

«TRIVULZIANA»

PUBBLICAZIONI DELLA FONDAZIONE TRIVULZIO

X

ALDÈBARAN III
STORIA DELL'ARTE

«TRIVULZIANA»

PUBBLICAZIONI DELLA FONDAZIONE TRIVULZIO

X

ALDÈBARAN III STORIA DELL'ARTE

a cura di

SERGIO MARINELLI

scritti di

ELENA CASOTTO

ALBERTO CIBIN

SANJA CVETNIĆ

ALESSIA DEL BIANCO

PAOLO DELORENZI

LUCA FABBRI

ISABELLA FIORENTINI

LUCIA GAVA

STEFANO LUSARDI

SERGIO MARINELLI

ANDREA PIAI

MERI SCLOSA

GIORDANA TROVABENE

MARINO VIGANÒ

scripta
edizioni

«TRIVULZIANA»

PUBBLICAZIONI DELLA FONDAZIONE TRIVULZIO

- I. *Stemmi e imprese di Casa Trivulzio*
edizione del Codice Trivulziano 2120 a cura di Marino Viganò
blasonature a cura di Carlo Maspoli
Edizioni Orsini De Marzo-Sankt Moritz Press, Sankt Moritz 2012
- II. Alessandra Squizzato, *I Trivulzio e le arti. Vicende seicentesche*
Scalpendi Editore, Milano 2013
- III. Giovan Giorgio Albriono - Giovan Antonio Rebucco, *Vita del Magno Trivulzio*
dai Codici Trivulziani 2076, 2077, 2134, 2136 a cura di Marino Viganò
Fondazione Trivulzio, Milano/SEB Società Editrice, Chiasso 2013
- IV. *Gian Giacomo Trivulzio - La vita giovanile 1442-1483*
dal Codice Trivulziano 2075 a cura di Marino Viganò
Fondazione Trivulzio, Milano/SEB Società Editrice, Chiasso 2013
- V. *Aldèbaran II. Storia dell'arte*
a cura di Sergio Marinelli
Scripta Edizioni, Verona 2014
- VI. Claudio Trivulzio, *Poesie. Rime (1625) - Le preghiere d'Italia (1636)*
Imprese del Marchese di Leganés (1639) - Poesie per l'entrèe di
Maria Anna d'Austria (1649) - Poesie sparse (1608-1648)
a cura di Giuseppe Alonzo
Casa editrice Emil di Odoja, Bologna 2014
- VII. Arcangelo Madrignano, *Le imprese dell'illustrissimo Gian Giacomo Trivulzio il Magno*
dai Codici Trivulziani 2076, 2079, 2124 a cura di Marino Viganò
Fondazione Trivulzio, Milano/SEB Società Editrice, Chiasso 2014
- VIII. *Marignano e la sua importanza per la Confederazione 1515-2015*
Atti del simposio «Ticino» - Bellinzona 29 marzo 2014
a cura di Marino Viganò
Fondazione Trivulzio, Milano/SEB Società Editrice, Chiasso 2015
- IX. *Marignano 1515: la svolta*
Atti del congresso internazionale - Milano, 13 settembre 2014
a cura di Marino Viganò
Fondazione Trivulzio, Milano/SEB Società Editrice, Chiasso 2015
- X. *Aldèbaran III. Storia dell'arte*
a cura di Sergio Marinelli
Scripta Edizioni, Verona 2015

GIORDANA TROVABENE <i>Astrazioni figurate politico/religiose in un mosaico di VI secolo della Libia orientale</i>	25
ISABELLA FIORENTINI <i>Un salterio greco latino per il vescovo Bernardo de' Rossi</i>	45
MARINO VIGANÒ <i>Gian Giacomo Trivulzio, la Madonna di Lonigo e la Trivulziana a San Nazaro di Milano</i>	57
STEFANO LUSARDI <i>Per l'Incoronazione della Vergine nella collezione Strossmayer a Zagabria</i>	87
SERGIO MARINELLI <i>Veronese 2015</i>	93
PAOLO DELORENZI <i>Le carte del Provveditore. Nuovi documenti sulla decorazione tardo-cinquecentesca del Palazzo Ducale di Venezia</i>	109
SANJA CVETNIC <i>La Crocifissione di Kraljeva Sutjeska</i>	151
LUCA FABBRI <i>Primo Seicento veronese</i>	155
MERI SCLOSA <i>L'originalità del copista. Note d'archivio per Joseph Heintz il Giovane (e brevi appunti su Tizianello)</i>	171
ANDREA PIAI <i>Una pala d'altare di Giuseppe Nogari nel vicentino</i>	189
ELENA CASOTTO <i>Peter Herwegen. Un artista alla corte di Ludwig di Monaco</i>	197
ALESSIA DEL BIANCO <i>La rinascita dell'acquaforte a Venezia</i>	217
LUCIA GAVA <i>Oscar Sogaro</i>	243
ALBERTO CIBIN <i>Depero non più futurista</i>	279

Opera pubblicata
con il contributo della



Fondazione Trivulzio
via Gerolamo Morone, 8
I - 20121 Milano

tel/fax +39 02 79 54 49
e-mail fondazione.trivulzio@tiscali.it
web www.fondazionetrivulzio.it

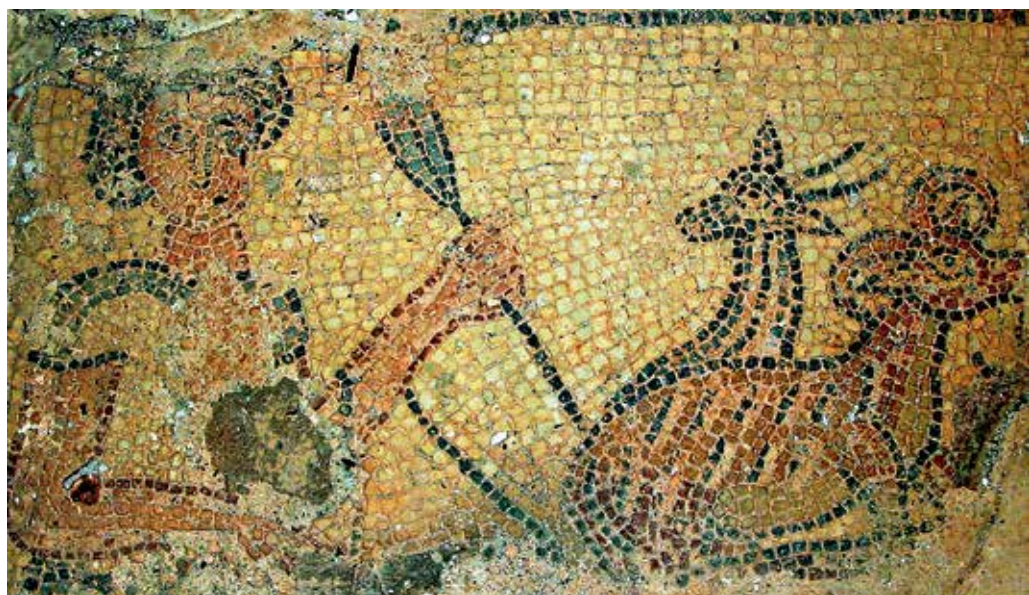
Redazione: Paolo Delorenzi
Copertina: ✱

© 2015 degli autori
ISBN 978-88-96162-98-9

© Distribuzione editoriale
Scripta edizioni, Verona
idea@scriptanet.net
Tel. 045 8102065

In copertina: Paolo Veronese, *San Marco*. Venezia, San Sebastiano

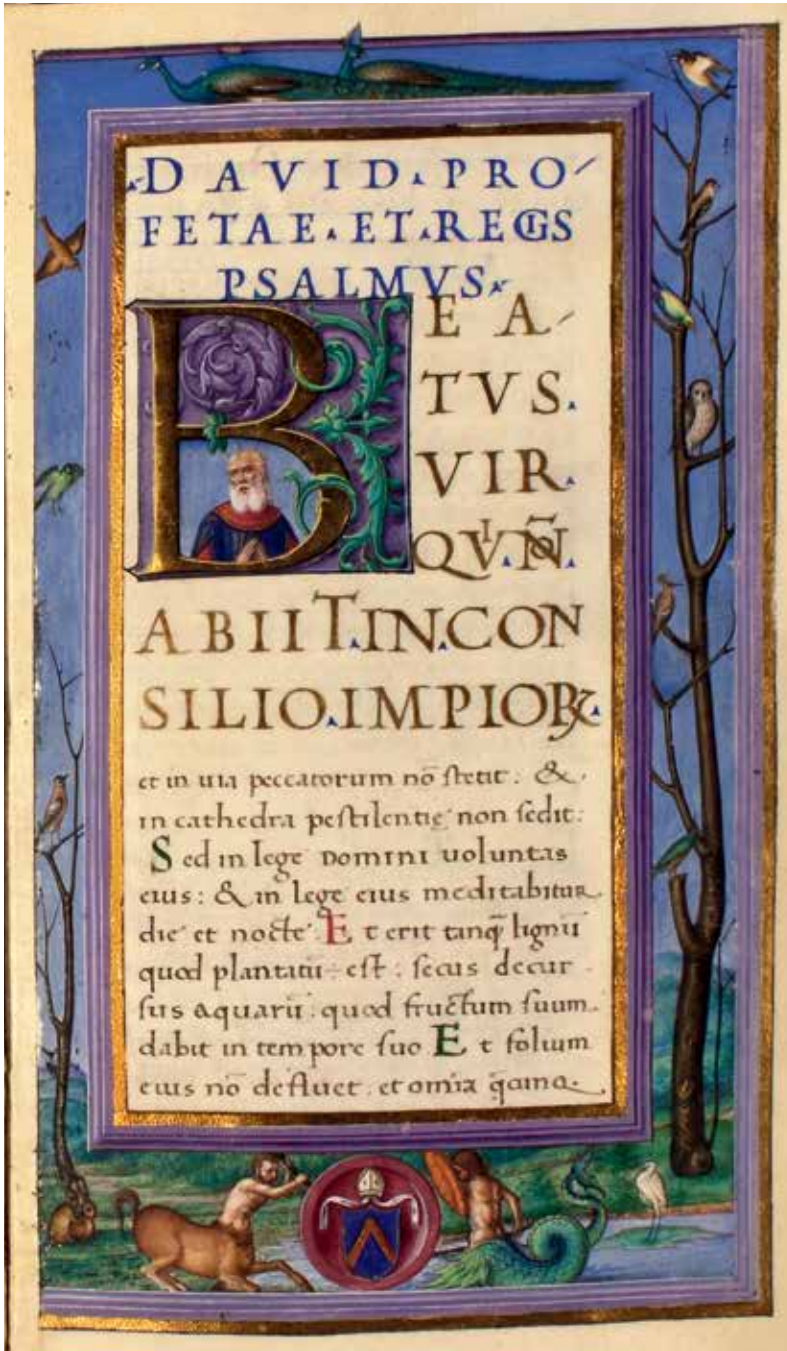
TAVOLE



I Tocrà, mosaico superiore, frammento con *Donna al pascolo*

II Tocrà, mosaico superiore, frammento con *Pastore e gregge*

GIORDANA TROVABENE, *Astrazioni figurate politico/religiose in un mosaico di VI secolo della Libia orientale* (figg. 7, 10).



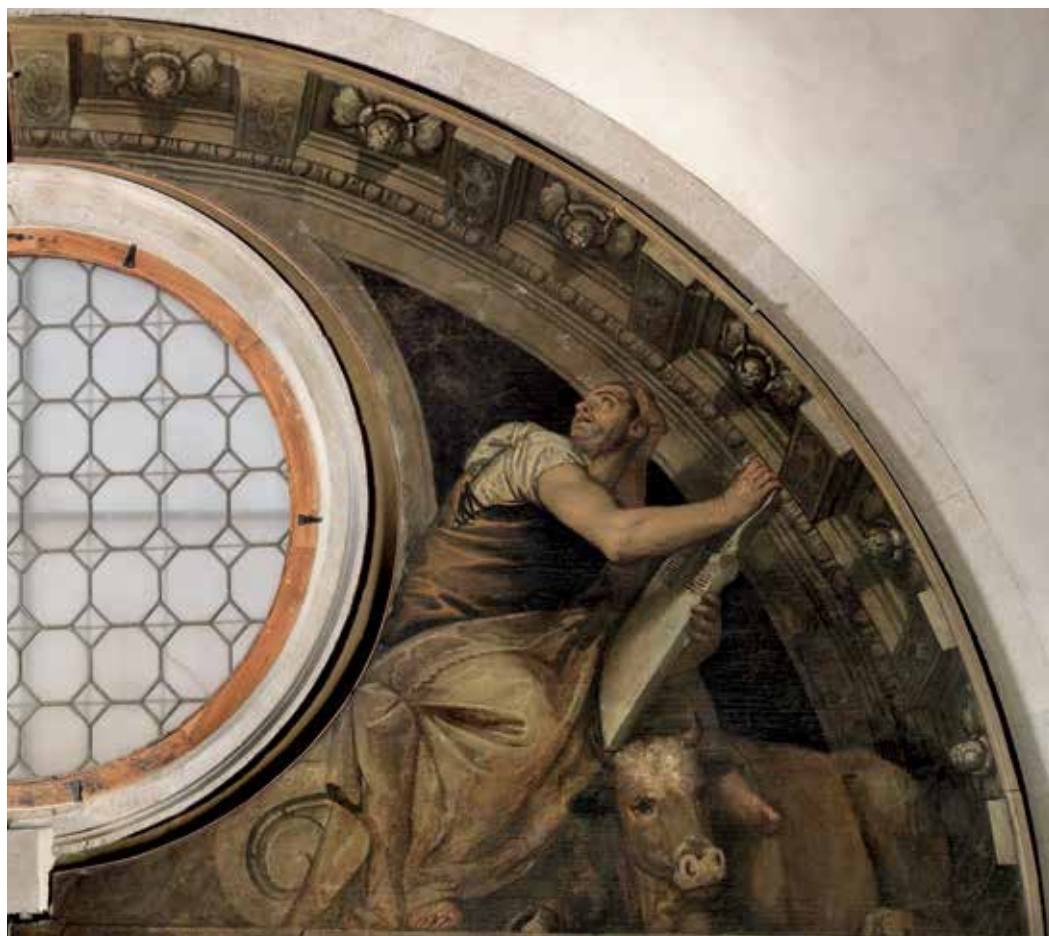
III Ms. Trivulziano 2161, c. 5v, particolare. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana
ISABELLA FIORENTINI, *Un salterio greco latino per il vescovo Bernardo de' Rossi* (fig. 5).



