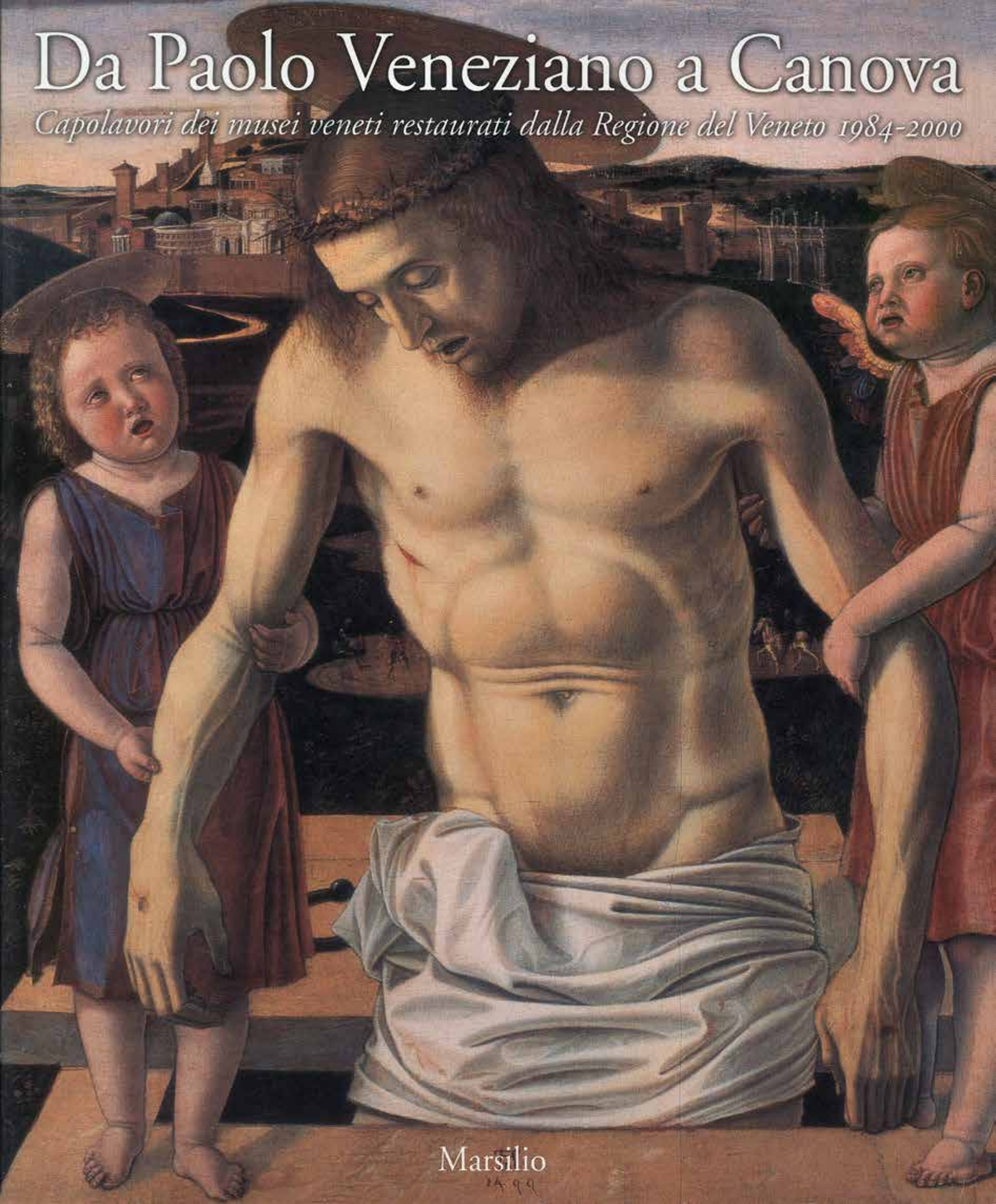
Da Paolo Veneziano a Canova

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



Marsilio

REGIONE DEL VENETO FONDAZIONE GIORGIO CINI

Da Paolo Veneziano a Canova

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

Marsilio

Francesco Valcanover e Giorgio Fossaluzza

Significato di una mostra

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

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

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

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

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

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

Generale Vittore Branca, a coinvolgere nel più ampio spettro di iniziative e di discipline lo studio della civiltà veneta. A tale proposito basterà almeno ricordare che l'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione di San Giorgio, sotto la direzione di Giuseppe Fiocco, ideò e promosse la collana dedicata ai «Cataloghi di raccolte d'Arte» del Veneto, che comprende ventun numeri editi tra il 1957 ed il 1996.
Del contenuto dell'esposizione, che spazia da Paolo Veneziano sino all'ultima felice, stagione della «civiltà del colore» quale fu quella dei domini di San Marco, conclusa con Antonio Canova, danno conto qui di seguito Giorgio Fossaluzza e nel catalogo i direttori dei musei, ai quali, oltre alle schede di ciascuna opera – a cui concorrono altri studiosi –, si devono i profili informativi degli istituti e i regesti degli interventi di restauro portati a termine con il contributo della Regione.
La rassegna risulta una sorta di pinacoteca «ideale», in cui tutte le opere appaiono risarcite per quanto possibile nei valori di stile ed espressione poetica. Ciò che non accade in molti musei «reali» maggiori e minori, italiani e non, dove accanto a dipinti oggetto di corretti atti riparatori sono collocati altri omologati in letture rese devianti da spessi strati giallastri di vernici non originali e spesso anche da ridipinture, sicché i primi sembrano risultato di «audaci puliture», mentre i secondi appaiono ancor più illeggibili. Ma l'iniziativa va ben oltre la testimonianza della meritoria attività di risarcimento e lo stimolo a rivisitare gli istituti museali veneti, e non solo quelli d'arte, nei loro nuovi ordinamenti e nella accresciuta funzionalità di servizi tecnici e culturali. Essa, come quella del 1946, ha anche lo scopo primario di attivare momenti di riflessione, all'alba del nuovo secolo, sulla importanza della realtà museale nella crescita civile e culturale delle genti venete e quindi sulla necessità di incrementare ogni sforzo per sciogliere i nodi che ancora ne frenano le ricche potenzialità di studio, conoscenza e divulgazione nell'ottica di un organico coordinamento scientifico ed operativo dei provvedimenti da prendere. Essi, appena elencati nelle esigenze di base, sono indicati con ripetitiva insistenza nei congressi, convegni, seminari e incontri degli ultimi cinquant'anni, nei quali soprattutto dopo il decentramento regionale, è sottolineato il concetto che gli istituti museali «di enti locali o di interesse locale», secondo la poco felice definizione, debbono essere considerati parte del museo «diffuso» costituito dalla scena urbana e territoriale veneta, densa di un patrimonio di storia e d'arte ancora immenso.
È questa la caratteristica saliente e inalienabile dei musei veneti – e non fanno eccezione le «statali» Gallerie dell'Accademia di Venezia – cangianti nel tempo e nella specificità delle raccolte, d'arte ed archeologiche, librarie ed archivistiche, tecniche e scientifiche, naturalistiche ed etnografiche, non chiusi recinti di mera conservazione frequentati da pochi studiosi e da frettolosi turisti «di passo», ma strutture aperte e legate al contesto storico alle quali originariamente appartengono e con esso naturalmente destinate al «turismo» culturale, prive di nostalgie e velleità.
Su tale obiettivo deve puntare e provarsi la programmazione di seri indirizzi che privilegino le attività scientifiche e formative rispetto ad altre ricreative e commerciali, che da taluno si vorrebbe potenziare fuori di misura per la superficiale o supponente conoscenza dei problemi e destini della realtà museale veneta, tanto diversa da quella di molti esempi d'oltralpe ed extraeuropei.
Attori primi nella «quotidianità» di vita del sistema museale veneto, resa ampia e incisiva nella congiunzione tra contenuti, storia ed ambiente dai responsabili scientifici e tecnici, sono le amministrazioni locali e la Regione, alle quali, in unità di intenti con gli organi periferici dello Stato – estraneo ogni autoritarismo burocratico – spetta il compito di sanare non pochi momenti ancora precari e potenziare altri già avviati a soluzione nell'adeguamento di gestione e funzioni in risposta alla domanda in rapida evoluzione di larghi strati sociali; fuori d'ogni retorica e inquietante proposta come d'ogni aspettativa di ritorni d'immagine, che non siano quelli culturali e formativi, e ancora di benefici economici.
La coscienza museale, sempre più consapevole e matura, capace di nuovi sviluppi, favorirà certo anche la partecipazione dei privati, nella ripresa delle corrette e concrete forme del mecenatismo ottocentesco al quale si devono la formazione e la crescita di molti musei civici e fondazioni del Veneto. L'allargato e producente rapporto tra pubblico e privato arricchirà di un nuovo capitolo l'intervento di Fernando Rigon sui *Musei tra passato e presente* inserito nel caleidoscopico panorama della realtà veneta offerto dal volume *Viaggio nelle Venezie* apparso a metà del 1999 sotto gli auspici della Giunta e del Consiglio della Regione del Veneto.

Un itinerario nell'arte veneta

La volontà di manifestare i risultati delle molteplici iniziative di restauro di opere d'arte dei musei del Veneto, sostenute dal contributo regionale a partire dal 1984 fino ad oggi, ha trovato un momento di sintesi operativa allorché i direttori di questi istituti hanno potuto proporre e vagliare in sede di Comitato scientifico, come esemplari di tale lavoro e rappresentativi di un patrimonio d'arte ben più vasto, gli esempi che ora si presentano in questa mostra. L'intento primario, dunque, non è stato quello di costruire attraverso una scelta antologia un percorso compiuto che mirasse a illustrare, con qualche presunzione, cinque secoli d'arte veneta – impensabile del resto sia per le esigenze organizzative odierne, sia per le necessità di tutela delle opere stesse –, né è stato quello di una gara nel proporre capolavori da sottrarsi, sia pure temporaneamente, alle loro sedi. In ogni caso, è come per eterogenesi dei fini che il numero cospicuo di oltre settanta dipinti, sculture, arazzi e tessuti generosamente prestati per figurare ora presso le sale dell'Ala ottocentesca dell'isola di San Giorgio Maggiore – sede tradizionale delle più importanti iniziative dell'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini –, si è rivelato comunque, anziché un profilo storico-artistico di necessità solo abbozzato, un vero itinerario diacronico nell'arte veneta: un itinerario che è al contempo invito alla rivisitazione dei musei di provenienza. In essi ciascuna delle opere esposte trova nei nuovi allestimenti il proprio contesto «locale», quello nobilmente collezionistico e soprattutto quello di un'esperienza che è anche cittadina e territoriale dei fatti d'arte, tanto più considerando la compagine policentrica dell'arte veneta. In mostra, accanto ad opere di fondamentale portata, di capolavori («si intende l'opera d'arte risolta su di un piano di alta poesia») – dei quali parla Rodolfo Pallucchini nel presentare la celebre mostra veneziana del 1946 dedicata per l'appunto ai *Capolavori dei musei veneti* – vi sono quelle di artisti di spiccata personalità che intercettano e si fanno interpreti delle grandi fasi di rinnovamento del linguaggio figurativo e dell'apporto determinante dei maggiori maestri, dei capiscuola. Pertanto, si obbedisce anche alla raccomandazione espressa nel 1946 dal Pallucchini, secondo il quale «il capolavoro deve essere ambientato in un *humus* meno rigoroso: sarà meglio compreso nel suo significato di eterna poesia, quando sia attorniato da valori più accessibili e prosaici». I direttori dei musei e gli altri specialisti intervenuti in catalogo, avendo assolto all'impegno di restituire filologicamente il più possibile i complessi contenuti, le relazioni e i contesti di ogni singola personalità e di ogni opera hanno delineato davvero anche un itinerario non metaforico o geografico, ma questa volta di contenuto critico entro l'arte veneta, da Paolo Veneziano a Canova. Quanto proposto in mostra consente difatti di dar conto degli approfondimenti conoscitivi delle realtà storico-artistiche di Venezia e della terraferma in molti dei loro aspetti: risultati che costituiscono, dopo il prevalere del procedimento per monografie dedicate per lo più ai «maggiori», il frutto di una linea d'interesse di tutto riguardo propria di questi ultimi decenni, conseguente al superamento di residui preconcetti o di artificiose distinzioni tra categorie di artisti degni o meno di considerazione, linea nella quale comunque è stato tenuto fermo, come d'obbligo, il fondamentale e insostituibile momento della valutazione qualitativa. Sono, del resto, quegli stessi concetti storiografici che si sono andati precisando in parallelo ad un'attenzione per il restauro e per la valorizzazione rivolte ad un patrimonio artistico considerato come un organismo più complesso e vasto e quindi degno d'interesse in ogni suo aspetto e manifestazione. A proposito della scelta delle opere, restaurate secondo le metodologie che si sono approfondite in questi ultimi anni – fortuna che ha arriso solo a una parte di quanto è esposto o in deposito nelle raccolte museali della Regione – va sottolineato che il restauro è poi lavoro che si è andato ultimamente sempre più qualificando non solo come occasione di garantirne la sopravvivenza, ma pure quale momento privilegiato di critica interpretativa. Il restauro consente difatti di riconsiderare l'opera d'arte con sguardo rinnovato e con spirito più libero. La mostra, dunque, oltre a documentare un lungo lavoro svolto, offre pure una leggibilità ottimale delle opere d'arte, configurandosi pertanto quale «galleria ideale» dei musei del Veneto, come sottolinea Francesco Valcanover nel delineare le ragioni dell'esposizione. Nei musei, che raccolgono donazioni, lasciti o mirati acquisti, sono giustamente privilegiati, anche negli allestimenti attuali, quegli interessi collezionistici locali, tesi prima di tutto a magnificare la storia patria, e i portabandiera o i gregari di una microstoria artistica cittadina, per cui trovano sempre giustificazione i più tradizionali e consolidati ordinamenti cronologici, nei quali le situazioni e le caratteristiche dell'arte di ciascuna delle città venete e del loro territorio trovano il loro coronamento. Nella «galleria ideale» che questa mostra propone si è rispettato un ordinamento cronologico: il Trecento, il Quattrocento e il Cinquecento, infine le opere dal Barocco a Canova, derogandovi qualora sia sembrato prevalere il contesto artistico proprio di un centro, anche se non quello più rigoroso di una compagine di scuola, o quando fosse più opportuno accostare gli affreschi staccati pur di epoche un poco differenti, oppure le sculture, o raccogliere quegli artisti tra loro legati per aver apportato contributi a specifiche tematiche, come quelli che hanno segnato l'evoluzione della grande decorazione pittorica.
Gli indiscussi protagonisti della civiltà artistica di Venezia e del Veneto hanno dunque accanto altre personalità di valore, che attestano la vivacità della ricerca in cui si perpetua nei secoli una dinamica di rapporti fra Venezia e ciascuna città del territorio, o l'autonomia di qualcuna di queste, manifestatesi anche nell'accoglimento o nella ricerca di artisti «foresti», quelli formatisi al di fuori dell'ambito dello Stato. Alcuni centri possono peraltro vantare, in determinate fasi, situazioni e legami tra personalità che assumono i caratteri peculiari della formazione di una vera e propria scuola, o che almeno si distinguono per una tradizione di botteghe. Ad osservare il complessivo percorso cronologico della mostra risulta dapprima ricco di esempi il capitolo dedicato alla pittura del Trecento. Al suo interno, la linea della tradizione giottesca nel Veneto non poteva essere rappresentata da quegli esiti di «giottismo in presa diretta» propri dei frescanti formatisi presso il grande maestro, di cui sono noti esempi gli affreschi del presbiterio della stessa Cappella degli Scrovegni, o dell'abbazia di Santa Maria in Sylvis di Sesto al Reghena. Vi supplisce un esempio della più diffusa e condizionante traduzione giottesca propria della scuola riminese, qui testimoniata dall'affresco staccato del *Cristo crocifisso* (cat. 1) appartenente al

Museo Civico di Padova spettante a Pietro di Rimini. Nella scheda di catalogo Tiziana Franco, avvalendosi per la prima volta delle affatto trascurate descrizioni edite da Michele Caffi nel 1873, stilate quindi poco prima dello stacco, ricostruisce lo sviluppo iconografico della grande *Crocifissione* – di cui il brano esposto era il fulcro e della quale sono pervenuti altri sei lacerti assai rovinati –, nonché dell'intera decorazione della cappella del primo chiostro degli Eremitani di Padova in larga parte distrutto dai bombardamenti del 1944, ubicato quindi nel luogo in cui ora vi è l'ingresso al Museo Civico. Rispetto alle tesi anche recenti che si trattasse della sala Capitolare o del Refettorio conventuale, la Franco sostiene che la vasta decorazione di cui si ha testimonianza e di cui si conservano vasti brani di affreschi staccati riguardasse una cappella, quella che una tradizione locale raccolta dal Vasari ha assegnato al Guariento, con l'intento di promuoverla per la sua bellezza al maggiore artista padovano del Trecento. L'assegnazione alla scuola romagnola che si fa strada a partire dal Coletti e dal Suida, venne a precisarsi a favore di Giuliano e Pietro da Rimini in virtù della documentata presenza di un polittico sottoscritto dai due artisti nel 1324 proprio nella chiesa degli Eremitani. È merito di Federico Zeri (1958) aver precisato la paternità del solo Pietro per gli affreschi superstiti della cappella del primo chiostro, mentre al Volpe (1965) – che pur ribadiva l'assegnazione proprio del *Crocifisso* qui esposto a Giuliano da Rimini – si deve la notevole anticipazione cronologica del ciclo al 1324, data del perduto polittico, posizione in seguito largamente accolta. Un risultato, quest'ultimo, che permette al Boskovits (1989) di precisarne i legami con gli affreschi del cappellone di San Nicola a Tolentino datati tra il 1317 e il 1325, e di sottolineare la comune committenza agostiniana la quale poté avere determinato il successivo trasferimento del riminese a Padova. Di particolare rilievo, in riferimento alla presenza nel Veneto dei Riminesi e alla loro estesa e durevole influenza presso gli artisti locali, è il richiamo proposto dalla Franco al distrutto ciclo di affreschi della Cappella Vecchia del castello di San Salvatore dei Collalto presso Susegana, recentemente riconosciuto a Pietro da Rimini dal Boskovits (1993), e per il quale si è potuto precisare un termine *post quem* proprio al 1324 (Fossaluzza 1993). La Franco colloca tale ciclo, documentato solo fotograficamente, in un momento non troppo ravvicinato rispetto al ciclo padovano: «qui, malgrado la situazione conservativa irrimediabilmente compromessa, resta apprezzabile la chiara, ma non banale, sintassi compositiva delle scene, ma anche la gamma cromatica di raffinata delicatezza e i segni di quel modellato "dolce e fuso" che Giotto maturò a partire dal suo soggiorno a Rimini, segnando profondamente i pittori della scuola locale». Pertanto, l'ossequio al modello dei *Crocifissi* di Giotto, *in primis* quello di Rimini, ravvisato «nella sua estenuata dolcezza», consente di cogliere da parte di Pietro, all'epoca dell'affresco di Padova, «nell'abbandono del corpo e della testa reclinata, una più sottolineata vena patetica che, preludio del drammatico crocifisso di Pietro in Santa Chiara a Ravenna, trova riscontro stretto in raffigurazioni ad affresco di medesimo soggetto realizzate dall'artista a ridosso del soggiorno padovano». Rispetto a questa linea di tradizione giottesca diffusasi in varie forme nelle Venezie, ma alimentata soprattutto dai Riminesi, si presenta quasi per contrapposto quella rappresentata da un capolavoro assoluto che il Museo Civico di Vicenza ha concesso generosamente alla mostra in via straordinaria: la *Dormitio Virginis* e gli scomparti laterali in cui sono raffigurati *San Francesco d'Assisi* e *Sant'Antonio da Padova* di Paolo Veneziano (cat. 2), il quale si sottoscrive nel 1333. Un'opera che è il manifesto di sintesi fra tradizione occidentale e tradizione bizantina nell'accezione del preziosismo dell'arte dei Paleologhi, attuata dal tradizionalmente riconosciuto caposcuola della pittura veneziana. Merita rileggere ancora una volta il commento del Toesca (1951), il quale proprio a proposito di quest'opera cardine nota come «Paolo Veneziano intende a meraviglia le formule bizantine, così nell'iconografia delle Dormizione, come in ogni altro aspetto; ma v'imprime il proprio segno: nella composizione non così manieratamente agitata come nel mosaico di uguale soggetto a Kahrié Giami; nel colorire lieve, su gamma bizantina ma senza luci stagliate anzi a lumeggiature digradate come se il pittore avesse conosciuto il fare di Duccio; e nelle figure dei due Santi pone pur qualche cosa della capacità giottesca». Una lettura che evidenzia un momento di sintesi altissima che non esclude la comprensione del linguaggio giottesco mentre sottolinea l'aggiornamento sulla tradizione bizantina. In proposito, va richiamato il proverbiale dibattito storiografico sulle origini di questa sintesi di Paolo Veneziano e sulla sua stessa identità nella fase giovanile degli anni venti del Trecento, e che vede schierati da una parte i sostenitori di una sua esperienza «giottesca» e di un interesse per i Riminesi, dalla Sandberg Vavalà, al Fiocco, al Longhi al Pallucchini – i quali trovano riferimento per ricostruire il profilo del maestro nel cosiddetto *Paliotto di Dignano* del 1321 –, dall'altra la linea impersonata soprattutto dal Lazareff (e poi sotto altre prospettive di seriazione cronologica e di valutazione di autografia dal Muraro), che vede di Paolo un avvio tutto «bizantino», di cui l'opera qui esposta, tra i primissimi esempi, ne sarebbe il manifesto, al quale fa poi seguito la progressiva sua occidentalizzazione. Questo problema ha per lungo tempo come assorbito gli interessi riguardanti un'intera fase della pittura veneziana trecentesca, quella dei primi decenni, quasi che la questione del catalogo del giovane Paolo avesse a compendiarla tutta. Nei contributi più propositivi e che non siano di sintesi di questi anni si fa strada invece l'interesse ad affrontare la pur difficile individuazione di altre personalità che, operanti tra Duecento e Trecento, possono anticipare già a Venezia e nel Veneto un diverso interesse per la «maniera greca», come a dire verso le novità del linguaggio paleologo (ad esempio il Maestro della Cappella Dotto, il Maestro del Trittico di Santa Chiara di Trieste). D'altra parte, proprio da una verifica del *corpus* giovanile di Paolo, si è andata enucleando la fisionomia di altre personalità che avanzano in direzione di un interesse diverso nei confronti dell'arte paleologa, anche se in posizione più tradizionalista rispetto a quanto manifesta il grande pittore veneziano all'altezza del 1333: il riferimento è al Maestro dell'*Incoronazione della Vergine* di Washington del 1324, in cui si è anche ravvisato il fratello di Paolo, quel Marco documentato a Treviso dalla testimonianza del notaio collezionista Oliviero Forzetta, o addiritura il padre Martino, con soluzioni tuttavia non ancora convincentemente dimostrate. È un fatto che, per tale via di una distinzione di personalità diverse, si articolano e si motivano le scelte personali e i tempi di reazione di Paolo nei confronti di preziosismi e vivacità di soluzioni decorative dell'arte dei Paleologhi, anche se le opere che possono comporne il catalogo degli anni venti – per chi sostiene ancora la pertinenza di questa sua attività giovanile di partenza più «giottesca» –, presentano di per sé non pochi problemi per dare coerenza a un percorso stilistico. A fronte di questi problemi che si sono consolidati nella storiografia della pittura del Trecento veneziano vi è la possibilità proprio in occasione di questa mostra, grazie alla disponibilità della direzione del Museo Civico di Vicenza, della competente Soprintendenza e del sostegno finanziario della Regione del Veneto, di procedere alla raccolta di dati sulla tecnica esecutiva di quest'opera cardine della «questione» Paolo Veneziano. Essi potranno essere posti a confronto con i risultati delle analisi commissionate dall'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini a riguardo del *Trittico di Santa Chiara* dei Civici Musei di Storia e Arte di Trieste (le cui portelle, spettanti a Paolo, si situano alla fine degli anni venti), i quali hanno già rivelato novità rispetto alle conoscenze di cui finora si dispone sulla tecnica del maestro. Si tratta di iniziative che, assolvendo nel caso specifico ad un compito proprio di una mostra, quello di presentare risultati e di promuovere nuove ricerche, s'inquadrano tuttavia nel più vasto progetto di costituzione di un «Corpus della pittura veneziana su tavola del Duecento e del Trecento» presso l'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini. Tale centro di catalogazione intende esaminare e approfondire lo studio di tutti i dipinti su tavola di ambito veneziano del Due e del Trecento, presenti a Venezia e nei centri delle sponde dell'Adriatico ad essa culturalmente legati, o che appartengono a raccolte pubbliche e private. Tale e tanto è il materiale oggi conosciuto, e tali e tanti sono i problemi che esso pone, soprattutto dal punto di vista attributivo – di cui quello ricordato di Paolo Veneziano è forse il più evidente e noto – che pare oggi necessario ripensare alle conclusioni dei passati studi, per arrivare ad una visione di insieme che consenta una più precisa identificazione degli artisti che gravitano in tale periodo a Venezia, e che veneziani non sempre erano, oltre a una migliore comprensione della dinamica delle loro botteghe. In collaborazione con studiosi italiani e stranieri, e in primo luogo con l'insostituibile apporto di funzionari e conservatori delle Soprintendenze e dei Musei, la raccolta dei materiali di documentazione, soprattutto di quelli tecnici, opportunamente coordinati, potrà diventare base fondamentale per affrontare i problemi ancora aperti della pittura veneziana del Trecento. Dopo Padova e Venezia, la stagione della pittura del Trecento a Treviso non poteva che essere rappresentata da un'opera di Tomaso da Modena: si presenta qui *Il viaggio ad Emmaus* del Museo Civico Bailo (cat. 3). Come osserva Eugenio Manzato, è un'opera che «si impone per la bellezza dei volti e per l'efficacia mimica, ben degna di Tomaso, del gesto del discepolo che trattiene il Cristo ("resta con noi perché si fa sera")». A tale attrazione per la resa espressiva si aggiunge quell'inesprimibile interesse che suscita da sempre il frammento con tutta la sua fragilità. A ragione, è progressivamente svanita la residua incertezza circa la piena autografia tomasesca di questo brano proveniente dalla chiesa di Santa Margherita di Treviso da dove fu staccato nel 1883, trovandosi accanto ad un altro episodio evangelico riguardante le apparizioni successive alla Resurrezione: un *Noli me tangere* anch'esso in origine a figure intere. Con il Coletti si può pertanto osservare come questi due ritratti idealizzati siano «tanto alti di qualità da rendere difficile pensare possano appartenere ad altri che al Maestro, in un periodo molto tardo». Quindi, proprio una collocazione tra il 1356 e il 1358 giustifica quel «formalismo compiaciuto, di altissimo livello formale, ma non esente da una punta di conformismo» di cui parlava Zuliani (1979, 1980). Accanto al genio di Tomaso si è dato spazio in mostra ad una rara testimonianza dell'autoctona cultura figurativa trevigiana contemporanea alla presenza del maestro emiliano, che esordisce con il ciclo dei *Domenicani illustri* della sala del Capitolo del convento domenicano di San Nicolò a Treviso, e dovuta alla committenza nel 1352 di uno dei domenicani che vi sono icasticamente effigiati: fra Francesco da Montebelluna. Si tratta dell'*Altarolo reliquiario* (cat. 4) donato ad una monaca del monastero di San Paolo di Treviso, riconosciuto al Maestro di Vigo, il cui profilo è stato delineato in questi ultimi anni da Tiziana Franco (1985, 1986). Il maestro (forse trevigiano) dovette esser a capo di una bottega articolata, e si trova impegnato nel ciclo di affreschi della chiesa di Sant'Orsola di Vigo di Cadore circa il 1353-1355, e inoltre nel chiostro e nella chiesa di San Nicolò a Treviso, in San Gottardo di Asolo; mentre ad uno stretto collaboratore, se non allo stesso capo bottega, possono spettare gli affreschi delle volte del presbiterio e delle vele dell'abside di San Francesco di Treviso, da poco restaurati (Fossaluzza, in *Fondazione*, 1999). Ne deriva la fisionomia di un artista che, in definitiva, dimostra come l'originaria formazione in ambito locale – improntata a una visione conservatrice originata ad esempio dalla tradizione scaturita dalla presenza dei Riminesi –, possa

in seguito aprirsi gradualmente, senza rivolgimenti sostanziali, alle molteplici istanze suscitate dalla presenza di più maestranze di ambito emiliano, e non solo di quella di Tomaso a Treviso o anche di Vitale a Udine, a sua volta ispiratore di una locale linea vitalesca. Le sale della mostra dedicate alla pittura del Trecento sono illustrate anche da importanti prestiti del Museo di Castelvecchio di Verona. Vi offrono anzi un anticipo, con un'alta testimonianza della civiltà della signoria scaligera, i *Tessuti del corredo funerario di Cangrande I della Scala* (cat. 9.-11.), raramente esposti dopo la mostra organizzata da Licisco Magagnato nel 1983, e ora riconsiderati nelle dettagliate schede di Paola Frattaroli come provenienti dall'ambito medio orientale circoscrivibile tra il mar Caspio e il mar Nero, nella regione dell'Adharbaysan, con fulcro a Tabriz, e databili tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento. I dati tecnici e l'analisi dei motivi decorativi, e della loro fortuna, aprono poi a risultati che permettono collegamenti con situazioni tra loro distantissime: «l'individuazione di un "filone decorativo", prima sottovalutato, collegante le stoffe con disegno minuto e fittamente impaginato ai tessuti di Benedetto XI e da lì ai manufatti cinesi per la cerimonia del tè, molto simili, per altro, a quelli leggibili in Simone Martini». Per quanto riguarda la stagione della pittura veronese del Trecento, la tavola raffigurante le *Trenta storie della Bibbia* (cat. 5) illustra gli esiti stilistici di un autore, o forse di più autori, come osserva in catalogo Caterina Gemma Brenzoni, legati alla principale e più influente personalità attiva in città dopo la metà del Trecento, dal catalogo comunque esiguo: Turone di Maxio da Camenago, di provenienza dunque lombarda, che firma e data nel 1360 il *Polittico della Trinità* del Museo di Castelvecchio. A fronte di molteplici tentativi in sede critica d'individuare la personalità cui spettano le *Trenta storie della Bibbia*, in riferimento a un catalogo più esteso di Turone, la Brenzoni soppesa gli agganci stilistici nei confronti delle *Storie di Gioachino e Anna, della Vergine e di Cristo* dei Musées Royaux des Beaux-Arts di Bruxelles e del *Trittico reliquiario* della parrocchiale di Arbizzano presso Verona, «opere caratterizzate da differenti livelli qualitativi, [...] eseguite nella cerchia di Turone, con una presenza del maestro più evidente in quelle di Bruxelles e della bottega invece in quella di Arbizzano». Con quest'ultima è dunque privilegiato il confronto per quanto riguarda la tavola esposta in questa occasione, che riceve pertanto una datazione agli anni cinquanta del Trecento. Essa si presenta quasi fosse un fantasioso codice gotico miniato aperto in ogni sua pagina, che compendia «la storia della Redenzione umana, una esemplificazione teologica volta ai fedeli e strumento pedagogico legato al culto e alla devozione popolare». È significativo, poi, che pure sotto questo aspetto impaginativo, oltre che stilistico, si possa fare riferimento per quest'opera «alle contemporanee miniature dei diciassette *Corali* della Biblioteca Capitolare di Verona, attribuiti a Turone e alla sua bottega». In parallelo agli studi sul percorso di Turone e alla precisazione delle opere che sono autografe o della bottega, rimane il problema di accertarne i caratteri stilistici, non solo con agganci emiliani ma anche lombardi. Il *Crocifisso* (cat. 6) del Museo Civico di Treviso, proveniente dal monastero di San Paolo, suscita altri problemi, tuttora aperti, riguardanti la pittura a Treviso degli ultimi decenni del Trecento, che si dibattono attorno all'intricata vicenda della ricostruzione di una personalità, quella di Giovanni da Bologna, documentato a Treviso dal 1377 al 1382, e della paternità degli affreschi realizzati in sequenza sulla parete destra della chiesa di Santa Caterina, in cui oltre a Giovanni, o in alternativa a lui, si è ravvisata l'opera di Tomaso da Modena e, accanto, quella di Stefano da Ferrara (Boskovits, 1994). Il problematico *Crocifisso*, a prescindere dal problema degli affreschi di Santa Caterina, sembra risentire in certa misura dello stile di Giovanni da Bologna, al quale del resto la tavola è stata direttamente riferita, mentre più difficile pare riscontravi elementi che siano di anticipo dello stile di Nicolò di Pietro. Rispetto allo stesso Giovanni, l'anonimo autore del *Crocifisso* trevigiano insiste in termini tutti propri sul piano di una caricata espressività o nell'uso di un chiaroscuro rafforzato, rivelando nel contempo qualche debolezza nel disegno. Sono dati che, in un'opera ancora di definizione problematica, rivelano una personalità spiccata anche se dagli esiti qualitativi inferiori rispetto a quelli del suo ispiratore, dal quale può avere tratto lezione, partecipando dapprima a una formazione veneta, ma che tuttavia sembra avere poco guardato alla lezione di Lorenzo veneziano.

