



ARTE  
VENETA

# ARTE VENETA

RIVISTA DI STORIA DELL'ARTE

*Fondata nel 1947*

PUBBLICATA SOTTO GLI AUSPICI DELLA FONDAZIONE GIORGIO CINI

SAGGI CRITICI - CONTRIBUTI DI STORIA E FILOLOGIA - DOCUMENTI - SEGNALAZIONI  
POSTILLE - LETTURE - CRONACHE - NOTIZIARIO VENETO  
BIBLIOGRAFIA SULL'ARTE VENETA

*DIRETTORI*

RODOLFO PALLUCCHINI - SERGIO BETTINI

*VICE DIRETTORI*

STEFANIA MASON RINALDI - TERISIO PIGNATTI - CAMILLO SEMENZATO

*REDATTORI*

ELISABETTA ANTONIAZZI ROSSI - ALBERTA DE NICOLÒ SALMAZO - VALERIO TERRAROLI

GIORGIO FOSSALUZZA

## UNA PALA INEDITA DI AMBROGIO BON A CONEGLIANO

I libri di fabbrica tardo seicenteschi della *Nova chiesa di San Martino e dei Padri Domenicani di Conegliano*, precisi come di consuetudine nel documentare le spese per il rinnovo dell'intero complesso architettonico e dei suoi altari, offrono gli elementi positivi per il riconoscimento ad Ambrogio Bon della « Pala di san Domenico » (figg. 1 e 3), riconsiderata solo di recente in occasione degli attenti restauri della chiesa.

Nel *Libro dell'esito della fabbrica di San Martino dal 1680 al 1693* (1) si legge tra le registrazioni del febbraio 1686:

*"Al signor Ambrosio Bon pittor a conto della pala di San Domenico lire 100"*.

E successivamente, tra le spese dell'aprile 1686:

*"Al suddetto Ambrosio Bon per saldo della pittura di San Domenico lire 210"*.

Grazie a questi documenti il dipinto, al di là del solo interesse attributivo o della sua catalogazione come opera della 'cerchia di Carlo Loth', può contribuire al chiarimento della figura di un artista che ha lasciato scarse tracce di sé, ma che le fonti storiografiche hanno spesso citato come principale discepolo del celebre pittore bavarese. Infatti, già a cominciare dall'*Abecedario* del 1755 del-

l'Orlandi e Guarienti (2) si osserva come il Bon *"studiò la pittura sotto la disciplina di Carlo Loth in Venezia e seguì la maniera del maestro non mai da questa dipartendosi"*. Un giudizio analogo condivide anche lo Zanetti (3), mentre il Lanzi (4), da parte sua, valuta il pittore come *"il miglior discepolo che il Loth formasse a Venezia"*.

Una conferma a queste annotazioni viene dal testamento dello stesso Giovanni Carlo Loth del 26 agosto 1689, nel quale il Bon è nominato commissario testamentario, mentre in un codicillo del 28 settembre 1698, tra le altre disposizioni, il testatore aggiunge:

*"Lascio al signor Ambrosio Bon pittore mio caro amico e commissario, oltre quanto col suddetto mio testamento, gli lascio ducati cento correnti per una volta tanto, in segno di quell'amore che gli professo"* (5).

Tanta familiarità suggerisce l'ipotesi che il Bon abbia potuto svolgere fin dalla giovinezza il suo apprendistato presso il Loth dal momento che, essendo nato nel 1645, si trovava ad avere poco più di dieci anni quando il maestro arrivò a Venezia, immediatamente dopo il 1655 (6). Il ruolo di stretto collaboratore di bottega forse spiega perché il Bon poté figurare per la prima volta nel *Libro delle tanse dei pittori matricolati del Collegio* il 5 giugno 1690, quando ormai era *"d'anni 45"* (7).

Pertanto, il dipinto coneglianese viene a costituire un interessante punto di riferimento per l'attività indipendente del Bon che, del resto, rimane documentata solo dalla pala di San Michele in

Isola di Murano, raffigurante « Gesù Cristo consegna la corona al Beato Michele Pini » (fig. 2) (8) e dalla « Madonna Assunta ed i santi Giovanni Battista ed Antonio Abate » (fig. 5) di Caerano San Marco (Treviso) della quale si conosce il disegno definitivo della Collezione Janos Scholtz di New York (fig. 4) (9).