IV PAOLO VERONESE, *Ritratto di Mikolaj Krzysztof Radziwill*. Roma, Galleria Colonna
SERGIO MARINELLI, *Veronese 2015* (fig. 2)



V PAOLO VERONESE, *San Marco*. Venezia, chiesa di San Sebastiano
SERGIO MARINELLI, *Veronese 2015* (fig 8)



VI PAOLO VERONESE, *San Luca*. Venezia, chiesa di San Sebastiano
SERGIO MARINELLI, *Veronese 2015* (fig. 9)



VII SEBASTIANO RICCI, *San Giovanni Evangelista*. Venezia, chiesa di San Sebastiano
SERGIO MARINELLI, *Veronese 2015* (fig. 10)



VIII PIETRO LIBERI, *San Matteo*. Venezia, chiesa di San Sebastiano
SERGIO MARINELLI, *Veronese 2015* (fig. 11)

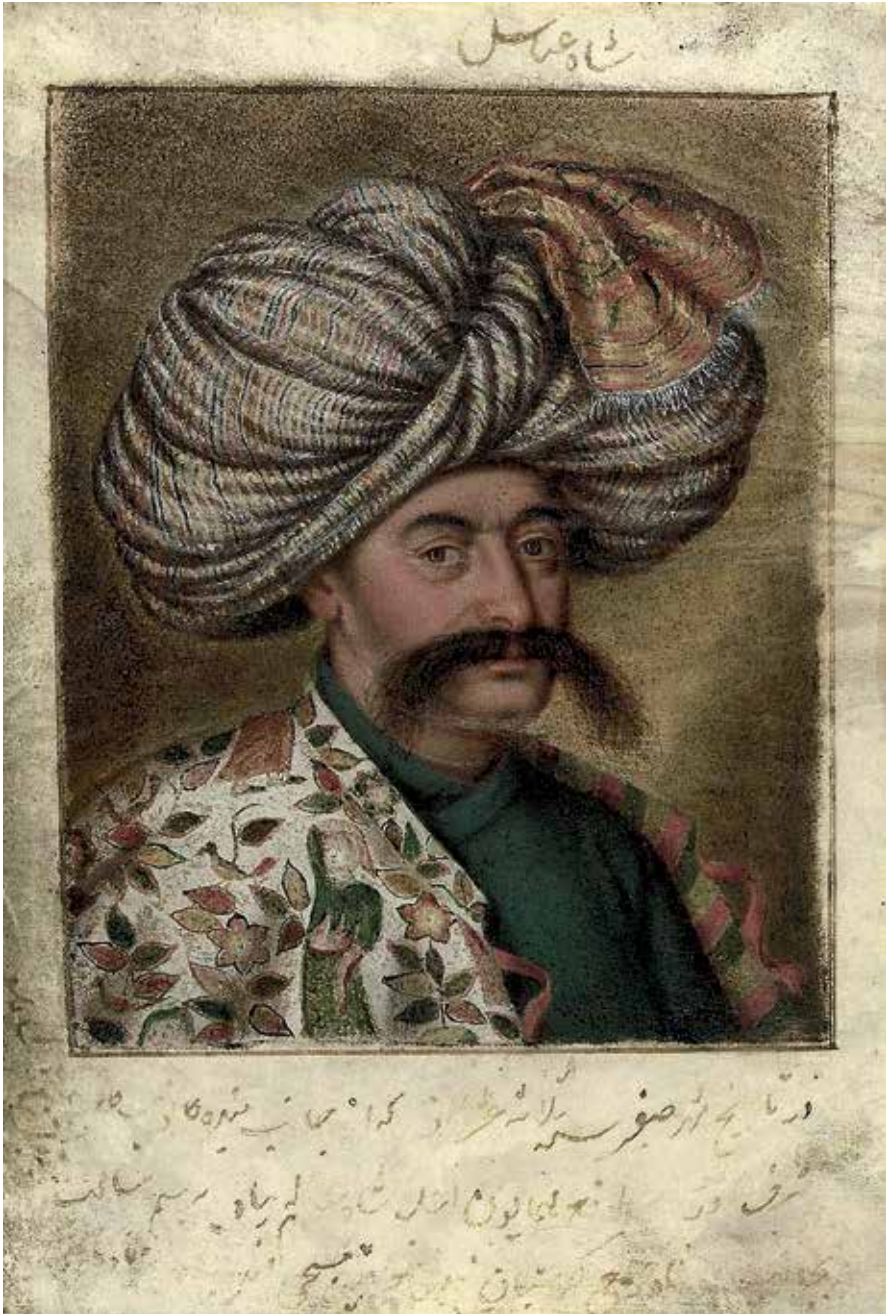


IX GIOVANNI ANTONIO FASOLO, *Ritratto di Collalino di Collalto*, Jaroměřice nad Rokytnou, Castello
SERGIO MARINELLI, *Veronese 2015* (fig. 5)



X BALDASSARE D'ANNA (?), *Crocifissione con la Vergine, san Giovanni Evangelista, santa Maria Maddalena, san Francesco d'Assisi, santo Stefano e il donatore Stjepan Dragoilovich*, 1597. Kraljeva Sutjeska (Bosnia ed Erzegovina), collezione del convento francescano

SANJA CVETNIĆ, *La Crocifissione di Kraljeva Sutjeska* (fig. 1)



XI ESAYE LE GILLON, *Ritratto di Sinal Shah Kamlu, ambasciatore di Shah Abbas I all'imperatore Rodolfo II, 1604*. Doha, Museum of Islamic Art
PAOLO DELORENZI, *Le carte del Provveditore* (fig. 9)



XII ESAYE LE GILLON, *Ritratto di Mehdi Quli Bey, ambasciatore di Shah Abbas I all'imperatore Rodolfo II, 1605*. Doha, Museum of Islamic Art

PAOLO DELORENZI, *Le carte del Provveditore* (fig. 10)



XIII MARCANTONIO BASSETTI, *San Carlo Borromeo e san Giovanni Battista*. Costermano, località Marciaga, chiesa dei Santi Filippo e Giacomo

LUCA FABBRI, *Primo Seicento veronese* (fig. 5)



XIV GIAMBATTISTA AMIGAZZI, *L'Assunzione della Vergine tra gli apostoli e i santi Giovanni, Carlo, Rocco e Sebastiano*. Verona, località Santa Maria in Stelle, chiesa di Santa Maria Assunta

LUCA FABBRI, *Primo Seicento veronese* (fig. 10)



XV GIUSEPPE NOGARI, *Isanti Vito, Modesto e Crescenza*. Montecchio Precalcino, chiesa parrocchiale
ANDREA PIAI, *Una pala d'altare di Giuseppe Nogari nel vicentino* (fig. 1)



XVI OSCAR SOGARÒ, *Natura morta*, 1925. Collezione Intesa Sanpaolo
LUCIA GAVA, *Oscar Sogaro* (fig. 4)



XVII OSCAR SOGARÒ, *Riflessi*, 1925. Treviso, collezione privata
LUCIA GAVA, *Oscar Sogaro* (fig. 5)

ASTRAZIONI FIGURATE POLITICO/ RELIGIOSE IN UN MOSAICO DI VI SECOLO DELLA LIBIA ORIENTALE

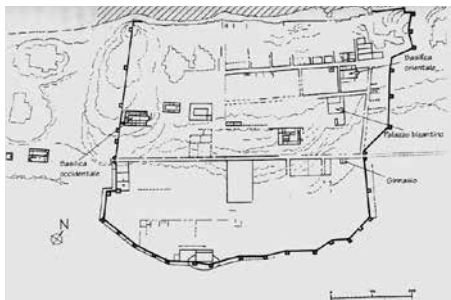
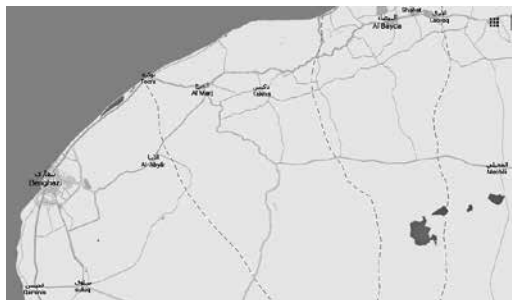
Giordana Trovabene

Questo contributo vuole essere un omaggio personale a un paese, la Libia, che in questo momento vive grandi difficoltà e profonde crisi identitarie, tormentato da sanguinosi scontri armati e teatro di conflitti tra fazioni, cui vorrei restituire un piccolo frammento di conoscenza della sua grandezza nella tarda antichità, quando ancora faceva parte del mondo che poi ha formato l'Europa moderna¹. L'intento, infatti, è quello di proporre la ricostruzione di un mosaico pavimentale, solo parzialmente noto e non adeguatamente studiato, per leggerne il contenuto iconologico complessivo all'interno del contesto in cui si trovava. Dell'antica città di *Teuchira* (Tocra)² (fig. 1) in Cirenaica, nella provincia di Bengasi, in base agli studi archeologici conosciuti si sa che in età protobizantina acquisì nuova importanza³ in seguito a interventi giustinianeî che, per renderla più salda,

¹ Per la pubblicazione di questo studio, il cui argomento, come si vedrà, è stato già oggetto di parziali ricerche da parte di studiosi non solo locali, non ho chiesto alcuna autorizzazione né al Dipartimento delle antichità della Libia, né al Centro di controllo delle Antichità di Bengasi, assumendone la responsabilità di proporlo come un atto dovuto agli studiosi e al pubblico italiani che ne ignorano l'esistenza completa.

² Cfr. L. BACCHIELLI, *Tocra*, in *Enciclopedia dell'arte antica. Supplemento 1970*, Roma 1973, p. 853. La città era parte della *Pentapoli* cirenaica e già nel VII secolo a.C. era inserita nel circuito commerciale greco; in epoca ellenistica assunse il nome dinastico di *Arsinoe*, per ritornare all'antico toponimo in età romana imperiale, di cui resta qualche testimonianza di edifici relativi allo svolgimento di culti apollinei. In proposito si veda anche A. LARONDE, *La Cyrénaïque romaine, des origines à la fin des Sévères (96 av.J.C.-235 ap.J.C.)*, "Aufstieg und Niedergang der römischen Welt," II, 10, 1, 1988, pp. 1006-1064: 1049, e IDEM, *Le territoire de Taucheira*, "Libyan Studies," 25, 1994, pp. 23-29.

³ Scavi nell'antico centro libico sono stati fatti con profitto durante la campagna iniziata dall'Università di Bengasi GarYounis nel 1972 e diretta dall'egiziano Fawzi el-Fakhrani, poi resi noti pri-



1. Libia, Cirenaica, cartina geografica, particolare
2. Libia, Tocra, sito archeologico, disegno delle evidenze architettoniche

portarono anche al rifacimento o ristrutturazione delle mura ancora ben visibili⁴ (fig. 2). Prima dell'attuale situazione politica il sito antico versava in discrete condizioni e i suoi monumenti, più o meno del tutto scavati, erano visibili anche se talora solo approssimativamente. Tra questi sono state rinvenute consistenti tracce di un palazzo di VI secolo, giudicato a carattere ufficiale, che presentava un ambiente absidato con pavimento mosaicato⁵. Le ipotesi sulla funzionalità del vano, varie e non del tutto concordi tra chi se ne è occupato, portano a escludere l'ipotesi che potesse trattarsi di un triclinio proprio in virtù del carattere iconografico del suo pavimento⁶. In realtà, dagli scavi sono emersi due livelli pavimen-

ma da S. STUCCHI, *Architettura cirenaica* ("Monografie di archeologia libica," 9), Roma 1975, p. 427 fino alle notizie di F. BENTAHER, *General Account of Recent Discoveries at Tocra*, "Libyan Studies," 25, 1994, pp. 231-243.

⁴ D. SMITH, J. CROW, *The Hellenistic and Byzantine Defences of Tocra (Taucheira)*, "Libyan Studies," 29, 1998, pp. 35-82. Nel VI secolo furono realizzati, nel luogo dell'antico ginnasio, un edificio termale e, nella parte orientale della città, un nuovo edificio di culto cristiano e un palazzo cui apparteneva il mosaico in oggetto.

⁵ A sinistra dell'ingresso, si raggiunge il sito storico e, dopo il forte moderno vi è il Museo Archeologico, che custodiva materiale rinvenuto negli scavi. A sud della basilica orientale, a tre navate, fu rinvenuto l'edificio che Stucchi (*Architettura cirenaica*, cit.) confrontò con quello del *Dux* nella vicina Apollonia (Marsa Susa), evidenziando soprattutto la magnificenza del vano decorato con un pavimento a mosaico. Cfr. in proposito anche S. ELLIS, *The «Palace of the Dux» at Apollonia, and Related Houses*, in G. BARKER, J. LLOYD, J. REYNOLDS, *Cyrenaica in Antiquity*, Oxford 1985, pp. 15-25.

⁶ Tra i vari interventi al riguardo, si veda quello di F. BENTAHER, C. DOBIAS-LALOU, *Étude*



3. Tocrá, mosaico inferiore, vano absidato del Palazzo bizantino, IV-V sec., veduta generale

tali, entrambi con mosaici; uno, lasciato sul luogo originario, è stato datato al IV-V secolo, l'altro, i cui frammenti scomposti e mutili furono depositati in un locale adiacente il forte moderno eretto vicino ai resti dell'antica città, sono ascri-

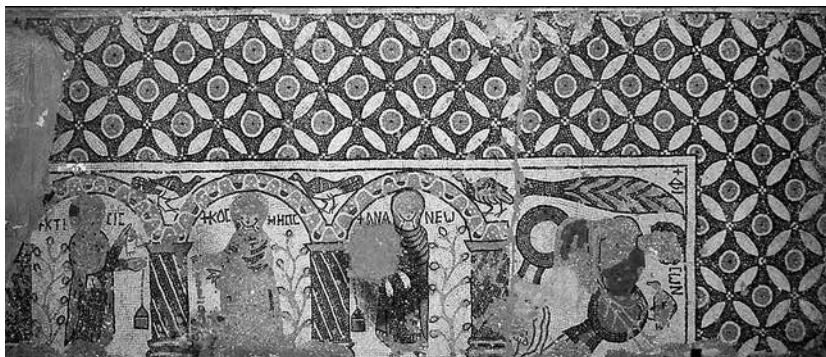
préliminaire d'un bâtiment au sud de l'église orientale à Tocrá, "Libyan Studies", 30, 1999, pp. 17-28.



4. Tocra, mosaico inferiore, vano absidato del Palazzo bizantino, IV-V sec., particolare dell'iscrizione greca

vibili all'età giustiniana. Il pavimento ancora in *situ* mostra una stesura organizzata con una griglia quadrangolare delimitata da una matassa a due nastri contenente all'interno volatili (soprattutto pavoni), pesci, fiori, cesti di frutta, quadrupedi (fig. 3), tutti orientati in direzione della lettura di una iscrizione e iconograficamente leggibili quali *xenia* legati all'ospitalità e ai rapporti tra ospite ed ospitante⁷.

