

**Paulo maiora canamus**

Raccolta di studi per Paolo Mastandrea

a cura di Massimo Manca e Martina Venuti

# I ritratti ‘parlanti’ dei dogi

## Riflessioni sulle effigi dei principi e sui loro cartigli

Sebastiano Pedrocchio

Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, Italia

**Abstract** This study focuses on the series of the official portraits of Venetian Doges located under the ceiling of Sala del Maggior Consiglio and Sala dello Scrutinio in Palazzo Ducale. Particular attention is paid to the historical *excursus* of the series since, whose origin dates back to the second half of the fourteenth century, and to the Latin inscriptions that are the characterizing elements of the portraits.

**Keywords** ‘Doge’ of Venice. Portraits. Inscriptions. Venice Ducal palace.

Nell’opuscolo *Tutte le cose notabili che sono in Venetia* (1556) di appena dodici carte, ma poi nel corso del secolo più volte ristampato e notevolmente ampliato,<sup>1</sup> Francesco Sansovino, utilizzando il *nom de plume* Anselmo Guisconi,<sup>2</sup> utilizza l’artificio letterario del dialogo tra due *racionatori*, un curioso forestiero e il suo anfitrione veneziano, per illustrare luoghi e costumi della società marciana.

Fornisce un rapido e primo assaggio di quanto tratterà in modo più esaustivo e dettagliato nell’opera che confermerà, attenuate le origini fiorentine e i relativi legami, la sua posizione di intellettuale

---

**1** Si citano le prime ristampe che uscirono a cadenza quasi annuale, a denotare il buon successo dell’opera: 1560 (Rampazetto), 1561 (Comin da Trino), 1562 (de’ Farri), 1564 (Calepino), 1565 (Rampazetto). Le dodici carte del 1556 erano nel 1562 già divenute 70.

**2** Cicogna 1847, 597 identificò l’autore «poiché dalle lettere, ond’è formato il nome e cognome Anselmo Guisconi, si trae fuori il cognome Sansovino».



Edizioni  
Ca' Foscari

**Antichistica 32 | Filologia e letteratura 5**

e-ISSN 2610-9352 | ISSN 2610-8836

ISBN [ebook] 978-88-6969-557-5 | ISBN [print] 978-88-6969-557-5

**Peer review | Open access**

Submitted 2021-05-05 | Accepted 2021-07-26 | Published 2021-12-14

© 2021 | Creative Commons 4.0 Attribution alone

**DOI 10.30687/978-88-6969-557-5/025**

393

ben inserito nel contesto sociale lagunare e che sarà sovente utilizzata come fonte inesauribile di informazioni storiche, artistiche e di costume: *Venetia città nobilissima et singolare*.<sup>3</sup>

Tra gli argomenti toccati, l'autore non poteva prescindere dal soffermarsi sulla figura del doge mettendone in evidenza tre consuetudini: «Ogni Principe suol nel suo principato far tre cose. Il suo ritratto al naturale, il qual si mette nella sala del gran Consiglio sotto il Soffittato in alcune lunette, e hora questo Principe Veniero è l'ultimo in quest'ordine. Un quadro in Collegio o in Pregai, ove si fa una nostra Donna e il ritratto del Doge in ginocchioni, con alcun'altre. E uno scudo con l'arme del Doge, il quale egli vivendo porta in Bucentoro, e tiene attaccato nella sua sala, e morto si mette in san Marco a perpetua memoria di lui» (Guisconi 1556).

Il doge si poneva alla sommità della gerarchia istituzionale, era un principe eletto a vita, la cui dignità e condotta erano fortemente enfatizzate dal punto di vista simbolico e cerimoniale; nonostante nella complessa liturgia civica mantenesse un aspetto principesco in quanto incarnazione della *res publica*, la sua figura era stata nel corso dei secoli sempre più oggetto di regolamentazione da un punto di vista legale e soggetta a un sempre maggiore controllo e depauperamento del potere effettivo. Ricevuta l'investitura, egli era tenuto a giurare osservanza alla 'Promissione ducale', una sorta di carta costituzionale che ne limitava sempre più il campo d'azione e che di volta in volta veniva corretta e implementata da un'apposita commissione;<sup>4</sup> tale raccolta di restrizioni, sempre più corposa, fu definita da Bartolomeo Cecchetti «un cumulo di doveri [...] di cui gelosamente si sorvegliava l'osservanza» (Cecchetti 1864).

