

MICHELE UNGARO

Michele Ungaro od Ongaro, detto anche Michele Fabris o Fabbris, scultore di origine ungherese, svolse la sua attività nella seconda metà del secolo XVII a Venezia. Siccome agli italiani la pronuncia del suo cognome ungherese riusciva certo difficile, anche in questo caso, come per molti suoi connazionali,¹ al suo prenome si aggiungeva l'epiteto «ungaro», per distinguerlo dagli altri scultori dello stesso prenome. Fu in questo modo che egli divenne Michele Ungaro, cioè Michele «ungherese». L'altro nome sotto il quale egli è noto, Fabris, può essere derivato dal latino «faber», in senso traslato «artigiano, artista». Quindi poteva significare: Michele l'artista.

Michele Ungaro studiò prima a Roma, quindi si trasferì a Venezia per studiare i monumenti di quella città. A Venezia fece la conoscenza di una giovinetta, di nome Zanetta (cioè Giannetta) Laghi ch'egli poi sposò, stabilendosi sino alla fine della sua vita a Venezia, in condizioni abbastanza agiate, ma forse spendendo tuttavia più di quanto doveva, perché morì, nel 1687, senza fortuna. Dei suoi due figli, Giovanni diventò pittore, Michele libraio.²

In quei tempi, numerosi scultori italiani e stranieri svolgevano la loro attività nella città delle lagune. Vi accorrevano, per eseguire i progetti di architetti locali, scultori italiani, tedeschi, fiamminghi, e, pare, anche ungheresi. Infatti, in quei tempi la statuaria di Venezia rivelava certi segni di decadenza ed aveva bisogno di nuove risorse.

*

Nella guida del Moschini³ si trova la seguente indicazione⁴: «Unghero Marchio. Detto anche Michele, scolpiva sul finire del secolo XVII». La guida attribuisce a questo scultore una Maddalena penitente nella Chiesa di S. Michele in Isola, situata nell'isola del camposanto veneziano, in S. Michele di Murano, nonché l'orna-

mento sculturale della cappella Vendramin in S. Pietro di Castello. La Maddalena penitente è opera di Melchiorre Barthel, la cappella Vendramin invece — come si vedrà più innanzi — venne decorata da Michele Ungaro. Melchiorre Barthel fu uno scultore tedesco nato a Dresda che, capitato da giovane in Italia, press'a poco contemporaneamente a Michele Ungaro, visse a Roma, e poi, più a lungo a Venezia. Ma alcuni anni prima della sua morte egli ritornò a Dresda. Dobbiamo rilevare prima di tutto il fatto che Michele Ungaro e Melchiorre Barthel sono due personaggi affatto diversi che anche oggi si distinguono chiaramente l'uno dall'altro.

Dev'essere attribuita a Michele Ungaro una parte dell'ornamento sculturale di S. Maria della Salute a Venezia. La chiesa, capolavoro di Baldassare Longhena, dal pianterreno sino alle due cupole, è ornata di alcune centinaia di statue di marmo e di rilievi rappresentanti figure, nonché di fregi decorativi, disposti tanto al di fuori che nell'interno. Questi ornamenti vennero eseguiti poco dopo il 1657, e la tradizione li attribuisce a quattro artisti. Il primo è il fiammingo Josse de Corte di Ypern (1627—1679), noto in Italia sotto i nomi Giusto Cort, Lecurt, Le Court, ecc. Egli era il capo di questo gruppo di scultori stranieri. Il secondo artista delle sculture della Salute, secondo la tradizione, era l'italiano Francesco Cavrioli (nato a Serravalle di Treviso, nel 1645, morto nel 1685); il terzo Tommaso Ruer (si diceva talvolta Ruez, anzi Rerer), probabilmente tirolese; il quarto Michele Ungaro. Quindi quest'importante chiesa veneziana sarebbe stata decorata da quattro artisti fra cui uno solo era italiano, ma neanche quello di Venezia. Fin qui non è riuscito stabilire con certezza quale dei quattro artisti avesse scolpito le singole statue. Ma è anche noto che Michele Ungaro lavorava molto nell'interno della chiesa.⁵ Sono sue «quelle figurine allegoriche poste, come a decorazione di pannello, nel centro dei pilastri che sostengono le colonne degli Altari».⁶ In base a questa descrizione non si può esattamente stabilire quali siano le opere di Michele Ungaro. Il più probabile è che egli scolpisse i rilievi di angeli, che decorano il centro dei pilastri di marmo bianco sui quali poggia l'altare maggiore, nonché le quattro cariatidi, rappresentate con molto rilievo, disposte all'altezza del tabernacolo e che sorreggono la cornice superiore dell'altare. Probabilmente sono opera di Michele Ungaro anche altri altari della chiesa, contenenti ornamenti sculturali disposti nel predetto modo.