Per quanto riguarda la situazione di Vicenza a fine Trecento, gli affreschi rinvenuti poco prima della metà dell'Ottocento nella cattedrale, di cui si presentano due dei brani staccati con *Gruppo di figure in ascolto* e una *Testa di profeta* (cat. 7.-8.) scelti tra i sei che appartengono al museo vicentino, consentono a Mauro Lucco, che è ritornato più volte su questo argomento, di documentare in una città «rivale» l'eco piuttosto immediata degli affreschi padovani di Altichiero. Essi vengono collegati all'affresco frammentario della *Deposizione di Cristo* di una nicchia nella navata sinistra della chiesa di San Lorenzo a Vicenza che manifesta, per l'appunto, «un collegamento forte, pungente, con gli affreschi padovani», anzi un «altichierismo ortodosso». Lo studioso ribadisce poi l'identità di mano con il frescante della cappella dedicata ai santi Biagio e Antonio della chiesa di San Giorgio a Velo d'Astico, che esibisce sull'altare il polittico di Battista da Vicenza del 1408, e che proprio per la contiguità con l'opera di quest'ultimo, egli propone di identificare, sia pure a «titolo di prova» nella figura di Luca da Vicenza, il padre di Battista, prospettando una datazione nell'ultimo decennio del Trecento. È dunque di interesse trovare a Vicenza un artista locale «che mostra, nel suo ortodosso altichierismo, tutto l'entusiasmo della scoperta, e deve stare dunque a ridosso degli affreschi padovani del grande pittore veronese, sul 1380».

La pittura del Tardogotico trova riferimento nell'affresco staccato della *Madonna con il Bambino e santa Margherita* (cat. 14) proveniente dalla chiesa dedicata alla santa in Treviso, che vanta l'attribuzione a Gentile da Fabriano, ma che già Luigi Bailo, a cui si deve la salvezza dell'opera, nel 1913 – come riporta nella scheda di catalogo Eugenio Manzato – si chiedeva «ho creduto di vedervi l'opera del Pisanello. Mi sono male apposto?». Anche oggi quest'opera delicatissima si inserisce nel problematico accertamento se sia Gentile o Pisanello (o di un dotatissimo seguace) il responsabile degli affreschi della parete meridionale di Santa Caterina di Treviso, tra cui le «visionarie» *Storie di sant'Eligio*, i quali vengono attribuiti appunto al giovane Pisanello dal Coletti, fin dal momento della loro scoperta nel 1947. Mentre Boskovits e De Marchi, sulle orme di Coletti, concordano oggi l'assegnazione a Pisanello, già Licisco Magagnato, presentando a Verona l'affresco, formulava un accostamento a Gentile, che si fa convinzione per Menegazzi, Zampetti e Cozzi, accolto in questa occasione da Manzato. La datazione riguarda dunque gli inizi del secondo decennio, e la Cozzi (1998) riporta un documento del 1412 secondo il quale l'affresco potrebbe essere identificato con quello commissionato da Franchino della Scala: una Madonna con il Bambino, sant'Antonio da Vienna e santa Margherita con il ritratto dell'offerente, realizzato accanto alla sua sepoltura. Dal punto di vista stilistico il riferimento è al *Polittico di Valle Romita* della Pinacoteca di Brera. Il Manzato ricorda un'altra conferma di carattere esterno che riguarda gli affreschi di Santa Caterina, collocati di conseguenza tra il 1408 e il 1411, «in un'epoca cioè troppo precoce per considerare anche solo eventuali inizi di Pisanello, e invece ben coerente con opere di Gentile». Per Boskovits (1999), risulta ancora «davvero inspiegabile la distrazione della critica nei confronti di queste pitture di straordinaria forza ed originalità che, se non fossero come io credo, dello stesso Pisanello, andrebbero comunque riconosciute ad un suo alter ego, attivo a Treviso – e forse anche in altri luoghi nelle vicinanze di Venezia – proprio nel periodo in cui non ci sono pervenute opere pisanelliane». Per l'affresco qui illustrato il confronto riguarda la *Madonna con il Bambino e donatore* dell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston e disegni del cosiddetto *Album rouge* del Louvre che Boskovits ritiene del giovane Pisanello, «ammesso a copiare le opere del maestro in Palazzo Ducale vari anni prima di essere chiamato a dipingere nella stessa sede». Il contesto trevigiano di questo momento, al di là del dibattito attributivo, si pone quindi momentaneamente al centro rispetto alla presenza di Gentile a Venezia, così fondamentale per il corso della pittura veneta, e rispetto alla problematica degli esordi di Pisanello che fioriranno splendidamente in altro contesto della Regione. Una novità di tono «relativamente minore», e comunque di notevole riguardo e stimolo per l'approfondimento, è espressa in mostra dal frammento di polittico del Museo del Cenedese di Vittorio Veneto con la raffigurazione della *Nascita di Maria* e dello *Sposalizio della Vergine* (cat. 12), portato di recente all'attenzione come opera spettante a Nicolò di Pietro, e che aggiunge l'interesse di accompagnarsi ad una scultura lignea dorata e policroma della *Dormitio Virginis* (cat. 13) per la quale si sostiene l'appartenenza allo stesso complesso smembrato. Mentre i dati di stile escludono la diretta paternità di Nicolò, quelli del costume suggeriscono una datazione nel primo decennio del Quattrocento, così che la scultura lignea assegnata a Jacopo Moranzone dalla Ericani (1996, 1999) potrebbe essere riconosciuta allo scarno catalogo di Caterino Moranzone. Se tali soluzioni sono destinate ad una verifica e a un approfondimento, il richiamo a Nicolò di Pietro e quello a Jacobello del Fiore, ugualmente in passato prospettato per tale opera, ricorda quei generosi fenomeni propri di questo territorio in fatto di pittura gotica devozionale e che si legano, anziché a queste due figure storiche del Tardogotico, almeno all'articolata bottega che realizza il noto ciclo della cappella degli Innocenti in Santa Caterina a Treviso e che conosce una diaspora che permette di arricchire Feltre (oratorio della Trinità sopra le Ripe) e Serravalle (San Lorenzo).

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

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

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

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

Sulla linea del passaggio dal Tardogotico al Rinascimento si pone anche, da una posizione più defilata – provenendo da una piccola chiesa di Magrè di Schio –, il brano di affresco raffigurante l'*Angelo annunciante, il Padre Eterno e Cristo* dei Musei Civici di Vicenza (cat. 18) la cui «sensibile finezza ed eleganza del segno inducono effettivamente a pensare a contatti con l'ambiente veronese attorno al Pisanello e a epigoni gentiliani», secondo il Villa, per il quale la «scalatura prospettica del nimbo, rivela un'attenzione al dato plastico che necessariamente presume l'avvento del linguaggio mantegnesco», da cui consegue una collocazione cronologica all'inizio degli anni sessanta. La tarda fortuna di temi donatelliani rappresentata da una versione in stucco della *Madonna detta di Verona* (cat. 19), si lega, in certa misura, alla presenza del gruppo ligneo della *Sant'Anna metterza* (cat. 20) che mette in evidenza un protagonista della scultura lignea veneta tra Quattro e Cinquecento, Giovanni Zebellana, la cui scoperta e il cui profilo si devono a Giuliana Ericani (1987, 1991). La sua opera si svolge in contatto con Angelo di Giovanni e con i figli di Bartolomeo Giolfino, in particolare con Antonio, come ribadisce nella scheda di catalogo Gianni Peretti, che non manca di sottolineare per quest'opera dei primissimi anni del Cinquecento come l'artista sappia affrontare «il dialogo con una cultura pittorica più robusta e aggiornata, quella ad esempio dei Morone».

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

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

L'opera cronologicamente intermedia tra quella di Bellini e di Alvise, la *Madonna con il Bambino* di Bartolomeo Vivarini del Museo Correr (cat. 22) spettante agli anni settanta, presenta, come altre volte avviene in tale maestro, una struttura compositiva che ha riscontro nella flessuosità dei movimenti in modelli belliniani, ma che è trattata con l'asprezza disegnativa, talvolta un rovello grafico, di ascendenza mantegnesca piuttosto che squarcionesca. È una formula che proprio grazie a Bartolomeo sarà destinata ad avere larga fortuna in più realtà della terraferma, anche periferiche, nonché, presso la scuola friulana, territori appunto «infeudati ai Muranesi» secondo la felice espressione coniata da Luigi Coletti. Ne risente a Treviso Girolamo Strazzaroli da Aviano, detto Girolamo da Treviso il Vecchio, la cui *Sacra conversazione* del Museo Diocesano d'Arte Sacra di Treviso (cat. 25) – che chi scrive ha ora proposto di confermare alla metà degli anni ottanta – manifesta pure una vicinanza alle inconfondibili espressività caricate di un altro partecipe della bottega vivariniana: Andrea da Murano.

La sezione dedicata al Cinquecento si apre con due opere a confronto di un altro trevigiano, Pier Maria Pennacchi, entrambe firmate e realizzate in un lasso di tempo di circa un quinquennio: la *Sacra conversazione* del Museo Civico di Treviso (cat. 26) e la *Sacra famiglia* del Museo di Bassano del Grappa (cat. 27). Il residuo della cultura locale «muranese» rappresentata da Girolamo da Treviso il Vecchio brucia rapidamente nell'evolversi dello stile del Pennacchi per un convinto orientamento sul linguaggio di Alvise Vivarini, che si integra capziosamente con un'attenzione rivolta a spunti düreriani, a cui si aggiunge una lucida e sperimentale visione prospettica, aspetto questo che riguarda il dibattuto problema del cosiddetto «capitolo bramantesco» della pittura veneta e nella fattispecie trevigiana di questi anni. Lo scenario dell'attività del Pennacchi è difatti quello della questione attributiva che riguarda il *Monumento Onigo* in San Nicolò di Treviso, prima riconosciuto a Lorenzo Lotto, quindi, con Federico Zeri (1976), a Giovanni Buonconsiglio detto il Marescalco, posizione che ha raccolto in seguito consensi, anche se non è mancata la proposta alternativa in favore proprio del Pennacchi (Fossaluzza, 1990b) o da ultimo, comunque, di maestranze trevigiane (Sponza, 1996). È da rilevare che la qualificazione in termini lombardi e «bramanteschi» di questi aspetti della pittura trevigiana sortisca a seguito dei commenti di Roberto Longhi (documentati da Vittorio Sgarbi, 1977) riguardanti opere che più tardi si sono rivelate essere del Pennacchi. L'opera del Museo di Treviso apre già a un problema successivo, comunque antonellesco-alvisiano e altresì düreriano o perfino di ricezione di aspetti più rari e recenti di cultura lombarda. Coinvolge difatti l'attività del giovane Lorenzo Lotto a Treviso, il quale supera e quindi stimola lo stesso Pier Maria Pennacchi, pur sempre incessantemente ricettivo. La *Sacra famiglia* del Museo di Bassano sembra invece esserne l'esito del momento che segue l'abbandono di Treviso da parte del Lotto, e si qualifica difatti per un'inclinazione sentimentale e un'idealizzazione che sembra lasciar trapelare dalla sostanza quattrocentesca della forma l'osservazione forse perfino di Giorgione, pur senza produrre esiti tonali. Nell'età del vescovo De Rossi a Treviso, formidabile mecenate, si attua dunque una congiuntura artistica di primario livello che avrà un seguito fino al 1520 circa con la committenza del canonico Brocardo Malchiostro (vicario del De Rossi che si era trasferito a Roma), ma che poi rimarrà irripetibile.

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

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

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

Se nel percorso della mostra il progresso della pittura veronese porta già con Gianfrancesco Caroto all'apertura verso la cultura figurativa della maniera romana, la tappa successiva che riporta in ambito trevigiano, costringe a fare in proposito un passo indietro cronologico che conduce in una congiuntura di intelligente comprensione del giorgionismo, dell'arte di Tiziano e di Palma il Vecchio. Tutto ciò è espresso da Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone, presente con un monumentale affresco staccato del Museo di Conegliano (cat. 32), proveniente dalla distrutta chiesa cittadina di Sant'Antonio dei Canonici lateranensi, che le testimonianze storiografiche consentono di assegnare al 1514. Tale lavoro si colloca quindi nel contesto dell'attività svolta dal friulano nell'alto trevigiano al servizio della famiglia comitale dei Collalto che ha riguardato la prima metà del secondo decennio. Le opere che si conservano di tale momento, sia su tavola o tela, sia ad affresco, come il perduto ciclo della Cappella Vecchia del castello di San Salvatore dei Collalto presso Susegana – che è documentato da fotografie – mostrano il progredire degli interessi verso i grandi maestri di Venezia, ma proprio nel momento in cui è documentato l'affresco qui esposto e, proprio in questa tecnica che il grande friulano predilige, si avverte oltre all'enfatizzazione monumentale della forma anche lo scioglimento tonale della sua pittura. È il Bettini forse ad esprimerne meglio la portata di tale maturazione stilistica, quando nel 1939 osservava come questi affreschi fossero «vibranti di magnifici brani d'un colore ormai pienamente costruttivo, intonato su un biondo caldo», e lo studioso può ben ritenere che in opere come queste il Pordenone provi le sue capacità «d'aver interpretato il giorgionismo come forse nessun altro pittore». Ma questa non è che una tappa verso altri traguardi, quelli che vedranno anche il Pordenone – maturata una diretta esperienza romana e l'osservazione di Michelangelo e Raffaello – farsi interprete di un rinnovato linguaggio protomanieristico nella decorazione della cappella Malchiostro del duomo di Treviso. Qui il friulano firma e data i suoi affreschi nel 1520, quando Tiziano colloca sull'altare la sua tavola dell'*Annunciazione*, per poi dirigersi a Cremona, e attestarsi quale «pictor modernus», tra i più grandi frescanti del Rinascimento italiano.

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

Un'opera sostanzialmente coeva, datata al 1524 da Domenico Capriolo che è pittore operante a Treviso, raffigurante la *Natività* o *Incredulità della levatrice* del Museo Civico di Treviso (cat. 34), consente di cogliere, in un dipinto apparentemente «ingenuo», la traduzione del linguaggio di Savoldo che chi scrive ha ritenuto in catalogo di ravvisare – seguendo un'intuizione del Lucco – nella rinuncia ad effetti tonali di superficie in favore di una costruzione cromatica più compatta, talvolta definita dalla nettezza dei contorni scuri, dalla definizione luministica che secondo la tradizione lombarda, tramite i bresciani, perviene a variare sensibilmente la luce e di proiettare entro lo spazio ombre più dense. È un risultato che si accompagna ad una confermata assonanza con esiti lotteschi, e che sorprende quando si pensi alla partenza del Capriolo che si risolveva completamente in raggelato accademismo palmesco, rappresentato dal *Ritratto di giovane* dell'Ermitage di Pietroburgo datato al 1511. La conversione all'altezza del 1524 è dunque da imputare alla presenza del Savoldo a Treviso nel 1521, chiamato a completare la grandiosa *Sacra conversazione* della chiesa di San Nicolò, e non sembra essere necessaria la mediazione di altri bresciani che si pongono sulla sua linea: i più scontati Giovanni e Bernardino da Asola. Il mosaico a tessere minute, dalla raffinata esecuzione, che raffigura l'*Annunciazione*, proveniente dalla Scuola Grande di San Rocco a Venezia (cat. 35), completa il percorso che riguarda la pittura dei primi decenni del Cinquecento. L'esecuzione è da fissare tra il 1516 e il 1521 in base alle accurate ricerche sulla provenienza e sulla committenza della Chiari Moretto Wiel i cui risultati sono riportati in catalogo: l'opera risulta voluta dal Guardian Grande Jacopo Dragan per l'altare di cui deteneva lo iuspatronato in San Rocco. In riferimento a tali date, e alla prima in particolare del 1516, che coincide con quella della morte di Cima da Conegliano, è significativo che si possa ribadire per essa l'opinione di Ettore Merkel, per cui può essere qualificata come «singolare esempio di trasposizione in mosaico non di un cartone, ma piuttosto di un dipinto finito» del grande maestro della sua fase tarda. Si tratta, dunque, di una testimonianza, sia pure «indiretta», della prosecuzione ben dentro il Cinquecento dell'attività, dell'influenza e dell'interesse per un comprimario della pittura del tardo Quattrocento, così come potè avvenire per il Carpaccio, anche se da parte sua con una discontinuità di esiti qualitativi che non sembrano invece riguardare il Cima.

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

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

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

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

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

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

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

La stagione del Barocco a Venezia fu riportata all'attenzione critica nel suo assieme a cominciare soprattutto dalla mostra veneziana del 1959 dedicata alla *Pittura del Seicento a Venezia*, quasi occasione di risarcimento d'una fase che ora appare straordinariamente creativa. Nel percorso della mostra è rappresentata nei suoi avvii più clamorosi, dovuti all'apporto di artisti «foresti», grazie alla presenza della *Visione di san Girolamo* di Johann Liss del Museo Civico di Vicenza (cat. 44), dipinto che è stato identificato come il «bozzetto preparatorio» per la pala che l'artista tedesco realizzò per la chiesa veneziana di San Nicolò dei Tolentini circa il 1627. In catalogo Chiara Rigoni ne ribadisce l'autografia, a fronte di opposte opinioni. Tale modelletto riguarderebbe dunque un dipinto che già il Boschini nel 1674 ebbe a definire come «de' più beli che si veda in pittura». Nei termini della critica attuale, quella dei Tolentini è considerata la prima vera pala barocca dipinta a Venezia prima del 1630 (Safarik 1975); in essa, commenta il Pallucchini (1981), «la foga della realizzazione pittorica è di una scioltezza prodigiosa. Il colore acquista una spumosità iridescente: definisce la forma nel movimento ed al tempo stesso sembra sciogliersi in vapori atmosferici. È la luce il nuovo mezzo stilistico che imprime tanta unità al gusto del Liss»: pertanto «quest'opera si inserisce senza sforzo nella tradizione veneziana, divenendo anche una delle più rappresentative della rinnovata cultura artistica in senso barocco del Seicento lagunare». Il modelletto vicentino filtra dunque queste straordinarie caratteristiche. Tra i primi e più intelligenti interpreti dello stile del Liss figura senza dubbio Francesco Maffei del quale si espone un capolavoro: il telero della *Glorificazione di Alvise Foscarini inquisistore del Monte di Pietà a Vicenza* (cat. 45), del 1649, quindi spettante alla sua piena maturità. Chiara Rigoni rileva sottilmente i meccanismi che portano «a distinguere la dimensione della realtà da quella metaforica», del ritratto e dell'allegoria, senza che vi sia soluzione di continuità: «le figure, tutte proiettate in primo piano, si dispongono paratatticamente sul proscenio di questo immaginario teatro barocco, oltre il quale lo spazio precipita suscitando un senso di vertigine».

Anche Pietro Vecchia emerge come fervido esponente del barocco quando «esaspera i contrasti tra luce e ombra, in sintonia con le principali ricerche in tal senso avviate in laguna già dagli anni venti e trenta», come nota Lorenzo Finocchi Ghersi a proposito del *Davide e Saul con la testa di Golia* del Museo Civico di Padova (cat. 46). Si tratta di un'opera che enfatizza con tanta «spregiudicatezza» temi cinquecenteschi, siano di Giorgione o di Dosso Dossi, oppure di ascendenza tizianesca. Risultano tutti comunque assai diversi da quelli oculatamente scelti, entro la fase del classicismo di Tiziano, dal Padovanino, fautore pertanto di un'opposta interpretazione «modernizzata» del grande modello cinquecentesco. Sempre di Pietro Vecchia è esposto il telero della *Conversione di san Paolo* del Museo Civico di Treviso (cat. 47), proveniente dalla chiesa di San Teonisto. L'opera, che si presenta dopo l'intervento conservativo, in cui non si è volutamente prevista l'integrazione pittorica, è databile al 1653 e, secondo Remigio Marini, riprenderebbe, significativamente, un'ideazione di tale soggetto spettante a Francesco Maffei, segnalata presso la Pinacoteca di Pesaro. In contemporanea a questi risultati stilistici di deliberata espressione barocca, Giulio Carpioni può proporsi con linguaggio affatto diverso, perché originato dalla formazione nell'ambito del naturalismo post-caravaggesco, consolidato e addolcito da un'attenzione per gli esempi del Saraceni. La *Suonatrice di chitarra* dei primi anni cinquanta del Museo di Vicenza (cat. 48), in virtù di queste premesse può apparire «realistico come un ritratto e sfuggente come una complicata allegoria», annota Mary Pietrogiovanna: «la seducente giovinezza della raffigurata sembra far leva sulla componente reale di alcuni tratti fisionomici, mentre la smaltata definizione dell'incarnato e l'accostamento di colori timbrici contrappongono un'algida distanza che rimane la sigla tipica dell'artista». Un altro «foresto», il fiorentino Sebastiano Mazzoni, a Venezia dagli anni quaranta, si muove in posizione affatto diversa nel *Ritratto di uomo in armatura* del Museo Civico di Padova (cat. 49), del quale Lorenzo Finocchi Ghersi ribadisce la paternità recentemente negatagli nella monografia del Benassai (1999). Lo studioso, nella scheda di catalogo in cui data l'opera agli inizi del settimo decennio, è tentato di riconoscervi l'artista medesimo, avvalendosi delle ironiche descrizioni del proprio aspetto contenute nei versi poetici de *Il tempo perduto* edito a Venezia nel 1661, e trovando coincidenza anche in alcuni dettagli iconografici del ritratto stesso. Il dipinto si pone come «quintessenza della ritrattistica barocca», secondo Adriano Mariuz (1997), che pone l'accento sulla «materia che lo sostanzia: una materia lievitante, che potrebbe dar luogo, nella sua espansione gassosa, a una metamorfosi dell'effigiato in qualche entità abnorme, forse un *monstrum*».

Il passaggio alla cultura figurativa del tardo barocco è illustrata in mostra nei termini propri del classicismo accademico dall'affresco staccato della *Galatea* di Louis Dorigny (cat. 50) del Museo Civico di Vicenza. L'artista francese nell'ultimo ventennio del Seicento è operante a Venezia, Padova, Vicenza e Verona soprattutto nell'ambito della grande decorazione di cui fu uno degli innovatori. Per la sensuale *Galatea*, dal corpo modellato su spunti raffaelleschi e tornito da una luminosità alta e diretta, si è proposto in catalogo da parte di chi scrive una datazione alla metà degli anni ottanta, in contiguità con gli affreschi del salone centrale di Villa Capra detta La Rotonda. Si articola pertanto la presenza a Vicenza del maestro, impegnato in Palazzo Leoni Montanari negli ultimi anni ottanta fino a circa la metà del decennio successivo. L'impresa decorativa dovette essere assai stimolante per il susseguirsi di molti colleghi convocati per l'occasione, come ad esempio Alessandro Marchesini, Giuseppe Lonardi, Cristoforo Menarola, Simone Brentana e Paolo Pagani. Nell'ambito del barocchetto si colloca anche la tela di Antonio Bellucci, da annoverare tra gli esponenti della pittura veneziana che tra Sei e Settecento acquisirono una notevole fama europea, nel suo caso dapprima a Vienna e poi in Germania, segnando la strada per altre fortune di artisti che soggiornarono prevalentemente fuori della patria. A proposito del *Giuseppe tentato dalla moglie di Putifarre* del Museo di Castelvecchio di Verona (cat. 51), Andrea Tolmezzoli coglie «una compostezza accademica» che pone l'autore «al di qua delle esperienze più innovative di Pellegrini, Ricci, Amigoni e lo avvicina invece ad artisti come Lazzarini e Bambini». Accogliendo la datazione proposta dal Magani (1993) circa il 1690-1691, lo studioso ravvisa «come la materia liberesca viene sostanziata da una forma più chiusa, da un'attitudine disegnativa che, stando alla testimonianza di Vincenzo da Canal, segnò fin dall'inizio l'attività del giovane Bellucci», il quale trovò ben presto fortuna collezionistica anche a Verona. Nell'esposizione la linea della pittura di storia della tradizione decorativa veneziana prosegue attraverso il modelletto di Sebastiano Ricci raffigurante la *Gloria del principe* del Museo Civico di Treviso (cat. 52), in rapporto con il grande soffitto della *Blaue Stiege* della residenza asburgica di Schönbrunn, affrescato dal maestro bellunese nel 1702-1703. È un'opera nella quale il Ricci, alla sapienza di impostazione scenico-illusionistica, somma una felicità di tocco infallibile, nel girare le figure sia in controluce sia nello spazio luminoso.

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

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

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

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

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

Il nostro itinerario non poteva concludersi che con il genio di Antonio Canova, assurto in breve ad una fama europea. Le sue opere sono precedute da una scelta di sculture dal tardo Seicento e dei primi anni del secolo successivo, che si apre con *Vita e Morte* di Antonio Parodi del Museo Civico di Asolo (cat. 65) e che comprende due terrecotte di Orazio Marinali dei Musei Civici di Vicenza (cat. 66.-67.) e, infine, un *Ercole dormiente* del museo asolano (cat. 68), dubitativamente assegnato a Francesco Cabianca. Per quanto riguarda le sculture del Parodi e del presunto Cabianca, la presenza in mostra trae origine nell'intenzione di documentare i precedenti «locali» del Canova, recando tali opere l'attribuzione a Giuseppe Bernardi detto il Torretto a partire dal Muñoz (1925). Esse sono state scelte presso il Museo di Asolo, in via di costituzione, ed è quindi significativo che lo stimolo di questa mostra abbia potuto far sì che si concretizzasse l'opera di restauro e si procedesse, in contemporanea, alla scoperta della loro paternità, che in questo caso è merito del De Grassi. È un risultato che assieme ad altri simili, registrati in tale occasione, può contribuire a comprendere il significato di una mostra che è pur sempre il frutto di una più lunga e paziente opera di ricerca, la quale come già osservato può trovare un momento privilegiato o risolutore proprio in occasione del restauro.