Vi si aggiunge il « Ritratto di san Lorenzo Giustiniani », firmato nel retro, recentemente edito con una datazione prossima al 1693 (10). Un apporto considerevole al ristretto catalogo del Bon viene dall'« Adorazione dei pastori » della Scuola dei Carmini di Venezia, riconosciutagli grazie ad un documento del 1697 segnalato dal Moretti (11). Dello stesso Moretti non è stata accolta, invece, l'attribuzione al Bon del telerò di San Pietro in Castello a Venezia, raffigurante « San Lorenzo Giustiniani libera un'ossessa » (12). Per quest'opera è stata successivamente ribadita, tanto dal Pallucchini, quanto dal Pilo e dal Niero, la paternità di Antonio Molinari (13). È da riconoscere come l'attribuzione al Bon derivi dall'aver privilegiato una delle componenti stilistiche che il Pallucchini rileva nella fase del Molinari cui l'opera appartiene. Non tanto la componente dedotta dal naturalismo dello Zanchi, quanto piuttosto quella riferibile « all'ultimo Loth, nella sua deviazione verso il barocchetto romano » (14).

Ad un esame comparativo di queste opere, si avverte un atteggiamento di maggiore dipendenza stilistica dal Loth nella pala del « Beato Michele Pini », sia per la libertà della composizione, risolta dalle vaste partiture delle vesti che si sviluppano in ritmi ricercati, sia per l'efficacia del dosaggio di luce che ne fa risaltare i colori timbricamente scelti. Se da una parte questa luce risolve in superficie la figura di Cristo, per suggerirne quasi la presenza misteriosa, o ne idealizza il volto, dall'altra rileva certe notazioni naturalistiche e patetiche nella fisionomia del Beato Michele. La presenza di quest'ultimo si fa più tangibile per la grande massa di panneggi dove risalta la sommità illuminata delle pieghe che cadono parallele per disporsi poi al suolo in andamenti sinuosi. Le qualità del dipinto fanno supporre il controllo diretto del Loth nella sua realizzazione e di conseguenza anche una datazione anteriore, sia pure di poco, rispetto alla pala coneglianese che rivela uno svolgimento più personale di alcuni dati stilistici. A proposito della « Pala di san Domenico » si dovrà dapprima notare come il tema iconografico del « Miracolo di Soriano » sia stato con ogni probabilità richiesto al pittore dai domenicani coneglianesi perché il più adatto alla prima nuova pala celebrativa del santo fondatore dell'Ordine da poco subentrato a quello dei Crociferi (15).

1. AMBROGIO BON, PALA DI SAN DOMENICO. Conegliano, Santi Martino e Rosa.



2. AMBROGIO BON, GESÙ CRISTO CONSEGNA LA CORONA AL BEATO MICHELE PINI. Murano, San Michele in Isola.



Come unica variante iconografica i committenti vollero che fossero rappresentati i santi più illustri dell'Ordine domenicano in luogo del priore e dei confratelli ai quali, secondo la tradizione devozionale, apparvero la Vergine, santa Caterina d'Alessandria e la Maddalena recanti l'immagine achiografata di san Domenico (16). A quest'ultima più consueta iconografia si era comunque adeguato in un primo tempo anche il Bon, come sembrano attestare le radiografie del dipinto, eseguite nel corso del restauro recentemente compiuto (17). Il dato stilistico di maggior rilievo della pala è costituito dal contrappunto coloristico creatosi dall'alternarsi nella parte inferiore di partiture bianche e nere imposte dalla veste domenicana e, in quella superiore, da una scelta cromatica piuttosto composita e squillante. Qui, oltre allo schiarimento del fondo accordato su toni di giallo intenso, emerge l'accostamento timbrico dell'azzurro del mantello della Madonna col carminio della sua veste. Di chiara derivazione lottiana è il modo di trattare i panneggi, in particolare quelli raccolti a matassa della Maddalena o di santa Caterina d'Alessandria, resi con un susseguirsi di pennellate discontinue, che rivelano una certa immediatezza di stesura. Invece, nei santi della parte inferiore, si nota una materia cromatica più liscia tale da rendere il modellato più accurato. Del resto, la mano del Bon si distingue nella pala coneglianese per l'uso di un colore più denso, per una caratterizzazione dei volti con accentuazioni naturalistiche come nel san Vincenzo Ferreri e patetiche come nella santa Caterina. La tipologia dei volti della Madonna e, ad esempio, di santa Caterina d'Alessandria rinviano più direttamente ai prototipi del Loth anche se la loro grazia non si avvale di una stessa, inconfondibile trasparenza e luminosità negli incarnati. Appare più evidente come il Bon eccheggi opere fondamentali del percorso stilistico del Loth, dalla « Sacra famiglia » che nel 1681 veniva ultimata per la chiesa di San Silvestro a Venezia, alla « Adorazione dei pastori » del Duomo di Trento che gli è cronologicamente più prossima (18).

