

GIORGIONE



SKIRA

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

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

e di
Università degli Studi di Verona



GIORGIONE

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

Promotori



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



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



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

Parrocchia del Duomo di
Castelfranco Veneto
Diocesi di Treviso



**FONDAZIONE
MONTE DEI PASCHI
DI SIENA**



**fondazione
ANTONVENETA**

In collaborazione con



ANTONVENETA
GRUPPO MONTEPASCHI

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

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

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

Mostra a cura di

Enrico Maria Dal Pozzolo
Antonio Paolucci
Lionello Puppi

Comitato scientifico

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

Catalogo a cura di

Enrico Maria Dal Pozzolo
Lionello Puppi

Saggi e schede a cura di

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

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

Bibliografia a cura di

Chiara Accornero

in collaborazione con

Valentina Castegnaro
Irene Margutti

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

Introduzione a cura di

Lionello Puppi

Testi a cura di

Enrico Maria Dal Pozzolo
Giorgio Fossaluzza

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

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

ALESSIO ELETTRICUREZZA

BEST WESTERN ALBERGO ROMA

CARRON CAV. ANGELO S.P.A.

DALLAN S.P.A.

ELCO-ECOFLAM

GLOBAL GARDEN PRODUCTS

IPER-LA GRANDE I

METALCO GROUP S.P.A.

PASTA ZARA S.P.A.

PERMASTEELISA GROUP

Un profilo sintetico della pittura nella Marca trevigiana fra Quattro e Cinquecento presuppone la considerazione che osserviamo un territorio non sempre legato organicamente a Treviso, neppure per la ricezione di fatti artistici salienti e di maggiore influenza¹. Le “quasi città” della Marca fanno ciascuna storia a sé, e Castelfranco in particolare è come se mantenesse uno *status* originario di città franca, per la sua stessa posizione votata verso Venezia o Padova, almeno quanto verso Treviso.

I presunti anni di maggiore frequenza di Giorgione nella sua Castelfranco conclusisi, in sostanza, con la consegna della pala Costanzo per la cappella gentilizia del duomo cittadino proprio al volgere del secolo, riservano un’attrattiva di conoscenza culturale e artistica di primissimo valore. Essa, indubbiamente, esula da quella che innescano le più consuete dinamiche di presenze artistiche e committenze pur importanti e altolocate, come avviene in ogni centro medio. Vero punto di riferimento è, infatti, la mitica corte di Caterina Cornaro ad Asolo e presso il delizioso Barco di Altivole, solo allora in costruzione, e le sue frequentazioni, si ricordi quella di Tuzio Costanzo, in particolare². La letteratura sulla *domina* di Asolo, “figlia della Repubblica” e “rejna de Jerusalem Cyprì et Armeniae”, si sofferma a lungo nel parlare della corte di intellettuali e artisti dedita all’*otium* che circonda la regina, come illustrato nella finzione poetica dagli scritti di Bembo³.

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

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

È sintomatico che a cercare negli annali artistici di Castelfranco a fine Quattrocento si annoveri pressoché in esclusiva la presenza di Andrea da Murano, che vi si stabilisce dalla prima metà degli anni ottanta per divenire cittadino nel 1499⁴. Spetta a lui garantire molte pale d’altare alle chiese castellane (duomo compreso) e del territorio, fino alla morte, nel 1512. Con la sua traduzione “espressionista” della linea muranese, ovvero del mantegnesimo alla Bartolomeo Vivarini, egli assoggetta Castelfranco e altri centri o località limitrofe (Asolo, Cittadella, Mussolente presso Bassano, San Martino di Lupari e Camposampiero verso Padova), al più diffuso linguaggio pittorico di segno conservatore che fosse allora in voga nella Terraferma⁵. È quello rappresentato a Treviso da Girolamo Strazaroli da Aviano, meglio noto come Girolamo da Treviso il Vecchio, e che altre personalità riconosciute – tuttavia di dignitosissimo respiro locale – radicano tanto nel Feltrino e Bellunese, quanto nel Friuli intero a comprendere i confini della Carnia⁶. Molte sono le opere perdute di Andrea, ma basta avere il grandioso polittico di Trebaseleghe (fig. 1) e la pala del *Lamento sul corpo di Cristo* di Cittadella per dare il senso di come, a fine secolo, la sensibilità dei devoti fosse avvezza qui a un linguaggio che è certo di lontana ascendenza mantegnesca, tornito e luminoso come spettasse a un seguace di Antonello da Messina, ma soprattutto pronto quasi a “intedescarsi” per espressioni caricate, comè si possono trovare allora in Martin Schongauer e nei conoscitori e traduttori della sua grafica nella periferia italiana. Il restringimento del luogo d’azione, oltre che l’inclinazione personale, consentivano ad Andrea di maturare un’indubbia coerenza, ma anche un ferreo conservatorismo.

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

Bellini e Antonello, per tramite di Alvisè Vivarini, come non mancano di fare, in contemporanea altre personalità, tra Alto Trevigiano, Feltre e Belluno: il più accademizzante e scontato Jacopo da Valenza, a Treviso il più versatile e spesso sorprendente Pier Maria Pennacchi⁷. Quest'ultimo, anche con il suo precocissimo e intelligente interesse nei confronti di Dürer, potrà interloquire con il giovane Lorenzo Lotto al suo apparire a Treviso forse già nel 1498, e di sicuro nel 1503 per soffermarsi fino al 1506, collocandosi vantaggiosamente nell'*entourage* del potente e impulsivo vescovo Bernardo de' Rossi, per giungere da ultimo a quello di Caterina Cornaro⁸. Solo con Lotto, per una residenzialità cittadina breve ma intensissima di lavoro – che Giorgione non sembra poter riservare alla sua Castelfranco – si apre una stagione dai risultati più alti, forse in seguito ineguagliati per l'arte a Treviso. Lo si afferma, anche a considerare, in prospettiva, come essa finisca sul 1520, in assenza del vescovo passato governatore dell'Urbe, con l'impiego pressoché concomitante, per volontà della sua *longa manus* quale fu il vicario Broccardo Malchiostro, di Tiziano e Pordenone, e in altri impegni di Savoldo, o con l'esordio di Paris Bordon più tizianesco, ovvero "neogiorgionesco".

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

prattutto per merito dei suoi seguaci, non sembra avere altrettanta fortuna ricettiva lo stesso linguaggio come elaborato da Cima da Conegliano. Egli è impegnato fin dagli inizi degli anni novanta a consegnare alla sua città natale, e poco prima (1486-1488) a un altro centro prossimo come Oderzo, due fulgidi esempi che preannunciano un protoclassicismo progressivamente più distillato, paragonabile a quello della coeva scultura veneziana del Lombardo, ma con i colori e la luce di Antonello da Messina che vanno raddensandosi¹⁰. Poiché mancano al Cima i seguaci, è come se queste opere per la sua patria fossero, per qualità, quasi cattedrali nel deserto. Se Giorgione giovanissimo poté avere interesse – come sembra – per la sua opera nella fase della *Sacra conversazione* di Conegliano (1492-1493) o, in particolare, per la sua pittura di paesaggi nei quadri sacri e, nello specifico, nel loro differenziarsi per armonico nitore da quelli di Bellini, questo poté avvenire non tanto attraverso le opere per la sua terra, quanto per una conoscenza tutta veneziana¹¹. Ipotesi scontata, poiché essa riguarda un maestro come Cima che, alla metà degli anni novanta, si presenta già come comprimario. Almeno idealmente, Luigi Coletti aveva stabilito il nesso tra due geni di generazione diversa, entrambi massimi rappresentanti artistici della Marca trevigiana, prospettando un allunato di Giorgione presso il maestro di Conegliano con bottega

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





a Venezia¹². Con questo si coglievano le capacità intuitive di Giorgione nel valorizzare in lui l'anticipo di una profondità del tutto particolare che la luce viene a conferire al colore, della novità del sentimento della natura, specie nella dimensione di umanistica "pace agreste"¹³.

Un punto d'incontro fra specialità artistiche propriamente trevigiane con Castelfranco, annoverando anche il Barco di Altivole (fig. 2) – ora solo uno splendido relitto nella pianura tra la città di Giorgione in vista delle colline di Asolo – riguarda il diffondersi per palazzi e chiese, anche in esterni, di un gusto decorativo in fregi e apparati con figure. La modernità consiste nel contenuto antiquario, a imitazione del repertorio ornamentale dell'architettura e scultura dei Lombardo, ma anche altre volte definita "bramantesca" e "bramantiniana" per una perspicuità prospettica e luministica del tutto peculiare, persino illusionistica, e di conseguenza all'assegnazione a Giovanni Bonconsiglio detto Marescalco della decorazione del *Monumento di Agostino Onigo* (fig. 3) in San Nicolò a Treviso, con datazione proposta al 1494, ovvero piuttosto precoce¹⁴.

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

za opere, e del fratello Pier Maria, alla quale partecipa Giovanni Matteo Teutonico, autore di una tale decorazione che ha il pregio di essere documentata. Si tratta degli affreschi esterni del palazzo di Alvise Barisan (la cosiddetta casa Rossa) in contrada del duomo a Treviso stimata nel 1504, ora nota grazie alle foto, essendo stata distrutta nel 1944¹⁵.

Sul piano di tale gusto decorativo si può stabilire ancora un impari confronto riguardante Giorgione. In casa Barbarella, in un ambiente attiguo a quello ornato dal suo incomparabile *Fregio*, non fosse altro che per i contenuti concettuali, è affrescata una versione piuttosto tarda, e non delle migliori, di un tale repertorio ornamentale (fig. 4)¹⁶. In questo caso si sottolinea uno scarto incommensurabile tra le due opere, anche se la perdente, al di là degli aspetti qualitativi specifici e la cronologia, è rivelatrice di una forma decorativa di tutto rispetto quanto a gusto. A tale specializzato patrimonio locale, magari considerato negli esempi più alti di Treviso che si attestano già nel corso degli anni novanta, potrà forse aver rivolto lo sguardo Giorgione stesso, destinato ad applicarsi non solo a Castelfranco, ma soprattutto a Venezia nella decorazione monumentale ad affresco¹⁷.

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

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



Il Barco Cornaro si caratterizza ancora per i lacerti di una tale decorazione “alla trevisana” all’esterno, identificabili entro una stratificazione di interventi non molto differenziati cronologicamente, indice di una rapida volontà d’aggiornamento. È incluso l’oratorio anch’esso ricco di affreschi spettanti a questa fase, dedicato comprensibilmente a santa Caterina d’Alessandria, patrona della regina e, soprattutto, ispiratrice a lei di una vita pia¹⁸. Ad altre linee stilistiche coeve spettano i ragguardevoli affreschi dei fregi interni della loggia.

Quello che ancora sopravvive del Barco di Altivole, iniziato per essere luogo “di delizie” a partire dal 1491, fa parte di una struttura fatta erigere da Caterina e ben presto donata al fratello Giorgio nell’anno 1500, e in quell’occasione descritta nell’atto che sancisce il dono come “lo barco nostro nel territorio nostro di Asolo, circondato [...] da mure, con le sue habentie et pertinentie et ragione con tutti e cadauno degli casamenti et fabbriche che fina hora sono facta et che si faranno per lo avvenire, co lo palagio et abitatione che abiamo terminato..., che si haby ad principiare et finire per abitatione nostra et de la nostra corte agli tempi avvenienti”¹⁹. Da questo documento, se non risulta completata la residenza principale, e altre adiacenze risultano solo programmate, sembra invece possa corrispondere al corpo di fabbrica conservatosi “lo barco nostro” che era circondato da mura²⁰. In concomitanza con la costruzione, probabilmente iniziata anch’essa *ante* 1500, si dovette procedere a una prima decorazione ad affresco su di un unico prospetto esterno, quello verso il palazzo, per poi avviare anche quella degli interni; si contano quattro fasi e l’intervento di altrettante maestranze diverse. Alla terza spetta la decorazione dell’oratorio, sia al suo interno sia all’esterno, e quella dell’intero prospetto che si è maggiormente conservata²¹. La decorazione interna del danneggiato oratorio è piuttosto inconsueta nella distribuzione iconografica. Si tratta di un fregio fitomorfo con coppie di angeli che reggono le figure clipeate di santi; vi sono busti di profeti nelle tre lunette soprastanti. Non manca il *Leone alato*, simbolo dell’evangelista Marco e, in corrispondenza su altro lato, lo stemma di Caterina Cornaro tra le due spade incrociate²². In controfacciata è raffigurata l’*Annunciazione* e nella lunetta soprastante la *Colomba dello Spirito Santo*. I soggetti della facciata dell’oratorio si trovano a essere legati da una parte a questo contenuto (sono figure di santi in paesaggio, tra questi *San Giorgio che lotta con il drago*), dall’altra allo svolgimento di tematiche mitologiche che riguardano il resto della decorazione. Il fregio su fondo rosso (in origi-

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



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



ne azzurro poi caduto) presenta busti frontali di putti con terminazione fitomorfa, intervallati da tondi con teste di profilo, di cui almeno uno si conserva. Per il rimanente il fregio include cavalli marini rialzati in ocra e bianco a terminazione fitomorfa e in posizione speculare, che vanno ad affiancare un tondo con teste di profilo o frontali. Nella facciata della cosiddetta "porta", la porzione di edificio attiguo all'oratorio, si trova già quella commistione fra tema sacro (*San Girolamo nel deserto*) e mitologico (*Apollo e Dafne*) (figg. 5-6), che è stato messo in evidenza nella sua problematicità²³. I due soggetti hanno una precisa correlazione, potendo riguardare il primo il modello del ritiro penitenziale nel deserto e a un tempo dell'impegno nello studio della scienza cristiana, l'altro la fuga dall'amore carnale²⁴. La devozione per il santo dottore della Chiesa era stata promossa da personalità legate alla corte della regina Cornaro, quali Bartolomeo Colbertaldo e Antonio Compagnoni, e nella sola Asolo gli era dedicata una cappella nella chiesa di Santa Maria Assunta, per la quale Lazzaro Bastiani avrebbe eseguito nel 1490 circa la tavola d'altare (Asolo, duomo), mentre su un colle sovrastante la città si costruiva un monastero a lui dedicato²⁵. Il collegamento è quindi con la scelta da parte di Caterina Cornaro di vivere una propria dimensione spirituale, come le detta l'aver a modello santa Caterina d'Alessandria. Per quanto riguarda gli aspetti esecutivi e stilistici va subito sottolineato che risultano della stessa mano gli affreschi esterni, compresi quelli della facciata della porta e quelli interni dell'oratorio: in particolare la postura del *San Girolamo* in atto penitenziale deriva dall'incisione di Dürrer di tale soggetto realizzata nel 1496²⁶.

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

figie della sullodata signora Dominante di Asolo Caterina Cornaro, proprietaria di quell'amenissimo luogo, montata sopra di un bianco cavallo in atto di cacciare un daino²⁸. Si descrive un primo ritratto idealizzato suggerito da un mito che vuole Giorgione partecipe della corte della signora di Asolo, a cui fa seguito un ritratto davvero eseguito a Venezia, almeno secondo Vasari: "ritrasse ancora di naturale Caterina regina di Cipro, qual viddi io già nelle mani del clarissimo messer Giovan Cornaro"²⁹.