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

2.
Paolo Veneziano
(doc. a Venezia dal 1333-morto entro settembre 1362)
Dormitio Virginis;
San Francesco d'Assisi;
Sant'Antonio da Padova
tavola, cm 112 × 77;
cm 89 × 23; cm 90 × 23
Vicenza, Museo Civico, inv. A 157
restauro: Antonio Bigolin, 1992

Sul bordo inferiore della *Dormitio Virginis* si legge: «+ MCCCXXXIII PAVLUS D[E] VENECIIS. PI[N]XIT H[O]C OPVS». In alto in rosso su fondo d'oro vi è la scritta in lettere gotiche: «ASV[N]CIO VIRGINIS MARIAE». Sul nimbo crocesignato di Cristo vi è la scritta: «R[E]X».
I pannelli laterali recano in alto sul fondo d'oro in lettere gotiche in rosso le seguenti iscrizioni identificative: «S[ANCTUS] FRANCI[S]CV[S]; S[ANCTUS] ANTONIVS». Sul libro tenuto aperto da San Francesco l'*incipit* del testo è il seguente: «*Ego ei stigmata*». Per quanto riguarda la descrizione tecnica e iconografica si rinvia alle dettagliate schede di Muraro (1969, pp. 153-156).
La firma e la data del 1333 apposta a quest'opera è la prima in ordine di tempo che riguardi Paolo Veneziano, ed è altresì la prima attestazione documentaria che lo concerne. Un'altra opera che come questa dovette essere eseguita per Vicenza, una *Morte di san Francesco* che nel 1650 si trovava presso la collezione cittadina di Girolamo Gualdo, risulta essere stata ugualmente firmata e datata al 1333 (Puppi, 1972, pp. 8-9).
Le tavole del museo vicentino che compongono ora un trittico sono superstiti di un complesso più vasto, che il maestro spedisce da Venezia ai frati Minori conventuali di San Lorenzo a Vicenza per essere collocato sull'altare maggiore della chiesa. Solo Julian Gardner (1981) suppone che per le sue dimensioni complessive fosse più adatto a un altare laterale, come quello qui dedicato a San Francesco recante la data del 1289. Tuttavia, vi sono dei documenti che registrano la sua ubicazione all'altare maggiore ancora nel 1586, quando si compie una manutenzione della struttura lignea, mentre da qui risulta trasferito nel 1588 in refettorio (Sartori, 1986, vol. II/2, p. 2316 n. 11). Fu poi portato in sacrestia, dove risulta ubicato in base a un inventario del 1613 e nel manoscritto di Leonardo Trissino (cfr. Barbieri, 1962, pp. 75-76).
Assai importante è la descrizione del complesso originario contenuta in una memoria anonima secentesca riportata dal Sartori, su cui pone giustamente l'attenzione Margaret Binotto in una documentata scheda dedicata all'opera nel 1995. Vi si legge che il polittico eseguito «nel 1333 da Paolo da Venezia» raffigura «il felicissimo passaggio di Nostra Signora del Cielo, e da una parte, e dall'altra [...] l'Immagini di S. Michele Arcangelo, ed altri nove tra Santi, e Sante». Se ne può dedurre la struttura a un unico registro, in cui *San Michele arcangelo* doveva gerarchicamente occupare una posizione prossima allo scomparto centrale, per cui era ben diverso l'equilibrio compositivo rispetto a quello cui si è abituati per il vedere i due *Santi Francesco e Antonio*, in uguali divise francescane e con l'analogo orientamento di tre quarti, accanto alla *Dormitio Virginis*.
A seguito delle soppressioni napoleoniche il polittico fu acquisisto dalla famiglia Porto-Godi, poiché i da Porto possedevano originariamente l'altare maggiore della chiesa di San Lorenzo, la cui cappella ancora nel 1534 risulta «Intitulata l'assuntione de Maria Vergine» (Sartori, 1986, II/2, p. 2325 n. 57; Arslan, 1956, p. 123, scheda 820; Binotto, 1995, p. 15 nota 1). Presso tale famiglia fu trovato (dietro a un armadio) nel 1820 in occasione della redazione dell'inventario dei dipinti di Girolamo Porto-Godi da parte di Leonardo Trissino e di Leopoldo Cicognara. I passaggi successivi delle tavole, legate infine al museo vicentino del 1849, sono noti: Maddalena, vedova di Girolamo Porto-Godi le regalò a Francesco Testa e da questi furono vendute a Leonardo Trissino, il cui erede, Alessandro, le destinò alla sede attuale.
Già in quel momento le tre tavole erano quanto rimaneva del polittico originario di Paolo Veneziano. Vennero allora presentate entro una cornice neogotica, smantellata solo nel 1909, che le assommava a diciassette scomparti di polittico spettanti a Battista da Vicenza superstiti dell'ancona della cappella Trissino del duomo di Vicenza (Barbieri, 1962, pp. 158-159 n. 268; Muraro, 1969, fig. 154).
L'opera entra quindi subito nell'esiguo numero di opere del catalogo di Paolo Veneziano del Cavalcaselle (1887) che la ritiene di «maniera tutta bizantina», e quindi puntualmente discussa dal Caffi (1888), L. Venturi (1906), Testi (1909), Van Marle (1924).
Il polittico di Paolo Veneziano del 1333 è, quindi, nella storiografia moderna al centro della questione relativa alla definizione della personalità del suo autore, riconosciuto caposcuola della pittura veneziana, rispetto al quale solo in anni più recenti ricevono maggiore interesse, per una loro distinzione, le personalità che ne precedono gli esordi, o che si pongono a confronto nella fase degli anni venti del Trecento.
In termini riassuntivi, le posizioni sono quelle che fanno capo soprattutto alla Sandberg Vavalà (1930), al Fiocco (1930-1931), al Bettini (1933, 1935), al Coletti (1947), al Longhi (1946), al Pallucchini (1945, 1946, 1955, 1964), i quali pongono il polittico del 1333 come punto di svolta di un più lungo percorso di Paolo Veneziano, nel quale si determina dapprima l'assunzione dell'eredità giottesca di terraferma, sul modello dei riminesi, innestata sul tronco della tradizione bizantina lagunare, e che ha come riferimento il *Paliotto di Dignano* del 1321, o per Pallucchini addirittura nel 1310 i *Ritratti del podestà Donato Memmo e della consorte* raffigurati in preghiera ai piedi del rilievo ligneo di *San Donato* della basilica di Santa Maria e Donato di Murano.
Altra linea, che a questa nettamente si oppone, è rappresentata dal Lazareff (1931, 1954, 1966) che riserva al maestro una partenza dapprima tutta e solo «paleologa» che viene spostata, rispetto all'altra soluzione, cronologicamente in avanti, per l'appunto verso il polittico di Vicenza. Il Muraro (1969) che aderisce nella sostanza alla posizione di Lazareff, data poi in avanti alcune opere che diversamente si erano ritenute degli anni venti, individuando con esse l'attività della bottega paolesca a circa metà Trecento.
Da un lato la svolta che Paolo Veneziano attesta verso l'arte dei Paleologhi ha in una certa fase addirittura fatto supporre a studiosi come Fiocco (1930-1931, p. 894), Bettini (1933, p. 67 nota 1) e Berenson (1936, p. 359) un suo viaggio a Costantinopoli, tenuto in conto dallo stesso Lazareff (1954, pp. 85-86) e quindi dal Muraro (1969, p. 12). Più avanti, invece, l'analisi stilistica, specie a proposito della *Dormitio Virginis*, ha ravvisato contemperarsi lo schema compositivo e la sofisticata eleganza bizantina del disegno e del colore – che trovano confronto nel mosaico dello stesso soggetto della Quahryyeh Giami in Costantinopoli del 1315-1320 – con un senso di più aperto e a un tempo controllato movimento e di più rafforzati volumi propriamente occidentale. In proposito si deve fare riferimento alle osservazioni del Toesca (1951) secondo il quale «Paolo Veneziano intende a meraviglia le formule bizantine, così nell'iconografia della Dormizione, come in ogni altro aspetto; ma v'imprime il proprio segno: nella composizione non così manieratamente agitata come nel mosaico di uguale soggetto a Kahrié Giami; nel colorire lieve, su gamma bizantina ma senza luci stagliate anzi a lumeggiature digradate come se il pittore avesse conosciuto il fare di Duccio; e nelle figure dei due Santi pone pur qualche cosa della capacità giottesca». Il Pallucchini (1964) inquadra la «svolta» paleologa di Paolo in base alle novità di gusto avvertite a Venezia tra gli anni venti e trenta, per cui il maestro non fa altro che accettare «con maggiore convinzione la regola bizantina, modulandola con una maturità alla quale avevano contribuito le prove iniziali, orientate decisamente sulle novità continentali. Paolo insomma intenerisce la sua espressione pittorica in una preziosità bizantina, già avviata ad un finissimo gusto goticizzante». Vi è poi chi, come il Lucco più di recente (1986 [b]), ha supposto che

[2.]

ECO EI STIG
MATA DNI IHV
I CORPORE ME
O PORTO. GRA
DRI NRI IHV
XPI CV SPV.
VRO FRES AN
QVVB LAQ RE
OVLA SECVTI
HVBIT PAXS
IODIA

il maestro «al momento di inviare in una città della terraferma la sua prima grande opera pubblica, abbia deciso di puntare su caratteri che dovessero risultare distintivamente veneziani, in un entroterra cui era ben presente alla mente la vicina esperienza giottesca». Sono anche posizioni come queste, a proposito dell'opera cardine di Vicenza, che inducono e impegnano a vagliare le proposte di «mediazione» che sono state via via formulate, e cioè circa la comunicabilità tra le opere aggregate attorno al *Paliotto di Dignano* del 1321 rispetto a quelle che si approssimano al polittico del 1333 qui esposto, in quanto appartenenti allo stesso maestro e da disporsi in un percorso poco più che decennale.

La tanto sottolineata sperimentale metrica spaziale giottesca del *Paliotto di Dignano*, nell'interpretazione flessibile dei riminesi, possiamo trovarla verso la fine del decennio ancora in atto nelle portelle del *Trittico di santa Chiara* di Trieste (Museo Civico Sartorio), in cui si porta a maturazione il linguaggio occidentale e si rivela un'assunzione relativamente più tangibile di elementi paleologhi. Lo si avverte, ad esempio, dal confronto fra l'accostante gruppo delle *Sante Chiara e Agnese* o le fanciulle assisiati della scena dello sportello di destra in cui *Il vescovo d'Assisi consegna a Chiara e alle compagne il ramo d'olivo nella festività delle Palme* e la scena con *I santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista che presentano al Redentore l'animula di santa Chiara*, in cui vi è una diversa ieratica concentrazione mentre si ricercano nelle loro vesti anche preziosismi calligrafici. Prima di questo momento è difficile stabilire un catalogo organico di Paolo Veneziano attraverso le *Scene della vita della Vergine* del Museo Civico di Pesaro che seguono maggiormente il modello giottesco, e le sedici *Storie di sant'Orsola* della collezione Volterra di Firenze, alle quali si aggiunge una sorta di replica con *Sant'Orsola e le compagne sulla nave* già in collezione privata di Bergamo, opere, queste ultime, tra loro di assai difforme esito stilistico e che lasciano intendere – nella migliore delle ipotesi di una conferma attributiva –, che fosse attiva al fianco di Paolo Veneziano una compagine di bottega.

Se le *Scene della vita della Vergine* di Pesaro possono assumere una posizione intermedia tra il 1321 e le portelle del *Trittico di santa Chiara*, vicino a quest'ultimo sembra pertinente accostare il *Polittico di Santa Lucia di Veglia*, e, inoltre, il piccolo *Trittico* della Galleria Nazionale di Parma, nonché la *Madonna con il Bambino* di collezione privata di Firenze riprodotta dal Pallucchini (1964, p. 25, fig. 35). In quest'ultima, almeno nella tipologia del mantello che contorna a rigide pieghe il volto della Vergine, o nella impreziosita veste del Bambino, si avverte la direttrice di nuovi e più decisi interessi paleologhi da parte di Paolo Veneziano, che a breve riguarderanno il *Paliotto di San Pantalon* e il polittico vicentino.

Con questa sequenza di opere, sperimentale e con lati certo problematici, è appena il caso qui di accennare come si sottragga al catalogo giovanile di Paolo Veneziano l'*Incoronazione della Vergine* di Washington del 1324, posizione da tempo acquisita dalla critica, con la conseguente formazione del *corpus* di un maestro che da quest'opera prende il nome.

Si dovrà rilevare che esso non sembra tuttavia potersi del tutto convincentemente estendersi come da ultimo prospettato ad esempio dal Lucco (1992 [a], II, pp. 534-535) e dalla Santini (1997, pp. 123 ss.), dovendosi qui almeno accennare alla possibilità di altra paternità almeno per la *Madonna con il Bambino in trono* del Museo Puskin di Mosca e per la *Madonna con il Bambino* del Museo Civico di Padova. Comunque, ciò che interessa soprattutto rilevare di tale problema, in riferimento al polittico vicentino, e che l'*Incoronazione della Vergine* di Washington individua in questo contesto, un nuovo protagonista della pittura veneziana, aperto all'arte paleologa nelle sue forme più tradizionali, il quale svolge il proprio percorso in parallelo alla fase iniziale di Paolo Veneziano, ma che difficilmente è identificabile con il padre di questi, Martino o con il fratello Marco, al quale la celebre testimonianza del notaio trevigiano Oliviero Forzetta assegna nel 1335 caratteri «gotici» e non «greci». Paolo, del resto, è inizialmente capace di prendere le distanze da tale maestro che probabilmente era alla fine della propria ricerca, per ritrovare interesse per quel suo linguaggio solo più avanti, con estrema gradualità e nei termini di una nuova sintesi. Si può, dunque, ipotizzare che proprio al punto di crisi manifestato dalle portelle triestine a cui si assegna, per la prima volta, un ruolo di cerniera nei confronti della fase iniziatasi con il *Paliotto di Dignano* del 1321, faccia seguito una più deliberata e coinvolgente adesione di Paolo alla maniera paleologa, e subito si impone il problema se questo passaggio possa essere rappresentato dal tanto diverso dossale di San Pantalon con la *Madonna con il Bambino* al centro e, ai lati, le quattro scene dell'*Annunciazione*, *Natività*, *Presentazione al tempio* e *Dormitio Virginis*. Mentre l'opera richiedeva già il viaggio a Costantinopoli di Paolo, per il Lazareff ne segnava gli esordi. Dunque, nei primi anni trenta il maestro aderisce sorprendentemente a modelli iconografici di palese ascendenza bizantina-paleologa che impongono di schematizzare diversamente anche gli aspetti espressivi entro una più paludata e solenne comunicativa, e di far assumere nuove movenze all'impalcato delle figure, spesso preziosamente ammantate. Se il dossale di San Pantalon appartiene a Paolo, esso deve essere datato con qualche anticipo sul 1333, come suggerisce il fatto che nel polittico di Vicenza le stesse componenti assumono uno straordinario classico equilibrio, un misurato controllo espressivo, un'ostensione formale più compiuta. Il *San Francesco* e il *Sant'Antonio da Padova*, fuori dagli schematismi iconografici imposti, riaffermano l'interesse per un'espansa monumentalità, per una loro rafforzata presenza fisica assai risentita; ma soprattutto manifestano come la loro severità d'espressione non si risolva mai in formula stereotipa, bensì lasci trapelare una palpitante, sia pure controllata umanità. È già nell'idealità di questi personaggi che si trova indicato il percorso successivo di Paolo Veneziano quale riconosciuto capostipite della pittura veneziana, sapientemente impegnato nella proverbiale sintesi di due linguaggi, e ancora una volta senza che vi sia soluzione di continuità di stile neppure quando, secondo Lazareff (1954, pp. 85 ss.; 1966, pp. 119-121), dopo l'apertura all'insegna di un'ispirazione paleologa, egli si volge all'assimilazione della cultura figurativa occidentale. Una scelta quest'ultima che avverrebbe per la prima volta dopo il 1333, secondo la linea dello studioso, oppure, per l'altra impostazione storiografica, da giudicarsi quale ritorno con nuove motivazioni su di una linea usata. Si dovrebbe concludere, dunque, che lo stile di Paolo Veneziano sia destinato a mediare in più occasioni i due registri stilistici di modello bizantino paleologo e di carattere occidentale-giottesco con esiti di diversificata prevalenza, avvertibili anche all'interno di uno stesso complesso: lo si è visto nelle portelle triestine e nel polittico di Vicenza, e tale si avverte anche nel dossale di San Pantalon, se si mettono a confronto le scene laterali con la *Madonna con il Bambino* che vi figura al centro. Vi è, infatti, in quest'ultima una sorta di dissonanza di pensiero tra l'asciutto volto della Vergine affatto dimentico delle precedenti molli torniture, che guarda all'osservatore con l'immota tristezza della prefigurazione, e la vivacità del gesto e della postura, o ancor più dello sguardo interrogante del Bimbo che sa perfino aprirsi, fuori da qualsiasi maschera iconografica, a un vero sorriso. La troppa cultura paleologa delle scene, e questa bilicata sensibilità espressiva, non possono che preparare, seppure da vicino, l'equilibrio del polittico di Vicenza. Del resto, come osservato, è dopo quest'ultimo che si assiste da parte di Paolo Veneziano a un impiego della raggiunta fusione tra classicità paleologa e istanze gotiche, entro una vivacità narrativa e di mozione degli affetti più liberamente creativa, come nella nobilissima *Crocifissione* della National Gallery of Art di Washington o anche nelle *Storie di san Nicolò* già Contini Bonacossi (Firenze, Galleria degli Uffizi), giustamente anticipate a queste date (D'Arcais, 1992, pp. 31, 34; 1994, p. 256).

Bibliografia: Della Valle, 1794, pp. 107-108; Morelli, 1800, p. 222; Faccioli, 1803, p. 11; Trissino, ms., 1820 ca.; Ticozzi, 1831, III; Lanzi, 1838, IV, p. 14; Rosini, 1840, pp. 143, 144, 149; De Boni, 1852; *Inventario dei dipinti*, ms., 1854, n. 96; Magrini, 1855, p. 57 n. 56; Cabianca-Lampertico, 1861, p. 247; Formenton, 1867, p. 343; Ciscato, 1870, pp. 86-87; *Inventario*, ms., 1873, n. 10; *Elenco*, 1881; Cavalcaselle, 1887, IV, pp. 279-281; Caffi, 1888, p. 66; Burckhardt, 1892, p. 538; Burckhardt, 1901, II, parte III, p. 628; Minozzi, ms., 1902, p. 54 n. 250; Molmenti, 1903, p. 131; Venturi, 1906, p. 19; A. Venturi, 1907, p. 930; L. Venturi 1907, pp. 18-19; *Schede compilate...*, ms., 1908, n. 241; Testi, 1909, I, p. 188-192; Vignola, 1910; Ongaro, 1912 (a), p. 68; Phillips, 1912, p. 19; Vignola, ms., 1912, n. 162; Fiocco, 1915 (b), p. 471; Testi, 1915, pp. 728-729; Bortolan Rumor, 1919, p. 152; van Marle, 1924, IV, pp. 5, 7, 9, 15; Planischig, 1926, p. 21; Arslan, 1929, p. 5; Corna, 1930; Sandberg Vavalà, 1930, p. 171; Fiocco, 1930-1931, pp. 880, 884, 888; Lazareff, 1931; Berenson, 1932, p. 419; Gronau, 1932, p. 214; Bettini, 1933; Arslan, 1934, pp. II, 20; Bettini, 1935, p. 475; Berenson, 1936, p. 360; Lavagnino, 1936, p. 711; Bettini, 1940, pp. 100-101; Fasolo, 1940, pp. 128-129; Mortari, 1945, p. 228; Pallucchini, 1945, p. 6; Pallucchini, in *Cinque secoli...*, 1945, p. 19; Guthrie, 1946, p. 20; Pallucchini, in *I Capolavori...*, 1946, p. 26; Coletti, 1947 (a), pp. LI-LII; Pallucchini, in *Trèsors...*, 1947, p. 19; Magagnato, 1949; *Inventario*, ms., 1950; Di Carpegna, 1951, p. 60; Toesca, 1951, pp. 707-708; Barbieri, 1952, p. 8; Di Carpegna, 1952; Lavagnino, 1952, p. 368; *Trésors d'Art...*, 1952, n. 234; Barbieri, 1953; Cleveringa-Meijr, 1953, p. 61; Magagnato, 1953, p. 172; Pallucchini, 1953, p. 196; Barbieri, 1954, p. 5; Lazareff, 1954, pp. 82-83; Valsecchi, 1954, tav. 4, pp. 23-24, 30; Pallucchini, 1955 (a), pp. 81-82; Arslan, 1956, p. 123; Barbieri-Magagnato, 1956; p. 172; Coletti, 1956, p. 132; Pallucchini, 1956, p. 49; Berenson, 1957, I, p. 129; Berenson, 1958, I, p. 133; De Logu, 1958, pp. 17, 221; Mantese, 1958, p. 605; Rosci, 1959; Walcher Casotti, 1961, p. 5; Barbieri, 1962 (a), I, pp. 196-200; Bonicatti, 1963, p. 8; Francastel, 1963, p. 191; Pallucchini, 1964, pp. 30-31; Lazareff, 1966; Muraro, 1969, pp. 27, 29, 35-39, 41-44, 76 nota 3, 81 nota 77, 82 nota 94, 86, 90-91, 124, 127, 131, 139, 142, 153-155, 158, tavv. 21-24, fig. 154; Gardner, 1981, p. 36 nn. 24-25; Lucco, 1986 (a), I, p. 127; Lucco, 1986 (c), II, p. 648; Sartori, 1986, II/2, p. 2328 nn. 76-78, p. 2331 n. III, p. 2335 n. 156; Travi, 1990, p. 201; Bourdoua, 1992, p. 477; D'Arcais, 1992, p. 25; Gargan, 1992, p. 513; Lucco, 1992 (c), p. 544; Lucco, 1992 (d), pp. 276-278; Binotto, 1995, pp. 13-16 n. 1.

Giorgio Fossaluzza

4.
Maestro di Vigo
(attivo nel trevigiano e a Vigo di Cadore, quinto-sesto decennio secolo XIV)

Altarolo reliquiario
tavola, cm 70 × 86 a sportelli aperti
Treviso, Museo Civico L. Bailo, inv. P.23
restauro: Antonio Bigolin, 1993

A sportelli chiusi il piccolo altarolo portatile, cuspidato e arricchito da fastigio, mostra le immagini di san Bernardo di Chiaravalle e di san Domenico che ha inginocchiata ai piedi una domenicana orante. Sul fondo azzurro, sopra le aureole dei due santi, si leggono le scritte identificative in gotica: «S[ANCTVS] BERNAR / DVS; S[ANCTVS] DOM[I]NICVS».
Nel tergo vi sono le immagini di san Benedetto e di santa Caterina d'Alessandria, alla quale si rivolge inginocchiato in preghiera il domenicano fra Francesco da Montebelluna. Sul fondo azzurro sopra le aureole dei due santi si leggono anche qui le scritte identificative in gotica: «S[ANCTVS] BENED[IC] / TVS; S[ANCTA] CA / TE / RI / NA».
Nella base lignea poligonale che funge da sostegno vi è nel tergo la seguente scritta dedicatoria in gotica: «ANNO D[OMI]NI M[ILLESIMO] CCC.LII. FR[ATER] FRA[N]CISC[VS] D[E] MO[N]TEBELV[N]A / ORDI[N]IS P[RE]DICATOR[VM] FECIT FIERI HA[N]C ANCONA[M] AD/HONOREM DEI/ [...] ET S[AN]C[T]OR[VM] QUOR[VM] RELIQ[VI]E SV[N]T HIC POSITE».
Ad altarolo aperto si notano le caselle rettangolari ricavate a risparmio in cui dovevano essere incastonati i reliquiari con ogni probabilità metallici e in cristallo.
Come osserva il Manzato (1998), «un reliquiario probabilmente d'argento era incastonato sul fondo, come una sorta di ostensorio contenente reliquie dei santi rappresentati; il reliquiario d'argento fu tolto in epoca imprecisata e se ne indovina approssimativamente la forma attraverso la lacuna rimasta sulla tavola». È da supporre che tale reliquiario non dovesse essere visto ad altarolo chiuso sul lato posteriore, tra le immagini dei due santi, e che la perforazione della tavola di supporto possa essere stata il frutto di una maldestra asportazione del reliquiario stesso, pertanto la superficie dipinta va idealmente integrata. Nel lato interno vi è una cornice perimetrale a intaglio a foglie d'acanto dorate. Una tale finitura doveva riguardare anche le fiamme del fastigio.
Il Menegazzi nel 1963 cataloga quest'opera senza offrire dati sulla provenienza, e senza poter disporre di precedente bibliografia; egli per primo ne mette quindi in luce il «grande interesse perché documenta il persistere di modi arcaizzanti di tradizione guarientesca nel 1352, in epoca cioè nella quale già si era diffusa in Treviso la pittura di Tommaso da Modena».
Nel 1979, Zuliani, che trova citato il committente fra Francesco da Montebelluna presso il convento domenicano di San Nicolò di Treviso (chiude la serie dei *Domenicani eminenti* di Tomaso), sottolinea come il trittico possa essere stato da costui commissionato per essere donato a un convento femminile dell'Ordine, che egli identifica con quello trevigiano di San Paolo.
Dal punto di vista artistico lo studioso ribadisce l'importanza dell'opera «non certo per la qualità, invero modesta, ma perché testimonia efficacemente del tipo di pittura, non certo innovatrice, che si produceva a Treviso quando già vi era attivo Tomaso: il 1352 è anche la data degli affreschi del Capitolo».
Anche il Lucco (1980) nota che «l'artista, che ripete stancamente dei formulari figurativi ormai consueti e lontani dai modelli giotteschi cui s'ispiravano, sembra non avvertire la voce nuova di Tomaso da Modena, all'epoca già attivo a Treviso». Il Gibbs (1981) sottolinea che il trittico è «di un artista vicino a Tomaso da Modena, ma egualmente vicino all'arte veronese».
È quindi merito della Franco di avere riconsiderato l'opera qui esposta nell'occasione di delineare la personalità del frescante cui spetta, circa il 1353-1355, il ciclo di affreschi della chiesa di Sant'Orsola a Vigo di Cadore con le storie dedicate alla santa titolare. I puntuali riscontri formali e di tecnica esecutiva (ad esempio scarsa consistenza plastica, cadenza semplificata dei panneggi, tratto scuro o alternativamente rosso per i contorni e i dettagli fisionomici) portano la studiosa a ritenere che sia «certo azzardato affermare che si tratta dello stesso artista in due momenti cronologicamente non molto distanti (nel qual caso gli affreschi cadorini corrisponderebbero alla fase più aggiornata sulle novità bolognesi, forse in seguito ad un viaggio ad Udine), nondimeno sono certo due prodotti dello stesso ambiente artistico, basati su un medesimo sostrato linguistico, ormai impoverito e snervato, che cerca di acquistare nuovo nerbo nell'apertura verso le nuove esperienze della cultura figurativa emiliana». I confronti si estendono per la studiosa ad affreschi trevigiani che sembrano poter rientrare in questo «clima di aggiornamento della cultura locale»: la *Santa Caterina* della quarta colonna meridionale di San Nicolò a Treviso, il lacunoso *San Pietro martire* del chiostro del convento domenicano, inoltre gli affreschi del presbiterio di San Francesco a Treviso.
Nell'occasione di precisare anche in seguito l'assegnazione di questi ultimi ad artista forse trevigiano strettamente legato alla bottega del Maestro di Vigo, la Franco (1986) ribadisce le strette affinità con questo gruppo anche per quanto concerne il *Trittico* .
Gibbs (1992) sostiene che l'opera rappresenta uno stile locale non influenzato dagli affreschi di Tomaso eseguiti in contemporanea per San Nicolò e aggiunge il rilievo circa un'affinità di stile («maniera secca e precisa») con il Maestro del San Cristoforo in San Martino, autore che prende il nome da un affresco staccato dalla chiesa di San Martino a Treviso, nell'occasione riprodotto. Un confronto questo che non risulta convincente. Il Gibbs suppone, poi, che il *Trittico* fosse destinato alla chiesa di San Nicolò e che pertanto la domenicana orante non sia stata la destinataria di un'opera commissionata da fra Francesco da Montebelluna, ma abbia invece procurato forse il denaro o le reliquie.
Il Manzato (1998), che descrive l'opera con la precisione che gli consente il recente restauro, propone in termini sia pure dubitativi la paternità del Maestro di Vigo.
A quest'ultimo l'opera è, infatti, da doversi restituire in termini diretti e in riferimento al significativo *San Michele arcangelo* della chiesa di San Gottardo di Asolo (Fossaluzza, 1994, pp. 109-111, figg. 44-45) e, soprattutto, al *San Pietro martire* del duomo di San Nicolò, piuttosto che alla citata *Santa Caterina d'Alessandria* di una delle colonne della chiesa conventuale, che è meno statica e disegnativamente svolta con esuberanza di panneggi, così come gli affreschi di San Francesco di Treviso o quelli stessi di Vigo. Queste opere dei primissimi anni cinquanta confermerebbero l'origine trevigiana del maestro, allora un «sopravvissuto» che, infatti, mostra «i tratti di quella Koiné, linguistica che si era fissata in Veneto dopo il passaggio della rivoluzione giottesca di cui venivano elusi i sensi più profondi, per un'adesione alle più facili formule dei riminesi» (Zuliani, 1979, p. 84).

Bibliografia: Menegazzi, 1963, pp. 196, 200; Zuliani, 1979, pp. 84, 164 n. 16; Lucco, in *Dipinti*..., 1980, tav. XV; Gibbs, 1981, p. 106, fig. 102; Franco, 1985, p. 52; Franco, 1986, pp. 15-18; Lucco, 1986 (a), pp. 140-141; Franco, 1992, p. 256; Gibbs, 1992 (a), pp. 42, 267, ill. 22a-b; Gibbs, 1992 (b), pp. 208-209, 215, fig. 259; Fossaluzza, 1994, pp. 105, 106 fig. 39 (opera ritenuta erroneamente provenire da Montebelluna); Manzato, 1998, pp. 21-22, 24 ill.; Fossaluzza, in *Fondazione Cassamarca*..., 1999, pp. 198-199.

