



Università
Ca' Foscari
Venezia

**Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School**

**Dottorato di ricerca
in Storia antica e archeologia. Storia dell'arte
Ciclo XXV
Anno di discussione 2012-2013**

Antonio Gai (1686-1769)

**SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA:
L-ART/02 (Storia dell'Arte Moderna)**

Tesi di Dottorato di FABIEN BENUZZI, matricola 955738

Coordinatore del Dottorato

Prof. Giuseppe Barbieri

Tutore del Dottorando

Prof. Martina Frank

Alla mia famiglia

INDICE

Introduzione	7
I) La corrente classicista all'interno della scultura veneziana	11
<i>Un excursus critico</i>	11
<i>Correnti nella scultura veneziana di fine Seicento e i primi scultori classicisti</i>	13
<i>Scultori classicisti della seconda generazione: Antonio Gai e Giovanni Marchiori</i>	22
II) Antonio Gai: vita e opere	35
1) La fortuna critica	35
2) Cenni biografici	43
3) Il percorso artistico	49
<i>La formazione e l'attività come intagliatore</i>	49
<i>Prime sculture in pietra</i>	55
<i>Le commissioni pubbliche e il cancello della Loggetta</i>	61
<i>La svolta classicista e le sculture della maturità</i>	64
<i>Brevi appunti sulla committenza</i>	68
<i>I ritratti</i>	71
<i>La bottega e il ruolo del figlio Francesco</i>	72
<i>Precisazioni su Giovanni Gai</i>	76
<i>Limiti della ricerca e problemi aperti</i>	80
III) Catalogo ragionato	83
1) Catalogo delle opere autografe	83
2) Catalogo delle opere di incerta attribuzione e respinte	159
3) Catalogo delle opere disperse	167
IV) Apparati	179
1) Regesto	179
2) Appendice documentaria	215
3) Indice topografico delle opere	240
V) Illustrazioni	243
Bibliografia	345

INTRODUZIONE

La tesi intende configurarsi come un lavoro monografico su Antonio Gai (1686-1769), uno dei principali scultori veneziani del Settecento e presidente dell'Accademia tra il 1764 e il 1766. La scultura veneta di età 'barocca', dopo di decenni di oblio, ha conosciuto nel Novecento una graduale riscoperta critica grazie soprattutto alle meritorie ricerche di Camillo Semenzato; dopo alcuni saggi dedicati a singoli artisti, egli diede alle stampe nel 1966 il suo fondamentale libro *La scultura veneta del Seicento e del Settecento* contenente i profili di numerosi scultori attivi in Veneto tra XVII e XVIII secolo. Questo lavoro pionieristico, pur con tutti i suoi limiti, segnò uno spartiacque nella vicenda degli studi sull'argomento, dando vita ad un filone di studi notevolmente sviluppatosi negli anni successivi grazie all'apporto di vari studiosi tra cui si ricorda soprattutto Paola Rossi.

I numerosi contributi occupatisi dell'argomento trovarono prevalentemente spazio in riviste legate al Veneto come "Arte Veneta", "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte" o "Venezia Arti". Allo stesso tempo vennero dedicati studi anche in altri paesi europei dove questi artisti furono operosi o inviarono sculture. si pensi innanzitutto alla costa dalmata e alle Bocche di Cattaro, oggetto di monografie di Radoslav Tomič (1995) e Massimo De Grassi (2001), mentre le commissioni per la Russia sono state oggetto delle ricerche di Sergei Androsov (1999). Sede di dibattito sono parimenti stati convegni o giornate di studio specificatamente dedicati alla scultura veneziana come quelli di Lubiana (1998) e Venezia (2001). Degli stessi anni (2000) è poi il ricco e prezioso repertorio fotografico curato da Andrea Bacchi, corredato da numerose biografie di scultori operosi sulla scena lagunare. Merita infine di essere ricordata la fruttuosa campagna di catalogazione della statuaria veneta da giardino promossa dalla fondazione "Giorgio Cini" e diretta da Monica De Vincenti e Simone Guerriero.

È quindi in questo mai così fecondo filone di studi che si inserisce il presente lavoro; Antonio Gai, a differenza di altri scultori veneti, non è stato oggetto in tempi recenti di nessun studio monografico che appariva ormai necessario. Si è optato per un approccio metodologicamente 'classico', incentrato prevalentemente sul versante delle opere, con la presenza di un catalogo ragionato considerato come lo strumento migliore per un vaglio critico delle attribuzioni proposte negli anni. È stata prestata parallelamente attenzione al contesto nel quale il Gai fu operoso, con un particolare occhio alla committenza e ai suoi contatti personali e professionali.

Si è poi approfondito il discorso relativo all'attività dei figli Francesco e Giovanni, su cui le conoscenze erano praticamente nulle. Il primo, scultore in pietra, appare avere avuto un ruolo soprattutto nella bottega paterna e si è cercato di raggruppare un nucleo di opere all'interno di quest'ultima, che appaiono stilisticamente vicine alle sue pochissime opere certe. Si è poi dimostrato che Giovanni fu solamente intagliatore e che non lavorò mai la pietra; queste precisazioni hanno permesso di espungere dalla sua produzione le due opere sinora considerate "sicure" sulla base di una attribuzione di Giovanbattista Verci (1775), azzerando al contempo il suo catalogo. Ricerche di archivio hanno infine permesso di arricchire notevolmente i registi di Antonio e dei suoi figli, sia dal punto di vista lavorativo, con la consultazione dei numerosi verbali dei colleghi professionali, che biografico.

Come emerge dalla tesi, la ricostruzione del percorso artistico dell'artista è ostacolata dalla scarsità di fonti contemporanee, se si eccettuano gli appunti di Tomaso Temanza (redatti tra il 1738 e il 1778), e dalla perdita di numerosi lavori. Attualmente il suo catalogo è composto da 86 opere autografe, numero che, seppure non esiguo, stride con la fama raggiunta dallo scultore durante la sua carriera; operoso per famiglie patrizie veneziane, tra cui i Pisani di Santo Stefano e i Sagredo, IL Gai fu altresì alle dipendenze di illustri committenti stranieri come il console britannico Joseph Smith o l'ambasciatore svedese a Vienna Carl Gustav Tessin (quest'ultimo giunse a definirlo «un demi Michel-Ange»). Per tale ragione, tesi e catalogo ragionato sono da considerarsi come un punto non di arrivo, bensì di partenza, dove vengono forniti alcuni spunti di indagine per successivi studi sull'artista.

Una possibile direttrice di ricerca per il futuro, suggestiva e al tempo stesso problematica, è costituita dall'approfondimento della committenza internazionale; negli anni '30 del Settecento Gai fu lo scultore più richiesto dalla clientela straniera e molto probabilmente esistono tuttora numerose sculture all'estero da reperire. Tale pista è tuttavia resa difficile dal silenzio delle fonti; diversamente dal caso fortunato del Tessin, dove è stato possibile attingere a documentazione d'archivio, non conosciamo infatti i destinatari delle opere per cui lo Smith fece da mediatore. Un'indagine di questo tipo apparirebbe allo stesso tempo utile per uno studio sulla ricezione della scultura veneziana all'estero. Se il caso delle commissioni per San Pietroburgo è già stato ampiamente esaminato dalla critica, possibili sorprese può riservare un studio di questo tipo proprio dedicato all'Inghilterra. Oltre alle opere già ricordate del Gai, Joseph Smith ordinò una statua anche a Giovanni Marchiori, parimenti dispersa, mentre sarebbe allo

stesso modo interessante ricostruire le vie del collezionismo tramite le quali numerose opere veneziane giunsero in un secondo tempo oltremarica. Per il Gai si può pensare ai due *Angeli* reggicandelieri di Oxford e di collezione privata londinese mentre, sempre in ambito veneziano, anche ai *Bacco* e *Galatea* di Antonio Tarsia e Pietro Baratta, ora al Victoria and Albert ma già della famiglia Manin. Un percorso sicuramente intrigante e complesso che esulava tuttavia dagli obiettivi della presente ricerca. Una migliore conoscenza dello scultore potrà poi derivare da un approfondimento sulla figura di Anton Maria Zanetti, poliedrica figura di intellettuale e amico dell'artista, non ancora studiata a sufficienza nonostante il ruolo chiave avuto sulla scena veneziana. I continui progressi delle ricerche sulla scultura veneziana, infine, dovrebbero contribuire negli anni successivi ad incrementare notevolmente il catalogo dell'artista; auspicabili sarebbe soprattutto il reperimento di opere giovanili, utili a capire meglio i suoi esordi, e di sculture destinate all'estero, per via dell'altissima qualità dei pochi pezzi attualmente noti.

ABBREVIAZIONI

Archivi e biblioteche

ASVe Venezia, Archivio di Stato

ASPV Venezia, Archivio storico del patriarcato

APSS Venezia, Archivio della parrocchia di San Salvador

APSMGF Venezia, Archivio della parrocchia di Santa Maria Gloriosa dei Frari

APSFV Venezia, Archivio della parrocchia di San Francesco della Vigna

APM Venezia, Archivio di Palazzo Mocenigo

AAV Venezia Archivio dell'Accademia di Belle Arti,

BMC Venezia, Biblioteca Museo Correr

BNM Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana,

BBV Vicenza, Biblioteca Bertoliana

ASMo Modena, Archivio di stato

AAC Rovigo, Archivio Accademia dei Concordi,

RMS Stoccolma, Rijksarkivet Marieberg,

b. busta

cart. cartella

c./cc. carta/carte

cc. nn. carte non numerate

cart. cartella

cat. catalogo

fasc. fascicolo

f. filza

ms./mss. manoscritto/manoscritti

m.v. more veneto

n./nn. numero/numeri

p. pagina

r. recto

reg. registro

v. verso

I) LA CORRENTE CLASSICISTA ALL'INTERNO DELLA SCULTURA VENEZIANA

Un excursus critico

Prima di un approfondimento specifico sul percorso artistico di Antonio Gai, appaiono importanti, ai fini di una contestualizzazione, alcune note di inquadramento relative allo sviluppo della corrente classicista nella scultura veneziana del Settecento, dove si inserisce l'artista. Punto di partenza è un esame della bibliografia occupatasi della questione con una sintesi delle varie posizioni succedutesi nel dibattito.

Il tema non è certamente nuovo alla critica, che ha già indagato a più riprese questa linea di tendenza a partire da una relazione di Camillo Semenzato dal significativo titolo *Le premesse al neoclassicismo di Canova nella scultura veneta del Settecento*, tenutasi al convegno *Arte Neoclassica* nel 1957¹. Nelle poche, ma dense pagine, egli individua il punto di rottura con la maniera barocca allora dominante in città nella venuta in laguna di due artisti foresti, il carrarese Pietro Baratta e il bolognese Giuseppe Maria Mazza. Il ruolo svolto da questi ultimi, tuttavia, sarebbe stato ai suoi occhi più da "controrivoluzionari" che riformatori, con l'artista felsineo che avrebbe portato «tutta la tranquillante eleganza di un comporre accademico²». Sempre per usare le parole di Semenzato, «l'essenza del loro contributo sta nell'aver introdotto a Venezia un classicismo più svincolato dagli antefatti cinquecenteschi locali» anche se in realtà, come si vedrà più in seguito, queste radici non verranno mai dimenticate, diventando invece un'importante fonte di ispirazione per gli artisti del XVIII secolo. Lo studioso divide poi gli scultori veneziani della prima metà del Settecento in tre filoni; due di stampo ancora "barocco", rappresentati dalle prolifiche botteghe familiari dei Bonazza e dei Marinali e un terzo che deriverebbe proprio dall'esempio di Baratta e Mazza, a cui appartengono diversi scultori diversi per formazione e per cultura, ma accomunati da una maggiore vicinanza a modelli classici. Semenzato non entra poi nel merito delle distinzioni tra le singole personalità artistiche, soffermandosi soprattutto su Giuseppe Torretti, considerato il più accreditato precorritore del neoclassicismo e quindi di Canova.

¹ SEMENZATO, *Le premesse al Neoclassicismo*, 1964.

² Per questa e la seguente citazione *Ibid.* p. 242.

Pochi anni dopo l'uscita del contributo del Semenzato, interviene sulla questione Elena Bassi³ che, in un profilo della scultura a Venezia tra Sei e Settecento, scandisce le generazioni di artisti in base all'evolversi del rapporto tra architettura e scultura; quest'ultima, subordinata alla prima fino ai primi decenni del XVIII secolo, acquisirebbe gradualmente importanza soltanto con la riscoperta del neopalladianesimo fino ad emanciparsi del tutto con Canova. Tale lettura della studiosa, che considera gli scultori più veloci dei pittori nell'adeguarsi alle nuove istanze razionaliste, è tuttavia discutibile nella netta divisione effettuata tra gli artisti, basata più sulla cronologia che sullo stile. Questa distinzione mostra tutti i suoi limiti nell'assimilazione che viene fatta tra scultori come Giovanni Marchiori e Giovanni Maria Morlaiter⁴ che, pur essendo quasi coetanei, intraprendono due carriere ben distinte; il primo si fa portatore di un classicismo sempre più intellettualizzato, mentre il secondo appare legato ad una maniera che trova le sue origini nel barocco, seppur riletto in chiave settecentesca.

Queste schematizzazioni, proposte in anni pionieristici per gli studi sulla scultura veneziana di Sei e Settecento, sono poi state necessariamente riviste e affinate dalle ricerche successive, che hanno permesso innanzitutto di consolidare le basi storico-critiche con la ricostruzione più accurata dei cataloghi delle varie personalità e una visione più lucida degli sviluppi artistici⁵. Hanno quindi visto la luce ulteriori contributi specificatamente dedicati al fenomeno del classicismo nella scultura veneta e, ai fini del nostro discorso, appaiono fondamentali soprattutto tre saggi pubblicati nell'arco di pochi anni, che ne analizzano diversi aspetti.

In ordine di tempo il primo intervento è di Massimo De Grassi, che esamina la ripresa dell'antico nella Venezia del Settecento⁶; nelle sue argomentazioni, lo studioso insiste in particolare sul fondamentale ruolo svolto dallo Statuario Pubblico nel quale era confluita gran parte della ricchissima collezione di antichità della famiglia Grimani. Esposto in un luogo "strategico", ossia l'antisala della Libreria Marciana⁷, svolse un ruolo chiave per gli artisti operanti a Venezia che attinsero ampiamente a soluzioni figurative fornite dalle opere contenute. Il secondo saggio, di Matej Klemenčič, si focalizza invece sul

³ BASSI, *La scultura da l'eleganza*, 1967.

⁴ *Ibid.*, p. 585. Sulle confusioni tra i due scultori si veda COLETTI, *Marchiori o Morlaiter?*, 1959-60.

⁵ Per un profilo sulla scultura veneziana del Settecento si rimanda in particolare alle seguenti sintesi; PAVANELLO, *La scultura*, 1995; ROSSI, *La scultura a Venezia*, 1997; BACCHI, *Introduzione*, 2000, pp. 18-23.

⁶ DE GRASSI, *L'antico nella scultura*, 2000.

⁷ Sulla storia della collezione e delle vicende relative alla sua esposizione si veda soprattutto PERRY, *The 'statuario pubblico'*, 1972 e i vari saggi contenuti in *Lo Statuario Pubblico*, 1997.

fenomeno del neocinquecentismo in scultura, collegato a quanto avviene nello stesso tempo in pittura e architettura, con i recuperi di Paolo Veronese e di Andrea Palladio; protagonisti di questo revival appaiono essere soprattutto Antonio Tarsia, Giuseppe Torretti e Antonio Corradini⁸. Di ampio respiro è infine il contributo di Monica De Vincenti, dove una puntuale analisi prettamente storico-artistica si intreccia con la ricostruzione del contesto letterario e culturale dell'epoca, che vide svilupparsi i primi fermenti razionalistici⁹.

Correnti nella scultura veneziana di fine Seicento e i primi scultori classicisti

Nel delineare le varie fasi della scultura classicista a Venezia appare molto utile lo schema proposto da Klemenčič dove vengono individuati tre diversi momenti del suo sviluppo nel XVIII secolo. Il primo coincide con i primi anni del Settecento, quando a Venezia avviene una ripresa del classicismo algardiano da parte di Pietro Baratta e Antonio Tarsia; l'attività di quest'ultimo sconfinava anche nel periodo successivo, quando assieme a Giuseppe Torretti e Antonio Corradini viene operata una svolta in senso neocinquecentista riprendente i gloriosi modelli di Sansovino e della sua cerchia. Il terzo infine, si data a partire dagli anni '30 con la nuova generazione di Antonio Gai e Giovanni Marchiori¹⁰.

Queste tre tappe potrebbero essere precedute da un prologo seicentesco coincidente con l'arrivo in città del giovane, ma già artisticamente maturo, Giusto Le Court; il fiammingo mostra nelle sue primizie veneziane come gli *Angeli cerofori* dei Tolentini (1655) o l'allegoria dell'*Onore* nel monumento a Girolamo Cavazza alla Madonna dell'Orto (1657) elementi rimandanti al classicismo romano, in particolare ai modi di François Duquesnoy¹¹. Nessun elemento prettamente berniniano è visibile agli

⁸ KLEMENČIČ, *Appunti sul neocinquecentismo*, 2001.

⁹ DE VINCENTI, "Piacere ai dotti", 2002.

¹⁰ KLEMENČIČ, *Appunti sul neocinquecentismo*, 2001, p. 231.

¹¹ Per la conoscenza dell'arte di quest'ultimo, devono avere giocato un ruolo decisivo l'ambiente artistico frequentato in patria dallo scultore, con l'alunnato presso Cornelis van Mildert e la visione ad Amsterdam delle sculture per il municipio realizzate da Arthur Quellinus il Vecchio, allievo a Roma proprio del Duquesnoy; spetta a Paola ROSSI (*La scultura*, 1995, p. 128) aver intuito i legami tra gli *Angeli* e la *Santa Susanna* del fiammingo nella chiesa romana di Santa Maria di Loreto. Sugli esordi veneziani di Le Court è in seguito intervenuto Simone Guerriero che, oltre a concordare con la studiosa, evidenzia anche il ruolo avuto su Le Court della conoscenza di Pieter Paul Rubens, sempre assimilata nei suoi anni di apprendistato in Fiandra, cfr. GUERRIERO, "Di tua virtù", 1999, in particolare pp. 54-58. Un profilo dell'artista è in BACCHI, *Giusto Le Court*, 2000.

inizi della sua avventura veneziana e sembra quindi plausibile che, nelle sue successive prove più barocche, giocate su un drammatico e contrastato chiaroscuro, possano avere giocato sia la vicinanza di pittori tenebrosi come Carl Loth¹² che il contatto con lo scultore sassone Melchior Barthel. Quest'ultimo, a differenza di Giusto che sembra giungere a Venezia direttamente da Amsterdam, compare in città verso il 1753-1754 dopo un triennio passato a Roma; è quindi forse proprio il Barthel ad introdurre le novità stilistiche che segnano il profilo della scultura veneziana per la seconda metà del Seicento, anche se l'artista principale nei cantieri seicenteschi sarà sempre Le Court¹³. All'egemonia lecourtiana che, grazie anche all'attività di epigoni come il tedesco Enrico Merengo, non si interrompe nemmeno dopo la morte del fiammingo avvenuta nel 1679, si accosta in un primo tempo la maniera del genovese Filippo Parodi che arriva a Venezia nel 1683, dieci anni prima del carrarese Pietro Baratta.

Nonostante la presenza di quest'ultimo e del Mazza non comporti a Venezia una netta cesura stilistica, si diramano nondimeno nuove correnti artistiche che ampliano e rendono maggiormente variegato il panorama della scultura in città. Anche la tradizione barocca sembra prendere strade diverse; nella diretta scia del Le Court si inserisce soprattutto l'allievo più ortodosso del fiammingo, il longevo Enrico Merengo¹⁴ mentre parallelamente operano i fratelli bassanesi Marinali e il veneziano Giovanni Bonazza. I primi, dalla vastissima produzione, sono attivi sia per chiese veneziane che veronesi ma segnano soprattutto il volto dei giardini delle ville venete con un'innumerabile quantità di statue oltre ad dominare incontrastati la scena artistica a Vicenza¹⁵; Bonazza, dopo

¹² ROSSI, *La scultura*, 1995, p. 132.

¹³ Al fiammingo spetta infatti il ruolo di "capitano" delle squadre di scultori che collaborano con Baldassarre Longhena e altri architetti in diverse opere come l'altare maggiore della chiesa di San Pietro di Castello, dedicato al beato Lorenzo Giustiniani o il Monumento Pesaro ai Frari.

¹⁴ Nonostante l'artista sia stato oggetto di una monografia relativamente recente (BREUING, *Enrico Meyring*, 1997), il suo catalogo ha subito numerosi ampliamenti negli ultimi anni, si vedano soprattutto WOLFF, *Heinrich Meyring*, 2000; ROSSI, *Enrico Merengo*, 2006.

¹⁵ Per rendere l'idea della straordinaria prolificità vale la pena riportare una citazione riferita a Orazio, a cui spetta il ruolo principale nella bottega: «sembra impossibile che la vita di un uomo sii stata capace per formar un sì grandioso numero di opere» (SACCARDO, *Notizie d'arte*, 1981 pp. 117-118). Ulteriori aggiunte al catalogo continuano ad arrivare dal censimento della statuaria veneta da giardino promossa dalla Fondazione Giorgio Cini. Sebbene esista un'ampia bibliografia, manca ancora un catalogo ragionato della sua produzione, che appare ormai necessario. Si veda intanto il profilo di ZANUSO, *Orazio Marinali*, 2000 da integrarsi tuttavia con i vari contributi che negli ultimi anni hanno apportato numerosi precisazioni, in particolare modo per quanto riguarda la produzione di busti e "teste di carattere", cfr. GUERRIERO, *Le alterne fortune*, 2002, pp. 75-84. Recenti studi hanno anche contribuito a mettere a fuoco collaboratori e scultori minori all'interno della bottega marinaliana tra cui spicca, per il ricco *corpus* e qualità, Giacomo Casseti.

varie opere di rilievo nella capitale, si trasferisce nel 1697 a Padova dove giocherà un ruolo di primo piano assieme ai suoi figli¹⁶. Appare invece maggiormente difficile individuare con precisione la natura dei rapporti intercorsi tra i vari artisti classicisti, a partire dal ruolo avuto da Mazza e Baratta, che sarebbero stati importatori di uno stile accademico legato a modelli della scultura centroitaliana «impegnata, a queste date, in una severa revisione dei modelli berniniani attraverso il filtro della tradizione algardiana»¹⁷.

Il Mazza è attivo per i committenti veneziani nell'arco di più decenni, dalla perdita decorazione a stucco nella chiesa delle Vergini avvenuta poco dopo il 1670, ai rilievi per la cappella di San Domenico ai Santi Giovanni e Paolo, il cui contratto è firmato nel 1716 (fig. 5)¹⁸. Nonostante il successo riscontrato, egli non risiede mai stabilmente in città, diversamente da altri scultori non veneziani come lo stesso Baratta, inviando invece le sue opere dalla bottega bolognese. Gli unici prolungati soggiorni a Venezia sembrano essere dovuti perlopiù alla tipologia dei lavori eseguiti che richiedevano necessariamente la sua presenza in loco, come i vari cicli a stucco. Anche per via della sua attività come plasticatore, egli appare uno scultore dotato di un ampio bagaglio di conoscenze tecniche, sul modello dei poliedrici artisti operosi nel Veneto nel XVI secolo come Alessandro Vittoria o i Rubini; un'altra anomalia nella Venezia di quegli anni dove alquanto netta era la differenza tra scultori/intagliatori e stuccatori. Ultima annotazione, ma non per questo meno importante, è la sua assenza dai numerosi cantieri dei primi decenni del XVIII secolo, dal Monumento Valier alle committenze Manin, passando per le facciate dei Gesuiti e di San Stae, imprese decorative a cui partecipa la maggior parte degli artisti attivi sulla scena veneziana. Un'assenza che pone numerosi interrogativi, visto l'apprezzamento ricevuto anche da parte degli stessi Manin per i quali eseguì nel 1705 una *Venere con Amore* che gli valse il prestigioso appellativo di "Fidia di Bologna"¹⁹.

Pietro Baratta, membro di una famiglia di scultori, giunge a Venezia nel 1693 «bene avanzato nell'arte», se si presta fede alle parole del Temanza; dopo aver lavorato tre mesi con Francesco Cabianca passò col concittadino Giovanni Toschini da cui ereditò

¹⁶ I primi anni dell'artista sono stati indagati in un recente saggio di Simone GUERRIERO (*La prima attività*, 2010). Fondamentali sugli scultori di questa famiglia sono stati i pionieristici interventi di Camillo SEMENZATO (*Antonio Bonazza*, 1957; *Giovanni Bonazza*, 1958-1959).

¹⁷ Citazione tratta da BACCHI, *Introduzione*, 2000, p. 18. Protagonisti di questo recupero dell'Algardi sono i suoi allievi Ercole Ferrata e Domenico Guidi.

¹⁸ Sui lavori veneziani cfr. in particolare ZANOTTI, *Storia dell'Accademia*, 1739, I, p. 376, II, pp. 5, 9; RICCOMINI, *Opere veneziane*, 1967. Per la data dei lavori ai Santi Giovanni e Paolo si veda MORETTI, *Notizie e appunti*, 1984-1985, pp. 375-377.

¹⁹ *Lettera del conte*, 1708, p. 95; cfr. anche FRANK, *Virtù e Fortuna*, 1996, p. 63.

la bottega al momento della partenza di questi per la Romagna, dove lavorerà a Forlì e Ravenna²⁰. Come indica il biografo, al momento della sua venuta egli era già maturo e, più che un discepolo di Cabianca e Toschini, egli sembra esserne un collaboratore²¹; particolarmente interessante è la natura del rapporto stilistico e professionale intercorso tra quest'ultimo e Baratta, legato anche al commercio di marmi, come ha dimostrato Simone Guerriero. Lo studioso chiarisce sia la formazione che l'attività veneziana di Toschini, chiamando in causa come modelli per le sue opere scultori liguri come Filippo Parodi o centroitaliani come Giuseppe Mazzuoli²². Per via di questo sodalizio, l'assimilazione da parte del Baratta dei modi lagunari può essere quindi stata rallentata e, anche nella sua prima opera autonoma in Veneto, ossia gli *Angeli* dell'abbazia di Follina scolpiti nel 1700, vi si è voluto vedere una forte persistenza del suo retaggio culturale²³.

Con questi due artisti entrò in contatto il primo scultore originario di Venezia dell'epoca a palesare orientamenti classicisti, ovvero Antonio Tarsia²⁴. Formatosi come intagliatore, sembra guardare ai modi del ticinese Bernardo Falconi ai suoi esordi come scultore in pietra, avvenuti sul finire del secolo; non casualmente, a quest'ultimo erano stati significativamente attribuiti in passato i *Santi Francesco e Sebastiano* posti ai lati dell'altare maggiore nella Santa Maria dei Derelitti, considerati ora come prime opere del catalogo di Tarsia²⁵. Il suo primo importante banco di prova è la collaborazione al monumento Valier ai Santi Giovanni e Paolo (1702-1708) dove opera a fianco di altri artisti di diverse tendenze stilistiche come Baratta, Giovanni Bonazza e Marino Gropelli. Particolare interesse riveste quindi il confronto con le vicine prove del carrarese, paragone facilitato dal fatto che ai due scultori spettano le allegorie sui due plinti laterali, rappresentanti la *Sapienza* (Baratta) e la *Liberalità* (Tarsia), molto simili per linee e composizione (fig. 1-2)

²⁰ TEMANZA, *Zibaldon*, [1738-1778] 1963, pp. 70-72.

²¹ Camillo Semenzato (*La scultura veneta*, 1966, pp. 32, 41) rovescia addirittura i termini del rapporto col Cabianca, vedendo lo scultore veneziano allievo del toscano. Massimo De Grassi (*Francesco Cabianca*, 2000, p. 54) corregge questa proposta ravvisandovi soltanto un'influenza di Baratta.

²² GUERRIERO, *Giovanni Toschini*, 1999, a cui si rinvia anche per integrazioni al catalogo di Pietro.

²³ DE VINCENTI, *"Piacere ai dotti"*, 2002, p. 225. Per queste opere si rimanda anche a FRANCO, *Pietro Baratta*, 1991.

²⁴ L'artista è stato negli ultimi anni soprattutto studiato da Monica De Vincenti, ai cui contributi si rimanda per un profilo storico-artistico (*Antonio Tarsia*, 1996; *"Piacere ai dotti"*, 2002, pp. 223-225, 228-240).

²⁵ *Ibid.*, pp. 229, 255 (con bibliografia). L'inserimento della coppia nel catalogo del Tarsia è stata possibile grazie al restauro che ha permesso di rivelare la firma dell'artista.

La critica non ha espresso pareri concordi sui rapporti stilistici tra i due; Matej Klemenčič insiste convincentemente sulla derivazione algardiana delle due figure, che rimanderebbero ad un prestigioso modello del grande bolognese, la *Liberalità* facente parte del monumento a Leone XI nella Basilica di San Pietro (fig. 3). Secondo lo studioso, il Baratta si sarebbe attenuto a questo celebre esempio influenzando a sua volta il Tarsia, oltre che per l'allegoria citata e per il rilievo con la *Pace*, anche nelle due sculture della *Carità* e *Penitenza* ornanti l'altare maggiore della chiesa di San Stae²⁶. Egli vede nella *Liberalità* anche un riflesso dell'arte del Mazza, adducendo significativamente come confronto una *Figura femminile con cornucopia* conservata al museo Davia Bargellini di Bologna, ipotizzando infine che il riallacciamento dell'artista ai modelli veneziani sia avvenuto solo nel secondo decennio²⁷. Di diverso avviso è invece Monica De Vincenti, per la quale il carrarese non ha nessun ruolo nella formazione di Tarsia, considerato già scultore pienamente formato durante l'impresa Valier; pur conoscendo bene gli esempi di Mazza, egli si ricolleggerebbe al contempo alla tradizione della scultura veneziana barocca, riscontrabile nella «posa più flessuosa ed il carattere più mondano» della *Liberalità*²⁸.

Opere di Baratta e Tarsia si ritrovano negli stessi anni nuovamente fianco a fianco seppure in un contesto radicalmente diverso; nel 1705 essi realizzano rispettivamente una *Galatea* e un *Bacco con Satiro* per la collezione della famiglia Manin all'interno del palazzo di Rialto. Le due opere facevano significativamente parte di un nucleo di sculture a tema classico, completato da un *Narciso alla fonte* di Giuseppe Torretti e dalla *Venere* del Mazza²⁹. Con la dispersione del ciclo, le sculture presero in seguito strade diverse e soltanto le prime due, conservate entrambe al Victoria and Albert Museum, sono state reperite (fig. 6-7). L'opera dell'artista bolognese è invece nota tramite un'incisione (fig. 8)³⁰. Un classicismo che torna anche nella scelta dei temi iconografici ispirati alla

²⁶ KLEMENČIČ, *Appunti sul neocinquecentismo*, 2001, p. 232. Nel pubblicare i rilievi di San Stae, già Paola Rossi aveva suggerito un confronto tra la figura della *Carità* e la *Pace*, cfr. ROSSI, *Su alcune sculture*, 1987, pp. 204, 206-207.

²⁷ KLEMENČIČ, *Appunti sul neocinquecentismo*, 2001, pp. 232-233, figg. 3-4 (s.p.)

²⁸ DE VINCENTI, "Piacere ai dotti", 2002, pp. 225, 228-229, 254.

²⁹ FRANK, *Virtù e fortuna*, 1996, pp. 63, 365-366 (doc. X). Come sottolinea la stessa studiosa, il Mazza viene pagato oltre il doppio rispetto agli altri scultori.

³⁰ Cfr. POPE-HENNESSY, *Catalogue of italian*, 1964, II, pp. 666-667, III, p. 416, con tuttavia l'assegnazione di entrambe le sculture al Tarsia. La *Galatea* è stata riferita a Baratta da Monica De Vincenti (*Antonio Tarsia*, 1996, p. 56 nota 58). Per la scultura del Mazza si rimanda invece a ZAVA BOCCAZZI, *I veneti*, 1990, pp. 125-126, 321. Tra le altre opere realizzate da Tarsia per la famiglia Manin si lamenta purtroppo la perdita di «una statua compagna del Andromeda comprata dal Serenissimo di Mantova» (*Perseo?*), due teste di imperatori, un *Marte* e una *Venere* (cfr. FRANK, *Virtù e fortuna*, 1996, pp.

mitologia, ma a queste date ancora privo di una consolidata base teorica e ispirato perlopiù dalla richiesta della committenza o da una semplice imitazione da parte degli artisti nell'accostamento ai modelli antichi. Si è ormai in una fase di transizione dove i primi approcci verso il classicismo convivono forzatamente con il retaggio seicentesco ancora presente; non si spiegherebbero altrimenti elementi contraddittori che si possono trovare sia tra gli architetti che gli scultori, si pensi per esempio ad Andrea Tirali e Giuseppe Torretti. Il primo inserisce un vistoso oculo barocco nel pronao classicheggiante della facciata dei Tolentini, mentre nel monumento Valier colpisce soprattutto il sontuoso drappo in marmo giallo. Torretti, dopo avere probabilmente aderito ad uno stile classico per il perduto *Narciso*, appare invece ancora legato a modelli tardo barocchi desunti da Enrico Merengo nei quattro *Apostoli* della crociera di San Giorgio maggiore, che si possono fissare al 1708 (fig. 11)³¹. Sembra infine quasi superfluo ricordare la presenza nei cantieri Manin, a fianco dello scultore e di altri artisti, del “capriccioso” architetto carmelitano Giuseppe Pozzo, agli antipodi da qualsiasi forma di classicismo³².

Nello *Zibaldon* Temanza ricorda poi un viaggio a Roma che Torretti e Baratta avrebbero compiuto attorno al 1710, in compagnia di altri artisti, tra cui si ricordano gli architetti Domenico Rossi e Giovanni Scalfarotto³³; la data di questo soggiorno è stata in seguito oggetto di precisazioni cronologiche da parte della critica che l'ha fissata tramite via documentaria nei mesi di febbraio e marzo 1711³⁴. Ad un'analisi delle opere realizzate al ritorno, il viaggio appare avere giocato un ruolo soprattutto sul Torretti che, nei *Santi Pietro e Paolo* del 1711 per la chiesa veneziana dei Santi Apostoli (fig. 12), sembra mostrare un linguaggio maggiormente meditato e composto, riscontrabile anche nell'*Adone* di San Pietroburgo commissionatogli nel 1716 (fig. 13)³⁵. Nelle opere successive egli proseguirà in questa direzione allineandosi talvolta ai modi di Baratta e

368-370, doc. 11). È poi condivisibile l'attribuzione all'artista di una *Venere* passata sul mercato antiquario londinese considerata come probabile *pendant* di un *Marte* conservato nel museo di Serpuchov, DE VINCENZI, “*Piacere ai dotti*”, 2002, pp. 235, 263-264.

³¹ ROSSI, *Per l'attività*, 1999, pp. 285-287

³² Questa figura molto interessante è stata oggetto di numerosi approfondimenti negli ultimi anni, che ne hanno messo a fuoco le singolari peculiarità e le differenze che lo contraddistinguono dal fratello Andrea, cfr. da ultimo *Andrea e Giuseppe Pozzo*, 2012. Emblematica è la collaborazione tra l'architetto e Torretti nel presbiterio dei Gesuiti a Venezia.

³³ Gli altri membri sarebbero stati «D:co Piccoli Ingegnere del Mag:to alle Acque [...] et il Sig:r Biagio Isperge diletante di disegno», TEMANZA, *Zibaldon*, [1738-1778] 1963, p. 72.

³⁴ Cfr. sulla questione CARUSO, *Domenico Rossi*, 1989, pp. 169-170; FRANK, *Virtù e Fortuna*, 1996, pp. 105-106, 404-406 (doc. 18); ROSSI, *Pietro Baratta*, 2000, pp. 47-48, nota 2.

³⁵ ANDROSOV, *Pietro il Grande collezionista*, 1999, p. 258, cat. 116.

Tarsia³⁶. In altri casi sembra invece di assistere quasi paradossalmente ad un “regresso”, come sembrerebbe trasparire dal confronto tra le chiese di San Stae e dei Gesuiti, progettate entrambe da Domenico Rossi (fig. 9-10). Esse sono già radicalmente diverse nell’aspetto della facciata; la prima, ideata precedentemente al viaggio romano, presenta elementi sostanzialmente classicizzanti e rimandanti all’architettura palladiana con la decorazione scultorea che si armonizza alle sue linee. La seconda ha invece forti elementi barocchi, tra cui risaltano in modo particolare il finestrone centrale, il sovrabbondante gruppo di sculture che si impone prepotentemente e la diversa disposizione delle colonne, un «caso particolare di struttura architettonica in funzione di supporto al tema plastico»³⁷. Un’altra differenza si nota poi agevolmente negli interni, dove si passa dal semplice bianco di San Stae alla decorazione a tessuto damascato dei Gesuiti.

Al fianco degli scultori incontrati sinora, inizia a comparire un giovane allievo di Tarsia, che di lì a breve giocherà un ruolo di primo piano sulla scena artistica veneziana, italiana ed europea: Antonio Corradini. Il discepolato presso Tarsia e il matrimonio con la figlia di quest’ultimo sono ricordati da Temanza che è per il resto piuttosto avaro di informazioni sul suo conto³⁸; l’artista appare comunque indipendente nel secondo decennio del Settecento quando invia, alla pari di molti dei suoi colleghi veneziani, busti e sculture per il Giardino d’Estate a San Pietroburgo ed entra a fare parte del gruppo di scultori attivi per i Manin, realizzando allegorie della *Fede* e della *Religione* (fig. 16) per i monumenti familiari all’interno del duomo di Udine. È proprio quest’ultima a suscitare l’ammirazione del pittore Antonio Balestra che la descrive in una celebre lettera indirizzata al collezionista Francesco Gaburri dove, oltre a ricordare il successo dell’opera presso il pubblico, elogia in particolare l’abilità dell’artista nel realizzare il velo quasi trasparente³⁹; l’apprezzamento per il virtuosismo e la maestria dello scultore sono poi

³⁶ Il rapporto stilistico tra Torretti e Baratta è indagato da Paola Rossi (*Pietro Baratta*, 2000) che evidenzia la problematica distinzione delle due mani nelle sculture decoranti la facciata di San Stae. Nel suo più volte citato saggio sugli scultori classicisti Monica De Vincenti esamina vari casi dove Torretti è operoso al fianco di Tarsia (*“Piacere ai dotti”*, 2002, pp. 232-235).

³⁷ PAVANELLO, *La scultura*, 1995, p. 445.

³⁸ TEMANZA [1733-1778] 1963, p. 33. Nelle poche righe dedicate al Corradini, lo dice proveniente dalla «Terra di Este nel Padovano». Il ritrovamento del suo atto di battesimo ha invece certificato la sua nascita a Venezia nel 1688, cfr. (COGO, *Antonio Corradini*, 1996, pp. 9-33, in particolare pp. 25-28).

³⁹ «Ancor qui in Venezia abbiamo di presente un giovane scultore, chiamato Antonio Corradini, che si porta assai bene, ed ha fatto una statua d’una Fede col capo e faccia velata, che è una cosa che ha fatto stupire tutta la città a riuscire, ed uscire con tanta grazia d’un tal impegno, di far con il marmo apparire un velo trasparente, oltre la figura tuttavia graziosa, ben vestita e ben disegnata». La missiva è trascritta in BOTTARI, TICOZZI, *Raccolta di lettere*, II, 1822, p. 125. Secondo Bruno Cogo (*Antonio*

testimoniati da altre repliche del fortunato modello come la *Velata* ora al Louvre o la *Pudicizia* all'interno della cappella Sansevero a Napoli⁴⁰. Il successo nel Veneto di Corradini è attestato da altri prestigiosi incarichi come la progettazione del nuovo *Bucintoro* nel 1719 o l'altare del Santissimo Sacramento nel duomo di Este; allo stesso tempo gli vengono affidate numerose commissioni estere tra cui quella dell'elettore di Sassonia e re di Polonia Augusto II il Forte per una serie di sculture mitologiche destinate al Grosser Garten di Dresda (fig. 17). Tra il 1729 e il 1730 abbandona la città natia per trasferirsi a Vienna, rimanendovi dodici anni ed eseguendo ulteriori prestigiosi incarichi come la *Josephsbrunnen* e il progetto dell'altare di San Giovanni Nepomuceno per la chiesa di San Vito a Praga⁴¹. Tornato nel 1742 in Italia, si trasferisce prima a Roma e in seguito a Napoli dove si lega al principe Raimondo di Sangro e vi muore partenopea nel 1752.

Un parallelismo può essere instaurato tra Corradini e i contemporanei pittori veneziani, sia a livello di percorso professionale, come si vedrà in seguito, che stilistico; le opere corradiniane rappresentano un'evoluzione dello stile di Tarsia in direzione di una maggiore raffinatezza e leggera eleganza che connotano graziosamente i suoi soggetti a tematica mitologica. Un caso esemplare che testimonia i rapporti con la pittura è l'allegoria della *Verginità* ai Carmini di Venezia, eseguita tra 1722 e 1723 (fig. 20)⁴², che viene a distanza di pochi anni riprodotta da Antonio Zucchi su disegno di Giovanni Battista Tiepolo (fig. 21). Il legame stilistico tra i due trova conferma nelle svariate citazioni delle creazioni corradiniane da parte del grande pittore, come all'interno della *Madonna del Rosario* di collezione privata (fig. 19) derivante dalla *Vergine* di Corradini nella chiesa veneziana delle Eremitte (fig. 18)⁴³. La critica non ha nemmeno mancato di segnalare come lo scultore si fece altresì promotore di un recupero dei modelli cinquecenteschi, *in primis* delle sculture di Jacopo Sansovino e, ai fini di questo discorso, ritorna ancora utile la *Verginità* dei Carmini. In questa e nel suo *pendant*, l'allegoria

Corradini, 1996, pp. 164-169) il Balestra si riferisce invece alla *Donna velata* un tempo in collezione Manfrin.

⁴⁰ Per le sculture citate cfr. COGO, *Antonio Corradini*, 1996, pp. 170-177, 308-319. Sul tema della donna velata, ripreso successivamente da altri scultori italiani come Innocenzo Spinazzi, si rimanda a GRUND, *La 'Pudicizia' di Antonio*, 2008.

⁴¹ Per la sua attività "mitteleuropea" cfr. COGO, *Antonio Corradini*, 1996, pp. 97-112.

⁴² Riguardo alla datazione si rimanda alle precisazioni di Paola ROSSI (*Giambattista Tiepolo*, 1998, pp. 174-175, nota 1).

⁴³ Cfr. soprattutto BETTAGNO, *Artisti rococò*, 1994, p. 135; PAVANELLO, *La scultura*, 1995, pp. 455-456, 458-460; PAVANELLO, *Tiepolo e la scultura*, 1998, p. 167; ROSSI, *Giambattista Tiepolo*, 1998, pp. 171-172; DE VINCENTI, *Piacere ai dotti*, 2002, pp. 236-239.

dell'*Umiltà* di Giuseppe Torretti (fig. 22) sono state infatti notate riproposizioni di Tiziano Aspetti, rispettivamente della *Fede* della basilica del Santo a Padova e della *Pace* (fig. 23) nella cappella Grimani in San Francesco della Vigna⁴⁴. Questi ultimi non sono certamente casi isolati, viste le citazioni da Sansovino e dalla sua scuola reperibili anche all'interno del catalogo di Tarsia, in particolare modo a partire dal secondo decennio del Settecento, in occasione delle commissioni per la Russia⁴⁵. Più volte celebrati come esempio di neocinquecentismo sono infine i rilievi raffiguranti *Storie della Vergine* di Giuseppe Torretti per la cappella Manin ad Udine (fig. 15), scolpiti in anni più avanzati, tra 1729 e 1732; secondo l'opinione di Paolo Goi essi «segnano il punto estremo del classicismo programmatico dell'autore», che riprende coscientemente la tradizione del rilievo marmoreo di Quattro e Cinquecento, a partire dagli esempi lombardeschi tra Venezia e Padova, passando per possibili suggestioni centroitaliane. Un altro ruolo sembrerebbe anche essere giocato dalla pittura da cui vengono riprese suggestioni veronesiane nei fondali architettonici, mentre rimandano invece a Vittoria gli allungati moduli delle figure⁴⁶. In questo contesto si colloca con originalità la figura di Francesco Bertos, celebre per l'esecuzione di complessi e arzigogolati gruppi scultorei ricchi di figure, di non sempre chiara interpretazione, che del Cinquecento recuperano il manierismo più bizzarro⁴⁷.

A testimoniare una buona conoscenza dell'antico da parte di questi artisti vi è anche la loro attività di restauro e integrazione di opere antiche. Nel 1709 Antonio Tarsia aggiusta un «feston d'intaglio» caduto da un arco della facciata di San Marco, mentre dal 1713 al 1716 è alle dipendenze della famiglia Manin per analoghi lavori⁴⁸. Significativi sono inoltre gli incarichi ricevuti da Antonio Corradini negli anni '20 quando diventa lo scultore "pubblico" della Serenissima, assolvendo a vari lavori per l'area marciana come il consolidamento della Scala dei Giganti in Palazzo Ducale o il restauro di alcune statue

⁴⁴ KLEMENČIČ, *Appunti sul neocinquecentismo*, 2001, pp. 239-240. Secondo lo studioso (p. 235), la *Fede* dell'Aspetti sarebbe stata ripresa anche da Torretti nella *Generosità* di uno dei due monumenti Manin.

⁴⁵ DE VINCENTI, *Antonio Tarsia*, 1996, p. 52. Secondo Matej Klemenčič, il *Nettuno* di Peterhof a San Pietroburgo riprenderebbe quello sansoviniano di Palazzo Ducale, mentre l'*Ercole* di Puškin discenderebbe a sua volta dal *Gigante* di Girolamo Campagna per la Libreria Marciana (*Appunti sul Neocinquecentismo*, 2001, pp. 233-234).

⁴⁶ GOI, *Giuseppe Torretti*, 1990; KLEMENČIČ, *Appunti sul Neocinquecentismo*, 2001.

⁴⁷ Per quest'artista si rimanda alla recente monografia di Charles AVERY, provvista di catalogo ragionato della sua produzione (*The Triumph of Motion*, 2008).

⁴⁸ Per Palazzo Ducale cfr. DE VINCENTI, *"Piacere ai dotti"*, 2002, p. 231 (con bibliografia). Sulla sua attività per i Manin si veda invece FRANK, *Virtù e fortuna*, 1996, pp. 368-370, doc. 11; FRANK, *Per una ricostruzione*, 1996, p. 15 (riguardo alla mediazione per l'acquisto di sculture antiche).

poste sull'arco Foscari e sulla facciata dell'orologio. Tali lavori richiedevano notevole perizia e un'abilità da parte dell'artista, dovendosi uniformare al carattere cinquecentesco delle opere; la competenza di Corradini trova conferma in una sua relazione presentata ai Provveditori al Sal dove dimostra un'adeguata conoscenza delle problematiche che un simile intervento comportava, soprattutto nell'imitazione di uno stile del passato⁴⁹. Lavori di restauro verranno in seguito affidati anche ad altri scultori classicisti tra cui Antonio Gai, la cui attività in questo campo verrà approfondita successivamente, e Giovanni Marchiori che nel 1752 restaura la scultura di *Marco Aurelio*⁵⁰.

Scultori classicisti della seconda generazione: Antonio Gai e Giovanni Marchiori

Il passaggio al quarto decennio del Settecento segna un ricambio all'interno della scultura veneziana; la partenza di Corradini per Vienna era stata preceduta da quella del Baratta che torna nel 1727 nella natia Carrara per morirvi due anni dopo. Nel 1735 Tarsia rinuncia all'attività non avendo da ormai più bottega da diverso tempo⁵¹ e nello stesso anno Giuseppe Torretti conclude i suoi due rilievi per la cappella del Rosario ai Santi Giovanni e Paolo prima di delegare parte delle successive opere ai collaboratori. All'interno del cantiere domenicano lavorano sotto la direzione dell'architetto Giorgio Massari vari scultori della vecchia generazione⁵²; oltre al Torretti, vi partecipano infatti

⁴⁹ Vale la pena trascrivere parte di questa relazione che certifica l'alta professionalità del Corradini: «Sembra l'opera a prima vista di niuno o poco rilievo, alla quale ogni mano e con breve applicazione possa supplire: perché un dito, un pezzo di veste, un piede, una mano presto si forma. Ma se si consideri doversi far queste parti in maniera, che la rimanente della Statua, alla quale devonsi riconnettere, non di sconvergano, ma corrispondano, e nell'atteggiamento, e nel carattere questi piccoli membri, che ora sono per farsi alle altre parti di un corpo di somma perfezione e di faticosissima riuscita. Non basterà avere riformato un membro una volta, né due, sarà d'uopo riformarlo e tre e quattro volte, e meno e più, fino che abbia ottenuto la mano dell'Artefice, che ha il suo proprio carattere, l'arduo fine di avere imitato un Carattere tanto straniero e Antico. Sortito finalmente che abbia di avere imitato l'antica maniera di una di quelle Statue, altrettante volte dovrasi ripetere il medesimo studio quante sono le altre Statue che àn bisogno di essere restaurate, avendo ognuna di esse, come VV. EE. han rilevato dalla mia Rellazione, il suo Auttore particolare e differentissimo, e per la sua nazione e per l'età in cui fiorì» COGO, *Antonio Corradini*, 1996, pp. 83-84 (per gli altri restauri cfr. pp. 76-86.)

⁵⁰ ROSSI, *Un restauro*, 1997.

⁵¹ L'artista morirà nel 1739, cfr. DE VINCENTI, *Antonio Tarsia*, p. 53

⁵² Si veda soprattutto GUERRIERO, *I rilievi marmorei*, 1994.

anche il vecchio Giovanni Bonazza, seppure coadiuvato dai figli⁵³, Francesco Cabianca, e Alvisè Tagliapietra⁵⁴ con l'unica eccezione rappresentata da un allievo di quest'ultimo, l'emergente Giovanni Maria Morlaiter. Nonostante avesse già assolto commissioni di un certo rilievo, l'artista ha il primo vero e proprio banco di prova nella cappella del Rosario dove affina ulteriormente il suo linguaggio, che si pone in alternativa a quello classicista. Per via dell'alunnato con Tagliapietra, a sua volta allievo del Merengo egli si fa erede della tradizione barocca che aggiorna tuttavia in un linguaggio rococò, presentante affinità con la pittura di Sebastiano Ricci a cui era anche legato da rapporti di amicizia⁵⁵. Ai Santi Giovanni e Paolo lo scultore inizia anche una fruttuosa collaborazione col Massari che avrà il suo massimo esito nella decorazione della chiesa dei Gesuati.

Oltre all'affermazione del Morlaiter, gli anni '30 vedono anche l'ascesa di una nuova generazione all'interno della corrente classicista con Antonio Gai e Giovanni Marchiori; la formazione di entrambi, alla pari di quella di Tarsia e Torretti, avviene nel campo dell'intaglio ligneo presso maestri poco o per nulla noti⁵⁶. Nonostante il primo sia già attivo negli anni '10, è solo a partire dal quarto decennio che la sua maniera approda gradualmente ad uno stile classico che non abbandonerà più. Sembrano possibili analoghe considerazioni anche per gli esordi della carriera di Marchiori come proverebbe un busto firmato di collezione privata, identificato come *Adone* e datato ai primi degli anni '20; l'opera, nonostante presenti elementi che caratterizzeranno le future opere dell'artista agordino, appare allo stesso tempo rinviare anche a scultori seicenteschi attivi a Venezia⁵⁷. La nostra conoscenza dei primi anni dell'artista è purtroppo penalizzata dalla perdita di alcuni lavori lignei come l'*Angelo* per il campanile di San Giorgio Maggiore (1727), di gran parte degli intagli di due imbarcazioni dogali (1733) e degli armadi di una

⁵³ Francesco, che firma autonomamente il *Sogno di San Giuseppe*, sembra essere già indipendente dal padre, diversamente dai fratelli che aiutano Giovanni ne *L'adorazione dei pastori* e *L'adorazione dei Magi*.

⁵⁴ Singolare è il ruolo di Alvisè che, oltre ad eseguire assieme al figlio Carlo due rilievi, è sin dal 1728 il fornitore di marmi per il Massari.

⁵⁵ Si veda soprattutto DE VINCENTI, *Giovanni Maria Morlaiter*, 2010. Per un profilo sull'artista DE VINCENTI, *Nuovi contributi*, 1999; SHARMAN, *Giovanni Maria Morlaiter*, 2000.

⁵⁶ Sugli esordi del Gai cfr. capitolo successivo. Per il Tarsia è stato ipotizzato un alunnato presso il fratello Francesco (DE VINCENTI, *Antonio Tarsia*, 1996, p. 49), mentre Torretti è garzone di Antonio Raffaelli (ROSSI, *Per il catalogo*, 1999, pp. 285, 288, nota 6). Riguardo Giovanni Marchiori, la tradizione che lo voleva allievo del bellunese Andrea Brustolon, è stata smentita da Massimo De Grassi che ha pubblicato il suo contratto di garzonato, datato 1708, attestante il suo alunnato presso Giuseppe Fanoli (DE GRASSI, *Giovanni Marchiori*, 1997, p. 126).

⁵⁷ DE GRASSI, *Giovanni Marchiori tra intaglio*, 2002, pp. 161-162. Nel busto lo studioso vede come esempi Tomaso Rues e Michele Fabris.

sala della Marciana (1736), e solo parzialmente risarcita dai suoi lavori nell'abbazia di Praglia e da alcune recenti proposte attributive⁵⁸. Sul finire del quarto decennio anche il suo stile presenta le prime avvisaglie classicistiche come sembrano dimostrare le sculture di Buje del 1737⁵⁹.

Sia Gai che Marchiori si fanno promotori di un recupero dell'antico maggiormente intellettualizzato rispetto a quello dei predecessori, in direzione di un classicismo sempre più austero ed essenziale⁶⁰. Tale passaggio non è tuttavia immediato e una fase di transizione è evidente nel *Meleagro* di Gai del Metropolitan Museum di New York, datato 1735 (cat. 26, fig. 26). Gli studiosi occupatisi di questa scultura hanno correttamente messo in risalto la rilettura del modello classico sotto un'ottica di grazia settecentesca; questo appare evidente se si confronta l'opera con la statua di analogo soggetto conservata al museo Pio Clementino, copia di un originale greco attribuito a Skopas (fig. 27)⁶¹. Se in quest'ultima scultura il protagonista è un uomo pienamente adulto con la muscolatura da atleta, nel Gai l'eroe greco appare invece come un timido adolescente efebico. Tra le due statue si osserva anche una resa diversa della fiera; nella statua antica riesce ancora ad incutere timore con le fauci spalancate mostranti le lunghe zanne, mentre lo scultore veneziano sceglie di raffigurarla invece innocua, con gli occhi chiusi e sproporzionata rispetto alla figura del *Meleagro*, come se fosse semplicemente un simbolico attributo, ben lontano dal cinghiale più grande di un toro di cui parla Ovidio. Nonostante le piccole dimensioni della testa dell'animale, il Gai si preoccupa di rifinirne con cura i dettagli, come si può osservare nella resa dei peli del suino e con la stessa minuzia viene decorata anche la faretra; appare poi molto interessante notare che la figura del cinghiale è praticamente identica a quella dell'animale giacente ai piedi dell'*Atalanta* firmata e datata 1744, in collezione privata veneziana (cat. 44, fig. 126). Questo dettaglio è l'unico aspetto comune delle due opere in quanto l'ultima scultura denota chiaramente la svolta del linguaggio dell'artista avvenuta nell'intervallo compreso

⁵⁸ ROSSI, *Per gli inizi*, 2001, p. 489; DE VINCENTI, GUERRIERO, *Intagliatori e scultura*, 2009, pp. 147, 150. Questi ultimi studiosi riferiscono a Marchiori anche un frammento del distrutto Bucintoro, una valva con l'immagine a rilievo di *San Marco* (riprodotta in URBAN, *Intagliatori e doratori*, 2009, p. 174). Per le nuove proposte attributive di opere in legno al Marchiori si rinvia a DE GRASSI, *Per gli esordi*, 2010.

⁵⁹ DE GRASSI, *Giovanni Marchiori*, 1997, pp. 126, 142-143.

⁶⁰ Su quest'aspetto insistono entrambi i primi biografi degli artisti, Tomaso Temanza (*Zibaldon* [1738-1778] 1963, pp. 29-32) e Domenico Maria Federici (*Memorie trevigiane*, 1803, II, pp. 135-137). Nel suo elenco il Temanza precisa che molte opere sono state realizzate all'antica, mentre il secondo ricorda numerosi soggetti classici come le «*Sacerdotesse antiche*» per i Pisani.

⁶¹ Per quest'opera si rimanda a FUCHS, *Scultura greca*, 1982, pp. 96-97.

tra l'esecuzione delle due statue. Nella maturità il Gai non concede nulla al decorativismo; le sue figure sono solenni, depurate da qualsiasi leziosità, precorritrici del vero e proprio neoclassicismo come sembra dimostrare anche la stupenda coppia di F errieres-en-Brie (cat. 41-42, fig. 27-28). Esiti analoghi si riscontrano anche nella successiva produzione di Giovanni Marchiori come dimostrano le numerose statue destinate alla decorazione di giardini condotte su uno stile antichizzante⁶².

Diversamente da quanto era successo per la generazione precedente di scultori, sullo sfondo di questo revival classicista una parte importante viene giocata dalle nuove idee razionaliste che si stavano sviluppando in citt  grazie all'apporto di personaggi come Apostolo Zeno (1668-1750) o padre Carlo Lodoli (1690-1761)⁶³. Per il nostro discorso particolarmente importanti appaiono Anton Maria Zanetti e Francesco Algarotti (fig. 24, 31). Il primo, figura chiave della scena artistica veneziana e definito «intermediario tra Venezia e il resto d'Europa» entr  in contatto con numerosi intellettuali e politici europei, tra cui si possono ricordare almeno Pierre Crozat, Pierre-Jean Mariette o Carl Gustav Tessin⁶⁴. Era parimenti legato da stretti vincoli di amicizia con numerosi artisti tra cui i Ricci, Rosalba Carriera o lo stesso Tiepolo, intrattenendo anche stretti rapporti con Antonio Gai⁶⁵. La prima testimonianza dei legami intercorsi tra i due   contenuta in uno dei numerosi disegni dello Zanetti appartenenti alle collezioni della Fondazione Giorgio Cini, oggetto di una mostra curata da Alessandro Bettagno. Nel foglio, in cui l'intellettuale si autoritrae con l'acqua alta fin sopra le ginocchia e avanzando con passo difficoltoso, la didascalia recita: «Antonio Maria Zanetti quondam Gerolamo in compagnia del Sig. Antonio Gai. Al 25 luglio 1732, alle hore 11 nelle scelleratissime Buse di Bottenigo» (fig. 40). Una aggiunta posteriore specifica che il personaggio ritratto   l'autore dei disegni. La caricatura   descritta da Alessandro Bettagno, che ricorda come la localit  indicata fosse

⁶² Cfr. MENEGAZZI, *Disegni di Giovanni*, 1959-1960; DE GRASSI, *Giovanni Marchiori*, 1997.

⁶³ Cfr. HASKELL, *Mecenati e pittori*, 2000, pp. 305-314; DE VINCENTI, "Piacere ai dotti", 2002, pp. 221-222.

⁶⁴ Detto anche "di Girolamo" o "il Vecchio" (1680-1767), per non confonderlo col suo omonimo cugino, "di Alessandro", "il Giovane" (1706-1778) che fu custode della Biblioteca Marciana. Si   tuttora in attesa di un dettagliato studio monografico che prenda in considerazione tutti gli aspetti di questo interessante e sfaccettato personaggio: si rinvia intanto a LORENZETTI, *Un dilettante*, 1917; BORRONI, *I due Anton*, 1956; BETTAGNO, *Introduzione*, 1969; HASKELL, *Mecenati e pittori*, 1966 pp. 519-524 (citazione a p. 521); MAGRINI, *Anton Maria*, 2009.

⁶⁵ Grande collezionista dei loro dipinti, fu spesso ospite di Sebastiano nella sua casa alle Procuratie Vecchie. Durante l'agonia di quest'ultimo, rimase al suo capezzale e fu poi testimone a favore della vedova Maddalena Vandermeer in una causa legale, cfr. MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, *Sebastiano Ricci*, 1994-1995, pp. 108, 110, 119-120. Si veda anche BETTAGNO, *Precisazioni su Anton*, 1976.

vicina alle Gambarare di Mira, dove lo Zanetti possedeva una villa⁶⁶. Significativa è anche la presenza dello Zanetti a fianco del Procuratore di San Marco Marcantonio Giustinian al momento della stipulazione del contratto per il cancello della loggetta marciana, incarico affidato al Gai; nel dettagliato testo, l'intellettuale viene espressamente definito «intendente in tali matterie»⁶⁷. Negli anni successivi Zanetti funge poi da mediatore per una scultura richiestagli dal conte Tessin⁶⁸ (cat. 30, fig. 30) oltre a collezionare diverse opere dello scultore sia nel palazzo veneziano che nella villa di Stra, purtroppo tutte disperse⁶⁹.

Un simile rapporto lega Giovanni Marchiori a Francesco Algarotti, altra figura di intellettuale cosmopolita, amico del sovrano di Prussia Federico II e consulente artistico dell'elettore di Sassonia Federico Augusto II⁷⁰. Marchiori fu particolarmente attivo per la decorazione della villa che l'intellettuale possedeva a Carpenedo di Mestre realizzando quattro sculture di divinità classiche e un *Annibale che giura al padre eterno odio contro i Romani*. Tutti questi lavori sono in gran parte dispersi, ma parzialmente noti grazie a disegni riproducenti tre opere del ciclo mitologico e una fotografia raffigurante l'altra opera con il sovrano cartaginese (fig. 33)⁷¹. Conservato presso il museo di Providence, nel Rhode Island, è invece un *Busto ideale* la cui commissione è stata collegata all'Algarotti⁷². Sono proprio i contatti di quest'ultimo col re di Prussia che consentono l'affidamento allo scultore agordino di un importante incarico per la chiesa cattolica di Sant'Edvige a Berlino, un gruppo raffigurante *Cristo che appare alla Maddalena* (fig. 32); la vicenda è stata ricostruita sulla base di lettere, conservate presso la biblioteca civica di Treviso, spedite dall'intellettuale al fratello Bonomo, segnalate da Haskell e trascritte da Massimo De Grassi⁷³.

⁶⁶ *Caricature di Anton*, 1969, p. 102, cat. e tav. 308. Lo studio ipotizza in seguito che l'eliminazione della figura del Gai sia avvenuta al momento del montaggio dell'album. È conservato invece un altro disegno mostrante un uomo in maschera che, secondo la didascalia, sarebbe il cognato del Gai; non è tuttavia chiaro se si tratti del fratello della moglie Lucia, come ipotizza Bettagno, o del marito di una delle sue sorelle, *Caricature di Anton*, 1969, p. 100, cat. e tav. 298.

⁶⁷ Cfr. appendice documentaria 8.

⁶⁸ Cfr. cat. 30; appendice documentaria 10.

⁶⁹ TEMANZA, *Zibaldon [1738-1778]* 1963, pp. 30-31.

⁷⁰ Ampia è la bibliografia sull'Algarotti; si rimanderà per brevità a quella contenuta in *Lettere prussiane*, 2011, pp. 47-50.

⁷¹ Cfr. MENEGAZZI, *Disegni di Giovanni*, 1959-1960, pp. 149-150; DE VINCENTI, *"Piacere ai dotti"*, 2002, pp. 248, 281.

⁷² Sull'opera si veda da ultimo DE LOTTO, *Novità su Giovanni*, 2010

⁷³ DE GRASSI, *Giovanni Marchiori*, 1997, pp. 145, 147-150. Si veda anche *Lettere prussiane*, 2011, nn. 94, 96-97, 101, 103, 117. Contrariamente a quanto afferma lo studioso, che ritiene il gruppo perduto in

Per via dei loro variegati ed eclettici gusti artistici, non possiamo considerare in senso stretto Algarotti e Zanetti come anticipatori del neoclassicismo alla stregua di Winckelmann; essi non teorizzarono mai un coerente programma estetico, ma rivestirono nondimeno un ruolo significativo nell'indirizzare in senso classico la produzione dei loro protetti, grazie al loro notevole apprezzamento per la statuaria antica⁷⁴. Si è prima accennato alla statua per il Tessin, grande ammiratore del Gai, ed appare utile soffermarci su un altro ordine ricevuto dall'artista per sculture destinate all'estero, avvenuto tramite la mediazione del console Joseph Smith, poliedrica figura di mercante, mecenate, diplomatico e collezionista. È Tomaso Temanza ad informarci di questa commissione, che prevedeva l'invio di un'*Atalanta*, un *Meleagro* e una serie di *Senatori antichi* per l'Inghilterra, senza precisare tuttavia chi fossero i destinatari di tali opere e non si seppe più nulla di loro una volta oltremarina. L'unica statua ad essere stata identificata è il *Meleagro* di New York, già ricordato in precedenza, la cui esecuzione coincide con gli anni di maggiore fama internazionale dell'artista, attestata anche dall'elogio che ne fece il Tessin. In una lettera dello Zanetti spedita nel 1737 a quest'ultimo, viene fatto un espresso riferimento proprio allo Smith e all'alto prezzo che paga per le opere dello scultore⁷⁵. Il fatto che il *connaissanceur* sembri ben informato lascia anche supporre un suo possibile ruolo come mediatore anche in quest'occasione. La commissione di sculture da parte del console inglese è un fatto alquanto singolare visto che i suoi interessi erano quasi esclusivamente dedicati alla pittura e alla sua collezione di gemme; è per questo motivo significativo, e probabilmente non casuale, che successivamente lo Smith si rivolse anche a Giovanni Marchiori, probabilmente grazie ai buoni uffici dell'Algarotti. Allo scultore agordino richiese una *Pomona*, ora perduta ma di cui conosciamo due bozzetti (fig. 34)⁷⁶. Dal momento che commissionò opere soltanto a due scultori classicisti viene da chiedersi se questa scelta fosse dovuto ad un preciso

seguito ai bombardamenti che colpirono pesantemente la chiesa di Sant'Edvige durante il secondo conflitto mondiale, l'opera è attualmente conservata nella chiesa di Santa Maria della stessa capitale tedesca.

⁷⁴ Questo gusto dell'Algarotti emerge da due brani del suo *Saggio sopra la pittura*: «rimangono ancora [le statue greche] come uno esempio non solo di giusta simmetria, ma di grandiosità nelle parti, di decoro e di contrasto nelle attitudini, di nobiltà nel carattere; ne rimangono in somma come il paragone in ogni genere, e lo specchio della bellezza [...] Il giovane non potrà mai considerar le greche statue, qualunque carattere od età ne figurino, che non ci scorga in lor nuova bellezza», ALGAROTTI, *Saggio sopra la pittura*, 1774, pp. 43, 46

⁷⁵ Appendice documentaria 10.3.

⁷⁶ Rispettivamente al Museo Civico di Treviso (*Il Museo Civico*, 1964, pp. 141-142) e al Victoria and Albert Museum di Londra (N. Inv. A.1-1971), Per la commissione Smith cfr. VIVIAN, *Il console Smith*, 1971, p. 41.

gusto da parte della committenza inglese per le sculture classiche o antichizzanti; si può citare come esempio il probabile committente del *Meleagro*, il quarto duca di Carlisle Henry Howard IV (1694–1758), che fece due soggiorni in Italia per l'acquisto di statue, la maggior parte delle quali di epoca romana⁷⁷. Oltre ai casi di commissione, l'acquisto di sculture classiche in Inghilterra continuò nei decenni successivi anche sul mercato artistico ed è in quel paese che sono approdate, come si è visto, due delle quattro sculture commissionate dal Manin, il *Bacco* di Antonio Tarsia e la *Galatea* del Baratta⁷⁸. Dal punto di vista stilistico, è proprio questo genere di lavori che può avere influenzato la produzione di sculture all'antica del Gai, si pensi all'*Allegoria della scultura* di Stoccolma e le perdute «statuine di marmo di Carara» dello Zanetti, ma ebbe parimenti influssi sul Marchiori, come A.1-1971 testimonia il *Paride* giustamente attribuitogli da De Grassi⁷⁹. Tra gli altri esempi di figure “distese” si può ricordare la coppia composta da *Diana* (fig. 14) e *Narciso* di Giuseppe Torretti, inviata nel 1716 a San Pietroburgo, di cui è rimasta soltanto la figura femminile, di proprietà dell'Hermitage, mentre le fattezze della seconda scultura sono tuttavia note tramite una riproduzione⁸⁰.

Per motivare il classicismo di questi due scultori la critica ha spesso chiamato in causa il gusto antiquario sviluppatosi a Venezia in seguito alla pubblicazione dei due celebri tomi contenenti le incisioni delle statue della Libreria Marciana e di altre a Venezia, curato da entrambi i cugini Zanetti (fig. 25)⁸¹. Quest'opera prestigiosa, uno dei più alti prodotti dell'editoria veneziana settecentesca, ebbe una diffusione europea anche grazie ai contatti di Anton Maria il Vecchio, fornendo un “catalogo” del patrimonio antiquario presente nella città lagunare e al contempo un importante repertorio di modelli antichi. A collaborare vennero impiegati anche vari incisori e intellettuali come il letterato Apostolo Zeno sostituito poi dal fiorentino Anton Francesco Gori⁸². Nonostante

⁷⁷ Per Castle Howard lavorò anche il pittore Giovanni Antonio Pellegrini, realizzando scene a carattere mitologico, molte delle quali purtroppo distrutte nel 1940, ed un dipinto raffigurante le figlie del terzo duca di Carlisle (KNOX, *Antonio Pellegrini*, 1995, tavv. 52-61; pp. 228-229). Lo stesso Henry acquistò durante il suo soggiorno italiano numerosi dipinti di veduta, dei quali solo pochi rimangono nelle collezioni del castello.

⁷⁸ Monica DE VINCENTI, (*“Piacere ai dotti”*, 2002, pp. 240, 270-271) ha poi individuato in una collezione privata scozzese il gruppo di *Arianna e Bacco* di Antonio Corradini un tempo a Dresda. Della stessa provenienza e dello stesso autore è un *Apollo che scortica Marsia*, attualmente al Victoria and Albert.

⁷⁹ DE GRASSI, *L'antico nella scultura*, 2000, pp. 52, 66. Anche quest'ultimo è apparso sul mercato antiquario inglese. Per l'influsso di Tarsia su Gai cfr. anche DE VINCENTI, *“Piacere ai dotti”*, 2002, p. 224.

⁸⁰ ANDROSOV, *Pietro il Grande collezionista*, 1999, pp. 257, 266.

⁸¹ [ZANETTI, ZANETTI], *Delle antiche statue*, 1740-1743.

⁸² BORRONI, *I due Anton*, 1956, p. 19; ZORZI, *Pubblica libreria*, 1997, pp. 77-78.

la sua uscita agli inizi del quinto decennio, l'opera ebbe una lunga e travagliata gestazione, essendo stata già principiata negli anni '20⁸³; visti gli stretti legami con Zanetti, il Gai dovette tuttavia essere partecipe di questo clima culturale ben prima della pubblicazione del primo volume e questo sembrerebbe spiegare il suo precoce classicismo a differenza del collega. Tra il 1733 e il 1735 realizza infatti per il maresciallo Johann Matthias von der Schulenburg due sculture «fatte sul stil antico», da identificarsi probabilmente con la *Prudenza* e la *Fortezza* citate negli inventari della sua collezione e purtroppo disperse. Per Marchiori la vera svolta classicista arriva negli anni '40 quando le sue sculture denotano una chiara derivazione delle opere dello Statuario pubblico, come è il caso della *Pomona* del console Smith, nota attraverso un disegno dove viene fedelmente ripresa la cosiddetta *Igia*, riprodotta nel secondo tomo dell'opera zanettiana (fig. 34, 36). La data di uscita del secondo volume, 1743, coincide anche con il ritorno in laguna dell'Algarotti dopo un lungo periodo trascorso all'estero; questa coincidenza di fattori può essere stata quella decisiva per spingere sempre di più lo scultore verso il classicismo, anche se opere realizzate in tale maniera iniziano a scalarsi dagli anni '40⁸⁴. Negli anni successivi egli sembra addirittura sopravanzare il Gai, inviando sculture per le residenze di Nymphenburg in Baviera e Gatčina in Russia anche negli anni '60, mentre il collega sembra ormai limitarsi a lavorare per chiese dell'entroterra veneto.

Riguardo alla committenza internazionale merita di essere aperta una veloce parentesi sul successo della scultura veneziana all'estero. Se nella seconda metà del Seicento, gli artisti attivi in laguna lavorano soprattutto per il territorio della Serenissima, si ha una svolta agli inizi del secolo successivo e determinanti sembrano essere stati gli invii di opere in Russia destinate allo zar Pietro il Grande. Questo celebre episodio di committenza è stato ampiamente studiato da Sergej Androsov che ricostruì le varie tappe delineando il ruolo fondamentale avuto nella vicenda dall'agente Savva Raguzinskij nel procurarsi le opere⁸⁵. Salparono così per Pietroburgo più di un centinaio di opere realizzate da vari autori, appartenenti sia alla corrente classicista che a tendenze

⁸³ Nel 1737 Anton Maria il Vecchio dichiara che il progetto era già stato iniziato una quindicina di anni prima, di avere già speso «più di mille e trecento zecchini» e addirittura che se «non l'avessi incominciata [l'opera] non la comincerei» cfr. per la genesi e la diffusione di questa pubblicazione si rinvia a BORRONI, *I due Anton*, 1956, pp. 16-22; SACCONI, *I cugini Zanetti*, 1996 (passo citato a p. 164).

⁸⁴ PAVANELLO, *La scultura*, 1995, p. 469; l'*Igia* è riprodotta in [ZANETTI, ZANETTI], *Delle antiche statue*, II, 1743, tav. XV, mentre il disegno della scultura del Marchiori è stato pubblicato in MENEGAZZI, *Disegni di Giovanni*, 1959-60, p. 151. A tale contributo si rimanda anche per altri disegni di opere marchioriane, provviste di data e destinazione.

⁸⁵ Si vedano soprattutto ANDROSOV, *Pietro il Grande collezionista*, 1999, pp. 75-104; Id., *Pietro il Grande e la scultura*, 2004.

alternative; tra di essi si ricordano soprattutto Pietro Baratta⁸⁶ e Antonio Tarsia ma licenziarono sculture anche altri artisti tra cui Giovanni Bonazza, Antonio Corradini, Alvise Tagliapietra, i Groppelli e scultori minori come Bartolomeo Modolo, Giuseppe Zeminiani e Giovanni Zorzoni. Altri pezzi vennero probabilmente reperiti sul mercato antiquario senza essere commissionati direttamente ad uno scultore; è per esempio il caso dei cosiddetti *Filosofi* o teste di carattere, tradizionalmente attribuite ad Orazio Marinali, ma riferite convincentemente a Michele Fabris, artista già deceduto al momento della commissione piomboburghese⁸⁷. La grandiosità di questa impresa decorativa può essere paragonata per numero di opere alla celebre commissione per l'abbazia portoghese di Mafra e permise la divulgazione in Europa dei modelli della scultura veneziana.

Di pochi anni successivo è un altro importante ciclo, quello ordinato da Augusto il Forte per il Grosser Garten di Dresda; anche in questo caso un cospicuo numero di opere venne realizzato da Pietro Baratta e dall'ormai affermato Antonio Corradini, mentre parteciparono alla decorazione anche scultori francesi. La fama di questa impresa venne garantita anche dal catalogo redatto da Raymond Le Plat nel 1733, provvisto di numerose incisioni⁸⁸. Fu forse proprio l'apprezzamento di tali opere a motivare la chiamata dell'artista veneziano a Vienna, già ricordata in precedenza; tra gli scultori operosi in laguna il caso del Corradini fu singolare, in quanto fu l'unico a trasferirsi oltre il confine della Repubblica, diventando ambasciatore dell'arte veneziana alla pari di pittori di primo Settecento come Sebastiano Ricci o Giovanni Antonio Pellegrini⁸⁹. A differenza di questi pittori "itineranti", il raggio d'azione di Antonio fu tuttavia più ridotto in quanto non ebbe mai legami con Francia e Inghilterra, limitandosi a lavorare in Austria e Boemia. Altri artisti come Francesco Cabianca o Francesco Robba, pur essendo lontani dalla capitale, rimasero invece sempre all'interno del territorio della Serenissima, lavorando a lungo in Dalmazia. La penetrazione di sculture veneziane in Inghilterra avvenne soprattutto negli anni '30 con le opere di Antonio Gai inviate tramite lo Smith, mentre la

⁸⁶ Per l'attività russa dello scultore cfr. DE GRASSI, *Pietro Baratta per le corti*, 1997. Negli ultimi anni della vita, egli tenne a bottega «due giovani Moscoviti, che le furono da quella Maestà [di Russia] raccomandati», TEMANZA, *Zibaldon*, [1738-1778] 1963, p. 74.

⁸⁷ Per la proposta di attribuzione al Fabris cfr. GUERRIERO, *Le alterne fortune*, 2002, p. 81 che evidenzia la stretta parentela tra questi busti e il ciclo della Pinacoteca Querini Stampalia, attribuiti dallo studioso allo stesso artista.

⁸⁸ LE PLAT, *Recueil de marbres*, 1733.

⁸⁹ I parallelismi sono particolarmente evidenti nel ciclo per Dresda, dove temi mitologici sono rappresentati in una maniera graziosa e elegante, evocante la pittura leggera e ariosa del Settecento internazionale.

Francia rimase invece impermeabile, anche per via della presenza di una buona scuola di scultori. Quest'ultima rappresentò una seria concorrente per gli artisti veneziani, come testimonia una lettera del Tessin allo Zanetti che non nega la difficoltà di procurare un incarico al Gai per la decorazione del palazzo reale a Stoccolma, dal momento che vi era già impegnata un'*équipe* di scultori francesi⁹⁰. Troviamo un riferimento all'apprezzamento riscosso in Europa dagli artisti transalpini anche in una lettera di Francesco Algarotti al fratello Bonomo, relativa al gruppo con *Cristo e la Maddalena* di Berlino dove l'intellettuale scrive: «Mi piace di udire che il Marchiori sia per metter mano all'opera, la quale vi raccomando anche per l'onore dell'Italia, perché qui generalmente credono hors de Paris point de salut»⁹¹. Detto delle opere del Marchiori per Baviera e Russia, si segnalano per quest'ultimo paese anche quattro sculture di Antonio Bonazza, inviate a Peterhof nel 1757.

Il ricambio generazionale nella scultura veneziana avvenuto tra gli anni '20 e '30 non sembra ripetersi una quarantina di anni dopo, al momento dell'uscita di scena dei vari protagonisti. Marchiori aveva già da tempo abbandonato la laguna per trasferirsi a Treviso, mentre le botteghe di Gai e del Morlaiter vengono ereditate dai loro figli Francesco e Gregorio, che non riescono tuttavia a mantenere il livello dei genitori. La decadenza della scultura in città si evince da una dichiarazione resa da quest'ultimo agli Inquisitori sopra le Arti verso il 1780 a proposito dei suoi colleghi; [...] quattro dei quali hanno studio, ed uno di questi passa li anni ottanta, li altri due sono raminghi, e lavorano per le botteghe delli tagliapietra⁹². Tra i titolari di bottega si può ricordare anche Giuseppe Sabbadini, figura minore che esegue per l'altare maggiore della chiesa di San Bartolomeo le sculture progettate dal Morlaiter, mentre l'unico scultore dotato di grande talento era Antonio Canova, che già nel 1779 parte tuttavia per Roma⁹³.

Si era iniziato il capitolo ricordando l'intervento di Camillo Semenzato, il quale vedeva nel Torretti il più accreditato precorritore del neoclassicismo, con influenze anche sul possagnese, nonostante fosse morto ben prima della sua nascita. Un filo rosso lega effettivamente i due scultori, in quanto la bottega del Torretti fu ereditata dal nipote

⁹⁰ Appendice documentaria n. 10.4. Il Tessin non precisa i nomi degli artisti operosi, presumibilmente diretti da Jacques-Philippe Bouchardon, scultore ufficiale della corte svedese.

⁹¹ Cfr. *Lettere prussiane*, 2011, n. 101.

⁹² Vio, *Giuseppe Sabbadini*, 1989-1990, p. 168.

⁹³ Al riguardo Giuseppe Pavanello (*La scultura*, 1995, p. 479) cita quanto scrisse Charles-Nicolas Cochin riguardo alla predominanza in laguna dei pittori sugli scultori: «on dit que l'usage de l'Ecole Vénitienne est de mettre le pinceau à la main de leurs élèves, presqu'en commençant leurs études. Ce qui semble plus le confirmer, c'est la rareté des sculpteurs fournis de cette Ecole», COCHIN, *Voyage d'Italie*, 1758, III, p. 157. Si veda sull'argomento anche DEL NEGRO, *La crisi*, 2005, soprattutto pp. 13-14.

Giuseppe Bernardi, a sua volta maestro del giovane Canova dopo il primo apprendistato presso il nonno Pasino⁹⁴. Ad un esame delle primizie del giovane artista realizzate prima del viaggio a Roma, soprattutto la coppia *Orfeo e Euridice* realizzata per il senatore Giovanni Falier, pochi aspetti sembrano tuttavia rimandare alla tradizione classicista mentre appaiono invece più evidenti altri rimandi culturali; più che il magistero di Bernardi, un ruolo fondamentale per la formazione di Canova venne giocato dalle terrecotte presenti nella collezione dell'abate Farsetti nel palazzo di San Luca, tra cui opere di Alessandro Algardi o Gian Lorenzo Bernini⁹⁵. È proprio ad un celebre gruppo di quest'ultimo, l'*Apollo e Dafne* della Galleria Borghese, che l'artista sembra avere guardato per le due sculture del Correr, soprattutto nella patetica espressione di *Euridice* che riprende quella della sventurata ninfa prima della sua mutazione. Allo stesso tempo si può notare come le due sculture siano animate da una sensibilità ancora settecentesca evidente nella ricerca di eleganza in dettagli come la raffinata resa dei capelli di Euridice, che riprendono le capricciose volute delle fiamme infernali⁹⁶. Una svolta si avverte già con il *Dedalo e Icaro* dello stesso museo Correr e il *Giovanni Poleni* dei musei civici padovani ma l'inserimento a pieno titolo dello scultore nel vero e proprio neoclassicismo avvenne tuttavia solo in seguito al trasferimento a Roma. La conoscenza diretta delle antichità gli consentì una drastica svolta nella sua produzione a partire dal *Teseo e il minotauro*, ormai lontano dalle sue primissime opere. Non appare esserci quindi un rapporto diretto tra la corrente classicista a Venezia nel Settecento e il Neoclassicismo canoviano, anche se un certo legame stilistico fu tuttavia notato già alla fine del Settecento; in un articolo del 1788 elogiante Canova, si ricordò che soltanto in tempi recenti vennero realizzate a Venezia sculture degne di essere paragonate ai modelli classici tra le quali si citano espressamente «due sotto l'organo a S. Rocco», ossia la *Santa Cecilia* e il *Davide* del Marchiori (fig. 37-38). La purezza di queste opere venne in seguito

⁹⁴ Il retroterra canoviano e i suoi legami con Bernardi erano stato indagati anche in un precoce contributo di Victor MUÑOZ (*Il periodo veneziano*, 1924).

⁹⁵ Significativamente il catalogo della mostra sulle terrecotte della collezione Farsetti, svoltasi a Roma e Venezia, venne intitolato *Alle origini di Canova* (1991). Si veda anche NEPI SCIRÈ, *Filippo Farsetti*, 1998. Il gruppo dell'*Apollo e Dafne* appartenuto a Filippo Farsetti è ricordato nell'inventario *Museo della casa*, 1788, p. 17; PAVANELLO, *Scheda 77*, 1992.

⁹⁶ Per queste opere cfr. DE GRASSI, *Schede IV.2-IV.3*, 2003; MYSSOK, *Gli inizi*, 2007-2008, pp. 116-122, dove lo studioso propone per le sculture un'interessante ipotesi di derivazione da un gruppo di Francesco Bertos al Victoria and Albert Museum raffigurante la *Cacciata dei progenitori*. A questo contributo si rimanda anche per gli esordi dello scultore, prima del suo arrivo a Roma.

sottolineata anche un secolo dopo quando si volle vedere in esse una fonte d'ispirazione per lo stesso Canova⁹⁷.

A conclusione di questa panoramica può essere suggestivo vedere in che maniera gli esponenti della corrente classicista vennero accolti nella prima metà dell'800 da Leopoldo Cicognara e Pietro Selvatico, severi censori della scultura barocca, come si evince dalla seguente e celebre, citazione; «E chi vorrà rintracciare il nome dello scultore dei parrucconi posti sulla facciata di S. Maria Zobenigo, e ricordare quell'Arrigo Merengo che nel 1688 scolpiva le statue sulla facciata di S. Moisè e le figure del maggior altare di quella chiesa [...] non farà che segnar l'apice della decadenza dell'arte»⁹⁸. I giudizi dello storico ferrarese non sono nemmeno benevoli nei confronti dei primi scultori classicisti, da lui tuttavia non distinti dagli altri operosi in città, e stronca Tarsia e Baratta nel seguente modo: «Noi non vorremmo registrar questi nomi che a dir vero meriterebbero di essere sepolti nell'oscurità, ma operarono tanto, e furono così gelosamente curanti del voto de' posteri, avendo scolpito con tutta accuratezza i loro nomi sotto le loro opere, che non può lo storico difendersi dal nominarli passando»⁹⁹. Anche l'arte del Corradini è oggetto di considerazioni negative da parte di Cicognara che gli rimprovera «un genere d'affettazione tutto suo» ricordando al contempo l'apprezzamento da parte dei suoi contemporanei, in particolare l'encomio di Antonio Balestra nella lettera al Gaburri¹⁰⁰. Dimostra poi più indulgenza per Torretti e Gai¹⁰¹ mentre curiose e contraddittorie sono invece le righe riguardanti Giovanni Marchiori, per lui «uno dei migliori artisti di quell'età»; giudica paradossalmente «passabili» i classici *Davide* e *Cecilia* di San Rocco, mentre apprezza notevolmente le *Sibille* del presbiterio di Santa Maria degli Scalzi dove si riconoscerebbe «il suo stile a lui affatto particolare». L'attribuzione all'agordino perdurò a lungo nella letteratura critica sul ciclo e solo in tempi recenti si è ravvisato in esso la presenza di Pietro Baratta, Giuseppe Torretti e i fratelli GropPELLI, ossia i tanto vituperati artisti del monumento

⁹⁷ Nella sua guida alla chiesa e scuola di San Rocco, Giuseppe NICOLETTI (*Illustrazione della Chiesa*, 1885, p. 23) riferisce il seguente aneddoto, romanzato ma significativo: «Narrasi che il sommo Canova fosse compreso di viva ammirazione per questo scultore, il quale coraggiosamente aveva saputo abbandonare il barocco; e spesse fiate si portasse in questa chiesa allo scopo di studiare quelle bellissime opere del Marchiori». Alla stessa pagina si rinvia anche per l'affermazione citata in precedenza nel testo.

⁹⁸ CICOGNARA, *Storia della scultura*, 1823-1824, VI, 1824, p. 228.

⁹⁹ CICOGNARA, *Storia della scultura*, 1823-1824, VI, 1824, p. 226. Il riferimento è alle sculture decoranti il Monumento Valier ai Santi Giovanni e Paolo.

¹⁰⁰ CICOGNARA, *Storia della scultura*, 1823-1824, VI, 1824 pp. 235-238.

¹⁰¹ CICOGNARA, *Storia della scultura*, 1823-1824, VI, 1824 pp. 231, 235.

Valier¹⁰². Quest'equivoco inficia parzialmente la lettura di Cicognara sulla scultura veneziana del periodo, mentre è originale quanto scrive sul rilievo con *La Piscina probatica* di San Simeone Piccolo dove, per il forte aggetto delle figure, le considera alla maniera del Bambaia¹⁰³.

Più articolati sono i giudizi di Pietro Selvatico che, dopo la prevedibile stroncatura degli artisti barocchi¹⁰⁴, mostra invece di apprezzare diversi scultori classicisti attivi in laguna, a partire dal Mazza, la cui sobrietà viene ricondotta al suo alunnato bolognese, estraneo alle suggestioni berniniane¹⁰⁵. Egli stima poi anche Pietro Baratta e Giovanni Marchiori¹⁰⁶, mentre si distacca dall'opinione del Cicognara per le sue lodi ad Antonio Corradini. Di quest'ultimo Selvatico teneva in grande considerazione le sculture velate, in particolare modo quelle della Galleria Manfrin e la *Pudicizia* della cappella Sansevero a Napoli, che « non merita i dispregi con cui la sentenziò il Cicognara». Per ricollegarsi infine al discorso sugli esordi canoviani, nelle righe dedicate a Giuseppe Torretti Selvatico vede una derivazione dello scultore non dal Bernardi ma da Giovanni Ferrari: «è forse da lui che venne al Canova, statogli discepolo ne primi anni, quella scintilla, la quale dovea portare l'insigne Possagnese a tramutar la male avviata scultura, ed a segnare nei fasti dell'arte una pagina tanto onorevole¹⁰⁷.

¹⁰² CICOGNARA, *Storia della scultura*, 1823-1824, VI, 1824 pp. 230-231; SEMENZATO, *La scultura*, 1966, p. 60; DE GRASSI, *Giovanni Marchiori*, 1997, pp. 130-140; KLEMENČIČ, *Nuovi contributi*, 2000, pp. 110-112.

¹⁰³ CICOGNARA, *Storia della scultura*, 1823-1824, VI, 1824 p 231.

¹⁰⁴ Si "salvano" solo la *Peste* del Le Court dell'altare maggiore della Salute, alcune sculture del Barthel e il Brustolon per «la scienza del modellare» Inappellabile è invece il giudizio sugli «antipatici Bonazza che fecero sì barbaro sciupio di tanto fino marmo carrarese nella cappella del Rosario a S. Giovanni e Paolo, e tante statue mostruose posero sugli altari e le facciate delle chiese» e sui vari «guasta mestieri che deformarono la figura umana», SELVATICO, *Sulla architettura*, 1847, pp. 441-443, 448.

¹⁰⁵ SELVATICO, *Sulla architettura*, 1847, pp. 444-445.

¹⁰⁶ Anche in questo caso le opere migliori dell'agordino sono considerate le *Sibille* della chiesa degli Scalzi, SELVATICO, *Sulla architettura*, 1847, pp. 445-446.

¹⁰⁷ SELVATICO, *Sulla architettura*, 1847, p. 449.

II) ANTONIO GAI: VITA E OPERE

1) LA FORTUNA CRITICA

«Je ne connais à Venise qu'un seul sculpteur, nommé Gai, un demi Michel-Ange, mais si fort gâté par les anglois qu'il demande et obtient 80 séquins pour la moindre petite statue». È con queste parole che Carl Gustaf Tessin, ambasciatore svedese a Vienna, presenta lo scultore veneziano in una lettera inviata al suo corrispondente Carl Hårleman, intendente di corte a Stoccolma¹⁰⁸. Il diplomatico si era recato in laguna nella primavera del 1736 alla ricerca di pittori da ingaggiare per la decorazione del Palazzo Reale a Stoccolma; dopo avere elencato nella missiva pregi e difetti dei principali artisti veneziani¹⁰⁹ si soffermò sul Gai, considerato l'unico scultore degno di nota in tutta l'Italia. L'elogio del Tessin non fu certamente un episodio isolato in quanto l'artista appare occupare un ruolo importante nella Venezia negli anni '30, soprattutto dopo la partenza per Vienna del celebre Antonio Corradini, il cui ruolo di "scultore ufficiale" venne ereditato proprio dal Gai che ricevette da allora numerose commissioni da parte delle magistrature soprintendenti ai lavori pubblici.

La stima dei contemporanei nei confronti dell'artista viene ulteriormente attestata dai prestigiosi committenti sia veneziani che internazionali, ma anche dalle parole di encomio all'interno dei contratti; al momento dell'assegnazione dell'incarico per il *Cancelletto* della Loggetta marciana egli viene per esempio definito «scultore ben noto per le sue molto lodevoli fatture» e l'affidamento dell'incarico è giustificato per via dell'«abilità e esperienza di Domino Antonio Gai»¹¹⁰. Allo stesso modo, preso atto del rifiuto dell'artista a realizzare una scultura di San Gaetano di Thiene per la chiesa di Santa Maria del Soccorso a Rovigo, i membri dell'Accademia dei Concordi deplorano l'«impossibilità del rinomatissimo Domino Antonio Gai»¹¹¹. In altri casi preziose informazioni provengono da cronache contemporanee come quella di Girolamo Zanetti che, nel

¹⁰⁸ Questa lettera venne trascritta parzialmente in SIRÉN, *Dessins et tableaux*, 1902, pp. 107-109 e integralmente, con commento, in MAGRINI, *Giambattista Tiepolo*, 2002, pp. 80-84. Il passo citato si trova a p. 83.

¹⁰⁹ Per esempio scarta Canaletto in quanto specializzato in dipinti da cavalletto, mentre considera Nogari adatto solo nel raffigurare delle teste, MAGRINI, *Giambattista Tiepolo*, 2002, pp. 81-82.

¹¹⁰ Regesto, 16 marzo 1733, cfr. cat. 21; appendice documentaria 8. Giambattista Albrizzi, già nella sua guida del 1740, la definisce «lavoro eccellente», ALBRIZZI, *Forestiery illuminato*, 1740, p. 46.

¹¹¹ Regesto, 14 dicembre 1747.

ricordare i trionfi rappresentanti *Giuditta e Oloferne*, esposti alla Fiera della Sensa nel 1743 li definisce «molto belli» e opera del «solito Gai», quasi a volere indicare che l'artista non fosse nuovo a questo tipo di lavori¹¹². Eloquenti sono poi gli attestati di stima per il busto di *Teofilo Folengo* all'interno della chiesa della Santa Croce a Campese, contenuti sia in un'iscrizione celebrativa nella cappella ospitante la tomba del letterato, che in un estratto della *Colonia Bassanese* di Almorò Albrizzi dove si celebra il committente dell'opera¹¹³. La considerazione di cui godette Antonio Gai è altresì dimostrata dai vari ruoli ricoperti all'interno dei collegi professionali, tra cui quello di presidente dell'arte degli scultori o gastaldo degli intagliatori¹¹⁴; la partecipazione attiva in questi organismi a fianco di colleghi fu assidua anche in tarda età, essendo tra gli artisti fondatori dell'Accademia di Belle Arti, della quale diventa poi presidente nel 1764¹¹⁵.

Il primo “medaglione” biografico sull'artista si deve all'architetto Tomaso Temanza che dedica allo scultore alcuni appunti contenuti nel suo *Zibaldon*; dopo alcuni cenni biografici e riguardanti l'apprendistato, fornisce un primo elenco di opere, molte delle quali tuttora irreperibili, menzionando diversi importanti committenti dell'artista come Anton Maria Zanetti, Joseph Smith o Francesco Grimani¹¹⁶. Lo stesso Temanza lo definisce poi in altra sede «scalpello eccellente»¹¹⁷. Altre note relative ad alcune opere dell'artista mentre questi era ancora in vita, sono in seguito contenute nei *Notatori* di Pietro Gradenigo¹¹⁸ e nell'*Abecedario pittorico* di Pellegrino Orlandi dove si segnalano soprattutto i lavori per l'area marciana¹¹⁹.