Le parole di Gerolamo Bardi sottolineano il paradosso di questo dualismo tra forma e sostanza: «è il supremo Magistrato di questa Repubblica, si chiama anco Principe, e rappresenta come capo il principato in questo Dominio, a gli habiti, alla pompa, alla habitatione, e in ogni altra cosa. Si battono le monete, si scrivono le lettere in suo nome. Tuttavia non ha autorità nessuna, se non quanto è concesso dalla legge» (Bardi 1601, 77-8).

<sup>3</sup> Sansovino 1581; l'opera fu poi ampliata dallo Stringa e dal Martinioni: Sansovino 1604; 1663. Sulla figura di Francesco Sansovino si veda Bonora 1994.

<sup>4</sup> La più antica che è giunta risale ai tempi del doge Enrico Dandolo. Si vedano Musatti 1888 e Graziato 1986. Muir 1984, 289: «Gli altri *maiores*, gelosi delle prerogative regali del doge, all'elezione del doge Pietro Polani nel 1130 ridussero il privilegio ducale, sostituendo lo scetto, troppo personale, con lo stendardo di San Marco (*vexillum S. Marcii*) come simbolo della comunità [...] e introducendo la *promissione ducale*, un giuramento di carica che codificava le limitazioni legali all'iniziativa ducale. Questi sviluppi, che staccarono definitivamente la carica ducale dalle sue radici bizantine, costituiscono [...] una grande rivoluzione incruenta».

In quanto figura apicale e incarnazione dello Stato, al doge - come ricordato nella citazione in apertura - spettava l'onore del ritratto ufficiale con annessa iscrizione a perenne memoria dei meriti del suo dogato.

In tale contesto, in cui al doge non erano concesse forme autocelebrative,<sup>5</sup> l'effigie nel fregio del Maggior Consiglio acquisiva una rilevanza ancor maggiore in quanto significava entrare a far parte di un *continuum* istituzionale che, affondando profonde radici nel passato, legittimava l'autorità presente e ne garantiva la stabilità futura; significava quindi ricevere una pesante eredità, costituita da una lunga tradizione, per divenirne l'anello che ne avrebbe garantito la continuità.

Tale logica di spersonalizzazione dell'individuo a favore dell'istituzione e dello Stato, seppur il principe in vita ne rappresentasse la pubblica maestà e dignità, trovava riscontri anche nel momento del lutto: «è morto il Doge, non è morta la Signoria».<sup>6</sup>

In pieno Ottocento Francesco Zanotto definì la galleria dei dogi un'iconografia *parlante*, descrivendo in modo efficace l'importanza non solo delle immagini, ma soprattutto dei cartigli nonché il ruolo fortemente didattico-educativo di questo fregio, posto «con l'intendimento che la vista di quelle immagini servisse a pungolo ed emulazione ne' successori, e ne' riguardanti destasse venerazioni verso la memoria» (Zanotto 1861, VII). Modelli quindi da seguire e nel cui solco camminare, ma anche velleità e intenti pericolosi da cui tenersi lontani; è il caso del pesante drappo nero che interrompe improvvisamente lo scorrere del nostro occhio all'altezza della nicchia riservata a Marino Falier, dove si legge il seguente e incisivo breve: *Hic est locus Marini Faletro decapitati pro criminibus*.<sup>7</sup>

La questione inerente Marino Falier costituisce anche la prima testimonianza dell'esistenza delle effigi dei dogi. Infatti, a ben undici anni di distanza dalla congiura, il Consiglio dei Dieci si trovò a dover decidere tra la proposta di *damnatio memoriae*, ovvero la rimozione del ritratto che ancora campeggiava nel fregio e che si proponeva di sostituire con un drappo azzurro e relativa iscrizione diffamatoria,<sup>8</sup> e la proposta, più vicina alle tecniche proprie del-

<sup>5</sup> Cecchetti 1864, 145: «dopo la morte di Michele Steno, nel 1413, fu vietato ai dogi di pingere o porre nei vessilli, sulle galere o in qualunque luogo del Dogado, l'arma propria (ducale) fatta eccezione pel palazzo di loro residenza». La restrizione divenne ancor più dura dopo il 1523 con l'estensione della proibizione anche a Palazzo Ducale.

