

# GIORGIONE



SKIRA



*Sotto l'Alto Patronato  
del Presidente  
della Repubblica Italiana*

*con il Patrocinio di*  
Ministero per i Beni e le Attività  
Culturali  
Ministero degli Affari Esteri

*e di*  
Università degli Studi di Verona



## GIORGIONE

Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione  
12 dicembre 2009 – 11 aprile 2010

### Promotori



Comitato Regionale per le  
Celebrazioni del V centenario  
della morte di Giorgione



**Città di  
Castelfranco Veneto**  
Promotore del Comitato Nazionale  
per le Celebrazioni del V centenario  
della morte di Giorgione



Soprintendenza per i BSAE per  
le province di Venezia, Belluno,  
Padova e Treviso

Parrocchia del Duomo di  
Castelfranco Veneto  
Diocesi di Treviso



*In collaborazione con*



*Mostra co-prodotta da*  
Comune di Castelfranco Veneto  
*e*  
Villaggio Globale International

### Comitato Regionale per le celebrazioni del V centenario della morte di Giorgione

Lionello Puppi *Presidente*  
Maria Teresa De Gregorio  
*Segretario tesoriere*  
Caterina Bon Valsassina  
Andrea Causin  
Giacinto Cecchetto  
Enrico Maria Dal Pozzolo  
Gianantonio Da Re  
Giorgio Fossaluzza  
Eugenio Manzato  
Antonio Paolucci  
Anna Maria Spiazzi  
Angelo Tabaro  
Carlo Alberto Tesserin

### Mostra a cura di

Enrico Maria Dal Pozzolo  
Antonio Paolucci  
Lionello Puppi

### Comitato scientifico

Irina Artemieva  
Davide Banzato  
Giacinto Cecchetto  
Sylvia Ferino Pagden  
Giorgio Fossaluzza  
Joseph Grabsky  
Giandomenico Romanelli  
Annamaria Spiazzi  
Claudio Strinati

### Catalogo a cura di

Enrico Maria Dal Pozzolo  
Lionello Puppi

### Saggi e schede a cura di

Chiara Accornero  
Paola Artoni  
Gino Benzoni  
Jaynie Anderson  
Sergej Androsov  
Irina Artemieva  
Andrea Bellieni  
Paolo Bertelli  
Gioacchino Barbera  
Barbara Boccazzi Mazza  
Giulia Bonato  
Antonio Carradore  
Giacinto Cecchetto  
Maria Agnese Chiari Wiel  
Francesca Cocchiara  
Francesca Cortesi Bosco  
Enrico Maria Dal Pozzolo  
Silvio D'Amicone  
Elena Filippi  
Enrico Fiorin  
Giorgio Fossaluzza  
Maria Teresa Franco  
Monia Franzolin  
Charles Hope  
Tatiana Kustodieva  
Rosella Lauber  
Lorenzo Lazzarini  
Monica Molteni  
Antonio Paolucci  
Franca Pellegrini  
Gianluca Poldi  
Gianni Peretti  
Diana Pollini

Lionello Puppi  
Christopher Ridgway  
David Rosand  
Alessandra Sarchi  
Marina Santucci  
Mario Scalini  
Claudio Strinati  
Eurigio Tonetti  
Paola Tosetti Grandi  
Luca Trevisan  
Lisa Valentini  
Margherita Azzi Visentini  
Alessandra Zamperini  
Marino Zorzi

*Bibliografia a cura di*  
Chiara Accornero

*in collaborazione con*  
Valentina Castegnaro  
Irene Margutti

### Guida "Le Vie di Giorgione nel Veneto: ambienti, opere, memorie"

*Introduzione a cura di*  
Lionello Puppi  
*Testi a cura di*  
Enrico Maria Dal Pozzolo  
Giorgio Fossaluzza

*Un particolare ringraziamento  
va rivolto al Polo Museale  
Fiorentino, al Polo Museale  
Veneziano, alla National Gallery  
di Londra e alla Parrocchia  
del Duomo di Castelfranco  
Veneto nelle persone di  
Cristina Acidini, Caterina Bon  
Valsassina, Nicholas Penny  
e mons. Lino Cusinato*

*Si ringraziano le imprese che  
hanno aderito al progetto  
"Adotta un Giorgione"  
sostenendo attraverso erogazioni  
liberali la realizzazione della  
mostra*

ALESSIO ELETTRICUREZZA  
BEST WESTERN ALBERGO ROMA  
CARRON CAV. ANGELO S.P.A.  
DALLAN S.P.A.  
ELCO-ECOFLAM  
GLOBAL GARDEN PRODUCTS  
IPER-LA GRANDE I  
METALCO GROUP S.P.A.  
PASTA ZARA S.P.A.  
PERMASTEELISA GROUP



Un profilo sintetico della pittura nella Marca trevigiana fra Quattro e Cinquecento presuppone la considerazione che osserviamo un territorio non sempre legato organicamente a Treviso, neppure per la ricezione di fatti artistici salienti e di maggiore influenza<sup>1</sup>. Le “quasi città” della Marca fanno ciascuna storia a sé, e Castelfranco in particolare è come se mantenesse uno *status* originario di città franca, per la sua stessa posizione votata verso Venezia o Padova, almeno quanto verso Treviso.

I presunti anni di maggiore frequenza di Giorgione nella sua Castelfranco conclusisi, in sostanza, con la consegna della pala Costanzo per la cappella gentilizia del duomo cittadino proprio al volgere del secolo, riservano un’attrattiva di conoscenza culturale e artistica di primissimo valore. Essa, indubbiamente, esula da quella che innescano le più consuete dinamiche di presenze artistiche e committenze pur importanti e altolocate, come avviene in ogni centro medio. Vero punto di riferimento è, infatti, la mitica corte di Caterina Cornaro ad Asolo e presso il delizioso Barco di Altivole, solo allora in costruzione, e le sue frequentazioni, si ricordi quella di Tuzio Costanzo, in particolare<sup>2</sup>. La letteratura sulla *domina* di Asolo, “figlia della Repubblica” e “*rejna de Jerusalem Cyprì et Armeniae*”, si sofferma a lungo nel parlare della corte di intellettuali e artisti dedita all’*otium* che circonda la regina, come illustrato nella finzione poetica dagli scritti di Bembo<sup>3</sup>.

Se la cultura di Giorgione esula, in parte ancora misteriosamente e fortunatamente, da quella solo locale, e il maestro si ritiene guardare subito per la sua formazione oltre che ai grandi fatti di Venezia, verso Leonardo a Milano, oppure verso il protoclassicismo bolognese, è nell’ambito di tale corte o dei suoi partecipanti che può aver accolto gli stimoli a uscire alla loro ricerca, in conformità alla tesi sulla formazione che attualmente prevale. Il *Fregio* di casa Barbarella (pare la prima proprietà attestata di casa Marta-Pellizzari, come accerta Giacinto

Cecchetto in questo catalogo), la pala Costanzo, pensando anche al suo originario contesto architettonico, non trovano compatibilità ideative e qualitative in città.

È sintomatico che a cercare negli annali artistici di Castelfranco a fine Quattrocento si annoveri pressoché in esclusiva la presenza di Andrea da Murano, che vi si stabilisce dalla prima metà degli anni ottanta per divenire cittadino nel 1499<sup>4</sup>. Spetta a lui garantire molte pale d’altare alle chiese castellane (duomo compreso) e del territorio, fino alla morte, nel 1512. Con la sua traduzione “espressionista” della linea muranese, ovvero del mantegnismo alla Bartolomeo Vivarini, egli assoggetta Castelfranco e altri centri o località limitrofe (Asolo, Cittadella, Mussolente presso Bassano, San Martino di Lupari e Camposampiero verso Padova), al più diffuso linguaggio pittorico di segno conservatore che fosse allora in voga nella Terraferma<sup>5</sup>. È quello rappresentato a Treviso da Girolamo Strazaroli da Aviano, meglio noto come Girolamo da Treviso il Vecchio, e che altre personalità riconosciute – tuttavia di dignitosissimo respiro locale – radicano tanto nel Feltrino e Bellunese, quanto nel Friuli intero a comprendere i confini della Carnia<sup>6</sup>. Molte sono le opere perdute di Andrea, ma basta avere il grandioso polittico di Trebaseleghe (fig. 1) e la pala del *Lamento sul corpo di Cristo* di Cittadella per dare il senso di come, a fine secolo, la sensibilità dei devoti fosse avvezza qui a un linguaggio che è certo di lontana ascendenza mantegnesca, tornito e luminoso come spettasse a un seguace di Antonello da Messina, ma soprattutto pronto quasi a “intedescarsi” per espressioni caricate, comè si possono trovare allora in Martin Schongauer e nei conoscitori e traduttori della sua grafica nella periferia italiana. Il restringimento del luogo d’azione, oltre che l’inclinazione personale, consentivano ad Andrea di maturare un’indubbia coerenza, ma anche un ferreo conservatorismo.