A suggellare la fama raggiunta dello scultore è poi un interessante poemetto del bassanese Giambattista Roberti dedicato alla canonizzazione di Girolamo Emiliani, avvenuta nel 1767, due anni prima della morte del Gai. In esso l'autore esorta prestigiosi artisti del tempo ad effigiare sia in pittura che in scultura il fondatore dei padri Somaschi; il Nostro viene menzionato, assieme a Giovanni Maria Morlaiter, accanto a prestigiosi nomi del “gotha” dell'arte italiana, in quanto compaiono artisti del calibro di Giambettino

¹¹² Regesto, 23 maggio 1743.

¹¹³ ALBRIZZI, *Colonia Bassanese*, [post 1740], p. 16. Cfr. anche cat. 43.

¹¹⁴ Regesto, 1730 (senza data); 18 settembre 1737.

¹¹⁵ Regesto, 30 settembre 1764.

¹¹⁶ TEMANZA, *Zibaldon*, [1738-1778] 1963, pp. 29-32. Le pagine dedicate al Gai sono la fonte principale per la ricostruzione del percorso artistico dello scultore; la presenza di un paio di piccole imprecisioni non ne altera l'affidabilità.

¹¹⁷ TEMANZA, *Vita di Jacopo*, 1752, p. 27; TEMANZA, *Vite dei più celebri*, 1778, p. 232.

¹¹⁸ GRADENIGO [1748-1773], 1942.

¹¹⁹ ORLANDI, *Abecedario pittorico*, 1753, p. 76.

Cignaroli, Giovanni Battista Tiepolo e Pompeo Batoni. Vale la pena trascrivere alcuni versi della stanza dove è citato il Gai:

[...] Lascia però, che implori ancor l'aita
Della prode Scultura si temuta
Bella nimica del mordace tempo.
Da Carrara petrosa informe marmo
Col cigolar dell'argano forzoso
Si svisceri e divelga: esso sia schietto
Di candore mondissimo, che vena
Sottil non corra o maculetta segni.
Sospeso il piè coll'occhio dentro al sasso
Pensoso lo ricerchi, e lo penetri
Gay o Munlaiter; poi l'assalga franco,
E immediatamente lo martelli,
E lo squarci, e lo scarni, e lo dimembri,
Tal che si lanci d'ogni intorno e cada
L'aspro rottame dalle rudi schegge.
Indi il pensiero lentamente incarni
Collo scalpel di Fidia e Policleto [...]¹²⁰

Dopo il decesso, il nome del Gai viene precocemente ricordato nella guida di Vicenza del Balderini a proposito del ciclo di Palazzo Vecchia Romanelli¹²¹, mentre a Venezia compare in due opere di Giannantonio Moschini. Il critico lo menziona inizialmente nel terzo volume della sua *Letteratura veneziana*, nella quale attinge sia al manoscritto di Temanza che all'*Abecedario* dell'Orlandi ricordando la stima nei suoi confronti da parte dei committenti veneziani: «[...] sia più che bastevole alla di lui gloria il dire, che la sua repubblica gli commise pé pubblici più apprezzabili edifici alcuni lavori»¹²². In seguito Moschini cita varie sue opere nella sua guida di Venezia del 1815¹²³.

¹²⁰ ROBERTI, *Opere dell'abate*, 1830-1831, XVIII, 1831, pp. 121-129, (vv. 231-247). La citazione del Gai è ricordata anche in CICOGLIA, *Delle Inscrizioni veneziane*, 1824-1853, V, 1842, p. 384, nota 13. I pittori invece, sono descritti con le seguenti parole «Cignaroli dal tocco insieme dilicato e fiero, Tiepoletto dalle calde tinte, Batton dall'ombre ben temprate e fuse», vv. 177-180. Il Gai, per via dell'età, non poté "esaudire" il desiderio dell'abate Roberti, a differenza del Morlaiter che eseguì a Venezia due statue dell'Emiliani, rispettivamente nella chiesa di Santa Maria della Salute (altare dell'Assunta, cfr. RESS, *Giovanni Maria Morlaiter*, 1979, p. 10) e sul coronamento della facciata della chiesa di San Rocco (ROSSI, *Lavori settecenteschi*, 1981, pp. 228, 235).

¹²¹ [BALDARINI], *Descrizione delle architetture*, 1779, II, p. 115 che parla «del celebre Gaj». Cfr. cat. 69-72.

¹²² MOSCHINI, *Della letteratura veneziana*, 1806-1808, III, 1806, p. 101.

¹²³ MOSCHINI, *Guida per la città*, 1815, I, pp. 47, 101, 478, 499, 598; II, p. 103.

Sempre nel secondo decennio dell'Ottocento, precisamente tra il 1812 e il 1816, lo scultore veronese Luigi Zandomenighi avrebbe scolpito, secondo quanto attestano le fonti, un «busto colossale del Gai» per Giuseppe Battaglia, suo principale committente prima della partenza per Roma¹²⁴.

Il calo della fama dello scultore avviene in coincidenza con l'ascesa dell'estetica prima neoclassica poi romantica, che condannano senza appello l'arte di Seicento e Settecento, con conseguente caduta in disgrazia della scultura veneziana di quei secoli. Merita tuttavia di essere notato che sia Leopoldo Cicognara che Pietro Selvatico, come si è visto precedentemente molto duri verso altri scultori operosi in laguna, si mostrano invece più clementi nei confronti di Antonio Gai. Lo storico ferrarese chiude con questo artista la rassegna dedicata a Venezia «nell'epoca più infelice»; dopo averlo presentato come uno scultore che « trattò male i marmi, non meno che i bronzi», sembra contraddirsi definendo al contempo alcune sue statue «passabili» e apprezzando poi l'abilità dell'artista negli intarsi bronzei del *Cancello* della Loggetta marciana¹²⁵. Selvatico, pur prendendo le distanze dalle lodi del Temanza, nota che lo scultore «manifestò meno guasto stile», e considera i getti della Loggetta di «di non gran merito, a dir vero, ma di certo più savii nella composizione, nell'ornamento e nel disegno di quanto allora comunemente sapessi fare»¹²⁶. Da menzionare è poi il profilo tracciato da Girolamo Dandolo, che lo definisce «uno de' più ragionevoli artisti di quel tempo» e per il quale i putti dell'attico della Loggetta riescono a rivaleggiare con quelli sansoviniani¹²⁷, a testimoniare che lo stile moderato dell'artista ha potuto in alcuni casi riscuotere un timido apprezzamento anche nell'Ottocento, senza giungere alle stroncature di cui furono vittime altri artisti suoi contemporanei¹²⁸. La censura del XIX secolo nei confronti del barocco vide tuttavia tra le sue «vittime» numerose sculture del Gai ornanti lo scalone della libreria di Palazzo Pisani a Santo Stefano; acquistate in un primo tempo dall'antiquario Raoul Heilbronner, entrano in seguito a vari passaggi nelle collezioni del Walters Art Museum di Baltimora¹²⁹.

¹²⁴ SORGATO, *Memorie funebri*, 1856-1862, IV, 1858, p. 273. Non è nota la destinazione del busto e l'attuale sua ubicazione.

¹²⁵ CICOGNARA, *Storia della scultura*, 1823-1824, VI, 1824, pp. 234-235. Cfr. cat. 21.

¹²⁶ SELVATICO, *Sulla architettura e sulla scultura*, 1847, p. 450. Nella sua guida di Venezia parlerà poi di «buoni getti», SELVATICO, LAZARI, *Guida di Venezia*, p. 44.

¹²⁷ DANDOLO, *La caduta della Repubblica*, 1855-1857, I, 1855, p. 438. Cfr. cat. 55-56.

¹²⁸ In alcuni casi non venivano fatte delle distinzioni con gli altri scultori della generazione precedente Canova, cfr. ZANETTI, *Belle Arti. La Vergine*, 1846, s.p., dove Gai e compagni sono definiti «continuatori dello stile malaugurato».

¹²⁹ Cat. 7-10.

Dai passi precedentemente citati emerge come l'opera più celebrata del Gai fosse il *Cancello* bronzeo della loggetta marciana che, citato in numerose guide di XVIII e XIX secolo, fu oggetto di uno studio del console svizzero a Venezia Victor Ceresole; Nonostante la brevità, questo contributo è allo stesso tempo significativo in quanto presentante un taglio monografico sull'artista, con la pubblicazione di parte del contratto relativo all'opera¹³⁰. Nello stesso tempo, altri suoi lavori vengono fuggacemente citati in varie pubblicazioni sulle chiese veneziane, come i due *Angeli* (ora dispersi) della chiesa di San Simeone Profeta¹³¹. I primi anni del Novecento vedono l'uscita di due importanti saggi con pagine dedicate al Gai; il primo è un contributo di Giulio Lorenzetti sulla Loggetta del campanile di San Marco, dal progetto sansoviniano ai lavori settecenteschi di completamento guidati dal Massari. Tramite lo spoglio di documenti d'archivio lo studioso ripercorre le vicende della commissione, messa in opera del cancello e in seguito della realizzazione due putti sull'attico. Il suo giudizio stilistico è molto positivo e ricco di elogi sul cancelletto: «Nelle due eleganti portelle di bronzo, la più bella opera che l'arte fusoria del Settecento abbia prodotto a Venezia, il Gai si dimostrò veramente abile decoratore, e seppe fra le grazie e galanterie dell'arte dé suoi tempi, ammantare di classicità le sue allegoriche figure foggiando opera mirabile ed intonandola all'edificio classico a cui era destinata»¹³². Il secondo, di Gino Fogolari e relativo all'Accademia di Belle Arti, ricorda il ruolo svolto dal «tuttora ben noto [...] graziosissimo scultore settecentesco» all'interno dell'istituzione e pubblica per la prima volta le righe a lui dedicate dal Temanza¹³³. Del 1920 è l'accurata voce sul Thieme Becker riassunte la bibliografia esistente sullo scultore¹³⁴ e successiva di un ventennio è l'edizione a cura di Lina Livan dei notatori di Pietro Gradenigo¹³⁵. Coevo a quest'ultima pubblicazione è lo studio di Elena Bassi avente come oggetto l'Accademia di Belle Arti, ricordante la partecipazione del Gai nei primi anni di vita dell'istituzione¹³⁶.

Nel secondo dopoguerra un saggio di Giulio Brunetti evidenzia l'attività di perito svolta dal Gai la famiglia Sagredo¹³⁷ ma si deve aspettare la fine degli anni '50 per nuovi

¹³⁰ CERESOLE, *La grille de la "Loggetta"*, 1877.

¹³¹ CAPPELLETTI, *La chiesa di S. Simeone*, 1860, p. 25.

¹³² LORENZETTI, *La loggetta al campanile*, 1910, pp. 115-118, 131-132.

¹³³ FOGOLARI, *L'accademia veneziana*, 1913, pp. 10, 54-55.

¹³⁴ *Gai Antonio*, 1920.

¹³⁵ GRADENIGO [1748-1773] 1942. Per il Gai cfr. pp. 4, 68, 127, 160-161, 176.

¹³⁶ BASSI, *La regia Accademia*, 1941.

¹³⁷ BRUNETTI, *Un eccezionale collegio*, 1951. Nonostante venga indicata come data il 1738, ripresa anche da parte della bibliografia successiva, il nome del Gai appare solo nell'inventario del 1755

contributi riguardanti nello specifico le opere, grazie alle ricerche di Lucia Casanova e Antonio Niero. La prima pubblica innanzitutto un *Busto del doge Bartolomeo Gradenigo* nelle collezioni del Museo Correr e in seguito è autrice di una tesi monografica sull'artista discussa l'anno successivo. Valuta il Gai come uno «scultore di transizione», dove convivono «scultura veneziana tardo-barocca ed elementi precorritori del neoclassicismo»¹³⁸. Niero studia invece nello specifico tre opere nell'entroterra veneto che erano già state ricordate dal Temanza, reperendo in particolare nella chiesa di Dolo un bassorilievo già di proprietà della famiglia Grimani¹³⁹. Ulteriori precisazioni all'elenco contenuto nello *Zibaldon* vengono fornite a brevi anni di distanza da Carlo Someda de Marco che pubblica le cinque sculture sulla facciata della chiesa di Sant'Antonio Abate ad Udine riferite erroneamente dal biografo alla cattedrale cittadina; contraddittoria appare tuttavia la sua lettura stilistica del Gai, nelle cui opere udinesi intravede correttamente richiami alla tradizione veneziana cinquecentesca ma, allo stesso tempo, meno evidenti e discutibili presunte derivazioni da esponenti dell'arte barocca come Giusto Le Court o Filippo Parodi¹⁴⁰. In anni vicini Franco Barbieri approfondisce le sculture del Gai nel Parco Querini a Vicenza presentanti rispetto alle attigue sculture dei Marinali, «purismi di stampo neoclassico»¹⁴¹; nel 1963 lo *Zibaldon* viene finalmente pubblicato a cura di Nicola Ivanoff che segnala all'occasione le opere non più reperibili.

Tutte queste ultime precisazioni vengono raccolte da Camillo Semenzato nella voce su Antonio Gai all'interno della sua pionieristica monografia sulla scultura veneta di Sei e Settecento; nel profilo, che si basa in gran parte sulla tesi rimasta inedita della Casanova, si redige il primo catalogo moderno della produzione dell'artista oltre ad un regesto documentario. Notevole è l'apprezzamento dello studioso per il Gai, inserito nella corrente classicista, e nelle cui opere vede l'eredità dei vari artisti appartenenti alla generazione precedente come Antonio Tarsia o Giuseppe Torretti; sempre secondo Semenzato, nonostante la forte stilizzazione delle sculture vi è sempre «sufficiente ricchezza di inflessioni e spontaneità»¹⁴².

assieme a Giambattista Tiepolo. Cfr. anche MAZZA, *I Sagredo*, 2004, pp. 225-233. Cfr. regesto alla data 16 settembre.

¹³⁸ CASANOVA, *Un busto del Gai*, 1957; CASANOVA, *Antonio Gai*, 1958.

¹³⁹ NIERO, *Pregevoli sculture*, 1957. Per il rilievo cfr. cat. 61.

¹⁴⁰ SOMEDA DE MARCO, *Le pregevoli sculture*, 1960-1963.

¹⁴¹ BARBIERI, *Il giardino delle statue*, 1962.

¹⁴² SEMENZATO, *La scultura veneta*, 1966, pp. 58-59, 130-132. Vengono riassunti anche i dati relativi ai figli Francesco e Giovanni (p. 132). Sulle stesse posizioni si allinea anche Mariacher nella recensione al volume di Semenzato (*La scultura veneta*, 1967, p. 246).

Dopo questo fondamentale e imprescindibile volume, si ricordano innanzitutto il basilare contributo di Paola Rossi sulle sculture decoranti la facciata di San Rocco che, grazie al reperimento di numerosi documenti, ha permesso di fare chiarezza sulla paternità delle varie opere¹⁴³ e, a livello archivistico, merita di essere anche segnalato un saggio di Gastone Vio dove si ricostruisce la vicenda giudiziaria che vide protagonisti l'artista e il Collegio degli Scultori¹⁴⁴. È poi riservato spazio per il Gai nei saggi di Giuseppe Pavanello e Paola Rossi sulla scultura veneziana del Settecento¹⁴⁵, mentre il punto della situazione sugli studi viene fatto dalle voci biografiche di Maria Elena Massimi, Andrea Bacchi e Matej Klemenčič¹⁴⁶, queste ultime due comprendenti anche arricchimenti al catalogo. Tra le ulteriori aggiunte a quest'ultimo in tempi più recenti non si possono innanzitutto omettere le quattro *Allegorie* un tempo in Palazzo Pisani a Santo Stefano e ora a Baltimora¹⁴⁷, la *Vergine col Bambino* di Pincara¹⁴⁸ e infine le convincenti proposte attributive formulate in più interventi da Monica De Vincenti e Simone Guerriero, anche all'interno del progetto di censimento della statuaria veneta da giardino condotto dall'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini¹⁴⁹.

¹⁴³ ROSSI, *Lavori settecenteschi*, 1981.

¹⁴⁴ VIO, *Giuseppe Torretti*, 1984, p. 205.

¹⁴⁵ PAVANELLO, *La scultura. Il Settecento*, 1995, pp. 461, 465-467; ROSSI, *La scultura a Venezia*, 1997.

¹⁴⁶ MASSIMI, *Gai Antonio*, 1998; BACCHI, *Antonio Gai*, 2000; KLEMENČIČ, *Gai Antonio*, 2005.

¹⁴⁷ PAVANELLO, *Antonio Gai's statues*, 2002-2003.

¹⁴⁸ MARIANI, *Per il catalogo*, 2006. Cfr. cat. 50. Questo contributo ha anche il merito di smentire la tradizionale attribuzione al Gai di alcuni *Angeli* posti nella chiesa di San Bartolomeo a Rovigo, assegnati tramite via documentaria a Jacopo Contiero.

¹⁴⁹ DE VINCENTI, *"Piacere ai dotti"*, 2002, pp. 244-246, 272-280; DE VINCENTI, GUERRIERO, *Intagliatori e scultura lignea*, 2009, pp. 143-147; GUERRIERO, *Per un repertorio*, 2010, pp. 210, 249-255.

2) CENNI BIOGRAFICI

Antonio Sebastiano Gai, figlio dello “sgarbellador” Francesco *quondam* Giacomo e di Fiorina nasce a Venezia, nella parrocchia di Sant’Angelo il 3 maggio 1686, ultimogenito di tredici fratelli e riceve il battesimo dieci giorni dopo¹⁵⁰; la famiglia probabilmente era originaria di un’altra contrada dal momento che non sono stati reperiti negli stessi registri né l’atto di nascita del padre né quello della madre. Allo stesso modo non è nota la data di matrimonio dei due che dimorano tuttavia a Sant’Angelo già nel 1663, quando viene menzionata nei registri canonici la nascita nella parrocchia della primogenita Barbara Francesca; da tale documento si apprende inoltre che Giacomo era già deceduto¹⁵¹. Gli anni successivi videro l’arrivo, a cadenza più o meno regolare, di altri figli: Giacomo Santo (1665), Santo Pasqualino (1666), Caterina Francesca (1667), Natalino Stefano (1669), Giacoma Ludovica (1671), Pasqua Rossana (1673), Maddalena Barbara (1674), Maria Angela (1676), Angela Virginia (1678), Domenico Giuseppe (1680), Giovanni Battista Pietro (1683) e infine il già ricordato Antonio¹⁵². Poco tempo dopo la nascita di quest’ultimo, dovette probabilmente ammalarsi il padre Francesco in quanto nell’atto di decesso, datato 1693, viene definito «infermo da anni 6»¹⁵³.

¹⁵⁰ Regesto, 3 maggio 1686; 13 maggio 1686. Appendice documentaria 1.

¹⁵¹ A differenza di Francesco e poi di Antonio, quest’ultimo non sembra avere svolto mestieri artistici o artigianali; nelle citazioni contenute negli atti di battesimo dei nipoti è solitamente definito «barcarol», ma altre volte è detto «dal pan», forse un soprannome di famiglia.

¹⁵² Gli atti di battesimo dei figli di Francesco e Fiorina sono tutti contenuti nello stesso registro; ASPV, Parrocchia di Sant’Angelo, *Battesimi*, 8, cc. 5v, 10v, 16r, 22r, 30r, 36v, 46r, 59r, 69v, 78r, 88v, 104r, 123r. Tra i padrini si registrano solamente due artigiani: Zaccaria *quondam* Bernardo Gavazzi *sgarbellador* di San Giovanni di Rialto per Giacoma Ludovica, mentre a tenere alla fonte Domenico Giuseppe fu il pittore Francesco Scaramella *quondam* Giacomo di San Paterniano. Apparentemente nessuno dei fratelli di Antonio intraprese una carriera artistica, sappiamo tuttavia che Domenico Giuseppe lavorava nel campo delle passamanerie, come testimonia innanzitutto l’atto di matrimonio datato 1705 (CASANOVA, *Antonio Gai*, 1958, p. 16) e le sue attestazioni in documenti della corporazione dei *passamaneri* (ASVe, *Milizia da Mar*, b. 626, fasc. “Notta di tutte le spese dell’Arte de Passamaneri”, 16 aprile 1711; ASVe, *Milizia da Mar*, b. 678, foglio sciolto, datato 3 dicembre 1730). Muore prima del 1752, anno in cui la sorella Giacoma lascia nel testamento 50 ducati per le sue figlie (cfr. regesto, 16 ottobre 1752).

¹⁵³ ASPV, *Parrocchia di Sant’Angelo, Morti*, 7, c. 81v. Dall’atto si apprende che venne sepolto a San Giacomo di Rialto.

Nel 1710 Antonio contrae matrimonio con Lucia figlia di *quondam* Giovanni Fabri, trasferendosi poco dopo in un'altra parrocchia¹⁵⁴; non è assolutamente agevole seguire gli spostamenti dell'artista in seguito alle nozze dal momento che appare cambiare frequentemente quartiere di residenza. Alla fine del 1713 risulta essere domiciliato a Santa Maria del Giglio, dove viene al mondo il figlio Giovanni¹⁵⁵ mentre almeno dal 1715 abita a Santa Marina; il 14 novembre di quell'anno nasce Domenico Zuanne Maria¹⁵⁶ mentre la moglie Lucia vi muore prematuramente all'età di 32 anni nel 1717¹⁵⁷. Nei registri canonici di queste parrocchie non è stato rintracciato l'atto di battesimo dell'altro figlio Francesco che dovette nascere altrove. Dal momento che quest'ultimo porta il nome del nonno, si può ipotizzare fosse il primogenito e la sua data di nascita appare quindi collocabile tra il 1710 e il 1712.

Un indizio sul possibile domicilio del Gai negli anni successivi si ricava da un documento del 1719 relativo al progetto del nuovo Bucintoro, per il quale «s'offerisce per tutti disdotto mille e quattrocento Antonio Gai all'Ospedaletto»¹⁵⁸ mentre, dopo diversi anni di silenzio documentario, lo scultore risulta almeno a partire dal 1735 residente nella parrocchia di San Bartolomeo, che non abbandonerà più sino alla morte¹⁵⁹. Dagli estimi e dalle dichiarazioni dello stesso Gai sembra emergere che fosse in discrete condizioni economiche dal momento che possedeva una casa di proprietà, il cui piano superiore veniva dato in affitto¹⁶⁰. I documenti successivi non aiutano a capire con sicurezza l'esatto luogo di residenza in quanto gli elenchi dei Provveditori alle Pompe del 1745 specificano che il Gai abita a Corte Nova¹⁶¹, mentre documenti successivi riportano invece Corte o Calle dell'Orso¹⁶², quest'ultima ancora con questo nome (fig. 39). Nel suo contributo riguardante il *Cancello* della Loggetta, Victor Ceresole

¹⁵⁴ Regesto, 30 gennaio 1710; appendice documentaria 2. Anche i suoi fratelli dovettero trasferirsi visto che l'ultimo documento relativo ad un membro della famiglia Gai reperito nei registri di Sant'Angelo è l'atto di decesso della madre che muore nel 1719 all'età di 80 anni e viene sepolta nella chiesa di Santo Stefano (ASPV, *Parrocchia di Sant'Angelo, Morti*, 8, c. 121v).

¹⁵⁵ Regesto, 4 dicembre 1713; appendice documentaria 3.

¹⁵⁶ Regesto, alla data; appendice documentaria 4.

¹⁵⁷ Regesto, 11 giugno 1717. Il necrologio la dice deceduta dopo 8 giorni di febbre in seguito ad un parto. Manca però qualsiasi traccia del bambino, sia nel registro dei battesimi che dei decessi. Appendice documentaria 5.

¹⁵⁸ Regesto, 6 dicembre 1719. Dimorava quindi probabilmente nella parrocchia di Santa Giustina, sul territorio della quale si trovava l'Ospedaletto.

¹⁵⁹ In tale anno gli viene stimata la casa, cfr. Regesto, 1735 (senza data)

¹⁶⁰ Nel 1739 la signora Chiara Lavezzani paga 64 ducati annui (cfr. Regesto, 1739, senza data) mentre nel 1767 l'affittuario Antonio Pagnello, ne versa 60 (Appendice documentaria 13).

¹⁶¹ Regesto, 13 luglio 1745; 23 settembre 1745.

¹⁶² Appendice documentaria 13-.

riporta una comunicazione fattagli dall'allora direttore dell'archivio dei Frari Bartolomeo Cecchetti, secondo il quale lo scultore avrebbe dichiarato nell'estimo del 1740 di possedere una casa di villeggiatura a Sambruson di Dolo¹⁶³; nel corso di tale ricerca non è purtroppo stato possibile rinvenire tale documento.

Dalle carte d'archivio è possibile ricostruire parzialmente i legami intessuti dal Gai con familiari, colleghi, nobili o intellettuali del tempo; se una frequentazione professionale con altri artisti è attestata dalla sua continua e attiva partecipazione alle riunioni delle corporazioni di intagliatori e scultori prima e dell'Accademia poi, rapporti di carattere più personale emergono da altri documenti, come i registri canonici. Nell'atto di battesimo di Giovanni, compare come padrino lo scultore Giuseppe Groppelli, in quello di Domenico il pittore Nicola Grassi, mentre nel 1743 Antonio tiene a battesimo Chiara Maria, seconda figlia di Francesco Zuccarelli¹⁶⁴. Importante e significativa dovette essere parimenti l'amicizia con Anton Maria Zanetti, con ripercussioni anche sulle opere, come si è già avuto modo di vedere nel capitolo introduttivo. L'artista passò quasi tutta la sua vita a Venezia con tuttavia una non trascurabile eccezione; vi è infatti un vuoto documentario tra il 13 maggio 1759 e il 19 gennaio 1763, data in cui afferma di essere stato lontano diversi anni dalla capitale per non meglio precisati «premurosi affari». Nella stessa dichiarazione, richiedendo il saldo del lavello per la sacrestia della basilica di San Marco, lamenta il mancato rispetto dell'accordo da parte di una persona incaricata di curare i suoi interessi durante il suo periodo di assenza e supplica i Procuratori di San Marco di essere pagato, alludendo a «lagrimevoli circostanze» in cui verserebbe la sua famiglia¹⁶⁵.

Probabilmente quest'ultima dichiarazione serviva soprattutto per sollecitare la sua richiesta di pagamento, dal momento che un episodio avvenuto pochi anni dopo lascia supporre che le sue condizioni economiche fossero comunque più che dignitose. Il 14 maggio 1767 si risposa sorprendentemente all'età di 81 anni con una certa Antonia Petruzzi, vedova di Zuanne Guarnieri; il contratto di nozze appare molto vantaggioso per la donna in quanto il Gai si impegna a concederle, in cambio della dote, il libero uso della casa in San Bartolomeo della quale potrà «disporre come di cosa sua propria, libera et

¹⁶³ CERESOLE, *La grille de la "Loggetta"*, 1877, p. 107.

¹⁶⁴ Regesto, 11 giugno 1743. Anche il figlio Giovanni era in contatto col pittore d'origine toscana, che fu a sua volta padrino della sua figlia Maddalena Maria (Regesto, Giovanni Gai, 30 giugno 1748).

¹⁶⁵ Regesto, 19 gennaio 1763. Non è purtroppo noto dove fosse il Gai in quegli anni, visto che nessuna fonte antica fa cenno alla sua partenza; appare tuttavia difficile che si sia recato in un'altra città o paese per ragioni lavorative, avendo oltrepassato la soglia dei 70 anni. Appendice documentaria 11.

expedita senza ostacolo o contraddizione di qualunque persona», oltre a nominarla erede universale¹⁶⁶. Dalla lettura dell'accordo sembra emergere che lo scultore non navigasse in cattive acque, visti i numerosi beni promessi alla futura moglie. Questa notevole generosità appare tuttavia molto sospetta e i dubbi su quello che appare a prima vista un matrimonio d'interesse appaiono confermati da altri documenti redatti nello stesso anno. Solo un mese dopo il contratto di nozze, egli compare assieme ai figli Francesco e Giovanni davanti ad un altro notaio per affidare loro la procura dei suoi interessi, «attesa l'età sua avanzata nella quale s'attrova, non potendo accudire all'occorrenze de suoi affari»¹⁶⁷. In tale documento non viene fatto alcun riferimento ad Antonia, così come in un nuovo atto del 7 luglio ove vengono apportate ulteriori modifiche alla procura, consistenti essenzialmente nell'invito ai figli di agire sempre insieme nella tutela degli interessi del padre e a comunicare qualsiasi loro azione anche allo scultore Giovanni Maria Morlaiter¹⁶⁸. Nel mese di agosto detta il testamento; al suo interno, prima di elencare i beni destinati agli eredi, afferma di avere contratto matrimonio solo dopo che la sua «volontà fù circuita, costretta et obligata dalle continue lusinghe, insinuazioni et premure» del figliastro della signora Antonia, don Domenico Guarnieri. Asserisce inoltre di non avere tratto beneficio dalla dote, dal momento che era composta da gioielli e altri beni di sua proprietà, prestati ma non donati alla donna. Autorizza infine i figli ad adire le vie legali per annullare la dichiarazione di contradote, affinché «resti la mia eredità libera da qualsiasi obbligazione, né in alcun tempo pregiudicata». Lascia poi la cospicua somma 500 ducati al figlio Giovanni, alle prese con debiti da saldare, e 400 ducati complessivi per le future nozze delle sue due figlie. Minore (solo 50 ducati) è la somma destinata a Francesco, non essendo quest'ultimo in situazione di bisogno come il fratello. I due sono infine nominati eredi universali e in egual misura di tutti i beni appartenenti ad Antonio¹⁶⁹. Nella procura e nel testamento non viene mai citato il figlio Domenico e sembra possibile che fosse già morto a questa data; di quest'ultimo sono state reperite solamente due ulteriori attestazioni, contenute in altrettanti testamenti redatti da Giacomina Gai, sorella di Antonio, il 16 ottobre 1752 e il 9 febbraio 1759. Nel secondo di essi egli è definito tenente, ciò lascia supporre che, a differenza dei fratelli, egli non intraprese la carriera artistica bensì militare¹⁷⁰.

¹⁶⁶ Regesto, 14 maggio 1767. Cfr. anche Appendice documentaria 13.

¹⁶⁷ Regesto, 20 giugno 1767.

¹⁶⁸ Regesto, 7 luglio 1767. Appendice documentaria 14

¹⁶⁹ Regesto, 24 agosto 1767. Appendice documentaria 15.

¹⁷⁰ Regesto, alla data.

Il tentativo di circonvenzione di cui è vittima lo scultore getta un'ombra sugli ultimissimi anni della sua vita, probabilmente contrassegnati anche da problemi di salute. Sino ad allora, nonostante l'età, era rimasto sempre al centro della vita artistica veneziana, occupando a 75 anni anche la prestigiosa carica di presidente dell'Accademia e impegnandosi anche ad eseguire due statue per l'erigenda facciata della chiesa di San Rocco. La procura per i figli, seguita poi dal testamento lasciano però intendere che le sue condizioni fisiche iniziavano a deteriorarsi e gli ultimi pagamenti per le sculture di San Rocco vengono consegnati direttamente da Francesco e Giovanni. Antonio appare non essere nemmeno in grado di sovrintendere alla realizzazione delle opere, che appaiono molto scadenti se confrontate con la sua produzione precedente. Nei seguenti mesi si dirada sensibilmente anche la sua partecipazione alle sedute dell'Accademia dove è documentato per l'ultima volta il 23 marzo 1768¹⁷¹. Il 4 giugno 1769 l'artista muore all'età di 83 anni, in seguito ad un colpo apoplettico che lo aveva colpito 40 giorni prima¹⁷².

¹⁷¹ Regesto, alla data.

¹⁷² Regesto, alla data. L'atto di decesso riporta erroneamente 85 anni. Appendice documentaria 16.

3) IL PERCORSO ARTISTICO

La formazione e l'attività come intagliatore

Nonostante fosse figlio di un falegname, difficilmente Antonio Gai poté ricevere i primi rudimenti nell'arte del legno da parte del padre, visto il decesso di quest'ultimo quando il figlio aveva solo 6 anni, dopo lunga malattia¹⁷³. Per la formazione dell'artista, l'unica fonte è lo *Zibaldon* di Tomaso Temanza, secondo il quale l'inizio del suo apprendistato sarebbe avvenuto nel 1696 sotto la guida di Ottavio Calderoni¹⁷⁴. Tale data non è tuttavia verificabile tramite via documentaria, dal momento che non sono stati conservati i registri contenenti i contratti di garzonato stipulati tra gli anni 1682 e 1700¹⁷⁵. Di Ottavio, probabilmente parente del più noto Matteo Calderoni¹⁷⁶, si conoscono attualmente solo una serie di eleganti poltrone conservate nella rocca Meli Lupi di Soragna (fig. 41), per la quale lavorarono numerosi scultori veneziani a cavallo tra Sei e Settecento¹⁷⁷, mentre la ricerca condotta nella documentazione del collegio degli intagliatori a Venezia ha permesso di aggiornare il suo profilo biografico, fissando come estremi cronologici della sua attività a Venezia gli anni 1680 e 1721¹⁷⁸. Le scarse notizie

¹⁷³ Cfr. p. 43.

¹⁷⁴ TEMANZA, *Zibaldon*, [1738-1778] 1963, p. 30. Sull'intagliatore si veda PERON, *Calderoni Ottavio*, 2000.

¹⁷⁵ Per questo fondo archivistico si vedano SERAŽIN, KLEMENČIČ, *I contratti di garzonato*, 2002-2004; SERAŽIN, *I contratti di garzonato*, 2005, 2007.

¹⁷⁶ Su Matteo, cfr. da ultimo DE VINCENTI, GUERRIERO, *Intagliatori e scultura*, 2009, pp. 133-134, 136-137, con aggiunte al catalogo.

¹⁷⁷ Un altro intagliatore che vi lascia diverse opere è Michele Fanoli, Cfr. CIRILLO, GODI, COLOMBI, *Soragna*, 1996, p. 17; DE VINCENTI, GUERRIERO, *Intagliatori e scultura*, 2009, pp. 131-133. Tra gli scultori in pietra attivi per il paese parmense si ricorda soprattutto Alvise Tagliapietra, autore di un ciclo nel giardino della Rocca e di un bellissimo *Cristo* nella parrocchiale.

¹⁷⁸ ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 171, fasc. 175, *passim*. La ricchezza di questo fondo consente di apportare ulteriori precisazioni relative alle biografie di numerosi intagliatori attivi in laguna, dove frequenti sono i casi di omonimia con inevitabili rischi di confusione. Nei contratti di garzonato compare per esempio un altro Ottavio Calderoni, allievo di Mattia Calderoni (SERAŽIN, KLEMENČIČ, *I contratti di garzonato* 2002, p. 174), che inizia ad essere documentato negli elenchi dell'arte a partire dal 1729. Vi sono in seguito due diversi Angelo Calderoni, uno figlio di Ottavio e l'altro di Mattia, nominati rispettivamente per la prima volta il 21 giugno e il 18 ottobre 1750. Tali precisazioni non appaiono superflue in quanto al momento della successiva citazione del secondo, il 27 febbraio 1751, egli viene definito «Angelo Calderon quondam Mattio». Si può quindi collocare il decesso di Mattia Calderoni, la cui ultima attestazione era datata 1747 (SERAŽIN, KLEMENČIČ, *I contratti di garzonato*, 2000, p. 200) nell'intervallo compreso tra queste date. In un atto di battesimo del 1744 dove compare come padrino, Angelo di Ottavio viene definito residente a San Samuele (ASPV, *Parrocchia di San Zulian*,

su Ottavio Calderoni e l'assenza di una sua fisionomia artistica ben definita rendono purtroppo difficile inquadrare con chiarezza gli esordi del Gai, i cui primi anni non sono ricostruibili tramite un susseguirsi di opere, ma soltanto grazie a citazioni nei documenti.

La prima attestazione dell'artista all'interno della corporazione degli intagliatori è datata 1711¹⁷⁹, quando è presente nell'elenco dei "Lavoranti", mentre non è stato invece possibile trovare conferma di un'altra data fornita dal Temanza, ovvero il 1716, anno in cui sarebbe divenuto capo maestro intagliatore¹⁸⁰. Tale "promozione" sembra venire tuttavia suffragata da un documento del 1719, relativo al Bucintoro; sulle vicende del progetto dell'ultima nave dogale, che vale la pena riassumere brevemente, è intervenuta a più riprese Lina Urban Padoan con successive precisazioni da parte di Bruno Cogo¹⁸¹. Il 13 aprile 1719 il Senato approva la richiesta dei Provveditori all'Arsenale di ricostruire il vecchio Bucintoro, che era stato inaugurato il 4 maggio 1606. Gli sviluppi sono ricostruiti in una relazione degli stessi Provveditori, datata 6 dicembre 1719, da cui si apprende che cinque intagliatori, tra cui i quotati Matteo Calderoni e Francesco Bernardoni, avevano presentato altrettanti progetti corredati da un preventivo, valutati da Antonio Corradini. Quest'ultimo non si limita soltanto ad un parere, ma costruisce di sua spontanea iniziativa un modello in cera, che riceve il pieno apprezzamento, risultando vincente. Viene quindi indetto un nuovo appalto dove i cinque intagliatori sconfitti ed altri tre, tra cui Antonio Gai, propongono un nuovo preventivo per la sua esecuzione¹⁸². Il 14 dicembre dello stesso anno il Corradini viene incaricato di progettare la decorazione e di sovrintendere ai lavori, conclusi verosimilmente nel 1729, nonostante la nave fosse già stata varata incompleta due anni prima per la festa dell'Ascensione. La sua tragica distruzione avvenuta nel 1798, alla quale sopravvissero solo pochi frammenti in gran parte conservati presso il Museo Correr, rende difficile un giudizio sulle sculture lignee un tempo presenti, realizzate tra il 1726 e il 1728. Se si eccettua l'importante testimonianza del Temanza, che assegna a Michele Fanoli e al figlio Lorenzo l'esecuzione della statua di *Marte* e decorazioni con bassorilievi e arpie per il trono dogale¹⁸³, non è chiara l'identità degli altri artisti alle dipendenze del Corradini; Bruno Cogo ipotizza la

Battesimi, 8, c. 225), mentre nel 1772 la citazione «Anzolo Calderon quondam Ottavio» indica l'avvenuta morte di Ottavio *junior*.

¹⁷⁹ Regesto, alla data.

¹⁸⁰ TEMANZA, *Zibaldon*, [1738-1778] 1963, p. 30.

¹⁸¹ URBAN, *Il bucintoro settecentesco*, 1987; *I progetti per le decorazioni* 1989 e da ultimo *Intagliatori e doratori*, 2011; COGO, *Antonio Corradini*, 1996, pp. 86-96.

¹⁸² Per il documento cfr. Regesto, 6 dicembre 1719.

¹⁸³ TEMANZA, *Zibaldon*, [1738-1778] 1963, p. 65.

partecipazione di Antonio Gai e degli altri intagliatori che avevano presentato il preventivo, proposta plausibile ma sinora non suffragata dai documenti, come nota Lina Urban¹⁸⁴. È altrettanto arduo individuare quali artisti abbiano scolpito le sculture pervenute, viste le persistenti difficoltà nel ricostruire la stagione della scultura lignea veneziana tra Sei e Settecento, dove sono numerosi sia gli “artisti senza opere” che le “opere senza artisti”, un’*impasse* da cui non è facile districarsi, nonostante diversi contributi apparsi negli ultimi anni abbiano contribuito a gettare nuove basi per la ricerca e a tracciare nuovi percorsi d’indagine¹⁸⁵.

Il caso di Antonio Gai rispecchia perfettamente tutte queste problematiche visto che, nonostante si sia dedicato in età matura sia all’intaglio che alla scultura in pietra, conosciamo molto meglio la sua attività come statuario e quasi nulla dei suoi lavori in legno. Le radici di questa disparità possono essere parzialmente ricondotte alla biografia del Temanza, che menziona nel suo elenco quasi esclusivamente opere lapidee con l’unica eccezione degli intagli all’interno della Biblioteca Marciana, ora dispersi¹⁸⁶. Un silenzio, quello del biografo, contrastante tuttavia con le testimonianze documentarie attestanti un’attività protratta nel tempo nel campo della lavorazione del legno a partire dalla sua pluridecennale appartenenza al collegio degli intagliatori, passando per le fonti d’archivio che certificano l’esistenza di opere andate perdute. E’ per esempio il caso di pagamenti per non meglio specificati lavori d’intaglio per il Tesoro di San Marco¹⁸⁷ o per la carrozza da parata di Gerolamo Pisani¹⁸⁸. Si rimpiange poi la dispersione dei mobili un tempo nel palazzo Corner a San Polo, tra i quali spiccavano su tutti gli intagli per la sala degli specchi ove erano presenti i dipinti del Tiepolo con la storia di Armida e Rinaldo. Possiamo quindi immaginare che questo lavoro del Gai doveva essere strettamente relazionato e integrato

¹⁸⁴ COGO, *Antonio Corradini*, 1996, p. 91; URBAN, *Intagliatori e doratori*, 2009, p. 180. È sempre la studiosa a ricordare correttamente che negli stessi anni Matteo Calderoni realizza gli intagli della *peota* per Carlo Emanuele III di Savoia (cfr. soprattutto SPANTIGATI, *Il bucintoro dei Savoia*, 2009), quindi un suo coinvolgimento nella decorazione della nave dogale non appare improbabile.

¹⁸⁵ Si ricordano MERKEL, *La scultura lignea*, 1997; COLLE, *Il mobile*, 2000, pp. 281-341, ROSSI, *La scultura a Venezia*, 2009, pp. 73-79 e soprattutto il recente volume dedicato all’arte dell’intaglio e della doratura a Venezia, *Con il legno e con l’oro*, 2009 (per un profilo di insieme sui secoli XVII-XVIII e proposte attributive, si vedano soprattutto il saggio di Paola Rossi e quello di Monica De Vincenti e Simone Guerriero).

¹⁸⁶ Il Temanza si mostra tuttavia impreciso in quanto riferisce allo scultore «tutti li ornati d’intaglio nella libreria» (TEMANZA, *Zibaldon*, [1738-1778] 1963, p. 32, mentre sappiamo che alcuni sono stati eseguiti da Giovanni Marchiori dopo il 1736. cfr. ZORZI, *La libreria di San Marco*, 1987, pp. 263, 493 nota 149; DE VINCENTI, GUERRIERO, *Intagliatori e scultura*, 2009, pp. 147, 150.

¹⁸⁷ Regesto, 26 aprile 1733.

¹⁸⁸ FAVILLA, RUGOLO, *Gli scultori*, 2012, p. 259. Cfr. anche regesto.

con le pitture, le quali «in quell'irripetibile contesto del 'gabinetto di specchi', dovevano acquisire una magica rifrazione, non casuale ma programmata, anche in considerazione del soggetto dei dipinti»¹⁸⁹. Riguardo la sua attività nel campo della scultura lignea, sono altrettanto significativi i contratti di garzonato stipulati dal Gai con giovani apprendisti, all'interno dei quali egli viene sempre definito intagliatore o scultore in legno¹⁹⁰. Le ricerche di archivio di Marino Zorzi, che hanno permesso di fissare la data di esecuzione dei perduti lavori della Marciana tra il 1762 e il 1767, dimostrano infine che lo scultore praticò l'intaglio per tutta la sua vita a differenza di quanto si era sinora pensato¹⁹¹.

Nonostante la perdita di queste opere e di chissà quante altre non documentate, è stato recentemente pubblicato da parte di Monica De Vincenti e Simone Guerriero un importante tassello per la ricostruzione dell'attività del Gai nel campo dell'intaglio, un *Crocifisso*, considerato sinora irreperibile, conservato nella cappella dei frati del convento di San Francesco della Vigna (fig. 64, 65)¹⁹². L'opera è stata collegata alla produzione dello scultore veneziano grazie ad una citazione all'interno di un libro di memorie del convento francescano, dove si afferma che essa venne esposta per la prima volta il Venerdì Santo del 1726¹⁹³. La data è molto preziosa in quanto, allo stato delle ricerche attuali, il *Crocifisso* risulta il primo pezzo dell'artista provvisto di data. Lo stile e l'elegante lavorazione indicano tuttavia come la scultura sia da considerarsi come lavoro di artista già maturo, senza tradire incertezze o imperfezioni giovanili, lasciando presupporre una già notevole esperienza alle spalle. Come poi è stato convincentemente rimarcato da Guerriero e De Vincenti al momento della pubblicazione, il *Crocifisso* presenta «gli elementi salienti dello stile della prima maturità dell'artista: dai lineamenti idealizzati del volto, alle proporzioni allungate del corpo [...] al panneggio stilizzato ed elegante del perizoma [...], ritmato da una serie studiata eppure naturale di pieghe¹⁹⁴».

¹⁸⁹ FAVILLA, RUGOLO, *Gli scultori*, 2012, pp. 258-262 (citazione tratta da p. 262). Cfr. anche regesto (dal 21 novembre 1740 al 30 dicembre 1743). I documenti erano già stati segnalati da ROMANELLI, *Giambattista Tiepolo e i Cornaro*, 1998, p. 219.

¹⁹⁰ Regesto, 19 dicembre 1731; 20 giugno 1735; 3 luglio 1737; 5 dicembre 1740.

¹⁹¹ ZORZI, *La libreria di San Marco*, 1987, pp. 279, 478 nota 239. Queste precisazioni passarono tuttavia inosservate, venendo recuperate in DE VINCENTI, GUERRIERO 2009, *Intagliatori e scultura*, 2009, p. 143. La datazione ad una fase relativamente giovanile era stata proposta da Lucia Casanova, la quale dubitava che il Gai potesse avere preso parte ai lavori del 1762 (CASANOVA, *Antonio Gai*, 1958, pp. 16-18).

¹⁹² Cat. 3.

¹⁹³ DE VINCENTI, GUERRIERO, *Intagliatori e scultura lignea*, 2009, pp. 143-145, 147.

¹⁹⁴ *Ibid.*, 145, 147.

Meritevole di interesse è poi la proposta, sempre degli stessi studiosi, di avvicinare all'attività giovanile del Gai i due *Angeli cerofori* (fig. 92-93)¹⁹⁵ posti nel presbiterio della chiesa veneziana dei Gesuati, per le strette somiglianze con varie opere realizzate dal Nostro negli anni '30, come per esempio il *Meleagro* del Metropolitan Museum di New York¹⁹⁶. Nonostante il cantiere della chiesa domenicana sia discretamente documentato, esistono per questa coppia soltanto carte d'archivio che certificano dei lavori avvenuti nel 1743, quando vennero dorati da Angelo Venturini e dotati di nuvole e ceri¹⁹⁷, ma nessuna testimonianza che permetta di dirimere la questione attributiva. A queste due opere possono poi essere avvicinati due *Angeli adoranti* molto simili, posti sulla cantoria della parrocchiale dei Santi Vito e Modesto a Spinea (fig. 43-44), sinora riprodotti soltanto in una pubblicazione riguardante la chiesa ove sono conservati, senza che venissero fornite ulteriori informazioni¹⁹⁸. Purtroppo anche in questo caso è assente documentazione specifica che avrebbe aiutato a chiarire la paternità; nonostante si riscontrino affinità nei profili dei volti con numerose altre sculture del Gai, appare nondimeno preferibile mantenere al momento alcune riserve riguardo ad un'attribuzione allo scultore veneziano, a causa anche di cadute qualitative, come le tozze e goffe mani che caratterizzano entrambe le figure.

Nonostante non siano più esistenti, è possibile avere un'idea degli armadi realizzati per la biblioteca marciana grazie ad una riproduzione antecedente alla loro distruzione, pubblicata in un saggio di Giulio Coggiola (fig. 42)¹⁹⁹. Gli intagli appaiono piuttosto semplici e regolari, con quasi nessuna inclinazione a proporre decorazioni elaborate; al riguardo va tuttavia precisato che molto probabilmente al Gai toccò solamente il ruolo di esecutore, in quanto il documento di archivio assegna la loro ideazione al custode della biblioteca Anton Maria Zanetti il giovane e al marangone veneziano Battista Gafforello, con la supervisione generale affidata all'architetto Giorgio Massari. Tale ipotesi sembra essere confermata dal confronto tra la sostanziale sobrietà di quest'armadi e i vivaci ornamenti che l'artista inventa per il reliquario di San Pietro

¹⁹⁵ Cat. 19-20

¹⁹⁶ DE VINCENTI, GUERRIERO, *Intagliatori e scultura lignea*, 2009, pp. 146-147. In tempi recenti essi sono stati avvicinati anche a Francesco Bernardoni, COLLE, *Fonti decorative*, 2009, p. 103. Per il *Meleagro*, cfr. cat. 26.

¹⁹⁷ NIERO, *Tre artisti per un tempio*, 2006, pp. 45, 121, 180.

¹⁹⁸ Attualmente sono posti ai lati dell'organo, costruito nel 1773, RORATO, FRANCESCHIN, *La chiesa dei santi*, 1987, p. 82.

¹⁹⁹ COGGIOLA, *Dalla libreria del Sansovino*, 1906, p. 30.

Orseolo o i fitti e intricati racemi del *Cancello* della Loggetta marciana, entrambi analizzati più avanti.

Questo paragrafo appare la sede adatta per una discussione riguardante un problematico album di disegni recante il nome del Gai, conservato presso i Musei Civici di Palazzo Madama a Torino²⁰⁰. La prima segnalazione è di Nicola Ivanoff che, in nota alla sua edizione dello *Zibaldon* temanziano, parla imprecisamente di un volume contenente disegni per vasi e statue da giardino²⁰¹. Diversi decenni dopo, i fogli vengono esaminati da Massimo De Grassi, che corregge quanto affermato dall'Ivanoff; lo studioso ravvisa innanzitutto l'assenza di disegni relativi a statue segnalando al contempo la presenza di numerose cornici e motivi ornamentali destinati ad una traduzione in legno, vedendovi anche la presenza di mani diverse²⁰². Ultimo intervento in ordine di tempo è quello di Monica De Vincenti che nota la parziale somiglianza di alcuni disegni con le decorazioni dei vasi conservati sul muro di cinta della villa Bianchi Lin de Kunkler a Mogliano Veneto²⁰³, e che considera l'album come un «campionario della produzione della fiorentina bottega dell'artista». Prudentemente la studiosa preferisce tuttavia lasciare il punto di domanda riguardo alla paternità dell'album, accettando solo con riserva l'attribuzione al Gai²⁰⁴.

Pressoché sconosciuti sono i passaggi collezionistici dell'album di cui si conosce solo l'ultimo proprietario prima del loro ingresso nelle collezioni civiche torinesi, ovvero l'antiquario Pietro Accorsi che li acquistò da venditore non specificato nel 1942²⁰⁵. Il nome del Gai è presente sul foglio posto in copertina e non è agevole capire se tale firma sia autentica o apposta in un secondo momento; alcuni elementi permettono tuttavia di notare come i fogli siano stati nel tempo manipolati in quanto diversi di loro recano un numero a matita non corrispondente all'ordinamento attuale mentre la quasi totalità presenta piccoli buchi sul lato destro lasciando intendere che fossero stati rilegati in passato. Pressoché costante è poi la tecnica di esecuzione, ovvero inchiostro bruno e nero su carta bianca. La convalida dell'attribuzione allo scultore veneziano non è per niente agevole in quanto, a parte i confronti proposti dalla De Vincenti, non trovano nessuna corrispondenza nel catalogo del Gai i numerosi monumenti o memorie funebri presenti nei fogli torinesi; allo stesso tempo non conosciamo nessun altro disegno dell'artista che

²⁰⁰ Numeri di inventario 0423/DS – 0462/DS

²⁰¹ TEMANZA, *Zibaldon*, [1738-1778] 1963, p. 32, nota 3.

²⁰² DE GRASSI, *L'antico nella scultura*, 2000, p. 54, nota 95.

²⁰³ Cat. 64-67.

²⁰⁴ DE VINCENTI, *“Piacere ai dotti”*, 2002, pp. 247, 280

²⁰⁵ L'informazione è ricavata dalle schede di catalogazione museali.

possa fungere da termine di paragone a livello di stile o tecnica. Riguardo l'eventuale ruolo di più persone ipotizzato da De Grassi, sembra invece di notare una sostanziale uniformità, con l'eccezione del foglio 0439/DS, raffigurante due gruppi recanti entrambi un'aquila e un leone, dove appare effettivamente ravvisabile un'altra mano oltre all'assenza dell'impiego dell'acquarello.

Se non è ancora possibile confermare il nome di Antonio Gai come autore dei disegni varrà la pena notare come quelli raffiguranti vasi (0423/DS - 0430/DS) derivino tutti da invenzioni dello scultore francese Jacques François Saly (1717-1776) che nel 1746 diede alle stampe trenta incisioni su questo soggetto (fig. 51-52)²⁰⁶. L'autore dei fogli torinesi attinge fedelmente a questi progetti replicando pedissequamente otto disegni senza apportarvi quasi nessuna variazione²⁰⁷. Tale derivazione permette di fissare almeno un termine *post quem* per l'album di Torino, mentre rimane ancora da chiarire la fonte figurativa per cornici e monumenti funebri (fig. 53-54).

Come si può chiaramente notare dall'unica opera certa sopravvissuta e dalle poche attribuibili, l'attività del Gai come intagliatore sembra essere stata contrassegnata da una notevole sfortuna, soprattutto se paragonata a quella di altri colleghi come Francesco Bernardoni o Giovanni Marchiori, i cui cataloghi lignei comprendono un numero maggiore di pezzi²⁰⁸.

Prime sculture in pietra

Stando alla testimonianza del Temanza, l'esordio come scultore in pietra del Gai avviene nel 1720 con una committenza di rilievo; in un primo tempo l'artista avrebbe eseguito per la villa della famiglia Dolfin a Carpenedo di Mestre sei statue in pietra tenera poste sui pilastri del cancello, seguite a pochi anni di distanza da altre sculture e vasi²⁰⁹. Anche in questo caso dobbiamo lamentare la perdita di questi lavori, coincidente probabilmente con la distruzione della villa, e rimangono allo stesso tempo rimangono

²⁰⁶ SALY, *Vasa a se inventa*, 1746.

²⁰⁷ Il disegno 0423/DS, avente come soggetto un vaso decorato con due putti che giocano, deriva per esempio dalla tavola 19 di Saly. Le altre corrispondenze sono le seguenti: tav. 1 → 0430/DS, tav. 3 → 0429/DS, tav. 5 → 0428/DS, tav. 6 → 0426/DS, tav. 7 → 0425/DS, tav. 27 → 0427/DS, tav. 28 → 0424/DS.

²⁰⁸ Sul Bernardoni si rimanda a DE VINCENTI, GUERRIERO, *Intagliatori e scultura lignea*, 2011, pp. 121-128, con ulteriore bibliografia. Per Giovanni Marchiori basti pensare al ciclo da lui realizzato per la Scuola Grande di San Rocco, cfr. soprattutto ROSSI, *L'attività di Giovanni*, 1982.

²⁰⁹ TEMANZA, *Zibaldon*, [1738-1778] 1963, p. 30.

poco chiari i modelli di riferimento seguiti dallo scultore. A livello documentario, ulteriori informazioni relative alla committenza Dolfin sono poi fornite da una causa che vede come contendenti il Gai e il neonato collegio degli scultori, la cui vicenda merita di essere ripercorsa.

Tracciata per sommi capi da Gastone Vio a cui seguirono successivi approfondimenti di Simone Guerriero e Monica De Vincenti²¹⁰, essa riveste un notevole interesse, in quanto offre una visione dall'interno di certe dinamiche che regolavano i collegi professionali a Venezia. I fatti si possono fare iniziare il 14 agosto 1723 quando, per volontà del Senato, viene creato un nuovo collegio professionale riservato agli scultori, che si separano così dall'arte dei tagliapietre²¹¹. Meno di un anno dopo, il 28 maggio 1724 si approva con larga maggioranza (22 voti contro 3) lo statuto che vincola l'autorizzazione ad aprire bottega al superamento di una prova d'arte, consistente nella realizzazione di un modelletto in creta di un soggetto scelto dal priore e di un busto a grandezza naturale. Tali leggi trovano l'opposizione di Francesco Bernardoni e Antonio Gai che, da quanto emerge dalle carte, esercitavano la professione di scultori all'insaputa del collegio e il 17 agosto dello stesso anno i membri di quest'ultimo stabiliscono di punire i due artisti per la loro condotta irregolare, riservandosi la scelta delle pene da infliggere²¹². Le divergenze iniziano ad appianarsi in seguito alla convocazione dei due scultori davanti alla Giustizia Vecchia, dove si presentano il 4 giugno 1725 in tale sede viene trovato un compromesso con la concessione, da parte del priore Giuseppe Torretti, di una deroga che permette sia al Gai che al Bernardoni di terminare le commissioni già intraprese²¹³. Segue quindi una dichiarazione degli artisti dove vengono elencate le opere già iniziate e per il Gai viene confermato quanto scritto dal Temanza, dovendo egli terminare otto vasi e dieci sculture in pietra tenera per Vettore Dolfin (a cui aveva già fornito altri otto vasi) e una statua in marmo di Carrara per Marcantonio Dolfin²¹⁴. Tali lavori sono probabilmente conclusi nel 1727; il 16 settembre egli si dice finalmente disposto a sostenere la prova d'arte per regolarizzare la sua situazione e chiede al Senato un luogo per scolpire il busto e due scultori del collegio per l'assistenza e la valutazione

²¹⁰ VIO, *Giuseppe Torretti intagliatore*, 1984, p. 205; GUERRIERO, *Francesco Bernardoni e l'altare*, 1995, pp. 51-52; DE VINCENTI, *"Piacere ai dotti"*, 2002, pp. 242, 249.

²¹¹ Appendice documentaria 6.1. Per la nascita del collegio cfr. anche DEL NEGRO, *La crisi*, 2005, pp. 7-9.

²¹² Regesto, 17 agosto 1724.

²¹³ Come ha notato Simone Guerriero i due vengono non casualmente definiti "intagliatori in legno" e non più scultori, GUERRIERO, *Francesco Bernardoni e l'altare*, 1995, p. 52.

²¹⁴ Regesto, 4 giugno 1725. Appendice documentaria 6.4.

del lavoro²¹⁵. Da un documento del 25 settembre apprendiamo dell'assegnazione di un magazzino nella parrocchia di San Samuele e della designazione di Giuseppe Torretti e Antonio Corradini come esaminatori, mentre lo scultore comunica la sua disponibilità ad iniziare il lavoro a partire dal 1 ottobre²¹⁶. Due giorni dopo il priore Antonio Corradini accetta l'incarico oltre ad esprimere la sua soddisfazione per la volontà del Gai a «costumare sempre di più all'esecuzione delle leggi del Collegio degli Scultori [...]»²¹⁷. Nonostante non siano stati reperiti ulteriori documenti che certifichino l'esito della prova, il Gai dovette superarla a pieni voti, dal momento che l'artista entrò a far parte del collegio, divenendone addirittura priore nel 1730, solo tre anni dopo la ricomposizione della frattura e, quasi a suggellare un simbolico passaggio di consegne, succedendo proprio ad Antonio Corradini²¹⁸.

Come visto poc'anzi, la perdita delle numerose opere realizzate per la famiglia Dolfin rende problematica la ricostruzione dei suoi esordi come scultore in pietra, anche per via degli scarsi appigli cronologici per la datazione dei pezzi conservatisi; punto di partenza per la datazione di lavori precedenti sono quindi necessariamente le allegorie della *Fede* e della *Fortezza* (fig. 73-74) della chiesa veneziana di San Vidal vincolate al 1730²¹⁹. Fidandoci dei documenti d'archivio, possiamo ragionevolmente supporre che dal 1725 al 1727 il Gai si sia interamente dedicato all'assoluzione della seconda *tranche* di committenze Dolfin, ma non è escluso che, prima della vertenza col collegio degli scultori, possa avere realizzato altre opere parallelamente alle prime sculture destinate alla famiglia nobile, che si inserirebbero quindi nell'intervallo 1720-1725. Tale ipotesi sembra prendere forza grazie all'apparire di due opere attribuibili all'artista che mostrano un non trascurabile scarto stilistico rispetto alle allegorie di San Vidal, difficilmente spiegabile all'interno del breve arco cronologico 1727-1730. Le sculture a cui si fa riferimento sono un'*Addolorata* e un'*San Giovanni Evangelista* (fig. 61-62), esposti nel 1973 alla biennale dell'antiquariato di Firenze con un'attribuzione ad Antonio Tarsia

²¹⁵ Regesto, 16 settembre 1727. Appendice documentaria 6.5.

²¹⁶ Regesto, 25 settembre 1727. Appendice documentaria 6.6.

²¹⁷ Regesto, 27 settembre 1727. Appendice documentaria 6.7. Al riguardo sembra opportuno segnalare che sia Corradini che Torretti, forse i più celebri scultori veneziani del tempo, appaiono anche essere i due membri più attivi all'interno dei primi anni di vita del collegio come sottolinea correttamente Matej Klemenčič (*Appunti sul neocinquecentismo*, 2001, pp. 240-241. Secondo quanto afferma il Temanza (*Vite dei più celebri*, 1778, p. 80, nota a) il veneziano fu anche il promotore della separazione dall'arte dei tagliapietra.

²¹⁸ Regesto, 1730 (senza data). Prima di quest'ultimo e dopo il mandato di Giuseppe Torretti, la carica era stata rivestita da Gaetano Susali, cfr. COGO, *Antonio Corradini*, 1995, pp. 62-66

²¹⁹ MORETTI, *Notizie e appunti*, 1984-1985, pp. 383-387. Per le opere cfr. cat. 11-12.

e solo recentemente ricondotti all'interno del catalogo di Antonio Gai da Simone Guerriero²²⁰. Le sculture, dagli ampi e vaporosi panneggi, sembrano ancora aliene dalla forte geometrizzazione che mostreranno le future prove dell'artista a partire dalle allegorie della *Vista* e dell'*Udito* (fig. 66-67), poste sullo scalone di villa Giovanelli a Noventa Padovana.

La datazione di queste ultime, facenti parte di un ciclo comprendente anche opere di Antonio Tarsia e dei fratelli Giuseppe e Paolo GropPELLI, è stata alquanto dibattuta, con proposte andanti dai primissimi anni '20 al 1738 e solo in tempi recenti, la critica sembra essersi assestata sull'intervallo 1727-1731²²¹. I panneggi di queste allegorie appaiono essere privi della morbidezza riscontrata nell'*Addolorata* e nel *San Giovanni* e si presentano quasi duri e spigolosi, con un forte andamento a zig zag soprattutto nella figura dell'*Udito*. In questi anni, come si ravvisa nel vibrante e inquieto movimento delle sculture, il Gai appare ancora acerbo nella scelta stilistica, in quanto appaiono molto forti le influenze tardo barocche, che emergono nel confronto col primo classicismo settecentesco veneziano, rappresentato a Noventa dal misurato e sicuro eloquio dell'esperto Tarsia. Questa maniera di Antonio non durerà molto in quanto, alla pari di quanto era avvenuto all'interno del Collegio degli scultori dove aveva raccolto l'eredità di Corradini, nelle opere successive egli sembra subentrare come nuovo esponente dello stile classicista proprio all'anziano Tarsia, ormai a fine carriera²²².

Agli inizi del terzo decennio sono state collocate da Giuseppe Pavanello le allegorie in pietra tenera realizzate dallo scultore per le nicchie dello scalone di palazzo Pisani a Santo Stefano (ora sede del conservatorio Benedetto Marcello). Lo studioso ha proposto tale datazione contestualmente alla pubblicazione di quattro di esse, rimosse dall'edificio alla fine del XIX secolo e pervenute, tramite varie vicende, al Walters Art Museum di Baltimora (fig. 69-72)²²³. La stessa data è stata poi suggerita per l'unica allegoria rimasta in loco, seppure trasferita nell'atrio, identificata in questa sede come *Pittura* (fig. 68)²²⁴. Più che in base a ragioni stilistiche, l'ipotesi di Pavanello si collega alla datazione di altri lavori eseguiti per la biblioteca del palazzo, a cui conduceva lo scalone,

²²⁰ GUERRIERO, *Per un repertorio*, 2009, pp. 210, 249. Cat. 1-2.

²²¹ Plausibili appaiono le precisazioni di Federico MONTECUCCOLI DEGLI ERRI (*Committenze artistiche di una famiglia*, 1992-1993, specialmente pp. 726-731. Per la vicenda critica del ciclo si rimanda alla scheda relativa, cat. 4-5.

²²² Quest'ultimo muore nel 1739, ma già nel 1735 dichiara di rinunciare alla professione, non possedendo più una bottega da diverso tempo, cfr. DE VINCENTI, *Antonio Tarsia*, 1996, p. 53.

²²³ PAVANELLO, *Antonio Gai's statues*, 2002-2003. Cfr. anche cat. 7-10.

²²⁴ Cat. 6

che ebbe il soffitto decorato tra 1721 e 1722 da un dipinto di Giovanni Antonio Pellegrini raffigurante *Minerva che soggioga il Tempo*, mentre in anni vicini vennero anche commissionati due gruppi scultorei a Francesco Bertos²²⁵. Tale data appare tuttavia troppo precoce, se confrontata allo stile delle opere che si mostrano posteriori alla coppia di Noventa e molto più vicine alle sculture della vicina chiesa di San Vidal, quindi collocabili almeno alla fine del decennio. Non sembra poi essere stato sottolineato come la cosiddetta *Allegoria della pittura* presenti alcune differenze formali rispetto alle altre quattro di Baltimora; se correttamente Pavanello ha rimarcato le sue dimensioni minori, suggerendo al contempo una sua collocazione originaria in una delle nicchie più piccole dello scalone²²⁶, essa appare anche precedere cronologicamente le sue compagne. L'ampio panneggio, movimentato e dinamico, e l'andamento sinuoso del corpo, quasi marinaliano, ricordano molto di più le allegorie di Noventa Padovana, che le sculture di Baltimora; queste ultime si muovono meno liberamente nello spazio, più longilinee e disciplinate hanno vesti frastagliate strettamente aderenti al corpo, come panni bagnati. Identici invece sono i volti, caratterizzati da un viso perfettamente ovale, naso affusolato e occhi socchiusi con lunghe pupille, elementi che torneranno anche a distanza di decenni. Le differenze tra le sculture di palazzo Pisani possono lasciare supporre l'esistenza di due distinte campagne decorative con la *Pittura*, che precederebbe di pochi anni le allegorie ora negli Stati Uniti.

Esse appaiono strettamente collegate alle sculture di San Vidal; come detto in precedenza, queste ultime sono fissate da documenti di archivio al 1730, inserendosi nel rinnovamento subito dalla chiesa, ricostruita su progetto di Antonio Gaspari con l'erezione della nuova facciata su disegno di Andrea Tirali. All'interno dell'edificio opere di artisti settecenteschi come Giovanni Antonio Pellegrini, Sebastiano Ricci o Antonio Tarsia si affiancavano ad altre più antiche, tra cui la pala di Vittore Carpaccio raffigurante il santo titolare della chiesa, tutt'ora collocata dietro l'altare maggiore. Le opere sono tra i pezzi più noti del Gai soprattutto per via della *Fede*, tentativo dell'artista di misurarsi col successo incontrato dalle figure velate di Antonio Corradini, specialista di opere di questo

²²⁵ Nella sala accanto vi era un'altra tela del pittore veneziano, avente come soggetto *Aurora e le ore*. Alla pari delle sculture, anche i dipinti sono state alienati; il soffitto della libreria si trova ora a Marble House nel Rhode Island, mentre quello attiguo a Biltmore House, ad Asheville, nel North Carolina, cfr. KNOX, *Antonio Pellegrini*, 1995, tavv. 129-131; pp. 226, 248. Per le sculture del Bertos, riprodotte in un'incisione del 1729 segnalata da PAVANELLO (*Antonio Gai's statues*, 2002-2003, pp. 28, 30), cfr. da ultimo AVERY, *The triumph of Motion*, 2008, pp. 182-183 (cat. 47-50).

²²⁶ PAVANELLO, *Antonio Gai's statues*, 2002-2003, p. 31 nota 3.

genere²²⁷. Le due allegorie, pur essendo contemporanee, presentano alcune differenze tra di loro; la prima aderisce solo superficialmente alla maniera del Corradini in quanto il manto presenta una copiosa e morbida cascata di pieghe e svolazzi, mentre maggiormente austera e composta è la seconda, più prossima alle sculture di Baltimora. Significativo è il confronto fotografico proposto da Camillo Semenzato, che affianca quest'opera all'*Udito* di Noventa Padovana²²⁸; entrambe le sculture presentano un simile andamento obliquo del panneggio, ma è evidente come in San Vidal il Gai costringa la figura in uno spazio limitato, racchiudibile in uno stretto cilindro, mentre l'allegoria di villa Giovanelli occupa un più ampio volume. Suggestivo e inevitabile è infine il confronto tra la *Fede* e del Gai e le invenzioni corradiniane, già proposto dalla critica in termini differenti e talvolta con giudizi negativi; come suggerisco invece nella scheda relativa, il coraggioso tentativo di Antonio di misurarsi con il collega sul campo di quest'ultimo denota una ormai raggiunta sicurezza nei propri mezzi, testimoniata dall'alto livello dell'esecuzione. Il mantenimento di un'autonomia dal modello dimostra al contempo che l'opera non è da intendersi alla stregua di una semplice copia o imitazione, ma come una rilettura personale che riesce nell'ardua impresa di tenere testa alle opere del rivale. Una sorta di "esame di maturità" per il Gai, il cui superamento lo promuove come protagonista a pieno titolo della scultura a Venezia.

In questi anni il linguaggio dell'artista non appare tuttavia ancora standardizzato e il cammino verso una maggiore intellettualizzazione delle figure ed un conseguente allontanamento dall'enfasi e dalla dinamicità barocca è graduale e non lineare; ancora parzialmente legata a questa tradizione è per esempio una terracotta raffigurante l'*Allegoria di Venezia*, passata recentemente sul mercato antiquario con un'attribuzione a Giuseppe Torretti che si propone in questa sede di riferire al Gai (fig. 100)²²⁹, mentre esempi di un'evoluzione dello scultore successiva al 1730 sono le sculture della facciata di Sant'Antonio Abate a Udine e la *Santa Teodosia* della chiesa veneziana di San Tomà. Il primo cantiere vede il Gai di nuovo alle dipendenze della famiglia Dolfin, patrocinatrice dei lavori di costruzione della facciata della chiesa e della decorazione del vicino palazzo²³⁰; l'artista è il protagonista della decorazione della facciata, progettata

²²⁷ Una *Fede* velata verrà riproposta ad una decina di anni di distanza da Giovanni Marchiori nel suo ciclo di rilievi per la Scuola di San Rocco, cfr. DE GRASSI, *Giovanni Marchiori*, 1997, pp. 136, 144.

²²⁸ SEMENZATO, *La scultura veneta*, 1966, figg. 183-184 (pagina non numerata).

²²⁹ Cat. 23.

²³⁰ Sede dal 1488 del patriarca di Aquileia; la prestigiosa e storica carica era diventata appannaggio esclusivo dei Dolfin a partire dal 1667, quando fu eletto cardinale Giovanni, al quale succedettero i nipoti Dionisio e Daniele, il quale diverrà nel 1751 il primo arcivescovo della neonata

probabilmente da Giorgio Massari e costruita tra il 1731 e il 1735, per la quale realizza le allegorie della *Fede* e della *Carità* nelle nicchie, i santi *Antonio Abate*, *Ermagora* e *Fortunato* sul coronamento e alcuni puttini (fig. 75-79, 81-82)²³¹. Meglio visibili per via della loro collocazione e di più alto livello qualitativo sono le prime due figure che appaiono perfettamente a loro agio nello spazio a loro riservato, mentre meno felici sono i tre santi posti sulla sommità, dai panneggi rigidi e quasi inamidati. Un saggio di notevole perizia è invece la *Santa Teodosia* (fig. 99), attualmente posta in una nicchia della controfacciata e acquisizione relativamente recente al catalogo dell'artista²³², dove vengono ripresi vari dettagli delle sculture precedenti, come l'aderenza della veste alle gambe e il caratteristico sbuffo del panneggio presente sia nella coppia di San Vidal che nei santi laterali udinesi.

Le commissioni pubbliche e il cancello della Loggetta

In seguito alla partenza di Antonio Corradini per Vienna, il Gai eredita il titolo di "scultore ufficiale" della Repubblica veneta, diventando l'artista di riferimento per le commissioni relative all'area marciana, sia opere ex novo che restauri²³³. Tali lavori richiedevano una buona dimestichezza con le sculture antiche e non appare un caso che, ad aver svolto prima di Antonio lavori simili, siano proprio stati altri scultori "classicisti"²³⁴. Il primo incarico, assegnato all'unanimità dai Provveditori al Sal, è il rifacimento di un capitello trecentesco di palazzo Ducale, detto "delle Nazioni" in quanto vi sono rappresentate otto teste simboleggianti altrettanti popoli (fig. 83-91)²³⁵. Lo scultore assolve al compito richiesto di imitare «l'antica idea e con maggiore perfetione», uniformando il capitello allo stile gotico presente sui numerosi altri del palazzo, con una

diocesi di Udine. Per le commissioni della famiglia si vedano CONTICELLI, *Il cardinale e la città*, 1996; PEDROCCO, *Appunti per una storia*, 1996.

²³¹ Cat. 13-17, L'unica scultura a non spettare al Gai è il busto di Dionisio, attribuito a Giovanni Maria Morlaiter, autore anche del *Sant'Antonio Abate* posto sull'altare maggiore. L'assegnazione allo scultore, proposta da SOMEDA DE MARCO (*Le pregevoli sculture*, 1960-1963, pp. 391-392), pur accettata da vari studiosi, è stata contestata da Saskia Duran Ress nel suo commento alla monografia del padre (RESS, *Giovanni Maria Morlaiter*, 1979, pp. 72-73, nota 24), ma ribadita da da ultimo Monica DE VINCENTI (*Nuovi contributi per il catalogo*, 1999, p. 79, nota 37).

²³² GUERRIERO, *Scheda 55*, 2000. Cfr. cat. 22

²³³ PAVANELLO, *Il Settecento*, 1995, p. 461 ; DE VINCENTI, "Piacere ai dotti", 2002, p. 41.

²³⁴ Si veda il capitolo introduttivo. Il Gai non fu attivo in questo campo solo per opere pubbliche, ma restaurò anche sei busti di proprietà della famiglia Corner, cfr. Regesto, 21 novembre 1740.

²³⁵ ROSSI, *Precisazioni su un capitello*, 1998.

abilità di mimetismo tale da ingannare diversi studiosi che considerarono l'opera come quattrocentesca²³⁶.

Spesso trascurata dalla critica, ma nondimeno rilevante, è la successiva commissione ricevuta dall'artista, incaricato di progettare un'urna d'argento per accogliere le ossa di San Pietro Orseolo²³⁷; in seguito alla canonizzazione di quest'ultimo, avvenuta nel 1731, la città lagunare richiese al re di Francia di potere ottenere una reliquia del doge veneziano, sepolto nell'abbazia di San Michele di Cuxa sui Pirenei, e vennero concessi il femore, la tibia e il perone. Solennemente trasportati in San Marco il 7 gennaio 1733, furono collocati il 14 dello stesso mese nel reliquiario ideato da Antonio Gai ed eseguito da Antonio Pilotto (fig. 54-55)²³⁸. Il pezzo è una delle migliori opere di oreficeria veneziana del Settecento ed è elogiato in un'accurata descrizione di padre Girolamo Codazzi, notaio apostolico della Cancelleria Patriarcale e citato nell'edizione del 1796 del *Forestiere illuminato* dove è definito «eccellente lavoro²³⁹». La commissione appare di notevole interesse in quanto l'affidamento al Gai di un incarico di grande prestigio, vista l'altissima valenza di queste reliquie per Venezia, sembra necessariamente presupporre che l'artista avesse già dato prova della sua abilità nel progettare oreficerie; non è tuttavia nota alcuna testimonianza di altri lavori in questo campo, ma è molto probabile che nel reliquiario dell'Orseolo, possano trovarsi riflessi le sue abilità e competenze di intagliatore.

L'ipotesi sembra essere supportata da un ulteriore incarico ricevuto dai Procuratori di Supra nel 1733, ovvero la realizzazione del cancello bronzeo della Loggetta di San Marco, che diverrà la sua opera più celebre (fig. 94-98)²⁴⁰; nel contratto vengono infatti esplicitamente lodate abilità ed esperienza del Gai, definito «scultore ben noto per

²³⁶ Per la complessa vicenda critica, causata anche da equivoci e fraintendimenti, cfr. cat. 18. Come tuttavia nota correttamente Paola ROSSI (*Precisazioni su un capitello*, 1998, p. 152), ad uno sguardo attento, lo scultore "tradisce" la sua cifra stilistica in alcune teste, dai visi perfettamente ovali con pupille sottili.

²³⁷ Per una sua biografia si rimanda a NIERO, *Pietro Orseolo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, 1961-1970, X, 1968, coll. 852, 854-859.

²³⁸ Si vedano GALLO, *Il Tesoro di San Marco*, 1967, pp. 130-132 e MARIACHER, *L'oreficeria sacra*, 1971, pp. 222-223, tav. CCXIII (con bibliografia), i quali tuttavia assegnano la realizzazione dell'opera ad Gerolamo Pilotto. Su Antonio Pilotto si rimanda alle notizie riportate da PAZZI, *Dizionario aureo*, 1998, pp. 121-122. Il Gai venne pagato il 22 aprile 1733, cfr. Regesto, alla data.

²³⁹ La relazione, conservata presso la Biblioteca Nazionale Marciana (Mss. Ital., Cl. VII, 2297), è trascritta in GALLO, *Il Tesoro di San Marco*, 1967, pp. 131-132; *Forastiero illuminato*, 1796, p. 21.

²⁴⁰ Per quest'opera, a cui si è brevemente accennato nel capitolo dedicato alla vicenda critica del Gai, si rimanda per più approfondimenti alla scheda relativa, cat. 21. Sulla loggetta rimane ancora fondamentale LORENZETTI, *La loggetta al campanile*, 1910, pp. 115-116, 131-132

le sue molto lodevoli fatture»²⁴¹. Una commissione di grande responsabilità, dovendo l'artista intervenire su un altro luogo simbolo della Repubblica veneziana, dalla duplice valenza civica e artistica. La prima traspare chiaramente dal programma iconografico scelto dai Procuratori che prevede la raffigurazioni di allegorie fortemente caratterizzate in senso politico²⁴² e parimenti non trascurabile è il confronto con i nobili esempi della scultura cinquecentesca ivi rappresentati, a partire ovviamente da Jacopo Sansovino. Antonio Gai viene incaricato di seguire tutte le tappe del lavoro, dall'ideazione del modello fino alla politura e rifinitura del bronzo con l'unica eccezione della fusione, per la quale è vivamente consigliato a servirsi del fonditore Innocenzo Romano o di «qualunque persona abile, e sperimentata per l'effetto suddetto». Da queste ultime parole sembra quindi trasparire che il Gai non fosse dotato delle competenze necessarie per la fusione, mentre era invece in grado di sovrintendere perfettamente alle altre tappe del lavoro²⁴³. Anche in questo caso, come adeguatamente sottolineato dalla critica, tornano preziose le sue abilità di intagliatore, in quanto il groviglio di racemi popolato da trofei e figure decorante la loggetta rinvia a coevi lavori d'intaglio ligneo a Venezia e testimonia al tempo stesso la duttilità dello scultore²⁴⁴. Un certo orgoglio per l'opera realizzata traspare dalla firma, posta sulla parte superiore della portella di destra, dove viene espressamente ricordata la collaborazione dei figli, all'epoca sui vent'anni²⁴⁵. A differenza del *capitello delle Nazioni*, dove Antonio Gai doveva essenzialmente limitarsi ad imitare lo stile gotico, nel cancello della loggetta ha maggiore libertà inventiva riuscendo abilmente a dialogare con le sculture già presenti, da cui sembra trarre ispirazione, ammantando le sue allegorie di una classicità assente nelle opere precedenti.

La commissione viene ultimata nel 1734 e l'anno dopo lo scultore riceve il plauso dei committenti per la «perfetione della Portella»²⁴⁶, che verrà stranamente messa in opera soltanto nel 1742, quando riceve un altro pagamento per non meglio precisate fatture²⁴⁷. I lavori alla loggetta non erano tuttavia finiti e l'anno dopo Gai riceve un compenso per modelli e statue, mentre nel 1750 completa l'attico scolpendo due rilievi

²⁴¹ Appendice documentaria n. 8.

²⁴² *Pubblica Vigilanza, Pubblica Libertà, Pubblica Felicità e Governo della Repubblica*.

²⁴³ Tale interrogativo può essere posto anche per le altre due sculture bronzee dello scultore, gli *Angeli* appartenenti rispettivamente all'Ashmolean Museum di Oxford e al gallerista britannico Danny Katz (cfr. cat. 53-54).

²⁴⁴ SEMENZATO, *La scultura veneta*, 1966, p. 58; DE VINCENTI, GUERRIERO, *Intagliatori e scultura*, 2009, p. 153.

²⁴⁵ Per l'attività dei figli Francesco e Giovanni si veda il capitolo a loro dedicato.

²⁴⁶ Regesto, 28 agosto 1735.

²⁴⁷ Regesto, 9 ottobre 1742.

con putti, imitando fedelmente quelli realizzati da Sansovino (fig. 140-141). Alla pari delle celebrate portelle, anche questo lavoro viene più volte menzionato all'interno delle varie guide e nei brevi profili sullo scultore²⁴⁸. Nel 1750 è di nuovo operoso per i Procuratori, per cui realizza il lavello della sacrestia della basilica di San Marco (fig. 163); montato nel 1752 questo lavoro presenta caratteristiche alquanto inusuali nella produzione dell'artista, sempre fortemente connotate in senso classicheggiante, ma questa volta più in direzione della scultura di fine XV e inizio XVI secolo. A differenza delle sue altre realizzazioni, va rimarcato che il lavello non piacque ai committenti ed è soltanto dopo una travagliata contesa, con minaccia di ricorso alle vie legali, che lo scultore riesce a farsi pagare nel 1763, ad un prezzo inferiore da quanto originariamente pattuito²⁴⁹. L'ultima commissione nota del Gai per i Procuratori di San Marco è il restauro di sei sculture poste sull'altare maggiore della basilica, per cui riceve 30 ducati il 17 aprile 1752²⁵⁰.

La svolta classicista e le sculture della maturità

Se si eccettuano le *Portelle* della loggetta, nell'assolvere le commissioni "marciane" presentate nel paragrafo precedente Antonio Gai non mostra particolare inventiva, dovendosi attenere a determinati modelli di riferimento; nei lavori per committenti "privati" l'artista procede con l'evoluzione stilistica principiata sul finire degli anni '20, allargando al contempo la sua rete di committenze a clienti anche internazionali. Non sono purtroppo reperibili le tre sculture appartenenti alla collezione del maresciallo Johannes Matthias von der Schulenburg, realizzate tra il 1731 e 1735, ma significativa è la causale di un pagamento dove viene esplicitamente fatto riferimento a statue «fatte sul stil antico»²⁵¹; un gusto antiquario che sembra trovare le sue radici già in opere come la composta *Fortezza* di San Vidal, ma che riceve nuova linfa dall'ambiente culturale veneziano di quegli anni. Nel 1740 esce il primo tomo della prestigiosa opera editoriale dei cugini Zanetti. Il legame d'amicizia esistente tra Antonio Gai e Anton Maria il Vecchio appare aver giocato un ruolo non secondario nello sviluppo in senso classicista dello

²⁴⁸ Cfr. cat. 55-56.

²⁴⁹ Cfr. cat. 75.

²⁵⁰ Regesto, alla data.

²⁵¹ BINION, *La galleria scomparsa*, 1990, p. 146

scultore di cui fu anche mecenate, possedendo diverse sue «statuine di marmo di Carara su l'antico» nel palazzo di Santa Maria Materdomini²⁵².

Vista la cronologia incerta nel catalogo dello scultore, di fondamentale importanza è il *Meleagro* (fig. 104), del Metropolitan Museum di New York, recante sul basamento firma e data 1735, e collegato verosimilmente alla commissione di Joseph Smith, di cui sarebbe l'unica opera nota²⁵³. Assimilabile ad esso è un'altra scultura di tema classico, un *Ganimede* di collezione privata (fig. 105), correttamente attribuito allo scultore da Monica De Vincenti che ne notava all'occasione gli stretti legami nella postura con il *Meleagro* datandolo per questi motivi verso la metà del decennio²⁵⁴. Appartenenti a questo periodo appaiono essere anche alcune sculture da giardino come le allegorie della *Generosità* e del *Valore* (fig. 106-107) poste su un portale di Villa Pisani a Stra e la coppia *Ercole e Onfale* di Palazzo Vendramin Calergi a Venezia (108-109), ma proveniente da villa Correr a Fiesso d'Artico²⁵⁵; in esse si riscontra tuttavia solo un parziale assorbimento del classicismo che apparirà compiuto a distanza di soli pochi anni, come testimonia l'*Atalanta* di collezione privata veneziana datata 1744 (fig. 126)²⁵⁶. Considerata uno dei capolavori del catalogo dell'artista da Monica De Vincenti²⁵⁷, è un perfetto esempio della attività matura del Gai; sebbene il cinghiale ai piedi della donna sia gemello di quello presente nel *Meleagro* newyorkese, la figura appare priva della voluttuosa eleganza dell'eroe mitologico, a favore di una severa e rigida astrazione formale, evidente soprattutto nell'estrema geometrizzazione del volto, perfettamente ovale. Sempre tra le opere destinate alla decorazione di giardini, esiti analoghi si riscontrano parzialmente nelle *Figure femminili* decoranti i pilastri degli ingressi di Villa Lin Bianchi de Kunkler a Mogliano Veneto (fig. 149-152), se non in tutte quattro, almeno nelle due di più alto livello stilistico²⁵⁸.

²⁵² TEMANZA, *Zibaldon*, [1738-1778]1963, p. 30.

²⁵³ PAVANELLO, *La scultura*, 1995, p. 466. Cfr. Cat. 26.

²⁵⁴ DE VINCENTI, *"Piacere ai dotti"*, 2002, pp. 244-245, 273-275. Cfr. cat. 27.

²⁵⁵ Per le prime due si propone una collocazione cronologica nel lasso di tempo compreso tra gli anni 1735 e 1739, rispettivamente data di elezione al dogato di Alvise Pisani, probabilmente coincidente con l'ampliamento della villa di Stra, e della testimonianza di Charles de Brosses che ricorda il portone sul quale sono poste, nella descrizione del suo viaggio in Italia, cfr. cat. 28-29. Per le sculture del Palazzo Vendramin Calergi si veda invece cat. 31-32.

²⁵⁶ Cfr. cat. 44.

²⁵⁷ M.D.V. [DE VINCENTI], *Venezia*, 2005, pp. 234, 245-246.

²⁵⁸ Anche esse attribuite al Gai da Monica DE VINCENTI (*"Piacere ai dotti"*, 2002, pp. 246, 277-278). Si veda anche la scheda relativa, cat. 64-67)

Simile ad una di queste ultime sculture è anche la *Giovane donna* in marmo di Carrara, collocata dalla seconda metà dell'Ottocento nell'atrio del castello di Ferrières-en-Brie (fig. 122), già proprietà del ramo francese della famiglia Rotschild²⁵⁹. In marmo di Carrara e in perfette condizioni di conservazione, essa ha come *pendant* una statua di *Giovane romano togato* (fig. 123); in entrambe lo scultore raggiunge forse il suo apice qualitativo, giungendo a soluzioni annuncianti il neoclassicismo. Caratteristica dell'arte del Gai è per esempio la cascata di pieghe concentriche del manto avvolgente il giovane che si ripresenta in altre opere della maturità come alcune sculture nel Parco Querini a Vicenza (allegorie della *Primavera* e dell'*Estate* e *Minerva/Dialettica*, fig. 156-157, 161)²⁶⁰, o la purtroppo rovinatissima figura femminile di Calke Abbey (fig. 131)²⁶¹.

Lo scarto stilistico che segue la svolta classicista si nota anche in opere a carattere sacro, come illustra chiaramente il confronto tra due coppie di *Angeli adoranti*, recentemente assegnate al Nostro da Simone Guerriero²⁶²; databile verso la metà degli anni '30 appare quella di Grignano Polesine, presentante ampi variegati panneggi (morbidi e accartocciati per l'angelo di sinistra, rigidi e squadrati in quello di destra), mentre successiva di un decennio è probabilmente la seconda, a Sagedo di Lendinara, all'interno della quale si respira un'aria totalmente differente; le figure sono raccolte in un'intima e assorta preghiera, mancano del tutto sia brio che movimento e le vesti sono strettamente aderenti al corpo.

Databili successivamente alla svolta classica sono anche le belle allegorie del *Consiglio* e della *Prudenza* (fig. 129-130), di ubicazione ignota e note solo tramite una riproduzione fotografica conservata presso la fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze²⁶³. Tipica dell'artista veneziano è la fisionomia della figura maschile; un uomo di mezza età, dal volto sempre perfettamente ovale, con folta barba, che ricorda raffigurazioni di Ercole, e capelli ricci. Analoghi profili virili ricorrono in numerose altre sculture dell'artista licenziate tra gli anni '40 e '50 a partire dalla robusta allegoria del fiume *Crostolo* (fig. 113-114) in Piazza Prampolini a Reggio Emilia, passando per l'*Eraclito* già appartenente alla collezione Dona' delle Rose (fig. 148), al *Sant'Eustachio* di

²⁵⁹Per la vicenda critica cfr. cat. 41-42.

²⁶⁰ Le prime provengono dal giardino di palazzo Vecchia Romanelli, nella stessa città berica. La *Primavera* spesso erroneamente chiamata come *Flora* in seguito ad un equivoco di Camillo Semenzato, cfr. cat. 69-70. Per *Minerva* cfr. invece cfr. cat. 74.

²⁶¹ Cat. 48

²⁶² GUERRIERO, *Per un repertorio*, 2009, p. 210, Cat. 24-25, 57-58.

²⁶³ Pubblicate con la corretta attribuzione in BACCHI *Antonio Gai*, 2000, p. 737; cfr. 46-47.

Nervesa della Battaglia (fig. 170) solo per citarne alcuni²⁶⁴. In alcune sculture, prevalentemente in marmo di Carrara, si nota poi una diversa maniera nel trattamento delle vesti; esse non aderiscono più strettamente al corpo, ma presentano invece una serie di profondi solchi che, partendo generalmente da un fianco della figura, si diramano in diagonale. Un esempio di questa maniera è la *Vergine col Bambino* della chiesa di San Giovanni Battista di Pincara, nel rodigino, recente acquisizione al catalogo dell'artista (fig. 134); stilisticamente la statua appare molto calibrata con le pieghe, che conducono visivamente lo sguardo del fedele sul Bambino tenuto in braccio dalla Vergine²⁶⁵. Panneggi analoghi sono anche quelli che vestono i personaggi popolanti il rilievo raffigurante *Cristo nell'orto degli ulivi* attualmente nella parrocchiale di Dolo (fig. 146)²⁶⁶ e in altre opere di quegli anni anche destinate a chiese periferiche come il *San Pietro* di Scaltenigo (fig. 166).

L'ultima scultura di notevole livello qualitativo lasciata dal Gai è il *San Marco* posto sulla destra dell'altare maggiore della chiesa veneziana di Santa Maria della Pietà (fig. 164); nel prestigioso cantiere, iniziato nel 1745 sotto la direzione dell'architetto Giorgio Massari, operarono i principali artisti attivi allora sulla scena veneziana tra cui si ricordano almeno Giovanni Battista Tiepolo, autore dell'affresco sulla volta dell'edificio, e il Piazzetta, incaricato di dipingere la pala dell'altare maggiore. Oltre al Gai, gli scultori coinvolti furono Giovanni Maria Morlaiter con due *Angeli* e Giovanni Marchiori che scolpì un *San Pietro, pendant* dell'opera in esame. Come ampiamente sottolineato dalla critica e in particolare modo da Camillo Semenzato che la definisce «una delle più architettoniche opere del Gai condotta con una serie di corrispondenze spaziali»²⁶⁷, la statua è perfettamente calibrata e bilanciata in tutte le sue parti anche grazie al leone posto sulla verticale del libro.

Parallelamente alla ripresa dell'antico, il Gai è erede dei primi scultori classicisti anche nel reimpiego di moduli cinquecenteschi, diversamente da Marchiori che non sembra essere particolarmente ricettivo verso di loro. L'abilità del Nostro nel dialogare con la scultura veneziana del XVI secolo è ovviamente evidente nei lavori per la Loggetta marciana, sia il cancello che i rilievi dell'attico, ma citazioni si possono allo stesso tempo

²⁶⁴ Proveniente, assieme alle ormai illeggibili allegorie della *Secchia* e del *Panaro* dalla villa di Rivalta, proprietà dei duchi d'Este, cfr. cat. 34-36. Per le altre sculture si vedano rispettivamente cat. 62, 82.

²⁶⁵ Cfr. MARIANI, *Per il catalogo*, 2006. Si veda anche cat. 50.

²⁶⁶ Ma proveniente dalla collezione Grimani dove lo ricorda TEMANZA, *Zibaldon*, [1738-1778] 1963, p. 31. Per la vicenda critica cfr. cat. 61.

²⁶⁷ SEMENZATO, *La scultura veneta*, 1966, p. 59. Si rinvia poi alla scheda, cat. 76.

ritrovare in altre opere. In ordine cronologico una prima scultura improntata a tale maniera è il *Sant'Antonio Abate* posto sulla sommità della chiesa eponima ad Udine (fig. 79); vanno infatti ben oltre le somiglianze dettate dall'iconografia le tangenze di questa scultura con due versioni di questo santo realizzate a Venezia dal Vittoria, nella cappella Grimani in San Sebastiano e per l'altare Montefeltro in San Francesco della Vigna (fig. 80);, da cui se ne distanzia solo per un diverso modo di panneggiare. Identica è invece la posa del vecchio anacoreta, reclinante sommessamente il capo e guardando verso destra. Un altro prestito dallo scultore trentino è stato rilevato anche nella cosiddetta *Venere* dei Musei Civici di Padova, correttamente assegnata al Gai e collegata alla sinuosa *Diana* del Bode Museum di Berlino (fig. 128)²⁶⁸. Una chiara derivazione da Tiziano Aspetti è poi stata vista da Nicholas Penny nell'*Angelo ceroforo* di Oxford e nel suo *pendant* di collezione privata londinese (fig. 137-138); entrambi riprendono infatti le opere di omonimo soggetto realizzate dallo scultore cinquecentesco per la decorazione dell'arca di Sant'Antonio a Padova (fig. 139)²⁶⁹. Può infine essere proposto un interrogativo riguardo ad una dichiarazione del conte Tessin che, in una lettera allo Zanetti, comunicava la sua intenzione di collocare la statua del Gai a *pendant* della sua *Venere* del Giambologna; il parallelismo ai suoi occhi doveva essere soltanto iconografico o anche stilistico?