Giorgio Fossaluzza

[4.]

ANNO DNI MCCCLIII FR FRANCISCUS DE MOTEBELV
ORDIS FRM PDICATOR FECIT FIERI HAC ANCONA AD
SCTOR OVOR RELIQE SVT HIC POSITE

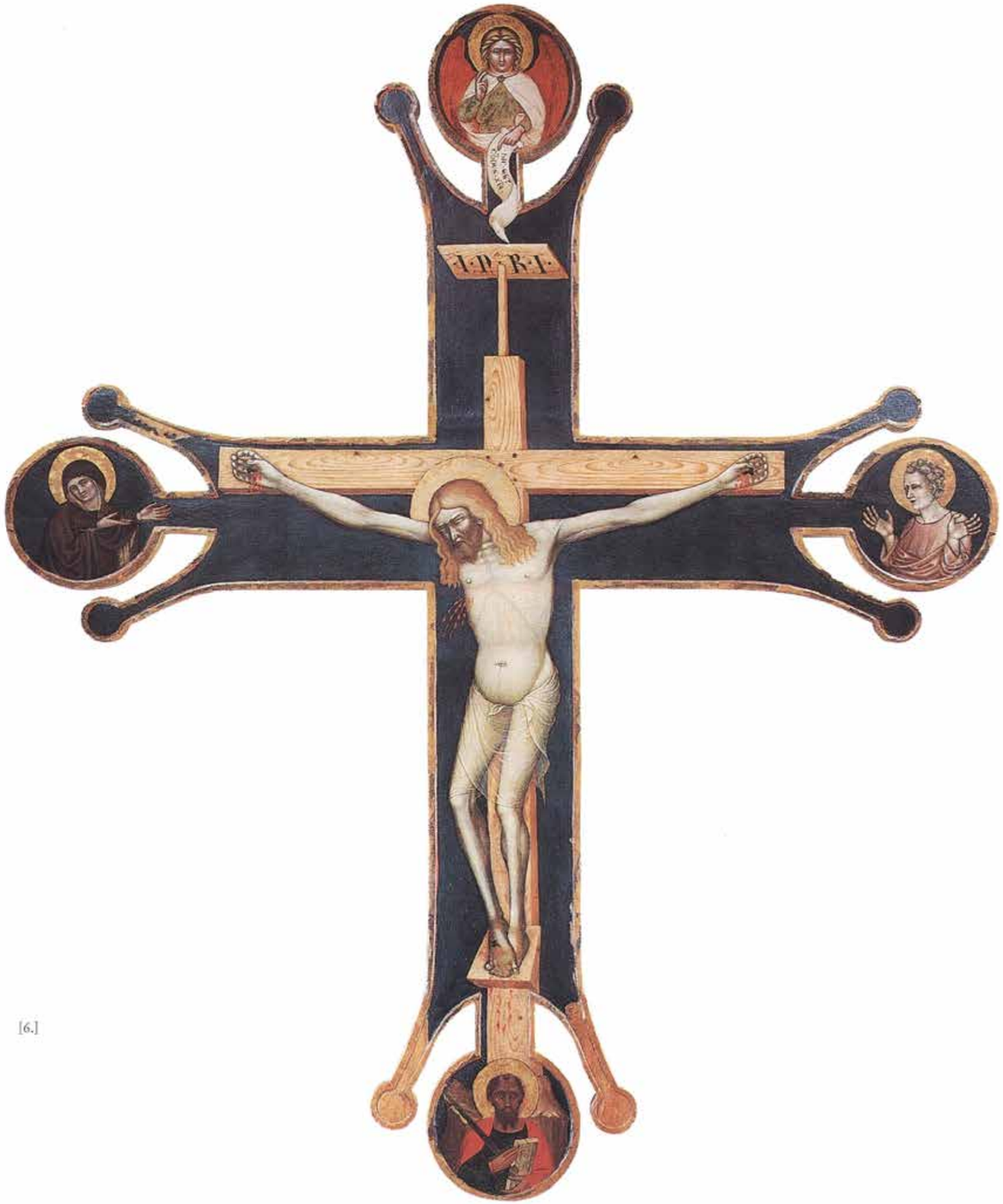
[4]

6.
Pittore veneto,
nono decennio secolo XIV
Crocifisso
tavola, cm 249 × 207
Treviso, Museo Civico L. Bailo,
inv. P.24
restauro: Antonio Bigolin, 1993

Sulla tabella sostenuta da un paletto conficcato sull'asse della croce vi è la scritta: «I.N.R.I.». Nel cartiglio recato dall'angelo raffigurato entro la terminazione in alto si legge: «HIC EST /CO[R]PVS [CHRIS]TI». Nelle altre terminazioni vi sono la Vergine addolorata, san Giovanni Evangelista e san Paolo.
Proviene dalla chiesa di San Teonisto di Treviso, qui giuntavi dalla chiesa di San Paolo delle monache domenicane.
È un parere sostenuto da più parti, a cominciare dal Bailo (1904), e che trova giustificazione anche nella rappresentazione del santo titolare di quella chiesa monastica. Registrando le opinioni di Coletti, il Menegazzi (1963) giudica l'opera «vigorosa e di un pacato realismo concordemente assegnata alla bottega del Guariento». Tale è anche l'opinione del Pallucchini (1964) che la associa, come opera di scuola del Guariento, alla *Croce* astile del Museo Nazionale di Belle Arti di Budapest, secondo il parere espresso dal Longhi (1946, p. 47).
Il Lucco (in *Dipinti*, 1980, tav. XVI) sottolinea tuttavia che «poco può spartire col giottismo di matrice padovana entro i limiti del quale si svolse la vicenda dell'artista; qui, anzi, puntute eleganze gotiche, derivate dall'arte di Lorenzo Veneziano, l'accentuazione ierocratica e basilicale, la ribattitura delle pieghe e i moduli dei volti meglio suggeriscono il nome del bolognese, naturalizzatosi veneto, Giovanni da Bologna, attivo una generazione più tardi». L'attribuzione al da Bologna, documentato a Treviso dal 1377 al 1382 (Gargan, 1978, pp. 293-295), viene formulata in termini dubitativi. Per il Gibbs (1992), che assegna l'opera al da Bologna o seguace, «la struttura generale delle croce [...] appartiene alla tradizione adriatica rappresentata dal *Crocifisso* del Museo Correr» (cfr. Pallucchini, 1964, fig. 208). Vi riscontra «accenni allo stile più pacatamente sentimentale di Lorenzo Veneziano» nelle figure delle terminazioni, ad eccezione di quella di Giovanni. Inoltre «l'enfatica venatura delle croce interna, il titolo e il poggiapiedi che tagliano diagonalmente lo spazio, l'atroce dolore espresso dalle ciocche fluttuanti e dalle braccia aperte di Giovanni, e soprattutto gli sgraziati lineamenti del Cristo prebrunelleschiano, tradiscono una palese aggressività che distanzia nettamente quest'opera dall'arte veneziana e dalmata». Pertanto, l'opera è assegnata al momento d'inizio della sua vicenda veneziana, non mancando nessi con il *San Cristoforo* firmato e datato al 1377 del Museo Civico di Padova (cfr. Cozzi, *Da Giotto...*, 1989, pp. 80-81).
Di tale posizione tiene conto il Manzato (1998) e la Cozzi (1998). Quest'ultima studiosa, in particolare, a proposito dell'attribuzione al da Bologna considera il riconoscimento di paternità in suo favore nel frattempo maturato a proposito di alcuni affreschi della parete destra della chiesa di Santa Caterina di Treviso da parte della Leoni (1986) (*Santa Caterina* e *Madonna dell'Umiltà*) e del Gibbs (1992), il quale aggiunge per una stessa paternità, «quella d'una singola bottega in evoluzione», anche la *Testa di vescovo*, e i successivi tre riquadri votivi che comprendono la *Madonna con il Bambino e santa Caterina*, e l'*Annunciazione con la Trinità*. Il De Marchi (1992, pp. 91-92 nota 76) ritiene il frescante qui al lavoro negli ultimi decenni del Trecento ancora anonimo. Il Boskovits (1994) include questi affreschi nella fase di attività trevigiana di Stefano da Ferrara, documentato a Treviso dal 1349 al 1351 e collaboratore di Tomaso, che qui avrebbe affrescato accanto a Stefano la *Santa Caterina* con il modello della città; nel novero delle opere di Stefano compare anche l'*Annunciazione sormontata dalla Trinità*.
Per la Cozzi (1998) tale gruppo risulta disomogeneo per stile e cronologia, distinguendovi quattro maestri. Per quanto riguarda l'*Annunciazione sormontata dalla Trinità* la studiosa giustifica una datazione a fine Trecento con richiami a Giusto de Menabuoi per esiti cromatici, a Jacopo da Verona, ma anche a tavole come la *Madonna del Parto* o la *Madonna Giovanelli* che sono ultimamente testimoni di diversi gruppi di opere, infine a Nicolò di Pietro al riguardo della *Madonna con Vulciano Belgarzone* del 1394. L'interesse si sposta quindi verso Venezia a fine secolo, con la menzione al fatto che può essere probabile il legame tra Giovanni da Bologna e Nicolò di Pietro, che come discepolo sarebbe ricordato nel testamento di Giovanni, rogato a Venezia nel 1389. Nicolò, si rammenta, trova a Treviso l'amicizia di Ognibene da Verona che vi è attivo dal 1370 al 1421. La studiosa quindi, che vede realizzata la *Santa Caterina* e la *Madonna dell'Umiltà* da Giovanni da Bologna, vi trova le connessioni con l'*Annunciazione sormontata dalla Trinità*. Questa ricostruzione riassuntiva di una complessa vicenda critica è per dire che la Cozzi ritiene che il Cristo crocifisso entro la citata *Trinità* si pone «a metà strada» tra due croci su tavola, quella qui illustrata e quella di Nicolò di Pietro già a Verucchio del 1404 (Bologna, Pinacoteca Nazionale), sospendendo esplicitamente qualsiasi altro discorso stilistico.
Senza voler entrare in merito della questione posta dagli affreschi di Santa Caterina di Treviso, è da notare tuttavia come il *Crocifisso* di San Paolo, qui proposto come opera degna di ricevere ancora un approfondimento di indagine, difficilmente si ponga sulla linea dell'*Annunciazione e Trinità*, così solenne nella lievitazione dei volumi ed espressivamente pacata. Semmai piacerebbe porlo a confronto con la ben più aspra e chiaroscurata *Crocifissione* affrescata nel convento di Santa Caterina (primo piano del braccio ovest del chiostro maggiore) che il Gibbs (1992, pp. 226-227, fig. 279) ritiene ancora della metà del secolo, vedendovi caratteri dell'espressionismo esasperato dello Pseudo Jacopino, anche se poi ritiene che sia opera di «artista veronese o locale tendente ad analoghi eccessi e di notevole abilità». La Cozzi (1998, pp. 51-52) analizzando anche le notazioni musicali dipinte a fianco, propone una datazione al terzo quarto del secolo. In attesa dell'auspicabile restauro dell'affresco si potrebbe pensare di vedervi anche qui, da parte di un anonimo frescante attivo a Treviso, l'eco della presenza in città di Giovanni da Bologna, ciò implicherebbe una collocazione successiva al 1377.
Per quanto riguarda la forte incisività di segno che si avverte nel *Crocifisso* di San Paolo, nella resa anatomica e nell'insistito naturalismo dei tratti affilati del volto del Cristo, o nella smorfia di dolore del san Giovanni si può confermare l'importanza del modello stilistico di Giovanni da Bologna all'altezza del severo *San Cristoforo* del 1377, rispetto al quale l'anonimo autore sopravanza in eccessi espressivi, in un chiaroscuro più greve e in un contornare in scuro, in modo meccanico. Si aggiunga qualche debolezza nel disegno, ad esempio nel delineare le mani di Cristo e del san Giovanni. Un maestro certo di portata minore rispetto a Giovanni, può avere tratto lezione da lui, partecipando dapprima di una formazione veneta, ma che sembra avere poco guardato alla tradizione di Lorenzo Veneziano.

Bibliografia: Bailo, 1904, pp. 2-3; Coletti, 1927, p. 471; Coletti-Menegazzi, 1959, p. 14; Menegazzi, 1963, pp. 115-116; Pallucchini, 1964, p. 120; Lucco, in *Dipinti...*, 1980, tav. XVI; Manzato, 1986, pp. 21-32; Manzato, 1991, p. 438; Gibbs, 1992 (b), pp. 226 fig. 278, 232-234; Manzato, 1998 (b), p. 23; Cozzi, 1998, p. 42.

Giorgio Fossaluzza



[6.]

12. - 13.
Pittore veneto, inizi secolo XV
Nascita di Maria
e *Sposalizio della Vergine*
tavola, cm 106 × 57

Caterino (?) Moranzone
(doc. a Venezia dal 1394-ante 1430?)
Dormitio Virginis
legno intagliato, dorato e policromo
tavola, cm 51 × 53 × 10
Vittorio Veneto, Museo del Cenedese
restauro: Renza Clochiatti Garla, 1988

Le due scene sovrapposte sono dipinte su di un'unica tavola contenuta ancora in una porzione dell'originaria cornice lignea tardogotica di notevole qualità esecutiva, con motivi a traforo e bastoni a torciglione nei due pilastrini laterali, motivi che in parte si diversificano nei due archetti ogivali sovrapposti che incorniciano le scene. È soddisfacente lo stato di conservazione della *Nascita di Maria* nonostante le cadute di colore (specie dell'azzurro) sulle vesti degli astanti e della levatrice in primo piano, e sulla vegetazione di un giardino del breve scorcio sulla sinistra. Oltre agli stessi danni – in più punti e tuttavia limitati di estensione –, lo *Sposalizio della Vergine* è interessato da una vasta lacuna che riguarda tutta la parte centrale, all'altezza delle figure, e che sulla destra si estende anche all'architettura. Si tratta palesemente del frammento di un dossale d'altare, e precisamente di una porzione del lato sinistro. L'opera fu acquisita dal Museo del Cenedese nel 1938 proveniente dall'Ospedale Civile, che era entrato in possesso del patrimonio delle Confraternite dei Battuti di Serravalle e di Ceneda (Pianca, 1996, p. 252).
Il primo pronunciamento critico, fino a ora, ne costituisce anche la prima menzione: si tratta degli «indici» del Berenson nelle edizioni del 1932 e del 1936 in cui è segnalata presso l'Ospedale-Biblioteca con attribuzione dubitativa a Jacobello del Fiore. Nell'edizione del 1957 il Berenson pensa a un pittore «fra Jacobello del Fiore e Jacopo Bellini».
Spetta al Muraro (1955) una nuova considerazione per quest'opera nel quadro di uno studio sugli affreschi della chiesa di San Lorenzo di Serravalle, annessa all'Ospedale dei Battuti, che lo studioso assegna in parte a Nicolò di Pietro e in parte – come da precedenti attestazioni critiche – a Jacobello del Fiore, quest'ultimo ritenuto intervenire secondo la tradizione anche a Ceneda per l'esecuzione su commissione del vescovo Antonio Correr (1410-1445) della grande tavola dell'*Incoronazione della Vergine* (Venezia, Gallerie dell'Accademia; cfr. Moschini Marconi, 1955, pp. 30-31, n. 28). Della presenza di Nicolò di Pietro a Serravalle il Muraro trova innanzitutto testimonianza proprio nelle due scene della vita della Vergine qui illustrate: «se le confrontiamo con gli eleganti e ben individualizzati personaggi dell'*Incoronazione* di Rovigo, scoperta dal Fiocco, con le intense e plasticamente caratterizzate Vergini della *Sant'Orsola* del Metropolitan Museum di New York e con i *Monaci* della Pinacoteca Vaticana, ci convinceremo dell'opportunità di questa attribuzione. L'interno dello *Sposalizio* e l'acerba prospettiva delle architetture in generale vanno avvicinati alle *Storie di S. Benedetto* degli Uffizi, pubblicate dal Longhi».
Il Muraro aggiunge altri elementi per tentarne anche la collocazione cronologica, per la quale tuttavia egli annota «non ci soccorre neppure la presenza nello stesso Museo di una *Dormitio Virginis*, scolpita in legno e dorata, che forse apparteneva al medesimo polittico. La bella scultura è forse da attribuire a quello stesso Caterino di Maestro Andrea (notizie dal 1394 al 1440 ca.) che nel 1404 firmò assieme a Nicolò di Pietro, la Croce di Verrucchio (Forlì)».
Allo stesso Caterino Moranzone il Muraro ritiene spettino forse anche «i due dossali lignei» che appartenevano all'antica cattedra episcopale che egli segnala nel duomo di Ceneda. Si tratta dell'intaglio ligneo con le immagini dei *Santi Ermacora e Fortunato*, e rientra nelle commissioni del vescovo Correr (cfr. Bechevolo, 1978, pp. 36-37).
In definitiva il Muraro sostiene che i due dipinti su tavola siano stati eseguiti prima degli affreschi di San Lorenzo che egli considera l'ultima opera di Nicolò di Pietro, lasciata anzi incompiuta alla sua morte.
Nel 1975 il Muraro non assegna più gli affreschi alle due personalità di Nicolò e di Jacobello, per parlare di «un'arte gotico-devozionale che nella prima metà del Quattrocento interessò tutte le province del Dominio Veneto». Nell'occasione anche la comparazione con le due scene della vita della Vergine in oggetto rientrano in una nuova problematica, in quanto secondo lo studioso «si riscontrano alcuni elementi stilistici memori di quella cultura teutonica e boema che sono sempre stati considerati caratteristici dell'arte di Nicolò di Pietro e della sua scuola. Che si tratti anche qui di opere del "Maestro di Ceneda"?».
Come noto in quest'ultimo pronunciamento si rinvia a quella costituzione di un *corpus* di opere facenti capo alla citata *Incoronazione della Vergine* eseguita per la cattedrale di Ceneda, da cui deriva il nome del maestro, proposto la prima volta da Huter nel 1973. A osservare quel catalogo, che raccoglie in realtà opere di diverse mani, non si trovano precisi riferimenti utili.
Nel 1987 il De Marchi escludeva le due scene della vita della Vergine del Museo del Cenedese dal catalogo delle opere tarde di Nicolò di Pietro, e dalla possibilità di una tale attribuzione che dovesse riguardare anche il primo decennio del Quattrocento, datazione che per lo studioso è richiesta pure dai dati del costume. Tale posizione è rimasta inosservata. La Cozzi nel 1990 e la Ericani nel 1996 ricordano per i dipinti l'attribuzione del Muraro a Nicolò di Pietro della fase tarda. Il Pianca ribadisce l'attribuzione, ma motiva una datazione al 1394-1404 coeva agli affreschi di Murano di Nicolò. Mentre l'autore accenna per la tipologia della cornice a quelle dei Moranzone per i polittici di Stefano di Sant'Agnese e di Jacobello del Fiore, non fa cenno in questo contesto all'intaglio della *Dormitio Virginis*. Un vero interesse per questa scultura lignea viene dalla Ericani, che ritiene facesse parte della

predella del polittico dell'Ospedale di Santa Maria dei Battuti di Ceneda, e che la studiosa riconosce per la prima volta a Jacopo Moranzone, discutendone entro la ricostruzione della sua attività veronese degli anni trenta. La Ericani, in seguito, precisa tale attribuzione con un accostamento al *Crocefisso* del santuario dei Santi Vittore e Corona di Feltre, dalla studiosa reso noto dopo il restauro e riconosciuto per l'appunto a Jacopo Moranzone assieme all'*Altare di san Giacomo* del Museo della cattedrale di Atri (Teramo). Il riconoscimento della parte dipinta agli inoltrati anni trenta, porta la studiosa a considerare che «la difficoltà di valutare le differenti mani in queste storiette rende estremamente problematica l'attribuzione, tanto più che proprio nel quarto decennio è documentata la presenza a Vittorio Veneto, quale autore della cornice della grande ancona di Jacobello del Fiore ora alle Gallerie dell'Accademia, di Cristoforo da Ferrara».

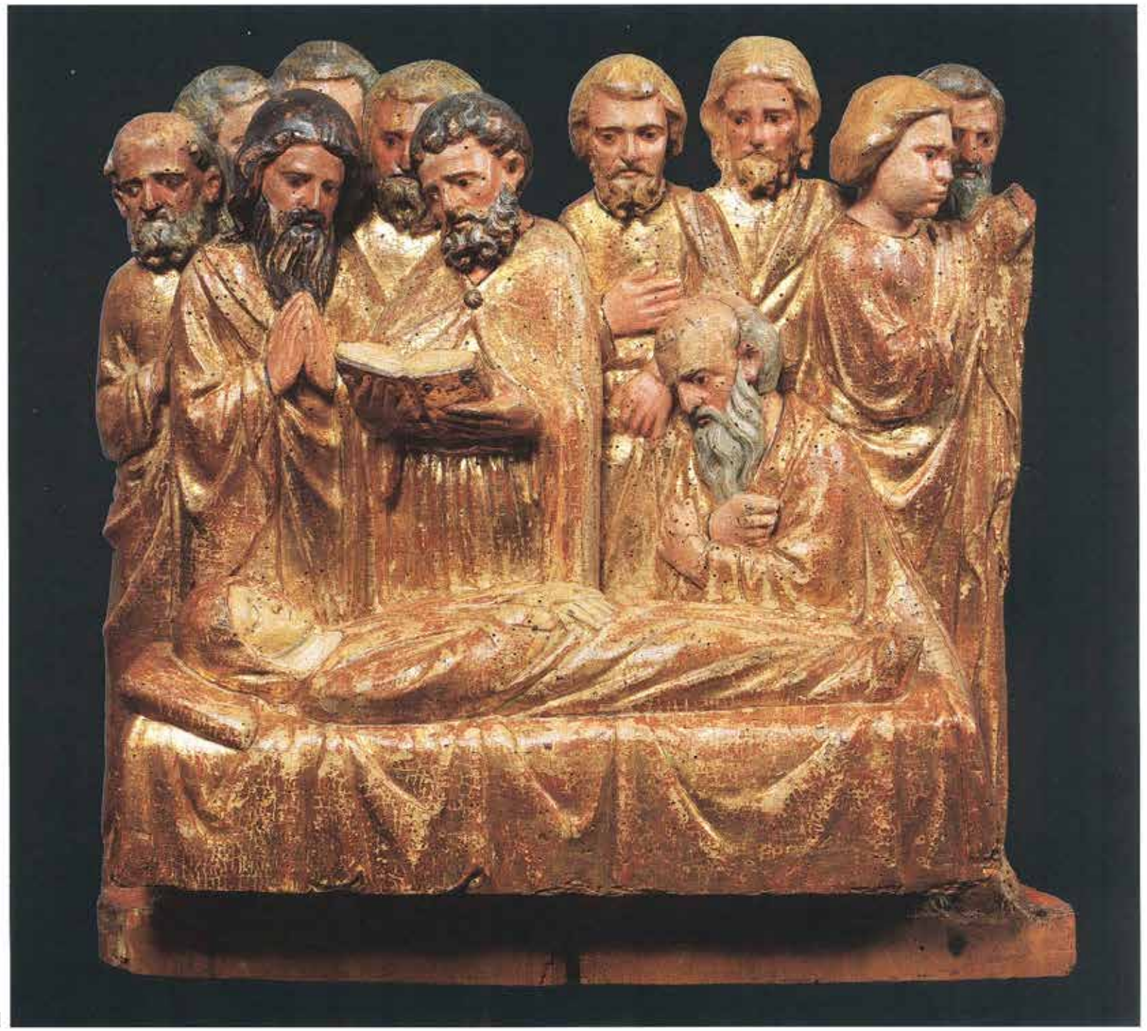
Va osservato che non vi sono attestazioni precise circa la collocazione dell'opera presso la chiesa di San Lorenzo di Serravalle annessa all'Ospedale della Scuola dei Battuti, come pure dall'Ospedale di Santa Maria dei Battuti di Ceneda, come anche è stato supposto.

Più aspetti consentono di confermare l'appartenenza sia della tavola con i dipinti della *Nascita di Maria* e dello *Sposalizio della Vergine* sia della scultura lignea della *Dormitio Virginis* a un unico complesso: ad esempio la compatibilità di stile, di dimensioni, di iconografia, di provenienza. Tuttavia, per raffigurarci in linea di massima lo sviluppo distributivo dell'originario polittico di appartenenza, che si deduce di dimensioni abbastanza contenute, si può pensare alla collocazione sul lato sinistro delle due scene della vita della Vergine superstiti con la loro cornice pur lacunosa, e al centro in due registri e non quale predella, come proposto, la *Dormitio Virginis* che si è conservata, e nel registro superiore verosimilmente sempre in scultura l'*Incoronazione della Vergine*, così come si vede ad esempio nell'iconografia del paliotto ligneo dell'arcipretale di Malamocco riconosciuto all'ambito dei Dalle Masegne o dei Moranzone (Mariacher, 1952; Sponza, 1992, p. 438 fig. 587; Ericani, 1999, p. 107). Sul lato destro nelle altre due scene dipinte in registri sovrapposti potevano raffigurare la *Natività* e l'*Adorazione dei Magi*. Tale la ricostruzione «minimale» che si può proporre per questo complesso. Quanto alla paternità e alla datazione il problema rimane aperto e l'esposizione in questo contesto è finalizzata a suscitare interessi di ricerca. Si propone tuttavia fin d'ora l'opinione che i dipinti debbano essere anticipati nel primo decennio del Quattrocento, giusta l'osservazione del De Marchi. L'abbigliamento dei giovani dello *Sposalizio della Vergine* (in particolare poi quello della figura femminile in rosso sulla destra), è compatibile ancora con quelli di alcuni personaggi dell'*Arrivo dei Magi* di Nicolò databile sul finire del Trecento (Gallerie dell'Accademia di Venezia, n. 12), e con quelli degli oranti dell'*Incoronazione della Vergine* di Nicolò dell'Accademia dei Concordi di Rovigo, circa il 1404. Sono esempi che possono stare alla base dello stile manifestato dalle due storie della vita della Vergine qui illustrate, per quanto riguarda la capziosa vena narrativa e le capacità di annotazione descrittiva degli ambienti, o la pungente caratterizzazione espressiva. Anche l'articolata spazialità delle architetture può trovare riferimento nel trono su cui è assisa la Trinità nella tavola dell'Accademia dei Concordi. Rispetto allo stile di Nicolò di Pietro di questo momento, l'anonimo autore presenta un accostamento dei colori a più nette partiture e con stacchi timbrici più risonanti; in luogo delle più ampie volumetrie e delle stesure morbide del colore inasprisce gli effetti di cangiantismo che accentuano la conduzione cadenzata, e spesso iterata in parallelo delle pieghe delle vesti. Specie a osservare la *Nascita della Vergine*, e nonostante la consunzione della pellicola pittorica, si scorge una vivacità addirittura ammiccante delle espressività. La qualificazione dei volti è questa volta più «impressionistica», anche nella stesura per velature, rispetto a quella più meticolosa di Nicolò di Pietro. Di conseguenza a una datazione per la parte dipinta che riguarda ancora il primo decennio del Quattrocento – più probabilmente verso il suo compimento –, l'attribuzione della *Dormitio Virginis* a Jacopo Moranzone, basata sul confronto con le opere più icastiche e dal formalismo più risentito dell'*Altare di Atri* e del *Crocifisso* di Feltre, dovrebbe risolversi in favore di altri esponenti della stessa bottega, magari recuperando proprio l'originaria proposta di Muraro che ebbe a chiamare in causa Caterino Moranzone. Il confronto deve in tale caso riguardare la sua fase successiva a quella che ne identifica l'attività, rispetto cioè alla pala realizzata circa il 1394 per la chiesa del Corpus Domini di Venezia (Venezia, Museo Correr), firmata nella formella centrale sia dal pittore Bartolomeo di Paolo sia per l'appunto da Caterino di Andrea, trattandosi quindi di un progetto in comune e della competenza del primo nella realizzazione della policromia (e della doratura?), dell'altro della struttura architettonica e dell'intaglio (cfr. Mariacher, 1952). Oltre a quest'opera dai tratti mutuati dai Dalle Masegne, sviluppatamente gotici, e tuttavia già coincidente per quanto attiene agli aspetti tipologici con l'opera qui illustrata, si devono chiamare in causa le due statue della *Vergine* e di una *Maria* della chiesa di Santa Maria a Ponso (Padova) rese note dalla Ericani (1999, pp. 107-108, figg. 2-3), anche se ancora giudicabili sotto pesanti strati di ridipintura; nonché, giusta l'attribuzione della studiosa allo stesso Caterino, l'*Arcangelo Gabriele* e l'*Annunciata* di San Francesco a Zara, del 1408 in base alla testimonianza del Petrioli, il quale ha rese note le due statue nel 1980 e nel 1990 (in *The Splendour of Zadar*, 1999, p. 325 n. 137). In attesa, dunque, che si accertino i profili di ciascun componente della bottega dei Moranzone per quanto riguarda la loro attività ancora nel primo decennio del Quattrocento, di Matteo, Caterino e Francesco, si è indotti al momento a fare il nome di Caterino per la *Dormitio Virginis* qui esposta, in quanto personalità finora meglio individuata.

Il rilievo con *I santi Ermacora e Fortunato* della cattedra del vescovo Antonio Correr del duomo di Ceneda – a proposito della *Dormitio Virginis* chiamato in causa in sede critica –, fa parte dunque di altro problema per quanto riguarda la cronologia, da fissare circa il 1430, anche se probabilmente non muta l'impegno nei confronti della bottega dei Moranzone, prospettandosi questa volta il nome di Matteo.