A problemi meno mitici e più tangibili, tuttavia ancora aperti, conduce la cauta attribuzione a Pier Maria Pennacchi degli affreschi esistenti in quello che rimane del Barco³⁰. Si è prospettata, come sopra accennato, la partecipazione di tali decorazioni agli esempi trevigiani letti in termini di cultura bramantesca e bramantiniana, di conseguenza all'attribuzione al Marescalco del *Monumento di Agostino Onigo*, e che si è ritenuta trasmessa in seguito all'esperienza pavese di Bartolomeo Montagna, e tenere conto dell'incisione del Prevedari e degli affreschi staccati dalla facciata di casa Fontana-Silvestri a Milano (Museo del Castello Sforzesco)³¹. Punti di riferimento divengono, innanzitutto, l'incorniciatura dipinta del *Monumento di Melchiorre Trevisan* della chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari di Venezia, e a Treviso la decorazione della casa in piazza Santa Maria Maggiore (la casa detta della Madonna di Girolamo, dall'affresco del sottoportico). Nel capoluogo della Marca si individua "una scuola di frescantisti specializzati nell'esecuzione di fasce ornamentali, di candelabre, con simboli di attività umanistiche e guerriere, di chiara matrice lombardesca"³². Sono decorazioni che mostrano affinità di cultura, non per questo necessariamente identità d'esecuzione. Nei fregi del Barco, in particolare, si ravvisa una derivazione da Bramante nell'alternanza, entro il fregio, di tondi a elementi zoomorfi; si indica poi un'esecuzione di "altissima qualità" da parte dell'anonimo artista, il quale mostra affinità formali proprio con la decorazione del monumento Trevisan e della casa in piazza Santa Maria Maggiore. Oltre a tutto ciò, nei riquadri del Barco, in particolare nell'*Apollo e Dafne*, si sottolinea un'apertura del paesaggio a tal punto libera "da non poter essere disgiunta dalla cultura di Giorgione, del primo Lotto e anche del Cima maturo"; ne consegue che "il Barco viene così ad assumere un ruolo per più aspetti determinante nella situazione figurativa del territorio di Treviso, e non sarà casuale che committente ne sia la stessa Caterina Cornaro alla corte asolana della quale Giorgione è stato così spesso avvicinato"³³. Con tale os-

servazione entra in causa – almeno in un primo momento della vicenda critica – accanto a quello del Barco, il problema attributivo del *Fregio* di casa Barbarella di Castelfranco, che nel contempo veniva confermato da Lucco al giovane Giorgione in una nuova lettura in chiave tutta bramantesca³⁴. Pur nella distinzione di due momenti esecutivi, esso viene ora giudicato inequivocabilmente per sua fattura alla stregua delle fasce del *Monumento di Agostino Onigo*, del Barco, della casa presso Santa Maria Maggiore, della decorazione del *Monumento di Melchiorre Trevisan* ai Frari³⁵. Il dibattito attributivo registra in seguito una precisazione di Lucco che osserva come possa essere qualificato come bramantesco il *Monumento di Agostino Onigo*, confermato al Marescalco assieme alla decorazione della casa in piazza Santa Maria Maggiore, "per una volontà di finzione architettonica, di ampio respiro prospettico, di illusionismo ottico, e non per un repertorio consueto, e alla fine noioso, di fregi decorativi". Pertanto, da tale qualifica sono esclusi gli affreschi di casa Barbarella, confermati come ovvio a Giorgione, il *Monumento di Agostino Onigo*, e in particolare gli affreschi del Barco "al di là dei molti ed evidenti recuperi dell'artista lombardo (la colonna binata sulla fronte esterna, i profeti affacciati dagli occhi nella cappella), per il carattere del tutto antiorganico della decorazione, miscuglio di sacro e profano, di muri pieni e di sfondamenti sul paesaggio, in cui, lungi dall'assumere il tono di architettura figurata che [...] hanno i frammenti di Bramante provenienti da casa Fontana-Silvestri a Milano, i fregi si riducono a far da cornice a quadri applicati sulla parete"³⁶. Altra osservazione che va ripresa riguarda il concetto di fondo della decorazione del Barco, ed è a proposito della convinzione che essa non esce "dai limiti dell'ottica prospettica belliniana", poiché "i dati della visione" sono organizzati "entro un quadro ideologico o filosofico", cioè secondo una problematica intellettuale o un'ideologia religiosa, e non come "valore autonomo", quello di una "natura osservata" nei suoi aspetti fenomenici visti con occhio laico, come avviene in Giorgione³⁷. Il problema attributivo del Barco viene pertanto a trovarsi sul fondo di quello più dibattuto riguardante il *Monumento di Agostino Onigo* che da ricordare come venga confermato al Marescalco, trovandosi alternativa la posizione che, con diverse motivazioni, ne riconosce la decorazione ad affresco a Girolamo Pennacchi, o al fratello Pier Maria, e comunque a una bottega trevigiana che si specializza in tali formule decorative³⁸. L'uso del termine "bramantesco" viene a limitarsi solo a certi risultati di un repertorio decorativo

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



diventato di uso comune, quelli di una perspicuità ottica che divenga precisa volontà illusionistica³⁹. Certe soluzioni impaginative adottate nel Barco, come quella della doppia colonna binata del prospetto architettonico dipinto, in cui sono incorniciate le scene di *San Girolamo nel deserto* e di *Apollo e Dafne*, sono state rapportate a fatti bramanteschi, ma anche a fatti veneziani di Codussi⁴⁰. Va verificato di conseguenza il rapporto qualitativo delle singole decorazioni, di numero maggiore rispetto a quelle prese in considerazione in sede critica, e che interpretano tale ricerca formale in una connotazione più genericamente lombardesca⁴¹. In particolare non è da trascurare l'accertata attività di Giovanni Matteo Teutonico, che nel 1488, a ventitré anni, si associa con Girolamo Pennacchi, presso la cui bottega doveva esservi anche il giovane Pier Maria, con il quale egli compare in alcuni documenti trevigiani⁴². Entrambi svolgono in autonomia l'attività di frescanti: Pier Maria Pennacchi, ad esempio, nel 1500 è pagato per gli affreschi del palazzo di Giannantonio Bettignol⁴³. Tale aspetto va suscitato per ampliare il campo dei confronti tra le decorazioni del Barco e quelle trevigiane e per una verifica dell'accostamento a Pier Maria Pennacchi e alla sua bottega⁴⁴.

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

ne il 1500, anno della donazione da parte di Caterina Cornaro al fratello Giorgio⁴⁵. Le varie fasi decorative riguardanti il prospetto si accompagnano a interventi di altra mano nei fregi interni della loggia, il cui *terminus ante quem* è comunque l'esecuzione dello stemma imperiale, con aquila a due teste – come quello che sappiamo eseguito sulla facciata del palazzo – apposto con l'arrivo delle truppe di Massimiliano nel 1509 e 1510, su un tamponamento dell'architettura dipinta, quella di contorno della fontana⁴⁶. Sul piano tipologico e stilistico per quanto riguarda l'esterno si ravvisano convincenti affinità tra le decorazioni della terza fase del Barco e il citato Palazzo Barisan a Treviso di Giovanni Matteo Teutonico. Pertanto il problema attributivo riguarda in questo caso sia la decorazione sia gli aspetti squisitamente figurativi. Inoltre il putto in volta della loggia (fig. 7), recante un cartiglio con scritta illeggibile, manifesta identità di mano rispetto ad alcune parti della decorazione interna del vano, che sono di due diverse qualità, ovvero di un secondo e terzo maestro del Barco, quest'ultimo identificabile forse in Leonardo da Verona⁴⁷. Si tratta di segnalare in particolare il fregio con motivi zoomorfi e fitomorfi su fondo giallo sulla parete meridionale, di stesura piuttosto corsiva, che presenta al centro un motivo a monocromo viola con putti che suonano e danza-

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

Altivole, Barco di Caterina Cornaro, interno della loggia

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

Altivole, Barco di Caterina Cornaro, interno della loggia



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

decorazione interna della loggia, che sembrerebbero segnalare una temporanea e più pacifica occupazione degli edifici nel 1510, mentre altre testimonianze dicono messi in un primo tempo a fuoco nel 1509, senza specificare quali⁴⁹. In ogni caso lo stemma della regina Cornaro, pur "figlia della Repubblica", convive con stemmi imperiali, che si vollero conservati dopo quella parentesi storica, o ipoteticamente eseguiti per la memoria dell'evento. La presenza del galero cardinalizio pone un problema interpretativo più intrigante: deve riferirsi a Marco Cornaro (1481-1524), figlio di Giorgio il Grande, "padre della patria", il primo della famiglia ad avere il titolo e il ruolo di cardinale veneto di curia presso la Sede



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

Apostolica conferitogli da Alessandro VI nel 1500⁵⁰. Il nipote di Caterina fu presente al Barco per breve tempo nell'estate del 1504, per cui vi erano motivi per celebrare sia la nomina che la sua presenza⁵¹. Anche in questo caso il quesito è se si tratti della manipolazione di uno stemma preesistente, effettuata al momento della presenza degli imperiali, o se esso sia stato eseguito dopo tale breve fase. Per la decorazione del Barco si pongono pertanto due possibili opzioni, quella di un'esecuzione subito precedente alla presenza degli imperiali o di poco successiva al 1510, che è anche l'anno di morte della regina Cornaro.

L'assieme dell'apparato decorativo della terza fase attribuisce alla bottega che vi è impegnata la possibilità di esibire una vasta articolazione di scelte figurative, mettendone in evidenza una struttura di tutto riguardo. Non si ravvisano in ambito trevigiano, altre imprese che dimostrino una tale specializzazione, se non quella di Giovanni Matteo Teutonico. Si conferma pertanto la proposta che essa sia attiva al Barco, mentre rimane aperto il quesito di quale sia il maestro responsabile delle parti figurative, dovendosi escludere da ognuna di esse Pier Maria Pennacchi, il quale come si è visto era legato al Teutonico, ma presenta un diverso stile. È da ricordare come nel 1507 e 1508 sia documentato al Barco il pittore Leonardo del *quondam* Bartolomeo da Verona, che dovette qui risiedere per molti anni e che potrebbe essere candidato per una parte della decorazione dell'interno della loggia⁵². Altri nomi di artisti che si possono avanzare a motivo del loro legame con il Teutonico conducono a pure ipotesi⁵³.

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

visa, dunque, ad Altivole, come è stato ipotizzato in modo del tutto comprensibile. È bensì riconoscibile più credibilmente nella casa in piazza Santa Maria Maggiore a Treviso, dove il maestro trevigiano esegue la *Madonna col Bambino in trono* (fig. 10) del sottoportico, sulla cui attribuzione non si pone qui dubbio alcuno. Vi è una perfetta coincidenza di carattere esecutivo. Un caratteristico tratteggio a larga trama rialza con efficacia gli elementi fitomorfi e zoomorfi (fig. 11) in modo da apparire talora taglianti e accartocciarsi, accentuandone il valore di simulazione della scultura. Anche l'incidenza della luce è resa con il tratteggio e non manca per questo di conferire consistenza plastica e movimento. La *Madonna col Bambino* del sottoportico è realizzata con lo stesso inconfondibile *ductus*. Le relazioni in passato stabilite fra questo brano e gli affreschi del *Monumento ad Agostino Onigo* in San Nicolò si devono forse rivedere anche alla luce di questo dato più semplice riguardante il carattere esecutivo. Lungi dal voler risollevarlo in questa occasione lo spinoso problema attributivo, si vuole proporre almeno un passo in avanti. Ammesso che il Marescalco intervenga nei cosiddetti *Paggi* avvalendosi di una bottega trevigiana alla quale è demandato l'impaginato decorativo, rimangono forti le assonanze con lo stile di Pennacchi delle parti a monocromo di tabelle e medaglioni. Oltre a questo aspetto che rimane indubbiamente problematico, non ci si può esimere dal porre la domanda se possa davvero sussistere un'attribuzione allo stesso Bonconsiglio anche del *Fregio con figura clipeata* (fig. 12) della collezione Cini, tavola dipinta a monocromo su fondo azzurro dalla quale Zeri prende le mosse per la sua proposta attributiva⁵⁴. Il procedimento pittorico per densi impasti di colore di Bonconsiglio, la tecnica usata nei

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



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

prio da Pennacchi e Lotto⁵⁶. Altrettanto mostra la *Sacra conversazione* del Dai Destri proveniente da San Severo a Venezia, di poco successiva al 1505⁵⁷.

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

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

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



ne di Pennacchi già a Berlino che si data al 1495 circa. E, ancora, la resa dei capelli a tratti sottili, anche qui una sorta di esercizio grafico, trova riscontro nella chioma dei santi Cosma e Damiano della trascurata sacra conversazione ora in collezione Alana (Newark, Delaware, Stati Uniti; fig. 13). Essa appartiene alla fase di Pennacchi antecedente il capitolo del confronto diretto e intrigante con il giovane Lotto all'altezza della *Madonna col Bambino, san Giovannino e san Pietro martire*, opera firmata e datata "1503 adì 20 Septembio", ora conservata al Museo di Capodimonte; i volti dei due santi possono anticipare in qualche misura una primizia di Lotto qual è il *Ritratto di giovane* dell'Accademia Carrara⁵⁵. La datazione si deduce anche dal fatto che il pittore trevigiano Vincenzo dai Destri, che dopo la collaborazione con Bellini sembrerebbe legato a Pennacchi, si mostra in seguito allineato, o attardato, proprio sullo stile di questa fase. Strette affinità, non solo stilistiche, ma persino nelle tipologie, sia con l'affresco sia con la sacra conversazione della collezione Alana, mostra la pala di Sant'Erasmo (Treviso, chiesa di San Leonardo), stimata nel 1503 pro-

trevigiano con le variazioni sul tema da parte delle diverse maestranze, tra le quali primeggia Pennacchi; lo attesta anche il contratto che il grande artista veneziano conclude proprio nel 1502 per l'*Assunzione della Vergine* della chiesa dei Santi Felice e Fortunato di Noale, compiuta solo nel 1504⁵⁸. Guardando ancora a quest'opera, tra le ultime del Vivarini, e al confronto con la sacra conversazione di collezione Alana di Pennacchi, non si può che ribadire come quest'ultimo gli confermi un legame stilistico privilegiato. L'avvento del giovane Lotto a Treviso, poco più che ventenne, è a quel punto determinante perché il pittore trevigiano sprigioni quegli aspetti propri della "fronda anticlassica" già manifestati specie grazie agli stimoli düreriani. Si ravvisano in Pennacchi nella *Madonna col Bambino tra san Giovanni Battista e Andrea apostolo* del Museo Civico di Treviso (n. P 462), nella *Dormitio Virginis* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (n. 791). In esse la lezione di Lotto è inequivocabile anche dal punto di vista tipologico ed espressivo, cioè persino nelle indagini fisionomiche. Si devono porre a confronto di Lotto la *Sacra conversazio-*

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

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

Allegoria della castità? [cosiddetta *Danae*], collezione Kress, Washington; *San Girolamo*, Louvre)⁶⁰. La rilettura di rassicuranti composizioni belliniane, anche quelle più emblematiche (pala distrutta ai Santi Giovanni e Paolo, pala di San Zaccaria), è in quest'ottica affatto radicale da parte di Lotto e scaturisce fino dal valore di geometrica ricomposizione della forma attribuito al disegno prima che dalla luce e dal colore: nella *Sacra conversazione* di Edimburgo e nel *Matrimonio mistico di santa Caterina* di Monaco di Baviera, come pure nella pala di Santa Cristina del Tiveron (Quinto di Treviso) del 1504-1505⁶¹. La consapevole dissonanza posta a fondamento dello stile di Lotto si esprime in quest'ultima opera in modo altissimo proprio a indicare la libertà nella ricerca inventiva piuttosto che nella derivazione, come indicato dal consueto confronto con la coeva pala



gione, ma in particolare a Dürer a prescindere da un presunto effetto immediato delle opere del secondo soggiorno italiano (fine 1505-1506), per incompatibilità cronologica⁵⁹. Occorre ammirare le sue opere trevigiane col ripetere le osservazioni formulari, ma efficacemente sintetiche, che colgono nella sua pittura soprattutto la dissonanza dei colori in partiture accostate in modo ermetico, in luogo della fusione tonale, e inoltre le ombre trasparenti anziché colorate; il tutto proiettato entro una sorta di progressione geometrica. Sono ricerche sostanziali anche a una personalissima sensibilità di resa di quanto perscruta nella realtà, anche la più minuta, sia che riguardi il paesaggio di un volto, anche nella connotazione psicologica (quello di *Bernardo de Rossi* a Capodimonte, di *Giovane donna* di Digione, forse Giovanna, sorella di de Rossi; di *Giovane con lucerna* di Vienna), oppure un ambiente naturale, con i suoi dettagli minuti e lontani inimmaginabili, di sovente caricato di effetti atmosferici subitanei e, a un tempo, di contenuti simbolici e allusivi (*Allegoria con satiro e amorino* quale coperta del ritratto di de Rossi, Washington;

di San Zaccaria di Bellini. Riguarda i due piani diversi della rappresentazione: il primo in cui si collocano i personaggi sacri della pala investiti di luce, l'altro quello della lunetta in cui il pianto sul Cristo morto trova collocazione entro una sua autonoma misura architettonica e di contro al fondo scuro alla ponentina che, si direbbe, ne fissano con risolutezza la drammatica verità. La regina Cornaro e la sua corte attraggono il giovane artista di stanza a Treviso e qualificato come "pictor celeberrimus" già nel 1505⁶². L'*Apparizione dell'Assunta ai santi Antonio abate e Ludovico da Tolosa* del 1506 è eseguita in virtù dell'indulgenza che la regina ottiene da papa Innocenzo VIII per la cappella dedicata al santo eremita nella chiesa di Santa Maria Assunta di Asolo⁶³. Il tema dell'apparizione, per cui la Vergine si presenta come l'Immacolata Concezione, crea entro tanta lucidità una forte tensione visiva fra diversi piani concettuali: quello dell'astrazione propria del contenuto teologico, dell'incanto differenziato, ovvero curioso o struggente dei suoi santi, del paesaggio veritiero e persino della presenza di Lotto "junior" nella scrittura esposta del

cartellino-firma. Si complica ulteriormente per la proiezione allegorica che vuole vedere nell'Immacolata Concezione l'immagine stessa di Caterina Cornaro nella sua ricerca spirituale⁶⁴.