<sup>6</sup> Stefani, Berchet, Barozzi 1891, t. XXX, col. 389.

<sup>7</sup> «Questo luogo è di Marino Falier che per i suoi crimini fu decapitato» (le traduzioni dei passi citati, salvo diversamente specificato, sono tratte da Mastandrea, Pedrocco 2017). Il drappo nero e il cartiglio che ancora oggi si può leggere risalgono al rifacimento, dopo il 1577.

<sup>8</sup> *Hic fuit locus Marini Faletro decapitati pro crimine proditionis*.

la pittura infamante, con la testa pendente dalla gola. Si optò per la prima soluzione.<sup>9</sup>

Non è questa la sede per dilungarsi oltre sulle note vicende del doge decapitato, che, *mutatis mutandis*, agli occhi della temperie risorgimentale assumerà il ruolo del martire rivoluzionario in lotta contro la tirannia meritandosi un posto d'onore in dipinti, raffigurazioni varie, opere liriche e tragedie (Ravegnani 2017).

L'aspetto che in relazione a questa analisi interessa di più è però il fatto che nel 1366 la galleria dei dogi in Maggior Consiglio già esisteva. A questo proposito, il Sanudo fornisce un'indicazione precisa circa l'origine della collezione e lo fa riferendosi al doge Marco Corner (1365-1368):

fu fato dipenzer la salla granda del mazor conseio, atorno di sora tutti li doxi con breivi in mano et le arme, et ordeno fusse principiado dal primo doxe innalto [...]. E di sotto atorno feze dipenzer la historia sul muro di Federigo Barbarossa et quando papa Alexandro terzo fuzi a Veniexia, doxi Sebastian Ziani, et a li capitelli lettere le qual, ut dicitur, fo fate per messer Franc(esc) o Petrarca.<sup>10</sup>

Parimenti, nella cronaca attribuita a Donato Contarini (proprietario più che autore), che secondo Caracciolo Aricò (Caracciolo Aricò 2001, XXXVI) sarebbe stata una delle fonti del Sanudo, si legge:

in fin della sua vita fo pricipiado a depenzer la Sala Grande del Gran Consegio. Fò depento m[esier] Marco Corner in la Sala del Ducal Palazzo insieme coi altri Dosi, foli messo uno Brieve in man.<sup>11</sup>

La tradizione, secondo la quale Francesco Petrarca avrebbe avuto un ruolo determinante nel programma iconografico trecentesco della sala, troverebbe in effetti conferme da un punto di vista cronologico, in quanto il poeta trascorse il suo secondo e più importante soggiorno veneziano<sup>12</sup> tra il 1362 e il 1367, periodo durante il quale, cercando una collocazione per la sua biblioteca, intratteneva fitte e cordiali relazioni con il cancelliere Benintendi Ravagnani, con il doge Lorenzo Celsi e con il cancelliere Rafaino Caresini.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> Lorenzi 1868, 38-9 e 413-14; Ortalli 2015, 152-3; Ravegnani 2017.

<sup>10</sup> Biblioteca Nazionale Marciana, It. VII. 800 (=7151), c. 230rv. Analogamente, ma in una versione linguistica più vicina all'italiano in Sanudo 1733, col. 664.

<sup>11</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Miscell. Codd. I*, Storia Veneta 57-IV.

<sup>12</sup> Il Petrarca aveva già trascorso un mese in laguna nel 1354, come messo del Visconti, nel vano tentativo di conciliazione del conflitto veneto-genovese.

<sup>13</sup> Pozza 2016; Carile 1977.

Sembra inoltre esserci una vicinanza stilistica con il ciclo pittorico della reggia carrarese a Padova, ma ancor più tra il ciclo veneziano e la decorazione della sala dei Giganti (Bodon 2009), dietro il cui progetto stava sempre il poeta che dal 1368 era tornato a Padova; l'uso dei *tituli* esplicativi delle scene nel contesto veneziano e in quello padovano potrebbe essere un ulteriore dato a corredo di questa ipotesi. Serena Skerl Del Conte sostiene che il programma iconografico proposto dal Petrarca sia stato portato a termine al tempo di Marco Corner, ma anche che nulla vieta di pensare che fosse già iniziato sotto il dogato del suo predecessore Lorenzo Celsi; al tempo di quest'ultimo si potrebbe far risalire l'inizio della decorazione e, con ogni probabilità, anche della galleria dei ritratti, tra il 1363<sup>14</sup> e il 1365, anno in cui subentrò al soglio ducale il Corner (Skerl Del Conte 1992, 41-56).