Alternativa, da analoghi punti di partenza, poteva essere l’intercettazione del rinnovamento impresso da

Bellini e Antonello, per tramite di Alvisè Vivarini, come non mancano di fare, in contemporanea altre personalità, tra Alto Trevigiano, Feltre e Belluno: il più accademizzante e scontato Jacopo da Valenza, a Treviso il più versatile e spesso sorprendente Pier Maria Pennacchi<sup>7</sup>. Quest'ultimo, anche con il suo precocissimo e intelligente interesse nei confronti di Dürer, potrà interloquire con il giovane Lorenzo Lotto al suo apparire a Treviso forse già nel 1498, e di sicuro nel 1503 per soffermarsi fino al 1506, collocandosi vantaggiosamente nell'*entourage* del potente e impulsivo vescovo Bernardo de' Rossi, per giungere da ultimo a quello di Caterina Cornaro<sup>8</sup>. Solo con Lotto, per una residenzialità cittadina breve ma intensissima di lavoro – che Giorgione non sembra poter riservare alla sua Castelfranco – si apre una stagione dai risultati più alti, forse in seguito ineguagliati per l'arte a Treviso. Lo si afferma, anche a considerare, in prospettiva, come essa finisca sul 1520, in assenza del vescovo passato governatore dell'Urbe, con l'impiego pressoché concomitante, per volontà della sua *longa manus* quale fu il vicario Broccardo Malchiostro, di Tiziano e Pordenone, e in altri impegni di Savoldo, o con l'esordio di Paris Bordon più tizianesco, ovvero "neogiorgionesco".

Rispetto all'antonellismo di Alvisè Vivarini, divulgato con le sue opere capitali di Treviso (1480), Feltre, Belluno e più tardi anche di Noale (1502-1504), e so-

prattutto per merito dei suoi seguaci, non sembra avere altrettanta fortuna ricettiva lo stesso linguaggio come elaborato da Cima da Conegliano. Egli è impegnato fin dagli inizi degli anni novanta a consegnare alla sua città natale, e poco prima (1486-1488) a un altro centro prossimo come Oderzo, due fulgidi esempi che preannunciano un protoclassicismo progressivamente più distillato, paragonabile a quello della coeva scultura veneziana del Lombardo, ma con i colori e la luce di Antonello da Messina che vanno raddensandosi<sup>10</sup>. Poiché mancano al Cima i seguaci, è come se queste opere per la sua patria fossero, per qualità, quasi cattedrali nel deserto. Se Giorgione giovanissimo poté avere interesse – come sembra – per la sua opera nella fase della *Sacra conversazione* di Conegliano (1492-1493) o, in particolare, per la sua pittura di paesaggi nei quadri sacri e, nello specifico, nel loro differenziarsi per armonico nitore da quelli di Bellini, questo poté avvenire non tanto attraverso le opere per la sua terra, quanto per una conoscenza tutta veneziana<sup>11</sup>. Ipotesi scontata, poiché essa riguarda un maestro come Cima che, alla metà degli anni novanta, si presenta già come comprimario. Almeno idealmente, Luigi Coletti aveva stabilito il nesso tra due geni di generazione diversa, entrambi massimi rappresentanti artistici della Marca trevigiana, prospettando un allunato di Giorgione presso il maestro di Conegliano con bottega

1. Andrea da Murano,  
*Lamento sul corpo di Cristo*,  
cimasa del polittico  
Trebaseleghe, chiesa arcipretale





a Venezia<sup>12</sup>. Con questo si coglievano le capacità intuitive di Giorgione nel valorizzare in lui l'anticipo di una profondità del tutto particolare che la luce viene a conferire al colore, della novità del sentimento della natura, specie nella dimensione di umanistica "pace agreste"<sup>13</sup>.

Un punto d'incontro fra specialità artistiche propriamente trevigiane con Castelfranco, annoverando anche il Barco di Altivole (fig. 2) – ora solo uno splendido relitto nella pianura tra la città di Giorgione in vista delle colline di Asolo – riguarda il diffondersi per palazzi e chiese, anche in esterni, di un gusto decorativo in fregi e apparati con figure. La modernità consiste nel contenuto antiquario, a imitazione del repertorio ornamentale dell'architettura e scultura dei Lombardo, ma anche altre volte definita "bramantesca" e "bramantiniana" per una perspicuità prospettica e luministica del tutto peculiare, persino illusionistica, e di conseguenza all'assegnazione a Giovanni Bonconsiglio detto Marescalco della decorazione del *Monumento di Agostino Onigo* (fig. 3) in San Nicolò a Treviso, con datazione proposta al 1494, ovvero piuttosto precoce<sup>14</sup>.

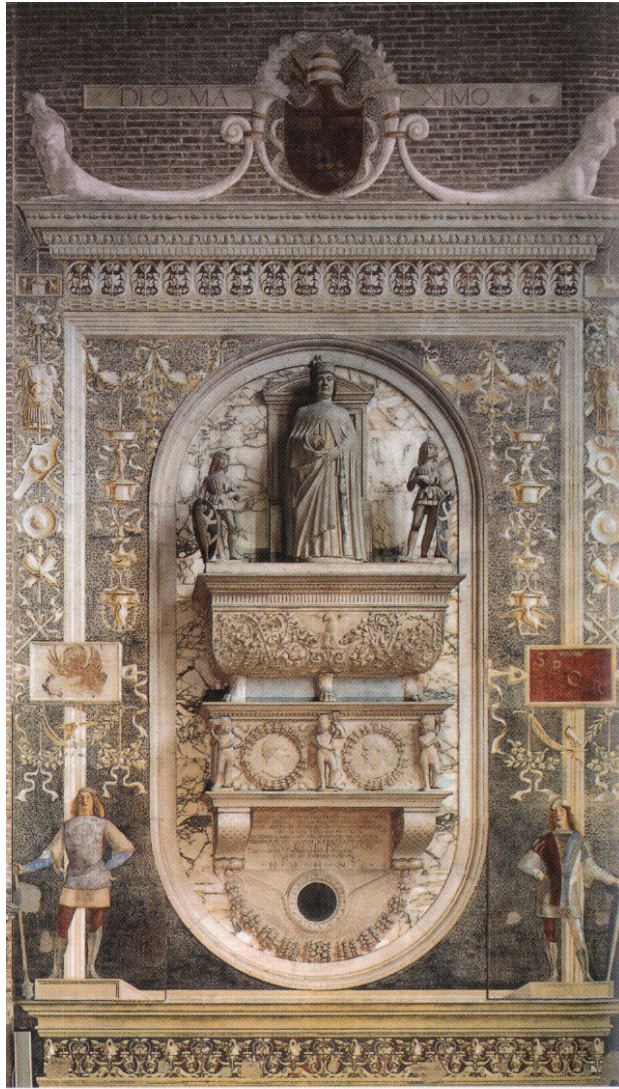
È in questo repertorio che dovette specializzarsi la bottega trevigiana di Girolamo Pennacchi, pittore sen-

za opere, e del fratello Pier Maria, alla quale partecipa Giovanni Matteo Teutonico, autore di una tale decorazione che ha il pregio di essere documentata. Si tratta degli affreschi esterni del palazzo di Alvise Barisan (la cosiddetta casa Rossa) in contrada del duomo a Treviso stimata nel 1504, ora nota grazie alle foto, essendo stata distrutta nel 1944<sup>15</sup>.

Sul piano di tale gusto decorativo si può stabilire ancora un impari confronto riguardante Giorgione. In casa Barbarella, in un ambiente attiguo a quello ornato dal suo incomparabile *Fregio*, non fosse altro che per i contenuti concettuali, è affrescata una versione piuttosto tarda, e non delle migliori, di un tale repertorio ornamentale (fig. 4)<sup>16</sup>. In questo caso si sottolinea uno scarto incommensurabile tra le due opere, anche se la perdente, al di là degli aspetti qualitativi specifici e la cronologia, è rivelatrice di una forma decorativa di tutto rispetto quanto a gusto. A tale specializzato patrimonio locale, magari considerato negli esempi più alti di Treviso che si attestano già nel corso degli anni novanta, potrà forse aver rivolto lo sguardo Giorgione stesso, destinato ad applicarsi non solo a Castelfranco, ma soprattutto a Venezia nella decorazione monumentale ad affresco<sup>17</sup>.

3. Giovanni Bonconsiglio e bottega di frescanti trevigiani, *Monumento di Agostino Onigo*, Treviso, chiesa di San Nicolò

4. Bottega di frescanti trevigiani, *Fregio* (particolare), Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione



Il Barco Cornaro si caratterizza ancora per i lacerti di una tale decorazione “alla trevisana” all'esterno, identificabili entro una stratificazione di interventi non molto differenziati cronologicamente, indice di una rapida volontà d'aggiornamento. È incluso l'oratorio anch'esso ricco di affreschi spettanti a questa fase, dedicato comprensibilmente a santa Caterina d'Alessandria, patrona della regina e, soprattutto, ispiratrice a lei di una vita pia<sup>18</sup>. Ad altre linee stilistiche coeve spettano i ragguardevoli affreschi dei fregi interni della loggia.