Nel considerare la pala di Caerano San Marco che il contratto di allogazione, trascritto a tergo del disegno definitivo, riferisce al 1696 (19), si dovrà notare una certa perdita di vigore nella struttura cromatica del dipinto. Certe vibrazioni di luce che pure si notano nel disegno, specie nel panneggio della Madonna, condotto con contorni frastagliati, si perdono poi nella realizzazione pittorica per l'uso di una materia uniforme ed opaca. L'osservazione sembra pertinente anche se le attuali condizioni di conservazione ne impediscono una completa lettura. Quanto alla tipologia delle figure, risulta ormai convenzionale la ripresa del repertorio lottiano. L'accostamento del volto del vecchio sant'Antonio a quello del grazioso e incuriosito angelo, è una riuscita soluzione inventiva.

Lo stile del Bon rinvigorisce in un'opera di maggiore impegno quale la pala della Scuola dei Carmini dell'anno seguente. Si ritrova certa sintesi volumetrica nel volto della Vergine come in quelli ben riusciti degli angeli. Anche lo studio anatomico dei pastori, robusto ma pittoricamente risolto in superficie, è del tutto analogo a quello del san Giovanni della pala di Caerano.

Questi particolari, che pur contraddistinguono la mano del Bon, rimangono qui secondari. In quest'opera il pittore avverte la possibilità di esercitare in grande ogni suggerimento scenico e formale derivante dall'ultima attività del Loth a Venezia, come i giochi di luce radente e laterale e lo sviluppo dei panneggi svoltanti secondo ritmi 'barocchetti'.

Le opere di Conegliano e Caerano indicano una attività del Bon forse più frequente nel trevigiano dove, secondo una tradizione storiografica non ancora definitivamente verificata, è anche attestata la presenza del Loth con le due tele raffiguranti i « Miracoli



3. AMBROGIO BON, PALA DI SAN DOMENICO (particolare). Conegliano, Santi Martino e Rosa.

dell'Angelo Custode » in Sant'Agostino a Treviso (20). L'Ewald le esclude decisamente dal catalogo del Loth, mentre il Pallucchini preferisce ancora l'assegnazione alla sua cerchia (21).

Alla tarda attività del Loth, ormai verso il 1691-1692 rinvia un'inedita pala tuttora conservata a Monastier di Treviso, eseguita in origine per l'Abbaziale benedettina di Santa Maria del Pero. Essa raffigura la « Madonna in gloria con santa Gertrude e santi » (fig. 6) (22). Che l'opera sia uscita dalla bottega del Loth nel momento in cui più forte si fa la collaborazione degli allievi nella riproposta stessa o almeno nella esecuzione pittorica delle invenzioni compositive del maestro, lo dimostrano le strette affinità con la pala raffigurante « La Madonna appare a san Domenico alla presenza di santa Caterina da Siena », di Würzburg, eseguita nello stesso arco di tempo per i Carmelitani di Würzburg (23).

Vi si rivelano appieno gli artifici formali del Loth nella articolazione compositiva in piani ascendenti e diagonali, nella predilezione per le linee sinuose. Per quanto siano molte le riprese tipologiche e figurative, l'opera trova una nuova vivacità per il profilarsi dei piani luminosi che a volte inseguono i panneggi, a volte fanno acquistare maggior rilievo plastico al san Gherardo in primo piano, o fanno alleggerire la materia cromatica del fondo, anch'esso assepiato di figure.