Bibliografia: Berenson, 1932; Berenson, 1936, p. 233; Muraro, 1955, pp. 169-172 figg. 2-5, 173-176; Berenson, 1957, p. 233; Muraro, 1975, p. 36; De Marchi, 1987, p. 63 nota 75; Cozzi, 1990, p. 119; Ericani, 1996, pp. 342-343; Pianca, in *Pisanello...*, 1996, pp. 251-252; Ericani, 1999, p. 111.

Giorgio Fossaluzza



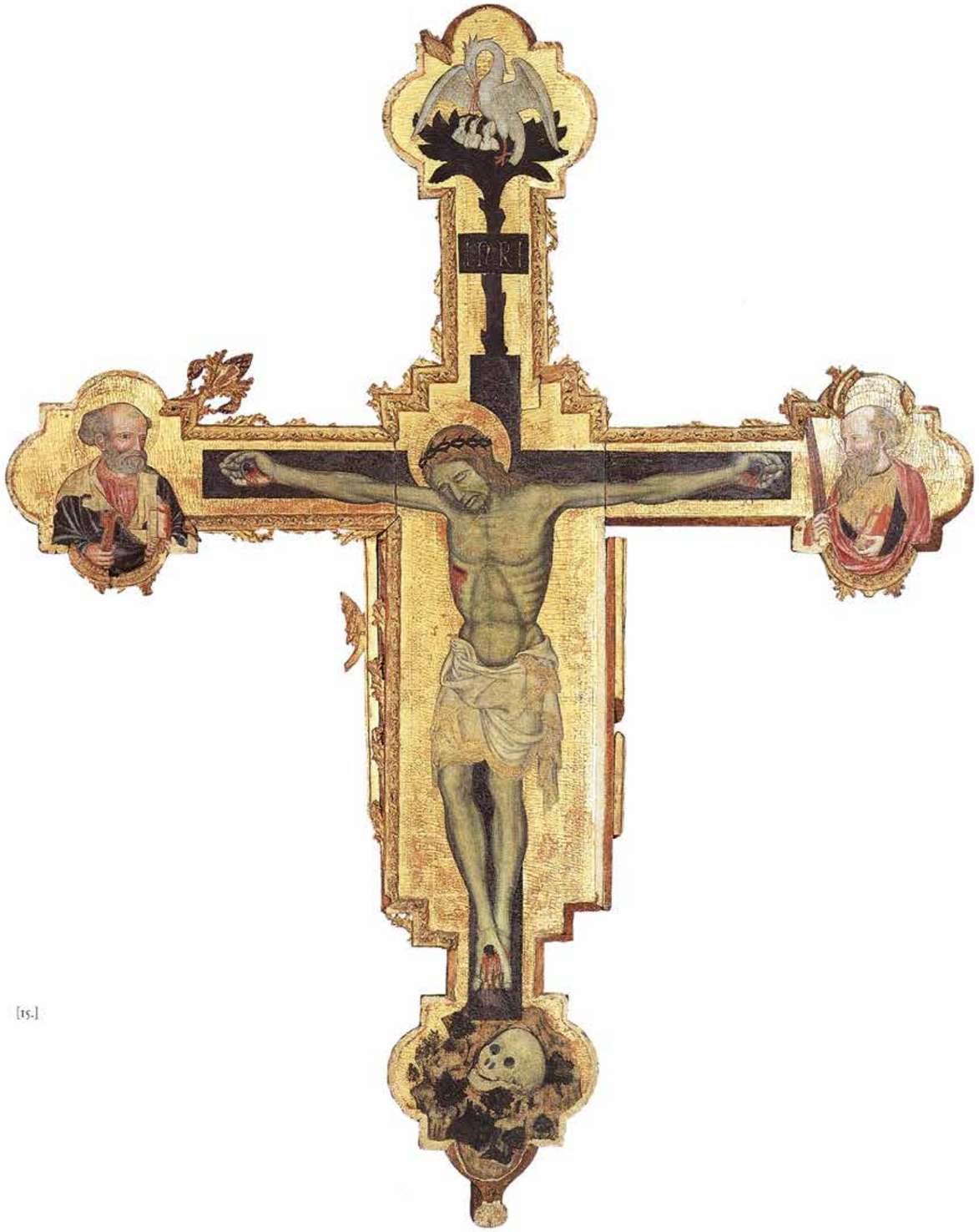
[13.]

15.
Pittore veronese,
terzo decennio secolo XV
Crocifisso
tavola, cm 255,5 x 204
Verona, Museo di Castelvecchio,
inv. 10
restauro: Francesca Mariotto, 1996

La direzione stilistica pare quella segnata, ad esempio, da Michele de Matteo (doc. a Bologna 1410) e dal più anziano e ingenuo socio Francesco Lola, impegnato nel cantiere di San petronio, con linguaggio dalla forte caratterizzazione alla Giovanni da Modena. È in proposito il caso almeno di ricordare come la più calibrata *Croce stazionale* che proviene da Sant'Elena di Verona (ora nel duomo), dalla sagoma e dalla cornice così affine per gusto a quella in oggetto, sia stata riferita proprio a Michele di Matteo dal Coletti (1958, p. 245), attribuzione dubitativa (De Marchi, 1987, pp. 19-20), tuttavia per quello che ora interessa, utile almeno a far dipendere da fatti bolognesi del secondo-terzo decennio un linguaggio così caricato espressivamente.
Sul ramo sopra l'asse mediano della croce vi è applicato il cartiglio con la scritta: «I.N.R.I.». Nelle terminazioni polilobate, vi sono in alto l'immagine eucaristica del pellicano che nutre la prole, a sinistra san Pietro a destra san Paolo, in quella inferiore il teschio di Adamo ai piedi del legno della croce, tra la vegetazione del Golgota. Sopra il nodo della croce, direttamente sul legno vi è la scritta inventariale a inchiostro: «857».
La croce stazionale n. 10 perviene al Museo di Castelvecchio nel 1912 dalla chiesa di San Silvestro, dove non risulta ricordata dalla fonti. La prima menzione si deve quindi al Trecca nello stesso 1912, il quale nell'occasione assegna l'opera a un ignoto maestro. La Sandberg Vavalà, nel 1926, dedica un capitolo del suo antesignano profilo della pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento alle croci stazionali, in cui annovera quella qui esposta, che assegna alla fine del Trecento e giudica «il peggiore fra gli esemplari qui citati». Nonostante un tale giudizio troppo drastico anche dal punto di vista qualitativo («grossolana»), suscita l'interesse della studiosa almeno l'iconografia, che le risulta propria di una congiuntura sperimentale. Si tratta in particolare della sostituzione delle mezze figure di san Giovanni e della Vergine con quelle dei santi Pietro e Paolo e della presenza del pellicano, mentre tradizionale è la raffigurazione del teschio. La posizione della Sandberg Vavalà è nella sostanza ripresa in più occasioni da Avena, che accoglie anche la datazione a fine Trecento.
La croce stazionale di San Silvestro viene quindi alla ribalta dell'interesse critico grazie a Mauro Lucco (1986) che sviluppando un'intuizione di Carlo Volpe la assegna al Maestro di Roncaiette, confermandone quindi la sporadica presenza veronese rispetto a un'attività prevalentemente padovana, messa in luce dal Longhi (1947) – che lo riteneva formatosi in prossimità di Martino da Verona – e poi soprattutto dalla Padovani (1974, 1981, 1985). Il Lucco vi ravvisa stringenti affinità tipologiche con un'opera precoce dell'artista quale la *Madonna con il Bambino* dei Musei Civici di Storia e Arte di Trieste n. 20104 (Lucco, 1989, I, p. 83, fig. 103), e vi sottolinea la rarità della tecnica pittorica: «l'uso leggerissimo e liquido delle lacche, anziché del nero, per segnalare le zone d'ombra, come più volte si vede nel polittico di Roncaiette; e che si esplica, qui, nel perizoma di Cristo e nel mantello di San Paolo». La riformulazione del problema prospettata in seguito dal Lucco (*ibid.*, pp. 80-83; *ibid.*, *ad vocem* «Federico Tedesco», pp. 344-345) – e che consiste nella distinzione della personalità di Giovanni di Francia (Zanino di Pietro) e nell'idenficazione del Maestro di Roncaiette in Federico Tedesco – ha come conseguenza quella di delinearne un'attività tutta padovana, in tale città l'artista è infatti documentato dal 1395 al 1424. Essa risulta inizialmente informata a un gusto neogiottesco poi evoluto in termini tardogotici, guardando cioè a Michelino da Besozzo e a Gentile da Fabriano. Nel catalogo del Tedesco, notevolmente arricchito dal Lucco, la croce stazionale veronese è mantenuta. Nel 1991 il Marinelli segnala l'opera con datazione alla fine del Trecento.
Il maestro che esegue la tavola qui esposta e che ripete almeno nella sagoma quella di un illustre modello più antico, la *Croce* di Lorenzo Veneziano per San Zeno, in realtà risulta di certo differenziarsi dalle prime opere del catalogo di Federico Tedesco per una maggiore incisività naturalistica, un'asprezza nei tratti fisionomici dei personaggi, perfino per una rude insistenza nei dettagli dell'anatomia del Cristo. In termini stilistici generali, oltre questi aspetti che più individuano l'anonimo pittore, vi è poi un rovello disegnativo nella resa ad esempio del perizoma di Cristo e delle stesse vesti dei due apostoli, nonché un tentativo di ammorbidire i rugosi incarnati, e quindi, nel complesso, una certa enfasi decorativa della cornice propriamente tardogotica, tutti aspetti che sono tali da indurre a spostare senza indugio cronologicamente in avanti l'esecuzione dell'opera, circa gli anni venti del Quattrocento, e pertanto a riconoscerla a un artista probabilmente veronese già a conoscenza dell'arte di Gentile da Fabriano, anche se questa è recepita e tradotta in termini di un'espressività ingenua, affatto diversa da quella fatta di estenuate eleganze promossa da altri colleghi allora operanti a Verona.
Sono aspetti sufficienti per avviare la ricerca dell'identità del maestro o per fissare con il collegamento di altre opere una tale linea di questo nella Verona dei primi decenni del Quattrocento.

Bibliografia: Trecca, 1912, p. 21; Sandberg Vavalà, 1926, pp. 130, 353; Avena, 1937, p. 22; Avena, 1947, p. 103 n. 165; Avena, 1954, p. 22; Tessari, 1955, p. 83; Lucco, 1986, I, pp. 126-127, fig. 191; Lucco, 1986, *ad vocem* «Maestro di Roncaiette», II, p. 623; Lucco, 1989, I, p. 97 nota 23; Marinelli, 1991, p. 38.

Giorgio Fossaluzza



[15.]

16.
Scultore austriaco (?), 1420 circa
Madonna con il Bambino
marmo, h cm 144
Treviso, Museo Civico L. Bailo,
inv. P.45
restauro: Antonio Bigolin, 2000

L'opera, secondo le testimonianze critiche piuttosto recenti, proviene dal Palazzo Pretorio di Treviso e fu acquisita a fine Ottocento da Luigi Bailo per la pinacoteca trevigiana, dopo l'ultima trasformazione architettonica dell'edificio.
È forse da identificare con quella che era collocata in facciata sopra il famoso orologio realizzato nel 1524 da Viviani de' Piccoli che aveva ai lati del quadrante in affresco l'*Annunciazione* (Federici, 1803), soggetto che rispecchia una tradizione iconografica per un tale contesto, come avviene infatti anche con la collocazione propiziatoria in un palazzo pubblico di una statua mariana. Che qui vi fosse una statua di tale soggetto è dunque testimoniato da Matteo Sernagiotto in un volume del 1869 (p. 9) che «simula» una passeggiata per Treviso verso il 1600 in quanto attinge alle memorie di Bartolomeo Burchelati di quel periodo, al quale si deve quindi riferire la precisa descrizione che fa seguito a quella dell'orologio: «al terzo riparto della facciata, il marmoreo simulacro della Vergine, che soffolce il divino infante, racchiuso da ferreo cancello, fra due angeli prostrati all'esterno, è opera d'alto pregio dell'anno 1492, forse di Pietro Lombardo, che in quel torno eseguiva cotante insigni sculture e fabbriche in Treviso».
Tale collocazione in luogo pubblico della venerata immagine mariana sarebbe dunque testimoniata dal *Ritratto di giocatore di palla con paggio* degli Staatliche Museen di Berlino attribuito a Francesco Beccaruzzi, che presenta sullo sfondo uno scorcio del Palazzo Pretorio (cfr. Fossaluzza, 1981, p. 80); ciò giustificherebbe la presenza di un baldacchino marmoreo sopra la linea di gronda del palazzo in corrispondenza dell'immagine sacra posta entro nicchia. Più difficile è individuarla in seguito alla trasformazione architettonica del palazzo in un *Ritratto di podestà* del tardo Cinquecento, attribuito a Ludovico Pozzoserrato e segnalato alla Ca' d'Oro di Venezia, che presenta ugualmente lo scorcio di piazza dei Signori con il Palazzo Pretorio di fondo (Menegazzi, 1957, p. 197, fig. 45).
Se tuttavia si presta fede alla paternità di Pietro Lombardo, o anche solo alla datazione riportate dal Sernagiotto (*ergo* dal Burchelati), è difficile che essa sia identificabile con quella qui illustrata, poiché non si può imputare all'erudito secentesco di confondere una realizzazione così palesemente gotica con un'opera perlomeno lombardesca.
Vi è tuttavia un'altra possibilità di identificare la collocazione della scultura qui esposta entro il Palazzo Pretorio di Treviso. È leggendo il catalogo delle iscrizioni di tale palazzo compilato dal Burchelati stesso che si individua la trascrizione di quella del 1542, riguardante il pretore Francesco Giustinian, che risulta posta «super marmoream B. Virginis imaginem» che stava sopra la porta della Cancelleria Pretoria (Burchelati, 1616, c. 219; Netto, 1991-1992, p. 39; devo la segnalazione alla cortesia di A. Bellieni).
La *Madonna con il Bambino* qui esposta ha ricevuto un indubbio interesse critico che ha prodotto soluzioni disparate circa l'ambito di appartenenza e la cronologia. Il Venturi, esordendo nel 1901 e nel 1906, sostiene che «molto ritrae della maniera dei Delle Masegne». Il Planiscig nel 1916 la ritiene opera trecentesca, precedente all'arte di tale illustre bottega. Più tardi il Coletti (1921, p. 350; 1926) ne conferma di certo la venezianità, cogliendovi tuttavia l'influsso francese, e inizialmente proponendo un confronto con la tomba di Antonio Venier ai Santi Giovanni e Paolo a Venezia. Il Planiscig nel 1930 preferisce poi assegnarla a scultore partecipe del Gotico internazionale agli inizi del Quattrocento. Volbach (1930, p. 100), confermandone ancora una volta la venezianità, la poneva a confronto con un'opera che egli riteneva dello stesso ambito e appartenente al Kaiser Friedrich Museum di Berlino (inv. 374).
A seguito del ricovero precauzionale della scultura in Toscana durante il secondo conflitto mondiale, vi fu l'opportunità, nel 1946 e nel 1947, prima della restituzione a Treviso, di esporla a Pisa, alla *Mostra della scultura pisana del Trecento* tenutasi al Museo di San Matteo. Essa figura al n. 63bis del catalogo come di «ignoto veneto delle fine del secolo XIV». Nel catalogo del 1947, curato da Franco Russoli e da Emilio Tolaini, edito alla riapertura della mostra, la scultura trevigiana compare poi al n. 94, questa volta come opera di maestro austriaco del secolo XIV. In contemporanea, nel 1947, si registrano tre pareri autorevoli e in ogni caso tra loro affatto diversi: il Carli si espresse per l'appartenenza alla cultura boema del primo Quattrocento, il Fiocco la riportò in ambito veneto di fine Trecento, ma ravvisando rapporti con la scultura nordica e nella fattispecie austriaca, giungendo a formulare per primo il nome di Egidio di Wiener Neustadt, mentre il Mariacher mediò con incredibile equilibrismo omnicomprensivo, ritenendola «di un artista forse provinciale che, pur rimanendo nell'orbita dei veneziani del primo '400, non si sottraeva a suggestioni toscane ed insieme straniere». Formula forse da tradursi anche per lui con il nome di Egidio di Wiener Neustad. Il confronto veniva istituito in proposito con la *Madonna* della tomba Venier ai Santi Giovanni e Paolo. Il Toesca (1951) fu lapidario nel qualificarla come «scultura teutonica». Alla tesi del Fiocco aderisce il Magagnato, con un interessante sviluppo che lo induce a riconoscere in quest'opera il prototipo di alcuni esempi di Madonna in ambito vicentino che erano passate sotto la paternità di Antonino da Venezia.
Secondo l'ottica di studiosi austriaci quali il Paatz (1961, p. 455 n. 32) e, poco dopo, il Keller (1967, p. 132) si tratterebbe di una «ripetizione» da modelli austriaci compiuta da maestranze veneziane. Si aggiunga, in proposito, un'opinione del Muraro registrata dal

[16.]

Menegazzi nel 1963, secondo il quale si tratterebbe di lavoro della scuola salisburghese. Dopo avere ricostruito la fortuna critica dell'opera, il Menegazzi si esprime ravvisando l'assommarsi di caratteri che gli consentono di porla «in ambiente veronese ai primi anni del Quattrocento, espressione di un gotico internazionale che attinge a motivi della statuaria tedesca e francese ed a suggestioni pittoriche che vengono da maestro Stefano». L'opinione del Wolters (1976) è che l'opera possa essere di provenienza boema, e indica la conoscenza da parte dello scultore della *Madonna di Jilava*, di cui riporta la datazione al 1370 sostenuta dal Kutal (1962, fig. 15) o della *Madonna di Bromov* assegnata dallo stesso studioso al terzo quarto del Trecento. Escludendo l'ipotesi di una versione di mano veneziana, e considerando le «forme tondeggianti e piene», il Wolters propone una datazione nel primo ventennio del Quattrocento. Il Lucco nel 1980 accosta ancora la statua a Egidio da Wiener Neustadt, attivo nel Veneto nella prima metà del Quattrocento. Tale è l'attribuzione anche in seguito ricordata, in quanto preponderante nella vicenda critica dell'opera a partire dal Fiocco.

È proprio quest'ultima soluzione, a mio giudizio, da doversi scartare con più decisione, al confronto con le opere note dell'attività padovana delmaestro che vi è documentato dal 1422 al 1438 (Wolters, 1976, I, pp. 105-106; Ericani, in *Pisanello. I luoghi...*, 1996, pp. 194, 219, 354-355). Esse palesano uno sviluppo formale la cui straordinaria sostenutezza monumentale deriva dalla precoce conoscenza di fatti toscani e veneti rinascimentali, di cui non vi è alcuna traccia nell'opera in oggetto. Un punto di interesse per prospettare una soluzione attributiva, o meglio almeno di origine stilistica, per quanto riguarda la *Madonna con il Bambino* di Treviso è posto dalle analogie con la *Madonna del pomo* del duomo Nuovo di Monselice, proveniente da un oratorio privato, che la Ericani (*ibid.*, p. 220) ha recentemente assegnato al Maestro della Maria di Kraumauer «la cui opera presenta legami stilistici e operativi con il Maestro di Glosslobming, attivo nella decorazione plastica della cattedrale di Santo Stefano a Vienna prima e nella basilica di San Marco nella prima metà del Quattrocento». Si tratta, dunque, di una conseguenza dell'attribuzione riguardante le statue marciane edite dal Wolters (1976, I, p. 103, 261 n. 208, II, figg. 723-727) quale fu espressa dall'Hackl (1940) e dal Garzarolli Thurnlackh nel 1941, in favore per l'appunto del Maestro di Grosslobming, sulla quale non vi è stata convergenza da parte della critica e neppure da parte del Wolters che ritiene tali opere assai simili al *Cristo* posto sopra la porta che immette al Tesoro della basilica marciana (Wolters, 1976, I, p. 103, 261 n. 208, II, figg. 734).

La raffinatissima *Schöne Madonne* del Museo di Treviso si presenta dopo il restauro eseguito in occasione di questa mostra, a una nuova considerazione da parte degli specialisti di scultura tardogotica della Boemia e dell'Austria che ne potranno fissare con precisione, vista l'alta qualità esecutiva, non solo l'ambito di appartenenza ma anche la paternità. I modelli boemi indicati per il prototipo compositivo non escludono, peraltro, la traduzione e l'esecuzione in area invece austriaca, come ad esempio nel salisburghese, o anche che si possa individuarne specificatamente l'appartenenza al cantiere di Santo Stefano a Vienna, soluzione che richiede tuttavia altre conoscenze specialistiche. Nell'ottica veneta, un esemplare ritenuto affatto raro come quello trevigiano, si può in realtà collegare ad altri episodi, attraverso i quali è possibile sottolineare la presenza occasionale di sculture d'oltralpe, a partire da quelle citate della basilica di San Marco, che sembrano di analogo arco temporale e ambito geografico. È per esse da sottolineare, per l'appunto, l'occasionalità della presenza dovuta all'importazione o al breve soggiorno di maestranze d'oltralpe, per differenziarle ad esempio dall'esito di Egidio di Wiener Neustadt, che invece si è naturalizzato in Veneto. Sono opere, quelle della basilica di San Marco, purtroppo giudicabili in cattivo stato di conservazione (e senza disporre di adeguati dettagli fotografici). Queste, nonostante una maggiore staticità nella postura e una volumetria più possente, uno scavo più deciso dei panneggi – come del resto si avverte anche nella parte inferiore di destra della statua in oggetto – presentano comunque collegamenti stilistici con la scultura di Treviso: ad esempio nei dettagli dell'orlatura sinuosa e che ritorna su se stessa laddove si ammassano e ricadono i mantelli raccolti sul braccio. Analoghe osservazioni si possono trarre dal confronto con la *Madonna del pomo* del duomo di Monselice che per gli stessi motivi è da supporre più prossima alle statue della basilica marciana che non alla scultura di Treviso.

Rispetto dunque a tali esempi, la *Schöne Madonne* qui esposta si presenta più coerentemente risolta nell'elegantissima postura flessuosa e tendenzialmente avvitata che la maggiore aderenza delle vesti alla figura riesce a potenziare. Realizzata per essere vista a tutto tondo e non in nicchia, se si osserva la finitura delle vesti aperte a ventaglio anche a tergo, essa appare studiata in ogni dettaglio per bilanciare lo sforzo di tenere il Bimbo ieraticamente assiso in braccio, impegnando il movimento sia del busto della Vergine – e del capo reclinato per contrappeso verso destra –, sia della mano inanellata che viene portata in avanti e lasciata flettere regalmente nel gesto di trattenere il simbolico giglio, purtroppo in gran parte perduto. Nella *Madonna* di Monselice e in quella della basilica di San Marco, ora difficilmente giudicabile, non si trovano poi i preziosismi descrittivi dell'esemplare di Treviso: quelli di certi dettagli come la spilla circolare che la Vergine porta al petto, il diadema sbalzato e gemmato che ne accentua il verticalismo e aggiunge un effetto pittorico, come i suoi capelli a piccole e lunghe ciocche serpeggianti tra il velo increspato. Anche l'espressione del volto, che si dischiude perfettamente tondeggiante e che è caratterizzato da uno sguardo aguzzo ma anche aperto in un sorriso eloquente verso il Figlio, qualifica quest'opera per una più alta qualità rispetto agli altri esempi d'oltralpe presenti nel Veneto in questo momento. Ciononostante purtroppo si deve lasciare ancora nell'anonimato quest'opera, in attesa di una più adeguata risposta dagli specialisti.

Bibliografia: Venturi, 1901; Venturi, 1906, IV, p. 818; Serena, 1912, p. 18; Planischig, 1916, p. 169 n. 3; Coletti, 1926, pp. 55-56; Planischig, 1930, p. 115; Volbach, 1930, p. 100; *Mostra della scultura...*, 1946, p. 19; Carli, 1947, pp. 48-49; Fiocco, 1947, pp. 135-136; Mariacher, 1947, pp. 146 ss.; Toesca, 1951, p. 418 nota 162; Magagnato, 1952, p. 16; Menegazzi, 1952, p. 222; Coletti-Menegazzi, 1959, p. 17; Paatz, 1961, I, p. 455 n. 32; Menegazzi, 1963, pp. 231, 234; Keller, 1967, p. 132; Wolters, 1976, I, pp. 103, 260 n. 206, II, fig. 728; Lucco, in *Dipinti...*, 1980, tav. LXXVII; Manzato, 1986, pp. 32-34; Manzato, 1998 (b), p. 26.

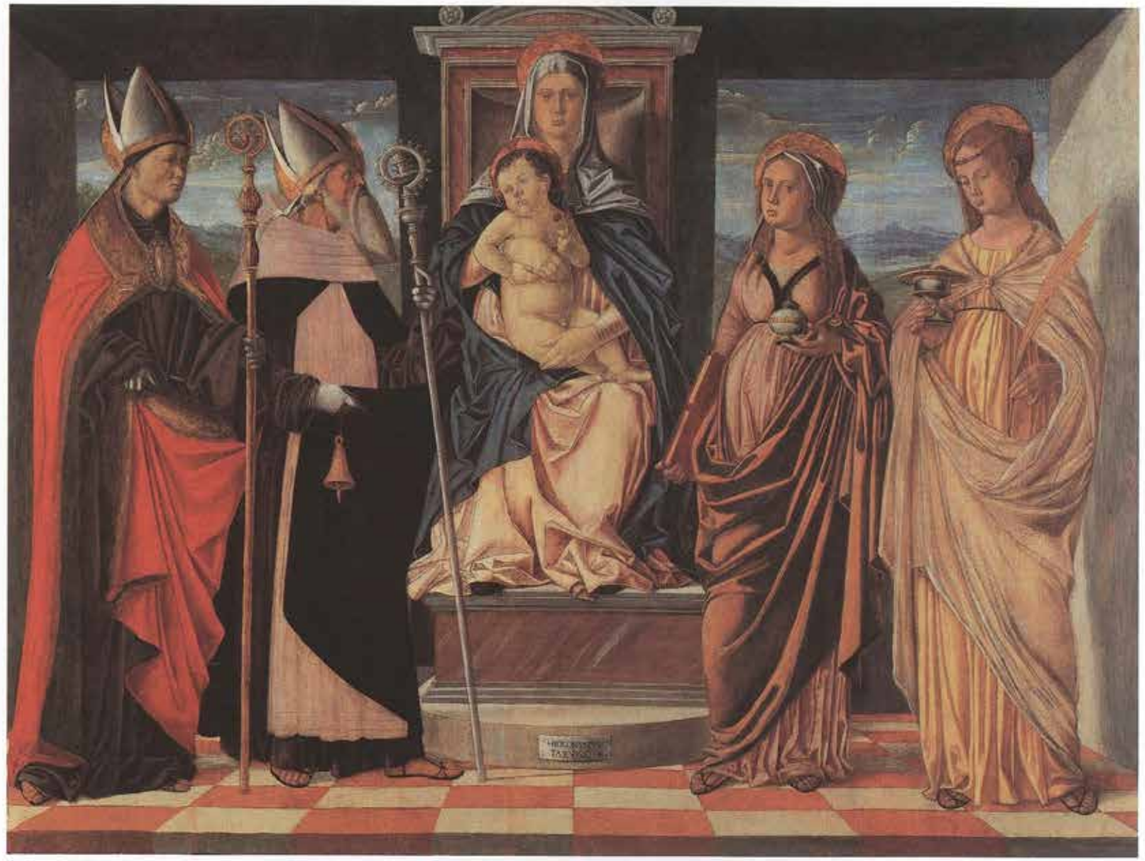
Giorgio Fossaluzza

25.
Girolamo Strazzaroli
da Aviano detto Girolamo
da Treviso il Vecchio
(Treviso 1451-1497)
Madonna con il Bambino in trono e i santi Vigilio, Antonio abate, Maria Maddalena e Lucia
tavola, cm 122 x 161
Treviso, Museo Diocesano d'Arte Sacra, sacrestia dei Canonici del duomo
restauro: Antonio Bigolin, 1998