Quello che ancora sopravvive del Barco di Altivole, iniziato per essere luogo “di delizie” a partire dal 1491, fa parte di una struttura fatta erigere da Caterina e ben presto donata al fratello Giorgio nell'anno 1500, e in quell'occasione descritta nell'atto che sancisce il dono come “lo barco nostro nel territorio nostro di Asolo, circondato [...] da mure, con le sue habentie et pertinentie et ragione con tutti e cadauno degli casamenti et fabbriche che fina hora sono facta et che si faranno per lo avvenire, co lo palagio et abitatione che abiamo terminato..., che si haby ad principiare et finire per abitatione nostra et de la nostra corte agli tempi avvenienti”<sup>19</sup>. Da questo documento, se non risulta completata la residenza principale, e altre adiacenze risultano solo programmate, sembra invece possa corrispondere al corpo di fabbrica conservatosi “lo barco nostro” che era circondato da mura<sup>20</sup>. In concomitanza con la costruzione, probabilmente iniziata anch'essa *ante* 1500, si dovette procedere a una prima decorazione ad affresco su di un unico prospetto esterno, quello verso il palazzo, per poi avviare anche quella degli interni; si contano quattro fasi e l'intervento di altrettante maestranze diverse. Alla terza spetta la decorazione dell'oratorio, sia al suo interno sia all'esterno, e quella dell'intero prospetto che si è maggiormente conservata<sup>21</sup>. La decorazione interna del danneggiato oratorio è piuttosto inconsueta nella distribuzione iconografica. Si tratta di un fregio fitomorfo con coppie di angeli che reggono le figure clipeate di santi; vi sono busti di profeti nelle tre lunette soprastanti. Non manca il *Leone alato*, simbolo dell'evangelista Marco e, in corrispondenza su altro lato, lo stemma di Caterina Cornaro tra le due spade incrociate<sup>22</sup>. In controfacciata è raffigurata l'*Annunciazione* e nella lunetta soprastante la *Colomba dello Spirito Santo*. I soggetti della facciata dell'oratorio si trovano a essere legati da una parte a questo contenuto (sono figure di santi in paesaggio, tra questi *San Giorgio che lotta con il drago*), dall'altra allo svolgimento di tematiche mitologiche che riguardano il resto della decorazione. Il fregio su fondo rosso (in origi-



5. Primo maestro del Barco e bottega di Giovanni Matteo Teutonico, *San Girolamo nel deserto* (foto d'archivio) Altivole, facciata dell'oratorio di Santa Caterina del Barco di Caterina Cornaro



6. Primo maestro del Barco e bottega di Giovanni Matteo Teutonico, *Apollo e Dafne* (foto dopo il restauro del 1962) Altivole, Barco di Caterina Cornaro



ne azzurro poi caduto) presenta busti frontali di putti con terminazione fitomorfa, intervallati da tondi con teste di profilo, di cui almeno uno si conserva. Per il rimanente il fregio include cavalli marini rialzati in ocra e bianco a terminazione fitomorfa e in posizione speculare, che vanno ad affiancare un tondo con teste di profilo o frontali. Nella facciata della cosiddetta "porta", la porzione di edificio attiguo all'oratorio, si trova già quella commistione fra tema sacro (*San Girolamo nel deserto*) e mitologico (*Apollo e Dafne*) (figg. 5-6), che è stato messo in evidenza nella sua problematicità<sup>23</sup>. I due soggetti hanno una precisa correlazione, potendo riguardare il primo il modello del ritiro penitenziale nel deserto e a un tempo dell'impegno nello studio della scienza cristiana, l'altro la fuga dall'amore carnale<sup>24</sup>. La devozione per il santo dottore della Chiesa era stata promossa da personalità legate alla corte della regina Cornaro, quali Bartolomeo Colbertaldo e Antonio Compagnoni, e nella sola Asolo gli era dedicata una cappella nella chiesa di Santa Maria Assunta, per la quale Lazzaro Bastiani avrebbe eseguito nel 1490 circa la tavola d'altare (Asolo, duomo), mentre su un colle sovrastante la città si costruiva un monastero a lui dedicato<sup>25</sup>. Il collegamento è quindi con la scelta da parte di Caterina Cornaro di vivere una propria dimensione spirituale, come le detta l'aver a modello santa Caterina d'Alessandria. Per quanto riguarda gli aspetti esecutivi e stilistici va subito sottolineato che risultano della stessa mano gli affreschi esterni, compresi quelli della facciata della porta e quelli interni dell'oratorio: in particolare la postura del *San Girolamo* in atto penitenziale deriva dall'incisione di Dürrer di tale soggetto realizzata nel 1496<sup>26</sup>.

È merito di Puppi, in un'articolata e inedita ricostruzione delle vicende e dell'assetto architettonico del Barco, aver affrontato, pur nelle difficoltà dovute allo stato di conservazione, un approccio critico agli affreschi, secondo il quale se "non si sa che peso dare alla tradizione che vuole Giorgione giovanetto attivo al barco: certo è che le mani sono svariate e palesano, da un lato disposizioni affini a quelle del Maestro, o i Maestri, del *Polifilo* (le scene mitologiche), e dall'altro una sensibilità molto vicina a quella di un Pier Maria Pennacchi (il *san Girolamo*; i santi dell'oratorio, etc.)"<sup>27</sup>. Nell'Ottocento si riporta la notizia, forse di fonte più antica, secondo la quale lo stesso Giorgione era qui intervenuto eseguendo il ritratto di Caterina Cornaro nella lunetta della torre principale di accesso al Barco: "nella parte esterna si ammirava dipinta dal pennello del summennotato pittore Barbarella Giorgio, detto il Giorgione, l'ef-

figie della sullodata signora Dominante di Asolo Caterina Cornaro, proprietaria di quell'amenissimo luogo, montata sopra di un bianco cavallo in atto di cacciare un daino<sup>28</sup>. Si descrive un primo ritratto idealizzato suggerito da un mito che vuole Giorgione partecipe della corte della signora di Asolo, a cui fa seguito un ritratto davvero eseguito a Venezia, almeno secondo Vasari: "ritrasse ancora di naturale Caterina regina di Cipro, qual viddi io già nelle mani del clarissimo messer Giovan Cornaro"<sup>29</sup>.

A problemi meno mitici e più tangibili, tuttavia ancora aperti, conduce la cauta attribuzione a Pier Maria Pennacchi degli affreschi esistenti in quello che rimane del Barco<sup>30</sup>. Si è prospettata, come sopra accennato, la partecipazione di tali decorazioni agli esempi trevigiani letti in termini di cultura bramantesca e bramantiniana, di conseguenza all'attribuzione al Marescalco del *Monumento di Agostino Onigo*, e che si è ritenuta trasmessa in seguito all'esperienza pavese di Bartolomeo Montagna, e tenere conto dell'incisione del Prevedari e degli affreschi staccati dalla facciata di casa Fontana-Silvestri a Milano (Museo del Castello Sforzesco)<sup>31</sup>. Punti di riferimento divengono, innanzitutto, l'incorniciatura dipinta del *Monumento di Melchiorre Trevisan* della chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari di Venezia, e a Treviso la decorazione della casa in piazza Santa Maria Maggiore (la casa detta della Madonna di Girolamo, dall'affresco del sottoportico). Nel capoluogo della Marca si individua "una scuola di frescantisti specializzati nell'esecuzione di fasce ornamentali, di candelabre, con simboli di attività umanistiche e guerriere, di chiara matrice lombardesca"<sup>32</sup>. Sono decorazioni che mostrano affinità di cultura, non per questo necessariamente identità d'esecuzione. Nei fregi del Barco, in particolare, si ravvisa una derivazione da Bramante nell'alternanza, entro il fregio, di tondi a elementi zoomorfi; si indica poi un'esecuzione di "altissima qualità" da parte dell'anonimo artista, il quale mostra affinità formali proprio con la decorazione del monumento Trevisan e della casa in piazza Santa Maria Maggiore. Oltre a tutto ciò, nei riquadri del Barco, in particolare nell'*Apollo e Dafne*, si sottolinea un'apertura del paesaggio a tal punto libera "da non poter essere disgiunta dalla cultura di Giorgione, del primo Lotto e anche del Cima maturo"; ne consegue che "il Barco viene così ad assumere un ruolo per più aspetti determinante nella situazione figurativa del territorio di Treviso, e non sarà casuale che committente ne sia la stessa Caterina Cornaro alla corte asolana della quale Giorgione è stato così spesso avvicinato"<sup>33</sup>. Con tale os-

servazione entra in causa – almeno in un primo momento della vicenda critica – accanto a quello del Barco, il problema attributivo del *Fregio* di casa Barbarella di Castelfranco, che nel contempo veniva confermato da Lucco al giovane Giorgione in una nuova lettura in chiave tutta bramantesca<sup>34</sup>. Pur nella distinzione di due momenti esecutivi, esso viene ora giudicato inequivocabilmente per sua fattura alla stregua delle fasce del *Monumento di Agostino Onigo*, del Barco, della casa presso Santa Maria Maggiore, della decorazione del *Monumento di Melchiorre Trevisan* ai Frari<sup>35</sup>. Il dibattito attributivo registra in seguito una precisazione di Lucco che osserva come possa essere qualificato come bramantesco il *Monumento di Agostino Onigo*, confermato al Marescalco assieme alla decorazione della casa in piazza Santa Maria Maggiore, "per una volontà di finzione architettonica, di ampio respiro prospettico, di illusionismo ottico, e non per un repertorio consueto, e alla fine noioso, di fregi decorativi". Pertanto, da tale qualifica sono esclusi gli affreschi di casa Barbarella, confermati come ovvio a Giorgione, il *Monumento di Agostino Onigo*, e in particolare gli affreschi del Barco "al di là dei molti ed evidenti recuperi dell'artista lombardo (la colonna binata sulla fronte esterna, i profeti affacciati dagli occhi nella cappella), per il carattere del tutto antiorganico della decorazione, miscuglio di sacro e profano, di muri pieni e di sfondamenti sul paesaggio, in cui, lungi dall'assumere il tono di architettura figurata che [...] hanno i frammenti di Bramante provenienti da casa Fontana-Silvestri a Milano, i fregi si riducono a far da cornice a quadri applicati sulla parete"<sup>36</sup>. Altra osservazione che va ripresa riguarda il concetto di fondo della decorazione del Barco, ed è a proposito della convinzione che essa non esce "dai limiti dell'ottica prospettica belliniana", poiché "i dati della visione" sono organizzati "entro un quadro ideologico o filosofico", cioè secondo una problematica intellettuale o un'ideologia religiosa, e non come "valore autonomo", quello di una "natura osservata" nei suoi aspetti fenomenici visti con occhio laico, come avviene in Giorgione<sup>37</sup>. Il problema attributivo del Barco viene pertanto a trovarsi sul fondo di quello più dibattuto riguardante il *Monumento di Agostino Onigo* che da ricordare come venga confermato al Marescalco, trovandosi alternativa la posizione che, con diverse motivazioni, ne riconosce la decorazione ad affresco a Girolamo Pennacchi, o al fratello Pier Maria, e comunque a una bottega trevigiana che si specializza in tali formule decorative<sup>38</sup>. L'uso del termine "bramantesco" viene a limitarsi solo a certi risultati di un repertorio decorativo