Questo piccolo e forse discontinuo gruppo di opere trova motivo di interesse nel contesto della diffusione dei modi del Loth anche nel trevigiano, oltre che, più in generale, nella distinzione delle diverse personalità che come quella di Ambrogio Bon, unico italiano, compongono la vasta cerchia dei suoi allievi.

(1) Per le registrazioni di pagamento si veda: Treviso, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose Soppresse, Santi Martino e Rosa di Conegliano, Busta 20, Libro dell'esito dal 1685 al 1693, ff. 126v, 132r.

Tra le registrazioni del 1684 si leggono le prime spese riguardanti la pala, per l'acquisto della tela, l'imprimatura e l'invio con il proprio telaio a Venezia (Treviso, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose Soppresse, Santi Martino e Rosa di Conegliano, Busta 20, Libro della Fabbrica della Nova chiesa di S. Martino e dei Padri Domenicani di Conegliano, segnato K, f. 127).

È utile ricordare in nota anche le registrazioni relative alla pala di « San

Martino e Rosa» di Antonio Zanchi, perché permettono di correggere la datazione già fissata al 1718. Cfr. A. RICCOBONI, *Antonio Zanchi, pittore veneto (1631-1722) nel secondo centenario della morte*, in «Rassegna d'Arte Antica e Moderna», fasc. 4, aprile 1922, p. 119; IDEM, *Antonio Zanchi e la pittura veneziana del Seicento*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 5, 1966, p. 9.

I pagamenti allo Zanchi vengono registrati dapprima nell'esito del mese di dicembre 1700:

«Al Zanchi pittor per conto della pala di S. Martin e Rosa

l. 109 s. 10”

e successivamente, nell'esito dell'aprile 1701:

«Al Zanchi pittor per saldo d'una pala di S. Martin e Rosa d'accordo (...)

l. 262 s. 10

Al ditto per la tela et altre spese compresa una carretta per condurlo a Conegliano

l. 32 s. 15”

Treviso, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose Soppresse, Santi Martino e Rosa di Conegliano, Busta 21, Libro dell'Esito dal 1698 al 1714, ff. 74v., 81r.

Questa precisazione faciliterà una rilettura dell'opera ora in attesa di un restauro che renda ragione delle qualità pittoriche, per il momento non correttamente valutabili. Cfr. M. LUCCO, *I dipinti della chiesa di S. Martino a Conegliano e qualche momento di vita artistica cittadina*, Conegliano 1981, p. 12.

(2) P.A. ORLANDI-P. GUARIENTI, *Abecedario pittorico*, Venezia 1753, p. 48.

(3) A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche dei veneziani maestri*, Venezia 1771, p. 523. Dell'attività veneziana del Bon, oltre a riconoscere la pala di San Michele in Isola, egli ricorda quelle perdute per San Francesco della Vigna e, per la Scuola della Misericordia «*il gastigo de' serpenti, e un'altra sua istoria della miglior sua maniera*».

Del Bon è perduto anche il dipinto raffigurante la «Madonna con Bambino», donato al fratello di Carlo Loth, Francesco, in occasione delle nozze e che si era conservato fino al secolo scorso nella chiesa dei Teatini di Monaco. Cfr. G. EWALD, *Johann Carl Lotb 1632-1698*, Amsterdam 1965, p. 34.

(4) L. LANZI, *Storia pittorica della Italia...*, Bassano 1795-1796 (ed. Milano 1823), p. 239.

4. AMBROGIO BON, DISEGNO DEFINITIVO PER LA PALA DI CAERANO. New York, collezione Janos Scholz.



5. AMBROGIO BON, MADONNA ASSUNTA ED I SANTI. GIOVANNI BATTISTA E ANTONIO ABATE. Caerano San Marco, chiesa parrocchiale.



Lo stesso giudizio del Lanzi è ripetuto dal TICOZZI, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori etc.*, Milano 1830, I, p. 195.

(5) Per l'edizione del documento cfr. G. EWALD, *Johann Carl Loth...*, cit., pp. 43-47.

(6) E. FAVARO, *L'Arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975, pp. 195, 199, 205. Seguono le registrazioni per il 1685 ed il 1686.