Alla presenza di Lotto a Treviso – una vitale scelta la sua di uscire da Venezia – si associa, sostanzialmente nello stesso arco temporale e poco oltre, quella di Cima. Saldo e riconosciuto a Venezia a fine carriera, egli intensifica tuttavia nel primo decennio del secolo l'invio di opere nel territorio d'origine. Per tutte, il polittico di San Fior, in particolare, ha suscitato il confronto proprio con Lotto, persino nella suggestiva ipotesi di Coletti di una partecipazione alla stesura del registro superiore con santi di forte sbalzo plastico sul fondo scuro alla ponentina, e soprattutto di nuovo estro⁶⁵. La soluzione di segno opposto della critica successiva rimarca l'aggiornamento del più vecchio maestro a quel moderno e vitale sentire l'antonellismo, che era stato anche per lui la linea originaria⁶⁶. Accanto a questo esito del polittico di San Fior, si collocano nel suo catalogo opere valutate, invece, nella loro componente di consonanza giorgionesca, anche dal punto di vista dell'intenerimento del colore e del paesaggio più "sentimentale", di cui sono gli esem-

pi più celebri i tondi delle arcadiche poesie "visive" con il *Sogno di Endimione* e il *Giudizio di Mida* a Parma⁶⁷.

La presenza concentrata nel primo decennio del Cinquecento di personalità di primario livello, nei diversi centri entro il quadrante della Marca, lascia comprendere come anche il Pordenone abbia trovato proprio qui l'occasione per prospettare il personale aggiornamento: da una partenza periferica egli ha di mira Venezia e il "giorgionismo"⁶⁸. Il riferimento riguarda i problematici affreschi perduti della Cappella Vecchia di San Salvatore nell'omonimo castello comitale dei Collalto presso Susegana, e il gruppo di pale d'altare "collaltine" del momento⁶⁹. Alla data emblematica del 1511, l'anno successivo alla morte di Giorgione, è sintomatico che si possano ravvisare nella pala da qui migrata a Brera evidenti spunti dedotti dai suoi "creati", Sebastiano e Tiziano, ma soprattutto l'interpretazione della loro vitale monumentalità⁷⁰. Il colore effusivo di tale matrice si manifesta più liberamente nell'affresco. Fa da riferimento esplicito quello del 1514 staccato dalla distrutta chiesa agostiniana di Sant'Antonio di Conegliano (ora al locale Museo Civico)⁷¹. In questa personale congiuntura "di passaggio" si ha l'occasione di iscrivere per la prima vol-

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



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



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

ta nel suo catalogo giovanile il *Cristo morto sostenuto da un angelo* (fig. 14) degli Staatliche Museen di Berlino (n. 1264) significativamente finora assegnato a Pier Maria Pennacchi⁷². Certa inconsueta durezza, si direbbe icaistica, del volto di Cristo rinvia ancora al momento della lucida descrittività degli affreschi della volta di San Lorenzo a Vacile⁷³. La morbidezza di stesura nella resa anatomica del torso, il viraggio chiaroscurale che investe anche il volto dell'angelo, fa ritenere questa tavola degna di figurare quale cimasa in forma di lunetta tanto della pala ora a Brera del 1511 quanto di quella coeva ora nella sacrestia della chiesa della Salute a Venezia⁷⁴.

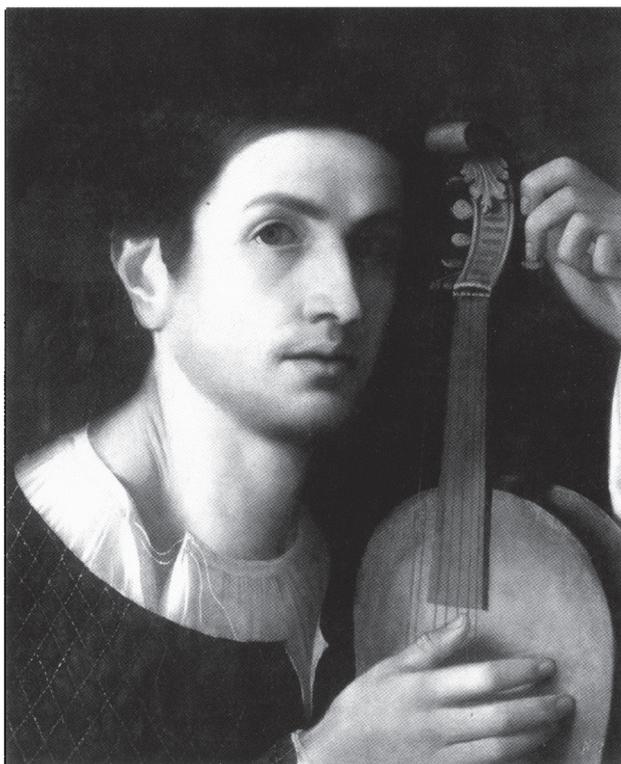
Su altro piano, meno indagato di "giorgionismo" è da annoverare nel contesto trevigiano Domenico Capriolo, che precocemente è dedito alla desunzione di termini ispirati al grande maestro⁷⁵. Il riferimento riguarda innanzitutto la paternità più volte messa in dubbio del *Ritratto di giovane in pelliccia* dell'Ermitage, già ritenu-

to anticamente di Giorgione da Ridolfi (1648) e da Scannelli (1657) che lo vedono a Verona⁷⁶. Della fortuna persino eccessiva del secolo scorso come Domenico Mancini o Capriolo, e soprattutto in collegamento con i due *Cantori* Borghese, si vuole ricordare l'osservazione di Wilde che lo giudica copia da Giorgione e quale autoritratto di tale Domenico venticinquenne nel 1512, come indicherebbe la scritta del medaglione (fig. 15)⁷⁷. L'accertata data di nascita nel 1494 di Domenico Capriolo ha tuttavia reso difficile tale identificazione. Si osserva qui per la prima volta come l'iscrizione vada letta al modo seguente: alla lettera capitale A, da leggersi come abbreviazione di *Aetatis*, fa seguito il numero romano venti (XX), e da ultimo non il numero romano cinque (V), bensì una lettera A in capitale e rovesciata, in modo da apparire speculare alla prima per un artificio di ornamento grafico, interpretabile quest'ultima come abbreviazione di *ANNORVM*. L'iscrizione va quindi meglio sciol-

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



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



ta come “Aetatis viginti Annorum”, come ben si conviene ai tratti giovanili dell’effigiato. Si potrà obiettare che in base al rapido calcolo di sottrazione non vi è ancora corrispondenza tra l’età dichiarata dal documento e quella dell’iscrizione per una differenza di due anni: essa sembra tuttavia potersi giustificare per il calcolo dell’annuale secondo lo stile Veneto, e anche per certo scarto consentito all’epoca nella dichiarazione dell’età. Nulla osta quindi da parte dell’iscrizione che l’opera dell’Ermitage sia l’*Autoritratto di Domenico Capriolo* ventenne. Quanto al contenuto stilistico, esso mostra Capriolo al massimo grado qualitativo, mentre poi il suo stile sarebbe destinato a regredire, ovvero a standardizzarsi. L’ipotizzato modello di Giorgione del quale sarebbe addirittura copia, si concentra in un confronto con il *Ritratto d'uomo in pelliccia* dell’Alte Pinakothek di Monaco (n. 524), il cosiddetto ritratto di un Fugger, assegnato a Giorgione ma anche a Sebastiano e, come qui si vuole sottolineare, a Palma come soluzione più convincente⁷⁸. La componente palmesca nel ritratto di Capriolo è indubbio sia la più forte, ed è tale da lasciar ritenere che in assenza di un modello di così alta forza ideativa, la mano di Capriolo possa ravvisarsi in opere finora assegnate a Palma stesso come i due ritratti del Museo di Belle Arti di Budapest (nn. 3460, 949); egli, pertanto, può porsi candidato anche per quello datato 1510 della Galleria Borghese, primizia di Palma almeno conforme alla ricostruzione longhiana⁷⁹. Sullo stesso piano derivativo si pongono il *Ritratto d'uomo* del Musée des Beaux-Arts di Nancy (n. 59) (fig. 16) anche per quanto riguarda lo sfondo, inoltre i temi musicali e giorgioneschi espressi dal *Suonatore che accorda la lira da braccio* (fig. 17) del Kunsthistorisches Museum di Vienna (n. 317) quale traduzione scopertamente palmesca, il *Ritratto di musico* (n. 222a), il *Suonatore di ghironda e giovane donna* (n. 3052) della stessa Galleria⁸⁰. Il “giorgionismo” dei temi più che dello stile si attesta ben presto a Treviso con Capriolo, tuttavia all’insegna della variabile palmesca. Come vitale forza espressiva del colore, indubbiamente sostanza ancora l’apertura protomanieristica del Pordenone inaugurata con gli affreschi della cappella Malchiostro del duomo trevigiano che ammantano l’*Annunciazione* di Tiziano classicista, eppure drammatico. Nell’accezione di un’effusione sentimentale ricercata nelle espressioni umane e nei vari aspetti della natura, il “giorgionismo” è valore permanente se si osserva l’inclinazione del giovane Paris Bordon, trevigiano, ma con lui si giunge oramai a un altro capitolo che riguarda le scelte dei creati di Tiziano.

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

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

⁵⁹ Sponza 1996, I, pp. 235-237.

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

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

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

⁶³ Dal Pozzolo 1995, p. 104.

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

⁶⁵ Coletti 1959, pp. 45-46.

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

⁶⁷ Humfrey 1983, pp. 139-140, cat. 120.

⁶⁸ Lucco 1975, pp. 3-38. Per una

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

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

⁷⁰ Furlan 1988, p. 53, cat. 4.

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

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

⁷³ Furlan 1988, pp. 47-53, cat. 4.

⁷⁴ Ivi, pp. 53-55, cat. 5, 6.

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

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

⁷⁷ Wilde 1933, pp. 97, 113.

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

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

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

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

GIORGIONE

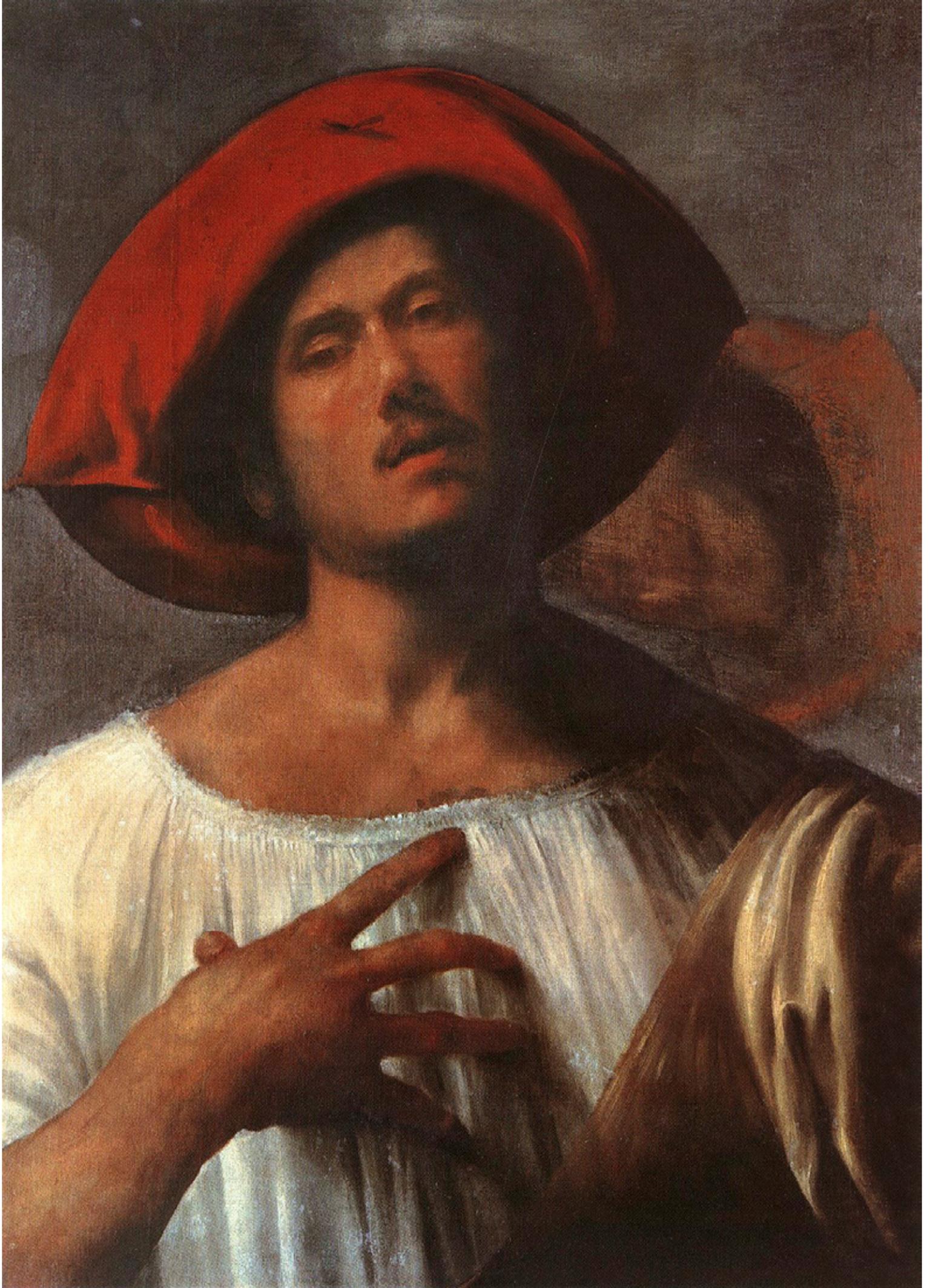


SKIRA

GIORGIONE

a cura di
Enrico Maria Dal Pozzolo
Lionello Puppi

SKIRA



51-52

Giorgio da Castel Franco,
detto Giorgione
(Castel Franco Veneto 1477/1478
circa - Venezia 1510)
Cantore appassionato
Olio su tela, 102 x 78 cm
Roma, Galleria Borghese,
inv. 132

Suonatore di flauto
Olio su tela, 102 x 78 cm
Roma, Galleria Borghese,
inv. 130
(opera non presente in mostra)

Con la denominazione allusiva e descrittiva oggi invalsa di *Cantore appassionato* e *Suonatore di flauto* si identificano i due celebri e discussi dipinti che l'inventario Manilli della collezione di Scipione Borghese registrava per la prima volta nel 1650 con il titolo, anch'esso rivelatore, di "due buffoni di Giorgione" (Manilli 1650).

I dati del costume e l'atteggiarsi, la situazione stessa che si intuisce, fanno comprendere come la sensibilità dell'epoca del barocco potesse qualificarli in tale modo. In più si può ravvisare anche una distinzione dai veri e propri ritratti di "umanisti" che, in abiti civili, sono colti mentre meditano o proprio nell'atto di pronunciare versi e di produrre musica con strumenti per lo più a corda, ritenuti atti a espressioni elevate secondo anche il pensiero neoplatonico e la trattatistica musicale che esso ispira. Le espressioni più caricate, i dati del costume, lo strumento a fiato "rustico" che il *Suonatore di flauto* mostra, descrivono una situazione meno colta e nobile, in cui i protagonisti indossano abiti che altre volte portano i pastori o i soldati, i "bravi".