Brevi appunti sulla committenza

Nel corso della sua carriera Antonio Gai è attivo per diverse famiglie veneziane sia in qualità di scultore che di perito, legandosi in modo particolare con i Dolfin e i Pisani Moretta. Con i primi è in rapporti sin dagli anni '20 quando esegue un nutrito numero di sculture da giardino per la loro dimora a Carpenedo di Mestre, ma di notevole rilievo è la decorazione della facciata della chiesa di Sant'Antonio Abate dove il Gai è assoluto protagonista. Le ricerche di archivio non hanno purtroppo consentito di approfondire queste importanti committenze; se non sono stati reperiti documenti legati alle sculture di Carpenedo, appare invece bizzarro che non sia fatto alcun cenno alle sculture della facciata di Sant'Antonio Abate nella ricca documentazione udinese scandagliata dal Biasutti²⁷⁰. È poi altresì significativo che la chiesa di Pincara, per la quale l'artista eseguì una *Madonna col Bambino* fosse sotto il patronato di Daniele Dolfin; la datazione

²⁶⁸ DE VINCENTI, *Scheda*, 2000. Per la scultura berlinese si rimanda a LEITHE-JASPER, *Scheda 74*, 1999 e *La Scultura a Venezia*, 2000, tav. 154.

²⁶⁹ PENNY, *Catalogue of European*, 1992, p. 44.

²⁷⁰ Cfr. cat. 13-17.

proposta per la scultura, ossia la metà degli anni '40 implicherebbe che il rapporto con questa famiglia fu prolungato negli anni.

Sono invece pervenuti i pagamenti per i vari lavori destinati per i Pisani Moretta, per cui il Gai eseguì gli intagli della carrozza di Gerolamo Pisani e sculture da giardino. Sino a noi è purtroppo giunta solamente la già ricordata *Atalanta* di collezione privata veneziana datata 1744, che sembra collegabile ad un saldo di tre sculture all'artista effettuato il 6 agosto di quell'anno²⁷¹. Alle dipendenze di Chiara Pisani Moretta lavorarono poi anche Francesco e Giovanni; il primo realizzò alcune sculture, mentre il secondo si occupò soprattutto di intagli e lavori in metallo²⁷². Prima di queste opere, Antonio fu impiegato anche dall'altro ramo dei Pisani, detti di Santo Stefano, scolpendo un numero imprecisato di statue destinate alla decorazione dello scalone della biblioteca nel palazzo veneziano²⁷³. Appare poi suggestivo ipotizzare un coinvolgimento della stessa famiglia per la *Fede* e la *Fortezza* della vicina chiesa di San Vidal; sebbene i documenti di archivio relativi alle due sculture consistono solamente in ricevute di pagamento e non forniscono informazioni relative alla committenza, merita di essere ricordato che fu proprio un membro dei Pisani, Lorenzo, a finanziare nel 1728 l'altare dell'*Annunciazione* all'interno della stessa chiesa, opera di Antonio Tarsia (fig. 4), e non appare quindi improbabile un coinvolgimento del casato nella realizzazione dell'altare maggiore²⁷⁴.

In anni vicini, il Gai partecipa alla decorazione dello scalone della villa Giovanelli a Noventa Padovana, di proprietà dei fratelli Giovanni Benedetto (fig. 61) e Giovanni Paolo. Questo ramo dei Giovanelli ebbe la caratteristica di non possedere nessuna residenza a Venezia, pagando invece un cospicuo affitto per l'affitto di Palazzo Zane a San Stin e dirottando il mecenatismo sulla villa suburbana, per la quale furono operosi anche i pittori Sebastiano Ricci e Giovanni Antonio Pellegrini²⁷⁵. La decorazione scultorea venne innanzitutto affidata al Tarsia con una serie di *Putti*, un'*Atalanta* e un *Meleagro*²⁷⁶ a cui si unirono poi il Gai e i fratelli Groppelli, per la decorazione dello scalone

Durante gli anni '30 il Gai allarga il suo raggio di committenti lavorando, come visto in precedenza, sia per varie magistrature veneziane che per la clientela straniera,

²⁷¹ Regesto, alla data. Il primo pagamento è invece del 26 novembre 1737.

²⁷² Si vedano più in avanti i paragrafi dedicati all'attività dei figli. Per la committenza dei Pisani Moretta si rinvia invece a CHIAPPINI DI SORIO, *Palazzo Pisani Moretta*, 1983.

²⁷³ Per questa branca si rimanda a GALLO, *Una famiglia patrizia*, 1945.

²⁷⁴ Alla bottega di Tarsia sono state assegnate anche tre sculture nel palazzo familiare, DE VINCENTI, *"Piacere ai dotti"*, 2002, pp. 238-240, 267-268.

²⁷⁵ Per le vicende storiche e il mecenatismo della famiglia si rinvia a MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, *Committenze artistiche*, 1992-1993, pp. 692-697.

²⁷⁶ GAUDENZIO, *Sculture inedite*, 1953.

acquisendo un certo prestigio anche sul piano internazionale. Di rilievo è la committenza del maresciallo tedesco Johann Mathias von der Schulenburg (fig. 58), proprietario di una ricca collezione, che gli commissionò una *Prudenza*, una *Fortezza* e un *Vertumno*, dispersi dopo il loro invio a Berlino²⁷⁷. Quasi nulle sono invece le informazioni di cui disponiamo riguardo alle sculture inviate in Inghilterra per conto del console Joseph Smith, se si eccettuano le menzioni di Temanza e dello Zanetti che, in una lettera al Tessin (fig. 57), ricordava il loro alto prezzo. La lettura del carteggio intercorso tra i due ha poi permesso di ricostruire almeno le varie tappe della commissione dell'*Allegoria della Scultura*, oltre a confermare una volta di più come l'intellettuale veneziano fosse in stretti rapporti col Gai. È stato poi supposto che potesse avere svolto il ruolo di mediatore anche nella commissione dell'ambasciatore imperiale Luigi Pio di Savoia di due *Angeli*, poi donati alla chiesa di San Simeone Grande²⁷⁸.

In una delle missive inviate a Tessin, Zanetti cita poi un'*Allegoria della Pittura* di proprietà del Procuratore Grimani, identificabile probabilmente con Pietro, poi eletto doge nel 1741 (fig. 60)²⁷⁹; l'opera è anche ricordata dal Temanza, che tuttavia parla soltanto di «N.H. Grimani», mentre è più esplicito sul proprietario del rilievo con *Cristo nel Getsemani*, Francesco Grimani (fig. 59)²⁸⁰. Tra le altre famiglie patrizie per cui il Gai collabora, si annoverano i Corner, che impiegano prevalentemente lo scultore per lavori d'intaglio²⁸¹ e i Sagredo per i quali l'artista esegue il busto del patriarca Alvise in San Francesco della Vigna verso il 1744 e una perizia nel 1755²⁸². Una delle ultime opere del Gai, il *San Marco* della Pietà, venne finanziato assieme al *San Pietro* dal lascito di Pietro Foscarini ma non è chiaro a chi sia spettata la scelta degli artisti da impiegare²⁸³.

²⁷⁷ Sulla collezione rimane fondamentale BINION, *La galleria scomparsa*, 1990, riportante numerosi inventari citanti a più riprese le sculture del Gai. Si veda anche da ultimo KRELLIG, *Feldmarschall und Kunstsammler*, 2011.

²⁷⁸ DE VINCENTI, "Piacere ai dotti", 2002, pp. 245-246.

²⁷⁹ Per questo personaggio erano probabilmente destinate anche le sculture di Marchiori oggi a Morristown, provenienti da Villa Grimani a Martellago, cfr. DE GRASSI, *Giovanni Marchiori*, 1997, p. 147. Come nota attentamente lo stesso studioso, Pietro Grimani era stato anche uno dei sottoscrittori dell'impresa zanettiana.

²⁸⁰ TEMANZA, *Zibaldon [1738-1778]* 1963, p. 31.

²⁸¹ Cfr. FAVILLA, RUGOLO, *Gli scultori*, 2012, anche per le altre committenze di scultura della famiglia.

²⁸² Questa non è l'unica occasione in cui il Nostro svolge l'attività di perito; l'8 dicembre 1727 aveva valutato assieme a Matteo Calderoni le sculture del defunto Filippo Molin, il 7 settembre 1740 con Giuseppe Torretti gli intagli di Giambattista Gaggia per la Scuola di San Rocco e infine il 28 gennaio 1752 esamina con Giovanni Maria Morlaiter i restauri del Marchiori per la statua di *Marco Aurelio* a Palazzo Ducale, cfr. Regesto.

²⁸³ Per la decorazione dell'altare maggiore e dell'area presbiteriale in Santa Maria della Pietà cfr. HOWARD, *Pietro Foscarini*, 1993.

I ritratti

Riguardo questo versante dell'attività del Gai, le fonti non sono molto d'aiuto in quanto avere di testimonianze e informazioni; è innanzitutto impossibile qualsiasi giudizio sull'unica opera ricordata da Tomaso Temanza, ossia il busto del Cardinale Angelo Maria Querini, conservato un tempo nell'abbazia di Busco nel trevigiano e oggi purtroppo disperso²⁸⁴. Una lunga e intricata vicenda hanno invece avuto i due ritratti Sagredo, ancora presenti nella cappella familiare di San Francesco della Vigna, raffiguranti rispettivamente il doge *Nicola* (fig. 201) e il patriarca *Alvise* (fig. 124); la loro paternità è stata a lungo dibattuta tra Giovanni e Antonio e solo in tempi recenti la critica sembra essere giunta alla risoluzione della spinosa questione con l'attribuzione al padre solo del busto di *Alvise* mentre quello di *Nicola* è stato riferito a Giusto Le Court²⁸⁵. Fuorviante è poi la testimonianza di Giovanni Battista Verci che considera come lavoro di Giovanni il busto del poeta Teofilo Folengo nella chiesa della Santa Croce a Campese (fig. 111); lungamente ripresa dalla letteratura successiva, l'attribuzione può tuttavia essere smentita da un'iscrizione posta accanto al busto e da una fonte a stampa coeva²⁸⁶. Oggetto di discussione è stata anche la paternità del ritratto del doge *Bartolomeo Gradenigo* dei Civici Musei Veneziani (fig. 121); la firma GAI è stata considerata come apocrifa da parte della critica, ma il recente reperimento di un documento settecentesco che attribuisce l'opera ad Antonio, permette di dirimere la questione²⁸⁷. Ultima proposta in ordine di tempo è quella di Simone Guerriero, che suggerisce di assegnare al Gai un ritratto di bailo in collezione privata, identificato con Giovanni Emo, che ricoprì la carica di dignitario dal 1720 al 1724, intervallo in cui va quindi collocata l'esecuzione del busto (fig. 200). L'attribuzione appare al momento necessitare tuttavia di ulteriori verifiche, non sembrano evidenti tangenze con le opere del Gai e per tale ragione si preferisce mantenere un certo riserbo. Se in futuro dovesse venire confermata la proposta di Guerriero, il ritratto dell'Emo entrerebbe a far parte delle primissime opere dello scultore²⁸⁸.

²⁸⁴ TEMANZA, *Zibaldon* [1738-1778] 1963, p. 32.

²⁸⁵ Per più approfondimenti relativi alla complessa vicenda critica cfr. cat. 43.

²⁸⁶ Cat. 33.

²⁸⁷ Cat. 40.

²⁸⁸ GUERRIERO, *Per un repertorio*, 2009, pp. 210, 255. Cfr. anche cat. A10.

Pochi pezzi quindi, ma le recenti precisazioni dovrebbero permettere una migliore conoscenza dell'attività ritrattistica del Gai e aprire la strada per ulteriori acquisizioni al catalogo. Sono nondimeno proponibili fin da ora alcune osservazioni; possiamo notare che l'artista appare sostanzialmente freddo e distaccato nell'esecuzione dei ritratti, senza andare oltre una loro raffigurazione superficiale che non delinea la personalità dell'effigiato, che appare privo di vitalità, totalmente inerte. Un'assenza di introspezione psicologica che si può tuttavia giustificare dal fatto che lo scultore non poté avere come modelli i personaggi ritratti, già morti da diverso tempo; la qualità dell'esecuzione rimane tuttavia ad un livello più che diligente mentre stilisticamente, al netto delle peculiarità fisionomiche di ognuno, appaiono ravvisabili tratti comuni nella lavorazione delle pupille leggermente gonfie e nei solchi scavanti il viso.

La bottega e il ruolo del figlio Francesco

Sino ad ora sono state volutamente tralasciate alcune opere denuncianti un minore livello qualitativo, che si possono scalare a partire dal quinto decennio fino alla morte del Gai, tali da presupporre un consistente intervento della bottega. A partire dalla seconda metà del sesto decennio, Antonio Gai sembra essersi infatti adagiato su un certo standard, avendo perso da tempo la posizione di primo scultore a Venezia ricoperta una ventina di anni prima. Emblematica è a riguardo una relazione del 1757 di Francesco Tron, facente parte della Milizia da Mar, relativa agli scultori attivi in Venezia, dove spicca l'assenza del Nostro: «Morlaiter è solo forse in Venezia, che merit' il nome di scultore, Bonazza in Padova, e un altro in Treviso»²⁸⁹.

Purtroppo non sappiamo nulla di certo sull'organizzazione del lavoro da parte dello scultore ed è solamente possibile avanzare alcune ipotesi sulla base dei pochi appigli documentari esistenti; se si suppone ragionevolmente che nell'attività di intagliatore il Gai sia stato probabilmente affiancato dai vari garzoni citati nei contratti di apprendistato, manca una simile tipologia di documenti per i membri dell'arte degli scultori²⁹⁰. Punto di partenza per le considerazioni sulla bottega è ovviamente la sicura partecipazione nel 1734 di Francesco e Giovanni all'esecuzione delle *Portelle* della Loggetta di San Marco, come attesta la firma, ricordante la collaborazione dei figli. In

²⁸⁹ Cfr. DEL NEGRO, *La crisi*, 2005, pp. 9, 13-14.

²⁹⁰ Sulla questione cfr. SERAŽIN, KLEMENČIČ, *I contratti di garzonato*, 2003, p. 193, dove si ipotizza che gli scultori probabilmente non erano tenuti a rispettare le stesse leggi delle altre arti e quindi all'obbligo di registrare i contratti di garzonato.

seguito solo il primo dei due sembra lavorare a fianco del padre; Giovanni intraprende invece una carriera autonoma e si affranca da Antonio verso la fine del decennio, entrando a fare parte del collegio degli intagliatori e assumendo a sua volta un giovane garzone²⁹¹. Come si approfondirà meglio nel paragrafo successivo egli non sarà mai attestato come scultore in pietra, bensì solo nel campo dell'intaglio ligneo e della lavorazione dei metalli²⁹².

Diverso è il discorso riguardante Francesco, che compare negli elenchi dell'arte degli scultori una prima volta nel 1759²⁹³, anno in cui il padre si allontana per alcuni anni da Venezia, per poi esservi nuovamente presente a più riprese soltanto a partire dagli anni Settanta, venendo eletto priore il 10 ottobre 1771²⁹⁴. È quindi plausibile l'ipotesi di una sua dipendenza dal padre, o perlomeno di una sua stretta collaborazione; il 21 maggio 1740 firma una ricevuta per il pagamento di una somma relativa alle tre sculture realizzate dal padre per Rivalta a cui segue un silenzio documentario, se si eccettua la menzione del 1759, che termina soltanto con la procura del 1767²⁹⁵. Da lì in poi incassa assieme al fratello i pagamenti per le sculture di San Rocco e solo dopo il decesso di Antonio viene documentato per delle sculture, precisamente quelle destinate alla villa dei Pisani Moretta a Stra, assumendo anche incarichi all'interno del collegio degli scultori e dell'Accademia²⁹⁶.

L'aver operato a stretto contatto col padre rende la fisionomia artistica di Francesco problematica e la sua ricostruzione non può che partire dall'esame delle uniche sue due opere firmate, gli spiazzanti *San Giovanni Evangelista* e *Rocco* di Cattaro (fig. 175-176), nell'attuale Montenegro, donate nel 1783 da un certo Ivan Didac Marinovič²⁹⁷. Se è più che evidente la fedele derivazione da Antonio degli schemi

²⁹¹ Regesto Giovanni Gai, 4 e 5 dicembre 1740.

²⁹² Sembra quindi trovare conferma l'ipotesi, proposta da Monica De Vincenti e Simone Guerriero, secondo la quale i due fratelli si sarebbero spartiti i compiti all'interno della bottega paterna, con Francesco dedicatosi alla scultura in pietra e Giovanni a quella lignea, cfr. DE VINCENTI, GUERRIERO, *Intagliatori e scultura lignea*, cit., p. 150. Giovanni fu a lungo operoso per la famiglia Pisani Moretta, cfr. i vari pagamenti nel regesto.

²⁹³ Regesto Francesco Gai, 13 maggio 1759.

²⁹⁴ Regesto Francesco Gai, alla data.

²⁹⁵ Regesto Francesco Gai, alla data.

²⁹⁶ La sua ammissione in sostituzione del defunto Antonio viene già ricordata in ZANETTI, *Della pittura veneziana*, 1771, V, p. 487.

²⁹⁷ Le due opere, già note alla critica, decorano l'altare maggiore della chiesetta della Madonna dello Scalpello, cfr. soprattutto VASIĆ, *Scultori veneziani*, 1959-1960, pp. 124-125; SEMENZATO, *La scultura veneta*, 1966, p. 132; TOMIČ, *Barokni oltari i skulptura*, 1995, p. 160; TOMIČ, *Novi doprinosi o oltarima* 1999-2000, p. 300; DE GRASSI, *Venecijanska Skulptura* 2001, pp. 93-94.

compositivi delle due sculture, altrettanto non si può dire della qualità; il livello artistico delle due sculture è infatti molto rozzo e modesto, molto più basso di quanto ci si potesse aspettare da uno scultore docente all'Accademia. Il tentativo di imitazione è evidente nel *San Giovanni Evangelista* che riprende letteralmente in controparte il *San Marco* della chiesa veneziana di Santa Maria della Pietà, compresa la posizione dell'animale che funge da attributo. È tuttavia assente l'armonia che si respira nel celebre modello e il santo perastino appare goffo e impacciato nei pesanti panneggi mentre il glorioso leone marciano è sostituito da un timido aquilotto.

Oltre a queste due opere il catalogo di Francesco si è recentemente arricchito con un *Contadino*, conservato a Stra nel giardino di Villa Pisani "Barbariga", assegnatogli da Simone Guerriero sulla base dei pagamenti conservati nei registri dell'archivio Pisani Moretta (fig. 181)²⁹⁸. Sfortunatamente l'opera presenta danni soprattutto nel volto ed è ora priva del naso, ma l'attribuzione proposta appare nondimeno convincente in quanto la scultura è al tempo stesso difficilmente assegnabile sia a Giuseppe Bernardi che a Carlo Tagliapietra, gli altri due scultori coinvolti nel ciclo. Un probabile intervento dell'artista è poi da ravvisarsi nei *Santi Lorenzo Giustiniani* e *Gregorio Barbarigo* posti sulla facciata della chiesa di San Rocco (fig. 173-174). Come ha dimostrato la ricca documentazione rinvenuta da Paola Rossi, esse vennero commissionate ad Antonio nel 1766 e saldate nel 1768²⁹⁹; viene da chiedersi se l'ormai più che ottantenne Antonio potesse essere stato in grado di assolvere ad una commissione così impegnativa, viste anche le sue precarie condizioni di salute³⁰⁰, e sembra più logico chiamare in causa un massiccio intervento di bottega come afferma peraltro Pietro Gradenigo nei suoi *Notatori*³⁰¹. L'analisi formale delle due sculture sembra confermare questa probabilità, in quanto esse sono le più deboli dell'intero ciclo decorante la facciata, perdendo ad esempio nettamente il confronto con i due vigorosi santi di Giovanni Marchiori nelle nicchie inferiori, e non a caso è stato avanzato per loro il nome di Francesco Gai³⁰². I santi appaiono rigidi e poco fluidi nei movimenti come si può notare particolarmente nel *Gregorio Barbarigo*, la cui torsione del busto è molto forzata e quasi innaturale mentre non si ravvisa nessun tentativo di dialogo con le nicchie ove sono inseriti.

²⁹⁸ S.G. [GUERRIERO], *Stra. Villa Pisani*, 2008, pp. 280-282, 285, 290.

²⁹⁹ ROSSI, *Lavori settecenteschi*, 1981, pp. 228, 230, 233-235. Si veda anche cat. 85-86.

³⁰⁰ Cfr. il capitolo sulla biografia.

³⁰¹ Secondo il quale le sculture sarebbero «uscite dà Scolari dell'egregio Antonio Gai», cfr. GRADENIGO [1748-1773], 1942, p. 161.

³⁰² DE GRASSI, *Venecijanska Skulptura*, 2001, p. 94

Le due sculture di San Rocco e il *Contadino* di Stra appaiono essere dei migliori punti di partenza per ulteriori approfondimenti sull'artista rispetto ai santi di Cattaro ed interessante è il ritorno in essi di alcuni elementi presenti in sculture attribuite ad Antonio. Sia iconograficamente che per tipologia, la figura della "Barbariga" assomiglia molto ad un altro *Contadino*, conservato nei giardini del Vizcaya Museum a Miami in *pendant* con una *Contadina* (fig. 119-120)³⁰³. Emerge facilmente dal confronto la differenza tra le due ultime sculture; se l'esile e slanciata donna ben si inserisce nel catalogo delle figure muliebri di Antonio, non si può dire altrettanto per l'uomo, meno elegante nel portamento. Si nota altrettanto un diverso trattamento delle pupille; tipiche della maniera del padre sono quelle sottili e affusolate nella statua femminile, assenti invece nella figura del giovane, dai grandi occhi dilatati molto simili a quelli inespressivi del *San Gregorio Barbarigo*. Ricorrono poi quasi identici altri dettagli, come la foggia degli abiti o del copricapo.

Queste differenze, in apparenza marginali, permettono di suggerire un intervento di Francesco (e/o della bottega di Antonio) anche nel *Suonatore* e nella *Danzatrice* di Susegana, assegnati al padre già da Camillo Semenzato; tale attribuzione è stata recentemente accettata da Matej Klemenčič che notava all'occasione anche somiglianze con altre statue da giardino dell'artista come il ciclo di Villa Lin Bianchi de Kunkler a Mogliano Veneto³⁰⁴. Il confronto può essere soprattutto proposto con le due sculture più deboli del ciclo, tra cui la figura reggente il cestino di frutta³⁰⁵, mentre quelle migliori sembrano di gran lunga superiori qualitativamente alla coppia di Susegana.

Altri lavori in cui si è voluto giustamente vedere un ruolo di aiuti sono i *Santi Pietro e Paolo* posti sulla facciata della chiesa di San Martino a Campalto dove entrambe le figure appaiono essere repliche di *routine* di altre creazioni del Gai (fig. 171-172); Simone Guerriero nota correttamente che il *San Paolo* è la letterale ripresa in controparte dell'omonimo santo di Scaltenigo³⁰⁶, mentre il *San Pietro* appare essere invece una volgarizzazione del *San Marco* di Santa Maria della Pietà. A "chiudere il cerchio" del discorso relativo alle opere di bottega varrà anche la pena notare che il *San Pietro* di

³⁰³ Pubblicati in GENNARI SANTORI, DE VINCENTI, GUERRIERO, *Florida, Miami*, 2010, pp. 276, 279. Viene inoltre avanzata dagli studiosi l'identificazione delle due figure come allegorie del *Tatto* e dell'*Odorato*, proposta accettata in questa sede, Cat. 37-38.

³⁰⁴ SEMENZATO, *La scultura veneta*, 1966, pp. 59, 131; M.K. [KLEMENČIČ], *Susegana, Colle San Salvatore*, 2006, pp. 272-273.

³⁰⁵ Cat. 66-67.

³⁰⁶ GUERRIERO, *Per un repertorio*, 2009, pp. 210. Cfr. anche cat. 83-84.

Campalto è pressoché sovrapponibile al *San Giovanni Evangelista* di Cattaro da cui si è partiti, segno di una continua riproposizione degli stessi modelli³⁰⁷.

Precisazioni su Giovanni Gai

Come accennato in precedenza, il secondo figlio, Giovanni, non fu operoso nella scultura lapidea e si dedicò principalmente all'intaglio e alla lavorazione dei metalli; tali precisazioni sono rese possibili dal reperimento di nuovi dati sull'artista nel corso della presente ricerca, che hanno permesso di arricchire la nostra conoscenza sulle sue vicende biografiche rendendo allo stesso tempo problematica l'accettazione dell'elenco di opere sinora riferite al suo catalogo. I pezzi più importanti appartenenti a quest'ultimo erano il *San Giovanni Battista* della cappella di villa Rezzonico a Bassano del Grappa e il busto di *Teofilo Folengo*, entrambi attribuiti dalla guida di Giovanni Battista Verci³⁰⁸. Tali sculture non vennero quasi mai messe in discussione dalla critica, mentre maggiormente dibattuta tra lui e il padre, almeno fino alle recenti proposte, è stata invece la paternità dei due busti decoranti la cappella Sagredo a San Francesco della Vigna³⁰⁹. Ultima attribuzione in ordine di tempo, sono infine quattro rilievi in stucco nella stessa cappella Rezzonico a Bassano, aventi come soggetto le *Storie del Battista*³¹⁰.

Nelle svariate attestazioni documentarie di Giovanni; l'artista non è tuttavia mai documentato come scultore in pietra o stuccatore, ma solamente quale intagliatore o bronzista, come nel caso delle numerose commissioni di Chiara Pisani Moretta³¹¹. Sono stati in seguito consultati diversi verbali della corporazione degli intagliatori, dove compare per la prima volta in data 4 dicembre 1740, il giorno prima che prendesse a bottega un garzone³¹²; il suo nome ricorrerà esclusivamente nella documentazione di questa corporazione, senza che si trovino sue tracce in quella degli scultori, dove figura invece il fratello Francesco. Appare quindi improbabile che Giovanni Gai possa avere scolpito il marmo senza appartenere al collegio degli scultori, basti pensare alle

³⁰⁷ Nonostante alcuni interventi di Francesco possano essere ipotizzabili in diverse sculture esaminate in queste ultime pagine, esse vengono nondimeno inserite all'interno del catalogo delle opere autografe del padre. Tale scelta è dettata dal fatto che, all'eccezione del *Contadino* di Villa Pisani e dei due *Santi* di Cattaro, questi lavori sono comunque realizzati all'interno della bottega di Antonio e non è dato ancora sapere quale fosse il margine di autonomia degli aiuti.

³⁰⁸ VERCI, *Notizie intorno*, 1775, pp. 316, 321.

³⁰⁹ Cfr. cat. 43.

³¹⁰ NOÈ, *Rezzonicum cineres*, 1981, pp. 195-201.

³¹¹ Cfr. Regesto di Giovanni Gai.

³¹² Regesto Giovanni Gai, alla data.

vicissitudini giudiziarie vissute dal padre negli anni '20. La divisione di compiti e specializzazioni tra i fratelli Gai sembra essere ulteriormente suffragata dal rinvenimento di alcuni documenti relativi ad un figlio di Giovanni, chiamato come il nonno, che viene sempre e solamente attestato come intagliatore. La prima testimonianza di Antonio Gai *junior* non è legata alla sua professione in quanto viene citato come erede nel primo testamento della prozia Giacomina, sorella maggiore di Antonio, che gli lascia 5 ducati. Nei documenti del collegio degli intagliatori è invece presente a partire dal 1765 fino al 1803, a testimoniare una sua prolungata attività³¹³.

Un'altra incongruenza relativa a Giovanni è causata dal suo nome di battesimo; nella bibliografia è generalmente chiamato Giovanni Maria, come scrisse il Verci nell'assegnargli le due opere in territorio bassanese, ma anche in questo caso i documenti d'archivio smentiscono quanto sinora affermato. Sembra infatti essere passata inosservata dagli studiosi la trascrizione del suo atto di matrimonio, rintracciato da Lucia Casanova, dove il secondo nome risulta essere Giuseppe (o meglio Iseppo alla veneziana)³¹⁴. Allo stesso modo è ricordato nell'atto relativo all'esame degli sposi, redatto il 9 gennaio 1738 circa una settimana prima delle nozze, dove vengono interrogati un Francesco Paolini, tappezziere di Sant'Angelo e cugino dello sposo e Gaspare Rizzardi, "perrucchier" di San Moisé, che sarà poi anche testimone³¹⁵. Per dirimere definitivamente la questione, appariva quindi fondamentale rintracciare l'atto di battesimo dell'artista o quello di morte, in quanto i vari pagamenti dei Pisani Moretta, gli elenchi della corporazione degli intagliatori e procura/testamento del padre, non sono minimamente di aiuto, riportando sempre e solo il nome Zuanne. La ricerca è iniziata con la consultazione dell'archivio di San Tomà, parrocchia dove risiedeva l'intagliatore³¹⁶ e ha permesso di scoprire che egli morì il 23 luglio 1774 per una crisi respiratoria a settant'anni³¹⁷; anche in questo caso, era indicato solamente col primo nome, come avviene nelle registrazioni dei battesimi dei suoi numerosi figli, tra i quali va tuttavia segnalata l'assenza di Antonio *junior*, venuto al mondo molto probabilmente prima del trasferimento di Giovanni a San Tomà. Come già segnalato nel capitolo riguardante la vita

³¹³ Si rinvia al regesto di Antonio Gai *junior*.

³¹⁴ CASANOVA, *Antonio Gai*, 1958, p. 65.

³¹⁵ Regesto Giovanni Gai, alla data.

³¹⁶ L'informazione è ricavata da un saggio di Simone Guerriero dedicato ai pittori Jacopo e Vincenzo Guarana dal quale si apprende che il primo dei due fu padrino proprio di un figlio di Giovanni, chiamato Giuseppe, nato il 14 luglio 1755 GUERRIERO, *Jacopo e Vincenzo*, 1998, pp. 150-163, p. 162, nota 33. (cfr. regesto Giovanni Gai, alla data 14 luglio 1755).

³¹⁷ Regesto Giovanni Gai, alla data.

di Antonio, Giovanni nacque nella parrocchia di Santa Maria del Giglio il 13 dicembre 1713, ricevendo come effettivamente nome Zuanne Iseppo e smentendo definitivamente quanto scrisse il Verci.

Una volta fatta chiarezza sulla sua reale identità e sul fatto che non scolpisse la pietra andranno necessariamente guardate con un altro occhio le opere attribuitegli, a partire dal *San Giovanni Battista* di Bassano del Grappa (fig. 188). Come accennato in precedenza, la critica è stata unanime nell'accettare la testimonianza di Verci, con l'eccezione di Monica De Vincenti, che ha riferito invece l'opera a Giovanni Maria Morlaiter³¹⁸. A rendere problematica un'assegnazione al Gai concorrono anche questioni cronologiche; la cappella annessa a Villa Rezzonico, attribuita all'architetto Giorgio Massari, fu costruita entro il 1734, anno in cui venne benedetta come recita un'iscrizione all'interno dell'edificio, e molto presumibilmente la scultura risale alla medesima data³¹⁹. Appare difficile credere che il bel *Battista* possa essere stato l'isolato *exploit* di uno scultore appena ventenne, non ancora maestro autonomo e della cui carriera si sa poco o nulla e allo stesso tempo l'opera non presenta nessuna somiglianza con la coeva produzione del padre Antonio, che negli anni '30 si stava ormai orientando in direzione del classicismo che ne diverrà poi la sua inconfondibile cifra stilistica. Pienamente convincenti sono invece i confronti con sculture del Morlaiter proposti dalla stessa De Vincenti, supportati poi dall'esistenza di un bozzetto acefalo in terracotta, conservato nel ricco fondo di Ca' Rezzonico³²⁰. Con la caduta della storica attribuzione del Verci, che molto probabilmente impedì un esame della scultura bassanese senza preconcetti, non appare di conseguenza più sostenibile la già poco convincente assegnazione a Giovanni del quattro rilievi in stucco narranti le storie del Precursore, che si basava soprattutto sulla loro probabile realizzazione contestuale alla scultura dell'altare. L'assenza di testimonianze attestanti un'attività di Giovanni come stuccatore sembra essere un ulteriore indizio a sfavore di questa proposta di attribuzione.

Riguardo al busto di Campese (fig. 111), il Verci sembra poi essere contraddetto da due testimonianze coeve all'erezione del monumento, sinora trascurate: la prima consiste in un'iscrizione apposta su un muro della cappelletta dove si può leggere SISTE PEDES HOSPES/ CLARUMQUE TOREUMA STUPESCE/ SAXA VIRI SCALPRO/ SUNT ANIMATA GAI. La frase si può tradurre con «Ferma, o straniero, il tuo passo e lasciati

³¹⁸ DE VINCENTI, *Nuovi contributi*, 1999, pp. 44-45, 47. La proposta è stata giudicata convincente da Matej Klemenčič (*Gai Antonio*, 2005 p. 261).

³¹⁹ Per la cappella e la villa si veda. MASSARI, *Giorgio Massari*, 1971, pp. 63-67.

³²⁰ Da ultimo si veda DE VINCENTI, *Catalogo del "fondo di bottega"*, 2011, pp. 15, 34 (cat. 5).

stupire da una scultura splendida: sono le pietre che lo scalpello di Gai illustre ha reso vive». È ragionevole ipotizzare che questo appellativo possa essere difficilmente riferito a Giovanni, appena uscito dalla bottega paterna, mentre si addice meglio al già celebre Antonio. Un secondo indizio a favore del padre è presente in un opuscolo dedicato a Bassano pubblicato dalla Società Albrizziana, facente parte di un progetto di più ampio volto a descrivere le città della Repubblica veneta che non vide mai la luce³²¹. Nelle pagine del testo, l'autore si sofferma su vari personaggi legati alla città e loda in particolare l'operato del priore Fantasti per «aver innalzato un bellissimo busto di fino marmo di Carara, intagliato dal famoso Scultore di Venezia, Sig Gai all'insigne poeta Merlin Cocai, morto in questo Monastero di Campese addì 9 dicembre 1542»³²². Come per il caso dell'iscrizione presente accanto al sepolcro, l'aggettivo famoso può essere collegato solo ad Antonio, al cui catalogo andrà ricondotto il busto del *Folengo*³²³.

Una migliore conoscenza di Giovanni dal punto di vista biografico e documentario ha avuto come contrappasso l'azzeramento del suo catalogo, vista l'insostenibilità delle due attribuzioni "storiche" nel bassanese; merita tuttavia di essere ricordata la proposta di Monica De Vincenti e Simone Guerriero di avvicinarli in via dubitativa la cornice del ritratto di Pietro Barbarigo (fig. 189) e un tavolo da parete facente parte del fornimento Renier, conservati a Ca' Rezzonico³²⁴. L'ipotesi dei due studiosi si basa sulla somiglianza di alcune figure e motivi decorativi con le *Portelle* bronzee della loggetta marciana, per le quali Giovanni coadiuvò il padre. L'assenza di altre opere d'intaglio riferibili con certezza ad un membro della famiglia Gai, che sarebbero potute servire come termine di paragone, inducono ad una certa prudenza nell'attribuire i mobili di Ca' Rezzonico; sebbene il nome

³²¹ Sulla società e sul fondatore Almorò Albrizzi, fratello del più noto tipografo Giambattista, si rimanda a MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d'Italia*, 1753, p. 347; LANARO, *Accademie ed editoria*, 1979; INFELISE, *L'editoria veneziana*, 1989, pp. 32-34.

³²² ALBRIZZI, *Colonia Bassanese*, [post 1741], p. 16 (copia consultata presso la BNM, con segnatura MISC. A 0000 2469).

³²³ Sembra plausibile che l'errore in cui è incorso il Verci sia imputabile ad un curioso caso di omonimia, dal momento che Giovanni Maria era sia il nome del Morlaiter, autore della statua di Bassano, che del Fantasti, committente del busto a Campese. Casualmente Giovanni Maria era anche il secondo nome del terzo figlio di Antonio, ossia Domenico che, come si è già visto, intraprese la carriera militare.

³²⁴ DE VINCENTI, GUERRIERO, *Intagliatori e scultura*, 2009, pp. 153-154, 156. Per il fornimento Renier si veda anche GONZÀLES PALACIOS, *The Furniture*, 1984, pp. 28-37 e da ultimo, per la *consolle*, FAVILLA, RUGOLO, *Venezia '700*, 2011, p. 118 (con attribuzione ad intagliatore veneziano del XVIII secolo). Gli stessi studiosi (FAVILLA, RUGOLO, *Gli scultori*, 2012, pp. 250-251) attribuiscono a Giovanni la cornice Barbarigo.

di Giovanni non sia sicuramente da scartare a priori, appaiono auspicabili ulteriori approfondimenti, anche di carattere archivistico.

Limiti della ricerca e problemi aperti

Come già accennato nell'introduzione, i saggi della tesi e il catalogo ragionato della produzione di Antonio Gai non hanno assolutamente la pretesa di costituire un punto di arrivo negli studi sull'artista, bensì di servire per futuri approfondimenti che permettano di chiarire svariati aspetti, tuttora irrisolti. Le ricerche sullo scultore sono innanzitutto fortemente condizionate dalla scarsità di fonti coeve, se si eccettuano gli appunti del Temanza, e dall'alto numero di opere irrintracciabili. Tra queste ultime, lamentiamo innanzitutto la dispersione della committenza Dolfin per Carpenedo; l'assenza delle sculture ci priva della conoscenza degli esordi del Gai nella statuaria in pietra, rendendo al contempo ignoti i suoi primi modelli di riferimento. Riguardo poi le commissioni internazionali, l'altissima qualità delle poche opere rintracciate e la fama raggiunta dallo scultore lasciano supporre l'esistenza di un alto numero di sculture tuttora irreperibili. Allo stesso modo sono giunte sino a noi soltanto pochissime sculture di piccole dimensioni, genere ampiamente praticato dal Gai, di cui l'*Allegoria della Scultura* di Stoccolma rappresenta un importante e preziosissimo esempio. Parimenti problematica è poi la ricostruzione dell'attività nel campo dell'intaglio, sulla quale pesano la fragilità del materiale e il pressoché totale silenzio delle fonti sulle opere, contrastanti con i numerosi documenti attestanti il suo continuo impiego su questo versante. A differenza di altri scultori veneziani infine, si pensi al fondo di bottega Morlaiter di Ca' Rezzonico, sono praticamente assenti nel *corpus* del Gai anche bozzetti in terracotta, ad eccezione dell'*Allegoria di Venezia* che si è suggerito di ricondurgli in questa sede. Per questi motivi, appare ragionevole ritenere che la novantina di sculture attualmente note rappresenti soltanto una parte della sua produzione e che il suo catalogo sia suscettibile in futuro di importanti integrazioni.

Poco evidenti sono i rapporti dello scultore con la pittura contemporanea; se l'arte del Corradini viene rispecchiata in dipinti giovanili del Tiepolo³²⁵ e il Morlaiter rappresenta il corrispettivo in scultura di Sebastiano Ricci, il Gai non sembra guardare in particolare ad un pittore. I suoi debiti stilistici sembrano essere prevalentemente nei

³²⁵ Al pittore veneziano sembra anche guardare Angelo Marinali che in alcune figure mitologiche riprende invenzioni tiepolesche, cfr. S.G. [GUERRIERO], *Venezia. Giardini*, 2005.

confronti sia della statuaria antica che della scultura cinquecentesca veneziana, i cui modelli seguirà per quasi tutta la carriera. Nell'organizzazione del lavoro, egli non appare mai avere rivestito il ruolo di scultore di fiducia di un architetto, come lo era Giuseppe Torretti per Jacopo Antonio Pozzo o Morlaiter per Giorgio Massari, mentre rimane misteriosa la mancata partecipazione ad alcuni cantieri collettivi veneziani. Se ragioni anagrafiche impedirono una collaborazione alle imprese patrocinate dai Manin a Udine e Venezia, spicca soprattutto la sua assenza nella cappella del Rosario ai Santi Giovanni e Paolo, avvenuta in anni in cui lo scultore era probabilmente il più celebre a Venezia³²⁶. Non realizza poi nessun'opera per la facciata dei Gesuati dove è invece attiva una personalità secondaria come Gaetano Susali, e solo in tarda età sarà attivo a fianco di altri artisti in Santa Maria della Pietà e per la facciata di San Rocco, che suggella la stagione della scultura settecentesca veneziana.

Le ricerche future dovranno concentrarsi in particolare sugli anni '30, quando il Gai tocca l'apice della fama, con l'obiettivo di ricostruire nel dettaglio la rete di relazioni intessute dall'artista in quel periodo con la committenza locale e soprattutto internazionale; più che sull'analisi stilistica, sembra necessario un approfondimento legato più al "mercato", esaminando la circolazione e ricezione delle sue opere. Basilare appare delineare in tutti i suoi aspetti la poliedrica personalità di Anton Maria Zanetti che, nonostante le importanti e meritorie ricerche di Alessandro Bettagno, non è stato ancora adeguatamente ricostruita in proporzione all'importanza avuta nelle vicende artistiche lagunari³²⁷. Su un fronte analogo si auspica parimenti una messa a fuoco dei contatti inglesi dello Smith, ai fini di reperire i destinatari delle sculture ricordate dal Temanza. Ci si può interrogare anche sul ruolo avuto della scultura destinata al Tessin, che nelle intenzioni del Gai, doveva rappresentare una sorta di "strumento diplomatico" ai fini di un incarico per la Svezia. Dalla risposta del conte allo Zanetti sembra difficile ipotizzare una sua partecipazione dell'artista alla decorazione di Palazzo Reale, ma non si esclude al tempo stesso che possa avere lavorato per collezionisti privati. Connesse alle questioni citate sono poi domande sulle cause che hanno comportato un cambiamento di committenza a partire dagli anni '40; se siano da imputarsi all'ascesa di Marchiori, al venire meno della protezione dello Zanetti o ad ulteriori motivi.

³²⁶ A riguardo Andrea Bacchi (*Introduzione*, 2000, p. 22) si chiede se la causa sia da ricercarsi nella differenza tra lo stile del Gai, ormai caratterizzato in senso antiquario, e quello degli altri partecipanti. L'assenza del Marchiori sembra invece maggiormente spiegabile per via della sua prevalente attività come intagliatore in quegli anni.

³²⁷ Di notevole interesse sarebbe anche la ricostruzione della dispersione della sua perduta collezione.

Per quanto riguarda le opere, oltre al più volte rimarcato problema della scultura lignea, un futuro indirizzo di ricerca può soffermarsi sul ruolo avuto dal figlio Francesco. Il tentativo di ricostruzione qui proposto intende fornire una prima traccia nell'individuazione di un nucleo di opere più o meno omogeneo all'interno delle sculture di bottega che può essergli dubitativamente riferito; dalle poche opere certe, l'artista appare tuttavia come una personalità minore, i cui lavori sono solo un pallido riflesso della produzione paterna. Per Giovanni sono venuti a cadere i lavori sinora considerati sicuri e la ricostruzione del suo catalogo, in mancanza di un'opera "pilota. appare molto più ardua.

III) CATALOGO RAGIONATO

1) CATALOGO DELLE OPERE AUTOGRAFE

1-2

1720-1725 (analisi stilistica)

Vergine Addolorata e San Giovanni Evangelista

Ubicazione ignota (Già Firenze, 1973, 8° Biennale dell'Antiquariato,)

Marmo

fig. 62-63

Questa coppia di sculture venne esposta nel 1973 durante l'ottava edizione della Biennale Fiorentina dell'Antiquariato presso lo stand dell'antiquario Pippo Casellati con un'attribuzione di Camillo Semenzato ad Antonio Tarsia (8° Biennale 1973) e assegnate da Simone Guerriero ad Antonio Gai solo in tempi recenti (Guerriero 2009). Lo studioso ha collegato correttamente le opere negli anni '20 per via del «largo e arioso panneggiare» che sembra anticipare la *Fede* e la *Fortezza* della chiesa di San Vidal, vincolate cronologicamente al 1730 (cat. 11-12). Le due opere sembrano altresì precedere anche altri lavori appartenenti al primo periodo dell'artista, come le allegorie provenienti da palazzo Pisani (cat. 6-10) e quelle di Noventa Padovana (cat. 4-5). Dal momento che queste ultime vengono datate subito dopo il 1727, quindi subito dopo la fine della lite col collegio degli scultori, la *Vergine* e *San Giovanni Evangelista* andranno collocate nel primo lustro del decennio.

Non citate nell'elenco fornito da Tomaso Temanza, rimane difficile rintracciare l'ubicazione originaria, ma la presenza dei due dolenti può permettere di ipotizzare un'originale collocazione delle statue ai lati di un altare dedicato al Crocifisso.

Bibliografia

8° Biennale 1973, p. 141; GUERRIERO 2009, pp. 210, 249

3

1726 (documentazione)

Crocifisso

Venezia, chiesa di San Francesco della Vigna, cappella dei Frati

Legno d'ebano

Stato di conservazione: ottimo

fig. 64-65

Non menzionata dalle guide veneziane, l'opera venne segnalata come dispersa da Franco Novello (2000-2001), che riportò le informazioni contenute all'interno di manoscritti di memorie conservati presso l'archivio della chiesa di San Francesco della Vigna. Questi documenti ricordano innanzitutto la commissione, avvenuta nel 1724 da parte di padre Antonio da Venezia, di una croce di madreperla lavorata a Gerusalemme. Due anni dopo essa venne decorata da un *Cristo crocifisso* «fatto per mano del signor Antonio Gai eccellente scultore» ed esposta per la prima volta durante la messa del Venerdì Santo del 1726 (Novello 2000-2001). Tali informazioni sono state poi riprese da Silvano Onda (2008) e soprattutto da Monica De Vincenti e Simone Guerriero (2009) a cui spetta il merito di avere reperito l'opera, formulando all'occasione un giudizio stilistico: gli studiosi vi notano caratteristiche che ritorneranno nei successivi lavori del Gai, dai lineamenti del volto alla resa delle pieghe del perizoma.

Questo *Crocifisso* appare come un'opera notevolmente importante per la difficile ricostruzione dell'attività lignea dello scultore, fungendo come imprescindibile punto di partenza.

Bibliografia

NOVELLO 2000-2001, pp. 55-57, 239; ONDA 2008, p. 190; DE VINCENTI, GUERRIERO 2009, pp. 143-147

4-5

1727-1728 (analisi stilistica, contesto)

Allegorie della *Vista* e dell'*Udito*

Noventa Padovana (Padova), Villa Giovanelli, Scalone esterno

Pietra d'Istria

Stato di conservazione: mediocre. Oltre ai danneggiamenti provocati dagli agenti atmosferici si nota nella parte superiore di entrambe le sculture il diffondersi di una sostanza simile a muschio, in modo particolare nell'*Udito*. Il fenomeno è comune alle altre statue decoranti il giardino della villa.

Iscrizioni: IL VEDERE (*Vista*) L'VDIRE (*Udito*) A. GAI sul basamento

fig. 66-67

Le due sculture, poste a decorazione del maestoso scalone d'accesso di Villa Giovanelli, appartengono ad un ciclo allegorico a cui parteciparono, oltre al Gai, i fratelli Giuseppe e Paolo Groppelli (*Ragione e Tatto*) e Antonio Tarsia (*Gusto e Odorato*). I Giovanelli erano una famiglia di origine bergamasca, stanziata a Venezia nel 1668 dove acquisirono il titolo di patrizi tramite cospicui versamenti nelle casse della Repubblica, entrando a far parte della cosiddetta "nobiltà di Candia".

La prima menzione delle allegorie del Gai è contenuta all'interno delle pagine dedicategli dall'architetto veneziano Tomaso Temanza all'interno del suo *Zibaldon* ([1738-1778] 1963); egli ne precisò l'identificazione e il materiale di costruzione, senza indicarne la datazione, non rintracciabile nemmeno attraverso la consultazione degli archivi della famiglia Giovanelli, che tacciono riguardo all'esecuzione di questo gruppo di sculture. Vista la destinazione di queste ultime, esse andranno necessariamente poste in relazione con la scalinata che, con ogni probabilità, comportò la loro commissione; nemmeno per essa sono tuttavia disponibili documenti archivistici attestanti in maniera inequivocabile la sua data di costruzione. La letteratura sulla villa ha a lungo seguito la proposta di Brunelli e Callegari (1931) che la fissarono al 1738, in occasione del passaggio di Maria Amalia, figlia di Federico Augusto di Polonia, avvenuto durante il viaggio a Napoli per le nozze con Carlo di Borbone. Nonostante mancassero elementi probanti per accettare tale ipotesi, la supposta data di costruzione dello scalone venne, come detto, accettata da vari studiosi, tra cui Camillo Semenzato (1966), il quale stabilì di conseguenza allo stesso anno l'esecuzione delle sculture destinate alla sua decorazione. Una prima voce discordante è poi stata quella di Federico Montecucoli degli Erri (1992-1993), il quale, all'interno di una ricerca sul mecenatismo dei Giovanelli condotta con ricerche negli archivi di famiglia, anticipò i lavori agli anni tra il 1727 e il 1731, ricavando il termine *post quem* da una contesa giudiziaria che vide coinvolti i due fratelli Giovanelli e Marco Torresini, l'architetto inizialmente incaricato della realizzazione dello scalone. Dalle carte processuali si evince che l'opera in quell'anno non era stata nemmeno principata (per la vicenda si veda Montecucoli degli Erri 1992-1993, pp. 713-726). La data 1731 viene invece proposta in quanto nel 1732 muore Giovanni Benedetto, il fratello più sensibile al gusto artistico, che si era maggiormente impegnato per questa commissione e le altre imprese decorative della villa. A rendere poi non ipotizzabile la realizzazione dello scalone nel 1738 è il decesso di Giovanni Paolo, avvenuto nel 1734;

sembra effettivamente improbabile che quest'opera, così desiderata dai due fratelli, potesse essere stata realizzata dopo la loro scomparsa, oltre che per l'assenza di qualsiasi voce di spesa relativa nelle carte d'archivio per quegli anni. Le uniche uscite di una certa rilevanza documentate dopo il 1734 sono per alcuni lavori che videro proprio nel 1738 il rifacimento dell'accesso alla villa, lastricato per volere di Giulia Calbo e Elena Diedo, vedove dei due fratelli; è quindi possibile che siano questi gli interventi da porre in relazione con il passaggio di Maria Amalia (Montecuccoli degli Erri 1992-1993, p. 716). Un'altra prova, se ce ne fosse bisogno, che impedisce una datazione delle sculture al 1738 è costituita da una dichiarazione che Antonio Tarsia, uno dei scultori impegnati nel ciclo, rilasciò in data 22 agosto 1735 agli uffici della Giustizia Vecchia nella quale comunicava l'intenzione di abbandonare l'Arte «non intendendo, non volendo, ne potendo più essercitarsi in detto impiego [...], non havendo di già da tanto tempo più bottega» (De Vincenti 1996, p. 53). Da queste parole si può quindi ipotizzare che le sue sculture di Noventa vadano inevitabilmente collocate almeno alcuni anni prima del 1735.

Va poi registrata l'opinione di Montecuccoli degli Erri di attribuire all'architetto Giovanni Scalfarotto la costruzione dello scalone, rifiutando di conseguenza la tradizionale ascrizione a Giorgio Massari, basata su un documento del 1739 dove quest'ultimo autorizza l'«Ecc.ma Casa Giovanelli» a pagare al tagliapietra Giacomo Bragato cinquanta ducati «per il compimento della villa a Noventa» (Gaudenzio 1953, p. 159). Caduta la datazione al 1738, questo pagamento andrà sicuramente riferito a qualche imprecisato lavoro alla villa, di importanza minore. Il nome dello Scalfarotto si incontra invece in una carta del processo Giovanelli-Torresini, dalla quale si apprende che aveva realizzato alcuni disegni per lo scalone entrando in concorrenza con il sopracitato Torresini (Montecuccoli degli Erri 1992-1993, pp. 728-731).

La nuova proposta di datazione viene quindi accolta sia da Andrea Bacchi (2000) che da Monica De Vincenti (2002), mentre è ignorata da Maria Elena Massimi (1998), che riprende la data indicata da Semenzato; Massimo De Grassi (1997a, p. 153, nota 41), pur rifiutando l'anno 1738, colloca la realizzazione del ciclo ai primi anni '20 tramite un'analisi stilistica di alcune sculture, notando infatti affinità tra il *Tatto* e alcune *Sibille* degli Scalzi a Venezia, da lui assegnate ai fratelli Gropelli.

In mancanza di precisa documentazione riguardante il ciclo di Noventa Padovana, una loro datazione può avvenire anche tramite una lettura formale; a questo difficilmente si prestano le prime opere del Gai, vista l'irreperibilità delle sculture realizzate negli anni '20 per i Dolfin, che avrebbero potuto rappresentare un valido termine di confronto.

Meno problematici sono invece i paragoni con le sculture dei Scalzi dei Groppelli, la cui data di realizzazione coincide con ogni probabilità con gli ultimi anni del secondo decennio, come si può supporre dall'iscrizione riportata da due lapidi, infisse sulle pareti laterali del presbiterio della chiesa carmelitana, che ricordano la consacrazione dell'altare maggiore avvenuta nel 1717. Nonostante proponano gli stessi confronti, Massimo De Grassi e Matej Klemenčič (2000, pp. 110-116) si mostrano discordi riguardo la datazione del ciclo per i Giovanelli; come già detto, il primo propone di anticipare la realizzazione delle sculture di Noventa Padovana, mentre di diverso avviso è il secondo, che nota una maggiore enfasi e drammaticità nella figura del *Tatto* rispetto alle *Sibille*, altro possibile indizio per una datazione di qualche anno più tarda e coincidente con lo spettro cronologico 1727-1731 proposto da Montecuccoli degli Erri. A rendere oltremodo problematica una realizzazione delle sculture ai primi anni del terzo decennio vi sono alcuni documenti, datati 1721 e 1722, dove il conte Benedetto Giovanelli commissiona ad Antonio Tarsia un cospicuo numero di statue, tra cui una dozzina di "Putini Cacciatori" oltre ad un *Meleagro*, *Atalanta* e una *Vecchia* (Gaudenzio 1953), tra le quali non viene tuttavia fatto nessun accenno all'*Odorato* e al *Gusto* decoranti lo scalone. Lo stesso Gaudenzio inserì questi ultimi all'interno di una distinta campagna decorativa, datandole tuttavia al 1738 sulla scorta dell'indicazione, come si è visto difficilmente sostenibile, avanzata da Brunelli e Callegari.

Per queste ragioni viene accettata in questa sede la datazione agli anni 1727-31; lo slittamento cronologico non è di poco conto, in quanto la *Vista* e l'*Udito*, allo stato delle ricerche attuali sono tra le prime opere che aprono il catalogo di Antonio Gai. Lo stile di queste sculture, con movimentati, spigolosi e frastagliati panneggi, si distanzia ancora dalla compostezza e solennità che si riscontrerà negli altri esempi di sculture da giardino e nella sua produzione religiosa. Sono tuttavia possibili altre precisazioni; visti i confronti con le opere successive, in particolare con le allegorie di San Vidal (cat. 11-12) è plausibile che la coppia fosse già stata terminata ben prima sia del 1731 che del 1730. Pubblicando il *Ganimede* (cat. 27), conservato presso villa Vok a Grignano (Trieste), Monica De Vincenti (2002, pp. 273-275, figg. 43-44, 46) ha poi notato similitudini con la *Vista* di Noventa, riscontrabili soprattutto modo nei volti giovanili e i ricci dei capelli, riproposti anche nel *Meleagro* (cat. 26), commissionato dal console Joseph Smith nel 1735 e attualmente depositato presso il Metropolitan Museum di New York. La data di quest'ultimo, opera più matura del Gai, non può che convalidare un'esecuzione precedente di qualche anno per la coppia di allegorie della *Vista* e dell'*Udito*.

Merita infine qualche cenno l'iconografia; come nella quasi totalità della statuaria veneta da giardino avente tematica allegorica, anche per le sculture di Noventa è fonte d'ispirazione l'*Iconologia* di Cesare Ripa. La *Vista*, rappresentata dal Gai come un giovane reggente uno specchio e avente un'aquila ai suoi piedi si allinea solo parzialmente alle indicazioni del Ripa che riguardo questo senso scrive: «Giovanetto, che nella destra mano tenga un Avoltoio [...] Nella sinistra terrà uno Specchio, e sotto al braccio, o quivi vicino si vedrà uno Scudo ove sia dipinta un'Aquila, con due, o tre Aquillette, che si specchi nel Sole, co' l motto, che dica: Cognitionis via» (Ripa 1764-1767, V, 1767, p. 95). Lo scultore si dimostra invece pienamente fedele nel caso dell'*Udito*, raffigurato come una donna suonante il liuto e avente ai suoi piedi una cerva («Donna, che suoni un Leuto, e a canto vi sarà una Cerva», Ripa 1764-1767, V, 1767, p. 96).

Bibliografia

TEMANZA [1738-1778] 1963, p. 31; BRUNELLI, CALLEGARI 1931, p. 139; BRUNELLI in *Catalogo ville venete* 1953, I, pp. 213-214; SEMENZATO 1966, pp. 58-59, 131; SPEZZATI 1976, p. 75; NAVA CELLINI 1982, p. 186; MONTECCUCOLI DEGLI ERRI 1992-1993, p. 712; MASSIMI 1998, pp. 295-296; BACCHI 2000, p. 737; *Ville venete* 2001a, pp. 330-332; DE VINCENTI 2002, pp. 244-246; KLEMENČIČ 2005, p. 260.

6

1727-1728 ca (analisi stilistica)

Allegoria della Pittura (?)

Venezia, Conservatorio Benedetto Marcello, atrio (già nello scalone che porta alla libreria)

Pietra d'Istria

Stato di conservazione: mediocre perdita della mano destra, corrosione nella parte inferiore

fig. 68

Unica scultura del ciclo ricordato nella scheda successiva (cat. 7-10) a non essere stata alienata sul finire del Ottocento, questa figura allegorica presenta, a differenza delle opere ora a Baltimora, un cattivo stato di conservazione, evidente soprattutto nella perdita della mano destra e la quasi illeggibilità della parte inferiore, dove la pietra presenta chiari segni di corrosione. Per via di tale fenomeno appare ipotizzabile che la

scultura, dopo la sua rimozione dalle nicchie dello scalone conducente alla biblioteca, dovette rimanere per diversi anni all'aperto, esposta alle intemperie.

La recente vicenda critica dell'opera (per quella comune alle sculture di Baltimora cfr. la scheda relativa) ebbe inizio nel 1966 quando Camillo Semenzato individuò la mano dell'artista in due opere collocate nell'atrio; una *Geometria* ed un'altra di difficile identificazione, per via delle pessime condizioni di conservazione. Il riconoscimento di queste due statue con quelle citate dal Temanza non fu accettato da Lino Moretti (1977), autore di un saggio dedicato alla committenza dei Pisani per il loro palazzo veneziano; citando la *Relazione dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti del Veneto* del 1895, lo studioso evidenziò come le sculture di cui parlava Temanza fossero collocate nelle nicchie dello scalone, a differenza di quelle citate da Semenzato, situate nel cortile. La precisazione del Moretti, che assegnò genericamente la *Geometria* ad un anonimo scultore veneziano del Settecento, non ebbe tuttavia seguito, in quanto sia Maria Elena Massimi (1998) che Andrea Bacchi (2000) seguirono l'indicazione del Semenzato, vedendo nella coppia d'allegorie le sculture a cui faceva riferimento il Temanza. La presenza delle numerose nicchie vuote dello scalone conferma quanto riportato nelle pagine della *Relazione* riguardo ad una vendita delle sculture e la genericità della nota del Temanza non permetteva di escludere che le sculture realizzate dal Gai potessero essere in numero maggiore rispetto a quelle in loco, ipotesi poi confermata dal ritrovamento delle quattro sculture di Baltimora. Stilisticamente l'opera in esame sembra precedere di qualche tempo le sue compagne del museo americano, per via di una maggiore dinamicità del gonfio panneggio che appare rimandare più delle altre alle allegorie di Noventa Padovana (cat. 4-5). Riguardo alla scultura corrosa di cui parlò Semenzato non è stata trovata traccia; come *pendant* all'opera qui in esame è ora presente una figura femminile togata di un altro artista, qualitativamente inferiore.

La scultura è tradizionalmente identificata come *Geometria* (Semenzato 1966), ma recentemente Pavanello (2002-2003) ha invece suggerito si potesse trattare della *Matematica*; le precarie condizioni di conservazione dell'opera non aiutano purtroppo una sua identificazione e si lamenta soprattutto la perdita del braccio destro, che doveva molto probabilmente reggere un attributo necessario per scrivere sulla tavola (o tavolozza) tenuta nella mano sinistra. Non doveva tuttavia essere in origine presente nessun Bambino o una palla, simboleggiante la Terra, come previsto dal Ripa per la *Matematica* (1764-1767, IV, 1766, pp. 77-79) e appaiono quindi più probabili invece altre

iconografie per le quali è prevista la presenza di una tavola, come la *Pittura* (IV, 1766, pp. 386-388).

Bibliografia

TEMANZA [1738-1778] 1963, p. 30; BERCHET 1894, p. 31; BERCHET 1896, pp. 79-80; GALLO 1945, pp. 35, 136-137; SEMENZATO 1966, pp. 59, 132; MORETTI 1977, pp. 138, 140, 146, 180 (nota 9); MASSIMI 1998, p. 296; BACCHI 2000, p. 738; PAVANELLO 2002-2003; KLEMENČIČ 2005, p. 26

7-10

1728-1729 (analisi stilistica)

Allegorie della *Concordia, Filosofia (o Retorica), Aritmetica, e Architettura militare (o Architettura)*

Baltimora, Walters Art Museum (inv. 27292; 27290; 27291; 27293)

Provenienza: Venezia, Palazzo Pisani di Santo Stefano; Raoul Heilbronner; New York, Glaenzer & Company; Henry Walters

Pietra d'Istria

302, 5 cm (*Concordia*); 300,5 cm (*Filosofia/Retorica*); 304 cm (*Aritmetica*); 300,5 x 130.8 x 47 cm (*Architettura/Architettura militare*)

Stato di conservazione: buono

fig. 69-72

La commissione di queste sculture da parte della famiglia Pisani si può ricondurre ai lavori di ampliamento del suo palazzo veneziano, situato nei pressi di Campo Santo Stefano e affacciato sul Canal Grande. Tale edificio, costruito ai primi del Seicento dall'architetto Bartolomeo Manopola, venne modificato e sopraelevato nel secolo successivo da Girolamo Frigimelica, che fu alle dipendenze della famiglia Pisani anche per i primi progetti riguardanti la fastosa villa di Stra (per Palazzo Pisani si veda Masobello, Tarlà 1977). I lavori furono molto probabilmente dettati da ragioni celebrative e di rappresentanza volte ad accrescere il prestigio familiare che culminò con l'ascesa al dogato di Alvise Pisani nel 1735; in seguito la casata intraprese un lento ma inesorabile declino, che comportò innanzitutto la cessione della residenza suburbana di Stra e concludendosi infine con l'estinzione della linea maschile alla fine dell'Ottocento. Il palazzo cittadino venne quindi acquistato dal comune veneziano, che lo adibì a

conservatorio, dedicato al compositore Benedetto Marcello (sui vari rami della famiglia si vedano Gallo 1945, Moretti 1977, pp. 137-139 e Chiappini di Sorio 1983, pp. 25-27).

Come per molte altre opere del Gai, la prima testimonianza relativa ad una sua attività a Palazzo Pisani è quella di Tomaso Temanza ([1738-1778] 1963), che accennò brevemente ad alcune sculture poste nelle nicchie dello scalone conducente alla libreria, senza tuttavia precisare né soggetto né numero. Dopo decenni di silenzio da parte della letteratura artistica, si apprende nella prima *Relazione dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti del Veneto* edita a cura di Federico Berchet nel 1894, che erano in corso trattative con l'antiquario Raoul Heilbronner per la vendita «delle statue decorative del cortile e della scala, dei cancelli di ferro e del soffitto della sala di ballo», mentre due anni dopo (*Relazione* 1896) si scrisse che gran parte delle opere d'arte erano state rimosse dall'edificio in quanto giudicate esempi di decadenza, indegne del palazzo per il quale erano state concepite. In seguito a questo severissimo giudizio, emblematico della scarsa considerazione in cui era tenuta l'arte settecentesca anche al crepuscolo del XIX secolo, vennero alienate anche altre opere commissionate dalla famiglia Pisani, tra cui si possono ricordare i soffitti di Giovanni Antonio Pellegrini.

La vendita delle sculture venne fugacemente ricordata da Rodolfo Gallo (1945), che non citò tuttavia il Gai, mentre per il ritrovamento di alcune opere del ciclo si dovette attendere alcuni decenni fino alla pubblicazione, da parte di Giuseppe Pavanello (2002-2003), di quattro statue attualmente conservate al Walters Art Museum di Baltimora sotto la denominazione di *Muse*. Queste opere, inizialmente considerate come francesi per la loro provenienza dal mercato parigino, sono state correttamente ricondotte al catalogo del Gai dallo studioso, che ha indicato puntualmente come più stretto termine di confronto la *Fortezza* della chiesa veneziana di San Vidal, del 1730 (cat. 9).

La data di quest'ultima, fissata per via documentaria, permette di avanzare una datazione tramite via stilistica del ciclo di Palazzo Pisani, che Pavanello supponeva fosse stato realizzato poco dopo il 1720, anno in cui secondo il Temanza ([1738-1778] 1963), avvenne il «prensipio di scultor in pietra» del Gai. La statua di San Vidal appare molto simile per panneggi e postura soprattutto alla scultura identificata come *Clio*, dalla quale si differenzia per una maggiore compostezza, forse presaga dei futuri sviluppi "classici" dell'arte dello scultore. Allo stesso tempo queste sculture non hanno la dinamicità e la volumetria delle allegorie di Noventa (cat. 3-4), che appaiono realizzate qualche tempo prima e più vicine alla *Pittura* ancora presente a palazzo Pisani. Per questa ragione sembra possibile che essa, pur condividendone la provenienza, sia leggermente anteriore

alle quattro di Baltimora, che andranno collocate cronologicamente a ridosso del 1730, data delle sculture di San Vidal. Può apparire infine suggestivo ipotizzare che queste ultime siano state commissionate proprio in seguito alla realizzazione delle allegorie per i Pisani, il cui palazzo si trova nelle immediate vicinanze della chiesa.

Queste figure spiccano allo stesso tempo per la notevole qualità, oltre che per l'ottimo stato di conservazione (almeno per le quattro di Baltimora), pur essendo scolpite in una pietra porosa facilmente deperibile come evidenziano purtroppo numerosi esempi di statue da giardino. Merita altresì di essere sottolineata la ricchezza di inventiva e la varietà negli atteggiamenti e nelle pose, che raramente si troverà nei cicli futuri dello scultore, che appaiono spesso alquanto ripetitivi e standardizzati, pur rimanendo sempre di buon livello con alcuni picchi qualitativi, come la coppia attualmente a Ferrières-en-Brie (cat. 41-42).

Riguardo all'iconografia di queste opere, non precisata dal Temanza, è ancora aperto il dibattito; come fatto prima presente, nelle collezioni museali sono convenzionalmente note sotto l'appellativo di Muse e più precisamente come *Euterpe*, *Clio*, *Calliope* e *Urania*, mentre Giuseppe Pavanello (2002-03) ha proposto in via dubitativa di identificarle rispettivamente come rappresentazioni della *Concordia*, *Filosofia*, *Aritmetica* e *Architettura militare*. La prima di queste sculture regge nella mano destra un fascio di verghe, mentre ha ai piedi un oggetto simile ad una cornucopia; tali attributi confermerebbero quindi la proposta di Pavanello, in quanto la figura segue una delle possibili modalità di raffigurazione indicate da Cesare Ripa (1764-1767, II, 1765, p. 19). *Clio*, avente nella mano sinistra un libro e un oggetto simile ad uno scettro o ad un rotolo, rivolge la destra verso l'alto e con la bocca semiaperta sembra quasi essere stata rappresentata nell'atto di declamare o sostenere una disputa; nell'Iconologia del Ripa non esiste nessuna figura corrispondente interamente a tale descrizione, ma si riscontra nondimeno la contemporanea presenza di scettro e libro, oltre che nella *Filosofia* (II, 1765, p. 72), anche nella *Cognizione delle cose* e *Retorica* (II, 1765, p. 6; V, 1767, pp. 27-28). Pochi elementi contraddistinguono la cosiddetta *Calliope*, solo un generico libro aperto sul quale appare voler scrivere e una pietra sulla quale poggia il piede sinistro; la proposta di Pavanello sembra nondimeno condivisibile visto che, anche senza combaciare interamente con i dettami del Ripa, la figura vi si avvicina notevolmente, anche per il dettaglio della pietra come è possibile vedere sulla relativa illustrazione (I, 1764, pp. 158-159). L'ultima statua di Baltimora è dotata semplicemente di una bussola e per tale ragione è stato ipotizzato si trattasse dell'*Architettura militare*, nonostante regga

l'oggetto nella mano sinistra invece che nella destra e sia priva della tavola rappresentante una fortezza (I, 1764, pp. 148-149).

Bibliografia

TEMANZA [1738-1778] 1963, p. 30; BERCHET 1894, p. 31; BERCHET 1896, pp. 79-80; GALLO 1945, pp. 35, 136-137; MASSIMI 1998, p. 296; BACCHI 2000, p. 738; PAVANELLO 2002-2003; KLEMENČIČ 2005, p. 260.

11-12

1730 (documentazione)

Allegorie della *Fede* e della *Fortezza*

Venezia, Chiesa di San Vitale (*vulgo* San Vidal), Altare maggiore

Marmo di Carrara

Stato di conservazione: buono. Sembra che la *Fortezza* reggesse un tempo nella mano destra un attributo iconografico, da identificarsi probabilmente con una mazza o spada.

fig. 73-74

L'attribuzione al Gai, risalente alla testimonianza di Tomaso Temanza ([1738-1778] 1963), fu accettata dalla storiografia successiva, parte della quale (Semenzato 1966) propose tuttavia una datazione agli anni Cinquanta, causata dalla lettura di un documento che fissa la consacrazione dell'altare maggiore al 27 aprile 1755 (Casanova 1958). L'ipotesi venne in seguito smentita dal ritrovamento, da parte di Lino Moretti (1984-1985), di alcune carte relative all'altare, tutte conservate nel fascicolo *Polizze e spese* dell'archivio di San Vidal (APSV, *Amministrazione*, Busta 8), ricco di informazioni sui lavori effettuati nella chiesa nel terzo decennio del secolo quando il pievano era Domenico Zugno. Innanzitutto è venuta a cadere la data 1704, proposta da Giulio Lorenzetti (1926) per la costruzione dell'altare maggiore, che venne posticipata di un ventennio. Il 6 marzo 1723 fu infatti stipulato un contratto col *murer* Iseppo Martinelli (*Polizze e spese*, c. 4 r), pagato poi il 24 febbraio 1725 (Moretti 1984-1985), mentre il 18 agosto del medesimo anno il proto Giovanni Scalfarotto ricevette il saldo (*Polizze e spese*, c. 5 r). I lavori proseguirono nel 1727 quando un altro artigiano, Iseppo Caner si accordò per realizzare la balaustra dell'altare maggiore in biancone di Verona (*Polizze e spese*, c. 21) e nel 1730, quando il 13 febbraio Antonio Gai ricevette il primo pagamento. Lo scultore venne infine saldato pochi mesi dopo, a maggio (Moretti 1984-1985). Va precisato che, nonostante Lino Moretti consideri il documento del 13 febbraio come un

«contratto», esso presenta tuttavia le caratteristiche di una semplice ricevuta di pagamento, facendo presupporre l'esistenza di un accordo precedente che non è pervenuto. I documenti, non trascritti dallo studioso, furono in seguito pubblicati da Paola Rossi (1998). L'altare trovò la sua forma definitiva solo una ventina di anni dopo, quando venne costruito il tabernacolo progettato da Francesco Bognolo con sculture di Giovanni Maria Morlaiter, saldato il 2 ottobre 1756 (Moretti 1984-1985).

Delle due sculture, particolarmente significativa è la *Fede*, in quanto il Gai la rappresenta come una donna velata, sulla scia del fortunato modello replicato in più occasioni da Antonio Corradini, divenuto per quest'ultimo quasi un marchio di fabbrica. Su quest'aspetto si è inevitabilmente focalizzata la storiografia artistica che ha accostato l'allegoria del Gai alle numerose realizzazioni corradiniane di questo tipo, con tuttavia giudizi differenti. Giuseppe Pavanello (1995) non si soffermò molto sulla questione, vedendo solamente nella scultura del Gai un tentativo, peraltro non completamente riuscito, di «emulare il prodigioso virtuosismo corradiniano», mentre la volontà d'autonomia rispetto al modello da parte del Gai è stata riaffermata sia da Paola Rossi (1997, 2000), che da Monica De Vincenti (2002). La seconda studiosa vide, nella volontà di emulazione, soprattutto l'ambizione del Gai a confrontarsi con il «cavallo di battaglia» di uno dei maggiori astri della scultura veneziana, supportata da una notevole sicurezza nei propri mezzi tecnici. Al riguardo si potrà citare quanto ha scritto Giuseppe Pavanello (1995), ovvero che, dopo la partenza del Corradini per Vienna, fu proprio il Gai a succedergli nel ruolo di "scultore ufficiale" della Repubblica, ottenendo diverse commissioni pubbliche per lavori in Piazza San Marco.

La *Fede* del Gai andrà quindi considerata non come mera e pedissequa copia, bensì una rielaborazione, dove le tangenze col modello sono solamente limitate al comune impiego del velo. Nel rappresentare i panneggi, il Gai persegue fin dall'inizio una strada diversa da quella del Corradini non interessandosi a sottolineare le forme tramite l'applicazione di un velo aderente al corpo (a cui tuttavia ricorre in alcune parti), preferendo invece sfoggiare la sua abilità nella rappresentazione dell'ampio manto, che anima e movimentata la figura. Mentre le sculture corradiniane appaiono silenziose, fredde, quasi eteree, l'allegoria di San Vidal si mostra al contrario piena di vita. A differenza della *Sara* della chiesa udinese di San Giacomo (Cogo 1996, pp. 204-208), non reclina sommessamente il capo, mentre la fitta e rigogliosa cascata delle pieghe le conferisce una maggiore enfasi, assente nelle sculture corradiniane.

Minore fortuna critica e letteratura ha invece avuto l'allegoria della *Fortezza*, che si rivela annunciatrice delle future prove del Gai; panneggiata all'antica, presenta il tipico volto ovale che diverrà una cifra stilistica dello scultore e più in generale della scultura classicistica veneziana (Rossi 1997). Mentre la *Fede*, appare molto terrena, quest'altra scultura è molto più sobria e austera, presentandosi come perfetta trasposizione figurativa dei valori allegorici rappresentati. Slanciata e imponente, trasmette al contempo sicurezza in se stessa e una notevole serenità, mentre il panneggio, nonostante un certo andamento sinuoso, è privo degli orpelli e svolazzi presenti nell'altra raffigurazione. Sono nondimeno ancora presenti somiglianze con le altre prime opere del Gai, si pensi per esempio alle sculture realizzate per Palazzo Pisani (cat. 7-10).

Rispetto alle indicazioni prescritte da Cesare Ripa per la *Fortezza*, notiamo la presenza della colonna a cui si appoggia la scultura mentre è invece assente l'attributo iconografico del leone (1764-1767, III, 1765, p. 111); la *Fede*, pur reggendo in mano il calice, non rivolge gli occhi verso di esso come previsto, ma li tiene socchiusi, guardando da un'altra parte (III, 1765, p. 43).

Bibliografia

TEMANZA [1738-1778] 1963, p. 30; *Cronaca...* 1793, II, p. 59; ALBRIZZI 1796, p. 62; MOSCHINI 1815, I, p. 598; LORENZETTI 1926, p. 470; LORENZETTI 1956, p. 493; SEMENZATO 1966, pp. 59, 132; NAVA CELLINI 1982, p. 186; MORETTI 1984-1985 pp. 383-387; PAVANELLO 1995, pp. 461, 467; COGO 1996, pp. 176, 300; ROSSI 1997, pp. 729-730; MASSIMI 1998, p. 296; ROSSI 1998, pp. 152-153; BACCHI 2000, p. 737; ROSSI 2000, p. 42; DE VINCENTI 2002, pp. 241-242; PAVANELLO 2002-2003, pp. 27, 30; KLEMENČIČ 2005, p. 260; GRUND 2008, p. 322; FAVILLA, RUGOLO 2011, p. 183

13-17

1731-1735 (contesto, analisi stilistica)

Sant'Antonio Abate, Sant'Ermagora, San Fortunato; Allegorie della Carità e della Giustizia

Udine, Chiesa di Sant'Antonio Abate, Facciata

Pietra tenera

Stato di conservazione: buono. Si registra la presenza di vegetazione nelle nicchie ospitanti la *Giustizia* e la *Carità*.

fig. 75-79, 81-82

Alla pari di altre sue opere, il primo cenno a sculture udinesi del Gai venne dalla testimonianza di Tomaso Temanza ([1738-1778] 1963), che ricordò cinque sculture di grandi dimensioni con putti e lo stemma Dolfin sulla facciata del duomo cittadino, informazione poi ripresa dal Moschini (1806) nelle pagine dedicate allo scultore. Non essendovi nessuna traccia di queste sculture nella cattedrale, la cui facciata subì un restauro medievaleggiante ai primi del Novecento (sul duomo si veda Someda de Marco 1970), Lucia Casanova (1958) si limitò a considerarle disperse, mentre Carlo Someda de Marco (1960-1963) le identificò correttamente con quelle decoranti la facciata della chiesa di Sant'Antonio Abate, ipotizzando una confusione da parte del Temanza. Per queste sculture era già stata avanzata da Guglielmo Biasutti (1959) un'attribuzione in via dubitativa a Giovanni Maria Morlaiter per la *Fede* e la *Giustizia* nelle nicchie, mentre ad un'altra mano erano attribuite le figure dei santi posti sul coronamento. La proposta del Someda de Marco venne accettata da Camillo Semenzato (1966) e Aldo Rizzi (1967), che confermarono l'inserimento di queste sculture nel catalogo di Antonio Gai; la letteratura recente si è invece limitata a citare brevemente queste opere all'interno di studi sul mecenatismo della famiglia Dolfin, non discutendo ulteriormente la paternità.

Nonostante non vi siano documenti relativi al rifacimento della facciata della chiesa di Sant'Antonio Abate, l'architetto venne storicamente identificato col veneziano Giorgio Massari, attivo nella città friulana anche nell'incompiuta chiesa di Santo Spirito e nella Basilica delle Grazie (Biasutti 1959, p. 16; Massari 1971, pp. 62-63); la proposta, accolta in seguito dalla critica, appare pienamente convincente per via della somiglianze con altre facciate massariane, come quelle delle chiese della Pietà e dei Gesuati a Venezia. Le ricerche effettuate dal Biasutti non portarono alla luce eventuale documentazione volta a suffragare l'attribuzione al Gai proposta dal Temanza, in quanto le carte d'archivio parlano solo di due espliciti pagamenti a Giovanni Maria Morlaiter (datati 10 e 14 novembre 1736) per la statua del santo titolare, posta sull'altare maggiore della chiesa nel gennaio del 1737, e di un saldo allo stesso scultore il 27 marzo dello stesso anno per due statue, di cui non viene specificata la destinazione (Biasutti 1957, p. 19; Someda de Marco 1960-1963, p. 391). Inseribili a pieno titolo nella prima attività di Antonio Gai sono sicuramente le raffigurazioni allegoriche della *Giustizia* e della *Carità* dove permane qualche ricordo barocco, riscontrabile soprattutto nella seconda di esse, vestita da un ampio panneggio nel quale accoglie il bambino che tiene in braccio. Un linguaggio diverso sembra invece essere presente nei santi posti sulla sommità della facciata, dove è possibile intravedere una maggiore rigidità accompagnata da una notevole spigolosità

dei panneggi, che non possiedono la scioltezza e la fluidità di quelli nelle due allegorie. Nei volti senili e barbuti dei *Santi Ermacora* e *Antonio Abate* si trovano tuttavia affinità con altre opere del Gai, come l'allegoria del *Consiglio* di Parco Querini a Vicenza e il *San Paolo* della parrocchiale di Scaltenigo per la resa dei lineamenti del volto e dei riccioli della barba (cat. 73, 78). Interessante appare poi la figura del santo titolare della chiesa che, al di là delle somiglianze dettate dall'iconografia, sembra essere una derivazione dal *Sant'Antonio Abate* di Alessandro Vittoria occupante la nicchia centrale dell'altare della cappella Montefeltro in San Francesco della Vigna (fig. 80); simili sono la postura del santo, inclinante il capo sulla sua destra oltre alla fisionomia del volto con gli occhi assorti e la lunga barba che cade sul petto. In mancanza di documentazione precisa sui lavori della facciata, possiamo collocare queste sculture in un arco cronologico che va dal 1731, inizio della costruzione, al 1735 quando essa venne decorata da un ritratto del patriarca Dionisio all'interno di un riquadro ovale, assegnato a Giovanni Maria Morlaiter (per quest'ultimo cfr. De Vincenti 1999, pp. 45-46, 49, 79 nota 37).

Bibliografia

TEMANZA [1738-1778] 1963 , p. 32; MOSCHINI 1806, III, p.101; CASANOVA 1958, 33-34; BIASUTTI 1959, p. 43; SOMEDA DE MARCO 1960-1963, pp. 388-391; SEMENZATO 1966, p. 131; RIZZI 1967, pp. 30-31; MASSARI 1971, pp. 62-63; RESS 1979, p. 73, nota 24; GOI 1988, p. 157; PEDROCCO 1996, p. 48; MASSIMI 1998, p. 296; BACCHI 2000, p. 737; MENIS 2004, p. 166; KLEMENČIČ 2005, p. 261; VENUTO 2005, pp. 162-163.

18

1731 (documentazione)

Capitello delle "Nazioni"

Venezia, Palazzo Ducale, Porticato dal lato della Piazzetta, sesta colonna partendo dal molo

Pietra d'Istria

Stato di conservazione: discreto

Iscrizioni: LATINI TARTARI TURCHI ONGARI GRECI GOTI EGIC (II) PERSII, poste sopra le varie teste

fig. 83-91

Separate da foglie di acanto, sono scolpite otto teste maschili di varie età simboleggianti diversi popoli, indicati rispettivamente dalle didascalie incise sopra ogni figura.

Ripercorrendo la vicenda critica di quest'opera si notano vari equivoci e fraintendimenti; la prima menzione di un rifacimento di questo capitello, detto anche "delle nazioni", è di Tomaso Temanza che, nel suo *Zibaldon* ([1738-1778] 1963), attribuì ad Antonio Gai il capitello che si trovava «sinque colonne prima arivar al canton soto la sala del Masor Conselgio» e fissandone inizialmente la data di esecuzione al 1731, salvo poi indicare il 1726 alcune pagine dopo. Nelle sue *Vite*, lo stesso architetto parlò di un capitello rifatto assegnato ad un certo Bartolomeo Scalfarotto, «uomo di grande talento, e che assai valeva in cotali cose» (1778). Per Giannantonio Moschini inizialmente i capitelli ricostruiti sono due; nella *Letteratura veneziana* (1806) ricordò come opera del Gai il quinto capitello prima del molo, citando poi in nota l'indicazione del Temanza a proposito di un intervento dello Scalfarotto nel 1731. Alcuni anni dopo, nella sua *Guida* (1815), menzionò invece un solo capitello che sarebbe stato progettato da quest'ultimo ed eseguito dal Gai, identificato stavolta con quello della sesta colonna; in quest'occasione egli compì tuttavia l'errore di iniziare il conteggio a partire dalla Porta della Carta e inevitabilmente il capitello descritto presenta altri soggetti, ossia figure ibridi di uomini e animali discordanti con quelli realizzati dal Gai («Nel capitello della sesta colonna vi sono e un uomo che suona il violino, e un altro che suona la chitarra, ed altre sei figure mezzo uomini e mezzo bestie» 1815, I, p. 478). Testimonianza ulteriore fu quella di Pietro Selvatico (1847), il quale enumerò i capitelli partendo invece dal lato sud del Palazzo, cosicché quello delle Nazioni risulta essere il ventitreesimo; non menzionò il nome del Gai ma ipotizzò, visto il buono stato di conservazione e un diverso modo di scolpire, che si potesse trattare di un recente rifacimento. Non riportò tuttavia le iscrizioni, riferite invece erroneamente al secondo capitello sul lato sud, che in realtà non ne presenta invece nessuna. Nelle pagine dedicate a Giovanni Scalfarotto menzionò poi, per il rifacimento di un capitello, il Bartolomeo citato dal Temanza ipotizzandone un'identificazione con l'omonimo e più famoso architetto. Un rapido cenno è anche quello di John Ruskin, che oltre a concordare sul fatto che si tratti di un lavoro di restauro, giudicò severamente la fattura delle teste, definite «grosse e rozze» (1851-1853). Francesco Zanotto (1853-1861), commise invece lo stesso errore di Moschini attribuendo al Gai il sesto capitello decorato con figure mostruose, specificando poi che lo scultore lo rifece nel 1731 su progetto di Bartolomeo Scalfarotto. Riferendosi in seguito al capitello

delle Nazioni, notò l'apparente modernità dello stile delle teste, ma preferì dare più peso ai caratteri gotici delle scritte non considerandolo quindi un'opera di recente fattura. La capacità imitativa del Gai fu tale da trarre in inganno anche uno studioso del calibro di Giovanni Mariacher (1939), che considerò il capitello delle Nazioni assieme ad altri del Palazzo Ducale, come opera quattrocentesca, da assegnare all'«arte di Matteo Raverti», collegandolo quindi all'arrivo dello scultore lombardo in laguna. Poche parole vengono spese dal Semenzato (1966), non essendo questo capitello, secondo lo studioso, un'opera significativa per la conoscenza dell'artista. Il nome dello Scalfarotto venne riproposto da Pope Hennessy (1974) e Wolters (1990) mentre maggiore chiarezza, anche grazie a nuove scoperte archivistiche, viene fatta soltanto dagli studi di Antonio Manno sui capitelli di Palazzo Ducale. Dopo aver riassunto le vicende critiche dell'opera in esame, egli segnalò un documento dove il Magistrato al Sal incaricava Antonio Gai di eseguire una copia «sull'antica idea e con maggiore perfetione» (1992). Il capitello venne quindi identificato con il quattordicesimo a partire dalla Porta della Carta, escludendo quindi qualsiasi intervento di Bartolomeo Scalfarotto, non nominato in queste carte d'archivio. Il nome di quest'ultimo ritorna tuttavia in un altro documento, pubblicato da Paola Rossi (1998), dove viene definito *murer* e pagato per alcuni lavori; nello stesso quaderno di spese si ritrova menzionato anche il Gai, spiegando quindi l'equivoco nel quale era caduto in origine il Temanza. Vennero quindi riepilogate dalla studiosa le varie tappe della vicenda che si può far iniziare il 14 agosto 1731, data nella quale viene trasmessa al Senato una relazione del proto dei Provveditori al Sal, Giovanni Pastori, segnalante le condizioni critiche di un capitello sul lato della Piazzetta. Ottenuta alcuni giorni dopo l'autorizzazione per un rifacimento dal Senato, i Provveditori scelsero all'unanimità lo scultore Antonio Gai, che aveva presentato il modello il 10 settembre, solo un'ora prima dell'ormai anziano Francesco Cabianca, evidentemente desideroso anch'egli di aggiudicarsi la commissione. Il compenso del Gai, inizialmente fissato a 130 ducati, fu ridotto al momento poi a 100.

Fatta piena luce sulla vicenda, la letteratura successiva non poteva che limitarsi a registrare le precisazioni di Paola Rossi, con Monica De Vincenti (2002), che vede nel restauro del capitello un simbolico passaggio di consegne tra il Gai e Antonio Corradini nella realizzazione di lavori "pubblici. Come già evidenziato, per entrambi gli scultori era massimamente importante in queste opere il principio di imitazione, ovvero il tentativo di creare una scultura assomigliante il più possibile al modello antico, come chiaramente richiesto nella delibera che affidò i lavori di restauro del capitello al Gai. Lo scarno e

negativo giudizio del Semenzato (1966) prima ricordato appare quindi poco condivisibile; l'opera non rappresenta sicuramente un punto cardine per la ricostruzione del catalogo dello scultore, ma è tuttavia da considerarsi significativa per il prestigio della commissione e per aver rilevato l'eredità del Corradini come scultore pubblico di Venezia, dopo essergli succeduto anche alla presidenza del Collegio degli Scultori nel 1730. Nonostante l'aderenza del Gai al modello trecentesco, è stata tuttavia notata (Rossi 1998) come lo scultore ricorra nelle figure del capitello a quei volti perfettamente ovali, che diventeranno una sua peculiare cifra stilistica.

Qualche cenno infine riguardante l'iconografia del capitello; secondo Zanotto (1853-1861) esso rappresenterebbe le nazioni con le quali Venezia intratteneva rapporti commerciali, mentre una lettura astrologica è invece fornita da Antonio Manno (1992); per lo studioso, che cita un passo di Tolomeo, sarebbero rappresentati i popoli che vivono alle varie latitudini, la cui diversità fisiognomica andrebbe appunto ricondotta all'influenza dei vari pianeti.

Bibliografia

TEMANZA [1738-1778] 1963, pp. 23-24, 30; TEMANZA 1778, p. 504, nota a; MOSCHINI 1806, I p. 101; SELVATICO 1847, pp. 130, 462; RUSKIN [1851-1853] 1982, p. 202; DANDOLO 1855-1857, I, p. 438; ZANOTTO 1853-1861, I, pp. 242, 268, XI nota 79; CERESOLE 1877, p. 107; MARIACHER 1939, p. 31-32; SEMENZATO 1966, p. 132; POPE-HENNESSY 1974, pp. 261, 265; WOLTERS 1976, cat. 48; WOLTERS 1990, pp. 220-221; MANNO 1992, p. 52; ROSSI 1998, pp. 151-153; MASSIMI 1998, p. 295; BACCHI 2000, p. 737; DE VINCENTI 2002, p. 241; KLEMENČIČ 2005, p. 260

19-20

1735 ca (analisi stilistica)

Angeli Cerofori

Venezia, chiesa dei Gesuati, presbiterio

Legno dorato

Stato di conservazione: buono

fig. 92-93

È solo in tempi recenti che questi bellissimi angeli lignei sono stati assegnati all'attività di Antonio Gai; Antonio Niero (2006) segnala la loro doratura da parte di Angelo Venturini e l'aggiunta di nuvole e portaceri avvenute nel 1743 da parte di un non

meglio specificato intagliatore. Lo studioso identifica tuttavia entrambe le sculture con due angeli documentati nella vecchia chiesa nel 1678 proponendo un'attribuzione fuorviante al fiammingo Giusto Le Court o ad un seguace di quest'ultimo. Le due statue sono state in seguito riferite correttamente alla prima metà del XVIII secolo da Enrico Colle (2009) che ha notato vicinanza ai modi di Francesco Bernardoni, confrontandole con gli *Angeli* lasciati da quest'ultimo sulla cornice della volta della cappella di San Domenico ai Santi Giovanni e Paolo. Monica De Vincenti e Simone Guerriero (2009), riscontrando invece tangenze con varie sculture di Antonio Gai degli anni '30, hanno infine suggerito di attribuirle alla fase giovanile dello scultore veneziano.

Sebbene sappiamo ben poco della sua attività del Gai nel campo dell'intaglio ligneo la proposta dei due studiosi appare nondimeno condivisibile, in quanto si ravvisano negli *Angeli* stilemi tipici della prima fase del Gai, come gli ampi e vaporosi panneggi presenti in opere come le allegorie di Villa Giovanelli a Noventa Padovana (cat. 4-5) o quelle del Walters Art Museum di Baltimora (cat. 7-10) in seguito abbandonate a favore di pieghe rigidamente geometriche. Nonostante l'assenza di espliciti documenti relativi all'esecuzione delle sculture, è tuttavia possibile fissare un termine *ante quem* all'anno 1743, in occasione della già ricordata doratura. Tra il 1738 e 1740 vennero realizzati non meglio specificati lavori di intaglio nel cantiere dei Gesuati (Niero 2006, pp. 38-40) ma gli *Angeli* sembrano tuttavia presentare caratteri stilistici antecedenti a tale intervallo e appare preferibile fissare la loro esecuzione ai primi anni del quarto decennio del secolo.

Bibliografia

NIERO 2006, pp. 45, 121, 180; COLLE 2009, p. 103; DE VINCENTI, GUERRIERO 2009, pp. 146-147

21

1733-34 (documentazione)

Portelle della Loggetta di San Marco

Venezia, Piazzetta di San Marco Loggetta del campanile

Bronzo

Iscrizioni: ANT. GAI . ET . FILII . VEN . INV . FVS . ET . CAELAR . A . C . MDCCXXXIV, cornice superiore della portella di destra

Stato di conservazione mediocre: si nota l'ossidazione del bronzo in varie parti.

fig. 94-98

Le allegorie della *Pubblica Vigilanza* e della *Pubblica Libertà* occupano la parte centrale di un fitto groviglio di racemi e ornati, comprendente un'intera panoplia con scudi, corazze e elmi, intervallati da putti. Nella parte superiore vi sono ai lati due leoni marciali che affiancano altre due allegorie; la *Pubblica Felicità* e il *Governo della Repubblica*.

Le prime e precoci testimonianze sono quelle di Giambattista Albrizzi (1740) e di Tomaso Temanza ([1738-1778] 1963); quest'ultimo datò l'opera al 1734 per via dell'iscrizione, ricordando che al Gai spettarono tutte le fasi del lavoro, dalla progettazione all'esecuzione. Dopo la menzione dell'Orlandi (1753) e del Moschini (1815), particolarmente interessanti appaiono i giudizi di Leopoldo Cicognara (1823-1824) e di Pietro Selvatico (1847), severi censori della scultura veneziana di Seicento e Settecento, che in questo caso si mostrano invece alquanto clementi. Lo storico ferrarese, pur notando nelle portelle un'eccessiva complicazione, riconobbe che il lavoro «non è mal condotto», mentre il Selvatico considerò questi bronzi come superiori ai livelli del tempo, sia per la composizione che per l'ornamento. Guide veneziane, come quelle di Zanotto (1856) o di Fulin-Molmenti (1881), si limitarono a registrare la buona qualità delle portelle, mentre i primi studi significativi, comprendenti ricerche d'archivio, furono quelli di Victor Ceresole (1877) e di Giulio Lorenzetti (1911). Molto importante fu in particolare il contributo di quest'ultimo, che dedicò un saggio alla Loggetta marciali; le ricerche archivistiche dello studioso dimostrarono che agli inizi del quarto decennio del XVIII secolo il monumento, oltre a dare preoccupazioni per il precario stato di conservazione, era altresì trascurato e lasciato all'abbandono. Come primo intervento di risanamento si decise nel 1732 di recintare l'ingresso tramite la realizzazione di due portelle, la cui commissione venne deliberata tramite un contratto del 16 marzo del 1733 stipulato tra i Procuratori de supra e lo scultore Antonio Gai; tale accordo prevedeva l'esecuzione, da parte di quest'ultimo, dei modelli in creta e la loro successiva fusione in bronzo. A testimoniare la fama pubblica ormai raggiunta dall'artista veneziano furono le parole del contratto stesso, dove egli veniva definito «scultore ben noto per le sue molte lodevoli fatture». Il lavoro dovette essere terminato nell'anno successivo, per via della data riportata, ma venne saldato solo il 3 settembre 1735 con la massima soddisfazione dei committenti «stante la perfezione della Portella per la Pubblica Lozetta», mentre per la sua collocazione si dovette addirittura attendere il 1742 (Lorenzetti 1910). Per la fusione, il Gai si avvale probabilmente della collaborazione del fonditore Innocenzo Romano, come espressamente raccomandato nel contratto. I lavori di restauro della Loggetta non

finirono con la commissione del cancello e il Gai venne di nuovo coinvolto nel cantiere, diretto dall'architetto Giorgio Massari, quando fu incaricato di realizzare due bassorilievi modellati sull'antico per essere posti accanto a quelli scolpiti dal Sansovino (cat. 64-65).