(7) E. FAVARO, *L'Arte dei pittori...*, cit., p. 215. Nel 1685 il Bon è tra i pittori del Collegio sorteggiati per 'sindacare' sulla amministrazione del Collegio stesso da parte del cavalier Pietro Liberi. Per l'edizione del documento cfr. G. EWALD, *Johann Carl Loth...*, cit., p. 41. L'ultima notizia in ordine di tempo riguardante il Bon è del 1712 quando egli risulta "dispensato dalla tansa". Cfr. E. FAVARO, *L'Arte dei pittori...*, cit., pp. 155-222.

(8) Il dipinto che maggiormente ha contribuito a conservare la memoria del pittore a cominciare dallo Zanetti, è pubblicato dopo il restauro da R. PALLUCCHINI, *La pittura Veneziana del Seicento*, Milano 1980, I, p. 264, II, fig. 866.

(9) Il disegno (penna, inchiostro bruno, acquarellato bruno e grigio, quadrato a matita, carta bianca, mm. 301 x 178) è pubblicato da T. PIGNATTI, *Disegni veneti del Seicento*, in *La pittura del Seicento a Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1959, p. 183.

Il disegno proviene dalla ex collezione Aosta, Savoia (Torino).

La pala di Caerano, inedita, è ricordata da Giannantonio Moschini nelle sue aggiunte all'opera del Federici edita da A. NIERO, *Aggiunte di Giannantonio Moschini al Federici*, in «Arte Veneta», XXII, 1969, pp. 249-250, p. 252, nota 45 in luogo di 46. Cfr. anche G.A. MOSCHINI, *Guida per l'isola di Murano*, Venezia 1808, pp. 7, 117.

Per presunte affinità stilistiche con quest'opera documentata del Bon, l'IVANOFF, *I pittori del Seicento veneto...*, in «Arte Veneta», XXII, 1968, p. 229 nota 5; riteneva dovesse spettare al pittore anche la pala della «Crocifissione» della stessa chiesa, in realtà firmata e datata da Francesco Pittoni. Cfr. G.M. PILO, *Sebastiano Ricci e la pittura Veneziana del Settecento*, Pordenone 1976, p. 176 nota 231. Nello stesso errore cade anche L. MORETTI, *Antonio Molinari rivisitato*, in «Arte Veneta», 1979, XXXIII, p. 66, Appendice. Cfr. G.M. PILO, *Nicolas Régnier...*, in «Antichità Viva», XX, n. 1, p. 14 nota 9.

(10) Si veda la scheda dedicata al dipinto da F. PEDROCCO, in *L'immagine di San Lorenzo Giustiniani nell'Arte...*, catalogo della mostra, Venezia 1981, p. 21, cat. 13, con illustrazione. Dei quattro ritratti di santi di analogo formato (cm. 100 x 100) della stessa sacrestia, è l'unico appartenente al Bon. Nel 1693 il Bon era presente nella chiesa veneziana assieme a Loth per la stima dei dipinti appartenenti ad Ermanno Stroiffi. Il documento cui il Perocco fa riferimento per la datazione del dipinto, è anche una conferma ulteriore dei duraturi legami tra i due pittori. Cfr. C.A. LEVI, *Le collezioni veneziane d'arte...*, Venezia 1900, II, p. 77.

(11) L. MORETTI, *Antonio Molinari...*, cit., pp. 66-67, Appendice. L'opera era stata pubblicata con attribuzione al Loth, ma riconoscendovi una "larga partecipazione di aiuti", dall'EWALD, *Loth a Venezia. Le pale d'altare*, in «Critica d'Arte», VI, N. 31, p. 51 nota 29; p. 48, fig. 35; IDEM, *Johann Carl Loth...*, cit., p. 71, cat. 139, Tafel 57. Cfr. A. SCARPA SONINO, in *Le Scuole di Venezia*, Milano 1981, p. 216. Il disegno dell'Albertina di Vienna riferito al dipinto meglio si addice al Balestra come sostenne il Fiocco.

(12) L. MORETTI, *Antonio Molinari...*, cit., p. 66, Appendice.

(13) R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana...*, cit., p. 384, II, fig. 1254. G.M. PILO, *Nicolas Régnier...*, cit., p. 14 nota 9. A. NIERO, in *L'immagine...*, cit., p. 22.

