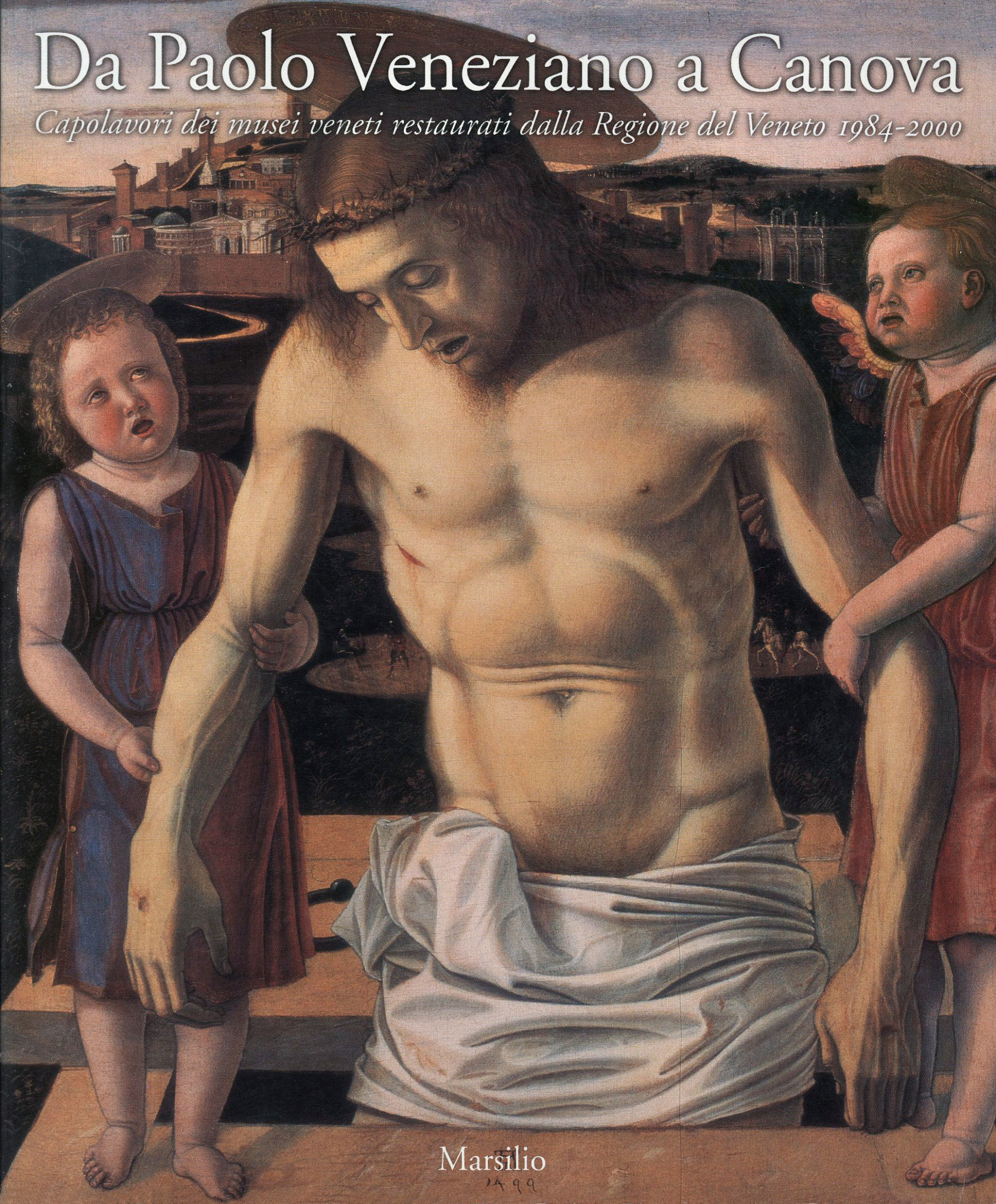


Da Paolo Veneziano a Canova

Capolavori dei musei veneti restaurati dalla Regione del Veneto 1984-2000



Marsilio

1999

REGIONE DEL VENETO

FONDAZIONE GIORGIO CINI

Da Paolo Veneziano a Canova

Capolavori dei musei veneti restaurati dalla Regione del Veneto 1984-2000

Marsilio

Significato di una mostra

Nel 1946, in quaranta sale delle Procuratie Nuove, erano riunite trentacinquantatré opere d'arte nella mostra *I capolavori dei musei veneti*, nata da un'idea di Vittorio Moschini e realizzata da Rodolfo Pallucchini dopo aver organizzato nell'anno precedente, subito a ridosso della fine del secondo conflitto mondiale, l'altra dedicata a *Cinque secoli di pittura veneta*.

Le due esposizioni, rese possibili anche dalla presenza a Venezia di importanti testi figurativi di musei del Triveneto sfollati per sfuggire ai pericoli innescati dagli ultimi, imprevedibili eventi bellici connotati da particolare ferocia, diedero grande impulso agli studi sulla cultura figurativa veneta ed insieme provocarono rinnovata consapevolezza sulla necessità da parte delle istituzioni museali, depositarie di tante testimonianze di quella civiltà, di riprendere e incentivare in accezione moderna il loro ruolo secondo le primarie finalità, dopo anni di forzata chiusura. Lo sottolinea con forza il Pallucchini a conclusione del saggio introduttivo del catalogo del 1946, denso di indicazioni e suggerimenti sul futuro delle istituzioni museali venete: «Questa Mostra, alla quale hanno contribuito con entusiasmo tutti i musei delle Tre Venezie, oltre a dare una visione d'insieme dei loro capolavori, raggiungerà il suo scopo se avrà richiamato l'attenzione sulle varie e complesse questioni che gravitano attorno ad essi, questioni di carattere organizzativo, conservativo, turistico ed educativo: in una parola, se avrà saputo porre all'ordine del giorno il problema dei musei, ignorato dai più, ma che per noi italiani è essenzialmente un problema di educazione e di civiltà».

A distanza di oltre mezzo secolo gli obiettivi delineati da Rodolfo Pallucchini in lucida sintesi con la competenza acquisita sul campo sono stati in parte raggiunti dagli istituti museali civici del Veneto. Riparate le ferite inferte dai bombardamenti alle sedi, in particolare di Bassano, Belluno, Padova, Possagno, Treviso e Verona, e via via dimessi gli aspetti polverosi, rimosse le ambientazioni d'epoca «di invenzione», ancor oggi da alcuno rimpiante, abbandonata la grigia routine di passiva conduzione per gli esigui mezzi finanziari, essi si presentano oggi rinnovati negli allestimenti e nell'ordinamento delle raccolte. Non pochi sono affatto esemplari nell'interazione di museografia e di museologia, fra tutti il Correr di Venezia, la nuova costruzione affiancata alla Gipsoteca di Possagno, il Museo di Castelvecchio di Verona, il pianoterra ed il giardino della Fondazione Querini Stampalia, tutti realizzati da Carlo Scarpa già entro il 1961, dopo e durante gli interventi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia; mentre da poco il Museo Civico di Padova è stato riaperto a cura della direzione tecnico-museale del Comune nella nuova sede presso la chiesa degli Eremitani, la Cappella degli Scrovegni e l'Arena, utilizzando in parte un grandioso progetto di Franco Albini.

A seconda di nuovi spazi consentiti dagli edifici storici, in cui molte sono le difficoltà di interventi di adeguamento alle necessità di un museo moderno, ma soprattutto dell'approccio più o meno sensibile delle collettività e delle amministrazioni con i problemi della cultura, alcuni istituti hanno indirizzato il loro sforzo anche nel potenziamento della gestione tecnico-scientifica e del rapporto struttura-funzione per divenire accattivante luogo di studio, godimento interiore, incontro e partecipazione, momento privilegiato del contesto storico-artistico delle città e dei territori in cui insistono e di cui sono espressione. In questa prospettiva indispensabile risulta l'adeguamento del personale di ogni ordine e grado che permetta l'aggiornamento degli inventari e la pubblicazione di cataloghi sistematici; la corretta conduzione di atti riparatori ordinari e straordinari; agevoli possibilità di studio nei depositi sempre ricchi di «sorprese»; la consultazione di biblioteche specializzate e archivi fotografici; l'approccio con punti vendita di pubblicazioni e immagini afferenti al materiale posseduto e con i mezzi di informazione offerti dalle tecniche moderne di grande aiuto nelle attività didattiche; la manutenzione degli impianti di sicurezza e di climatizzazione, indispensabili almeno negli ambienti che accolgono opere particolarmente sensibili alle variazioni termo-igrometriche.

Siffatte strutture e siffatti servizi di «accoglienza» rientrano in una politica del museo rivolta a reali e non effimeri interessi in percorsi di iniziative e proposte flessibili e diversificate di cui sono episodi particolarmente incentivanti le mostre dedicate ad opere di nuova lettura storico-critica o di recente ingresso per acquisti mirati, lasciti e donazioni; le visite guidate, le lezioni, le conferenze, i «Bollettini» e altre pubblicazioni in cui si dà conto della crescita della vita degli istituti in tutti i loro aspetti, avvalendosi anche della preziosa collaborazione di associazioni private, fra le quali hanno ruolo particolarmente di rilievo quelle degli «Amici dei Musei».

Ovviamente ineludibili per la conservazione e la valorizzazione dei materiali esposti o conservati nei depositi sono stati e sono gli interventi di manutenzione e di restauro condotti secondo piani organici dettati da vere necessità, fuori da ogni scelta elitaria. È questa l'attività che ha avuto particolare impulso dopo il passaggio delle competenze dei «musei locali e di interesse locale» alla Regione. Soprattutto la legge 50 del 1984 ha offerto maggiori possibilità alla diretta partecipazione finanziaria da parte dell'amministrazione regionale negli interventi di restauro dei materiali, delle sedi museali ed anche nella catalogazione e nella dotazione di impianti tecnologici e di servizi. Punta dell'iceberg di quanto è stato realizzato in questo campo negli ultimi sedici anni con il contributo della Regione del Veneto è la mostra allestita non a caso negli spazi della Fondazione Giorgio Cini per la sua vocazione, secondo la volontà del fondatore Vittorio Cini e del primo Segretario

Generale Vittore Branca, a coinvolgere nel più ampio spettro di iniziative e di discipline lo studio della civiltà veneta. A tale proposito basterà almeno ricordare che l'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione di San Giorgio, sotto la direzione di Giuseppe Fiocco, ideò e promosse la collana dedicata ai «Cataloghi di raccolte d'Arte» del Veneto, che comprende ventun numeri editi tra il 1957 ed il 1996.

Del contenuto dell'esposizione, che spazia da Paolo Veneziano sino all'ultima felice, stagione della «civiltà del colore» quale fu quella dei domini di San Marco, conclusa con Antonio Canova, danno conto qui di seguito Giorgio Fossaluzza e nel catalogo i direttori dei musei, ai quali, oltre alle schede di ciascuna opera – a cui concorrono altri studiosi –, si devono i profili informativi degli istituti e i registi degli interventi di restauro portati a termine con il contributo della Regione.