⁷ Questa tipologia di pavimento è frequente nel mondo romano, fin dall'età alto imperiale, col valore di presentazione delle varie tipologie zoomorfe, soprattutto volatili; segnalo a questo proposito il mosaico di una casa a Kom el-Dikka (Alessandria, Egitto), da W.A. DASZEWSKI, *Egypt, birds and mosaics*, in *La mosaïque gréco-romaine*, atti del IX colloquio internazionale AIE-MA (Roma, 5-10 novembre 2001), a cura di H. MORLIER, Roma 2005, pp. 1143-1152: fig. 2, oppure quello della Casa de los Pájaros nell'antica Italia (Santiponce, Spagna), da M. DURÁN PENEDO, *La iconografía realista en el mosaico hispanorromano*, in *La mosaïque gréco-romaine*, cit., pp. 1203-1222: fig. 3, stilisticamente diversi, ma iconograficamente simili, anche nell'impostazione formale. Coevo al nostro, invece, e anch'esso accompagnato da un'iscrizione greca di fronte all'entrata, è il pavimento di una chiesa vicino a Bodrum (Turchia), da M. ANDALORO, P. POGLIANI, *The 6th Cen-*



5. Toca, mosaico superiore, vano absidato del Palazzo bizantino, frammento ora murato nel vano deposito

Sul lato nord del mosaico, infatti, incorniciata da una fila di tessere nere su fondo bianco, si legge l'epigrafe *EIPHNHICOΔOCCOY APXIIPEYOB AETIΩN*, preceduta e seguita da una croce, facente riferimento alla pace che qualcuno può portare entrando in quel luogo⁸ (fig. 4). Questa formula di saluto e di augurio, già nota nel Vecchio Testamento (I Sam, 16, 4), si trova utilizzata in edifici di un certo rilievo e in tal modo può essere interpretata anche in questo contesto, laddove l'ambiente absidato (l'*oecus*, che di solito era presente in edifici di un certo rilievo)⁹,

tury Mosaic Floor of the Church of Küçük Tavşan Adası (Bodrum). A Model for an Integrated Analysis between Knowledge, Conservation and Documentation, in *Mosaics of Turkey and Parallel Developments in the Rest of the Ancient and Medieval World. Questions of Iconography, Style and Technique from the Beginnings of Mosaic until the Late Byzantine Era*, atti dell'XI colloquio internazionale AIEMA (Bursa, 16-20 ottobre 2009), a cura di M. ŞAHİN, Istanbul 2011, pp. 15-30: fig. 15.

⁸ L'iscrizione + *ειρήν(η) η είσοδος σου αρχιρέυ ο βλέπων* +, che corre lungo tutto il lato nord (4,20 x 0,18 m), è stata studiata da C. DOBIAS-LALOU, *Le dialecte des inscriptions grecques de Cyrène* ("Karthago", 25), Paris 2000, che ne definisce il carattere filologico e linguistico in confronto ad altre dello stesso tipo nella zona.

⁹ L'*oecus* come sala di ricevimento monoabsidata fu assai diffusa in epoca tetrarchica nelle capitali dell'impero anche nelle abitazioni dei dignitari e della classe dirigente: J.CH. BALTŸ, *La maison urbaine en Syrie*, in *Archéologie et histoire de la Syrie*, II, *La Syrie de l'époque achéménide à l'avènement de l'Islam*, a cura di J.-M. DENTZER, W. ORTHMANN, Saarbrücken 1989, pp. 407-422: 413, fig.117b, e J.-P. SODINI, *L'habitat urbain en Grèce à la veille des invasions*, in *Villes et peuplement dans l'Illyricum proto-byzantin*, atti del convegno (Roma, 12-14 maggio 1982), Rome 1984, pp. 341-397. Sull'evoluzione dell'architettura residenziale in età giustiniana si vedano i lavori di I. BALDINI LIPPOLIS, *Case e palazzi a Costantinopoli tra IV e VI secolo*, in *XLI corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, atti del seminario internazionale (Ravenna, 12-16 settembre 1994), Ravenna 1995, pp.



6. Tocrá, mosaico superiore, frammento con *Fascia a tondi annodati*

7. Tocrá, mosaico superiore, frammento con *Donna al pascolo*

era in comunicazione col resto del palazzo. Se, come è già stato detto¹⁰, si esclude la pertinenza dell'iscrizione musiva a un vano triclinalare per il sapore sacrale del suo contenuto, che quindi avvalorà l'ipotesi che il palazzo in questione avesse carattere ufficiale, proprio la lettura iconografica del secondo pavimento, eseguito sopra il precedente nel corso del VI secolo, può far luce sul ruolo avuto dal vano absidato. Purtroppo tale mosaico, tolto dalla sede originale, non è più visibile interamente per le precarie condizioni in cui si trova e in cui lo vidi per l'ultima volta alla fine del 2005. In realtà, una porzione di esso (2,90 x 1,38 m), nota ed edita dai suoi scopritori¹¹, è stata ricomposta in parte e collocata, appesa, su una delle pareti del magazzino dietro il forte (fig. 5). In questo pannello tre figure fem-

279-311; EADEM, *La domus tardoantica. Forme e rappresentazioni dello spazio domestico nelle città del Mediterraneo*, Imola 2001; EADEM, *Edilizia residenziale e società urbana*, in *Paesaggi e insediamenti urbani in Italia meridionale fra tardoantico e altomedioevo*, atti del seminario (Foggia, Monte Sant'Angelo, 27-28 maggio 2006), Bari 2010, pp. 45-60. Nell'ambito dell'antica Gallia, cfr. ad esempio E. MORVILLEZ, *Apparition et développement des absides dans l'architecture domestique gallo-romaine*, in *Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge. Mosaïque, peinture, stuc*, atti del convegno internazionale (Toulouse, 9-12 octobre 2008), a cura di C. BALMELLE, H. ERISTOV, F. MONIER, Bordeaux 2011, pp. 257-278.

¹⁰ E. ALFÖLDI-ROSENBAUM, J.B. WARD-PERKINS, *Justinianic Mosaic Pavements in Cyrenaican Churches* ("Monografie di archeologia libica", 14), Roma 1980, p. 34 nota 89, e A.M. BUZAIAN, *Excavations at Tocrá (1985-1992)*, "Libyan Studies", 31, 2000, pp. 59-102.

¹¹ La pubblicazione più recente, da cui si può ricavare la bibliografia già nota, è quella di M.M. FAKROUN, *Une mosaïque nouvelle de Taucheira (Libye)*, "Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres", 145, 1, 2001, pp. 477-488.



8. Toca, mosaico superiore, frammento con *Melograni, cervo e serpente*

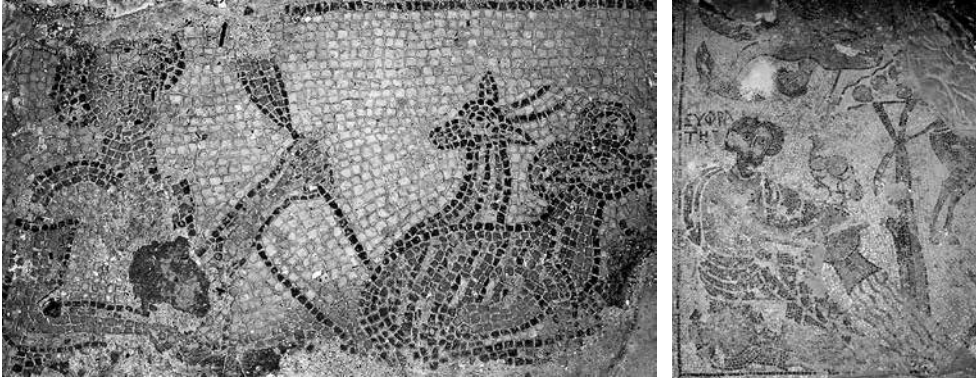
9. Toca, mosaico superiore, frammento con *Cavallo, leone e cane*

minili, ciascuna sotto arcata, interpretavano le personificazioni di altrettanti concetti astratti, come indicato dal nome in greco a lato di ciascuna delle teste, preceduto da una piccola croce: *Ktisis* (Fondazione), *Kosmesis* (Ornamento), *Ananeosis* (Rinnovamento)¹² e, in maniera quasi incoerente, a seguire ma con diverso orientamento, uno dei fiumi del Paradiso, *Phizon*. Volatili e piante sono posti negli spazi di risulta, mentre una larga cornice policroma di cerchi secanti a formare fiori quadripetali e piccoli cerchi puntati al centro¹³ delimita in alto e di fianco il pannello conservato. Altre parti dello stesso pavimento musivo, però, poggiavano per terra nel medesimo ambiente, coperte da macerie e scomposte¹⁴: dalla non

¹² La bibliografia su questi tre temi è assai corposa e non mi sembra questa la sede per riportarla. Tuttavia devo precisare che i soggetti sono tutti presenti nel *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 18 voll., Zürich-München 1981-1999 (I, pp. 756-757, sv. *Ananeosis*; VI, pp. 107-108, sv. *Kosmesis*, e pp. 148-150, sv. *Ktisis*), dove sono indicati anche i contesti musivi dove sono presenti, tra cui Toca, e la relativa bibliografia. La principale studiosa che si è occupata di tali tematiche iconografiche nei mosaici della Siria è l'amica Janine BALTÿ, *Mosaïques antiques du Proche-Orient: chronologie, iconographie, interpretation*, Paris 1995, *passim*, in particolare pp. 175-254.

¹³ Il motivo, già classificato nei repertori musivi, è usato similmente in una cornice del narcece di una chiesa di Kos, il cui pavimento è stato datato tra il 469 e il 554: L.M. DE MATTEIS, *The mosaics of the Early Christian Basilicas on the Island of Kos*, in *Mosaics of Turkey*, cit. pp. 339-351.

¹⁴ Di un'altra parte di mosaico, oltre quella con le personificazioni astratte, parla anche S. STUCCHI (*Architettura cirenaica*, cit.), ma in modo generico; delle sue parole fa cenno ancora M. FAKROUN (*Une mosaïque nouvelle*, cit.), senza però analizzare l'intero contenuto iconografico. Un breve riferimento a un'altra parte di mosaico con una porzione di quadrupede è in ALFÖLDI-ROSENBAUM, WARD-PERKINS, *Justinianic Mosaic Pavements*, cit., p. 142, senza immagine.



10. Tocrá, mosaico superiore, frammento con *Pastore e gregge*

11. Tocrá, mosaico superiore, frammento con *Personificazione del fiume Eufrate*

semplice ricomposizione dei vari frammenti ho potuto constatare che lo stesso bordo del pannello con le personificazioni delimitava esternamente anche il resto del mosaico, la cui lettura intera presuppone un impianto iconografico complesso. Un'altra cornice, dai toni cromaticamente forti e dall'evidente ruolo marcatore (fig. 6), delimitava internamente un'ampia fascia contenente scene che si susseguono senza soluzione di continuità: una serie di tondi annodati¹⁵ e riempiti di piccoli elementi figurati, secondo quel principio di saturazione spaziale che caratterizzava il mosaico giustiniano, costituiva a sua volta la cornice di un riquadro centrale. Il pannello con le personificazioni, rinvenuto davanti all'abside, doveva rimarcare, entro la prima cornice, uno spazio ben preciso contenuto tra due dei fiumi paradisiaci, la cui acqua, fuoriuscente dai vasi di ciascuno, contribuiva anche visivamente alla comprensione delle scene seguenti. Vicino all'immagine di *Phizon*, e in completamento con essa, può essere collocata una donna, con un bambino in spalla (fig. 7), che col braccio destro, munito di bastone, guida gli animali alle acque del fiume. Dietro di lei melograni carichi di frutti, cui sembra accostarsi un serpente addentato da un cervo (fig. 8); a seguire, un cavaliere che af-

¹⁵ Segnalo, fra i tanti, un mosaico della chiesa di Altuntepe (Turchia), datato alla metà del VI secolo, che contiene nel presbiterio una cornice, che inquadra il pannello quadrangolare davanti all'abside, identica alla nostra anche nella formula dell'allacciamento col riquadro figurato cui gira attorno; B. CAN, *Technical, Stylistic, Iconographic Evaluation and Dating of Mosaics of Altuntepe Church*, in *Mosaics of Turkey*, cit., pp. 225-234: fig. 4.

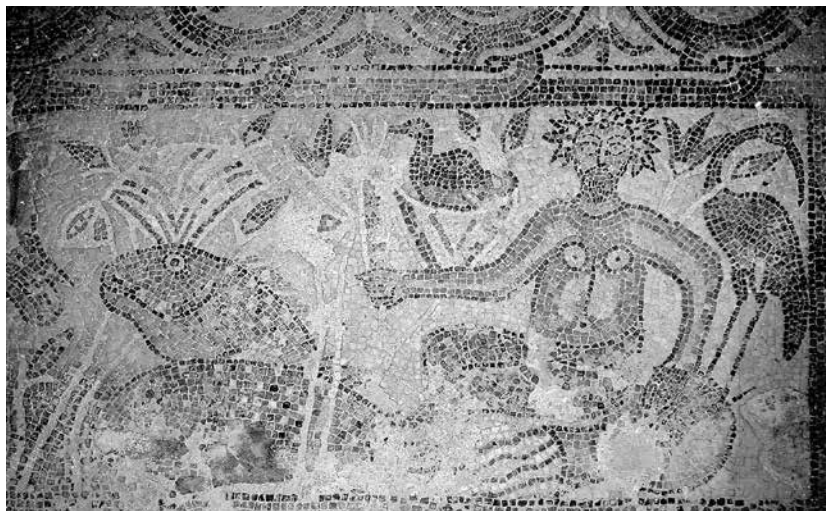


12. Toca, mosaico superiore, frammento con *Cavalieri*

13. Toca, mosaico superiore, frammento con *Felino e quadrupede*

fronta un leone con una lancia, colpendolo al petto mentre un cane lo sta mordendo nel ventre (fig. 9). Un altro albero carico di frutti è frapposto tra questa scena e la seguente, dove un pastore governa il suo gregge, di cui sono visibili una capra e un ariete (fig. 10). In questa posizione del mosaico vi doveva essere un altro fiume del Paradiso, ora mancante, mentre nell'angolo opposto del tappeto era collocata la personificazione del fiume *Eufrate* (fig. 11), superstita assieme ai frammenti di una scena di caccia con cavalieri¹⁶ e cavalli, uomini a piedi e animali in corsa (figg. 12-13). Dentro il pannello al centro di tutta la composizione, di forma rettangolare, vi era una scena nilotica raffigurante, oltre all'usuale repertorio di animali acquatici e piante lacustri, l'immagine personificata del Nilo, nella consueta iconografia, a torso nudo, seduto sul vaso da cui fuoriesce l'acqua e con in mano il suo strumento rituale, il sistro (fig. 14). Anche la scena nilotica non è superstita completamente, tuttavia è perfettamente leggibile in tutta la sua acce-

¹⁶ Nelle scene venatorie, soprattutto africane, i cacciatori hanno quasi sempre un braccio alzato con la mano aperta verso lo spettatore in un gesto che è stato ritenuto sia di incoraggiamento per i cani (si veda M. ENNAÏFER, *La Maison des deux chasses à Kélibia*, in *La mosaïque gréco-romaine VII*, atti del VII colloquio internazionale AIEMA [Tunisi, 3-7 ottobre 1994], Tunis 1999, pp. 233-250), sia di vittoria sul mondo selvaggio (da I. MORAND, *Idéologie, culture et spiritualité chez les propriétaires ruraux de l'Hispanie romaine*, Paris 1994, pp. 33-35), un atteggiamento cioè simbolico, come potrebbe essere anche nel nostro caso. Sull'argomento in ambito privato si veda anche C. BALMELLE, A. BEN ABED-BEN KHADER, F. BEJAOUÏ, *La Maison des Deux Lions à Carthage*, in *Mosaics of Turkey*, cit., pp. 69-86, in particolare pp. 79-82, dove si notano anche gli stessi tipi di alberi da frutta.