Nei contributi successivi Camillo Semenzato (1966) si soffermò sulla notevole abilità del Gai nel distribuire le figure in una composizione così fitta, collegando la minuzia della lavorazione alla sua formazione e al suo passato da intagliatore e dello stesso avviso fu Paola Rossi (1997), che insiste sulla notevole duttilità dello scultore comparando i motivi della loggetta a vari tipi decorazioni lignee in voga all'epoca in Veneto. Questo legame con l'intaglio ligneo è stato infine riproposto recentemente da Monica De Vincenti e Simone Guerriero (2009), che ricordano l'assistenza prestata dai figli Francesco e Giovanni, testimoniata dalla firma.

Merita di essere sottolineato il coinvolgimento di Anton Maria Zanetti il Vecchio, su cui ha insistito Monica De Vincenti (2002, pp. 243-247); l'erudito, definito nel contratto «intendente in tali materie», sembra essere stato contattato dai Procuratori di supra per una stima su quanto scolpito dal Gai, da determinarsi assieme al procuratore cassier Marcantonio Giustinian, fissata infine a 1600 ducati. La presenza di Zanetti appare particolarmente significativa in quanto a più riprese sono attestati suoi legami col Gai che probabilmente favorì per diverse commissioni, come non mancò di sottolineare la stessa De Vincenti, ipotesi che appare pienamente condivisibile. La nuova importante commissione pubblica sembra essere inoltre un'ulteriore dimostrazione del prestigio raggiunto dal Gai nel quarto decennio del Settecento, quando era lo scultore principe di Venezia, come sembrerebbe risultare dalla famosa dichiarazione del conte Tessin.

Le portelle sono un esempio evidente dell'alto livello stilistico dell'artista che riesce a dare prova delle sue abilità anche nella scultura bronzea; nonostante l'esuberanza decorativa degli ornati, la composizione appare perfettamente bilanciata e simmetrica con una equilibrata disposizione dei vari elementi. Le singole allegorie appaiono poi inseribili a pieno titolo nella produzione dello scultore per le tipiche fisionomie dei volti o la compostezza delle figure, elegantemente panneggiate all'antica con un inevitabile rimando alla tradizione cinquecentesca, rappresentata nella Loggetta dalle sculture del Sansovino e di altri artisti come Danese Cataneo o Tiziano Minio.

Il significato delle allegorie decoranti l'opera venne dettagliatamente precisato all'interno del contratto; la *Pubblica Vigilanza* è rappresentata come una figura femminile ammantata, reggente nella mano destra un libro, nella sinistra una lucerna e accompagnata da una gru, in linea con i dettami di Cesare Ripa, «Donna, con un Libro

nella destra mano, e nell'altra con una Verga, e una Lucerna accesa, in terra vi sarà una Grue, che sostenga un Sasso co'l piede» (Ripa 1764-1767, V, 1967, p. 365). La *Pubblica Libertà* appare invece come un personaggio più bellicoso per via dell'elmo sul capo, mentre ai suoi piedi vi è una gatta (IV, 1766, pp. 30-32). Sedute nella parte superiore, e rivolte l'una verso l'altra sono invece le figure della *Pubblica Felicità* e del *Governo della Repubblica*; la prima tiene nella mano il caduceo, mentre un putto le porge una cornucopia («Donna ghirlandata di fiori, che siede in un bel seggio Reale. Nella destra mano tiene il caduceo, e nella sinistra il cornucopia pieno di frutti, e fiori », (III, 1765, p. 59). Anche la seconda segue le indicazioni del Ripa, in quanto esemplificata sulla figura di Minerva e provvista d'elmo, tenente nella mano destra un ramoscello d'olivo e nella sinistra un dardo, simboleggianti rispettivamente la pace e la guerra (III, 1765, p. 223).

Va poi ricordato che una copia del contratto è conservata presso la Biblioteca del Museo Correr (trascrizione in De Vincenti 2002), che riporta tuttavia una data diversa dall'originale; come si è visto in precedenza, quest'ultimo è stato stipulato il 16 marzo 1733, mentre questa copia è datata lo stesso giorno dell'anno successivo (cfr. Regesto). Piero Pazzi (1998) sostiene infine che l'artista eseguì vari modelli del cancelletto in bronzo, uno dei quali sarebbe conservato in una collezione privata di Brescia.

Bibliografia

ALBRIZZI 1740, p. 46; TEMANZA [1738-1778] 1963, p. 30; TEMANZA 1752, p. 27; ORLANDI 1753, p. 76; *Forestiero illuminato* 1784, p. 55; MOSCHINI 1815, I, pp. 499-500; CICOGNARA 1823-1824, VI, 1824, p. 235; DE BONI 1840, p. 396; SELVATICO 1847, p. 450; SELVATICO, LAZARI 1852, p. 44; ZANOTTO 1856, p. 110; CERESOLE 1877, pp. 105-107; PULIN, MOLMENTI 1881, p. 106; PASINI 1888, p. 309; LORENZETTI 1910, pp. 115-116, 131-132; LORENZETTI 1926, p. 157; LORENZETTI 1956, p. 147; SEMENZATO 1966, pp. 58, 131; NAVA CELLINI 1982, p. 186; PAVANELLO 1995, pp. 461, 465; ROSSI 1997, pp. 730, 732; MASSIMI 1998, p. 295; PAZZI 1998, p. 106; BACCHI 2000, p. 737; DE VINCENTI 2002, pp. 245, 249-250; KLEMENČIČ 2005, p. 260; DE VINCENTI, GUERRIERO 2009, p. 150; FAVILLA, RUGOLO 2011, p. 202

22

1730-1735 (analisi stilistica)

Santa Teodosia

Venezia, chiesa di San Tommaso (*vulgo* San Tomà), controfacciata

Marmo bianco di Carrara

170 x 72 x 50 cm

Stato di conservazione: ottimo, restauro nel 2000 per la mostra *I tesori della Fede*, ditta «Sansovino», di Toto Bergamo Rossi
fig. 99

Nel 1815 Giannantonio Moschini citò quest'opera che, secondo una tradizione da lui riportata, sarebbe stato il primo lavoro di un non meglio precisato giovane scultore deceduto poco dopo; quest'informazione venne ripresa dal Soravia (1823), che fissò a 18 anni l'età dell'ignoto artista, senza tuttavia specificare a quale fonte attingesse. Trascrisse inoltre l'iscrizione che ricordò la costruzione dell'altare, avvenuta nel 1757 per volere dell'arte dei *Tesseri di fustagni* e menzionò anche due sculture lignee, *San Benedetto* e *San Francesco di Paola*, entrambe disperse. Le guide successive, tra cui quella dello Zanotto (1856), si limitarono a ripetere le stesse informazioni, mentre Giulio Lorenzetti (1926) parlò solamente di lavoro d'ignoto scultore, collegando tuttavia l'opera all'anno di costruzione dell'altare.

Nonostante le varie citazioni, la *Santa Teodosia* è stata pubblicata solo nel 2000 da Simone Guerriero nel catalogo della mostra *I tesori della Fede* con una ricca e documentata scheda. Le ricerche d'archivio dello studioso hanno confermato quanto scritto dal Soravia, riguardo alla data di esecuzione e al patronato dell'altare, concesso all'arte dei *Fustagneri* nel 1754; allo stesso tempo venne tuttavia citato un pagamento all'intagliatore Michele Fanoli nel 1729, considerato relativo alle due sculture laterali. L'analisi stilistica dell'opera ha indotto Guerriero ad avvicinare la statua della santa alla produzione di Antonio Gai degli anni '30, in base confronto con opere realizzate in quella decade come la *Fede* e la *Fortezza* di San Vidal (cat. 11-12) o la *Giustizia* e la *Carità* della facciata della chiesa di Sant'Antonio Abate ad Udine (cat. 16-17), considerando improbabile la vicenda narrata dal Moschini, visto l'alto livello dell'opera, da scultore già maturo. In via dubitativa è stata proposta l'iscrizione al catalogo dello scultore veneziano oltre alla messa in discussione della data 1757. Dello stesso parere riguardo il possibile autore si mostra anche Matej Klemenčič (2005), che tuttavia non discute la cronologia.

Nemmeno le ricerche archivistiche di Gastone Vio (2004, p. 619) hanno permesso di rintracciare eventuale documentazione su questa scultura, confermando tuttavia il secolare culto dell'arte dei fustagneri per la martire Santa Teodosia, che Soravia faceva risalire al 1435 (1823). Non è tuttavia chiaro di quale Teodosia si tratti in quanto esistevano due sante con questo nome, entrambe vergini e martiri, una originaria di Cesarea (Sauget in *Bibliotheca Sanctorum*, XII, 1969, coll. 286-288) e l'altra di Costantinopoli, vittima durante le persecuzioni iconoclaste (Janin, in *Bibliotheca*

Sanctorum, XII, 1969, coll. 288-290). Interessante è inoltre apprendere che la perduta statua di *San Francesco di Paola* non era stata commissionata dalla corporazione, che aveva tuttavia dato nel 1731 il suo benestare alla sua collocazione sull'altare, benché nascondesse parzialmente la pala. Nel 1754, come sopra accennato, l'arte dei tessitori ottiene, in concomitanza con i lavori di rifacimento della chiesa, l'autorizzazione a ricostruire l'altare che viene all'occasione spostato «in cornu epistolae». Non è invece dato sapere quando la scultura venne trasferita in controfacciata dove si trova tuttora.

A differenza delle due statue lignee laterali, la *Santa Teodosia* sembra indissolubilmente legata alla corporazione titolare dell'altare e il rifacimento del 1757 appare un'ottima occasione per una sua commissione; i dubbi sulla problematicità di tale data avanzati da Simone Guerriero sono nondimeno fondati e la figura appare formalmente coerente con le opere della prima metà del quarto decennio. Oltre ai confronti già proposti al momento della pubblicazione, suggerisco di raffrontare l'opera con una delle quattro *Allegorie* di Palazzo Pisani ora a Baltimora, identificata con la *Concordia* (cat. 7) e databile attorno al 1730; molto vicini appaiono infatti i visi perfettamente ovali con lunghe pupille il naso affusolato e il timido sorriso. Come notava poi giustamente Guerriero, i flessuosi e soffici panneggi sono molto aderenti al corpo, simili a quelli fascianti le sculture di San Vidal che appaiono strettissimi termini di paragone. Si propone quindi di anticipare l'esecuzione della *Santa Teodosia* di almeno un ventennio, considerandola opera dei primi anni '30.

Bibliografia

MOSCHINI 1815, II, p. 228; SORAVIA 1823, II, p. 182; PAOLETTI 1840, III, p. 113; ZANOTTO 1856, p. 488; LORENZETTI 1926, p. 547; GUERRIERO 2000, pp. 119-121, n. 55; KLEMENČIČ 2005, p. 261

23

1730-1735

Allegoria di Venezia

Già Milano, Antiquario Carlo Orsi, 2011

Terracotta

Stato di conservazione: discreto, si segnala l'assenza della gamba sinistra nel putto
fig. 100

Nell'ultima edizione della Biennale Fiorentina dell'Antiquariato tenutasi a Palazzo Corsini, lo stand dell'antiquario Carlo Orsi ha esposto questa terracotta, proveniente da una collezione privata milanese. Non appare sostenibile l'attribuzione proposta in tale sede a Giuseppe Torretti e l'allegoria sembra invece maggiormente avvicinata allo stile di Antonio Gai, specialmente nella fisionomia del volto di Venezia, dal naso sottile e allungato, che facilmente si presta a confronti con altre opere del veneziano come la *Generosità* di Villa Pisani a Stra e l'*Onfale* attualmente a Palazzo Vendramin Calergi (cat. 28, 32). Il gusto per l'impiego di panneggi vaporosi nella figura femminile sembra poi indirizzare verso una fase relativamente giovanile dell'attività dell'artista, difficilmente oltre la metà del quarto decennio. Non è poi dato sapere se la terracotta fu concepita sin dall'inizio come opera a se stante per il collezionismo o invece come preparatoria per una scultura non giunta fino a noi.

Riguardo all'iconografia, essa appare quella canonica, con la città lagunare impersonificata da una donna riccamente vestita seduta sul leone marciano, a cui un putto porge una cornucopia ricca di fiori; una simile idea, con alcune variazioni, torna in una porcellana dello stesso soggetto uscita dalla manifattura di Geminiano Cozzi, seppur posteriore di diversi decenni, recentemente pubblicata da Massimo Favilla e Ruggero Rugolo (2011, pp. 96, 98; fig. 101).

Bibliografia

Inedito

24-25

1735 ca. (analisi stilistica)

Angeli adoranti

Grignano Polesine (Rovigo), chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta, altare maggiore
Marmo

Stato di conservazione: ottimo

fig. 102-103

Questa coppia di angeli adoranti, posta sull'altare maggiore della parrocchiale di Grignano Polesine, è stata solo recentemente attribuita al Gai da Simone Guerriero (2009), che li ha datati alla prima maturità dell'artista notandovi ricordi degli *Angeli portacandelieri* della chiesa veneziana dei Gesuati, da lui stesso assegnati allo scultore veneziano (cat. 19-20). Nel medesimo contributo lo studioso ha segnalato

successivamente altre due sculture dello stesso soggetto decoranti l'altare maggiore della chiesa di Saguedo, nel comune di Lendinara, usati come ulteriore termine di paragone (cat. 53-54). Se questi ultimi possono apparire molto composti, quasi castigati sia nei gesti che negli abiti, gli *Angeli* di Grignano sono invece rivestiti da panneggi molto più movimentati, con pieghe a volte capricciose; si osservi in particolare la figura di sinistra che assume un movimento quasi da *Venere pudica* che sembra volersi coprire le zone intime col manto completamente accartocciato. È altresì possibile un ulteriore confronto con un'opera sicuramente riferibile allo scultore veneziano, ossia il rilievo con *Cristo nell'orto degli ulivi* di Dolo (cat. 61); l'angelo di destra, in atteggiamento di preghiera appare possedere lo stesso volto di quello che appare a Gesù e lineamenti simili anche al *San Giovanni Evangelista* addormentato. Negli *Angeli* qui in esame, il Gai rifinisce con cura anche i dettagli di queste sculture, come si nota ad esempio in una medaglietta con il volto di una donna velata (forse la Vergine?) appesa alla fascia cingente il petto dello stesso angelo, mentre il suo compagno ha la veste racchiusa da un fermaglio a forma di fiore che sembra lo stesso dell'*Angelo reggicandeliere* di Oxford (cat. 66).

Una possibile datazione, legata solamente ad un'analisi stilistica, indurrebbe a collocare la coppia di sculture non oltre gli anni '30, come sembrò già suggerire Simone Guerriero, soprattutto se confrontate a quelle più tarde di Saguedo. Questo appare tuttavia contrastare con le informazioni storiche relative alla chiesa di Grignano Polesine, che venne ristrutturata solo agli inizi della seconda metà del XVIII secolo e consacrata il 18 settembre 1773 dal vescovo Speroni (Gabrielli 1993, p. 247). Dal momento che queste opere sembrano difficilmente collegabili con gli ultimi anni di attività dello scultore veneziano, è maggiormente probabile che gli *Angeli* vennero commissionati prima di questi lavori di rinnovamento o provenissero da un'altra sede.

Bibliografia

GUERRIERO 2009, pp. 210, 250-251

26

1735 (iscrizione)

Meleagro

New York, Metropolitan Museum (inv. 2005.107)

Proveniente probabilmente da Castle Howard, Yorkshire

Marmo

142,9 cm

Stato di conservazione: buono

Iscrizioni: ANT. GAI VEN F. MDCCXXXV sul basamento

fig. 104

La realizzazione di questa scultura è probabilmente da mettersi in relazione con Joseph Smith, console britannico a Venezia e poliedrica figura di diplomatico, collezionista, mecenate e soprattutto intermediario nella vendita dei dipinti del Canaletto presso la clientela inglese (sullo Smith si rimanda a Vivian 1971). Nel campo dell'arte egli si interessò quasi esclusivamente alla pittura e sono attestate solamente due commissioni a scultori contemporanei, Antonio Gai (per cui eseguì un *Meleagro*, un'*Atalanta* e *Senatori Antichi*) e Giovanni Marchiori (una *Pomona*). Semenzato (1966) e Vivian (1971) si limitarono a menzionare queste opere come disperse, ipotizzando una loro conservazione in qualche villa di campagna.

È proprio da una residenza inglese, Castle Howard nel North Yorkshire, che probabilmente proviene un *Meleagro*, firmato e datato dal Gai, e messo in vendita il 22 aprile 1986 presso la sede londinese di Sotheby's, lotto 48; il venditore era anonimo ma la provenienza veniva suffragata da alcune fotografie di interni della dimora nobile, come ha ricordato Nicholas Penny (1992), il quale citò questa scultura come termine di confronto per un'altra opera del Gai conservata oltremarina, un *Angelo ceroforo* facente parte delle collezioni dell'Ashmolean Museum di Oxford (cat. 53). Probabilmente il *Meleagro* fu commissionato fin dall'origine per questa residenza inglese.

La figura del giovane eroe è stata pubblicata in seguito da Giuseppe Pavanello (1995), il quale ha ricordato la sua attuale appartenenza al Metropolitan Museum, al quale venne prestato da Mrs. Alfred Taubman, e identificato con una delle sculture appartenenti alla commissione Smith come sembra probabile per via della data 1735 incisa sul basamento. Per Massimo De Grassi (2000), l'opera è emblematica del classicismo di Antonio Gai in quanto, secondo lo studioso, si possono notare influssi di sculture conservate presso lo Statuario Pubblico veneziano o del celebre *Antinoo* capitolino, rivisti tuttavia in chiave settecentesca con una particolare eleganza nella resa dei dettagli. Successivamente il *Meleagro* verrà utilizzato come paragone per altre sculture assegnabili al Gai (De Vincenti 2002, De Vincenti, Guerriero 2009).

La vicenda di Meleagro, figlio del re degli Etoi, ci è tramandata da varie fonti antiche tra cui si ricordano l'*Iliade* (IX, 525-594) e le *Metamorfosi* di Ovidio (VIII, 267-546). Antonio Gai raffigura il personaggio mitologico dopo l'uccisione del cinghiale calidonio, inviato come castigo divino da Artemide; vestito solo con la pelle dell'animale

ucciso e avente ancora con sé la faretra, Meleagro fissa con un'espressione assorta e pensierosa ai suoi piedi la testa esanime della bestia, caratteristica che sembra in un certo senso quasi anticipare il famoso gruppo canoviano di *Teseo e Minotauro*, dove viene mostrato il momento successivo allo scontro con il vincitore in meditazione sul corpo del nemico sconfitto. Se il gruppo del *Meleagro* fosse realmente identificabile con quello commissionato da Joseph Smith, esso doveva quasi sicuramente possedere come *pendant* la già ricordata figura di *Atalanta*, tutt'ora dispersa e per la quale non esistono ulteriori testimonianze dopo la nota del Temanza.

Bibliografia

TEMANZA [1738-1778] 1963, p. 31; SEMENZATO 1966, p. 131; *European Sculpture* 1986, lotto 48; PENNY 1992, p. 44; PAVANELLO 1995, p. 466; MASSIMI 1998, p. 295; BACCHI 2000, p. 737; DE GRASSI 2000, pp. 54-55, 68 fig. 20; DE VINCENTI 2002, p. 244; KLEMENČIČ 2005, p. 261; DE VINCENTI, GUERRIERO 2009, p. 147

27

1735 ca (analisi stilistica)

Ganimede

Grignano (Trieste), collezione privata

Marmo

170 cm

Stato di conservazione: discreto, leggera erosione nel volto dovuta agli agenti atmosferici
fig. 105

Questa statua è stata pubblicata da Monica De Vincenti con una corretta attribuzione ad Antonio Gai. *Ganimede* è rappresentato, secondo la tradizione iconografica, come un giovane efebico accompagnato dall'aquila nella quale si era tramutato Giove e reggente un calice, allusivo al suo ruolo di coppiere degli dei. Pienamente convincenti sono inoltre i vari confronti proposti dalla stessa studiosa che ha innanzitutto notato la strettissima somiglianza tra quest'opera e il *Meleagro* (1735) attualmente al Metropolitan (cat. 26) aventi entrambi la stessa postura del tronco e nelle gambe. Il volto sembra essere invece una riproposizione dell'allegoria del *Vedere* di Villa Giovanelli a Noventa Padovana, del quale presenta purtroppo gli stessi danni causati dagli agenti atmosferici. Tenuto conto di queste affinità, la datazione di tale scultura dovrebbe probabilmente cadere verso la metà degli anni trenta.

Bibliografia

DE VINCENTI 2002, pp. 244-245, 273-275; KLEMENČIČ 2005, p. 261

28-29

1735-1739

Allegorie della *Generosità* e del *Valore* [?]

Stra, Villa Pisani, muro di cinta, cancello spiraliforme

Pietra d'Istria

Stato di conservazione: discreto. Il volto della figura maschile è tuttavia parzialmente danneggiato

fig. 106-107

Dopo il ciclo realizzato a Palazzo Pisani per lo scalone della libreria (cat. 6-10), Antonio Gai è nuovamente impegnato in una commissione per la nobile famiglia veneziana, destinata alla decorazione della sontuosa villa recentemente costruita a Stra; i lavori iniziarono nel 1720 su progetto di Girolamo Frigimelica con la realizzazione delle scuderie e di parte del parco (si veda Gallo 1945, pp. 65-68), mentre la costruzione della villa si può far risalire partire dal 1735, anno cui venne eletto al dogato Alvise Pisani. Allo stato delle ricerche attuali, si conoscono solamente due statue dell'artista veneziano presenti nel giardino. L'intervento del Gai venne per primo ricordato dal Temanza ([1738-1778] 1963), che riferì l'esistenza di sculture poste «nelle due scale che forma pilastro al portone grande», identificabile con un portale del muro di cinta le cui colonne sono dotate di scale spiraliformi (Semenzato 1966); quest'ultimo fu brevemente descritto da Charles de Brosses nel suo *Voyage en Italie* (1739-1740), senza tuttavia alcun riferimento alle sculture ospitate. Nonostante questo è stato supposto da Monica De Vincenti (2002), che esse fossero a quella data già presenti, con la conseguente proposta del 1739 come datazione *ante quem*, mentre la letteratura precedente si limitò invece ad accettare la proposta del Semenzato, senza ipotizzare una data di realizzazione (Bassi 1987; Massimi 1998; Bacchi 2000). Il portale con le due sculture venne anche riprodotto nel 1792, con il titolo di *Gran portone a loggia praticabile*, dall'incisore francese Pierre Nicolas Ransonnette, autore di una serie di incisioni raffiguranti la villa di Stra su disegni di Bortolo Gaetano Carboni (si veda Tonini 1996, p. 91). Esso fu in seguito valutato da Giannantonio Selva in una perizia riguardante l'intera villa Pisani che stimò le statue 186 Lire l'una, senza precisare autore o soggetti (già ricordata in Gallo 1945, pp. 68-71).

Le due allegorie rientrano a pieno titolo nel catalogo dello scultore e appaiono segnare una svolta nella sua produzione in quanto si riscontra un graduale allontanamento dalle sue prime opere in direzione del classicismo. La datazione ad anni di poco precedenti il 1739 sembra essere altresì suffragata dal confronto della figura femminile con l'*Allegoria della scultura* già appartenuta alla collezione Tessin, vincolata cronologicamente al 1736-1737 (cat. 30). Quasi identici sembrano infatti i profili dei volti, quasi sovrapponibili, presentanti entrambi il caratteristico naso fine e affilato che contraddistingue molte sculture dell'artista veneziano.

Le due opere di Stra sono state riconosciute da Monica De Vincenti (2005) come allegorie di *Generosità* e *Valore*; la prima identificazione appare pienamente condivisibile, in quanto gli attributi della figura corrispondono a quelli tracciati dal Ripa e ripresi in un'altra versione di questo soggetto scolpita dal Gai (a Mogliano Veneto, cat. 52), mentre problematica appare invece la proposta di vedere un'allegoria del *Valore* nella figura maschile, non corrispondendo a nessuna delle due possibili varianti (Ripa 1764-1767, 1767 V, pp. 302-303); la prima prevede la presenza di un leone, che viene accarezzato, e di uno scettro inghirlandato d'alloro, mentre nella seconda versione la rappresentazione allegorica sembra trarre spunto dal mito di Ercole, per via della veste in pelle del leone che cinge la figura rappresentata e la serpe che viene strozzata. La scultura di Stra appare povera di attributi e priva di elementi caratterizzanti; l'abito, più che una pelle del leone di Nemea, sembra un semplice pannello all'antica e la cattiva conservazione del volto non permette di identificare la presenza di eventuali corone o altri particolari che potrebbero facilitare l'identificazione.

Bibliografia

TEMANZA [1738-1778] 1963, p. 31; BRUNELLI, CALLEGARI 1931, p. 99; CASANOVA 1958, pp. 24, 70; SEMENZATO 1966, p. 131; BASSI 1987, p. 234; MASSIMI 1998, p. 296; BACCHI 2000, p. 738; DE VINCENTI 2002, pp. 246-247; KLEMENČIČ 2005, p. 261; M.D.V. [DE VINCENTI] 2005 p. 226

30

1736-1737 (documentazione)

Allegoria della scultura

Stoccolma, National Museum, Palazzo Reale di Drottningholm (inv. NMDrhSk 115)

Provenienza: Collezione Tessin; attestata negli inventari reali dal 1777

Marmo di Carrara

93 x 75 cm

Stato di conservazione: buono, l'indice della mano destra è privo di una falange
Firmata ANT^o. GAI sul retro
fig. 108

La bibliografia sulla scultura (a partire da Haskell 1966) si basò sinora soltanto sui documenti conservati presso la Biblioteca Marciana, cosicché l'opera, considerata perduta, venne impropriamente chiamata *Venere* sulla base della richiesta fatta del conte Tessin. Nonostante questo vennero effettuati tentativi di approfondimento; Massimo De Grassi (2000) relaziona l'opera con una *Betsabea* del Giambologna conservata allora a Malibu e attualmente nella sede di Los Angeles, identificata come quella appartenuta al diplomatico. L'ipotesi è stata poi confermata dalla scheda all'interno del catalogo museale, (Fogelman 2002), che attesta effettivamente una sua provenienza dalla collezione Tessin. Monica De Vincenti (2002) ha poi sottolineato il ruolo fondamentale avuto dallo Zanetti evidenziando come dietro allo sconto praticato dal Gai, ci fosse il suo desiderio di sperare in un ingaggio presso la corte svedese. *L'Allegoria della Scultura* viene pubblicata soltanto nel 2006 nel catalogo di una mostra dedicata all'artigiano e intagliatore svedese Georg Haupt; nella scheda (Ljungström 2006b) si fa riferimento all'apprezzamento del Tessin per lo scultore, ricordando soprattutto il viaggio a Venezia di quest'ultimo, senza che si attingesse tuttavia alle lettere spedite da Anton Maria Zanetti a Carl Gustaf Tessin che menzionano l'opera.

La consultazione di queste ultime, conservate presso il Riksarkivet di Stoccolma ha permesso di integrare le informazioni contenute nel carteggio della Nazionale Marciana e ricostruire quasi del tutto le vicende relative alla commissione di questa scultura (cfr. d'ora in poi il regesto). La prima lettera pervenutaci è del 13 ottobre 1736 dove lo Zanetti comunicò al corrispondente di non essersi dimenticato della promessa di procurargli una scultura del Gai, che fosse simile ad una *Venere* uscente dal bagno. Descrisse poi la scultura, già ampiamente abbozzata, come molto vicina all'*Allegoria della Pittura* vista dallo stesso Tessin a Palazzo Grimani (identificabile quindi con la perduta scultura citata dal Temanza). Nella risposta del 9 novembre il diplomatico svedese lasciò al veneziano libertà assoluta sul soggetto, pur confermando la sua preferenza per una *Venere*, affinché potesse avere un *pendant*, come visto, per una scultura dello stesso soggetto del Giambologna, già facente parte della sua collezione. L'opera venne inviata il 1 febbraio dell'anno successivo e nella lettera d'accompagnamento lo Zanetti ricordò come fosse riuscito ad ottenere una tariffa di 50 zecchini, scontata rispetto alle richieste abituali dello scultore, con la preghiera che Tessin mostrasse la scultura al sovrano; lo

stesso Gai che si disse disponibile a «servirlo con una dozzina o con mezza di sue statue alfine di rendere noto il suo nome suo anche nei paesi più rimoti». L'opera venne molto apprezzata dal diplomatico svedese che, ringraziando lo Zanetti per la sua sollecitudine, affermò di avere riservato alla scultura un posto d'onore all'interno della sua collezione. Deceduto il proprietario, l'*Allegoria* entrò a fare parte delle collezioni reali, documentata negli inventari del palazzo di Drottningholm a partire dal 1777. Verso tale data dovette oltretutto essere collocata sull'elegante basamento in mogano decorato da inserti bronzei.

Elegantissima opera dell'artista, «una delle cose più eccellenti che questo autore sino ad hora abbia fatto» per usare le parole dello Zanetti, la scultura si rivela preziosissima in quanto una delle pochissime testimonianze di statuine sull'antico realizzate durante la sua attività. Nonostante le dimensioni non siano così ridotte, l'affermazione dello Zanetti, che la vuole esemplificata sul modello della più piccola *Allegoria* di Palazzo Grimani, permette di ipotizzare che anche numerose altre opere disperse di questo genere potessero assomigliarle. La cronologia fissata al 1736-1737 consente altresì di datare ulteriori opere presentanti caratteri fisionomici analoghi, come la *Generosità* di Stra (cat. 28)

Riguardo l'iconografia, il Gai si attiene solo parzialmente alle raccomandazioni del Ripa (1764-1767, V, 1767, p. 82), raffigurando la giovane donna ricoperta di un drappo e accanto ai ferri del mestiere ma non posizionando la mano destra su una statua o un tappeto sotto i piedi.

Bibliografia

HASKELL 1966, p. 520; DE GRASSI 2000, p. 56; DE VINCENTI 2002, p. 245; KLEMENČIČ 2005, p. 261; LJUNGSTRÖM 2006a, pp. 52-54; LJUNGSTRÖM 2006b, p. 104

31-32

1735-1740

Ercole e Onfale

Venezia, Palazzo Vendramin Calergi, pilastri del cancello d'ingresso sul Canal Grande

Provenienza: Fiesso d'Artico, Villa Correr

Pietra tenera

Stato di conservazione: mediocre. L'*Ercole* è privo del braccio destro e la parte inferiore del corpo presenta vistosi segni di erosione. Meno danneggiata è invece l'altra figura.

fig. 109-110

Una coppia di sculture di Antonio Gai raffiguranti Ercole e Iole venne ricordata dal Temanza ([1738-1778] 1963) nella Villa Correr a Fiesso d'Artico (si veda Briotto, Paccagnella 1987, p. 403), il cui giardino subì in seguito un forte rimaneggiamento con la dispersione delle statue, tanto che Nicola Ivanoff (1963), segnalò le due opere come non più rintracciabili. Soltanto alcuni anni dopo Camillo Semenzato (1966) riferì al Gai due figure allegoriche poste sui pilastri d'ingresso di Ca' Vendramin Calergi sul Canal Grande, senza precisare i soggetti.

L'attribuzione è stata in seguito accettata da Filippo Pedrocco (2004), che ipotizzò un loro arrivo precedentemente al 1844 quando il palazzo venne comprato dalla duchessa di Berry, e da Matej Klemenčič (2005) mentre Ilaria Mariani (2007) ha collegato le sculture a quelle citate dal Temanza riconoscendovi le figure mitologiche di Ercole e Iole. La studiosa propose poi una datazione al primo lustro degli anni '30 in base alla somiglianza con sculture appartenenti ai primi anni di attività del Gai quali le due allegorie di Noventa Padovana (cat. 4-5), scolpite poco dopo il 1727. In verità la dinamicità di queste ultime non si ritrova nella coppia qui in esame, né in altre opere databili ad anni vicini come il ciclo per la chiesa udinese di Sant'Antonio Abate (cat. 13-17) e sembra perciò preferibile fissare l'esecuzione almeno nella seconda metà del decennio. Tale proposta sembrerebbe essere suggerita anche dalla caratteristica fisionomia delle figure femminili scolpite dal Gai in questi anni e ben si presta il confronto tra la "Iole" e la *Generosità* di Villa Pisani a Stra, databile *ante* 1739 o altri esempi come l'*Allegoria della scultura* di Stoccolma e la *Prudenza* di ubicazione ignota (cat. 28, 30, 47).

Se la coppia di sculture dovesse effettivamente corrispondere a quella menzionata dal Temanza, quest'ultimo sarebbe incorso in un equivoco, causato da una sovrapposizione iconografica tra le figure di Iole e Onfale, entrambe presenti nel mito erculeo; la figura femminile, per via degli attributi della clava e della pelle del leone nemeo, è da identificarsi con la seconda, regina della Lidia, della quale l'eroe greco era diventato schiavo per punizione. In un simbolico rovesciamento dei ruoli, Onfale si appropriò degli abiti e delle armi del suo prigioniero costringendo quest'ultimo a svolgere attività prettamente femminili tra le ancelle della corte.

Bibliografia

TEMANZA [1738-1778] 1963, p. 31; SEMENZATO 1966, p. 132; PEDROCCO 2004, pp. 64-65, 70, 111; KLEMENČIČ 2005, p. 262, I.M. [MARIANI] 2007, pp. 299, 302, 312

1740

Ritratto di Teofilo Folengo

Campese (Bassano del Grappa), chiesa della Santa Croce, cappella sul lato sinistro

Marmo

Stato di conservazione: buono

Iscrizioni:

THEOPHILO/ CLARA EX FOLENGORVM STIRPE/ MONACHO CASINENSI/ AGNOMINE
 MERLINO/ PVBLIO VIRGILIO MARONI/ SICVT PATRIA SIC MUSA/ SIMILLIMO/ D: IO:
 MAR: FANTASTI MON:/ POSVUIT/ A: D:/ MDCCXL

SISTE PEDES HOSPES/ CLARUMQUE TOREUMA STUPESCE/ SAXA VIRI SCALPRO/ SUNT
 ANIMATA GAI.

Entrambe le iscrizioni sono poste su cartigli marmorei collocati nella stessa cappella dove si trova il busto

fig. 111

La parrocchiale della Santa Croce di Campese, deve gran parte della sua fama in quanto luogo di sepoltura di Teofilo Folengo (1491-1544), poeta maccheronico d'origine mantovana, "ribattezzatosi" «Merlin Cocai», che concluse i suoi giorni terreni nell'attiguo monastero. La tomba del Folengo, collocata in una cappella sul lato sinistro della chiesa, venne decorata nel 1740 per volontà di Giovanni Maria Fantasti, priore del cenobio dal 1736 al 1746 (Signori 1984, pp. 166-167), che fece scolpire un busto marmoreo del poeta, come si evince anche dall'iscrizione posta sotto il monumento, che ne ricorda la commissione. Nella visita pastorale del 1744 l'opera venne notata dal cardinale Carlo Rezzonico assieme al nuovo battistero, anch'esso fatto scolpire dal Fantasti (Signori 1984).

Nella letteratura specifica è quasi sempre stata seguita la testimonianza di Giovanbattista Verci che assegnò la scultura a Giovanni Maria Gai (1775); essa fu in seguito ripresa dal Maccà (1816) e dal Brentari (1885), non venendo messa in discussione nemmeno negli studi più recenti, che considerano il busto come una delle pochissime opere certe di Giovanni. L'unica a discostarsi da quest'attribuzione era stata Lina Livan, che nei suoi commenti in nota ai *Notatori* di Pietro Gradenigo, il quale ricordò solamente l'erezione del monumento senza specificare l'artista, riferì la scultura ad Antonio Gai ([1748-1773] 1942).

Nel capitolo sull'attività di Giovanni sono stati illustrati le motivazioni che hanno consentito di riferire l'opera al padre; il risarcimento a quest'ultimo del ritratto folenghiano consente di avere un sicuro termine di paragone per gli altri busti riferiti al

Gai, la cui attribuzione non riscuote consenso unanime, come per esempio l'*Alvise Sagredo* nella cappella di San Francesco della Vigna, con i quali l'opera di Campese era già stata confrontata di passato. Emanuela Zucchetta (2003) vi nota stringenti analogie, posizione rifiutata da Matej Klemenčič, che non rimarca invece nessuna affinità tra il busto di Alvise e quello del Folengo (2005). Se confrontate, queste opere sembrano presentare nondimeno diverse somiglianze, riscontrabili soprattutto nella resa dei lineamenti del volto con «la stessa cura nelle definizioni delle rughe che segnano la fronte e il viso dei personaggi» (Novello 2000-2001); entrambi i personaggi sono poi raffigurati in un atteggiamento meditativo, freddo e distaccato. Mentre il busto Sagredo appare fedele alle fattezze del patriarca, la rappresentazione del Folengo è invece interamente simbolica e idealizzata, con il capo cinto da una corona d'alloro. Allo stesso modo il poeta maccheronico è stato ritratto da un anonimo pittore cinquecentesco, come si può vedere da un dipinto recentemente acquistato dai musei di Mantova.

Bibliografia

ALBRIZZI [post 1740], p. 16; GRADENIGO [1748-1773] 1942, pp. 127, 176; VERCÌ 1775, p. 321; MACCÀ 1816, p. 107; BRENTARI 1885, p. 101; CASANOVA 1958, pp. 25-26; SEMENZATO 1966, p. 132; SIGNORI 1984, pp. 102, 162, tav. VIII; MASSIMI 1998, p. 297; BACCHI 2000, p. 739; NOVELLO 2000-2001, pp. 115-117; ZUCCHETTA 2003, p. 27; KLEMENČIČ 2005, p. 261

34-36

1740 (documentazione)

Allegorie dei fiumi Crostolo, Secchia e Panaro

Reggio Emilia, Piazza Prampolini; Ponte San Pellegrino

Provenienza: Rivalta, Villa Este

Pietra tenera

Stato di conservazione: discreto per il *Crostolo* che presenta segni di erosione soprattutto nel volto e mufte. Pessimo invece per le allegorie della *Secchia* e del *Panaro*, ormai illeggibili.

fig. 113-116

Già nel 1882 Adolfo Venturi segnalò documenti d'archivio attestanti pagamenti ad Antonio Gai per gruppi colossali destinati alla villa di Rivalta, proprietà del duca Francesco III d'Este e definita "piccola Versailles" per il suo splendido giardino. In seguito alla caduta della famiglia nobiliare sul finire del secolo, la residenza venne saccheggiata

con conseguente dispersione delle sculture e le tre del Gai vennero acquisite dalla municipalità di Reggio Emilia; due di esse, le allegorie della *Secchia* e del *Panaro*, vennero poste ai lati del ponte San Pellegrino, mentre la figura del *Crostolo* decorò la piazza principale della città emiliana.

Le ricerche del Venturi vennero tuttavia ignorate e non si collegarono mai i pagamenti all'artista veneziano con le tre sculture; queste ultime al contrario vennero tradizionalmente ritenute opera di Giovanni Battista Bolognini *junior* attivo anche lui a Rivalta assieme al fratello Francesco. Spetta a Monica De Vincenti avere correttamente ricondotto al catalogo di Antonio Gai le allegorie soffermandosi in modo particolare sul *Crostolo*; La studiosa vi ravvisò gli elementi tipici della produzione del Gai, proponendo poi confronti convincenti con sculture contemporanee come l'*Ercole* di palazzo Vendramin Calergi o più tarde come il *San Marco* di Santa Maria della Pietà e il *San Pietro* di Scaltenigo (cat. 31, 76-77). Ritorna lo stesso profilo virile con una folta barba riccia, comune a molte figure maschili dell'artista, mentre rispetto all'*Ercole* sembra simile la resa dei dettagli anatomici. Le altre due statue, per via delle pessime condizioni di conservazione sono purtroppo illeggibili. Si può nondimeno notare come riprendano la tradizionale iconografia per le allegorie di fiumi, essendo raffigurati come personaggi distesi; in particolare la *Secchia* sembra rimandare all'*Allegoria della Scultura* di Stoccolma (cat. 30), nella maniera di girare il capo.

In occasione della presente ricerca sono stati verificati i documenti indicati in nota dal Venturi, conservati presso l'Archivio di Stato di Modena (cfr. regesto); il 12 marzo 1740 l'agente a Venezia del duca, Francesco Antonio Triffoni Novelli, ricevette 300 ducati come rimborso per averne versati 150 sia ad Antonio Gai «per conto di tre statue gigantesche che si stanno terminando» e l'altra metà a Giovanni Marchiori per altre sculture. Il saldo è del 20 maggio, quando Francesco Gai firma una ricevuta, dalla quale si apprende che le sculture sono già arrivate a Rivalta, venendo pagato altri 88 ducati. Non è stata purtroppo reperita altra documentazione all'interno dei libri contabili, né è dato sapere a quale data avvenne la commissione.

Bibliografia

VENTURI 1882, p. 323; M.D.V [DE VINCENTI]2009, pp. 285-288

37-38

1740-1745 (analisi stilistica)

Allegorie dell'Odorato e del Tatto

Miami, Vizcaya Museum

Provenienza: Venezia, Barozzi

Pietra tenera

183 x 53 cm (*Tatto*) 183 x 56 cm (*Odorato*)

Stato di conservazione: buono

fig. 117-119

Secondo quanto contenuto all'interno delle schede di catalogazione del Vizcaya Museum, questa coppia di sculture venne acquistata per la somma di 3000 Lire dall'antiquario Barozzi; nonostante non venga specificata la data, il loro arrivo si può presumibilmente fare coincidere negli anni immediatamente successivi al termine della prima guerra mondiale, in concomitanza con la creazione e l'allestimento del giardino all'italiana della villa di proprietà dell'uomo d'affari James Deering.

La prima attribuzione al Gai si deve Nicholas Penny che, in una comunicazione scritta al museo (2006), ha notato la stretta vicinanza dei panneggi della figura femminile con quelli presenti nel *Meleagro* attualmente al Metropolitan Museum; l'assegnazione di entrambe le opere è stata in seguito confermata da Monica De Vincenti (2009) che le pubblicò poco tempo dopo (2010) datandole non oltre il quarto decennio.

Entrambe le sculture sono chiaramente riconducibili alla produzione del Gai, ma sono innegabili al tempo stesso alcune differenze; mentre l'esile e slanciata figura femminile è elegantissima nel portamento tanto da sembrare quasi un'aristocratica vestita da contadina, diverso è il discorso per il suo compagno, che appare molto più impacciato e di qualità inferiore. Sembrano altresì ravvisabili tangenze con il *Contadino* di Villa Barbariga di Stra, assegnato a Francesco Gai da Simone Guerriero (Guerriero 2008, pp. 280-282, 287, 290) e il *Suonatore di liuto* a Susegana (cat. 79) dove ritorna il medesimo tipo di copricapo e la stessa foggia dell'abito. Se effettivamente è ravvisabile la collaborazione del figlio Francesco queste sculture potranno essere datate almeno a partire dalla metà degli anni '30, quando egli sembra partecipare attivamente all'attività della bottega paterna. Sembra tuttavia più probabile una loro collocazione nei primi anni '40 per via delle similitudini con diverse opere già evidenziate da Monica De Vincenti anche se la studiosa preferisce tuttavia una datazione al decennio precedente per via della «connotazione graziosa» caratterizzante la coppia di sculture.

Qualche nota infine sull'iconografia; note presso il museo come *Contadina* e *Contadino*, le sculture sono state identificate da Monica De Vincenti al momento della loro

pubblicazione (2010) come le allegorie di *Tatto* (figura femminile) e dell'*Odorato* (figura maschile), le cui raffigurazioni furono codificate da Cesare Ripa (1764-1767, V, 1767, p. 96). La giovane donna corrisponde effettivamente ai dettami iconografici essendo accompagnata da un falco che le stringe il braccio destro mentre il suo compagno è caratterizzato soltanto dai fiori che tiene in mano, senza avere al suo fianco un braccio.

Bibliografia

GENNARI SANTORI, DE VINCENTI, GUERRIERO 2010, pp. 275-276, 279

39

1740 ca (analisi stilistica)

Madonna col Bambino

Venezia, Fondamenta van Axel

Pietra tenera

Stato di conservazione: mediocre. Il gruppo scultoreo appare più che altro sporco, soprattutto nel Bambino e nel manto della Vergine

fig. 120

Questa *Madonna col Bambino* è collocata su un muro di cinta lungo la Fondamenta Van Axel, poco prima dell'ingresso dell'omonimo palazzo; sopra di essa è posto un baldacchino, sempre in pietra, sostenuto da un'asta metallica. Pur non avendo informazioni sulla committenza, sembra ipotizzabile che l'opera fosse concepita sin dall'inizio per tale posizione con un ruolo devozionale simile a quello di un'edicola votiva.

Alla pari di altre opere recentemente avvicinate al Gai, la proposta è di Simone Guerriero che l'ha considerata un sicuro lavoro della produzione matura dell'artista (2009). Tipico del Gai è il viso ovale che trova in questo caso un preciso corrispettivo nella *Carità* della chiesa di Sant'Antonio Abate a Udine (cat. 16), avente analoghi lineamenti, occhi socchiusi e aria pensierosa. La scultura veneziana si distingue tuttavia per un panneggio più statico rispetto all'allegoria udinese, collocabile tra 1731 e il 1735, ma non presenta tuttavia la rigida e calibrata geometrizzazione degli anni '40; si propone quindi una datazione sul finire del quarto decennio.

Bibliografia

GUERRIERO 2009, pp. 210, 253

40

1741 (contesto)

Busto del doge Bartolomeo Gradenigo

Venezia, Musei Civici Veneziani, depositi di Palazzo Ducale (inv Cl. XXV n. 1058)

72x46 cm

Marmo

Stato di conservazione: Buono

Iscrizioni: GAI, parte sinistra del piedistallo; BARTOLOLAMEVS/GRADONIGO DVX/MCCCXL, parte centrale del piedistallo

fig. 121

Il busto, raffigurante Bartolomeo Gradenigo, doge dal 1339 al 1342, venne per la prima volta segnalato nella guida di Giulio Lorenzetti (1926) che, per via della firma, lo riferì ad Antonio; fu poi in seguito pubblicato da Lucia Casanova (1957) che lo datò agli anni tra il 1734 e il 1744 sulla base di presunte affinità con il cancello della Loggetta e i busti Sagredo (cat. 21, 43). Successivamente la paternità del busto venne dibattuta tra coloro che, come Camillo Semenzato (1966) e Matej Klemenčič (2005), rifiutarono l'attribuzione al Gai sulla base di presunte divergenze stilistiche, e chi ha preferito dare credito alla firma, come Lionello Puppi (1999). Quest'ultimo ha ipotizzato una datazione della scultura al 1741, per il quarto centenario del Miracolo dell'anello del pescatore, episodio avvenuto il 15 febbraio di quell'anno, che vide protagonista proprio il doge Bartolomeo; secondo l'opinione dello studioso il busto sarebbe stato commissionato da un suo discendente, ossia Pietro Gradenigo. Non appaiono invece condivisibili le affermazioni di Semenzato e Klemenčič e mancano anche le ragioni per considerare apocrifa la firma; nonostante essa sia limitata al cognome l'autore ben difficilmente può essere individuato nel modesto Francesco e il busto Gradenigo va riferito al catalogo di Antonio, come sembra affermare anche una testimonianza settecentesca, cortesemente segnalatami da Paolo Delorenzi (ASVe, *Archivio privato Papadopoli*, b. 194, fasc. intestato "11. Memorie su Pietro Gradenigo", *Notizie storiche sopra Pietro Gradenigo q.m. Giacomo*, cc. n.n.), che attribuisce allo scultore il busto del doge.

La cronologia proposta da Puppi appare convincente e parimenti suggestiva l'ipotesi di collegare l'esecuzione del busto in occasione del quarto centenario del Miracolo dell'anello; questo sembrerebbe oltretutto essere suffragato dall'iscrizione in caratteri gotici sul piedistallo, riportante l'anno 1340 (se interpretato come *more veneto* corrisponderebbe a 1341).

Bibliografia

LORENZETTI 1926 p. 671; CASANOVA 1957, 33-34; MASSIMI 1998, p. 297; PUPPI 1999, pp. 258-260; BACCHI 2000, p. 738; KLEMENČIČ 2005, p. 262

41-42

1740 ca

Giovane togato, Figura Femminile

Ferrières-en-Brie, Castello, Atrio

Marmo

Stato di conservazione: ottimo

Iscrizioni: A.G. A. GAI F sul basamento

fig. 122-123

Queste due sculture di altissima qualità sono attualmente conservate in Francia, a Ferrières-en Brie, piccolo comune nei dintorni di Parigi dove il barone James Rothschild (1792-1868), esponente della prestigiosa famiglia di banchieri e fondatore del ramo francese della dinastia, comprò nel 1829 un castello dagli eredi del politico Joseph Fouché. Come hanno dimostrato le dettagliate ricerche di Pauline Prévost-Marcilhacy, autrice di una monografia sulle proprietà immobiliari dei Rothschild (1995; per Ferrières cfr. cat. 8, pp. 308-310) egli si fece promotore di vari interventi volti alla decorazione del maniero, ricostruito tra il 1855 e 1861 dall'architetto inglese Joseph Paxton. Per il castello vennero commissionate opere ad artisti contemporanei, mentre veniva parallelamente perseguita una politica d'acquisti sul mercato antiquario (si veda Grandsart 1997). In questa maniera entrarono a far parte della collezione Rothschild le due sculture in esame, assieme al gruppo allegorico de *La verità e la scultura vincitori del tempo*, opera di Antonio Corradini. Se per quest'ultimo è possibile rintracciare la provenienza, ossia il Grosser Garten di Dresda ospitante tuttora alcune statue dello scultore veneziano (cfr. Cogo 1996, pp. 240-258), non vi sono attualmente elementi certi per ricondurre i due lavori del Gai ad una precisa commissione e non è per il resto nemmeno noto il momento in cui le sculture vennero acquistate dai Rothschild. Nel ricordato volume di Prévost-Marcilhacy esse sono riprodotte in un'incisione dello scenografo Eugène Lami, databile al 1860, dove è visibile anche il gruppo corradiniano, e in una foto risalente al 1880, dove si riesce a intravedere in alto a sinistra la figura maschile della coppia del Gai (1995, pp. 124-126). La stessa studiosa ricordò poi queste

due opere con qualche imprecisione, in quanto parla di due figure femminili; una togata e un'altra panneggiata nella quale riconosce una raffigurazione della musa *Clio* senza precisare tuttavia le ragioni di tale identificazione.

Nell'articolo di Hervé Grandsart (1997) dove sono pubblicate alcune opere decoranti il castello, viene citata e riprodotta solo una di queste sculture, ovvero la figura maschile; indicata con l'appellativo di «Jeune romain», essa era ipoteticamente messa in relazione con una, non meglio specificata, «liste des ouvrages de Gai dressée en 1738» che parlava di sculture realizzate per i palazzi veneziani Grimani, Zanetti e Capello (identificabile quindi con gli appunti del Temanza). Andrea Bacchi (2000) riconduce invece più correttamente la coppia di sculture all'attività del Gai negli anni '30 per prestigiosi committenti stranieri, come il maresciallo Schulenburg e il console Smith. È proprio per quest'ultimo che De Grassi (2000) ipotizzò fossero realizzate le sculture, identificando il personaggio togato con uno dei senatori antichi di cui parlava il Temanza, mentre Monica De Vincenti (2002) riguardo a queste opere, notò come si potesse ormai parlare di preneoclassicismo.

L'identificazione di questa coppia di sculture con alcune della serie commissionata dal console Smith appare suggestiva, ma vi sono alcuni elementi che rendono problematica quest'ipotesi; la figura femminile non viene infatti menzionata dal Temanza, che ricordava un'*Atalanta* in coppia con un *Meleagro*, e *Senatori antichi*. Gli attributi della cacciatrice mitologica non si ritrovano nella donna di Ferrières, la quale tiene in mano sinistra un rotolo, permettendo di identificarla genericamente come una messaggera, mentre non sembra corrispondere alla descrizione di nessuna musa. Non certa appare invece l'identificazione del personaggio maschile come uno dei senatori, dei quali non è dato sapere il numero esatto. Dalla testimonianza del Temanza, che parla di «varietà», è possibile supporre che il Gai avesse raffigurato in questa serie figure diverse per atteggiamenti ed età, ma allo stesso tempo l'uomo ritratto ha i lineamenti fin troppo giovanili per essere identificato come un senatore. Per questa ragione si preferisce in questa sede di chiamare genericamente quest'ultima statua *Giovane in toga*, mentre lo stesso stile delle sculture, tra le opere più classiciste del Gai, sembra prospettare una datazione attorno al 1740.

Di queste opere va poi osservato l'ottimo stato di conservazione, dovuto anche al fatto di essere state scolpite in marmo e non in una pietra calcarea come erano solitamente le opere destinate all'ornamentazione di giardini; per questa ragione si può altresì ipotizzare che fossero originariamente destinate alla decorazione di interni, come

appare tra l'altro dimostrare il *Meleagro* del Metropolitan Museum di New York, proveniente probabilmente da Castle Howard (cat. 26).

Bibliografia

PREVOST-MARCILHACY 1995, p. 128; GRANDSART 1997, p. 40; BACCHI 2000, p. 737; DE GRASSI 2000, pp. 55-56; DE VINCENTI 2002, p. 246; KLEMENČIČ 2005, p. 261

43

1743 (documentazione)

Busto del patriarca Alvise Sagredo

Venezia, Chiesa di San Francesco della Vigna

Marmo

Stato di conservazione: buono

Iscrizioni: D.O.M. / ALOYSIO SAGREDO / PATRIARCHAE VENETIARVM / RELIGIONIS VINDICI / BONARVM ARTIVM CVLTORI

fig. 124

Nelle sue volontà testamentarie del 1738 il nobile Gherardo Sagredo incaricò gli eredi di commissionare «due Depositi di Marmo uno per parte nella detta nostra cappella di San Gerardo Sagredo in detta Chiesa di San Francesco della Vigna, uno in memoria del fu Ser, D.D Nicolò Sagredo Doge di Venezia mio Prozio Paterno, l'altero del fu Illustr. & Rev. Mons. Luigi Sagredo Patriarca di Venezia pur mio Prozio Paterno» (Casanova 1958; Barcham 1983). Il primo fu doge soltanto per un biennio, dal 1675 al 1676 anno della morte, mentre il secondo resse il patriarcato di Venezia dal 1678 al 1688.

La cappella, terza a sinistra nella chiesa francescana, era stata acquistata il 22 ottobre 1671 dalla famiglia Sagredo e intitolata al glorioso antenato San Gerardo. Per essa venne approntato un programma decorativo dedicato alla celebrazione di quest'ultimo che subì il martirio in Ungheria. Sulla volta della cupola, costruita all'occasione, venne dipinto il suo *Trionfo* da Girolamo Pellegrini mentre la nicchia dell'altare venne occupata da una scultura marmorea a lungo attribuita all'architetto Andrea Cominelli, in base all'indicazione del Martinelli (1684, p. 189), ma che studi più recenti riconducono convincentemente a Giusto Le Court (Bacchi 2000, p. 742). In seguito al già ricordato testamento di Gherardo, che vide la vedova Cecilia Grimani come esecutrice testamentaria, si iniziò una nuova campagna decorativa con la costruzione dei due depositi e la decorazione della cappella con affreschi monocromi di Giambattista

Tiepolo tra cui i quattro *Evangelisti* nei pennacchi (da ultimo sulla cappella si veda Zucchetta 2003).

Nonostante i libri dei conti della famiglia Sagredo siano stati consultati a più riprese, non è stato possibile rinvenire il nome dello scultore a cui vennero affidati i depositi, del quale si sa solamente che venne fortemente raccomandato a Cecilia Grimani dall'ingegnere Bernardo Zendrini (Barcham 1983); i lavori vennero ultimati molto probabilmente nel 1744 quando vennero messe in opera le sculture mentre il 30 settembre l'artista venne saldato per 1632 ducati (per la trascrizione si veda da ultimo Mazza 2004, p. 259).

Il primo ad attribuire i busti fu Tomaso Arcangelo Zucchini (1785), che all'interno della sua *Nuova Cronaca Veneta* parlò di «sculture moderne di Giovanni Gai»; questo nome non fu accettato dal Moschini (1815) che li riferì al padre Antonio, seguito poi dalle altre testimonianze ottocentesche e di primo novecento tra cui il Selvatico (1847), lo Zanotto (1856) e infine il Lorenzetti (1926). Solo a partire da Camillo Semenzato (1966) torna l'attribuzione a Giovanni, il cui nome venne riproposto con più vigore nei contributi degli ultimi decenni soprattutto a partire dal saggio di William Barcham (1983) che parlò espressamente di «neoclassical taste» dei due busti, visto come inconciliabile con l'arte di Antonio, del quale prendeva come esempio la decorazione ornamentale della loggetta di San Marco. A favore di un'attribuzione a Giovanni si pronuncia anche Andrea Bacchi (2000) mentre inizialmente spiazzante è la proposta di Emanuela Zucchetta (2003), che pur confermando l'assegnazione del busto di Alvise, suggerisce invece per il ritratto di Nicola un nome sinora estraneo al dibattito critico su queste sculture, quello di Giusto Le Court. La studiosa insiste sui marcati caratteri seicenteschi del ritratto, assenti invece nell'*Alvise Sagredo* e ricorda altresì che il fiammingo era uno degli artisti preferiti della famiglia nobile, che possedeva nel 1738 ben otto suoi busti collocati su piedistallo di legno; in un inventario del 1755 risulta che uno di essi fosse attualmente nella cappella, identificato dalla Zucchetta col ritratto di *Nicola*. Cristiana Mazza (2004) attribuisce prima entrambe le sculture ad Antonio Gai, riportando poi tuttavia in didascalia il nome del Le Court per *Nicola*, mentre Matej Klemenčič (2005) considera convincente la proposta della Zucchetta. Quest'attribuzione viene da ultimo rafforzata da Simone Guerriero (2009, pp. 205, 256) che pubblica un altro busto di omonimo soggetto del Le Court a Palazzo Corner Spinelli, considerando allo stesso tempo il patriarca *Alvise* come un lavoro di Antonio Gai.

Una vicenda attributiva quindi molto dibattuta e intricata ma che ultimamente sembra essere stata finalmente sciolta; una volta chiarito il fatto che Giovanni non avesse mai scolpito la pietra, il suo nome non è più proponibile per nessuno dei due busti e l'affermazione dello Zucchini sembra imputabile ad un equivoco. Appare difficile invece accettare la paternità del Gai per entrambi i busti che palesano linguaggi stilistici diversi; mentre nel ritratto del patriarca Alvise si può anche individuare quel «neoclassical taste» di cui parlava Barcham, questa definizione non può assolutamente essere riferita per l'altra opera. Essa presenta caratteri inequivocabilmente barocchi e si confronta agevolmente con altri esempi di volti lecourtyani, caratterizzati da un'intensa e caricata espressività, come si riscontra per esempio nel busto firmato di *Giovanni Maria Grattarol* a San Canciano o nell'estatico *San Lorenzo Giustiniani* in San Pietro di Castello. Questi aspetti non sono presenti nell'*Alvise Sagredo* che appare invece impassibile e distaccato, privo di vitalità, senza lasciare trasparire alcun sentimento come il *Teofilo Folengo* di Campese (cat. 33). Sebbene quest'ultimo, diversamente dal Sagredo, sia un ritratto idealizzato, privo di un'aderenza alla reale fisionomia dell'effigiato, traspare da esso la stessa freddezza e neutralità, nonostante il livello diligente dell'esecuzione.

Merita poi di essere ricordato che il Gai lavorò per i Sagredo anche in qualità di perito, stimando nel 1755 assieme a Giambattista Tiepolo le opere d'arte appartenenti alla famiglia (cfr. regesto).

Bibliografia

ZUCCHINI 1785, p. 187; MOSCHINI 1815, I, p. 47; LECOMTE 1844, p. 426; SELVATICO 1847, p. 450; ZANOTTO 1847, II, parte seconda, p. 254; SELVATICO, LAZARI 1852, p. 133; ZANOTTO 1856, p. 232; CERESOLE 1877, p. 107; PULIN, MOLMENTI 1881, p. 239; LORENZETTI 1926, p. 368; SEMENZATO 1966, p. 132; BASSI 1967, p. 588; BARCHAM 1983, pp. 104-105, 119; MASSIMI 1998, p. 297; BACCHI 2000, pp. 738-739; ZUCCHETTA 2003, pp. 25-26, 34; MAZZA 2004, pp. 16, 40, 370-371; KLEMENČIČ 2005, p. 261; GUERRIERO 2009, pp. 210, 254

44

1744 (iscrizione)

Atalanta

Venezia, Collezione privata

Provenienza: Este, Palazzo Pisani

Pietra tenera

Stato di conservazione: discreto, la figura è priva della mano destra

Firmata A. GAI sul basamento, datata 1744 sul retro
fig. 126

Publicata recentemente da Monica De Vincenti (2005), questa scultura è attualmente conservata nel giardino di un palazzo privato veneziano assieme ad una statua di *Frisso che sacrifica l'ariete del vello d'oro* di Giovanni Marchiori. Il materiale di costruzione e l'iconografia indicano chiaramente che l'opera era un tempo destinata alla decorazione di un giardino, sinora non identificato con precisione; la studiosa ha ipotizzato che le due opere provenissero dal parco di una villa Grimani, mentre Simone Guerriero (2008) le ha invece ricondotte alla Villa Pisani di Este. Quest'ultima possibilità sembra trovare riscontro a livello archivistico, dal momento che in questa ricerca sono stati ritrovati nel libro di conti di Chiara Pisani vari pagamenti, datati 1744, sia al Gai che al Marchiori per delle sculture cui non viene tuttavia specificato il soggetto (cfr. Regesto). La genericità di questi documenti non permette con precisione la scultura in esame e il *Frisso* del Marchiori alla committenza Pisani, ma questa sembra tuttavia l'ipotesi più plausibile, vista anche la coincidenza cronologica. Dalla lettura dello stesso registro apprendiamo che il Gai scolpì altre due statue e che anche Giuseppe Bernardi fu coinvolto nel ciclo decorativo. Riguardo infine l'iconografia, la scultura venne pubblicata inizialmente come *Diana cacciatrice*, mentre è stata riconosciuta in seguito, più correttamente come *Atalanta* (De Vincenti 2010).

Stilisticamente essa presenta i consueti tratti fisiognomici che si ritrovano nelle appartenenti alla coeva produzione dello scultore e può apparire interessante che venga riproposto a distanza di quasi dieci anni dal *Meleagro* di New York, lo stesso inoffensivo cinghiale posto ai piedi della dea. Quest'ultima, faretra appesa al fianco, accarezza uno dei due segugi che l'accompagnano, mentre il secondo è girato di spalle.

Bibliografia

M.D.V. [DE VINCENTI], 2005, pp. 234, 245-246; S.G. [GUERRIERO], 2008, p. 280; M.D.V. [DE VINCENTI], 2010, p. 279

45

1740-1750 ca (analisi stilistica)

Venere

Padova, Museo Civico (inv. 100)

Provenienza: Padova, collezione di Antonio Piazza

60 cm

Marmo

Stato di conservazione: ottimo

fig. 127

Questa *Venere* appartenente alle collezioni dei musei civici patavini, ma proveniente dalla collezione di Antonio Piazza nella contrada di Santa Maria in Vanzo, è una delle pochissime opere sull'antico di piccole dimensioni attualmente note del Gai; come ricordò Tomaso Temanza, lo scultore si dedicò spesso alla realizzazione di questa tipologia di sculture, gran parte delle quali sono tuttora da rintracciare ([1738-1778] 1963). L'attribuzione della statua qui in esame si deve a Monica De Vincenti, autrice di una dettagliata scheda di catalogo (2000), dove si evidenzia la chiara derivazione da modelli della statuaria classica o cinquecenteschi sulla scia della produzione di altri scultori veneziani come Antonio Tarsia o Giuseppe Torretti. La studiosa trovò un pertinente confronto nella *Venere* (o *Diana*, fig. 128) dei musei statali berlinesi (si veda Leithe-Jasper 1999) di Alessandro Vittoria, presentante lo stesso allungamento sinuoso del corpo e similitudini nel volto e nella resa dei capelli, proponendo in seguito altri convincenti termini di paragone all'interno del catalogo dello stesso Gai. L'anatomia della *Venere* padovana sembra infatti quasi sovrapponibile con quella della *Onfale* di Palazzo Vendramin Calergi (cat. 32), mentre il volto ha gli stessi lineamenti dell'*Allegoria dell'Estate* di Parco Querini a Vicenza (chiamata *Flora* dalla De Vincenti, cat. 70). Per via dei paragoni avanzati dalla studiosa, chiamanti in causa opere realizzate a diversi anni di distanza, appare plausibile una sua collocazione in un ampio arco cronologico iniziante sul finire degli anni '30 per terminare probabilmente una decina di dopo.

Bibliografia

DE VINCENTI 2000, pp. 203-204; KLEMENČIČ 2005, p. 261

46-47

1740-1745 ca (analisi stilistica)

Allegorie del *Consiglio* e della *Sapienza*

Ubicazione ignota

Marmo?

fig. 129-130

La pubblicazione di queste due allegorie si deve ad Andrea Bacchi che le ha inserite, con una convincente attribuzione al Gai, nel repertorio fotografico e biografico dedicato alla scultura veneziana in età moderna (2000); l'esistenza di queste sculture è attestata solamente da due fotografie, conservate nella cartella dedicata a Giovanni Marchiori all'interno della fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, mentre ne è ignota l'attuale ubicazione.

La coppia di sculture sembra infatti rientrare a pieno titolo nel catalogo dello scultore veneziano rappresentando un esempio tipico del suo stile, come può dimostrare un confronto della *Prudenza* con le figure scolpite per Palazzo Pisani e attualmente al Walters Museum di Baltimora; si considerino in particolare modo le sculture, identificate da Giuseppe Pavanello come *l'Aritmetica* e *l'Architettura militare* (cat. 9-10), dove ritornano gli stessi lineamenti del viso con il timido sorriso. Nella scultura denominata *Sapienza* viene invece riproposta la consueta tipologia di figura maschile barbata, che si ritrova in altre opere del Gai, come il *San Marco* della chiesa veneziana di Santa Maria della Pietà o il *San Pietro* della parrocchiale di Scaltenigo, i cui riccioli dei capelli e della barba presentano il medesimo rifinito e accurato trattamento (cat. 76-77). Questi elementi permettono quindi di accettare senza alcuna riserva l'attribuzione al Gai, mentre rimangono dubbi sull'identificazione delle sculture. Al momento della loro pubblicazione, Andrea Bacchi ha ricordato la commissione del maresciallo Schulenburg che comprendeva una *Prudenza*, una *Fortezza* ed un *Vertumno*, dispersi dopo il loro invio oltralpe e di cui esistono solamente testimonianze inventariali; lo stesso studioso ha nondimeno osservato che difficilmente le due sculture qui esaminate possono essere ricondotte a quella commissione, per via della sola presenza della *Prudenza*, mentre l'altra figura non può essere riconosciuta come una *Fortezza*. Per queste ragioni appare non è possibile identificare queste sculture con quelle inviate per il militare tedesco.

Nonostante l'assenza di qualsiasi documentazione, una datazione può essere proposta tramite il confronto con le sopracitate allegorie di Baltimora; queste ultime sono dotate di uno slancio e vitalità che non si riscontra invece in queste due opere, dai gesti alquanto misurati e compassati. Dal momento che le prime sono state datate sul finire degli anni '20, la coppia in esame, maggiormente legata alla fase classicista del Gai, appare essere stata eseguita a partire degli ultimi anni del quarto decennio.

Mentre non sussistono dubbi sull'identificazione della *Prudenza*, raffigurata con uno specchio al quale si avviluppa un serpente, rispettando parzialmente i dettami del Ripa (1764-1767, IV, 1766, pp. 428-431) con un'allusione anche ad un passo evangelico

(«siate prudenti come i serpenti», Matteo, 10, 16), maggiori difficoltà permangono invece per la seconda scultura, identificata sinora come una *Sapienza* (Bacchi 2000). *L'Iconologia* del Ripa descrive quest'ultima in varie maniere (1764-1767, V, 1767, pp. 61-70) che non appaiono coincidere con l'opera in esame; essa sembra maggiormente presentare le caratteristiche del *Consiglio*, ossia un uomo barbuto reggente un libro e volatile ai piedi (1764-1767, II, 1765, pp. 31-38), soggetto raffigurato dal Gai nella scultura di Parco Querini a Vicenza (cat. 73).

Bibliografia

BACCHI 2000, p. 737; KLEMENČIČ 2005, p. 261

48

1740-1750 (analisi stilistica)

Figura femminile (Diana? Ancella di Diana?)

Derbyshire, Ticknall, Calke Abbey, , Orangerie

165 cm

Provenienza: Ticknall, Calke Abbey, famiglia Harpur Crewe; Oxford, collezione di Sir Howard Colvin

Stato di conservazione: pessimo. La statua è priva del braccio destro e della mano sinistra, il volto è danneggiato

Marmo

fig. 131

L'opera venne menzionata per la prima volta da Nicholas Penny che, in una scheda di catalogo relativa all'*Angelo* dell'Ashmolean Museum (cat. 53) scrisse: «A much damaged statue by Gai, rescued from an English country house park, survives in a private garden in Oxford» (1992). Non pubblicata nel contributo citato, la scultura venne poi ricordata da Andrea Bacchi (2000) e Matej Klemenčič (2005) con quest'ultimo che ipotizzò la sua provenienza da una delle tante ville venete dove il Gai fu operoso. In seguito Nicholas Penny ha cortesemente comunicato allo scrivente che il proprietario della statua era lo storico dell'architettura Howard Colvin, deceduto nel dicembre 2007. Dopo alcuni mesi la sua collezione passò all'asta presso Mallams (*Antique and Country* 2008) e ad aggiudicarsi l'opera fu il National Trust che la destinò a Calke Abbey (de Brujin 2008). La destinazione scelta non era per niente casuale, in quanto a donare la statua a Colvin era stata proprio la famiglia Harpur Crewe, un tempo proprietaria della

dimora fino alla sua cessione allo stato inglese, avvenuta nel 1985. Negli studi di Colvin sulla dimora sono assenti cenni relativi alla presenza di sculture, ma l'iconografia proposta (un'*ancella di Diana*) può permettere di ipotizzare si trovasse assieme ad altre opere nel giardino posto a sud della villa, fortemente rimaneggiato sul finire del XVIII secolo (comunicazione scritta di Andrew Barber del National Trust)

Non è attualmente dato sapere se uno dei baronetti Harpur susseguitesì nel Settecento si sia recato in Italia; l'eventuale attestazione di un viaggio potrebbe essere un utile indizio per ancorare la nostra opera ad una possibile datazione, resa difficile dalle pessime condizioni di conservazione.

Bibliografia

PENNY 1992, p. 44; BACCHI 2000, p. 738; KLEMENČIČ 2005, p. 261; *Antique and Country* 2008, lotto 75; DE BRUIJN 2008, p. 7

49

1740-1750 (analisi stilistica)

San Carlo Borromeo

Mira Taglio, chiesa di San Nicolò, Facciata

Pietra tenera

Stato di conservazione: pessimo. La scultura appare fortemente corrosa e annerita nella parte superiore, priva del braccio destro che un tempo reggeva un crocifisso
fig. 132

La prima attestazione di questa scultura si deve al Temanza, che ricordò un *San Carlo Borromeo* in pietra di Custoza posto all'esterno della chiesa di Mira, paese dell'entroterra veneto ([1738-1778] 1963). Tale testimonianza trovò conferma in una contemporanea incisione di Gianfrancesco Costa contenuta all'interno della sua raccolta di stampe *Le delizie del fiume Brenta* (1750-1762, I, 1750, tav. 44) dove si può vedere la statua del cardinale ambrosiano posto su un pilastro del muro di cinta antistante la chiesa. Tale raffigurazione appare utile, come notò attentamente Antonio Niero (1957), per datare la scultura prima del 1750, anno in cui il Costa diede alle stampe il primo volume della sua opera. Tra circa 1875 e 1895 furono effettuati lavori di restauro alla chiesa (Agnoletti 1897-1898, II, p. 183) e si presume che proprio in tale occasione sia avvenuto lo spostamento della scultura sul timpano della facciata. Venne in seguito citata dagli studiosi occupatisi del Gai, e generalmente considerata opera poco significativa,

senza essere mai pubblicata (Semenzato 1966; Massimi 1998; Bacchi 2000; Klemenčič 2005).

Le pessime condizioni di conservazione rendono effettivamente difficile un giudizio stilistico dell'opera, che non appare tuttavia ricca di pregi e inventiva; in condizioni leggermente migliori di conservazione appare invece la scultura posta simmetricamente, un *San Giovanni Nepomuceno*. A differenza dalle altre statue decoranti la facciata, di fattura ottocentesca, essa sembra essere databile al Settecento quindi antecedente ai lavori di restauro della chiesa. Ipotizzando una sua realizzazione contestuale alla scultura del Gai possiamo fissare sicuramente per quest'ultima una datazione *post quem* al 1729, anno di canonizzazione del santo boemo. Lo stile di entrambe le opere, tuttavia, sembra permettere di potere proporre una datazione agli anni '40 del secolo.

Bibliografia

TEMANZA [1738-1778] 1963, p. 31; COSTA 1750-1762, I, tav. XXXXIV; NIERO 1957, s.p.; SEMENZATO 1966, pp. 59, 131; MASSIMI 1998, p. 296; BACCHI 2000, p. 738; KLEMENČIČ 2005, p. 261

50

1745 ca

Madonna col Bambino

Pincara, chiesa di San Giovanni Battista, altare della Madonna del Rosario

Marmo

Stato di conservazione: ottimo

fig. 134

Questa scultura venne segnalata per la prima volta all'interno del repertorio delle chiese appartenenti alla diocesi rodigina di Alberino Gabrielli, che la definì "stupenda" (1993). Lo stesso studioso riportò in seguito la tradizione secondo la quale gli altari marmorei decoranti attualmente la chiesa di Pincara proverrebbero da chiese demolite in seguito alle soppressioni. Le ricerche condotte da Ilaria Mariani (2008) hanno permesso di smentire quest'ipotesi dimostrando che il rinnovamento degli altari avvenne in un intervallo di tempo compreso tra il 1739, quando essi erano ancora lignei e il 1746. A ridosso di tale data venne quindi collocata questa scultura, attribuita per l'occasione ad Antonio Gai, proposta pienamente convincente in quanto la *Vergine* appare essere quasi un "manifesto" dello stile dell'artista nel quinto decennio. Il viso perfettamente ovale, lo

sguardo sereno, il panneggio geometrico, uniti ad un severo rigore e astrazione formale la rendono un piccolo capolavoro degno di essere accostato al vertice della produzione del Gai maturo, ossia il *San Marco* della chiesa veneziana di Santa Maria della Pietà (cat. 76).

La qualità dell'opera appare notevole per una località periferica come Pincara e la stessa Mariani ricordò intelligentemente come la chiesa fosse sotto il giuspatronato di Daniele Dolfin (1688-1762), per cui il Gai aveva già lavorato alle sculture della facciata della chiesa udinese di Sant'Antonio Abate (cat. 13-17). Non sembra quindi fuori luogo ipotizzare un ruolo avuto dall'ultimo patriarca di Aquileia nella commissione di questa statua al Gai, sicuramente una delle più interessanti recenti acquisizioni al catalogo dello scultore.

Bibliografia

GABRIELLI 1993, pp. 355, 357; MARIANI 2008, p. 209

51

1748

Mascherone

Venezia, Chiesa di San Bartolomeo

Pietra

Stato di conservazione: mediocre. Pesenza di deiezioni di uccelli, dietro la porta che conduceva al campanile è attualmente presente un gruppo elettrico

fig. 135

Senza una fortuita scoperta d'archivio da parte di Massimo Favilla e Ruggero Rugolo, avvenuta all'interno di una più ampia ricerca sull'architetto Antonio Gaspari (2006-2007), difficilmente questo mascherone, decorante la porta d'accesso laterale al campanile, in Calle dei Bombasari, avrebbe potuto essere ricondotto all'attività di Antonio Gai; lo scultore che, come ricordano i due studiosi, era già affermato per via delle prestigiose commissioni pubbliche, si ritrova in questo caso in età già matura alle prese con un'opera di minore importanza, peraltro scarsamente visibile per via dell'angusta collocazione, su una calle stretta e poco frequentata.

Questa commissione appare sicuramente come un *unicum* nella produzione dello scultore, in quanto abbandona il suo consueto classicismo, collegandosi al gusto tipicamente barocco e seicentesco per la raffigurazione di mostruosi mascheroni, che tanto successo riscuoteva nella Venezia del secolo precedente, basti pensare ad esempi

decoranti architetture longheniane come Santa Maria dei Derelitti o Ca' Pesaro. Il Gai non eccede tuttavia nel grottesco come in questi ultimi casi, limitandosi a scolpire un uomo barbuto dal naso sproporzionato. Sembra plausibile che il suo coinvolgimento in quest'impresa decorativa, diretta dall'architetto del campanile Giorgio Fossati (si veda sempre Favilla-Rugolo 2006-2007), sia dovuto probabilmente al fatto che lo scultore fosse già da alcuni anni residente in quella parrocchia, dove morirà nel 1769.

Bibliografia

BASSI 1962, pp. 36, 338; FAVILLA, RUGOLO 2006-2007, pp. 179-180; FAVILLA, RUGOLO 2011, pp. 43, 272

52

1745 ca. (analisi stilistica)

Immacolata

Venezia, chiesa di Santa Maria del Soccorso

Marmo

Stato di conservazione: buono

fig. 136

L'attribuzione ad Antonio Gai di questa *Immacolata Concezione* è stata recentemente proposta, seppure in via dubitativa, da Simone Guerriero (2009), che ne ha ricordato l'antica presenza nella chiesa di Santa Maria del Soccorso, prima del suo spostamento nella corte retrostante. Tale edificio appartenne al complesso della Pia Casa del Soccorso, istituito nel 1577 e destinato all'assistenza alle donne (cfr. soprattutto Aikema, Meijers 1989, pp. 241-248, a p. 245, foto 192 si intravede nel cortile la scultura qui in esame). Lo studioso, notando la vicinanza della *Vergine* con gli *Angeli* di Sagedo (cat. 57-58) pubblicati nel medesimo contributo, ha suggerito quindi di avvicinare anch'essa alla produzione dell'artista; evidenti sono infatti le affinità dell'*Immacolata* soprattutto con l'*Angelo* di sinistra a partire innanzitutto dai volti, aventi i medesimi lineamenti e la stessa espressione assorta. Al netto delle differenze compositive, riscontrabili nella posizione delle braccia e nella tipologia del panneggio, anche tronco e gambe sono gli stessi e le due opere appaiono quasi come varianti di uno stesso modello. Ulteriori analogie affiorano dal paragone con la *Vergine col Bambino* di Pincara (cat. 50), attribuita convincentemente allo scultore da Ilaria Mariani; i panneggi sembrano derivare

da una simile idea compositiva, seppure quello della statua veneziana sia leggermente più mosso, senza la rigida geometrizzazione che si ritrova a Pincara.

La datazione dell'*Immacolata* dovrà essere quindi vicina ad entrambe le opere citate come confronto, quindi al quinto decennio del Settecento quando dovette altresì svilupparsi all'interno della Casa del Soccorso il culto per l'Immacolata Concezione. Una tela di questo soggetto, attribuita a Jacopo Amigoni (Pilo 1984), sostituì infatti la vecchia pala dell'altare di Benedetto Caliari, raffigurante *La Vergine col Bambino, Santa Maria Maddalena e alcune convertite* (ora alle Gallerie dell'Accademia). La tela venne plausibilmente dipinta dall'artista durante il suo secondo soggiorno in laguna, che lasciò definitivamente nel 1747 per recarsi a Madrid dove morì cinque anni dopo. L'ipotesi di una commissione della statua in esame nel medesimo periodo, alla metà degli anni quaranta, apparirebbe quindi perfettamente coerente con la datazione proposta per gli *Angeli* di Sagedo e la *Vergine* di Pincara.

Bibliografia

GUERRIERO 2009, p. 210

53-54

1749 (iscrizione)

Angeli portacandelieri

Oxford, Ashmolean Museum

Londra, Collezione privata

Bronzo

52,8 Cm (incluso piedistallo), Oxford

Iscrizioni: A° GAI 1749 sul piedistallo dell'*Angelo* di Oxford

fig. 137-138

Non è nota la provenienza di questi due angeli e nemmeno la loro destinazione originaria; il primo, acquistato nel gennaio 1960 sul mercato antiquario londinese dall'Ashmolean Museum di Oxford, venne pubblicato per la prima volta nello stesso anno da Karl Parker. Lo studioso ipotizzò all'occasione l'esistenza di un altro angelo che avrebbe servito da *pendant*. Nella scheda relativa a quest'opera all'interno del catalogo ragionato della scultura europea del museo britannico (1992), Nicholas Penny rese infatti noto un altro angelo, compagno di quello di Oxford, di proprietà dal mercante d'arte inglese Daniel Katz, che l'acquistò presso la Heim Gallery nel 1984. Lo stesso studioso

individuò acutamente nelle opere stringenti somiglianze con i quattro *Angeli cerofori* realizzati nel 1593 da Tiziano Aspetti per la cappella di Sant'Antonio nella Basilica del Santo a Padova (Sartori 1976, pp. 11-12; fig. 119), arrivando poi a supporre che anche gli angeli del Gai, esemplificati su quel modello, fossero dello stesso numero; tale proposta deriva dall'atteggiamento dell'angelo appartenente alla collezione Katz, avente le mani giunte che presupporrebbe un altro in analoga posizione. L'ipotesi appare plausibile, ma va anche precisato che i due *Angeli* attualmente noti, pur in posizioni leggermente diverse, appaiono già a loro volta complementari. Puntuali appaiono altre considerazioni di Penny, che notò analogie nel trattamento del bronzo con alcune opere di Francesco Bertos, uno dei pochi scultori settecenteschi del Veneto ad adoperare tale tecnica, che vantava illustri precedenti nel Cinquecento. Gli angeli del Gai si inseriscono proprio in questo *revival* cinquecentesco e, oltre alla già ricordata derivazione dall'Aspetti, appaiono prossimi anche alle opere in esame le figure allegoriche dell'altro lavoro bronzeo noto dello scultore, il famoso e celebrato cancello della *Loggetta* (cat. 21). Vista l'assenza di documenti riguardanti l'origine delle sculture non è dato sapere se la fusione in bronzo sia stata eseguita dallo stesso scultore oppure da un artigiano specializzato, come avvenne per la *Loggetta*, fusa da Innocenzo Romano. La notevole perizia decorativa del Gai si ritrova nei ricami posti sui bordi della veste degli angeli, consistenti in conchiglie separate da racemi nella scultura di Oxford e in un motivo ornamentale astratto in quella londinese.

Bibliografia

PARKER 1960 p. 65; PENNY 1992, pp. 44-45; BACCHI 2000, p. 738; KLEMENČIČ 2005, p. 261; AVERY 2008, p. 58

55-56

1749-1750 (documentazione)

2 rilievi raffiguranti *Putti con trofei*

Venezia, Loggetta del campanile, Attico

Marmo

Stato di conservazione: buono

fig. 140-141

A una quindicina d'anni di distanza dalla fusione del cancelletto bronzeo, Antonio Gai è nuovamente impegnato in un'importante commissione pubblica riguardante l'area

marciana, collaborando ai restauri della loggetta del campanile, diretti dall'architetto Giorgio Massari; la celebre architettura, uno dei simboli di Venezia, era stata costruita a partire dal 1537 su progetto di Jacopo Sansovino con la partecipazione di validi collaboratori quali Danese Cataneo, Girolamo Lombardo e Tiziano Minio, a cui vennero affidati gli elementi decorativi. Nonostante vari interventi negli anni successivi (si veda Lorenzetti 1910, pp. 110-115), nel XVIII secolo le condizioni di conservazione dovevano essere alquanto critiche con rischi di crollo, tanto da rendere necessari altri interventi. Si iniziò con il già ricordato cancelletto del Gai, progettato al fine di impedire l'accesso alla loggetta, ma i veri lavori di consolidamento sembrano iniziare solamente negli anni '40 e senza essere terminati nel 1749, stando ad una relazione presentata ai Procuratori di San Marco dal Massari (Lorenzetti 1910, pp. 116-118, Massari 1971, p. 95). Tra i progetti presenti nel suo rapporto vi era il completamento della parte superiore, di minore larghezza rispetto a quella inferiore nelle intenzioni del Sansovino, adattandola alle medesime dimensioni di quest'ultima con «l'intaglio de' suoi trofei o altro corrispondente a quello che si vede sopra gli intervalluni», ossia mediante un'aggiunta per lato che replicasse i putti posti i rilievi a tematica mitologica dell'attico.

Questi interventi di completamento furono affidati al Gai, che già nel 1742 era stato pagato per non meglio precisati «modelli e statue fatti per la Loggetta», come ci informa un documento d'archivio reso noto dal Lorenzetti (1910, p. 118), al cui studio si farà riferimento in questa sede per le altre tappe dei lavori. Lo scultore veneziano venne ufficialmente incaricato con una delibera datata 14 settembre 1749 e pochi giorni dopo gli vennero consegnati i blocchi di marmo di Carrara da parte dello scultore Gaetano Susali, pagato il 2 ottobre. Il Gai era sicuramente già al lavoro nel mese di dicembre, quando riceve duecento ducati come primo pagamento, mentre il saldo finale sarà corrisposto il 4 marzo dell'anno successivo, con il versamento della stessa somma. Come ha indicato Lucia Casanova (1958), in questa impresa lo scultore venne affiancato da "Federigo Palamon e Compagni", operai a cui venne affidato un semplice compito di manovalanza, che vennero pagati dieci lire.

I due rilievi, pur non essendo opere chiave per uno studio della personalità artistica del Gai, data la pedissequa adesione ai modelli cinquecenteschi, sono stati spesso citati dalla critica per via della prestigiosa collocazione, assieme alle portelle del cancelletto. La prima menzione si deve a Tomaso Temanza, che li menzionò solamente due anni dopo la loro messa in opera nella *Vita* di Jacopo Sansovino (1752), e successivamente nello *Zibaldon* ([1738-1778] 1963). Citati anche nell'*Abecedario*

pittorico dell'Orlandi (1753) e dal Moschini (1806, 1815), vennero notevolmente elogiati dal De Boni (1840) che li preferisce quasi agli originali cinquecenteschi, mentre le testimonianze successive, tra cui si ricorda almeno quella del Selvatico (1847), si limitarono ad una semplice citazione. Per un primo approfondito studio sulla Loggetta si dovette aspettare il 1910, quando sulla rivista «L'Arte» viene pubblicato il saggio di Giulio Lorenzetti, al quale si è fatto già ampiamente riferimento, mentre la letteratura successiva insisterà soprattutto sulla fedele adesione dello scultore ai modelli classici.

Lo scultore si limita semplicemente all'imitazione dei rilievi cinquecenteschi già presenti, senza alcuna rilettura in chiave contemporanea. Possono invece essere viste come un altro saggio di perizia filologica da parte dell'artista, che aveva già dovuto confrontarsi con un restauro "in stile" in occasione del rifacimento del capitello delle Nazioni di Palazzo Ducale (cat. 18), riuscendo ad emulare un modello trecentesco. Ed è proprio questa capacità d'imitazione una delle possibili ragioni che possono avere spinto i procuratori ad affidare l'incarico di completamento dell'attico al Gai, che si ritrovava in questo caso oltretutto di fronte alla tradizione cinquecentesca, molto più familiare ad un artista del Settecento, come si può tra l'altro notare nella decorazione delle portelle bronzee, rispetto alla "primitiva" scultura gotica.

Bibliografia

TEMANZA [1738-1778] 1963, p. 30, tav. IV; TEMANZA 1752, pp. 26-27; ORLANDI 1753, p. 76; MOSCHINI 1806, vol. III, p.101; MOSCHINI 1815, I, p. 499; DE BONI 1840, p. 396; SELVATICO 1847, p. 450; SELVATICO, LAZARI 1852, p. 45; DANDOLO 1855-57, I, 1855, p. 438; CERESOLE 1877, p. 107; PULIN, MOLMENTI 1881, p. 107; CANTALAMESSA 1902, pp. 153-154; LORENZETTI 1910, pp. 118, 132; LORENZETTI 1926, p. 157; CASANOVA 1958, pp. 28-29, 73-74; SEMENZATO 1966, p. 131; MASSARI 1971, p. 95; BOUCHER 1991, II, p. 334; MASSIMI 1998, p. 296; BACCHI 2000, p. 738; KLEMENČIČ 2005, p. 261

57-58

1745-1750 ca (analisi stilistica)

Angeli adoranti

Lendinara, frazione Saguado, chiesa di San Barnaba, altare maggiore

Stato di conservazione: ottimo

Marmo

fig. 142-143

Questa coppia di angeli venne riprodotta per la prima volta in una fotografia che illustrava l'interno della parrocchiale di Sagedo, pubblicata nel volume sulle chiese del rodigino di Alberino Gabrielli (1993). Lo studioso non li menzionò esplicitamente, ma precisò solamente che l'edificio sacro venne «arricchito pure da originali altari barocchi in marmi policromi e da pregiate opere di scuola veneta». La convincente assegnazione di entrambe le sculture al catalogo di Antonio Gai si deve a Simone Guerriero (2009), che notò inoltre anticipazioni dei risultati a cui l'artista giungerà negli anni '40 e soprattutto strette tangenze nel volto di un *Angelo* con il *Meleagro* del Metropolitan Museum di New York (cat. 26). Ulteriori somiglianze nella resa del panneggio si ritrovano nella *Primavera* di Parco Querini a Vicenza (cat. 69) caratterizzata da una cascata di pieghe a forma di V replicate nell'*Angelo* di destra, chinante il capo.

Non essendo questa coppia di sculture destinata originariamente alla chiesa di Sagedo, lo stesso studioso prese in considerazione una suggestiva identificazione con gli angeli un tempo nella chiesa veneziana di San Simeone Grande, alienati su richiesta del parroco nel 1888. Tuttavia, come notava d'altronde lo stesso Guerriero, a rendere problematica questa proposta vi era la testimonianza del Moschini, che riferiva la presenza delle iniziali A.G., assenti invece sugli *Angeli* di Sagedo.

Per fissare la data d'esecuzione appare molto utile come confronto un'altra coppia di *Angeli*, a Grignano Polesine (cat. 24-25), che appare antecedente a quella in esame per via dei vaporosi e ricercati panneggi riscontrabili nelle prime opere in pietra dello scultore e datate in questa sede nel primo lustro del quarto decennio. Le sculture di Sagedo sono invece molto più essenziali, quasi castigate e sembra probabile una loro esecuzione verso la metà degli anni '40, poco dopo rispetto alla proposta di Guerriero.

Bibliografia

GABRIELLI 1993, p. 425; GUERRIERO 2009, pp. 210, 252

59-60

1740-1750 (analisi stilistica)

Allegorie della *Generosità* e di *Imeneo* (?)

Mogliano Veneto (Treviso), frazione Mazzocco, Villa Torni-Istituto Gris, pilastri del cancello

Pietra tenera

Stato di conservazione: discreto

fig. 144-145

Pubblicata in un volume sulle ville del trevigiano (Carraro 2001), questa coppia di sculture venne recentemente attribuita ad Antonio Gai da Monica De Vincenti all'interno dell'Atlante della statuaria veneta da giardino (2005)

Come dettagliatamente evidenziato dalla studiosa, le due sculture rientrano a pieno titolo nella produzione del Gai per la decorazione dei giardini, come attestano i confronti con altre opere aventi analoga destinazione. Oltre alle affinità stilistiche, la figura femminile trova un corrispettivo iconografico anche in una delle due sculture decoranti il portone di Villa Pisani a Stra, identificata con l'allegoria della *Generosità* (cat. 28) (De Vincenti 2005), come conferma la sua somiglianza con il profilo di questa allegoria tracciato dal Ripa (1764-1767, III, pp. 169-172). Anche nella scultura di Mogliano si notano infatti i capelli ricci raccolti, oltre ai preziosi monili e gioielli che tiene nella mano, mentre si registra invece l'assenza del leone. Più problematica invece è l'identificazione del personaggio maschile, che non presenta attributi evidenti per un suo agevole riconoscimento; il giovane, anch'esso con i capelli ricci e vestito all'antica, è stato riconosciuto da Monica De Vincenti (2005) come il dio delle nozze, *Imeneo* sulla base della descrizione che ne dava Vincenzo Cartari «[...] questi dagli antichi fu fatto in forma di bel giovane coronato di diversi fiori e di verde persa, che teneva una facella nella destra mano, e nella sinistra aveva quel velo rosso, o giallo che fosse [...]» (1581, pp. 160-167). La sua raffigurazione in questo testo tuttavia differisce dalla scultura di Mogliano, in quanto manca l'attributo della torcia mentre non è chiaro se la mano destra regga il velo, altro suo segno distintivo.

Questa coppia di sculture può trovare agevolmente una datazione nel periodo della maturità dell'artista, all'incirca nel quinto decennio del XVIII secolo, periodo vicino a quello che si propone per altre sculture di Mogliano Veneto, ossia quelle poste sui cancelli di Villa Bianchi.

Bibliografia

CARRARO 2001, p. 316; M.D.V [DE VINCENTI]. 2005, pp. 226, 229

61

1745-1755 (analisi stilistica)

Cristo nell'orto

Dolo, chiesa parrocchiale, cappella a destra del presbiterio, parete sinistra

Provenienza: Collezione di Francesco Grimani

Marmo

Stato di conservazione: buono

Iscrizioni: A. GAI sulla roccia dove appoggia la testa *San Giovanni*

fig. 146

Prima del suo trasferimento all'interno della chiesa parrocchiale di Dolo, questo altorilievo appartenne alla collezione di sculture di Francesco Grimani (Temanza [1738-1778] 1963) Quest'ultimo (1702-1779), membro di una celebre famiglia veneziana, occupò nella sua carriera politica vari incarichi, tra cui quello di Provveditore Generale da Mar; le sue fattezze sono note tramite un ritratto di Alessandro Longhi appartenente alla Fondazione Sorlini (Delorenzi 2009, p. 268, cat. 205)

Il rilievo dovette essere venduta in data imprecisata e venne riscoperto solo nel 1957 da Antonio Niero che lo segnalò nella chiesa di Dolo, eretta nel 1770, ma completata e consacrata cinquant'anni più tardi. Lo studioso si mostrò tuttavia perplesso riguardo a una provenienza dell'opera dal palazzo veneziano dei Grimani, in quanto non ne fece cenno il Moschini, che dedicò alcune pagine della sua *Guida* alla fastosa dimora (1815, I, pp. 198-210), e propose come luogo d'origine una villa Grimani sul fiume Brenta. Per queste ragioni una possibile provenienza potrebbe essere la villa Grimani-Morosini a Martellago, tutt'ora esistente ma priva di numerose sculture che originariamente decoravano il giardino; quattro di esse, firmate da Giovanni Marchiori, si trovano attualmente a Morristown, negli Stati Uniti, in quella che fu la proprietà del banchiere Luther Kountze. Altre opere, di cui esiste testimonianza in un elenco pubblicato da Massimo De Grassi (1997b, p. 154, nota 63), sono tutt'ora disperse. La scultura in esame non appare tuttavia essere stata destinata originariamente alla decorazione di esterni e per tale ragione appare maggiormente plausibile che fosse un tempo collocata nel palazzo di Santa Maria Formosa.