Da certi conti risulta⁷ che nel 1675 Michele Ungaro ricevette una commissione dai camaldolesi di S. Clemente. S. Clemente è un'isola vicina a Venezia, con una chiesa ed un chiostro antico (attualmente manicomio femminile). Una delle cappelle di S. Clemente era la cosiddetta «Cappella Capitolare» nella quale i monaci tenevano le loro riunioni. L'altare della cappella è opera di un maestro poco noto, Girolamo Garzotti. Fu per quest'altare che i frati commisero a Michele Ungaro un Crocifisso. Egli lo terminò, infatti, come anche due angeli, per la fine dell'anno seguente. Ma la croce del Crocifisso venne scolpita non da lui, bensì dal Garzotti. Qualche tempo dopo, nel 1680, Michele Ungaro ricevette un'altra commissione dai medesimi monaci per l'esecuzione di due statue, una Madonna ed un S. Giovanni Evangelista, per le nicchie della Cappella Capitolare. Anche queste statue vennero eseguite nel breve giro di circa un anno. Ma fra il 1860 ed il 1870, in occasione del restauro della chiesa, la cappella venne demolita. La parte superiore dell'altare, con le statue di Michele Ungaro, scolpite in marmo bianco, venne spostata sulla vecchia mensa dell'altare, nella chiesa stessa.⁸

Il corpo di Cristo morto è quasi completamente nudo, coperto soltanto alla cintola da un panno piccolo e ricco di pieghe, stretto al fianco da un cordone doppio. La testa ricade in avanti sulla spalla destra, in modo che i lunghi capelli scendono a destra sul petto, mentre a sinistra posano sul dorso. I due chiodi che trafiggono entrambi i piedi, sono collocati così in alto che le gambe vengono spostate all'insù, formando un angolo abbastanza acuto. Il corpo riesce un po' convenzionale, ma dal punto di vista anatomico e dell'esecuzione tecnica esso è inappuntabile. Inoltre manca del «pathos» frequente ed esagerato di quel tempo, spesso assai pregiudizievole alla sincera religiosità. Le due figure in piedi che accompagnano il Crocifisso, attualmente sono collocate ai due lati della croce. Esse hanno misure un po' minori della statua di Cristo. La Madonna ha una veste lunga ed un mantello riccamente drappeggiato che copre anche il suo capo. Ella congiunge le mani in atto di disperazione e guarda in giù a sinistra. Di fronte a lei sta S. Giovanni, parimenti in mantello molto largo, stretto sulla spalla destra da un cordone. Nella sinistra tiene un libro appoggiato al fianco. Secondo i conti sopra ricordati accanto all'apostolo dovrebbe starvi anche un'aquila, la quale manca.