14. Tocrá, mosaico superiore, frammento con *Personificazione del fiume Nilo*

zione simbolica; l'immagine del Nilo, in posizione dominante ma rivolta verso l'accesso ad altri ambienti del palazzo (diversamente dalle tre personificazioni femminili), si rapportava con quella dei fiumi dell'Eden, posti negli angoli della stanza, e con varie scene della quotidianità umana e bestiale. Oltre il noto significato metaforico di fertilità e abbondanza, ciclicamente legato al raccolto della terra dopo la stagione di piena, al fiume egizio in questo contesto è associato il valore immutabile dei fiumi paradisiaci, legati al tempo eterno. La figura del fiume Nilo, nel suo ambiente naturale, fu usata spesso come elemento iconografico di confine tra sacro, profano e immaginario, la nozione simbolica del quale era discriminata di un significato letterale, figurale e metaforico. Vi si possono così cogliere anche quelle implicazioni antropologiche che, all'epoca della realizzazione musiva, avevano potuto indurre all'idea di confine metaforico/rituale dell'ambiente stesso, oltre al velato messaggio benaugurante di prosperità naturale, solitamente attestato nei tessellati di residenze private. Proprio in Libia, tale uso è evidente nel pavimento della Villa che dall'immagine del Nilo prende nome¹⁷,

¹⁷ Per questo pavimento, cfr. S. AURIGEMMA, *L'Italia in Africa. Tripolitania. I mosaici*, I, Roma 1960, pp. 45-49. Più in generale, sull'iconografia del Nilo nei mosaici si vedano A. AUGUSTINOVICH, B. BAGATTI, *Escursioni nei dintorni di Ajlun*, "Liber Annuus", 2, 1952, pp. 227-314; 285-288, e B. HAMARNEH, *The river Nile and Egypt in the mosaics of the Middle East, in The Madaba Map Century*, a cura di M. PICCIRILLO, E. ALLIATA, Jerusalem 1999, pp. 185-189; 186.

nei pressi di *Leptis Magna* (Tripolitania), datato al II secolo. Altri esempi noti sono in un mosaico della *Casa di Leontis*, ora al Museo di Beit She'han (Israele), datato al V-VI secolo¹⁸, così come, sempre in Israele, nella Casa della festa del Nilo a *Sefforis*, inserita nel fregio nilotico¹⁹. Una sua presenza è comprovata anche in un pavimento musivo della villa di Dioniso a *Sarrin*, in Siria, collocato nel Museo di Aleppo²⁰ (che speriamo ci sia ancora). L'uso cristiano di rappresentare la personificazione del Nilo non è insolito: si ricorda, in proposito, un mosaico citato dall'archeologo Nelson Glueck, che lo vide nel 1930 nella navata della chiesa di Umm al-Manabi (VI secolo) sul monte Ajlun nel nord della Giordania, dove, nel pannello centrale, vi era una scena raffigurante l'Egitto attraverso la personificazione del suo fiume, situato vicino a un nilometro²¹. Secondo Michele Piccirillo, un altro pavimento con la rappresentazione del Nilo sarebbe ancora *in situ* nella Cappella di Zay al-Gharbi, in Giordania²².

Indubbiamente la stesura musiva superiore dell'ambiente palaziale mostrava iconografie emblematiche dell'ambito cristiano, con riferimenti sia all'acqua, naturale e sacra, sia alla vita, umana e animale, sia a un'entità astratta di coordinamento universale. Se le tre personificazioni femminili si trovavano sul lato corto verso l'abside, assieme al fiume *Phizon* a destra (sud-est), per coincidenza delle cornici interna ed esterna il lacerto con l'immagine di *Euphrates* doveva essere nell'angolo opposto a sinistra (nord-ovest); non mi è possibile dire esattamente dove fossero ubicati i restanti fiumi, presumibilmente *Tigris* in alto sullo stesso lato di *Euphrates* e *Ghion* sotto *Phizon* in basso. In questo modo, la lettura iconologica del pavimento evidenziava il forte carattere simbolico delle immagini

¹⁸ A. OVADIAH, R. OVADIAH, *Mosaic Pavements in Israel*, Roma 1987, pp. 34-36, 147-184; J. BALTŲ, *Mosaïques et architecture domestique dans l'Apamée de V^e et VI^e siècles*, in *Patron and Pavements in Late Antiquity*, a cura di S. ISAGER, B. POULSEN, Odense 1997, pp. 84-110.

¹⁹ Sull'argomento si vedano R. HACHLILI, *Iconographic Elements of Nilotic Scenes on Byzantine Mosaic Pavement in Israel*, "Palestine Exploration Quarterly", 130, 1998, pp. 106-120, e H.L. KESSLER, *The Sepphoris mosaic and christian art*, in *From Dura to Sepphoris. Studies in Jewish Art and Society in Late antiquity*, a cura di L.I. LEVINE, Z. WEISS, Portsmouth (Rhode Island) 2000, pp. 64-72.

²⁰ J. BALTŲ, *La mosaïque de Sarrin (Osrboène)*, Paris 1990, pp. 59-197.

²¹ Questo mosaico è stato purtroppo distrutto durante la rimozione. Padre Bagatti, recatosi sul sito nel 1949, trovò solo tessere e un frammento di cornice geometrica; con le informazioni del Dipartimento delle antichità di Transgiordania poté comunque realizzare un disegno poi pubblicato da M. PICCIRILLO, *Chiese e mosaici della Giordania settentrionale* ("Studium Biblicum Franciscanum", collectio minor, 30), Gerusalemme 1981, pp. 21-23.

²² IDEM, *Il complesso monastico di Zay el-Gharbi e la diocesi di Gadara nella Perea*, "Studia Hierosolymitana", III, 1982, pp. 359-378.

presenti nel mosaico, dove sono accostate, ma distinte, figure realisticamente quotidiane e altre rigidamente astratte dalla realtà. Come è noto, il processo di astrazione tende a sostituire con una formula o con simboli la concretezza del reale e, soprattutto nei primi secoli cristiani, l'uso di estrarre e separare dalla realtà corrente la definizione concettuale di una nozione fu molto alto, soprattutto per definire un pensiero formulabile solo sul piano intuitivo e logico. Tra gli esempi di questo procedimento, già noto e utilizzato nei mosaici romano/imperiali, attiene la rappresentazione di concetti astratti mediante il sistema delle personificazioni umane²³, con cui venivano effigiate anche entità naturali, geografiche e fisiche (venti, fiumi, stagioni, ecc.). Tra queste immagini, proposte nell'ambito di un intento allegorico²⁴ già caratteristico della tradizione classica, rientravano anche le figure della Terra, del Mare²⁵ o dei Fiumi, la cui presenza nei pavimenti musivi degli edifici privati mostrava il loro valore profilatitico²⁶, in grado di esplicitare auguri di un avvenire favorevole agli abitanti della casa in cui si trovavano, così come ai loro ospiti. Spesso, nei pavimenti, immagini relative a concetti astratti si trovano insieme a quelle delle Stagioni personificate²⁷, in que-

²³ Già G.B. LADNER, *God, Cosmos and Humankind. The World of Early Christian Symbolism*, Berkeley-London 1995, pp. 80-88, riferisce che nella Patristica greca la personificazione di *Ktisis* apparteneva al simbolismo della creazione divina.

²⁴ Numerose sono le presenze di personificazioni nei mosaici pavimentali tardoantichi, soprattutto in Siria, come ad esempio *Mégalopsychia* (Grandezza d'animo), *Soteria* (Salvezza), *Dynamis* (Forza), *Eukarpia* (Fertilità), *Agorà* (Abbondanza), *Apolausis* (Piacere), Epikosmesis (Celebrazione), *Euandria* (Coraggio), Tryphe (Lusso), di cui è impossibile qui riportare la bibliografia specifica. Per tutti, si veda ancora D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton 1947, *passim*, e più specificatamente J. HUSKINSON, *Surveying the scene: Antioch Mosaic Pavements as a Source of Historical Evidence*, in *Culture and Society in Later Roman Antioch*, atti del convegno (Londra, 15 dicembre 2001), a cura di I. SANDWELL, J. HUSKINSON, Oxford 2004, pp. 134-152. Per la figura di Tryphe, cfr. in particolare F. TÜLEK, *The Bejewelled Lady of Sinope*, in *Mosaics of Turkey*, cit., pp. 921-927.

²⁵ Accanto all'analisi delle rappresentazioni stagionali, A.S. DÉCRIAUD, *Les Saisons personnifiées sur les mosaïques romaines tardives (IV-VI siècle) de la partie orientale du Bassin méditerranéen (Turquie, Syrie, Liban, Israël, Jordanie)*, in *Mosaics of Turkey*, cit., pp. 309-332, in una tabella sinottica relativa alla presenza, nei mosaici dei paesi indagati, delle personificazioni naturali e astratte, elenca tali iconografie, spesso associate tra di loro.

²⁶ G. Trovabene, *Divinità e personificazioni fluviali nei pavimenti musivi tardo antichi: aspetti iconografici e variazioni semantiche*, in *Niš and Byzantium*, atti del III simposio (Niš, 3-5 giugno 2004), a cura di M. Rakocija, Niš 2005, pp. 119-130.

²⁷ Nella casa di *Ananeosis* ad Antiochia, che Doro LEVI (*Antioch Mosaic Pavements*, cit., pp. 320-321, fig.73b) ha datato tra il 450 e il 475, la personificazione che ha dato nome alla casa, accompagnata dalle immagini delle quattro Stagioni agli angoli della stanza, è stata letta quale simbolo au-

sto caso, secondo il proprio significato, leggibili in linea con l'ideologia di *renovatio*, sotto la guida di grandi imperatori romani e fautrice dello sviluppo di tematiche relative alla vita senza fine²⁸. Questo gusto, indubbiamente influenzato dal pensiero neoplatonico dell'eterno ciclo vitale cosmico²⁹, trovando un nesso nelle età dell'uomo proiettava una visione ottimistica del destino umano, parte integrante del cosmo armonico, cui le Stagioni facevano riferimento, nel senso lato dell'autoriproduzione all'infinito. Nel caso di Tocra, anche senza la presenza delle Stagioni, il messaggio delle tre personificazioni femminili appare incisivo e duraturo nel tempo; seppure i loro appellativi etimologicamente rinviino alle azioni concrete di fondare/costruire/creare (*Ktisis*), di abbellire/adornare/mettere in ordine (*Kosmesis*) e di rinnovare/restaurare (*Ananeosis*), il significato intrinseco è palesamente assorbito, oltre che dalla spiccata ascendenza culturale classica, soprattutto dal volerne sottolineare gli effetti di completezza reciproca nel loro essere rappresentate insieme. Le tre figure femminili ammantate sono raffigurate infatti in uno spazio tripartito con arcate rette da colonnine tortili, uno schema spaziale insolito per queste iconografie che rinvia alla forma unitaria del contenitore³⁰: nel centro è *Kosmesis*, a sinistra è *Ktisis* e a destra è *Ananeosis*, una sottile linea nera racchiude l'intero spazio³¹. Le tre figure sono stanti, indos-

gurale di un Rinnovamento, inteso come restaurazione di una condizione positiva passata, forse di ricchezza economica, attraverso il corso sempre ripetuto delle stagioni. Non è mancato, tuttavia, anche il riconoscimento di un significato più politico, cioè l'augurio di un ritorno dell'età dell'oro, i *tempora felicia* del passato (cfr. J. LASSUS, *La mosaïque du Phénix provenant des feuilles d'Antioche*, "Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires", 36, 1938, pp. 81-122: 113-116, fig. 11).

²⁸ La nota ideologia imperiale del *cosmocrator*, collegabile a quella del Cristo salvatore dell'ordine universale, era basata su un modello rifondatore, cioè sulla restituzione ai fondamenti tipica degli imperatori romani (la *restitutio orbis*), in particolare da Traiano a Diocleziano. Si veda per questi aspetti A. CARILE, *Roma e Romania dagli Isaurici ai Comneni*, in *Bisanzio, Roma e l'Italia nell'Alto Medioevo*, atti della XXXIV settimana di studio del CISAM (Spoleto, 3-9 aprile 1986), Spoleto 1988, pp. 531-582 e IDEM, *Immagine e realtà nel mondo bizantino*, Bologna 2000, pp. 122-125.

²⁹ L. STORVANES, *Neo-Platonic Personifications*, in *Personification in the Greek World. From Antiquity to Byzantium*, a cura di E. STAFFORD, J. HERRIN, Aldershot 2005, pp. 77-96.

³⁰ Altrove sono poste in spazi autonomi e circoscritti, clipei o quadrati, come ad esempio nel pavimento della basilica Ras el-Hilal (*Naustathmos?*) sempre in Cirenaica, eseguito a seguito della ristrutturazione nel VI secolo. Il mosaico è in parte conservato nel Museo di Apollonia, dove le personificazioni di *Ktisis* e *Kosmesis* sono presenti a figura intera entro una nicchia conchigliata (R.M. HARRISON, *The sixth-century church at Ras el-Hilal in Cyrenaica*, "Papers of the British School at Rome", 32, 1964, pp. 1-20).