Nei circa due secoli di storia a venire lo Stato si preoccupò ripetutamente dell'ornamento della sala, dagli affreschi trecenteschi e quattrocenteschi, ai capolavori su tela di artisti quali, per citarne solo alcuni, Bellini, Vivarini, Carpaccio, Tiziano, Pordenone, Veronese, Tintoretto; allo stesso modo il fregio dei dogi proseguì senza ulteriori discontinuità dopo la vicenda del Faliero finché nel 1545 si deliberò, restando soltanto tre posti disponibili, di proseguire nell'attigua sala dello Scrutinio «loco pel quale di tempo in tempo possano essere poste le immagini sopradette».<sup>15</sup>

Tanta opulenza e tanto splendore si consumarono in un breve lasso di tempo a causa del terribile incendio del 20 dicembre 1577, evento traumatico che seguiva quello di appena tre anni prima durante il quale erano state colpite la sala dei Pregadi, il Collegio, l'Anticollegio e la Cancelleria. Questa volta il fuoco, propagatosi dai camini delle stanze degli scudieri del doge, si diffuse nella sala dello Scrutinio e nella sala del Maggior Consiglio comportando la perdita del prezioso patrimonio iconografico:

levatosi al tetto, liquefece per tal modo il piombo [...] che questo a somiglianza di pioggia per le grondaje, e per volti scorreva dall'alto al suolo, nel mentre ad un punto scoppiava da molte parti la fiamma. Vi accorrono i Patrizi, abitanti ne' contorni della Piazza, e n'occupano l'uscite: si fa pubblica la disgrazia col suono delle campane: si chiamano in aiuto i Patroni dell'arsenale colle loro pattuglie: i Magistrati primarj, ed i Cittadini privati volano alla Piazza, e procurano ad ogni costo l'estinzione dell'incendio [...]. Investite per altro in ogni dove le travi dalla vasta fiamma, che tra

<sup>14</sup> La costruzione della Sala del Maggior Consiglio risale al 1362. Si veda Lorenzi 1868, doc. 103, 38.

<sup>15</sup> Lorenzi 1868, doc. 451, 252 e Romanelli 1982, 125.

globi di densissimo fumo saliva al Cielo, caddero ad un istante con grandissimo strepito, e fracasso i coperti della Sala del M.C. e di quella che chiamasi degli *Squittinj*, e sotto quella rovina sepolte vennero dal fuoco consuete tutte le opere di eccellente lavoro [...] le quali furono in cenere ridotte.<sup>16</sup>

Tale catastrofe lasciò un segno profondo nelle coscienze dei contemporanei, come ricorda il Sansovino: «Le quali tutte cose consumate dal fuoco del 1577 apportarono gran dispiacere a tutto l'universale, per la perdita di fatture di tanti valenti huomini e delle memorie di tanti personaggi eccellenti de' quali il mondo è rare volte copioso» (Sansovino 1581, f. 132v).

Occorreva reagire in breve tempo; si stabilì che il Maggior Consiglio, organo del patriziato con potere legislativo e organizzativo, si riunisse in un luogo alternativo e, a tale scopo, si scelsero due sale dei remi più una attigua per gli scrutini in Arsenale; al contempo si pianificò la risistemazione e l'allestimento delle parti compromesse e poco più di nove mesi dopo si poté inaugurare la nuova sala. L'aspetto ornamentale fu curato da artisti che seppero realizzare opere da cui traspare quel senso di magnificenza e sontuosità tipiche della fine del Cinquecento (Berchet 1899-1900, 961-3), tra cui il Veronese, Andrea Vicentino, Antonio Aliense, Palma il Giovane e Tintoretto; a quest'ultimo e alla sua bottega fu affidato anche il rifacimento dell'intero *corpus* di ritratti dogali da Beato Antenoreo a Francesco Venier.