La rassegna risulta una sorta di pinacoteca «ideale», in cui tutte le opere appaiono risarcite per quanto possibile nei valori di stile ed espressione poetica. Ciò che non accade in molti musei «reali» maggiori e minori, italiani e non, dove accanto a dipinti oggetto di corretti atti riparatori sono collocati altri omologati in letture rese devianti da spessi strati giallastri di vernici non originali e spesso anche da ridipinture, sicché i primi sembrano risultato di «audaci puliture», mentre i secondi appaiono ancor più illeggibili. Ma l'iniziativa va ben oltre la testimonianza della meritoria attività di risarcimento e lo stimolo a rivisitare gli istituti museali veneti, e non solo quelli d'arte, nei loro nuovi ordinamenti e nella accresciuta funzionalità di servizi tecnici e culturali. Essa, come quella del 1946, ha anche lo scopo primario di attivare momenti di riflessione, all'alba del nuovo secolo, sulla importanza della realtà museale nella crescita civile e culturale delle genti venete e quindi sulla necessità di incrementare ogni sforzo per sciogliere i nodi che ancora ne frenano le ricche potenzialità di studio, conoscenza e divulgazione nell'ottica di un organico coordinamento scientifico ed operativo dei provvedimenti da prendere. Essi, appena elencati nelle esigenze di base, sono indicati con ripetitiva insistenza nei congressi, convegni, seminari e incontri degli ultimi cinquant'anni, nei quali soprattutto dopo il decentramento regionale, è sottolineato il concetto che gli istituti museali «di enti locali o di interesse locale», secondo la poco felice definizione, debbono essere considerati parte del museo «diffuso» costituito dalla scena urbana e territoriale veneta, densa di un patrimonio di storia e d'arte ancora immenso.

È questa la caratteristica saliente e inalienabile dei musei veneti – e non fanno eccezione le «statali» Gallerie dell'Accademia di Venezia – cangianti nel tempo e nella specificità delle raccolte, d'arte ed archeologiche, librerie ed archivistiche, tecniche e scientifiche, naturalistiche ed etnografiche, non chiusi recinti di mera conservazione frequentati da pochi studiosi e da frettolosi turisti «di passo», ma strutture aperte e legate al contesto storico alle quali originariamente appartengono e con

esso naturalmente destinate al «turismo» culturale, prive di nostalgie e velleità.

Su tale obiettivo deve puntare e provarsi la programmazione di seri indirizzi che privilegino le attività scientifiche e formative rispetto ad altre ricreative e commerciali, che da taluno si vorrebbe potenziare fuori di misura per la superficiale o supponente conoscenza dei problemi e destini della realtà museale veneta, tanto diversa da quella di molti esempi d'oltralpe ed extraeuropei.

Attori primi nella «quotidianità» di vita del sistema museale veneto, resa ampia e incisiva nella congiunzione tra contenuti, storia ed ambiente dai responsabili scientifici e tecnici, sono le amministrazioni locali e la Regione, alle quali, in unità di intenti con gli organi periferici dello Stato – estraneo ogni autoritarismo burocratico – spetta il compito di sanare non pochi momenti ancora precari e potenziare altri già avviati a soluzione nell'adeguamento di gestione e funzioni in risposta alla domanda in rapida evoluzione di larghi strati sociali; fuori d'ogni retorica e inquietante proposta come d'ogni aspettativa di ritorni d'immagine, che non siano quelli culturali e formativi, e ancora di benefici economici.

La coscienza museale, sempre più consapevole e matura, capace di nuovi sviluppi, favorirà certo anche la partecipazione dei privati, nella ripresa delle corrette e concrete forme del mecenatismo ottocentesco al quale si devono la formazione e la crescita di molti musei civici e fondazioni del Veneto. L'allargato e produttivo rapporto tra pubblico e privato arricchirà di un nuovo capitolo l'intervento di Fernando Rigon sui *Musei tra passato e presente* inserito nel caleidoscopico panorama della realtà veneta offerto dal volume *Viaggio nelle Venezie* apparso a metà del 1999 sotto gli auspici della Giunta e del Consiglio della Regione del Veneto.

Un itinerario nell'arte veneta

La volontà di manifestare i risultati delle molteplici iniziative di restauro di opere d'arte dei musei del Veneto, sostenute dal contributo regionale a partire dal 1984 fino ad oggi, ha trovato un momento di sintesi operativa allorché i direttori di questi istituti hanno potuto proporre e vagliare in sede di Comitato scientifico, come esemplari di tale lavoro e rappresentativi di un patrimonio d'arte ben più vasto, gli esempi che ora si presentano in questa mostra. L'intento primario, dunque, non è stato quello di costruire attraverso una scelta antologica un percorso compiuto che mirasse a illustrare, con qualche presunzione, cinque secoli d'arte veneta – impensabile del resto sia per le esigenze organizzative odierne, sia per le necessità di tutela delle opere stesse –, né è stato quello di una gara nel proporre capolavori da sottrarsi, sia pure tempo-

raneamente, alle loro sedi. In ogni caso, è come per eterogenesi dei fini che il numero cospicuo di oltre settanta dipinti, sculture, arazzi e tessuti generosamente prestati per figurare ora presso le sale dell'Ala ottocentesca dell'isola di San Giorgio Maggiore – sede tradizionale delle più importanti iniziative dell'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini –, si è rivelato comunque, anziché un profilo storico-artistico di necessità solo abbozzato, un vero itinerario diacronico nell'arte veneta: un itinerario che è al contempo invito alla rivisitazione dei musei di provenienza. In essi ciascuna delle opere esposte trova nei nuovi allestimenti il proprio contesto «locale», quello nobilmente collezionistico e soprattutto quello di un'esperienza che è anche cittadina e territoriale dei fatti d'arte, tanto più considerando la compagine policentrica dell'arte veneta. In mostra, accanto ad opere di fondamentale portata, di capolavori («si intende l'opera d'arte risolta su di un piano di alta poesia») – dei quali parla Rodolfo Pallucchini nel presentare la celebre mostra veneziana del 1946 dedicata per l'appunto ai *Capolavori dei musei veneti* – vi sono quelle di artisti di spiccata personalità che intercettano e si fanno interpreti delle grandi fasi di rinnovamento del linguaggio figurativo e dell'apporto determinante dei maggiori maestri, dei capiscuola. Pertanto, si obbedisce anche alla raccomandazione espressa nel 1946 dal Pallucchini, secondo il quale «il capolavoro deve essere ambientato in un *humus* meno rigoroso: sarà meglio compreso nel suo significato di eterna poesia, quando sia attorniato da valori più accessibili e prosaici». I direttori dei musei e gli altri specialisti intervenuti in catalogo, avendo assolto all'impegno di restituire filologicamente il più possibile i complessi contenuti, le relazioni e i contesti di ogni singola personalità e di ogni opera hanno delineato davvero anche un itinerario non metaforico o geografico, ma questa volta di contenuto critico entro l'arte veneta, da Paolo Veneziano a Canova. Quanto proposto in mostra consente difatti di dar conto degli approfondimenti conoscitivi delle realtà storico-artistiche di Venezia e della terraferma in molti dei loro aspetti: risultati che costituiscono, dopo il prevalere del procedimento per monografie dedicate per lo più ai «maggiori», il frutto di una linea d'interesse di tutto riguardo propria di questi ultimi decenni, conseguente al superamento di residui preconcetti o di artificiose distinzioni tra categorie di artisti degni o meno di considerazione, linea nella quale comunque è stato tenuto fermo, come d'obbligo, il fondamentale e insostituibile momento della valutazione qualitativa. Sono, del resto, quegli stessi concetti storiografici che si sono andati precisando in parallelo ad un'attenzione per il restauro e per la valorizzazione rivolte ad un patrimonio artistico considerato come un organismo più complesso e vasto e quindi degno d'interesse in ogni suo aspetto e manifestazione. A proposito della scelta delle opere, restaurate secondo le metodologie che si sono approfondite in questi ultimi anni – fortuna che ha arriso solo a una parte di quanto è esposto o

in deposito nelle raccolte museali della Regione – va sottolineato che il restauro è poi lavoro che si è andato ultimamente sempre più qualificando non solo come occasione di garantirne la sopravvivenza, ma pure quale momento privilegiato di critica interpretativa. Il restauro consente difatti di riconsiderare l'opera d'arte con sguardo rinnovato e con spirito più libero. La mostra, dunque, oltre a documentare un lungo lavoro svolto, offre pure una leggibilità ottimale delle opere d'arte, configurandosi pertanto quale «galleria ideale» dei musei del Veneto, come sottolinea Francesco Valcanover nel delineare le ragioni dell'esposizione. Nei musei, che raccolgono donazioni, lasciti o mirati acquisti, sono giustamente privilegiati, anche negli allestimenti attuali, quegli interessi collezionistici locali, tesi prima di tutto a magnificare la storia patria, e i portabandiera o i gregari di una microstoria artistica cittadina, per cui trovano sempre giustificazione i più tradizionali e consolidati ordinamenti cronologici, nei quali le situazioni e le caratteristiche dell'arte di ciascuna delle città venete e del loro territorio trovano il loro coronamento. Nella «galleria ideale» che questa mostra propone si è rispettato un ordinamento cronologico: il Trecento, il Quattrocento e il Cinquecento, infine le opere dal Barocco a Canova, derogandovi qualora sia sembrato prevalere il contesto artistico proprio di un centro, anche se non quello più rigoroso di una compagine di scuola, o quando fosse più opportuno accostare gli affreschi staccati pur di epoche un poco differenti, oppure le sculture, o raccogliere quegli artisti tra loro legati per aver apportato contributi a specifiche tematiche, come quelli che hanno segnato l'evoluzione della grande decorazione pittorica.

Gli indiscussi protagonisti della civiltà artistica di Venezia e del Veneto hanno dunque accanto altre personalità di valore, che attestano la vivacità della ricerca in cui si perpetua nei secoli una dinamica di rapporti fra Venezia e ciascuna città del territorio, o l'autonomia di qualcuna di queste, manifestatesi anche nell'accoglimento o nella ricerca di artisti «foresti», quelli formati al di fuori dell'ambito dello Stato. Alcuni centri possono peraltro vantare, in determinate fasi, situazioni e legami tra personalità che assumono i caratteri peculiari della formazione di una vera e propria scuola, o che almeno si distinguono per una tradizione di botteghe. Ad osservare il complessivo percorso cronologico della mostra risulta dapprima ricco di esempi il capitolo dedicato alla pittura del Trecento. Al suo interno, la linea della tradizione giottesca nel Veneto non poteva essere rappresentata da quegli esiti di «giottismo in presa diretta» propri dei frescantì formati presso il grande maestro, di cui sono noti esempi gli affreschi del presbiterio della stessa Cappella degli Scrovegni, o dell'abbazia di Santa Maria in Sylvis di Sesto al Reghena. Vi supplisce un esempio della più diffusa e condizionante traduzione giottesca propria della scuola riminese, qui testimoniata dall'affresco staccato del *Cristo crocifisso* (cat. 1) appartenente al

