

# *Pittura murale in Italia*

IL QUATTROCENTO



GRUPPO SANPAOLO







# *Pittura murale in Italia*

IL QUATTROCENTO

*A cura di*

MINA GREGORI

*Saggi di*

Maria Cristina Bandera - Daniele Benati  
Giovanbattista Benedicenti - Anna Cavallaro - Giorgio Fossaluzza  
Francesco Frangi - Maria Clelia Galassi  
Pierluigi Leone de Castris - Elvio Lunghi  
Lisa Venturini - Monica Zambelli - Pietro Zampetti

ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO



# Le Venezie

## Il Veneto

Nel vasto e articolato territorio di entroterra in cui si va strutturando nel corso del Quattrocento il dominio politico e culturale di Venezia i fatti capitali ed ineludibili che qualificano la vita artistica della città lagunare e dei maggiori centri cittadini vengono recepiti in uno sforzo di aggiornamento da parte delle personalità e del gusto dei committenti, anche nelle forme proprie delle scuole locali di cultura periferica o di frontiera. Esse manifestano linguaggi compositi e vitali perché formulati nella continuità di una tradizione per cui anche le sensazionali novità espressive vi trovano una ricezione per lo più gergale.

Il passaggio dalla visione gotica a quella rinascimentale sollecitata da una nuova cultura umanistica è progressivamente in atto nel secondo quarto del Quattrocento, si svolge accanto a episodi in cui si impone un rinnovamento già pienamente rinascimentale, poiché nel frattempo agisce la provocazione d'avanguardia dovuta alla sporadica, ma fondamentale presenza di artisti toscani col loro già consolidato nuovo linguaggio. A metà secolo, specie grazie all'insegnamento di Donatello, si manifesta la più coerente e assoluta visione di classicismo romanista di Mantegna a Padova e poi a Verona. Fa seguito la mediazione personale e altissima del mantegnismo col luminoso formalismo pierfrancescano da parte di Giovanni Bellini. Proprio questa evoluzione, con la presenza a Venezia di Antonello da Messina nel 1475, trova un apice congiunturale tale da garantirne la fortuna fin oltre allo schiudersi del moderno classicismo di Giorgione che si attesta già entro la fine del secolo.

Una valutazione di questi fatti nell'ambito specifico della pittura murale delle Tre Venezie richiede ovviamente una considerazione sistematica di tutte le espressioni artistiche e in più di ricordare come proprio Venezia, che, da capitale, assai spesso è il teatro di tali avvenimenti propulsivi, sia carente per le risapute situazioni ambientali e conservative di esempi di pittura ad affresco e, per conseguenza, di una pratica artistica altrove tradizionalmente assai più diffusa.

La presenza a Venezia di Gentile da Fabriano almeno dal 1408 al 1414, occasionava l'importante e ammirato affresco perduto della Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale<sup>1</sup>. Essa lega ben oltre questo arco di tempo una diffusione dei suoi modi di eleganza e umanizzazione espressiva non solo nella pittura su tavola ma anche in quella ad affresco. Nel secondo quarto del Quattrocento la linea gentiliana ha una diffusione multiforme ma non esclusiva. Ricercando nel territorio delle Venezie, può essere giudicato come esempio significativo di maturo gentilismo, portato a soluzioni assai personali, il ciclo di affreschi staccati della Bevazzana nella bassa friulana,

1) A. De Marchi 1992, p. 47 sgg.





Lignano, Santa Maria  
(da Bevazzana).  
Maestro della Bevazzana,  
Madonna col Bambino ed Eva  
tra l'albero del Bene e del Male.

ora in Santa Maria di Lignano, di un esito formale e compositivo scandito ed essenzializzato, tale da aver giustificato il rilievo circa l'accoglimento di un suggerimento masoliniano<sup>2</sup>. Eppure la sua collocazione cronologica, in base anche al riscontro documentario, porta addirittura al terzo quarto del secolo. Un tale lungo ripercuotersi periferico di questa linea tardo-gotica non sorprende, se si osserva il meccanismo della sua diffusione, come è chiaramente esemplificato dal Maestro degli Innocenti a capo di un'articolata bottega che affresca circa il 1430 un'intera cappella in Santa Caterina a Treviso dedicata ai martiri della strage di Erode<sup>3</sup>. All'interno del ciclo, accanto a formulazioni di più scomposto e appiattito grafismo di tradizione gentiliana, si avvertono episodi di maggiore accentuazione naturalistica che echeggiano ugualmente «modi masoliniani», o meglio preludono ai primi modi di Antonio Vivarini. Non è quest'ultimo esito più avanzato, avvertibile in alcune parti della *Dormitio Virginis* o della *Assunzione* bensì quello più tradizionalista della *Crocifissione*, che risulta destinato ad avere più fortuna ad opera di qualche partecipe alla bottega del Maestro degli Innocenti. Non del Maestro di San Vittore e Corona, che prende il nome dagli affreschi qui eseguiti circa il 1430, ma sicuramente da parte di quello che a Feltre esegue gli affreschi in Santa Maria delle Ripe o a Serravalle il ciclo in San Lorenzo dei Battuti<sup>4</sup>. Presso quest'ultimo si forma Giovanni Antonio da Meschio attivo dopo la metà del secolo in termini di consumato conservatorismo di trito retaggio tardogotico, che contraddistingue più avanti ancora Giovanni di Francia, il Maestro del ciclo del Credo in San Pietro di Feletto e il Maestro della Cappella Galletti di Serravalle ormai negli anni Settanta e oltre<sup>5</sup>.

Il linguaggio gentiliano, o meglio del tardo-gotico epigonico, si disperde e da un lato si evolve non solo in termini gergali propri della diaspora di una bottega, ma forma altresì anche maestri dotati di forte carica personale come Stefano da Verona e Pisanello, ma anche Michele Giambono che, par-

2) S. Miotto 1995.

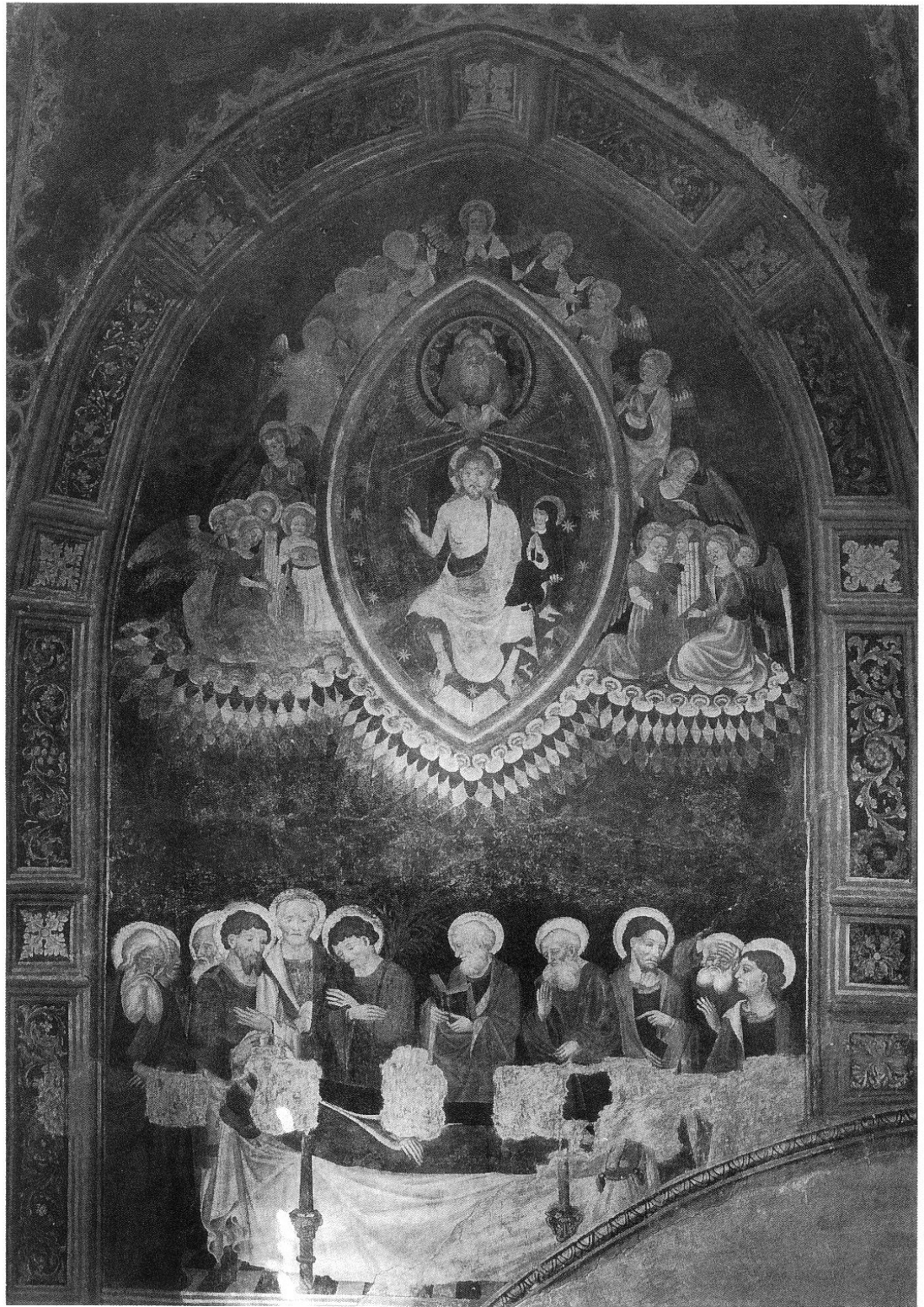
3) L. Coletti 1948, pp. 30-40.

4) E. Cozzi 1989, p. 102 sgg. Sul Maestro di San Vittore e Corona cfr. M. Lucco 1989<sup>1</sup>, p. 350. Sul Maestro dei Battuti di Serravalle cfr. M. Muraro 1975; M. Lucco 1985, p. 350.

5) Sul Da Meschio cfr. G. Fossaluzza 1990, pp. 39-62. Su Giovanni di Francia cfr. M. Lucco 1989, II, p. 749. Sul Maestro attivo in San Pietro di Feletto cfr. E. Cozzi 1989, p. 115 sgg. Sul Maestro della cappella Galletti cfr. M. Lucco 1989, pp. 755-756. Per questi argomenti si veda inoltre G. Fossaluzza 1994, p. 135 sgg.; id., in AA.VV. 1995, p. 102 sgg.



Treviso, Santa Caterina,  
cappella degli Innocenti.  
Maestro degli Innocenti,  
Dormitio Virginis.



tendo dalla lezione di Nicolò di Pietro, diviene il fautore di una sua versione decorativamente preziosa, essendo legata al gusto più propriamente lagunare<sup>6</sup>. Il confronto tra queste personalità portatrici di diverse formazioni stilistiche avviene specie sul terreno veronese dove Giambono è impegnato nel 1432 nella decorazione ad affresco della tomba di Cortesia Serego in Sant'Anastasia, attorno alle nuove sculture riconosciute a Pietro di Nicolò Lamberti<sup>7</sup>. Un altro illustre veneziano è attivo nel 1436 nel Duomo di Verona: si tratta di Jacopo Bellini che, qualificandosi proprio come allievo di

6) K. Christiansen 1987, pp. 129-131.

7) M.T. Cuppini 1969, III/2, pp. 355-359; E. Moench Scherrer 1989, pp. 170-171; T. Franco 1992.