Il Ridolfi, nell'elogiare la tela relativa alla conquista di Zara, ricorda il lavoro di Tintoretto al fregio dei dogi: «Una nondimeno delle più erudite fatiche, che egli dipingesse in quelle sale (oltre un numero di Dogi divisati nel fregio della cornice del Consiglio), fu la recuperazione di Zara posta nello scruttinio, che senza iperbole si può dire un Sole fra minori Lumi» (Ridolfi 1648, 39) e altrove analogamente: «Veggonsi finalmente in questa sala dipinti dal Tintoretto all'intorno vicini al soffitto in tanti vani i ritratti di settantasei Dogi» (Sansovino 1604, f. 251r).

Dopo l'intervento del Tintoretto e della sua bottega, il cui esponente principale fu il figlio Domenico, si occuparono del ritratto ufficiale molti altri artisti che di volta in volta furono incaricati di realizzare l'effigie del doge in questione.

Se ad accomunare i singoli elementi del fregio è una pittura che potremmo definire 'di corte', convenzionale, senza slanci veristici, quasi si trattasse di uno stile assodato il cui vero scopo rimase sempre quello di rappresentare con toni propagandistici la forma ideale della carica dogale, è pur vero come fosse invece il cartiglio latino

<sup>16</sup> Morosini 1784, 402. Il testo che ho consultato è la versione italiana, curata da G.A.Molino nel diciottesimo secolo.

l'elemento caratterizzante del singolo ritratto, posto a elogio - nelle aspettative imperituro - dei meriti, delle gesta o del profilo morale del principe. La ragione profonda di questi ritratti di Stato era suscitare il rispetto per la tradizione e al contempo sottolineare la continuità dell'istituzione; i brevi, cartigli o iscrizioni che dir si voglia, per la cui trattazione approfondita si rimanda al volume curato da Paolo Mastandrea e da chi scrive (Mastandrea, Pedrocco 2017), rappresentano la didascalica illustrazione dei singoli, pur sempre nel contesto di una memoria storica condivisa e veicolata.

Lo studio e l'analisi di queste didascalie hanno riservato delle interessanti sorprese: basti sapere per esempio che i ritratti dei dogi fino al quattordicesimo secolo presentano trenta testi versificati (esametri dattilici, ma anche distici elegiaci) su trentasette; si è inoltre potuto scoprire nelle fonti manoscritte o letterarie come, dietro palinsesti e rifacimenti, si celassero originali e suggestive prose, non più riscontrabili nell'iconografia. Si veda ad esempio il testo latino recuperato in relazione a Marcantonio Memmo: *Domi iustus, foris ferox. Piratas exegi, bella externa sustuli. Pacata Italia, Aquilas terrui Leo, mox Columba reduxi. Servavi et propagavi imperium.*<sup>17</sup> Oppure la parte finale dell'*elogium* del successore, Giovanni Bembo, dove ci si affida a metafore del regno floreale: *Laurus et palmas messui, abegi cupressos. Pax floruit.*<sup>18</sup>

Soffermerei ora l'attenzione proprio sul cartiglio del ritratto che apre la serie, che peraltro si presenta versificato in esametri dattilici: *Fratris ob invidiam rex Pipinus in rivoaltum | venit, defendi patriam sibi gratificatus;*<sup>19</sup> lascio ad altra sede il lungo dibattito sulla corretta traduzione facendo notare che le difficoltà di interpretazione linguistica persistono da molto tempo, almeno dall'inizio del diciassettesimo secolo: «oscuro e non ben latino, né io so trovar interpretazione che quadri» (Anonimo 1612, 41). L'interesse risiede piuttosto nel soggetto, a lungo creduto Obelerio, quando invece trattasi del fratello Beato, come già identificato dal Sanudo stesso nelle *Vitae Ducum Venetorum*. A questo proposito, si noterà inoltre una discrepanza rispetto alle liste tradizionali dei regnanti che si suole far iniziare con Paoluccio (Ravegnani 2014). Perché dunque iniziare la serie ufficiale dal nono doge, omettendo i primi otto?

L'erronea idea che l'Antenoreo occupi la prima nicchia in quanto fautore dello spostamento del governo da Malamocco all'area real-

**17** «Fui giusto in patria, fuori spietato. Cacciai i pirati, sostenni guerre esterne. Tornata la pace in Italia, da leone terrorizzai le aquile, ma subito ridivenni colomba. Conservai e allargai l'impero».