Sul cartiglio applicato al gradino del trono si legge: «HIERONYMVS/TARVISIO.P[INXIT]». La tavola si trova entro la cornice lignea originaria, ampiamente ridipinta nel tardo Settecento.
È descritta puntualmente dal Federici (1803) che ebbe ad ammirarla quando ancora si trovava nella chiesa di San Vigilio di Guarda presso Montebelluna, vicino al palazzo che fu «luogo di delizia del Vescovo di Trevigi Nicolò Franco», dal quale, almeno secondo lo storiografo, tale pala «fu fatta dipingere per Girolamo da Trevigi». È qui ricordata dal Crico nel 1833, e da Crowe e Cavalcaselle (1871-1912), che la giudicarono fortemente danneggiata. Dal Serena (1895) viene testimoniato il suo trasporto presso l'annesso palazzo vescovile durante un'epidemia colerica del 1886 e in seguito il trasferimento a Treviso per essere collocata nella sacrestia dei Canonici del duomo, dove attualmente si trova, ambiente monumentale che integra il percorso del Museo Diocesano.
L'interesse critico per quest'opera e il suo autore si registra più tardi con il Coletti (1926) e soprattutto con il Fiocco, autore di un fondamentale saggio del 1929 che ricostruisce attorno alla personalità di Pier Maria Pennacchi il contesto artistico trevigiano tra Quattro e Cinquecento. In particolare le prime opere del Pennacchi sono poste in relazione con quelle del catalogo di Girolamo da Treviso il Vecchio, costruito attorno al buon numero di quelle appunto firmate «Girolamo da Treviso», alcune delle quali anche datate: a partire dal 1475 (*San Girolamo* già Piccinelli) e dal 1478 (*Dormitio Virginis* del Monte di Pietà di Treviso). Tuttavia, rispetto all'identificazione di tale pittore con quello originario di Aviano, proposta dal Federici, il Fiocco riconosce a quest'ultimo solo la lunetta con la *Trasfigurazione* proveniente da Santa Margherita di Treviso (Venezia, Gallerie dell'Accademia), tutte le altre le riferisce a Girolamo Pennacchi fratello di Pier Maria, unica personalità in seguito riconosciuta nel profilo della Zocca (1931-1932).
Anche il Longhi (1946) individua due pittori omonimi operanti contemporaneamente a Treviso, separandone il catalogo. Il Coletti (1953 [b]) riconsidera invece la figura storica di Girolamo Strazzaroli da Aviano, anche in base ai dati documentari. In seguito, mentre la Nepi Scirè (1973) giunge a identificare un'unica personalità responsabile delle opere fino ad allora raccolte, quella appunto dello Strazzaroli, da altri studiosi si conferma l'identificazione con il Pennacchi (Lucco, 1975; 1980 [a], commento alla tav. XIX; 1980 [b]; Sgarbi, 1977; 1979; 1980 [b]). Da ultimo, a procedere verso una nuova separazione in due cataloghi di tali opere è il Lucco (1987 [a]; 1987 [b]) che considera quelle del Pennacchi di carattere «mantegnesco-padovano», e invece quelle dello Strazzaroli di orientamento muranese-vivariniano. Spetta infine a chi scrive avere nuovamente saldato in riferimento all'unica personalità di Girolamo Strazaroli da Aviano il catalogo tradizionale delle opere, anche in base a riscontri documentari, mentre il Pennacchi risulta ancora artista senza opere.
Il riferimento riassuntivo all'intricata vicenda critica che riguarda Girolamo da Treviso il Vecchio (per cui si rinvia nei dettagli a Fossaluzza, 1990 [b], pp. 560-562 nota 31) è premessa necessaria per la valutazione dell'opera qui illustrata, che secondo Federici gli sarebbe stata commissionata da una personalità di grande risalto intellettuale e spirituale, quale fu il vescovo Niccolò Franco (1485-1499), dunque verso la fine della sua carriera. Per la Zocca (1931-1932) rappresenterebbe «l'ultimo decadimento del pittore», il Fiocco (1929 [b]) e il Coletti (1935 [a]), la pongono prima della pala eseguita per i Collalto nel 1494 (Venezia, Gallerie dell'Accademia). Essa si collocherebbe, dunque, nell'ultimo decennio di attività, segnato dalla cosidetta *Pala del Fiore* del 1487 (Treviso, duomo), in cui il pittore appare aggiornato nello schema compositivo come anche nel cromatismo antonelliano.
Si trova in questa fase, e probabilmente proprio l'anno seguente, la citata *Trasfigurazione* da Santa Margherita, e quindi la *Sacra conversazione* eseguita per i Collalto nel 1494, compositivamente aggiornata questa volta sul *Trittico dei Frari* di Bellini del 1488. Si è prospettato che possa seguire questo gruppo proprio l'opera qui presentata, con il suo sorprendente esito stilistico rispetto alle precedenti, ma comunque ricacciata dopo di esse dall'intrigante testimonianza del Federici che ne attesta la commissione del vescovo Franco, dunque successiva al 1485. Del resto alla fine di tale catalogo, rispetto alla stessa pala dei Collalto del 1494, anche nell'opera che lo conclude nel 1496 – se è giusta l'indiretta testimonianza documentaria –, il *San Martino che divide il mantello con il povero* della parrocchiale di Paese (Treviso), il pittore inasprisce analogamente il disegno come rifluendo in una dimensione ancora muranese, e inoltre perviene a una stesura pittorica più meccanica, a scelte cromatiche più fredde e timbriche. Nella pala qui illustrata emerge poi, specie per quanto riguarda il Bambino, una inconfondibile assonanza con i caratteri espressivi pungenti e quasi ironici propri di Andrea da Murano. Il quesito che si pone è se si tratti del declinare di un artista ancorché giovane, il quale rimane dunque a fine carriera saldamente arroccato sulle posizioni stilistiche maturate in un ambito di terraferma, ma guardando a Padova e a Venezia, e soprattutto ai fatti di Bartolomeo e di Alvise Vivarini, e che infine sembrerebbe avere perso stimoli diretti e rinnovati, in una diligenza che si direbbe oramai prevalentemente artigianale. L'auspicabile restauro della tavola di Paese potrà offrire l'occasione di un confronto su questi esiti stilistici tra le due opere che si sono finora presentate come estreme del catalogo di Girolamo da Treviso. Viceversa, seguendo l'ipotesi di Lucco (1987) che vede nell'impianto un rinvio al *Trittico dei Frari* di Bartolomeo Vivarini del 1482, e sconfessando soprattutto la notizia del Federici sulla commissione dell'opera, si potrebbe datarla – ma allora assieme a quella di Paese – proprio ancora nella prima metà degli anni ottanta, giustamente accanto al *San Sebastiano* della Galleria dell'Accademia Tadini di Lovere, o alla *Madonna con il Bambino* di Portland, questa ormai prossima alla *Pala del Fiore*. A favore di questa soluzione può stare il fatto che una maggiore comunanza con lo stile di Andrea da Murano, può essere determinato dalla vicinanza operativa di quest'ultimo collega che doveva essere già ben noto a Girolamo, il quale è documentato a Castelfranco almeno dal 1485, e che qui poté essersi trasferito anche in precedenza (De Nicolò Salmazo, 1976).

Bibliografia: Federici, 1803, p. 217; Crico, 1833, p. 85; Crowe-Cavalcaselle, 1871, II, p. 357 nota 1; ed. 1912, II, p. 60; Serena, 1895, p. 15; Coletti, 1926, p. 94; Fiocco 1929 (b), p. 99; Zocca, 1931-1932, p. 396; Fiocco, 1932, p. 381; Coletti, 1935 (a), p. 172 n. 314; Fiocco, 1935, XVII, p. 682; Berenson, 1957, p. 89; Nepi Scirè, 1973, p. 32; Chiatto, 1980-1981, pp. 123-129; Lucco, 1987 (a), p. 649; Lucco, 1987 (b), pp. 142, 150 nota 33; Fossaluzza, 1990 (b), II, pp. 547-548, 556, fig. 648, 563-564 nota 52; Fossaluzza, in *Pinacoteca di Brera...*, 1990, p. 465.

Giorgio Fossaluzza



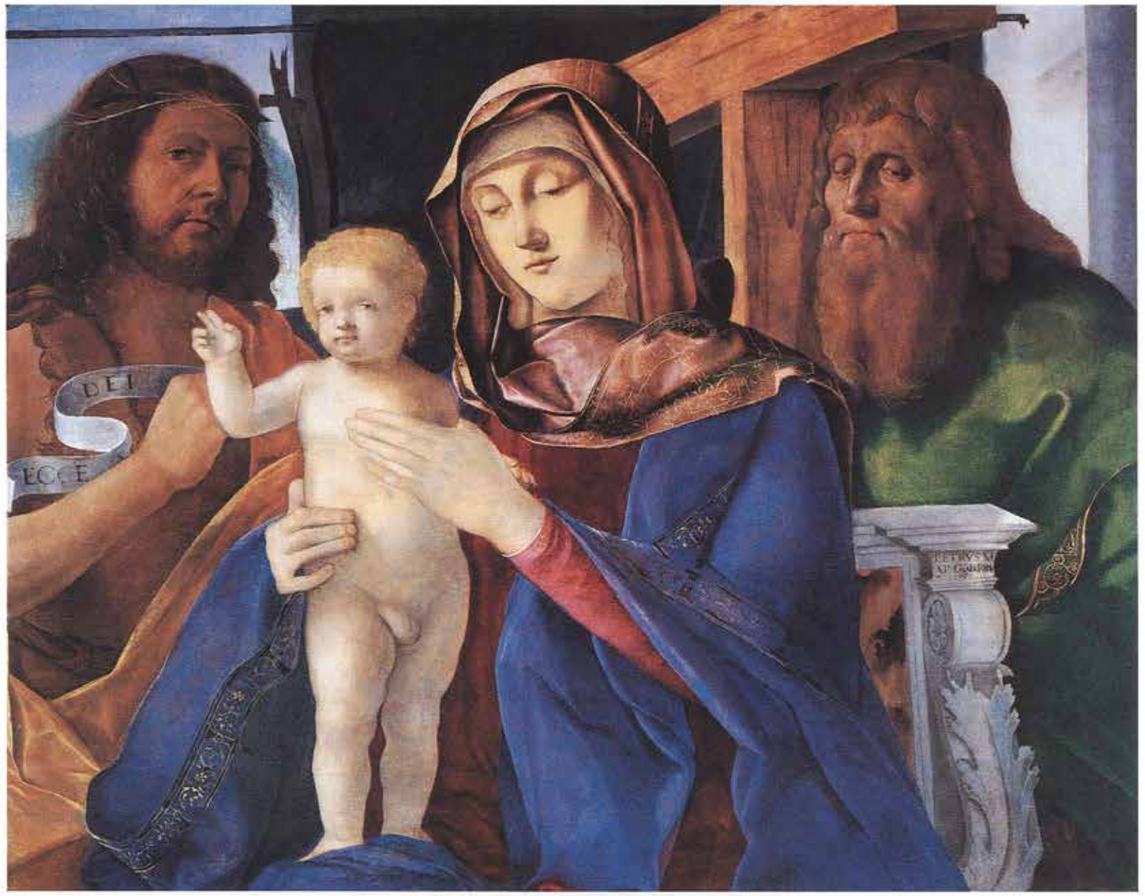
[25.]

26.
Pier Maria Pennacchi
(Treviso 1464?-1514/1515)
Madonna con il Bambino e i santi Giovanni Battista e Andrea
tavola, cm 67 × 85
Treviso, Museo Civico L. Bailo, inv. P.462
restauro: Antonio Bigolin, 1993

Reca sul poggiolo del trono la scritta «PETRUS M / ARIA A TARVIS / IO / .P.». Nelle ultime lettere della seconda riga vi sono sovrapposizioni di segni, dovuti probabilmente a una coeva diversa stesura delle scritte, che ne rendono un poco difficoltosa la lettura. La tavola è resa nota dal Coletti nel 1935, essendogli segnalata dal Fiocco quando si trovava in collezione privata parigina, precisamente in quella del duc de Trevise. Il Coletti auspicava il ritorno dell'opera a Treviso, dal momento che la pinacoteca cittadina era allora ancora sprovvista di opere del Pennacchi. Così fortunatamente avvenne a distanza di qualche tempo, poiché dopo essere passata nella collezione Splitter di L'Aja, e in quella Braswell in Inghilterra, l'opera approdò nella collezione Pospisil di Venezia nel 1959, per essere finalmente acquistata dalle raccolte trevigiane l'anno seguente (Menegazzi, 1959-1960, p. 306).
È un dipinto dal Coletti ritenuto spettare alla prima metà degli anni novanta del Quattrocento e precedere, infatti, addirittura la *Pietà* degli Staatliche Museen di Berlino, mentre i contenuti stilistici, secondo lo studioso, rinviano all'ambito belliniano in un'interpretazione di carattere «provinciale». Il Menegazzi data l'opera al primo decennio del Cinquecento, ma ne ribadisce il carattere belliniano, quale testimonianza di una formazione dell'autore in contesto mantegnesco conforme alle esperienze dei tolmezzini, dei muranesi e di Gerolamo da Treviso il Vecchio. Heinemann (1962) la cataloga come lavoro degli anni novanta, segnalandola, con imprecisione circa il soggetto, ancora presso collezione privata di Parigi.
Sgarbi (1977) la pone nei primissimi anni del Cinquecento fra la tavola di Basilea e quella del Museo Civico di Bassano. La datazione è avvalorata dal fatto che si nota come il sant'Andrea sia stato ripreso nelle indimenticabili fattezze del volto per l'omonimo apostolo raffigurato ben più genericamente nella *Sacra conversazione* ora nel Museo Civico di Treviso che Vincenzo dai Destri avrebbe eseguito per la chiesa di San Severo di Venezia prima del 1505, data dell'attestazione del suo trasferimento a Treviso. Il Lucco (1980 [a]) la considera «opera tra le più significative dell'artista, essa ne dimostra il gusto eterodosso e "di fronda" rispetto alla cultura belliniana e aperto contemporaneamente a suggestioni lombarde e alle inquietudini luministiche del Lotto». La datazione è poi precisata dallo studioso (1980 [b]) oltre la metà del primo decennio del Cinquecento – mentre quella di Basilea è collocata al 1506 circa –, e infatti si indicano con puntualità le suggestioni da precise opere del Lotto, come la *Sacra conversazione* della National Gallery di Edimburgo o il *Matrimonio mistico di santa Caterina* dell'Alte Pinakothek di Monaco, mentre si sottolinea la fedeltà del pittore trevigiano ai personali interessi bramanteschi. Il Lucco connette a quest'opera due disegni: quello dubitativamente ascritto al Pennacchi con la figura stante di *Mosè* del Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi (per il volto accostabile tipologicamente al sant'Andrea), e per quanto riguarda il volto del Battista quello del *San Cristoforo* di un disegno assegnato ad anonimo leonardesco dello Statens Museum di Copenaghen, che viene a conferma della privilegiata lettura in direzione lombarda di quest'opera e, in generale, dell'attività del Pennacchi. La tavola qui illustrata è confermata ai primissimi anni del Cinquecento dalla Nepi Scirè (1981), che la pone accanto al *Redentore* della Galleria Nazionale di Parma. Il Dal Pozzolo (1993) data la tavola circa il 1503, ravvisando riflessi di essa nella pala di Vincenzo dai Destri raffigurante *Sant'Erasmo in trono e i santi Giovanni Battista e Sebastiano* ora in San Leonardo di Treviso, stimata dal Pennacchi e dal Lotto nel 1503. Apparterebbe quindi al momento in cui l'adesione del Pennacchi allo stile del più giovane collega è diretto. Lo Sponza (1996) collega l'opera del Pennacchi al problema attributivo dei *Paggi Onigo* che, alla fine degli anni novanta, anche per lo studioso possono essere riconosciuti a un artista attivo a Treviso, o di fatto trevigiano come Girolamo Pennacchi o lo stesso fratello Pier Maria; in altri termini a un artista fautore di una linea antonellesca nell'accezione di Alvise Vivarini che riguarda, per l'appunto, la tavola qui illustrata, in cui per lo studioso emergono più chiaramente anche gli interessi per le opere tarde del Bellini. Il carattere belliniano, ravvisabile soprattutto nei legami sintattici del gruppo della Vergine con il Bambino, nella postura e nella collocazione prospettica di quest'ultimo, nel volto levigato di Maria, pare restituito entro i termini di un'inquietudine dinamica ed espressiva che partecipa di opere di Lorenzo Lotto: la *Madonna con il Bambino, san Giovannino e san Pietro martire* delle Gallerie Nazionali di Capodimonte del 1503, e la stessa *Pala di Santa Cristina al Tiveron* del 1505, che a sua volta tiene conto della pala di Bellini per San Zaccaria di Venezia. Come in queste opere del Lotto le cifre belliniane sono restituite entro una struttura pittorica e luministica affatto diversa da quella dell'anziano grande maestro, qualificandosi per una modulata e complessa conduzione delle luci e del colore nella sostanza di tradizione antonellesca e nella fattispecie alvisiano, ma con qualche angolatura capziosa di importante ascendenza lombarda, bramantesca. Il volto del Battista dal piglio risoluto, come il san Liberale della pala lottesca di Santa Cristina, è un poco deformato e quasi roteato all'indietro, incasellato nel riquadro luminoso dello sfondo che consente di leggere in controluce i capelli graficamente definiti. Una lama di luce si fa strada per lasciare che si stacchi plasticamente dal fondo il capo del sant'Andrea, a sua volta incassato tra le assi della croce.
Alla metà del primo decennio del Cinquecento, con quest'opera il Pennacchi mostra di recepire gli esiti del Lotto, grazie ai quali verifica e rinnova l'interesse per le espressività caricate che fin dalle opere della seconda metà degli anni novanta gli erano consone essendogli state ispirate dalla conoscenza della grafica düreriana. Mentre la risoluzione espressiva del Battista sembra dunque essergli mediata più esplicitamente dal Lotto, è pur vero che quella del sant'Andrea non trova neppure in opere lottesche un corrispettivo. In essa sembra piuttosto agire l'insistenza e il penetrante rovello anticlassico di Dürer su di una matrice tipologica la cui analiticità descrittiva, quasi caricaturale, pare di modello lombardo, come Giovanni Agostino da Lodi poteva far conoscere in quegli anni nel Veneto.

Bibliografia: Coletti, 1935 (b), pp. 52, ss.; Berenson, 1957, p. 141; Menegazzi, 1959-1960, p. 306; Heinemann, 1962, I, p. 128, n. S. 257; Menegazzi, 1963, pp. 167-169; Lucco, 1975, p. 6; Sgarbi, 1977, p. 42; Lucco, in *Dipinti e sculture*..., 1980, commento alla tav. XXII; Lucco, 1980 (b), pp. 54-55; Nepi Scirè, in *Lorenzo Lotto*..., 1981, p. 38; Dal Pozzolo, 1993, p. 48; Sponza, 1996, p. 226.

Giorgio Fossaluzza



[26.]

27.
Pier Maria Pennacchi
(Treviso 1464?-1514/1515)
Sacra famiglia
tavola, cm 88,2 × 67,8
Bassano del Grappa, Museo Civico, inv. 354
restauro: Egidio Arlango, 1999

La prima menzione del dipinto è del Vittorelli nella guida di Bassano e dintorni del 1833, in cui l'autore dopo essersi soffermato a magnificare la raccolta di rami incisi presso la residenza dei Remondini, aggiunge come pure vi «si ammiri il bel quadro di Pietro Perugino che al conte Giuseppe di questa casa fu regalato dal senatore Rezzonico. Rappresenta M.V. col Bambino, san Giuseppe e la [...] figura d'un devoto, che a piedi del quadro s'alza colle mani giunte». La descrizione dell'opera è puntuale per consentirne l'identificazione, mentre l'attribuzione altisonante poteva essere consentita all'erronea interpretazione della firma a chiare lettere capitali posta sul pilastro marmoreo a sinistra: «PETRUS / MARIA / P[INXIT]», che non doveva essere necessariamente celata da una ridipintura. L'interessante notizia del Vittorelli permette di stabilire l'appartenenza del dipinto alla collezione di Abbondio Rezzonico (1741-1810) nipote di Clemente XIII, che nel 1765 ebbe da quest'ultimo la prestigiosa nomina a senatore di Roma. La pubblicazione e l'esame degli inventari della collezione Rezzonico e in particolare le ricerche sulla sua gestione da parte del senatore Abbondio – merito soprattutto di un contributo recente di Giuseppe Pavanello (1998, pp. 86-111) –, ne documenta la distribuzione in Ca' Rezzonico a Venezia, nella nuova residenza del palazzo Senatorio in Roma, nelle ville di Noventa Vicentina e appunto di Bassano. Pertanto, un dipinto del Perugino si può trovare elencato tra quelli di Ca' Rezzonico inventariati nel 1766, e questo, in particolare, è tra i pezzi che vennero destinati alla residenza romana del neo senatore (*ibid.*, pp. 90, 98 nota 29, 104). Che il dipinto sia proprio quello in seguito donato al Remondini è altamente probabile, pur con un unico punto di incertezza. Nell'inventario (al n. 40), infatti, l'opera del rarissimo Perugino, coincidente per soggetto, figura di formato «bislungo», cioè orizzontale anziché verticale come in realtà quello di Bassano, ma forse si tratta solo di un errore dell'estensore. Senza fare più menzione alla paternità del maestro umbro, l'opera, della quale si attesta la provenienza dalla collezione del fratello maggiore cardinale Carlo, si trova tra quelle che Abbondio Rezzonico destina nel suo testamento steso in Roma il 24 gennaio 1807, e definito a Pisa il 14 gennaio 1809: «Al Sig. Conte Giuseppe Perli Remondini un Quadro rappresentante la Madona con San Giuseppe, ed il Bambino, posseduto dal Cardinal Carlo» (Noè, 1982, p. 271). Si tratta dunque di un lascito testamentario e non di un dono in vita di cui beneficia Giuseppe Remondini di Giambattista (1745-1811), stampatore di testi illuministici, morto solo l'anno seguente al Rezzonico (Vinco da Sesso, 1997, con bibl. precedente).
L'opera è giunta al Museo Civico di Bassano solo nel 1919 con il legato Negri; alla collezione del conte Antonio Negri essa era giunta per via indiretta in seguito al matrimonio con l'ultima erede Remondini.
La vera storia critica della *Sacra famiglia* ha inizio con Giuseppe Fiocco, che nel 1929 la riconosce a Pier Maria Pennacchi in virtù del rilevamento della firma, coincidente con quella della *Dormitio Virginis* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, più «complessa e più progredita» per un respiro cromatico già giorgionesco; opere che permettono, assieme alle due perdute degli Staatliche Museen di Berlino, la ricostruzione del profilo del maestro trevigiano. Mentre in queste ultime, ritenute «giovanili», lo studioso vedeva il Pennacchi mescolare «forme squadrate di Antonello con le gentilezze squisite di Giambellino», addivenendo a un esito confondibile con lo stile di Basaiti, trovava sviluppato nella tavola bassanese l'insegnamento di Girolamo da Treviso il Vecchio e quello del misterioso fratello più antonellesco, Girolamo Pennacchi, e nella fattispecie in termini montagneschi. Con tutto ciò la singolarità di linguaggio dell'opera veniva sottolineata «a causa degli elementi umbri, evidenti nel Bambino, dagli occhi piccoli e sgusciati, e nel San Giuseppe, che farebbe pensare agli esemplari di un Lorenzo Costa. Intrusione spiegabile ben più facilmente, ricordando il Verla e il Fogolino, entrambi vicentini, ma intinti di manierismi umbri». Il Coletti (1935 [b]) ravvisava nella tavola di Bassano un momento progredito del Pennacchi, testimonianza addirittura di «avanzate quasi giorgionesche», da cui si deduce una collocazione successiva a quella della *Dormitio Virginis* che si qualifica invece per un antonellismo di ritorno, verso il momento conclusivo che con il Fiocco è indicato nell'esecuzione di alcuni *Profeti* del soffitto della chiesa di Santa Maria dei Miracoli di Venezia, ritenuti conclusivi della carriera e portati a termine da Domenico Capriolo. Il Pallucchini, esponendo l'opera nel 1946 alla mostra dei *Capolavori dei musei veneti*, ribadiva la posizione critica del Fiocco, avvalorando gli influssi non solo montagneschi ma anche umbri e ferraresi, proprio per tramite del Verla e del Fogolino. Heinemann (1962) ne indica la datazione in contemporanea con la *Dormitio Virginis*, assegnata al 1510 circa. Per Alberto Martini l'opera di Bassano assieme alla *Madonna col Bambino e santa Veronica* (?) della Öffentliche Kunstsammlung di Basilea, riconosciuta al Pennacchi dal Coletti (1935), illustra la congiuntura tra Lotto e Pennacchi circa il 1500. Il Lucco (1975) la considera, in particolare per l'elemento rovinistico che riguarda ugualmente la tavola di Basilea, come partecipe di quel clima di dipendenza da modelli bramanteschi e lombardi di questo momento della cultura artistica trevigiana, denunciando in particolare la conoscenza dell'incisione di Bernardo de' Prevedari. Nel profilo del Pennacchi dello Sgarbi (1977), che approfondisce soprattutto i rapporti con Lorenzo Lotto del periodo trevigiano, si riportano utilmente le annotazioni anteriori al 1935 apposte sul retro della riproduzione fotografica dell'opera da Roberto Longhi (fototeca della Fondazione R. Longhi di Firenze), che stanno alla base di tali affermazioni; vi si legge infatti tra l'altro «Scuola del Francia [...]. Meraviglioso ritr[ratto] di committente in ombra. Tono di Antonellismo avanzato – Bambino in relaz[ione] a Vincenzo dalle Destre. Testa di S. Giuseppe c[on] passaggi di luce adamantini Bramantineschi. Grandi relazioni con Bramantino nel 1510 a Venezia, specialmente nel ritratto e nella fattura dei capelli». Si tratta, dunque, di rilevamenti antesignani della successiva lettura in chiave bramantesca e bramantiniana di alcuni episodi artistici trevigiani di fine Quattrocento – cioè del momento della prima attività del Pennacchi stesso –, in particolare della decorazione del problematico *Monumento Onigo*, messi poi in maggiore luce al momento in cui Federico Zeri (1976) ebbe a riconoscerlo a Giovanni Buonconsiglio anziché al Lotto. Sgarbi costruisce dunque la lettura stilistica dell'opera bassanese del Pennacchi in rapporto con la Madonna col Bambino e santa Veronica di Basilea, che, come ricordato, fu riconosciuta al maestro dal Coletti (1935), ma edita poi come spettante al Lotto a partire da Banti-Boschetto (1953) in ossequio all'opinione dello stesso Longhi, per cui di conseguenza la tavola di Bassano è considerata «derivazione» ritenuta lottesca. Viceversa, prendendo in considerazione la *Madonna col Bambino e san Giovannino e san Pietro martire* del Lotto delle Gallerie di Capodimonte di Napoli, che reca sul tergo la data del 1503, lo studioso ravvisa le affinità d'impianto compositivo (di ascendenza belliniana) rispetto tanto alla tavola di Basilea quanto a quella di Bassano, e ritiene che sia il Pennacchi a essere ispiratore del Lotto, il quale da parte sua avanza in termini tutti personali verso un'interpretazione eccentrica e di capziosa espressività. Pertanto, la tavola di Bassano è collocata nei primissimi anni del Cinquecento in una sequenza che, in questo momento, comprende il *Redentore* della Galleria Nazionale di Parma, i

[27.]

due *Angeli musicanti* della chiesa di San Pietro martire di Murano, la *Sacra conversazione* del Museo Civico di Treviso, e che è chiusa appunto dalla tavola qui illustrata. In quest'ultima, come in quella di Basilea, il contesto architettonico è ritenuto da Sgarbi di derivazione mantegnesca e a un tempo bramantesca, a testimonianza di un «orientamento culturale non strettamente bellinesco» del maestro. Il dipinto di Basilea anticiperebbe sia la tavola del Museo Civico di Treviso (inv. P.462), sia quella di Bassano, la cui architettura sarebbe «aggiornata» sugli esemplari ferraresi di Gian Francesco Maineri. Magagnato (1978) data l'opera circa il 1500, accanto alla tavola di Basilea e alla *Madonna con il Bambino* del Museo di Castelvecchio di Verona. Il Lucco (1980 [b]) motiva in termini generali un opposto atteggiamento di derivazione del Pennacchi dal Lotto, per cui la sequenza cronologica delle opere finora poste in relazione con quella bassanese muta secondo lo studioso, e si vede pertanto datata circa il 1506 la tavola di Basilea, subito dopo quella del Museo Civico di Treviso, e più avanti la *Dormitio Virginis* della Gallerie veneziane. Pertanto, proprio la tavola di Bassano, suo «capolavoro», viene a figurare «sul finire della vita, nel secondo decennio del Cinquecento», il cui stile di nuova connotazione «classicistica» è spiegato in termini di cultura lombarda alla Solario, o toscana per quanto attiene alla più sostenuta ideazione compositiva. La Nepi Scirè ne rileva l'impianto belliniano in rapporto con la *Madonna con il Bambino e un donatore* della Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro nell'occasione attribuita al Pennacchi stesso, ma da ritenersi piuttosto della bottega belliniana con probabile intervento di Vittore Belliniano (Fossaluzza, 1985); la studiosa (1981) data quindi la tavola di Bassano alla fine del primo decennio. Il Dal Pozzolo (1993) la conferma all'ultima fase del Pennacchi, ne rileva la monumentalità compositiva e i «rimasticati ricordi lotteschi» che caratterizzano – con riferimento al *Polittico di Recanati* del Lotto del 1506-1508 –, anche quegli scomparti del soffitto di Santa Maria dei Miracoli che sono confermati al pittore trevigiano.