Gentile, vi esegue la *Crocefissione* ad affresco distrutta nel 1758<sup>8</sup>. Il senso di semplificata struttura formale e di ambientamento prospettico come pacatamente superdimensionale che l'affresco doveva a quest'epoca già manifestare con spirito di novità viene testimoniato dal suo contemporaneo *Crocefisso* su tela ora al Museo di Castelvecchio. Il momento della presenza a Verona dei due veneziani, Giambono e Bellini, è quello di grande attività da parte di Pisanello. Il suo percorso si chiarifica a partire dagli affreschi del Monumento di Nicolò Brenzoni in San Fermo, la cui parte scultorea di Nanni di Bartolo fu collocata circa il 1426 e con la decorazione della cappella Pellegrini, in Sant'Anastasia, successiva al suo soggiorno romano conclusosi nel 1432<sup>9</sup>. È quella veronese una situazione legata ad una visione qualificabile complessivamente come neofeudale. Sarà appannaggio tanto di Stefano da Verona, del quale sono pochi gli esempi conservatici (tra essi il *San Francesco in trono* in Sant'Eufemia, gli *Angeli* di San Fermo, la *Madonna col Bambino, angeli e donatore* del Museo di Castelvecchio, tutti affreschi staccati), quanto di Giovanni Badile come egli dimostra ancora nel 1443 nel raffinato ciclo della cappella Guantieri in Santa Maria della Scala. Documento evidente, quest'ultimo, del suo passaggio dalla cultura altichierasca a una formulazione linearisticamente sofisticata, veicolo di una espressività di carattere micheliniano<sup>10</sup>.

## Padova

A Padova, ad esempio, per il rinnovamento dell'estesa decorazione murale interna al Palazzo della Ragione, dopo l'incendio del 1420, che dovette danneggiarla solo parzialmente, è impegnato quel Maestro petroniano, per comodità identificato in Stefano da Ferrara, per altri in Nicolò Miretto nella realizzazione del *Ciclo dei Mesi* (in particolare quelli di *Febbraio, Marzo e Aprile*) in cui la stessa tematica iconografica, essendo legata alla tradizione decorativa di interesse civile, più che il condizionamento del perduto modello giottesco della decorazione originaria, lo porta ad una formulazione stilistica legata ad un'essenzialità formale che ben convive accanto ai brani della precedente fase decorativa neogiottesca e specificatamente altichierasca pur presentando un netto risalto cromatico e di annotazione espressiva di carattere propriamente tardogotico<sup>11</sup>. Una traduzione a passo ridotto dei primi modi di Jacopo Bellini manifesta a Padova Federico Tedesco, *alias* Maestro di Roncaiette, riconosciuto autore del frammentario affresco della *Madonna col Bambino* in San Canziano di Padova<sup>12</sup>. Ma, per quanto noto da un'unica impresa decorativa, spetta a Giovanni Storlato offrire a Padova un esempio avanzato di compiuta fedeltà al modello tardogotico. Nel 1436 egli riceve l'incarico di eseguire un ciclo narrativo nella cappella di San Luca in Santa Giustina, in cui sono raffigurati nelle vele i *Quattro Evangelisti* e sulle pareti laterali, su più ordini, dodici *Episodi della vita di san Luca e di san Mattia*<sup>13</sup>.

Il ciclo è ancora legato in certa misura al linguaggio gentiliano soprattutto nell'elaborazione offerta dal Maestro della Cappella Ricchieri, nei cui confronti sono a distanza di tempo sorprendenti le affinità figurative; si aggiunge tuttavia ora uno sviluppo di più asciutta proposta narrativa e una nuova capacità di attualizzazione e di approfondimento di verità storica. È interessante evidenziare questo ciclo in ragione del punto di raffronto che esso segna rispetto al corso della pittura a Padova in questo momento. Il fatto che per la stessa cappella Mantegna esegua nel 1454 il *Polittico di san Luca* ora nella Pinacoteca di Brera, col suo intelligente abbinamento di una struttura a polittico a fondo oro col nuovo intendimento formale delle figure all'antica, è sintomatico di una forma di collaborazione organica tra la

8) L. Magagnato 1958, pp. 72-73.

9) E. Moench Scherer 1989, pp. 167-168; 173-175.

10) M. Boskovits 1988, pp. 11-14; E. Moench Scherer 1989, p. 154 sgg. Sul Badile cfr. «La cappella Guantieri...», 1989.

11) Questi affreschi erano stati assegnati assieme agli altri nove *Mesi* a Stefano da Ferrara da parte di C.L. Ragghianti (1972), ma sono stati assegnati a maestranze locali dell'ultimo Trecento da Boskovits 1977, p. 68 nota 64. Per tale problema si veda anche A. De Marchi 1987, p. 59, nota 16; M. Lucco 1990, p. 83 sgg.

12) M. Lucco 1990, pp. 82-83, fig. 104.

13) Storlato è chiamato in un caso col Mantegna, in un altro con lo Squarcione a stimare i lavori di Nicolò Pizzolo, tra i quali quelli della cappella Ovetari agli Eremitani. Cfr. A. De Nicolò Salmazo 1983, pp. 443-465; C. Limentani Virdis 1983, pp. 467-473.







vecchia guardia artistica e i rinnovatori, testimoniata anche dalla considerazione professionale goduta in seguito dallo Storlato. La fluidità di contatti tra tradizionalisti e giovani rinnovatori si giustifica anche attraverso la posizione stilistica in cui si esprime il maestro di questi ultimi: Francesco Squarcione che, secondo la più ampia e problematica ricostruzione, è ugualmente in bilico tra un linguaggio segnatamente tardogotico, pur in una fase di già documentato interesse antiquario limitato al lato collezionistico se non ancora di stile pittorico<sup>14</sup>. È una posizione che egli doveva illustrare anche in un'attività di frescante in gran parte perduta. La sua posizione tardogotica originaria è documentata, anche nella pittura murale, dall'esito del suo primo allievo Dario da Treviso, proprio perché costui si dimostra in seguito lungamente immune da una profonda trasformazione rinascimentale<sup>15</sup>.

Sulla scorta degli interessi antiquari, curiosamente alimentati dallo Squarcione, spetta agli allievi Nicolò Pizzolo e in primis Andrea Mantegna di sistematizzare una nuova visione di vero rinnovamento rinascimentale valorizzando massimamente l'insegnamento padovano di Donatello<sup>16</sup>. Quest'ultimo risulta di certo il più incisivo in ragione anche della lunga residenzialità del grande maestro nel Veneto. Si colloca, tuttavia, dopo una serie di altre presenze variamente influenti di artisti toscani che riguarda alcuni scultori quali Pietro Lamberti, Giovanni di Martino da Fiesole e Nanni di Bartolo a Venezia. Anche Paolo Uccello parte per Venezia nel 1425 impegnandosi qui come ideatore di cartoni per i mosaici marciiani, nei quali dovette sovvertire la tradizionale semplificata spazialità in sperimentalismi plastici e prospettici<sup>17</sup>. È legata a una testimonianza di Vasari (1568) la notizia circa il suo successivo ritorno nel 1445 nel Veneto, questa volta a Padova su invito di Donatello stesso e circa l'esecuzione degli affreschi in Palazzo Vitaliani, raffiguranti una serie di *Uomini illustri* o *Giganti*, in seguito perduti<sup>18</sup>. Filippo Lippi è a Padova nel 1434 risultando impegnato nella decorazione dell'armadio delle reliquie della Sacrestia del Santo e, per la stessa Basilica, nella realizzazione ad affresco di una *Incoronazione della Vergine*<sup>19</sup>. Esegue in questo soggiorno anche gli affreschi perduti della cappella del Palazzo del Podestà di Padova<sup>20</sup>. Nel 1442 Andrea del Castagno, coadiuvato da Francesco da Faenza, affresca la volta della cappella di San Tarasio in San Zaccaria a Venezia con il *Padre Eterno tra i quattro Evangelisti, san Giovanni Battista e Zaccaria*, e busti di *Profeti* nel sottarco, manifestando una formulazione disegnativa possente e una forte carica d'ispirazione espressionistica nell'intento di conferire ai personaggi un'aura di *gravitas* antica<sup>21</sup>.

Punto nodale celeberrimo per l'esito rinascimentale della pittura nel Veneto è la decorazione della cappella dei santi Giacomo e Cristoforo di patronato del nobile Antonio Ovetari nella chiesa degli Eremitani di Padova, pesantemente lacerata nel bombardamento del 1944<sup>22</sup>. Vi confluiscono tradizioni diverse e distinte formulazioni di rinnovamento rinascimentale, tutte coordinate programmaticamente secondo una dinamica di spartizione operativa che è rispondente agli intenti della committenza ed anche alle strutture di bottega, la cui configurazione è necessaria per affrontare imprese di così vasta portata. Rappresentano gli esiti di un «rinascimento umbratile» Antonio Vivarini e il cognato Giovanni d'Alemagna che nel 1448 sottoscrivono il contratto per l'esecuzione degli affreschi della volta e della parete destra del vano d'ingresso della cappella. Nel 1449 si registra un pagamento al solo Giovanni per l'opera fino ad allora svolta. Egli abbandona allora l'impresa seguito l'anno seguente da Antonio che nel frattempo, dopo la morte di Giovanni, poteva avere come aiuto il fratello Bartolomeo. La loro bottega porta comunque a termine la decorazione della volta con i *Quattro Evangelisti*, assegnabili a Giovanni d'Alemagna, mentre Antonio

Venezia, San Zaccaria, cappella di San Tarasio, volta. Andrea del Castagno, *Il Padre Eterno*.

14) Consiste nelle figure a chiaroscuro dipinte vicino alla porta occidentale e nelle *Storie di San Francesco* del porticato di San Francesco di Padova, di cui sopravvivono ora solo deboli tracce. Cfr. M. Muraro 1959, pp. 89-96; id. 1961, pp. 21-66.

15) I. Furlan 1969, pp. 3-32; M. Boskovits 1977, pp. 49-50, 66 nota 53; G. Fossaluzza 1950, p. 541 sgg.

16) Per questo contesto si veda A. De Nicolò Salmazo 1993 (con bibliografia precedente).

17) M. Muraro 1955.

18) G. Vasari 1568 (ed. a cura di G. Milanese 1906, II, pp. 203-217).

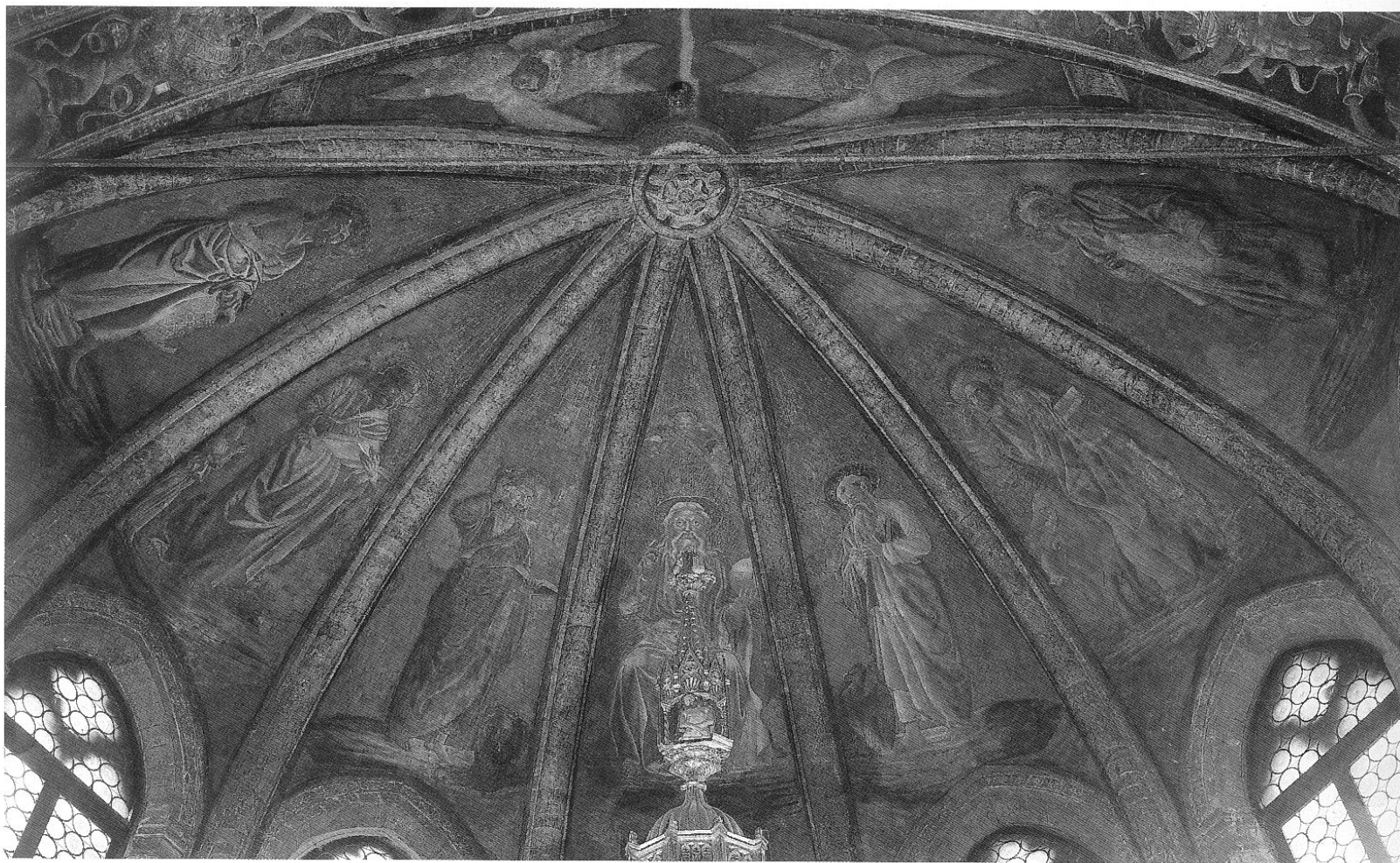
19) E.W. Rowlands 1984.