7. Primo e Secondo maestro del Barco e bottega di Giovanni Matteo Teutonico, *Fregio e putto con cartiglio* (foto d'archivio)  
 Altivole, Barco di Caterina Cornaro



diventato di uso comune, quelli di una perspicuità ottica che divenga precisa volontà illusionistica<sup>39</sup>. Certe soluzioni impaginative adottate nel Barco, come quella della doppia colonna binata del prospetto architettonico dipinto, in cui sono incorniciate le scene di *San Girolamo nel deserto* e di *Apollo e Dafne*, sono state rapportate a fatti bramanteschi, ma anche a fatti veneziani di Codussi<sup>40</sup>. Va verificato di conseguenza il rapporto qualitativo delle singole decorazioni, di numero maggiore rispetto a quelle prese in considerazione in sede critica, e che interpretano tale ricerca formale in una connotazione più genericamente lombardesca<sup>41</sup>. In particolare non è da trascurare l'accertata attività di Giovanni Matteo Teutonico, che nel 1488, a ventitré anni, si associa con Girolamo Pennacchi, presso la cui bottega doveva esservi anche il giovane Pier Maria, con il quale egli compare in alcuni documenti trevigiani<sup>42</sup>. Entrambi svolgono in autonomia l'attività di frescanti: Pier Maria Pennacchi, ad esempio, nel 1500 è pagato per gli affreschi del palazzo di Giannantonio Bettignol<sup>43</sup>. Tale aspetto va suscitato per ampliare il campo dei confronti tra le decorazioni del Barco e quelle trevigiane e per una verifica dell'accostamento a Pier Maria Pennacchi e alla sua bottega<sup>44</sup>.

Per quanto riguarda il Barco si è già indicato come termine significativo per il completamento e decorazio-

ne il 1500, anno della donazione da parte di Caterina Cornaro al fratello Giorgio<sup>45</sup>. Le varie fasi decorative riguardanti il prospetto si accompagnano a interventi di altra mano nei fregi interni della loggia, il cui *terminus ante quem* è comunque l'esecuzione dello stemma imperiale, con aquila a due teste – come quello che sappiamo eseguito sulla facciata del palazzo – apposto con l'arrivo delle truppe di Massimiliano nel 1509 e 1510, su un tamponamento dell'architettura dipinta, quella di contorno della fontana<sup>46</sup>. Sul piano tipologico e stilistico per quanto riguarda l'esterno si ravvisano convincenti affinità tra le decorazioni della terza fase del Barco e il citato Palazzo Barisan a Treviso di Giovanni Matteo Teutonico. Pertanto il problema attributivo riguarda in questo caso sia la decorazione sia gli aspetti squisitamente figurativi. Inoltre il putto in volta della loggia (fig. 7), recante un cartiglio con scritta illeggibile, manifesta identità di mano rispetto ad alcune parti della decorazione interna del vano, che sono di due diverse qualità, ovvero di un secondo e terzo maestro del Barco, quest'ultimo identificabile forse in Leonardo da Verona<sup>47</sup>. Si tratta di segnalare in particolare il fregio con motivi zoomorfi e fitomorfi su fondo giallo sulla parete meridionale, di stesura piuttosto corsiva, che presenta al centro un motivo a monocromo viola con putti che suonano e danza-

8. Secondo maestro del Barco, Fregio con putti che danzano e suonano, che cavalcano mostri marini accompagnati da Tritoni e Nereidi

Altivole, Barco di Caterina Cornaro, interno della loggia

9. Secondo maestro del Barco, Fregio con putti che danzano e suonano, che cavalcano mostri marini accompagnati da Tritoni e Nereidi (particolare)

Altivole, Barco di Caterina Cornaro, interno della loggia



no, e animali fantastici alternati a medaglioni con volti di profilo di più accurata esecuzione, corrispondente per l'appunto a quella del putto in volta; tale alternanza si ripropone sulla parete orientale e settentrionale con diversa cromia (il verde, il rosso) (figg. 8, 9)<sup>48</sup>. Va sottolineato che, con la stessa qualità più corsiva, sono realizzati sotto i fregi, sulla parete sinistra uno stemma con due aquile bianche in campo arancione, sormontato da galero cardinalizio, su quella destra lo stemma della regina Cornaro. Il quesito che pone il primo stemma è se indichi il *terminus post quem* dell'arrivo al Barco degli imperiali nel 1509 e 1510; se abbia lo stesso significato assegnato a quelli apposti alla facciata del palazzo e alla

decorazione interna della loggia, che sembrerebbero segnalare una temporanea e più pacifica occupazione degli edifici nel 1510, mentre altre testimonianze dicono messi in un primo tempo a fuoco nel 1509, senza specificare quali<sup>49</sup>. In ogni caso lo stemma della regina Cornaro, pur "figlia della Repubblica", convive con stemmi imperiali, che si vollero conservati dopo quella parentesi storica, o ipoteticamente eseguiti per la memoria dell'evento. La presenza del galero cardinalizio pone un problema interpretativo più intrigante: deve riferirsi a Marco Cornaro (1481-1524), figlio di Giorgio il Grande, "padre della patria", il primo della famiglia ad avere il titolo e il ruolo di cardinale veneto di curia presso la Sede



10. Pier Maria Pennacchi,  
*Madonna col Bambino in trono*  
(particolare)  
Treviso, piazza Santa Maria  
Maggiore, sottoportico della  
cosiddetta casa di Girolamo

Apostolica conferitogli da Alessandro VI nel 1500<sup>50</sup>. Il nipote di Caterina fu presente al Barco per breve tempo nell'estate del 1504, per cui vi erano motivi per celebrare sia la nomina che la sua presenza<sup>51</sup>. Anche in questo caso il quesito è se si tratti della manipolazione di uno stemma preesistente, effettuata al momento della presenza degli imperiali, o se esso sia stato eseguito dopo tale breve fase. Per la decorazione del Barco si pongono pertanto due possibili opzioni, quella di un'esecuzione subito precedente alla presenza degli imperiali o di poco successiva al 1510, che è anche l'anno di morte della regina Cornaro.

L'assieme dell'apparato decorativo della terza fase attribuisce alla bottega che vi è impegnata la possibilità di esibire una vasta articolazione di scelte figurative, mettendone in evidenza una struttura di tutto riguardo. Non si ravvisano in ambito trevigiano, altre imprese che dimostrino una tale specializzazione, se non quella di Giovanni Matteo Teutonico. Si conferma pertanto la proposta che essa sia attiva al Barco, mentre rimane aperto il quesito di quale sia il maestro responsabile delle parti figurative, dovendosi escludere da ognuna di esse Pier Maria Pennacchi, il quale come si è visto era legato al Teutonico, ma presenta un diverso stile. È da ricordare come nel 1507 e 1508 sia documentato al Barco il pittore Leonardo del *quondam* Bartolomeo da Verona, che dovette qui risiedere per molti anni e che potrebbe essere candidato per una parte della decorazione dell'interno della loggia<sup>52</sup>. Altri nomi di artisti che si possono avanzare a motivo del loro legame con il Teutonico conducono a pure ipotesi<sup>53</sup>.