Il *Cantore appassionato* ha il capo leggermente inclinato e rivolto all'indietro per cui lo sguardo non è diretto, ma come trasognato. Apre senza sforzo le labbra e con gesto più risoluto, rivelatore anch'esso della partecipazione emotiva, appoggia la destra al petto facendola come roteare nel mentre apre e punta le dita. Il capo è immerso nella gora d'ombra felpata

del cappello rosso a larghe tese che accentua il movimento in atto. Indossa la camicia a scollo arrotolato e, all'apparenza, sembra gettato sulla spalla sinistra un mantello giallo. Esso condiziona ed esalta, in certa misura, la caratura decisamente monumentale dovuta alla collocazione in primissimo piano e che prescinde dall'attuale taglio alle spalle. Va osservato che la figura che compare sullo sfondo a destra in opposto orientamento, emersa a seguito del restauro del 1953, è di altrettanta qualità, ovvero della stessa mano, tanto da aver giustificato di lasciarla a vista. Alle analisi radiografiche e all'infrarosso risultano pentimenti, precedenti stesure che corrispondono ad altro soggetto, come forse l'abbozzo di una testa poco sopra la mano (Della Pergola 1954; Mucchi 1978, p. 66).

Il *Suonatore di flauto* ha un'impronta più dinamica per l'orientamento della figura colta di tre quarti e tendenzialmente di spalle, ma soprattutto per l'atto di voltare la testa verso l'osservatore al quale indirizza lo sguardo inquieto. Tiene sollevato il flauto e anch'egli è colto a bocca aperta, modulando il canto in modo "più forzato" del compagno. Ha il capo cinto da una benda candida anodata sulla fronte. Il berretto rosso che ha applicata una piuma, indossato di sghimbescio, si affloscia incorniciando il volto. La camicia bianca è dotata di maniche "stratagliate" all'attacco sulle spalle, al gomito e ai polsi, e corrisponde a una moda corrente nel primo Cinquecento, come del resto la foggia del cappello e berretto che i due personaggi indossano, riscontrabili nell'abbigliamento di soldati. Il cappello rosso è stato associato a quello del soldato a sinistra nel *Giudizio di Salomone* di Sebastiano del Piombo (Kingston Lacy, The Bankes Collection), ma si trova anche nei soldati del *Mosè alla prova del fuoco* agli Uffizi.

La descrizione sembra suggerire, in sintesi, che si vuole rappresentare due momenti correlati

che esprimono pose peculiari del canto. Il *Suonatore di flauto* è, infatti, colto mentre alterna al suono il canto. Si è anche estremizzato, in proposito, nel voler cogliere nel *Cantore appassionato* l'*excessus mentis* di un canto divinamente ispirato (*furor divinus*) con riferimento ai quattro gradi dell'ascesi di cui parla Marsilio Ficino, e dunque dovrebbe essere accompagnato più probabilmente da uno strumento a corde. All'opposto nel *Suonatore di flauto* si è ravvisata l'adesione a una sensualità tutta terrena (Ballarin 1981, pp. 27-28; Ballarin 1993^a, p. 344).

Sussiste, tuttavia, anche al fine di comprovare tale interpretazione, una problematica complessa, non sul fatto che i due dipinti si accompagnino o meno, quanto sulla loro condizione originaria, considerando come le figure al naturale, o più che al naturale, cioè superdimensionate, risultino ridotte ai margini. Con una soluzione piuttosto ardua, si è anche ipotizzato facessero parte di un unico dipinto di notevoli dimensioni, per cui il *Suonatore di flauto* si sarebbe trovato sulla sinistra per coerenza con la conduzione della luce proveniente da quella direzione. Si deve tenere conto, innanzitutto, che è venuta a cadere la ricostruzione di un concerto a tre figure come proposto da Paola Della Pergola (1954), la quale partiva dal presupposto dell'identificazione con il dipinto "de la mano de Zorzon da Castel Franco, con tre grandi teste che cantano" presente nella collezione di Gabriele Vendramin del ramo di Santa Fosca secondo l'inventario del 1567-1569. La terza figura era indicata nel *Suonatore di flauto* della collezione di Andrea di Filippo Vendramin del ramo di San Gregorio, inventariato come opera di Giorgione nel 1627, attribuzione confermata in calce alla riproduzione a penna e acquerello (Borenius 1923^a). Tuttavia, non vi è giustificazione alcuna del passaggio a quest'ultimo di un dipinto appartenuto a Gabriele Vendramin (Ballarin 1993^a, pp. 344-345). Il rinve-

nimento da parte di Anderson (1979^a) dell'inventario della collezione di Andrea Vendramin del ramo di Santa Fosca, lo stesso di Gabriele, risalente al 1601 e dotato delle misure dei dipinti, consente alla studiosa di escludere l'identificazione proposta da Della Pergola. Nello stesso tempo offre un elemento in più a Ballarin per identificare l'opera, che già compare come di Giorgione nel 1567-1569, con il *Concerto Mattioli* (Ballarin 1993^a, p. 345). Al momento permane come risolutrice l'ipotesi di Ballarin circa l'esistenza di due "concerti" pensati per essere posti di fronte – per questo è diversa la conduzione della luce – dei quali i dipinti della Borghese sarebbero le testimonianze superstiti. Supporta tale ipotesi, tra l'altro, l'incongruenza del mantello giallo che appare nel *Cantore appassionato*, che è dunque da intendere come porzione della perduta figura antistante di una composizione a due o addirittura a tre figure. Anche l'assemblaggio delle tele, in particolare la presenza di una cucitura in prossimità del margine destro di ciascuna, può deporre a vantaggio di una tale soluzione. La lettura iconografica per contrapposti dello studioso, canto di ispirazione divina e canto sensuale, si inquadra implicitamente entro questa soluzione. Tuttavia, proprio in base all'assemblaggio delle tele, e della stesura precedente del *Cantore appassionato*, della quale è ora in vista una testa, Lucco (1995, p. 132), nega che esse potessero estendersi sul lato destro. Le copie già appartenute alla collezione Donà dalle Rose di Venezia edite da Della Pergola (1954), accostate anche a Nicolò Frangipane (Dal Pozzolo 2009^b), e, dunque, di fine Cinquecento o poco oltre, documentano nella sostanza il formato attuale, che è stato raggiunto ben presto, entro il secolo.

Di questi aspetti è da tenere in considerazione nella valutazione delle opere e della loro fortuna critica; come pure sono da mettere in conto lo stato di conservazione



quale si presenta dopo il restauro del 1953 che ha portato in luce parte delle stesure precedenti, nonché la documentazione fotografica d'archivio.

La fortuna critica dei due dipinti, rispetto all'originaria menzione inventariale, è affatto particolare. La loro valutazione coincide, e ancora alimenta, il dibattito odierno sull'ultima fase creativa di Giorgione a confronto con la percezione che essa ha avuto nelle testimonianze più antiche che parlano di una sua "seconda maniera" (Vasari 1568). Si può sintetizzare, ponendo su di una linea i pronunciamenti diretti che hanno inizio con l'assegnazione a Domenico Capriolo di Venturi (1893^a), ripresa da Berenson (1894; pur con dubbio ancora nel 1957), poi da Fiocco (1929). Si aggancia a questa la proposta successiva di assegnarli a questo o ad altri seguaci di Giorgione di esperienza non direttamente veneziana, ma di "terzaferma", qualifica divenuta formulare in opposto al concetto di "lagunare". Talvolta si tratta di personalità convenzionali, sorte con l'aggregazione di più opere appartenenti al contesto della pittura veneziana coevo o successivo, come il fantomatico "maestro degli autoritratti" (Wilde 1933). Nel menzionare i due dipinti Borghese a proposito dell'attribuzione a Mancini, Suida (1934-1935, fig. 20) poneva a confronto il *Ritratto di giovane in armatura col berretto rosso e la mano sull'elsa della spada* noto nella copia firmata da Willem van Haecht (1593-1637) della collezione Van der Geest di Anversa (Mauritshuis, L'Aia). Si tratta, con tutta probabilità, della testimonianza di un'opera perduta di Giorgione della fase qui illustrata, come si deduce dall'ideazione ed espressività. Addirittura si è sostenuto far parte della stessa serie dei dipinti Borghese (Ballarin 1993^a, p. 346); in tal caso il taglio compositivo è comunque più generoso, quello a mezza figura.

L'altra linea destinata a prendere vigore nel dibattito, e che pone le premesse alla soluzione anche qui

adottata, è quella rappresentata da Roberto Longhi. Nel 1927, pur proponendo il nome di Domenico Mancini, valutava il *Cantore appassionato* quale opera dipendente dall'ultimo Giorgione, come si deduce dall'osservazione che, da solo, "ci allevia alquanto il dolore dei perduti affreschi del Fondaco dei Tedeschi".

Tali prime battute segnano lo sviluppo di una lettura stilistica che risulta fondamentale per configurare quella che si può definire la "tesi longhiana" sull'ultima fase creativa di Giorgione. È sintomatico che una delle figure, già considerata di buffone, in seguito una sorta di ritratto caricaturale, sia ora nobilitata per la prima volta per suggestione come di "Pastore appassionato". È affatto singolare come una tale apertura interpretativa, di cui lo studioso ha tutta la consapevolezza della portata, non venga da lui resa esplicita in un vero e proprio contributo, ma l'affidi nel 1935 a una comunicazione orale alla direzione del museo e molti anni dopo, nel 1945, a una lettera alla stessa direzione, quando era già noto allo studioso il cosiddetto *Concerto* di collezione Mattioli (cat. 50), sul quale peraltro egli si pronunciava solo in una perizia scritta altrettanto rivelatrice (1944), ma "privata", destinata cioè al mercato collezionistico. Neppure nella sede più prossima e appropriata del *Viatico* (1946) il tema viene affrontato da Longhi. Nel 1954 e 1955 Paola della Pergola manifestava tale situazione critica, riportando gli autorevoli pareri espressi, e formalizzava l'attribuzione a Giorgione in modo articolato. Tale inconsueta situazione della critica non manca di avere un seguito dello stesso segno da parte di Luigi Grassi, Fernanda Wittgens, Federico Zeri, Cesare Gnudi, in una sorta di pronunciamento attributivo referendario ospitato nel numero del 1954 di "Scuola e Vita" e che ebbe il pregio di far entrare nell'agone questi che sono fra i più accreditati studiosi del momento. Nell'occasione Longhi si limita a ribadire sinteticamente la

sua posizione. Unica voce dissonante risulta quella di Fiocco. In altra sede Gamba (1954) e Coletti (1955) precisavano cosa si poteva intendere per giorgionismo di provincia. Il primo pensa a un pittore influenzato da Pordenone, mentre Coletti allarga il ventaglio degli influenti sull'anonimo maestro a Savoldo, Pordenone e soprattutto Dosso. Ricaduta negativa di una tale affastellarsi di pronunciamenti è il radicalizzarsi delle posizioni, non del tutto sopito anche in seguito. Alla mostra veneziana del 1955 vi era finalmente l'occasione di esporre i due dipinti dopo il restauro con accanto il *Concerto* Mattioli. Una prova dunque fondamentale, che avveniva in termini propositivi o cautelativi. Di fatto Zampetti (1955), che ne fu il curatore, trovava l'occasione immediatamente dopo per esprimere il suo dissenso circa l'autografia motivato dal ravvisare un carattere "caricaturale" dell'interpretazione di temi giorgioneschi. In seguito, la fortuna dei due dipinti della Borghese è inscindibile da quella del *Concerto* Mattioli. Si declinano diverse soluzioni nella maggior parte all'insegna di una qualifica come "derivazioni" e che hanno di mira il supposto lato "caricaturale". Non a caso sono scalate entro il Seicento, ad esempio da Pallucchini, (1955) e Robertson (1955). Una simile opinione è ribadita anche di recente (Colliva, 1994).

Si distingue per l'appoggio alla "tesi longhiana" Tschmelitsch (1962, 1966) che coglie nei due dipinti Borghese, rispetto al *Concerto* Mattioli, un sentore manieristico, ovvero anticlassico. Volpe (1963), nel confermare la paternità di Giorgione nella fase ultima, considera tali opere premessa necessaria all'arte di Dosso Dossi. Pignatti (1969^a; 1978^b), ritenendo indubitabile la data del 1510 apposta al *Ritratto* già in collezione Terris (San Diego, San Diego Museum of Art), qualifica le opere come "giorgionesche" e rinverdisce la soluzione che le assegnava a un "seguace" di provincia, tuttavia operante "almeno qualche de-

cennio dopo la scomparsa del maestro". Anche Volpe (1979, 1981) si schiera a favore di quest'ultima soluzione per il ritratto Terris, pertanto ne deriva ovviamente la datazione anteriore dei dipinti della "tesi longhiana".

L'esame più approfondito della questione si deve, in seguito, ai contributi di Ballarin a partire dal 1980 (inoltre 1981; Ballarin 1993^a). Alla mostra parigina del 1993 il *Concerto* Mattioli e i due dipinti Borghese venivano esposti ancora una volta a confronto e sottoposti a un giudizio critico-comparativo fattosi più articolato. Per Ballarin, punto di riferimento sostanziale diviene l'influenza esercitata da Dürer, specie con il suo realismo, durante la presenza a Venezia a partire dall'autunno del 1505 e che si conclude nel settembre 1506. Ne risentono immediatamente sia Giorgione sia Tiziano. Vasari (1568), parlando di quest'ultimo, riferiva puntualmente al 1507 il momento di una seconda o nuova maniera di Giorgione. In tale anno Ballarin colloca la *Susanna e Daniele* – ovvero *Cristo e l'adultera* – di Tiziano (Glasgow, Art Gallery and Museum) e i tre dipinti di Giorgione della "tesi longhiana". Coevi sarebbero gli affreschi che Giorgione esegue in Palazzo Loredan a San Marcuola (ora Vendramin-Calergi) tra cui la *Diligenza* la cui possanza e novità è documentata dall'incisione di Zanetti (1760), incipiente l'avvio degli affreschi del Fondaco dei Tedeschi. L'acquisizione di una vera e propria misura classicistica, ovvero la partecipazione alla maniera moderna, presuppone altre esperienze da collocarsi anch'esse in tale preciso momento. In particolare, si ritiene importante la conoscenza di Michelangelo, riguardo al movimento e all'esaltazione monumentale, nella fattispecie di quello dei disegni o cartoni per la *Battaglia di Cascina*, che Tiziano dimostra di conoscere al momento di ideare la xilografia del *Trionfo di Cristo* che Vasari consente di datare al 1508. Non manca la tesi di un aggiornamento su Leo-

nardo che, nel 1507, da Firenze rientra momentaneamente a Milano in più occasioni. Anch'esso è necessario a comprendere come il movimento naturale si fondi anche su di un nuovo intendimento chiaroscurale che Giorgione recepisce preservando la sua costruzione tonale. Vi è quindi perfetta coincidenza con quanto Vasari osserva a proposito della *Nuda* del Fondaco, il suo parer viva anche per il rilievo e la "bella tinta d'ombre". Assume valore, anche nell'ottica di una tale ipotesi di aggiornamento su Leonardo, il differenziarsi di Giorgione quanto a poetica, come si rivela nella lettura per contrapposti di fonte neoplatonica sottolineata nell'atteggiamento dei due cantori della Borghese.

La datazione concomitante verso il 1507, proposta entro questa analisi per il *Concerto* Mattioli e i due dipinti Borghese, ha ovviamente come presupposto l'accettazione della data 1506 apposta a tergo della *Laura* di Vienna, l'integrazione per congettura stilistica dell'iscrizione a tergo del *Ritratto d'uomo* già Terris come 1506. Verso il 1508 viene invece proposta da Ballarin la collocazione del *Giovane pastore con flauto* di Hampton Court, che giustificherebbe il passaggio dal forte realismo delle opere riferite all'anno precedente a un ritorno nell'ambito di un classicismo arcadico (Ballarin 1981). Una soluzione che pare convincente, entro questo assetto fondamentale del catalogo di Giorgione, è quella di ravvisare nel *Ritratto d'uomo* già Terris la nuova e più moderna dilatazione formale e senso di verità, tanto più significativa in considerazione delle piccole dimensioni dell'opera. Inoltre, pare motivata l'ipotesi di un'anticipazione a questo momento del *Giovane pastore con flauto* di Hampton Court in cui si risolve con risolutezza tale veritiero "gigantismo", fino ad allora inedito, e a parità di esito con il *Ritratto d'uomo* già Terris per quanto concerne la stesura cromatica che risolve con estrema scioltezza l'articolazione dei piani formali (Lucco 1994).