20) E.W. Rowlands 1984.

21) M. Horster 1980.

22) A. De Nicolò Salmazo 1993.





Venezia, San Zaccaria, cappella di San Tarasio, volta. Andrea del Castagno, *Il Padre Eterno e gli Evangelisti*.

doveva aver eseguito gli angeli degli spicchi. L'aspro plasticismo delle figure in accelerata posizione prospettica si coniuga con una festosa esuberanza decorativa, di marca più tradizionale e con una morbidezza di modellato che rivela invece negli *Angeli* un intendimento di nuova vitalità. Subentrano in breve tempo nell'avanzamento della parte a loro inizialmente affidata Bono da Ferrara e Ansuino da Forlì i quali eseguono sul registro mediano della parete destra della cappella, rispettivamente le scene di *San Cristoforo che traghetta il Bambino* e di *San Cristoforo che predica ai Lici*. Il primo si dimostra legato alla lezione pierfrancescana che corrobora una sensibilità minuziosamente descrittiva di retaggio tardogotico, l'altro si rivela conoscitore delle istanze di rinnovamento dei toscani presenti nel Veneto e già delle prime novità mantegnesche. I due perduti episodi nella volta della parete di destra della cappella col *Rifiuto di san Cristoforo al re dei demoni* spetta ancora ad Ansuino, quella speculare del *Congedo del santo dal suo primo padrone* è dai più assegnata a Giovanni da Camerino.

In contemporanea all'impegno sottoscritto con la bottega vivariniana nel 1448 si erano registrati gli accordi con un'altra impresa, quella padovana di Nicolò Pizzolo e di Andrea Mantegna uscita dall'insegnamento squarcionesco e da una convinta adesione allo stile di Donatello. Essa mette in atto negli affreschi degli Eremitani un linguaggio radicalmente nuovo, proprio in concomitanza con l'erezione tra il 1450 e il 1453 da parte del maestro toscano dell'Altare del Santo (a cui Pizzolo collabora direttamente) e del monumento al Gattamelata. Pizzolo completa nella Cappella Ovetari la pala d'altare in terracotta rivestita di bronzo nel 1449. Mantegna allora esordisce con *I santi Pietro Paolo e Cristoforo* della calotta absidale, mentre il Pizzolo vi





*Padova, Chiesa degli Eremitani,  
cappella Ovetari.  
Andrea Mantegna,  
Assunzione della Vergine.*





Padova, Chiesa degli Eremitani,  
cappella Ovetari.  
Andrea Mantegna,  
Martirio di San Cristoforo  
e trasporto del suo corpo  
(intero e particolari).

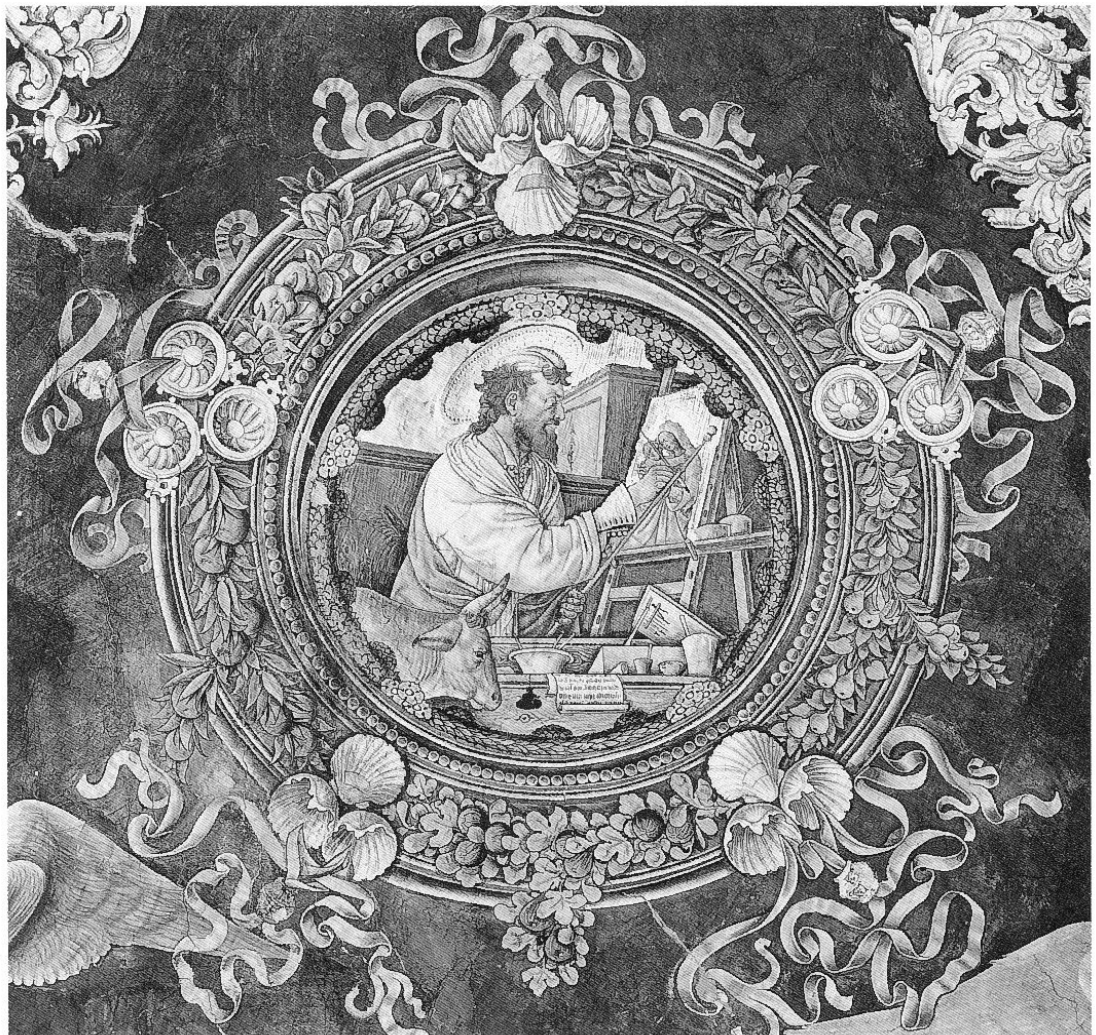








Padova, Chiesa degli Eremitani,  
cappella Ovetari, volta.  
Giovanni d'Alemagna e  
Antonio Vivarini,  
L'Evangelista Luca  
(affresco distrutto).



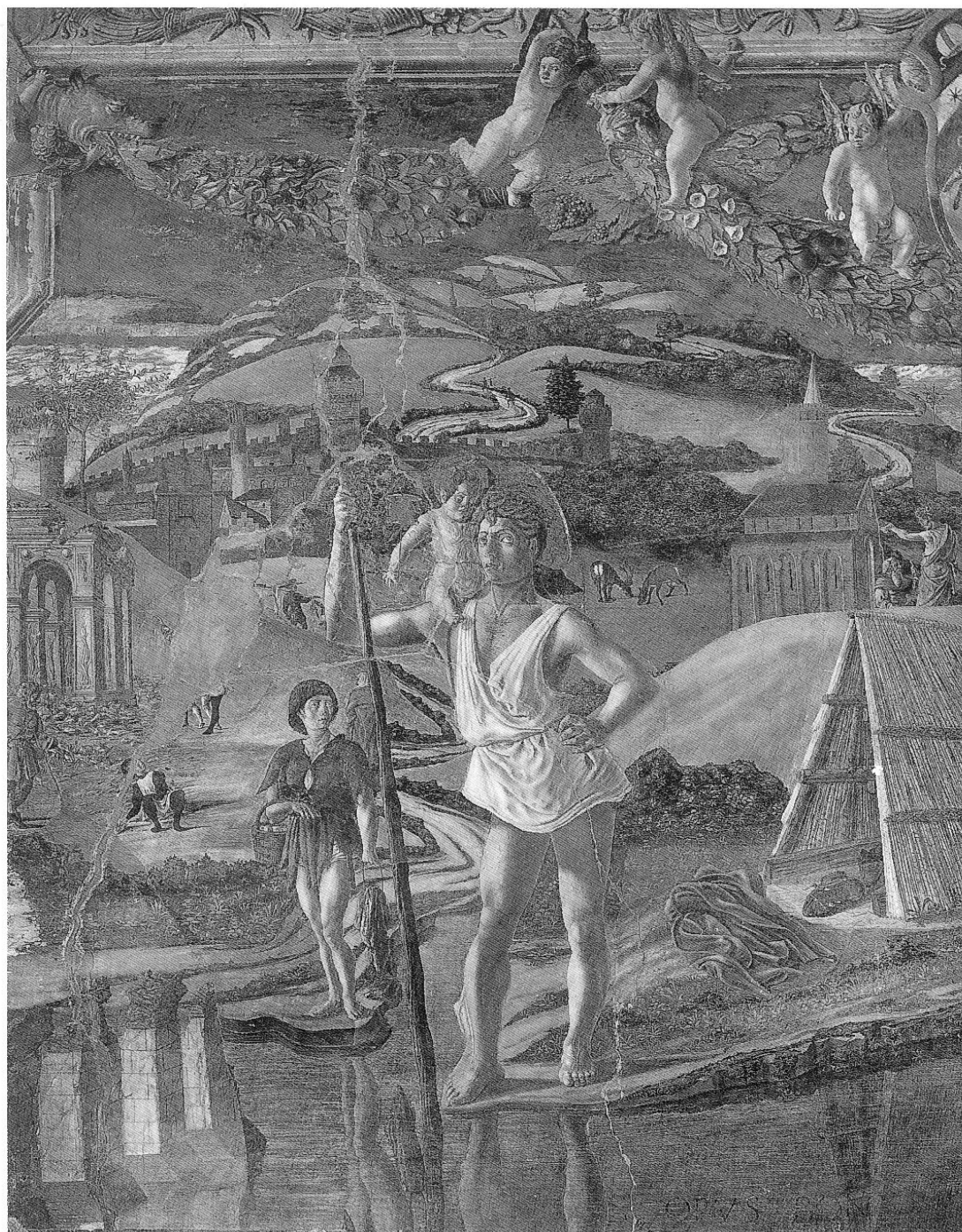
Padova, Chiesa degli Eremitani,  
cappella Ovetari.  
Nicolò Pizzolo,  
Padre Eterno benedicente  
(affresco distrutto).