³¹ In ambito profano tali iconografie sono frequenti in pavimenti di edifici privati, molti dei quali in Siria (cfr. in sintesi K.M.D. DUNBABIN, *Mosaics of the Greek and roman World*, Cambrid-

sano tuniche a maniche lunghe e mantelli, presentando un'anomalia nella distribuzione degli specifici attributi: *Kosmesis* tiene nella mano destra uno strumento per misurare, forse un compasso, tipico di *Ktisis*, mentre quest'ultima è rappresentata con un incensiere alla stregua di *Ananeosis*. Certo non si può escludere un errore del mosaicista, ma la simmetria dei due attributi laterali (incensieri) sembra piuttosto avvalorare l'ipotesi di una intenzionalità celebrativa del soggetto mediano, *Kosmesis*, cioè la bellezza dell'ordine. Non è questa la sede per esaminare tutti i casi di utilizzo di simili personificazioni concettuali nei mosaici pavimentali tardo antichi³², occorre però ricordare che il loro peso semantico è rimasto nel tempo sempre profano e beneaugurante. Anche nel caso di Cipro, in cui la personificazione di *Ktisis*³³ è posta in un contesto in cui è dichiarata la fede cristiana dei proprietari, siamo sempre nell'ambito dell'edilizia residenziale. Nella maggior parte dei pavimenti musivi noti gli eventuali riferimenti religiosi, racchiusi nei motivi scelti per la loro decorazione, risultano correttamente decifrabili solo facendo riferimento alle fonti letterarie. È possibile che, con l'andare del tempo, si fosse persa la distinzione tra immagini pagane e immagini cristiane e che il sistema di percezione semantica degli elementi figurativi avesse raggiunto capacità di lettura più ampie e modi diversi di decodificazione, a seconda

ge 1999, pp. 160-186). In particolare si segnala l'esempio di Apamea dove, nella *Domus di Gbè e delle Stagioni* (da Levi datata tra il 500 e il 526), la figura di *Ktisis* assume significato proprio nel legame con la costruzione e la manutenzione dell'edificio (BALTY, *Mosaïques antiques*, cit., pp. 191-215).

³² Una interessante disamina su queste problematiche iconografiche è in G. LÓPEZ MONTE-AGUDO, *Personificaciones alegóricas en mosaicos del Oriente y de Hispania: la representación de conceptos abstractos*, in *La tradición en la Antigüedad Tardía* ("Antigüedad y Christianismo", 14), Murcia 1997, pp. 335-361.

³³ A Cipro, nella località di Kourion, si può vedere ancora *in situ* ("Bagni di Eustolios") un mosaico contenente l'immagine di *Ktisis*, raffigurata a mezzo busto entro un clipeo, con in mano lo strumento metallico a lei attribuito. L'edificio di abitazione, sorto precedentemente, fu ricostruito all'inizio del V secolo, con l'aggiunta di mosaici pavimentali dai soggetti allegorici e con iscrizioni di benvenuto. Tra i portici orientale e settentrionale del peristilio un'epigrafe afferma che la dimora non era difesa «da ferro, bronzo o diamante, ma dai simboli di Cristo», elemento che permette di documentare la fede cristiana della famiglia e la sua volontà di proclamarsi adepta di quella religione; tale concetto è ancora ribadito da un'altra epigrafe musiva all'estremità meridionale del peristilio, con un'esortazione alla Pudicizia e alla Temperanza affinché si prendano cura del portico, della camera e del giardino della casa (D. MICHAELIDES, *The Early Christian Mosaics of Cyprus*, "The Biblical Archaeologist", 52, 4, 1989, pp. 192-202; V. KARAGEORGHIS, *Des édifices antiques aux monuments chrétiens*, "Le Monde de la Bible", 112, 1998, pp. 24-29. In particolare si veda poi D.W. RUPP, *Kourion City: The Eustolios complex – Area VI*, in *An Archaeological Guide to the Ancient Kourion Area and the Akrotiri Peninsula*, a cura di H.W. SWINY, Nicosia 1982, pp. 132-139.

degli ambiti in cui questi venivano utilizzati. Temi convenzionali come le personificazioni delle Stagioni, le scene di caccia, di corsa e di lotta nel circo e nell'ippodromo, originariamente utilizzati per il loro significato propiziatorio o di prestigio sociale, sono transitati tranquillamente nei contesti cristiani, assumendone poi il senso religioso, o perlomeno non incompatibile con le tematiche più specifiche del credo niceno. Identico processo subirono le personificazioni di concetti astratti³⁴ come quelli del nostro caso, che da quel momento divennero automaticamente sintagmi cristiani, gettando luce nuova sulla loro accezione, recepita e fatta propria dall'esegesi prima, dall'arte poi. In età giustiniana molti temi profani fecero il loro ingresso a pieno titolo nella congerie iconografica dei pavimenti musivi delle chiese e così sono transitati anche in Libia. Gli stessi concetti di *Ktisis*, *Ananeosis* e *Kosmesis*, riferibili all'atto della costruzione, della decorazione e del rinnovamento dell'aula, sono stati altresì ritenuti allusivi dell'idea cristiana di esaltazione del creato nei suoi molteplici e contrastanti aspetti. In ragione di ciò, il confronto più stretto dell'uso di tali tematiche è stato fatto col mosaico di Qasr el-Lebia³⁵, dove sono usate non poche iconografie in comune col nostro pavimento. Le tre personificazioni *Ktisis*, *Kosmesis* e *Ananeosis*, ciascuna entro il proprio riquadro, là potevano fare esplicito riferimento alla rifondazione della città, sotto il nome e il patronato dell'imperatrice Teodora e per questo rinominata *Nea Teodorias*, alludendo ai tre livelli della realizzazione³⁶. I fiumi del Paradiso, unici elementi di chiara interpretazione cristiana, erano posi-

³⁴ Sugli aspetti iconologici di tali personificazioni si veda, ad esempio, R. LEADER-NEWBY, *Personifications and Paideia in Late Antique Mosaics from the Greek East*, in *Personification in the Greek World*, cit., pp. 231-246. Ad esempio ad Antiochia, nel mosaico della *Villa Costantiniana*, dove compaiono sia *Ktisis*, sia *Ananeosis*, vi sono anche *Dynamis* ed *Euandria* (Forza e Prosperità), mentre nella *Casa della Meridiana* è presente *Amerimnia* (Sicurezza).

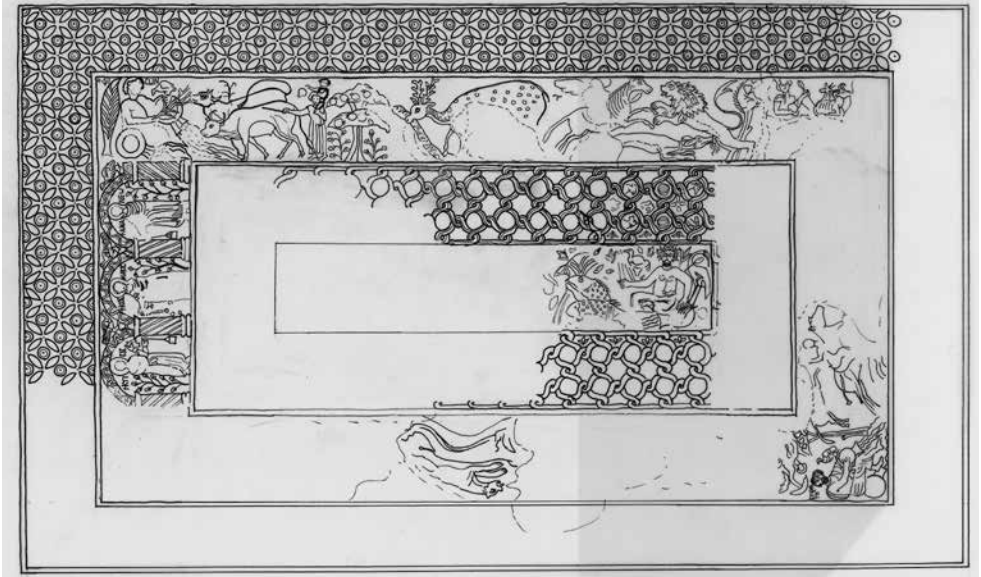
³⁵ Nella basilica orientale di Qasr el-Lebya, l'antica Olbia in Cirenaica, il pavimento in mosaico, realizzato dai vescovi Macario e Teodoro tra il 539 e il 540, era costituito da una griglia di 50 quadrati contenenti, tra altri riempitivi, le personificazioni di *Ktisis*, *Kosmesis* e *Ananeosis* inserite singolarmente in uno spazio, così come anche i quattro fiumi del Paradiso. Oggi i singoli riquadri musivi, smontati, sono stati trasferiti nel vicino museo. Di questo importante mosaico si è occupata principalmente M. GUARDUCCI, *La più antica catechesi figurata: il grande mosaico della basilica di Qasr Elbia in Cirenaica*, "Memorie dell'Accademia Nazionale dei Lincei", s. VIII, 18, 1975, pp. 659-686.

³⁶ Nella stesura originaria di Qasr el-Lebia, *Kosmesis* e *Ktisis* sono a lato della vignetta con la città di *Teodorias*, la prima in atto di benedirlo con l'incensiere, la seconda nel gesto di incoronarla, mentre *Ananeosis* sta esattamente sotto l'immagine della città ricostruita da Giustiniano, a formare una sorta di struttura piramidale rovesciata incentrata sull'immagine allegorica della città, cui è data una posizione dominante, rispetto a tutte le altre iconografie.

zionati subito dopo, nella seconda e quarta fila, a formare un quadrato ideale³⁷. La rigida lettura catechetica delle iconografie di questo pavimento, su cui non intendo soffermarmi, non può a mio avviso essere trasferita al mosaico di Tocrà, nonostante alcune affinità iconografiche. Nel pavimento superiore dell'aula absidata, le tre personificazioni furono usate in un insieme iconografico complesso, di cui esse sono di fatto parte interattiva con animali, fiumi, esseri mitologici e scene di genere, attraverso la mediazione dei fiumi dell'Eden. Nel nostro caso, che ho tentato di ricostruire sulla base dei frammenti superstiti (fig. 15), emerge un tono indubbiamente più descrittivo e dettagliato, ricco di scene spontanee e incalzanti, più libero di esprimere contenuti assoluti, quasi un ossimoro figurato in versione religiosa e profana insieme. Dai quattro angoli i fiumi paradisiaci includono le scene periferiche e la loro acqua sembra convergere verso l'acqua della scena centrale; il pannello delle tre figure femminili, le cui nomenclature, come anche quelle dei fiumi paradisiaci, sono precedute da piccole croci, fa da barriera visiva all'abside. Certo, anche in questo contesto tutte le immagini si possono leggere in chiave simbolico/cristiana, e il fulcro della stanza, cioè l'immagine del Nilo cui si può attribuire il ruolo di allegoria battesimale, può indurre la lettura sulla necessità di iniziazione dell'umanità mediante l'acqua del rito primitivo. In tal caso, l'iconografia complessiva alluderebbe al ruolo della fede, unico strumento in grado di portare alla salvezza eterna. Le quiete scene di vita tranquilla in opposizione a quelle di caccia e di lotta tra animali sono forse metafora dell'umanità ancora afflitta dai pericoli del peccato, in cui il combattimento rinnova l'eterna rivalità tra il bene e il male. L'esempio più emblematico di tale lettura (fig. 13) è la scena del cervo che morde il serpente³⁸, collegata alle immagini paleocristiane del cervo che si abbeverava alla fonte, dopo aver sconfitto il rettile ostile, il cui veleno gli procura sete, in analogia col cristiano che si purifica

³⁷ Non è mia intenzione ritoccare l'ordine di lettura dei pannelli musivi di Qasr el-Lebia fatto da Margherita Guarducci; mi limito ad analizzare soltanto le analogie iconografiche dei due contesti, indubbiamente molto vicini anche dal punto di vista dei motivi compositivi comuni ai due tappeti musivi. Sull'argomento si veda anche ALFÖLDI-ROSENBAUM, WARD-PERKINS, *Justinianic Mosaic Pavements*, cit., pp. 121-139 (*Qasr el-Lebia*).

³⁸ Il serpente tortuoso come simbolo del male di derivazione genesiaca e visionaria (Isaia 27,1) ha generato la metafora del Cristo che calpesta i *saeva crimina*, come si vede nel mosaico giustiniano della Cappella arcivescovile di Ravenna (C. RIZZARDI, *Il mosaico a Ravenna. Ideologia e arte*, Bologna 2011, pp. 106-115), secondo le parole del *Salmo* 90,13. In altri casi, come nel mosaico di Qasr el-Lebia, è l'aquila (Cristo) che affronta il serpente (Satana) con lo stesso significato allegorico.



15. Toca, mosaico superiore, disegno ricostruttivo con i frammenti superstiti

con l'acqua del battesimo per la sete di salvezza³⁹. Del resto, anche l'immagine del cervo era entrata facilmente nella sequenza delle iconografie zoomorfe cristiane quale simbolo di Cristo che combatte e vince il demonio/serpente, animale dell'ambiguità, strumento di seduzione e inganno⁴⁰. Nel pavimento della sala di Toca si può facilmente pensare che abbiano voluto mettere in evidenza

³⁹ I cervi che si dissetano alla fonte riprendono le parole del Vangelo di Giovanni in cui Cristo si paragona all'acqua che rappresenta la vita eterna, resa possibile dalla sua incarnazione: «*Chi ha sete, venga a me e beva, chi crede in me*» (Giovanni 7, 38). Anche a Qasr el-Lebia il primo pannello della terza fila aveva rappresentato la stessa scena.

⁴⁰ Molti autori antichi nelle loro opere (i greci Senofonte, *Geoponiche* XIX, 6, ed Eliano, *Sulla natura degli animali*, XI,9; l'ebreo Flavio Giuseppe, *Antichità giudaiche* II; i latini Marziale, *Epigrammi* XII, 9, Lucrezio, *De rerum natura*, VI, e Plinio, *Naturalis Historiae* VIII,50) hanno tutti descritto il cervo come avversario e implacabile nemico del serpente, che addirittura stanerebbe con il suo soffio per poi ucciderlo. Il mondo cristiano recuperò il modello e le parole di Paolo (*Seconda lettera ai Tessalonicesi* 2,8) hanno fornito un'ulteriore prova della sua simbologia nel paragone tra il cervo e Cristo, confutando la falsa attesa del suo ritorno: «*Solo allora sarà rivelato l'empio, e il signore Gesù lo distruggerà col soffio della sua bocca e lo annienterà all'apparire della sua venuta [...]*». Già nella Bibbia, tuttavia, il *Salmo* 41/42 offriva una chiave interpretativa della similitudine tra il cervo e l'anima umana, il primo che anela all'acqua, la seconda a Dio. Per una trattazione più esaustiva del tema, cfr. F. CARDINI, *Il cervo*, "Abstracta", 12, 1987, pp. 38-45.

la varietà della vita terrena, quale preludio cristiano dell'eternità: i melograni, segno di fertilità e ricchezza, significano pienezza della gioia e la loro immagine è stata paragonata agli insegnamenti eterni di Cristo, con cui i fedeli devono sempre nutrire la loro vita⁴¹. Così poi le figure di cavalieri in sella ai loro destrieri, impegnati nella caccia, potevano fare riferimento all'idea che l'umanità deve superare le difficoltà della vita per ottenere il premio eterno. Nel caso specifico, è evidente la supremazia dell'uomo sul leone che appare ferito, simbolo forse dell'efferatezza del male/peccato annientato dalla fede. Ma proprio nella posizione dominante del pannello con le tre personificazioni, davanti all'area absidale, mi sembra di intravedere una sottolineatura politica, legata all'ideologia dell'imperatore eterno, quale *mundi constitutor*⁴². A mio avviso, sulla base di questa riflessione, le tre personificazioni di *Ktisis*, *Kosmesis* e *Ananeosis* in questo contesto celebrerebbero l'immaginario bizantino attraverso un repertorio simbolico che rinviava all'imperatore così munifico nei confronti di Tocrà, dove oltre le mura aveva fatto ricostruire il palazzo con l'aula mosaica. Per tale scopo il mezzo più efficace era usare iconografie plurivalenti che dal profano potevano risalire al sacro e viceversa, e di contro non è casuale il fatto che gli edifici libici in cui sono stati trovati mosaici con le tre personificazioni (a Tocrà, Qasr el-Lebia e Ras el-Hilal) siano contesti riedificati, abbelliti e inseriti nell'ordinamento imperiale dello stesso Giustiniano⁴³. È ovvio che il significato simbolico delle tre personificazioni era peculiare di immagini semantiche ancora pagane, ma nel contesto specifico erano già state inghiottite dall'arte paleocristiana, per mettere in risalto sia il ruolo del Messia e il suo sacrificio, sia la grandezza dell'imperatore e la sua

⁴¹ La melagrana è un frutto citato nella Bibbia (*Deuteronomio* 8,8) come prodotto della Terra Promessa al popolo d'Israele, luogo fertile e pieno d'acqua. Secondo la simbologia cristiana il frutto rappresenta l'energia vitale, espressione dell'esuberanza della vita e, oltre la fecondità, l'abbondanza significa l'unione di tutti i figli in Cristo. Già Ambrogio in diverse sue opere parla della melagrana come metafora della Chiesa, che protegge i suoi figli come il frutto i suoi semi, insistendo soprattutto sui concetti di unità e molteplicità dei due soggetti. Su questo argomento esauriente è il saggio di G.M. PINTUS, *La «melagrana» simbolo della «Chiesa»*. Una lettura di Ambr. Exam. III, V 13,56, in *Studi in onore di Pietro Meloni*, Sassari 1988, pp. 165-176.