Non sono note altre opere a rilievo del Gai, genere in cui si cimentarono altri scultori veneziani di Sei e Settecento; un interessante confronto può proprio essere proposto con rilievi di Giovanni Marchiori raffiguranti lo stesso soggetto del rilievo di Dolo, situati rispettivamente nelle chiese di Cison di Valmarino (Semenzato 1966, tav. 193) e Marsure d'Aviano (Niero 1969, pp. 248-249) e aventi la funzione di paliotti di altare. A differenza dell'agordino, Antonio Gai sceglie di disporre la scena verticalmente, conferendo un forte aggetto alle figure in primo piano che si staccano dallo sfondo che appare più disegnato che scolpito. La composizione appare altresì molto calibrata,

costruita su una diagonale che parte dalla testa del *San Giovanni* dormiente e risalente lungo lo sperone roccioso e la figura di *Cristo* inginocchiato.

Nei volti i personaggi presentano le consuete tipologie fisionomiche maschili del Gai, col tipico modo di rendere i ricci dei capelli e i nasi allungati, come si può vedere nel bel *San Giovanni* dal volto che non può non ricordare modelli classici. Sebbene la critica non abbia sinora proposto una data per l'opera esaminata, essa sembra collocabile in un lasso di tempo andante dal quinto al sesto decennio del secolo. Le tipologie dei personaggi e dei panneggi geometrici palesano a tutti gli effetti le tipologie adottate dal Gai negli anni della piena maturità come si ravvisa soprattutto nel *San Giovanni* in primissimo piano; il modo di lavorare le pieghe degli abiti è simile per esempio al *San Marco* della chiesa di Santa Maria della Pietà, databile *post* 1753 (cat. 76).

Bibliografia

TEMANZA [1738-1778] 1963, p. 31; NIERO 1957, s.p.; SEMENZATO 1966, p. 59; MASSIMI 1998, p. 296; BACCHI 2000, pp. 737-738; KLEMENČIČ 2005, p. 261

62-63

1745-1755 (analisi stilistica)

Eraclito e Democrito

Già Venezia, Famiglia Dona' delle Rose

Ubicazione ignota

cm 38

Marmo

fig. 147-148

Spetta a Simone Guerriero (2002) l'aver identificato questi due busti di ubicazione ignota con due opere vendute all'asta della collezione Dona' delle Rose. Nel catalogo di quest'ultima (1934) Giulio Lorenzetti e Leo Planiscig, pur non riproducendo queste ultime, le riferirono all'ambito dei Bonazza e le descrissero velocemente come due busti di vecchi barbuti, guardanti verso l'alto e avvolti da un manto scendente loro sulle spalle, segnalando poi le misure e lo stato di conservazione non ottimale. La prima pubblicazione delle immagini è di una quarantina di anni successiva e, in tale occasione, Anton Röss propose un'attribuzione a Giovanni Maria Morlaiter all'interno della monografia sullo scultore (1978). Il già ricordato intervento di Guerriero, oltre a collegare le opere citate da Lorenzetti e Planiscig con le immagini riprodotte da Röss, ha inserito i due busti all'interno del catalogo di Antonio Gai. Lo studioso ha supportato

convincentemente la sua ipotesi confrontando le sculture con la coppia di santi all'interno della chiesa di Scaltenigo di Mirano (cat. 77-78), in particolare *San Paolo* dove notevoli e strettissime sono infatti le somiglianze, sia nella forma del visto che nella lavorazione dei riccioli della folta barba. La medesima tipologia di viso maschile ricorre in altre opere dello scultore come il celebre *San Marco* della chiesa veneziana di Santa Maria della Pietà o il *Sant'Eustachio* a Nervesa della Battaglia (cat. 76, 82) L'attribuzione è stata in seguito accettata da Matej Klemenčič (2005).

È infine sempre lo stesso Guerriero (2002) ad avere precisato il soggetto della coppia di busti, considerandoli come raffigurazioni dei filosofi greci *Eraclito* e *Democrito*, la cui tradizione iconografica li vuole rappresentati con atteggiamenti antitetici in reazione alla condizione umana; in lacrime in primo e ridente, quasi sarcastico, il secondo (sulla fortuna del tema nella scultura veneziana barocca si veda ancora Guerriero 2002).

Bibliografia

LORENZETTI, PLANISCIG 1934, p. 43; RESS 1978, p. 58, tavv. 117-118; GUERRIERO 2002, pp. 87-88, 122; KLEMENČIČ 2005, p. 261

64-67

1745-50 ca (analisi stilistica)

Figure femminili e Vasi

Mogliano Veneto (Treviso), Villa Lin Bianchi de Kunkler, Pilastrini dei cancelli d'ingresso

Pietra tenera

Stato di conservazione: mediocre. Le sculture sono attualmente ricoperte in gran parte dalla vegetazione. La pietra, per via degli agenti atmosferici si presenta in varie parti notevolmente consunta

fig. 149-153

È merito di Monica De Vincenti (2002) avere segnalato queste opere, decoranti i cancelli della villa Lin Bianchi de Kunkler, situata lungo il Terraglio nel comune di Mogliano Veneto. Al momento della pubblicazione, la studiosa rimarcò il cattivo stato di conservazione, ulteriormente peggiorato nel corso degli anni, il quale tuttavia non pregiudicava un'attribuzione alla fase matura del Gai. La proposta, pienamente condivisibile, è poi ricordata da Klemenčič che, pur non proponendo una datazione, menziona le opere a fianco di altre sculture realizzate a cavallo degli anni '40 e '50. Questa fase dell'attività dell'artista sembra effettivamente quella più indicata per questa

collocazione cronologica per via dei confronti già proposti dalla critica, come con la *Primavera* di Palazzo Querini (cat. 69; De Vincenti 2002), sembrano oltremodo ravvisabili affinità anche tra una figura e la giovane donna di Ferrières-en-Brie (cat. 42) che ne appare una riproposizione quasi speculare. Entrambe sembrano essere sul punto di incedere, portando in avanti un braccio mentre parimenti analoghi sono il trattamento anatomico e la resa dei capelli. Una maggiore disciplinatezza nel panneggio della scultura qui in esame e nelle altre appartenenti al ciclo sembra tuttavia permettere di proporre una datazione di poco successiva alla coppia di Ferrières, da collocarsi attorno al 1740. Un altro possibile termine di confronto è l'*Atalanta* di collezione privata veneziana del 1744 (cat. 44) dove la maniera di annodare l'abito ricavato con la pelle del cinghiale è la stessa presente sulla veste della figura "compagna" di quella esaminata in precedenza. Di minore qualità sembrano poi infine le statue completanti il ciclo, assegnabili in gran parte alla bottega, forse gli stessi aiutanti che collaborano all'*Estate* e all'*Autunno* di Parco Querini databili al biennio 1748-1749 (cat. 70-71). Per via di queste similitudini le quattro figure di Mogliano sembrano agevolmente inseribili nel quinto decennio, più probabilmente nella seconda metà.

Non facile è invece l'identificazione dei soggetti in quanto le statue sono prive di particolari attributi, se si eccettuano i fiori retti in mano da due di esse. Più che allegorie esse vanno forse interpretate come semplici sculture ornamentali, alla pari di alcuni vasi ancora superstiti posti sulla recinzione, imputabili sempre a Gai e bottega.

Bibliografia

DE VINCENTI 2002, pp. 246, 277-278 KLEMENČIČ 2005, p. 261

68

1740-1750 (analisi stilistica)

Meleagro

Già Londra, Sotheby's

170 cm

Marmo

fig. 154

Passato all'asta il 16 dicembre 1998 presso la sede londinese di Sotheby's con attribuzione a seguace di Antonio Gai, questo *Meleagro* è stato poi assegnato allo stesso scultore veneziano da Massimo De Grassi (2000), il quale ha motivato l'attribuzione per

«l'alta qualità della realizzazione e la sostanziale uniformità che ne accomuna i tratti stilistici con quelli delle opere che valicano la metà del secolo». Lo studioso vi ha inoltre notato derivazioni da un celebre modello classico, ovvero la statua, variamente identificata come *Pan, Bacco* o pastore, del Ny Carlsberg Glyptothek di Copenaghen. Tale opera, proveniente da Palazzo Altamps a Roma, discendente a sua volta dal *Doriforo* di Policleto, venne resa celebre dalle diffusioni a stampa tratte dalle incisioni di Van Heemskerck o Girolamo da Carpi (cfr. Zanker 1974, pp. 11-13 cat. 10, tav. 6.6; Bober, Rubinstein 1986, pp. 107-108, cat. 71; fig 155).

Pienamente condivisibile appare poi quanto scritto riguardo il confronto col *Meleagro* di New York (cat. 26), opera chiave in quanto firmata e datata 1735; se quest'ultima presenta ancora un classicismo ancora acerbo, con elementi di grazia settecentesca (si noti ad esempio la ricercata decorazione della faretra), la versione qui in esame è un'opera molto più matura, depurata ormai da qualsiasi leziosità, forse uno dei più alti esiti raggiunti del Gai nel suo dialogo con l'antico assieme alla coppia di Ferrières-en-Brie (cat. 41-42). Non è agevole datare con precisione la scultura, che deve tuttavia essere collocata a diversi anni dal *Meleagro* del Metropolitan, almeno a partire dal quinto decennio del secolo.

Bibliografia

DE GRASSI 2000, p. 56-57, 68, fig. 22

69-72

1748-1749 ca (contesto)

Quattro stagioni

Vicenza, Parco Querini

Provenienza: Vicenza, Palazzo Vecchia Romanelli

Stato di conservazione: discreto

Pietra di Vicenza

fig. 156-159

Come tutte le sculture decoranti il viale di Parco Querini, anche questo ciclo venne originariamente pensato per un'altra destinazione, ossia il giardino di Palazzo Vecchia Romanelli, per il quale lavorarono alcuni scultori veneti del Settecento, tra cui Giovanni Marchiori, che lasciò un altro gruppo dedicato ai *Quattro elementi*. Le quattro stagioni furono già assegnate al Gai dalla quasi coeva guida del Balderini (1779), che ricordò brevemente il soggetto assieme alla presenza di opere di altri artisti, mentre non

compaiono negli appunti del Temanza. Non è dato sapere quando le sculture vennero trasferite al Parco Querini; solitamente si fissa la decorazione del viale verso il 1820, anno in cui venne completata la costruzione del tempietto ionico da parte di Antonio Piovone (cfr. Barbieri 2001, ma per un'opinione differente si veda Mazza 1994). Può darsi che la loro cessione fu l'inizio di un'alienazione di opere d'arte di palazzo Vecchia Romanelli, che ebbe il culmine con la dispersione di affreschi tiepoleschi nel 1840, quando la dimora divenne di proprietà di Ercole Thiene (Barbieri 1987, pp. 134-135). Le sculture vennero riscoperte solo molti anni dopo da Lucia Casanova (1958), che ipotizzò l'intervento della bottega nell'esecuzione, segnalando inoltre l'assenza di firma, contrariamente a quanto venne poi erroneamente scritto in seguito da più parti (a partire da Semenzato 1966).

Non sembra a conoscenza dell'attribuzione di Lucia Casanova Franco Barbieri (1962), che assegnò allo scultore veneziano le figure della *Primavera* e dell'*Estate*, considerando al tempo stesso le altre due allegorie vicine alla produzione marinaliana, mentre Camillo Semenzato (1966), rilevando nelle sculture i caratteri tipici dell'arte del Gai, sembra avvalorare l'intervento di aiuti insistendo in particolare sulla forma ovale dei visi. I successivi contributi non aggiungeranno niente di nuovo limitandosi ad una semplice citazione, con l'eccezione della Mazza (1994) che considera opere di bottega solo la *Primavera* e l'*Estate*.

Tra queste due ultime allegorie si nota una vicinanza nella medesima tipologia delle pieghe del pannello a cascata, ma sembrano altresì ravvisabili divergenze nella qualità dell'esecuzione. Se la *Primavera* è un degno corrispettivo della firmata *Dialettica* (cat. 74), maggiormente compendiaria è invece l'*Estate* che, assieme all'*Autunno*, appare come la scultura più debole del ciclo. Interessante è infine l'*Inverno* raffigurato, secondo l'iconografia tradizionale, come un vecchio intabarrato.

Mentre è difficile stabilire con sicurezza in che periodo venne decorato il viale di parco Querini, è invece possibile datare le sculture negli anni immediatamente successivi al biennio 1747-1748, quando venne costruito il Palazzo Vecchia Romanelli (Massari 1971, pp. 93-94), come hanno già proposto sia Camillo Semenzato (1966) che Andrea Bacchi (2000)

Bibliografia

BALDERINI 1779, II, p. 115; CASANOVA 1958, pp. 27-27 *bis*; BARBIERI 1962, pp. 30-32; SEMENZATO 1966, pp. 59, 132; BARBIERI 1970, p. 106; MASSARI 1971, p. 94 (nota 3); BARBIERI 1987, p. 135; NAVA CELLINI 1982, p. 186; BARBIERI 1993, p. 32; MAZZA 1994, pp. 43-46;

MASSIMI 1998, p. 296; CAMERLENGO 1999, pp. 318, 321 (nota 90); BACCHI 2000 p. 738; BARBIERI 2001, pp. 23-27; KLEMENČIČ 2005, p. 261

73-74

1750 ca

Allegorie del *Consiglio* e della *Dialettica* (o *Minerva*)

Vicenza, Parco Querini

Provenienza: Fiesso d'Artico, Villa Grimani (?)

Stato di conservazione: discreto. Le due sculture sono state restaurate agli inizi del nuovo secolo (Edilrestauri, Altavilla). Ad un esame ravvicinato si nota una certa scabrezza delle superfici causata probabilmente dall'azione degli agenti atmosferici, che non altera tuttavia la leggibilità. La figura del vecchio barbuto aveva un tempo come attributo una civetta attualmente non più presente.

Pietra di Vicenza

Firmate A. GAI sul basamento

fig. 160-161

Una prima generica indicazione sulla presenza di sculture firmate del Gai nel Parco Querini si deve a Franco Barbieri, che le ricordò nella prima edizione della *Guida di Vicenza* da lui curata con Renato Cevese e Licisco Magagnato (1953). Lo stesso studioso tornò poi sull'argomento, menzionando le due opere in un breve saggio dedicato alla statuaria del Parco Querini (1962); Barbieri, dopo aver ricordato che queste opere non sono citate nella guida vicentina del Baldarini pubblicata dal Vendramini Mosca (1779), individuò in esse anticipazioni neoclassiche contrastanti con le altre sculture del Marinali decoranti lo stesso giardino. In seguito propose dubitativamente di identificare l'allora acefala statua femminile come una Pallade per via della tunica e del peplo indossati, oltre che dell'elmo ai suoi piedi, limitandosi a descrivere invece l'altra figura del vecchio barbuto senza avanzare un'identificazione.

Camillo Semenzato considerò quest'ultimo come un *Filosofo*, appellativo con il quale sarà poi ricordato dalla letteratura seguente, citandolo però erroneamente accanto ad una *Flora*, e definendo entrambe le sculture firmate (1966). In realtà la cosiddetta *Flora* non coincide con la scultura all'epoca mutila della testa, bensì con la *Primavera* del già ricordato gruppo delle *Stagioni*, anch'essa opera del Gai, ma appartenente ad un'altra impresa decorativa e priva di firma. Nel suo intervento nel catalogo della mostra *Pietra di Vicenza* (1970) Franco Barbieri si limitò a ripetere quanto scritto sul *Filosofo* alcuni anni

prima, ma in seguito, alla pari di Semenzato confonde le sculture (1987), così come Barbara Mazza (1995), Andrea Bacchi (2000) e Monica De Vincenti (2002).

Massimo De Grassi (2000), nel suo saggio sulle influenze classiche nella scultura veneziana del Settecento, nota invece la dipendenza del cosiddetto *Filosofo* dal Marco Aurelio appartenente allo Statuario Pubblico (1740-1743, I, 1740 tav. XXVII; fig. 172). L'ultima pubblicazione interamente dedicata al Parco Querini è una veloce guida del 2001, dove ad occuparsi delle sculture è nuovamente Franco Barbieri, che propone all'occasione nuove identificazioni; il personaggio maschile viene visto come la *Filosofia* o la *Scienza* mentre la figura femminile, come *Dialettica*. In occasione dell'ultimo restauro sui basamenti delle sculture è stata apposta una targhetta recante autore e soggetto, secondo nuove identificazioni formulate da Francesca Lodi (comunicazione scritta della studiosa, 28 settembre 2010); è stata mantenuta l'identificazione come *Dialettica* per la figura muliebre, mentre il vecchio è stato ribattezzato *Consiglio*. Convincente e condivisibile appare soprattutto la seconda proposta, che si avvicina ai dettami del Ripa (1764-1767, II, 1765, pp. 31-38) in quanto si ritrovano la presenza di un uomo anziano avente come attributi un libro e una civetta; quest'ultima era un tempo posta ai piedi della figura (si veda Barbieri 1962), ma attualmente è dispersa. Il riconoscimento dell'altra statua come *Dialettica* si basa invece soprattutto sulla presenza dell'elmo ai piedi della scultura, ma può benissimo essere anche identificata, come proponeva già Barbieri, con *Minerva* in quanto si notano analogie con la scultura di omonimo soggetto nello statuario pubblico riprodotta dagli Zanetti (1740-1743, II, 1743 tav. XI).

Le sculture di Parco Querini non hanno tutte la stessa provenienza; le *Quattro Stagioni* citate dal Baldarini (1779) erano destinate alla decorazione di Palazzo Vecchia Romanelli (cat. 69-72), mentre, secondo Franco Barbieri, la coppia qui in esame proviene dalla distrutta villa Grimani a Fiesse d'Artico (2001). Per la decorazione del parco di quest'ultima residenza, il conte vicentino Ortensio Zago aveva commissionato sculture ad Orazio Marinali (*Merito e Gloria*) e altre due ad Angelo de Putti (BBV, *Memorie della Vita del Signor Conte Ortensio Zago, Nobile Vicentino raccolte dal Nobile Signor Conte Arnoldi primo Tornieri Vicentino*, mss. 3128 p. 16).

La critica ha sinora proposto di collocare l'esecuzione delle due sculture attorno al 1750, in concomitanza con il ciclo delle *Quattro Stagioni*, data sicuramente plausibile e quindi condivisibile.

Bibliografia

BARBIERI 1953, p. 301; BARBIERI 1962, pp. 30-32; SEMENZATO 1966, p. 132; NAVA CELLINI 1982, p. 186; BARBIERI 1970, pp. 106-107; BARBIERI 1987, p. 135; BARBIERI 1993, p. 32; MAZZA 1994, pp. 43-46; CAMERLENGO 1999, pp. 318, 321 (nota 90); BACCHI 2000, p. 738; DE GRASSI 2000, pp. 54-55; BARBIERI 2001, pp. 23-27; DE VINCENTI 2002, pp. 246, 276; KLEMENČIČ 2005, p. 261

75

1751

Lavabo

Venezia, Basilica di San Marco, sacrestia

Marmo

Stato di conservazione: buono

fig. 163

A differenza delle altre opere a carattere pubblico, il lavello costruito per la sagrestia di San Marco non dovette piacere ai committenti, come già ricordò la testimonianza contemporanea di Pietro Gradenigo, trascritta nei suoi *Notatori* ([1748-1773] 1942), senza che egli facesse il nome del Gai. Per via della sua collocazione, in un ambiente chiuso al pubblico, il lavello rimase a lungo un'opera ignorata, venendo al massimo citata in guide sulla basilica, senza peraltro che venisse precisato l'autore (Meschinello 1753, Pasini 1888). Dopo quest'oblio, l'opera venne riprodotta per la prima volta nella tesi di Lucia Casanova (1958), insieme a documentazione d'archivio riguardante la sua esecuzione (cfr. regesto), che si inserisce tra i lavori effettuati nella sagrestia marciana verso la metà del secolo; nel 1750 venne pagato il *marangon* Giacomo Costantini per non meglio precisate «spese per il restauro», mentre il lavello fu posizionato l'anno successivo, come sappiamo dalla già ricordata testimonianza del Gradenigo. Nel 1752 il Gai ricevette 300 ducati sia il 17 febbraio che il 15 marzo (cfr. regesto), e poco dopo più di un mese venne pagato anche il *murer* Piero Pelle per aver montato il lavello. A distanza di circa un decennio, in una scrittura extragiudiziale del 19 gennaio 1763, lo scultore lamentò il mancato saldo della sua opera, asserendo avere stipulato un contratto verbale con Pietro Marcello, nel 1751 cassiere di San Marco e nel frattempo defunto, che prevedeva come compenso totale 800 ducati; il Gai aggiunse di essere stato per diversi anni lontano da Venezia, e che la persona da lui incaricata per seguire i suoi affari evidentemente non adempì al suo dovere. In questo sollecito, oltre alla minaccia di adire le vie legali, l'artista ricordò infine anche due nomi di testimoni

presenti durante la stipula del contratto col Marcello, oltre a giurare sulla parola data (cfr. Appendice documentaria 11). Questa richiesta venne parzialmente accolta alcuni giorni dopo quando, in seguito ad un esame del lavello da parte di periti, il cassiere saldò al Gai la somma di 125 ducati, prezzo inferiore all'accordo originale. Queste vicissitudini sembrerebbero in qualche modo confermare le parole del Gradenigo a proposito dello scarso gradimento avuto dall'opera.

La letteratura successiva sul lavello limiterà a sottolineare i giudizi negativi sul lavello, che appare presentarsi un *unicum* nella produzione del Gai, con rimandi al classicismo veneziano o dei Lombardo o di Mauro Codussi, che non ritornano negli altri lavori di questo scultore; poggiante su protomi leonine, il lavello viene decorato da una sorta di ancona a paraste ioniche, terminante con un timpano curvilineo e decorato da un fregio avente nella parte centrale una conchiglia. Tale scelta sembra essere dettata dalla volontà di uniformare il lavello alla decorazione della sacrestia, dove si ritrovano motivi desunti dall'antico, in questo caso simili a grottesche, anche negli armadi lignei.

Bibliografia

TEMANZA [1738-1778] 1963, p. 30; MESCHINELLO 1753, II, p. 110; GRADENIGO [1748-1773] 1942, p. 4; PASINI 1888, p. 211; CASANOVA 1958, pp. 29-30, pp. 74-77; SEMENZATO 1966, p. 59; MASSIMI 1998, p. 296; PAVANELLO 1995, p. 461 BACCHI 2000, p. 737; KLEMENČIČ 2005, p. 261

76

post 1753 (documentazione)

San Marco

Venezia, Chiesa di Santa Maria della Visitazione (Pietà)

Marmo

Stato di conservazione: ottimo

fig. 164

La scultura del patrono di Venezia è una delle opere più celebri dello scultore veneziano, come attestano le numerose citazioni e menzioni di cui è stata oggetto; anche in questo caso la prima testimonianza in ordine di tempo fu quella di Tomaso Temanza ([1738-1778] 1963) che, oltre a ricordare il soggetto, precisò anche il materiale in cui fu realizzata l'opera, ossia marmo di Carrara. Un'altra menzione più o meno coeva fu invece quella di Pietro Gradenigo ([1748-1773] 1942), che tuttavia appare imprecisa, in quanto

attribuì l'intera decorazione scultorea dell'altare maggiore a Giovanni Maria Morlaiter; nell'edizione di questi appunti, la curatrice Lina Livan persistette nell'errore confermando l'assegnazione a quest'ultimo dei *Santi Pietro e Marco*, espungendo invece i due *Angeli*, uniche sculture effettivamente spettanti a quest'artista. Stranamente lo stesso Gradenigo in un'altra carta dei suoi appunti scrisse espressamente di «Antonio Gai et Giovanni Melchiori scultori gareggiano assieme» (trascritto anche in Ricciotti Bratti 1915).

A parte quest'unica eccezione, le altre citazioni bibliografiche successive al Temanza riportarono le corrette attribuzioni a partire dal Moschini (1815), passando per il Selvatico (1847) e lo Zanotto (1856). Per una prima descrizione che andasse oltre la mera citazione, si dovette tuttavia aspettare Camillo Semenzato (1966); egli insistette sul grande equilibrio della composizione dovuto alle varie corrispondenze spaziali che rendono l'opera un capolavoro della maturità dell'artista. Nel suo intervento, Deborah Howard (1993), si soffermò sulla commissione dell'altare maggiore e delle relative sculture, riconducibile ad un lascito di Pietro Foscarini. Quest'ultimo, deceduto nel 1745, ricoprì varie cariche all'interno dell'ospizio della Pietà tra cui quella di governatore oltre ad essere membro di varie commissioni come quella dei "Deputati sopra la Nuova Fabbrica". Tra i principali fautori della ricostruzione dell'edificio, il Foscarini non riuscì a vedere nemmeno la posa della prima pietra, morendo tre settimane prima. Le sue volontà, che prevedevano l'erezione di un altare di marmo nel nuovo edificio, vennero rispettate dagli esecutori testamentari, tra cui la vedova Elisabetta Corner. Nella letteratura successiva riguardante l'opera merita di essere ricordato il confronto, proposto da Paola Rossi (2000), tra questo *San Marco* e quello realizzato dal fiammingo Giusto Le Court nello scenografico altare maggiore di Santa Maria della Salute, evidenziante quanto i due linguaggi stilistici fossero agli antipodi e inconciliabili.

Nonostante non siano mai stati rintracciati documenti che assegnassero esplicitamente il *San Marco* al Gai e il *San Pietro* al Marchiori, non sembrano esservi dubbi riguardo a queste attribuzioni, in quanto entrambe le sculture rientrano a pieno titolo nei cataloghi dei due artisti. La figura dell'evangelista presenta numerosi tratti tipici della produzione dello scultore veneziano a partire dal perfetto volto ovale, passando per la resa minuziosa dei riccioli dei capelli e della barba agevolmente confrontabili con opere come il *San Pietro* di Scaltenigo (cat. 77). L'importanza della commissione sembra trovare una corrispondenza nell'altissima qualità dell'esecuzione, dove il Gai all'età ormai di quasi settant'anni, raggiunge uno dei suoi vertici stilistici. È già

stata adeguatamente sottolineata dalla critica (Semenzato 1966; Rossi 2000) l'eleganza formale dell'opera, perfettamente bilanciata in tutte le sue parti, con la quale si conclude la svolta stilistica dello scultore.

Riguardo la scelta iconografica dei santi ornanti l'altare maggiore, si rimanderà al già ricordato saggio di Deborah Howard (1993), che ricordò innanzitutto la tradizione secondo la quale sarebbe stato proprio San Pietro a battezzare San Marco, ma sottolineò correttamente come i nomi dei santi raffigurati rimandassero altresì a due membri della famiglia Foscarini; come già visto, Pietro era il nome del committente dell'opera mentre l'evangelista si ricollega a Marco, suo lontano parente, che venne nominato erede principale da Pietro, deceduto senza figli.

Bibliografia

TEMANZA [1738-1778] 1963, p. 31, tav. V; GRADENIGO [1748-1773] 1942, p. 46; MOSCHINI 1806, II, p. 101; MOSCHINI 1815, I, p. 101; SELVATICO 1847, p. 450; ZANOTTO 1856, p. 260; CERESOLE 1877, p. 107; ANDREIS 1885, p. 33; RICCIOTTI BRATTI 1915, p. 459; LORENZETTI 1926, p. 285; LORENZETTI 1956, p. 293; CASANOVA 1958, p. 32; SEMENZATO 1966, pp. 59, 131; MASSARI 1971, p. 73; KALEY 1980, p. 20; NAVA CELLINI 1982, p. 186; HOWARD 1993, pp. 63, 67-68; ROSSI 1997, pp. 730-731; MASSIMI 1998, p. 296; BACCHI 2000, p. 738; ROSSI 2000, p. 43; DE VINCENTI 2002, p. 247; KLEMENČIČ 2005, p. 261; NIERO 2008, p. 80

77-78

1750-1760 (analisi stilistica)

San Pietro, San Paolo

Mirano, frazione Scaltenigo, (Treviso), chiesa della Cattedra di San Pietro

Marmo

Stato di conservazione: buono

165-166

Il primo a scrivere di questa coppia di sculture fu Tomaso Temanza ([1738-1778] 1963) che accennò a due apostoli presenti nella chiesa di Scaltenigo, senza specificare ulteriormente i soggetti. Antonio Niero (1958), che le riscoprì in epoca moderna, le identificò come *San Pietro e Paolo* per via dei canonici attributi, seguito da successivi studiosi a partire da Semenzato. Niero riferì in seguito l'opinione di Francesco Agnoletti (1897-1898, II, 1898, p. 160); secondo quest'ultimo, il vescovo Paolo Francesco Giustiniani avrebbe aggiunto San Paolo come secondo santo titolare della chiesa, spostando la festa patronale al 29 giugno. Per questa ragione lo studioso propose di

datate le opere in seguito al 1750, anno di inizio dell'episcopato del Giustiniani. In realtà questo non appare essere decisivo ai fini di una datazione, dal momento che la coppia Pietro/Paolo è frequentemente scelta nella la decorazione degli altari maggiori, indipendentemente dall'intitolazione della chiesa; una cronologia successiva al 1750 appare nondimeno plausibile per via delle forti affinità delle due sculture con altre opere della fase matura di Gai.

Bibliografia

TEMANZA [1738-1778] 1963, p. 31; NIERO 1957, s.p.; CASANOVA 1958, pp. 37-38; SEMENZATO 1966, p. 131; MASSIMI 1998, p. 296; BACCHI 2000, p. 738; KLEMENČIČ 2005, p. 261; MICHIELETTO GASPARINI 2006, p. 19

79-80

1750-1760 (analisi stilistica)

Suonatore e figura femminile

Susegana, frazione Collato, Castello, scalone

Pietra tenera

Stato di conservazione: discreto

167-168

Queste sculture, sopravvissute ai gravissimi danneggiamenti subiti dal Castello di Collalto durante il primo conflitto mondiale, vennero attribuite per la prima volta al Gai da Camillo Semenzato nel 1966; non citate in seguito nei contributi successivi sullo scultore sono state recentemente studiate, assieme alle altre statue opere poste sullo scalone, da Matej Klemenčič (2006). Quest'ultimo ha condiviso pienamente l'attribuzione, mostrandosi tuttavia prudente riguardo un'eventuale interpretazione allegorica, proponendo di considerare le due statue come una *Coppia amorosa*. Lo studioso ha altresì rimarcato che le sculture rimaste nel castello sembrano, per iconografia e stile, appartenere a diversi cicli decorativi, attribuendo la sistemazione attuale ad un intervento ottocentesco.

Tale sembra essere il caso delle sei sculture sullo scalone, divise in tre coppie; oltre ai lavori del Gai presi in esame, le rimanenti statue, due delle quali firmate, spettano rispettivamente a Giovanni Bonazza e Orazio Marinali, artisti tuttavia appartenenti ad una generazione differente a quella del Gai. Nonostante l'assenza di date utili per fissare

cronologicamente l'esecuzione della coppia del Gai, dal momento che l'archivio della famiglia Collalto è andato quasi interamente disperso, è tuttavia possibile collocarla in un ampio lasso di tempo andante dagli anni '40 ai '60. Sembra infatti ravvisabile un notevole intervento della bottega assente invece in altre sculture di giardino dell'artista. I più stretti termini di confronto sembrano essere l'allegoria *dell'Odorato* del Vizcaya Museum (cat. 37) e quello di Villa Pisani Barbariga a Stra opera quest'ultimo di Francesco Gai, forse operoso anche a Susegana.

Riguardo i soggetti sembra preferibile identificare la figura maschile semplicemente come *Suonatore* per via del liuto che regge in mano, mentre quella femminile è priva di specifici attributi, nonostante sembri accennare qualche passo di danza.

Bibliografia

SEMENZATO 1966, pp. 59, 131; KLEMENČIČ 2005, p. 262; M.K. [KLEMENČIČ], 2006, pp. 272-273

81-82

Post 1754?

Santi Eustachio e Giovanni Battista

Nervesa della Battaglia (Treviso), chiesa di San Giovanni Battista, altare maggiore

Marmo

Stato di conservazione: discreto, il Sant'Eustachio ha il volto danneggiato

169-170

La prima menzione di queste sculture si deve a Carlo Agnoletti (1897-1898) che le datò dopo il 1754, anno di una visita pastorale, mentre alcuni anni dopo (Agnoletti, Battistella 1909) collegò la scelta dei santi raffigurati alla dedizione della parrocchiale, intitolata al Precursore, e a quella della vicina abbazia di Sant'Eustachio. Si occupa in seguito lungamente delle due opere Andrea Moschetti, nei suoi volumi dedicati ai danni bellici subiti dal Triveneto durante il primo conflitto mondiale (1932), ricordando in particolare le travagliate vicende del *Sant'Eustachio*, severamente danneggiato durante un bombardamento e che sarebbe stato recuperato dalle macerie da Ugo Ojetti, finendo poi in un giardino privato di Istrana prima di tornare a Nervesa. Nonostante queste vicissitudini, la scultura sembra relativamente in buono stato, se si eccettua il naso rotto e il mento sbrecciato. Sempre Moschetti, suggerì in seguito un'attribuzione dubbiosa a Giovanni Marchiori o alla sua bottega. I due santi sono poi stati attribuiti recentemente da

Matej Klemenčič (2005) ad Antonio Gai; tale proposta appare convincente, soprattutto per il Sant'Eustachio, opera collegabile con varie altre sculture dell'artista veneziano.

Vicino come datazione è infatti il bellissimo San Marco della chiesa veneziana di Santa Maria della Pietà (cat. 76) del quale sono innegabili le similitudini riscontrabili soprattutto nel tronco con identico movimento delle braccia. Perfettamente sovrapponibile appaiono anche i volti, inscrivibili in un perfetto ovale, con identico trattamento dei riccioli dei capelli e della barba, mentre diverso appare invece il panneggio, maggiormente elaborato nella figura dell'Evangelista. Molto prossimo al Sant'Eustachio è anche il San Paolo di Scaltenigo di Mirano, dove le pieghe della veste sono quasi identiche. Meno facili sono invece i confronti proponibili per l'emaciato San Giovanni Battista che non sembra agevolmente paragonabile alla rimanente produzione del Gai, se non per il lungo naso affusolato.

Bibliografia

AGNOLETTI 1897-1898, II, 1898 pp. 667-668; AGNOLETTI, BATTISTELLA 1909, pp. 18, 23; MOSCHETTI 1932, pp. 227-229, 235; KLEMENČIČ 2005, p. 261

83-84

1750-1760 (analisi stilistica)

Venezia, municipalità di Favaro Veneto, frazione Campalto, chiesa di San Martino, facciata *San Pietro e San Paolo*

Pietra tenera

Stato di conservazione: discreto, le statue appaiono essere danneggiate dalle intemperie
fig. 171-172

Questa coppia di santi, posta all'interno di nicchie decoranti la facciata della chiesa di San Martino sono state assegnate al Gai solo recentemente da Simone Guerriero con una collocazione temporale all'interno della fase matura dell'artista (2009). Tale datazione è stata motivata dalla notevole somiglianza esistente tra il *San Paolo* e l'omonima figura di Scaltenigo (cat. 78) che viene quasi letteralmente ripreso in controparte, oltre a presentare gli stessi tratti fisiognomici col cranio calvo e la medesima rigogliosa barba. Il *San Pietro* appare invece essere ispirato parzialmente dal *San Marco* della chiesa di Santa Maria della Pietà datato dopo il 1753; tale composizione verrà poi replicata nel 1783 da Francesco Gai nella chiesa di Santa Maria dello Scalpello a Cattaro.

Come ha notato poi lo stesso Guerriero, appare verosimile un intervento della bottega, vista anche la minore finezza di esecuzione dei dettagli rispetto alle sculture di Scaltenigo, dovuta tuttavia anche all'impiego della pietra tenera al posto del marmo. I confronti proposti permettono di confermare la datazione delle sculture in esame ad una fase relativamente tarda della carriera del Gai, attorno alla metà del sesto decennio.

Bibliografia

GUERRIERO 2009, p. 210

85-86

1766-1768 (documentazione)

San Lorenzo Giustiniani, Beato Gregorio Barbarigo

Venezia, Chiesa di San Rocco, facciata

Marmo

Stato di conservazione: buono

fig. 173-174

Nonostante il Gai fosse ormai alla soglia degli ottant'anni, il 7 agosto 1765 gli Inquisitori-Revisori di San Rocco deliberano di affidargli la realizzazione di due sculture che avrebbero dovuto far parte della decorazione plastica della nuova facciata di San Rocco, ultima tra le tante ricostruite a Venezia tra Sei e Settecento. Secondo il progetto dell'architetto Bernardino Macaruzzi, scelto pochissimi giorni prima (Rossi 1981, doc IV, p. 233); oltre alla raffigurazione del titolare della chiesa, il programma iconografico prevedeva un vero e proprio *pantheon* veneziano con la presenza di sei sculture di santi e beati legati alla Serenissima, la cui esecuzione venne affidata ai più famosi scultori che erano stati attivi in città per buona parte del XVIII secolo e ormai al crepuscolo della loro attività. Oltre al Gai, che scolpì Lorenzo Giustiniani e Gregorio Barbarigo, ricevettero infatti incarichi Giuseppe Bernardi, a cui venne affidata la figura del santo provenzale posta sul coronamento della facciata, Giovanni Maria Morlaiter (*San Girolamo Emiliani* e il *Beato Pietro Acotanto*) e infine Giovanni Marchiori, a cui appartengono i *San Gerardo Sagredo* e *San Pietro Orseolo* nel primo ordine delle nicchie; lo scultore agordino già vantava una collaborazione con la confraternita, avendo realizzato i dossali lignei della Scuola Grande di San Rocco e le sculture di *David* e *Santa Cecilia* poste nella controfacciata.

Lorenzo Giustiniani (1381-1456), vescovo di Venezia dal 1433 e patriarca dal 1451, divenne dopo la sua morte oggetto di culto, entrando fin da subito nell'iconografia; il ciclo di tele più famoso è quello decorante il presbiterio della chiesa di San Pietro in Castello, dove il Giustiniani venne sepolto, al quale parteciparono vari pittori sul finire del Seicento. Nella stessa chiesa il vescovo è poi raffigurato nella statua di Giusto Le Court troneggiante sull'altare maggiore. Più recente era invece il culto di Gregorio Barbarigo (1625-1697), vescovo di Bergamo e Padova, beatificato solamente nel 1761 dal papa Clemente XIII Rezzonico. Venne sepolto nell'urna dell'altare dedicatogli nella cattedrale patavina e raffigurato in atteggiamento benedicente da Francesco Androsi (Bresciani Alvarez 1977, pp. 134-136). Un'altra sua scultura vicina cronologicamente a quella di San Rocco è poi quella scolpita da Giovanni Maria Morlaiter in Santa Maria del Giglio (Ress 1979, p. 9, tav. 76), chiesa dove venne battezzato.

Prima che i documenti pubblicati da Paola Rossi (1981, pp. 232-236) chiarissero definitivamente la paternità delle sculture decoranti la facciata, la critica non fu sempre univoca riguardo la loro attribuzione, con l'eccezione dei due santi del Marchiori, la cui firma non dava adito a dubbi; le opere del Gai erano già state correttamente riferite allo scultore veneziano dal Temanza ([1738-1778] 1963), mentre gli appunti del Gradenigo ([1743-1771] 1942) parlavano esplicitamente del lavoro di due allievi dell'«egregio Antonio Gai». Di tutt'altro parere era il Moschini (1815), che propose un'attribuzione al Morlaiter, mentre le successive guide ottocentesche ribadivano il nome del Gai, seguite dalla letteratura del secolo successivo (Semenzato 1966; Ress 1979), con l'eccezione di Giulio Lorenzetti (1926) che concordava col Moschini. Sulla scorta di quanto affermato da Pietro Gradenigo, Rossi (1981) suggerì invece una collaborazione dei figli, ipotesi accettata dalla letteratura successiva (tra cui De Grassi 2000 e De Vincenti 2002).

Le ricerche archivistiche di Paola Rossi, oltre a confermare il nome del Gai, hanno inoltre permesso di ricostruire le tappe di quest'impresa decorativa; la divisione delle opere tra gli scultori venne sancita nel precedentemente ricordato contratto del 7 agosto 1765 (per questo e gli altri documenti cfr regesto), mentre quasi un anno dopo, in data 9 giugno 1766, si autorizza il Guardian Grande della Scuola ad anticipare al Gai 300 ducati per le sue due sculture, definite «incaminate da molto». Il giorno successivo lo scultore firmerà la ricevuta. Questo documento rappresenta l'ultima attestazione della presenza del Gai all'interno del cantiere, visto che i pagamenti successivi, a partire da quello di 300 ducati del 17 gennaio 1768, vennero versati ai figli Francesco e Zuanne, come previsto da una procura del 20 giugno 1767, all'interno della quale Antonio autorizza quest'ultimi a

curare i suoi interessi (Appendice Documentaria, n.). Essi ricevettero ancora 450 ducati il 21 agosto 1768 e il saldo finale di 30 zecchini il 18 settembre 1768. Nell'ultimo documento viene inoltre segnalata l'aggiunta di due puttini, inizialmente non previsti nel contratto, che sostengono rispettivamente la croce di San Lorenzo Giustiniani e il pastorale di San Gregorio Barbarigo.

L'importante ruolo dei figli nella realizzazione di queste sculture emerge quindi sia dalle carte che dallo stile, con il padre che si sarebbe limitato a firmare il contratto ed eventualmente abbozzare le sculture, prima di esserne impossibilitato per via delle precarie condizioni di salute. L'assenza del vecchio maestro è evidente dal livello delle due statue che appaiono lontane dalla sua produzione precedente e che non reggono certamente il confronto con gli altri santi presenti nel ciclo di San Rocco, come ad esempio quelli scolpiti dal Marchiori, di gran lunga superiori come composizione ed esecuzione.

Appurata quindi la partecipazione della bottega, un possibile spunto di approfondimento potrebbe consistere nel non facile tentativo di distinguere in queste due sculture le mani di Francesco e/o Giovanni; a favore del primo si è pronunciato Massimo De Grassi (2001b) e tale proposta sembrerebbe essere confermata dal fatto che, come si è ampiamente visto, è attualmente l'unico dei due fratelli ad avere avuto un'attività sicura come scultore, per via delle sue citazioni nei documenti del relativo collegio e dell'Accademia (per la sua attività cfr. il capitolo relativo).

Bibliografia

TEMANZA [1738-1778] 1963, p. 31; GRADENIGO [1743-1771] 1942, p. 161; MOSCHINI 1815, I, p. 202; SORAVIA 1822-1824, III, 1824, p. 47; CERESOLE 1877, p. 107; PULIN, MOLMENTI 1881, p. 298; BERNARDI 1885, p. 23; LORENZETTI 1926, p. 560; CASANOVA 1958, pp. 34-35; SEMENZATO 1966, pp. 131-132; RESS 1979, pp. 11, 46; ROSSI 1981; MASSIMI 1998, pp. 296-297; BACCHI 2000, p. 738; DE GRASSI 2001b, p. 94; DE VINCENTI 2002, p. 247; KLEMENČIČ 2005, p. 261; FAVILLA, RUGOLO 2011, p. 34

2) CATALOGO DELLE OPERE DI INCERTA ATTRIBUZIONE E RESPINTE

A1

Arcade, Villa Sicher Bernabò

Busto di gentiluomo con la parrucca

Arcade, Villa Sicher Bernabò

Pietra tenera

Proveniente da Nervesa, Villa Soderini Berti

fig. 190

L'attribuzione di questo busto al Gai si deve ad Andrea Moschetti (1932) che lo ricordò, assieme ad alcuni vasi, tra le opere provenienti dalla distrutta villa Soderini Berti a Nervesa. Camillo Semenzato (1966) non accettò la proposta di Moschetti, mentre la bibliografia successiva non ricordò più il busto. La villa Sicher Bernabò è attualmente una residenza privata e non è stato possibile sapere se l'opera fosse ancora presente; quest'ultima, nota tuttavia grazie ad una fotografia pubblicata dal Moschetti, si rivela di modesta qualità e non sembra effettivamente riferibile alla produzione del Gai.

Bibliografia

MOSCHETTI 1932, pp. 249, 254; SEMENZATO 1966, p. 131

A2

Cristo redentore

Già Firenze, collezione Salvatore e Francesco Romano (2009)

Bronzo

Cm 52,5

fig. 192

Questo *Cristo redentore*, proveniente dalla collezione dei fratelli Salvatore e Francesco Romano, è recentemente passato sul mercato antiquario con un'attribuzione ad Antonio Gai. L'attribuzione è stata giustificata con una presunta somiglianza del perizoma di Gesù col panneggio dell'*Allegoria della Geometria* del Conservatorio Benedetto Marcello (cat. 6, tuttavia identificata in questa sede come *Allegoria della Pittura* e per via del suo probabile acquisto dal gallerista veneziano Salvadori verso il 1960.

Il bronzo, pur essendo sicuramente di buona qualità, non sembra tuttavia presentare molte affinità con le opere del Gai, si consideri in particolare il vaporoso e vigoroso panneggio che ricorda esiti barocchi alieni dalla produzione consueta dello scultore veneziano.

Bibliografia

Salvatore e Francesco Romano... 2009, lotto 236

A3

Vescovo

Bronzo

Già Goito (Mantova), 2007

48,5 cm

fig. 191

Questo bronzetto è recentemente transitato due volte sul mercato antiquario con un'attribuzione ad Antonio Gai, peraltro non motivata all'interno dei cataloghi (2006; 2007). Per via dei pochissimi esempi noti della produzione bronzea dei Gai appare difficile trovare termini di confronto; va nondimeno precisato che i volti dei due *Angeli* appartenenti rispettivamente all'Ashmolean Museum di Oxford e alla collezione Danny Katz (cat. 53-54) presentano chiaramente i caratteri fisiognomici delle figure di Gai, assenti invece in questa figura di vescovo.

Bibliografia

Importanti mobili... 2006, lotto 44; *Mobili, arredi...* 2007, I, lotto 349

A4-A5

Gorizia, chiesa di Sant'Ignazio, facciata

San Giuseppe e San Giovanni Battista

Stucco

fig. 193-194

Solo in tempi recenti queste due sculture sono state oggetto di dibattito a partire dall'intervento di Sergio Tavano (1991) che la ha assegnata a Francesco Cabianca,

passando poi per Paolo Goi (1996) con un riferimento a Baratta. A queste proposte sono seguiti due saggi di Massimo De Grassi (1998; 1999) che ha rifiutato entrambe le attribuzioni a favore di Antonio Gai; secondo lo studioso, le opere paleserebbero tangenze con sculture della prima fase dello scultore, come le *Allegorie* di Noventa Padovana o le statue decoranti la facciata della chiesa di Sant'Antonio Abate ad Udine (cat. 4-5, 16-17). Alcuni dubbi sono stati in seguito espressi da Matej Klemenčič (2005), che ha considerato quest'attribuzione poco convincente. Nonostante vi sia effettivamente qualche consonanza riscontrabile nelle opere indicate da De Grassi, si confronti ad esempio l'avvilupparsi del manto del *San Giuseppe* con quello dell'allegoria della *Carità* di Udine, tali somiglianze appaiono tuttavia epidermiche e non risolutive. Va infine ricordato che le due sculture sono in stucco, materiale mai impiegato dal Gai nelle sue opere. Il quesito relativo all'attribuzione delle due statue è quindi ancora aperto.

Bibliografia

TAVANO 1991, p. 88; GOI 1996, p. 105; DE GRASSI 1998, pp. 96-98; DE GRASSI 1999, pp. 313-314; KLEMENČIČ 2005, p. 261

A6-A8

Mirano,
Villa Tiepolo Duodo, Grande
Vulcano, Arianna, Venere
fig. 195

L'attribuzione di queste sculture ad Antonio Gai proposta da Elena Bassi (1987), è stata riportata da Matej Klemenčič nella sua voce biografica (2005). I soggetti delle tre opere attualmente presenti nel giardino della villa non corrispondono tuttavia a quelli indicati dalla Bassi, ad eccezione della *Venere*; una *Vecchia* sembra invece identificabile con una *Donna in preghiera* che la stessa Bassi attribuiva ad Antonio Bonazza. Nonostante il pessimo stato di conservazione della sculture renda difficile un'analisi stilistica, non sembra ravvisabile la mano del Gai.

Bibliografia

BASSI 1987, p. 526; KLEMENČIČ 2005, p. 262

A9-A11

Stra, Villa Pisani “Barbariga”, pilastri del cancello d’ingresso

Apollo e Dafne

Pietra tenera

fig. 196-197

Questa coppia di sculture venne assegnata ad Antonio Gai da Elena Bassi, all’interno di uno studio sulla dimora di Stra appartenuta ai Pisani Moretta, ricordando come lo scultore fosse già stato alle dipendenze della nobile famiglia scolpendo varie statue per loro villa ad Este (1987). Tale proposta, sulla quale già Klemenčič ha nutrito forti dubbi (2005), è stata in seguito rifiutata da Simone Guerriero (2008), sulla scorta di documenti di archivio che fissano la campagna decorativa di Stra tra il 1769 e il 1773, quando il Gai era già deceduto. Le carte a cui fece riferimento lo studioso sono pagamenti versati a quattro scultori; Giuseppe Bernardi, Giambattista Locatelli, Carlo Tagliapietra e infine il figlio di Antonio, Francesco. Nonostante i documenti non permettano di individuare la paternità di ogni statua (alcune delle quali disperse), Guerriero ha condivisibilmente riferito per via stilistica *Apollo e Dafne* alla mano dell’ancora poco noto Giambattista Locatelli.

Bibliografia

BASSI 1987, p. 203; MASSIMI 1998, p. 296; KLEMENČIČ 2005, p. 261; S.G. [GUERRIERO] 2008, pp. 282-285, 290

A12

Torino, Musei civici di Palazzo Madama

Album di disegni

Per una discussione su quest’album di disegni passato sotto il nome di Antonio Gai si rinvia al paragrafo dedicato alla sua attività di intagliatore.

Bibliografia

TEMANZA [1738-1778] 1963, p. 32 nota 3; DE GRASSI 2000, p. 54 nota 95; DE VINCENTI 2002, pp. 247, 280

A13

Ubicazione ignota

Ritratto di Giovanni Emo in veste di bailo

Marmo

fig. 200

Questo bel busto è stato recentemente pubblicato da Simone Guerriero (2009) che, dopo averne ricordato una precedente attribuzione a Filippo Parodi, lo ha riferito all'attività giovanile di Antonio Gai, identificando l'effigiato con Giovanni Emo, bailo di Costantinopoli dal 1720 al 1724. Tale riferimento sembra tuttavia necessitare ulteriori verifiche, dal momento che non appaiono ravvisabili i caratteri tipici dello scultore, vista anche la scarsa conoscenza della sua attività ritrattistica, che impedisce confronti più pertinenti.

Bibliografia

GUERRIERO 2009, pp. 210, 255

A14-A15

Venezia, chiesa di San Barnaba, presbiterio

San Pietro (?) e San Paolo (?)

fig. 198-199

Queste due sculture sono state avvicinate in via dubitativa al Gai da Lina Salerni (1994), proposta ignorata dalla critica successiva. Di fattura modesta, non sono ascrivibili alla produzione dello scultore.

Bibliografia

SALERNI 1994, p. 114

A16

Venezia, chiesa di San Francesco della Vigna, Cappella Sagredo

Busto del doge Nicolò Sagredo

fig. 201

Storicamente attribuita alternativamente ad Antonio Gai o al figlio Zuanne, quest'opera è stata in tempi recenti riferita condivisibilmente a Giusto Le Court. Per la vicenda critica si rimanda a cat. 43.

Bibliografia

ZUCCHINI 1785, p. 187; MOSCHINI 1815, I, p. 47; LECOMTE 1844, p. 426; SELVATICO 1847, p. 450; ZANOTTO 1847, II, parte seconda, p. 254; SELVATICO, LAZARI 1852, p. 133; ZANOTTO 1856, p. 232; CERESOLE 1877, p. 107; PULIN, MOLMENTI 1881, p. 239; LORENZETTI 1926, p. 368; CASANOVA 1958, pp. 25-26, 34, 71; SEMENZATO 1966, p. 132; BASSI 1967, p. 588; BARCHAM 1983, pp. 104-105, 119; MASSIMI 1998, p. 297; BACCHI 2000, pp. 738-739; ZUCCHETTA 2003, pp. 25-26, 34; MAZZA 2004, pp. 16, 40, 370-371; KLEMENČIČ 2005, p. 261; GUERRIERO 2009, pp. 210, 254

A17-A18

Venezia, chiesa di San Simeone Profeta, presbiterio
San Giovanni Evangelista e Sant'Osvaldo

Queste due opere sono state attribuite a Antonio Gai soltanto da Lina Salerni (1994), senza che venisse tuttavia proposto nessun confronto. Lo stile di questi due santi impedisce di accettare l'attribuzione, a sfavore della quale gioca anche il silenzio delle fonti che riferiscono allo scultore, all'interno della chiesa, due *Angeli* posti ai lati dell'altare maggiore poi alienati a fine Ottocento

Bibliografia

SALERNI 1994, p. 259

A19

Vicenza, Parco Querini
Arianna (o Carità)
fig. 202

Avvicinata inizialmente da Franco Barbieri ad uno scultore vicino al Gai (1962), quest'opera è stata successivamente riferita dallo stesso studioso all'artista veneziano. Il non ottimale stato di conservazione che si riscontra nel viso non favorisce un'analisi della scultura e si preferisce mantenere una certa prudenza riguardo all'attribuzione.

Bibliografia

BARBIERI 1962, pp. 31-32; BARBIERI 2001, p. 27

3) CATALOGO DELLE OPERE DISPERSE

Berlino

Collezione Johannes Matthias von der Schulemburg

Prudenza, Fortezza, Vertumno

Marmo

Le ricerche di Alice Binion (1990) permisero di rintracciare vari pagamenti versati ad Antonio Gai per tre sculture in marmo; nel 1731 lo scultore veneziano ricevette 42 zecchini per una non meglio identificata opera in marmo di Carrara e quattro anni dopo altri 120 zecchini per altre due opere scolpite nella stessa pietra «fatte sul stil antico» (cfr. anche regesto). L'identificazione dei soggetti venne poi specificata dagli inventari della collezione del militare tedesco, dai quale si apprende che la coppia di sculture pagate nel 1733 e nel 1735 raffigura una *Prudenza* e una *Fortezza*, mentre citato sempre separatamente è invece un *Vertumno*. Le opere vennero spedite a Berlino nel 1739 e da quel momento se ne persero poi le tracce non aparendo nel catalogo della vendita della collezione, passata all'asta presso la sede londinese di Christie's il 12 e 13 aprile 1775 (Binion 1990, p. 68).

Bibliografia

BINION 1990, pp. 127, 138, 140, 146, 190, 221, 268, 274; BACCHI 2000, p. 737; KLEMENČIČ 2005, p. 261; ROSSI 2009, p. 57

Busco, Spresiano

Abbazia

Ritratto del Cardinale Querini

L'esistenza di un busto del Gai raffigurante il Cardinale Angelo Maria Querini nell'abbazia trevigiana di Busco, un tempo ricca di opere d'arte (Federici 1803, II, p. 225), fu riferita per la prima volta da Tommaso Temanza ([1738-1778] 1963). Al giorno d'oggi l'edificio sacro è sede di una cantina vinicola e tutte le sue collezioni sono state disperse; la non rintracciabilità dell'opera ci priva purtroppo di un importante tassello per ricostruire l'attività del Gai come ritrattista, annoverante solo pochi pezzi. Anche in assenza della scultura, è tuttavia possibile proporre una datazione successiva al 1727, anno in cui il Querini ricevette la porpora cardinalizia.

Bibliografia

TEMANZA [1738-1778] 1963, p. 32; SEMENZATO 1966, p. 131; MASSIMI 1998, p. 297; BACCHI 2000 p. 738; KLEMENČIČ 2005, p. 261

Carpenedo, Venezia

Villa Dolfin

Sculture e vasi

Pietra tenera, Marmo

Spetta ancora una volta a Tomaso Temanza (1738-1778) la menzione di questo perduto ciclo decorante un tempo i palazzi della villa della famiglia Dolfin sul Terraglio; il biografo parlò di sei sculture di Custoza destinati alla decorazione del muro di cinta, a cui seguirono in un secondo tempo altre statue per decorare il giardino, assieme a vasi. I primi manufatti si possono fare risalire al 1720, quando il Gai avrebbe iniziato a scolpire la pietra, mentre i lavori non appaiono essere finiti nel 1725, anno della vertenza tra il Gai e il Collegio degli Scultori; durante il processo l'artista affermò di avere già preso accordi con Vettor e Marcantonio Dolfin per diverse sculture, più precisamente otto vasi e dieci statue in pietra tenera di Vicenza per il primo e una statua in marmo fino per il secondo (Vio 1984). Il Gai eseguì la prova d'arte nel 1727, si può quindi presumere avesse assolto le commissioni Dolfin entro tale anno.

Bibliografia

TEMANZA [1738-1778] 1963, p. 30; CASANOVA 1958, p. 18; SEMENZATO 1966, p. 131; VIO 1984, p. 205; MASSIMI 1998, p. 295; BACCHI 2000, pp. 737-738; DE VINCENTI 2002, p. 246; KLEMENČIČ 2005, p. 260

Este

Palazzo Pisani

Sculture

Pietra tenera

Ricordate genericamente da Tomaso Temanza (1738-1778), le sculture realizzate dal Gai per il palazzo della famiglia Pisani ad Este (oggi giorno scuola media inferiore)

vennero in seguito disperse. A tale commissione è stata recentemente riferita una *Atalanta*, attualmente in collezione privata veneziana (cat. 44). Ricerche d'archivio condotte sui libri contabili di Chiara Pisani "Moretta" hanno permesso di rintracciare diversi pagamenti versati al Gai tra il 1744 e 1745, relativi a statue realizzate per il giardino della residenza ad Este (cfr. registro).

Bibliografia

TEMANZA 1738-1778 [1963], p. 31; SEMENZATO 1966, p. 131; BACCHI 2000, p. 738; KLEMENČIČ 2005, p. 261

Inghilterra

Atalanta, Senatori antichi

Marmo, Pietra di Custoza

Esemplare testimonianza del successo riscontrato dal Gai presso la clientela estera, la commissione di Joseph Smith venne ricordata da Tomaso Temanza (1738-1778) che precisò all'occasione alcuni dei soggetti delle statue; un *Meleagro*, un'*Atalanta* e un numero non meglio specificato di *Senatori antichi*. Non furono tuttavia specificati i nomi dei clienti per cui lo Smith funse da mediatore, così che non si conosce la precisa destinazione oltremarina delle varie sculture. Datate in via dubitativa prima del 1736 sulla base di una lettera dell'ambasciatore Tessin (Vivian 1971), tale collocazione cronologica sembrerebbe essere confermata dall'unica scultura riferibile con una certa sicurezza alla commissione Smith, ossia il *Meleagro* del Metropolitan Museum di New York, datato 1735 (cat. 26).

Bibliografia

TEMANZA [1738-1778] 1963, p. 31; SEMENZATO 1966, p. 131; VIVIAN 1971, pp. 40-41; PAVANELLO 1995, p. 466; MASSIMI 1998, p. 295; BACCHI 2000, p. 737; KLEMENČIČ 2005, p. 261; ROSSI 2009, p. 60

Mira

Signori Voiuri

Vasi e nani

Pietra tenera

Praticamente nulle sono le informazioni che possediamo su questi vasi e nani, ricordati esclusivamente da Temanza (1738-1778) presso dei non meglio specificati «Signori Voiuri alla Mira Vecchia» e segnalati come irrintracciabili dall'Ivanoff nel commento allo *Zibaldon*. Merita di essere rimarcato che questo è l'unico caso in cui l'artista venne documentato come autore di nani, genere che riscosse un discreto successo nella statuaria veneta tra Sei e Settecento (sulla questione si veda Tomezzoli 2004); questo versante dell'attività del Gai rimane purtroppo tuttora ignoto.

Bibliografia

TEMANZA [1738-1778] 1963, p. 31; SEMENZATO 1966, p. 131; MASSIMI 1998, p. 296; BACCHI 2000, p. 738

Mira

Palazzo Venier

Vasi e sculture

Pietra tenera

Nel suo elenco Tomaso Temanza ricordò «due vasi grandi a gruppi di statue di pietra costosa» in un Palazzo Venier senza specificare la città; la citazione, immediatamente successiva al *San Carlo Borromeo* per la chiesa di Mira, permette nondimeno di identificarlo con l'attuale Villa Venier Contarini anch'essa situata all'interno del territorio del paese in riva al Brenta (si veda l'incisione di Costa 1750-1762, I 1750, tav. 57 e Bassi 1987, pp. 158-171). Queste opere vennero segnalate disperse dall'Ivanoff nel commento al Temanza.

Bibliografia

TEMANZA [1738-1778] 1963, p. 31; SEMENZATO 1966, p. 131; BACCHI 2000, p. 738; KLEMENČIČ 2005, p. 26

Nervesa della Battaglia

Villa Soderini-Berti

Vasi e Sculture

Pietra tenera

Queste sculture, citate dal Temanza, vennero quasi interamente distrutte nel corso della prima guerra mondiale quando la villa venne seriamente danneggiata e in seguito saccheggiata. Alcune opere, come ci informa Moschetti (1932), vennero trasferite nelle adiacenze di Villa Sicher ad Arcade, anch'essa pressoché distrutta.

Bibliografia

TEMANZA [1738-1778] 1963, p. 32; MOSCHETTI 1932, pp. 249, 254; SEMENZATO 1966, p. 131; MASSIMI 1998, p. 296

Stra

Villa Zanetti

Statue

Pietra tenera

Anche in questo caso è Temanza ([1738-1778] 1963) a riferire l'esistenza di diverse sculture in pietra tenera realizzate dal Gai per la villa di campagna di Anton Maria Zanetti nella località di Fossolovara a Stra (sull'edificio si veda Brotto, Paccagnella pp. 442-443). Disperse in epoca imprecisata furono in seguito citate come ulteriore testimonianza degli stretti legami professionali e d'amicizia esistenti tra il Gai e l'erudito veneziano (sulla questione si veda per esempio De Vincenti 2002, pp. 243-244).

Bibliografia

TEMANZA [1738-1778] 1963, p. 31; SEMENZATO 1966, p. 131; BETTAGNO 1969, p. 100; BACCHI 2000, p. 738; DE VINCENTI 2002, pp. 243-244; KLEMENČIČ 2005, p. 261; ROSSI 2009, p. 61

Venezia

Busto

Si tratta del busto, di soggetto non specificato, che il Gai dovette scolpire durante la prova d'arte necessaria per l'ammissione al Collegio degli scultori, valutato da Antonio Corradini e Giuseppe Torretti. Assieme ad altre opere simili, dovette probabilmente essere venduto nel 1754 dallo stesso sodalizio per far fronte a debiti contratti (cfr. Del Negro 2005, p. 13).

Bibliografia

VIO1984, p. 208, nota 21; GUERRIERO 1995, p. 52; DE VINCENTI 2002, p. 249

Venezia

Accademia di Belle Arti

Diana

Marmo

L'esistenza di una *Diana* appartenente alle collezioni dell'Accademia di Belle Arti fu già riferita dal Temanza ([1738-1778] 1963) e in seguito confermata da un inventario del 1807 ricordato da Gino Fogolari (1914) dal quale si apprende che era collocata su una "gocciola" scolpita da Giovanni Maria Morlaiter. Dispersa in epoca imprecisata, venne ricordata successivamente da studiosi occupatisi del Gai, tra i quali Camillo Semenzato che ne propose una datazione al 1756, concomitante all'ingresso dell'artista nell'Accademia (1966).

Bibliografia

TEMANZA [1738-1778] 1963, p. 31; FOGOLARI 1913, p. 54; MASSIMI 1998, p. 296; BACCHI 2000, p. 737; KLEMENČIČ 2005, p. 261

Venezia

Palazzo Grimani di Santa Maria Formosa

Allegoria della Pittura

Ricordata nell'elenco del Temanza che scrisse «Nella casa eccl.mo Grimani una statuina colicata sul antico di marmo di Carrara». Non viene tuttavia specificato l'esatto proprietario della scultura che dovrebbe tuttavia essere Pietro Grimani; l'opera è infatti da identificarsi con ogni probabilità con l'*Allegoria della Pittura* che il Tessin vide durante il suo soggiorno veneziano del 1736 presso il Procuratore Grimani, sul modello della quale il Gai scolpì successivamente la scultura destinata alla sua collezione (cat. 30). A tale data, Pietro ricopriva ancora la carica di Procuratore, prima di essere stato eletto al dogato nel 1741.

Bibliografia

TEMANZA [1738-1778] 1963, p. 31; SEMENZATO 1966, p. 13; BACCHI 2000, p. 737; KLEMENČIČ 2005, p. 261

Venezia

Casa Zanetti

Statuine all'antica

Marmo di Carrara

Gli stretti rapporti di amicizia esistenti tra Antonio Gai e Anton Maria Zanetti ricevono un'ulteriore conferma dall'esistenza di «statuine di marmo di Carrara su l'antico» di numero non meglio precisato, un tempo presenti nel palazzo di Santa Maria Materdomini (Temanza 1738-1778). Segnalate disperse nel commento dell'Ivanoff.

Bibliografia

TEMANZA [1738-1778] 1963, p. 30; SEMENZATO 1966, p. 131; BETTAGNO 1969, p. 100; BACCHI 2000, p. 737; DE VINCENTI 2002, p. 244; ROSSI 2009, pp. 60-61

Venezia

Libreria Marciana

Intagli di Armadi

Legno

fig. 42

La prima citazione di questi intagli spetta a Tomaso Temanza che riferì allo scultore tutti gli intagli della pubblica libreria [1738-1778] senza precisare la data di esecuzione. Un tentativo di approfondire le vicende che portarono alla commissione venne effettuato da Lucia Casanova (1958) che ricordò diversi documenti (BNMVe, Codd. IT, VII, 753-754) riguardanti intagli eseguiti all'interno della libreria, non riuscendo a reperirvi alcuna menzione del Gai. La studiosa trascrisse anche alcune carte relative ad una commissione del 1762 voluta dal Procuratore Bibliotecario Alvise Mocenigo per degli «armarii nobili e convenienti ad una Pubblica Biblioteca», dubitando tuttavia che il Gai avrebbe potuto a quell'età mettersi in competizione con altri intagliatori. Questi e altri documenti relativi a questi lavori (BNMVe Cod. Ris. 113) vennero in tempi più recenti esaminati da Marino Zorzi nel suo studio sulla libreria marciana (1987) dove ricostruì

dettagliatamente le vicende sottolineando il ruolo avuto dall'architetto Giorgio Massari nel fornire pareri riguardo l'esecuzione dei lavori e quello di Anton Maria Zanetti il Giovane e Battista Gafforello che avrebbero contribuito ad ideare il progetto. Dalle stesse carte d'archivio emerge in seguito che la costruzione degli armadi fu ultimata entro il 1767. Particolarmente preziosa è poi la segnalazione di un appunto dello Zanetti che attribuisce al pittore Giambattista Moretti l'esecuzione degli ornati e la loro esecuzione ad Antonio Gai; tale precisazione passò tuttavia inosservata dalla critica successiva fino a Monica De Vincenti e Simone Guerriero (2009), che sottolinearono come lo scultore non avesse mai abbandonato l'attività d'intaglio nemmeno in tarda età.

Nonostante non esistano più gli armadi è tuttavia possibile avere un'idea dell'aspetto della sala ove lavorò il Gai grazie ad un disegno conservato nel manoscritto numero 10056.2 (It.IV, 8) della stessa libreria marciana, già pubblicato in un saggio di Giulio Coggiola (1906) e nel volume di Marino Zorzi (1987) e raffigurante la parete nord, rivolta verso il campanile. Se ne ricava l'impressione di armadi non particolarmente elaborati con semplici decorazioni a rilievo sulle lesene con vari oggetti tra cui sembra possibile riconoscere un mappamondo. Al centro di una balaustra decorata a con motivi mistilinei intrecciati vi è un oculo sovrastato da un timpano curvilineo; su quest'ultimo siede un putto accompagnato da un leone.

Bibliografia

TEMANZA [1738-1778] 1963, p. 32; COGGIOLA 1906, p. 30; CASANOVA 1958, p. 16-18; SEMENZATO 1966, p. 132; ZORZI 1987, pp. 279, 281, 498 nota 238; PAVANELLO 1995, p. 461; MASSIMI 1998, p. 297; BACCHI 2000, p. 737; KLEMENČIČ 2005, p. 260; DE VINCENTI, GUERRIERO 2009, pp. 142-143

Venezia

Palazzo Cappello, scalone

Due sculture

Marmo di Carrara

Menzionate dal Temanza ([1738-1778] 1963), queste due sculture in marmo di Carrara di soggetto imprecisato andarono molto probabilmente disperse in seguito alla distruzione del palazzo ove erano conservate, avvenuta prima del 1821 (sull'edificio si rimanda a Zorzi 1972, II, p. 447).

Bibliografia

TEMANZA 1738-1778 [1963], p. 30; SEMENZATO 1966, p. 132; BACCHI 2000, p. 738

Venezia

Palazzo Corner, San Polo

Lavori di intaglio, due Busti

Legno, Marmo

Spetta a Giandomenico Romanelli (1998) aver reperito diversi pagamenti versati dal 1740 al 1745 al Gai per numerosi lavori realizzati per il palazzo della famiglia Corner a San Polo (oggi sede della Guardia di Finanza, cfr. Bassi 1976, pp. 334-337); secondo i documenti, trascritti recentemente da Massimo Favilla e Ruggero Rugolo (2012) l'artista è impegnato in varie tipologie di lavori, dal restauro di sculture antiche, passando per la realizzazione di diversi mobili lignei e infine l'esecuzione nel 1745 di due busti in marmo di Carrara.

Bibliografia

ROMANELLI 1998, p. 219; DE VINCENTI, GUERRIERO 2009, p. 142; FAVILLA, RUGOLO 2012, pp. 258-262

Venezia

Chiesa di San Giovanni in Bragora, tabernacolo dell'altare maggiore.

Fede

Tra le poche opere veneziane non citate nella lista del Temanza, questa *Fede* venne ricordata nella guida di Giulio Lorenzetti (1926) ancora all'interno della chiesa di San Giovanni in Bragora ove era posta sopra il tabernacolo. Nel 1958 Lucia Casanova segnalò tuttavia la rimozione dell'opera da parte della Soprintendenza, facendo risalire tale provvedimento agli anni '40. Non rintracciata dalla studiosa né dal Semenzato (1966), è attualmente dispersa.

Bibliografia

LORENZETTI 1926, p. 288; CASANOVA 1958, p. 42; SEMENZATO 1966, p. 132; MASSIMI 1998, p. 296; BACCHI 2000, p. 738

Venezia

chiesa di San Simeone Profeta, altare maggiore

Due Angeli

1738

Marmo

Firmati A.G.

Rispetto ad altre opere disperse del Gai, le testimonianze esistenti per questi due angeli sono numerose a partire dal Temanza ([1738-1778] 1963) che li ricordò posti sopra l'altare maggiore della chiesa di San Simeone Profeta. In seguito Moschini li citò in due riprese (1806; 1815) segnalando la firma dello scultore, siglatosi con le sue iniziali. Ulteriori informazioni vennero in seguito fornite da Giuseppe Cappelletti che, in una monografia sulla chiesa (1860), li ricondusse ad una donazione dell'ambasciatore imperiale Luigi Pio di Savoia avvenuta nell'aprile del 1738; il Cappelletti precisò anche la collocazione originaria delle opere, ovvero ai lati dell'altare da dove vennero trasferiti sopra la mensa soltanto nel 1765. Sulla scia di quanto affermato da Cappelletti si menzionano i contributi di Ceresole (1877) e Stefani (1885), mentre nel 1888 avvenne la dispersione delle sculture. Le ricerche archivistiche di Lucia Casanova (1958) permisero di rintracciare un documento redatto il 20 aprile di tale anno, dal sacerdote della chiesa, all'interno del quale venne chiesto alla curia patriarcale di alienare varie opere e oggetti ormai «inservibili al culto», tra cui anche «due figure d'angelo». La studiosa non riuscì a reperire alcun altro documento sulla vicenda, ma la sparizione delle opere induce a pensare che la richiesta fu accolta. La bibliografia successiva segnalò i due *Angeli* come irreperibili, ma va nondimeno ricordata l'interessante e suggestiva proposta di Monica De Vincenti (2002), che ha ipotizzato un possibile ruolo di Anton Maria Zanetti come mediatore nella commissione tra l'ambasciatore Luigi Pio di Savoia e il Gai. Ultimo intervento in ordine di tempo è quello di Simone Guerriero (2009) che, pubblicando due *Angeli adoranti* attualmente nella parrocchiale di Sagedo ma di ignota provenienza (cat. 57-58), ha ricordato quelli un tempo in San Simeone, pur riconoscendo la difficoltà di identificazione per via dell'assenza della sigla A.G.

Bibliografia

TEMANZA [1738-1778] 1963, p. 30; MOSCHINI 1806, III, p.101; MOSCHINI 1815, II, prima parte, p. 103; CAPPELLETTI 1860, p. 25; CERESOLE 1877, p. 106; LORENZETTI 1926, p. 450;

CASANOVA 1958, pp. 23-24, 69-70; SEMENZATO 1966, p. 132; MASSIMI 1998, p. 296; BACCHI 2000, p. 738; DE VINCENTI 2002, p. 246; KLEMENČIČ 2005, p. 261; GUERRIERO 2009, pp. 210

Venezia

Trionfi con Giuditta e Oloferne

1743

Questi perduti trionfi per i banchetti dogali vennero ricordati in un manoscritto marciano (Codici Italiani, 11, LVIII, 6925) dove è lodato l'operato dello scultore: «[...] oggi si fece il solito annual banchetto; i Trionfi furono molto belli lavorati dal solito Gai, e rappresentavano la sagra storia di Giuditta e Oloferne con molti padiglioni, torri ed altro, tutto assai ben fatto» (Zanetti 1885).

Bibliografia

[ZANETTI] 1885, p. 130; SEMENZATO 1966, p. 132; PAVANELLO 1995, p. 461; MASSIMI 1998, p. 296; KLEMENČIČ 2005, p. 261

Verona

Intagli della carrozza di Girolamo Pisani

1738-1739

Di quest'opera dispersa, eseguita assieme a Lorenzo Fanoli, esistono numerosi pagamenti conservati nell'archivio dei Pisani Moretta (cfr. regesto; Favilla, Rugolo 2012)

Bibliografia

FAVILLA, RUGOLO 2012, p. 259

IV) APPARATI

1) REGESTO

Per tutti i documenti è stata riportata la segnatura archivistica, ad esclusione dei casi in cui non è stato possibile verificarla mentre, nel caso di quelli già noti è stata inserita anche la bibliografia relativa.

ANTONIO GAI

1686, Maggio, 3

Nasce nella parrocchia di Sant'Angelo da Francesco *sgarbellador*, e da Fiorina (APSV, Parrocchia di Sant'Angelo, *Battesimi*, 8, c. 123r; CASANOVA, *Antonio Gai*, 1958, p. 64; Appendice documentaria 1)

1686, Maggio 13

Viene battezzato, il padrino è un certo Steffano quondam Romello Parigetti hortolan della Parochia di San Geremia (APSV, Parrocchia di Sant'Angelo, *Battesimi*, 8, c. 123r; CASANOVA, *Antonio Gai*, 1958, p. 64; Appendice documentaria 1)

1696

A tale data viene assunto come garzone presso l'intagliatore Ottavio Calderoni (TEMANZA, *Zibaldon*, [1738-1778], 1963 p. 30)

1710, Gennaio, 30

Si sposa con Lucia, figlia di *quondam* Zuane Fabri (ASPV, Parrocchia di Sant'Angelo, *Matrimoni*, 8, c. 74 r; CASANOVA, *Antonio Gai*, 1958, p. 64; Appendice documentaria 2)

1711

Citato in una nota contenente i "Lavoranti" dell'Arte degli intagliatori (ASVe, *Milizia da Mar*, b. 626, fasc. "Agravi che à l'arte dei Intagliadori, Notta de Capi maestri de Intagliatori"; COGO, *Antonio Corradini*, 1996, n. 6, pp. 140-141, n. 116; SERAŽIN, KLEMENČIČ, *I contratti di garzonato*, 2003, p. 194)

1713, Dicembre, 4

Gli nasce il figlio Zuanne Iseppo (ASPV, Parrocchia di Santa Maria del Giglio, *Battesimi*, 3, alla data; Appendice documentaria 3)

1715, Novembre, 14

Gli nasce il figlio Domenico Zuanne Maria, che sarà battezzato il 26 gennaio del 1716 (ASPV, Parrocchia di Santa Marina, *Battesimi*, 5, p. 8; FAVILLA, RUGOLO, *Gli scultori*, 2012, p. 258; Appendice documentaria 4)

1716

Secondo Temanza diviene capo maestro intagliatore (TEMANZA, *Zibaldon*, [1738-1778], 1963, p. 30)

1717, Giugno, 11

La moglie Lucia muore di parto a circa 32 anni, dopo 8 giorni di febbre. Il marito si occupa della sepoltura (ASPV, Parrocchia di Santa Marina, *Morti*, 11, c. 25; ASVe, *Provveditori alla Sanità, Necrologi*, 913, alla data; Appendice documentaria 5)

1719, dicembre, 6

Presenta un disegno per il Bucintoro, con relativo prezzo richiesto (ASVe, *Senato, Arsenal*, f. 8, 1719; URBAN, *I progetti*, 1990, pp. 285, 288, doc. 1)

1720, giugno, 9

In un elenco del Collegio degli intagliatori è detto bombardiere (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 171, f. 175, fasc. 9 giugno 1720, foglio allegato n. 33)

1721, agosto, 21

In un elenco del Collegio degli intagliatori è detto bombardiere (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 171, f. 175, fasc. 21 agosto 1721, foglio allegato)

1723, ottobre, 10

In un elenco del Collegio degli intagliatori è detto bombardiere (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 171, fasc. 175, f. 10 ottobre 1723)

1724, luglio, 9

In un elenco del Collegio degli intagliatori è detto bombardiere (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 171, f. 175, fasc. 9 luglio 1724, foglio allegato)

1724, maggio, 28

Vengono votati i capitoli del Collegio degli scultori, approvati per 22 voti contro 3 (ASVe, *Senato Terra*, f. 1625, fasc. "Giustizia Vecchia. Scultori", il titolo è sul verso della penultima carta, la data è all'interno; GUERRIERO 1995, pp. 52, 56, nota 18; Appendice documentaria 6.1)

1724, giugno, 2

I capitoli sono ratificati dalla Giustizia Vecchia (ASVe, *Senato Terra*, f. 1625, fasc. "Giustizia Vecchia. Scultori", il titolo è sul verso della penultima carta, la data è all'interno GUERRIERO 1995, pp. 52, 56, nota 18; Appendice documentaria 6.2).

1724, agosto, 17

Per essersi opposto, assieme a Francesco Bernardoni, ai nuovi capitoli del collegio degli scultori, viene dichiarato meritevole di un castigo (Non è nota la data della protesta del Gai, successiva a quella del Bernardoni, del 3 giugno) (ASVe, *Senato Terra*, f. 1625, fasc. datato 17 agosto 1724; VIO, *Giuseppe Torretti*, 1984; GUERRIERO, *Francesco Bernardoni*, 1995, p. 52; Appendice documentaria 6.3)

1725, giugno, 4

Il priore del Collegio degli Scultori, Giuseppe Torretti gli concede una deroga per terminare i lavori in pietra già intrapresi (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 111, reg. 150, alla data; VIO, *Giuseppe Torretti*, 1984, p. 205; Appendice documentaria 6.4)

1725, novembre, 21

In un elenco del collegio degli intagliatori è detto bombardiere (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 170, f. 174, fasc. alla data; documento riprodotto fotograficamente in CANIATO, *Intagliatori, doratori*, 2009, p. 21)

1726

Esegue un *Crocifisso* d'ebano per la chiesa di San Francesco della Vigna. Viene esposto per la prima volta in occasione della messa del venerdì santo, quell'anno il 19 aprile (APSFV, Padre Girolamo, *Memorie del convento della Vigna di Venetia*; NOVELLO, *Catalogo delle opere*, 2001-2002, pp. 55-57)

1727, Settembre, 16

Si dichiara pronto a sostenere la prova d'ammissione per il Collegio degli scultori (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 111, reg. 150, alla data; VIO, *Giuseppe Torretti* 1984, p. 205; GUERRIERO, *Francesco Bernardoni*, 1995, p. 52 ; DE VINCENTI, "*Piacere ai dotti*", 2002, p. 249; Appendice documentaria 6.5)

1727, Settembre, 25

Sceglie come esaminatori Giuseppe Torretti e Antonio Corradini (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 111, reg. 150, alla data; VIO, *Giuseppe Torretti* 1984, p. 52; GUERRIERO, *Francesco Bernardoni*, 1995, p. 249; DE VINCENTI "*Piacere ai dotti*", 2002, p. 249; Appendice documentaria 6.6)

1727, Settembre, 27

Antonio Corradini, a nome del Collegio, si dimostra disponibile a valutare la prova del Gai (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 111, reg. 150, alla data; DE VINCENTI, "Piacere ai dotti", 2002, p. 249)

1727, Dicembre, 8

Valuta assieme a Matteo Calderoni le sculture del defunto Filippo Molin nel palazzo di San Paterniano (ASVe, *Notarile, Atti, Marco e Giovanni Antonio Generini*, Busta 7364, c. E15; GUERRIERO, *Il collezionismo di sculture* 2007, p. 48, ROSSI, *Il collezionismo di sculture*, 2009, p. 53; Appendice documentaria 6.7)

1730, senza data

Priore del Collegio degli Scultori (ASVe, *Milizia da Mar*, b. 678, n. 84, 88; DE VINCENTI, "Piacere ai dotti", 2002, p. 241, nota 72)

1730, Febbraio, 13

Per le sculture di San Vidal viene pagato dal pievano Domenico Zugno 28 zecchini e 4 lire (ASPV, Parrocchia di San Vidal, *Amministrazione*, b. 13, fasc. "Polizze di spesa fate per Chiesa e per le case della Pieve da me Don Domenico Zugno Pievano di San Vidal", c. 45r; MORETTI, *Notizie e appunti*, 1984-1985, p. 383; ROSSI, *Precisazioni su un capitello*, 1998, p. 153)

1730, Aprile, 18

Riceve un altro pagamento di 100 ducati per le sculture di San Vidal (ASPV, Parrocchia di San Vidal, *Amministrazione*, b. 13, Fascicolo "Polizze di spesa fate per Chiesa e per le case della Pieve da me Don Domenico Zugno Pievano di San Vidal", c. 45r; MORETTI, *Notizie e appunti*, 1984-1985, p. 383; ROSSI, *Precisazioni su un capitello*, 1998, p. 153)

1730, Maggio, senza giorno

Saldo delle sculture, il Gai riceve 100 ducati (ASPV, Parrocchia di San Vidal, *Amministrazione*, b.13, Fascicolo *Polizze di spesa fate per Chiesa e per le case della Pieve da me Don Domenico Zugno Pievano di San Vidal*, c. 45r; MORETTI, *Notizie e appunti*, 1984-1985, p. 383; ROSSI, *Precisazioni su un capitello*, 1998, p. 153)

1730, Luglio, 9

In un'assemblea del Collegio degli Intagliatori viene nominato "Aggionto alla Prova" (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 171, f. 175, fasc. 9 luglio 1730)

1731, Aprile, 30

Pagato 42 zecchini per una scultura destinata al maresciallo Schulenburg (BINION, *La galleria scomparsa*, 1990, p. 138)

1731, Luglio, 8

In un elenco del Collegio degli intagliatori è detto bombardiere (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 171, f. 175, fasc. alla data)

1731, Settembre, 10

Il Gai presenta ai Provveditori al Sal il modello del capitello (ASVe, *Senato Terra*, f. 1752, foglio allegato; ROSSI, *Precisazioni su un capitello*, 1998, p. 151; Appendice documentaria 7)

1731, Settembre, 11

Per «consentimento universale», i Provveditori al Sal decidono di affidare la ricostruzione del *Capitello delle Nazioni* di Palazzo Ducale ad Antonio Gai e informano il Senato (ASVe, *Senato Terra*, f. 1752, foglio allegato; ROSSI, *Precisazioni su un capitello*, 1998, p. 151; Appendice documentaria 7)

1731, Settembre 20

Il Senato autorizza i lavori (ASVe, *Senato Terra*, f. 1752, alla data; ROSSI, *Precisazioni su un capitello*, 1998, p. 151)

1731, Dicembre 19

Francesco Zara, veneziano di 12 anni stipula un contratto di garzonato per sei anni con lo scultore (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 125, reg. 180, alla data; DE GRASSI, *L'antico nella scultura*, 2000, p. 54, nota 95; SERAŽIN, KLEMENČIČ, *I contratti di garzonato*, 2003, p. 197)

1731, Dicembre 21

Viene saldato 100 ducati per la «facitura del capitello fatto da novo ad una colona sotto il coridor» (ASVe, *Provveditori al Sal*, b. 448, *Quaderno Cassa Piccola*, 1725-1736, c. 280r; ROSSI, *Precisazioni su un capitello*, 1998, p. 152)

1732, Dicembre, 21

In un elenco del Collegio degli intagliatori è detto bombardiere (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b.171, f. 175, fasc. 21 dicembre 1732)

1732

Data del disegno in cui è raffigurato con Anton Maria Zanetti (*Caricature di Anton*, 1969, pp. 102, 308)

1733, Marzo, 6

Riceve 20 zecchini per due sculture destinate allo Schulenburg (BINION, *La galleria scomparsa*, 1990, p. 140)

1733, Marzo, 16

Firma il contratto per le portelle della Loggetta (ASVe, *Procuratori de Supra*, b. 74, processo n. 169, fasc. 1, cc. 8-9; Appendice documentaria 8)

1733, Aprile, 9

Riceve un pagamento di 533 ducati per le portelle della loggetta (ASVe, *Procuratia de Supra, Registri, Cassier Chiesa*, 21, alla data; LORENZETTI, *La loggetta al campanile*, 1910, p. 116, nota 2)

1733, Aprile, 22

Riceve un pagamento per il reliquario di Pietro Orseolo, per «materiali et spese fatte» (ASVe, *Procuratia de Supra, Registri, Cassier Chiesa*, 21, alla data; GALLO, *Il Tesoro di S. Marco*, 1967, p. 131, nota 2)

1733, Aprile, 26

Pagamento di 930 ducati per non specificati lavori d'intaglio per il Tesoro (ASVe, *Procuratia de Supra, Registri, Cassier Chiesa*, 21, alla data)

1734, 16 Marzo

Data riportata su un'altra copia del contratto per le *Portelle* della Loggetta (BMC, Manoscritto P.D., C, 272; DE VINCENTI, *"Piacere ai dotti"*, 2002, pp. 249-250)

1734, Settembre, 26

In un elenco del Collegio degli intagliatori è detto bombardiere (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 171, f. 175, fasc. alla data)

1734

Data con i figli le *Portelle* della Loggetta del Campanile di San Marco (cat. 21)

1735, Gennaio, 3

Saldo di 100 zecchini per la commissione Schulenburg (BINION, *La galleria scomparsa*, 1990, p. 146)

1735, Aprile, 6

Pagamento di 400 ducati per le portelle (ASVe, *Procuratia de Supra, Registri, Cassier Chiesa*, 21, alla data; LORENZETTI, *La loggetta al campanile*, 1910, p. 116, nota 2)

1735, Giugno, 20

Ovaldo Sanfregno, veneziano di 12 anni, stipula un contratto di garzonato per sei anni con il Gai (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 125, reg. 180, alla data; DE GRASSI, *L'antico nella scultura*, 2000, p. 54, nota 95; SERAŽIN, KLEMENČIČ, *I contratti di garzonato*, 2003, p. 197)

1735, Agosto, 28

I Procuratori di San Marco, vista la «perfetione della Portella», bonificano al Gai 491 libbre e otto oncie di bronzo (ASVe, *Procuratori de Supra, Registri, Atti e Terminazioni*, 154, c. 8r; LORENZETTI, *La loggetta al campanile*, 1910, p. 116)

1735, Settembre, 3

Saldo delle Portelle, il Gai riceve 133 ducati (ASVe, *Procuratia de Supra, Registri, Cassier Chiesa*, 22, alla data)

1735

Firma e data il *Meleagro* attualmente al Metropolitan Museum di New York (cat. 26)

1735

Stima le sculture del palazzo della famiglia Conti a San Trovaso (ASVe, *Gradenigo di Rio Marin*, b. 183, fasc. 8, c. 28v.; ROSSI, *Il collezionismo di sculture*, 2009, p. 53; CECCHINI, PITACCO, *Conti, collezione*, 2009, p. 259)

1735, Maggio, 27

Gli viene stimata la casa a San Bartolomeo (ASVe, *Dieci Savi alle Decime in Rialto*, b. 316, *Estimo 1740, Sestiere di San Marco*, n. 763. La data 1735 proviene dalla dichiarazione dello stesso Gai)

1736, Giugno, 16

In una lettera inviata dal diplomatico svedese Carl Gustav Tessin all'architetto Carl Hårleman il Gai viene definito «un demi Michel-Ange» (RMS, *Tessinska Samlingen*, E 5741; SIRÈN, *Dessins et tableaux*, 1902, pp. 107-109; MAGRINI, *Giambattista Tiepolo*, 2002, pp. 80-84; Appendice documentaria 9)

1736, Ottobre, 13

Anton Maria Zanetti comunica a Carl Gustav Tessin che Antonio Gai ha abbozzato un'*Allegoria della Scultura* e propone di fargliela avere a prezzo modico (RMS, *Tessinska samlingen*, b. E5739, cart. *Zanetti, Antonio Maria*, alla data; Appendice documentaria 10.1)

1736, Novembre, 9

Carl Gustav Tessin ringrazia il corrispondente, aggiungendo che per la sua collezione preferirebbe una *Venere* (BNM, Codice It, XI, CXVI (7356), c. 35v; HASKELL, *Mecenati e pittori*, 2000, p. 353; DE GRASSI, *L'antico nella scultura*, 2000, p. 56; DE VINCENTI, *"Piacere ai dotti"*, 2002, p. 245; Appendice documentaria 10.2)

1737, Febbraio, 1

Anton Maria Zanetti spedisce l'*Allegoria della Scultura* al Tessin, avuta al prezzo di 50 zecchini. Chiede al diplomatico di mostrare l'opera al sovrano e di comunicargli la disponibilità del Gai a servirlo (RMS, *Tessinska samlingen*, b. E5739, cart. *Zanetti, Antonio Maria*, alla data; Appendice documentaria 10.3)

1737, Marzo, 12

Carl Gustav Tessin ringrazia lo Zanetti per la scultura del Gai inviategli, ma appare dubbioso sulla possibilità di concedere al Gai (BNM, Codice It, XI, CXVI (7356), c. 49v; HASKELL, *Mecenati e pittori*, 2000, p. 353; DE GRASSI, *L'antico nella scultura*, 2000, p. 56; DE VINCENTI, "*Piacere ai dotti*", 2002, p. 245; Appendice documentaria 10.4)

1737, Luglio, 3

Lissandro Berti, veneziano di 14 anni, stipula un contratto di garzonato col Gai (ASVe, *Giustizia Vecchia*, Busta 126, reg. 181, c. 25r; DE GRASSI, *L'antico nella scultura*, 2000, p. 54, nota 95; SERAŽIN, KLEMENČIČ, *I contratti di garzonato*, 2003, p. 198)

1737, Settembre, 18

Gastaldo dell'Arte degli intagliatori (ASVe, *Milizia da Mar*, b. 679, fasc. datato 18 settembre 1737; SERAŽIN, KLEMENČIČ, *I contratti di garzonato*, 2003, p. 194)

1737, Novembre, 26

Pagato 300 lire dalla famiglia Pisani Moretta il 26 novembre (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 348, p.180; reg. 349, p. 45; FAVILLA, RUGOLO, *Gli scultori*, 2012, p. 259)

1737, Novembre 30

Riceve ulteriori 200 Lire (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto reg. 349, p. 45)

1737, Dicembre, 23

Pagato 150 lire dalla famiglia Pisani Moretta (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 348, p. 184; reg. 349, p. 50; FAVILLA, RUGOLO, *Gli scultori*, 2012, p. 259)

1738, Gennaio, 20

Pagamento di 260 lire dai Pisani Moretta per sue fatture (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. p. 187; reg. 349, p. 54; FAVILLA, RUGOLO, *Gli scultori*, 2012, p. 259)

1738, Gennaio, 25

Pagamento di 200 lire dai Pisani Moretta per fatture non meglio specificate (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 348, p. 188; reg. 349, p. 54; FAVILLA, RUGOLO, *Gli scultori*, 2012, p. 259)

1738, Febbraio, 17

Pagamento di 100 lire dai Pisani Moretta per fatture non meglio specificate (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 348, p. 190; reg. 349, p. 58; FAVILLA, RUGOLO, *Gli scultori*, 2012, p. 259)

1738, Febbraio, 24

Pagamento di 150 lire dai Pisani Moretta per sue fatture (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 348, p. 191; reg. 349, p. 58; CHIAPPINI DI SORIO, *Palazzo Pisani Moretta*, 1983, p. 28; FAVILLA, RUGOLO, *Gli scultori*, 2012, p. 259)

1738, Marzo, 11

Gli vengono saldate le sue fatture, riceve 747 lire (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, Registro 348, p. 193; reg. 349, p. 61; CHIAPPINI DI SORIO, *Palazzo Pisani Moretta*, 1983, p. 28; FAVILLA, RUGOLO, *Gli scultori*, 2012, p. 259)

1738, Aprile

Due suoi angeli di marmo bianco vengono donati alla chiesa di San Simeone Profeta dall'ambasciatore cesareo Luigi Pio di Savoia (CAPPELLETTI, *La Chiesa di S. Simeone*, 1860, p. 25)

1739, Gennaio, 22

Saldato 462 ducati per la carrozza da parata di Gerolamo Pisani (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 348, p. 215; reg. 349, p. 85; FAVILLA, RUGOLO, *Gli scultori*, 2012, p. 259)

1739

Dichiara di possedere una casa di proprietà nella contrada di San Bartolomeo e di abitare al piano di sotto. Affitta il *soler di sopra* alla signora Chiara Lavezzani per 64 ducati annui (ASVe, *Dieci Savi alle Decime in Rialto*, busta 316, *Estimo 1740, Sestiere di San Marco*, n. 763; per un altro documento relativo all'affitto si veda anche CASANOVA, *Antonio Gai*, 1958, pp. 70-71)

1740, Aprile, 9

Da un pagamento all'agente a Venezia di Francesco d'Este apprendiamo che Antonio Gai ha ricevuto 150 ducati per tre gruppi colossali destinati alla decorazione della villa di Rivalta (ASMo, *Camera ducale estense, Computeristica, Libri di mandati*, reg. 188, c. 114r; *Camera ducale estense*, Cassa Segreta, b, 400, n. 19214).