Padova, Chiesa degli Eremitani,  
cappella Ovetari.  
Bono da Ferrara,  
*San Cristoforo traghetta Gesù  
Bambino* (affresco distrutto).



realizza il *Padre Eterno benedicente* dello spicchio centrale e *I quattro Evangelisti* che l'attorniano. Il riconoscimento al Mantegna delle due scene con la *Vocazione dei santi Giacomo ed Andrea* e la *Predica di san Giacomo ai demoni* della lunetta nell'alto della parete sinistra della cappella induce a identificare tuttavia proprio il giovane maestro quale ideatore del progetto della nuova struttura spaziale. Per contratto gli spettavano, oltre a queste scene, metà dell'arco di accesso all'abside e cinque *Storie della vita di san Giacomo* sulla parete sinistra della cappella. Poiché Pizzolo muore nel 1453 senza portare a termine il lavoro, di fatto sopravvivono in stato frammentario solo due suoi *Cherubini* sull'intradosso destro dell'arco trionfale della cappella. Mantegna gli poté pertanto subentrare anche nell'esecuzione del *Martirio di san Giacomo* e dell'*Assunzione della Vergine* sulla parete di fondo e nei due episodi del *Martirio di san Cristoforo* nella parte bassa della parete de-





*Padova, Chiesa degli Eremitani,  
cappella Ovetari.  
Ansuino da Forlì,  
La predica di San Cristoforo  
(affresco distrutto).*

stra che furono ultimati solo nel 1457. La nuova soluzione impaginativa consiste nel senso di realtà prospettica e plastica dell'intelaiatura architettonica dipinta di scelto carattere classicheggiante. Al di là di essa agiscono entro nobili costruzioni ed entro aperture paesaggistiche costellate da vestigia dell'antico, personaggi in gravi e compostamente drammatici atteggiamenti recitativi. La precisione meticolosa degli effetti luminosi esalta un disegno meditatissimo, conferisce un senso di plasticismo petroso o metallico, sublima un cromatismo pulito e trasparente.

È evidente come di fronte a un tale risultato di absolutezza stilistica e di una nuova visione di rinnovamento classico in cui proiettare ogni dimensione umana e storica vi sia in seguito una convergenza d'interessi verso Mantegna che si esprime ora in forme accademiche, ora in un sostegno formalista offerto a linguaggi dai fondamenti diversi. Vi si orientano lo





Monte Ortone,  
Santuario della Vergine,  
calotta absidale.  
Jacopo Parisati, *Vergine  
Assunta*.

stesso Squarcione e le forti personalità che lo scelgono a maestro, tra esse anche i due allievi che sappiamo attivi come frescanti: Pietro Calzetta e Matteo del Pozzo, che sono impegnati nel 1469 nella decorazione della cappella Gattamelata al Santo, per la quale Jacopo Bellini e i figli Gentile e Giovanni appronteranno l'ancona<sup>23</sup>. È dopo questa fase, nel corso del settimo decennio, una volta uscito dalla tutela del padre che quest'ultimo segnerà il suo orientamento mantegnesco che già caratterizzava la miglior fase di Bartolomeo Vivarini.

Nell'ambito della pittura ad affresco l'eco della lezione mantegnesca s'avverte consistente a Padova e nel suo territorio da parte soprattutto di Jacopo Parisati da Montagnana in un'attività intensissima e fedele a queste origini fino allo scorcio del secolo, col completamento nel 1497 del ciclo del Santuario della Vergine di Monte Ortone e coi suoi ripetuti interventi nel vescovado padovano<sup>24</sup>. Non mancano in questo itinerario mediazioni del più dolce linguaggio belliniano, che giustificherebbe la notizia di questo suo alunnato a Venezia secondo il Vasari<sup>25</sup>. Tuttavia tale più rappresentativo frescante del secondo Quattrocento padovano è anche l'artefice della fissazione a livello di scuola locale dell'insegnamento mantegnesco. Un esito

23) M. Lucco 1985, pp. 129-132. Sull'intervento dei Bellini cfr. M. Boskovits 1985, pp. 113-123; C. Eisler 1985, pp. 32-40.

24) I. Furlan 1976, in AA.VV., pp. 35-39; M. Lucco 1985, pp. 129-137.

25) G. Vasari 1568 (ed. a cura di G. Milanesi 1906, III, p. 170), Firenze.





Padova, Santa Giustina,  
già chiostro maggiore.  
Bernardo da Parenzo,  
Vocazione di San Mauro  
e di San Placido  
(part.), (affresco staccato).



assai alto di mantegnismo si avverte nell'attività documentata da tre frammenti d'affresco del Museo Civico di Padova, riferiti al «Maestro del 1481», identificato problematicamente con Prospero da Piazzola<sup>26</sup>. Dalle stesse premesse culturali Bernardo da Parenzo svilupperà a Padova un linguaggio più raro e vivace che si direbbe di sofisticato espressionismo antiquario, seguendo l'evoluzione successiva di Mantegna a Mantova, dove annota spunti dai *Trionfi*, rilevabili anche nelle *Storie di san Benedetto* che, tra il 1492 e il 1496, egli realizza nel Chiostro Maggiore del monastero di Santa Giustina<sup>27</sup>.

## Vicenza e Verona

La situazione vicentina nel secondo Quattrocento è dapprima improntata al seguito squarconesco più che mantegnesco<sup>28</sup>. Pertanto dovette costituire un avvenimento di novità la decorazione ad affresco dell'altare della famiglia Poiana in San Lorenzo che risulta ultimato nel 1474<sup>29</sup>. La data di esecuzione degli affreschi, che si collocano in una straordinaria organicità di pensiero con l'ideazione architettonica e scultorea, è discussa, tuttavia non dovrebbe risultare troppo lontana. L'accademismo mantegnesco suscitato da esempi successivi alla fase padovana (quale si avverte specie nel fregio con *Angeli e due Profeti*) vi si accompagna a una più morbida sensibilità plastica e di dosaggio luminoso nella lunetta della *Crocefissione* che si direbbe un'interpretazione mantegnese di carattere belliniano. È sotto tale aspetto che diviene tanto più importante questo manifesto vicentino di uno stile pittorico aggiornato per la coincidenza dell'orientamento formativo del giovane Bartolomeo Montagna al rientro da Venezia nel 1474. La sua esperienza lagunare lo porterà a recepire immediatamente lo stimolo della presenza a Venezia di Antonello da Messina. Tra i comprimari pittori veneti del momento egli è tra i pochi a documentarlo organicamente anche nella pittura murale, il cui catalogo si apre con l'antonellesca *Madonna col Bambino* già nel coro della chiesa di Magrè di Schio (Londra, National Gallery) data al 1481<sup>30</sup>. Successivamente la sua caratterizzazione stilistica, riguardante una netta evidenza plastica e uno sperimentalismo prospettico che si svolge anche per via di una forte accentuazione e direzionalità luminosa, attesta i suoi interessi verso le soluzioni prospettiche di Pietro Antonio degli Abati o degli architetti e scultori di matrice lombarda attivi in San Bartolomeo, ma soprattutto accusa l'incidenza del suo coinvolgimento nel cantiere della Certosa di Pavia per l'esecuzione di una pala<sup>31</sup>. Tale percorso è avvertibile nelle altre pitture murali del suo catalogo, nel quale si susseguono circa il 1490 la *Pietà* del santuario di Monte Berico (affresco staccato), la monumentale *Crocefissione* del refettorio dell'Abazia benedettina di Praglia (Padova), in uno spazio realizzato a partire dal 1490 da Tullio Lombardo, il fregio con *Ritratti di vescovi* nel Palazzo vescovile di Padova<sup>32</sup>. Circa il 1500 il Montagna realizza la perduta *Natività* della cattedrale vicentina, il cui esito stilistico, ragguardevole soprattutto per quanto riguarda l'ambientazione paesaggistica, viene a confermarsi ancora nel 1504-05 nel vasto ciclo, purtroppo consunto, della cappella di san Biagio della chiesa dei Santi Nazario e Celso di Verona<sup>33</sup>.

L'interesse coltivato verso il formalismo bramantesco da parte di Bartolomeo Montagna interessa soprattutto Giovanni Buonconsiglio detto il Marescalco, come egli manifesta nella spazialità degli affreschi iniziali della cappella Revese a Brendola e nell'affresco della *Decollazione di san Paolo*, opere che fanno gruppo con l'altissima *Pietà* del Museo Civico di Vicenza<sup>34</sup>. Successivamente la sua attività si svolge a Venezia e a Montagnana, nel cui Duomo si conservano gli affreschi con *San Sebastiano*, quello frammentario della *Circoncisione* (?) e, ultimo in ordine di tempo, l'apparato della cappella

26) M. Lucco 1985, pp. 133-135; A. De Nicolò Salmazo, in AA.VV., 1991, pp. 66-69.

27) A. De Nicolò Salmazo 1989.

28) M. Tanzi 1989.

29) L. Puppi 1962, p. 169; M. Tanzi 1989, pp. 603-606.

30) L. Puppi 1962, pp. 30-31, 105-106.

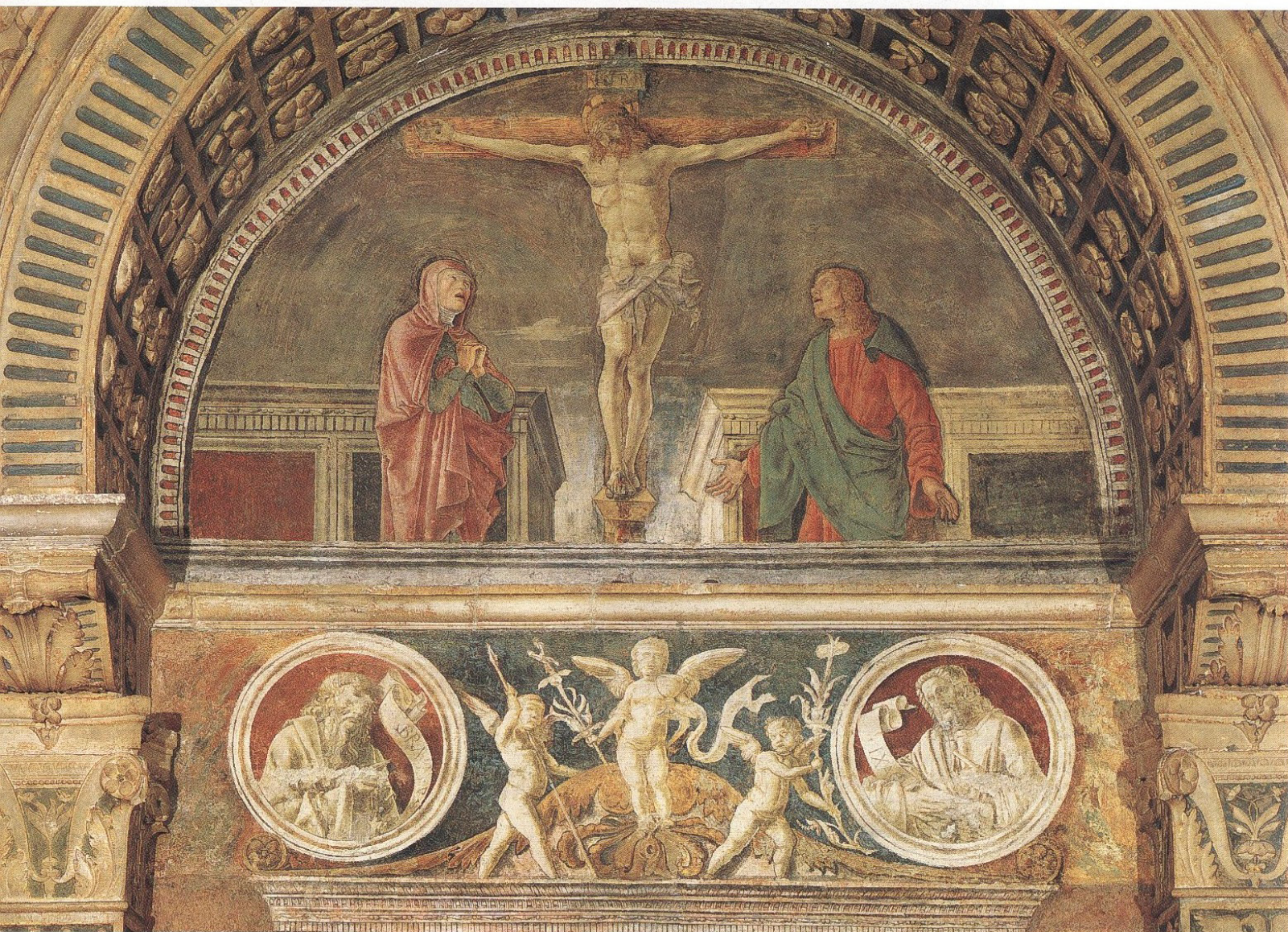
31) P. Battaglia, *La Certosa*, in «Pittura a Pavia» 1988, pp. 86-95.