Museo Civico di Padova spettante a Pietro di Rimini. Nella scheda di catalogo Tiziana Franco, avvalendosi per la prima volta delle affatto trascurate descrizioni edite da Michele Caffi nel 1873, stilate quindi poco prima dello stacco, ricostruisce lo sviluppo iconografico della grande *Crocifissione* – di cui il brano esposto era il fulcro e della quale sono pervenuti altri sei lacerti assai rovinati –, nonché dell'intera decorazione della cappella del primo chiostro degli Eremitani di Padova in larga parte distrutto dai bombardamenti del 1944, ubicato quindi nel luogo in cui ora vi è l'ingresso al Museo Civico. Rispetto alle tesi anche recenti che si trattasse della sala Capitolare o del Refettorio conventuale, la Franco sostiene che la vasta decorazione di cui si ha testimonianza e di cui si conservano vasti brani di affreschi staccati riguardasse una cappella, quella che una tradizione locale raccolta dal Vasari ha assegnato al Guariento, con l'intento di promuoverla per la sua bellezza al maggiore artista padovano del Trecento. L'assegnazione alla scuola romagnola che si fa strada a partire dal Coletti e dal Suida, venne a precisarsi a favore di Giuliano e Pietro da Rimini in virtù della documentata presenza di un polittico sottoscritto dai due artisti nel 1324 proprio nella chiesa degli Eremitani. È merito di Federico Zeri (1958) aver precisato la paternità del solo Pietro per gli affreschi superstiti della cappella del primo chiostro, mentre al Volpe (1965) – che pur ribadiva l'assegnazione proprio del *Crocifisso* qui esposto a Giuliano da Rimini – si deve la notevole anticipazione cronologica del ciclo al 1324, data del perduto polittico, posizione in seguito largamente accolta. Un risultato, quest'ultimo, che permette al Boskovits (1989) di precisarne i legami con gli affreschi del cappellone di San Nicola a Tolentino datati tra il 1317 e il 1325, e di sottolineare la comune committenza agostiniana la quale poté avere determinato il successivo trasferimento del riminese a Padova. Di particolare rilievo, in riferimento alla presenza nel Veneto dei Riminesi e alla loro estesa e durevole influenza presso gli artisti locali, è il richiamo proposto dalla Franco al distrutto ciclo di affreschi della Cappella Vecchia del castello di San Salvatore dei Collalto presso Susegana, recentemente riconosciuto a Pietro da Rimini dal Boskovits (1993), e per il quale si è potuto precisare un termine *post quem* proprio al 1324 (Fossaluzza 1993). La Franco colloca tale ciclo, documentato solo fotograficamente, in un momento non troppo ravvicinato rispetto al ciclo padovano: «qui, malgrado la situazione conservativa irrimediabilmente compromessa, resta apprezzabile la chiara, ma non banale, sintassi compositiva delle scene, ma anche la gamma cromatica di raffinata delicatezza e i segni di quel modellato "dolce e fuso" che Giotto maturò a partire dal suo soggiorno a Rimini, segnando profondamente i pittori della scuola locale». Pertanto, l'ossequio al modello dei *Crocifissi* di Giotto, *in primis* quello di Rimini, ravvisato «nella sua estenuata dolcezza», consente di cogliere da parte di Pietro, all'epoca dell'affresco di Padova, «nell'abbandono del corpo e della testa reclinata, una

più sottolineata vena patetica che, preludio del drammatico crocifisso di Pietro in Santa Chiara a Ravenna, trova riscontro stretto in raffigurazioni ad affresco di medesimo soggetto realizzate dall'artista a ridosso del soggiorno padovano». Rispetto a questa linea di tradizione giottesca diffusasi in varie forme nelle Venezie, ma alimentata soprattutto dai Riminesi, si presenta quasi per contrapposto quella rappresentata da un capolavoro assoluto che il Museo Civico di Vicenza ha concesso generosamente alla mostra in via straordinaria: la *Dormitio Virginis* e gli scomparti laterali in cui sono raffigurati *San Francesco d'Assisi* e *San Antonio da Padova* di Paolo Veneziano (cat. 2), il quale si sottoscrive nel 1333. Un'opera che è il manifesto di sintesi fra tradizione occidentale e tradizione bizantina nell'accezione del preziosismo dell'arte dei Paleologi, attuata dal tradizionalmente riconosciuto caposcuola della pittura veneziana. Merita rileggere ancora una volta il commento del Toesca (1951), il quale proprio a proposito di quest'opera cardine nota come «Paolo Veneziano intende a meraviglia le formule bizantine, così nell'iconografia delle Dormizione, come in ogni altro aspetto; ma v'imprime il proprio segno: nella composizione non così manieratamente agitata come nel mosaico di uguale soggetto a Kahrié Giami; nel colorire lieve, su gamma bizantina ma senza luci stagliate anzi a lumeggiature digradate come se il pittore avesse conosciuto il fare di Duccio; e nelle figure dei due Santi pone pur qualche cosa della capacità giottesca». Una lettura che evidenzia un momento di sintesi altissima che non esclude la comprensione del linguaggio giottesco mentre sottolinea l'aggiornamento sulla tradizione bizantina. In proposito, va richiamato il proverbiale dibattito storiografico sulle origini di questa sintesi di Paolo Veneziano e sulla sua stessa identità nella fase giovanile degli anni venti del Trecento, e che vede schierati da una parte i sostenitori di una sua esperienza «giottesca» e di un interesse per i Riminesi, dalla Sandberg Vavalà, al Fiocco, al Longhi al Pallucchini – i quali trovano riferimento per ricostruire il profilo del maestro nel cosiddetto *Paliotto di Dignano* del 1321 –, dall'altra la linea impersonata soprattutto dal Lazareff (e poi sotto altre prospettive di seriazione cronologica e di valutazione di autografia dal Muraro), che vede di Paolo un avvio tutto «bizantino», di cui l'opera qui esposta, tra i primissimi esempi, ne sarebbe il manifesto, al quale fa poi seguito la progressiva sua occidentalizzazione. Questo problema ha per lungo tempo come assorbito gli interessi riguardanti un'intera fase della pittura veneziana trecentesca, quella dei primi decenni, quasi che la questione del catalogo del giovane Paolo avesse a compendiarla tutta. Nei contributi più propositivi e che non siano di sintesi di questi anni si fa strada invece l'interesse ad affrontare la pur difficile individuazione di altre personalità che, operanti tra Duecento e Trecento, possono anticipare già a Venezia e nel Veneto un diverso interesse per la «maniera greca», come a dire verso le novità del linguaggio paleologo (ad esempio il Mae-

stro della Cappella Dotto, il Maestro del Trittico di Santa Chiara di Trieste). D'altra parte, proprio da una verifica del *corpus* giovanile di Paolo, si è andata enucleando la fisionomia di altre personalità che avanzano in direzione di un interesse diverso nei confronti dell'arte paleologa, anche se in posizione più tradizionalista rispetto a quanto manifesta il grande pittore veneziano all'altezza del 1333: il riferimento è al Maestro dell'*Incoronazione della Vergine* di Washington del 1324, in cui si è anche ravvisato il fratello di Paolo, quel Marco documentato a Treviso dalla testimonianza del notaio collezionista Oliviero Forzetta, o addirittura il padre Martino, con soluzioni tuttavia non ancora convincentemente dimostrate. È un fatto che, per tale via di una distinzione di personalità diverse, si articolano e si motivano le scelte personali e i tempi di reazione di Paolo nei confronti di preziosismi e vivacità di soluzioni decorative dell'arte dei Paleologi, anche se le opere che possono comporne il catalogo degli anni venti – per chi sostiene ancora la pertinenza di questa sua attività giovanile di partenza più «giottesca» –, presentano di per sé non pochi problemi per dare coerenza a un percorso stilistico. A fronte di questi problemi che si sono consolidati nella storiografia della pittura del Trecento veneziano vi è la possibilità proprio in occasione di questa mostra, grazie alla disponibilità della direzione del Museo Civico di Vicenza, della competente Soprintendenza e del sostegno finanziario della Regione del Veneto, di procedere alla raccolta di dati sulla tecnica esecutiva di quest'opera cardine della «questione» Paolo Veneziano. Essi potranno essere posti a confronto con i risultati delle analisi commissionate dall'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini a riguardo del *Trittico di Santa Chiara* dei Civici Musei di Storia e Arte di Trieste (le cui portelle, spettanti a Paolo, si situano alla fine degli anni venti), i quali hanno già rivelato novità rispetto alle conoscenze di cui finora si dispone sulla tecnica del maestro. Si tratta di iniziative che, assolvendo nel caso specifico ad un compito proprio di una mostra, quello di presentare risultati e di promuovere nuove ricerche, s'inquadrano tuttavia nel più vasto progetto di costituzione di un «Corpus della pittura veneziana su tavola del Duecento e del Trecento» presso l'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini. Tale centro di catalogazione intende esaminare e approfondire lo studio di tutti i dipinti su tavola di ambito veneziano del Due e del Trecento, presenti a Venezia e nei centri delle sponde dell'Adriatico ad essa culturalmente legati, o che appartengono a raccolte pubbliche e private. Tale e tanto è il materiale oggi conosciuto, e tali e tanti sono i problemi che esso pone, soprattutto dal punto di vista attributivo – di cui quello ricordato di Paolo Veneziano è forse il più evidente e noto – che pare oggi necessario ripensare alle conclusioni dei passati studi, per arrivare ad una visione di insieme che consenta una più precisa identificazione degli artisti che gravitano in tale periodo a Venezia, e che veneziani non sempre erano, oltre a una

migliore comprensione della dinamica delle loro botteghe. In collaborazione con studiosi italiani e stranieri, e in primo luogo con l'insostituibile apporto di funzionari e conservatori delle Soprintendenze e dei Musei, la raccolta dei materiali di documentazione, soprattutto di quelli tecnici, opportunamente coordinati, potrà diventare base fondamentale per affrontare i problemi ancora aperti della pittura veneziana del Trecento. Dopo Padova e Venezia, la stagione della pittura del Trecento a Treviso non poteva che essere rappresentata da un'opera di Tomaso da Modena: si presenta qui *Il viaggio ad Emmaus* del Museo Civico Bailo (cat. 3). Come osserva Eugenio Manzato, è un'opera che «si impone per la bellezza dei volti e per l'efficacia mimica, ben degna di Tomaso, del gesto del discepolo che trattiene il Cristo ("resta con noi perché si fa sera")». A tale attrazione per la resa espressiva si aggiunge quell'inesprimibile interesse che suscita da sempre il frammento con tutta la sua fragilità. A ragione, è progressivamente svanita la residua incertezza circa la piena autografia tomasesca di questo brano proveniente dalla chiesa di Santa Margherita di Treviso da dove fu staccato nel 1883, trovandosi accanto ad un altro episodio evangelico riguardante le apparizioni successive alla Resurrezione: un *Noli me tangere* anch'esso in origine a figure intere. Con il Coletti si può pertanto osservare come questi due ritratti idealizzati siano «tanto alti di qualità da rendere difficile pensare possano appartenere ad altri che al Maestro, in un periodo molto tardo». Quindi, proprio una collocazione tra il 1356 e il 1358 giustifica quel «formalismo compiaciuto, di altissimo livello formale, ma non esente da una punta di conformismo» di cui parlava Zuliani (1979, 1980). Accanto al genio di Tomaso si è dato spazio in mostra ad una rara testimonianza dell'autoctona cultura figurativa trevigiana contemporanea alla presenza del maestro emiliano, che esordisce con il ciclo dei *Domenicani illustri* della sala del Capitolo del convento domenicano di San Nicolò a Treviso, e dovuta alla committenza nel 1352 di uno dei domenicani che vi sono icasticamente effigiati: fra Francesco da Montebelluna. Si tratta dell'*Altarolo reliquiario* (cat. 4) donato ad una monaca del monastero di San Paolo di Treviso, riconosciuto al Maestro di Vigo, il cui profilo è stato delineato in questi ultimi anni da Tiziana Franco (1985, 1986). Il maestro (forse trevigiano) dovette esser a capo di una bottega articolata, e si trova impegnato nel ciclo di affreschi della chiesa di Sant'Orsola di Vigo di Cadore circa il 1353-1355, e inoltre nel chiostro e nella chiesa di San Nicolò a Treviso, in San Gottardo di Asolo; mentre ad uno stretto collaboratore, se non allo stesso capo bottega, possono spettare gli affreschi delle volte del presbiterio e delle vele dell'abside di San Francesco di Treviso, da poco restaurati (Fossaluzza, in *Fondazione*, 1999). Ne deriva la fisionomia di un artista che, in definitiva, dimostra come l'originaria formazione in ambito locale – improntata a una visione conservatrice originata ad esempio dalla tradizione scaturita dalla presenza dei Riminesi –, possa