1740, Luglio, 31

Viene menzionato in due elenchi del Collegio degli intagliatori (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 171, f. 175, fasc. 31 luglio 1740, foglio allegato)

1740, Settembre, 7

Stima, con Giuseppe Torretti, gli intagli di Giambattista Gaggia per la Scuola di San Rocco (ASVe, *Scuola Grande di San Rocco*, I consegna, 461; ROSSI, *L'attività di Giovanni*, 1982, p. 266, doc. II)

1740, Novembre, 21

Restaura per i Corner sei busti di marmo antico. Viene pagato 210 lire (APM, *Archivio Mocenigo Corner*, "Nota di spese occorse in mobili per questa casa", alla data; ROMANELLI, *Giambattista Tiepolo e i Cornaro* 1998, p. 219; FAVILLA, RUGOLO, *Gli scultori*, 2012, pp. 259-260)

1740, Dicembre, 4

Citato assieme al figlio Giovanni in un elenco del Collegio degli intagliatori (ASVe *Giustizia Vecchia*, b. 171, f. 175, fasc. 11 dicembre 1740, alla data)

1740, Dicembre, 5

Giovanni Battista di Valerio Barcarol, veneziano di 14 anni, stipula un contratto di garzonato per cinque anni con il Gai (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 126, reg. 181, c. 89r.; DE GRASSI, *L'antico nella scultura*, 2000, p. 54, nota 95; SERAŽIN, KLEMENČIČ, *I contratti di garzonato*, 2003, p. 199)

1741, Gennaio, 3

Riceve dai Corner 330 Lire per due piedistalli lignei (APM, *Archivio Mocenigo Corner*, "Nota di spese occorse in mobili per questa casa", alla data; ROMANELLI, *Giambattista Tiepolo e i Cornaro* 1998, p. 219; FAVILLA, RUGOLO, *Gli scultori*, 2012, p. 260)

1741, Aprile, 23

Viene pagato dalla Scuola Grande di San Rocco 20 ducati per la sua perizia (ASVe, *Scuola Grande di San Rocco*, II consegna, 433, alla data; ROSSI, *L'attività di Giovanni*, 1982, p. 266)

1741, Giugno, 6

Pagato 186 lire dai Corner per un piede di un tavolino ligneo (APM, *Archivio Mocenigo Corner*, "Nota di spese occorse in mobili per questa casa", alla data; ROMANELLI, *Giambattista Tiepolo e i Cornaro* 1998, p. 219; FAVILLA, RUGOLO, *Gli scultori*, 2012, p. 260)

1741, Giugno 22

Pagato dai Corner 372 lire per altri due piedi (APM, *Archivio Mocenigo Corner*, "Nota di spese occorse in mobili per questa casa", alla data; ROMANELLI, *Giambattista Tiepolo e i Cornaro* 1998, p. 219; FAVILLA, RUGOLO, *Gli scultori*, 2012, p. 260)

1741, Settembre, 1

Come nel precedente pagamento, riceve ancora 372 lire per due piedi lignei (APM, *Archivio Mocenigo Corner*, "Nota di spese occorse in mobili per questa casa", alla data;

ROMANELLI, *Giambattista Tiepolo e i Cornaro* 1998, p. 219; FAVILLA, RUGOLO, *Gli scultori*, 2012, p. 260)

1741, Ottobre, 2

Stavolta è pagato per un solo piede. Ottiene 186 lire (APM, *Archivio Mocenigo Corner*, “Nota di spese occorse in mobili per questa casa”, alla data; ROMANELLI, *Giambattista Tiepolo e i Cornaro* 1998, p. 219; FAVILLA, RUGOLO, *Gli scultori*, 2012, p. 260)

1741, Dicembre, 22

Pagato 1408 lire dai Corner per tutti gli intagli della sala degli specchi (APM, *Archivio Mocenigo Corner*, “Nota di spese occorse in mobili per questa casa”, alla data; ROMANELLI, *Giambattista Tiepolo e i Cornaro* 1998, p. 219; FAVILLA, RUGOLO, *Gli scultori*, 2012, p. 261)

1742, Maggio, 20

Pagato dai Corner 390 lire per restauri di sculture nella corte (APM, *Archivio Mocenigo Corner*, “Nota di spese occorse in mobili per questa casa”, alla data; ROMANELLI, *Giambattista Tiepolo e i Cornaro* 1998, p. 219; FAVILLA, RUGOLO, *Gli scultori*, 2012, p. 260)

1742, Luglio, 25

I Corner pagano Antonio Gai 176 lire per due “diridoni” (*guéridons*) e 595 lire per quattro «canapè d’intaglio» (APM, *Archivio Mocenigo Corner*, “Nota di spese occorse in mobili per questa casa”, alla data; ROMANELLI, *Giambattista Tiepolo e i Cornaro* 1998, p. 219; FAVILLA, RUGOLO, *Gli scultori*, 2012, p. 261)

1742, Ottobre, 9

In occasione della messa in opera delle portelle riceve il 9 ottobre un altro pagamento di 280 ducati per alcune sue fatture (ASVe, *Procuratia de Supra, Registri, Cassier Chiesa*, 22, alla data; LORENZETTI, *La loggetta al campanile*, 1910, p. 116)

1742, Ottobre, 31

È menzionato in un elenco del Collegio degli intagliatori (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b.171, fasc. 175, f. 31 ottobre 1742)

1742, Dicembre, 10

Pagato 968 lire per tre piedistalli lignei e altri lavori nella stanza degli specchi di Palazzo Corner (APM, *Archivio Mocenigo Corner*, “Nota di spese occorse in mobili per questa casa”, alla data; ROMANELLI, *Giambattista Tiepolo e i Cornaro* 1998, p. 219;

1743, Gennaio, 31

Viene pagato 16 ducati per dei modelli e statue (ASVe, *Procuratia de Supra, Registri, Cassier Chiesa 22*, alla data 31 gennaio 1742 m.v; LORENZETTI *La loggetta al campanile*, 1910, p. 118, nota 2)

1743, Marzo, 7

Pagato 485 lire per altri due piedistalli lignei destinati ai Corner (APM, *Archivio Mocenigo Corner*, "Nota di spese occorse in mobili per questa casa", alla data; ROMANELLI, *Giambattista Tiepolo e i Cornaro* 1998, p. 219; FAVILLA, RUGOLO, *Gli scultori*, 2012, pp. 261-262)

1743, Maggio, 23

Esponde alla fiera della Sensa i trionfi con la storia di *Giuditta e Oloferne* (BNM, *Codici Italiani*, 11, LVIII (6925), c. 60r; [ZANETTI], *Memorie per servire all'istoria*, 1885, p. 130)

1743, Giugno, 11

Padrino di Chiara Maria Zuccarelli, seconda figlia del pittore Francesco (ASPV, *Parrocchia di San Giuliano, Battesimi*, 9, c. 191; MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, *Novità su alcuni pittori*, 1999, pp. 189-190)

1743, Agosto, 3

Pagato dai Corner 124 lire per una sedia destinata al camerino degli specchi (APM, *Archivio Mocenigo Corner*, "Nota di spese occorse in mobili per questa casa", alla data; ROMANELLI, *Giambattista Tiepolo e i Cornaro* 1998, p. 219; FAVILLA, RUGOLO, *Gli scultori*, 2012, p. 262)

1743, Dicembre, 30

Pagato dai Corner 245 lire e 10 soldi per due busti di marmo e i loro piedistalli lignei (APM, *Archivio Mocenigo Corner*, "Nota di spese occorse in mobili per questa casa", alla data; ROMANELLI, *Giambattista Tiepolo e i Cornaro* 1998, p. 219; FAVILLA, RUGOLO, *Gli scultori*, 2012, p. 262)

1744, Agosto, 6

Pagato 182 ducati dai Pisani Moretta per il saldo di tre sculture (BMC, *Archivio Lazara Pisani Zusto*, reg. 314, p. 19)

1744

Firma e data la *Diana*, statua da giardino attualmente in collezione privata veneziana (cat. 44)

1745, Luglio, 13

È detto abitare in Corte Nova nella parrocchia di San Bartolomeo in una casa di proprietà (ASVe, *Provveditori alle pompe*, b. 13, fasc.14, c. 12; MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, *Casa (e botteghe) di pittori*, 1998, p. 98)

1745, Settembre, 23

Un documento lo dice abitare a Corte Nova (ASVe, *Provveditori alle pompe*, b. 13, fasc. Sestiere di San Marco, n. 6; MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, *Casa (e botteghe) di pittori*, 1998, p. 98)

1745, Novembre, 6

Pagato 1 ducato e 7 Lire dai Pisani Moretta per la spedizione di una scultura ad Este (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 314, p. 211)

1745, Novembre, 16

Pagato 38 ducati e 17 lire dai Pisani Moretta per una scultura (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 314, p. 211)

1746, Aprile, 22

Riceve altri 242 Ducati dai Pisani Moretta per una scultura (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 314, p. 211)

1747, Dicembre, 14

Apprendiamo che, in data imprecisata, l'Accademia dei Concordi di Rovigo commissionò al Gai una statua di San Gaetano da Thiene per il tempio della Beata Vergine del Soccorso. L'incarico sembra non avere potuto assumere dal momento che il documento parla di «impossibilità del rinomatissimo Domino Antonio Gai» (AAC, *Convento di San Francesco di Rovigo*, b. 27, fasc. segnato 87/2, c. 3; alla vicenda fa brevemente cenno, pur con imprecisioni, SEMENZATO, *La scultura veneta*, 1966, p. 130)

1748, Gennaio, 6

Riceve un primo pagamento di 44 lire per il mascherone posto sulla porta d'ingresso al campanile della chiesa di San Bartolomeo (APSS, Parrocchia di San Bartolomeo, *Filze di Atti diversi*, 19, fasc. segnato 1, c. 6; FAVILLA, RUGOLO, *Progetti di Antonio Gaspari*, 2006-07, pp. 179-180)

1748, Gennaio 26

Riceve il saldo, sempre di 44 lire, per il mascherone del campanile della chiesa di San Bartolomeo (APSS, Parrocchia di San Bartolomeo, *Filze di Atti diversi*, f. 19, fasc. segnato 1, c. 8; FAVILLA, RUGOLO, *Progetti di Antonio Gaspari*, 2006-07, pp. 179-180)

1749, Ottobre, 9

Da un pagamento al Susali apprendiamo che quest'ultimo fornì al Gai il marmo per i rilievi della Loggetta (ASVe, *Procuratia de Supra, Registri, Cassier Chiesa* 22, 2 ottobre 1749; LORENZETTI, *La loggetta al campanile*, 1910, p. 118, nota 5)

1749, Dicembre, 9

Riceve un pagamento di 200 ducati per i rilievi (ASVe, *Procuratia de Supra, Registri, Cassier Chiesa* 22, 9 dicembre 1749; LORENZETTI, *La loggetta al campanile*, 1910, p. 118, nota 5)

1749

Data l'Angelo reggicero di Oxford (cat. 53)

1750, Gennaio, 18

Viene eletto nel "direttivo" del Collegio degli scultori (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 209, f. 253, fasc.18 gennaio 1750)

1750, Marzo, 4

Gli vengono saldati i rilievi della Loggetta con un altro pagamento di 200 ducati (ASVe, *Procuratia de Supra, Registri, Cassier Chiesa*, 22, alla data; LORENZETTI, *La loggetta al campanile*, 1910, p. 118, nota 5)

1751, Gennaio 17

È sindaco del Collegio degli scultori (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 209, f. 253, fasc. 17 gennaio 1751)

1751, Febbraio, 24

Viene collocato il lavello (GRADENIGO, *Notizie d'arte* [1748-1773] 1942, p. 4)

1752, Gennaio, 28

Assieme a Giovanni Maria Morlaiter riceve dal Magistrato al Sal l'incarico di esaminare la statua di *Marco Aurelio* di Palazzo Ducale (ASVe, *Provveditori al Sal*, b. 37, *Scritture*, alla data 11 marzo 1752; ROSSI, *Un restauro di Giovanni Marchiori*, 1997, pp. 152-153)

1752, Febbraio, 17

Riceve un pagamento di 300 ducati per il lavello nella sacrestia di San Marco (ASVe, *Procuratia de Supra, Registri, Cassier Chiesa*, 22, alla data 17 febbraio 1751 (m.v.); CASANOVA, *Antonio Gai*, 1958, pp. 74-75)

1752, Febbraio, 18

Al primo turno dell'assemblea del Collegio degli scultori è eletto *Tansadore*. Al secondo turno sarà invece scelto Bortolo Corbetto (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 209, f. 253, fasc, alla data)

1752, Marzo, 28

Un certo Bernardo Dramin, detto in altri documenti «agiutante di questa Procuratia», viene pagato 23 ducati per aver trasportato «sei figure dalla Chiesa alla casa del Gai» (ASVe, *Procuratia de Supra, Registri, Cassier Chiesa*, 22, alla data)

1752, Marzo, 15

Riceve un altro pagamento di 300 ducati per il lavello nella sacrestia di San Marco (ASVe, *Procuratia de Supra, Registri, Cassier Chiesa*, 22, alla data; CASANOVA, *Antonio Gai*, 1958, pp. 74-75)

1752, Aprile, 17

Riceve un pagamento di 30 ducati per il restauro per queste statue, che apprendiamo appartenere all'altare maggiore di San Marco (ASVe, *Procuratia de Supra, Registri, Cassier Chiesa*, 22, alla data; CASANOVA, *Antonio Gai*, 1958, pp. 77-78)

1752, Ottobre, 16

Citato nel primo testamento della sorella Giacomina, che gli lascia 50 ducati (ASVe, *Notarile, Testamenti, Notaio Porta Melchiorre*, b. 815, reg. protocollo 1, n. 204, cc. 145r-148r)

1753

Viene detto gareggiare con Giovanni Marchiori per l'esecuzione di due sculture destinate all'altare maggiore della nuova chiesa della Pietà (BMC, Ms. Gradenigo Dolfin 200/9, c. 2; RICCIOTTI BRATTI, *Notizie d'arte*, 1915, p. 459)

1755, Settembre, 16

Esegue una stima per la famiglia Sagredo (BMC, Manoscritto PD, C 2750/7, "Stima del Signor Giovanni Battista Tiepolo e Signor Antonio Gai scultor"; BRUNETTI 1951, *Un eccezionale collegio*, pp. 158-159; MAZZA, *I Sagredo*, 2004, pp. 225-233, doc. 11. Un'altra copia dell'inventario è in BMC, Manoscritto PD, C 2193/2, cc. 26-30)

1756, Febbraio, 13

Il 13 febbraio entra a far parte del corpo accademico presso la neo costituita Accademia di Belle Arti (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1755 feb. usq 1772 29 marzo", c. 1v; FOGOLARI, *L'accademia veneziana* 1913, p. 15)

1756, maggio, 30

Citato tra i membri dell'Accademia (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1755 feb. usq 1772 29 marzo", c. 3v)

1758, agosto, 24

Nominato Maestro all'interno dell'Accademia (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1755 feb. usq 1772 29 marzo", c. 8r; CASANOVA, *Antonio Gai*, 1958, p. 79)

1758, Ottobre, 18

Nominato sindaco dell'Accademia (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1755 feb. usq 1772 29 marzo", c. 8v)

1759, Febbraio, 9

Citato nel terzo testamento della sorella Giacoma, dove riceve 50 ducati (ASVe, *Notarile, Testamenti, Notaio Porta Melchiorre*, b. 815, reg. protocollo 1, n. 173, cc. 84v.-87r.)

1759, Maggio, 13

Nominato sindaco alla prima elezione del Collegio degli Scultori. Alla seconda sarà invece eletto Giuseppe Bernardi (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 209, f. 253, fasc.13 maggio 1759)

1760

Viene citato in un elenco dei membri dell'Accademia (GRADENIGO [1748-1773] 1942, p. 68)

1763, Gennaio, 19

Richiede il saldo per il *Lavello* di San Marco. Nell'occasione dichiara di essere stato lontano da Venezia per diversi anni (ASVe, *Giudici del Procurator, Estragiudiziali, protesti, e divisioni*, f. 27, n. 324; 77; Appendice documentaria 11)

1763, Marzo, 12

La richiesta di pagamento sarà esaudita con tuttavia uno sconto sul compenso inizialmente pattuito. Riceverà 125 ducati (ASVe, *Procuratori de Supra, Registri, Cassier Chiesa*, 24, alla data; CASANOVA, *Antonio Gai*, 1958, pp. 75-77)

1764, Settembre, 30

Eletto presidente dell'Accademia, pur trovandosi fuori da Venezia (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1755 feb. usq 1772 29 marzo", c. 32v; BASSI, *La regia Accademia*, 1941, p. 70. La studiosa non specifica tuttavia la data esatta)

1764, Ottobre, 22

Succede ufficialmente a Giambattista Pittoni alla guida dell'Accademia. Alla riunione serale, decide di fare leggere il Capitolo XI delle leggi accademiche consiglianti agli allievi "contegno, morigeratezza e quiete" (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1755 feb. usq 1772 29 marzo", cc. 32v-33)

1764, Novembre, 18

Durante una riunione, il Gai afferma di essere venuto a sapere che il giovane Giovanni Ferrari quondam Gaetano si è presentato armato all'Accademia (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1755 feb. usq 1772 29 marzo", cc. 33v-34r)

1764, Novembre, 25

Nell'assemblea si decide di riammettere il Ferrari (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1755 feb. usq 1772 29 marzo", cc. 33v-34r)

1764, Dicembre, 29

Il direttivo esorta il Ferrari a comportarsi in futuro con morigeratezza (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1755 feb. usq 1772 29 marzo", c. 35)

1765, Marzo, 19

Il Gai comunica ad alcuni consiglieri le disposizioni per il prossimo concorso (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1755 feb. usq 1772 29 marzo", c. 35v)

1765, Marzo, 20

Tali disposizioni vengono riferite dal Gai anche agli studenti (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1755 feb. usq 1772 29 marzo", cc. 35v-36r)

1765, Aprile, 9

Premiazione degli studenti, vince l'allievo Vincenzo Scozia (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1755 feb. usq 1772 29 marzo", c. 36v-37r)

1765, Agosto, 7

Gli vengono commissionate due sculture, raffiguranti *San Lorenzo Giustiniani* e il *Beato Gregorio Barbarigo* destinate alla decorazione della facciata di San Rocco (ASVe, *Scuola Grande di San Rocco*, I consegna, b. 489, n. 97; ROSSI, *Lavori settecenteschi*, 1981, pp. 227, 233, doc. IV; Appendice documentaria 12)

1765, Settembre, 29

Il Gai richiede 1400 ducati per le due sculture destinate alla facciata di San Rocco (ASVw, *Scuola Grande di San Rocco*, II consegna, b. 53, n. 19, foglio allegato, alla data; ROSSI, *Lavori settecenteschi*, 1981, p. 230, nota 13)

1765, Settembre, 8

Presiede all'elezione dei nuovi maestri dell'Accademia (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1755 feb. usq 1772 29 marzo",c. 37)

1765, Ottobre, 5

Il Gai riduce la sua richiesta a 1100 ducati (ASVe, *Scuola Grande di San Rocco*, I consegna, b. 489, n. 110; ROSSI, *Lavori settecenteschi*, 1981, pp. 230-231, nota 14)

1766, Marzo, 2

Riduce nuovamente le sue richieste a 1050 ducati. Anche gli altri scultori impegnati nel cantiere abbasseranno i prezzi (ASVe, *Scuola Grande di San Rocco*, I consegna, b. 490, n. 123, foglio allegato, alla data; ROSSI, *Lavori settecenteschi*, 1981, p. 231, nota 15)

1766, Marzo, 7

Gli Inquisitori-Revisori verbalizzano l'accordo del 2 marzo (ASVe, *Scuola Grande di San Rocco*, I consegna, b. 490, n. 123; ROSSI, *Lavori settecenteschi*, 1981, p. 231, nota 15)

1766, Marzo, 10

In Accademia si prendono decisioni relative all'organizzazione del prossimo concorso (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1755 feb. usq 1772 29 marzo", c. 37v)

1766, Marzo, 13

Viene nominato nel concorso che vede premiato Pietro Edwards (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1755 feb. usq 1772 29 marzo", cc. 37v-38)

1766, Aprile, 6

In una riunione all'Accademia, Gai e consiglieri affrontano il problema dei vagabondi dimoranti nel sottoportico (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1755 feb. usq 1772 29 marzo", cc. 38v-39r)

1766, Giugno, 9

Il Gai ottiene un anticipo di 300 ducati per le sculture di San Rocco (ASVe, *Scuola Grande di San Rocco*, II consegna, b. 382, f. *Fondamenti e Pagamenti Fatti per la Nuova Erezione della Facciata della Chiesa di San Rocco* (n. 6), n. 9; ROSSI, *Lavori settecenteschi*, 1981, pp. 228, 234, doc. VII)

1766, Giugno, 10

Il Gai sottoscrive la ricevuta per l'anticipo (ASVe, *Scuola Grande di San Rocco*, II consegna, b. 382, f. *Fondamenti e Pagamenti Fatti per la Nuova Erezione della Facciata della Chiesa di San Rocco* (n. 6), n. 9, foglio allegato n. 53; ROSSI, *Lavori settecenteschi*, 1981, pp. 228, 234 doc. VII)

1766, Settembre, 28

Antonio Gai presiede l'assemblea dell'Accademia che elegge Gaspare Diziani come nuovo presidente (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1755 feb. usq 1772 29 marzo", cc. 39-40r)

1766, Ottobre, 19

Sostituisce temporaneamente Diziani come presidente dell'Accademia (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1755 feb. usq 1772 29 marzo", cc. 40v-41r)

1767, Marzo, 23

Partecipa ad un'assemblea dell'Accademia dove si discute a proposito del futuro concorso per gli allievi; AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1755 feb. usq 1772 29 marzo", cc. 42v-43)

1767, Maggio 14

Il 14 maggio stipula un contratto di nozze con Antonia Petruzzi, vedova di Zuanne Guarnieri, che viene depositato presso il notaio due giorni dopo. (ASVe, *Notarile, Atti, Notaio Giacomo Dusini*, reg. 5209, n. 66, cc. 1566r-1572r; CERESOLE, *La grille de la "Loggetta"*, 1877, p. 107; CASANOVA, *Antonio Gai*, 1958, pp. 79-80; Appendice documentaria 13)

1767, Giugno, 20

Tramite una procura affida ai figli l'incarico di curare i suoi interessi. La prima versione è del 20 giugno, la seconda del 7 luglio (ASVe, *Notarile, Atti, Notaio Porta Marchiò*, reg. 11272, n. 114, c. 5252r; DE VINCENTI, *"Piacere ai dotti"*, 2002, p. 247)

1767, Luglio 7

Detta una nuova procura, che si discosta dalla precedente in quanto stavolta viene previsto che i figli devono sempre agire insieme nel curare i suoi interessi (ASVe, *Notarile, Atti, Notaio Porta Marchiò*, reg. 11272, n. 126, cc. 5257v- 5258r; DE VINCENTI, *"Piacere ai dotti"*, 2002, p. 247; Appendice documentaria 14)

1767, Agosto, 15

Partecipa ad un'elezione all'interno dell'Accademia (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1755 feb. usq 1772 29 marzo", cc. 48-49)

1767, Agosto, 23

In seguito al decesso del Diziani, presiede le elezioni per la scelta del nuovo presidente, viene eletto Girolamo Mengozzi Colonna (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1755 feb. usq 1772 29 marzo", c. 49v)

1767, Agosto, 24

Detta il testamento, che verrà consegnato al notaio due giorni dopo (ASVe, *Notarile, Atti, Notaio Porta Marchiò*, reg. 11272, n. 126, cc. 5257v- 5258r; CERESOLE, *La grille de la "Loggetta"*, 1877, p. 107; CASANOVA *Antonio Gai*, 1958, pp. 80-81; Appendice documentaria 15)

1768, Gennaio, 17

Viene esaudita la sua richiesta di un anticipo di 300 ducati (ASVe, *Scuola Grande di San Rocco*, II consegna, 59, c. 27v; ASVe, *Scuola Grande di San Rocco*, II consegna, b. 382, f. *Fondamenti e Pagamenti Fatti per la Nuova Erezione della Facciata della Chiesa di San Rocco* (n. 6), n. 20; ROSSI, *Lavori settecenteschi*, 1981, p. 234 doc. VII)

1768, Marzo, 23

È presente tra i consiglieri di un'Assemblea dell'Accademia, dove vengono decise le disposizioni per il prossimo concorso (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1755 feb. usq 1772 29 marzo", cc. 52v-53)

1768, Giugno, 7

Gli Inquisitori-Revisori autorizzano la Scuola a far scolpire un pastorale e una croce di ottone per le sculture di *San Gregorio Barbarigo* e *San Lorenzo Giustiniani* (ASVe, *Scuola Grande di San Rocco*, II consegna, b. 282; ASVe, *Scuola Grande di San Rocco*, II consegna, 53, n. 41; ROSSI, *Lavori settecenteschi*, 1981, p. 231, nota 25)

1768, Agosto 21

Le sculture per la facciata della chiesa di San Rocco sono già poste nelle nicchie. Si delibera di pagare il Gai 450 ducati (ASVe, *Scuola Grande di San Rocco*, II consegna, n. 40; ASVe, *Scuola Grande di San Rocco*, II consegna, b. 382, f. *Fondamenti e Pagamenti Fatti per la Nuova Erezione della Facciata della Chiesa di San Rocco* (n. 6), n. 86; ROSSI, *Lavori settecenteschi*, 1981, pp. 234-235, doc. IX)

A questa data è registrata una supplica del Gai per il pagamento dei due puttini (ASVe, *Scuola Grande di San Rocco*, II consegna, 53, n. 41, foglio allegato; ROSSI, *Lavori settecenteschi*, 1981, p. 231, nota 25)

1768, Settembre, 18

Viene deliberato di pagare altri 30 zecchini al Gai per i due puttini (ASVe, *Scuola Grande di San Rocco*, II consegna, 59, c. 30v; ASVe, *Scuola Grande di San Rocco*, II consegna, b. 382, f. *Fondamenti e Pagamenti Fatti per la Nuova Erezione della Facciata della Chiesa di San Rocco* (n. 6), n. 87; ROSSI, *Lavori settecenteschi*, 1981, pp. 231, nota 25, 235, doc. X)

1769, Giugno, 4

Muore il 4 giugno 1769 nella parrocchia di San Bartolomeo (APSS, Parrocchia di San Bartolomeo, *Morti*, 3, c. 9; CASANOVA, *Antonio Gai*, 1958, pp. 82-83; Appendice documentaria 16)

FRANCESCO GAI

1734

Data delle *portelle* della Loggetta, firmata (cat. 21)

1740, Maggio, 21

Firma una ricevuta dove dichiara di avere ricevuto 88 ducati per le sculture di Rivalta (ASMo, *Camera ducale estense*, Cassa Segreta, b. 401, n. 19249)

1745

Viene detto abitare accanto alla chiesa di San Giacomo di Rialto con la moglie e i tre figli piccoli. Paga 36 ducati di affitto (ASVe, *Provveditori alle pompe*, b.14, f. Sestier S. Polo, fasc. S. Giovanni di Rialto; MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, *Case (e botteghe) di pittori*, 1998, p. 98)

1745, Settembre, 18

Lo scultore è detto abitare vicino alla chiesa di San Giacomo di Rialto (MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, *Case (e botteghe) di pittori*, 1998, p. 98. Non è stato trovato nessun documento riportante tale data)

1748,

Abita ancora accanto alla chiesa di San Giacomo di Rialto, in corte "detta dei Preti" (ASVe, *Provveditori alle pompe*, b. 17, fasc. S. Giovanni di Rialto, c. 1; MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, *Case (e botteghe) di pittori*, 1998, p. 98)

1752, Ottobre, 16

Citato nel primo testamento della zia Giacoma, che gli lascia 5 ducati (ASVe, *Notarile, Testamenti, Notaio Porta Melchiorre*, b. 815, reg. protocollo 1, n. 204, cc. 145r-148r)

1759, Febbraio, 9

Citato nel terzo testamento della zia Giacoma, dove riceve 15 ducati (ASVe, *Notarile, Testamenti, Notaio Porta Melchiorre*, b. 815, reg. protocollo 1, n. 173, cc. 84v.-87r.)

1759, Maggio, 13

Alla seconda elezione, è scelto come componente del "Direttivo" del Collegio degli scultori (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 209, f. 253, fasc. alla data)

1767, Giugno, 20

Tramite una procura viene incaricato, assieme al fratello Giovanni, di curare gli interessi del (ASVe, *Notarile, Atti, Notaio Porta Marchiò*, reg. 11272, n. 114, c. 5252r; DE VINCENTI, *“Piacere ai dotti”*, 2002, p. 247)

1767, Luglio, 7

Rinnovo della procura (ASVe, *Notarile, Atti, Notaio Porta Marchiò*, reg. 11272, n. 126, cc. 5257v– 5258r; DE VINCENTI, *“Piacere ai dotti”*, 2002, p. 247)

1767, Agosto, 24

Nel testamento, il padre gli accorda 50 ducati. Assieme a Giovanni, è nominato erede universale (ASVe, *Notarile, Atti, Notaio Porta Marchiò*, reg. 11272, n. 126, cc. 5257v– 5258r; CERESOLE, *La grille de la “Loggetta”*, 1877, p. 107; CASANOVA *Antonio Gai*, 1958, pp. 80-81)

1768, Gennaio, 24

Assieme al fratello Giovanni viene pagato 300 ducati per le sculture di San Rocco (ASVe, *Scuola Grande di San Rocco, Il consegna*, b. 382, f. *Fondamenti e Pagamenti Fatti per la Nuova Erezione della Facciata della Chiesa di San Rocco* (n. 6), n. 20, foglio allegato, alla data; *Lavori settecenteschi*, 1981, pp. 228, 234, doc. VIII)

1768, Agosto, 21

Assieme al fratello Giovanni viene pagato 450 ducati per il saldo delle sculture di San Rocco (ASVe, *Scuola Grande di San Rocco, Il consegna*, b. 382, f. *Fondamenti e Pagamenti Fatti per la Nuova Erezione della Facciata della Chiesa di San Rocco* (n. 6), n. 86; ROSSI, *Lavori settecenteschi*, 1981, pp. 228, 234-235, doc. IX)

1768, Settembre, 22

Assieme al fratello Giovanni riceve altri 30 zecchini per i putti posti accanto alle sculture di San Rocco (ASVe, *Scuola Grande di San Rocco, Il consegna*, b. 382, *Filza Fondamenti e Pagamenti Fatti per la Nuova Erezione della Facciata della Chiesa di San Rocco* (n. 6), n. 87; ROSSI 1981, pp. 228, 235, doc. X)

1769, Ottobre, 4

Riceve un pagamento di 400 Lire dai Pisani per le sue sculture a Stra (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 308, p. 164; CHIAPPINI DI SORIO, *Palazzo Pisani Moretta*, 1983, p. 28; S.G., *Stra. Villa Pisani*, 2008, pp. 280-282, 285)

1769, Dicembre, 21

Diventa accademico in sostituzione del padre. Viene detto «abitante in questa serenissima Dominante» (AAV, b. 1, “Libro Riduzioni ed atti accademici dall’anno 1755 feb. usq 1772 29 marzo”, c. 65r).

1770, Aprile, 16

Riceve un pagamento di 550 Lire dai Pisani per le sue sculture a Stra (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 308, p. 175; CHIAPPINI DI SORIO, *Palazzo Pisani Moretta*, 1983, p. 28; S.G., *Stra. Villa Pisani*, 2008, pp. 280-282, 285)

1770, Maggio, 13

Alla prima elezione è nominato sindaco del Collegio degli scultori (alla seconda verrà invece scelto Carlo Tagliapietra). Eletto membro del "Direttivo" e consigliere (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 209, f. 253, fasc. 23 maggio 1770)

1770, Giugno, 2

Riceve altre 550 Lire per le sculture di Stra (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, registro 308, p. 180; CHIAPPINI DI SORIO, *Palazzo Pisani Moretta*, 1983, p. 28; S.G., *Stra. Villa Pisani*, 2008, pp. 280-282, 285)

1770, Agosto, 20

Si decide di porre ai voti la sua nomina come accademico; viene poi citato tra i professori, assieme a Giuseppe Bernardi, Gaetano Susali e Giovanni Maria Morlaiter (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1755 feb. usq 1772 29 marzo", cc. 67v-69r)

1770, Settembre 2

Viene eletto accademico all'unanimità (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1755 feb. usq 1772 29 marzo", c. 70)

1770, Ottobre, 4

Pagato 400 Lire, probabilmente per le sculture di Stra (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 308, foglio sciolto, collocato a c. 180)

1770, Ottobre, 9

Pagato 360 Lire per tre gruppi di pietra a Stra (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 308, p. 179; S.G., *Stra. Villa Pisani*, 2008, pp. 280-282, 290)

1770, Ottobre, 11

Riceve un altro pagamento per le sculture di Stra, stavolta di 620 Lire (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 308, p. 179; CHIAPPINI DI SORIO, *Palazzo Pisani Moretta* 1983, p. 28; S.G., *Stra. Villa Pisani*, 2008, pp. 280-282, 290)

1770, Dicembre, 11

Gli vengono saldati i gruppi di Stra con un pagamento di 740 Lire (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 308, p. 188; CHIAPPINI DI SORIO, *Palazzo Pisani Moretta*, 1983, p. 28; S.G., *Stra. Villa Pisani*, 2008, pp. 280-282, 290)

1770

Riceve il blocco di marmo per la prova d'arte all'Accademia (BASSI, *La regia Accademia*, 1941, p. 70)

1770, Dicembre, 30

È citato tra i partecipanti di una riunione all'Accademia "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1755 feb. usq 1772 29 marzo", c. 75)

1771, Settembre, 1

Viene sconfitto alle elezioni per la scelta dei maestri (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1755 feb. usq 1772 29 marzo", cc. 83v-84r)

1771, Ottobre, 10

Eletto Priore del Collegio degli Scultori (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 209, f. 253, fasc. 10 ottobre 1771)

1771

Anton Maria Zanetti lo ricorda come sostituto del padre all'Accademia (ZANETTI, *Della pittura veneziana*, 1771, V, p. 487)

1772, Giugno, 27

Viene nuovamente sconfitto alle elezioni per la scelta dei maestri (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1772 20 aprile usq 29 marzo", alla data)

1773, Gennaio, 23

Pagato 442 Lire per 2 statue dai Pisani Moretta (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 308, p. 227; CHIAPPINI DI SORIO, *Palazzo Pisani Moretta*, 1983, p. 28; S.G., *Stra. Villa Pisani*, 2008, pp. 280-282, 290)

1773, Aprile, 4

Pagate altre 484 Lire per le statue (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 308, p. 227; CHIAPPINI DI SORIO, *Palazzo Pisani Moretta*, 1983, p. 28; S.G., *Stra. Villa Pisani*, 2008, pp. 280-282, 290)

1773, Aprile, 12

Citato tra il corpo degli accademici (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1772 20 aprile usq 29 marzo", alla data)

1773, Maggio, 7

Pagato 660 Lire per il saldo di due sculture BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 308, p. 233; S.G., *Strada Villa Pisani*, 2008, pp. 280-282, 290)

1774

Eletto consigliere in Accademia (BASSI, *La regia Accademia*, 1941, p. 70)

1774, Settembre, 12

Citato in un elenco di professori (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1772 20 aprile usq 29 marzo", alla data)

1775, Gennaio, 17

Citato tra i consiglieri dell'Accademia. Il presidente è Jacopo Guarana (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1772 20 aprile usq 29 marzo", alla data)

1775, Aprile, 3

È consigliere ad una riunione dell'Accademia (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1772 20 aprile usq 29 marzo", alla data)

1775, Settembre, 15

È consigliere ad una riunione dell'Accademia (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1772 20 aprile usq 29 marzo", alla data)

1775, Settembre, 17

È presente una riunione dell'Accademia (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1772 20 aprile usq 29 marzo", alla data)

1775, Settembre, 21

È consigliere ad una riunione dell'Accademia (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1772 20 aprile usq 29 marzo", alla data)

1775, Novembre, 19

È consigliere ad una riunione dell'Accademia dove si decidono le opere vincitrici di un concorso (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1772 20 aprile usq 29 marzo", alla data)

1775, Novembre, 26

Assieme ad altri scultori riesamina le opere di scultura presentate al concorso (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1772 20 aprile usq 29 marzo", alla data)

1776, Gennaio, 6

È consigliere ad una riunione dell'Accademia (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1772 20 aprile usq 29 marzo", alla data)

1776, Gennaio, 23

È consigliere ad una riunione dell'Accademia (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1772 20 aprile usq 29 marzo", alla data)

1776, Febbraio, 14

È consigliere ad una riunione dell'Accademia (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1772 20 aprile usq 29 marzo", alla data)

1776, Dicembre, 18

Citato tra gli accademici durante una riunione (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1772 20 aprile usq 29 marzo", alla data)

1778

Eletto maestro all'Accademia (BASSI, *La regia Accademia*, 1941, p. 70)

1782, Settembre, 1

Eletto maestro all'Accademia (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1772 20 aprile usq 29 marzo", alla data; BASSI, *La regia Accademia*, 1941, p. 70)

1782, Settembre, 8

Citato in un documento dove viene "riepilogato" il nuovo direttivo (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1772 20 aprile usq 29 marzo", alla data)

1783, Aprile, 21

Citato in un documento relativo ad una riunione dell'Accademia (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1772 20 aprile usq 29 marzo", alla data)

1783, Agosto, 23

Citato come maestro in un documento relativo ad una riunione dell'Accademia (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1772 20 aprile usq 29 marzo", alla data)

1783, Agosto, 24

Citato come sindaco in un documento relativo ad una riunione dell'Accademia (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1772 20 aprile usq 29 marzo", alla data)

1783, Agosto, 31

Citato un documento relativo ad una riunione dell'Accademia (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1772 20 aprile usq 29 marzo", alla data)

1783

Scolpisce i *Santi Giovanni Evangelista e Rocco* per la chiesa della Madonna dello Scalpello a Cattaro (VASIĆ, *Scultori veneziani*, 1959-1960, pp. 124-125)

1784, Maggio, 24

Citato un documento relativo ad una riunione dell'Accademia (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1772 20 aprile usq 29 marzo", alla data)

1784, Settembre, 12

Eletto maestro all'Accademia (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1772 20 aprile usq 29 marzo", alla data)

1784, Ottobre, 8

Citato un documento relativo ad una riunione dell'Accademia (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1772 20 aprile usq 29 marzo", alla data)

1784

Fa parte della commissione che assegna la medaglia ad Antonio Canova nel suo secondo soggiorno veneziano (SEMENZATO, *La scultura*, 1966, p. 132. Lo studioso rinvia a BASSI, *La regia*, 1941, p. 70 dove tuttavia non ve se ne fa cenno)

1785, Marzo, 28

Si astiene dalla votazione ad una riunione dell'Accademia (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1772 20 aprile usq 29 marzo", alla data)

1785, Agosto, 24

Citato come maestro all'Accademia (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1785 26 maggio usq 1795 6 aprile", alla data)

1785, Dicembre, 21

Citato tra gli accademici (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1785 26 maggio usq 1795 6 aprile", alla data)

1786, Settembre, 29

Citato tra gli accademici (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1785 26 maggio usq 1795 6 aprile", alla data)

1787, Gennaio, 13

Citato tra gli accademici (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1785 26 maggio usq 1795 6 aprile", alla data)

1789, Agosto, 26

Ne viene annunciata la morte in un documento dell'Accademia, a fianco di quella di Tomaso Temanza e Francesco Zuccarelli (AAV, b. 1, "Libro Riduzioni ed atti accademici dall'anno 1785 26 maggio usq 1795 6 aprile", alla data; CASANOVA, *Antonio Gai*, 1958, p. 56)

GIOVANNI GAI**1713, Dicembre, 4**

Nasce nella parrocchia di Santa Maria del Giglio. Il padrino è lo scultore Giuseppe GropPELLI (ASPV, Parrocchia di Santa Maria del Giglio, *Battesimi*, 3, alla data; Appendice documentaria 3)

1734

Data delle *portelle* della Loggetta, firmata (cat. 21)

1738, Gennaio, 9

Il 9 gennaio vengono interrogati i testimoni in vista delle nozze con Caterina Valentina Pescador della parrocchia di San Samuele (ASPV, *Curia, Sezione Antica, Examinum Matrimoniorum*, reg. 214, 1, c. 11v)

1738, Gennaio, 19

Si sposa il 19 gennaio nella parrocchia di San Samuele (CASANOVA, *Antonio Gai*, 1958 p. 65; ASPV, Parrocchia di San Samuele, *Matrimoni*, 6, c. 237r)

1740, Dicembre, 4

Menzionato nel Collegio degli intagliatori (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 171, f. 175, fasc. 11 dicembre 1740, foglio datato 4 dicembre 1740)

1740, Dicembre, 5

Il giovane Girolamo Ferro, di 10 anni, stipula con lui un contratto di garzonato per sei anni (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 126, reg. 181, c. 89r; DE GRASSI, *L'antico nella scultura*, 2000, p. 54, nota 95; SERAŽIN, KLEMENČIČ, *I contratti di garzonato*, 2003, p. 199)

1741, Gennaio, 17

Nasce il figlio Giovanni Domenico Carlo (APSMF, Parrocchia di San Tomà, *Battesimi*, 5, n. 392)

1742, Ottobre, 31

Nella seconda elezione è scelto come membro del “direttivo” del Collegio degli intagliatori (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b., 171, f. 175, alla data)

1742, Novembre, 20

Il 20 novembre nasce la figlia Maddalena Maria (APSMF, Parrocchia di San Tomà, *Battesimi*, 6, n. 52)

1743, Agosto, 18

Quest'ultima muore a nove mesi (APSMF, Parrocchia di San Tomà, *Morti*, 3, n. 1073)

1744, Agosto, 14

Nasce la figlia Lucia Maria (APSMF, Parrocchia di San Tomà, *Battesimi*, 6, n. 105)

1746, Maggio, 9

Zuane Grotti, veneziano di quattordici anni stipula un contratto di garzonato per cinque anni con Giovanni (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 126, reg. 181, alla data; SERAŽIN, KLEMENČIČ, *I contratti di garzonato*, 2003, p. 200)

1746, Giugno, 24

Il 24 giugno nasce la figlia Maddalena Giovanna Maria (APSMF, Parrocchia di San Tomà, *Battesimi*, 6, n. 167)

1747, Maggio, 22

Maddalena Giovanni Maria muore (APSMF, Parrocchia di San Tomà, *Morti*, 3, n. 1229)

1748, Giugno, 30

Il 30 giugno nasce un'altra figlia a cui darà il nome Maddalena Maria. Il padrino è il pittore Francesco Zuccarelli (APSMF, Parrocchia di San Tomà, *Battesimi*, 6, n. 243)

1750, Aprile, 2

Nasce la figlia Maria Anna Francesca (APSMF, Parrocchia di San Tomà, *Battesimi*, 6, n. 310)

1752, Marzo, 2

Nasce il figlio Alvise Zuane, (APSMF, Parrocchia di San Tomà, *Battesimi*, 6, n. 397)

1752, Marzo, 9

Quest'ultimo muore ad appena sette giorni di età (APSMF, Parrocchia di San Tomà, *Morti*, 3, n. 1442)

1752, Ottobre, 16

Citato nel primo testamento della zia Giacomina, che gli lascia 5 ducati ASVe, *Notarile, Testamenti, Notaio Porta Melchiorre*, b. 815, reg. protocollo 1, n. 204, cc. 145r-148r

1752, Novembre, 5

Pagato 330 Lire dai Pisani Moretta per lavori di argenteria per il noviziato di Pietro Pisani (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 314, p. 360; CHIAPPINI DI SORIO, *Palazzo Pisani Moretta*, 1983, p. 32)

1752, Novembre, 25

Pagato 950 Lire dai Pisani Moretta per «saldo delle cassette» (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 314, p. 360)

1752, Dicembre, 8

Riceve dai Pisani Moretta un altro pagamento, stavolta di 500 Lire per «pilelle d'argento et altro» (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 314, p. 373; CHIAPPINI DI SORIO, *Palazzo Pisani Moretta*, 1983, p. 32)

1753, Ottobre 2

Pagato 24 Lire per i «coperchietti fatti alle Bozzette di crestalo, et aver accomodato due fumieri et scattola da polvere» (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 314, p. 388)

1753, Ottobre, 22

Nasce il figlio Giuseppe Marco. Il padrino è il nobile Alvise Foscari (APSMF, Parrocchia di San Tomà, *Battesimi*, 6, n. 460)

1753, Ottobre, 29

Muore Giuseppe Marco (APSMF, Parrocchia di San Tomà, *Morti*, 3, n. 1526)

1754, Gennaio, 5

Nella prima elezione è scelto come membro del "direttivo" del Collegio degli intagliatori. In quell'anno ricopre anche la carica di *Diffensore* (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 171, f.175, alla data)

1755, Luglio, 14

Il 14 luglio nasce il figlio Giuseppe Giovani Battista. Il padrino è il pittore Jacopo Guarana (APSMF, Parrocchia di San Tomà, *Battesimi*, 6, n. 537; GUERRIERO, *Jacopo e Vincenzo Guarana* 1998, p. 162, nota 33)

1757, Maggio, 31

Citato in un elenco di membri del Collegio degli intagliatori (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 171, fasc. 175, alla data)

1759, Febbraio, 9

Citato nel terzo testamento della zia Giacoma, dove riceve 15 ducati (ASVe, *Notarile, Testamenti, Notaio Porta Melchiorre*, b. 815, reg. protocollo 1, n. 173, cc. 84v-87r)

1767, Giugno, 20

Tramite una procura viene incaricato, assieme al fratello Francesco, di curare gli interessi del padre (ASVe, *Notarile, Atti, Notaio Porta Marchiò*, reg. 11272, n. 114, c. 5252r; DE VINCENTI, *"Piacere ai dotti"*, 2002, p. 247)

1767, Luglio, 7

Seconda procura del padre (ASVe, *Notarile, Atti, Notaio Porta Marchiò*, reg. 11272, n. 126, cc. 5257v- 5258r; DE VINCENTI, *"Piacere ai dotti"*, 2002, p. 247)

1767, Agosto, 24

Nel testamento, il padre gli accorda come prelegato 500 ducati e sembra che si trovi in difficoltà economiche. Assieme a Francesco, è nominato erede universale (ASVe, *Notarile, Atti, Notaio Porta Marchiò*, reg. 11272, n. 126, cc. 5257v-5258r; CERESOLE 1877, *La grille de la "Loggetta"*, p. 107; CASANOVA, *Antonio Gai*, 1958, pp. 80-81)

1768, Gennaio, 24

Assieme al fratello Francesco viene pagato 300 ducati per le sculture di San Rocco (ASVe, *Scuola Grande di San Rocco, II consegna*, b. 382, f. *Fondamenti e Pagamenti Fatti per la Nuova Erezione della Facciata della Chiesa di San Rocco* (n. 6), n. 20, foglio allegato, alla data; ROSSI, *Lavori settecenteschi*, pp. 228, 234, doc. VIII)

1768, Agosto, 21

Assieme al fratello Francesco viene pagato 450 ducati per il saldo delle sculture di San Rocco (ASVe, *Scuola Grande di San Rocco, II consegna*, b. 382, f. *Fondamenti e Pagamenti Fatti per la Nuova Erezione della Facciata della Chiesa di San Rocco* (n. 6), n. 86; ROSSI, *Lavori settecenteschi*, 1981, pp. 228, 234-235, doc. IX)

1768, Settembre, 22

Assieme al fratello Francesco riceve altri 30 zecchini per i putti posti accanto alle sculture di San Rocco (ASVe, *Scuola Grande di San Rocco, II consegna*, b. 382, f. *Fondamenti e Pagamenti Fatti per la Nuova Erezione della Facciata della Chiesa di San Rocco* (n. 6), n. 87; ROSSI, *Lavori settecenteschi*, 1981, pp. 228, 235, doc. X)

1769, Marzo, 8

Pagato 440 Lire dai Pisani Moretta «a conto dell'arme va facendo per la casa» (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 308, p. 156; DE VINCENTI, GUERRIERO, *Intagliatori e scultura lignea*, 2009, p. 151)

1769, Aprile, 1

Riceve altre 440 Lire per la stessa commissione (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 308, p. 161; DE VINCENTI, GUERRIERO, *Intagliatori e scultura lignea*, 2009, p. 151)

1769, Maggio, 11

Saldo delle armi con altre 980 Lire (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 308, p. 161; DE VINCENTI, GUERRIERO, *Intagliatori e scultura lignea*, 2009, p. 151)

1769, Luglio, 17

Riceve 388 Lire dai Pisani Moretta per 8 buone grazie, una cornice d'argento e un orologio da tavola destinati alla villa di Stra (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 308, p. 166; DE VINCENTI, GUERRIERO, *Intagliatori e scultura lignea*, 2009, p. 151)

1769, Ottobre, 4

Pagato 400 Lire dai Pisani Moretta per non precisate fatture (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 308, p. 164; DE VINCENTI, GUERRIERO, *Intagliatori e scultura lignea*, 2009, p. 151)

1769, Dicembre, 12

Con 660 Lire, gli vengono saldati poltrone e canapè realizzati per i Pisani Moretta (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 308, p. 166; DE VINCENTI, GUERRIERO, *Intagliatori e scultura lignea*, 2009, p. 151)

1770, Febbraio, 15

Pagamento di 62 Lire dai Pisani Dal Banco per «getti di piombo per li restelli nella casa di Strà» (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 308, p. 175; DE VINCENTI, GUERRIERO, *Intagliatori e scultura lignea*, 2009, p. 151)

1770, Marzo, 29

Pagamento di 440 Lire dai Pisani Moretta per intagli nella villa di Stra BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 308, p. 166; DE VINCENTI, GUERRIERO, *Intagliatori e scultura lignea*, 2009, p. 151)

1770, Giugno, 1

Riceve 455 Lire dai Pisani Moretta per non meglio precisati lavori nell'alcova (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 308, p. 180 DE VINCENTI, GUERRIERO, *Intagliatori e scultura lignea*, 2009, p. 151)

1770, Giugno, 2

Lo stesso giorno riceve 4 distinti pagamenti dai Pisani Moretta; 866 Lire per sofà e armadi, 1224 Lire per sofà, poltroncine, armadietti e buone grazie e infine 156 Lire per « Spese e fatture fatte nel canapè, che forma letto nel mezà di Sua Eccellenza Vettor Pron» (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 308, p. 166; DE VINCENTI, GUERRIERO, *Intagliatori e scultura lignea*, 2009, p. 151). L'ultimo, di 70 Lire è per uno stampo di bronzo (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 308, p. 179)

1770, Dicembre, 8

Gastaldo dell'Arte degli intagliatori (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 171, f. 175, alla data)

1771, Aprile, 5

Pagato dai Pisani Moretta 600 Lire per lavori nel tinello del palazzo veneziano e altri a Stra (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 308, p. 208; DE VINCENTI, GUERRIERO, *Intagliatori e scultura lignea*, 2009, p. 151)

1771, Aprile, 17

Pagato 330 Lire dai Pisani Moretta per lavori nel palazzo veneziano (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 308, p. 194; DE VINCENTI, GUERRIERO, *Intagliatori e scultura lignea*, 2009, p. 151)

1771, Settembre, 14

Pagato 440 Lire per non meglio precisati lavori nel tinello di Palazzo Pisani Moretta, (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, reg. 308, p. 194; DE VINCENTI, GUERRIERO, *Intagliatori e scultura lignea*, 2009, p. 151)

1771, Dicembre, 21

Riceve altre 1770 Lire per lavori nel tinello (BMC, Archivio Lazara Pisani Zusto, registro 308, p. 206; CHIAPPINI DI SORIO, *Palazzo Pisani Moretta*, 1983, p. 34; DE VINCENTI, GUERRIERO, *Intagliatori e scultura lignea*, 2009, p. 151)

1772, Febbraio 9

Sindaco dell'arte degli intagliatori. Alla prima elezione era stato scelto come Aggiunto ai Vicari, carica andata poi ad Antonio Valier (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 171, f. 175, alla data)

1772, Dicembre, 20

Ricopre le cariche di Tansadore dell'arte degli intagliatori. Alla prima elezione è scelto anche come Difensore, carica andata poi a Giovanni Bonazzi (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 171, f. 175, alla data)

1774, Gennaio, 2

Occupa la carica di difensore per la Causa nel Collegio degli intagliatori (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 171, fasc. 175, alla data)

1774, Luglio, 23

Muore per una crisi respiratoria. Viene detto di anni 60. La vedova Caterina si occupa della sepoltura (APSMF, Parrocchia di San Tomà, *Morti*, 4, n. 366; ASVe, *Provveditori alla Sanità, Necrologi*, n. 961, 1774, alla data)

ANTONIO GAI JUNIOR

1752, Ottobre, 16

Citato nel primo testamento della prozia Giacoma, che gli lascia 5 ducati (ASVe, *Notarile, Testamenti, Notaio Porta Melchiorre*, b. 815, reg, protocollo 1, n. 204, cc. 145r-148r)

1765, Novembre, 3

Alla seconda elezione viene nominato nel direttivo del Collegio degli intagliatori (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 171, f. 175, alla data)

1770, Dicembre, 8

Citato in un elenco dell'Arte degli intagliatori (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 171, f. 175, alla data)

1772, Febbraio, 9

Citato in un elenco dell'Arte degli intagliatori (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 171, f. 175, alla data)

1772, Dicembre, 20

Eletto *Compagno* nell'Arte degli intagliatori (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 171, f. 175, alla data)

1774, Febbraio, 19

Nominato nel Collegio degli intagliatori, eletto nel direttivo alla seconda elezione (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 171, f. 175, alla data)

1775, Ottobre, 22

Vicario del Collegio degli intagliatori (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 171, f. 175, alla data)

1777, Gennaio, 20

Citato nell'elenco dei Capi Maestri degli intagliatori (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 171, f. 175, alla data)

1777, Febbraio 2

Citato nell'elenco degli invitati al Capitolo degli intagliatori (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 170, f. 174, alla data)

1778, Febbraio, 2

Eletto al secondo turno nel "direttivo" del Collegio degli intagliatori (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 171, f. 175, alla data)

1779, Gennaio, 31

Eletto al secondo turno nel "direttivo" del Collegio degli intagliatori (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 171, f. 175, alla data)

1780, Gennaio, 30

Eletto al primo turno nel "direttivo" del Collegio degli intagliatori (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 171, f. 175, alla data)

1781

Risulta iscritto fra i capi mastri intagliatori (ASVe, *Inquisitorato sopra la regolazione delle Arti*, b. 37, fasc. "Transunto luminarie capi maestri 1781"; FAVILLA, RUGOLO, *Gli scultori*, 2012, p. 259, nota 59)

1786, Marzo, 5

Citato nell'elenco dei capi maestri (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 171, f. 175, alla data)

1786, Giugno, 25

Citato in un altro elenco dei capi maestri invitati al Capitolo (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 170, f. 174, alla data)

1787, Marzo, 11

Citato nell'elenco dei capi maestri (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 171, f. 175, alla data)

1788, Marzo, 2

Citato nell'elenco dei capi maestri (ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 171, f. 175, alla data)

1799, senza data

Paga 10 Lire di «Tansa» e altre 10 di «Taglion» per la sua iscrizione all'Arte degli intagliatori. Viene detto dimorante nella parrocchia di Santa Sofia (ASVe, *Milizia da Mar*, b. 587, fasc. segnato 1799-1803, c. 2v)

1800, senza data

Paga 5 Lire di «Tansa» e altre 5 di «Taglion per la sua iscrizione all'Arte degli intagliatori. Dimorante nella parrocchia di Santa Sofia (ASVe, *Milizia da Mar*, b. 587, fasc. "Intagliadori" [anno 1800], c. 2v)

1801, senza data

Paga 11 Lire di «Tansa» e altre 11 di «Taglion per la sua iscrizione all'Arte degli intagliatori (ASVe, *Milizia da Mar*, b. 587, fasc. "Intagliadori" [anno 1801], c. 1v)

1802, senza data

Paga 5 Lire di «Tansa» e altre 5 di «Taglion per la sua iscrizione all'Arte degli intagliatori (ASVe, *Milizia da Mar*, b. 587, fasc. "Intagliadori" [anno 1802], c. 2v)

1803, senza data

Paga 3 Lire di «Tansa» e altre 3 di «Taglion per la sua iscrizione all'Arte degli intagliatori (ASVe, *Milizia da Mar*, b. 587, fasc. "Intagliadori" [anno 1803], c. 2v)

2) APPENDICE DOCUMENTARIA

I documenti sono stati trascritti nella forma più fedele possibile, mantendendo accenti e ortografia. L'unica eccezione è costituita dalla modifica delle maiuscole, uniformate all'uso attuale. Quando comprensibili, sono state sciolte le abbreviazioni, mentre le omissioni, causate dalla non sempre facile lettura dei documenti, sono state indicate con parentesi quadre [...]. Gli stessi criteri sono stati applicati anche nella trascrizione delle lettere del conte Tessin, scritte in francese.

1. Atto di nascita di Antonio Gai (1686)

APSV, *Parrocchia di Sant'Angelo, Battesimi*, 8, c. 123r.

Adì 13 maggio 1686

Antonio Sebastian figlio di messer Francesco Gai sgarbellador quondam Giacomo e di donna Fiorina iugali, nato il 3 del corrente battezzato da me Giovanni Antonio Franceschi. prete titolare e sacerdote curato di chiesa, lo tenne alla fonte il sig. Stefano quondam Romello Parigetti hortolan della parochia di San Geremia

2. Atto di matrimonio di Antonio Gai (1710)

ASPV, *Parrocchia di Sant'Angelo, Matrimoni*, 8, c. 74r.

Adì 30 genaro 1710 anno Domini

Fatte le tre solite pubblicazioni dell'infrascrito matrimonio, li 17, 19 et 20 gennaro corrente nella nostra chiesa, et veduta la fede del batesimo della sposa che si conserva in filza, et quella del sposo sono ne nostri libri. Io Padre Bortolo Dogadi, terzo pievano et sacerdote di chiesa de licenza, havendo prima interrogato messer Antonio figlio del quondam Francesco Gai et madonna Lucieta figlia del quondam Zuanne Fabri, ambi della nostra parrocchia et ricevendo il loro mutuo assenso solennemente per verba de presenti li ho congiunti in matrimonio et ciò fu nella nostra chiesa alla presenza del signor Zuanne Zuliani orese della parrocchia di Santa Marina et di Bortolo Dosghesi chierico di chiesa et subito furono benedeti.

Jacobus Bonetti Plebanus [*annotazione successiva di un altro scrivente*]

3. Atto di battesimo del figlio Zuanne

ASPV, Parrocchia di Santa Maria del Giglio, *Battesimi*, 3, alla data

Adì 13 dicembre 1713

Zuanne Iseppo, figlio di domino Antonio Gai quondam Francesco e di donna Lucia Fabris giugali, nato li 4 del corrente. Compare il Sig. Giosepe Groppelli, figlio del signor Giovanni Battista. Comare Cattarina Turroni sta a San Zuanne Novo, battezzò il signor Domino Marchi secondo prete titolato de licenza

4. Atto di nascita e battesimo del figlio Domenico

ASPV, Parrocchia di Santa Marina, *Battesimi*, 5, p. 8

Adì 14 novembre 1715, nacque un putto.

Adì 26 gennaro fu battezzato da reverendissimo signor piovano e posto nome Domenico Zuanne Maria figlio del signor Antonio Gai quondam Francesco et della signora Lucietta quondam Zuanne Fabris jugali. Compare il signor Nicolò Grassi pittor del signor Giacomo di contrà

5. Muore la moglie Lucia

ASPV, Parrocchia di Santa Marina, *Morti*, 11, c. 25

Adì 11 Giugno 1717

La signora Lucia moglie del signor Antonio Gai d'anni 32 incirca da parto con febre per giorni 8 visitata dall'eccellente Mattioli.

La farà sepelir suo marito con capitolo.

6. Causa col collegio degli scultori

6.1

Approvazione dei quindici capitoli del Collegio degli Scultori (1724)

ASVe, *Senato Terra*, f.1625, fasc. *Giustizia Vecchia. Scultori* (il titolo è sul verso della penultima carta)

Ad maiore Dei Gloriam, et Beatissime Virginis Marie

Essendosi stabilita con decreto dell'eccellentissimo Senato del 14 Agosto 1723 e confermata con suseguente decreto declaratorio 27 Aprile 1724 la separazione de scultori dall'altre arti e concessa facultà d'erigere un novo collegio ad imitazione di quello de pittori, conviene perciò formare, e stabilire le leggi per il decoro e bon governo, e direzione di questo nostro novo collegio [...]

XIII

Quelli che vorranno approvarsi per voler apprir studio, ovvero botega, ed allevare studenti, ovvero garzoni, dovranno prima fare la prova nella forma seguente. Dovranno prima formare un modello di cretta d'una statua d'altezza di piede e mezzo almeno, e più se così li piacesse; del qual modello dovrà riccevere il tema dal priore e colleggiotto, e questo dovranno farlo in loco serrato, che a ciò si destinerà, a fine di vedere se siano capaci di semitria e proporzioni del corpo umano: e poi per osservare se siano capaci del maneggio del materiale, dovranno fare un busto di mezza figura al naturale di grandezza; e rappresentare a suo arbitrio quello più li piacerà; e questo dovrà essere di pietra di Rovigno e questo pure in loco serrato come sopra; ed il materiale li sarà dato dal collegio, e dovrà pure la mezza statua restare al medesimo nostro collegio per ornamento e per stimolo alli votanti d'essercitare la giustizia, ed abbandonare ogni parzialità. Il qual busto, e modello dovrà esser ballottato dal colleggiotto nostro ridotto almeno al numero di sette: e non si intenderà approvato, se non passando la metà dei voti ma prima di balotarsi; dovrà il scultore provante fare un deposito di ducati 5 al nostro collegio per le spese del materiale ed altri agravij: ed anche non passasse nella balotazione, o no rimanesse approvato, restar debba detto danaro al collegio. Ed a questa condizione di questa prova nella forma suddetta dovranno tutti soggiacere, niuno eccettato, così li forastieri come li

veneti, e di qualsiasi nazione con riserva di praticare li ricorsi fossero giusti al Magistrato eccellentissimo delli provveditori alla giustizia in caso che alcuno si sentisse agravato [...]

XV

[...]

sia però espressamente proibito a ciascuno che sarà nello stesso matricolato il lavorare di scultura in bottega di tagliapiera ne possano essere procurati, o voluti da detti tagliapiera nelle loro botteghe sotto le pene come qui sotto: come pure chi si sia non matricolato, no possa esercitar lavoro alcuno di scultura, ne meno ricever sopra di se' ed accordar lavori di detta nostra professione in pregiudicio del collegio nostro e ciò in pena di 100 ducati ogni volta accaderà si contrafacesse, oltre la perdita del lavoro, e materiale da essere irrimissibilmente levato allo scultor [...]

Adì 28 Maggio 1724

Del Collegio de Signori Scultori, ridotti nella scola della Beata Vergine del Carmine al numero di 25 Fratelli fu d'ordine del Signor Priore e Consiglieri, e Banca letti li sudetti Capitoli e balotati una sol volta, ebbe le balle infrascritte De Sì __ numero 22

fu presa

De Nò __ numero 3

Adì 2 Giugno 1724 Alvise Dania Notaro

6.2

Il Gai col Bernardoni si oppone ai Capitoli del nuovo collegio degli scultori (1724)
ASVe Senato Terra, f.1625, fasc. datato 17 agosto 1724

[...] Dobbiamo aggiungere nel proposito, che ratificati li riferiti quindici capitoli furono questi impugnati da Francesco Bernardon Scultor intervenuto nel Collegio con dimanda di taglio presentata nel magistrato nostro li 3 Giugno passato, cui si aggiunge se assunzione di Giudizio da Antonio Gai altro scultor; atti ricevuti dall'innaverdenza del Nodaro che esercitava in quel

rango senza nostra notizia, mentre dovendosi questa regola istituire il novo Collegio rassegnar in via deliberativa sotto li sovrani riflessi in esecution del [...] comando, non è lecito deviar da tal ordine.

Habbiamo avuto riffsesso di deppennare queste irregolari [...] massime non essendovi alcuna contestazione, ma crediamo più proprio sottoporre l'intiero alla Pubblica Sovrana Sapienza per attendere e uniformarsi alle venerate deliberazioni [...]

Seguono varie firme di Provveditori sopra la Giustizia Vecchia

6.3

Il Gai viene dichiarato meritevole di un castigo (1724)

ASVe, *Senato Terra*, f.1625, 17 agosto 1724

1724 17 Agosto

Decretatasi da questo consiglio l'erettione del collegio de' scultori, come quelli, che distinguendosi nei lavori meritavano d'essere segregati da altro impiego, l'inspezzione ben diversa, da cui non possono scaturire opere atte a consigliargli l'estimatione degl'esteri come può riportarla il collegio de scultori stessi; restò pure stabilito che da Provveditori sopra la giustizia vecchia fossero prefisse più aggiustate regole alla migliore di lui direzione e sussistenza.

Rilevasi dalla scrittura hora letta eseguita prontamente [...] pubblica prescrizione coll'admission del Magistrato detti quindecim capitoli presisi dal Collegio medesimo in aggiunta ai quali havendo trovato opportuno li sopraesposti provvedimenti d'inserirne altri otto, tutti tendenti all'oggetto stesso, trova consentendo il Senato d'admetterli ad approvarli nell' intiero lor numero; molto gradendosi, che in oltre l'attenzione d'essi provvedimenti habbi [...] l'irregolare condotta delli due motivati scultori che doppo presi dal loro collegio li detti capitoli si sono inoltrati indebitamente a dimandarne de nuovi in luglio [...]; assennendo questo consiglio che contro de medesimi scultori [...] il magistrato i castighi condegni al caso

Ant. Nicolosi

+ 133

- 0

6.4

Deroga concessagli dal Torretti (1725)

ASVe, *Giustizia Vecchia*, b.111, reg. 150, 4 giugno 1725

Adì 4 Giugno 1725

Costituito in officio personalmente domino Antonio Gai intagliator da legno, et descritto nel collegio de' scultori, et attesi li capitoli presi in detto collegio li 28 maggio 1724, ratificati dal presente magistrato giudiziale delegato li 2 giugno 1724, et approbati con decreto dell'eccellentissimo Senato li 11 aprile dell'anno suddetto, et massime il capitolo duodecimo in materia di quelli scultori, che possono tener studio aperto et che devono far la prova volontariamente contenta, e dichiara, che in esecuzione di detto capitolo, e decreto, che venendoli graziosamente accordato dalla giustizia del presente eccellentissimo magistrato et dal detto collegio de scultori di poter terminare le poche operationi di scultura di pietra per quali ha di presente il materiale nella sua bottega de' intagliador o sia scultor da legno, et che sono qui sotto registrate e non altro; quali non potrebbe terminare in modo alcuno in vigor delle leggi; sarà [...] poi volendo intraprender nove opere di Scoltura di pietra, e soccomber alla prova di detta professione, come è giusto in osservanza alle leggi, per poter poi in quel solo caso, et non altrimenti contrattar et operar liberarmente e tener studio aperto di scultor di pietra; obbligandosi di far lavorar in dette operationi, che ha a presente, solamente scultori di pietra giuste le leggi, et sic.

Seguono opere intraprese da detto Antonio Gai, et che intende di poter terminare e perfetionare

Vasi numero otto per accompagnar gl'altri otto quali esistono attualmente nella sua bottega et statue numero dieci della qualità delle altre otto, che è per terminare il tutto di pietra tenera di Vicenza; servono li uni et gli altri per il nobilhuomo Vettor Dolfìn.

Una statua di marmo fino giusto l'idea, che sarà datta dal Nobilhuomo Marco Antonio Dolfìn, per il quale ha da [...]quanto però vi sia scrittura et sic.

Io Antonio Gai affermo quanto di sopra e mi obbligo

[Segue una simile deroga per il Bernardoni]

Costituito in officio personalmente domino Iseppo Torretti come prior del Collegio degli Scultori et veduti li oltrascritti costituiti e registro negli stessi contenuto annotati et intimatili rispettivamente per parte delli domini Antonio Gai e Francesco Bernardoni, in tutto e per tutto come in quelli et opere in [...] registrate; volontariamente come prior di detto collegio, et in nome del medesimo accetta li due costituiti in tutte le sue parti per gl'effetti nelli medesimi espressi e contenuti, et sic & saluis

Io Giuseppe Torretti come prior del collegio de scultori affermo et consento quanto di sopra

6.5

Si dichiara pronto a sostenere la prova d'ammissione (1727)

Venezia, ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 111, registro 150

16 settembre 1727

Costituito personalmente domino Antonio Gai, et per dovuta rassegnatione oltre al venerato decreto dell'eccellentissimo Senato 6 corrente tosto annotarsi d'esser esso Gai pronto di far la statua in busto in luoco separato, et con l'assistenza di due persone del corpo delli scultori di cognitione et fede. Implorando a tal effetto che dal presente eccelentissimo magistrato li sij destinato il luoco et le due persone de scultori come parerà alla prudenza di sue eccellenze et d'assegnarsi in tempo congruo tanto per la facitura di detta statua quanto per la privata assistenza [...] Fu intimato a domino Antonio Coradini prior del collegio de scultori [...]

6.6

Antonio Gai sceglie Giuseppe Torretti e Antonio Corradini come esaminatori (1727)
Venezia, ASVe, *Giustizia Vecchia*, b. 111, registro 150

25 settembre 1727

Costituito personalmente domino Antonio Gai et per dovuta observatione al decreto dell'eccellentissimo Senato 6 corrente che all'Antonio Bretenus de gli Illustrissimi et Eccellentissimi Signori [...] notifica al prior, et banca del collegio de scultori, e dichiara haver ritrovato luoco opportuno in un magazen terreno della casa de signori Travellini in contrada di San Samuel in vicinanza di una bottega al di cui affitto soccomberà esso Gai costituente et le di cui chiavi saranno datte in mano delli domini Iseppo Torretti, et Antonio Coradini, che sono le due persone da sue eccellenze col suddetto Antonio Bretenus destinate per assistenti, quali chiavi verranno da testimoni custodite notificando, et dichiarando pure d'esser pronto per dar principio il primo giorno del prossimo ottobre al lavoro della statua in busto con un decreto comandata a fin evitare qualunque dilatione debbano essi due assistenti [...] presenti al lavoro stesso onde con la maggior e possibile celerità perfezionata resti interamente eseguito quello e quanto in esso venerato decreto viene comandato

6.7

A nome del Collegio, Antonio Corradini si dimostra disponibile a valutare la prova del Gai (1727)

ASVe, *Giustizia Vecchia, Multorum*, busta 111, registro 150

27 settembre 1727

Costituito personalmente domino Antonio Coradini prior del collegio de Scultori per nome suo e bocca, et osservato il costituito annotato li 25 corrente da domino Antonio Gai ostinato a costumare sempre più all'esecuzione delle leggi del collegio de scultori, et decreti dell'Eccellentissimo Senato in più tempi seguiti previo un implicito [...] In esso costituito concepite a quelle risponendo dice che anco in [...] Antonio

Bretenus del presente eccellentissimo magistrato è pronto esso costituente ad esibirgli il [...] in statua e busto da [...] di detto Gai, che quando per pura ostinazione di detto Gai venisse ricercato si sia scielto giusto detto [...] Fatta detta scielta, che può seguire quando sia in piacere di esso Gai, quanto sia al luoco che deve esser in ordine al decreto dell'eccellentissimo Senato apportato resta invitato esso Gai a dichiarare qual giorno, et hora destinata per la visita del luoco nominato in detto costituito, che sia punto il prior alla medesima perché essendo di comune satisfactione e cautione del collegio cesserà in detta parte l'occasione di maggior insistenza, et quando tale non fosse o sarà [...] scielto altro luoco, o sarà scielto dalla [...] di sue eccellenze con li dovuti riflessi sempre alla [...], et cautione del collegio stesso. Quanto sia poi a gl'impiegati scultori, come questi sono stati eletti da sue eccellenze così [...] lo stesso Gai [...] circa la costituzione [...] per il consumo del tempo necessario che detta assistenza, nel che non deve il collegio inserirsi, il che sia detto in risposta a detto costituito, et senza pregiudizio imaginabile alle ragioni, et azioni di detto collegio de' scultori in ordine alle loro leggi et decreti seguiti et sic per evitare pregiudicio

7. Capitello Palazzo Ducale (1731)

ASVe, *Senato Terra*, f. 1752, foglio allegato, 11 settembre

Serenissimo Principe,

Incaricati di informare questo Senato alle leggi sopra il memoriale di Francesco Cabianca scultore, che desidera essere amesso in concorrenza di altri professori, con la esibizione del suo modello, per il capitello da rimettersi sopra una delle colonne del Pallazzo ducale che sostengono la facciata sopra il Broglio in conformità del decreto del 30 agosto passato onde Vostra Signoria sia, com'egli esprime nel memoriale, ben servita, e non sia gettato il danaro. Dobbiamo rassegnare a notizia di Vostre Eccellenze, che comandata dal precitato decreto un'opera di tanta importanza si abbiano proposto per un punto di onorifico impegno la scelta tra i più valenti scultori, che vi abbiano, il quale per la eccellenza dell'arte, per le opere da lui

fatte, e per la estimazione comune, sia per corrispondere più giustamente alla pubblica aspirazione, massimamente su l'antica idea dell'opera stessa che senza verun alterazione devesi ritrovare, e quanto più sia possibile imitare. Tutti questi requisiti abbiamo per consentimento universale rilevato accoppiarsi nella persona, e scalpello di Antonio Gaio. Questo dunque da noi, senz'alcuna prevenzione trascalto, chiamato e richiesto, gli abbiamo commesso di formare il modello, e già lo aveva esibito ieri mattina un'ora prima, che vi fosse dal Cabianca reccata la venerata commissione di Vostre Eccellenze.

Egli dimanda la mercede non minore di ducati 130³²⁸, per la scultura e fogliami, restando a peso pubblico il valor della pietra, ed il suo [...] da farsi per mano di tagliapietra, e già incaminato. Il modello rappresenta la metà dell'opera, con cinque teste delle otto, che contornano il capitello, e con tutti gli ornamenti e gli deve corrispondere l'altra metà. Si ha creduto proprio di rassegnarlo sotto gli occhi di Vostre Eccellenze nell'eccellentissimo Pien Collegio per essere dalla loro virtù considerato e giudicato, e sarà nostra gloria una cieca dipendenza dal loro comando. Questo solo siamo in debito di raccordare, che stando all'osservazione de professori del capitello richiede lo spazio di un mese all'incirca per la sola scultura. Ci bisogna inoltre il suo tempo a riporlo sopra la colonna, sostenendo intanto il corridore con armatura, e ben disposta, li due archi, la base de quelli sopra il capitello stesso, sì pesar deve, con tutto il soprastante peso della facciata. Doppo ciò si deve prendere la ristaurazione del corridore con travi, volti e terrazzi. E tutto si deve perfezionare dentro il mese di ottobre in riguardo a Magistrati che risiedono sotto e sopra il corridore medesimo, ed al concorso del Broglio. Sicché la cosa non ammette maggiore dilazione, anzi ricchiede la massima sollecitudine la quale intanto sospesa, ripigliarà il suo moto secondo le nuove prescrizioni di Vostre Eccellenze alle quali umilmente si inchiniamo.

[seguono firme]

8. Contratto per le portelle della Loggetta (1733)

ASVe, *Procuratori de Supra*, b. 74, processo n. 169, fasc. 1, cc. 8-9

³²⁸ Corretto a margine in 100 ducati.

Adì 16 marzo 1733

Appoggiata con terminazione di quest'Eccellentissima Procuratia de di 21 dicembre passato all'illustrissimo et eccellentissimo Marc'Antonio Giustinian procurator cassier l'incombenza di far chiudere l'ingresso della Pubblica Lozetta con una balaustrata di quel metalo che stimasse più conveniente all'opera, et dovendo pur continuare nella direzione stessa anche finito il suo Cassierato e sino al termine dell'opera medesima in virtù d'altra terminazione 8 marzo corrente. Perciò conoscendo Sua eccellenza l'abilità e esperienza di domino Antonio Gai scultore ben noto per le sue molto lodevoli fatture, fu data al medesimo quella della balaustrata suddetta nel modo e forma, e colli patti, e condizioni fatte.

Primo.

Che debba esso domino Antonio Gai far li modelli in grande e della giusta misura così di Creta come di legno in forma di due portelle con suoi frontispicij per il servitio d'essa lozeta. Dovendo esse portelle havere nel mezzo una figura in piedi per parte, che esprimano da una la pubblica Vigilanza, dall'altra la pubblica Libertà, e saranno all'intorno circondate da varij trofei con quattro puttini alli cantoni di ciascuna portella. Così parimenti li frontispicij di dette portelle doverano havere per la mezzaria due figure grandi, che significhino una il governo della Repubblica e l'altra la Pubblica Felicità con due San Marchi uno per parte, e quel più ch'esso stimasse più a proposito; et il tutto doverà servire alle forme e getti di bronzo da farsi.

Secondo.

Per le forme e getti come sopra sarà obligo parimenti d'esso domino Antonio, havendo perciò il medesimo la facultà di servirsi di qualunque persona abile, e sperimentata per l'effetto suddetto non dissentendo perciò che possa egli servirsi del professore domino Innocente Romano à quel prezzo che gli riuscirà di convenire; restando sempre l'obligo tanto a detto domino Antonio Gaj, quanto alla persona che sarà da lui impiegata come sopra, di dare li getti suddetti, che siano perfettamente fatti e rifarli quante volte occorressero per la loro perfezione.

Terzo.

Fatti li getti perfetti come sopra sarà peso et obbligo di detto domino Antonio il travagliare principalmente con li scalpelli nella nettazione e pullidura delli getti sudetti sin tanto che riescano perfettamente à publico decoro, et à giusta approvatione come conviene. Potendo però esso domino Antonio servirsi d'alcun altro e massime d'esso Inocente in detto impiego per quanto riguarda il bisogno delli soli trofei, ò parte di essi e tutto il restante e massime le figure tutte doverano passare unicamente per le mani d'esso Domino Antonio.

Quarto.

All'incontro esso illustrissimo et eccellentissimo procurator cassier somministrerà à detto domino Antonio la quantità di bronzo, che occorresse per l'opera sudetta con l'obbligo à detto domino Antonio di restituire a Sua Eccellenza sudetta il sopravanzo del medesimo.

Quinto.

Accorda esso illustrissimo et eccellentissimo procurator cassier che habbia esso Domino Antonio Gaj, così accordato anche da domino Antonio Zanetti intendente in tali matterie per intiero prezzo d'ogni spesa, e fatture convenute nelli capitoli precedenti, così per li modelli, come per ogni altra cosa come sopra la summa di ducati 1600 contadi da lire 6:4; li quali dovranno essergli dati à parte à parte, et in più rate con ordine di sua eccellenza procurator cassier sopradetto et a misure delle operationi fatte; con questo, che una terza rata almeno, che importa ducati 533 Lire 8, non possa esser pretesa prima dell'intiera consumatione dell'opera stessa e all'effettiva consegna della medesima in mano di Sua eccellenza procurator cassier sudetto.

Dichiarandosi inoltre che l'eccellentissima procuratia non dovrà havere alcun altra jmaginabile spesa per le cose tutte di sopra e prezzo

Io Antonio Gaj Scultor mi obbligo quanto di sopra

9. Lettera di Carl Gustav Tessin a Carl Harleman (1736)

Stoccolma, Riksarkivet, Tessinska Samlingen, E 5741

[...] Je ne connais à Venise qu'un seul sculpteur, nommé Gai, un demi Michel-Ange, mais si fort gaté par les anglois qu'il demande et obtient 80 sequins pour la moindre petite statue. En général par toute l'Italie la sculpture a donné du nez par terre, et Belelli vaut mieux que tous les italiens ensemble, excepté le grand Gai [...]

10. Corrispondenza tra Carl Gustav Tessin e Anton Maria Zanetti (1736-1737)

Stoccolma, Riksarkivet, Marieberg, *Tessinska samlingen*, busta E5739, cartella *Zanetti, Antonio Maria*

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Codice It, XI, CXVI (7356)

10.1

Stoccolma, Riksarkivet, Marieberg, *Tessinska samlingen*, busta E5739, cartella *Zanetti, Antonio Maria*, alla data

Venezia, 13 ottobre 1736 (nota, répondu le 9 novembre)

[...]

Non mi dimentico pure i suoi comandi sopra la statua del signor Gai di un figura quasi nuda, cioè a dire, come una Venere che esce dal bagno a mezzo naturale; ma siccome io so il motivo della spesa, che l'Eccellenza Vostra mi ha accennato [cancellato] La pretenzione del domino Gai per la fatica, et finitezza et tempo, che mi consuma in travagliante; così io dirò a Vostra Eccellenza che il medesimo ha già abbozzato per lui una figura sedente vestita in maniera, che vi si vede molto del nudo rappresentante la scoltura, et è una cosa di un ottimo gusto, ed in qualche parte consimile à quella che Vostra Eccellenza vidde, et che haveva terminata per il Procuratore Grimani che era la Pittura; ma questa di cui le parlo è maggiore di grandezza, et siccome è già abbozzata, ed in qualche parte terminata, cossì si potrà sperare di haverla à conveniente prezzo; onde Vostra Eccellenza mi comandi, et credo che se non sarà cosa degna del suo ottimo gusto non gliela manderò, et procurerò, che ancor Gai il prezzo ne rimanga contento [...]

10.2

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Codice It, XI, CXVI (7356), c. 35v

Strahlsund , le 9 novembre 1736

[...]

Je me remet entierement a vous touchant la statue de Gai, quoy que j'eusse souhaitté avoir une Venus sortant des bains pour figurer avec une Bathseba de Giovanni da Bologna qui m'appartient

10.3

Stoccolma, Riksarkivet, Marieberg, *Tessinska samlingen*, busta E5739, cartella *Zanetti, Antonio Maria*, alla data

Venezia, 1 febbraio 1736/37 Annotata la risposta (senza data)

[...]

La cassa maggiore contiene la bella statua scolpita in marmo di Carrara da questo signor Antonio Gai quale per verità, è una delle cose più eccellenti che questo autore sino ad hora abbia fatto, ed io non le ho mancato della mia debole attenzione, ed assistenza, affine che riesca una cosa perfetta prima per servire l'Eccellenza Vostra, poscia perché veduta questa dal suo Re potesse haver l'honore di servirlo con una dozzina o con mezza di sue statue alfine di rendere noto il suo nome suo anche nei paesi più remoti. L'occhio finissimo di Vostra Eccellenza saprà discernere se veramente e una cosa sublime, et se hà ridotto il marmo in carne palpabile, et se sarebbe condegna di stare presso il famoso Antinoo, che hanno comperato in Vienna per 530 Ongari d'oro; potendomi credere l'Eccellenza Vostra che in Londra tal statua sarebbe pagata forse 80, et fino a 100 lire sterline, perché so il Signor Smith cosa le paga al detto Gai, del che gle ne faccio la consegna oltre di che nove mesi sono stato in Londra, et so come vanno queste pose, havendogli fatto dare un pocco di patina d'antico, perché in tal guisa le mezze tinte riescono più visibili che il candido del marmo le torrebbe in qualche parte all'occhio nostro, cosa già da me in altre statue provata ed sperimentata: onde con impatienza attendo doppo d'haverla ricevuta il prezioso suo sentimento, se ne sij rimasta contenta tanto della statua, come del prezzo di

50 cecchini, che il Signor Gai le ha fatto à mia contemplazione, et con qualche fatica; mà le ho presso, come sopra le dissi, che la farò vedere al suo Re, et che le sarà protettore, et insinuatore forse per farle far qualche opera per costui, per la quale anch'io vivamente la prego, meritandolo il Sig. Gai et per la sua virtù e per la stima, che ha fatto dell'Eccellenza Vostra [...]

10.4

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Codice It, XI, CXVI (7356), cc. 49-50

Stockholm, 12 mars 1737

La statue du Sm Gai me fait un plaisir indicible; et je range dans ma gallerie bien des subalternes pour faire place à ce digne chef. Je conçois aussi Monsieur, que c'est a votre seule consideration, que je l'ai eu pour un prix si modique, et j'ajoute cette reconnaissance au grand nombre d'autres que je vous dois. Il ne dependra pas de moy, qu'il ne soit employé a faire quelques ouvrages pour le roy, au cas que l'occasion s'en présente ci après, mais jusqu'à cette heure je n'y vois que peu d'apparence, puis qu'il y a plusieurs sculpteurs françois engages au services de la cour qui ont entrepris tout ce qu'il y a de plus pressé à faire.

10.5

Stocolma, Riksarkivet, Marieberg, *Tessinska samlingen*, busta E5739, cartella Zanetti, Antonio Maria, alla data

12 avril 1737

Le premier objet de mon souhaite, c'est la belle statue de Gai, car vous Monseigneur, qui êtes Cesar en utroque, et que vous avez les yeux fort fins, sans que je vous en parle d'avantage, vous m'en direz vos sentiments desque vous l'aurez examiné ; seulement je vous prie, quand il en viendra l'occasion aupres sa majesté votre rois de avoir souvenir de pouvoir lui etre util, car vous trouverez qui'il le merite

11. Antonio Gai richiede il saldo per il lavello (1763)

ASVe, *Giudici del Procurator, Estragiudiziali, protesti, e divisioni*, f. 27, num. 324

Gai. 19 Gennaio 1763 [*annotazione posteriore*]

Sino nell'anno 1751 l'ora *quondam* nobilhuomo Pietro Marcello fu procurator di S. Marco, in tempo del suo Cassierato nella Procuratoria eccellentissima de Supra, fece verbal contratto con me Antonio Gaj scultor di ducati 800 contati per la facitura di un lavello di marmo ora esistente nella sacristia della ducal Basilica di San Marco, per il quale terminato, che fù, non ebbi a conto altro che ducati 600 contati in due volte, come rilevasi da quaderni della detta eccellentissima Procuratoria de Supra, copia dei quali viene da me a lume della giustizia prodotta.

Prima però di poter conseguire il resto, per saldo di detto convenuto prezzo, fui necessitato io Antonio Gaj sudetto per premurosi affari portarmi lungi da questa Dominante per diversi anni, e tutto che lasciato avessi persona, che oltre ad altri miei interessi, accudisse in mia assenza anco al rimborso del restante mio credito da questa eccellentissima Procuratia di ducati 200 per saldo del sudetto accordo, non ebbi la sorte di poter vederne il fine, sicché ritornato in Venezia trovai e l'eccellentissimo Procurator Marcello sudetto a miglior vita passato, e non riscosso detto mio restante credito di Ducati 200 contati.

In tale stato di cose, doppo aver inutilmente vantato il mio rimborso e prima di passare a quegli atti giudiziarij, che giustamente mi competono, rissolvo io Antonio Gaj sudetto di eccitar nuovamente con la presente mia umilissima rispettosa estragiudiciale la Procuratoria eccellentissima de Supra, poichè ordini il pronto pagamento di detto mio residuo credito di ducati 200, non venendomi lecitamente permesso né della mia età ottuagenaria, né dalle lagrimevoli circostanze di mia famiglia di più oltre negligerlo e abbandonarlo. Non sono per credere, che possano nascer sospetti di verità nella quantità del prezzo di ducati 800 verbalmente accordato col fu nobilhuomo Procurator Marcello soprannominato per la facitura di detto Lavello, mentre parmi di poter asserire, che a tal contratto siano stati presenti il Signor Giovanni Domenico Boschi, l'Alcajni e forse qualche altro

ministro di questa eccellentissima Procuratia; mà a sgombro di ogni possibile dubbio afferisco il mio preciso giuramento per stabilire il contratto sudetto e in conseguenza detto mio credito.

Se doppo tutto questo fosse abbandonata la mia giusta ragione, sarò compatito nell'implorare da tribunali di giustizia il mio innegabile conveniente rimborso, si che sia detto, intimato e prottestato ad ogni buon fine, ed effetto e con risserva pienissima, di quella profonda venerazione et ossequio, che deve giustamente esigere cadauno dagli eccellentissimi Procuratori di questa eccellentissima Procuratia de Supra, e la presente sarà presentata nel Magistrato illustrissimo del Procurator, et intimata, ut intus.

[segue una nota, di altra mano]

1763 19 Gennaio

Scrittura estragiudiziale presentata nel Magistero eccellentissimo di Procurator per domino Antonio Gai. Per esser intimata ut intus assieme con una carta del pegno.

12. Contratto per le sculture di San Rocco (1765)

ASVe, Scuola Grande di San Rocco, I consegna, 489, n. 97

1765, 7 Agosto

Gl'illustrissimi et eccellentissimi Signori inquisitori, e Revisori sopra le Scole Grandi.

Determinatosi il loro eccellentissimo Magistrato ripigliare la fabrica della facciata della chiesa di San Rocco, fece i più serij esami nel proposito, su la base de quali restò prescelto il disegno dall'architetto Bernardin Maccaruzzi esibito.

Come però ritrovasi detto disegno adornato da sette statue, e di otto fascie al terzo delle colonne, lavori tutti, che convengono à professori scultori; così considerata da loro Eccellenze l'abilità per cui distinguonsi nella detta Arte Domini Zuanne Melchiori, Antonio Gai, e Zuan Maria Morlaiter, e Iseppo Bernardi, eleggono perciò li stessi all'esecuzione di dette statue, e fascie coll'infrascritta distribuzione [...]

Domino Antonio Gai lavorerà l'altre due statue da porsi nel secondo ordine, quali rappresenteranno San Lorenzo Giustiniani, et il Beato Gregorio Barbarigo [...]

Fissati come sopra li professori si compromette l'eccellentissimo Magistrato dal di loro studio lavori più distinti, e pregevoli, per quali terminano, e terminando comandano, che dalla cancelleria di detta Scola di San Rocco siano chiamati li stessi professori per trattare, e seco loro convenire il rispettivo prezzo per dette operazioni, ed il modo, e tempo per l'osservanza delle medesime, e del loro pagamento, et il tutto rassegnare al loro eccellentissimo Magistrato per la sua approvazione; e così sia eseguito.

13. Contratto di nozze tra Antonio Gai e Antonia Petrucci (1767)

ASVe, Notarile, Atti, Notaio Giacomo Dusini, Registro 5209, Numero 66, cc. 1566r-1572r

Presentatio Contractus Nuptiarum et Inventarij [a margine]

Die Sabbathi Decima Sexta Mensis Maij 1767

Comparvero alla presenza di me nodaro e testimonj infrascritti li signori Antonia Petrucci relita del quondam Zuanne Guarnieri, et Antonio Gai quondam Francesco, volontariamente ambedue unanimi, e concordi hanno presentato l'infraregistrati contratto di nozze e contradotti ed inventarij autentici, quali sono di loro pugno e carattere sottoscritti come affermano con loro giuramento Tacitis scripturis nelle mani mie prestato, e perciò hanno pregato me nodaro registrare il tutto in atti miei à perpetua memoria e rilasciargliene uno, ò più estratti autentici col mio nome e segno et registrati.

TESTES: Admodum Reverendus Franciscus Joseph Clautherj quondam Josephi Terrae Nereti recognitu supradicti Gai et Dominus Jacobus Rossi Filius Zorzij

Seguono li Registri Contratto di Nozze, Contradotte et Inventario

L.D.M.S.V.

Adì 14 maggio 1767 – Venezia –

Per nome della Santissima Trinità Padre, Figliolo e Spirito Santo. Resta con il presente contratto di nozze concluso e stabilito il matrimonio tra la signora Antonia Petruzzi relita del quondam Zuanne Guarnieri da una, che promette et s'obbliga di ricevere per suo legittimo Consorte come comanda la Santa Chiesa Romana ed il Santo Concilio di Trento, il signor Antonio Gai quondam Francesco dall'altra che promette et s'obbliga di ricevere per sua legittima sposa e consorte la sudetta signora Antonia Guarnieri, a quali sposi Dio Signore conceda lunga vita e pace per sua divina Misericordia. Per nozze, e nome di dotte promette e s'obbliga detta signora Antonia Guarnieri dar e consegnar al detto signore Antonio Gai futuro sposo li mobili tutti, gioje, ori, argenti et altri effetti che risulterà dall'Inventario per il valore giusto le stime che dovranno d'accordo seguire. Volendo poi detto signor Antonio Gai dimostrare un atto di vero, e sincero amore, ed affetto verso detta signora Antonia sua futura sposa; quindi è che il sopradetto signor Antonio Gai volontariamente e spontaneamente, facendo per se' eredi e successori suoi nella più solenne forma, che dir e immaginar si possa, costituisce in virtù matrimonij et assegna alla sudetta signora Antonia Guarnieri sua futura sposa per contradotte un stabile, sive casa secondo sollar in Corte dell'Orso in contrà di San Bortolamio, al presente tenuta ad affitto dal signor Antonio Pagnello per ducati settanta, e questa assieme con tutte le sue abenzie e pertinenza strade, nuove e vecchie et universe adiacenze sotto obbligazione, informa della qual contradotte come sopra costituita, in caso di dissoluzione di matrimonio, che Iddio non voglia, potrà detta signora Antonia Guarnieri liberamente disporre come di cosa sua propria, libera et expedita senza ostacolo o contradizione di qualunque persona e particolarmente di detto signor Antonio Gai, erede del quale la pone anzi in ogni suo stato, luoco, ragione ed essere, promettendo anzi dedizione e legittima difesa in giudizio e fuori ad ogni sua spesa, pericolo ed interesse, e degli eredi e successori suoi. Qual tutta dotte e contradotte detto signor Antonio Gai sposo ha accettato et accetta, assicurato et assicura sopra tutti e cadauni suoi beni, Mobili e stabili

presenti, et futuri e promette quella ben regere e custodire, e venendo il caso della restituzione, che il Signor Iddio tenga lontano, promette pure quella restituire alla suddetta o alli suoi legittimi eredi, e rappresentanti giusto le leggi et ordini di questa città, e ciò sotto obbligazione di tutti e cadauni suoi beni informa.

Il che tutto sia a gloria di Dio e della beata Vergine Maria, che degnino impartire a detti signori sposi tutte le celesti benedizioni. E sarà il presente sottoscritto dalle Parti alla presenza de due testimonij per l'inviolabile sua esecuzione ed a piacere delle parti posto in atti di qualunque pubblico nodaro.

Firme di Antonia Guarnieri, Antonio Gai, Giuseppe Clautherj e Giacomo Rossi.

[segue poi l'inventario di «mobili, ed effetti, gioje, ori et argenti» costituenti la dote]

14. Procura di Antonio Gai (1767)

ASVe, *Notarile, Atti, Notaio Porta Marchiò*, Registro 11272, Numero 126, cc. 5257v.-5258r.

Die martis septima mensis Julij 1767.

In scriptoria mei notarij posita super Platea Divi Marci Venezia

Il Signor Antonio Gai quondam Francesco, rinovando la Procura per esso fatta sotto li 20 Giugno prossimo passato negli atti di me soprascritto notaro nelle persone e nomi delli stessi Francesco e Zuanne fratelli Gai suoi figlioli nonostante il costituito di revocazione, e retratatione dal medesimo signor Antonio disse, annota spontaneamente con ogni miglior modo che hà potuto et può hà di nuovo solennemente constutito, deputato ed eletto in di lui legittimi procuratori, attori, nuntij e comessi sempre però uniti, ne mai l'uno dall'altro ne l'altro dall'uno separati. Li sudetti signori Francesco et Zuanne Fratelli Gai suoi figlioli.

Alli quali concede facultà et autorità di poter a di lui nome sempre uniti ne mai separati l'uno dall'altro, né l'altro dall'uno, e con la stessa intendenza in quanto occorrer potesse di detto signor Antonio Gai loro padre trattare,

deffinire e stabilire qualunque affare, et interesse con chi sia persona e così scoder, ricever, et farsi liberamente pagar da qualsiasi persona qualunque summa et quantità di denari, effetti, crediti, livelli, affitti et ogn'altra cosa dovuta et spettante al sudetto signor Antonio Gai costituente per qualsiasi ragion, action, titolo, rappresentanza e causa facendo di quanto riscuoterà et li verrà pagato di volta in volta a chi spetta le debite ricevute e cautioni per parte, e per resto si in publica, che in privata forma.