32) Per queste opere si rinvia alla monografia di L. Puppi 1962, pp. 49-50, 52-53, 118-120, 122-123, 136.

33) L. Puppi 1962, pp. 59-60, 62-63, 131-133, 160.

34) F. Zeri 1976, pp. 58-70.





della Natività eretta dopo il 1498 in cui rimangono i frammenti della *Presentazione al Tempio* e della *Visitazione*<sup>35</sup>. Entro il difficile percorso del Marscalco, che vede negli affreschi di Montagnana svolgersi in termini più impostati il libero sperimentalismo prospettico e luministico bramantesco che più caratterizza il gruppo iniziale raccolto attorno alla *Pietà*, si sono inseriti gli affreschi del *Monumento funebre di Agostino Onigo* in San Nicolò a Treviso, con una soluzione attributiva davvero nuova nei confronti della tradizionalmente conclamata paternità in favore di Lorenzo Lotto giovane<sup>36</sup>. Una proposta, anche questa, tuttavia ancora problematica in termini attributivi diretti che ha in più il pregio di evidenziare una diffusione vasta nel Veneto di un approccio formale di origine lombarda, appunto bramantesco o bramantiniano, accanto alle soluzioni in proposito attuate dallo stile architettonico lombardesco e dall'antonellismo sperimentale che è proprio di alcuni seguaci di Alvise Vivarini. Pertanto si giustifica per il problematico Monumento Onigo anche la possibilità di un'attribuzione alla bottega trevigiana di Girolamo e Pier Maria Pennacchi coadiuvati, specie per la parte decorativa, da Giovanni Matteo Teutonico<sup>37</sup>. Sono maestri questi ultimi dal carente o problematico profilo, anch'essi comunque partecipi degli interessi bramanteschi dall'osservatorio veneziano e partendo da una cultura di fondo di antonellismo alvisiano. Il formalismo prospettico del loro

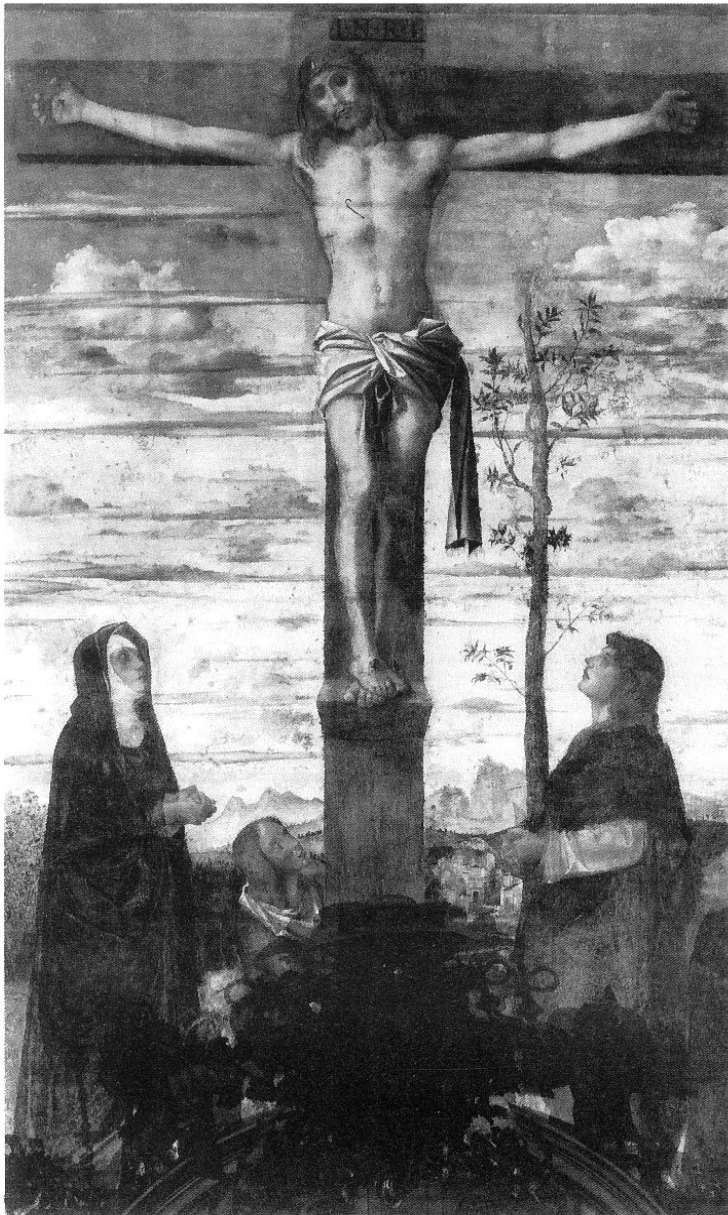
Vicenza, San Lorenzo,  
altare Poiana.  
Bartolomeo Montagna (?),  
*Cristo crocifisso tra la Vergine  
e San Giovanni*.

35) M. Lucco 1980, pp. 40-43.

36) Per l'attribuzione al Marscalco si veda F. Zeri 1976; M. Lucco 1980. Sulla fortuna critica del monumento Onigo cfr. G. Fossaluzza 1989, pp. 566-568 nota 67.

37) Per una tale posizione attributiva si veda la ricostruzione del percorso storiografico e qualche motivazione in G. Fossaluzza 1989, pp. 554-555.





Praglia, Abazia benedettina,  
refettorio.  
Bartolomeo Montagna,  
Crocifissione.

Montagnana, Duomo.  
Giovanni Buonconsiglio,  
San Sebastiano.



stile decorativo, è documentato anche da qualche raro esempio di facciate affrescate trevigiane. Va sottolineato come esso interessi ugualmente anche Venezia: lo attesta almeno l'affinità di gusto decorativo del *Monumento funebre di Melchiorre Trevisan* in Santa Maria Gloriosa dei Frari la cui lapide riporta al 1500<sup>38</sup>.

Dopo la manifestazione dell'arte del Mantegna con l'invio dell'ancora di San Zeno nel 1459, la cultura artistica veronese conosce un momento di sospensione di iniziative; è allora che le personalità di spicco ricercano la lezione del maestro nella vicina Mantova. La ripresa che si avverte attorno al 1480 ha come punto di convergenza l'arrivo nel 1497 della *Madonna e santi* del Mantegna per Santa Maria in Organo (Milano, Museo del Castello Sforzesco)<sup>39</sup>. I modelli del grande maestro, ricercati dagli artisti veronesi per lo più a Mantova, erano tuttavia più articolati anche nella loro stessa città e proprio per quanto riguarda la pittura murale: va citato ad esempio il perduto *Gesù Bambino* da lui affrescato nel chiostro di San Zeno e il *Cavaliere romano* che era visibile sulla facciata di una casa in via Pescheria<sup>40</sup>. La traduzione a Verona di questo privilegiato interesse mantegnresco è tuttavia lenta e sporadica. Della formulazione attuata nel 1471 da

38) F. Trevisani 1980, p. 67 sgg.

39) S. Marinelli 1989, p. 622 sgg.

40) S. Marinelli 1989, p. 629; G. Schweikhart 1973.

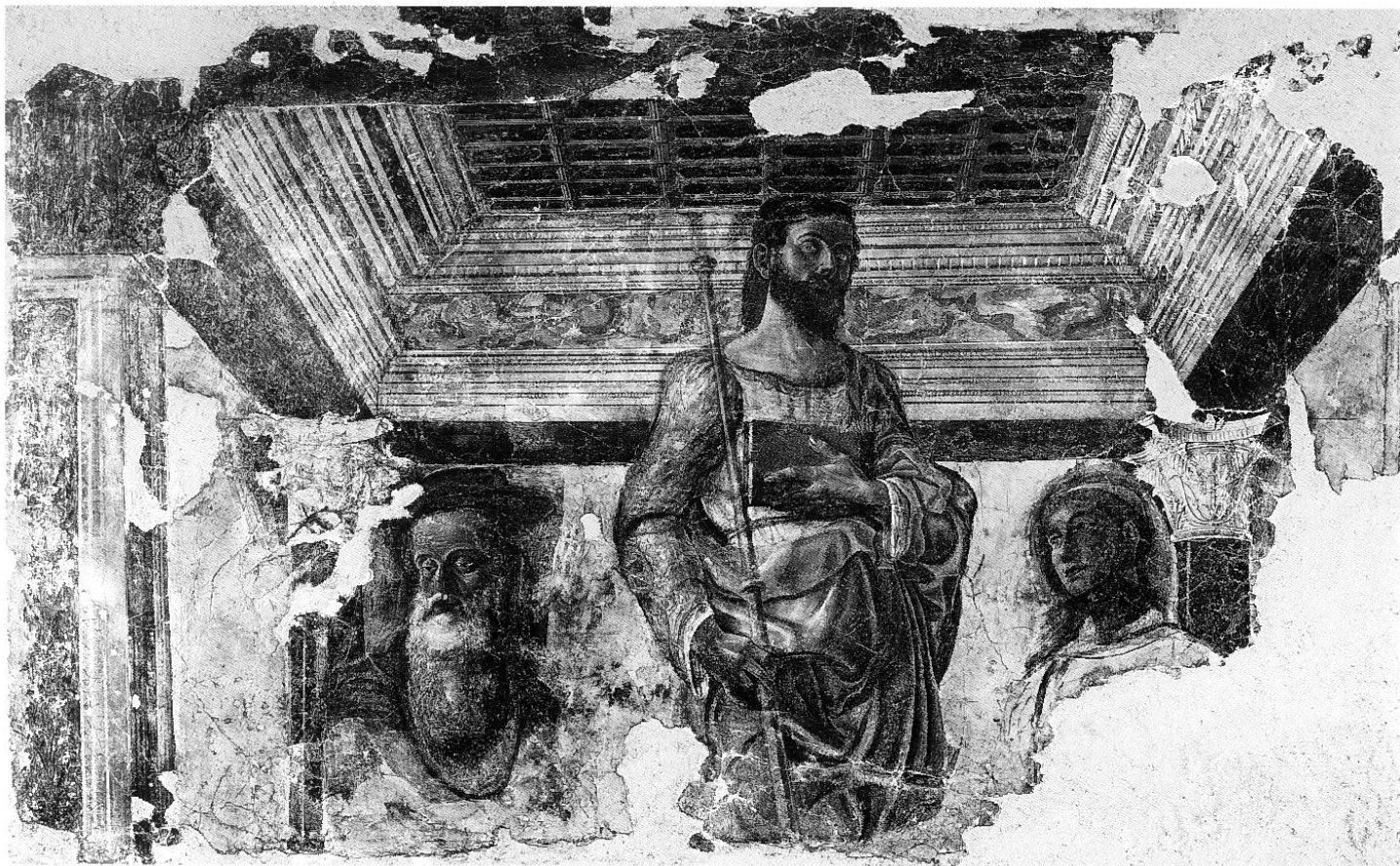




Treviso, San Nicolò.  
Girolamo e  
Pier Maria Pennacchi (?),  
Monumento funebre  
di Agostino Onigo (part.).

Venezia, Santa Maria Gloriosa  
dei Frari.  
Pittore veneziano, 1500,  
Monumento funebre  
di Melchiorre Trevisan (part.).