in seguito aprirsi gradualmente, senza rivolgimenti sostanziali, alle molteplici istanze suscitate dalla presenza di più maestranze di ambito emiliano, e non solo di quella di Tomaso a Treviso o anche di Vitale a Udine, a sua volta ispiratore di una locale linea vitaleasca. Le sale della mostra dedicate alla pittura del Trecento sono illustrate anche da importanti prestiti del Museo di Castelvecchio di Verona. Vi offrono anzi un anticipo, con un'altra testimonianza della civiltà della signoria scaligera, i *Tessuti del corredo funerario di Cangrande I della Scala* (cat. 9.-II.), raramente esposti dopo la mostra organizzata da Licisco Magagnato nel 1983, e ora reconsiderati nelle dettagliate schede di Paola Frattaroli come provenienti dall'ambito medio orientale circoscrivibile tra il mar Caspio e il mar Nero, nella regione dell'Adharbaysan, con fulcro a Tabriz, e databili tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento. I dati tecnici e l'analisi dei motivi decorativi, e della loro fortuna, aprono poi a risultati che permettono collegamenti con situazioni tra loro distanti: «l'individuazione di un "filone decorativo", prima sottovalutato, collegante le stoffe con disegno minuto e fittamente impaginato ai tessuti di Benedetto XI e da lì ai manufatti cinesi per la cerimonia del tè, molto simili, per altro, a quelli leggibili in Simone Martini». Per quanto riguarda la stagione della pittura veronese del Trecento, la tavola raffigurante le *Trenta storie della Bibbia* (cat. 5) illustra gli esiti stilistici di un autore, o forse di più autori, come osserva in catalogo Caterina Gemma Brenzoni, legati alla principale e più influente personalità attiva in città dopo la metà del Trecento, dal catalogo comunque esiguo: Turone di Maxio da Camenago, di provenienza dunque lombarda, che firma e data nel 1360 il *Polittico della Trinità* del Museo di Castelvecchio. A fronte di molteplici tentativi in sede critica d'individuare la personalità cui spettano le *Trenta storie della Bibbia*, in riferimento a un catalogo più esteso di Turone, la Brenzoni soppesa gli agganci stilistici nei confronti delle *Storie di Gioachino e Anna, della Vergine e di Cristo* dei Musées Royaux des Beaux-Arts di Bruxelles e del *Trittico reliquiario* della parrocchiale di Arbizzano presso Verona, «opere caratterizzate da differenti livelli qualitativi, [...] eseguite nella cerchia di Turone, con una presenza del maestro più evidente in quelle di Bruxelles e della bottega invece in quella di Arbizzano». Con quest'ultima è dunque privilegiato il confronto per quanto riguarda la tavola esposta in questa occasione, che riceve pertanto una datazione agli anni cinquanta del Trecento. Essa si presenta quasi fosse un fantasioso codice gotico miniato aperto in ogni sua pagina, che compendia «la storia della Redenzione umana, una esemplificazione teologica volta ai fedeli e strumento pedagogico legato al culto e alla devozione popolare». È significativo, poi, che pure sotto questo aspetto impaginato, oltre che stilistico, si possa fare riferimento per quest'opera «alle contemporanee miniature dei diciassette *Corali* della Biblioteca Capitolare di Verona, attribuiti a Turone e alla sua bottega». In parallelo agli

studi sul percorso di Turone e alla precisazione delle opere che sono autografe o della bottega, rimane il problema di accertarne i caratteri stilistici, non solo con agganci emiliani ma anche lombardi. Il *Crocifisso* (cat. 6) del Museo Civico di Treviso, proveniente dal monastero di San Paolo, suscita altri problemi, tuttora aperti, riguardanti la pittura a Treviso degli ultimi decenni del Trecento, che si dibattono attorno all'intricata vicenda della ricostruzione di una personalità, quella di Giovanni da Bologna, documentato a Treviso dal 1377 al 1382, e della paternità degli affreschi realizzati in sequenza sulla parete destra della chiesa di Santa Caterina, in cui oltre a Giovanni, o in alternativa a lui, si è ravvisata l'opera di Tomaso da Modena e, accanto, quella di Stefano da Ferrara (Boskovits, 1994). Il problematico *Crocifisso*, a prescindere dal problema degli affreschi di Santa Caterina, sembra risentire in certa misura dello stile di Giovanni da Bologna, al quale del resto la tavola è stata direttamente riferita, mentre più difficile pare riscontrarvi elementi che siano di anticipo dello stile di Nicolò di Pietro. Rispetto allo stesso Giovanni, l'anonimo autore del *Crocifisso* trevigiano insiste in termini tutti propri sul piano di una caricata espressività o nell'uso di un chiaroscuro rafforzato, rivelando nel contempo qualche debolezza nel disegno. Sono dati che, in un'opera ancora di definizione problematica, rivelano una personalità spiccata anche se dagli esiti qualitativi inferiori rispetto a quelli del suo ispiratore, dal quale può avere tratto lezione, partecipando dapprima a una formazione veneta, ma che tuttavia sembra avere poco guardato alla lezione di Lorenzo veneziano. Per quanto riguarda la situazione di Vicenza a fine Trecento, gli affreschi rinvenuti poco prima della metà dell'Ottocento nella cattedrale, di cui si presentano due dei brani staccati con *Gruppo di figure in ascolto* e una *Testa di profeta* (cat. 7.-8.) scelti tra i sei che appartengono al museo vicentino, consentono a Mauro Lucco, che è ritornato più volte su questo argomento, di documentare in una città «rivale» l'eco piuttosto immediata degli affreschi padovani di Altichiero. Essi vengono collegati all'affresco frammentario della *Deposizione di Cristo* di una nicchia nella navata sinistra della chiesa di San Lorenzo a Vicenza che manifesta, per l'appunto, «un collegamento forte, pungente, con gli affreschi padovani», anzi un «altichierismo ortodosso». Lo studioso ribadisce poi l'identità di mano con il frescante della cappella dedicata ai santi Biagio e Antonio della chiesa di San Giorgio a Velo d'Astico, che esibisce sull'altare il polittico di Battista da Vicenza del 1408, e che proprio per la contiguità con l'opera di quest'ultimo, egli propone di identificare, sia pure a «titolo di prova» nella figura di Luca da Vicenza, il padre di Battista, prospettando una datazione nell'ultimo decennio del Trecento. È dunque di interesse trovare a Vicenza un artista locale «che mostra, nel suo ortodosso altichierismo, tutto l'entusiasmo della scoperta, e deve stare dunque a ridosso degli affreschi padovani del grande pittore veronese, sul 1380».

La pittura del Tardogotico trova riferimento nell'affresco staccato della *Madonna con il Bambino e santa Margherita* (cat. 14) proveniente dalla chiesa dedicata alla santa in Treviso, che vanta l'attribuzione a Gentile da Fabriano, ma che già Luigi Bailo, a cui si deve la salvezza dell'opera, nel 1913 – come riporta nella scheda di catalogo Eugenio Manzato – si chiedeva «ho creduto di vedervi l'opera del Pisanello. Mi sono male apposto?». Anche oggi quest'opera delicatissima si inserisce nel problematico accertamento se sia Gentile o Pisanello (o di un dotatissimo seguace) il responsabile degli affreschi della parete meridionale di Santa Caterina di Treviso, tra cui le «visionarie» *Storie di sant'Eligio*, i quali vengono attribuiti appunto al giovane Pisanello dal Coletti, fin dal momento della loro scoperta nel 1947. Mentre Boskovits e De Marchi, sulle orme di Coletti, concordano oggi l'assegnazione a Pisanello, già Licisco Magagnato, presentando a Verona l'affresco, formulava un accostamento a Gentile, che si fa convinzione per Menegazzi, Zampetti e Cozzi, accolto in questa occasione da Manzato. La datazione riguarda dunque gli inizi del secondo decennio, e la Cozzi (1998) riporta un documento del 1412 secondo il quale l'affresco potrebbe essere identificato con quello commissionato da Franchino della Scala: una Madonna con il Bambino, sant'Antonio da Vienna e santa Margherita con il ritratto dell'offerente, realizzato accanto alla sua sepoltura. Dal punto di vista stilistico il riferimento è al *Polittico di Valle Romita* della Pinacoteca di Brera. Il Manzato ricorda un'altra conferma di carattere esterno che riguarda gli affreschi di Santa Caterina, collocati di conseguenza tra il 1408 e il 1411, «in un'epoca cioè troppo precoce per considerare anche solo eventuali inizi di Pisanello, e invece ben coerente con opere di Gentile». Per Boskovits (1999), risulta ancora «davvero inspiegabile la distrazione della critica nei confronti di queste pitture di straordinaria forza ed originalità che, se non fossero come io credo, dello stesso Pisanello, andrebbero comunque riconosciute ad un suo alter ego, attivo a Treviso – e forse anche in altri luoghi nelle vicinanze di Venezia – proprio nel periodo in cui non ci sono pervenute opere pisanelliane». Per l'affresco qui illustrato il confronto riguarda la *Madonna con il Bambino e donatore* dell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston e disegni del cosiddetto *Album rouge* del Louvre che Boskovits ritiene del giovane Pisanello, «ammesso a copiare le opere del maestro in Palazzo Ducale vari anni prima di essere chiamato a dipingere nella stessa sede». Il contesto trevigiano di questo momento, al di là del dibattito attributivo, si pone quindi momentaneamente al centro rispetto alla presenza di Gentile a Venezia, così fondamentale per il corso della pittura veneta, e rispetto alla problematica degli esordi di Pisanello che fioriranno splendidamente in altro contesto della Regione. Una novità di tono «relativamente minore», e comunque di notevole riguardo e stimolo per l'approfondimento, è espressa in mostra dal frammento di polittico del Museo del Cenedese di Vittorio Veneto con

la raffigurazione della *Nascita di Maria* e dello *Sposalizio della Vergine* (cat. 12), portato di recente all'attenzione come opera spettante a Nicolò di Pietro, e che aggiunge l'interesse di accompagnarsi ad una scultura lignea dorata e policroma della *Dormitio Virginis* (cat. 13) per la quale si sostiene l'appartenenza allo stesso complesso smembrato. Mentre i dati di stile escludono la diretta paternità di Nicolò, quelli del costume suggeriscono una datazione nel primo decennio del Quattrocento, così che la scultura lignea assegnata a Jacopo Moranzone dalla Ericani (1996, 1999) potrebbe essere riconosciuta allo scarno catalogo di Caterino Moranzone. Se tali soluzioni sono destinate ad una verifica e a un approfondimento, il richiamo a Nicolò di Pietro e quello a Jacobello del Fiore, ugualmente in passato prospettato per tale opera, ricorda quei generosi fenomeni propri di questo territorio in fatto di pittura gotica devozionale e che si legano, anziché a queste due figure storiche del Tardogotico, almeno all'articolata bottega che realizza il noto ciclo della cappella degli Innocenti in Santa Caterina a Treviso e che conosce una diaspora che permette di arricchire Feltre (oratorio della Trinità sopra le Ripe) e Serravalle (San Lorenzo).