**18** «Raccolsi allora e palme, allontanai i cipressi. E la pace fiorì».

**19** «Per l'odio di mio fratello re Pipino mosse verso Rialto. Io difesi la patria dando a lui soddisfazione».

tina e, per questa ragione, sia considerato il primo doge 'veneziano', non trova fondamento storico, essendo il cambiamento di sede avvenuto piuttosto con il successore Agnello Particiaco/Partecipazio. D'altronde già Sansovino, avvezzo all'elenco tradizionale, aveva criticato la scelta di iniziare la galleria proprio da qui, «quasi ch'egli fosse stato il primo in questa città» (Sansovino 1581, f. 215v).

La scelta trova spiegazione se contestualizzata nel più ampio programma iconografico alle pareti che, secondo le direttive della commissione deputata al rifacimento delle tele dopo l'incendio del 1577, partendo dalla Sala dello Scrutinio e proseguendo nel Maggior Consiglio per poi tornare nella sala di partenza, mirava a celebrare i trionfi bellici sino alla celeberrima vittoria di Lepanto del 1571. L'autocelebrazione pittorica tralasciava temi noti, come il mito delle origini troiane o quello dei fuggitivi dall'invasione di Attila in terre vergini, e sceglieva come nuovo inizio del ciclo, quasi fosse una nuova genesi della città, le vicende risalenti allo scontro tra i veneti e i franchi di Pipino, figlio di Carlo Magno, ai tempi in cui la contrapposizione tra l'impero bizantino e quello carolingio si era estesa anche ai territori lagunari.

Siamo proprio ai tempi dei fratelli Beato e Obelerio Antenoreo.

Come ha messo in evidenza Gherardo Ortalli,<sup>20</sup> l'omissione dei primi otto dogi nei ritratti dogali e la deliberata decisione di iniziare i programmi figurativi con le grandi tele relative allo scontro con l'impero franco, corrispondevano a una precisa scelta ideologica e mitografica, incentrata su una nuova interpretazione della nascita di Venezia; in tal modo si voleva sottolineare «un ruolo politico primario, in molti settori decisamente egemone, che occorreva difendere con decisione, anche procurando illustri titoli di legittimità. E se bisognava affermare non più la propria libertà, ma il ruolo di grande potenza, meglio era battere sul mito carolingio-imperiale che non sulla teoria delle origini» (Ortalli 2003, 105).

Com'è noto, spesso la storia raccontata appartiene all'ideologia e non trova corrispondenze nella storia realmente accaduta; in questo senso va letto, nella costruzione calcolata del mito, il riferimento alla presenza diretta di Carlo Magno in laguna, presenza mitica tesa ad elevare in modo più efficace nel racconto, ma non solo, Venezia al livello imperiale, ponendo sul medesimo piano il doge e l'imperatore.<sup>21</sup>

**20** Ai cui studi si rimanda per la ricostruzione della leggenda carolingia nella storiografia, sin dal dodicesimo e tredicesimo secolo. In particolare, Ortalli 1992, 81-95; 2003, 81-109; 2021.

**21** La partecipazione dell'imperatore, citata anche in Sanudo 1733, col. 450, è riscontrabile anche in alcune fonti manoscritte del sedicesimo secolo: Biblioteca Museo Correr, Venezia, Cod. Cicogna 623 (2330); Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, Cod. Marc. It. VII, 2576 (12468); Cod. Marc. Lat. X, 312 (3056); Cod. Marc. Lat. X, 335 (3806); Cod. Marc. It. VII, 513-18 (7879-7884); Cod. Marc. It. VII, 33 (7804).



In conclusione, vorrei prendere in prestito il pensiero di E. Muir: «Il problema fondamentale degli storici di Venezia è stato quello di separare l'apparenza dalla realtà, di spogliare dalla maschera della propaganda e della mitologia la reale struttura sociale e politica della città» (Muir 1984, 18).

È proprio ciò che attraverso lo studio dei ritratti *parlanti*, ma ancora più in particolare attraverso l'analisi, la traduzione e l'interpretazione dei loro cartigli, abbiamo cercato di fare io e Paolo Mastandrea, la cui visione eclettica è stata determinante, ovvero aggiungere un tassello finora trascurato a questo complesso mosaico.