Verona, Museo di Castelvecchio  
(dall'*Ospedale del Corpus Domini*).  
Maestro dell'affresco  
di San Giacomo,  
*I santi Girolamo, Giacomo  
e Lorenzo*.

Domenico Morone sulla facciata di Palazzo Giusti in Via Mazza non si conservano che esili testimonianze<sup>41</sup>. Carenti nel complesso le iniziative cittadine, si assiste nel frattempo all'arrivo di Pietro da Cemmo per la vasta decorazione della cappella Lavagnoli in Sant'Anastasia<sup>42</sup>. In un tale contesto spicca, pertanto, la testimonianza di quel frescante veronese di tutt'altro orientamento che esegue entro gli anni ottanta l'affresco con *I santi Girolamo, Giacomo e Lorenzo* (?), proveniente dall'Ospedale del Corpus Domini (ora Museo di Castelvecchio), il quale colloca entro un telaio prospettico mantegnesco figure di una solidità formale e plastica e di una carica espressiva tale da offrire un risultato stilistico ancora inedito a Verona<sup>43</sup>. Ciò emerge con evidenza a confronto col decorativismo degli affreschi contemporanei del Maestro «del cespo di garofano» della cappella Boldieri in Sant'Anastasia e dell'altare della cappella Dionisi del Duomo eseguiti nel 1483 o di quelli di Leonardo Attavanti da Firenze realizzati nell'abside di San Girolamo a Verona (ora Museo Archeologico)<sup>44</sup>. Con la ricomparsa in città di Liberale da Verona impegnato circa il 1490 negli affreschi della Cappella Bonaveri in Sant'Anastasia si esprime una cultura di ascendenza mantegnesca nella monumentalità di certe figure, ma è preponderante uno stile dalla grafia più fantasiosa e arrovellata, di definizione espressionistica «neogotica», tuttavia meglio associabile agli esiti che del mantegnesimo offriva allora anche Bernardo da Parenzo<sup>45</sup>.

Su un piano di ricerca diverso si esprime in contemporanea a Verona il mantegnesimo di Gianmaria Falconetto stimolato dalla raccolta di una sovrabbondante cultura figurativa antiquaria, direttamente appuntata in soggiorni romani e nell'Italia Centrale<sup>46</sup>. Pertanto alla esclusiva lezione del Mantegna finisce per sostituirsi lo studio del Pinturicchio a Roma e la frequentazione di Melozzo da Forlì già affermata dal Michiel<sup>47</sup>. L'esito stilistico è per Falconetto quello di un appiattimento di formulazione gra-

41) G. Schweikhart 1973.

42) M.L. Ferrari 1956.

43) S. Marinelli 1989, pp. 633-634.

44) S. Marinelli 1987, pp. 282-286; id. 1989, p. 636.

45) C. Del Bravo 1967.

46) G. Schweikhart 1974, in AA.VV., pp. 123-132; id. 1980, in AA.VV., pp. 85-99; id. 1987, in AA.VV., pp. 16-44.

47) M. Michiel ms. sec. XVI, pp. 10-11 (Notizia d'opere di disegno pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli, Bassano 1800).





fica, come si avverte sia negli affreschi della cappella di san Biagio in San Nazzaro del 1494 circa, in cui compaiono le *grottesche*, sia negli affreschi dell'altare Maffei nel duomo cittadino del 1500. La conseguente formulazione di un facile repertorio figurativo agevolmente riconoscibile determinerà la sua grande fortuna nel corso dell'ultimo decennio del secolo con la diffusione di numerose decorazioni. Nell'imporsi di questo gusto si distingue a Verona Domenico Morone a capo di una bottega attivissima contemporaneamente nella realizzazione, in particolare, di cicli d'affresco come quelli in San Bernardino e nell'attigua Libreria Sagramoso, in Santa Maria in Organo e nella chiesa dei Santi Nazzaro e Celso<sup>48</sup>. Il suo stile è di sintesi tra un rigore formale di ascendenza mantegnesca e una essenzializzazione e purezza cromatica di diretto aggiornamento sugli esiti della pittura veneziana. È una posizione che assumeranno anche il figlio Francesco Morone, Girolamo dai Libri e Michele da Verona che segnano il passaggio al nuovo seco-

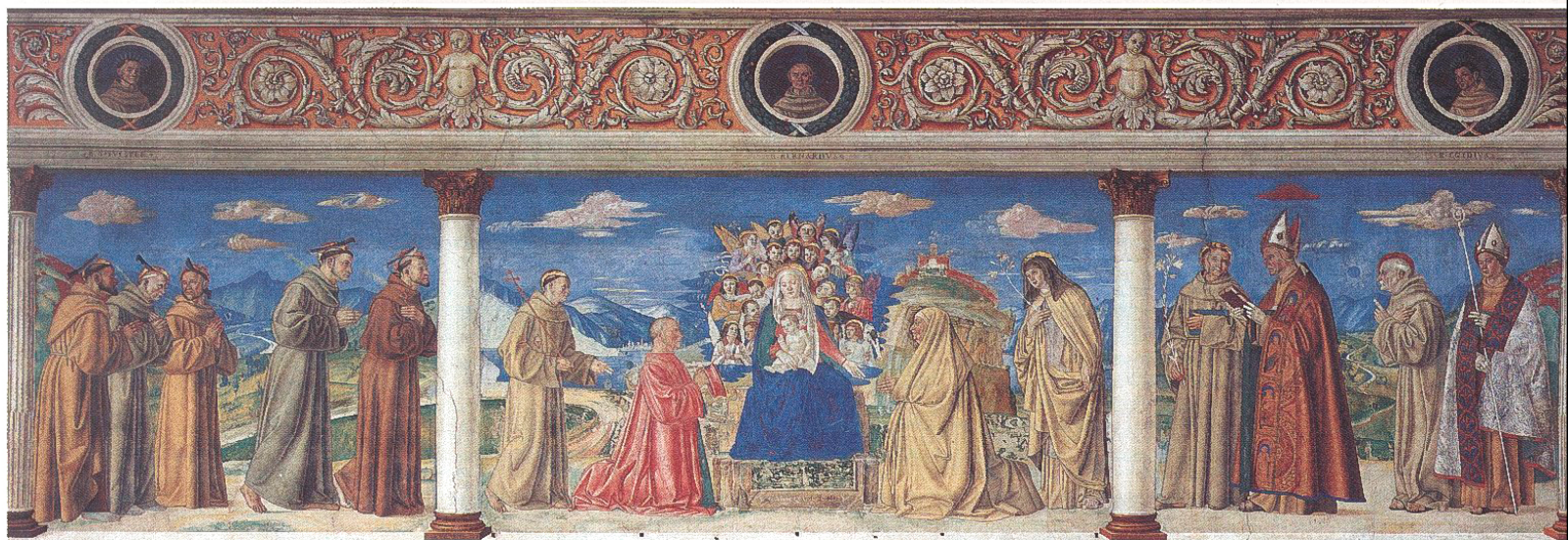
Verona, Sant'Anastasia,  
cappella Bonaveri.  
Liberale da Verona, *Pietà*.



Verona, San Nazzaro,  
cappella di San Biagio.  
Gianmaria Falconetto, *fregio*.

48) Eberhardt 1974, in AA.VV., pp. 91-100; S. Marinelli 1987, pp. 287-293.





Verona, Convento di San Bernardino, Libreria Sagramoso. Domenico Morone, *Madonna col Bambino e Santi*.

lo<sup>49</sup>. Quest'ultimo negli affreschi della cappella Pellegrini in Sant'Anastasia, probabile documento dei suoi vari interessi iniziali, fa ricorso ad esempio per la figura del *Sant'Andrea* a fonti grafiche mantegnesche e dimostra di conoscere l'affresco relativo dell'atrio di Sant'Andrea a Mantova dello stesso maestro<sup>50</sup>. Altre volte coniuga attenzioni per il repertorio del Falconetto con una versione severa e astratta delle soluzioni compositive belliniane e antonelliane.

## Trentino e Friuli

Queste vicende della pittura veronese vanno verificate in una direzione più periferica risalendo la Valdadige nel rispetto di una tradizionale contiguità culturale. Nel Trentino, acquisito dal dominio veneziano, prevalgono gli artisti di formazione veronese, ma tra essi non vi sono quelli che trovano maggior credito nella città scaligera. Vi si naturalizza negli anni settanta Bartolomeo di Cristoforo da Verona della famiglia Sacchetto, impegnato nel castello di Castelpietra con l'aiuto dei figli Cristoforo e Giacomo, e quindi a Trento in Castelvecchio e nel Palazzo Arcivescovile<sup>51</sup>. Essi garantiscono una mediazione tra formulari tardo-gotici e un rinnovamento sul repertorio rinascimentale, che si giustifica essendo per lo più limitata alla decorazione. Più tardi, ormai a fine secolo, Gaspare da Verona opera in una dimensione di rispondenza devozionale popolare come in San Rocco a Volano<sup>52</sup>. A fronte della presenza dei minori veronesi si registra nel Trentino Occidentale una diffusa attività di modeste personalità lombarde. Attorno al '70 operano, spingendosi anche in Valsugana, Faustino e Simone da Brescia<sup>53</sup>. Per essi l'episodio più emblematico è costituito dagli affreschi «foppeschi» in San Rocco a Castel Tesino coi quali l'anonimo frescante dimostra di essersi aggiornato sul ciclo del Foppa della cappella Averoldi di Brescia<sup>54</sup>. In contemporanea nell'ultimo quarto del secolo si diffonde anche l'attività della famiglia bergamasca dei Baschenis di Santa Brigida nella Valle Averaria nel bergamasco che monopolizza il Trentino Orientale fino alla Valsugana, assecondando un formulario in gran parte legato al retaggio del maturo tardogotico tenuto in vita ancora una volta in più sintetiche formulazioni grafiche<sup>55</sup>.

Per cercare di coprire lo scenario territoriale più periferico delle Tre Venezie va illustrata, quindi, la situazione artistica friulana del secondo Quattrocento, che è stata configurata dalla passata storiografia impropriamente come «scuola tolmezzina»<sup>56</sup>. Essa è illustrata da alcune personalità

49) S. Marinelli 1989, p. 636 sgg.

50) M. Cuppini 1970, pp. 118-121; S. Marinelli 1989, p. 644.

51) N. Rasmus 1987, I, pp. 88-89.

52) N. Rasmus 1983, pp. 76-81; E. Mich, ad vocem, in «La pittura...», 1987, II, p. 633.

53) N. Rasmus 1987, p. 90.

54) N. Rasmus 1987, pp. 91-92.

55) Sulle dinastie dei Baschenis, quella di Lanfranco e quella di Cristoforo, il merito di un riordino catalogico delle opere è di B. Passamani 1986, p. 421 sgg.

56) In proposito il testo fondamentale è di R. Marini 1942; sul concetto di scuola tolmezzina si vedano le osservazioni di P. Goi 1985, pp. 189-195.



collegate nella traduzione in un fresco linguaggio locale degli esiti di un continuo aggiornamento su prescelti modelli veneziani. È una tendenza lanciata già dal percorso di Andrea di Bortolotto, detto il Bellunello, che ha bottega a San Vito al Tagliamento<sup>57</sup>. Questi determina un orientamento in seguito sempre privilegiato per la cultura muranese, nell'accezione del mantegnesimo di Bartolomeo Vivarini, che si manifesta già nell'affresco della parrocchiale di Bagnara del 1463 e che trova un'espressione più compiuta e originale nella decorazione esterna dell'ala meridionale del Castello di Spilimbergo. Lo segue in ciò, nell'ambito bellunese, Antonio Rosso da Cadore come attesta precocemente l'affresco staccato da una casa privata presso Dont raffigurante una *Madonna col Bambino e santi* del 1483, disegnativamente arrovellato, solenne e severo ma conforme ad una rustica espressività. Gianfrancesco da Tolmezzo sulle stesse premesse sviluppa una dimensione stilistica più chiaramente rinascimentale a partire dal ciclo di San Nicolò di Comelico del 1482, nel successivo ciclo di Sant'Antonio di Barbeano, in quello della chiesa di San Lorenzo a Forni di Sotto del 1492 e di San Martino a Socchieve dell'anno seguente<sup>58</sup>.