Le differenze che si colgono immediatamente fra il *Concerto* Mattioli e i due dipinti Borghese, specie per l'esito che mostrano sul piano del tessuto cromatico, si possono motivare proprio con l'assetto cronologico che pure riguarda un arco temporale ristretto attorno all'anno di esecuzione degli affreschi del Fondaco dei Tedeschi, ovvero il 1508. I due dipinti Borghese si pongono in questo gruppo di opere nel momento più avanzato, coincidente o immediatamente successivo agli affreschi del Fondaco, a confronto anche con gli esempi più tardi documentati di Giorgione e noti solo attraverso copie antiche, ad esempio il *Davide con la testa di Golia* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, il doppio ritratto interpretato come *Autoritratto in veste di Saul e Davide* noto nella copia della Galleria Borghese di Roma (Ballarin 1993, p. 291, fig. 12). Beninteso, si mette in conto implicitamente in tali affermazioni lo stato di conservazione delle opere, diversamente problematico per ciascuna.

La novità ideativa, sconvolgente o rivoluzionaria come è stato affermato, l'intelligente confronto che essa postula nei confronti di geni come Dürer, Michelangelo e Leonardo, che ha come riscontro la repentina maturazione dei due creati di Giorgione, Tiziano e Sebastiano del Piombo, trova quindi come referenti opere indubitabili del catalogo di Giorgione, anche per quanti non accolgono le opere della "tesi longhiana", inoltre altrettanto direttamente la *Nuda* del Fondaco (Venezia, Gallerie dell'Accademia). Con tali motivazioni e confronti si giustifica l'obiettivo scarto che il *Concerto* Mattioli prima e i due dipinti Borghese subito dopo segnano nel catalogo di Giorgione. Entro queste differenze marcate in un arco temporale ristretto, è poi un dato rassicurante, anche di fronte allo scetticismo che permane, la continuità di ricerca nella stesura pittorica, quella tonale di sintesi di luce, ombra e colore che è portata a un grado di coerenza da ri-

sultare inimitabile, o non dimostrata a pari grado al di fuori di Giorgione.

Bibliografia: Manilli 1650, p. 68; A. Venturi 1893, p. 97; Berenson 1894, p. 91; Longhi 1927, p. 14; Longhi 1928, pp. 87, 91, 190; Fiocco 1929, pp. 124-125; Wilde 1933, p. 112; Suida 1934-1935, pp. 100-101; Della Pergola 1954, pp. 27-35; Fiocco 1954, p. 11; Gamba 1954, pp. 176-177; Gnudi 1954, p. 7; Grassi 1954, p. 11; Longhi, 1954, p. 13; Wittgens 1954, pp. 11-13; Zeri 1954, pp. 6-7; Coletti 1955, p. 67; Della Pergola 1955, pp. 111-113, nn. 201, 202, con bibliografia generale; Palucchini 1955, p. 9; Robertson 1955, p. 276; Zampetti 1955, pp. 66-67; Berenson 1957, I, p. 52; Volpe 1963, s.n.p.; Pignatti 1969^a, pp. 68, 132, nn. A47; A. 48; Tschmelitsch 1975, pp. 355-357; Ballarin 1980, pp. 493-495; Ballarin 1981, pp. 27-28; Mucchi 1978, p. 66; Pignatti 1978^b, pp. 137-138, nn. A50, A51; Anderson 1979, pp. 643-644; Ballarin 1983, p. 520; Lucco 1989, pp. 11-12; Colliva 1994; Lucco 1994, pp. 36-37; Lucco 1995, pp. 29-30, 126, 128, 132-135; Lucco 1996, I, pp. 48 e sgg.; Dal Pozzolo 2009^a, pp. 346-350. (Giorgio Fossaluzza)

GIORGIONE

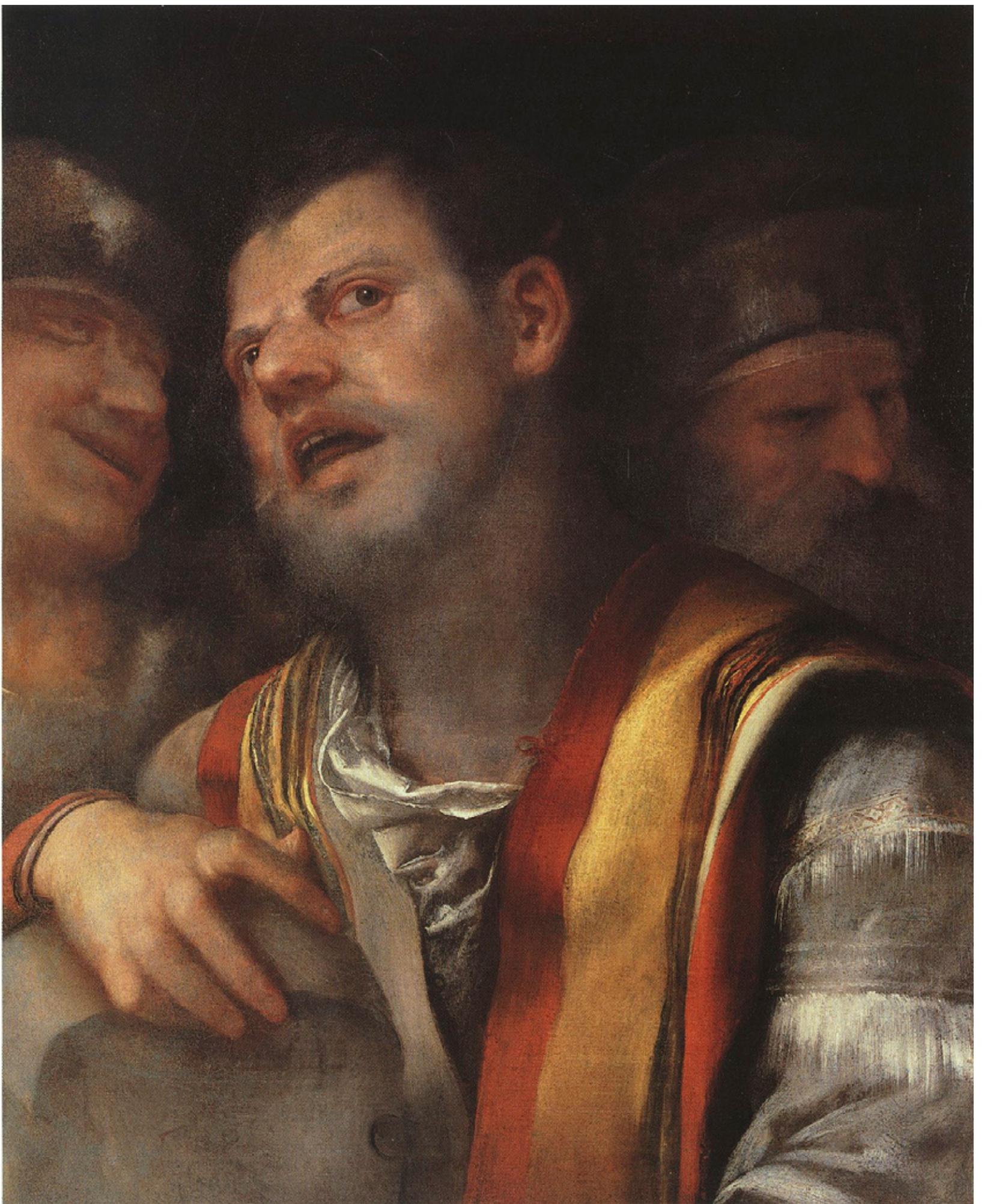


SKIRA

GIORGIONE

a cura di
Enrico Maria Dal Pozzolo
Lionello Puppi

SKIRA



Giorgio da Castelfranco,
detto Giorgione
(Castelfranco Veneto 1477/1448
circa - Venezia 1510)

Concerto

Olio su tela, 86 x 70 cm
Milano, collezione Mattioli

L'attribuzione a Giorgione ha come fondamento la menzione di Roberto Longhi nel *Viatico* (1946, p. 64 nota 108, p. 81) che pone il dipinto "al tempo del Fondaco", 1508. La nuova ricostruzione del percorso del maestro, anche nella fase più tarda, era riservata dallo studioso a una nota al testo e si avvaleva, dunque, della novità di un dipinto di collezione privata dal titolo *Sansone deriso [dai Filistei]*, non riprodotto. Nessun cenno, invece, riguarda il *Cantore appassionato* e il *Suonatore di flauto* della Galleria Borghese (cat. 51-52), che egli aveva associato molto prima a questo momento di Giorgione e in termini analogamente informali.

Il pensiero di Longhi sul *Sansone deriso* è contenuto in una lettera all'illuminato collezionista milanese Gianni Mattioli del 30 marzo 1944, pubblicata da Bora (1992, pp. 378-379) e Ballarin (1993^a, p. 342). Presso l'attuale collezionista – che si ringrazia per la disponibilità a discutere le problematiche che l'opera riserva e per i suggerimenti – si è raccolta la notizia inedita che tale pronunciamento scritto venne richiesto al momento dell'acquisizione presso la Galleria Lorenzelli di Bergamo. Il dato di cronaca è forse indice della delicatezza e autorevolezza valutativa che la sconosciuta opera imponeva al suo primo apparire sul mercato collezionistico. Longhi stesso faceva riferimento alla responsabilità che si assumeva, non adeguata a una semplice lettera, e tanto più a considerare la complessità delle inedite motivazioni da addurre. Nulla si sa invece da dove l'opera provenisse, nonostante Longhi affermi di conoscerla da anni e di averla esaminata più volte con attenzione. Forse, ultimamente, in

periodo di guerra, era rimasta disponibile sul mercato. Dopo la menzione del 1946, essa non rientra nel confronto fra voci autorevoli suscitato dai dipinti Borghese ospitato nel numero del 1954 di "Scuola e Vita", e neppure negli studi riservati loro da Paola della Pergola (1954, 1955). Fu la mostra giorgionesca curata da Pietro Zampetti a Venezia nel 1955 (1955^b) a portare l'opera di collezione Mattioli alla ribalta, con accanto proprio i due dipinti Borghese. La scheda di catalogo esprime un riserbo circa l'attribuzione, per assenza di riferimenti certi, ma anche il parere negativo di Venturi che ritiene il *Concerto* posteriore a Giorgione; a parte non manca, poi, la presa di distanza personale di Zampetti (1955^a). Viene nel contempo formulata nella scheda di catalogo, certo attingendo alla perizia di Longhi del 1944, l'identificazione con il dipinto di Giorgione che figura tra i quadri lasciati in eredità dal pittore Nicolò Renieri (1590-1667), fatto stilare per decreto tra il 1667 e il 1669: "un quadro di Giorgione di Castelfranco dove è dipinto Sansone mezza figura del viso quale s'appoggia con una mano sopra d'un sasso mostra rammaricarsi della chioma tagliata con dietro due figure che ridono di lui" (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Misc. I. 841, op. 15). Longhi aveva scritto che "sarebbe stato ben arduo fissarne il soggetto, ove non ci soccorresse" proprio tale registrazione inventariale che consente anche di verificare la congruità delle misure. Cautelativamente, lo studioso aveva tuttavia lasciato intendere che se il dipinto di Giorgione appartenuto a Renieri non fosse stato l'originale, esso almeno comproverebbe l'esistenza di un tale soggetto autografo di Giorgione, da ritenersi l'esemplare acquisito da Mattioli che egli aveva riconosciuto e attribuito.

L'accoglienza per lo più negativa di tale rivelazione del 1955 è nella sostanza quella sintetizzata nella scheda di questo catalogo re-

lativa ai due dipinti Borghese. Da allora, è ovviamente difficile scindere la fortuna critica delle tre opere che illustrano quella che si è definita "tesi longhiana" sull'attività tarda di Giorgione. Tra le molte alternative proposte, per lo più a favore di una collocazione seicentesca dell'opera, si devono ricordare due varianti che riguardano lo sparuto schieramento favorevole a Giorgione. Tschmelitsch (1962, 1966, 1975) ravvisa nei due dipinti Borghese un sentore manieristico, per cui si deduce più convinto l'inserimento nel catalogo di Giorgione del *Concerto* Mattioli. Volpe (1963), nel confermare la paternità di Giorgione, considera proprio il *Concerto* premessa necessaria al "giorgionismo ferrarese", ovvero a Dosso.

Un'annotazione di Longhi a proposito del dipinto Mattioli è quella che ha più fortuna critica anche in seguito. Riguarda la considerazione manifesta nei confronti di Dürer e delle sue opere del secondo soggiorno veneziano, quale "nuova fonte culturale" e *terminus post quem* per l'esecuzione del *Concerto*. Ma sono le modalità in cui una tale ricezione avviene che, indubbiamente, più sorprende e desta ammirazione: "la sottile filtrazione con cui quel testo di nordico "espressionismo" (o come noi diciamo italianamente "caricatura") si trasforma discretamente in una lieve venatura satirica, è cosa degna soltanto di un grande spirito; e schiettamente tipica della squisita elaborazione mentale propria a Giorgione". Su tale *terminus post quem* determinato da Dürer a Venezia, e in particolare dal suo *Cristo fra i dottori* (Madrid, collezione Thyssen-Bornemisza), si fonda anche la datazione verso il 1507 di Ballarin (1980, 1981; Ballarin 1993^a) che colloca nello stesso momento la *Susanna e Daniele* di Tiziano (Glasgow, Art Gallery and Museum), opera meglio identificata con il soggetto di *Cristo e l'adultera*. Come riferito a proposito dei dipinti Borghese, la carica di novità del momento, ri-

guardante le dimensioni maggiori del vero rispondenti a un ricerca di realismo e classicismo, è supportata, secondo lo studioso, anche dalla conoscenza aggiornata dei disegni di Michelangelo, da una rimediazione del chiaroscuro di Leonardo in tale specifica fase, quella spesa tra Firenze e Milano. La concomitante applicazione di Giorgione nell'affresco, e precisamente in Palazzo Lorendan, come testimonia la figura della *Diligenza* incisa da Zanetti (1760), o in Palazzo Soranzo, determina una scansione più chiara dei piani formali che presuppone Michelangelo, come si avverte ancor meglio nella postura e nel risalto plastico della mano destra del *Cantore appassionato*. In comune con l'affresco della *Diligenza* documentato attraverso la traduzione grafica si trova, invece, nel *Concerto* quel realismo che presuppone Dürer.

Nell'impegno in distinzioni sottili richiesto dal confronto fra il *Concerto* e i dipinti Borghese, collocati tutti alla stessa data, cioè verso il 1507, è da annoverare l'accento sulla rinnovata osservazione di Leonardo da parte di Giorgione. Trascurata da Longhi, diventa più percepita ad esempio da Carlo Bertelli (1983). Lo studioso coglie una derivazione persino diretta dal san Matteo del *Cenacolo*. Di una precisa fonte leonardesca parla anche Bora (1992), ravvisandola nel celebre disegno di *Cinque teste grottesche* (Windsor, RL 12495), al quale, sintomaticamente, si sarebbe rivolto lo stesso Dürer per il *Cristo tra i dottori* Thyssen-Bornemisza.

Il *Concerto* Mattioli necessita, in primo luogo, una sintesi a parte che riguardi la problematica sulla sua provenienza antica. La presenza nella collezione Renieri è segnalata nel 1663 (I, p. 377) nell'edizione di Martinioni della guida di Venezia di Sansovino, e nei termini che si trovano nell'inventario *post mortem* dei quadri del pittore franco-fiammingo naturalizzato veneziano il cui testo si è sopra riportato. La pubblicazione

da parte di Jaynie Anderson (1979^a) dell'inventario della collezione di Gabriele Vendramin (1484-1552), quello risalente al 1601, consente a Ballarin (1993^a) di prospettare l'identificazione con uno dei quadri di mano di Giorgione in essa presenti, quello con "una testa grande e doi altre teste per una banda in ambra [ombra] come par", di cui non si manca di descrivere la cornice e di riportare le dimensioni: concidenti nella sostanza con quelle del dipinto Mattioli. Questo dipinto è da identificare, secondo lo studioso, con quello già descritto nell'inventario dei beni di Gabriele Vendramin del 1567-1569. In esso compare come opera di Giorgione un dipinto con "tre grandi teste che cantano". Passata agli eredi di Gabriele, la collezione fu dispersa nel 1657 proprio quando Renieri formava la sua. Tale soluzione è rifiutata da Anderson sulla scorta delle misure riportate dai documenti, e in ogni caso riconoscendo l'autografia di Giorgione di quest'opera.