## Bibliografia

- Anonimo (1616). *Squitinio della libertà veneta. Nel quale si adducono anche le ragioni dell'Impero Romano sopra la città e signoria di Venetia*. Mirandola.
- Bardi, G. (1601). *Delle cose notabili della città di Venezia*. Venezia.
- Berchet, F. (1899-1900). *La Sala del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale di Venezia*. Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, t. 59. Venezia.
- Bodon, G. (2009). *Heroum imagines. La Sala dei Giganti a Padova. Un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria*. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia.
- Bonora, E. (1994). *Ricerche su Francesco Sansovino. Imprenditore librario e letterato*. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia.
- Caracciolo Aricò, A. (a cura di) (2001). «Marin Sanudo il Giovane». *Le vite dei dogi (1474-1494)*, vol. 2. Padova.
- Carile, A. (1977). s.v. «Rafaino Caresini». *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 20.
- Cecchetti, B. (1864). *Il Doge di Venezia*. Venezia.
- Cicogna, E.A. (1847). *Saggio di bibliografia veneziana*. Venezia.
- Graziato, G. (1986). *Le promissioni del Doge di Venezia dalle origini alla fine del Duecento*. Venezia.
- Guisconi, A. (1556). *Tutte le cose notabili e belle che sono in Venetia*. Venezia.
- Lorenzi, G. (1868). *Monumenti per servire alla storia del palazzo Ducale di Venezia*, vol. 1. Venezia.
- Mastandrea, P.; Pedrocco, S. (2017). *I Dogi nei ritratti parlanti di palazzo Ducale a Venezia*. Sommacampagna.
- Morosini, A. (1784). *Storia della Repubblica Veneziana, scritta per pubblico decreto, e condotta dall'anno MDXXI sino al MDCXV [...]*, t. 3. Venezia.
- Muir, E. (1984). *Il rituale civico a Venezia nel Rinascimento*. Roma.
- Musatti, E. (1888). *Storia delle promissioni ducali*. Padova.
- Ortalli, G. (1992). «Venezia, il mito, i sudditi. Due casi di gestione della leggenda tra Medio Evo ed Età moderna». *Studi veneti offerti a Gaetano Cozzi*. Venezia, 81-95.
- Ortalli, G. (2003). «Storia e miti per una Venezia dalle molte origini». Ossola, C. (a cura di) *Venezia nella sua storia: morti e rinascite*, vol. 1. Venezia, 81-109.
- Ortalli, G. (2015). *La pittura infamante. Secoli XIII-XVI*. Viella.
- Ortalli, G. (2021). *Venezia inventata: verità e leggenda della Serenissima*. Bologna.
- Pozza, M. (2016). s.v. «Benintendi Ravagnani». *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 86.

- Ravegnani, G. (2014). s.v. «Paoluccio Anafesto». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 81.
- Ravegnani, G. (2017). *Il traditore di Venezia. Vita di Marino Falier doge*. Roma-Bari.
- Ridolfi, C. (1648). *Le maraviglie dell'arte, ovvero le vite de'gl'illustri pittori veneti, e dello Stato. Ove son raccolte le opere insigni, i costumi e i ritratti loro. Con la narrazione delle historie, delle favole e delle moralità da quelli dipinte*, vol. 1. Venezia.
- Romanelli, G. (1982). «Ritrattistica dogale: ombre, immagini e volti». Benzoni, G. (a cura di), *I Dogi*. Milano.
- Sansovino, F. (1581). *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri [...]*. Venezia.
- Sansovino, F. (1604). *Venetia città nobilissima et singolare. Descritta già in XIII libri [...] et hora con molta diligenza corretta, emendata, e più d'un terzo di cose nuove ampliata dal M.R.D. Giovanni Stringa*. Venezia.
- Sansovino, F. (1663). *Venetia città nobilissima, et singolare [...] con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa città, fatte, & occorse dall'anno 1580 sino al presente 1663, da d. Giustiniano Martinioni [...]*. Venezia.
- Sanudo, M. (1733). «Vitae Ducum Venetorum». Muratori, A.L. (a cura di), *Rerum Italicarum Scriptores*, vol. 22. Milano.
- Skerl Del Conte, S. (1992). «Petrarca ispiratore del ciclo pittorico della Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale a Venezia». *Lettere italiane*, 44(1), 41-56.
- Stefani, F.; Berchet, G.; Barozzi, N. (a cura di) (1891). *I diarii di Marino Sanuto*. Venezia.
- Zanotto, F. (1861). *Il Palazzo Ducale di Venezia*, vol. 4. Venezia.