(14) R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana...*, cit., pp. 384-385.

(15) I domenicani erano subentrati ai Crociferi nel 1665. Si dedicarono presto alla costruzione di una chiesa più ampia che per questo vollero rappresentata ai piedi di san Domenico. Cfr. Treviso, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose Soppresse, Frati di San Martino di Conegliano, Busta I, *Liber Consiliorum K, Primus*. Riporta la decisione capitolare per la costruzione secondo un modello descrittivo. La nuova chiesa viene ad incorporare quella preesistente dei Crociferi come risulta da un disegno del 1710 contenuto nel *Memoriale delle cose appartenenti al Convento secondo il Governo de' Priori*. (Bologna, Archivio di San Domenico, Fondo V, III-1590). Per la storia della chiesa cfr. V. BOTTEON, *Notizie storiche sull'origine-natura della parrocchia e chiesa dei SS. Martino e Rosa in Conegliano...*, 15 settembre 1889, ms., Conegliano, Archivio parrocchiale, Santi Martino e Rosa.

(16) L. RÈAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris 1964, t. III, I, p. 394. È utile il confronto iconografico con i due dipinti raffiguranti il «Miracolo di Soriano», eseguiti da Matteo Ponzoni in Dalmazia. Cfr. K. PRIJATELJ, *Le opere di Matteo Ponzoni in Dalmazia*, in «Arte Veneta», XX, 1966, pp. 153-154, figg. 173-174. Per la storia dell'immagine di san Domenico di Soriano Cañabro, la diffusione del culto e dell'iconografia, è utile il volume di A. BARILLARO O.P., *San Domenico in Soriano*, Chiaravalle Centrale, 1982.

(17) Il restauro è stato condotto da R. Clochiatti Garla di Conegliano su



6. JOHANN CARL LOTH E AIUTI, MADONNA CON BAMBINO IN GLORIA, SANTA GERTRUDE E SANTI. Monastier (Treviso), chiesa arcipretale.

incarico della parrocchia di San Martino e Rosa di Conegliano e della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici del Veneto.

Solo nel corso del restauro si sono trovate le tracce difficilmente leggibili della firma e della data del dipinto.

(18) G. EWALD, *Johann Carl Loth...*, cit., schede relative.

(19) Il foglio del contratto è riprodotto assieme al disegno da T. PIGNATTI, *Disegni veneti...*, cit., p. 183.

(20) L. COLETTI, *Catalogo delle cose d'Arte ed Antichità di Treviso*, Roma 1935, pp. 343-345.

(21) G. EWALD, *Johann Carl Loth...*, cit., p. 133. R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana...*, cit., p. 348.

(22) G. EWALD, *Johann Carl Loth...*, cit., pp. 86-87.

(23) *Ibidem*, pp. 86-87, Tafel 43. Il dipinto si trova presso i Carmelitani di Würzburg come deposito dell'Alte Pinakothek di Monaco.



1. GIAMBATTISTA ROSSI, ALLEGORIA DELLA SCULTURA.

Vicenza, collezione privata.

RODOLFO PALLUCCHINI

**APPUNTO PER GIOVANNI BATTISTA ROSSI, PITTORE RODIGINO**

Nel lontano 1935 redassi alcune schede di artisti minori per il Thieme-Becker, *Künstler Lexicon*, tra le quali quelle relative ai pittori Giovanni Battista Rossi, ambedue operanti nel Veneto nel secolo XVII (1): uno, soprannominato il Gobbino, scolaro di Alessandro Turchi e quindi di Dionisio Guerri, attivo nella prima metà del secolo a Verona, l'altro, nato a Rovigo verso il 1627, sco-

laro del Padovanino, ancora attivo a Venezia nel 1698 (2).

In una collezione privata di Vicenza mi sono imbattuto in un dipinto raffigurante l'«Allegoria della Scultura», che reca la firma sul basamento della colonna a sinistra: "G.B. ROSSI" (fig. 1). Certamente si tratta del pittore rodigino, dato il carattere padovanese della «Allegoria», tanto nella tipologia come nella formulazione cromatica della composizione, che si ravviva per il manto rosso acceso che incornicia il busto della figura femminile, facendone risaltare l'incarnato: nel complesso un Padovanino raffinato, anzi un poco estenuato, che sembra preludere gli esiti del Segala.