Una prova autografa di Pier Maria Pennacchi nell'ambito della decorazione di questa tipologia non si rav-

visa, dunque, ad Altivole, come è stato ipotizzato in modo del tutto comprensibile. È bensì riconoscibile più credibilmente nella casa in piazza Santa Maria Maggiore a Treviso, dove il maestro trevigiano esegue la *Madonna col Bambino in trono* (fig. 10) del sottoportico, sulla cui attribuzione non si pone qui dubbio alcuno. Vi è una perfetta coincidenza di carattere esecutivo. Un caratteristico tratteggio a larga trama rialza con efficacia gli elementi fitomorfi e zoomorfi (fig. 11) in modo da apparire talora taglianti e accartocciarsi, accentuandone il valore di simulazione della scultura. Anche l'incidenza della luce è resa con il tratteggio e non manca per questo di conferire consistenza plastica e movimento. La *Madonna col Bambino* del sottoportico è realizzata con lo stesso inconfondibile *ductus*. Le relazioni in passato stabilite fra questo brano e gli affreschi del *Monumento ad Agostino Onigo* in San Nicolò si devono forse rivedere anche alla luce di questo dato più semplice riguardante il carattere esecutivo. Lungi dal voler risollevarlo in questa occasione lo spinoso problema attributivo, si vuole proporre almeno un passo in avanti. Ammesso che il Marescalco intervenga nei cosiddetti *Paggi* avvalendosi di una bottega trevigiana alla quale è demandato l'impaginato decorativo, rimangono forti le assonanze con lo stile di Pennacchi delle parti a monocromo di tabelle e medaglioni. Oltre a questo aspetto che rimane indubbiamente problematico, non ci si può esimere dal porre la domanda se possa davvero sussistere un'attribuzione allo stesso Bonconsiglio anche del *Fregio con figura clipeata* (fig. 12) della collezione Cini, tavola dipinta a monocromo su fondo azzurro dalla quale Zeri prende le mosse per la sua proposta attributiva<sup>54</sup>. Il procedimento pittorico per densi impasti di colore di Bonconsiglio, la tecnica usata nei

11. Pier Maria Pennacchi,  
*Fregio* (particolare)  
Treviso, piazza Santa Maria  
Maggiore, facciata della  
cosiddetta casa di Girolamo



*Paggi Onigo* di cui sono rivelatori i loro volti, riscontrabile anche nei colpi di luce corposi dei fregi della cornice del *Compianto sul Cristo morto* (Vicenza, Museo Civico), non vi trova corrispondenza a giudizio di chi scrive. È vero, invece, che nel fregio Cini, come pure nell'affresco della *Madonna col Bambino* assegnata a Pennacchi, vi è una più convincente corrispondenza per quanto riguarda quel particolarissimo procedimento di costruzione della forma a tratteggio e più alleggerita che consente anche di garantire un effetto che è come di più tersa luminosità. Per quanto riguarda poi la tipologia della testa clipeata, la spigolosità dei tratti somatici, giustificata anche da una particolare angolatura di ripresa, trova un confortante riscontro nel volto della Madonna ad affresco; mentre lo studiato gioco dei riccioli è già presente, ad esempio, nel Bambino della *Sacra conversazio-*

prio da Pennacchi e Lotto<sup>56</sup>. Altrettanto mostra la *Sacra conversazione* del Dai Destri proveniente da San Severo a Venezia, di poco successiva al 1505<sup>57</sup>.

In questa fase sul crinale del secolo si avverte chiaramente come l'insegnamento di Alvise venga ancora recepito da Pennacchi seppure in termini sempre più liberamente sperimentali, sia dal punto di vista del disegno e delle cromie sempre lucide e fredde, e comunque risonanti, sia sotto l'aspetto espressivo. Si tratta di esiti che motivano il confronto, di volta in volta da privilegiarsi, con quelli analoghi di Benedetto Diana e Marco Marziale; non sono mancati plausibili accostamenti anche con l'elaborazione stilistica di Jacopo de' Barbari e Marco Basaiti a parità d'anni.

In apertura del Cinquecento la linea di Alvise Vivarini manifesta ancora la sua vitalità specie in ambito

12. Pier Maria Pennacchi, *Fregio con figura clipeata* Venezia (?), collezione eredi Vittorio Cini



*ne* di Pennacchi già a Berlino che si data al 1495 circa. E, ancora, la resa dei capelli a tratti sottili, anche qui una sorta di esercizio grafico, trova riscontro nella chioma dei santi Cosma e Damiano della trascurata sacra conversazione ora in collezione Alana (Newark, Delaware, Stati Uniti; fig. 13). Essa appartiene alla fase di Pennacchi antecedente il capitolo del confronto diretto e intrigante con il giovane Lotto all'altezza della *Madonna col Bambino, san Giovannino e san Pietro martire*, opera firmata e datata "1503 adì 20 Septembio", ora conservata al Museo di Capodimonte; i volti dei due santi possono anticipare in qualche misura una primizia di Lotto qual è il *Ritratto di giovane* dell'Accademia Carrara<sup>55</sup>. La datazione si deduce anche dal fatto che il pittore trevigiano Vincenzo dai Destri, che dopo la collaborazione con Bellini sembrerebbe legato a Pennacchi, si mostra in seguito allineato, o attardato, proprio sullo stile di questa fase. Strette affinità, non solo stilistiche, ma persino nelle tipologie, sia con l'affresco sia con la sacra conversazione della collezione Alana, mostra la pala di Sant'Erasmo (Treviso, chiesa di San Leonardo), stimata nel 1503 pro-

trevigiano con le variazioni sul tema da parte delle diverse maestranze, tra le quali primeggia Pennacchi; lo attesta anche il contratto che il grande artista veneziano conclude proprio nel 1502 per l'*Assunzione della Vergine* della chiesa dei Santi Felice e Fortunato di Noale, compiuta solo nel 1504<sup>58</sup>. Guardando ancora a quest'opera, tra le ultime del Vivarini, e al confronto con la sacra conversazione di collezione Alana di Pennacchi, non si può che ribadire come quest'ultimo gli confermi un legame stilistico privilegiato. L'avvento del giovane Lotto a Treviso, poco più che ventenne, è a quel punto determinante perché il pittore trevigiano sprigioni quegli aspetti propri della "fronda anticlassica" già manifestati specie grazie agli stimoli düreriani. Si ravvisano in Pennacchi nella *Madonna col Bambino tra san Giovanni Battista e Andrea apostolo* del Museo Civico di Treviso (n. P 462), nella *Dormitio Virginis* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (n. 791). In esse la lezione di Lotto è inequivocabile anche dal punto di vista tipologico ed espressivo, cioè persino nelle indagini fisionomiche. Si devono porre a confronto di Lotto la *Sacra conversazio-*

ne della National Gallery of Scotland (Edimburgo) e dell'Alte Pinakothek di Monaco, l'*Apparizione dell'Assunta ai santi Antonio abate e Ludovico da Tolosa* del 1506 del duomo di Asolo.

L'opera di Lorenzo Lotto del periodo trevigiano, 1503-1506, è di una levatura tale da travalicare, ovviamente, l'interesse a vedere innalzato come non mai il livello artistico della città che lo ospita. Forse quest'ultima, a un tempo vicinissima alla Dominante e defilata, come pure il sostegno, talvolta solo indiretto, del vescovo de Rossi, avranno contribuito a creare per Lotto un osservatorio e un laboratorio impareggiabili. Da qui egli offre dimostrazione di trovare la propria strada, rimotivando le ascendenze specie da Antonello da Messina e, più prossime, quelle da Alvise Vivarini, guardando nel contempo ai grandi veneziani, Bellini e Gior-

*Allegoria della castità?* [cosiddetta *Danae*], collezione Kress, Washington; *San Girolamo*, Louvre)<sup>60</sup>. La rilettura di rassicuranti composizioni belliniane, anche quelle più emblematiche (pala distrutta ai Santi Giovanni e Paolo, pala di San Zaccaria), è in quest'ottica affatto radicale da parte di Lotto e scaturisce fino dal valore di geometrica ricomposizione della forma attribuito al disegno prima che dalla luce e dal colore: nella *Sacra conversazione* di Edimburgo e nel *Matrimonio mistico di santa Caterina* di Monaco di Baviera, come pure nella pala di Santa Cristina del Tiveron (Quinto di Treviso) del 1504-1505<sup>61</sup>. La consapevole dissonanza posta a fondamento dello stile di Lotto si esprime in quest'ultima opera in modo altissimo proprio a indicare la libertà nella ricerca inventiva piuttosto che nella derivazione, come indicato dal consueto confronto con la coeva pala



gione, ma in particolare a Dürer a prescindere da un presunto effetto immediato delle opere del secondo soggiorno italiano (fine 1505-1506), per incompatibilità cronologica<sup>59</sup>. Occorre ammirare le sue opere trevigiane col ripetere le osservazioni formulari, ma efficacemente sintetiche, che colgono nella sua pittura soprattutto la dissonanza dei colori in partiture accostate in modo ermetico, in luogo della fusione tonale, e inoltre le ombre trasparenti anziché colorate; il tutto proiettato entro una sorta di progressione geometrica. Sono ricerche sostanziali anche a una personalissima sensibilità di resa di quanto perscruta nella realtà, anche la più minuta, sia che riguardi il paesaggio di un volto, anche nella connotazione psicologica (quello di *Bernardo de Rossi* a Capodimonte, di *Giovane donna* di Digione, forse Giovanna, sorella di de Rossi; di *Giovane con lucerna* di Vienna), oppure un ambiente naturale, con i suoi dettagli minuti e lontani inimmaginabili, di sovente caricato di effetti atmosferici subitanei e, a un tempo, di contenuti simbolici e allusivi (*Allegoria con satiro e amorino* quale coperta del ritratto di de Rossi, Washington;

di San Zaccaria di Bellini. Riguarda i due piani diversi della rappresentazione: il primo in cui si collocano i personaggi sacri della pala investiti di luce, l'altro quello della lunetta in cui il pianto sul Cristo morto trova collocazione entro una sua autonoma misura architettonica e di contro al fondo scuro alla ponentina che, si direbbe, ne fissano con risolutezza la drammatica verità. La regina Cornaro e la sua corte attraggono il giovane artista di stanza a Treviso e qualificato come "pictor celeberrimus" già nel 1505<sup>62</sup>. L'*Apparizione dell'Assunta ai santi Antonio abate e Ludovico da Tolosa* del 1506 è eseguita in virtù dell'indulgenza che la regina ottiene da papa Innocenzo VIII per la cappella dedicata al santo eremita nella chiesa di Santa Maria Assunta di Asolo<sup>63</sup>. Il tema dell'apparizione, per cui la Vergine si presenta come l'Immacolata Concezione, crea entro tanta lucidità una forte tensione visiva fra diversi piani concettuali: quello dell'astrazione propria del contenuto teologico, dell'incanto differenziato, ovvero curioso o struggente dei suoi santi, del paesaggio veritiero e persino della presenza di Lotto "junior" nella scrittura esposta del

cartellino-firma. Si complica ulteriormente per la proiezione allegorica che vuole vedere nell'Immacolata Concezione l'immagine stessa di Caterina Cornaro nella sua ricerca spirituale<sup>64</sup>.