⁴² Cfr. A. CARILE, *Fonti vicino-orientali dell'immaginario imperiale costantinopolitano*, in *XLI corso di cultura*, cit., pp. 267-277, in particolare p. 274.

⁴³ Su questi aspetti storico/politici si vedano A. CARILE, *Eutaxia: l'ordine divino nel cosmo e nell'impero*, in *Da Roma alla Terza Roma, Documenti e Studi*, atti del IV seminario internazionale (Roma, 18-19 aprile 1984), a cura di P. CATALANO, P. SINISCALCO, Roma 1998, 131-136 e A.P. DI COSMO, *Regalia signa. Iconografia e simbologia della potestà imperiale*, "ΠΟΡΦΥΡΑ", VI, suppl. 10, 2009, pp. 3-67.

liberalità. La compresenza dei fiumi paradisiaci nello stesso pavimento, confacente alla lettura teologico/morale del brano biblico della Genesi, evocava l'idea di *exitus/reditus* dell'uomo verso il mondo soprannaturale. Dalla letteratura dei Padri della Chiesa, i fiumi sacri sono stati assimilati ai Vangeli che avevano irrigato il mondo, diffondendo la parola di Cristo, grazie alla quale l'umanità (cristiana) sarebbe potuta ritornare nel Paradiso, dove inizialmente era stata posta al momento della creazione⁴⁴. Il soggetto iconografico dei fiumi sacri, in correlazione con l'acqua necessaria per la vita terrena, era quindi per i cristiani dei primi secoli immediatamente riferibile al rito del Battesimo, strumento per colmare la sete di fede nel percorso verso la salvezza. Ne è prova anche l'iscrizione posta nel battistero romano di San Giovanni in Fonte al Laterano (voluto da Sisto III nella prima metà del V secolo)⁴⁵, che lo definisce sorgente di vita per il mondo cristiano. L'immagine figurata del fonte battesimale quale «fiume d'acqua viva» altro non era che citazione metaforica dalle Sacre Scritture: il 'fiume d'acqua viva' della rivelazione (*Apocalisse* di Giovanni 22,1) era il fiume del Paradiso che si divide in quattro rami (*Genesi* 2,10-14). Così, in associazione con le immagini dei corsi d'acqua paradisiaci, le tre astrazioni figurate di Tocra non possono essere lette nel significato originale profano, ma nemmeno soltanto in quello traslato nel cristianesimo, cioè il principio fondatore del mondo (la creazione), la bellezza del creato (l'ornamentazione) e il suo rinnovamento (l'eucarestia). Occorre piuttosto evidenziare l'intento politico e di mediazione religiosa che queste iconografie ebbero nell'arte musiva giustiniana, dove la forma delle immagini parlava sì la lingua della cultura ecclesiastica, ma era anche

⁴⁴ In una lettera del 256, Cipriano di Cartagine parla della corrispondenza dei quattro fiumi del Paradiso con i Vangeli (Ep., LXXIII; CSEL, III, 2, 1871, p. 785), paragonando la Chiesa al paradiso terrestre, irrigato con quattro fiumi, come la Chiesa stessa dai Vangeli, attraverso i quali può elargire la grazia del battesimo. Secondo Ambrogio (*De Paradiso*, I; PL, XIV, col. 280), un secolo più tardi, i quattro fiumi del Paradiso sono invece le quattro Virtù Cardinali (*Prudenza, Giustizia, Fortezza e Temperanza*) nelle quali è suddivisa la fonte della saggezza. Non è ovvio qui ricordare che nel libro della *Genesi* (2,10) si parla di un fiume uscente dall'Eden, che si divide in quattro rami, da cui metaforicamente si passa a Cristo, il quale scaturisce dal padre e irrori i suoi adepti con la parola trasmessa dai Vangeli: i quattro fiumi del Paradiso sono dunque in senso allegorico i Vangeli inviati per annunciare a tutte le genti il messaggio della salvezza. L'iscrizione predisposta da Paolino di Nola (353-431) per la decorazione absidale della basilica degli Apostoli presso la tomba di san Felice a Cimitile (Napoli), databile agli anni 400-401, interpreta la scena in tal modo: «*Petram superstat ipse petra ecclesiae, de qua sorori quattuor fontes meant, evangelistae viva Christi flumina*» (Ep., XXXII; CSEL, XXIX, 1894, p. 286).

⁴⁵ «[...] *Fons hic est vitae qui totum diluit orbem sumens de Christi vulnere principium*»; G.B. PROJA, *Il Battistero Lateranense*, Roma 1990, p. 79.

espressione ideologica del potere imperiale, la cui sovranità universale era da tempo considerata di origine divina. Pur senza ulteriori conferme archeologiche, sono convinta che la sala absidata, il cui mosaico si è qui voluto indagare, potesse essere un ambiente, per le udienze e gli incontri con i fedeli, di pertinenza vescovile⁴⁶, data l'importanza e le evidenti implicazioni politico/religiose del suo pavimento, oltre al fatto che esso era ubicato vicino a una chiesa (forse la cattedrale). Il mosaico del vano absidato nel palazzo di Tocra, che qui ho tentato di ricomporre con una certa attendibilità, sembra far parte dei pavimenti di luoghi di culto, come gli altri due della Libia che ne condividono alcune tematiche iconografiche e dove si può ravvisare una riproposizione simbolica del cosmo nella componente umana e divina⁴⁷. Sembra tuttavia anche plausibile la connotazione domestica di alto rango, secondo quel rapporto tra architettura pubblica e privata che nella tarda antichità era spesso evidente per ragioni di *status* e rappresentatività sociale. Non sappiamo che cosa fosse rappresentato nel mosaico della zona absidale del nostro vano, al di là del pannello con le personificazioni, per cui non è plausibile alcuna supposizione nemmeno in base alla distinzione che si può constatare nei pavimenti musivi delle chiese del Vicino Oriente che, secondo le fonti in nostro possesso, nella zona sacra mostravano l'ambiente soprannaturale in opposizione a quello umano e terreno distribuito nel vano delle navate. La funzione liturgica dell'altare era l'elemento di separazione delle due tipologie iconografiche, ma a Tocra, dove non ne è stata trovata traccia, tale ruolo non era necessario perché non si trattava di un edificio di culto, bensì di un ambiente cristiano a forte connotazione pubblica, di cui non era male sottolineare la matrice politica e l'importanza del sovrano imperiale. Quella funzione poteva essere svolta dal pannello con le tre astrazioni figurate. Questo breve studio è rivolto soprattutto ai colleghi libici affinché riescano a rendere visibile, una volta ricomposto e restaurato, questo mosaico tanto crudelmente smembrato, in una Libia di nuovo in pace.

⁴⁶ STUCCHI, *Architettura cirenaica*, cit., p. 427. Ricordo che nell'antica Filippopoli (oggi Plovdiv in Bulgaria), in un complesso residenziale di III secolo cui nel V fu aggiunto un vano absidato che conteneva un pavimento musivo con la personificazione astratta di HIPHNH (la Pace), tale mosaico mostrava anche un'epigrafe riguardante il vescovo, che ha permesso di ipotizzare, data la vicinanza con la cattedrale, che l'edificio di appartenenza fosse la residenza episcopale; V. POPOVA, A. LIRSCH, *Corpus of Late Antique and Early Christian Mosaics in Bulgaria*, in *Mosaics of Turkey*, cit., pp. 793-822: fig. 4).

⁴⁷ G. CANUTI, *Iconografie dei mosaici pavimentali della zona sacra nelle chiese del Vicino Oriente*, in *XLI corso di cultura*, cit., pp. 463-485.

UN SALTERIO GRECO LATINO PER IL VESCOVO BERNARDO DE' ROSSI

Isabella Fiorentini

Questo intervento ha lo scopo di presentare alcuni risultati parziali e di anticipare alcune conclusioni, ora necessariamente provvisorie, di una ricerca ancora in corso presso la Biblioteca Trivulziana che si avvale della collaborazione del gruppo di Spettroscopia per Immagini per i Beni Culturali (ArtIS), attivo presso il Dipartimento di Fisica del Politecnico di Milano¹.

Oggetto dell'indagine è il codice Trivulziano 2161, un manoscritto membranaceo di piccolo formato, contenente un salterio bilingue greco latino della seconda metà del XV secolo e riconducibile all'ambiente veronese-padovano². Si tratta di un manufatto di grande bellezza per la qualità dell'apparato esornativo, per l'accuratezza della *mise en page*, per la competenza della mano o delle mani, ancora da identificare, del testo greco e di quello latino³.

Il presente testo riporta i contenuti della relazione Le analisi scientifiche nello studio della miniatura, presentata in occasione della giornata di studi Scienza e storia dell'arte (Venezia, 13 novembre 2013), a cura di Sergio Marinelli, Chiara Piva ed Elisabetta Zendri. La relazione a sua volta costituiva l'esposizione sintetica dei primi risultati della ricerca condotta da Marzia Pontone e dalla scrivente.

¹ L'indagine strumentale prese l'avvio nel 2013 a *latere* di una ricerca che l'Opificio delle Pietre Dure stava svolgendo a Milano, presso il Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, su opere di Simone Peterzano. In quell'occasione Roberto Bellucci, che qui ringraziamo, accettò di realizzare per noi le prime riprese all'infrarosso.

² Per la descrizione codicologica del ms., si consulti il sito http://manus.iccu.sbn.it//opac_SchedaScheda.php?ID=210060, scheda di Elisa Bianchi. Per la digitalizzazione integrale, si veda <http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/immagine/Cod.+Triv.+2161,+piatto+anteriore>.

³ L'identificazione delle mani non potrà che aiutare a precisare la datazione e a chiarire i contorni dell'ambiente culturale nel quale è stato concepito il progetto di questo manoscritto.

Esiste una bibliografia non trascurabile su questo *Salterio*, costituita sia da interventi specifici, sia da riferimenti all'interno di riflessioni riguardanti altre opere prodotte in area veronese. L'attenzione si è però limitata per lo più all'apparato decorativo e all'identificazione dei suoi autori; nel corso del tempo sono state così evocate una serie di personalità, da Girolamo dai Libri già nell'Ottocento (così Porro nel 1884⁴, senza seguito almeno fino al 1938⁵) a Girolamo da Cremona (Malaguzzi Valeri e Salmi⁶) e a un generico «valente artista lombardo»⁷, fino ad arrivare a Francesco dai Libri.

Non è qui la sede per ripercorrere nel dettaglio l'*iter* che negli ultimi cinquant'anni ha portato a precisare l'identificazione di Francesco dai Libri come principale, anche se non unico, responsabile della decorazione del ms. Triv. 2161. Basti qui ricordare che è stato Eberhardt il primo a farvi riferimento nel 1977⁸, dopo che l'anno prima la Mariani Canova⁹ aveva iniziato a ricostruire il catalogo di questo miniatore – per altro ben noto a Vasari¹⁰ – a partire dall'iniziale I con cui si apre il *Liber perfectionis vitae* di Giovanni Jacopo da Padova (ms. 432 del Seminario di Padova), miniatura che ha potuto funzionare da fossile guida, in quanto firmata e datata (1503).

Negli ultimi decenni l'attenzione al nostro manoscritto ha trovato naturale espressione in alcune esposizioni temporanee, dalla mostra *Miniatura veronese del Rinascimento* (Verona, 1986-1987)¹¹, a *Mantegna e le arti a Verona, 1450-1500*

⁴ G. PORRO, *Catalogo dei codici manoscritti della Trivulziana*, Torino 1884, p. 373.

⁵ E. CALABI, *I corali miniati del convento di S. Francesco a Brescia*, "Critica d'arte", 3, 1938, pp. 57-67.

⁶ F. MALAGUZZI VALERI, *La Corte di Lodovico il Moro. La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento*, I, Milano 1913, p. 601; M. SALMI, *Girolamo da Cremona miniatore e pittore*, "Bollettino d'arte", 2, 1923, pp. 385-404, 461-478.

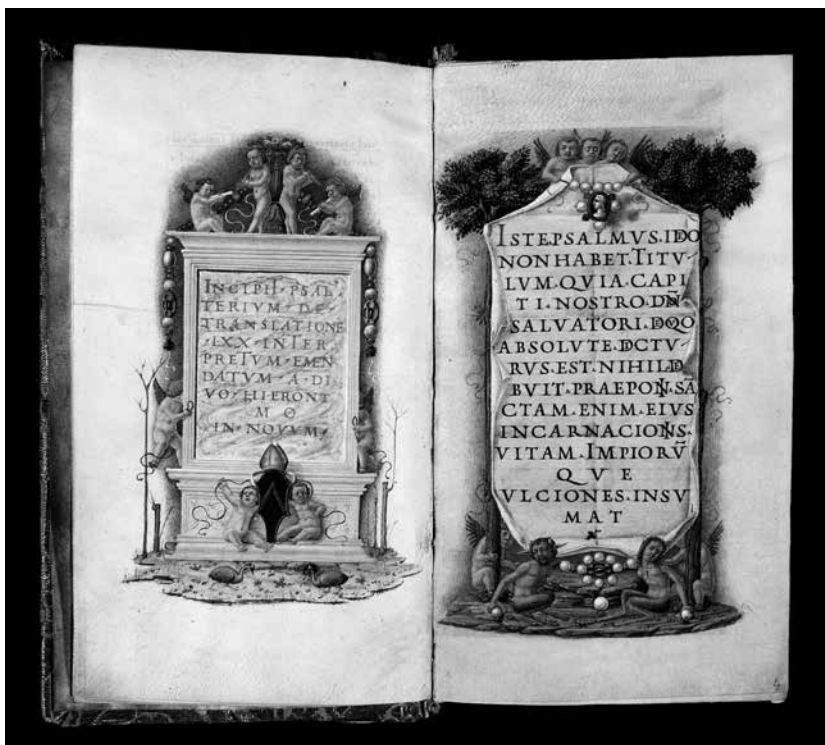
⁷ C. SANTORO, *I codici medioevali della Biblioteca Trivulziana*, Milano 1965, p. 315.