Egli si esprime in questi lavori con una perizia tecnica davvero notevole per scioltezza disegnativa e perfino in un'intelligente valorizzazione, a livello di percettività materica, del percorso realizzativo dell'affresco. La determinatezza del segno grafico di contorno sintetizza efficacemente una matura e avanzata visione formale di matrice mantegnesca con in più il senso cromatico trasparente e vivace che è proprio del suo esito veneziano. Si è notato come in questa formulazione manchino tuttavia più diretti precedenti veneti. Gianfrancesco da Tolmezzo porta allo scoperto, infatti, una

Castelpietra, Castello,  
sala maggiore.  
Bartolomeo Sacchetto,  
Ragazzo che lotta con l'orso.

Spilimbergo, Castello.  
Andrea Bellunello,  
Un cavaliere trattiene il cavallo  
al morso.

57) E. Farisco 1993.

58) F. Valcanover 1955, pp. 29-35; M. Bonelli-P. Casadio 1983.

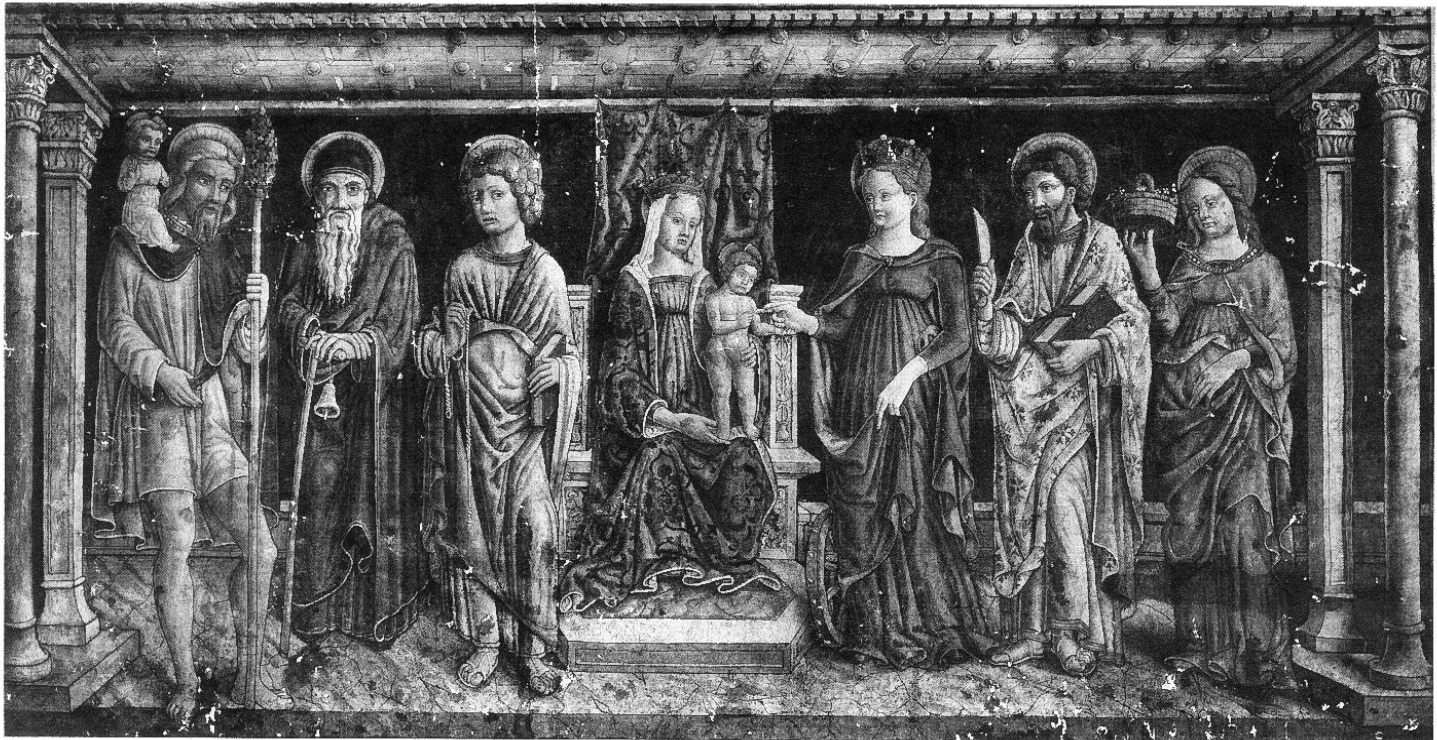




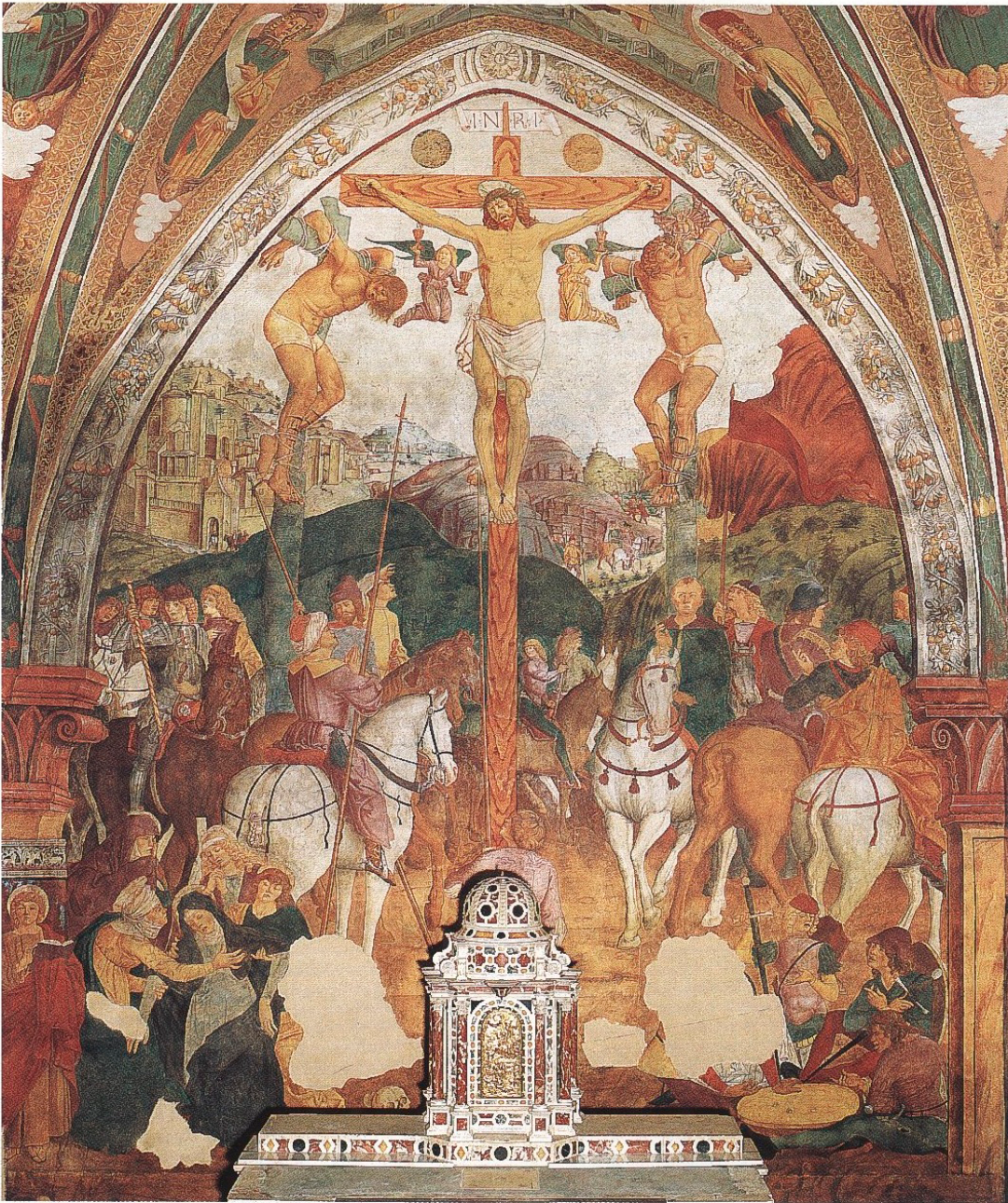
Bono di Bleggio Inferiore,  
San Felice, volta.  
Cristoforo II Baschenis,  
Il Redentore.



Treviso, Collezione Monterumici  
(da Casa Lazzaris a Dont presso  
Forno di Zoldo).  
Antonio Rosso da Cadore,  
Madonna col Bambino in trono  
e Santi.







Prevesano, Parrocchiale.  
Gian Francesco da Tolmezzo,  
Crocifissione.

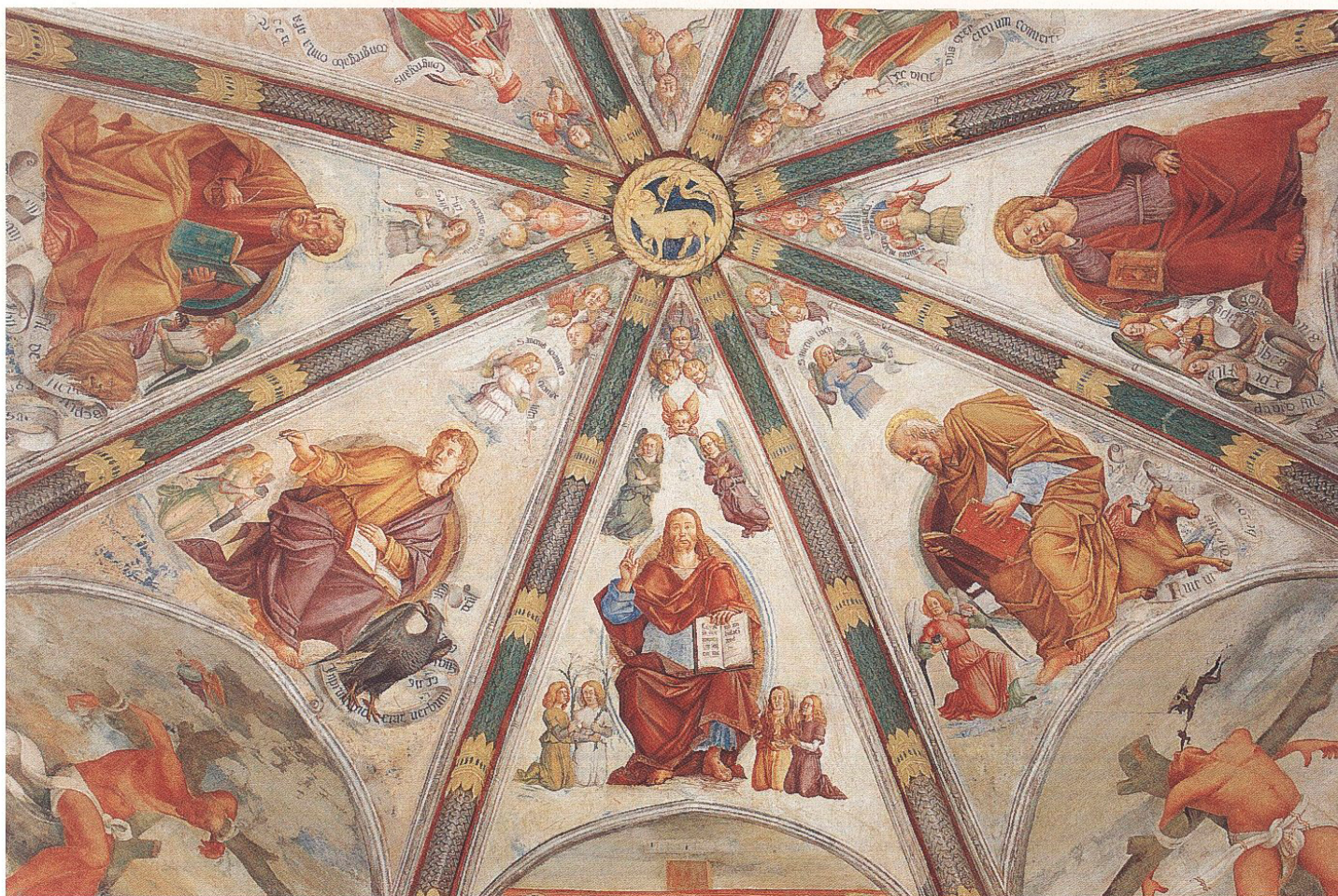
sua più specifica fonte d'ispirazione, nell'onestà di un uso strumentale quando, nel 1496, adotterà per le *Scene della Passione* del ciclo di Prevesano le fonti grafiche di Martin Schongauer e del monogrammista d'Oltralpe «I.A.M.», «tedeschizzando» con brio drammatico il suo precedente equilibrio espressivo<sup>59</sup>.