Così pure farsi render conto da chi si sia persona con esaminar conti, quelli veder, riveder, calcolar, liquidar et in resto, e salto dedur, e far saldar, et perciò occorrendo far qualunque convention, et accordo per qualsivoglia a differenza che insorger potesse, rimettersi in confidenti persone sottoscrivendo qualunque privata scrittura con quante forme e modi che ad essi signori suoi figlioli e procuratori sempre uniti paressero, et ciò per vantaggio e beneficcio di esso Signor Antonio costituente e non altrimenti.

Intendendo inoltre, e volendo lo stesso signor Antonio che siano tenuti, ed obligati li detti signori Francesco e Zuanne Gai suoi figlioli a dover render distinto conto tanto ad esso Signor Antonio loro padre, quanto al signor Giovanni Maria Morlaiter di tutto ciò che sarà dalli medesimi in fuori dalla presente procura riscossa, et operato, e ciò ogni, et qualunque volta, e tempo che fosse di maggior soddisfazione, e volere di detto signor Antonio, et generalmente promettendo [illeggibile]

Testes: Illustrissimus Dominus Bernardinus Sarronio quondam extis. Jacoti et Dominus Bernardus Macchia quondam Co.? Niculai

15. Testamento di Antonio Gai 1767

ASVe, Notarile, Testamenti, Notaio Porta Marchiò, Busta 816, Protocollo II, Numero 309, cc. 346r.-348v.

Anno ab Incarnatione Domini Nostri Jesu Christi millesimo septingentesimo sexagesimo septimo indictione decima quinta. Die vero mercurij vigesima sexta mensis Augusti Rivocati ?

Il Signor Antonio Gai *quondam* Francesco, sano per d'Iddio gratia di mente, sensi, et intelletto, come pure dal corpo venuto al cancello di me Marchiò

Porta publico veneto nodaro, posto in questa città, sopra la piazza di San Marco, et alla presenza delli qui sottoscritti testimoni, mi ha presentato la presente sua cedula testamentaria fatta scriver disse da persona sua confidente, ma da esso à facciata per facciata, et in fine come afferma sottoscritta [...]

Testimoni Bernardo Macola *quondam* Nicolò

Bernardin Santonio *quondam* Giacomo

[segue il testo del testamento consegnato al notaio]

Considerando io Antonio Gai *quondam* Francesco non esserci in questo mondo cosa più certa della morte ne più incerta dell'ora di quella, e volendo già che lode s.d.m. son arrivato ad una età ottuagenaria sano per altro di mente, sensi ed intelletto, disporre delle cose mie, con il riflesso massime che ogni uno ch'è nato deve morire e render l'anima al suo divin Creatore, à tal effetto perciò ho fatto scriver da persona mia confidente il presente mio testamento, et ultima volontà, quale sarà poi da me presentato in mano di pubblico nodaro, acciò succedendo il caso della mia morte, sa quando piaccia a Iddio Signore. Debbi questa ad esser pubblicata et in tutte le sue parti inalterabilmente eseguita con il quale.

Raccomando in primo luoco l'anima mia à Iddio, alla beatissima Vergine Maria, Sant'Antonio da Padoa mio particolar avvocato e Protettore, San Francesco di Paola et à tutti li santi e sante del Paradiso, affinche intercedino appresso s.d.m. la remissione de miei peccati, e l'Anima mia sia fatta degna della Gloria Celeste del Paradiso.

Ritrato, revoco et annullo ogni et qualunque altra disposizione, testamento, codicillo, carta, et scrittura, che per il passato havessi fatto, così che intendo, e voglio che solo la presente habbia ad aver e sortire inalterabile suo effetto, et esecuzione.

Seguita che sia la mia morte niente ordino, ne prescrivo circa la sepoltura del mio cadavere, rimettendomi intieramente all'arbitrio e volere delli due miei amatissimi figlioli, sicuro per altro, che non saranno per scordarsi da far sufragar l'anima mia con quella celebrazione di messe, che dal loro amore li verranno suggerite, volendo bensì e ordinando, che mi siano fatte celebrar prima della mia sepoltura messe cinquanta in suffragio dell'anima mia.

A' cognizione e lume dei miei eredi dichiaro che avendo nell'età mia d'anni ottantadue circa incontrato nel mese di giugno 1767 anno corrente matrimonio con la signora Antonia Petruzzi, relita del *quondam* Zuanne Guarnieri, lusingato dalle promesse, e vinto l'animo mio dalle continue insinuationi e lusinghe del reverendo don Domenico Guarnieri figliastro della medesima Signora Antonia, quale con tutto l'impegno e fervore s'interessò a viva forza di far seguire il matrimonio tutto che lontano io fossi nell'età mia da [*frase intervallata da un'altra sottoscrizione*, Io Antonio Gai Affermo] tal pensiero, così prima che segua il matrimonio stesso hò sottoscritto a favore della medesima signora Antonia in allora mia futura sposa una privata carta soto il giorno 14 maggio passato con la quale le fu liberamente da me assegnata e rinunciata a titolo di contradotte alla detta. signora Antonia una mia casa posta in Contrà di S. Bortolamio in Calle detta dell'Orso, della quale si ricava d'annuo affitto ducati settanta correnti all'anno, havendo pure in essa carta fatto una ricevuta di aver ricevuto effetti, mobili, gioie e altro, come rilevasi sotto la carta di dote e contradotte che il tutto fu poi presentato negli atti del signor Giacomo Dusini publico Veneto nodaro sotto li 16 maggio scorso. Che però servirà questa mia dichiarazione per far constare appresso il mondo tutto, che la mia volontà fù circuita, costretta et obligata dalle continue lusinghe, insinuazioni et premure del sudetto reverendo signor don Domenico, quale a viva forza mi ha indotto a sottoscrivere la carta sudetta di contradotte et à fare la ricevuta degli effetti mobili, gioie ed altro, benché da me non sia stato per anco ricevuto effetto alcuno, essendo bensì la verità che le gioie, manini ed altro espresso in esso inventario, e stimate e computate le gioie e i manini stessi per la summa de ducati quattrocento settantanove, sono state di mia propria e particolar ragione, havendo quelle solamente consegnate e date alla stessa signora Antonia per il solo suo uso e godimento, né aver in parte alcuna quelle donate, che perciò lascio in piena e assoluta libertà i miei figlioli, et eredi di poter à loro piacere, e volere essercitare in ogni tempo e caso delle mie attioni e ragioni per impetrare da qualunque eccellentissimo magistrato e tribunale il foglio della carta stessa di contradotte e ricevuta da me fatta di gioie, oro e altro, riservandomi circa ciò a tutto quello crederanno gli stessi miei figlioli, lasciandoli dico in piena libertà di poter esercitare e praticare, a salvezza e presservatione della mia

poca facultà tutti quegli atti, che crederanno più opportuni, impetrando a mio favore della clemenza di qualunque

[frase intervallata da un'altra sottoscrizione, Io Antonio Gai Affermo]

Eccellentissimo Magistrato e Tribunale il taglio delle carte medesime, onde resti la mia eredità libera da qualsiasi obbligazione, né in alcun tempo pregiudicata.

Lascio alle due figliole di Zuanne Gai, mio figliolo, al tempo del loro matrimonio, e sposate che siano, ducati duecento correnti per cadauna per una volta tanto.

Lascio a Zuane Gai mio figliolo, a titolo di prelegato, e perché possa in qualche parte sgravarsi dalli disturbi e molestie maggiori, che haver potesse per debiti da lui incontrati ducati cinquecento correnti, essendo sicuro, che quelli saranno dallo mio stesso figliolo impiegati per procurare, ed ottenere il sollievo da qualunque molestia, che potesse esserli da suoi creditori inferita; e perché di questa mia disposizione non possa dolersi Francesco, altro mio figliolo, così lascio al medesimo a titolo pure di prelegato ducati cinquanta correnti, sapendo che lo stesso non s'attrova in quelle circostanze di bisogno, come s'attrova il detto Zuanne suo fratello.

Eredi universali e patroni liberi, senza dipendenza di chissia, di tutti e cadauni miei beni mobili, stabili, effetti, mobili di ogni sorta contanti capitali, crediti, attioni, e ragioni a me spettanti e che spettar per qualsiasi causa e ragion mi potessero, e di quanto disponer posso e cader può sotto la presente mia testamentaria disposizione il tutto incluso, e niente eccettuato istituisco e allego li due miei amatissimi figlioli Francesco e Zuanne Gai, li quali intendo, e voglio che à riserva di quanto ho di sopra disposto e ordinato siano, ed intender si debbano di tutto il mio li miei eredi universali egualmente, et per equal portione, pregandoli quanto so e posso passar tra loro con sentimento d'amor fraterno dando ad ogni uno di essi miei Figlioli la mia paterna benedizione implorando con vivo cuore

[frase intervallata da un'altra sottoscrizione, Io Antonio Gai Affermo]

li venghi da Iddio Signore confermata in Cielo per li maggiori loro sempre temporali e spirituali vantaggi, né abbino a scordarsi di me con il far celebrar qualche messa per l'anima mia, e così sia

Io Antonio Gai affermo.

[segue una nota redatta il 7 giugno 1769, in seguito all'avvenuta morte del testatore, che certifica la pubblicazione del testamento su istanza di Giovanni e di un suo erede, non specificato]

16. Atto di decesso di Antonio Gai

APSS, Parrocchia di San Bartolomeo, *Morti*, 3, c. 9

Adì 4 giugno 1769

Antonio quondam Francesco Gai d'anni 85 circa aggravato da apoplezia per lo spazio di giorni quaranta con febre acuta, morì questa mattina alle ore 15 visitato dall'Eccellentissimo Sala. Fa seppellire suoi figlioli con capitolo.

3) INDICE TOPOGRAFICO DELLE OPERE

BALTIMORA

WALTERS ART MUSEUM

- Allegoria della Concordia* (7)
- Allegoria della Filosofia* (o *Retorica*) (8)
- Allegoria dell'Aritmetica* (9)
- Allegoria dell'Architettura militare* (o *Architettura*) (10)

CAMPALTO, FAVARO VENETO

CHIESA DI SAN MARTINO

- San Pietro* (83)
- San Paolo* (84)

CAMPESE, BASSANO DEL GRAPPA

CHIESA DELLA SANTA CROCE

- Busto di Teofilo Folengo* (33)

DOLO

DUOMO DI SAN ROCCO

- Cristo nell'orto degli olivi* (61)

FERRIERES-EN-BRIE

CASTELLO

- Giovane togato* (41)
- Figura femminile all'antica* (42)

GRIGNANO, TRIESTE

COLLEZIONE PRIVATA (IGNAZ VOK)

- Ganimede* (27)

GRIGNANO POLESINE, ROVIGO

CHIESA DI SANTA MARIA ASSUNTA

- Angelo adorante* (24)
- Angelo adorante* (25)

LONDRA

COLLEZIONE PRIVATA (DANIEL KATZ)

- Angelo reggicandeliere* (54)

MIAMI

VIZCAYA MUSEUM

- Allegoria dell'Odorato* (37)
- Allegoria del Tatto* (38)

MIRA TAGLIO

CHIESA DI SAN NICOLÒ

- San Carlo Borromeo* (49)

MOGLIANO VENETO

VILLA LIN BIANCHI DE KUNKLER

- Figura femminile* (64)
- Figura femminile* (65)
- Figura femminile* (66)
- Figura femminile* (67)

VILLA TORNI

- Allegoria della Generosità*' (59)
- Allegoria di Imeneo* (?) (60)

NERVESA DELLA BATTAGLIA

CHIESA DI SAN GIOVANNI BATTISTA

- Sant' Eustachio* (81)
- San Giovanni Battista* (82)

NEW YORK

METROPOLITAN MUSEUM

- Meleagro* (26)

NOVENTA PADOVANA

VILLA GIOVANELLI

- Allegoria della Vista* (4)
- Allegoria dell'Udito* (5)

OXFORD

ASHMOLEAN MUSEUM

- Angelo reggicandeliere* (53)

PADOVA

MUSEI CIVICI

- Venere* (45)

PINCARA

CHIESA DI SAN GIOVANNI BATTISTA

- Madonna col Bambino* (50)

REGGIO EMILIA

PIAZZA PRAMPOLINI

- Allegoria del Crostolo* (34)

PONTE SAN PELLEGRINO

- Allegoria della Secchia* (35)
- Allegoria del Panaro* (36)

SAGUEDO, LENDINARA

CHIESA DI SAN BARNABA

- Angelo adorante* (57)
- Angelo adorante* (58)

SCALTENIGO, MIRANO

CHIESA DELLA CATTEDRA DI SAN PIETRO

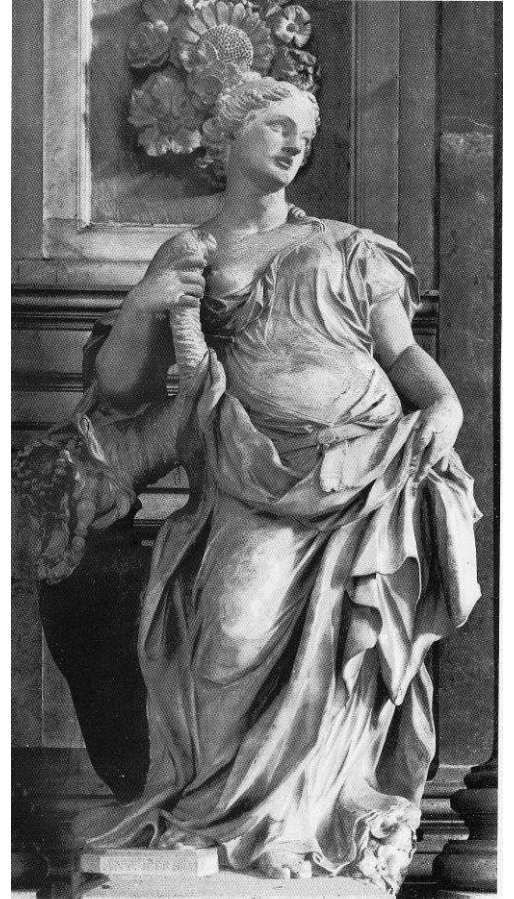
- San Pietro* (77)
San Paolo (78)
- STOCCOLMA**
 CASTELLO DI DROTTNINGHOLM
Allegoria della Scultura (30)
- STRA**
 VILLA PISANI
Allegoria della Generosità (28)
Allegoria del Valore (29)
- SUSEGANA**
 CASTELLO DEI COLLALTO
Suonatore (79)
Figura femminile (80)
- TICKNALL**
 CALKE ABBEY
Figura femminile (48)
- UBICAZIONE IGNOTA**
Addolorata (1)
San Giovanni Evangelista (2)
Allegoria di Venezia (23)
Allegoria del Consiglio (46)
Allegoria della Prudenza (47)
Eraclito (62)
Democrito (63)
Meleagro (68)
- UDINE**
 CHIESA DI SANT'ANTONIO ABATE
Sant'Antonio Abate (13)
Sant'Ermagora (14)
San Fortunato (15)
Allegoria della Carità (16)
Allegoria della Giustizia (17)
- VENEZIA**
 BASILICA DI SAN MARCO
Lavello (75)
 CHIESA DI SAN BARTOLOMEO
Mascherone (51)
 CHIESA DI SAN FRANCESCO DELLA VIGNA
Crocifisso (3)
Busto del patriarca Alvise Sagredo
 (43)
 CHIESA DI SAN ROCCO
- San Lorenzo Giustiniani* (85)
Beato Gregorio Barbarigo (86)
- CHIESA DI SAN TOMA'
Santa Teodosia (22)
- CHIESA DI SAN VIDAL
Allegoria della Fede (11)
Allegoria della Fortezza (12)
- CHIESA DI SANTA MARIA DEL ROSARIO
 (GESUATI)
Angelo ceroforo (19)
Angelo ceroforo (20)
- CHIESA DI SANTA MARIA DEL SOCCORSO
Immacolata (52)
- CHIESA DI SANTA MARIA DELLA VISITAZIONE
 (PIETA')
San Marco (76)
- COLLEZIONE PRIVATA
Atalanta (44)
- FONDAMENTA VAN AXEL
Madonna col Bambino (39)
- MUSEI CIVICI VENEZIANI
Busto del doge Bartolomeo
Gradenigo (40)
- PALAZZO DUCALE
Capitello delle 'Nazioni' (18)
- PALAZZO PISANI DI SANTO STEFANO
Allegoria della Pittura (6)
- PALAZZO VENDRAMIN CALERGI
Ercole (31)
Onfale (32)
- PIAZZA SAN MARCO
Portelle della loggetta (21)
Putto reggi scudo (55)
Putto reggi scudo (56)
- VICENZA**
 PARCO QUERINI
Allegoria della Primavera (69)
Allegoria dell'Estate (70)
Allegoria dell'Autunno (71)
Allegoria dell'Inverno (72)
Allegoria del Consiglio (73)
Allegoria della Dialettica (74)

V) ILLUSTRAZIONI



1) Pietro Baratta, *Allegoria della Sapienza*,
Venezia, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo,
Monumento Valier

2) Antonio Tarsia, *Allegoria della Liberalità Venezia*,
chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, Monumento Valier



3) Alessandro Algardi, *Allegoria della Liberalità*, Roma, basilica di San Piero, monumento di papa Leone XI





4) Antonio Tarsia, *Annunciazione*, Venezia, chiesa di San Vidal

5) Giuseppe Maria Mazza, *Funerali di San Domenico*, Venezia, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, cappella di San Domenico





6) Antonio Tarsia, *Bacco*, Londra, Victoria and Albert Museum (già Venezia, collezione Manin)



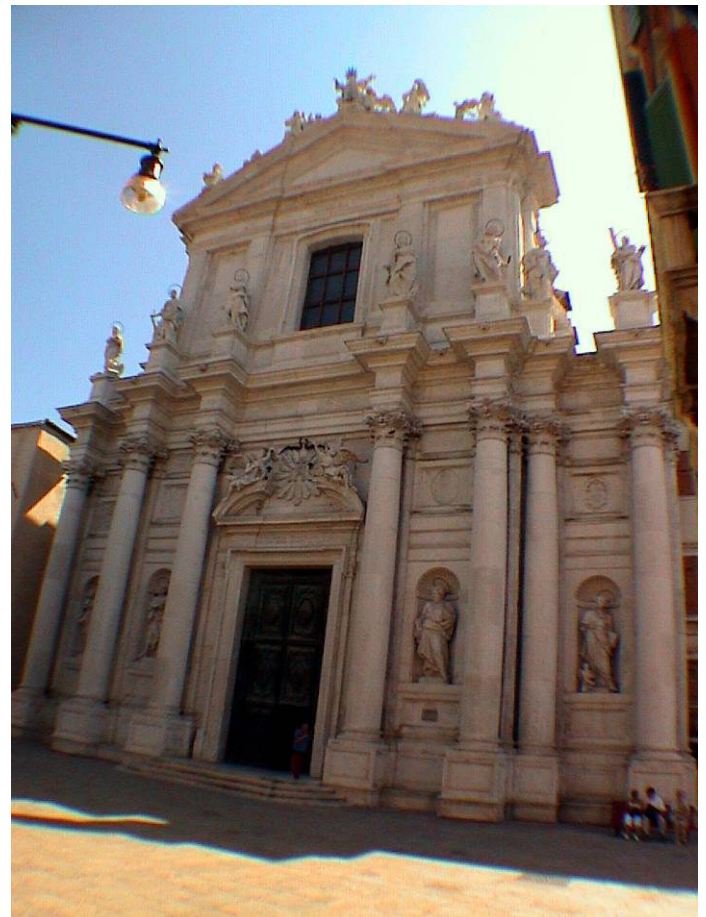
7) Pietro Baratta, *Galatea*, Londra, Victoria and Albert Museum (già Venezia, collezione Manin)



8) Giuseppe Maria Mazza, *Venere con Amore*, Ubicazione ignota (già Venezia, collezione Manin)



9) Domenico Rossi, *Facciata della chiesa di San Stae*, Venezia



10) Domenico Rossi, *Facciata della chiesa di Santa Maria Assunta (Gesuiti)*, Venezia



11) Giuseppe Torretti, *Sant'Andrea*,
Venezia, chiesa di San Giorgio
Maggiore



12) Giuseppe Torretti, *San Pietro*,
Venezia, chiesa dei Santi Apostoli



13) Giuseppe Torretti, *Adone*, San Pietroburgo, Ermitage



14) Giuseppe Torretti, *Diana*, San Pietroburgo, Ermitage



15) Giuseppe Torretti, *Presentazione al tempio*, Udine, cappella Manin (dettaglio)



16) Antonio Corradini, *Allegoria della Fede*, Udine, cattedrale di Santa Maria Annunziata

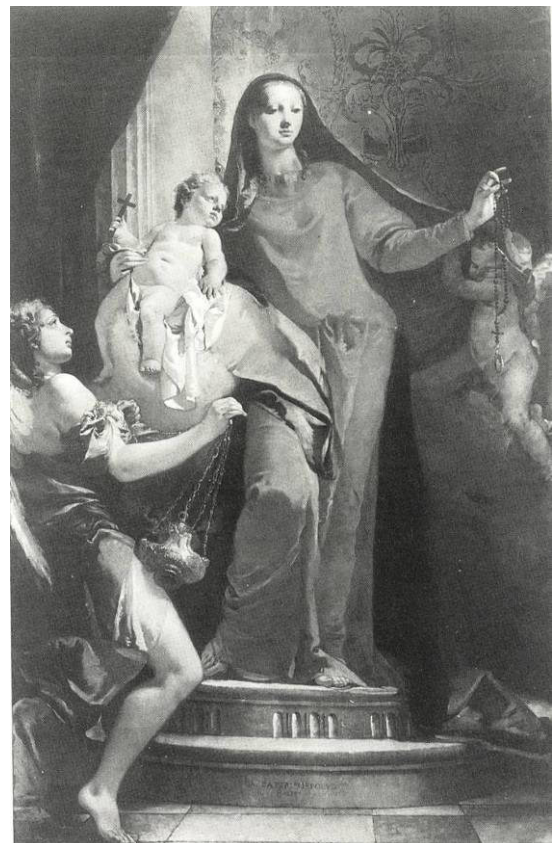


17) Antonio Corradini, *Il tempo che scopre la verità*, Dresda, Grosser Garten



18) Antonio Corradini, *Madonna del Rosario*, Venezia, chiesa delle Eremite

19) Giovanni Battista Tiepolo, *Madonna del Rosario*, collezione privata





20) Antonio Corradini, *Allegoria della Verginità*,
Venezia, chiesa dei Carmini

21) Giovanni Battista Tiepolo, Andrea
Zucchi, *Verginità*, incisione da
Antonio Corradini





22) Giuseppe Torretti, *Allegoria della Mansuetudine*, Venezia, chiesa dei Carmini

23) Tiziano Aspetti, *Allegoria della Pace*, Venezia, chiesa di San Francesco della Vigna





24) Rosalba Carriera, *Ritratto di Anton Maria Zanetti il Vecchio*, Stoccolma, Nationalmuseum

25) Frontespizio de *Delle antiche statue greche e romane...*, I, 1740





26) Antonio Gai, *Meleagro*, New York, Metropolitan Museum



27) Skopas, *Meleagro*, Città del Vaticano, Museo Pio Clementino



28) Antonio Gai, *Giovane togato*, Ferrières-en-Brie, castello

29) Antonio Gai, *Figura femminile*, Mogliano Veneto, villa Lin Bianchi de Kunkler

30) Antonio Gai, *Allegoria della Scultura*, Stoccolma, castello di Drottningholm



- 31) Jean-Etienne Liotard, *Ritratto di Francesco Algarotti*, Amsterdam, Rijksmuseum
32) Giovanni Marchiori, *Cristo e la Maddalena*, Berlino, chiesa di Santa Maria (già in Berlino, chiesa di Sant'Edvige)
33) Annibale giura al padre odio eterno ai Romani, ubicazione ignota (già Carpenedo di Mestre, Villa Algarotti)

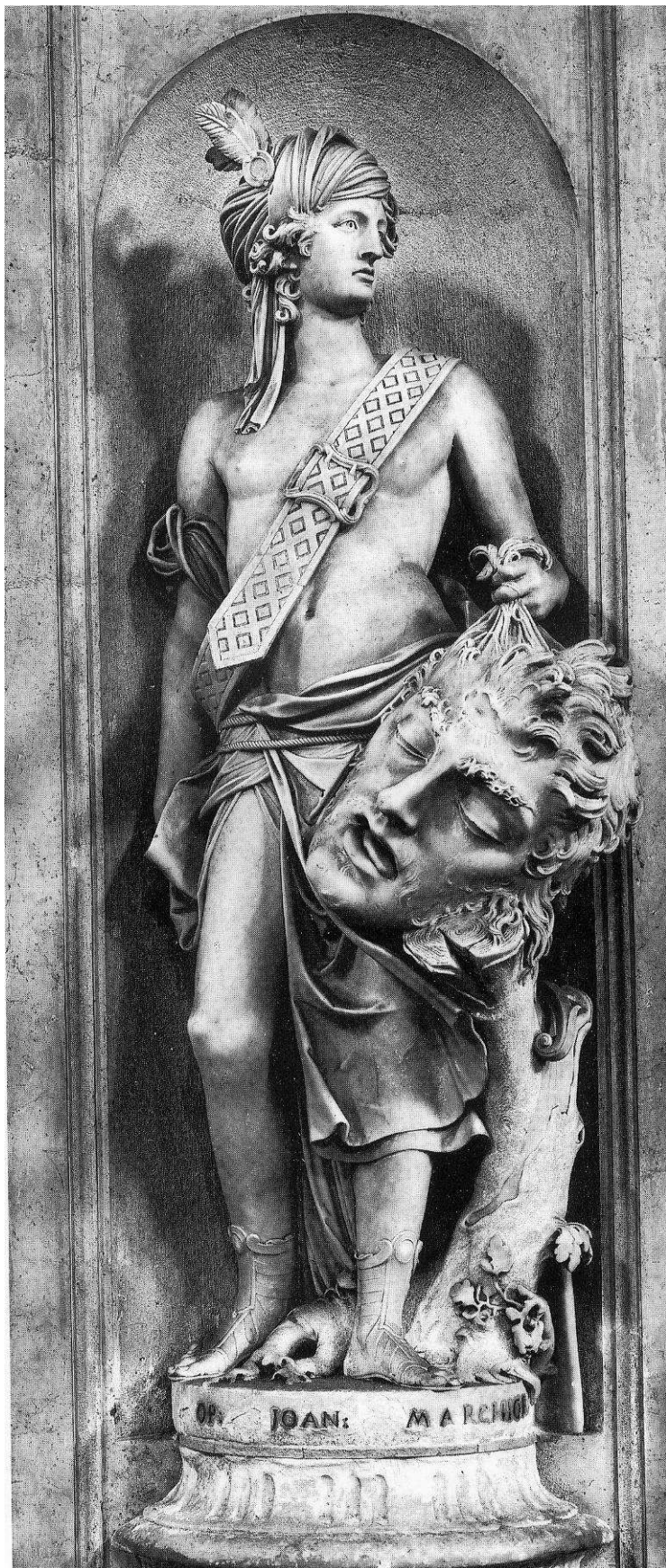


I G I A.
 A Sua Eccellenza la Signora Elena Mocenigo Quirini.
 Nell'Abbazia della Libreria di S. Marco.

34) *Pomona* (da Giovanni Marchiori), Treviso, collezione privata, disegno

35) Giovanni Marchiori, *Bozzetto per Pomona*, Treviso, museo civico

36) *Igia*, incisione (da *Delle antiche statue...*, II, 1743, tav. XV)



- 37) Giovanni Marchiori, *Davide*, Venezia, chiesa di San Rocco
38) Giovanni Marchiori, *Santa Cecilia*, Venezia, chiesa di San Rocco



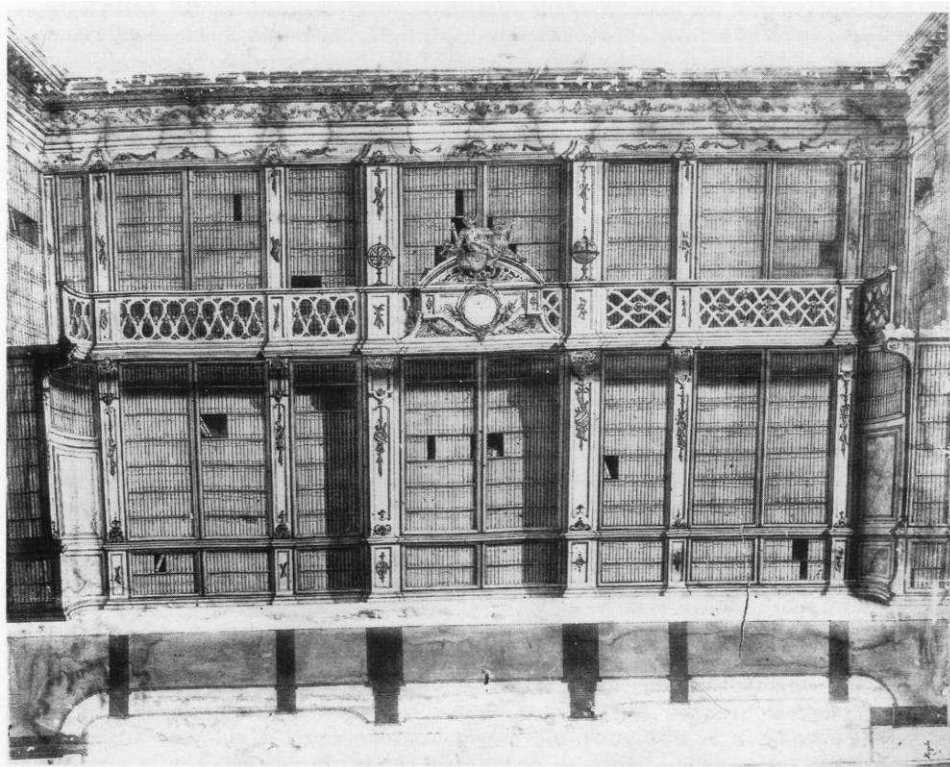
39) Venezia, Corte dell'Orso, probabile casa e bottega del Gai

40) Anton Maria Zanetti il Vecchio,
Autoritratto, Venezia , Fondazione Giorgio
 Cini





41) Ottavio Calderoni,
Poltrona, Soragna,
rocca Meli-Lupi



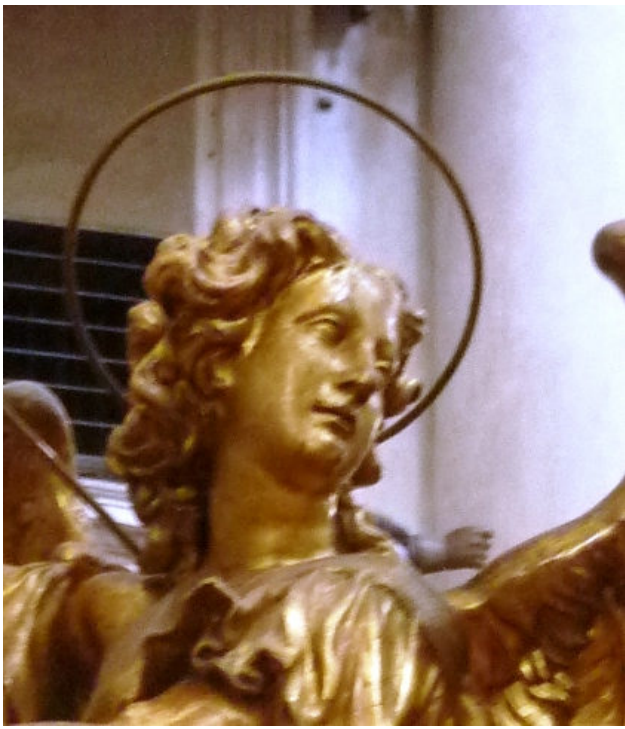
42) Antonio Gai, *Armadi*, già Venezia, Biblioteca Marciana



43) Intagliatore veneziano, *Angelo adorante*, Spinea, chiesa dei Santi Vito e Modesto

44) Intagliatore veneziano, *Angelo adorante*, Spinea, chiesa dei Santi Vito e Modesto

45) Antonio Gai, *Angelo reggicero*, Venezia, chiesa di Santa Maria dei Gesuati



46) Antonio Gai, *Angelo reggicero*, Venezia, chiesa di Santa Maria dei Gesuati
(dettaglio)

47) Intagliatore veneziano, *Angelo adorante*, Spinea, chiesa dei Santi Vito e Modesto
(dettaglio)



48) Antonio Gai, *Angelo reggicero*, Venezia, chiesa di Santa Maria dei Gesuati
(dettaglio)

49) Intagliatore veneziano, *Angelo adorante*, Spinea, chiesa dei Santi Vito e Modesto
(dettaglio)



50) Antonio Gai e bottega, *Vaso ornamentale*,
Mogliano Veneto, villa Lin Bianchi de
Kunkler

51) Antonio Gai (?), *Vaso ornamentale*, disegno,
Torino, musei civici di Palazzo Madama
(inv. 429/DS)

52) Jacques François Saly, *Vaso ornamentale*
(da *Vasa a se inventa...*, 1746, tav. III)

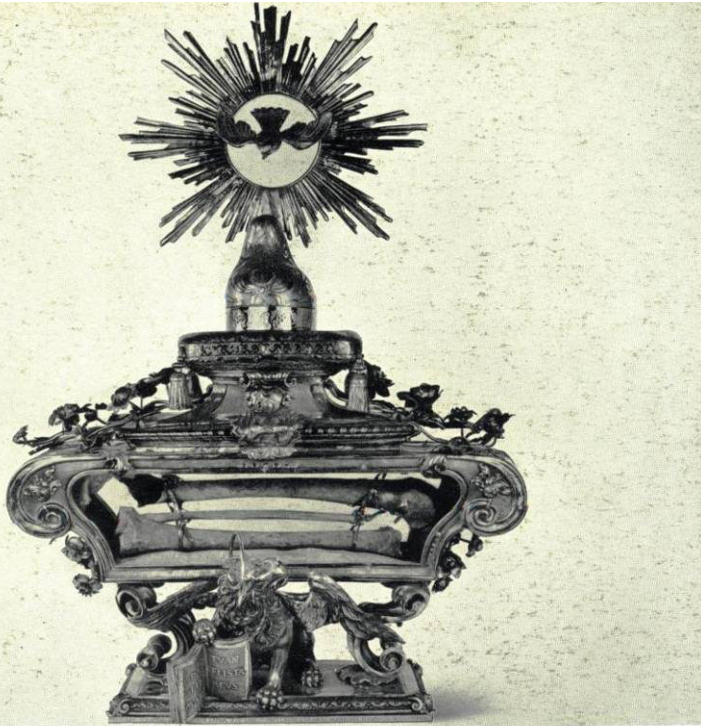




53) Antonio Gai (?), *Progetto per monumento disegno*, Torino, musei civici di Palazzo Madama (inv. 435/DS)

54) Antonio Gai (?), *Progetto per monumento disegno*, Torino, musei civici di Palazzo Madama (inv. 459/DS)





55) Antonio Pilotto (su progetto di Antonio Gai), *Reliquario di San Pietro Orseolo*, Venezia, Tesoro di San Marco

56) Antonio Pilotto (su progetto di Antonio Gai), *Reliquario di San Pietro Orseolo*, Venezia, Tesoro di San Marco

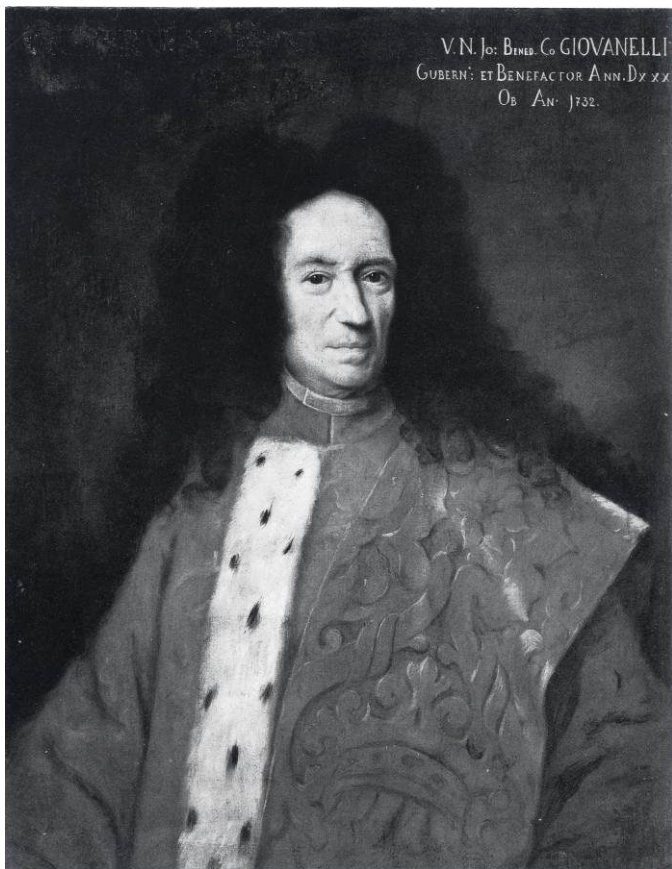




57) Louis Tocqué, *Ritratto di Carl Gustaf Tessin*, Stoccolma, Nationalmuseum

58) Giovanni Battista Piazzetta, *Ritratto di Johannes Matthias von der Schulenburg*, Chicago, The Art Institute





- 59) Alessandro Longhi, *Ritratto di Francesco Grimani*, Venezia, collezione Sorlini
- 60) Bartolomeo Nazari, *Ritratto del doge Pietro Grimani*, Venezia, collezione Sorlini
- 61) Giuseppe Cortesi (attribuito), *Ritratto di Benedetto Giovannelli*, Venezia, Collezioni Istituto di Ricovero e di Educazione (IRE)



62) Antonio Gai, *Addolorata*, ubicazione ignota

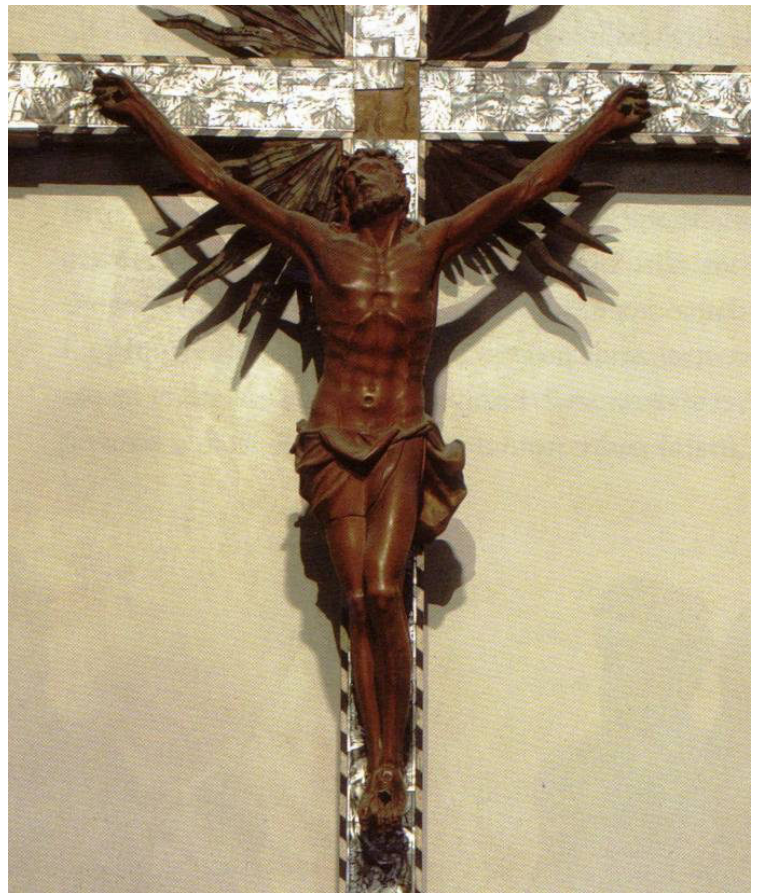


63) Antonio Gai, *San Giovanni Evangelista*, ubicazione ignota



64) Antonio Gai, *Crocifisso*, Venezia,
chiesa di San Francesco della Vigna,
sacrestia dei canonici

65) Antonio Gai, *Crocifisso*, Venezia,
chiesa di San Francesco della
Vigna, sacrestia dei canonici
(dettaglio)





66) Antonio Gai, *Allegoria della Vista*, Noventa Padovana, Villa Giovanelli,



67) Antonio Gai, *Allegoria dell'Udito*, Noventa Padovana, Villa Giovanelli,



68) Antonio Gai, Allegoria
della *Pittura*, Venezia,
Palazzo Pisani



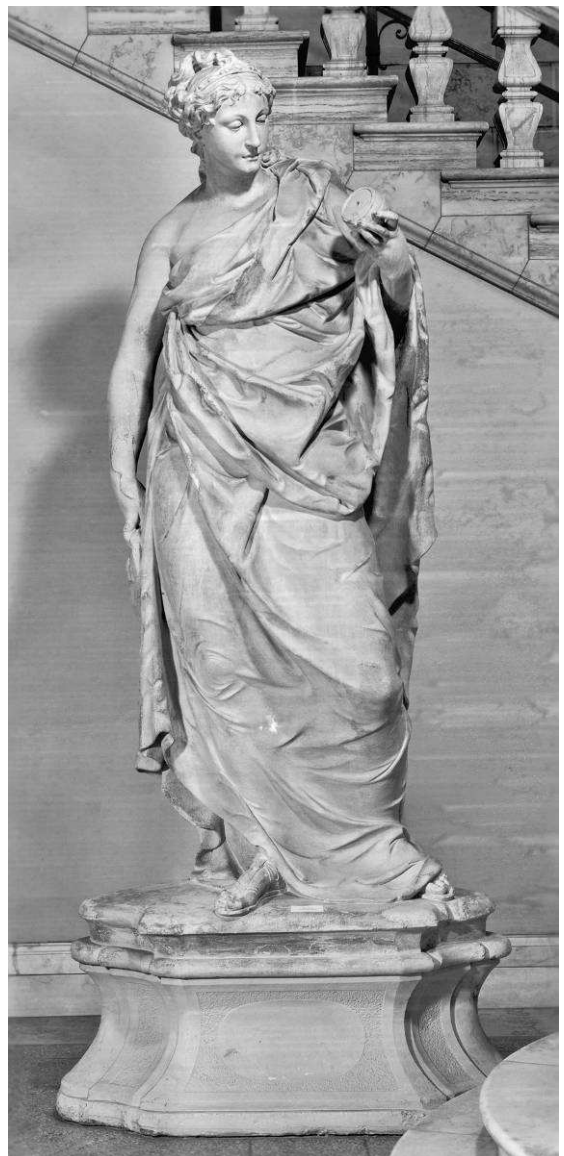
69) Antonio Gai, *Allegoria della Concordia*, Baltimora, Walters Art Museum

70) Antonio Gai, *Allegoria della Filosofia (o Retorica)*, Baltimora, Walters Art Museum





71) Antonio Gai, *Allegoria dell'Aritmetica*, Baltimora, Walters Art Museum



72) Antonio Gai, *Allegoria dell'Architettura militare (o Architettura)*, Baltimora, Walters Art Museum



73) Antonio Gai, *Allegoria della Fede*, Venezia, chiesa di San Vidal

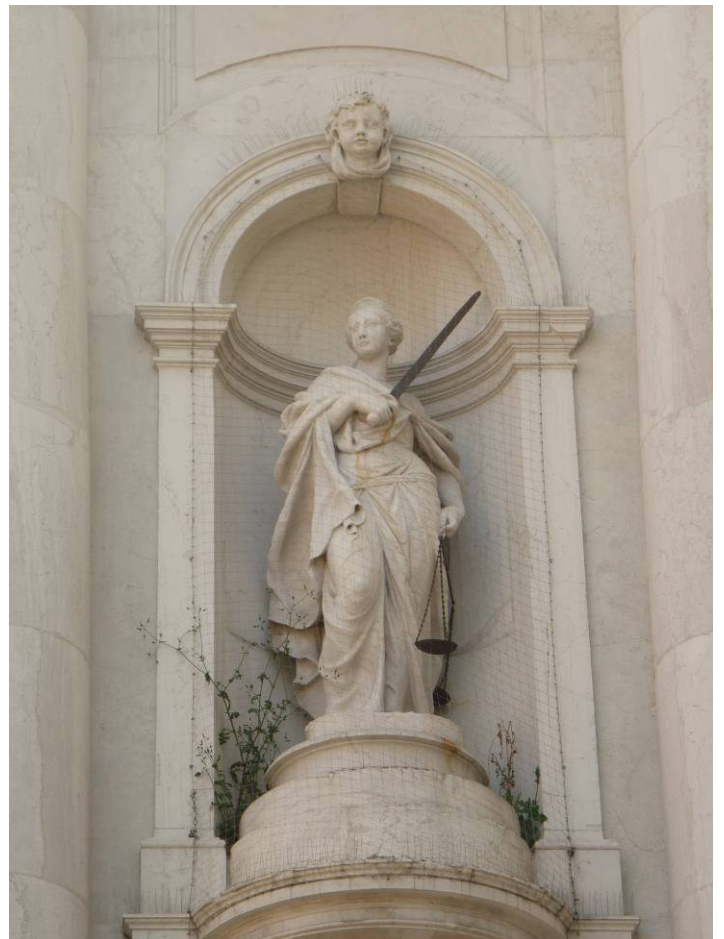
74) Antonio Gai, *Allegoria della Fortezza*, Venezia, chiesa di San Vidal





75) Antonio Gai, *Allegoria della Carità*, Udine, chiesa di Sant'Antonio Abate

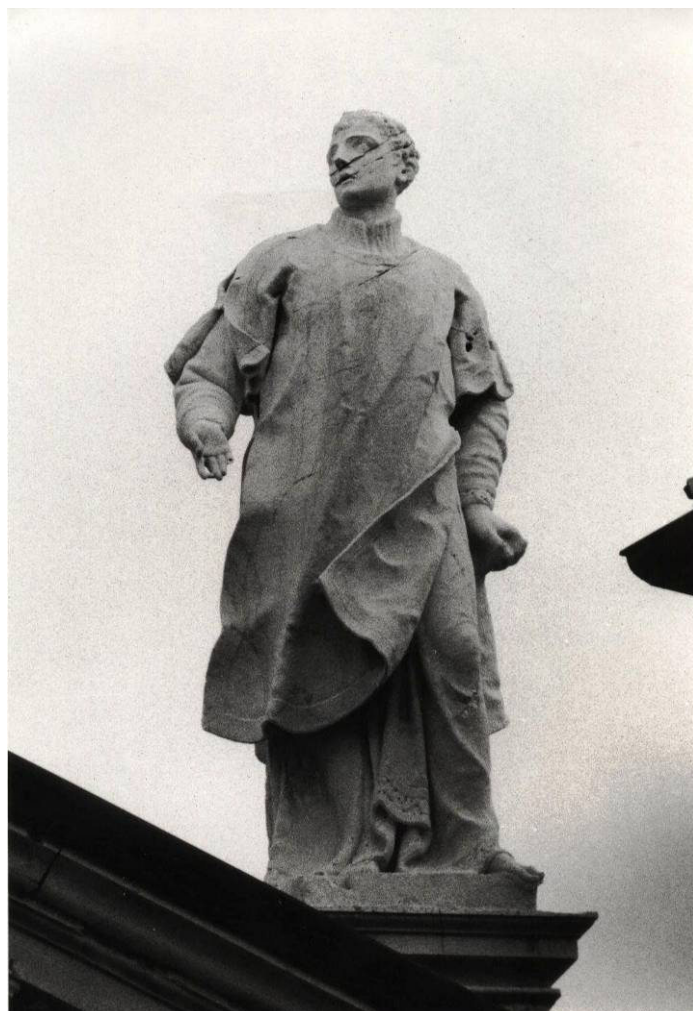
76) Antonio Gai, *Allegoria della Giustizia*, Udine, chiesa di Sant'Antonio Abate





77) Antonio Gai, *Sant'Ermagora*,
Udine, chiesa di Sant'Antonio
Abate

78) Antonio Gai, *San Fortunato*, Udine,
chiesa di Sant'Antonio Abate

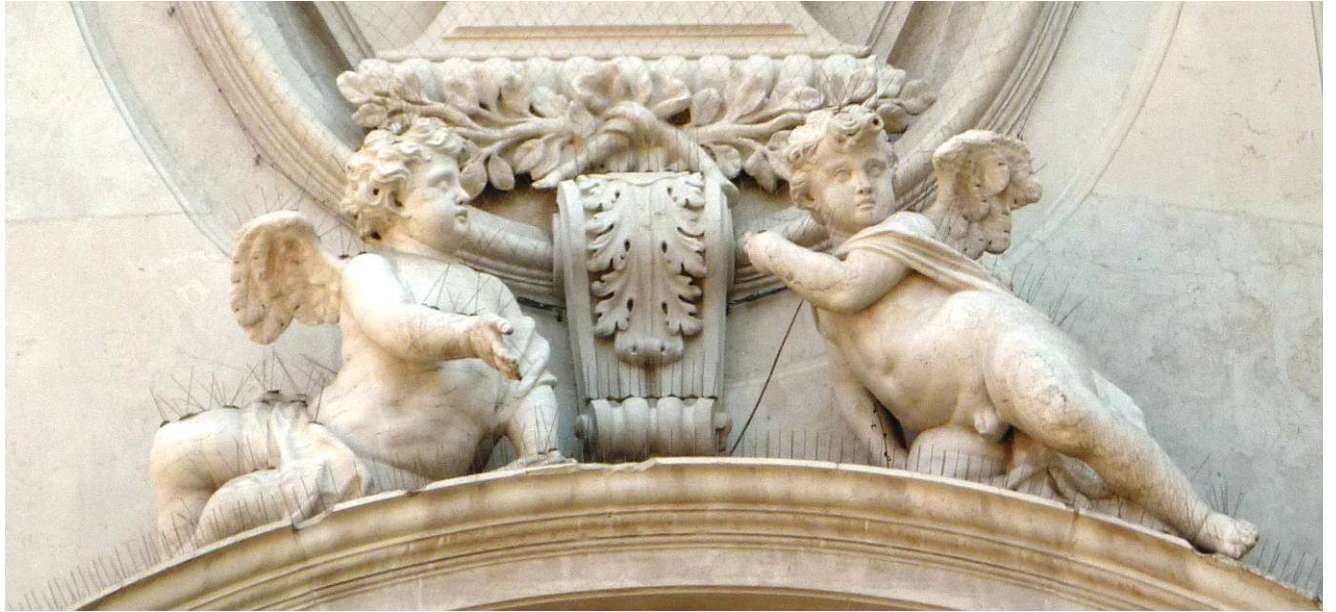




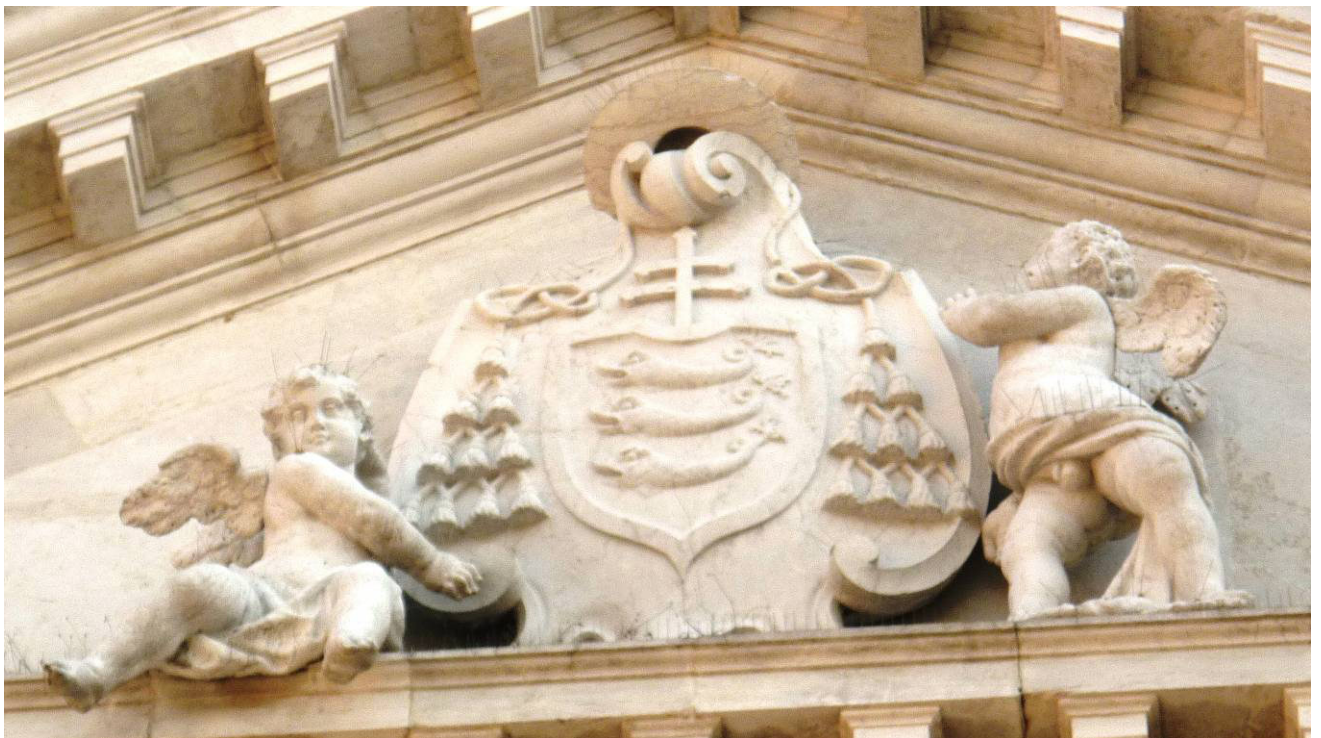
79) Antonio Gai, *Sant'Antonio Abate*,
Udine, chiesa di Sant'Antonio
Abate



80) Alessandro Vittoria, *Sant'Antonio Abate*,
Venezia, chiesa di San Francesco della
Vigna



81) Antonio Gai, *Putti*, Udine, chiesa di Sant'Antonio Abate



82) Antonio Gai, *Putti reggenti lo stemma Dolfin*, Udine, chiesa di Sant'Antonio Abate



83) Antonio Gai,
*Capitello delle
'Nazioni',*
Venezia,
Palazzo Ducale

84) Antonio Gai, *Capitello delle
'Nazioni'* (testa simboleggiante i
Latini), Venezia, Palazzo Ducale



85) Antonio Gai, *Capitello delle
'Nazioni'* (testa simboleggiante i
Tartari), Venezia, Palazzo
Ducale

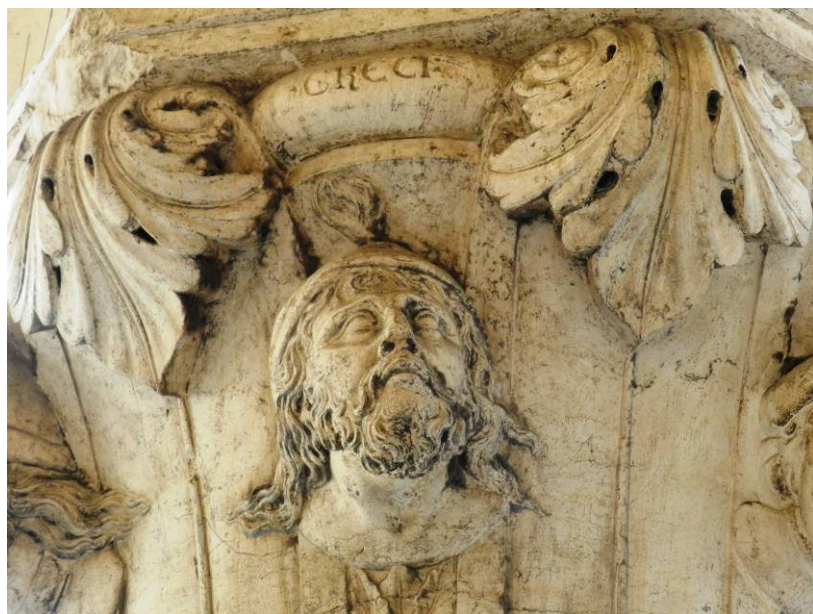


86) Antonio Gai, *Capitello delle 'Nazioni'* (testa simboleggiante i *Turchi*), Venezia, Palazzo Ducale

87) Antonio Gai, *Capitello delle 'Nazioni'* (testa simboleggiante gli *Ongari*), Venezia, Palazzo Ducale



88) Antonio Gai, *Capitello delle 'Nazioni'* (testa simboleggiante i *Greci*), Venezia, Palazzo Ducale





89) Antonio Gai, *Capitello delle 'Nazioni'* (testa simboleggiante i *Goti*), Venezia, Palazzo Ducale

90) Antonio Gai, *Capitello delle 'Nazioni'* (testa simboleggiante gli *Egizi*), Venezia, Palazzo Ducale



91) Antonio Gai, *Capitello delle 'Nazioni'* (testa simboleggiante i *Persi*), Venezia, Palazzo Ducale



92) Antonio Gai, *Angelo ceroforo*,
Venezia, chiesa di Santa Maria
dei Gesuati



93) Antonio Gai, *Angelo ceroforo*,
Venezia, chiesa di Santa Maria
dei Gesuati



94) Antonio Gai, *Portelle della loggetta*, Venezia, campanile di San Marco



95) Antonio Gai, *Portelle della loggetta* (dettaglio con l'allegoria della *Pubblica Vigilanza*), Venezia, campanile di San Marco



96) Antonio Gai, *Portelle della loggetta*
(dettaglio con l'allegoria della *Pubblica Libertà*), Venezia, campanile di San Marco

97) Antonio Gai, *Portelle della loggetta*
(dettaglio con l'allegoria della *Pubblica Felicità*), Venezia, campanile di San Marco



98) Antonio Gai, *Portelle della loggetta*
(dettaglio con l'allegoria del *Governo della Repubblica*), Venezia, campanile di San Marco





99) Antonio Gai, *Santa Teodosia*, Venezia, chiesa di San Tomà



100) Antonio Gai,
Allegoria di Venezia,
ubicazione ignota (già
Milano, 2011)

101) Manifattura di Geminiano Cozzi,
Allegoria di Venezia, collezione privata





102) Antonio Gai, *Angelo adorante*,
Grignano Polesine, chiesa di Santa
Maria Assunta

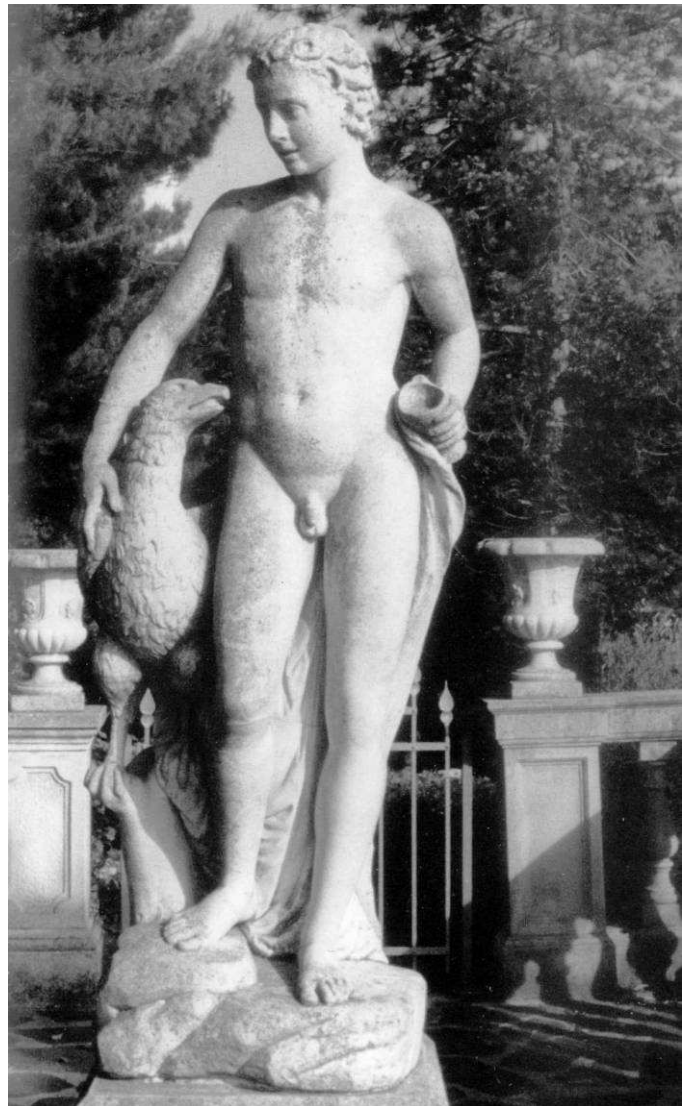
103) Antonio Gai, *Angelo adorante*,
Grignano Polesine, chiesa di Santa
Maria Assunta





104) Antonio Gai, *Meleagro*, New York, Metropolitan Museum

105) Antonio Gai, *Ganimede*, Grignano, collezione privata





106) Antonio Gai, *Allegoria della Generosità*, Stra, Villa Pisani,

107) Antonio Gai, *Allegoria del Valore*, Stra, Villa Pisani, muro di cinta,



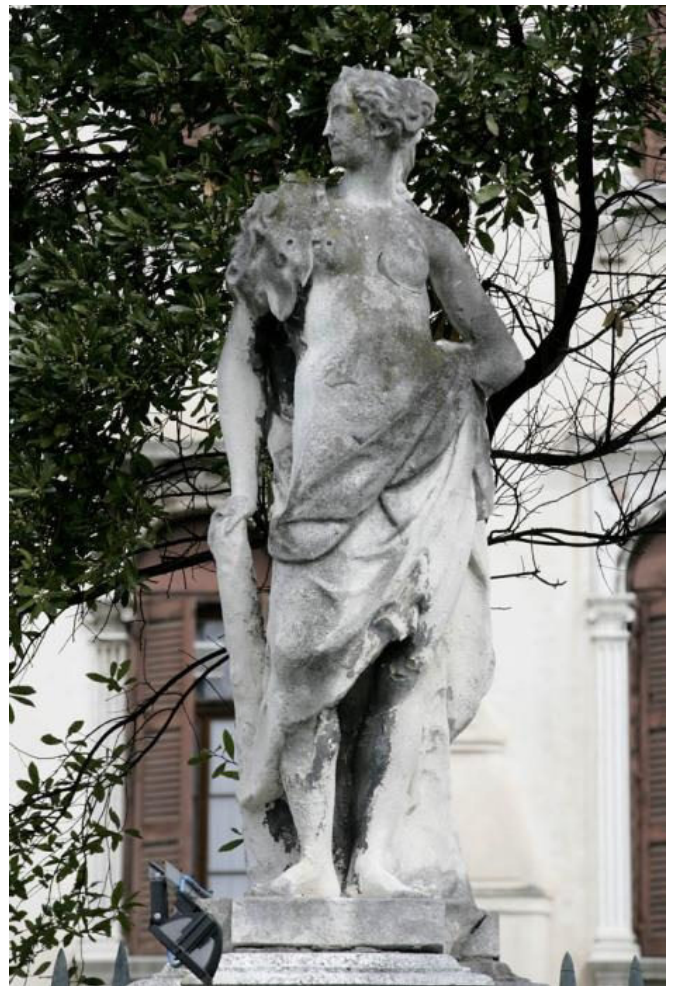


108) Antonio Gai, *Allegoria della Scultura*, Stoccolma, castello di Drottningholm



109) Antonio Gai, *Ercole*, Venezia,
palazzo Vendramin Calergi

110) Antonio Gai, *Onfale*, Venezia,
palazzo Vendramin Calergi





111) Antonio Gai, *Ritratto di Teofilo Folengo*, Bassano del Grappa, frazione Campese, chiesa della Santa Croce

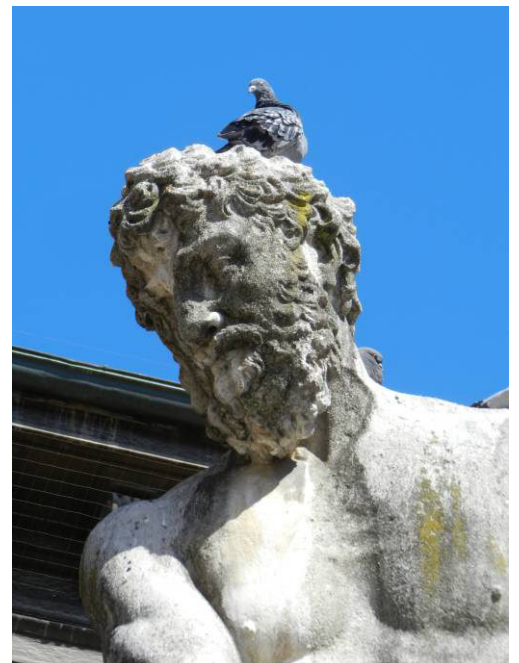


112) Pittore cinquecentesco, *Ritratto di Teofilo Folengo*, Mantova, Museo della Città, Palazzo San Sebastiano



113) Antonio Gai,
Allegoria del
fiume *Crostolo*,
Reggio Emilia

114) Antonio Gai, Allegoria del fiume *Crostolo*
(dettaglio), Reggio Emilia





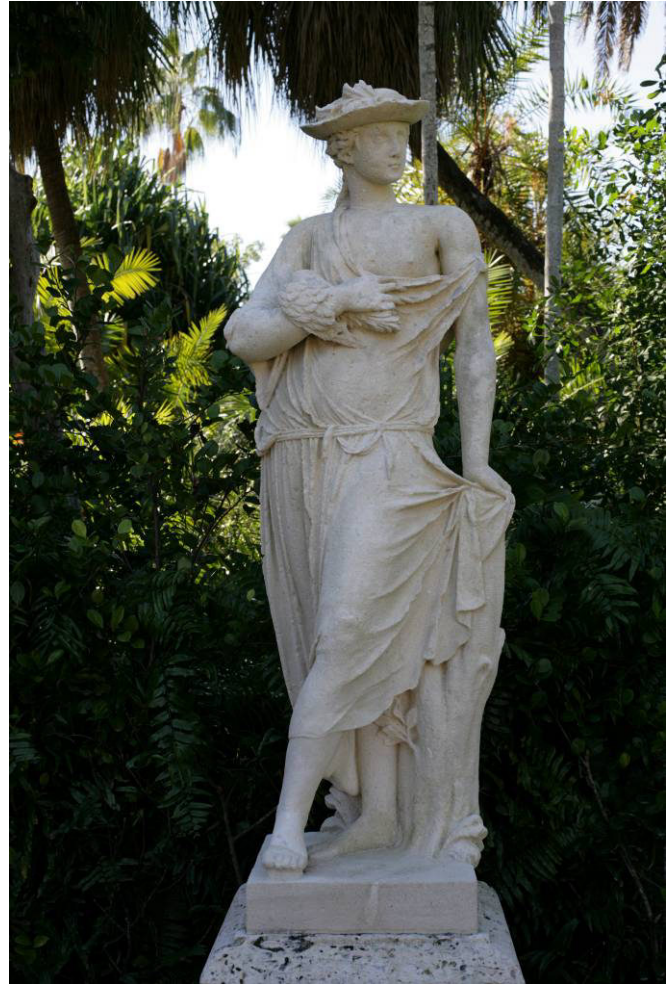
115) Antonio Gai, *Allegoria del fiume Secchia*, Reggio Emilia



116) Antonio Gai, *Allegoria del fiume Panaro*, Reggio Emilia



117) Antonio Gai e bottega, *Contadino* (o allegoria dell'*Odorato*), Miami, Vizcaya Museum



118) Antonio Gai, *Contadina* (o allegoria del *Tatto*), Miami, Vizcaya Museum

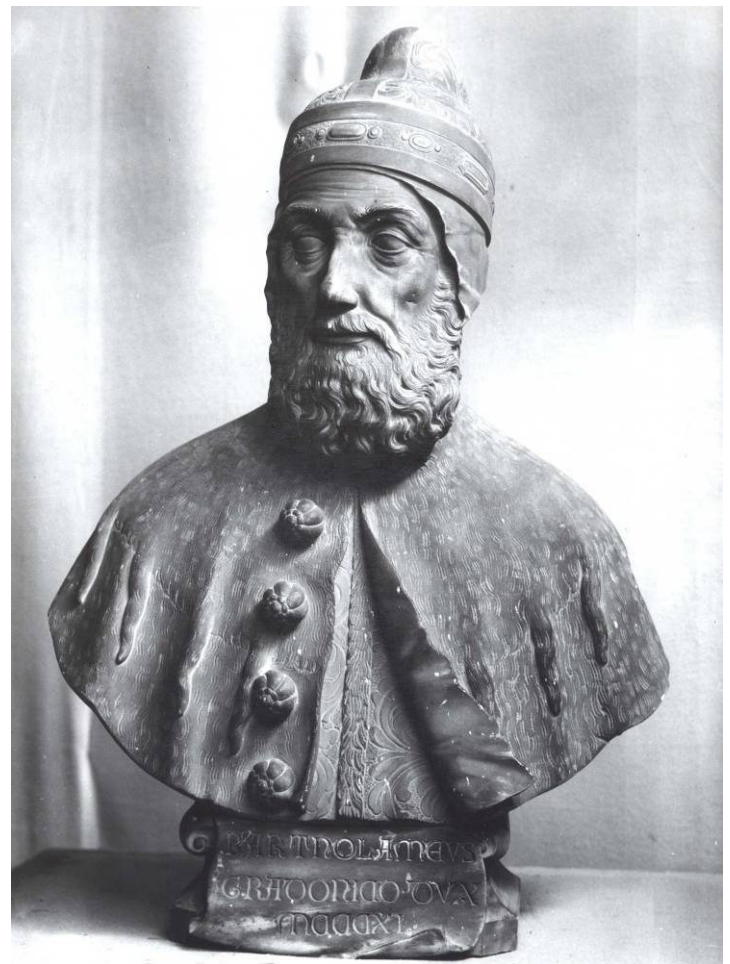


119) Antonio Gai, *Contadino* e *Contadina*, Miami, Vizcaya Museum, foto d'epoca



120) Antonio Gai, *Madonna col Bambino*, Venezia, fondamenta Van Axel

121) Antonio Gai, *Busto del doge Pietro Gradenigo*, Venezia, Musei Civici Veneziani

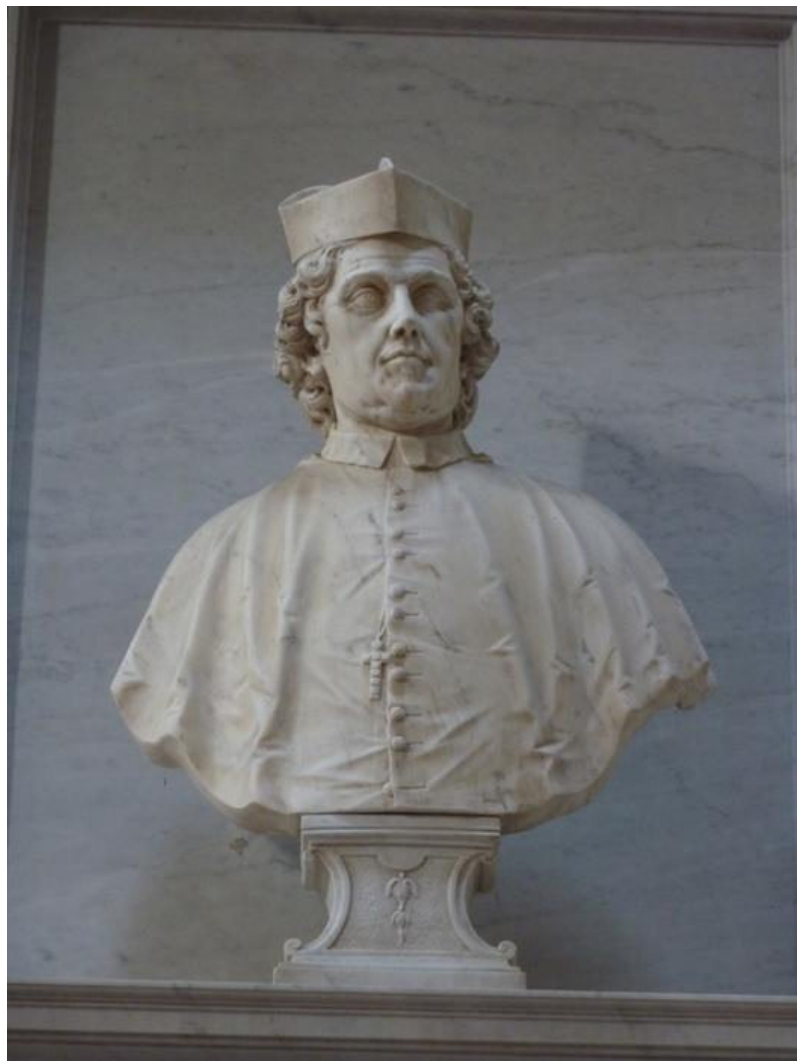




122) Antonio Gai, *Figura femminile all'antica*, Ferrières-en-Brie, castello



123) Antonio Gai, *Giovane togato*
Ferrières-en-Brie, castello



124) Antonio Gai, Busto del patriarca *Alvise Sagredo*, Venezia, San Francesco della Vigna

125) Anonimo, *Ritratto del patriarca Alvise Sagredo*





126) Antonio Gai, *Atalanta*, Venezia, collezione privata



127) Antonio Gai, *Venere*, Padova, Musei civici

128) Alessandro Vittoria, *Venere*, Berlino, Bode Museum





- 129) Antonio Gai, *Allegoria del Consiglio*, Ubicazione ignota
130) Antonio Gai, *Allegoria della Prudenza*, Ubicazione ignota



131) Antonio Gai, *Figura femminile*, Ticknall (Inghilterra), Calke Abbey



132) Antonio Gai, *San Carlo Borromeo*, Mira, frazione Taglio, chiesa di San Nicolò



133) Giovanni Francesco Costa, *Veduta della chiesa della Mira* (da *Le delizie del fiume Brenta*, I, 1750, tav. XXXIV)



134) Antonio Gai, *Madonna col Bambino*, Pincara, chiesa di San Giovanni Battista



135) Antonio Gai, *Mascherone*,
Venezia, campanile della
chiesa di San Bartolomeo

136) Antonio Gai, *Immacolata*,
Venezia, chiesa di Santa
Maria del Soccorso





- 137) Antonio Gai, *Angelo portacandeliere*, Londra, collezione privata
- 138) Antonio Gai, *Angelo portacandeliere*, Oxford, Ashmolean Museum
- 139) Tiziano Aspetti, *Angelo portacandeliere*, Padova, Basilica del Santo



140) Antonio Gai, *Putto reggiscudo*, Venezia, campanile di San Marco

141) Antonio Gai, *Putto reggiscudo*, Venezia, campanile di San Marco





142) Antonio Gai, *Angelo adorante*, Lendinara, frazione Sagedo, chiesa di San Barnaba

143) Antonio Gai, *Angelo adorante*, Lendinara, frazione Sagedo, chiesa di San Barnaba

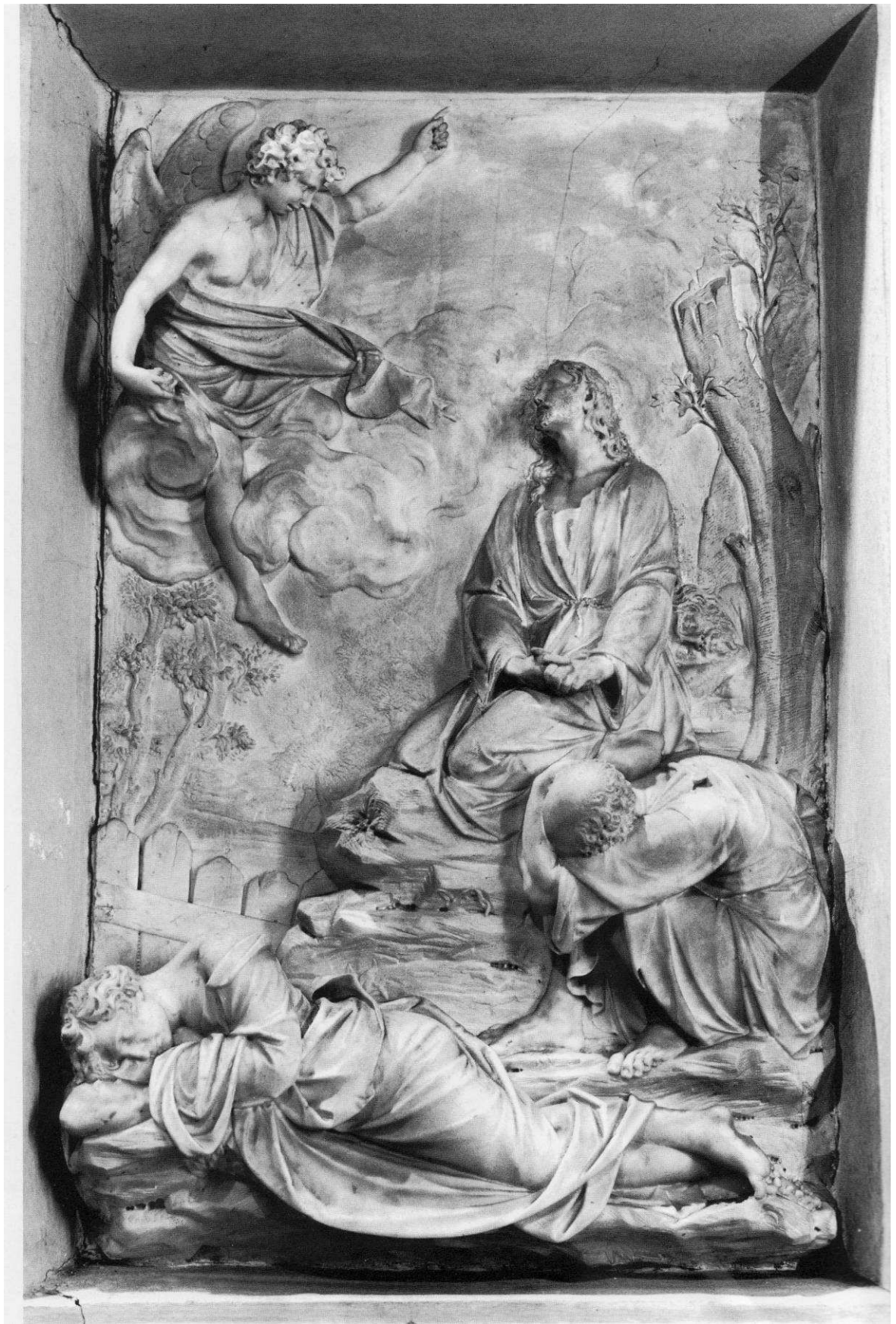




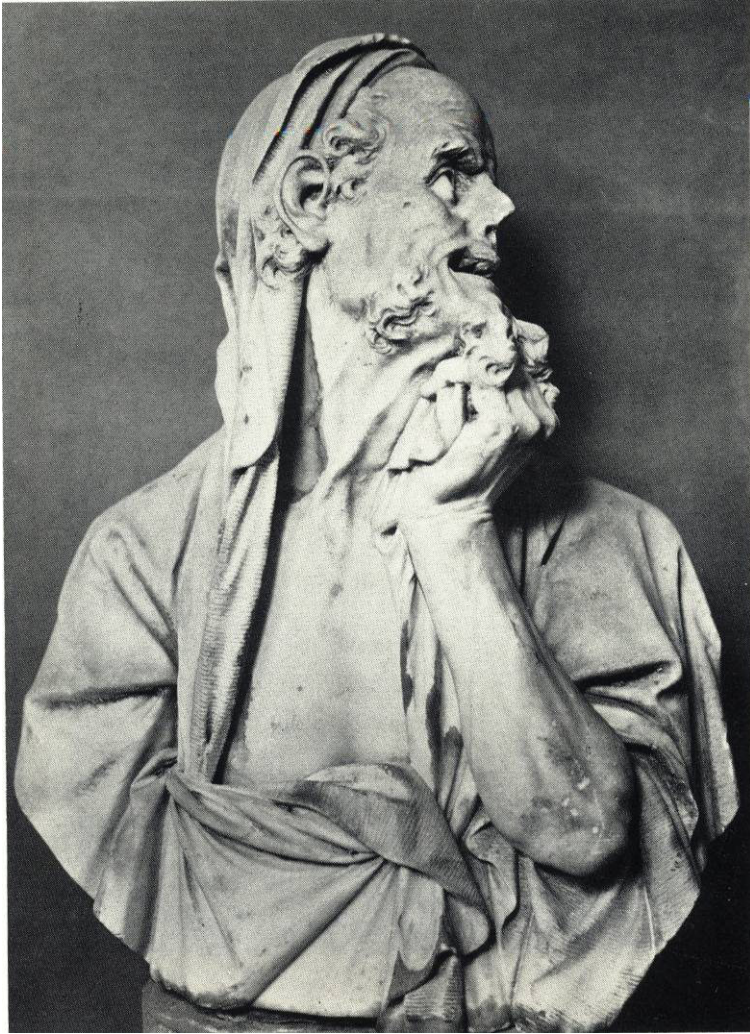
144) Antonio Gai, Allegoria di *Imeneo (?)*, Mogliano Veneto, villa Torni (Istituto Gris)

145) Antonio Gai, Allegoria della *Generosità*, Mogliano Veneto, villa Torni (Istituto Gris)



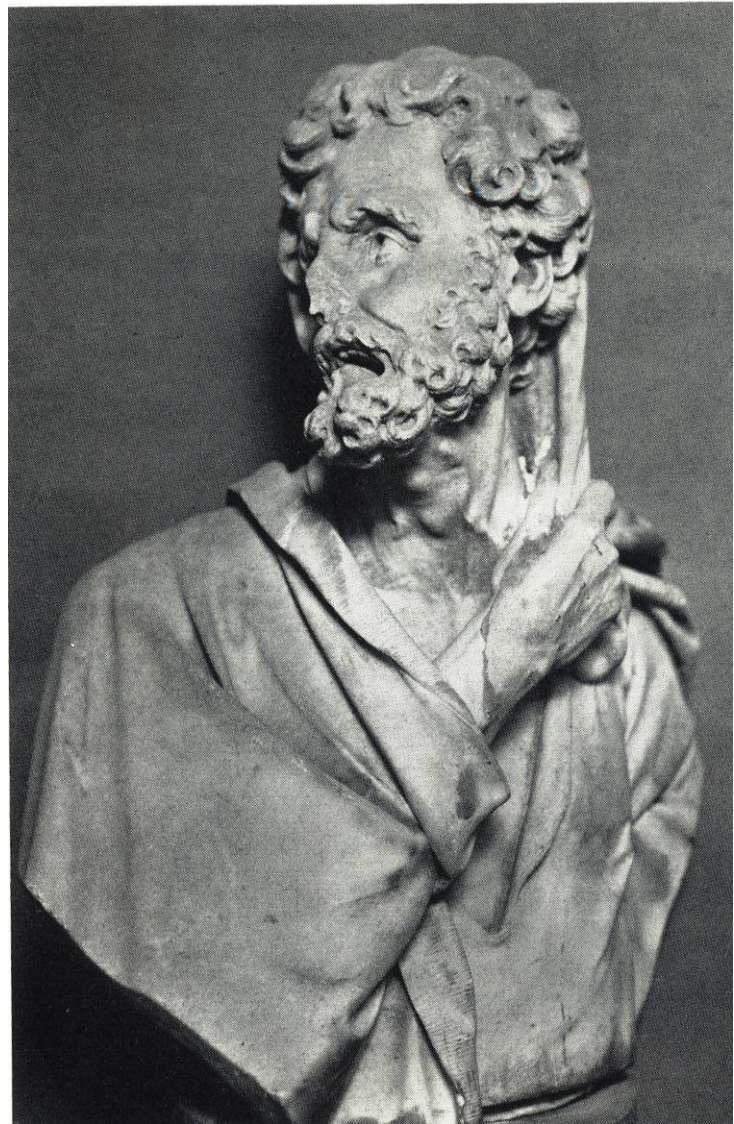


146) Antonio Gai, *Orazione nell'orto*, Dolo, duomo di San Rocco



147) Antonio Gai, *Democrito*,
già Venezia, collezione
Donà delle Rose

148) Antonio Gai, *Eraclito*, già Venezia,
collezione Donà delle Rose





149) Antonio Gai, *Figura femminile*, Mogliano Veneto, villa Lin Bianchi de Kunkler

150) Antonio Gai, *Figura femminile*, Mogliano Veneto, villa Lin Bianchi de Kunkler





151) Antonio Gai, *Figura femminile*, Mogliano Veneto, villa Lin Bianchi de Kunkler



152) Antonio Gai, *Figura femminile*, Mogliano Veneto, villa Lin Bianchi de Kunkler

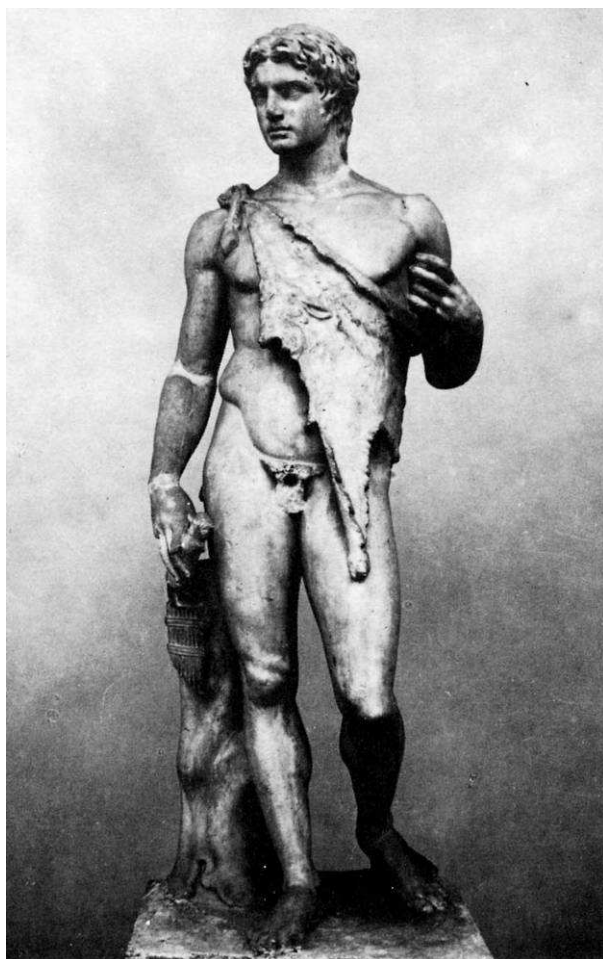


153) Mogliano Veneto, Villa Bianchi de Kunkler, stato attuale di conservazione delle sculture sui pilastri



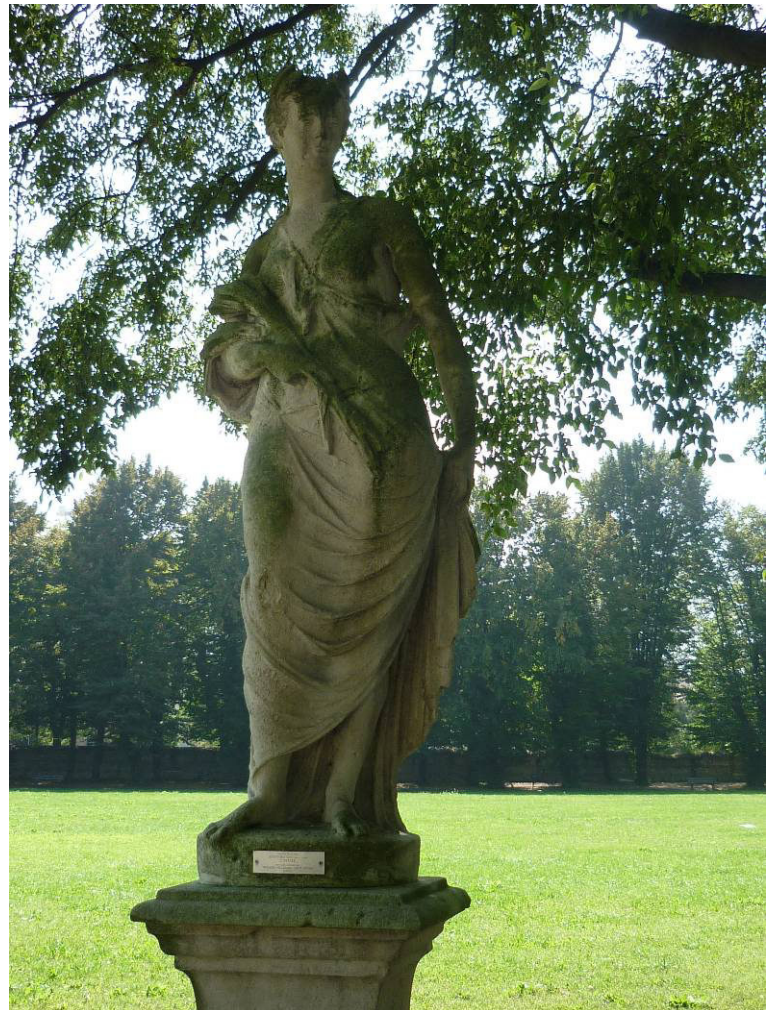
154) Antonio Gai, *Meleagro*,
ubicazione ignota (già
Londra 1998)

155) *Scultore romano (da Policleto), Bacco
o Pastore*, Copenaghen, Ny Carlsberg
Glyptotek





156) Antonio Gai, *Allegoria della Primavera*, Vicenza, Parco Querini

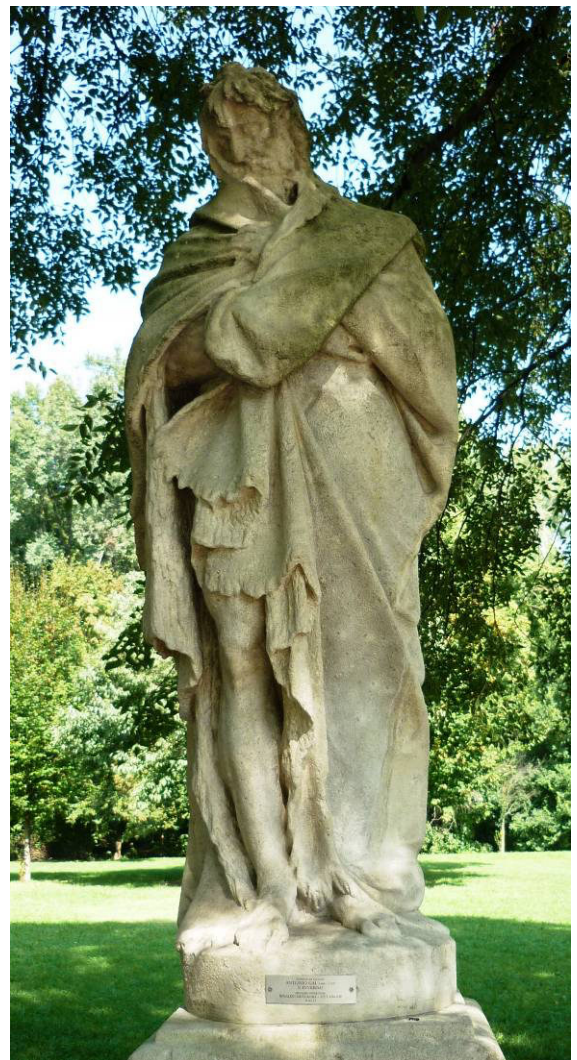


157) Antonio Gai e bottega, *Allegoria dell'Estate*, Vicenza, Parco Querini



158) Antonio Gai e bottega,
Allegoria dell'*Autunno*,
Vicenza, Parco Querini

159) Antonio Gai, Allegoria dell'*Inverno*,
Vicenza, Parco Querini





160) Antonio Gai, *Allegoria del Consiglio*, Vicenza, Parco Querini



161) Antonio Gai, *Minerva o Allegoria della Dialettica*, Vicenza, Parco Querini

162) *Minerva* (da *Delle antiche statue...*, II, 1743, tav. XI)



MINERVA.
Alta Illustrissima ed Eccellentissima Signora Caterina Saporiti Barbarigo
Nel Corallo del Palazzo Ducale del 1743.