Alla presenza di Lotto a Treviso – una vitale scelta la sua di uscire da Venezia – si associa, sostanzialmente nello stesso arco temporale e poco oltre, quella di Cima. Saldo e riconosciuto a Venezia a fine carriera, egli intensifica tuttavia nel primo decennio del secolo l'invio di opere nel territorio d'origine. Per tutte, il polittico di San Fior, in particolare, ha suscitato il confronto proprio con Lotto, persino nella suggestiva ipotesi di Coletti di una partecipazione alla stesura del registro superiore con santi di forte sbalzo plastico sul fondo scuro alla ponentina, e soprattutto di nuovo estro<sup>65</sup>. La soluzione di segno opposto della critica successiva rimarca l'aggiornamento del più vecchio maestro a quel moderno e vitale sentire l'antonellismo, che era stato anche per lui la linea originaria<sup>66</sup>. Accanto a questo esito del polittico di San Fior, si collocano nel suo catalogo opere valutate, invece, nella loro componente di consonanza giorgionesca, anche dal punto di vista dell'intenerimento del colore e del paesaggio più "sentimentale", di cui sono gli esem-

pi più celebri i tondi delle arcadiche poesie "visive" con il *Sogno di Endimione* e il *Giudizio di Mida* a Parma<sup>67</sup>.

La presenza concentrata nel primo decennio del Cinquecento di personalità di primario livello, nei diversi centri entro il quadrante della Marca, lascia comprendere come anche il Pordenone abbia trovato proprio qui l'occasione per prospettare il personale aggiornamento: da una partenza periferica egli ha di mira Venezia e il "giorgionismo"<sup>68</sup>. Il riferimento riguarda i problematici affreschi perduti della Cappella Vecchia di San Salvatore nell'omonimo castello comitale dei Collalto presso Susegana, e il gruppo di pale d'altare "collaltine" del momento<sup>69</sup>. Alla data emblematica del 1511, l'anno successivo alla morte di Giorgione, è sintomatico che si possano ravvisare nella pala da qui migrata a Brera evidenti spunti dedotti dai suoi "creati", Sebastiano e Tiziano, ma soprattutto l'interpretazione della loro vitale monumentalità<sup>70</sup>. Il colore effusivo di tale matrice si manifesta più liberamente nell'affresco. Fa da riferimento esplicito quello del 1514 staccato dalla distrutta chiesa agostiniana di Sant'Antonio di Conegliano (ora al locale Museo Civico)<sup>71</sup>. In questa personale congiuntura "di passaggio" si ha l'occasione di iscrivere per la prima vol-

13. Pier Maria Pennacchi, *Madonna col Bambino e sant'Anna Metterza in trono, i santi Cosma e Damiano* Newark, Delaware (Stati Uniti), collezione Alana





14. Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone, *Cristo morto sostenuto da un angelo* Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, n. 1264



15. Domenico Capriolo, *Autoritratto* (particolare del medaglione) San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage

ta nel suo catalogo giovanile il *Cristo morto sostenuto da un angelo* (fig. 14) degli Staatliche Museen di Berlino (n. 1264) significativamente finora assegnato a Pier Maria Pennacchi<sup>72</sup>. Certa inconsueta durezza, si direbbe icaistica, del volto di Cristo rinvia ancora al momento della lucida descrittività degli affreschi della volta di San Lorenzo a Vacile<sup>73</sup>. La morbidezza di stesura nella resa anatomica del torso, il viraggio chiaroscurale che investe anche il volto dell'angelo, fa ritenere questa tavola degna di figurare quale cimasa in forma di lunetta tanto della pala ora a Brera del 1511 quanto di quella coeva ora nella sacrestia della chiesa della Salute a Venezia<sup>74</sup>.

Su altro piano, meno indagato di "giorgionismo" è da annoverare nel contesto trevigiano Domenico Capriolo, che precocemente è dedito alla desunzione di termini ispirati al grande maestro<sup>75</sup>. Il riferimento riguarda innanzitutto la paternità più volte messa in dubbio del *Ritratto di giovane in pelliccia* dell'Ermitage, già ritenu-

to anticamente di Giorgione da Ridolfi (1648) e da Scannelli (1657) che lo vedono a Verona<sup>76</sup>. Della fortuna persino eccessiva del secolo scorso come Domenico Mancini o Capriolo, e soprattutto in collegamento con i due *Cantori* Borghese, si vuole ricordare l'osservazione di Wilde che lo giudica copia da Giorgione e quale autoritratto di tale Domenico venticinquenne nel 1512, come indicherebbe la scritta del medaglione (fig. 15)<sup>77</sup>. L'accertata data di nascita nel 1494 di Domenico Capriolo ha tuttavia reso difficile tale identificazione. Si osserva qui per la prima volta come l'iscrizione vada letta al modo seguente: alla lettera capitale A, da leggersi come abbreviazione di *Aetatis*, fa seguito il numero romano venti (XX), e da ultimo non il numero romano cinque (V), bensì una lettera A in capitale e rovesciata, in modo da apparire speculare alla prima per un artificio di ornamento grafico, interpretabile quest'ultima come abbreviazione di *ANNORVM*. L'iscrizione va quindi meglio sciol-

16. Domenico Capriolo,  
*Ritratto d'uomo*  
Nancy, Musée des Beaux-Arts,  
n. 59



17. Domenico Capriolo,  
*Suonatore che accorda la lira da braccio*  
Vienna, Kunsthistorisches  
Museum, n. 317



ta come “Aetatis viginti Annorum”, come ben si conviene ai tratti giovanili dell’effigiato. Si potrà obiettare che in base al rapido calcolo di sottrazione non vi è ancora corrispondenza tra l’età dichiarata dal documento e quella dell’iscrizione per una differenza di due anni: essa sembra tuttavia potersi giustificare per il calcolo dell’annuale secondo lo stile Veneto, e anche per certo scarto consentito all’epoca nella dichiarazione dell’età. Nulla osta quindi da parte dell’iscrizione che l’opera dell’Ermitage sia l’*Autoritratto di Domenico Capriolo* ventenne. Quanto al contenuto stilistico, esso mostra Capriolo al massimo grado qualitativo, mentre poi il suo stile sarebbe destinato a regredire, ovvero a standardizzarsi. L’ipotizzato modello di Giorgione del quale sarebbe addirittura copia, si concentra in un confronto con il *Ritratto d'uomo in pelliccia* dell’Alte Pinakothek di Monaco (n. 524), il cosiddetto ritratto di un Fugger, assegnato a Giorgione ma anche a Sebastiano e, come qui si vuole sottolineare, a Palma come soluzione più convincente<sup>78</sup>. La componente palmesca nel ritratto di Capriolo è indubbio sia la più forte, ed è tale da lasciar ritenere che in assenza di un modello di così alta forza ideativa, la mano di Capriolo possa ravvisarsi in opere finora assegnate a Palma stesso come i due ritratti del Museo di Belle Arti di Budapest (nn. 3460, 949); egli, pertanto, può porsi candidato anche per quello datato 1510 della Galleria Borghese, primizia di Palma almeno conforme alla ricostruzione longhiana<sup>79</sup>. Sullo stesso piano derivativo si pongono il *Ritratto d'uomo* del Musée des Beaux-Arts di Nancy (n. 59) (fig. 16) anche per quanto riguarda lo sfondo, inoltre i temi musicali e giorgioneschi espressi dal *Suonatore che accorda la lira da braccio* (fig. 17) del Kunsthistorisches Museum di Vienna (n. 317) quale traduzione scopertamente palmesca, il *Ritratto di musico* (n. 222a), il *Suonatore di ghironda e giovane donna* (n. 3052) della stessa Galleria<sup>80</sup>. Il “giorgionismo” dei temi più che dello stile si attesta ben presto a Treviso con Capriolo, tuttavia all’insegna della variabile palmesca. Come vitale forza espressiva del colore, indubbiamente sostanza ancora l’apertura protomanieristica del Pordenone inaugurata con gli affreschi della cappella Malchiostro del duomo trevigiano che ammantano l’*Annunciazione* di Tiziano classicista, eppure drammatico. Nell’accezione di un’effusione sentimentale ricercata nelle espressioni umane e nei vari aspetti della natura, il “giorgionismo” è valore permanente se si osserva l’inclinazione del giovane Paris Bordon, trevigiano, ma con lui si giunge oramai a un altro capitolo che riguarda le scelte dei creati di Tiziano.