Queste due statue, tanto per l'esecuzione tecnica, quanto

per la loro composizione, rimangono inferiori al Crocifisso stesso. Il cornicione a semicerchio che corona la parte superiore dell'altare, è decorato da quattro angeli, due dei quali giacciono ai due lati, con nella mano un piccolo rotolo di carta. L'iscrizione dell'uno è: CONS.(umatum), dell'altro: EST. È probabile che questi due angeli siano opere di Michele Ungaro, eseguite insieme con la figura di Cristo. Infatti, uno dei due altri angeli è sospeso nel mezzo del cornicione, mentre l'altro trovasi sull'urna collocata in cima al cornicione. Entrambi sono di dimensioni minori, meno importanti dei primi due ed appartengono più di quelli ai fregi architettonici. Perciò questi ultimi vennero probabilmente eseguiti dal Garzotti. Mentre il Nostro stava lavorando su quest'opera, Josse de Corte eseguiva, nella stessa chiesa, due monumenti sepolcrali per tre membri della famiglia patrizia dei Morosini, precisamente il generale Giorgio e i due fratelli di questo, Pietro e Lorenzo. La tomba dei due ultimi è comune. I due busti che vi sono collocati hanno uno stile alquanto diverso dalle altre sculture del monumento. Per questo il Portogruaro⁹ li attribuisce ad un altro artista che secondo lui sarebbe appunto Michele Ungaro. Ma può darsi anche che essi differiscano dalle altre figure in quanto anche presso lo stesso artista il ritratto di solito è stilisticamente differente dalle figure allegoriche. Pietro e Lorenzo Morosini vivevano ancora quando il loro sepolcro venne eseguito.

Ma è indubbiamente della mano di Michele Ungaro la statua in cima al pozzo del Longhena in uno dei cortili dell'Ospedale Civile di S. Lazzaro dei Mendicanti. Essa rappresenta una simbolica figura femminile, quella della Temperanza. Essa sta seduta con il piede sinistro tirato un po' indietro, coperta da un drappo che le lascia nudo soltanto il busto. Tiene in ciascuna mano un'anfora e versa dell'acqua da quella della destra levata nell'altra con vino che tiene nella mano sinistra. Il conto relativo alla statua è datato dal 1679,¹⁰ che dev'essere quindi anche la data dell'esecuzione del lavoro.

Il maggior lavoro di Michele Ungaro si trova nella chiesa di S. Pietro di Castello a Venezia. La chiesa è a pianta assimetrica; lungo la navata laterale destra corre una serie di cappelle, mentre sulla navata sinistra non ce n'è che una sola, quella più vicina all'abside, in modo che questa forma una specie di transetto con l'ultima cappella a destra. Quella di sinistra è la cappella Vendramin, detta anche Cappella d'Ognissanti. Essa ha pianta

quadrata aperta verso la chiesa, dagli angoli tagliati. Alla parete di fondo si unisce un altro quadrato aperto ai due lati a mo' di abside minore, con l'altare elevato su alcuni gradini. Fra i quattro pilastri degli angoli, i due vicini sono congiunti da un arco. La nicchia dell'altare è coperta da una volta a botte. Tutte le pareti della cappella hanno una ricca anzi esuberante veste di ornamenti architettonici di marmo bianco e colorato. Vi sono collocate anche diverse statue. La pala d'altare (l'Assunta del Giordano) è fiancheggiata da quattro colonne sopra le quali, su di un piano intermedio, si alza un timpano triangolare. Sopra di esso, un po' più dietro, sopra il cornicione, che corre in giro lungo l'intera cappella, segue un frontone ad arco piatto. Sul cornicione inferiore si vedono due figure femminili sedenti una di fronte all'altra. Invece su quello superiore, oltre alle simili figure femminili, si vede anche un putto nudo (un genio?). Non siamo in grado di spiegare neanche approssimativamente il significato di queste cinque figure, dato che sono collocate troppo in alto ed in scarsa luce. Inoltre, i simboli che tenevano in mano, sono rotti. Anche sulle due pareti laterali vediamo un'architettura simile a quella dell'altare, ma in basso, invece della mensa dell'altare, sta una panca. Su di essa, sopra un piedestallo ad intarsia in marmo a colori si ergono due monumenti sovracarichi di ornamenti figurati. L'architettura differisce da quella dell'altare in quanto il cornicione è minore, sorretto da due sole colonne, ai due lati delle quali fasci di pilastri di molto minore rilievo sostengono la cornice del monumento. Davanti a questi pilastri stanno figure allegoriche. Sulla parete di sinistra si vede una figura di donna nuda dalla cintola in su, con sul petto una rappresentazione del sole a cui addita con la destra, mentre nella sinistra tiene un libro appoggiato al fianco, come il S. Giovanni di S. Clemente. Il suo piede sinistro posa su di un globo. Si tratta senza dubbio della nuda Verità che sta sul globo terrestre, in segno della sua superiorità. Tiene nella mano un libro in cui si trova la verità e addita sul petto al sole, gesto che indica come la Verità predilige la chiarezza da cui viene rivelata.¹¹ La figura di destra tiene ugualmente un libro oltre ad un arnese simile ad un'asse, ma è del tutto coperta. Non sappiamo che cosa essa voglia simboleggiare. Sulla parete destra, la statua di sinistra raffigura forse la Gloria, in un giovane coronato di alloro, con un mantello largo e con nella sinistra un libro. La figura di sinistra, una donna coperta soltanto dal busto in giù,