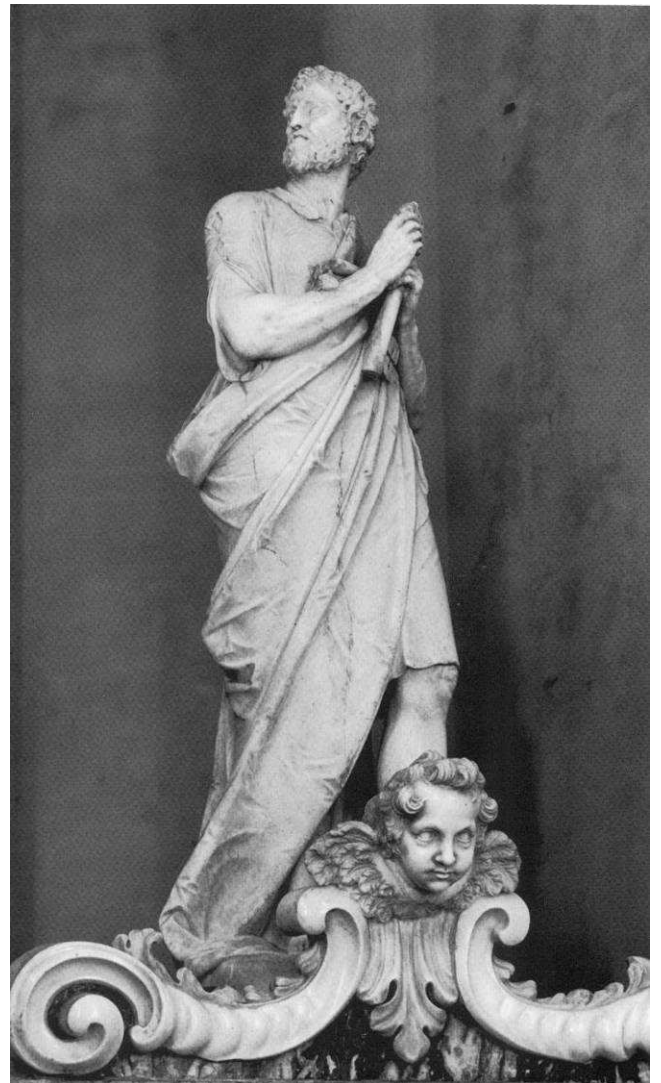
163) Antonio Gai, *Lavello*, Venezia, Basilica di San Marco (sacrestia)



164) Antonio Gai, *San Marco*, Venezia, chiesa di Santa Maria della Visitazione (Pietà)



165) Antonio Gai, *San Paolo*, Mirano, frazione Scaltenigo, chiesa dei Santi Pietro e Paolo



166) Antonio Gai, *San Pietro*, Mirano, frazione Scaltenigo, chiesa dei Santi Pietro e Paolo



167) Antonio Gai e bottega,
Suonatore, Susegana, castello
di Collalto



168) Antonio Gai e bottega, *Figura
femminile*, Susegana, castello di
Collalto



169) Antonio Gai, *San Giovanni Battista* Nervesa della Battaglia, chiesa di San Giovanni Battista



170) Antonio Gai, *Sant'Eustachio*, Nervesa della Battaglia, chiesa di San Giovanni Battista



171) Antonio Gai e bottega, *San Pietro*, Favaro Veneto, frazione Campalto, chiesa di San Martino



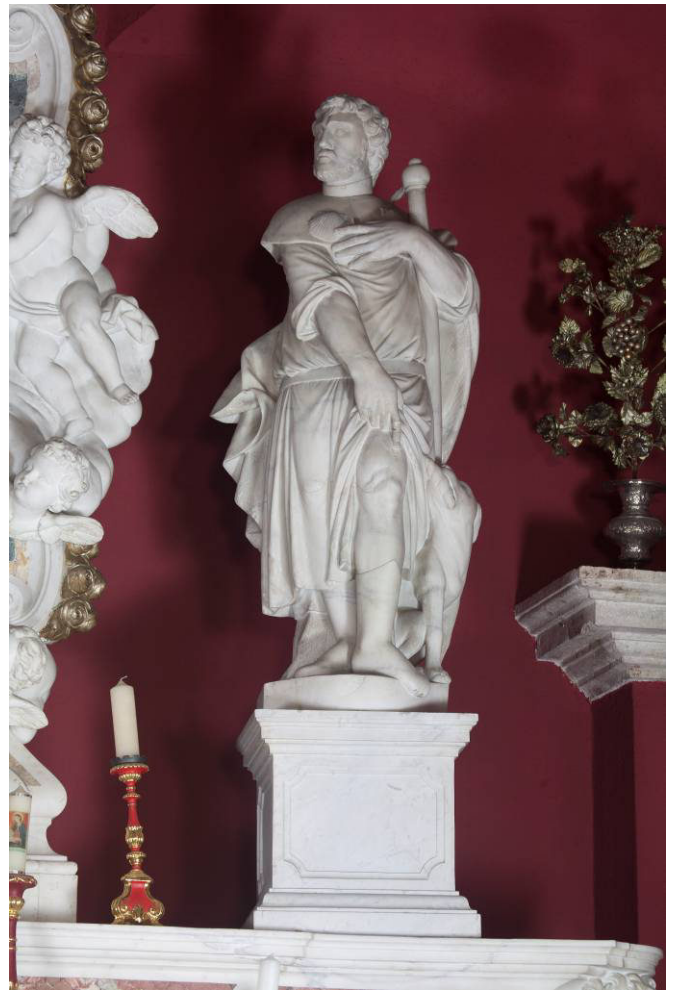
172) Antonio Gai e bottega, *San Paolo*, Favaro Veneto, frazione Campalto, chiesa di San Martino



173) Antonio Gai e bottega, *San Lorenzo Giustiniani*,
Venezia, chiesa di San Rocco

174) Antonio Gai e bottega, *Beato Gregorio Barbarigo*, Venezia,
chiesa di San Rocco





- 175) Francesco Gai, *San Giovanni Evangelista*, Perasto (Montenegro), chiesa della Madonna dello Scalpello
- 176) Francesco Gai, *San Rocco*, Perasto (Montenegro), chiesa della Madonna dello Scalpello
- 177) Francesco Gai (sculture), Antonio e Girolamo Cappellano (altare), Perasto (Montenegro), chiesa della Madonna dello Scalpello



178) Francesco Gai, *San Giovanni Evangelista*,
Perasto (Montenegro), chiesa della
Madonna dello Scalpello



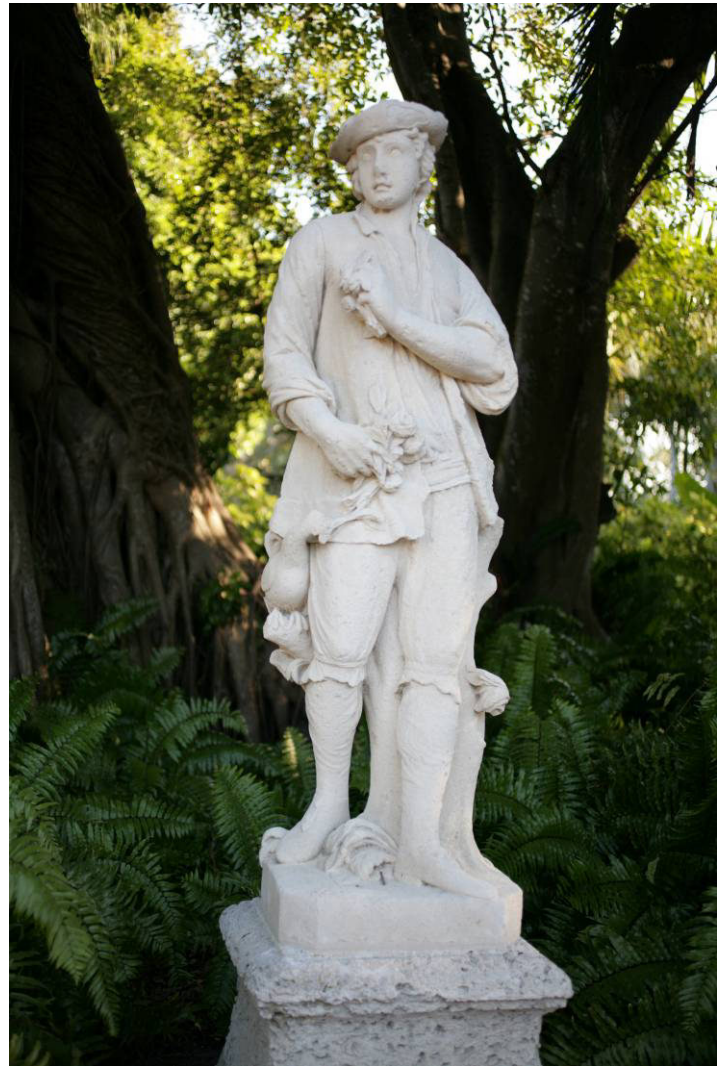
179) Antonio Gai, *San Marco*, Venezia,
chiesa di Santa Maria della Visitazione
(Pietà)



180) Antonio Gai e bottega, *San Pietro*,
Favaro Veneto, frazione Campalto,
chiesa di San Martino



181) Francesco Gai, *Contadino*,
Stra, Villa Pisani
"Barbariga"



182) Antonio Gai e bottega, *Contadino*
(o allegoria dell'*Odorato*), Miami,
Vizcaya Museum



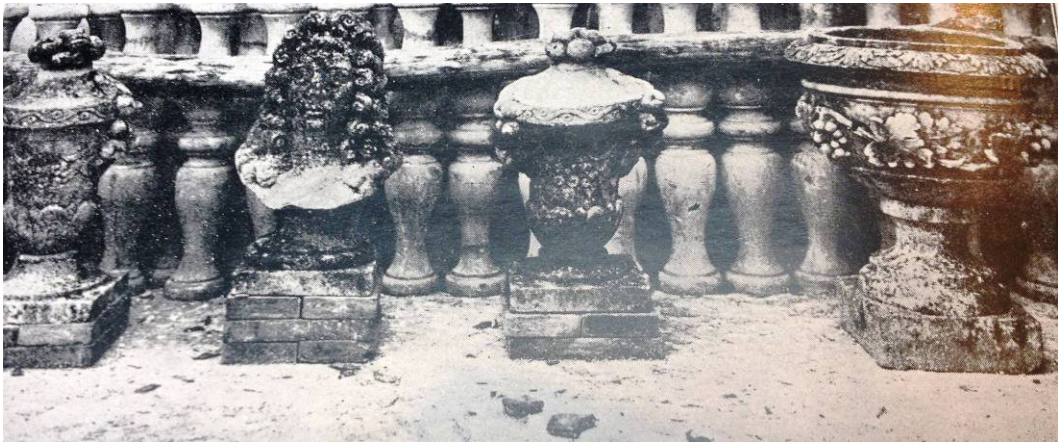
- 183) Francesco Gai, *Contadino*, Stra, Villa Pisani
"Barbariga" (dettaglio)
- 184) Antonio Gai e bottega, *Contadino* (o allegoria
dell'*Odorato*), Miami, Vizcaya Museum
(dettaglio)
- 185) Antonio Gai e bottega, *Beato Gregorio
Barbarigo*, Venezia, chiesa di San Rocco
(dettaglio)
- 186) Antonio Gai e bottega, *Suonatore*, Susegana,
castello di Collalto (dettaglio)
- 187) Antonio Gai e bottega, *Figura femminile*,
Susegana, castello di Collalto (dettaglio)



188) Giovanni Maria Morlaiter, *San Giovanni Battista*, Bassano del Grappa, villa Rezzonico (oratorio)

189) Intagliatore veneziano (Giovanni Gai?), *Cornice "Barbarigo"*, Venezia, Ca' Rezzonico

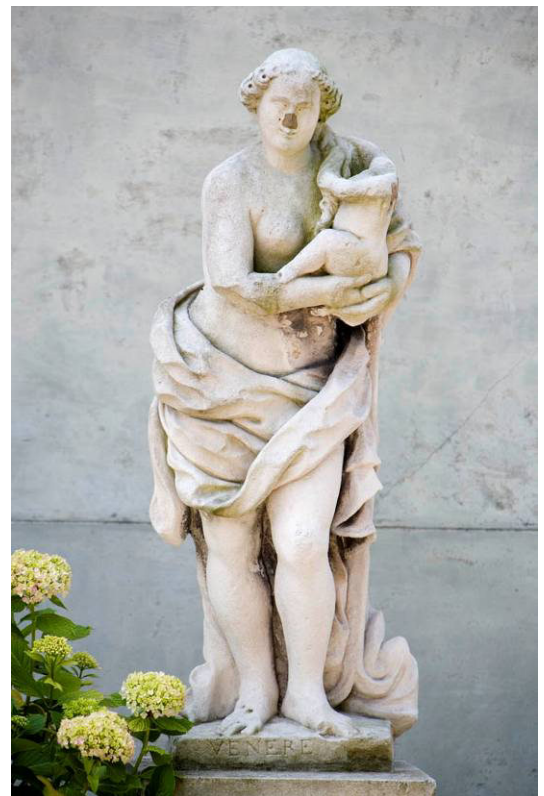




- 190) *Busto e Vasi*, Arcade, villa Sicher Bernabò (da Nervesa, villa Soderini Berti)
191) *Vescovo* (già Goito, 2007)
192) *Cristo Redentore*, (già Firenze, 2009)



- 193) *San Giovanni Battista*, Gorizia, chiesa dei Gesuiti
- 194) *San Giuseppe*, Gorizia, chiesa dei Gesuiti
- 195) *Venere*, Mirano, frazione Zianigo, villa Tiepolo





196) Giovanni Battista Locatelli, *Apollo*, Stra, Villa Pisani "Barbariga"

197) Giovanni Battista Locatelli, *Dafne*, Stra, Villa Pisani "Barbariga"



198) *San Pietro (?)*, Venezia, chiesa di San Barnaba

199) *San Paolo (?)*, Venezia, chiesa di San Barnaba



- 200) *Busto di Giovanni Emo*,
collezione privata
- 201) *Giusto Le Court, Busto del doge
Alvise Sagredo*, Venezia, chiesa di
San Francesco della Vigna
- 202) *Carità (o Arianna)*, Vicenza,
parco Querini

ELENCO ILLUSTRAZIONI

- 1) Pietro Baratta, *Allegoria della Sapienza*, Venezia, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, Monumento Valier
- 2) Antonio Tarsia, *Allegoria della Liberalità* Venezia, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, Monumento Valier
- 3) Alessandro Algardi, *Allegoria della Liberalità*, Roma, basilica di San Piero, monumento di papa Leone XI
- 4) Antonio Tarsia, *Annunciazione*, Venezia, chiesa di San Vidal
- 5) Giuseppe Maria Mazza, *Funerali di San Domenico*, Venezia, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, cappella di San Domenico
- 6) Antonio Tarsia, *Bacco*, Londra, Victoria and Albert Museum (già Venezia, collezione Manin)
- 7) Pietro Baratta, *Galatea*, Londra, Victoria and Albert Museum (già Venezia, collezione Manin)
- 8) Giuseppe Maria Mazza, *Venere con Amore*, Ubicazione ignota (già Venezia, collezione Manin)
- 9) Domenico Rossi, *Facciata della chiesa di San Stae*, Venezia
- 10) Domenico Rossi, *Facciata della chiesa di Santa Maria Assunta* (Gesuiti), Venezia
- 11) Giuseppe Torretti, *Sant'Andrea*, Venezia, chiesa di San Giorgio Maggiore
- 12) Giuseppe Torretti, *San Pietro*, Venezia, chiesa dei Santi Apostoli
- 13) Giuseppe Torretti, *Adone*, San Pietroburgo, Ermitage
- 14) Giuseppe Torretti, *Diana*, San Pietroburgo, Ermitage
- 15) Giuseppe Torretti, *Presentazione al tempio*, Udine, cappella Manin (dettaglio)
- 16) Antonio Corradini, *Allegoria della Fede*, Udine, cattedrale di Santa Maria Annunziata
- 17) Antonio Corradini, *Il tempo che scopre la verità*, Dresda, Grosser Garten
- 18) Antonio Corradini, *Madonna del Rosario*, Venezia, chiesa delle Eremitte
- 19) Giovanni Battista Tiepolo, *Madonna del Rosario*, collezione privata
- 20) Antonio Corradini, *Allegoria della Verginità*, Venezia, chiesa dei Carmini
- 21) Giovanni Battista Tiepolo, Andrea Zucchi, *Verginità*, incisione da Antonio Corradini
- 22) Giuseppe Torretti, *Allegoria della Mansuetudine*, Venezia, chiesa dei Carmini
- 23) Tiziano Aspetti, *Allegoria della Pace*, Venezia, chiesa di San Francesco della Vigna
- 24) Rosalba Carriera, *Ritratto di Anton Maria Zanetti il Vecchio*, Stoccolma, Nationalmuseum
- 25) Frontespizio de *Delle antiche statue greche e romane...*, I, 1740
- 26) Antonio Gai, *Meleagro*, New York, Metropolitan Museum
- 27) Skopas, *Meleagro*, Città del Vaticano, Museo Pio Clementino
- 28) Antonio Gai, *Giovane togato*, Ferrières-en-Brie, castello
- 29) Antonio Gai, *Figura femminile*, Mogliano Veneto, villa Lin Bianchi de Kunkler
- 30) Antonio Gai, *Allegoria della Scultura*, Stoccolma, castello di Drottningholm
- 31) Jean-Etienne Liotard, *Ritratto di Francesco Algarotti*, Amsterdam, Rijksmuseum

- 32) Giovanni Marchiori, *Cristo e la Maddalena*, Berlino, chiesa di Santa Maria (già in Berlino, chiesa di Sant'Edvige)
- 33) *Annibale giura al padre odio eterno ai Romani*, ubicazione ignota (già Carpenedo di Mestre, Villa Algarotti)
- 34) *Pomona* (da Giovanni Marchiori), Treviso, collezione privata, disegno
- 35) Giovanni Marchiori, *Bozzetto per Pomona*, Treviso, museo civico
- 36) *Igia*, incisione (da *Delle antiche statue...*, II, 1743, tav. XV)
- 37) Giovanni Marchiori, *Davide*, Venezia, chiesa di San Rocco
- 38) Giovanni Marchiori, *Santa Cecilia*, Venezia, chiesa di San Rocco
- 39) Venezia, Corte dell'Orso, probabile casa e bottega del Gai
- 40) Anton Maria Zanetti il Vecchio, *Autoritratto*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini
- 41) Ottavio Calderoni, *Poltrona*, Soragna, rocca Meli-Lupi
- 42) Antonio Gai, *Armadi*, già Venezia, Biblioteca Marciana
- 43) Intagliatore veneziano, *Angelo adorante*, Spinea, chiesa dei Santi Vito e Modesto
- 44) Intagliatore veneziano, *Angelo adorante*, Spinea, chiesa dei Santi Vito e Modesto
- 45) Antonio Gai, *Angelo reggicero*, Venezia, chiesa di Santa Maria dei Gesuati
- 46) Antonio Gai, *Angelo reggicero*, Venezia, chiesa di Santa Maria dei Gesuati (dettaglio)
- 47) Intagliatore veneziano, *Angelo adorante*, Spinea, chiesa dei Santi Vito e Modesto (dettaglio)
- 48) Antonio Gai, *Angelo reggicero*, Venezia, chiesa di Santa Maria dei Gesuati (dettaglio)
- 49) Intagliatore veneziano, *Angelo adorante*, Spinea, chiesa dei Santi Vito e Modesto (dettaglio)
- 50) Antonio Gai e bottega, *Vaso ornamentale*, Mogliano Veneto, villa Lin Bianchi de Kunkler
- 51) Antonio Gai (?), *Vaso ornamentale*, disegno, Torino, musei civici di Palazzo Madama (inv. 429/DS)
- 52) Jacques François Saly, *Vaso ornamentale* (da *Vasa a se inventa...*, 1746, tav. III)
- 53) Antonio Gai (?), *Progetto per monumento* disegno, Torino, musei civici di Palazzo Madama (inv. 435/DS)
- 54) Antonio Gai (?), *Progetto per monumento* disegno, Torino, musei civici di Palazzo Madama (inv. 459/DS)
- 55) Antonio Pilotto (su progetto di Antonio Gai), *Reliquario di San Pietro Orseolo*, Venezia, Tesoro di San Marco
- 56) Antonio Pilotto (su progetto di Antonio Gai), *Reliquario di San Pietro Orseolo*, Venezia, Tesoro di San Marco
- 57) Louis Tocqué, *Ritratto di Carl Gustaf Tessin*, Stoccolma, Nationalmuseum
- 58) Giovanni Battista Piazzetta, *Ritratto di Johannes Matthias von der Schulenburg*, Chicago, The Art Institute
- 59) Alessandro Longhi, *Ritratto di Francesco Grimani*, Venezia, collezione Sorlini
- 60) Bartolomeo Nazari, *Ritratto del doge Pietro Grimani*, Venezia, collezione Sorlini
- 61) Giuseppe Cortesi (attribuito), *Ritratto di Benedetto Giovanelli*, Venezia, Collezioni Istituto di Ricovero e di Educazione (IRE)
- 62) Antonio Gai, *Addolorata*, ubicazione ignota

- 63) Antonio Gai, *San Giovanni Evangelista*, ubicazione ignota
- 64) Antonio Gai, *Crocifisso*, Venezia, chiesa di San Francesco della Vigna, sacrestia dei canonici
- 65) Antonio Gai, *Crocifisso*, Venezia, chiesa di San Francesco della Vigna, sacrestia dei canonici (dettaglio)
- 66) Antonio Gai, Allegoria della *Vista*, Noventa Padovana, Villa Giovanelli,
- 67) Antonio Gai, Allegoria dell'*Udito*, Noventa Padovana, Villa Giovanelli,
- 68) Antonio Gai, Allegoria della *Pittura*, Venezia, Palazzo Pisani
- 69) Antonio Gai, Allegoria della *Concordia*, Baltimora, Walters Art Museum
- 70) Antonio Gai, Allegoria della *Filosofia* (o *Retorica*), Baltimora, Walters Art Museum
- 71) Antonio Gai, Allegoria dell'*Aritmetica*, Baltimora, Walters Art Museum
- 72) Antonio Gai, Allegoria dell'*Architettura militare* (o *Architettura*), Baltimora, Walters Art Museum
- 73) Antonio Gai, Allegoria della *Fede*, Venezia, chiesa di San Vidal
- 74) Antonio Gai, Allegoria della *Fortezza*, Venezia, chiesa di San Vidal
- 75) Antonio Gai, Allegoria della *Carità*, Udine, chiesa di Sant'Antonio Abate
- 76) Antonio Gai, Allegoria della *Giustizia*, Udine, chiesa di Sant'Antonio Abate
- 77) Antonio Gai, *Sant'Ermagora*, Udine, chiesa di Sant'Antonio Abate
- 78) Antonio Gai, *San Fortunato*, Udine, chiesa di Sant'Antonio Abate
- 79) Antonio Gai, *Sant'Antonio Abate*, Udine, chiesa di Sant'Antonio Abate
- 80) Alessandro Vittoria, *Sant'Antonio Abate*, Venezia, chiesa di San Francesco della Vigna
- 81) Antonio Gai, *Putti*, Udine, chiesa di Sant'Antonio Abate
- 82) Antonio Gai, *Putti* reggenti lo stemma Dolfìn, Udine, chiesa di Sant'Antonio Abate
- 83) Antonio Gai, *Capitello delle 'Nazioni'*, Venezia, Palazzo Ducale
- 84) Antonio Gai, *Capitello delle 'Nazioni'* (testa simboleggiante i *Latini*), Venezia, Palazzo Ducale
- 85) Antonio Gai, *Capitello delle 'Nazioni'* (testa simboleggiante i *Tartari*), Venezia, Palazzo Ducale
- 86) Antonio Gai, *Capitello delle 'Nazioni'* (testa simboleggiante i *Turchi*), Venezia, Palazzo Ducale
- 87) Antonio Gai, *Capitello delle 'Nazioni'* (testa simboleggiante gli *Ongari*), Venezia, Palazzo Ducale
- 88) Antonio Gai, *Capitello delle 'Nazioni'* (testa simboleggiante i *Greci*), Venezia, Palazzo Ducale
- 89) Antonio Gai, *Capitello delle 'Nazioni'* (testa simboleggiante i *Goti*), Venezia, Palazzo Ducale
- 90) Antonio Gai, *Capitello delle 'Nazioni'* (testa simboleggiante gli *Egizi*), Venezia, Palazzo Ducale
- 91) Antonio Gai, *Capitello delle 'Nazioni'* (testa simboleggiante i *Persi*), Venezia, Palazzo Ducale
- 92) Antonio Gai, *Angelo ceroforo*, Venezia, chiesa di Santa Maria dei Gesuati
- 93) Antonio Gai, *Angelo ceroforo*, Venezia, chiesa di Santa Maria dei Gesuati
- 94) Antonio Gai, *Portelle della loggetta*, Venezia, campanile di San Marco

- 95) Antonio Gai, *Portelle della loggetta* (dettaglio con l'allegoria della *Pubblica Vigilanza*), Venezia, campanile di San Marco
- 96) Antonio Gai, *Portelle della loggetta* (dettaglio con l'allegoria della *Pubblica Libertà*), Venezia, campanile di San Marco
- 97) Antonio Gai, *Portelle della loggetta* (dettaglio con l'allegoria della *Pubblica Felicità*), Venezia, campanile di San Marco
- 98) Antonio Gai, *Portelle della loggetta* (dettaglio con l'allegoria del *Governo della Repubblica*), Venezia, campanile di San Marco
- 99) Antonio Gai, *Santa Teodosia*, Venezia, chiesa di San Tomà
- 100) Antonio Gai, *Allegoria di Venezia*, ubicazione ignota (già Milano, 2011)
- 101) Manifattura di Geminiano Cozzi, *Allegoria di Venezia*, collezione privata
- 102) Antonio Gai, *Angelo adorante*, Grignano Polesine, chiesa di Santa Maria Assunta
- 103) Antonio Gai, *Angelo adorante*, Grignano Polesine, chiesa di Santa Maria Assunta
- 104) Antonio Gai, *Meleagro*, New York, Metropolitan Museum
- 105) Antonio Gai, *Ganimede*, Grignano, collezione privata
- 106) Antonio Gai, *Allegoria della Generosità*, Stra, Villa Pisani,
- 107) Antonio Gai, *Allegoria del Valore*, Stra, Villa Pisani, muro di cinta,
- 108) Antonio Gai, *Allegoria della Scultura*, Stoccolma, castello di Drottningholm
- 109) Antonio Gai, *Ercole*, Venezia, palazzo Vendramin Calergi
- 110) Antonio Gai, *Onfale*, Venezia, palazzo Vendramin Calergi
- 111) Antonio Gai, *Ritratto di Teofilo Folengo*, Bassano del Grappa, frazione Campese, chiesa della Santa Croce
- 112) Pittore cinquecentesco, *Ritratto di Teofilo Folengo*, Mantova, Museo della Città, Palazzo San Sebastiano
- 113) Antonio Gai, *Allegoria del fiume Crostolo*, Reggio Emilia
- 114) Antonio Gai, *Allegoria del fiume Crostolo* (dettaglio), Reggio Emilia
- 115) Antonio Gai, *Allegoria del fiume Secchia*, Reggio Emilia
- 116) Antonio Gai, *Allegoria del fiume Panaro*, Reggio Emilia
- 117) Antonio Gai e bottega, *Contadino* (o allegoria dell'*Odorato*), Miami, Vizcaya Museum
- 118) Antonio Gai, *Contadina* (o allegoria del *Tatto*), Miami, Vizcaya Museum
- 119) Antonio Gai, *Contadino* e *Contadina*, Miami, Vizcaya Museum, foto d'epoca
- 120) Antonio Gai, *Madonna col Bambino*, Venezia, fondamenta Van Axel
- 121) Antonio Gai, *Busto del doge Pietro Gradenigo*, Venezia, Musei Civici Veneziani
- 122) Antonio Gai, *Figura femminile all'antica*, Ferrières-en-Brie, castello
- 123) Antonio Gai, *Giovane togato* Ferrières-en-Brie, castello
- 124) Antonio Gai, *Busto del patriarca Alvise Sagredo*, Venezia, chiesa del San Francesco della Vigna
- 125) Anonimo, *Ritratto del patriarca Alvise Sagredo*
- 126) Antonio Gai, *Atalanta*, Venezia, collezione privata
- 127) Antonio Gai, *Venere*, Padova, Musei civici
- 128) Alessandro Vittoria, *Venere*, Berlino, Bode Museum
- 129) Antonio Gai, *Allegoria del Consiglio*, Ubicazione ignota

- 130) Antonio Gai, *Allegoria della Prudenza*, Ubicazione ignota
- 131) Antonio Gai, *Figura femminile*, Ticknall (Inghilterra), Calke Abbey
- 132) Antonio Gai, *San Carlo Borromeo*, Mira, frazione Taglio, chiesa di San Nicolò
- 133) Giovanni Francesco Costa, *Veduta della chiesa della Mira* (da *Le delizie del fiume Brenta*, I, 1750, tav. XXXXIV)
- 134) Antonio Gai, *Madonna col Bambino*, Pincara, chiesa di San Giovanni Battista
- 135) Antonio Gai, *Mascherone*, Venezia, campanile della chiesa di San Bartolomeo
- 136) Antonio Gai, *Immacolata*, Venezia, chiesa di Santa Maria del Soccorso
- 137) Antonio Gai, *Angelo portacandeliere*, Londra, collezione privata
- 138) Antonio Gai, *Angelo portacandeliere*, Oxford, Ashmolean Museum
- 139) Tiziano Aspetti, *Angelo portacandeliere*, Padova, Basilica del Santo
- 140) Antonio Gai, *Putto reggiscudo*, Venezia, campanile di San Marco
- 141) Antonio Gai, *Putto reggiscudo*, Venezia, campanile di San Marco
- 142) Antonio Gai, *Angelo adorante*, Lendinara, frazione Sagedo, chiesa di San Barnaba
- 143) Antonio Gai, *Angelo adorante*, Lendinara, frazione Sagedo, chiesa di San Barnaba
- 144) Antonio Gai, *Allegoria di Imeneo (?)*, Mogliano Veneto, villa Torni (Istituto Gris)
- 145) Antonio Gai, *Allegoria della Generosità*, Mogliano Veneto, villa Torni (Istituto Gris)
- 146) Antonio Gai, *Orazione nell'orto*, Dolo, duomo di San Rocco
- 147) Antonio Gai, *Democrito*, già Venezia, collezione Donà delle Rose
- 148) Antonio Gai, *Eraclito*, già Venezia, collezione Donà delle Rose
- 149) Antonio Gai, *Figura femminile*, Mogliano Veneto, villa Lin Bianchi de Kunkler
- 150) Antonio Gai, *Figura femminile*, Mogliano Veneto, villa Lin Bianchi de Kunkler
- 151) Antonio Gai, *Figura femminile*, Mogliano Veneto, villa Lin Bianchi de Kunkler
- 152) Antonio Gai, *Figura femminile*, Mogliano Veneto, villa Lin Bianchi de Kunkler
- 153) Mogliano Veneto, Villa Bianchi de Kunkler, stato attuale di conservazione delle sculture sui pilastri
- 154) Antonio Gai, *Meleagro*, ubicazione ignota (già Londra 1998)
- 155) *Scultore romano* (da Policletto), *Bacco o Pastore*, Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek
- 156) Antonio Gai, *Allegoria della Primavera*, Vicenza, Parco Querini
- 157) Antonio Gai e bottega, *Allegoria dell'Estate*, Vicenza, Parco Querini
- 158) Antonio Gai e bottega, *Allegoria dell'Autunno*, Vicenza, Parco Querini
- 159) Antonio Gai, *Allegoria dell'Inverno*, Vicenza, Parco Querini
- 160) Antonio Gai, *Allegoria del Consiglio*, Vicenza, Parco Querini
- 161) Antonio Gai, *Minerva o Allegoria della Dialettica*, Vicenza, Parco Querini
- 162) *Minerva* (da *Delle antiche statue...*, II, 1743, tav. XI)
- 163) Antonio Gai, *Lavello*, Venezia, Basilica di San Marco (sacrestia)
- 164) Antonio Gai, *San Marco*, Venezia, chiesa di Santa Maria della Visitazione (Pietà)
- 165) Antonio Gai, *San Paolo*, Mirano, frazione Scaltenigo, chiesa dei Santi Pietro e Paolo

- 166) Antonio Gai, *San Pietro*, Mirano, frazione Scaltenigo, chiesa dei Santi Pietro e Paolo
- 167) Antonio Gai e bottega, *Suonatore*, Susegana, castello di Collalto
- 168) Antonio Gai e bottega, *Figura femminile*, Susegana, castello di Collalto
- 169) Antonio Gai, *San Giovanni Battista* Nervesa della Battaglia, chiesa di San Giovanni Battista
- 170) Antonio Gai, *Sant'Eustachio*, Nervesa della Battaglia, chiesa di San Giovanni Battista
- 171) Antonio Gai e bottega, *San Pietro*, Favaro Veneto, frazione Campalto, chiesa di San Martino
- 172) Antonio Gai e bottega, *San Paolo*, Favaro Veneto, frazione Campalto, chiesa di San Martino
- 173) Antonio Gai e bottega, *San Lorenzo Giustiniani*, Venezia, chiesa di San Rocco
- 174) Antonio Gai e bottega, *Beato Gregorio Barbarigo*, Venezia, chiesa di San Rocco
- 175) Francesco Gai, *San Giovanni Evangelista*, Perasto (Montenegro), chiesa della Madonna dello Scalpello
- 176) Francesco Gai, *San Rocco*, Perasto (Montenegro), chiesa della Madonna dello Scalpello
- 177) Francesco Gai (sculture), Antonio e Girolamo Cappellano (altare), Perasto (Montenegro), chiesa della Madonna dello Scalpello
- 178) Francesco Gai, *San Giovanni Evangelista*, Perasto (Montenegro), chiesa della Madonna dello Scalpello
- 179) Antonio Gai, *San Marco*, Venezia, chiesa di Santa Maria della Visitazione (Pietà)
- 180) Antonio Gai e bottega, *San Pietro*, Favaro Veneto, frazione Campalto, chiesa di San Martino
- 181) Francesco Gai, *Contadino*, Stra, Villa Pisani "Barbariga"
- 182) Antonio Gai e bottega, *Contadino* (o allegoria dell'*Odorato*), Miami, Vizcaya Museum
- 183) Francesco Gai, *Contadino*, Stra, Villa Pisani "Barbariga" (dettaglio)
- 184) Antonio Gai e bottega, *Contadino* (o allegoria dell'*Odorato*), Miami, Vizcaya Museum (dettaglio)
- 185) Antonio Gai e bottega, *Beato Gregorio Barbarigo*, Venezia, chiesa di San Rocco (dettaglio)
- 186) Antonio Gai e bottega, *Suonatore*, Susegana, castello di Collalto (dettaglio)
- 187) Antonio Gai e bottega, *Figura femminile*, Susegana, castello di Collalto (dettaglio)
- 188) Giovanni Maria Morlaiter, *San Giovanni Battista*, Bassano del Grappa, villa Rezzonico (oratorio)
- 189) Intagliatore veneziano (Giovanni Gai?), *Cornice "Barbarigo"*, Venezia, Ca' Rezzonico
- 190) *Busto e Vasi*, Arcade, villa Sicher Bernabò (da Nervesa, villa Soderini Berti)
- 191) *Vescovo* (già Goito, 2007)
- 192) *Cristo Redentore*, (già Firenze, 2009)
- 193) *San Giovanni Battista*, Gorizia, chiesa dei Gesuiti
- 194) *San Giuseppe*, Gorizia, chiesa dei Gesuiti

- 195) *Venere*, Mirano, frazione Zianigo, villa Tiepolo
- 196) Giovanni Battista Locatelli, *Apollo*, Stra, Villa Pisani "Barbariga"
- 197) Giovanni Battista Locatelli, *Dafne*, Stra, Villa Pisani "Barbariga"
- 198) *San Pietro (?)*, Venezia, chiesa di San Barnaba
- 199) *San Paolo (?)*, Venezia, chiesa di San Barnaba
- 200) *Busto di Giovanni Emo*, collezione privata
- 201) *Giusto Le Court*, *Busto del doge Alvise Sagredo*, Venezia, chiesa di San Francesco della Vigna
- 202) *Carità (o Arianna)*, Vicenza, parco Querini

BIBLIOGRAFIA

1581

VINCENZO CARTARI, *Le Immagini de gli Dei de gli antichi nelle quali si contengono gl'Idoli, Riti, Ceremonie e altre cose appartenenti alla Religione degli Antichi*, Lione

1593

CESARE RIPA, *Iconologia ovvero Descrittione dell'Imagini universali*, Roma

1684

DOMENICO MARTINELLI, *Il ritratto di Venezia*, Venezia

1708

Lettera del conte N.N. a Madama la Marchesa di N.N. a Parigi, in cui si dà conto delle solenni Pompe Nuziali vedute nel Palazzo di S.E. il Signor Co: Manin in Venezia, "La Galleria di Minerva" VI, pp. 83-85

[1738-1778] 1963

TOMASO TEMANZA, *Zibaldon*, a cura di Nicola Ivanoff, Venezia - Roma

[1739-1740] 1861

CHARLES DE BROSSES, *Le président de Brosses en Italie. Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, a cura di Romain Colomb, 2 voll., Paris

1739

GIAMPIETRO ZANOTTI, *Storia dell'accademia clementina di Bologna*, 2 voll., Bologna

1740

GIOVANNI BATTISTA ALBRIZZI, *Forestiere illuminato intorno le cose più rare, e curiose, antiche e moderne*, Venezia

1740-1743

[ANTON MARIA ZANETTI il Vecchio, ANTON MARIA ZANETTI il Giovane], *Delle antiche statue greche e romane, che nell'antisala della Libreria di San Marco, e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano*, 2 voll., Venezia

[post 1741]

ALMORO' ALBRIZZI, *Colonia Bassanese, descritta da Almorò Albrizzi veneto, fondatore della letteraria universale Società Albriziana. Tomo primo dell'Atlante storico-geografico, politico-letterario, antico-moderno, e sacro-profano di Europa ... Parte 21. spettante al Dominio Veneto nella Marca Trivigiana*, s.l.

1746

JACQUES FRANÇOIS JOSEPH SALY, *Vasa a se inventa atq. studii causa delin. et incisa*, Romae

[1748-1773] 1942

[PIETRO GRADENIGO], *Notizie d'arte tratte dai notatori e dagli annali del N.H. Pietro Gradenigo*, a cura di Lina Livan, Venezia

1750-1763

FRANCESCO COSTA, *Delle delizie del fiume Brenta*, Venezia, 2 voll.

1751

Cronaca veneta sacra e profana o sia un compendio di tutte le cose più illustri ed antiche della città di Venezia, 2 voll., Venezia

1752

TOMASO TEMANZA, *Vita di Jacopo Sansovino*, Venezia

1753

PELLEGRINO ANTONIO ORLANDI, *Abecedario pittorico del m.r.p. Pellegrino Antonio Orlandi bolognese: contenente le notizie de' professori di pittura, scoltura ed architettura*, Venezia

1753-1754

GIOVANNI ANTONIO MESCHINELLO, *La chiesa ducale di S. Marco colle notizie del suo innalzamento; spiegazione delli mosaici, e delle iscrizioni; un dettaglio della preziosità delli marmi, con tutto ciò che di fuori e di dentro vi si contiene, e con varie riflessioni e scoperte*, 4 voll., Venezia

1758

CHARLES-NICOLAS COCHIN, *Voyage d'Italie, ou recueil de notes sur les Ouvrages de Peinture & de Sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, 3 tomes, Paris

1764-1767

CESARE RIPA, *Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino Notabilmente Accresciuta d'Immagini, di Annotazioni, e di Fatti dall'Abate Cesare Orlandi*, 5 voll., Perugia

1771

GIROLAMO MARIA ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle Opere Pubbliche de' veneziani maestri*, 5 voll., Venezia

1774

FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra la pittura*, Livorno

1775

GIOVAN BATTISTA VERCÌ, *Notizie intorno alla vita e alle opere de' pittori, scultori e intagliatori della città di Bassano*, Venezia

1778

TOMASO TEMANZA, *Vite dei più celebri architetti, e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto*, Venezia

1779

[PIETRO BALDARINI], *Descrizione delle architetture, pitture e sculture di Vicenza con alcune osservazioni degli edificij pubblici e privati*, Vicenza

1784

Forestiero illuminato intorno le cose più rare, e curiose, antiche, e moderne della città di Venezia e dell'Isole circonvicine, Venezia

- 1785**
TOMMASO ARCANGELO ZUCCHINI, *Nuova Cronaca Veneta ossia Descrizione di tutte le pubbliche Architetture, Sculture e Pitture della Città di Venezia*, Venezia
- 1793**
Cronaca Veneta sacra e profana, ossia un Compendio di tutte le cose più illustri della città di Venezia, 2 voll., Venezia
- 1796**
Forastiero illuminato intorno le cose più rare, e curiose, antiche, e moderne della città di Venezia e dell'Isole circonvicine, Venezia
- 1803**
DOMENICO MARIA FEDERICI, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno*, 2 voll., Venezia
- 1806-1808**
GIANNANTONIO MOSCHINI, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni*, 4 voll., Venezia
- 1815**
GIANNANTONIO MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, 2 voll., Venezia
- 1816**
GAETANO MACCA, *Storia dei sette comuni delle ville annesse*, Caldogno
- 1822-1824**
GIAMBATTISTA SORAVIA, *Le chiese di Venezia descritte e illustrate da Giambattista Soravia*, 3 voll., Venezia
- 1823-1824**
LEOPOLDO CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, 8 voll., Prato
- 1824-1853**
EMMANUELE ANTONIO CICOGNA, *Delle Inscrizioni veneziane raccolte ed illustrate da Emmanuele Antonio Cicogna*, 6 voll., Venezia
- 1830-1831**
GIAMBATTISTA ROBERTI, *Opere dell'abate Giambattista Roberti di Bassano*, 19 voll., Venezia
- 1837-1840**
ERMOLAO PAOLETTI, *Il fiore di Venezia ossia i quadri, i monumenti, le vedute, ed i costumi veneziani*, 4 voll., Venezia
- 1840**
FILIPPO DE BONI, *Biografie degli artisti*, Venezia
- 1844**
JULES FRANÇOIS LECOMTE, *Venezia, o colpo d'occhio letterario, artistico, storico, poetico e pittoresco sui monumenti di questa città*, Venezia
- 1846**

ALESSANDRO ZANETTI, *Belle Arti. La Vergine – Statua di Luigi Ferrari*, «Gazzetta Privilegiata di Venezia», n. 162, 21 luglio

1847

PIETRO SELVATICO, *Sulla Architettura e sulla Scultura in Venezia dal medioevo ai giorni nostri*, Venezia

FRANCESCO ZANOTTO, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna*, 2 voll., Venezia

1851-1853

JOHN RUSKIN, *The Stones of Venice*, 3 voll., London (edizione italiana: *Le pietre di Venezia*, a cura di Attilio Brilli, Milano 1982)

1852

PIETRO SELVATICO, VINCENZO LAZARI, *Guida di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia

1853-1861

FRANCESCO ZANOTTO, *Il Palazzo ducale di Venezia*, 4 voll., Venezia

1855-1857

GIROLAMO DANDOLO, *La caduta della Repubblica di Venezia ed i suoi ultimi cinquant'anni. Studii storici*, 2 voll., Venezia

1856

FRANCESCO ZANOTTO, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua laguna*, Venezia

1856-1862

GAETANO SORGATO, *Memorie funebri antichi e recenti*, 6 voll., Padova

1857

WILLIAM BURGESS, ADOLPHE NAPOLEON DIDRON, *Venise: Iconographie des chapiteaux du Palais Ducal*, Paris

1860

GIUSEPPE CAPPELLETTI, *La Chiesa di S. Simeone Profeta, "vulgo" il Grande, descritta ed illustrata*, Venezia

1865

GIOVANNI JACOPO FONTANA, *Cento palazzi fra i più celebri di Venezia: sul Canalgrande e nelle vie interne dei sestieri: descritti quali monumenti d'arte e di storia*, Venezia

1877

VICTOR CERESOLE, *La grille de la "Loggetta", oeuvre d'Antonio Gai de Venise*, «L'Art» III, 2, pp. 104-107

1881

RINALDO FULIN, POMPEO MOLMENTI, *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia

1882

ADOLFO VENTURI, *La R. Galleria Estense in Modena*, Modena

1885

GAETANO ANDREIS, *Cenni storici sulla chiesa e parrocchia di S. Giovanni Battista in Bragora*, Venezia

JACOPO BERNARDI, *La Scuola di S. Rocco. Il suo ordinamento e i suoi monumenti. Cenni storici*, Venezia

OTTONE BRENTARI, *Guida storico alpina di Bassano-Sette comuni*, Bassano

GIUSEPPE NICOLETTI, *Illustrazione della chiesa e Scuola di S. Rocco in Venezia*, Venezia

[GIROLAMO ZANETTI], *Memorie per servire all'istoria dell'inclita città di Venezia*, trascritte da Federico Stefani, "Archivio Veneto", XV, 29, pp. 93-148

1887

SREĆKO VULOVIĆ, *Gospa od Skrpjela*, Zadar

1888

ANTONIO PASINI, *Guide de la basilique St. Marc a Venise*, Schio

1894

FEDERICO BERCHET, *Prima relazione annuale (1892-1893) dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti del Veneto*, Venezia

1896

GIUSEPPE BIANCHINI, *La chiesa di Santa Maria della Pietà in Venezia*, Verona-Padova

FEDERICO BERCHET, *III Relazione annuale dell'Ufficio regionale (1895) per la conservazione dei monumenti del Veneto*, Venezia

1897-1898

CARLO AGNOLETTI, *Treviso e le sue pievi: Illustrazione storica nel 15 centenario dalla costituzione del Vescovato trivigiano (396-1896)*, 2 voll., Treviso

1902

GIULIO CANTALAMESSA, *La logeta* (sic), «Rassegna d'Arte», 2, pp. 153-154

OSVALD SIRÉN, *Dessins et tableaux de la Renaissance italienne dans les collections de Suède*, Stockholm

1906

GIULIO COGGIOLA, *Dalla Libreria del Sansovino a Palazzo Ducale. Un episodio della vita della Marciana*, in *La Biblioteca Marciana nella sua nuova sede*, Venezia, pp. 15-52

1909

CARLO AGNOLETTI, ORESTE BATTISTELLA, *Notizie storiche della Chiesa di S. Giovanni Battista a Nervesa*, Treviso

1910

GIULIO LORENZETTI, *La loggetta al campanile di S. Marco*, «L'arte», 13, pp. 108-133

1913

GINO FOGOLARI, *L'accademia veneziana di pittura e scoltura del Settecento* estratto da «L'Arte», XVI, fasc. V

1915

- DANIELE RICCIOTTI BRATTI, *Notizie d'arte e di artisti*, «Nuovo Archivio Veneto», XV, 30, parte II, pp. 435-485
- 1917**
- GIULIO LORENZETTI, *Un dilettante incisore veneziano del 18. secolo. Anton Maria Zanetti di Gerolamo*, Venezia
- 1920**
- Gai Antonio, Gai Giovanni Maria*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XIII, a cura di U. Thieme, Leipzig, pp. 69-70
- 1924**
- ANTONIO MUÑOZ *Il periodo veneziano di Antonio Canova e il suo primo maestro*, «Bollettino d'Arte», serie II, IV, 3, pp. 103-128
- 1926**
- GIULIO LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario. Guida storico-artistica*, Milano
- 1928**
- PAVAO BUTORAC, *Gospa od Skrpjela*, Sarajevo
- 1931**
- BRUNO BRUNELLI, ADOLFO CALLEGARI, *Ville del Brenta e degli Euganei*, Milano
- 1932**
- ANDREA MOSCHETTI, *I danni artistici delle Venezia nella guerra mondiale*, Venezia
- 1934**
- GIULIO LORENZETTI, LEO PLANISCIG, *La collezione dei Conti Donà dalle Rose a Venezia*, Venezia
- 1939**
- GIOVANNI MARIACHER, *Matteo Raverti nell'arte veneziana del primo Quattrocento*, «Rivista d'arte», 21, pp. 23-40
- 1941**
- ELENA BASSI, *La regia Accademia di Belle Arti di Venezia*, Firenze
- 1945**
- RODOLFO GALLO, *Una famiglia patrizia i Pisani ed i palazzi di S. Stefano e di Stra*, Venezia
- 1951**
- ACHILLE BOSISIO, *La chiesa di S. Maria della visitazione o della pietà*, Venezia
- MARIO BRUNETTI, *Un eccezionale collegio peritale: Piazzetta, Tiepolo, Longhi*, «Arte Veneta», V, 1951, pp. 158-160
- 1953**
- LUIGI GAUDENZIO, *Sculture inedite di Antonio Tarsia nella Villa Giovanelli a Noventa Padovana*, «Arte Veneta», VII, pp. 157-159
- Guida di Vicenza*, a cura di Franco Barbieri, Renato Cevese e Licisco Magagnato, Vicenza
- Le ville venete*, a cura di G. Mazzotti, 2 voll., Treviso
- 1956**

FABIA BORRONI, *I due Anton Maria Zanetti*, Firenze
GIULIO LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario. Guida storico-artistica*, II ed., Roma

1957

GUGLIELMO BIASUTTI, *I libri "de scossi e spesi" del card. Daniele Delfino ultimo patriarca di Aquileia (1734-1762)*, Udine
LUCIA CASANOVA, *Un busto del Gai al Museo Correr*, «Bollettino civici musei veneziani», 2, pp. 33-34
Mostra canoviana: catalogo, catalogo della mostra di Treviso, a cura di Luigi Coletti, Treviso
ANTONIO NIERO, *Pregevoli sculture di Antonio Gai nelle chiese di Dolo, Mira e Scaltenigo*, «La Voce di San Marco», 24 agosto
CAMILLO SEMENZATO, *Antonio Bonazza (1698-1763)*, Vicenza

1958

LUCIA CASANOVA, *Antonio Gai*, tesi di perfezionamento, relatore prof. Giuseppe Fiocco, Università di Padova

1958-1959

CAMILLO SEMENZATO, *Giovanni Bonazza*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 2, pp. 281-314

1959

GUGLIELMO BIASUTTI, *Storia e guida del Palazzo arcivescovile di Udine*, Udine

1959-1960

LUIGI COLETTI, *Marchiori o Morlaiter?*, «Arte Veneta», XIII-XIV, pp. 138-146
LUIGI MENEGAZZI, *Disegni di Giovanni Marchiori*, «Arte Veneta», XIII-XIV, pp. 147-154
PAVLE VASIČ, *Scultori veneziani nelle Bocche di Cattaro*, «Arte Veneta», XIII-XIV, pp. 120-126

1960

KARL PARKER, in *University of Oxford Ashmolean Museum Report of the Visitors 1960*, Oxford, p. 65

1960-1963

CARLO SOMEDA DE MARCO, *Le pregevoli sculture della facciata della chiesa di Sant'Antonio Abate in Udine*, in «Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Udine», VII, 3, pp. 385-394.

1961-1970

Bibliotheca Sanctorum, 13 voll., Roma

1962

FRANCO BARBIERI, *Il giardino delle statue*, «Vicenza. Rivista della Provincia», IV, 1, pp. 30-32
ELENA BASSI, *Architettura del Sei e Settecento a Venezia*, Napoli

1964

Il museo Civico di Treviso. Dipinti e sculture dal XII al XIX secolo, a cura di Luigi Menegazzi, Vicenza

SAUL LEVY, *Il mobile veneziano del Settecento*, testo con note di Giuseppe Morazzoni, Milano 1964, ristampa anastatica, Novara

JOHN POPE-HENNESSY, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, con la collaborazione di Ronald Lightbown, 3 voll., London

CAMILLO SEMENZATO, *Le premesse al neoclassicismo di Canova nella scultura veneta del Settecento*, in *Arte Neoclassica*, atti del convegno (Venezia 12-14 ottobre 1957), Venezia - Roma, pp. 241-244

1966

FRANCIS HASKELL, *Mecenati e pittori: studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Torino (edizione originale *Patron and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, London 1963)

CAMILLO SEMENZATO, *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, Venezia

1967

ELENA BASSI, *La scultura da l'eleganza capricciosa a non capricciosa*, in *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, a cura di Vittore Branca, 2 voll., Firenze, II, pp. 583-590

RODOLFO GALLO, *Il Tesoro di S. Marco e la sua storia*, Venezia-Roma

GIOVANNI MARIACHER, *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, «Arte Veneta», 21, pp. 244-247

EUGENIO RICCOMINI, *Opere veneziane di Giuseppe Maria Mazza*, «Arte Veneta», 21, pp. 173-184

ALDO RIZZI, *Il Settecento*, Udine

1969

ALESSANDRO BETTAGNO, *Introduzione*, in *Caricature di Anton Maria Zanetti*, catalogo della mostra di Venezia, a cura di Alessandro Bettagno, Vicenza, pp. 11-28

Caricature di Anton Maria Zanetti, catalogo della mostra di Venezia, a cura di Alessandro Bettagno, Vicenza

ANTONIO NIERO, *Aggiunte di Giannantonio Moschini al Federici*, «Arte Veneta», 23, pp. 247-253

1970

Pietra di Vicenza, catalogo della mostra di Vicenza, a cura di Franco Barbieri, Vicenza

CARLO SOMEDA DE MARCO, *Il Duomo di Udine*, Udine

1971

RENATO CEVESE, *Ville della provincia di Vicenza*, 2 voll., Milano

GIOVANNI MARIACHER, *Nuovi bozzetti identificati di Gianmaria Morlaiter*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, a cura di «Arte Veneta», pp. 366-374

GIOVANNI MARIACHER, *L'oreficeria sacra veneziana dal XVII al XIX secolo* in *Il tesoro e il museo*, Firenze, pp. 199-231

ANTONIO MASSARI, *Giorgio Massari architetto veneziano del Settecento*, Venezia

FRANCES VIVIAN, *Il Console Smith mercante e collezionista*, Vicenza

1972

MARILYN PERRY, *The 'statuario pubblico' of the venetian republic*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 8, pp. 77-150, 221-253

ALVISE ZORZI, *Venezia scomparsa*, 2 voll., Milano

1973

8° Biennale. *Mostra Mercato Internazionale dell'Antiquariato*. Firenze, Palazzo Strozzi. 15 settembre – 14 ottobre 1973, Firenze

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Ville venete*, Roma (ristampa a cura di Lionello Puppi e Ruggero Rugolo, Treviso 2000)

1974

JOHN POPE-HENNESSY, *The forging of Italian Renaissance Sculpture*, in «Apollo», 146, Aprile, pp. 232-267

1976

ELENA BASSI, *Palazzi di Venezia: admiranda urbis Venetae*, Venezia

ALESSANDRO BETTAGNO, *Precisazioni su Anton Maria Zanetti il Vecchio e Sebastiano Ricci*, in *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo* (Udine-Passariano, 26-28 maggio 1975), Milano 1976, pp. 85-95

ANTONIO SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di Clemente Fillarini, Vicenza

GASTONE SPEZZATI, *Le ville venete della riviera del Brenta*, Dolo

WOLFGANG WOLTERS, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, Venezia

PAUL ZANKER, *Klassizistische Statuen*, Mainz am Rhein

1977

REMIGIO MASOBELLO, MARIA TARLÀ, *L'architettura di Palazzo Pisani*, in *Il Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia*, a cura di Pietro Verardo, Venezia, pp. 109-133

LINO MORETTI, *I Pisani di Santo Stefano e le opere d'arte del loro palazzo*, in *Il Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia*, a cura di Pietro Verardo, Venezia, pp. 135-181

1979

MADDALENA LANARO, *Accademie ed editoria: l'attività degli Albrizzi a Venezia*, in *Accademie e cultura. Aspetti storici tra Sei e Settecento*, atti del convegno internazionale di studi muratoriani, V, Firenze, pp. 227-272

ANTON RESS, *Giovanni Maria Morlaiter. Ein venezianischer Bildhauer des 18 Jahrhunderts*, a cura di Saskia Durian Ress, München-Berlin

1980

DIANA KALEY, *The Church of Pietà in Venice*, London

1981

FRANCIS HASKELL, NICHOLAS PENNY, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1800*, New Haven – London (edizione italiana, *L'antico nella storia del gusto*, Torino 1984)

ELISABETTA MARTINELLI PEDROCCO, *Catalogo dei bozzetti del "Fondo di bottega" di Gianmaria Morlaiter*, «Bollettino civici musei veneziani», 26, pp. 341-354

ENRICO NOÈ, *Rezzonicorum cineres. Ricerche sulla collezione Rezzonico*, «Rivista dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte», III, pp. 173-306

PAOLA ROSSI, *Lavori settecenteschi per la chiesa di S. Rocco, la decorazione della sagrestia e le sculture della facciata*, «Arte Veneta», 35, pp. 226-236

1982

PAOLA ROSSI, *L'attività di Giovanni Marchiori per la Scuola di San Rocco*, «Arte Veneta», 36, pp. 262-267

WERNER FUCHS, *Scultura greca*, Milano (ed. originale, *Die Skulptur der Griechen*, München 1980)

ANTONIA NAVA CELLINI, *La Scultura del Settecento*, Torino

1983

WILLIAM BARCHAM, *The Cappella Sagredo in S. Francesco della Vigna*, «Artibus et historiae», IV, 7, 101-124

ILEANA CHIAPPINI DI SORIO, *Palazzo Pisani Moretta: economia, arte, vita sociale di una famiglia veneziana nel diciottesimo secolo*, Milano

PAOLO GOI, *Torretti e gli altri nei mausolei Manin di Udine*, in *Studi forogiuliesi in onore di Carlo Guido Mor*, Udine, pp. 239-258

FRANCA SEMI, *Gli "Ospizi" di Venezia*, Venezia

1984

PAOLO GOI, *Scultura in Friuli fra Sei e Settecento: appunti*, in *Nicolò Grassi e il Rococò europeo*, atti del convegno (Udine, 20-22 maggio 1982), Udine 1984, pp. 211-227

GIUSEPPE GULLINO, *I Pisani Dal Banco e Moretta. Storia di due famiglie veneziane in età moderna e delle loro vicende patrimoniali tra 1705 e 1836*, Roma

ALVAR GONZÀLES PALACIOS, *The Furniture of Doge Paolo Renier*, «Furniture History», XX, pp. 28-37

GIUSEPPE MARIA PILO, *Nicola Grassi, Jacopo Amigoni, Jacopo Marieschi (e altri): aspetti e problemi della pittura veneziana del Settecento nella prospettiva del Rococò europeo*, in *Nicolò Grassi e il Rococò europeo*, atti del convegno (Udine, 20-22 maggio 1982), Udine 1984, pp. 127-176

GASTONE VIO, *Giuseppe Torretti intagliatore in legno e scultore in marmo*, «Arte Veneta», 38, pp. 204-210

1984-1985

LINO MORETTI, *Notizie e appunti su G. P. Piazzetta, alcuni piazzetteschi e G. B. Tiepolo*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», CXLIII, pp. 359-395

1986

PHYLLIS PRAY BOBER, RUTH RUBINSTEIN, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London-Oxford 1986

SASKIA DURIAN-RESS, *Entwurf und Ausführung im Werk von Giovanni Maria Morlaiter*, in *Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik*, atti del convegno di Monaco di Baviera (24-26 giugno 1985), a cura di Peter Volk, München 1986, pp. 31-50

ALVAR GONZÀLES PALACIOS, *Il tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismo e barocco*, Milano

European sculpture, works of art and ironwork, catalogo d'asta, Sotheby's, London

ALDO RORATO, PAOLA FRANCESCHIN, *La chiesa dei santi Vito e Modesto di Spinea*, Treviso

1987

FRANCO BARBIERI, *Vicenza città di palazzi*, Vicenza 1987

ELENA BASSI, *Ville della provincia di Venezia*, Milano

EMILIA BROTTO, LAURA PACCAGNELLA, *Villa Correr; Villa Zanetti* in ELENA BASSI, *Ville della provincia di Venezia*, Milano, pp. 403, 442-443

European sculpture, works of art and ironwork, catalogo d'asta, Sotheby's, London

PAOLA ROSSI, *Su alcune sculture settecentesche della chiesa di San Stae*, «Arte Veneta», 41, 1987, pp. 204-209

LINA URBAN PADOAN, *Il Bucintoro settecentesco: "Antonii Coradini Sculptoris Inventum"*, «Arte Veneta», 41, 1987, pp. 201-203

MARINO ZORZI, *La libreria di San Marco. Libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi*, Milano 1987

1988

Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica (dai libri e documenti della Biblioteca Marciana), catalogo della mostra di Venezia, a cura di Marino Zorzi, Roma

1989

BERNARD AIKEMA, DULCIA MEIJERS, *Nel regno dei poveri. Arte e storia dei grandi ospedali veneziani in età moderna. 1474-1797*, Venezia

BRUNA CARUSO, *Domenico Rossi: un architetto fra tardo Seicento e primo Settecento*, «Ateneo Veneto», CLXXVI, 27, pp. 165-177

MARIO INFELISE, *L'editoria veneziana del '700*, Milano

1989-1990

GASTONE VIO, *Giuseppe Sabbadini, scultore e intagliatore*, «Arte Veneta», pp. 165-170

1990

- ALICE BINION, *La galleria scomparsa del maresciallo von der Schulenburg: un mecenate nella Venezia del Settecento*, Milano
- IRENE FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma 1990
- UMBERTO FRANZOI, TERISIO PIGNATTI, WOLFGANG WOLTERS, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Treviso
- PAOLO GOI, *Giuseppe Torretti nella Cappella Manin di Udine*, «Restauro nel Friuli-Venezia Giulia», pp. 9-63
- PIER ANGELO PASSOLUNGI, *Il castello San Salvatore dei conti Collalto*, Treviso
- KRZYSTOF POMIAN, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano (edizione originale *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*, Paris 1987)
- LINA URBAN, *I progetti per le decorazioni d'intaglio del Bucintoro settecentesco e lo scultore Antonio Corradini*, «Studi veneziani», 19, pp. 285-292
- FRANCA ZAVA BOCCAZZI, *I veneti della Galleria Conti di Lucca (1704-1707)*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», pp. 107-152, 313-321

1991

- Alle origini di Canova. Le terrecotte della collezione Farsetti*, catalogo della mostra di Roma e Venezia, a cura di Sergej Androssov, Venezia
- BRUCE BOUCHER, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, 2 voll., New Haven and London
- TIZIANA FRANCO, *Pietro Baratta, il cardinal Pamphili e l'abbazia di Follina*, «Venezia Arti», 5, pp. 63-72
- SERGIO TAVANO, *Gorizia e il mondo di ieri*, Udine
- Venedigs Ruhm im Norden. Die grossen venezianischen Maler des 18. Jahrhunderts, ihre Auftraggeber und ihre Sammler*, catalogo della mostra di Hannover e Düsseldorf, Hannover

1992

- ANTONIO MANNO, *Pietre filosofali. I capitelli di Palazzo Ducale di Venezia: Catalogo delle iscrizioni*, in «Studi Veneziani», 23, 1992, pp. 15-100
- GIUSEPPE PAVANELLO, *Scheda 77*, in *Antonio Canova*, catalogo della mostra di Venezia e Possagno, a cura di Giuseppe Pavanello e Giandomenico Romanelli, 1992, p. 159.
- NICHOLAS PENNY, *Catalogue of European Sculpture in the Ashmolean Museum, 1540 to the Present Day. I. Italian*, Oxford

1992-1993

- FEDERICO MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, *Committenze artistiche di una famiglia patrizia emergente: i Giovanelli e la villa di Noventa Padovana*, «Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti – Classe di scienze morali, lettere ed arti», CLV, 3, pp. 691-752

1993

FRANCO BARBIERI, *Tra Neopalladianesimo e Neoclassicismo*, in *Storia di Vicenza. L'età contemporanea*, 2 voll., Vicenza, II, pp. 19-36

ALBERINO GABRIELLI, *Comunità e chiese nella diocesi di Adria-Rovigo*, Roma

DEBORAH HOWARD, *Pietro Foscarini e l'altar maggiore della chiesa della Pietà a Venezia*, «Arte Veneta», 45, pp. 62-69

1994

ALESSANDRO BETTAGNO, *Artisti rococò*, in *La gloria di Venezia. L'arte nel diciottesimo secolo*, catalogo della mostra di Londra e Washington, a cura di Jane Martineau e Andrew Robison, Milano, pp. 113-137

BARBARA MAZZA, *Parco Querini dalle Ore*, in *Giardini di Vicenza*, Vicenza, pp. 43-46

LINA SALERNI, *Repertorio delle opere d'arte e dell'arredo delle chiese e delle scuole di Venezia. Volume Primo. Dorsoduro – Giudecca – Santa Croce*, Vicenza

1994-1995

FEDERICO MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, *Sebastiano Ricci e la sua famiglia. Nuove pagine di vita privata*, «Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti – Classe di scienze morali, lettere ed arti», CLIII, 1, pp. 105-154

1995

SIMONE GUERRIERO, *Francesco Bernardoni e l'altare maggiore di Vigorovea*, «Venezia Arti», 9, 1995, pp. 51-56

GEORGE KNOX, *Antonio Pellegrini 1675-1741*, Oxford

FEDERICO MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, *Il Console Smith. Notizie e documenti*, «Ateneo Veneto. Rivista di Scienze, Lettere ed Arti», CLXXXII, XXXIII N.S., 33, pp. 111-181

GIUSEPPE PAVANELLO, *La Scultura. Il Settecento*, in *Storia di Venezia. Temi. L'arte*, a cura di Rodolfo Pallucchini, 2 voll., Roma, II, pp. 443-484

PAULINE PRÉVOST-MARCILHACY, *Les Rothschild: bâtisseurs et mécènes*, Paris

PAOLA ROSSI, *La Scultura. Il Seicento*, in *Storia di Venezia. Temi. L'arte*, a cura di Rodolfo Pallucchini, 2 voll., Roma, II, pp. 119-160

RADOSLAV TOMIČ, *Barokni oltari i skulptura u Dalmaciji*, Zagreb

1996

GIUSEPPE CIRILLO, GIOVANNI GODI, BRUNO COLOMBI, *Soragna*, Milano 1996

BRUNO COGO, *Antonio Corradini : scultore veneziano; 1688 – 1752*, Este (Padova)

VALENTINA CONTICELLI, *Il cardinale e la città: strategie culturali e politiche nella committenza di Daniele Dolfin a Udine*, Tavagnacco (Udine)

MONICA DE VINCENTI, *Antonio Tarsia (1662-1739)*, «Venezia Arti», 10, pp. 49-56

MARTINA FRANK, *Virtù e Fortuna. Il mecenatismo e le committenze artistiche della famiglia Manin tra Friuli e Venezia nel XVII e XVIII secolo*, Venezia

PAOLO GOI, *Scultura del Settecento nel Friuli Venezia Giulia*, in *Giambattista Tiepolo, forme e colori. La Pittura del Settecento in Friuli*, catalogo della mostra di Udine, a cura di Giuseppe Bergamini, Milano pp. 87-106

Immagini della Brenta. Ville Venete e scene di vita sulla Riviera nel '700 veneziano, catalogo della mostra di Mira, a cura di Giandomenico Romanelli, Filippo Pedrocco, Lionello Puppi e Camillo Tonini, Milano

RODOLFO PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, Milano

FILIPPO PEDROCCO, *Appunti per una storia del mecenatismo artistico della famiglia Dolfín*, in *Splendori di una dinastia. L'eredità europea dei Manin e dei Dolfín*, catalogo della mostra di Passariano, a cura di Gilberto Ganzer, Milano, pp. 43-50

Splendori di una dinastia. L'eredità europea dei Manin e dei Dolfín, catalogo della mostra di Passariano, a cura di Gilberto Ganzer, Milano

ANTONELLA SACCONI, *I cugini Zanetti e il "Delle Antiche Statue...": nascita e diffusione di un'opera*, in *Venezia, l'Archeologia e l'Europa*, atti del convegno di Venezia (27-30 giugno 1994), a cura di Manuela Fano Santi, Roma, pp. 163-172, tavv. L-LI

CAMILLO TONINI, *Villa Pisani nelle stampe di Pierre Nicolas Ransonnette e Bortolo Gaetano Carboni*, in *Immagini della Brenta. Ville Venete e scene di vita sulla Riviera nel '700 veneziano*, catalogo della mostra di Mira, a cura di Giandomenico Romanelli, Filippo Pedrocco, Lionello Puppi e Camillo Tonini, Milano, pp. 89-96

1997

RUDOLF BREUING, *Enrico Meyring 1628 - 1723 ; ein Bildhauer aus Westfalen in Venedig*, Rheine 1997

MASSIMO DE GRASSI, *Pietro Baratta per le corti del Nord*, «Arte Veneta», 51, 1997, pp. 54-57

MASSIMO DE GRASSI, *Giovanni Marchiori: appunti per una lettura critica*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 21, pp. 123-155

HERVE GRANDSART, *Ferrières: découvertes*, «Connaissance des arts», 535, 1997, p. 38-43

CRISTINA MAZZA, *La committenza artistica del futuro doge Nicolò Sagredo e l'inventario di Agostino Lama*, «Arte Veneta», 51, 1997, pp. 88-103

ETTORE MERKEL, *La scultura lignea barocca a Venezia*, in *Scultura lignea barocca nel Veneto*, a cura di Anna Maria Spiazzi, Cinisello Balsamo, pp. 107-195

PAOLA ROSSI, *La scultura a Venezia nel Settecento*, in *Venezia. L'arte nei secoli*, a cura di Giandomenico Romanelli, 2 voll., Udine, II, pp. 718-739

PAOLA ROSSI, *Un restauro di Giovanni Marchiori*, «Venezia Arti», 1997, pp. 151-153

Scultura lignea barocca nel Veneto, a cura di Anna Maria Spiazzi, Cinisello Balsamo

Lo Statuario Pubblico della Serenissima. Due secoli di collezionismo di antichità 1596-1797, catalogo della mostra di Venezia, a cura di Irene Favaretto e Giovanna Luisa Ravagnan, Cittadella

1998

- MASSIMO DE GRASSI, *La scultura a Gorizia nell'età dei Pacassi*, in *Nicolò Pacassi architetto degli Asburgo: architettura e scultura a Gorizia nel Settecento*, catalogo della mostra di Gorizia, a cura di Emanuela Montagnari Kokelj e Giuseppina Perusini, Monfalcone (Gorizia), pp. 85-109
- European sculpture and works of art*, catalogo d'asta, 16 dicembre, Sotheby's, London
- SIMONE GUERRIERO, *Jacopo e Vincenzo Guarana nella chiesa di San Tomà*, «Arte Veneta», 53, pp. 150-163
- MARIA ELENA MASSIMI, *Gai Antonio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma 1960- , v. LI, pp. 295-297
- FEDERICO MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, *Case (e botteghe) di pittori, mercanti di quadri, incisori, scultori, architetti, musicisti, librai, stampatori ed altri personaggi veneziani*, «Ateneo Veneto» CLXXXV, XXXVI n.s, 36, pp. 63-140
- GIOVANNA NEPI SCIRÈ, *Filippo Farsetti e la sua collezione*, in *Studi in Onore di Elena Bassi*, a cura di Alessandro Bettagno, Venezia, pp. 73-94
- GIUSEPPE PAVANELLO, *Tiepolo e la scultura: dalla copia all'invenzione*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Atti del convegno internazionale di studi di Venezia, Vicenza, Udine e Parigi (29 ottobre-4 novembre 1996), a cura di Lionello Puppi, 2 voll., Padova, pp. 165-170
- PIERO PAZZI, *Dizionario aureo. Orefici, argentieri, gioiellieri, diamantari, feltrai, orologiai, tornitori d'avorio nei territori della Repubblica veneta*, Treviso
- GIANDOMENICO ROMANELLI, *Giambattista Tiepolo e i Cornaro di San Polo*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Atti del convegno internazionale di studi di Venezia, Vicenza, Udine e Parigi (29 ottobre-4 novembre 1996), a cura di Lionello Puppi, 2 voll., Padova, pp. 215-224
- PAOLA ROSSI, *Giambattista Tiepolo e la scultura del suo tempo*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Atti del convegno internazionale di studi di Venezia, Vicenza, Udine e Parigi (29 ottobre-4 novembre 1996), a cura di Lionello Puppi, 2 voll., Padova, pp. 171-176
- PAOLA ROSSI, *Precisazioni su un capitello di Palazzo Ducale rifatto da Antonio Gai*, «Arte Veneta», 52, pp. 151-153

1999

- SERGEJ ANDROSOV, *Pietro il Grande collezionista d'arte veneta*, Venezia
- LIA CAMERLENGO, *Il giardino della scultura*, in *Scultura a Vicenza*, a cura di Chiara Rigoni, pp. 293-321, s.l.
- MASSIMO DE GRASSI, *La scultura nell'Isontino in età barocca*, in *Gorizia barocca: una città italiana nell'impero degli Asburgo*, catalogo della mostra di Gorizia, a cura di Silvano Cavazza, pp. 291-315
- MONICA DE VINCENTI, *Nuovi contributi per il catalogo di Giovanni Maria Morlaiter*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 23, pp. 31-82

- SIMONE GUERRIERO, *"Di tua Virtù che infonde spirto a i sassi". Per la prima attività veneziana di Giusto Le Court*, «Arte Veneta», 55, pp. 48-71
- "La bellissima maniera". Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, catalogo della mostra di Trento, a cura di Andrea Bacchi, Lia Camerlengo e Manfred Leithe-Jasper, Trento
- MANFRED LEITHE-JASPER, *Scheda 74*, in *"La bellissima maniera". Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, catalogo della mostra di Trento, a cura di Andrea Bacchi, Lia Camerlengo e Manfred Leithe-Jasper, Trento, pp. 340-341
- FEDERICO MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, *Novità su alcuni pittori immigrati a Venezia nel Settecento e sui loro contatti professionali (Battaglioli, Joli, Zompini, Simonini, Zuccarelli e altri)*, «Arte Veneta», 55, pp. 183-192
- LIONELLO PUPPI, *La consegna dell'anello al doge. Una privata commemorazione del quarto centenario*, in *Pittura veneziana dal Quattrocento al Settecento. Studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini*, a cura di Giuseppe Maria Pilo, Venezia, pp. 257-260
- PAOLA ROSSI, *Per il catalogo delle opere veneziane di Giuseppe Torretti*, «Arte Documento», 13, pp. 285-289

1999-2000

- RADOSLAV TOMIČ, *Novi doprinosi o oltarima i skulpturi 18. stoljeća u Dalmaciji*, «Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji», 38, pp. 281-303

2000

- ANDREA BACCHI, *Introduzione*, in *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, a cura di Andrea Bacchi con la collaborazione di Susanna Zanuso, Milano, pp. 9-23
- ANDREA BACCHI, *Antonio Gai Francesco Gai, Giovanni Maria Gai*, in *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, a cura di Andrea Bacchi con la collaborazione di Susanna Zanuso, Milano, pp. 737-739
- ENRICO COLLE, *Il mobile barocco in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1600 al 1738*, Milano
- Dal Medioevo a Canova. Sculture dei Musei Civici di Padova dal Trecento all'Ottocento*, catalogo della mostra di Padova, a cura di Davide Banzato, Franca Pellegrini e Monica De Vincenti, Venezia
- Francesco Robba and the Venetian Sculpture of the Eighteenth Century*, atti del convegno di Lubiana (16-18 ottobre 1998), a cura di Janez Höfler con la collaborazione di Natasa Golob, Matej Klemenčič e Samo Štefanac, Ljubljana
- MASSIMO DE GRASSI, *L'antico nella scultura veneziana del Settecento*, in *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, pp. 35-70

- MONICA DE VINCENTI, *Scheda 186*, in *Sculture dei Musei Civici di Padova dal Trecento all'Ottocento*, catalogo della mostra di Padova, a cura di Davide Banzato, Franca Pellegrini e Monica De Vincenti, Venezia, pp. 203-204.
- SIMONE GUERRIERO, *Scheda 55*, in *I tesori della fede. Oreficeria e Scultura dalle Chiese di Venezia*, catalogo della mostra di Venezia, a cura di Stefania Mason e Renato Polacco, Venezia, pp. 119-121
- MATEJ KLEMENČIČ, *Nuovi contributi all'opera dei fratelli Paolo e Giuseppe Gropelli*, in *Francesco Robba and the Venetian Sculpture of the Eighteenth Century*, atti del convegno di Lubiana (16-18 ottobre 1998), a cura di Janez Höfler con la collaborazione di Nataša Golob, Matej Klemenčič e Samo Štefanac, Ljubljana, pp. 109-124
- PATRIZIA PERON, *Calderoni Ottavio*, in *Il mobile barocco in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1600 al 1738*, Milano, p. 444
- PAOLA ROSSI, *I tesori della fede: le sculture dei secoli XVII e XVIII (con un cenno sul patrimonio delle chiese veneziane)*, in *I tesori della fede. Oreficeria e Scultura dalle Chiese di Venezia*, catalogo della mostra di Venezia, a cura di Stefania Mason e Renato Polacco, Venezia, pp. 37-43
- La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, a cura di Andrea Bacchi con la collaborazione di Susanna Zanuso, Milano
- TOMAS SHARMAN, *Giovanni Maria Morlaiter*, in *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, a cura di Andrea Bacchi con la collaborazione di Susanna Zanuso, Milano, pp. 765-770
- I tesori della fede. Oreficeria e Scultura dalle Chiese di Venezia*, catalogo della mostra di Venezia, a cura di Stefania Mason e Renato Polacco, Venezia
- SILVIA WOLFF, *Nuovi contributi su Heinrich Meyring*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 24, pp. 117-157

2001

- MARTINA CARRARO, *Villa Lin, Papadopoli, Bianchi, de Kunkler; Villa Tornì (Istituto Gris)*, in *Ville venete: la Provincia di Treviso*, a cura di Simonetta Chiovaro, Venezia pp. 305, 316-317
- FRANCO BARBIERI, *Un museo all'aperto. Il giardino delle statue*, in *Il Parco Querini. Vicenza*, a cura di Franco Barbieri e Romana Caoduro, Vicenza, pp. 23-27
- MASSIMO DE GRASSI, *Venecijanska Skulptura u Boki Kotorskoj*, Podgorica
- PAOLA ROSSI, *Per gli inizi di Giovanni Marchiori scultore in legno. Note d'archivio*, in *Per l'arte da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*, a cura di Mario Piantoni e Laura De Rossi, 2 voll., Monfalcone, II, *Da Rubens al Contemporaneo*, pp. 489-490
- Ville venete: la Provincia di Padova*, a cura di Simonetta Chiovaro, Venezia (2001a)
- Ville venete: la Provincia di Treviso*, a cura di Nicoletta Zucchello, Venezia (2001b)

2001-2002

FRANCO NOVELLO, *Catalogo delle opere dei secoli 17. e 18. della chiesa di San Francesco della Vigna di Venezia*, tesi di laurea, relatrice prof. Paola Rossi, Università Ca' Foscari

2002

MARGHERITA AZZI VISENTINI, *L'Olimpo in Villa. Riflessioni sulla statuaria nei giardini veneti tra Sei e Settecento*, in *Il giardino e la memoria del mondo*, a cura di Giuliana Baldan Zenoni-Politeo e Antonella Pietrogrande, Firenze pp. 93-106

MASSIMO DE GRASSI, *Giovanni Marchiori tra intaglio e scultura: appunti sugli esordi*, «Arte Veneta», 59, pp. 161-167

MONICA DE VINCENTI, "Piacere ai dotti e ai migliori". *Scultori classicisti del primo '700*, in *La scultura veneta del Seicento e del Settecento. Nuovi studi*, atti della giornata di studio (30 novembre 2001), a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, pp. 221-281

PEGGY FOGELMAN, *Female figure (cat. 12)*, in PEGGY FOGELMAN, PETER FUSCO, MARIETTA CAMBARERI, *Italian and Spanish sculpture: catalogue of the J. Paul Getty museum collection*, Los Angeles 2002 pp. 84-96

SIMONE GUERRIERO, *Le alterne fortune dei marmi : busti, teste di carattere e altre "sculture moderne" nelle collezioni veneziane tra Sei e Settecento*, in *La scultura veneta del Seicento e del Settecento. Nuovi studi*, atti della giornata di studio (30 novembre 2001), a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, pp. 73-149

Lettere artistiche del Settecento Veneziano, a cura di Alessandro Bettagno e Marina Magrini, Vicenza

MATEJ KLEMENČIČ, *Appunti sul neocinquecentismo nella scultura veneziana del Settecento*, in *Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera*, atti del convegno internazionale di studi (Udine, 26-27 ottobre 2000), Udine, pp. 229-242

MARINA MAGRINI, *Giambattista Tiepolo e i suoi contemporanei*, in *Lettere artistiche del Settecento Veneziano*, a cura di Alessandro Bettagno e Marina Magrini, Vicenza, pp. 29-342

CLARA SANTINI, *Mille mobili veneti. III*, Venezia, Modena

HELENA SERAŽIN, MATEJ KLEMENČIČ, *I contratti di garzonato degli scultori, lapicidi e intagliatori veneziani (I)*, «Acta Historiae Artis Slovenica», 7, pp. 167-187

2002-2003

GIUSEPPE PAVANELLO, *Antonio Gai's statues for Palazzo Pisani rediscovered in Baltimore*, in «The journal of the Walters Art Museum», 60/61, pp. 27-31

2003

MASSIMO DE GRASSI, *Schede IV.2-IV.3*, in *Canova*, catalogo della mostra di Bassano del Grappa e Possagno, a cura di Sergej Androssov, Mario Guderzo e Giuseppe Pavanello, Milano, pp. 356-359

HELENA SERAŽIN, MATEJ KLEMENČIČ, *I contratti di garzonato degli scultori, lapicidi e intagliatori veneziani (II)*, «Acta Historiae Artis Slovenica», 8, pp. 193-210

EMANUELA ZUCCHETTA, *La cappella Sagredo in San Francesco della Vigna: storia e arte*, in *La cappella Sagredo nella chiesa di San Francesco della Vigna. Storia, Arte e Restauro*, a cura di Emanuela Zucchetta, Padova, pp. 11-34

2004

SERGEJ ANDROSOV, *Pietro il Grande e la scultura italiana*, San Pietroburgo

MARTINA FRANK, *Baldassarre Longhena*, Venezia

CRISTINA MAZZA, *I Sagredo: committenti e collezionisti d'arte nella Venezia del Sei e Settecento*, Venezia

GIAN CARLO MENIS, *Il Patriarca e il Tiepolo: guida breve al Museo diocesano e Gallerie del Tiepolo nel Palazzo patriarcale di Udine*, Udine

FILIPPO PEDROCCO, *Ca' Vendramin Calergi*, Venezia

HELENA SERAŽIN, MATEJ KLEMENČIČ, *I contratti di garzonato degli scultori, lapicidi e intagliatori veneziani (III)*, «Acta Historiae Artis Slovenica», 9, pp. 185-204

ANDREA TOMEZZOLI, *Una nota discorda nel giardino di Armida. La raffigurazione dei "Nani" nella statuaria veneta da giardino del Sei e Settecento*, «Arte Veneta», 61, pp. 124-177

GASTONE VIO, *Le Scuole Piccole nella Venezia dei Dogi. Note d'archivio per la storia delle confraternite veneziane*, Costabissara (Vicenza)

2005

Artisti in viaggio 1600-1750. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia, atti del convegno di studi (Udine, 21-23 ottobre 2004), a cura di Maria Paola Frattolin, Udine

M.D.V. [MONICA DE VINCENTI], *Mogliano Veneto. Villa Torni (Istituto Gris)*, in *Per un Atlante della statuaria veneta da giardino (I)*, a cura di Monica De Vincenti e Simone Guerriero, «Arte Veneta», 64, pp. 226, 229

M.D.V. [MONICA DE VINCENTI], *Mogliano Veneto. Villa Torni (Istituto Gris)*, in *Per un Atlante della statuaria veneta da giardino (I)*, a cura di Monica De Vincenti e Simone Guerriero, «Arte Veneta», 64, pp. 234, 245-246

PIERO DEL NEGRO, *La crisi del collegio degli scultori veneziani del secondo Settecento*, in *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. 1 Venezia e Roma*, atti del convegno di Bassano del Grappa (25-28 settembre 2001), a cura di Fernando Mazzocca e Gianni Venturi, Bassano del Grappa, pp. 7-23

S.G. [SIMONE GUERRIERO], *Venezia. Giardini di Castello*, in *Per un Atlante della statuaria veneta da giardino (I)*, a cura di Monica De Vincenti e Simone Guerriero, «Arte Veneta», 64, pp. 234-235, 247

MATEJ KLEMENČIČ, *Gai Antonio*, in *Saur – Allgemeines Künstlerlexikon*, München-Lepizig 1992-, XLVII, pp. 260-262

Per un Atlante della statuaria veneta da giardino (I), a cura di Monica De Vincenti e Simone Guerriero, «Arte Veneta», 64, pp. 220-249

FRANCESCA VENUTO, *Il complesso patriarcale di Udine nel Settecento*, «Memorie storiche forogiuliesi», LXXXV, pp. 121-200

2006

LARS LJUNGSTRÖM, *Georg Haupt och den gustavianska möbelkonsten*, in *Georg Haupt – Gustav III:s hovschatullmakare*, catalogo della mostra di Stoccolma, a cura di Lars Ljungström, Stoccolma, pp. 45-69 (LJUNGSTRÖM 2006a)

LARS LJUNGSTRÖM, *Scheda 19*, in *Georg Haupt och den gustavianska möbelkonsten*, in *Georg Haupt – Gustav III:s hovschatullmakare*, catalogo della mostra di Stoccolma, a cura di Lars Ljungström, Stoccolma, p. 104 (LJUNGSTRÖM 2006b)

Georg Haupt – Gustav III:s hovschatullmakare, catalogo della mostra di Stoccolma, a cura di Lars Ljungström, Stoccolma

ANDREW HOPKINS, *Baldassarre Longhena. 1597-1682*, Milano

Importanti mobili, oggetti d'arte, dipinti antichi da un palazzo palermitano e altre provenienze, catalogo d'asta, Venezia, casa d'aste Semenzato, 5 marzo 2006

M.K. [MATEJ KLEMENČIČ], *Susegana, Colle San Salvatore, Castello di San Salvatore o di Collalto*, in *Per un Atlante della statuaria veneta da giardino (II)*, a cura di Monica De Vincenti e Simone Guerriero, «Arte Veneta», 64, pp. 272-275

ALDA MICHIELETTO GASPARINI, *La chiesa parrocchiale di Scaltenigo*, Mirano

ANTONIO NIERO, *Tre artisti per un tempio. Santa Maria del Rosario – Gesuati*, a cura di Ruggero Rugolo, Venezia

PAOLA ROSSI, *Enrico Merengo: l'attività veneziana*, «Arte Veneta», 63, pp. 27-47

Per un Atlante della statuaria veneta da giardino (II), a cura di Monica De Vincenti e Simone Guerriero, «Arte Veneta», 64, pp. 270-306

2006-2007

MASSIMO FAVILLA, RUGGERO RUGOLO, *Progetti di Antonio Gaspari architetto della Venezia barocca*, «Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti – Classe di scienze morali, lettere ed arti», CLXV, 1-2, pp. 139-192

2007

Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento, a cura di Linda Borean e Stefania Mason, Venezia

SIMONE GUERRIERO, *Il collezionismo di sculture moderne*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di Linda Borean e Stefania Mason, Venezia, pp. 43-61

VITTORIO MANDELLI, *Studi di famiglie e di collezionismo a Venezia nel Sei e Settecento*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 31, pp. 237-294

ILARIA MARIANI, *Per il catalogo di Giacomo Contiero e Antonio Gai: novità e precisazioni*, «Arte Veneta», 64, pp. 207-215

- I.M. [ILARIA MARIANI], *Venezia. Palazzo Vendramin Calergi*, in *Per un Atlante della statuaria veneta da giardino (III)*, a cura di Monica De Vincenti e Simone Guerriero, «Arte Veneta», 64, pp. 299, 302, 312
- Mobili, arredi, dipinti di Villa La Giraffa e di altre committenze*, catalogo d'asta, 2 voll., Goito (Mantova), casa d'aste Semenzato, 17-20 maggio 2007
- Per un Atlante della statuaria veneta da giardino (III)*, a cura di Monica De Vincenti e Simone Guerriero, «Arte Veneta», 64, pp. 285-315

2006-2007

- JOHANNES MYSSOK, *Gli inizi di Antonio Canova*, «Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti – Classe di scienze morali, lettere ed arti», CLXVI, 1-2, pp. 111-154

2008

- Antique and Country House Furniture, Oriental Carpets and Rugs, Garden Ornament and Architectural Elements, Ceramics and Glass, Metalware, Oil Paintings, Watercolours and Prints and Antiquarian and Modern Books*, catalogo d'asta, Mallams, Oxford, 25 giugno 2008
- CHARLES AVERY, *The Triumph of Motion: Francesco Bertos (1678-1741) and the Art of Sculpture. Catalogue Raisonné*, Torino
- EMILE DE BRUIJN, *Acquisitions*, «The National Trust Arts, Buildings and Collections Bulletin», October, p. 7
- SONJA GRUND, *La Pudicizia di Antonio Corradini: la donna velata e la sua fortuna tra Venezia e Napoli*, in *“Napoli è tutto il mondo”. Neapolitan Art and Culture from Humanism to the Enlightenment*, atti del convegno di Roma (19-21 giugno 2003), a cura di Livio Pestilli, Ingrid Rowland e Sebastian Schütze, Pisa-Roma, pp. 309-328
- S.G. [SIMONE GUERRIERO], *Strada. Villa Pisani detta “La Barbariga”*, in *Per un Atlante della statuaria veneta da giardino (IV)*, a cura di Monica De Vincenti e Simone Guerriero, «Arte Veneta», 65, pp. 278-290
- ANTONIO NIERO, *Guida alla Chiesa*, in *La Pietà a Venezia. Arte, musica e cura dell'infanzia fra tradizione e innovazione*, Venezia, pp. 51-91
- SILVANO ONDA, *La Chiesa di San Francesco della Vigna e il Convento dei Frati Minori. Storia, arte, architettura*, Venezia
- Per un Atlante della statuaria veneta da giardino (IV)*, a cura di Monica De Vincenti e Simone Guerriero, «Arte Veneta», 65, pp. 275-309

2009

- GIOVANNI CANIATO, *Intagliatori, doratori e battiloro a Venezia dal tardo medioevo ai giorni nostri*, in *Con il legno e con l'oro. La Venezia artigiana degli intagliatori, battiloro e doratori*, a cura di Giovanni Caniato, Sommacampagna, pp. 11-41

- ISABELLA CECCHINI, FRANCESCA PITACCO, *Conti, collezione*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di Linda Borean e Stefania Mason, Venezia, p. 259
- ENRICO COLLE, *Fonti decorative per Andrea Brustolon e gli intagliatori veneti di inizio Settecento*, in *Andrea Brustolon 1662-1732*, catalogo della mostra di Belluno a cura di Anna Maria Spiazzi, Massimo De Grassi e Giovanna Galasso, Milano, pp. 93-107
- Con il legno e con l'oro. La Venezia artigiana degli intagliatori, battiloro e doratori*, a cura di Giovanni Caniato, Sommacampagna
- PAOLO DELORENZI, *La galleria di Minerva. Il ritratto di rappresentanza nella Venezia del Settecento*, Venezia
- MONICA DE VINCENTI, *Giovanni Maria Morlaiter «alter ego» di Sebastiano Ricci in scultura*, in *Sebastiano Ricci. Il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano*, catalogo della mostra di Venezia, a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, pp. 137-143
- MONICA DE VINCENTI, SIMONE GUERRIERO, *Intagliatori e scultura lignea del Settecento a Venezia*, in *Con il legno e con l'oro. La Venezia artigiana degli intagliatori, battiloro e doratori*, a cura di Giovanni Caniato, Sommacampagna, pp. 121-159
- SIMONE GUERRIERO, *Per un repertorio della scultura veneta del Sei e Settecento. I*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 33, pp. 205-292
- Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di Linda Borean e Stefania Mason, Venezia
- MARINA MAGRINI, *Anton Maria Zanetti il Vecchio*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di Linda Borean e Stefania Mason, Venezia, pp. 317-320
- Per un Atlante della statuaria veneta da giardino (V)*, a cura di Monica De Vincenti e Simone Guerriero, «Arte Veneta», 66, pp. 263-290
- PAOLA ROSSI, *Il collezionismo di sculture tra antico e moderno*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di Linda Borean e Stefania Mason, Venezia, pp. 48-63
- PAOLA ROSSI, *La scultura a Venezia al tempo del Brustolon*, in *Andrea Brustolon 1662-1732*, catalogo della mostra di Belluno, a cura di Anna Maria Spiazzi, Massimo De Grassi e Giovanna Galasso, Milano, pp. 69-81
- CARLA ENRICA SPANTIGATI, *Il bucintoro dei Savoia e il progetto "La Venaria Reale"*, in *Con il legno e con l'oro. La Venezia artigiana degli intagliatori, battiloro e doratori*, a cura di Giovanni Caniato, Sommacampagna, pp. 187-197
- LINA URBAN, *Intagliatori e doratori del bucintoro del Settecento*, in *Con il legno e con l'oro. La Venezia artigiana degli intagliatori, battiloro e doratori*, a cura di Giovanni Caniato, Sommacampagna, pp. 175-185

FRANCESCA BALDRY, MONICA DE VINCENTI, *Toscana, Firenze, villa La Pietra*, in *Per un Atlante della statuaria veneta da giardino (VI)*, a cura di Monica De Vincenti e Simone Guerriero «Arte Veneta», 67, pp. 240-256

MASSIMO DE GRASSI, *Per gli esordi di Giovanni Marchiori. Una "Madonna del Rosario" a Lussingrande e altri lavori*, «Arte in Friuli. Arte a Trieste», 29, pp. 313-328

MARIA TERESA DE LOTTO, *Novità su Giovanni Marchiori e sulla "Saffo" per Francesco Algarotti*, «Arte Veneta» 67, pp. 172-182

FLAMINIA GENNARI SANTORI, MONICA DE VINCENTI, SIMONE GUERRIERO, *Florida, Miami, Vizcaya Museum and Gardens*, in *Per un Atlante della statuaria veneta da giardino (VI)*, a cura di Monica De Vincenti e Simone Guerriero «Arte Veneta», 67, pp. 272-281 ss

SIMONE GUERRIERO, *La prima attività di Giovanni Bonazza*, «Arte Veneta», 67, pp. 73-101

Salvatore e Francesco Romano antiquari a Firenze. Un secolo di attività a Palazzo Magnani Feroni, catalogo d'asta, Sotheby's Milano 2009

SIMONE GUERRIERO, *La prima attività di Giovanni Bonazza*, «Arte Veneta», 67, pp. 73-101

MONICA DE VINCENTI, *Giovanni Maria Morlaiter "alter ego" di Sebastiano Ricci in scultura*, in *Sebastiano Ricci. Il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano*, catalogo della mostra di Venezia, a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, pp. 137-143

2011

MONICA DE VINCENTI, *Catalogo del "fondo di bottega" di Giovanni Maria Morlaiter*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 3 serie, 6, pp. 12-77

MASSIMO FAVILLA, RUGGERO RUGOLO, *Venezia '700. Arte e società nell'ultimo secolo della Serenissima*, Schio (Vicenza)

HEINER KRELLIG, *Feldmarschall und Kunstsammler Matthias Johann von der Schulenburg (1661-1747): ein unbekannter Bestand von Kunstwerken aus seiner Sammlung im Besitz der Grafen von der Schulenburg-Wolfsburg, Wolfsburg*

Lettere prussiane di Francesco Algarotti (1712-1764). Mediatore di culture, a cura di Rita Unfer Lukoschik e Ivana Miatto, Sottomarina di Chioggia (Venezia)

2012

Andrea e Giuseppe Pozzo, atti del convegno, di Venezia (22-23 novembre 2010), a cura di Roberto Pancheri, Venezia

MASSIMO FAVILLA, RUGGERO RUGOLO, *Gli scultori Giusto Le Court, Filippo Parodi, Giuseppe Torretti e Antonio Gai per i Corner: committenze di una famiglia veneziana fra Sei e Settecento*, «Studi Trentini. Arte», 91, 2, pp. 241-264

RINGRAZIAMENTI

Molte sono le persone e le istituzioni a cui desidero esprimere la mia più sentita riconoscenza per avermi agevolato in questi anni.

In primo luogo desidero ringraziare Paola Rossi e Martina Frank per avere seguito il procedere dei lavori e i preziosissimi consigli dispensati. Per i continui suggerimenti e incitamenti non posso poi esimermi dal ricordare in queste righe il mio maestro Andrea Bacchi. Fondamentale è stata anche la disponibilità di Simone Guerriero e del resto del personale dell'Istituto di Storia dell'arte della fondazione Giorgio Cini mentre, per la professionalità dimostrata, ringrazio i dipendenti di biblioteche e archivi che ho avuto modo di frequentare, in particolare Davide Trivellato dell'Archivio storico del Patriarcato di Venezia. Non dimentico neppure la cortesia di parroci e sacrestani che mi hanno facilitato nei sopralluoghi in molte chiese e archivi parrocchiali.

Questa ricerca ha tratto beneficio anche dai confronti con i miei colleghi di dottorato, compagni di viaggio di un percorso professionale e al tempo stesso umano. Mi sia consentito ringraziare in particolare Elena Catra, Valentina Dal Cin, Francesca Guidolin, Simone Mattiello.

Per avermi agevolato a vario titolo sono riconoscente anche a: Marco Abram, Clelia Arnaldi di Balme, Andrew Barber, Angelo Chemin, Maichol Clemente, Enrico Dal Pozzolo, Tom Davies, Paolo Delorenzi, Anne-Lise Desmas, Monica De Vincenti, Otello Fabris, Aldo Galli, Flaminia Gennari Santori, Morgan Gerle, Luciana Giacomelli, Catherine Hess, Linda Hinnners, Alessandro Lobina, Stuart Lothead, Francesca Lodi, Fernando Loffredo, Marina Magrini, Alice Martignon, Silvia Massari, Nicholas Penny, Nico Stringa, Radoslav Tomič.

Il grazie più sentito non può infine che andare alla mia famiglia, per il sostegno mostrato in tutti questi anni, soprattutto nei momenti difficili. A loro e alla cara memoria dei miei nonni è dedicato questo lavoro.