Di una rinnovata attenzione ha tratto vantaggio la *Croce stazionale* (cat. 15) del Museo di Castelvecchio di Verona proveniente dalla chiesa di San Silvestro. Dopo una lunga «ostilità» della critica, è risalita nell'interesse grazie a Mauro Lucco che ebbe a collegarla alla personalità del Maestro di Roncaiette, rammentando il legame che già il Longhi aveva stabilito per lui con Verona. Una volta identificato questo maestro con Federico Tedesco, di interessi invece tutti padovani, la *Croce* è stata comunque attribuita a quest'ultimo dal Lucco. L'incisività naturalistica dell'opera, certe asprezze dei tratti fisionomici e dell'anatomia di Cristo (in alcuni punti anche scorretta), non consentono di confermare questa ipotesi, e suggeriscono anzi una collocazione notevolmente più avanzata rispetto alle originarie proposte attributive, almeno nel corso del terzo decennio del Quattrocento, e il riconoscimento ad un artista forse veronese, e comunque informato soprattutto di fatti bolognesi, ad esempio dello stile degli interpreti di Giovanni da Modena, come Francesco Lola o il più dotato collaboratore Michele di Matteo. Lo attesterebbero anche le affinità con il diversamente controllato *Crocifisso*, dall'analogo cornice del duomo di Verona, accostato proprio a Michele di Matteo dal Coletti (1958), opinione non smentita, anche se rilevata nella sua problematicità, dal De Marchi (1987).

Si inserisce nel contesto delle opere a diverso titolo appartenenti al Tardogotico anche la scultura marmorea della *Madonna con il Bambino* del Museo Civico di Treviso (cat. 16), che ha conosciuto una notevole fortuna critica in passato e che, comunque, dopo il restauro compiuto in questa occasione appare come una novità, potendosi apprezzare l'alta qualità di pensiero e d'esecuzione. Si presta ora ad una riconsiderazione specialistica che possa dirimere il problema dell'ori-

gine boema del modello (Wolters, 1976), o comunque l'appartenenza forse ad un maestro impegnato nel cantiere della cattedrale di Santo Stefano a Vienna, con una conseguente datazione qui proposta in via sperimentale al 1420 circa, che consegue la ferma esclusione della paternità di Egidio da Wiener Neustadt. Di interesse è, in ogni caso, anche quando si propone per un approfondimento di ricerca un'opera di tale qualità – che si inserisce in modo del tutto straordinario nel contesto artistico veneto –, il poter individuare almeno altri esempi che confermino un'analogia presenza di lavori o di maestranze d'Oltralpe. Tali indicazioni vengono da alcune statue della basilica di San Marco a Venezia, tra cui il *Cristo* posto sopra la porta che immette al Tesoro, discusse dal Wolters (1976), e per le quali la Ericani (1996) propone un'attribuzione al Maestro della Maria di Kraumauer, legato al Maestro di Glosslobming, attivo per l'appunto in Santo Stefano a Vienna. Nel contempo, viene proposta l'appartenenza allo stesso maestro anche della *Madonna del pomo* del duomo Nuovo di Monselice. Non è finora entrata nella problematica di queste opere la *Madonna con il Bambino* di Treviso, dalle quali del resto essa sembra distinguersi qualitativamente, pur palesando le stesse origini oltramontane.

Un punto di svolta nel percorso cronologico della mostra, è rappresentato dal *San Girolamo* di Jacopo Bellini del Museo di Castelvechio di Verona (cat. 17), un'opera significativa del caposcuola responsabile del passaggio dalla tradizione gentiliana al primo «umbratile» rinnovo rinascimentale, e che qui si esprime in un momento ormai maturo del suo lungo operare, intorno alla seconda metà degli anni cinquanta. Legato a Verona da più occasioni di committenza, Jacopo poteva conoscere il *San Girolamo* che Pisanello aveva inviato all'umanista Guarino da Verona ricordato nel carne celebrativo del maestro, e Paola Marini in catalogo non esclude che l'opera di Jacopo possa riproporre «un tipo di composizione elaborata negli anni trenta». Da un lato «lo spazio nel deserto della Tebaide, abitato da un bestiario "gotico" [appare] inconsueto per Bellini e degno degli artisti lombardi e veronesi specialisti del genere», dall'altro, «nel fondo, una colonna, simbolo dello stilite, e anche della cultura classica e pagana, fa riscontro alla croce e prepara, come il vicino castello, il repertorio di Andrea Mantegna, genero di Jacopo».

Sulla linea del passaggio dal Tardogotico al Rinascimento si pone anche, da una posizione più defilata – provenendo da una piccola chiesa di Magrè di Schio –, il brano di affresco raffigurante l'*Angelo annunciante, il Padre Eterno e Cristo* dei Musei Civici di Vicenza (cat. 18) la cui «sensibile finezza ed eleganza del segno inducono effettivamente a pensare a contatti con l'ambiente veronese attorno al Pisanello e a epigoni gentiliani», secondo il Villa, per il quale la «scalatura prospettica del nimbo, rivela un'attenzione al dato plastico che necessariamente presume l'avvento del linguaggio mantegnesco», da cui consegue una

collocazione cronologica all'inizio degli anni sessanta. La tarda fortuna di temi donatelliani rappresentata da una versione in stucco della *Madonna detta di Verona* (cat. 19), si lega, in certa misura, alla presenza del gruppo ligneo della *Sant'Anna metterza* (cat. 20) che mette in evidenza un protagonista della scultura lignea veneta tra Quattro e Cinquecento, Giovanni Zebellana, la cui scoperta e il cui profilo si devono a Giuliana Ericani (1987, 1991). La sua opera si svolge in contatto con Angelo di Giovanni e con i figli di Bartolomeo Giolfino, in particolare con Antonio, come ribadisce nella scheda di catalogo Gianni Peretti, che non manca di sottolineare per quest'opera dei primissimi anni del Cinquecento come l'artista sappia affrontare «il dialogo con una cultura pittorica più robusta e aggiornata, quella ad esempio dei Morone».

Il percorso espositivo riprende con l'opera «manifesto», il *Cristo morto sorretto da due angeli* di Giovanni Bellini (cat. 21), della fase indirizzata dal magistero di Mantegna e che recupera nella composizione il rilievo bronzeo di Donatello del medesimo soggetto collocato nell'altare del Santo di Padova. La discussa collocazione cronologica di questa *Imago pietatis* veniva affrontata dal Pallucchini (1949) con il rilievo di una «compatta struttura formale, desunta da quella mantegnesca: ma resa più morbida, specialmente nella più delicata modellazione del corpo di Cristo», mentre questo capolavoro «non ha ancora la tensione lineare che si riscontra nel polittico di S. Giovanni e Paolo» che, con il Longhi, Pallucchini assegnava alla prima metà degli anni sessanta.

Il *Sant'Antonio da Padova* di Alvise Vivarini del Museo Correr (cat. 23), sublime dipinto di devozione privata, manifesta, vivendo in una luce cristallina, oltre all'insegnamento impartitogli dal Bellini, anche l'eco della presenza di Antonello da Messina nella stessa Venezia alla metà degli anni Settanta, e il suo richiamo ad una unità di visione tra l'arte italiana e quella dei fiamminghi. Il riferimento per quest'opera è nella *Sacra conversazione* che Alvise realizza nel 1480 per la chiesa di San Francesco di Treviso (Venezia, Gallerie dell'Accademia). Il significato di quest'opera, quasi a dispetto della recepitata lezione antonelliana, è colto ancora una volta dal Pallucchini nel 1962: egli vi rileva quella sorta di felice incongruenza propria di una generazione d'artisti: «nonostante che la figura domini, anzi si stagli sul fondo di cielo, essa viene costruita per mezzo di una luce proveniente da sinistra», proprio come nell'opera trevigiana, «ma evidentemente tale illuminazione particolare contrasta con la luce universale dello sfondo: Alvise non si rende conto di tale incongruenza, che verrà risolta una ventina d'anni dopo, da Giorgione, con una concezione tonale del colore».

L'opera cronologicamente intermedia tra quella di Bellini e di Alvise, la *Madonna con il Bambino* di Bartolomeo Vivarini del Museo Correr (cat. 22) spettante agli anni settanta, presenta, come altre volte avviene in tale maestro, una struttura compositiva che ha riscontro nella flessuosità dei movimenti in modelli belliniani, ma che è trattata con

l'asprezza disegnativa, talvolta un rovello grafico, di ascendenza mantegnesca piuttosto che squarcionesca. È una formula che proprio grazie a Bartolomeo sarà destinata ad avere larga fortuna in più realtà della terraferma, anche periferiche, nonché, presso la scuola friulana, territori appunto «infeudati ai Muranesi» secondo la felice espressione coniata da Luigi Coletti. Ne risente a Treviso Girolamo Strazzaroli da Aviano, detto Girolamo da Treviso il Vecchio, la cui *Sacra conversazione* del Museo Diocesano d'Arte Sacra di Treviso (cat. 25) – che chi scrive ha ora proposto di confermare alla metà degli anni ottanta – manifesta pure una vicinanza alle inconfondibili espressività caricate di un altro partecipe della bottega vivariniana: Andrea da Murano.

La sezione dedicata al Cinquecento si apre con due opere a confronto di un altro trevigiano, Pier Maria Pennacchi, entrambe firmate e realizzate in un lasso di tempo di circa un quinquennio: la *Sacra conversazione* del Museo Civico di Treviso (cat. 26) e la *Sacra famiglia* del Museo di Bassano del Grappa (cat. 27). Il residuo della cultura locale «muranesa» rappresentata da Girolamo da Treviso il Vecchio brucia rapidamente nell'evolversi dello stile del Pennacchi per un convinto orientamento sul linguaggio di Alvise Vivarini, che si integra capziosamente con un'attenzione rivolta a spunti düreriani, a cui si aggiunge una lucida e sperimentale visione prospettica, aspetto questo che riguarda il dibattito problema del cosiddetto «capitolo bramantesco» della pittura veneta e nella fattispecie trevigiana di questi anni. Lo scenario dell'attività del Pennacchi è difatti quello della questione attributiva che riguarda il *Monumento Onigo* in San Nicolò di Treviso, prima riconosciuto a Lorenzo Lotto, quindi, con Federico Zeri (1976), a Giovanni Buonconsiglio detto il Marescalco, posizione che ha raccolto in seguito consensi, anche se non è mancata la proposta alternativa in favore proprio del Pennacchi (Fossaluzza, 1990b) o da ultimo, comunque, di maestranze trevigiane (Sponza, 1996). È da rilevare che la qualificazione in termini lombardi e «bramanteschi» di questi aspetti della pittura trevigiana sortisce a seguito dei commenti di Roberto Longhi (documentati da Vittorio Sgarbi, 1977) riguardanti opere che più tardi si sono rivelate essere del Pennacchi. L'opera del Museo di Treviso apre già a un problema successivo, comunque antonellesco-alvisiano e altresì düreriano o perfino di ricezione di aspetti più rari e recenti di cultura lombarda. Coinvolge difatti l'attività del giovane Lorenzo Lotto a Treviso, il quale supera e quindi stimola lo stesso Pier Maria Pennacchi, pur sempre incessantemente ricettivo. La *Sacra famiglia* del Museo di Bassano sembra invece esserne l'esito del momento che segue l'abbandono di Treviso da parte del Lotto, e si qualifica difatti per un'inclinazione sentimentale e un'idealizzazione che sembra lasciar trapelare dalla sostanza quattrocentesca della forma l'osservazione forse perfino di Giorgione, pur senza produrre esiti tonali. Nell'età del vescovo De Rossi a Treviso, formidabile mecenate, si attua dunque una congiuntu-

ra artistica di primario livello che avrà un seguito fino al 1520 circa con la committenza del canonico Brocardo Malchiostro (vicario del De Rossi che si era trasferito a Roma), ma che poi rimarrà irripetibile.