La tavola del Museo Civico di Bassano di Pier Maria Pennacchi rivela appieno la complessità degli interessi stilistici del maestro trevigiano, il quale porta a maturità una sostanza linguistica che si direbbe ancora prevalentemente tardo quattrocentesca e senza specifiche nuove aperture lombarde che non siano quelle già allora acquisiste. Il restauro compiuto in occasione di questa mostra (E. Arlango, 1999) consente di apprezzare appieno perfino certa fedeltà all'assunto antonellesco, o meglio alvisiano, che riguarda l'intero percorso del maestro, e che egli ha in comune con il giovane Lotto della prima fase trevigiana. Lo si deduce a osservare l'alta e tersa luminosità del fondo su cui si ritaglia sottilmente il profilo del san Giuseppe e su cui si modula la plasticità del volto idealizzato della Vergine, la cui aureola lascia trapelare come sotto un vetro soffiato le nuvole di un cielo freddo e chiarissimo. La luce radente sottolinea con forti risalti plastici l'accostamento per studiati incastri delle figure, ammantate in panneggi ampi e dalle larghe pieghe angolose, messi in rapporto col volume sospeso della tenda verde che definisce in termini di un linearismo virtuosistico e meglio scultorei un limite prospettico assieme alla linea del tirante su cui è sospesa e all'elemento architettonico sulla sinistra, sul quale un'edera allusiva alla vita eterna copre la sbrecciatura. Questi esiti vanno sicuramente commisurati alle contemporanee ricerche del Lotto, come si manifestano all'altezza della tavola di Capodimonte del 1503, delle pale di Santa Cristina del Tiveron e di Asolo, o della *Sacra conversazione* della National Gallery di Edimburgo o del *Matrimonio mistico di santa Caterina* dell'Alte Pinakothek di Monaco, fino cioè alle ultime opere trevigiane del Lotto. Il Pennacchi, mentre vi si approssima anche per certe assonanze tipologiche, qui in particolare a riguardo del san Giuseppe, ma più in generale dal punto di vista di certe caricate espressività sollecitate dallo studio di Dürer, mantiene tuttavia sempre un più sentito legame di fondo con la tradizione tardo quattrocentesca. Il mantello rosso del san Giuseppe – costruito su una preparazione calda e posto in un rapporto di equilibrio sottilissimo con quello della veste della Vergine, strutturato invece su una base rosa più fredda –, ha ancora una qualificazione cimesca o alla Boccaccino del soggiorno veneziano ad apertura del secolo. Il Bambino o la stessa figura del committente, in cui vi è uno squilibrio nel rapporto prospettico tra le mani e il busto, si attiene a moduli tradizionali con un senso plastico che si direbbe alla Basaiti piuttosto che alla Solario, anche se rispetto al primo le qualificazioni dei volti sono di gran lunga meno generiche per una più sottile capziosa espressività. D'altra parte l'arcaismo della soluzione compositiva belliniana, da confrontarsi ad esempio con quella della *Pala Pourtalès* della Biblioteca Morgan di New York, la stessa che interessa anche il Lotto nella pala di Capodimonte del 1503, è uno schema ritenuto utile dall'artista soprattutto per la presenza del donatore in abisso sul cui capo la Vergine deve sospendere ritualmente la mano benedicente, compiendo addirittura qui una forzatura del braccio poco credibile. All'applicazione di tale schema non corrisponde infatti un'altrettanto tradizionale costruttività del gruppo che, come osservato, obbedisce a una ben più complessa dinamica. A fronte di questa formulazione di una cultura soprattutto alvisiana e düreriana, l'aspetto più nuovo e discusso circa l'idealizzazione e la resa di alta professionalità tecnica del volto della Vergine – quello che in antico può avere suggerito di chiamare in causa Perugino –, può essere stimolato, specie per un'inclinazione sentimentale come trattenuta, dall'osservazione addirittura di Giorgione, nei termini di una curiosità che riguardò anche il giovane Lotto, il quale ugualmente non ebbe a trarne conseguenze in termini ad esempio tonali. Per quanto attiene alla cronologia dell'opera, problema tuttora aperto nella ricostruzione generale del catalogo delle opere di Pier Maria Pennacchi, i riferimenti alle opere del Lotto precedenti il viaggio nelle Marche del 1506 suggeriscono una datazione entro la seconda metà del primo decennio del Cinquecento, come punto di maturazione personale e di rimeditazione di stimoli lotteschi, cioè di una intensa esperienza vissuta in comune tra i due artisti. Se anche il dipinto di Bassano è da porsi certo dopo la tavola di Basilea, che pur risente della stessa congiuntura, non si trova tuttavia giustificazione per una sua datazione troppo inoltrata al secondo decennio, che avrebbe come unico termine di paragone gli scomparti del soffitto della chiesa di Santa Maria dei Miracoli di Venezia che sono riconosciuti al Pennacchi, attribuzione questa che rimane peraltro alquanto problematica. È piuttosto da riconsiderare il confronto con la *Dormitio Virginis* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia per la quale è stata prospettata da più parti una datazione sul 1510, ma anche in questo caso ci si chiede se non possa anch'essa essere anticipata, per lasciare il posto proprio alla tavola qui illustrata, quale esempio più maturo entro l'attuale catalogo del Pennacchi.

Bibliografia: Vittorelli, 1833, p. 52; Fiocco, 1929 (b), p. 1; Coletti, 1935 (b), p. 54; Pallucchini, in I *capolavori...*, 1946, pp. 74-75 n. 112; Banti-Boschetto, 1953, p. 63; Berenson, 1957, I, p. 144; Martini, 1957, p. 58; Berenson, 1958, p. 145; Heinemann, 1962, p. 128, n.s. 256; Lucco, 1975, p. 6; Sgarbi, 1977, pp. 40-41, *passim*; Magagnato, in *Il Museo...*, 1978; pp. 89-90; Natale, in *Art Venitien...*, 1978, p. 97; Lucco, 1980 (b), pp. 57-58; Nepi Scirè, 1981, pp. 39-40, 42 nota 34; Dal Pozzolo, 1993, p. 49; Nepi Scirè, 1996, p. 363; Sponza, 1996, p. 273 nota 13.

Giorgio Fossaluzza

32.
Giovanni Antonio de' Sacchis
detto il Pordenone
(Pordenone 1482?-Ferrara 1539)
Santa Maria Maddalena
e san Tommaso Becket,
santa Caterina
e santo agostiniano

Pittore veneto, fine secolo XV
Madonna con il Bambino
affresco staccato, cm 398 × 500
Conegliano, Museo Civico
restauro: Federico Velluti, 1984-1986

La prima citazione degli affreschi del Pordenone della chiesa di Sant'Antonio in Conegliano annessa al convento e all'ospizio dei Canonici lateranensi si deve al Ridolfi nel 1648: «lavorò appresso in Sant'Antonio di Conegliano in una Capella li Santi Agostino, Ubaldo, Maddalena e Lucia». Il Malvolti nel 1773 elenca le opere d'arte dei tredici altari della chiesa, e ne ricorda la soppressione per decreto della Serenissima nel 1679 e il conseguente passaggio in mani private. In base ai decreti della Repubblica del 1773, egli dispone che siano «consegnate da custodirsi come or sono, cioè in alcuna parte alquanto corrose, alcune pitture a fresco del Pordenone onde non restino o velate con calce, o di più guastate, com'è avvenuto di tante altre per altrui imperizia». La precisa ubicazione di questi affreschi è data da Domenico del Giudice (1729-1794) nel 1787: «In fondo del coro (in *cornu epistulae*) vi è una cappella con dipinto S. Antonio abate sotto una loggia con S. Sebastiano dottore della chiesa e un altro Vescovo opera ritenuta del Beccaruzzi, alla destra del presbiterio vi è una cappella che serviva per il SS. Sacramento, quando vi erano i frati lateranensi, la quale cappella in fondo è dipinta da Giovanni Antonio da Pordenone che vi scrisse il suo nome». Ancor più dettagliato è quindi Fabio Di Maniago nelle successive edizioni della sua *Storia delle Belle Arti Friulane*; nella prima (1819) aggiunge come il Pordenone vi avesse realizzato affreschi anche nel coro, «sant'Agostino che assiso sovra seggio elevato ed avvolto in maestoso panneggiamento sopravanza i quattro vescovi che gli sono a lato». Descrive quindi gli affreschi in oggetto con maggiore dovizia di particolari nella terza edizione ricorretta e accresciuta (ed. 1999, I, pp. 148-149; nota di A. Drigo, *ibid.*, 1999, II), il cui interesse è quello di integrare il testo pittorico che ci è giunto: «nella cappella della Madonna tre archi compositi a pilastri col loro sovraornato, adorni con busti e medaglioni. In quello di mezzo due puttini che sostengono l'immagine della Vergine con una cartella, su cui vi è l'iscrizione in lettere maiuscole .Ind. Salodiensis Canonici Regularis ex voto, e più abbasso Joannis Antonii opus 1514. Ne' due archi laterali in figure di proporzione maggior del vero, in uno santa Maria Maddalena col vaso d'alabastro in mano, ed il santo martire Ubaldo, nell'altra sant'Agostino e santa Caterina, che il Ridolfi suppose santa Lucia, non avvertendo che con una mano sostiene la ruota, istrumento del suo martirio». Ulteriore dettagliata testimonianza diretta spetta al Cavalcaselle, che documenta nel 1865 lo stato dell'affresco in un disegno che si conserva presso la Biblioteca Marciana di Venezia (Ital. IV 2031 [122722], VII; Muraro, 1959, p. 132, fig. 2). In particolare egli delinea i contorni di una lacuna nella parte centrale del testo pittorico pordenoniano che interessa parte dei volti dei due putti che reggono la targa, mentre precisa che la pittura della «Madonna e putto» che egli reputa «anteriore» si scorge entro una nicchia quadrangolare. Il Cavalcaselle riporta quindi l'iscrizione della tabella tenuta sospesa dai due putti («LDV / SALODIENSIS / Can. Reg. Lat. / ex voto») e la firma dell'autore apposta entro la fascia della finta cornice architettonica, subito sotto il pavimento scorciato su cui posano i due putti: «IOANIS AN[.]ONII OPVS». Il nome dell'autore sarebbe separato da un ornato. La data che segue la firma è indicata come 1514, non in trascrizione ma come congettura o meglio deducendola dal Di Maniago. Della chiesa di Sant'Antonio di Conegliano negli anni si conservò solamente l'abside poligonale con gli affreschi pordenoniani. Sollecitato dall'ispettore onorario Adolfo Vital, Gino Fogolari, soprintendente ai Monumenti di Venezia, avviò a partire dal 1922 un progetto per la costruzione di una cappella attorno al nucleo superstite, in modo da consentire una migliore conservazione degli affreschi. Si passò invece, nel 1925, alle operazioni di stacco che, protrattesi nel tempo, finirono con l'aggravare il già precario stato di conservazione, causando in particolare la perdita della firma. Alcune riproduzioni fotografiche dell'archivio della Soprintendenza ai Monumenti di Venezia documentano lo stato di conservazione dell'opera in questa fase e in quella subito successiva. Lo stacco fu quindi effettuato solo nel 1954 (Giuseppe Pedrocco); il proprietario Antonio Luigi La Grassa donò allora gli affreschi al Museo Civico di Conegliano, costituitosi nel 1952 (Muraro, 1960). Il Muraro ne descrive dettagliatamente la tecnica pittorica. Le testimonianze su tale affresco e la lacunosità della parte centrale pongono dei problemi circa la ricostruzione, anche dal punto di vista iconografico. La *Madonna con il Bambino* che attualmente si vede sullo stesso piano degli affreschi pordenoniani era stata eseguita in realtà su di un muro retrostante, in precedenza e non «successivamente in stile antico» come sostiene il Muraro. Si pone quindi il quesito se il Pordenone abbia realizzato i propri affreschi a contorno di un'immagine devozionale più antica o se essa sia stata messa in luce solo successivamente, causando la lacuna della parte centrale rilevata dal Cavalcaselle. In ogni caso il Di Maniago afferma esservi stati «di mezzo due puttini che sostengono l'immagine della Vergine con una cartella al centro». La finta architettura è così fortemente scorciata nella porzione centrale, anche nella volta a lacunari e nella calotta absidale a finti mosaici, che si presterebbe a raccordarsi con l'immagine della *Madonna con il Bambino* che attualmente si conserva, ma accentuando illusionisticamente lo stacco tra il pia-

[32.]

no reale in cui si collocano i santi e le architetture rispetto a quello dell'immagine «miracolosa» della Vergine (Cohen, 1996, p. 83). Tuttavia, secondo le indicazioni del Di Maniago è più probabile che uno stendardo con l'immagine della Vergine con il Bambino fosse realizzato dal Pordenone, probabilmente sui battenti della copertura della nicchia di cui fa cenno il Muraro (1960), la quale poteva quindi assolvere alla funzione di tabernacolo. L'identificazione dei santi che si ergono ai lati dell'immagine mariana è controversa per quanto riguarda il santo vescovo che ha il coltello infisso nel capo, ritenuto Ubaldo dal Di Maniago e in seguito meglio identificato con Tommaso Becket. Il santo di destra che reca il libro e la palma del martirio non ha la mitria e non può essere pertanto Agostino. Indossa l'abito bianco dei Lateranensi e nel libro tenuto aperto sono ben leggibili almeno le ultime due righe con la scritta: «Gabriel a[n]gelus / aparuit Zacha[ria]». All'interno delle specchiature laterali a finto marmo alla base dell'affresco vi sono entro incorniciature ovoidali il fuoco e la lettera Tau, simboli di Sant'Antonio abate titolare della chiesa. Sulla cornice tra santa Caterina e il santo martire vi è un cartiglio la cui scritta è del tutto abrasa e non è stata rilevata nelle testimonianze storiografiche. In riferimento alla data del 1514, della quale non vi è ragione di dubitare, l'affresco di Conegliano, commissionato dal canonico lateranense Ludovico da Salò, si pone in un momento chiave della serrata evoluzione stilistica del Pordenone. Il Cavalcaselle (1876) riconosce alle figure «quei caratteri piacevoli, che abbiamo notati nel quadro di Lusignana». Si tratta della tavola raffigurante la *Madonna con il Bambino e i santi Giovanni Battista, Caterina, Pietro e Daniele* della chiesa parrocchiale della vicina Susegana, che si inquadra splendidamente nel contesto della committenza dei conti di Collalto, che diede l'opportunità al Pordenone di svolgere in questo ambito del trevigiano un'intensissima attività durante la prima metà del secondo decennio, chiamato probabilmente grazie alle relazioni tra i Collalto e i Savorgnan, famiglia friulana per la quale egli aveva già realizzato suoi lavori, come l'affresco del 1506 della chiesa parrocchiale di Valeriano (Ganzer, 1998, p. 7). A confronto con la pala di Susegana, a cui conviene la stessa data e che è di poco anticipata da quella di Vallenoncello e, sul piano omogeneo della pittura ad affresco, con la decorazione della volta e delle pareti del coro della chiesa parrocchiale di Sant'Ulderico di Villanova, a cui il Pordenone attese a partire dal settembre dello stesso 1514, gli affreschi di Conegliano segnano un punto nodale di adesione al giorgionismo. Pordenone dimostra la sua partecipazione alla «maniera moderna» portata alle estreme conseguenze nel ciclo di Travesio del 1516 e nella *Pala della Misericordia* del duomo di Pordenone del 1515-1516. Accomunano gli affreschi di questa fase l'uso di colori chiari e luminosi e la ricerca di un punto di equilibrio tra disegno vigoroso e indefinitezza di contorni intaccati dalla stesura tonale. Nell'affresco coneglianese l'alternanza delle partiture cromatiche del fondo, azzurro ai lati estremi e grigio chiaro per i due santi posti verso l'interno, fa poi assumere uno straordinario vigore plastico alle figure, che risultano quasi risospinte in avanti dall'illusionismo prospettico delle architetture. Il Bettini (1939 [b]) vedeva questi affreschi «vibranti di magnifici brani d'un colore ormai pienamente costruttivo, intonato su un biondo caldo»; ed è con opere come queste che egli ritiene che il Pordenone mostri «d'aver interpretato il giorgionismo come forse nessun altro pittore». Già lo Schwarzweller (1935) aveva indicato un preciso riferimento per la santa Caterina con il *Compagno della Calza* di Tiziano dal Fondaco dei Tedeschi, per il carattere emozionale dell'espressività come pure per l'enfasi formale. A queste annotazioni del passato, si aggiunga poi l'osservazione più recente della Furlan (1984), secondo la quale «il volto di Santa Caterina, di una grazia quasi peruginesca, [...] offre una preziosa testimonianza del grado di "verità" e immediatezza raggiunto dal Pordenone in questa fase nella resa delle figure». A proposito degli affreschi di Conegliano lo Sponza (1996) propone, altresì, di riallacciarli alla seconda fase di realizzazione degli affreschi della cappella Vecchia del castello di San Salvatore dei Collalto, distrutti nel 1917, secondo una distinzione mutuata dal Di Maniago e dal Cavalcaselle, che pongono per ultimi quelli del lato meridionale del coro (*Zaccaria che riacquista la parola, Visitazione, Cristo che libera i Padri dal Limbo*). In questi, vi ravvisa soprattutto contatti con il Palma – già privilegiati per questa fase del Pordenone dal Lucco (1975) –, a spiegare «quelle forme dilatate, di un più sicuro senso dello spazio, di un uso del colore chiaro ed arioso, disteso ad ampie campiture».

Per quanto riguarda l'immagine della *Madonna con il Bambino* essa è assegnabile a una fase subito successiva alla costruzione della chiesa nel 1479 (Botteon, 1901, p. 115) per essa, che ha ricevuto un'attribuzione del Cohen a Pietro da Vicenza, è da preferire un accostamento allo stile di frescanti locali ispirati da Giovanni di Francia originario di Metz (Lucco, 1990, pp. 573 ss.).

Bibliografia: Ridolfi, 1648 (ed. 1914), p. 117; Malvolti, 1773 (ed. 1964), p. 16; Di Maniago, 1819, pp. 54-55, 143; Di Maniago, 1823, pp. 77-78, 201-202; Cavalcaselle, 1876 (ed. 1973), pp. 64-137; Botteon, 1901, p. 115; Crowe-Cavalcaselle, 1912, p. 141; Venturi, 1913, p. 184; Venturi, 1928, pp. 631, 737; Arslan, 1933, p. 271; *Elenco...*, 1935, p. 31; Schwarzweller, 1935, pp. 29-30, 132; Bettini, 1939 (a), p. 66; Bettini, 1939 (b), p. 473; Fiocco, 1939 (ed. 1969), pp. 41, 122, 135, 146; Berenson, 1957, p. 144; Marchetti, 1959, p. 216; Muraro, 1959, pp. 131-134; *Ragguaglio...*, 1959, p. 96; Muraro, 1960, pp. 103-104; De Mas, 1966, pp. 34-39; Furlan, 1966, p. 9; Muraro, 1971, pp. 165-166; Lucco, 1975, p. 19; Volpe, 1975, p. 102; Pilo, 1977, p. 159; Rizzi, 1978, p. 182; Lucco, 1981, pp. 39-40; Bonelli, 1984, p. 250; Furlan, 1984, pp. 57, 90, 92; Furlan-Bonelli, 1984, p. 14; Furlan, 1988, pp. 18, 60-61 n. 10, 322; Cohen, 1996, I, pp. 81-83, II, pp. 524-526 n. 11; Sponza, 1996, p. 243; Di Maniago, 1999, I, pp. 56, 148-149; Drigo, in Di Maniago, 1999, nota 82.

Giorgio Fossaluzza

34.
Domenico Capriolo
(Venezia 1494-Ponzano Veneto 1528)
Natività
(Incredulità della levatrice)
tavola, cm 73,5 × 114
Treviso, Museo Civico L. Bailo,
inv. P.915
restauro: Nuova Alleanza
Cooperativa, Villorba, 1999

Reca la data a caratteri romani sull'architrave della capanna: «MDXXIIII»; sul blocco di pietra su cui posa il giovane pastore sulla sinistra vi sono le iniziali dell'autore «D C» incluse, sormontate da una stella.
Il dipinto, nell'occasione assegnato a Domenico Capriolo, è descritto dettagliatamente da Crowe e Cavalcaselle (1871-1912) presso casa Giovanelli a Venezia, dove riceveva l'attribuzione a Domenico Campagnola, motivata dalla coincidenza delle iniziali dei due maestri. Non è identificabile con precisione negli inventari settecenteschi o successivi di quella collezione, né sotto la paternità del Campagnola e neppure di altri artisti (Montecuccoli degli Erri, 1992-1993; Mengotti 1996-1997). L'autorevolezza del parere di Crowe e Cavalcaselle e l'avvallo della sigla determinano in seguito la citazione dell'opera Giovanelli in contesti nei quali inizia a estendersi con nuove attribuzioni il catalogo del Capriolo, in particolare da parte della Ffoulkes e soprattutto del Berenson. Quest'ultimo (1896) la considera più vicina al Bordon di quanto non risulti l'*Adorazione dei pastori* del Museo Civico di Treviso, firmata e datata al 1518.
L'opera è inoltre presa in considerazione negli stessi anni dal Biscaro (1896) che tuttavia, a fronte delle molteplici attribuzioni di cui doveva essere al corrente, la ritiene l'unica a poter essere riconosciuta con certezza al Capriolo, oltre all'*Adorazione dei pastori* del 1518 e all'*Assunzione della Vergine* del duomo di Treviso, documentata al 1520. Altra voce nella fortuna critica dell'opera è quella di Adolfo Venturi (1928) che la riproduce per la prima volta. Più di recente il dipinto, che è entrato a far parte del Museo Civico di Treviso nel 1983 in seguito all'acquisto presso il mercato antiquario veneziano, è stato considerato negli studi che hanno portato nuovamente all'attenzione il pittore trevigiano aumentandone considerevolmente il catalogo. È pertanto commentato dal Lucco (1983, 1985), dal Manzato (1982, 1984) e nel profilo dell'autore di chi scrive (1983). Senza poter tener conto della data apposta all'opera, propendevo per una lettura lottesca che ne implicava una datazione negli ultimi anni di attività del Capriolo, quelli del rientro veneziano di Lorenzo Lotto alla fine del 1525, a cui si veniva indotti anche dalla rara tematica iconografica, che appariva affine a quella della *Natività* di quest'ultimo nella Pinacoteca di Siena, datata attorno al 1527. Il Manzato (1984), pur potendone leggere la data del 1524, confermava una tale suggestione lottesca in termini stilistici: «ammorbidimento dei contorni delle figure, effetti di chiaroscuro con l'ombra che si insinua nelle pieghe delle vesti». Ancora al Lotto si appella per quest'opera più di recente lo Sponza (1996). È, invece, il Lucco che, escludendo con decisione proprio la componente lottesca, spiega la «luminosità crepuscolare e impastata, questa eccessiva densità di materia» come «meglio spiegabile nei termini bresciani del Savoldo e di Giovanni e Bernardino da Asola», un'opinione pienamente giustificata proprio per la presenza a Treviso del Savoldo, chiamato a completare nel 1521 la *Sacra conversazione* della chiesa di San Nicolò iniziatavi da fra Marco Pensaben con la «supervisione» di Vittore Belliniano (Fossaluzza, 1985). Nell'occasione che ora mi si presenta di poter aderire pienamente a tale orientamento della lettura stilistica come prospettata dal Lucco, cioè verso i bresciani di stanza a Venezia per quanto riguarda la sostanza stilistica della *Natività* del Capriolo del 1524, si può ricordare che l'equivoco attributivo con Bernardino da Asola, verosimilmente alle stesse date, sia intervenuto in passato per la pala dell'*Adorazione dei Magi* della basilica della Madonna dei Miracoli di Motta di Livenza (Lucco, in *Proposte di restauro*, 1978, pp. 101-106) assegnata al Capriolo a partire da Crowe e Cavalcaselle (ed. 1912, III, p. 131) e da molti altri, e come questo stesso equivoco possa avere avuto un'attualità con l'assegnazione al Capriolo, invece che allo stesso da Asola come ora mi avvedo, dei disegni dai caratteri palmeschi dell'*Adorazione dei pastori*, l'uno appartenente al Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi (Rearick, 1976, pp. 122-124 n. 28; Fossaluzza, 1983, pp. 50-51, fig. 1) l'altro al Victoria and Albert Museum di Londra (C.A.I. 398; cfr. Fossaluzza, in *Facciate affrescate*, 1989, pp. 143, 146). È questo un problema da affrontare a più ampio raggio dovendosi ancora stabilire, accanto al più coerente e vasto catalogo acquisito recentemente dal Capriolo, anche quello del da Asola ancora in attesa di un sostanziale chiarimento. Si vuole qui solo anticipare il quesito che si ritiene strettamente connesso e che riguarda la decorazione del soffitto della chiesa di Santa Maria dei Miracoli di Venezia, tradizionalmente, e anche negli ultimi studi, riconosciuto al Pennacchi, per il cui completamento sarebbe succeduto proprio il Capriolo. È dunque ormai ben delineata la parabola stilistica del Capriolo sempre prensile in ogni fase della sua dinamica: si apre infatti in termini «giorgioneschi» nell'accezione espressamente commisurata all'insegnamento di Palma il Vecchio all'altezza del celebre e discusso *Ritratto di giovane* dell'Ermitage del 1511, a cui segue nella stessa linea, ad esempio, il *Ritratto di musico* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, già assegnato al Pordenone; avanza guardando in certa misura al Pennacchi e suo tramite a una comprensione del Lotto giovane, ma anche in termini aggiornati tiene conto del Pordenone stesso, quello della fase di committenza Collalto e quello del momento degli affreschi della cappella Malchiostro del duomo di Treviso del 1520, di cui egli sembra risentire già nell'enfatica *Assunzione della Vergine* di questo stesso anno. Del resto il catalogo del Capriolo a ben vedere è cresciuto anche attingendo a nuove proposte in favore del Pordenone giovane, avanzate ad esempio dal Lucco nel 1975 (*Madonna con il Bambino* dell'Art Gallery and Museum di Glasgow, *Cristo benedicente tra san Pietro e san Giovanni evangelista* di collezione privata). Il Capriolo è quindi pronto, in contemporanea, a orientarsi verso il Savoldo e dunque a comprenderne la più facile traduzione svolta da Bernardino da Asola, come si avverte nella tavola del 1524 qui illustrata e altresì, in termini più prossimi, nella *Madonna con il Bambino e i santi Leonardo e Rocco* della chiesa parrocchiale di Ponzano del 1525.
L'arte di grandi maestri ed eventi importanti di ambito trevigiano sono dunque filtrati prontamente dall'artista. Egli in particolare, e in termini propriamente savoldeschi, rinuncia a effetti tonali di superficie aderendo a una costruzione cromatica compatta, talvolta definita dalla nettezza dei contorni scuri, altrimenti solo vibrata da minuti tratti superficiali di varia densità, come quelli rossi a definire il volume degli incarnati. Savoldesca è dunque anche la definizione luministica, che ha fatto equivocare nel ravvisare in quest'opera quasi un notturno o un albeggiare, trattandosi piuttosto dell'eco della tradizione lombarda, tramite i bresciani, quella del variare sensibilmente la luce e di proiettare entro lo spazio ombre più dense. Di particolare interesse sono i dettagli e l'assunto iconografico generale dell'opera, che sembrerebbe di derivazione d'oltralpe (anch'essa tramite le preferenze düreriane o fiamminghe del Savoldo?) che riguarda l'episodio del miracolo della levatrice tratto dagli Apocrifi: il *Protoevangelo di Giacomo* al cap. XIX e lo Pseudo Matteo al cap. XIII (Réau, 1957, II, pp. 220-221; Schiller, 1971, I, p. 61). Secondo questi testi e la tradizione iconografica e delle sacre rappresentazioni che ne scaturisce potrebbe trattarsi della presenza della donna saggia, chiamata in aiuto da Giuseppe, la quale fu testimone del parto verginale di Maria senza poterle prestare aiuto per avere le dita rattrappite che le furono guarite

[34.]

al contatto con i pannolini del Bambino. Oppure, secondo altra interpretazione, potrebbe trattarsi, più verosimilmente, di Zelomi o Salom (Anastasia nelle sacre rappresentazioni), una delle due levatrici, quella che incredula – proprio come san Tommaso nei riguardi del Cristo – volle verificare la verginità di Maria, rimanendone punita. Altri riferimenti riguardano la scena scolpita sul plinto del pilastro su cui si regge la costruzione di fondo, in cui il vincitore, deposta la lorica e col vessillo in mano, soggioga lo sconfitto. La sigla «v.v.», presente ad esempio in ritratti giorgioneschi e tizianeschi, discussa specie a proposito del *Ritratto di giovane (Giustiniani)* di Giorgione della Gemäldegalerie di Berlino, si è prestato in tale contesto a diverse e discusse interpretazioni, per lo più concernenti contrapposizioni concettuali come quella *Virtus Voluptas*, *Veritas Virtus* o motti come quello *Virtus Vincit* (per un ragguaglio cfr. Thomson de Grumond, 1975, pp. 346 ss.; Ballarin, in *Le Siècle*, 1993, pp. 297-298; Lucco, 1995; Anderson, 1996, pp. 226- 227; Pignatti-Pedrocco, 1999, p. 140). Nel caso di una situazione così particolare come quella della *Natività* del Capriolo, l'interpretazione può riguardare in termini più generali un riferimento cristologico, circa il nuovo ordine instaurato dall'incarnazione del Verbo, o circa la prefigurazione della Resurrezione, quindi ad esempio il motto *Virtus Vincit*, piuttosto che l'episodio della levatrice incredula cui converrebbe quello di *Veritas Virtus*. Altri aspetti di capziosità iconografica riguardano l'evidenza data al pozzo in primo piano, il fatto che la mangiatoia di vimini intrecciati sia adagiata sull'erpice, che vi sia il focolare acceso e che l'asino ragli. Quest'ultimo, in particolare, è l'aspetto che ha una più complessa chiave interpretativa, sia come animale puro in contrapposizione al bue, o immagine del popolo ebreo allusiva della sua testardaggine in termini veterotestamentari, ma che ragliando qui si accorge dell'identità del nato come il messia, così come avviene per i pastori e per i magi (Schiller, 1971, I, pp. 60-61).

Bibliografia: Ffoulkes, 1855, p. 250; Crowe-Cavalcaselle, 1871, II, 227; Crowe-Cavalcaselle, ed. 1912, III, p. 131; Berenson, 1896, p. 210; Biscaro, 1896, p. 283; Venturi, 1928, IX, III, p. 35, fig. 371; Manzato, 1982, p. 157 (con errata corrige); Fossaluzza, 1983 (a), pp. 59-61, 63 nota 13, 66 nota 61, fig. 16; Lucco, in *Francesco da Milano...*, 1983, p. 78 nota 95; Manzato, 1984, pp. 85-90 ss.; Lucco, 1985, pp. 114, 147 nota 28; Lucco, 1996, p. 688; Sponza, 1996, pp. 263, 280 note 173, 174; Martin, 1997, pp. 281-282.