⁸ H.J. EBERHARDT, *Liberale da Verona und die Aesop-Illustrationen von 1479*, "Gutenberg-Jahrbuch", 52, 1977, pp. 244-250.

⁹ G. MARIANI CANOVA, *La miniatura rinascimentale a Padova*, in *Dopo Mantegna. Arte a Padova e nel territorio nei secoli XV e XVI*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 26 giugno - 14 novembre 1976), Milano 1976, pp. 151-162.

¹⁰ «Venendogli dunque da tutte le bande libri a miniare, non era per altro cognome nominato che da i Libri, nel miniar de' quali era eccellentissimo, e ne lavorò assai»; G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, con commento secolare a cura di P. BAROCCHI, IV, Firenze 1976, p. 594.

¹¹ *Miniatura veronese del Rinascimento*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 25 ottobre 1986 - 4 marzo 1987), a cura di G. CASTIGLIONI, S. MARINELLI, Verona 1986.



1. Ms. Trivulziano 2161, cc. 3v-4r. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana

(Verona, 2006-2007)¹², a *Il grande alfabeto dell'umanità* (Milano, 2013)¹³. Quest'ultima mostra è stata l'occasione, all'interno del nostro Istituto, per osservare con rinnovata attenzione il salterio bilingue trivulziano nella sua complessità di manufatto librario, opera d'arte, veicolo del testo biblico: un piccolo oggetto per un'operazione culturale di discreta complessità, in gran parte ancora da decifrare. Ad aprire il manoscritto sono due immagini affrontate (fig. 1), l'una con una stele marmorea e angeli musicanti, l'altra con un cartiglio strappato, dovute ragionevolmente a mano diversa da quella dell'artista responsabile del resto delle miniature e vicina – è stato notato già da Alexander nel 1970 – ai modi di Giovanni

¹² *Mantegna e le arti a Verona, 1450-1500*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007), a cura di S. MARINELLI, P. MARINI, Venezia 2006.

¹³ In occasione della mostra, svoltasi presso la Veneranda Biblioteca Ambrosiana, è stata pubblicata la raccolta di saggi *Il grande alfabeto dell'umanità*, a cura di A. GIANNI, Milano 2013.



2. Ms. Trivulziano 2161, cc. 4v-5r. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana

Vendramin¹⁴. Il codice è caratterizzato, inoltre, da una straordinaria miniatura a doppia pagina (fig. 2), una sorta di quadro in cornice, che rappresenta il trasporto dell'Arca a Gerusalemme, disposto da re Davide. L'episodio è colto nel momento immediatamente successivo alla morte di Uzza, colpito mortalmente da Dio per aver toccato l'Arca nel tentativo di non farla cadere per il movimento irregolare dei buoi che tirano il carro.

Il salterio, al quale è premessa la *Praefatio* di Girolamo, è costruito in modo tale che ciascuna coppia di pagine affrontate riporti la stessa porzione di testo – a sinistra nel greco della *Septuaginta*, a destra in latino nella versione di san Gerolamo –, con una corrispondenza perfetta, quasi alla parola, il che naturalmente è espressione di un progetto librario di grande qualità, maturato in un ambiente umanistico dove si padroneggia alla perfezione il latino e il greco e li si trascrive con estrema eleganza.

¹⁴ J.J.G. ALEXANDER, *Venetian Illumination in Fifteenth Century*, "Arte Veneta", 24, 1970, pp. 272-274.

A impreziosire il testo dei salmi intervengono eleganti iniziali maggiori (fig. 3), progettate in modo da caratterizzare ulteriormente la parte greca rispetto a quella latina, ma conservando nella diversità grande coerenza ed equilibrio. Nelle pagine di destra, relative al testo latino, sono presenti capitali epigrafiche in oro, realizzate con estrema varietà di motivi decorativi, non di rado a monocromo, di ispirazione antiquaria; nelle pagine di sinistra, le lettere greche – per le quali non era applicabile, se non in pochi casi, il modello delle cosiddette lettere mantiniane – sono formate da elementi zoomorfi e vegetali. Ben eseguite e giocate sull'alternanza delle forme e dei colori anche le iniziali minori (fig. 4).

Molteplici i confronti tra le miniature di questo manoscritto e altre assegnate a Francesco dai Libri. Si può riportare qui, esemplarmente, almeno la pagina incipitaria degli *Statuta et Ordinamenta Domus Mercatorum* (1482-1483 ca.), conservati al Museo di Castelvecchio di Verona, la cui miniatura presenta analogie stilistiche e comuni motivi iconografici, anche di dettaglio, con il nostro *Salterio*.

Gino Castiglioni nella sua scheda per la mostra veronese del 2006-2007¹⁵ ci lascia con alcune domande, con le quali è utile ancora oggi confrontarci per dare loro risposta o almeno per ridefinirne la formulazione e per inquadrare correttamente le problematiche connesse allo studio del codice: chi poteva essere il facoltoso committente che desiderava disporre di un salterio greco? Chi fu il calligrafo in grado di scrivere in greco? Quando e dove fu miniato il manoscritto?

Questo intervento tenta di fornire una risposta parziale alla prima domanda, riformulabile per altro nei seguenti termini: chi poteva essere la personalità alla quale destinare, e con quali intenti, un salterio così speciale?

Abbiamo forse contribuito anche a indicare un ragionevole termine *a quo* della produzione del codice e a fornire qualche elemento, per quanto al momento puramente indiziario, sull'ambiente in cui può essere maturato questo progetto librario.

Ma veniamo ora nel dettaglio all'oggetto di questa comunicazione, ovvero l'illustrazione delle tappe del procedimento euristico che ha portato al primo risultato provvisorio della nostra indagine e che a sua volta potrà diventare il punto di partenza per le successive ricerche, destinate a contribuire a dare una risposta alle domande poste da Gino Castiglioni.

È necessario a tal fine porre attenzione allo stemma che ricorre per ben tre volte all'inizio del manoscritto e che possiamo blasonare così: d'azzurro con scaglione d'arancio. Non ci risulta che si sia arrivati prima d'ora a un'identificazione del tito-

¹⁵ G. CASTIGLIONI, *Un secolo di miniatura veronese 1450-1550*, in *Miniatura veronese del Rinascimento*, cit., pp. 45-99.

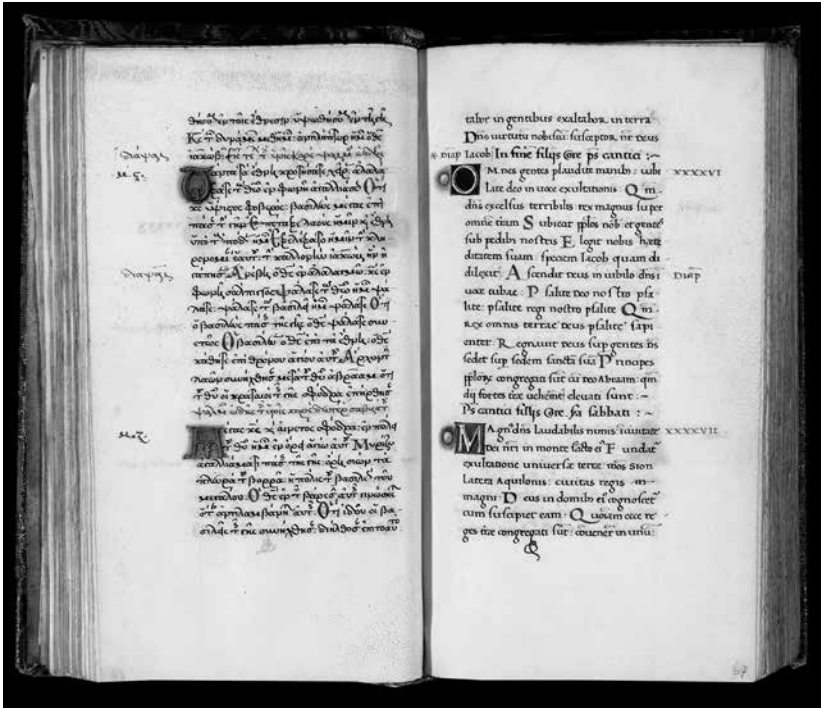


3. Ms. Trivulziano 2161, cc. 55v-56r, particolare. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana

lare di questo stemma, sia esso una persona, una famiglia o un'istituzione religiosa o cittadina. Molto curiosa, per altro, la presenza dell'arancio, un colore assai raro nell'araldica di area italiana, sempre che si tratti qui del vero colore dello stemma e non del risultato dell'uso di un pigmento degradatosi nel tempo. Si poteva pensare anche a una brisura, ovvero alla voluta modificazione di uno stemma principale. Questa strada non è sembrata tuttavia portare lontano nella comprensione del manoscritto, soprattutto se tentavamo di leggere lo stemma insieme alla mitria vescovile sovrapposta, che in una delle tre miniature si presenta sfumata di rosso, elemento ragionevolmente non senza significato.

Abbiamo quindi guardato meglio l'area degli stemmi e fatto alcune considerazioni preliminari, solo in parte adombrate nella letteratura disponibile: in primo luogo, il modo piuttosto maldestro con cui sono stati realizzati gli stemmi, non coerente con la qualità di esecuzione di tutto l'apparato decorativo del manoscritto; la presenza di piccolissime porzioni, ai margini degli stemmi, di un *azzurro* di una cromia diversa da quella del campo dello stemma.

A questi due elementi che fanno sospettare una ridipintura (e che si trattasse di



4. Ms. Trivulziano 2161, cc. 66v-67r, particolare. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana

una ridipintura era stato già osservato da Alexander nel 1970, che ipotizzava per altro trattarsi in origine dello stemma dei Bembo), si è aggiunta l'osservazione – mai rilevata prima, nonostante l'evidenza nelle riproduzioni in circolazione – di due iniziali in oro, ai lati dello stemma alle cc. 5v e 6r, non completamente oblite: le lettere B e R (fig. 5).

Avevamo bisogno di poter provare la nostra ipotesi e identificare con buon grado di certezza il vescovo BR ricorrendo a una tecnica o più tecniche non invasive capaci di rivelare lo strato sottostante agli stemmi.

Con una normale fotocamera, più sensibile all'infrarosso dell'occhio umano, era già possibile evidenziare i tratti di elementi sottostanti allo stemma visibile.

E qui è avvenuto l'incontro con Roberto Bellucci, presente a Milano per un'indagine al Castello Sforzesco, ha effettuato alcune riprese degli stemmi del *Salterio*, utilizzando una fotocamera digitale SONY DC 28, dotata di un sensore per l'infrarosso, con una lunghezza d'onda di 1050 nanometri.

Si è così manifestata con chiarezza ai nostri occhi la presenza di un leone rampante, che avevamo solo intuito nelle riprese amatoriali precedenti (fig. 6).



5. Ms. Trivulziano 2161, c. 5v, particolare. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana

Le riprese all'infrarosso rappresentano una metodica piuttosto semplice, facilmente utilizzabile con le più diverse tipologie di manufatti, ma applicata raramente alle miniature.

Quanto emerso da queste indagini ci ha confortato nell'identificazione del titolare dello stemma in Bernardo de' Rossi, vescovo di Belluno dal 1488 e di Treviso dal 1499. Di nobile famiglia parmense, studente a Ravenna, quindi – secondo alcune fonti – a Verona e poi a Padova, dove conseguì la laurea in diritto civile e canonico, aveva creato attorno a sé, negli anni di Treviso, com'è noto, una cerchia di umanisti, di un umanesimo forse minore ma tuttavia di un certo interesse per la commistione di cultura religiosa e cultura laica in senso antiquario.

È lo stesso Bernardo de' Rossi del ritratto di Lorenzo Lotto del 1505 (fig. 7) e della coperta di Washington, che nell'illustrazione delle Virtù utilizza elementi iconografici assai vicini al nostro *Salterio* e presenta, appoggiato all'albero centrale, lo stemma appunto con leone rampante.

È una coincidenza singolare – ma in qualche modo significativa – che il nome del vescovo de' Rossi riemerge qui da una sorta di condanna all'oblio come nel caso della tavola lottesca *Madonna con Bambino e san Pietro Martire* di Capodimonte, sulla quale le prime radiografie degli anni '50 avevano dimostrato quanto si era intuito, ovvero che il san Giovannino fosse un intervento successivo e che in realtà nascondesse nello strato sottostante il ritratto del donatore, che da allora è stato, con sempre minore cautela, identificato in Bernardo de' Rossi, da Berenson fino ai lavori di Francesca Cortesi Bosco.

Lo stemma, con leone rampante, mitria sovrapposta e iniziali BR ai lati, corrisponde perfettamente a quanto osserviamo nel sigillo maggiore del vescovo de' Rossi¹⁶. E che può essere letto nei suoi elementi essenziali anche nel ritratto di Capodimonte.

Purtroppo, negli inventari già identificati e pubblicati da Giuseppe Liberali¹⁷ (e riproposti nel catalogo, a cura di Gianvittorio Dillon, della mostra *Lorenzo Lotto a Treviso*, svoltasi nel 1980), tra le suppellettili si fa menzione anche di libri e quadri, ma non sembra di poter ravvisare in alcuna delle descrizioni il nostro *Salterio*.

È da notare tuttavia che tali inventari, conservati presso il fondo Famiglie dell'Archivio di Stato di Parma, sono piuttosto tardi (1510-1511) e relativi al periodo in cui Bernardo si preparava, dopo contrastate vicende politico-familiari, a lasciare il Veneto per Roma.