Il delicato restauro del dipinto effettuato da Giovanni Rossi nel 1985 ha consentito di porre il dubbio sul fatto che il personaggio in primo piano poggi la destra su di un sasso. Tale dato corrobora la tesi d'identificazione con il dipinto appartenuto a Gabriele Vendramin, poiché nell'inventario del 1567-1569 e in quello del 1601 un tale particolare non è colto. Ne consegue l'ipotesi di Ballarin (1993^a) che Renieri stesso abbia provveduto a "camuffare" in pietra quello che il restauro lascia intendere essere uno strumento musicale. In tale modo Renieri avrebbe voluto rendere più credibile il soggetto, come esplicitato nell'inventario dei suoi quadri, da qui anche la lettura del dipinto nella sua componente di "ironia", che diventa accondiscendente di un'interpretazione barocca.

Il soggetto sarebbe acclarato come *Sansone deriso* (un Sansone, in verità, poco forzuto), ispirato all'episodio di *Giudici*, 16, a opera di Renieri, mentre sulla scorta

dell'inventario Vendramin del 1601 non si può che parlare di *Concerto*, come viene ora intitolato il dipinto in modo neutro, o *Concerto interrotto* come si denomina altre volte (Lucco 1996). Ci rimane, in sostanza, un soggetto tanto difficile a decifrarsi, come ebbe già a osservare Longhi, se si prescinde dall'indicazione seicentesca.

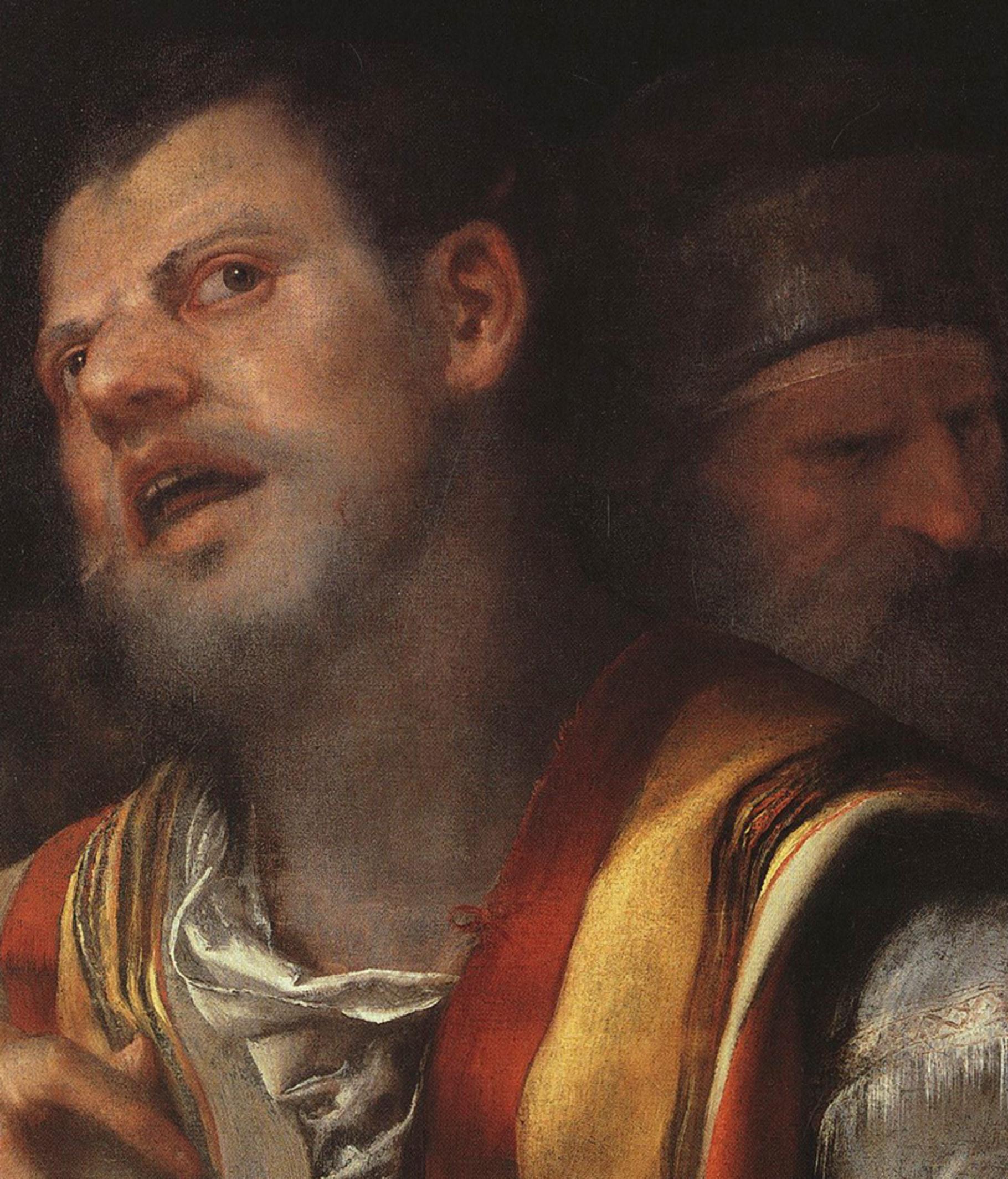
Prendendo atto di queste oggettive difficoltà, non si possono che proporre alcune osservazioni e una cauta ipotesi conclusiva, con l'obiettivo minimale di uscire almeno dall'*impasse* interpretativa, o dall'assenza di interpretazioni, e di suscitare un confronto e uno stimolo di ricerca.

Innanzitutto quella che dovette divenire una pietra nelle mani di Renieri con il restauro si è potuta identificare come lira da braccio, rovesciata e vista da tergo, con un disegno geometrico rosso lacca parzialmente visibile (e con qualche difficoltà) lungo i bordi (Ballarin 1993^a, p. 341). Tale strumento ad arco, è ritenuto simile tanto alla viella come al violoncello. Viste le dimensioni, in questa fase potrebbe trattarsi di uno strumento da suonarsi come una viola da gamba (per l'appunto una sorta di violoncello) o una viola da braccio grave, e non come una lira da braccio che è delle dimensioni simili a quelle del violino, cosa che lo spessore della cassa farebbe escludere. Come ultima ipotesi si potrebbe anche pensare a un salterio, mettendo in conto la variabilità di dimensioni che tale strumento può assumere. Vista la parzialità della raffigurazione, le possibilità d'interpretazione rimangono, comunque, molte. Si deve, inoltre, osservare che proprio quella porzione del dipinto in basso, come buona parte della porzione di sinistra, si presentano come le più lacunose o abrasi. Sono comunque confortanti, invece, le analisi all'infrarosso e radiografiche applicate in occasione della presente mostra, delle quali dà conto Gianluca Poldi nel suo contributo in questo catalogo, che con-

sentono di accertare lo stato di conservazione complessivo dell'opera e di acquisire nel contempo altri dati. Basti qui menzionare il fatto che esse hanno rivelato una stesura sottostante in cui si percepiscono più figure in un paesaggio. Si vuole, tuttavia, porre l'accento solo sul fatto che tali indagini permettono altresì di valutare la regolarità originaria del volume dello strumento e, particolare di assoluto rilievo, consentono la più netta percezione dello studio riservato all'ombra che la mano, realisticamente articolata, proietta morbidamente sulla superficie. Si tratta di un formidabile rapporto di volumi, raccordati da valori tonali, portati il più possibile in primo piano, posti come in tensione ed esaltati per la vicinanza del brano di una sapienza esecutiva eccezionale quale si ravvisa in quella sorta di sbuffo allo scollo della camicia di tanta forza plastica e naturalezza nel protendere in avanti, raccogliendo luce. Per inciso, è un dettaglio che merita il confronto proprio con il quadro di *Susanna e Daniele* di Tiziano (Glasgow, Art Gallery and Museum) che viene datato al 1507 da Ballarin. Quest'ultimo, da identificarsi come *Cristo e l'adultera*, si presume spetti in ogni modo a una fase antecedente l'intervento di Tiziano alla Scoletta del Santo nel 1511 (cfr. *The Age of Titian*, 2004, pp. 80-82, cat. 13,14)

A proposito del *Concerto* Mattioli, l'attenzione va posta, inoltre, sui dati del costume, che finora sembrano esser stati trascurati. In particolare, si individuano almeno tre elementi su cui soffermarsi: per primo quella sorta di stola (o scialle) indossata dal personaggio posto al centro che pare di tessuto di lana, non essendo traslucido, a fasce di rosso, giallo e bianco, da sembrare arricciata laddove le righe di tali colori si fanno più sottili e si mescolano al blu. Altro elemento riguarda la camicia bianca la quale è caratterizzata sulla manica da una sorta di fascia a motivi decorativi a losanghe purpuree nella

circonferenza superiore, in bianco in quella interna in basso, ma soprattutto accentuata visivamente dal ricadere delle frange a fili bianchi. Terzo elemento che si vuole distinguere è quello dei copricapi in panno e pelliccia bruna che accomunano i due personaggi ai lati. Nessuno di questi elementi è da ritenersi casuale e tanto meno comune. Richiede un tentativo di risposta che qui si propone in termini, come osservato, ipotetici. Consiste nell'interpretare questi dati come allusivi ai costumi ebraici. Si potrebbe infatti ravvisare nel personaggio al centro il *tallit*, ovvero il manto della preghiera, quadrato, di stoffa da indossare, fatto di lana, cotone o seta (Untermann 1994). Il colore è per lo più il bianco con alcune righe blu. È limitato a scopi religiosi e indossato dagli uomini. Nella manica è possibile identificare le frange (*tzitzit*) prescritte dalla Bibbia per ricordare i comandamenti di Dio (Num. 15, 38-39), applicate ai quattro angoli della veste e formate da diversi fili bianchi ma anche, almeno originariamente, da un filo blu o purpureo. Sono fili disposti, soprattutto, in base a precise norme (Untermann 1994). L'uso dello *tzitzit* salva l'uomo dal peccato, lo rende meritevole di ricevere la presenza divina. Il copricapo che due personaggi indossano è segno di riconoscimento che si diffonde nel tardo Medioevo e nell'epoca moderna. Quello di pelliccia, in particolare, identifica gli ebrei ashkenaziti, gruppo consolidatosi originariamente nei Balcani e in Europa centro-orientale, e che aveva un'importante comunità a Venezia (Tamani 2007). Potevano distinguersi entro la popolazione ebraica per la forma dinamica del loro sentire e vivere la fede religiosa che non costringe il contenuto a conformarsi a quanto già stabilito. Tale forma dinamica si raggiunge per gli ashkenaziti con elementi più sottili e più diretti: lascia spazio all'esplosione, alla sorpresa, all'istantaneo, mentre l'esperienza interiore conta infinitamente di più di quella



estriore (Heschel 1989, pp. 19-26).

I dati del costume del *Concerto* Mattioli si ritengono condurre al mondo ebraico, pur con queste importanti distinzioni e deroghe insite in certi aspetti del costume che di per sé dovrebbe obbedire a prescrizioni. Si tratterebbe, dunque, di assistere a una libera interpretazione da parte di Giorgione, come del resto non manca anche nella costumistica dei teleri narrativi veneziani quando si tratta di ebrei e orientali.

Ne consegue il quesito su quale episodio veterotestamentario si voglia alludere nel *Concerto* Mattioli. Va osservato innanzitutto che la mimica del personaggio al centro così naturale – colto a bocca aperta, il capo roteato da lasciar percepire il naso camuso – è atta a facilitare l'emissione del suono. Si tratta per l'appunto di un momento del canto e nulla ostacola nel ritenere che anche il personaggio sulla sinistra stia cantando, attento ad accompagnarsi. La presunta ironia o dileggio, un tempo ravvisato in questi volti, la "lieve venatura satirica" colta da Longhi (lettera del 1944) appare, in altri termini, indotta dall'interpretazione seicentesca del tema. Si tratterebbe invece di due cantori coetanei. A proposito del cantore posto al centro, la sua espressione non sarebbe poi così esagerata se può essere messa utilmente a paragone con quella di un appassionato *Ritratto d'uomo con un berretto tra le mani* di Giorgione, opera perduta ma nota grazie a un disegno tratto da Federico Zuccaro (Berlino, Kupferstichkabinett, Kdz 23473; cfr. Ballarin 1993^b, pp. 291, 293 fig. 11). Forse da identificarsi in quella vista da Vasari presso il patriarca Giovanni Grimani nel 1566.

Il terzo personaggio del *Concerto* Mattioli è posto in ombra: un vecchio dalla folta barba canuta non partecipa al canto. Semmai può udire, rimanendo al momento chiuso in sé, con lo sguardo abbassato in direzione indeterminata.

Una situazione da potersi suggerire, in via del tutto ipotetica, è quella descritta in Samuele 16, 21-23. In particolare, ci si può riferire al fatto che Davide giovanetto, fatto scudiero di re Saul, e avendo trovato grazia presso di lui, "quando il cattivo spirito suscitato da Dio investiva Saul, Davide pigliava l'arpa e si metteva a suonare; Saul si sentiva sollevato, stava meglio, e il cattivo spirito se ne andava da lui". Il valore catartico (o terapeutico) della musica di Davide posto al centro del dipinto si esercita su Saul e determina il superamento della sua depressione, tristezza, malinconia. Se tale identificazione potesse essere comprovata, il personaggio che accompagna Davide potrebbe identificarsi in Gionata, figlio di Saul, suo coetaneo e amico come narra il testo biblico nei capitoli successivi. Certo, la prima obiezione a tale ipotesi riguarda il fatto che Davide canta e non suona l'arpa, segue quella sul fatto che qui egli non è propriamente giovanetto. Almeno al primo quesito si trova risposta. Viene dal testo della *Vulgata* dove si legge che Davide è chiamato a "psallere cithara", cioè a cantare accompagnandosi con la chitarra. I termini biblici, poi, difficilmente possono riferirsi a precisi strumenti musicali (in Scherliess 2001, pp. 49-51). Attribuiti a Davide possono essere di volta in volta l'arpa, il cystrum, il salterio e la cetra. Lo si trova anche con la lira da braccio ispiratrice di poeti e si allude, allora, ai suoi *Salmi*, o nell'atto di accordare, con allusione all'armonia, platonicamente quella delle sfere celesti. Nell'iconografia di Davide, in cui risulta accompagnarsi a molti strumenti diversi fra loro, sono sedici solo i diversi tipi di accordatura dell'arpa davidica (Steger 1961). Quando egli è colto mentre accorda, "la sua immagine è messa in rapporto con l'immagine dell'armonia del mondo, e il luogo dove temporaneamente Davide visse varrà come ulteriore prova del nesso esistente tra Davide e Cristo" (Steger 1961;

cfr. in Scherliess 2001). Una tale possibilità interpretativa del *Concerto* Mattioli gli assegnerebbe, assieme a una potente vitalità e un senso di osservazione della realtà mai visto prima in Giorgione, i valori di elevazione di un canto d'ispirazione divina che si è visto riguardare il *Cantore appassionato* della Galleria Borghese (cat. 51-52).