- <sup>1</sup> Un quadro d'assieme è di Fossaluzza 1990, II, pp. 541-572; Sponza 1996, I, pp. 225-280. Per quanto riguarda il Barco Cornaro e la sua decorazione, il presente contributo aggiorna il saggio *I maestri del Barco di Caterina Cornaro* in Fossaluzza 2003, I.3, pp. 433-479.
- <sup>2</sup> Sulla corte di Caterina e i rapporti con Bembo cfr. Dionisotti, *Introduzione*, in Bembo 1966, pp. 9-56; Chastel 1978, pp. 100-105; Povoledo 1987, pp. 133-162; *Caterina Cornaro* 1987. Sulla partecipazione di Tuzio Costanzo cfr. Puppi 1970, pp. 253-263. Punto di riferimento sono le biografie di Colbertaldo, conservate in più copie dei secoli XVI (?), XVII. Si veda inoltre Centelli 1892; Loredana 1938; Colasanti 1979, pp. 335-342; Piovesan 1980; Comacchio 1981; Campolieti 1987; Mullaly 1987; Piovesan 2000, pp. 82-87.
- <sup>3</sup> Il mantenimento del titolo regale è concesso con il decreto della Repubblica del 20 giugno 1489, con il quale sono riconosciuti i termini della sua signoria su Asolo.
- <sup>4</sup> Sulla presenza a Castelfranco cfr. Puppi 1970, p. 258. Si veda il profilo di De Nicolò Salmazo 1990, II, pp. 729-730 (con bibliografia), e prima De Nicolò Salmazo 1976, pp. 62-72.
- <sup>5</sup> Per un quadro complessivo si consenta il rinvio a Fossaluzza 2003, I.3; Fossaluzza 2003, I.4.
- <sup>6</sup> Su Girolamo da Treviso, cfr. Fossaluzza 1990, II, pp. 546-551, 563-564 nota 52; Fossaluzza, in *Pinacoteca di Brera* 1990, pp. 464-465; Fossaluzza, in *Da Paolo Veneziano* 2000, pp. 92-93, 96-101.
- <sup>7</sup> Fossaluzza 2003, I.4. Su Pennacchi si rinvia alla scheda in catalogo relativa alla sua opera di Basilea.
- <sup>8</sup> Gargan 1980, pp. 1-31; Lucco 1980, pp. 33-66; Trevisani 1980, pp. 67-100; Spiazzi 1980, pp. 101-123; Dillon 1980, pp. 124-157. Si veda inoltre Gentili 1985. Di aggiornamento sono i contributi di Dal Pozzolo 1990, pp. 89-110; Dal Pozzolo 1993<sup>d</sup>, pp. 33-49; Dal Pozzolo 1995.
- <sup>9</sup> Sul primo Bordon che guarda a Tiziano e Savoldo si veda a proposito della *Sacra conversazione* Doria Pamphilj Fossaluzza 2000, pp. 153-161. Sul contesto rimane classico il contributo di Liberali 1963.
- <sup>10</sup> Humfrey 1983.
- <sup>11</sup> Sull'eco periferica di Cima cfr. Fossaluzza 1996, pp. 37-94.
- <sup>12</sup> Coletti 1959, pp. 55 e sgg., 65.
- <sup>13</sup> Pallucchini 1962, pp. 221-228.
- <sup>14</sup> Zeri 1976, pp. 58-70. Per un ragguaglio sulla successiva fortuna critica cfr. Fossaluzza 1990, pp. 566-568, nota 67; Dal Pozzolo 1998, pp. 146-169, 186-188.
- <sup>15</sup> Nel 1504 sorge una disputa circa il pagamento con conseguente intervento, quale arbitro a suo favore, del pittore Antonio Buora da Venezia, cfr. Biscaro 1897; Coletti 1935, pp. 77-78, cat. 106 (con bibliografia); Fossaluzza 2003, I.3, pp. 450-451, figg. 21.16, 21.17.
- <sup>16</sup> Fossaluzza, in *Fondazione Cassamarca* 2004, pp. 256-259. Sulle questioni del *Fregio* si consenta la sintesi ivi pubblicata, Fossaluzza, in *Fondazione Cassamarca* 2004, pp. 228-255. Si rimanda, inoltre, ai contributi specifici di questo catalogo.
- <sup>17</sup> Mariuz 2004<sup>a</sup>, pp. 300-367.
- <sup>18</sup> La regina "molto si curava di leggere la Vita di santa Catharina", cfr. Centelli 1892, p. 130. Sulla sua devozione cfr. Klapisch Zuber 1988, p. 326; Dal Pozzolo 1995, p. 104. Per notizie su tale oratorio e sulla sua dedicazione, cfr. *Gesture* (pseudonimo di A. Serena) 1910, pp. 153, 156; Piovesan 1980, pp. 84-85, note 8, 9; Demattè 2000, pp. 54, 64 nota 5.
- <sup>19</sup> La citazione è tratta da Puppi (1962, p. 52) che trascrive da Fietta 1881, pp. 80-81. Per le vicende costruttive cfr. Puppi 1988<sup>b</sup>; Puppi 1994<sup>a</sup>, pp. 230 e sgg. Sono importanti i contributi di Kolb Lewis 1977, pp. 157-166, appendice; Piovesan 1980; Marson 2000, pp. 38-52.
- <sup>20</sup> Brusatin (1992, pp. 29, 32, nota 13) sostiene che il palazzo nel 1500 non fosse ancora cominciato.
- <sup>21</sup> Piovesan 1980, pp. 99-122; Demattè 2000, pp. 53-66; Marson 2000, pp. 38-52.
- <sup>22</sup> Si vedano le illustrazioni del capitolo *I maestri del Barco di Caterina Cornaro* in Fossaluzza 2003, I.3, pp. 433-479.
- <sup>23</sup> Puppi 1962, p. 58.
- <sup>24</sup> Dal Pozzolo 1995.
- <sup>25</sup> Comacchio 1969, p. 121; Comacchio 1976, pp. 35-44; Piovesan 1980, p. 111, nota 18. Per i personaggi della corte si veda Trieste De Pellegrini 1780. La tavola di Bastiani è riprodotta in Fossaluzza 1990, II, pp. 548-549, fig. 649; Sartor 1997, pp. 46-47, fig. 8.
- <sup>26</sup> Salvini 1964, p. 4, tav. VI. Il raffronto è in Piovesan 1980, p. 109, nota 17.
- <sup>27</sup> Cfr. Mazzotti 1954, pp. 501-503; Mazzotti 1961, pp. 307-308 (Girolamo da Treviso). Puppi 1962, pp. 58-59; Puppi 1994<sup>a</sup>, p. 233. Il riferimento al *Polifilo* di Francesco Colonna è anche di Muraro (in *Pitture murali* 1960, pp. 99-100).
- <sup>28</sup> Pivetta, sec. XIX, ms., c. 335.
- <sup>29</sup> Vasari 1568, ed. Milanese 1906, IV, pp. 98-99. Cfr. Puppi 1970, pp. 253-263; Chastel 1978, pp. 100-105.
- <sup>30</sup> Un ragguaglio è di Dal Pozzolo (1993, pp. 48-51) che lascia aperta la proposta della bottega Pennacchi.
- <sup>31</sup> Sgarbi 1979, pp. 273-284. Sugli affreschi milanesi cfr. Mulazzani 1978, p. 84, cat. III.
- <sup>32</sup> Ivi, p. 275.
- <sup>33</sup> Ivi, p. 278-279.
- <sup>34</sup> Lucco 1975, pp. 6-7.
- <sup>35</sup> Sgarbi 1979, pp. 278-282. Sui significati si veda Mariuz 1966, pp. 49-70. Ballarin (1979, p. 229) lo conferma a Giorgione alla data del 1496.
- <sup>36</sup> Lucco 1981, pp. 60, 63, nota 14. Giudica bramanteschi gli affreschi della facciata di villa Pola a Posmon di Montebelluna e quelli di casa Zucco a Feltre.
- <sup>37</sup> Lucco 1981, p. 63, nota 14.
- <sup>38</sup> Sul ragguaglio critico si vedano le indicazioni a nota 13. Sulla *Madonna col Bambino* del sottoportico in piazza Santa Maria Maggiore cfr. Lucco 1981, p. 61 (Marescalco); per l'attribuzione a Pennacchi, cfr. Sgarbi 1981, pp. 489-490; Gentili 1981, pp. 68-69; Fossaluzza 1990, pp. 553, 567, nota 67, p. 568, nota 75; Dal Pozzolo 1998, p. 214, cat. R25 (con ulteriore bibliografia). Si tratterebbe di derivazione dell'armigero di destra del *Monumento di Agostino Onigo* databile agli inizi del Cinquecento.
- <sup>39</sup> Lucco 1981, p. 59.
- <sup>40</sup> Kolb Lewis 1977, p. 157-166; Kubelic 1973, pp. 401-407.
- <sup>41</sup> Piovesan 1980, p. 109, nota 16, p. 112, nota 20.
- <sup>42</sup> Il profilo del Teutonico è proposto da Demattè 1982, pp. 45-54; Demattè 1986, pp. 73-79.
- <sup>43</sup> Nepi Scirè 1980, p. 45.
- <sup>44</sup> Sugli affreschi trevigiani riconducibili a diverso titolo a questo gusto si veda anche Coletti 1935, pp. 76-78, cat. 106; Demattè 1986, pp. 75 e sgg.; Fossaluzza 1989<sup>a</sup>, pp. 22 e sgg., 26-27, figg. 9-11; Botter 1989, pp. 84 e sgg., figg. 8-10.
- <sup>45</sup> Marson 2000, pp. 38 e sgg. Si inseriscono in questo quadro anche gli affreschi della facciata di Palazzo Bovolini-Soranzo a Castelfranco. I fregi sono "alla trevisiana" mentre le due scene figurati-
- ve con *Ercole e il leone nemeo* ed *Ercole che scoppia Anteo* sono esemplate sulle incisioni di Andrea Mantegna. Il palazzo di proprietà di Taddeo Bovolini, letterato e giurista, legato alla Cornaro, poté essere decorato nel primo decennio del Cinquecento. Cfr. Mariuz 2004<sup>a</sup>, pp. 307-308, figg. 30-32.
- <sup>46</sup> Piovesan 1980, pp. 113-114, figg. 33, 35, 58; Marson 2000, pp. 45-46. Per lo stemma sulla facciata del palazzo si veda Puppi 1962, pp. 52, 54, 57, fig. 12. La testimonianza dell'arrivo delle truppe imperiali è nei *Diarii* di Sanuto (1882, IX, col. 7; X, col. 756).
- <sup>47</sup> Sgarbi 1979, p. 277. Per la distinzione dei maestri cfr. Fossaluzza 2003, I.3, pp. 452 e sgg.
- <sup>48</sup> Piovesan 1980, pp. 111-112, figg. 31-32.
- <sup>49</sup> Piovesan 1980, pp. 140-143. In precedenza cfr. Zugni Tauro 1994, p. 37.
- <sup>50</sup> Le notizie sul Cornaro si ricavano da Mortier (1925, I, p. 164). Si veda anche Liberali 1971, pp. 31-32, nota 78; Piovesan 1980, pp. 139-140, 144, nota 14.
- <sup>51</sup> Piovesan 1980, pp. 139-145.
- <sup>52</sup> Anderson 1974, p. 302; Piovesan 1980, p. 117. Il pittore Leonardo del *quondam* Bartolomeo da Verona paga ancora le tasse ad Asolo nel 1530, risultando residente al Barco. Si è proposta la sua identificazione quale terzo maestro dei fregi della loggia. Cfr. Fossaluzza 2003, I.3, pp. 452 e sgg.
- <sup>53</sup> Si tratta di Antonio di Andrea Buora (Antonio Lombardo), pittore veneziano attivo a Treviso dal 1486 al 1508 e familiare del vescovo Nicolò Franco. Cfr. Demattè 1982, p. 54, nota 33. Per la collaborazione di Giovanni Giacomo da Padova; Matteo Salamon, si rinvia a Fossaluzza 2003, I.3, pp. 460 e sgg.
- <sup>54</sup> Zeri, 1976, pp. 61e sgg., figg. 63-65.
- <sup>55</sup> L'indagine radiografica della tavola di Capodimonte rivela sottostare il ritratto del vescovo de Rossi. Cfr. Dal Pozzolo 1993, pp. 33 figg. 1-2, 45, nota 2.
- <sup>56</sup> Gargan 1980, p. 2, figg. 1, 9-10, cat. 3.
- <sup>57</sup> Ora Treviso, Museo Civico. Cfr. Sgarbi 1977, pp. 43, 48, fig. 180.
- <sup>58</sup> La tavola di Noale è lo scompartmento centrale di un politico perduto attribuito da Lucco (1979, pp. 27-33). La datazione al 1480 circa, prossima alla pala per San Francesco di Treviso (ora Venezia, Gallerie dell'Accademia) è stata superata su base documentaria.