In parallelo alla situazione di Treviso, una felice scelta di dipinti illustra la congiuntura veronese. L'apertura è segnata dal *Presepio dei conigli* di Girolamo dai Libri (cat. 28). È una singolare vicenda quella puntualmente ricostruita in catalogo da Gianni Peretti circa il documentato impiego del cartone o lucido di quest'opera, per cui proprio gli animali che le danno nome si trovano realizzati in commesso ligneo da fra' Giovanni di Verona nel leggio di Santa Maria in Organo, chiesa per la quale il dipinto era stato realizzato, o da parte dello stesso olivetano in un postergale del coro dell'abazia di Monteoliveto spettante al 1502-1505. Tale effettiva scoperta e la registrazione dell'acquisto da parte di fra Giovanni di tali disegni avvenuto in data 16 ottobre 1500, come risulta da un registro di uscite di Santa Maria in Organo, consente allo studioso di datare *ad annum* la pala qui esposta. Si tratta, dunque, del «punto di arrivo di una serie di *Natività* miniate che si scalano durante l'ultimo decennio del Quattrocento», e del resto Girolamo, formato all'arte miniatoria dal padre Francesco, non poteva che esprimersi primariamente in questo ambito. Nell'esemplare del Museum of Art di Cleveland, datato non oltre il 1498, si osserva come vi sia nel fondo del paese una ripresa «da un'incisione di Dürer che viene datata allo stesso anno, il *Mostro marino* [...] e può quindi essere considerata la prima citazione sicura, in Italia, da una stampa del maestro tedesco». Le riprese da Dürer riguardano del resto anche il paesaggio del *Presepio dei conigli*, che «tradizionalmente considerato una veduta del Garda, deriva da un foglio di Dürer, la cosiddetta *Madonna della libellula*, [...] mentre altri particolari sono tratti dal *San Girolamo penitente*» del grande maestro tedesco. A tale attenzione mediata per gli aspetti della natura si unisce quella diretta, la sua «precisione quasi scientifica presuppone una prolungata e analitica osservazione, con la riproduzione dal vero delle principali specie vegetali o forse la loro raccolta per motivi di studio in appositi erbari».

La *Lavanda dei piedi* di Francesco Morone (cat. 29), proviene dalla cappella Avanzi o della Croce in San Bernardino di Verona, la cui decorazione, realizzata a partire dal 1498 da Gianfrancesco Caroto e terminata dal Veronese nel 1546, costituisce «uno dei complessi più importanti della pittura veronese del Rinascimento». L'opera di Francesco Morone, spettante ai primissimi anni del secolo, secondo le convincenti motivazioni di Gianni Peretti, si comprende bene nei suoi esiti formali dalla vicinanza con la scultura lignea della *Sant'Anna metterza* di Giovanni Zebellana, ugualmente presente in mostra. Nel dipinto del Morone «queste figure sintetiche e come intagliate nel legno, il nitore spaziale, l'astrazione della forma, per la quale si potranno segnalare le scaturigini pierfrancescane e antonellesche, sono altrettanti elementi

caratterizzanti il linguaggio di Francesco al passaggio del nuovo secolo». Fanno seguito le opere della maniera moderna di Gianfrancesco Caroto, l'*Arcangelo Michele scaccia Lucifero* e la *Tentazione di Cristo* (cat. 30, 31) da ricongiungersi idealmente, secondo le osservazioni di Gianni Peretti in catalogo, al *San Michele arcangelo* del Museo di Belle Arti di Budapest, facente parte della stessa serie appartenuta al collezionista Cesare Bernasconi che la legò alla Pinacoteca Comunale veronese nel 1869. La congiuntura stilistica delle due opere, datate verso il 1530, «punta in direzione romana». La *Tentazione di Cristo*, in particolare, per «l'amplissima e nitidissima veduta a volo d'uccello della campagna veronese è una conferma dell'interesse che verso il 1530 Caroto dimostra per la pittura di paesaggio fiamminga, per Civetta e soprattutto per Patinier, anche da un punto di vista tecnico», ma non si manca di segnalare precise connessioni con le «vedute grandangolari» di Jan van Scorel. L'*Arcangelo Michele scaccia Lucifero* consente poi di avvalorare la testimonianza del Vasari che lascia intendere che «il pittore conosceva il procedimento di utilizzare delle figurine di cera o d'argilla plasmate con le proprie mani e variamente disposte come modelli per composizioni più complesse». È ben vero infatti che in entrambi i dipinti prevale «negli scorci, nelle torsioni, nello sbalzo plastico e nella grandiosità delle figure, [...] il linguaggio figurativo elaborato a Roma nel secondo decennio del secolo che la presenza di Giulio Romano a Mantova contribuiva a irradiare in tutta l'Italia settentrionale».

Se nel percorso della mostra il progresso della pittura veronese porta già con Gianfrancesco Caroto all'apertura verso la cultura figurativa della maniera romana, la tappa successiva che riporta in ambito trevigiano, costringe a fare in proposito un passo indietro cronologico che conduce in una congiuntura di intelligente comprensione del giorgionismo, dell'arte di Tiziano e di Palma il Vecchio. Tutto ciò è espresso da Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone, presente con un monumentale affresco staccato del Museo di Conegliano (cat. 32), proveniente dalla distrutta chiesa cittadina di Sant'Antonio dei Canonici lateranensi, che le testimonianze storiografiche consentono di assegnare al 1514. Tale lavoro si colloca quindi nel contesto dell'attività svolta dal friulano nell'alto trevigiano al servizio della famiglia comitale dei Collalto che ha riguardato la prima metà del secondo decennio. Le opere che si conservano di tale momento, sia su tavola o tela, sia ad affresco, come il perduto ciclo della Cappella Vecchia del castello di San Salvatore dei Collalto presso Susegana – che è documentato da fotografie – mostrano il progredire degli interessi verso i grandi maestri di Venezia, ma proprio nel momento in cui è documentato l'affresco qui esposto e, proprio in questa tecnica che il grande friulano predilige, si avverte oltre all'enfatizzazione monumentale della forma anche lo scioglimento tonale della sua pittura. È il Bettini forse ad esprimerne meglio la portata di tale maturazione stilistica, quando nel 1939 osservava

come questi affreschi fossero «vibranti di magnifici brani d'un colore ormai pienamente costruttivo, intonato su un biondo caldo», e lo studioso può ben ritenere che in opere come queste il Pordenone provi le sue capacità «d'aver interpretato il giorgionismo come forse nessun altro pittore». Ma questa non è che una tappa verso altri traguardi, quelli che vedranno anche il Pordenone – maturata una diretta esperienza romana e l'osservazione di Michelangelo e Raffaello – farsi interprete di un rinnovato linguaggio protomanieristico nella decorazione della cappella Malchiostro del duomo di Treviso. Qui il friulano firma e data i suoi affreschi nel 1520, quando Tiziano colloca sull'altare la sua tavola dell'*Annunciazione*, per poi dirigersi a Cremona, e attestarsi quale «pictor modernus», tra i più grandi frescantini del Rinascimento italiano.

In fatto di giorgionismo e tizianismo, può ben situarsi nel percorso della mostra, accanto all'affresco del Pordenone, quello della *Madonna con il Bambino* di Lorenzo Luzzo, alias il Morto da Feltre vasariano, proveniente dal Museo Civico di Feltre (cat. 33). Immaginato dalla storiografia pittore di grottesche a Firenze e a Roma, o aiuto di Giorgione nella decorazione del Fondaco dei Tedeschi, il maestro presenta in realtà un profilo documentario che a partire dal 1510 circa lo vede attivo tra Zara, la sua Feltre e più tardi Venezia, ma che nonostante i buoni risultati ottenuti di recente (Claut 1978, 1983; Ericani, 1994), fa riferimento ad un catalogo delle opere ancora insufficiente a chiarirne del tutto le esperienze stilistiche maturate, pur considerata l'esclusione di una fase tosco romana. L'affresco staccato che si presenta appartiene al momento che risulta finora il meglio accertato dell'attività del Luzzo: quello dei primi anni venti, come conferma in catalogo Fabrizia Lanza, che ribadisce ancora per questa fase, e per quest'opera in particolare, «l'eco degli studi di Raffaello e di Fra Bartolomeo ravvisati nel Bambino», mentre «l'andamento più sicuro e diffuso della luce» pongono ad un tempo l'opera vicino alle ricerche tizianesche.

Un'opera sostanzialmente coeva, datata al 1524 da Domenico Capriolo che è pittore operante a Treviso, raffigurante la *Natività o Incredulità della levatrice* del Museo Civico di Treviso (cat. 34), consente di cogliere, in un dipinto apparentemente «ingenuo», la traduzione del linguaggio di Savoldo che chi scrive ha ritenuto in catalogo di ravvisare – seguendo un'intuizione del Lucco – nella rinuncia ad effetti tonali di superficie in favore di una costruzione cromatica più compatta, talvolta definita dalla nettezza dei contorni scuri, dalla definizione luministica che secondo la tradizione lombarda, tramite i bresciani, perviene a variare sensibilmente la luce e di proiettare entro lo spazio ombre più dense. È un risultato che si accompagna ad una confermata assonanza con esiti lotteschi, e che sorprende quando si pensi alla partenza del Capriolo che si risolveva completamente in raggelato accademismo palmesco, rappresentato dal *Ritratto di giovane* dell'Ermitage di Pie-

troburgo datato al 1511. La conversione all'altezza del 1524 è dunque da imputare alla presenza del Savoldo a Treviso nel 1521, chiamato a completare la grandiosa *Sacra conversazione* della chiesa di San Nicolò, e non sembra essere necessaria la mediazione di altri bresciani che si pongono sulla sua linea: i più scontati Giovanni e Bernardino da Asola. Il mosaico a tessere minute, dalla raffinata esecuzione, che raffigura l'*Annunciazione*, proveniente dalla Scuola Grande di San Rocco a Venezia (cat. 35), completa il percorso che riguarda la pittura dei primi decenni del Cinquecento. L'esecuzione è da fissare tra il 1516 e il 1521 in base alle accurate ricerche sulla provenienza e sulla committenza della Chiari Moretto Wiel i cui risultati sono riportati in catalogo: l'opera risulta voluta dal Guardian Grande Jacopo Dragan per l'altare di cui deteneva lo iuspatronato in San Rocco. In riferimento a tali date, e alla prima in particolare del 1516, che coincide con quella della morte di Cima da Conegliano, è significativo che si possa ribadire per essa l'opinione di Ettore Merkel, per cui può essere qualificata come «singolare esempio di trasposizione in mosaico non di un cartone, ma piuttosto di un dipinto finito» del grande maestro della sua fase tarda. Si tratta, dunque, di una testimonianza, sia pure «indiretta», della prosecuzione ben dentro il Cinquecento dell'attività, dell'influenza e dell'interesse per un comprimario della pittura del tardo Quattrocento, così come poté avvenire per il Carpaccio, anche se da parte sua con una discontinuità di esiti qualitativi che non sembrano invece riguardare il Cima.