Particolare della cappella Vendramin
Venezia, S. Pietro di Castello





Particolare della cappella Vendramin
Venezia, S. Pietro di Castello

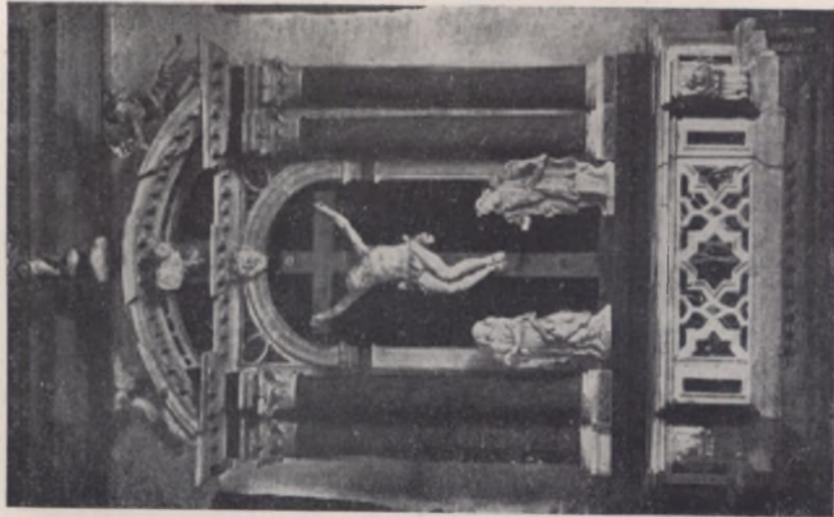


Pozzo nel cortile dell'Ospedale di S. Lazzaro dei Mendicanti
Venezia





Cappella Vendramin
Venezia, S. Pietro di Castello



L'altare di S. Clemente
Venezia



L'altare maggiore di S. Maria della Salute
Venezia



Parte superiore del pozzo nel cortile dell'Ospedale Civile di S. Lazzaro
Venezia



Parte superiore della tomba di Pietro e Lorenzo Morosini
Venezia, S. Clemente

tiene nella destra un cilindro a forma di tamburo ma vuoto nell'interno, mentre sotto il suo seno si vede una stella. Si tratta forse della Perfezione con l'anello dello zodiaco, su cui sono rappresentate le diverse costellazioni e ch'è il simbolo dell'intelletto, misura dei fatti perfetti.¹²