Giorgio Fossaluzza

36.
Paris Bordon
(Treviso 1500-Venezia 1571)
Resurrezione di Cristo
olio su tela, cm 80 × 88
Treviso, Museo Civico L. Bailo,
inv. P.95
restauro: Nuova Alleanza Cooperativa, Villorba, 1999

Sul masso su cui posa il soldato che sta in piedi sulla sinistra della composizione si legge: «Par[i]s Bor[donu]s.». Il dipinto è identificabile con uno dei due che il Rigamonti nel 1773 vide ai lati della pala dell'altare maggiore della chiesa delle Benedettine di Ognissanti di Treviso raffigurante il *Paradiso* di Paris Bordon, ora presso il Museo Civico di Treviso: «lateralmente al detto altare [...] due quadretti, che rappresentano la Resurrezione di Nostro Signore, lavori del detto Paris Bordon». Sono con tutta probabilità le stesse opere del pittore trevigiano a cui accenna anche il Cima nel 1699, senza esplicitarne il soggetto. Più tardi i due dipinti sono qui ricordati dal Federici nel 1803 il quale accortamente precisa raffigurare l'uno la *Resurrezione di Cristo*, l'altro l'*Ascensione*. Dopo la soppressione del monastero di Ognissanti divenuto sede del liceo dipartimentale dal 1808, le vicende di queste opere si ricostruiscono in base alle lettere che Pietro Edwards e il direttore del Demanio di Treviso si scambiano a partire dal 2 e dal 12 dicembre 1808, entrambe pubblicate da Bailo e Biscaro (1900). L'Edwards lamenta la loro scomparsa, mentre dalla risposta del direttore del Demanio risulta che «i due piccioli Paris, cioè resurrezione ed ascensione vennero da devote e zelanti persone di riguardo creduti non totalmente degni di andar al confronto di tanti altri capi d'opera del dipartimento, tanto più ch'erano molto pregiudicati; divisato avevano di unirli ad un pezzo di mediocre grandezza in tavola dello stesso Paris esistente nella Cattedrale [*I sacri misteri* ora nella sacrestia dei Canonici del duomo di Treviso], ed avere la consolazione di conservare una picciola serie di tal Autore; in prova di ciò mi accertai che uno delli detti quadretti s'attrova in Venezia per essere restaurato, ed uno lo fu da prima». A seguito dell'insistenza dell'Edwards e dopo lunghe trattative, ricostruibili dalla documentazione ugualmente riportata da Bailo e Biscaro, il Demanio ne venne in possesso, ma per cederle a privato collezionista trevigiano: Giuseppe Mandruzzato. Il Crico nel 1828 le ricorda infatti «presso onorata famiglia trevigiana», a eredi della quale appartenevano ancora nel 1900 quando entrambe furono esposte alla mostra trevigiana dedicata a Paris Bordon per la cura di Luigi Bailo e Gerolamo Biscaro. Gli eredi Mandruzzato nel 1939 legarono il dipinto qui illustrato alla pinacoteca trevigiana, mentre dell'altro si sono perse le tracce. Il Manzato (1984) suppone che i due quadri per le loro stesse dimensioni fossero destinati in origine alla devozione privata delle monache di Ognissanti, trovando in ciò sostegno nella testimonianza del Ridolfi che ancora nel 1648 ricorda come il Bordon «per le monache d'ogni Santi fece molti quadretti». In ogni caso, il fatto che i due temi iconografici non fossero coincidenti ma correlati, quello della *Resurrezione* e dell'*Ascensione*, come attesta il Federici, lascia intendere che la loro realizzazione «quasi a calco rovesciato con minime differenze di colore», secondo la descrizione del Bailo, rispondesse a una originaria destinazione quali *pendants*. Nel catalogo delle opere della monografia bordoniana del 1900, che si deve soprattutto al Biscaro con l'incoraggiamento critico di Gustavo Frizzoni, la collocazione nella fase tarda della produzione del maestro trevigiano è già esplicitata per riferimenti comparativi e stilistici: «le tinte sono languide; l'esecuzione però ne è accurata. Il nudo del Redentore ricorda il S. Sebastiano ed altri ignudi della pala del "Paradiso", ora all'Accademia di Venezia. La mossa della guardia che fugge sbigottita, accenna ad influenze michelangiolesche subite forse attraverso l'ultima maniera di Tiziano. Tutto induce a ritenere che il quadretto appartenga all'epoca più tarda del nostro pittore». Il Menegazzi (1963) considera come le figure risentano della «crisi manieristica», ponendo tuttavia l'accento per quanto riguarda quest'opera nel paesaggio: «per il mirabile accordo di toni verdi e azzurri e per la dolcezza del disegno, tra i più riusciti dell'artista». La Canova (1964), assegna il dipinto alla seconda metà del sesto decennio, nella fase dell'attività del Bordon connotata in generale nei termini di una progressiva involuzione stilistica. Ad esso fa dunque seguito la *Sacra conversazione* della Pinacoteca di Brera (n. 106), la *Pala dei santi Andrea, Pietro e Nicola da Bari* di San Giobbe a Venezia, infine, con una collocazione precisabile al 1557-1558, la tavola raffigurante *La Vergine che presenta san Domenico al Redentore* della Pinacoteca di Brera, proveniente dal monastero delle Domenicane di San Paolo di Treviso (cfr. Fossaluzza, in *Pinacoteca...*, 1990, pp. 91-93). Assume all'opposto una considerazione positiva nei confronti della *Resurrezione di Cristo* il Lucco (1980) che la data verso il 1560: «la tela dimostra il suo accostamento alla cultura manieristica internazionale, soprattutto nella manifesta inquietudine dei moti fisici, nelle torsioni forzose e manierate delle figure, e nella preponderanza che il bellissimo paesaggio estivo, colto nei declivi della dolce vallata, viene ad assumere rispetto ai personaggi». Il Manzato (1984), distingue la datazione della *Resurrezione di Cristo* – anche per ragioni di una migliore qualità –, da quella del *Paradiso* della chiesa di Ognissanti per il quale egli accetta la datazione tradizionale circa il 1560-1562 (*ibid.*, p. 110 n. 36), come pure da quella del *San Lorenzo e quattro santi* ora nel duomo di Treviso e datata per l'appunto al 1562 (*ibid.*, pp. 112-113 n. 37), per trovare riscontro piuttosto sia nella pala di Brera proveniente da San Paolo, per cui conferma la congruità della data 1555-1557, sia nella pala della *Madonna con il Bambino in trono e i santi Giovanni Battista e Girolamo* già in San Girolamo di Treviso, ora presso il Museo Civico (*ibid.*, pp. 100-101 n. 30). Tali accostamenti e la conseguente datazione dell'opera circa il 1555-1557, secondo la proposta del Manzato, ha l'importanza di sottolineare come l'assunto manieristico delle figure nelle loro complesse movenze e la «miniaturizzazione delle figura umana in relazione all'ambiente» – i confronti in proposito vanno anche alla *Sibilla del Tevere* già Obraztsov ora al Museo Puskin di Mosca e al *Combattimento dei gladiatori* del Kunsthistorisches Museum di Vienna – testimonino un'«evoluzione dell'artista fin dai primi anni Cinquanta, mentre [...] è attivo in terra veneta». Anche per la Béguin (1987) la *Resurrezione di Cristo* può essere citata tra quelle opere le quali, ancora nel corso degli anni cinquanta, possono preparare l'ultima fase del Bordon, in cui vi si verifica effettivamente un certo decadimento qualitativo, ravvisato nelle citate pale del *Paradiso* e del *San Lorenzo e quattro santi* del 1562. All'opposto il Rearick (1987) data il dipinto qui illustrato al 1562 - 1565; l'occasione è quella di riferirgli come prima idea per la figura del soldato dormiente in primo piano a sinistra il disegno raffigurante una *Figura maschile nuda* dell'Accademia Carrara di Bergamo (inv. 790). A ben vedere, entro l'oscillazione cronologica tra la metà degli anni cinquanta e il 1560 o subito dopo a proposito della *Resurrezione di Cristo* qui esposta, e al riguardo del carattere delle figure «in piccolo» entro paesaggio di gusto manieristico «internazionale», si prospetta di fondo il noto e discusso problema del momento in cui ebbe a compiersi il viaggio a Fontainebleau di Paris Bordon e delle sue conseguenze sul piano stilistico. Vi sono maggiori probabilità, anche per riscontri documentari (Fossaluzza, 1984), perché esso sia avvenuto tra il 1559 e il 1561, subito dopo gli impegni assunti in San Paolo a Treviso, avendo pertanto come punto di riferimento stilistico il *Giove e Io* del Konstmuseum di Göteborg (inv. 175), identificabile con il quadro di tale soggetto che il Bordon, secondo il Vasari (1568; ed. Milanesi, VII, 1881, p. 463), avrebbe eseguito per l'appunto a Fontainebleau per il cardinale di Lorena. Non vi è tuttavia ragione per cre-

[36.]

dere, come osserva anche la Béguin (1987), che solo tale esperienza abbia determinato certi peculiari risultati di carattere manieristico propri della produzione tarda del maestro trevigiano, costringendo forzatamente a ritardare dopo tale evento la datazione di molte opere. Si tratta altresì di una ricerca in atto già a partire dai *Sacri misteri* destinati a un altare del duomo di Treviso fatto erigere nel 1551 dal vicario episcopale Andrea Salomon, con cui il maestro esordisce a Treviso dopo la magnificente parentesi milanese, e che assume ben presto più sofisticate cadenze manieristiche, le quali trovano nel dipinto in oggetto una delle migliori attestazioni, ma che si evolveranno ulteriormente, ad esempio nel citato *Combattimento dei gladiatori* di Vienna, che è da supporre sia di qualche anno più tardo (entro la parentesi francese?). Quelle degli anni cinquanta, che fanno gruppo con il dipinto qui esposto, sono opere «nelle quali, la ricchezza del colore scalda l'impronta formalistica della composizione, impedendole di cadere nell'accademismo» e che «nascono su di un piano di compromesso tra la vecchia visione tonale e la nuova concezione della forma che necessita di un colore timbrico» (Pallucchini, 1984 [a], p. 24). Sotto questo aspetto, e per quanto riguarda la perfetta coincidenza di esito stilistico nella realizzazione del paesaggio, una conferma per la collocazione della *Resurrezione di Cristo* alla metà del sesto decennio, viene anche dall'*Allegoria della Fede* già sul mercato antiquario del Principato di Monaco, riconosciuta al Bordon da chi scrive (Fossaluzza, 1998, pp. 647, 652 fig. 719), che in proposito costituisce un punto di riferimento di tutto riguardo, in quanto datata proprio al 1555, quando fu eseguita per Bernardo Gastaldi, tesoriere episcopale di Treviso, vicario di San Lorenzo e procuratore del Bordon, in base a documenti del 1553 e del 1555.

Bibliografia: Cima, ms., 1699, III, c. 285; Rigamonti, 1767, p. 36; Rigamonti, ms., 1773, c. 9; Rigamonti, 1776, p. 39; Federici, 1803, II, p. 42; Crico, 1828, p. 124; Bailo, 1900, p. 13; Bailo-Biscaro, 1900, pp. LI-LIII, 99-104, 168-169; Coletti, 1926, p. 111; Lazzari-Garzoni, 1927, p. 95; Berenson, 1957, p. 48; Berenson, 1958, p. 50; Coletti-Menegazzi, 1959, p. 21; Moschini Marconi, 1962, p. 72; Menegazzi, 1963, pp. 49-53; Canova, 1964, pp. 56, 88-89; Vodarich, 1978, pp. 47-48; Lucco, in *Dipinti...*, 1980, tav. XXXII; Manzato, 1982, p. 162; Manzato, in *Paris Bordon*, 1984, p. 102 n. 31; Béguin, 1987, p. 27 nota 55; Rearick, 1987, pp. 58, 59, fig. 24; Fossaluzza, in *Pinacoteca di Brera...*, 1990, p. 93; Torresan, 1993, p. 364; Fossaluzza, 1998, p. 647.

Giorgio Fossaluzza

50.
Louis Dorigny
(Parigi 1654-Verona 1742)
Galatea (?)
affresco strappato e applicato su tela, cm 235 × 120
Vicenza, Museo Civico, inv. A. 870
restauro: Paolo Bacchin, 1990

L'affresco proviene da palazzo Chiericati, già Capra poi Clementi, sito in corso Andrea Palladio di Vicenza (attuale sede della Banca Nazionale del Lavoro). Esso è quanto rimane di un apparato decorativo più vasto, del quale tuttavia mancano precise descrizioni o indicazioni perfino circa la tematica svolta, essendo affatto laconica la citazione di Dal Pozzo (1718, p. 178). Ne consegue che anche il soggetto dell'unico brano superstite abbia potuto ricevere diverse denominazioni: di *Fama* o *Ninfa*, di *Nereide* o di *Galatea*. Giunto al museo grazie al dono di Laura Antonella Clementi risalente al 1867, spetta al Minozzi nel 1902 la prima catalogazione che ne riporta la significativa paternità in favore di Pietro Liberi. Nel 1935 la Coggiola Pittoni propone il nome di Louis Dorigny nel contesto dei primi studi che aprono a una nuova identificazione e a un nuovo interesse nei confronti dell'artista francese. Nonostante questa attribuzione venga posta in dubbio dal Fasolo (1940) che, in alternativa, propone quella di Giambattista Pittoni, una conferma autorevole alla paternità del Dorigny viene da Giuseppe Fiocco, attraverso una comunicazione orale del 1958 registrata dal Barbieri (1962). L'Ivanoff (1960) tenta di coglierne la sostanza stilistica con un'annotazione estemporanea che da un lato vede il Dorigny – quello dunque della fase più tarda –, continuare «"le grand Style" di Le Brun con una facilità settecentesca, più confacente al gusto veneziano», dall'altro ne coglie attraverso quest'opera la manifestazione in «anticipo di un certo genere detto "pompier" di pittura decorativa della "belle époque", quella, per intenderci, del famoso "foyer" del "Grand Opéra" di Parigi, tanto vituperata dall'Impressionismo in poi». Si potrà obiettare che si tratta solo di una curiosa *boutade* dell'Ivanoff (frutto della sua proverbiale ironia) se non consentisse comunque di coglierví la comprensione del classicismo accademico, piegato a valori decorativi, che è proprio del contributo dell'artista francese all'arte veneta. Il Barbieri (1962) nel confermarne la paternità al Dorigny, obietta ancora che si tratta di una figura «assai più pesante e carnosa di quelle del Pittoni», e vi conferma corrispondenze con le celebri figure affrescate in palazzo Zenobio a Venezia che data secondo certa tradizione al 1686-1688 e, ovviamente, con le opere vicentine tra il 1685 e il 1690: gli affreschi dello scalone di palazzo Repeta, quelli di palazzo Leoni Montanari, della scala di palazzo Gualdo, infine di villa Capra detta La Rotonda, questi ultimi in particolare vicinissimi all'affresco qui illustrato.
La Spiazzi (1990), confermando tale collocazione tra fine Seicento e inizi Settecento, mette in evidenza il «neoraffaellismo e l'ideale classico» dell'immagine che rinviano al *Trionfo di Galatea* di Raffaello alla Farnesina «nei termini di rielaborazione [...] e non di citazione», atteggiamento quest'ultimo proprio del fratello Nicolas Dorigny, in quanto incisore specializzatosi in soggetti raffaelleschi, ma occasionalmente accertato anche per Louis traduttore della *Battaglia di Ostia* (Marinelli, 1988 [a], p. 55 fig. 57; Corubolo, 1997). Una cronologia degli interventi vicentini del Dorigny è quindi vagliata dalla Rigoni (1993) nel contesto di una complessa e documentatissima ricostruzione delle fasi decorative di palazzo Leoni Montanari. Qui il Dorigny è ritenuto attivo nell'esecuzione degli affreschi e di alcune tele della Galleria dopo il 1688, succedendo al pittore trentino Giuseppe Alberti che data alcuni affreschi in quell'anno, per risultarvi all'opera ancora nel 1694. Gli affreschi in palazzo Capra, di cui si presenta l'unico superstite, sono ritenuti coevi, mentre gli affreschi dello scalone monumentale di palazzo Repeta a San Lorenzo sono collocati poco dopo il 1701, e quelli del salone circolare della Rotonda databili entro il primo decennio del Settecento.
Una diversa seriazione cronologica dell'attività di Louis Dorigny a Venezia e nella terraferma nel corso degli anni ottanta ritengo consenta una migliore comprensione dei caratteri stilistici dell'affresco della *Galatea* e, in termini più generali, del ruolo innovatore rappresentato dal maestro francese nell'ambito della pittura decorativa veneta. Se ne devono innanzitutto ribadire le strettissime affinità nell'impianto disegnativo flessuoso ed elegantissimo, nell'alleggerimento della solidità volumetrica attraverso movimenti aperti e la sospensione dei panneggi o mediante la luminosità alta e diretta che qui modella compiutamente un corpo dalla bellezza idealizzata e solo accarezzato dal chiaroscuro, nei confronti degli affreschi della palladiana villa Capra detta La Rotonda di Vicenza, per i quali ho ritenuto di dover accogliere l'anticipazione cronologica avanzata dal Puppi (1973, p. 224) e dal Pasian (in *Friuli*, 1998, p. 304) a subito dopo la metà degli anni ottanta, in luogo di quella dei primi anni del Settecento (cfr. Fossaluzza, 1998, p. 61). Si tratta di una data solitamente occupata dagli affreschi di Ca' Zenobio a Venezia che si possono invece posticipare alla metà degli anni novanta, quindi dopo l'intervento in palazzo Leoni Montanari, in cui si trova riscontro stilistico negli affreschi dell'anticappella. Si articola pertanto nel tempo la presenza a Vicenza di Louis Dorigny, già esordiente a Venezia nella perduta decorazione ad affresco di San Silvestro del 1681, di cui è testimoniata dalle fonti la novità che segnò la sua affermazione, attivo quindi nei primi anni ottanta anche a Padova per Pio Conti (*Sansone lotta contro i Filistei* e allegoria di un *Fiume*, Padova, palazzo Conti). Se alcuni altri dipinti da cavalletto della prima metà degli anni ottanta oltre a quelli Conti (*Ratto di Europa*, *Ratto di Dejanira* di collezione privata; *Venere e Cupido*, Treviso, collezione privata) possono documentarne l'affrancamento dal residuo interesse per i tenebrosi, pur riformati da eleganze barocchette come il Loth, o la curiosità per la pittura più leggera del Liberi, così come avvenne in parallelo per Paolo Pagani nei suoi anni veneziani, è tuttavia per la prima volta con gli affreschi de La Rotonda e con questo della *Galatea* che si può documentare come il Dorigny fosse più avanti in tale percorso nella tecnica ad affresco. Il suo classicismo di fondamento accademico e la luminosità della sua pittura resa più sensuale grazie all'esperienza veneziana ne motivano la sua posizione fondamentale per lo sviluppo della pittura decorativa fin dalla prima metà degli anni ottanta.

Bibliografia: *Elenchi dei doni...*, 1901, (anno 1867); Minozzi, ms., 1902, p. 133; Coggiola Pittoni, 1935, p. 298; Fasolo, 1940, p. 43; Ivanoff, 1960, pp. 245-246; Barbieri, 1962 (b), pp. 64-67; Donzelli Pilo, 1967, p. 162; Barbieri, 1987, p. 46; Spiazzi, in *I Tiepolo...*, 1990, p. 78 n. 2.1; Rigoni, 1993, pp. 72-73.

Giorgio Fossaluzza

[50.]

59.
Egidio Dall'Oglio
(Cison di Valmarino 1705-1784)
Madonna con il Bambino che consegna il rosario a san Domenico e san Giorgio
olio su tela, cm 177 × 112
Vittorio Veneto, Museo Diocesano d'Arte Sacra «Albino Luciani»
restauro: Renza Clochiatti Garla, 2000

La piccola pala proviene al Museo Diocesano di Vittorio Veneto dalla parrocchiale di Rolle di Cison di Valmarino, dove è segnalata per la prima volta in uno stato di conservazione precario da Livia Alberton (1962). Il contesto è quello di un'integrazione al catalogo dell'allievo di Piazzetta che segue il risarcimento della sua personalità operato pochi anni prima soprattutto dal Valcanover (1954) e dal Pallucchini (1955 [b]), stimolati dall'accertamento della paternità della pala raffigurante la *Sacra famiglia, san Giovannino e santi* del duomo di Belluno, firmata e datata al 1735 (Da Borso, 1950).
Come la Alberton mette in luce l'interesse di quest'opera sta nel fatto che essa si situa pochi anni dopo la pala bellunese del 1735, suo riconosciuto capolavoro, entro quella vasta attività svolta in patria che lo impegnò dopo il rientro da Venezia, fissato nel 1736 dal matrimonio contratto in quell'anno nella natia Cison. Si tratta dunque di un'opera di quella fase che vede il Dall'Oglio perfetto interprete della «lezione stilistica dell'ultimo momento, quello Solivo, dell'arte del maestro», e pertanto riferita agli anni attorno al 1740. Nella stessa occasione la Alberton rendeva note altre due pale della vicina parrocchiale di Lago di Revine: quella raffigurante la *Madonna del Rosario e san Domenico* – che a evidenza ripete con poche varianti lo schema compositivo dell'opera qui illustrata –, e quella con *I santi Apollonia e Osvaldo*. La studiosa ritiene l'analoga pala di Lago una tarda derivazione, databile addirittura al 1760 circa, per anticiparla poi di un decennio in una comunicazione del 1979.
L'allora auspicato restauro della pala di Rolle, compiuto già nel 1981 (e ora in occasione di questa mostra), ha fatto sì che essa venisse presa in considerazione nell'aggiornato profilo del maestro proposto dal Pallucchini e dal Valcanover nel 1983, accanto non solo alla pala bellunese ma anche a quella dei *Santi Lorenzo, Agata, Lucia e Apollonia* della chiesa di San Giacomo apostolo di Castelfranco e all'*Addolorata e i santi Antonio da Padova e Francesco da Paola* della chiesa parrocchiale di Cornuda, che è firmata e datata proprio al 1740, e per il Valcanover dall'insegna con l'immagine della *Madonna con il Bambino e san Giovanni Nepomuceno* della parrocchiale di Pagnano d'Asolo. Va ricordato che a riguardo delle due opere di Lago di Revine edite dalla Alberton, tra cui la versione della *Madonna del Rosario* strettamente connessa a quella qui considerata, sono stati resi noti i documenti di pagamento a partire dal 1739 con il relativo saldo del 1741 (Mies, 1984).
Considerate le affinità compositive se ne desume la prassi esecutiva del pittore che, in base all'insegnamento impartitogli dal Piazzetta, si serve di uno stesso disegno piuttosto che di un cartone, compiendo direttamente in fase di riporto sulla tela le variazioni necessarie. Questa stessa prassi ideativa è confermata in seguito nella lunga attività di Dall'Oglio, ed è tale da consentirgli di diventare un formidabile divulgatore nel trevigiano di inesauste variazioni sui temi piazzetteschi, purtroppo attenuando progressivamente quella felicità pittorica della fase «chiarista» propria della sua formazione e dei suoi esordi in patria, a cui ancora appartiene a buon titolo la pala di Rolle.

Bibliografia: Alberton, 1962, pp. 183-186; Pallucchini, 1983, p. 32; Valcanover, 1983, p. 132; Mies, 1984, pp. 22, 91-92; Fossaluzza, 1986, pp. 351-352; Fossaluzza, 1990 (a), p. 691; Mies, 1992, p. 68, fig. 77.

Giorgio Fossaluzza

per allargare l'adiacente, antica porta meridionale della cinta muraria di Serravalle. L'esterno venne ridotto nelle attuali forme neogotiche nel corso dell'Ottocento.
L'interno è decorato da insigni affreschi, completamente restaurati per la prima volta da Leonetto Tintori (1953-1954) che li ripulì dallo strato di fumo depositato nel 1797 dalle cucine installatevi dalle truppe francesi di occupazione del generale Massena, che scendeva da nord per ricongiungersi a Bonaparte nella pianura friulana. Il ciclo con *Storie di san Lorenzo e di san Marco* risale agli anni tra il 1429 e il 1455 ed è opera di diversi autori. Fu attribuito nel tempo ai più grandi artisti del primo Quattrocento veneto, quali Jacobello del Fiore e Nicolò di Pietro. Oggi viene riferito a un Maestro dei Battuti di Serravalle, che operò qui e a Feltre dopo aver collaborato a Treviso con il Maestro degli Innocenti. Qualcuno vi vede invece l'opera di un artista con esperienze francesi, marchigiane e romane. È presente nell'oratorio anche il pittore locale Giovanni Antonio da Meschio (not. 1450) con due *Madonne*.

VITTORINO PIANCA

Museo Diocesano d'Arte Sacra Albino Luciani

Il Museo Diocesano d'Arte Sacra «Albino Luciani» di Vittorio Veneto nasce dalla necessità di provvedere alla salvaguardia del ricco patrimonio artistico della diocesi, di garantire a oggetti, specie d'arte liturgica più esposti al degrado, un ricovero di sicurezza per programmarne talora il restauro o la manutenzione.
La maggior parte delle opere contenute provengono dunque dal territorio diocesano, il loro deposito negli anni presso il Seminario Vescovile di Vittorio Veneto si era reso necessario per cause diverse.
In parallelo, durante la prima visita pastorale del 1946-1949 del vescovo Zaffonato (1944-1956) si presentò l'occasione, dopo un primo tentativo di inizio secolo promosso dal vescovo Caron (1908-1912), di avviare un inventario dei beni artistici della diocesi vittoriese, a cura del canonico convisitatore e storico diocesano Angelo Maschietto. In occasione dell'ultima riforma liturgica, a seguito della cessazione d'uso di molta suppellettile sacra, e contemporaneamente con la crescente domanda di mercato che esponeva più che mai tale patrimonio artistico delle chiese a furti, il vescovo Albino Luciani (1958-1970) ideò e promosse la costituzione di un deposito di opere d'arte sacra presso il Seminario Vescovile e ne sostenne e richiese i primi restauri.
Man mano che si procedeva in questa primaria opera di salvaguardia sorgeva la coscienza che questi materiali potevano rappresentare un più vasto patrimonio storico e intellettuale di fede e religiosità legato all'ambito culturale diocesano. La proprietà delle opere, già esautorate della loro propria funzione nel sito di originaria appartenenza, rimanendo dell'ente di origine è stata giuridicamente tutelata, mentre l'indicazione di provenienza veniva ad assumere un valore prettamente storico-culturale.
Questa forte motivazione e paziente opera di salvaguardia fu accolta e generosamente proseguita da parte del vescovo Antonio Cunial (1970-1982) il quale promosse la ricerca di una sede opportuna, le prime progettazioni e un tentativo di allestimento. Il vescovo Eugenio Ravignani (1983-1997) ha sostenuto la realizzazione della nuova istituzione museale, completata in questi anni.
Dal 1986 il nuovo spazio museale trova ubicazione nel sottotetto dell'ala moderna del Seminario, e più recentemente si è esteso nell'attiguo sottotetto della cosiddetta storica *ala Brandolini* prospiciente la piazza della cattedrale, che già ospita a pian terreno la biblioteca dell'istituto.
Il progetto prevede un ampio programma di utilizzo con una ristrutturazione dell'intero nucleo monumentale dell'ala Brandolini, cosicché in futuro nell'alto sottotetto verrà ospitata l'esposizione permanente del Museo Diocesano, riservando la sezione realizzata nel 1986 alle esposizioni temporanee.
Il progetto compositivo rivela determinazione nella scelta degli spazi distributivi, nella definizione dell'unità architettonica e nel recupero del valore ambientale attraverso la scelta delle tecnologie di intervento. L'articolazione delle varie sale rispetta l'andamento delle originarie murature d'ambito: largo percorso centrale con funzione espositiva e di accesso alle altre, più ampie, sale laterali. Questa dislocazione offre al momento dell'ingresso un suggestivo colpo d'occhio prospettico a inquadrare sul fondo una pala di Andrea Vicentino.
Sono stati realizzati dei pannelli di copertura alle pareti per l'esposizione delle opere: il cavedio ispezionabile tra pannello e muro permette di nascondere le varie condutture degli impianti. La soffittatura rimane quella originale a vista con capriate in larice che sono state opportunamente restaurate e trattate con sostanze ignifughe. L'illuminazione è completamente artificiale: fasce luminose poste tra trave e trave, i dipinti vengono poi evidenziati da singole luci alogene. Con particolare attenzione si è proceduto all'isolamento termico del tetto posto appena sotto i coppi di copertura. Un microclima adatto alla conservazione delle opere è ottenuto attraverso un impianto di condizionamento ad aria estate-inverno alimentato da una centralina autonoma.
Per motivi stessi di costituzione della raccolta la scelta dei dipinti esposti risponde a una programmazione dei restauri basata su una scelta prioritaria degli interventi. Sedici opere sono state oggetto di una campagna di restauro promossa dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Veneto, realizzata dell'Istituto Centrale del Restauro di Roma in vista dell'apertura del museo nel 1986. Si sono aggiunti negli anni altri interventi di restauro, anche con contributo regionale o di privati, mentre l'onere finanziario per i lavori di ristrutturazione sono stati coperti in larga parte dall'intervento di Fondazione Cassamarca di Treviso. Con contributo regionale si è compiuta la catalogazione dell'intero patrimonio di questa istituzione.
In occasione dell'apertura del museo nel 1986 è stato presentato un catalogo sommario dei dipinti e degli oggetti d'arte sacra esposti (*Museo Diocesano d'Arte Sacra «Albino Luciani». Vittorio Veneto. Catalogo Sommario '86*, Treviso, CIDAS, 1986, pp. 40, tavv. 26). Vi compare il gruppo di tavole di Pomponio Amalteo che in antico ornava il pergolo dell'organo della cattedrale e raffigurante la *Leggenda di san Tiziano, vescovo di Oderzo* patrono della diocesi. È qui esposto il polittico di Tiziano e bottega proveniente da Castello Roganzuolo. Si annoverano poi opere di Domenico Capriolo, Francesco da Milano, Francesco Beccaruzzi, Palma il Giovane, Antonio Arrigoni, Egidio Dall'Oglio. Di provenienza collezionistica è l'opera forse più significativa o rara di questo Museo Diocesano, il *Giuda e Ruben annunciano a Giacobbe la morte di Giuseppe* di autore fiammingo, finora accostato a Jacob Adriaenz Backer.

GIORGIO FOSSALUZZA