L'unica opera sicura di Gio. Battista Rossi finora nota è il «Mi-





2. GIAMBATTISTA ROSSI, *MIRACOLO DELLA VERGINE*.

Padova, chiesa di San Clemente.

racolo della Vergine » della chiesa di San Clemente di Padova, firmato e datato 1671 (fig. 2). Non conosciamo il preciso soggetto del dipinto citato dal Brandolese (3): si tratta certamente di un salvataggio miracoloso di un bimbo dalle acque mentre a riva un gruppo di donne con bambini ed un vecchio, che si appoggia ad una crocia, assistono all'evento: il committente, tagliato alle spalle, guarda verso di noi. Il rapporto di stile tra l'« Allegoria » e questo « Miracolo della Vergine » è evidente: caratterizzato dal dipanarsi lento delle forme, modulate con una certa grazia ed intonate su colori luminosi: un pittore certamente di gusto tradizionale, legato alla lezione classicistica del Padovanino, che si è tenuto ben lontano

dalle implicazioni chiaroscurali della corrente dei « tenebrosi ».

Nella sua preziosa guida di Rovigo del 1793 il Bartoli (4) tratteggia la figura del pittore rodigino: « Gio. Battista Rossi di questa Patria s'avanzò molto nella Pittura sotto gli insegnamenti d'Alessandro Varottari detto il Padovanino. Nacque egli intorno al 1627, e di circa quindici o sedici anni si portò a Venezia dove ebbe agio di studiare sotto il detto Padovanino, ed ancora sulle opere di que' celebri maestri. Abitò ivi quasi tutto il tempo della sua vita; lavorando diversi quadri; e facendo anche de' ritratti con franca mano. Il suo stile tira piuttosto al grande e con buona imitazione s'accosta ad Alessandro Varotari suo maestro ».

Il Boschini ricorda alcune opere dipinte dal Rossi a Venezia: prima del 1664 (5), l'« Annunciata con san Cristoforo e san Marco » della scuola dell'arte dei tessitori di seta alla Misericordia e la « Strage degli Innocenti » della chiesa dell'Anconetta, tra il 1664 ed il 1674 (6), due grandi dipinti della canonica di San Geremia, uno con le « Anime del Purgatorio che traggono in salvo uno caduto in una cisterna » e il « Transito di san Giuseppe ».

Non so se sulla base della conoscenza di tali opere il Bartoli (7) attribuisse al Rossi il 'telero' con la « Vergine col bambino tra S. Stefano papa e S. Giustina che appare al rappresentante Scipione Boldù con a lato i regolatori della città... » della Madonna del Soccorso di Rovigo « Quest'opera, fu dipinta nel 1648, come v'è sotto notato, ma non avendo del pittore accertata certezza, non altro io posso fare che per via di congettura crederlo di Gio Battista Rossi... ».

Nella mia storia de *La Pittura veneziana del Seicento* (8) ho pubblicato questo 'telero come opera del Rossi, fidandomi dell'ipotesi del Bartoli in un certo senso suffragata dall'Ivanoff (9): oggi sulla base della conoscenza di due opere accertate come l'« Allegoria della scultura » di collezione privata vicentina e il « Miracolo del bimbo salvato », datato 1671, della chiesa di San Clemente di Padova, resa leggibile dopo il recente restauro (10), ne sono meno sicuro. Mi intriga un poco quella data del 1648: mi sembra difficile che ad un giovane diciannovenne (ammesso che il Rossi sia nato verso il 1627 [11]) sia stata affidata un'opera celebrativa di una

certa importanza, come il 'telero' del rappresentante Boldù.

Non che manchino rapporti con il « Miracolo della Vergine » di San Clemente di Padova: nel 'telero' rodigino la Madonna che regge il Bimbo si caratterizza per un morbido padovanesimo: i modi ritrattistici, con i quali è evocato il committente padovano, non si differenziano molto da quelli caratterizzanti i due Regolatori rodigini (mentre il Boldù, al centro, ha una carica più aggressiva, piuttosto strozziana).