Le quattro figure femminili sedenti su i due cornicioni simboleggiano le quattro virtù cardinali. La figura a destra lungo la parete di sinistra siede sulla pelle del leone di Ercole, con nella mano la clava. Perciò essa rappresenta la Forza dell'anima, mentre in mano alla sua compagna doveva esserci una spada (attualmente del tutto rotta). Essa doveva quindi simboleggiare la Giustizia. Dirimpetto a sinistra sta la Temperanza che versa qualche cosa nel bicchiere tenuto nella sinistra: mesce del vino con dell'acqua, come la Temperanza del pozzo di S. Lazzaro. La quarta figura femminile è quella della Prudenza. Alla sua mano destra si avvolge un serpente, simbolo della prudenza. Nella sinistra essa doveva tenere uno specchio, simbolo della conoscenza di se stesso.¹³ Nel centro di questi due monumenti laterali si vedono due altirilievi di marmo bianco. Quello di sinistra rappresenta, per metà giacente, uno scheletro che ha davanti a sé un foglio con iscrizione. Siccome il foglio riproduce la pieghettatura della carta o pergamena, si stenta a leggerne il testo. Perciò non siamo riusciti a decifrare interamente il testo, pur essendo in possesso della descrizione del testo del Martinelli¹⁴ che rimonta alla stessa epoca dell'esecuzione del lavoro. L'iscrizione già ai tempi del Martinelli doveva essere di difficile accessibilità, poiché il senso di essa non è completo neanche secondo la sua lettura. Secondo noi il testo sarebbe: OLIM FRANCISCUS VENDRAMENUS VENETÆ URBIS ET PATRIARCA PIUS DIGNUS ET ECCLESIAE ATLAS. AUT CARDUS À PAULO QUINTO CREATUS. INCLITA PROGENIES MORIBUS INGENUIS FERT FRATERNAE EVANGELISTAE CRUX, SIMULACRUM VEXILLUM CHRISTI, MORS TENET ILLA MANU. Il significato sarebbe press'a poco: «Il fu F. Vendramin, pio e degno patriarca della città di Venezia e Atlante o cardine della Chiesa eletto da Paolo V, inclita progenie di ingenui costumi, sostiene la croce del fraterno evangelista(?), l'effigie e il vessillo di Cristo. La morte tiene in mano tutto questo». Siccome l'iscrizione latina non è esattamente leggibile e neanche grammaticalmente corretta, il senso rimane alquanto oscuro. Sopra allo scheletro, ai due lati si vedono due grandi angeli e nel mezzo una testa di cherubino, mentre la parte superiore del

rilievo rappresenta un gruppo di angioletti che levano in alto una croce. Il rilievo rappresenta forse come il prelado trionfi sulla morte con l'aiuto della croce, insegna di Cristo, o meglio il trionfo della Religione sulla morte. Il termine **CARDO** che si legge nel testo significa cardine, ma vi figura per cardinale, derivato dalla stessa parola. Papa Paolo V, insieme al cappello cardinalizio, conferì al Vendramin anche il titolo di «S. Giovanni a Portalatina».¹⁵ Forse ciò spiega il passo: **FERT FRATERNAE** (correttamente **FRATERNI**) **EVANGELISTAE CRUX** (correttamente **CRUCEM**). Il fraterno evangelista, secondo questa congettura, sarebbe S. Giovanni. Sul rilievo di destra con figure minori di quelle dell'altro, su uno sfondo architettonico rinascimentale, sotto un baldacchino, sta seduto papa Paolo V, nell'atto di posare sul capo di Francesco Vendramin che sta genuflesso davanti a lui fra altri personaggi ecclesiastici, il cappello cardinalizio. (Fatto accaduto nel 1616.)

In ciascuno dei pilastri degli angoli ci sono nicchie, con dentro figure allegoriche. Esse sono, da sinistra a destra, un giovane quasi interamente nudo, coperto solo da una pelle di leone, che rappresenta la Virtù eroica,¹⁶ ossia il Decoro.¹⁷ Una donna seminuda con accanto al piede destro una cornucopia piena di fiori e di frutta, rappresenta l'Abbondanza¹⁸ o la Felicità pubblica.¹⁹ La figura seguente, un giovane coronato di lauro che addita davanti a sé, con nella mano sinistra una cornucopia colma di fiori e di frutta indica evidentemente l'Onore. La corona di lauro simboleggia la scienza, la grandezza morale, per cui si merita la stima degli uomini, e la cornucopia simboleggia la ricchezza. Il terzo attributo tradizionale, il dardo, simbolo della stima che si acquista con l'arma, manca nella mano destra, ma può darsi che vi fosse stato.²⁰ Infine, una giovane donna in veste riccamente pieghettata, con accanto un'aquila posata su dei libri, è forse la Sapienza, simboleggiata dai libri e dall'aquila che spicca il volo verso il cielo.