Da una medesima cultura parte anche Martino da Udine, detto Pellegrino da San Daniele, i cui primi affreschi conservati sono quelli delle vele del coro di Sant'Antonio abate di San Daniele, realizzati tra il 1497 e il '98<sup>60</sup>. Egli valorizza il risultato di maggior equilibrio formale di Gianfrancesco da Tolmezzo lasciando intendere nella maggiore perspicuità ottica della resa dei particolari e nell'elaborazione del tessuto cromatico un ulteriore aggiornamento che tiene ferma la fedeltà al modello muranese, ora però con un diretto interesse per l'antonellismo di Alvise Vivarini. Le conseguenti variazioni di un più pulito formalismo e vivace espressività interesseranno Pellegrino nella fase che si conclude col suo primo soggiorno a Ferrara nel 1503.

59) R. Marini 1955, p. 157 sgg.; M. Bonelli-P. Casadio 1983.

60) A. Tempestini 1979; M. Bonelli-R. Fabiani 1988.





San Daniele del Friuli, Sant'Antonio abate, calotta absidale. Pellegrino da San Daniele, Il Redentore e gli Evangelisti.

## Bibliografia

- 1568 G. Vasari (ediz. G. Milanesi 1906), II, Firenze.
- 1927 G. Fiocco, *L'arte di Andrea Mantegna*, Bologna (ried. Venezia 1959).
- 1942 R. Marini, *La scuola di Tolmezzo*, Padova.
- 1948 L. Coletti, *Il Maestro degli Innocenti*, in «Arte Veneta», III, pp. 30-40.
- 1953 L. Coletti, *Pittura veneta del Quattrocento*, Novara.
- 1955 L. Coletti, *Su Antonio Rosso da Cadorè e i pittori Seravallese*, in «Venezia e l'Europa», pp. 200-209, Venezia.
- 1955 R. Marini, *Arte veneta e arte nordica in Gianfrancesco da Tolmezzo*, in «Emporium», ottobre, p. 157 sgg.
- 1955 M. Muraro, *L'esperienza veneziana di Paolo Uccello*, in «Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte», Venezia.
- 1955 F. Valcanover, *Contributo a Gianfrancesco da Tolmezzo*, in «Arte Veneta», IX, pp. 29-35.
- 1956 M.L. Ferrari, *Giovanni Pietro da Cemmo*, Milano.
- 1958 L. Magagnato, *Da Altichiero a Pisanello*, Verona.
- 1959 M. Muraro, *A cycle of frescoes by Squarcione in Padua*, in «The Burlington Magazine», CI, pp. 89-96.
- 1960 M. Muraro, *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco*, Venezia.
- 1961 M. Muraro, *Un ciclo di pittura murale di Francesco Squarcione a Padova*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», L, n. 2, pp. 21-66.
- 1962 L. Puppi, *Bartolomeo Montagna*, Venezia.
- 1967 C. Del Bravo, *Liberale da Verona*, Firenze.
- 1969 M.T. Cuppini, *L'arte gotica a Verona nei secoli XIV e XV*, in «Verona e il suo territorio», III, tomo 2, Verona.
- 1969 I. Furlan, *Dario da Pordenone*, in «Il Monello», 28, pp. 3-32.
- 1970 M.T. Cuppini, *Pitture murali restaurate*, Verona.



- 1972 C.L. Ragghianti, *Stefano da Ferrara*, Firenze.
- 1973 G. Schweikhart, *Fassadenmalerei in Verona*, Monaco.
- 1974 AA.VV., *Maestri della pittura veronese*, Verona.
- 1974 *Da Giotto al Mantegna* (catalogo della mostra, Padova, Palazzo della Ragione, 9 giugno-4 novembre 1974, a cura di L. Grossato), Milano.
- 1975 M. Muraro, *La chiesa di San Lorenzo a Serravalle e i suoi affreschi*, Udine.
- 1976 AA.VV., *Dopo Mantegna. Arte a Padova e nel territorio nei secoli XV e XVI* (catalogo della mostra, Padova, Palazzo della Ragione, 26 giugno-14 novembre 1976), Milano.
- 1976 F. Zeri, *Il capitolo «bramantesco» di Giovanni Buonconsiglio*, in «Diari di lavoro», pp. 58-70, Torino.
- 1977 M. Boskovits, *Una ricerca su Francesco Squarcione*, in «Paragone», XXVIII, pp. 40-70.
- 1977 M. Lucco, *Esercizi e divagazioni sul «Dopo Mantegna»*, in «Paragone», 323, pp. 116-118.
- 1979 A. Tempestini, *Martino da Udine detto Pellegrino da San Daniele*, Udine.
- 1980 M. Horster, *Andrea del Castagno*, Londra.
- 1980 M. Lucco, *Riflessi lombardi nel Veneto (un abbozzo di ricerca sui precedenti culturali del Lotto)*, in «Lorenzo Lotto a Treviso» (catalogo della mostra), pp. 35-44, Treviso.
- 1980 F. Trevisani, *Il Monumento funebre per Agostino Onigo*, in «Lorenzo Lotto a Treviso» (catalogo della mostra), pp. 67-100, Treviso.
- 1980 AA.VV., *Palladio a Verona* (catalogo della mostra), Verona.
- 1983 M. Bonelli-P. Casadio, *Gianfrancesco da Tolmezzo, Il Restauro degli affreschi di Barbeano e di Provesano*, Udine.
- 1983 A. De Nicolò Salmazo, *Le storie di S. Luca e di S. Mattia di Giovanni Storlato. Dalla leggenda alla realtà*, in «Riforma della Chiesa, cultura o spiritualità nel Quattrocento veneto». Atti del Convegno per il VI centenario della nascita di Ludovico Barbo (1382-1443), pp. 443-465, Cesena.
- 1983 C. Limentani Virdis, *Le storie di S. Luca e di S. Mattia di Giovanni Storlato. 2. La narrazione attualizzata*, in ibidem, pp. 467-473.
- 1983 N. Rasmò, *Beni culturali nel Trentino. Affreschi e sculture* (catalogo della mostra), Trento.
- 1984 E.W. Rowlands, *Filippo Lippi's Stay in Padua and its Impact with his Art*, Ann Arbor (1983).
- 1985 M. Boskovits, *Per Jacopo Bellini pittore (postilla ad un colloquio)*, in «Paragone», 419-423, pp. 113-123.
- 1985 C. Eisler, «*Saints Antony Abbot and Bernardino of Siena*» *Designed by Jacopo and Painted by Gentile Bellini*, in «Arte Veneta», pp. 32-40.
- 1985 P. Goi, *Antefatti, fatti, postfatti, misfatti pordenoniani in Friuli*, in «Il Pordenone», Atti del Convegno, pp. 109-195, Pordenone.
- 1985 M. Lucco, *Il Quattrocento*, in «Le pitture del Santo di Padova», Vicenza.
- 1986 B. Passamani, *I Baschenis di Averara*, in «I pittori bergamaschi dal XII al XIX secolo. Il Quattrocento. I», Bergamo.
- 1987 AA.VV., *Affreschi del Rinascimento a Verona* (a cura di P.P. Brugnoli), Verona.
- 1987 K. Christiansen, *Pittura a Venezia e nel Veneto nel primo Quattrocento*, in «La Pittura in Italia. Il Quattrocento», a cura di F. Zeri, I, Milano.
- 1987 A. De Marchi, *Per un riesame della pittura tardogotica a Venezia: Nicolò del Paradiso e il suo contesto adriatico*, in «Bollettino d'Arte», nn. 44-45, luglio-ottobre, pp. 25-26.
- 1987 N. Rasmò, *Pittura del Quattrocento in Valdadige*, in «La Pittura in Italia. Il Quattrocento» (a cura di F. Zeri), I, Milano.
- 1987 S. Marinelli (a cura di), *Proposte e restauri. I musei d'arte negli anni Ottanta*, Verona.
- 1988 P. Battaglia, *La Certosa*, in «Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento», Milano.
- 1988 M. Bonelli-R. Fabiani, *Pellegrino a San Daniele del Friuli. Gli affreschi di Sant'Antonio Abate*, Milano.
- 1988 M. Boskovits, *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento* (catalogo della mostra), (a cura di), Milano.
- 1989 A. De Nicolò Salmazo, *Bernardino da Parenzo. Un pittore «antiquario» di fine Quattrocento*, Padova.
- 1989 E. Cozzi, *Treviso*, in «La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento», tomo primo, p. 102 sgg., Milano.
- 1989 F. Moench Scherer, *Verona*, in «La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento», tomo primo, p. 149 sgg., Milano.
- 1989 M. Lucco, *Belluno*, in «La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento», tomo primo, p. 125 sgg., Milano.
- 1989 M. Lucco, *Padova*, in «La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento», tomo primo, p. 80 sgg., Milano.
- 1989 *La cappella Guantieri*, in «S. Maria della Scala a Verona» (a cura di M. Cova), Verona.
- 1989 G. Fossaluzza, *Treviso*, in «La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento», tomo secondo, p. 541 sgg., Milano.
- 1989 S. Marinelli, *Verona*, in «La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento», tomo secondo, p. 622 sgg., Milano.
- 1989 M. Lucco, *Belluno*, in «La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento», tomo secondo, p. 573 sgg., Milano.
- 1989 M. Tanzi, *Vicenza*, in «La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento», tomo secondo, p. 599 sgg., Milano.
- 1990 G. Fossaluzza, *Per l'identificazione di un frescante locale di metà Quattrocento: Giovanni Antonio da Meschio*, in «Il Flaminio», 5, pp. 39-62.
- 1991 AA.VV., *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento* (catalogo della mostra, Padova), Musei Civici, 19 maggio 1991-17 maggio 1992, Milano.
- 1992 A. De Marchi, *Gentile da Fabriano*, Milano.
- 1992 T. Franco, *Michele Giambono e il monumento di Cortesia Serego in Sant'Anastasia a Verona*, Tesi di dottorato in Storia dell'Arte, IV ciclo.
- 1993 E. Cozzi, *La decorazione ad affresco del Trecento e dell'inizio del Quattrocento*, in «San Marco di Pordenone», Fiume Veneto, Pordenone.
- 1993 A. De Nicolò Salmazo, *Il soggiorno padovano di Andrea Mantegna*, Padova.
- 1993 E. Farisco, *Andrea Bellunello da San Vito (1435c.-1494c.) L'opera del maestro e della scuola*, Udine.
- 1994 G. Fossaluzza, *I dipinti murali trecenteschi in Santa Maria Nova di Soligo e un compendio della pittura di Due e Trecento nell'Alto Trevigiano*, in «Santa Maria Nova di Soligo», pp. 63-157, Cornuda (Treviso).
- 1995 AA.VV., *Cassamarca, Opere restaurate nella Marca Trivigiana. 1987-1995*, (a cura di G. Fossaluzza), Cornuda (Treviso).
- 1995 S. Miotto, *La chiesa venuta dal fiume. Storia e arte di Santa Maria di Bevazzani, ora a Lignano*, Tavagnacco (Udine).