Il cosiddetto *Concerto* Mattioli si conferma, quindi, alla fase di Giorgione in cui si realizza o, meglio, è imminente l'impresa del Fondaco dei Tedeschi. Come osservato a proposito dei dipinti Borghese, la datazione concomitante anche di questi ultimi verso il 1507 pare non giustificarsi con immediatezza quando le tre opere si presentano accostate. La resa pittorica non coincide appieno, pur tenendo conto del rispettivo stato di conservazione, mentre corrisponde il vigore ideativo o del pensiero in una logica progressione. Lo scarto stilistico, ovvero esecutivo, che non è da sottovalutare, sembra poter trovare quale soluzione più convincente la seriazione delle opere a partire dalla *Laura* di Vienna del 1506, e che vede, proprio accanto a questa, il *Ritratto d'uomo* già Terris. Il *Giovane pastore con flauto* di Hampton Court, anch'esso giudicabile in uno stato di conservazione in parte compromesso dalle abrasioni, contrassegna quindi il passaggio verso una nuova incomparabile monumentalità, per giungere a un inedito forte interesse all'osservazione del reale che il *Concerto* Mattioli esprime al momento del Fondaco dei Tedeschi. Pare quindi più plausibile la collocazione subito successiva dei due dipinti Borghese. Va, infine, almeno richiamata la convalida esterna all'attribuzione a Giorgione in questa fase che è adottata per il *Concerto* Mattioli, ma che risulta valida, in generale, come procedimento anche per i dipinti Borghese (Lucco 1996). Consiste nell'individuare le affinità tra la figura in secondo piano a destra rispetto a uno dei personaggi della pala di San Giovan-

ni Crisostomo di Sebastiano del Piombo del 1508 circa, precisamente quella alla sinistra del santo. Consiste, altresì, nel cogliere in Dosso Dossi, in particolare nel *Buffone* della Galleria Estense di Modena datato al 1510 circa, l'eco dell'espressione del cantore posto al centro, ovvero di Davide; ma anche quella della vibrazione cromatica e dell'organizzarsi a macchia delle ombre (Lucco 1996, p. 49). Allo stesso modo, i due dipinti Borghese troverebbero riscontro in opere di Sebastiano del Piombo del 1508 circa, nel *Pastore con flauto* di Wilton House, o nel soldato in corazza sulla sinistra del *Giudizio di Salomone* di Kingston Lacy, precisamente per quanto riguarda la figura emersa con la pulitura del 1953 sul fondo del *Pastore appassionato*.

Bibliografia: Sansovino, Martinioni 1663, I, p. 377; Longhi 1946, pp. 64, nota 108, 81; Zampetti 1955^a, pp. 88-89, cat. 39; Zampetti 1955^b, pp. 65-66; Tschmelitsch 1962, pp. 20-21; Volpe 1963; Tschmelitsch 1966; Tschmelitsch 1975, pp. 350-357; Ballarin 1980, pp. 493, 494, nota 3; Anderson 1979^a; Ballarin 1981, pp. 27-28; Bertelli, in *Leonardo* 1983, p. 11; Lucco 1983, p. 462; Bora, in *Leonardo a Venezia* 1992, pp. 358, 378-379, cat. 82; Ballarin 1993^a, pp. 341-347, cat. 29, 30, con bibliografia precedente; Lucco 1994, p. 37; Lucco 1995, pp. 29-30, 126, 128-131, 135; Lucco 1996, pp. 48 e sgg., 57. (Giorgio Fossaluzza)

GIORGIONE



SKIRA

GIORGIONE

a cura di
Enrico Maria Dal Pozzolo
Lionello Puppi

SKIRA



Giovanni Battista Cima,
detto Cima da Conegliano
(Conegliano 1459/1460 -
1517/1518)

Daniele nella fossa dei leoni

Tempera (?) e oro steso a
pennello su tavola,
57,7 x 43,5 cm

Milano, Veneranda Biblioteca
Ambrosiana, Pinacoteca, inv. 90

Il dipinto è realizzato con la tecnica a *grisaille* simulante un finto rilievo bronzeo. Anche per questo risulta immediata la ricerca di emulazione dell'antico. Le lumeggiature in oro sono per lo più disposte rigorosamente in parallelo; assumono un andamento funzionale alla resa delle forme e hanno maggiore frequenza laddove la luminosità deve risultare più alta per l'accendersi dei riflessi. La stesura in ocre del fondo e la definizione chiaroscurale delle forme assicurano a loro volta l'effetto di tornitura plastica e, soprattutto, passaggi e raccordi come fossero, in ultima analisi, di sensibilità quasi tonale. Ogni cosa è sottoposta alla stessa disciplina esecutiva: il personaggio biblico colto in movimenti studiamente bilanciati, si direbbe statuari, le fiere accovacciate e orientate verso destra, come pure l'ambiente naturale descritto nelle concrezioni rocciose che formano un'ombrosa grotta, nello scalare degli alberi in profondità. L'effetto grafico è in ogni caso mitigato proprio dalle gore d'ombra in assenza di lumeggiature. Invece di suggerire il piano astratto della lastra bronzea, si raggiungono nel complesso risultati di valore atmosferico. L'ombra gettata a terra dal personaggio e dai leoni e l'orchestrazione chiaroscurale possono addirittura essere indice dell'ora in cui la prova di supplizio ha luogo: dopo il tramonto, secondo l'allusione del passo biblico. Il profeta Daniele (Dn 6,17, *Aggiunte apocrife*, 14, 23-42) sostiene la prima ingiusta condanna per lesa maestà, la successiva per sacrilegio. Come l'anima di un innocente, è salvato dal male. Per-

tanto la fossa è intesa come immagine dell'inferno, o meglio del sepolcro, e il profeta appare come prefigurazione proprio del Cristo risorto. I due leoni, come "angeli probatori", sono simbolo della natura selvaggia, sono testimoni del giusto, del legittimo, del santo. Si tratta di un tema connesso alla preghiera rituale degli agonizzanti (*Commendatio animae*) secondo la quale Daniele è colui che attesta come la grazia divina salvi il credente dal pericolo che minaccia il corpo e l'anima. Tale interpretazione può suggerire, tra le molte congetture, la collocazione in un contesto funerario; mentre il formato del dipinto consente di indicare l'applicazione su di un mobile a sportelli forse con accanto un perduto *pendant* sul lato destro.

Dal punto di vista tipologico il dipinto è raro ma non unico nel catalogo di Cima. Con la sua peculiarità esprime appieno l'adesione del maestro alla poetica tesa a far rivivere le idealità del mondo classico, qui anche per quanto riguarda la tematica affrontata. Viene a istituirsi, infatti, una sorta di parallelo fra eroe classico e santo cristiano.

Anche Mantegna e, poi, Giovanni Bellini si cimentano a fingere il bassorilievo antico in marmo o in bronzo, applicandosi persino nella resa degli sfondi marmorizzati. In particolare, Mantegna aveva realizzato dipinti "finti di bronzo" per Isabella d'Este e in uno di questi veniva riconosciuta la tavola dell'Ambrosiana, prima dell'accertamento della giusta paternità (Selvatico 1849; Von Hadeln 1906). Sono molteplici gli insegnamenti che Cima dimostra di recepire in quest'opera. Nel guardare a Bellini e ad Antonello da Messina, coglie il loro spirito di emulazione del classico insito nella ricerca di proporzioni ideali. In particolare ne studia la funzione della luce e del colore nel garantire tale perfezione in forme di assoluta integrità plastica entro uno spazio architettonico o paesaggistico sentito e partecipato allo stesso modo, ovvero in una di-

mensione armonica. Essa è espressa anche attraverso l'ammorbidente delle cromie progressivamente più calde e luminose. Un punto di riferimento non secondario è da indicare nella contemporanea statuaria classicistica di Venezia, specie quella di Tullio e Antonio Lombardo, inoltre nell'arte del bronzo del giovane Andrea Riccio.

Diversamente dagli esempi di Mantegna e Bellini, per i quali il rilievo marmoreo o bronzeo è occasione per una resa illusionistica insita nella stessa scelta imitativa degli sfondi, Cima in quest'opera aderisce a un'altra linea di ricerca delle più moderne e perseguita in altre tipologie di dipinto da questi stessi maestri. È quella di rappresentare una figura stante in paesaggio e di tendere verso quella conquista tanto moderna dell'unità di partecipazione sentimentale. Su tali temi, fatti i debiti distinguo, si applica lo stesso Giorgione con le prime prove riconosciute che riguardano scene bibliche in paesaggio (*Mosè alla prova del fuoco*, *Giudizio di Salomone*, Firenze, Galleria degli Uffizi). Di particolare suggestione è l'appunto secondo il quale nell'atteggiamento stante e nello sguardo confidente di Daniele si può ravvisare addirittura "il substrato dell'attitudine sottesa alla concezione figurativa dei tre filosofi, 'perspicenti'", in particolare per la figura centrale della celebre tavola di Giorgione di Vienna, datata 1504-1505 circa, specie per come appare nella versione colta dalle analisi radiografiche (Lauber 2002^a, p. 115, nota 114).

Si aggiunga almeno la memoria della tesi di Luigi Coletti (1959) nel suo aspetto per così dire "ideale". Lo studioso riteneva che a Giorgione si potesse assegnare come maestro Cima più di altri, se un maestro si dovesse cercare. Si tratta di un'indicazione non traducibile in un diretto allunato, ma nel senso che a Cima competeva l'anticipo negli anni novanta di una poetica della quale Giorgione poteva "innamorarsi": quella della "luce profonda che

imprime al colore una ricchezza particolare, di quel senso del nuovo della natura, nella quale il Cima immergeva i suoi personaggi, di quella pace agreste, che egli trasfondeva nei suoi "paesi" (Palucchini 1962).

Con riguardo agli illustri esempi indicati di dipinti finti di bronzo e a queste ultime osservazioni sui rapporti con Giorgione, assume particolare importanza la delicata datazione del dipinto di Cima. Come osserva Humfrey (1983), è resa difficile dalla tecnica impiegata. Si deve tener conto nelle comparazioni come essa potenze, ovviamente, i valori disegnativi. Lo studioso propone la datazione più tarda a confronto con opere assegnate al 1510 circa. Sono quelle mitologiche, o "poesie visive" più "giorgionesche" di piccolo formato, come *l'Endimione dormiente* e il *Giudizio di Mida* della Galleria Nazionale di Parma, o quelle di *Teseo e il Minotauro*, *Bacco e Arianna* del Museo Poldi Pezzoli, il *Sileno* della collezione Johnson di Filadelfia, e ancora il *Giuramento di Mida* di Copenhagen. In tutte le figure dominano sul paesaggio tanto da lasciar supporre che nel caso in cui ciò non avvenga, come nel *Duello* di Berlino (Gemäldegalerie, n. 17A), si tratti di un frammento. Sulla scorta, tra l'altro, di un probabile interesse di Cima nei riguardi delle formelle bronzee applicate all'altare del doge Agostino Barbarigo della chiesa della Carità in Venezia, realizzato in base al testamento del 1501 (ora Venezia, Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro), veniva proposta da chi scrive un'anticipazione rispetto a tale data, ovvero il 1505 circa (Fossaluzza 2004, 2005). Una retrodatazione nella prima metà degli anni novanta, a confronto con il *Battesimo di Cristo* di San Giovanni in Bragora (1492-1494), è stata sostenuta più di recente da Momeno (2008) a motivo dell'aspetto del disegno e del paesaggio che tendono alla geometrizzazione. Se la proposta di anticipazione può ritenersi opportuna, pur obbligando a rinunciare al rap-

porto che si era ipoteticamente e secondariamente istituito con l'altare Barbarigo, non pare tuttavia condivisibile una datazione così alta. Come sopra descritto, si ravvisa un modo di scalare in sequenza i piani in forme chiare e di inserire coerentemente la figura nel paesaggio, sentito come elemento ravvicinato, che meglio ha riscontro in opere che, per lo meno, si dispongono ben avanti nella seconda metà degli anni novanta. In esse si assiste anche a una più evoluta temperie classicista e arcadica.

Bibliografia: Selvatico 1849, pp. 188-189; Hadeln 1906, VI, p. 595; Menegazzi 1981, pp. 56, 148, con bibliografia generale; Humfrey 1983, p. 124, cat. 87, p. 141, con bibliografia generale; Fossaluzza, in *Gli Este a Ferrara* 2004, pp. 230-233, cat. 53; Fossaluzza, in *Pinacoteca Ambrosiana* 2005, I, pp. 95-99, cat. 20; Momesso 2008, p. 476, cat. 105.

(Giorgio Fossaluzza)

GIORGIONE



SKIRA

GIORGIONE

a cura di
Enrico Maria Dal Pozzolo
Lionello Puppi

SKIRA



Pier Maria Pennacchi
(Treviso 1464?-1514/1515)
*Madonna col Bambino e la
Veronica*

Olio su tavola,
41,5 x 52 cm
Basilea, Kunstmuseum,
inv. 1339

Il piccolo dipinto su tavola è testimonianza significativa e rara di Pier Maria Pennacchi, maestro di primo piano a Treviso tra Quattro e Cinquecento. Egli si mostra legato dapprima alla linea antonelliana e belliniana della pittura di Venezia e prossimo soprattutto ad Alvise Vivarini, il quale conosce una particolare fortuna in Terraferma anche in anni tardi. Pennacchi, sullo scorcio del secolo, si fa inoltre interprete intelligente di nuove suggestioni. Ne è testimonianza l'utilizzo precoce della grafica di Dürer, pochi anni dopo il suo primo soggiorno del maestro tedesco a Venezia nel 1494. L'incisione raffigurante la *Penitenza di san Giovanni Crisostomo* (1496 circa) offre lo spunto per la conformazione della roccia che fa da fondale al *Cristo passo e due angeli* firmato da Pennacchi, già presso gli Staatliche Museen di Berlino (n. 1166, tavola distrutta nel 1944). Spunti "eterodossi" rispetto ai modelli di protoclassicismo più celebrati a Venezia e la ricerca di nuovi esiti espressivi più capziosi accomunano Pennacchi ad altri comprimari come, ad esempio, Diana, Marziale, Jacopo de' Barbari, il primo Basaiti. Spetta tuttavia a Pennacchi l'aver forse attratto il giovane Lorenzo Lotto, documentato a Treviso a partire dal 1503, ma forse già presente dal 1498, e che, come noto, si rivela per la prima volta nella *Madonna col Bambino, san Giovannino e san Pietro Martire*, opera firmata e datata "1503 adì 20 Septembio", ora conservata al Museo di Capodimonte. Per ragioni anagrafiche e di frequentazione, si poté stabilire forse una fase iniziale di reciproco interesse fra Pennacchi e Lotto. Quest'ultimo negli anni trevigiani, con-

clusisi nel 1506 – e che lo vedono partecipare dell'*entourage* del vescovo Bernardo de' Rossi –, riuscirà a elaborare un'interpretazione di tale forza espressiva dell'originario insegnamento alvisiano e degli stimoli di Dürer, soprattutto attraverso un'inconfondibile indagine psicologica, per cui sarà Pennacchi a esserne indubbiamente ben presto condizionato. In una tale congiuntura, vitale e particolarissima per la pittura trevigiana, si situa la tavola di Pennacchi di Basilea. La breve fortuna critica dell'opera è di per sé significativa al proposito. Si rammenti l'assegnazione a Boccaccio Boccaccino presso la raccolta Bachofer, con la quale perviene alla sede attuale, l'accostamento a Benedetto Diana o Lattanzio da Rimini di Berenson (1932), e addirittura l'attribuzione a Lotto giovane suggerita verbalmente da Roberto Longhi e recepita da Banti, Boschetto (1953) e ancora discussa, tra gli altri, da Zampetti (1953) e Mariani Canova (1975). Aveva colto nel segno Coletti nel 1935 con l'assegnare l'opera a Pennacchi, ravvisando torniture delle forme al modo di Alvise Vivarini e Cima "entro uno schema che tenta dolcezze belliniane". Nel contempo lo studioso rendeva nota, tra l'altro, la *Madonna col Bambino e i santi Giovanni Battista e Andrea*, opera firmata, acquisita in seguito dal Museo Civico di Treviso (n. P 462). Nell'ambito del rinnovato interesse per Pennacchi, a partire dalla fine degli anni settanta (Sgarbi 1977; Nepi Scirè 1980, 1981; Lucco 1980^b), il dipinto di Basilea non solo è confermato senza dubbio al maestro trevigiano, come aveva indicato almeno Berenson (1957), ma assurge anche a luogo di confronto con lo stile di Lotto. La seriazione delle opere prime di quest'ultimo si assestava con l'accettazione della bontà della scritta apposta alla tavola di Capodimonte sopra riportata (Dal Pozzolo 1993^d). L'anticipo dell'esemplare di Pennacchi di Basilea addirittura prima dello scadere del Quattrocento (Sgarbi 1977) è indirizzato a far sal-