La decorazione architettonica interna della cappella venne progettata da Baldassare Longhena; nel 1664 essa probabilmente non esisteva ancora, poiché il Sansovino parla della cappella «d'Ognissanti».²¹ Venne finita poco prima del 1684 — anno in cui il Martinelli l'indica come nuova²² —, per commemorare il patriarca veneziano Francesco Vendramin, morto nel 1619 e sepolto nella cappella che aveva fatto erigere appunto lui. Secondo il Martinelli,²³ la decorazione sculturale della cappella venne

eseguita da Michele Ungaro. La maggior parte delle fonti posteriori a noi conosciute²⁴ aderiscono a quest'opinione. A quanto ci consta, il Moschini²⁵ è il primo ad assegnare l'opera a Melchiorre Barthel, confondendo nel suo registro i nomi dei due artisti.²⁶ Secondo il suo avviso, l'artista si sarebbe segnato sui fregi in un solo luogo. Il Lorenzetti²⁷ che attinge questi dati visibilmente all'opera citata del Moschini, ritiene che il rilievo e le sculture di destra siano opera del maestro, mentre quelli di sinistra sarebbero opera di un suo collaboratore.

In realtà ambedue i lati sono stati eseguiti dal medesimo artista: Michele Ungaro, il che si desume dal fatto che abbiamo veduto le rispettive firme dello scultore. Sul rilievo di destra in basso si legge: «MICHAL VNGARO F. (ecit)», su quello di sinistra soltanto: «M. V. F.» Ma qui si tratta senza dubbio di un'abbreviazione della firma di destra e non già di Melchiorre Barthel. MICHAL è evidentemente abbreviazione di Michael e non può indicare Melchiorre.

*

Michele Ungaro doveva far parte dell'ambiente di Josse de Corte. Quest'affermazione si deduce dal fatto che la tradizione unisce i loro nomi in connessione all'esecuzione dell'ornamento sculturale della Salute. È probabile che il maestro fiammingo assegnasse certi particolari del grande lavoro ai tre discepoli o collaboratori prediletti.

Siamo riusciti ad identificare soltanto poche opere di Michele Ungaro. Certamente molte ne rimangono sconosciute nelle diverse chiese di Venezia. Per questo è difficile formare un criterio sulla sua arte. Le sculture dell'altar maggiore della Salute ch'egli eseguì nella sua piena maturità, anche se non lo presentano un grande artista, non sono inferiori alle altre statue della chiesa, che sono tuttavia le migliori creazioni artistiche della Venezia di allora. La sua opera migliore è senza dubbio il Crocifisso di S. Clemente. Le due figure secondarie sono già inferiori. La figura che adornava il pozzo del cortile dell'Ospedale, è stata talmente danneggiata dal tempo che non possiamo più formarcene un'opinione. La decorazione della cappella Vendramin non raggiunge il livello artistico delle sue opere anteriori. Una delle ragioni di questa inferiorità era forse ch'egli non fu pari alle esigenze di questa composizione più monumentale. Oppure il peggioramento della sua capacità creativa è da ascrivere al

peggioramento della sua salute. Infatti, com'è noto, alcuni anni dopo aver terminato questo lavoro, egli morì. La troppa esuberanza della composizione è certamente dovuta al disegno del Longhena, ma neanche le singole figure sono tra le più riuscite. I volti sono senza carattere e quasi identici, le figure mancano di stabilità, le mosse sono convenzionali ed inespressive. Può servire di scusa al Nostro il fatto che, come sappiamo, tutta l'epoca mancava di scultori veramente grandi e originali. A Venezia come altrove, cercavano di imitare Lorenzo Bernini, il solo artista innovatore del tempo.