Il percorso delle mostre riprende con opere di maturo Cinquecento. La *Resurrezione di Cristo* di Paris Bordon del Museo Civico di Treviso (cat. 36), è riferita da chi scrive alla metà degli anni cinquanta. Essa suscita l'attenzione critica per la soluzione manieristica delle figure in piccolo, colte infatti in complessi movimenti e collocate in aperto paesaggio. Si tratta di un esito che trova ispirazione in un contesto manieristico definito «internazionale». Poiché riguarda anche altre opere degli anni cinquanta, che seguono il soggiorno milanese del Bordon, ne consegue che tali esiti dovettero maturare nell'artista ben prima del viaggio a Fontainebleau che, al centro di una discussione circa il momento in cui si è effettuato, si può ritenere avvenuto più credibilmente tra il 1559 e il 1561.

Si aggiungono per questa fase le opere di protagonisti assoluti della pittura del Cinquecento veneto; Tintoretto, Veronese e Bassano. L'*Adorazione dei pastori* di Tintoretto del Museo di Castelvecchio (cat. 37), acquistata nel 1956 proverrebbe da una chiesa conventuale del bellunese, e fece parte della collezione della famiglia Pagani di Belluno. Il Marinelli in catalogo sostiene che «l'evidente rapidità esecutiva, con pennellate di furia, sospese, esclude logicamente ogni intervento collaborativo, come qualche volta si era sospettato prima del restauro». Lo studioso considerando opera autografa anche la versione di questo dipinto che si conserva frammentaria nelle raccol-

te del castello di Praga, ritiene l'invenzione compositiva dei primi anni quaranta.

La pala di Paolo Veronese raffigurante *Il martirio dei santi Primo e Feliciano* del Museo Civico di Padova (cat. 38) proviene dalla chiesa abbaziale di Praglia, e si colloca, come osserva Giovanna Baldissin Molli, «all'interno di quella storia padovana che lega l'artista alla committenza benedettina, la prima a impegnare il pittore nei due monasteri di Santa Giustina di Padova e di Praglia, facendo così conoscere ed apprezzare in città il Caliarì e altri pittori veronesi come Zelotti e Farinati». L'opera spetta al 1562, come motiva il Ballarin (1968) nell'occasione di assegnare al Veronese l'altra pala di Praglia raffigurante la *Gloria d'angeli*. Il momento è dunque quello di una straordinaria intensità creativa del Veronese, situandosi non oltre il 1561 gli affreschi di villa Barbaro a Maser tra il dicembre 1561 e il marzo 1562 le pale per la chiesa di San Benedetto Po. Entro questo contesto, la pala qui esposta si configura secondo la Baldissin Molli «come un felice saggio della maniera di Paolo Veronese, dove il dato della natura è risolto come problema di forma, percepita ed elaborata in chiave essenzialmente decorativa».

Per la pala che raffigura *San Martino che divide il mantello con il povero e Sant'Antonio abate* di Jacopo Bassano (cat. 39), si indica come termine *ante quem* il 1580, che il Ballarin (1968) precisa al 1578, momento del trasferimento a Venezia del figlio Francesco, e quando, secondo la ricostruzione dello studioso, quest'opera può introdurre ad una «quinta maniera» di Jacopo (Ballarin 1966). È quella «connotata da un'accentuata tensione fantastica e visionaria» – come annota in catalogo Mario Guderzo – che è in sintonia con l'attività tarda di Tiziano e con quella di Tintoretto. È allora che il Bassano «giunge a sfaldare la struttura della forma, del colore e del tocco, pervenendo a una dimensione quasi espressionistica, incentrata sulla luce avvertita come colore e come materia», quale egli andava sperimentando specie dal momento in cui, a partire dal 1575, ebbe a privilegiare i temi del notturno.

Il percorso della pittura del Cinquecento trova un completamento nella scelta di alcuni esempi della ritrattistica. Dal Museo di Castelvecchio di Verona giunge di Domenico Brusaporzi il *Ritratto di Bonucio Moscardo* del 1561 (cat. 40) in cui l'autore, secondo le osservazioni di Cristina Nerozzi, «concepisce il ritratto come equilibrio tra rigidità compositiva e ricerca verso il naturalismo di matrice nordica, che conosce grazie alla diffusione delle stampe e ai contatti in Verona con Willem Key e altri artisti fiamminghi». I due gruppi di famiglia in un interno di Giannantonio Fasolo della Pinacoteca Civica di Vicenza, con il *Ritratto di Paola Gualdo Bonanome con le figlie Laura e Virginia*, e con il *Ritratto di Giuseppe Gualdo con i figli Paolo e Paolo Emilio* (cat. 41-42.), sono «testimonianza tra le più significative del panorama artistico vicentino del secondo Cinquecento e documento altamente rap-

presentativo della storia sociale e del costume», come sottolinea Maria Elisa Avagnina nelle schede di catalogo. Difatti essi esaltano «attraverso la ricchezza delle immagini e l'eloquenza degli attributi il prestigio sociale ed economico della casata, la sua continuità attraverso i figli, le virtù etiche e la morigeratezza di costumi dei suoi membri». Ai suoi vertici qualitativi, in queste opere risalenti per l'età degli effigiati al 1566-1567, il Fasolo dimostra di trarre insegnamento soprattutto dalla maniera di Paolo Veronese, che egli traduce con un pittoricismo più bloccato, pervenendo poi a «pose aggraziate ma stereotipe», in una dimensione che privilegia deliberatamente «la descrizione superficialmente mondana di uno *status* sociale».

Con effetto sicuramente spettacolare chiude il percorso cinquecentesco della mostra il grandioso arazzo di manifattura brussellese del primo quarto del secolo del Museo Civico di Padova che raffigura *L'esercito di David scende in campo contro gli Ammoniti* (cat. 43). La densissima scheda di catalogo di Nello Forti Grazzini propone in termini dubitativi la manifattura di Pieter van Aelst, e in termini ugualmente dubitativi un cartone da modello di Jan van Roome. Si tratta per lo studioso di «uno dei più sontuosi esemplari brussellesi di epoca cosiddetta *pré-Renaissance* visibile in Italia», la cui realizzazione tessile fu «certo effettuata da uno dei più brillanti arazzieri attivi a Bruxelles all'inizio del XVI secolo», di cui esiste la replica a Écouen (Moschetti, 1938), facente parte di una preziosissima serie di dieci pezzi con *Storie di Davide e Betsabea*. Ad una serie analoga, realizzata utilizzando gli stessi cartoni in epoca ravvicinata, doveva appartenere anche l'esemplare di Padova.

La stagione del Barocco a Venezia fu riportata all'attenzione critica nel suo assieme a cominciare soprattutto dalla mostra veneziana del 1959 dedicata alla *Pittura del Seicento a Venezia*, quasi occasione di risarcimento d'una fase che ora appare straordinariamente creativa. Nel percorso della mostra è rappresentata nei suoi avvisi più clamorosi, dovuti all'apporto di artisti «foresti», grazie alla presenza della *Visione di san Girolamo* di Johann Liss del Museo Civico di Vicenza (cat. 44), dipinto che è stato identificato come il «bozzetto preparatorio» per la pala che l'artista tedesco realizzò per la chiesa veneziana di San Nicolò dei Tolentini circa il 1627. In catalogo Chiara Rigoni ne ribadisce l'autografia, a fronte di opposte opinioni. Tale modelletto riguarderebbe dunque un dipinto che già il Boschini nel 1674 ebbe a definire come «de' più belli che si veda in pittura». Nei termini della critica attuale, quella dei Tolentini è considerata la prima vera pala barocca dipinta a Venezia prima del 1630 (Safarik 1975); in essa, commenta il Pallucchini (1981), «la foga della realizzazione pittorica è di una scioltezza prodigiosa. Il colore acquista una spumosità iridescente: definisce la forma nel movimento ed al tempo stesso sembra sciogliersi in vapori atmosferici. È la luce il nuovo mezzo stilistico che imprime tanta unità al gusto del

Liss»: pertanto «quest'opera si inserisce senza sforzo nella tradizione veneziana, divenendo anche una delle più rappresentative della rinnovata cultura artistica in senso barocco del Seicento lagunare». Il modelletto vicentino filtra dunque queste straordinarie caratteristiche. Tra i primi e più intelligenti interpreti dello stile del Liss figura senza dubbio Francesco Maffei del quale si espone un capolavoro: il telero della *Glorificazione di Alvise Foscarini inquisitore del Monte di Pietà a Vicenza* (cat. 45), del 1649, quindi spettante alla sua piena maturità. Chiara Rigoni rileva sottilmente i meccanismi che portano «a distinguere la dimensione della realtà da quella metaforica», del ritratto e dell'allegoria, senza che vi sia soluzione di continuità: «le figure, tutte proiettate in primo piano, si dispongono paratatticamente sul proscepio di questo immaginario teatro barocco, oltre il quale lo spazio precipita suscitando un senso di vertigine».

Anche Pietro Vecchia emerge come fervido esponente del barocco quando «esaspera i contrasti tra luce e ombra, in sintonia con le principali ricerche in tal senso avviate in laguna già dagli anni venti e trenta», come nota Lorenzo Finocchi Ghersi a proposito del *Davide e Saul con la testa di Golia* del Museo Civico di Padova (cat. 46). Si tratta di un'opera che enfatizza con tanta «spregiudicatezza» temi cinquecenteschi, siano di Giorgione o di Dosso Dossi, oppure di ascendenza tizianesca. Risultano tutti comunque assai diversi da quelli oculatamente scelti, entro la fase del classicismo di Tiziano, dal Padovanino, fautore pertanto di un'opposta interpretazione «modernizzata» del grande modello cinquecentesco. Sempre di Pietro Vecchia è esposto il telero della *Conversione di san Paolo* del Museo Civico di Treviso (cat. 47), proveniente dalla chiesa di San Teonisto. L'opera, che si presenta dopo l'intervento conservativo, in cui non si è volutamente prevista l'integrazione pittorica, è databile al 1653 e, secondo Remigio Marini, riprenderebbe, significativamente, un'ideazione di tale soggetto spettante a Francesco Maffei, segnalata presso la Pinacoteca di Pesaro. In contemporanea a questi risultati stilistici di deliberata espressione barocca, Giulio Carpioni può proporsi con linguaggio affatto diverso, perché originato dalla formazione nell'ambito del naturalismo post-caravaggesco, consolidato e addolcito da un'attenzione per gli esempi del Saraceni. La *Suonatrice di chitarra* dei primi anni cinquanta del Museo di Vicenza (cat. 48), in virtù di queste premesse può apparire «realistico come un ritratto e sfuggente come una complicata allegoria», annota Mary Pietrogiovanna: «la seducente giovinezza della raffigurata sembra far leva sulla componente reale di alcuni tratti fisionomici, mentre la smaltata definizione dell'incarnato e l'accostamento di colori timbrici contrappongono un'algida distanza che rimane la sigla tipica dell'artista». Un altro «foresto», il fiorentino Sebastiano Mazzoni, a Venezia dagli anni quaranta, si muove in posizione affatto diversa nel *Ritratto di uomo in armatura* del Museo Civico di Padova (cat. 49), del

quale Lorenzo Finocchi Ghersi ribadisce la paternità recentemente negatagli nella monografia del Benassai (1999). Lo studioso, nella scheda di catalogo in cui data l'opera agli inizi del settimo decennio, è tentato di riconoscerci l'artista medesimo, avvalendosi delle ironiche descrizioni del proprio aspetto contenute nei versi poetici de *Il tempo perduto* edito a Venezia nel 1661, e trovando coincidenza anche in alcuni dettagli iconografici del ritratto stesso. Il dipinto si pone come «quintessenza della ritrattistica barocca», secondo Adriano Mariuz (1997), che pone l'accento sulla «materia che lo sostanzia: una materia lievitante, che potrebbe dar luogo, nella sua espansione gassosa, a una metamorfosi dell'effigiato in qualche entità abnorme, forse un *monstrum*».