Ho creduto opportuno riaprire il caso Rossi, a proposito del 'telero' rodigino, dopo la conoscenza di opere sicure come l'« Allegoria della Scultura » e il « Miracolo della Vergine », finalmente giudicabile.

Certo una figura minore quella del rodigino Giovanni Battista Rossi, ma meritevole di qualche attenzione non fosse altro che per i versi che gli ha dedicato il suo amico Marco Boschini nella *Carta del Navegar Pittoresco* (12). Dopo aver accennato alla sua derivazione dal Padovanino il critico veneziano scrive:

*“L'è valoroso certo, e tal maniera,  
L'imita e segue, e ben se ghe avisina,  
Perchè el so genio a quel bel far inclina,  
Che in arte certo è strada vera.  
Questo anche lu xe bon de far retrati,  
Opere per le chiese e per le case  
che a molti dà dileto e a tuti piase,  
E ognun stima i so quadri per ben fatti”.*

(1) F. THIEME - U. BECKER, *Künstler Lexicon...*, XXIX, 1935, p. 63.

(2) Se il Rossi rodigino va identificato in quel Giambattista Rossi che nel 1698 restaurò il « Convito in casa di Levi » allora nella Basilica dei Santi Giovanni e Paolo ed oggi alle Gallerie dell'Accademia, danneggiato a seguito di un incendio (G. FOGOLARI, *Il processo dell'Inquisizione a Paolo Veronese*, in « Atti della R. Deputazione di Storia Patria », 1934, p. 10). Ringrazio il dr. Francesco Valcanover per tale notizia.

(3) P. BRANDOLESE, *Pitture... di Padova*, 1795, p. 171. L'ARSLAN, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, VIII, Provincia di Padova*, Roma 1936, p. 50, si limita alla descrizione del dipinto: « A sinistra, nello sfondo, una donna sembra sorgere dalle acque recando un bimbo tra le braccia; in alto a sinistra, la Vergine tra le nubi. A destra, gruppo di donne con bimbi e un'altra donna riccamente vestita, che tiene un bimbo per un braccio... »

(4) F. BARTOLI, *Le Pitture... di Rovigo*, Venezia 1793, pp. 314-316, nella *Serie degli artefici che appartengono alla città di Rovigo*, ci dà un profilo circostanziato del Rossi.

(5) M. BOSCHINI, *Le Minere della pittura*, Venezia, 1694, pp. 443 e 484.

(6) M. BOSCHINI, *Le Ricche Minere della pittura veneziana*, Venezia 1674, p. 67 (Cannaregio).

(7) F. BARTOLI, *Le Pitture...*, cit., 1793, pp. 98-99.

L'IVANOFF, *Pitture e sculture*, in *La Rotonda di Rovigo*, Vicenza 1967, p. 86, si limita a citare l'attribuzione del Bartoli, pubblicando il 'telero' in questione con il nome del Rossi cautelato da un punto interrogativo: mentre avanza l'ipotesi che spetti allo stesso il 'telero' con il « Rappresentante Marco Michieli », che a mio avviso va restituito al Padovanino, come consente la datazione 1644 proposta da tale studioso, mentre il BARTOLI, *Le Pitture...*, cit., p. 108, lo dice del 1666 dipinto « da ignoto, e mediocre pittore ».

(8) R. PALLUCCHINI, *La Pittura veneziana del Seicento*, Milano 1981, I, p. 344 e II, fig. 1138.

(9) In quanto ha pubblicato il telero (fig. 39) con la dubitosa assegnazione al Rossi.

(10) Il dipinto è stato restaurato recentemente a cura della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici del Veneto.

(11) Nel ruolo dei pittori « matricolati nel Collegio » del 5 giugno del 1690 (E. FAVARO, *L'Arte dei Pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975, p. 216) è ricordato « Zambattista Rossi l'anni 60 »: il che ritarderebbe la nascita al 1630, a differenza di quella prospettata dal Bartoli verso il 1627. Inoltre il suo nome appare nel libro di riscossione del 1685 (E. FAVARO, *L'Arte...*, cit., p. 201).

(12) M. BOSCHINI, *La carta del Navegar pittoresco*, Venezia 1660, pp. 580-581, dell'ed. critica di A. Pallucchini, Venezia-Roma 1966).