L'importanza di Michele Ungaro per la storia dell'arte è minore del suo significato per la civiltà ungherese. Giunse in Italia dalla sua patria lontana che nel campo delle arti figurative, in quei tempi, era inferiore all'Italia, eppure divenne collaboratore di Josse de Corte, il quale in questo periodo, in cui Venezia scarseggiava di scultori, con altri pochi suoi collaboratori, rese possibile la sopravvivenza delle gloriose tradizioni artistiche della Serenissima, fino all'epoca in cui, con Antonio Canova, un nuovo stile, il neoclassicismo, giunse al suo pieno sviluppo.

Il presente studio raggiungerebbe il suo scopo se contribuisse a che al Nostro che a Venezia, fra i migliori artisti del suo tempo, ha fatto la sua parte, anche se modesta, bravamente, la storia dell'arte rivendicasse le sue proprie creazioni, che vengono invece falsamente assegnate a Melchiorre Barthel da Dresda. Infatti, la grande enciclopedia tedesca di Thieme—Becker²⁸ nota di lui soltanto: Ungaro, Michele = Barthel, Melchiorre.

CATERINA PÁSZTORY-ALCSUTI

NOTE

¹ JOLANDA BALOGH: *Nanni Unghero*. Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyve (Annuario del Museo Nazionale delle Belle Arti) Vol. IV. 1924—26. Budapest, 1927, p. 92.

² MONS. VITTORIO PIVA: *Il Tempio della Salute eretto per voto de la Repubblica Veneta*. Venezia, 1930, p. 179.

³ GIANNANTONIO MOSCHINI: Guida per la città di Venezia, 1815; passim.

⁴ Comunicazione cortese di Jolanda Balogh, per cui la ringrazio in questa sede.

⁵ PIVA, *op. cit.*, p. 95.

⁶ *Ibid.*, p. 179.

⁷ V. P. DAVIDE M. da PORTOGRUARO: *L'Isola di S. Clemente in Venezia*. Venezia—Giudecca, 1934, p. 41.

- ⁸ *Ibid.*, pp. 39, 41—42, 60.
- ⁹ *Op. cit.*, pp. 43—44.
- ¹⁰ P. D. M. da PORTOGRUARO: *Un'opera ignorata di Baldassare Longhena*. Rivista di Venezia, 1933, gennaio.
- ¹¹ CESARE RIPA: *Della piu che novissima Iconologia*. Padova, 1630, III, pp. 168—170.
- ¹² *Ibid.*, II, p. 564.
- ¹³ *Ibid.*, II, pp. 595—596.
- ¹⁴ DOMENICO MARTINELLI: *Il Ritratto di Venezia*. Venetia, 1684, p. 72.
- ¹⁵ EMANUELE ANTONIO CICOĞNA: *Delle Inscrizioni Veneziane raccolte ed illustrate*. Vol. I, Venezia, 1824, p. 68.
- ¹⁶ RIPA: *op. cit.*, III, pp. 178—179.
- ¹⁷ *Ibid.*, I, pp. 165—174.
- ¹⁸ *Ibid.*, I, pp. 9—10.
- ¹⁹ *Ibid.*, I, p. 245.
- ²⁰ *Ibid.*, II, p. 312.
- ²¹ FRANCESCO SANSOVINO: *Venetia Citta nobilissima, et singolare*. Venetia, 1663, p. 7.
- ²² MARTINELLI: *op. cit.*, p. 72.
- ²³ *Ibid.*, p. 72.
- ²⁴ DOTT. G. K. NAGLER: *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*. 21. Bd., Linz a D., 1913, p. 472. — JACOB BURCKHARDT: *Der Cicerone*. Neunte... Auflage. II. Teil. Mittelalter und neuere Zeit. II. Skulptur; p. 577. — L. V. BERTARELLI: *Le tre Venezie*. I. Milano, 1925, p. 444.
- ²⁵ MOSCHINI: *op. cit.*, passim.
- ²⁶ V. nel testo, nonché note 3 e 24.
- ²⁷ GIULIO LORENZETTI: *Venezia e il suo estuario*. Venezia—Milano—Roma—Firenze, p. 296.
- ²⁸ THIEME—BECKER: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. 33. Bd. Lipsia, 1939, p. 570.