Il passaggio alla cultura figurativa del tardo barocco è illustrata in mostra nei termini propri del classicismo accademico dall'affresco staccato della *Galatea* di Louis Dorigny (cat. 50) del Museo Civico di Vicenza. L'artista francese nell'ultimo ventennio del Seicento è operante a Venezia, Padova, Vicenza e Verona soprattutto nell'ambito della grande decorazione di cui fu uno degli innovatori. Per la sensuale *Galatea*, dal corpo modellato su spunti raffaelleschi e tornito da una luminosità alta e diretta, si è proposto in catalogo da parte di chi scrive una datazione alla metà degli anni ottanta, in contiguità con gli affreschi del salone centrale di Villa Capra detta La Rotonda. Si articola pertanto la presenza a Vicenza del maestro, impegnato in Palazzo Leoni Montanari negli ultimi anni ottanta fino a circa la metà del decennio successivo. L'impresa decorativa dovette essere assai stimolante per il susseguirsi di molti colleghi convocati per l'occasione, come ad esempio Alessandro Marchesini, Giuseppe Lonardi, Cristoforo Menarola, Simone Brentana e Paolo Pagani. Nell'ambito del barocchetto si colloca anche la tela di Antonio Bellucci, da annoverare tra gli esponenti della pittura veneziana che tra Sei e Settecento acquisirono una notevole fama europea, nel suo caso dapprima a Vienna e poi in Germania, segnando la strada per altre fortune di artisti che soggiornarono prevalentemente fuori della patria. A proposito del *Giuseppe tentato dalla moglie di Putifarre* del Museo di Castelvecchio di Verona (cat. 51), Andrea Tolmezzoli coglie «una compostezza accademica» che pone l'autore «al di qua delle esperienze più innovative di Pellegrini, Ricci, Amigoni e lo avvicina invece ad artisti come Lazzarini e Bambini». Accogliendo la datazione proposta dal Magani (1993) circa il 1690-1691, lo studioso ravvisa «come la materia liberescia viene sostanziata da una forma più chiusa, da un'attitudine disegnativa che, stando alla testimonianza di Vincenzo da Canal, segnò fin dall'inizio l'attività del giovane Bellucci», il quale trovò ben presto fortuna collezionistica anche a Verona. Nell'esposizione la linea della pittura di storia della tradizione decorativa veneziana prosegue attraverso il modelletto di Sebastiano Ricci raffigurante la *Gloria del principe* del Museo Civico di Treviso (cat. 52), in rapporto con il grande soffitto della *Blaue Stiege* della residenza asburgica di

Schönbrunn, affrescato dal maestro bellunese nel 1702-1703. È un'opera nella quale il Ricci, alla sapienza di impostazione scenico-illusionistica, somma una felicità di tocco infallibile, nel girare le figure sia in controluce sia nello spazio luminoso.

Nel percorso della mostra si accosta il lacerto di decorazione parietale eseguita ad olio su marmorino raffigurante la *Testa della Samaritana* del Museo Civico di Belluno (cat. 54), quanto rimane del suo intervento, accanto al nipote Marco, nella villa del Belvedere presso Belluno, commissionato dal vescovo Giovanni Francesco Bembo, e che Massimo De Grassi in catalogo, con un'attenta rilettura delle fonti e con nuove testimonianze, precisa risalire all'estate del 1716 o alla primavera dell'anno successivo. Le due opere, pur così diverse tipologicamente, individuano due punti importanti nel percorso del recupero neoveronesiano operato dal Ricci in termini di apertura al rococò. Si presenta in mostra anche una tappa intermedia riguardante un'opera da cavalletto: l'*Achille e Chirone* del Museo Civico di Padova (cat. 53) che il De Grassi non solo restituisce alla piena autografia ma di cui precisa una datazione anteriore al 1704 trovandosi come *pendant* dell'opera raffigurante *Danae* dello stesso Museo riconosciuta ad Antonio Molinari che morì in quell'anno. Alle due opere conviene poi stilisticamente una data anteriore al viaggio a Vienna del Ricci, in cui si colloca il soffitto di palazzo Fulcis di Belluno, anch'esso presente nel locale museo, momento nel quale è attestato con frequenza l'impegno nella città natale e in ambito trevigiano.

La sequenza delle opere comprende, accanto agli esempi di Sebastiano Ricci, una tempera su pelle di capretto di Marco del Museo Civico di Bassano (cat. 55), il *Refettorio di frati francescani osservanti*, capolavoro della maturità di Alessandro Magnasco, proveniente dallo stesso museo (cat. 56). Accanto a questo significativo corollario agli esempi riccesci, la linea che si è potuto far prevalere in questo contesto della mostra è quello che lega i grandi decoratori, da Dorigny al neoveronesiano Ricci e che trova il suo completamento per la fortunata possibilità di esporre accanto il grande *plafond* di Giambattista Tiepolo raffigurante *Il Tempo scopre la Verità e mette in fuga la Menzogna* del Museo Civico di Vicenza (cat. 57), eseguito verosimilmente per villa Cordellina di Montecchio Maggiore, alla cui realizzazione il maestro attendeva nel 1743, secondo la testimonianza di una lettera in quell'anno da lui indirizzata a Francesco Algarotti.

In contrappunto alla presenza dei grandi decoratori che recuperano e rinnovano il modello del Veronese, e infine del Tiepolo, figura nel percorso espositivo la *Cena in Emmaus* di Giambattista Piazzetta del Museo Civico di Padova (cat. 58), proveniente da San Giovanni di Verdara, un tema, come osserva Andrea Tomezzoli, che offre al maestro «l'occasione di concentrarsi su un episodio di intima religiosità [...], cui l'artista aderisce con commosa partecipazione». La datazione accolta

è quella consolidatasi intorno al 1745 secondo l'opinione del Pallucchini (1934, 1982), che vi nota «un neo-tenebrismo di maniera», mentre per Mariuz (1997), l'intonazione chiaroscurale risulta di «carattere rembrandtiano» e tale da confermare il riferimento alle opere tarde del maestro. L'opera del Piazzetta è accompagnata da esempi di qualità di due suoi allievi. Di Egidio Dall'Oglio di cui si espone una pala del Museo Diocesano di Vittorio Veneto (cat. 59), databile circa il 1740, rappresentativa del suo impegno di divulgare in contesti periferici lo stile del grande maestro, in questo momento quello della fase di lume «solivo». Giuseppe Angeli è presente con la *Crocifissione* della Scuola Grande di San Rocco (cat. 60), datata al 1752. È questo il momento, come ebbe a sottolineare il Valcanover (1996), della maggiore fedeltà allo stile tardo del proprio maestro che si esprime in un «colorismo siglato dalla pennellata corposa e "slegata"».

Ad un'altra dimensione, entro la ricchezza dei «generi» della pittura veneta settecentesca, riportano l'*Indovina* del 1752 di Pietro Longhi appartenente a Ca' Rezzonico (cat. 61), opera «emblematica» del maestro in quanto, come osserva Filippo Pedrocchi, «è volta soprattutto a narrare, in una sorta di "cronaca figurata", eventi anche non particolarmente significativi della vita quotidiana della nobiltà, del clero e del popolo veneziano», anche in questo caso nel contesto del carnevale: momento del travestimento e dell'effervescenza dei dialoghi silenziosi perché risolti nell'intreccio di sguardi tra persone che si ritrovano nei luoghi pubblici. Il *Ritratto di Almorò II Pisani detto «El balotin del doxe»* di Alessandro Longhi del Museo Civico di Belluno (cat. 62), effigie di un giovanetto splendidamente abbigliato, è frammento di una più vasta composizione che ritrae *La famiglia Pisani* come poté accertare Francesco Valcanover (1961), il quale in base all'età dell'effigiato fu in grado di datare l'opera non oltre la fine del 1758. Il Pallucchini (1995) vede in quest'opera il procedimento proprio di Alessandro che è quello «di inserire nei moduli della ritrattistica paterna il ritmo dell'enfasi decorativa», per cui, come osserva il De Grassi a proposito dell'opera esposta, «anche un bambino come Ermolao perde l'innocenza della sua età per essere consegnato al proprio ruolo – ingessato dalla consuetudine – su di un palcoscenico».

Il nostro itinerario non poteva concludersi che con il genio di Antonio Canova, assunto in breve ad una fama europea. Le sue opere sono precedute da una scelta di sculture dal tardo Seicento e dei primi anni del secolo successivo, che si apre con *Vita e Morte* di Antonio Parodi del Museo Civico di Asolo (cat. 65) e che comprende due terrecotte di Orazio Marinali dei Musei Civici di Vicenza (cat. 66.-67.) e, infine, un *Ercole dormiente* del museo asolano (cat. 68), dubitativamente assegnato a Francesco Cabianca. Per quanto riguarda le sculture del Parodi e del presunto Cabianca, la presenza in mostra trae origine nell'intenzione di documentare i precedenti «locali» del Canova, recando tali

opere l'attribuzione a Giuseppe Bernardi detto il Torretto a partire dal Muñoz (1925). Esse sono state scelte presso il Museo di Asolo, in via di costituzione, ed è quindi significativo che lo stimolo di questa mostra abbia potuto far sì che si concretizzasse l'opera di restauro e si procedesse, in contemporanea, alla scoperta della loro paternità, che in questo caso è merito del De Grassi. È un risultato che assieme ad altri simili, registrati in tale occasione, può contribuire a comprendere il significato di una mostra che è pur sempre il frutto di una più lunga e paziente opera di ricerca, la quale come già osservato può trovare un momento privilegiato o risolutore proprio in occasione del restauro.

Precedute da questi esempi di scultura barocca, l'esposizione si completa, dunque, con le opere di Canova: il calco in gesso del *Teseo vincitore del Minotauro* della Gipsoteca di Possagno (cat. 69), le tempere di *Tersicore ed Euterpe* della casa della casa natale dell'artista (cat. 70), della *Musa Euterpe* del Museo di Asolo (cat. 71), che figurano vicine alla grande tela raffigurante il *Mercato degli amorini* del Museo Civico di Bassano (cat. 72). In passato, molto più spesso tale ruolo conclusivo di un percorso dell'arte veneta è stato assegnato di prammatica ai Tiepolo. Non con i Tiepolo, quindi, e neppure con Francesco Guardi, che in opposto a Canaletto, è stato visto soprattutto nella sua dimensione di struggente malinconia, interpretata come un sentore del declino di Venezia. Il *Teseo vincitore del Minotauro* commissionato a Canova nel 1781 da Girolamo Zulian, ambasciatore veneto a Roma, testimonia dell'immediata, straordinaria considerazione che arrise allo scultore, il quale in quel momento poté ricevere – fatto unico – una pensione triennale da parte dello Stato (Pavanello 1976). Una novità di risultato che Canova si premurava di rendere nota nella sua Venezia, inviando il cosiddetto modellino in gesso dell'opera al senatore Falier, suo primo mecenate. Alla fine del Settecento, l'arte veneziana si apre, dunque, ad una visione nuova, e ancora di fortuna europea, con il maggiore artista dell'età neoclassica.