vo un suo ruolo influente su Lotto. Viceversa, si è motivata con i caratteri stilistici di questo dipinto l'osservazione attenta da parte di Pennacchi della pala di Santa Cristina del Tiveron che Lotto realizza nel 1505. Anche più di recente Enrico Dal Pozzolo (1993^d) motiva una tale datazione, sottolineando, tra l'altro, come rivelatore l'accostamento del volto di profilo di santa Cristina della pala lottesca con quello della santa della piccola opera devozionale di Pennacchi. La tavola di Basilea segnala indubbiamente una svolta nel percorso di Pennacchi, la cui seriazione cronologica rimane impegnativa. Il *Redentore benedicente* della Galleria Nazionale di Parma e la pala dell'*Immacolata Concezione e dei santi Cosma e Damiano* in collezione Alana (Newark, Delaware, Stati Uniti), di recente illustrata come proveniente dalla chiesa trevigiana di San Francesco (Fossaluzza, in *The Alana Collection* 2009), condividono una peculiare tensione prospettica e luministica, per cui il disegno è netto, le forme sono pulite e il colore di una brillantezza risonante. Si pongono, dunque, ad apertura del Cinquecento in una fase mediana rispetto alle due tavole distrutte di Berlino (*Madonna col Bambino e quattro santi*, n. 49, 1495 circa; *Cristo passo e due angeli*, 1498-1500 circa) e la problematica *Madonna che allatta il Bambino* del Museo di Castelvecchio di Verona (n. 1585), con la quale si può stabilire un confronto con la primizia di Lotto del 1503. Si deduce, quindi, una collocazione immediatamente successiva di due opere firmate: *Madonna col Bambino e i santi Giovanni Battista e Andrea* del Museo Civico di Treviso (n. P 462), *Dormitio Virginis* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (n. 791). In esse si ravvisa l'acquisizione più deliberata, anche dal punto di vista tipologico ed espressivo, di elementi lotteschi, persino fisionomici, per cui il confronto si estende alla *Sacra conversazione* della National Gallery of Scotland (Edimburgo) e dell'Alte Pinakothek di Monaco, all'*Apparizione della Vergine ai santi Anto-*

nio abate e Ludovico da Tolosa del duomo di Asolo. La *Madonna col Bambino e la Veronica* del Kunstmuseum di Basilea può essere collocata a seguire, 1506-1507 circa, come esempio di ricerca espressiva più pacata rispetto alle inquietudini prima indagate individualmente nei personaggi sacri. Annuncia nel contempo l'altra opera firmata da Pennacchi, la *Sacra famiglia e devoto* del Museo Civico di Bassano del Grappa, da ritenersi solo di poco successiva. Essa mostra una sensibilità cromatica e un'inclinazione più "sentimentale" che, in qualche misura, risente di suggestioni giorgionesche (Fossaluzza, in *Da Paolo Veneziano* 2001, pp. 96-101, nn. 26, 27). Avvicina la tavola di Basilea a quella di Bassano il sentimento del colore che raddensa, a volte incupisce, per una gradualità di passaggi in ultima analisi da apparire quasi tonali, pur entro la conservazione talvolta di uno schematismo compositivo, specie nella resa dei panneggi un poco più "arcaizzante". Si deve sottolineare come questa maturazione stilistica di Pennacchi si sovrapponga senza annullare altri passaggi del suo percorso. Tale affermazione riguarda, ad esempio, il rapporto che si instaura tra figure e il paesaggio al quale, è il caso di dire, si ritaglia uno spazio nella tavola di Bassano, con la conseguenza di creare un'escursione luminosa risoluta rispetto al riparato ambiente dei personaggi. Per la tersa luminosità il fondale risulta ancora memore dei paesaggi vitrei di Alvise Vivarini piuttosto che del Cima, appare meno atmosferico di quelli del primissimo Lotto, e, come nella tavola attribuitagli del Museo di Castelvecchio di Verona (senza voler andare più indietro al *Cristo passo* già a Berlino), ripropone un più astratto senso del limite spaziale se si osserva come si stagli in esso il profilo del san Giuseppe per far sentire i piani più lontani. Nella tavola di Basilea è anticipato tale artificio di uno stacco fra accogliente, quasi simbolica, ombrosità del primo piano e lo sfondo. Pennacchi corrisponde a una

sensibilità affatto moderna nell'indugiare in questo caso, in maniera inedita, tra la realtà dell'ambientazione urbana, la non immediata riconoscibilità dell'evento devozionale e i simboli. La postura del gruppo figurativo, portato quanto più possibile in primo piano con taglio libero, assume dinamicità per la funzione di diaframma del tendaletto d'onore e del ricco e volumetrico drappo collocato su linee un poco di sbieco. Le ascendenze belliniane della composizione sussistono, ma appaiono alquanto rielaborate. In ogni caso sono tali da consentire un'orchestrazione generale nuova che si fonda soprattutto sugli effetti atmosferici e, in particolare, di controluce. Incombe nella sua realtà il Palazzo dei Trecento di Treviso con il dettaglio inedito dello scalone e del protiro, sottoposto a un'analisi lenticolare che coglie a luce radente gli accidenti della muratura in cotto rosato e persino i fregi duecenteschi su fondo scuro ancora esistenti in alcune porzioni dell'edificio, al punto da consentire la lettura filologica di Coletti, al quale si rinvia in proposito. Esposta alla stessa luce di un cielo terso attraversato da nitide nubi, fa da bilanciamento l'edera che s'inerpica sul candido pilastro di sinistra. Si fissa con realtà anche l'elemento simbolico che allude alla vita eterna (Levi d'Ancona 1977, p. 190). Il Bambino benedicente, simile a quello della tavola di Bassano, si rivolge come la Madre alla devota colta di profilo e in abisso, secondo tradizione. Tutt'altro che convenzionale è la sua espressione comunicativa. È priva di aureola e la foggia del fazzoletto arancione intenso e del velo virato in azzurro che avvolgono aderenti il capo, come pure il mantello azzurro a ricami d'oro, non corrispondono alla moda attuale. Si tratterebbe pertanto, più probabilmente, della diffusa casistica secondo la quale al ritratto della devota e offerente si sovrappone l'immagine della santa di cui ella porta il nome. Quanto all'identità proposta, sembra più credibile quella di santa Veronica a motivo

del fazzoletto bianco che ella porge. Non è ricamato, come più volte è stato osservato, bensì è trattenuto con la sinistra assieme a un rametto di fiori, anch'esso allusivo all'offerta di sé e alla vita eterna. La situazione di prossimità deferente e affettuosa è quella a cui siamo abituati dall'episodio del matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria che prevede lo scambio dell'anello. Il gesto della Veronica di porgere il velo, riferimento all'episodio dei Vangeli apocrifi che entra nella sequenza della *Via Crucis*, allorché asciuga il volto di Cristo che vi si imprime come prima immagine acheropita (Vero Volto), è quindi inedito rispetto alle rappresentazioni come scena narrativa diffuse specie da incisioni d'oltralpe e da quella di Dürer in particolare. In questo caso il gesto, di non immediata decodificazione, è giustificato e compreso entro la sfera di devozione privata alla quale l'opera appartiene, e pertanto si inquadra tra le espressioni più sottili del tema della prefigurazione della passione.

Bibliografia: Berenson 1932, p. 592; Coletti 1935^a, pp. 52-56; Banti, Boschetto, s.d. [1953], pp. 8, 17, 57, 63; Zampetti 1953, p. 3; Berenson 1957, I, p. 145, II, tav. 610; Mariani Canova 1975, pp. 123-124, cat. 341; Sgarbi 1977, pp. 39-50; Natale 1978, pp. 96-97, cat. 56, con bibliografia generale; Lucco 1980^b, pp. 53-54; Nepi Scirè 1980, p. 40; Nepi Scirè 1981, p. 38; Dal Pozzolo 1993^a, pp. 48-49; Fossaluzza, in *Da Paolo Veneziano* 2001, p. 98, cat. 27. (Giorgio Fossaluzza)

GIORGIONE



SKIRA

GIORGIONE

a cura di
Enrico Maria Dal Pozzolo
Lionello Puppi

SKIRA

Domenico Capriolo
(Venezia 1494 - Treviso 1528)
Ritratto di umanista
Olio su tavola,
56 x 39,9 cm
Parma, Galleria Nazionale,
inv. 309

Il ritratto si inquadra a buon titolo entro la più moderna tematica giorgionesca dei moti d'animo, ovvero dei sentimenti che il musico e poeta esprime. La "vesta" nera e il tricorno, l'anello all'indice sono rivelatori di uno *status* sociale distinto, non necessariamente di ecclesiastico, bensì quello che convenzionalmente, o genericamente, si può definire di umanista, di colui che si diletta nell'esercizio di più arti nobili. In questo caso, però, il "cantore appassionato" di cui si tratta non è colto nell'atto del cantare. Le labbra appena dischiuse, lo sguardo un poco perso, egli rivela all'osservatore il contenuto di tanto struggimento solamente con l'esibire lo spartito. Ciò che si intende qui rappresentare, quindi, non è tanto il far musica quanto la musica, arte di cui si serve per esprimere più efficacemente il sentimento presentato dal verso. La ricerca dell'appartenenza storico-artistica è indirizzata specie dai pronunciamenti meno allineati. Il primo di Corrado Ricci (1896) è stato fino agli anni più recenti condizionante. Lo attribuiva al parmense Filippo Mazzola (Parma 1460 circa - 1505), con un parmense si identificava anche l'effigiato: il musico e poeta Nicola Burzio (Parma 1450 circa - post 1518), cortigiano di Giovanni Il Bentivoglio, guardacoro della chiesa cattedrale. Gli aspetti stilistici inducevano in seguito Ricci (1898) a rivedere la sua posizione e a formulare il nome del Parmigianino giovane, soprattutto a motivo della generosità della stesura pittorica. In certo qual modo su tale linea si poneva Berenson nel 1932, con l'attribuzione al primo Dosso Dossi. Un ritorno indietro si registra con Quintavalle (1939) che, accogliendo un parere di Roberto Longhi, ribadisce la paternità di Mazzola, pur con il distinguo di por-

lo a confronto con la ritrattistica più evoluta. Tale soluzione si trova confermata con diverse sfumature fino ad anni recenti (Colla, in *Galleria* 1997; Serafini, in *Dipingere* 2001). Tra i pronunciamenti non allineati si segnala quello di Bacchi e De Marchi (1995) che colgono una "temperie sentimentale para-giorgionesca" entro la quale non rientra Mazzola. Nella presente occasione si attribuisce per la prima volta questo *Ritratto di umanista* a Domenico Capriolo, nella fase che segue l'*Autoritratto* del 1512 dell'Ermitage – e le opere più direttamente collegate – il cui risultato è per lui quasi "sopra le righe", a motivo forse del ricorso a un modello non suo, ipoteticamente giorgionesco ma è più probabile fosse di Palma. L'indole derivativa di Capriolo si scopre accostando al ritratto dell'Ermitage, del quale si discute nel saggio di chi scrive in questo catalogo, il *Ritratto d'uomo* del Musée des Beaux-Arts di Nancy (n. 59) e di conseguenza il *Suonatore che accorda la lira da braccio* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (n. 317), il *Ritratto di musico* (n. 222a) il *Suonatore di ghironda e giovane donna* (n. 3052) entrambi della stessa galleria. Non sono che alcuni esempi portanti per illustrare il metodo di Capriolo, che si fregia di ben altri esempi di questo tenore. Nell'opera qui attribuitagli, lo si coglie in una fase successiva, al volgere del secondo decennio, e in una dimensione meno condizionata da un modello prescelto, caratterizzata da una maggiore fusione del colore rispetto a prima in cui usava stesure compatte come smalto e ammorbidite solo in superficie, al modo del Palma. Si indicano a confronto il *Ritratto d'uomo* già in collezione Elia Volpi a Firenze, il *Cristo passo e due angeli* di ubicazione ignota (Fossaluzza 1989^a), e una nuova acquisizione al catalogo, qual è il *Compianto di Cristo* di San Sebastiano a Venezia con riferimento al san Giuseppe d'Arimatea (Lucco 1996^b, I, p. 108, fig. 138). Per l'interpretazione del ritratto è importante la facile lettura e identificazione del testo dello spartito ma-

noscritto, di caratteristico formato oblungo, e il fatto che il verso si accompagna alla notazione altrettanto chiara. Si legge "Ha quante cose qui tacendo passo", un verso scelto dalla terza canzone di Lavinello degli *Asolani* di Pietro Bembo (v. 52, con inizio "O" in luogo di "Ha", Bembo, ed. 1960, III, p. 477), il cui primo verso recita "Dapoi ch'Amor in tanto non si stanca" (cfr. Colla 1997). In sintesi, va ricordato che il testo di Bembo fu redatto a partire dal 1497 e compiuto nel 1502, per essere dato alle stampe per i tipi impareggiabili di Aldo Manuzio nel 1505. È l'edizione che usa il nostro pittore per la sua scelta (la seconda è del 1530, Venezia da Sabbio). In base all'attribuzione proposta, non può più condizionare la datazione del dipinto il fatto che le tre canzoni di Lavinello fossero inviate da Bembo all'amata, Maria Savorgnan, con accompagnatoria del gennaio 1501. Il dipinto documenta che esse erano musicate, e il verso precedente a quello trascritto nello spartito allude proprio al canto. Si allude anche alle molte qualità dell'amata che si lasciano platonamente non descritte, ineffabili. Tuttavia, così estrapolato, il verso riportato può essere volutamente piegato ad altro significato, indirizzarci ad altro. In ogni caso non è da trascurare che la terza e ultima canzone di Lavinello si riferisca al pensiero e sia la più spirituale (Dionisotti, *Introduzione*, in Bembo ed. 1960). In effetti, il ritratto, nel quale non si presentano strumenti, si discosta dai molti che alimentano la più consueta problematica secondo la quale vi è da un lato la musica colta da esprimere con certi strumenti sia a corde sia a fiato, e sia della cappella Alta che della cappella Bassa, dall'altro la musica più agreste, pertinente ad altri strumenti (a fiato e non solo), proprio in uso a tanti musici pastori giorgioneschi. In ogni caso lo spartito riporta un frammento di canzone polifonica a tre voci come fanno notare Piera Pelanda e Marcello Rossi. Per poterle eseguire è quindi necessario l'utilizzo di almeno due strumenti che accompagnano

la voce del cantore. Qui si tratta della petrarchesca "musica amorosa e amorosa poesia", volutamente e sottilmente non esplicitata, tuttavia platonamente rivolta al più alto sentire. Il rigo musicale, rappresentato su di una pagina per il rimanente bianca, lascia intendere che la musica stessa è parzialmente inespressa. Il testo si adatta perfettamente alla linea melodica indicata nella prima battuta. Tale linea, scritta in chiave di contralto, risulta quindi credibile. Lo è anche il suo andamento. È quella del cantore che ci mostra lo spartito, facendoci partecipi del suo pensiero. Ciò che risulta invece insolito e non verosimile è la prosecuzione della scrittura. Essa mostra altre due linee vocali espresse: la prima in chiave di mezzosoprano (eseguibile con una viella o flauto o arpa e flauto), l'altra in chiave di basso, affidabile preferibilmente a una viola da gamba. Queste voci non dovrebbero comparire, in quanto lo spartito qui raffigurato presenta i tipici tratti di un libro-partite, che come tale dovrebbe contenere solamente una delle voci di una composizione polifonica. Ciascun cantore che prendesse parte all'esecuzione possedeva quello relativo alla propria voce, privo di qualsiasi indicazione riguardante le altre. In ogni caso, le tre linee sono qui rappresentate sovrapponibili. Tuttavia, solo quella di mezzosoprano equivale nella durata a quella del canto. La terza, quella del basso, pur corretta nel contrappunto, è solo accennata. Proprio per questo, il frammento musicale conferma l'affetto dichiarato dal verso, nell'attuare la medesima dimensione dell'inesprimibilità. Questo a riprova dell'intenzione speculativa che sta alla base della presenza della musica nel dipinto.

Bibliografia: Ricci 1896; Ricci 1898; Berenson 1932, p. 172; Quintavalle 1939, p. 25, cat. 309 (con bibliografia precedente); Bacchi, De Marchi 1995, p. 14, nota 19; Colla, in *Galleria* 1997, pp. 118-120, cat. 108; Serafini, in *Dipingere* 2001, p. 132, cat. I.36.
(Giorgio Fossaluzza)