Cfr. S. Simi de Burgis 1998, pp. 129-132. Il confronto istituito con la tavola dello stesso soggetto in origine all'Incoronata di Martignano (Brescia), resa nota da C. Alpini, M. Lucco (in *Pinacoteca di Brera* 1990, pp. 275-279, cat. 160) non ha ragione di sussistere, in quanto riconducibile a Benedetto Diana.

<sup>59</sup> Sponza 1996, I, pp. 235-237.

<sup>60</sup> Basti qui il rinvio alle eccellenti schede di D.A. Brown 1998, pp. 68 e sgg., cat. 1-6.

<sup>61</sup> A proposito del dipinto di Monaco, Gentili (1985, pp. 132-137) ravvisa nella santa un'allusione alla sorella di Bernardo de Rossi, Giovanna.

<sup>62</sup> Gargan 1980, p. 13, doc. 11. Il documento vede presente il domenicano Vincenzo Frigerio in rapporto con il più noto Francesco Colonna.

<sup>63</sup> Dal Pozzolo 1995, p. 104.

<sup>64</sup> Dal Pozzolo 1990, pp. 89-110; Fontana 1994, pp. 29-40; Dal Pozzolo 1995.

<sup>65</sup> Coletti 1959, pp. 45-46.

<sup>66</sup> Ballarin 1962, pp. 483-486; Humfrey 1983, pp. 143-144, cat. 130; Dal Pozzolo 1994, pp. 61-80.

<sup>67</sup> Humfrey 1983, pp. 139-140, cat. 120.

<sup>68</sup> Lucco 1975, pp. 3-38. Per una

verifica di alcune attribuzioni proposte cfr. Fossaluzza 1983, pp. 49-66.

<sup>69</sup> Furlan 1982, pp. 11-62; Furlan 1988, pp. 13 e sgg., 326-327; Cohen 1996, I, pp. 40 e sgg.

<sup>70</sup> Furlan 1988, p. 53, cat. 4.

<sup>71</sup> Fossaluzza, in *Da Paolo Veneziano* 2001, pp. 110-113, cat. 32.

<sup>72</sup> Tavola ridotta, 57 x 54 cm, Cfr. [Bode], *Staatliche Museen* 1931, p. 357; Heinemann 1962, I, p. 130, cat. S. 265; II, fig. 329.

<sup>73</sup> Furlan 1988, pp. 47-53, cat. 4.

<sup>74</sup> Ivi, pp. 53-55, cat. 5, 6.

<sup>75</sup> Lucco, in *Francesco da Milano* 1983<sup>a</sup>, p. 78, nota 95; Fossaluzza 1983, pp. 49-66; Fossaluzza 1989, pp. 127-152; Fossaluzza, in *Da Paolo Veneziano* 2001, pp. 116-119, cat. 34.

<sup>76</sup> Ridolfi 1648, ed. 1914, I, p. 105; Scanelli 1657, p. 212. La fortuna dell'opera è puntualmente ricostruita da Artemieva, in *Cinquecento veneto* 2001, p. 62. L'opera è esposta in questa occasione, cfr. in questo catalogo la scheda dell'opera a cura di Artemieva, cat. 94.

<sup>77</sup> Wilde 1933, pp. 97, 113.

<sup>78</sup> Come Giorgione 1506 circa per Ballarin, in *Le siècle* 1993, pp. 340-341, cat. 28 (con fortuna critica).

<sup>79</sup> Longhi 1928, pp. 44-48. Cfr. Ballarin 1968, pp. 248-251, figg. 328-329. Il ritratto Borghese datato 1510, da cui prende le mosse la posizione dello studioso, è esposto in questa mostra, con scheda di A. Zamperini, cat. 92. Si veda in proposito Artemieva, in *Cinquecento veneto* 2001, pp. 60-62.

<sup>80</sup> Il *Ritratto di musico* n. 222a è attribuito da Lucco 1985<sup>b</sup>, pp. 142 e sgg.; quello di Nancy da chi scrive, Fossaluzza 1989, p. 144, fig. 26, p. 148. I ritratti n. 317 e n. 3052 qui attribuiti per la prima volta sono illustrati da C. Terribile, A. Serafini, in *Dipingere la musica* 2001, p. 143, cat. I.48, p. 224, cat. IV.15. I rimanenti sono qui proposti per la prima volta, come i seguenti. Si aggiungano pertanto: *Giovane in armatura*, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, n. 228; *Allegoria dell'armonia*, Grenoble, Musée des Beaux-Arts, n. N.G. 673; *Ritratto di matematico*, Monaco, Bayerisches Staatsgemäldesammlungen, n. 7452, cfr. Garas 2000, pp. 77 e sgg., fig. 7. Il più vicino a quello dell'Ermitage del 1512 è il *Ritratto di giovane donna* (76 x 60 cm) già Agnew, London 1949, poi London, Drey 1955, con scritta "IVDI/CIVM DIFI/CILE". L'esame diretto al suo

riapparire potrà convincere meglio nell'attribuzione del *Ritratto di giovane donna che mostra un cartiglio* già Donà dalle Rose, del *Ritratto d'uomo* già Hirsch, assegnato anche a Oliverio. Gli spetta il *Salvator mundi*, già Minto, Genova; il *San Francesco leggente* di ubicazione ignota, cfr. Angelelli, in Angelelli, De Marchi 1991, pp. 24-25, cat. 17, pubblicato come opera di Giovanni Cariani con datazione 1510-1514 circa da Francesco Rossi, in *Bergamo* 2001, pp. 156-157, cat. IV.3; l'analogo soggetto attualmente sul mercato antiquario bolognese, già Forghieri (tavola, 53 x 47 cm); un *San Giacomo*, già Venezia, conte Alvisse Giustinian; il *Ritratto di giovane*, Foto Istituto Germanico di Firenze, scheda 155036 (come Palma); il *Busto di santa Caterina d'Alessandria*, Londra, Sotheby's, 27 marzo 1968, lotto 26; *San Giacomo* (o Rocco?), *Sant'Elena*, cfr. pagina pubblicazione, in "The Burlington Magazine", novembre 1985, p. XXXIV.