L'aver identificato lo stemma in quello di Bernardo de' Rossi, ormai vescovo – quindi in data non anteriore al 1488 –, non contrasta per altro con l'ipotesi già avanzata a più riprese da Gino Castiglioni, con qualche oscillazione, che la fattura del manoscritto debba posticiparsi rispetto alla datazione fissata alla metà degli anni Settanta del '400 da Eberhardt e quindi da Milvia Bollati¹⁸. L'ipotesi è sostenuta da Castiglioni nel 1986 su base stilistica (per confronto con l'iniziale P che orna il *De sanctissimorum praesulum veronensium inventione et vita* di Pietro Donato Avogaro, ms. 56 della Civica di Verona, del 1494) e quindi successivamente a seguito di una riflessione sull'evoluzione della domanda di salteri greci, la cui primissima manifestazione sembra testimoniata nella prima metà degli anni

¹⁶ Cfr. G.P. BERNINI, *Profilo storico di Bernardo Rossi vescovo di Treviso e Conte di Berceto e Broccardo Malchiostro bercentano, canonico di Treviso*, Parma 1969.

¹⁷ G. LIBERALI, *Gli inventari delle suppellettili del vescovo Bernardo de' Rossi, nell'episcopio di Treviso (1506-1524)*, in *Lorenzo Lotto*, atti del convegno internazionale di studi (Asolo, 18-21 settembre 1980), a cura di P. ZAMPETTI, V. SGARBI, [Treviso 1981], pp. 73-92.

¹⁸ M. BOLLATI, *Recensione a Miniatura veronese del Rinascimento*, "Arte cristiana", 75, 1987, pp. 423-426.



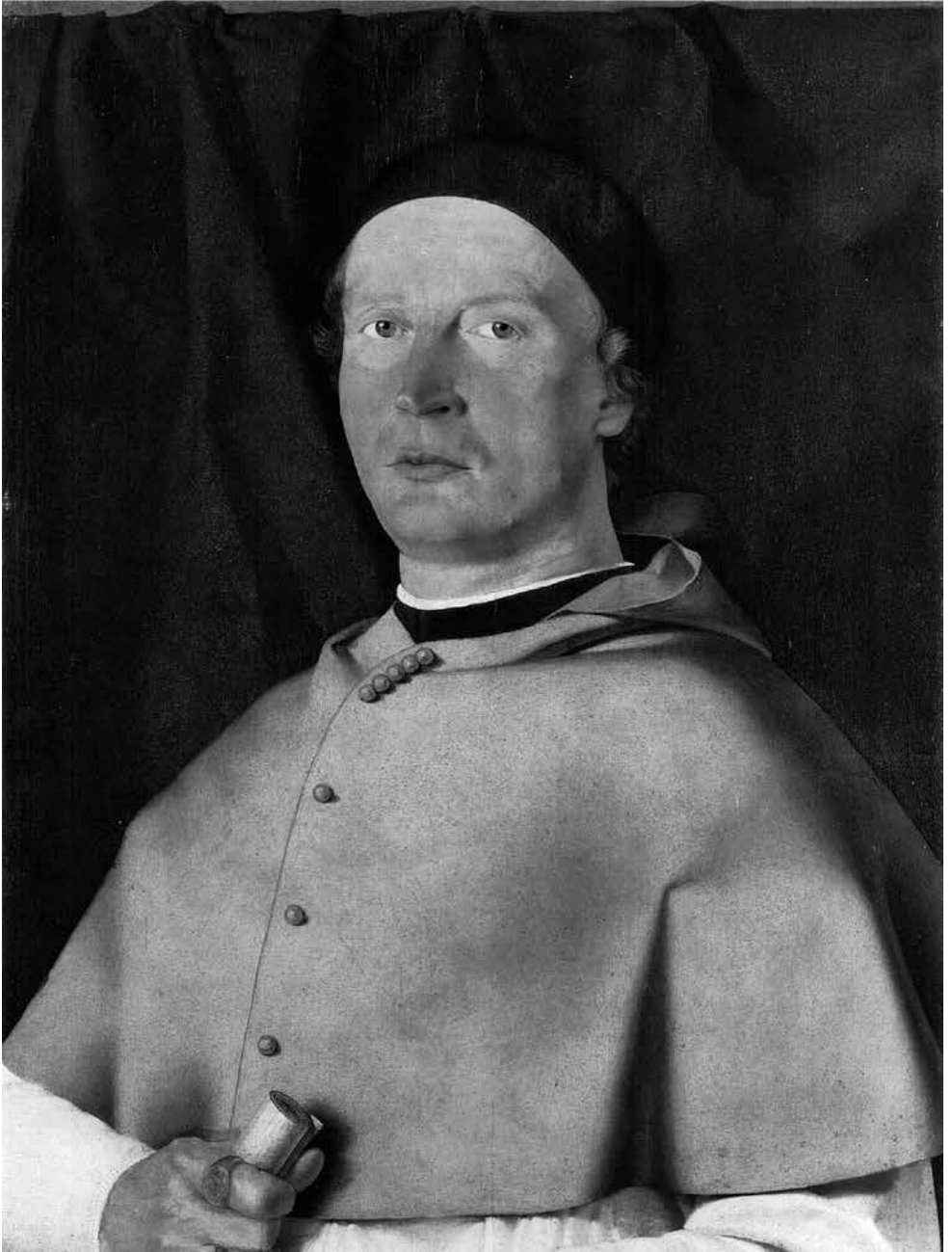
6. Ms. Trivulziano 2161, c. 3v, particolare dello ripresa all'IR dello stemma. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana

'80 dalla stampa dell'edizione milanese di Bono Accursio (1481), seguita dopo qualche anno da quella veneziana dei tipografi cretesi Laonikos e Alexandros (1486), mentre la raffinatissima edizione di Aldo Manuzio è solo della seconda metà degli anni '90.

Nell'indagine in corso, diverse sono le piste che intendiamo perseguire al fine di trovare ulteriore sostegno all'identificazione del destinatario-committente, e non solo come uno dei possibili possessori, nel vescovo Bernardo de' Rossi, legandolo più saldamente all'ambiente veronese o padovano; inquadrare meglio il *Salterio* nella produzione dei manoscritti greco-latini in area veneta; identificare altri momenti nella storia del codice, come quello rappresentato dalla ridipintura dello stemma.

Oltre che dallo scandaglio della documentazione archivistica (significativa potrebbe rivelarsi una approfondita ricerca a Parma) e delle testimonianze letterarie, ci aspettiamo ulteriori risultati dalle indagini di *imaging* proposte dal gruppo ArtIS¹⁹. Lo scopo è quello di raccogliere maggiori informazioni sui diversi

¹⁹ Il gruppo, composto da Daniela Comelli, Valentina Capogrosso, Sara Mosca e Gianluca Valentini del Dipartimento di Fisica del Politecnico di Milano, e da Sara Bellei e Austin Nevin dell'Istituto di Fotonica e Nanotecnologie del CNR, ha proposto di analizzare ulteriormente le miniature del codice, avviando una serie di indagini spettroscopiche non invasive volte al miglioramento della conoscenza dei pigmenti impiegati. In particolare è prevista l'effettuazione di misure puntuali di spettroscopia Raman e XRF. La prima tecnica permette di riconoscere la presenza di un dato materiale pittorico (pigmento, legante, additivo, etc.) tramite l'identificazione di specifiche vibrazioni molecolari, mentre la seconda tecnica permette di identificare gli elementi



7. Lorenzo Lotto, *Ritratto di Bernardo de' Rossi*. Napoli, Museo di Capodimonte

strati degli stemmi, ad esempio per determinare l'effettiva composizione chimica dell'azzurro e dell'arancio presenti sullo strato superiore, e quindi di stabilire una possibile datazione dell'intervento di ridipintura, a sua volta segnale di una fase nella storia dell'esemplare.

atomici associabili a un certo pigmento o in generale a un certo materiale pittorico.

Lo spettrometro Raman proposto per l'impiego costituisce un prototipo sviluppato presso il laboratorio ArtIS che utilizza una sorgente laser in continua con emissione a 785 nm e una CCD al Silicio raffreddata, accoppiata a uno spettrometro ad alta risoluzione (intervallo spettrale: 150,2500 cm^{-1} , risoluzione spettrale $\sim 15 \text{ cm}^{-1}$). Il cuore del sistema consiste in una testa di scansione che permette l'invio della radiazione laser e la raccolta del segnale Raman retro-diffuso da una distanza remota; tramite l'ausilio di due specchi galvanometrici e di un sistema ottico opportunamente progettato, permette di deflettere il fascio laser in un punto di interesse della superficie da analizzare mantenendo una distanza di lavoro di circa 30 cm.

Lo spettrometro XRF (Elio, XGLab SRL, Milano, Italy) consiste di uno strumento portatile commerciale, specificatamente sviluppato per rilevazioni *in situ*, in grado di effettuare l'analisi degli elementi atomici presenti in un punto di interesse di diametro pari circa a 1 cm. Esso impiega una sorgente X con anodo al Rodio e un rivelatore a larga area che permette la rivelazione degli elementi atomici dal Sodio all'Uranio.

In parallelo alle indagini di spettroscopia, è prevista un'ulteriore indagine di riflettografia IR volta a precisare l'identificazione di parti non visibili in condizioni di normale illuminazione. Le immagini della radiazione IR riflessa saranno registrate tramite una CCD al Silicio raffreddata (Retiga 2000R, Qimaging) equipaggiata con un filtro ottico in grado di trasmettere solo la radiazione elettromagnetica con lunghezze d'onda superiori a 1 micron (FEL1000, ThorlabsInc.).

GIAN GIACOMO TRIVULZIO, LA MADONNA DI LONIGO E LA TRIVULZIANA A SAN NAZARO DI MILANO

Marino Viganò

1. LA MADONNA DI LONIGO TRIVULZIANA

Non passa inosservato, a chi percorre il corso di porta Romana di Milano, il santuario di San Nazaro in Brolo. Al civico 5 della piazzetta omonima, presso il crocevia con viale Francesco Sforza e via Santa Sofia, l'ingresso della Basilica Apostolorum, fondata da sant'Ambrogio nel IV secolo, presenta, anziché una vera facciata, un massiccio blocco quadrangolare in mattoni, con sei paraste e un portale in pietra, anteposto al santuario nel primo XVI secolo. L'edificio, la cappella Trivulzio o «Trivulza»¹ (fig. 1), con la sua *facies* di torrione medievale mascherata nel ruvido, incompiuto esterno il raro nitore dell'interno, paragonabile forse solo alle Cappelle Medicee a Firenze: benché mutato nei dettagli nel corso dei secoli, difatti, conserva intatto il carattere di sobria architettura rinascimentale risparmiata da sfregi barocchi, come rimarca la folta messe di studi dell'ultimo secolo sulla sua fabbrica².

¹ P. MEZZANOTTE, *Notizie sulla «Trivulza» e il suo progetto originario*, "Atti del Collegio degli Ingegneri ed Architetti di Milano", XLVII, 12, 1914, pp. 475-487.

² W. SUIDA, *Die Spätwerke des Bartolommeo Suardi, genannt Bramantino*, "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", XXVI, parte I (*Abhandlungen*), 1906-1907, pp. 293-372: 348-353; P. MEZZANOTTE, *La cappella Trivulziana presso la basilica di San Nazaro Maggiore*, "Archivio Storico Lombardo", s. IV, XXXIX, 1912, vol. XVIII, fasc. XXXVI, pp. 457-480; C. BARONI, *Leonardo, Bramantino ed il mausoleo di G. Giacomo Trivulzio*, "Raccolta Vinciana", XV-XVI, 1934-1939, pp. 201-270; G. BISIACH ODDONO, *La Basilica di S. Nazaro Maggiore in Milano con 9 illustrazioni*, Milano 1935, pp. 19-24; C. BARONI, *Intorno a tre disegni milanesi per sculture cinquecentesche*, "Rivista d'Arte", s. II, X (XX), 1938, 4, pp. 392-410: 402-406, 409-410; IDEM, *L'architettura lombarda da Bramante al Richini. Questioni di metodo*, Milano 1941, pp. 118-119; W. SUIDA, *Bramante pittore e il Bramantino*, Milano 1953, pp. 115-121; E. VILLA, *Dove e come sorse il Mausoleo di Gian Giacomo Trivulzio. Quale il suo uso e il suo stato attuale di conservazione*, "Nuovo eco



1. Milano, San Nazaro in Brolo, cappella Trivulzio, facciata

Geometrico, gelidamente disadorno, sormontato dalla cupola ottagonale, a finestroni quadrati bipartiti da colonnine, terminata da lanterna (fig. 3), l'ottagono ospita, a sette metri d'altezza, su ogni lato, negli otto lunettoni, i sarcofaghi in marmo rosa, vuoti ormai, d'altréttanti personaggi del casato Trivulzio, identificati da targhe e scudi in pietra incisa, con le rispettive «imprese», cioè dal sepolcro frontale sull'ingresso interno verso la basilica e in senso orario: Gian Giacomo il Magno, condottiere; Beatrice de Avalos d'Aquino, sua seconda consorte; Gian Nicolò, figlio ed erede del Magno; Paola Gonzaga di Castiglione, consorte di costui; Gian Francesco, figlio ed erede di costoro; Luigi, Ippolita e Margherita, figli di questi; Antonio, padre, e Margherita Colleoni, prima consorte del Magno³. Sulla destra dell'ottagono, sotto l'arcone col sarcofago di Gian Nicolò Trivulzio, s'apre una cappellina altrettanto spoglia con un altare sconsecrato e affiancato dalla «solita arma trivulzia» – scudo palato e con dicitura «MAGN[VS] TRIV[VLTIVS] MA[RCHIO] VI[GLEVANI] MAR[ESCALCVS] FRAN[CIÆ]» –, sovrastato da una grande pala (fig. 4) a sua volta rinserrata dentro una cornice di stucco.

di San Nazaro», XLVI, 1956, I, pp. 6-8, e 2, pp. 6-8; E. VILLA, *La ricostruzione romanica della «Basilica Apostolorum S[an]cti Nazarii in Brolo» • Dove e come sorse il Mausoleo di Gian Giacomo Trivulzio. Quale il suo uso e il suo stato attuale di conservazione*, [Milano] 1956, pp. 39-48 (*Dove e come sorse il Mausoleo di Gian Giacomo Trivulzio. Quale il suo uso e il suo stato attuale di conservazione*); C. BARONI, *Documenti per la storia dell'Architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, II, Roma 1968, pp. 133-147 (*San Nazaro in Brolio*); M. VALSECCHI, *Gli Arazzi dei Mesi del Bramantino*, Milano 1968, pp. 55-61; P. ZAMBRANO, «Al museo immaginario delle tombe». *Tipologie funerarie in Lombardia nel primo Rinascimento*, in *Scultura lombarda del Rinascimento. I monumenti Borromeo*, a cura di M. NATALE, Torino 1997, pp. 19-45: 36-37; L. GIORDANO, *La cappella Trivulzio*, in *Lombardia rinascimentale. Arte e architettura*, a cura di M.T. FIORIO, V. TERRAROLI, Milano 2003, pp. 257-259; G. STOLFI, *Riflessioni sulla cappella Trivulzio in San Nazaro a Milano*, in *Aspetti dell'abitare e del costruire a Roma e in Lombardia tra XV e XIX secolo*, a cura di A. ROSSARI, A. SCOTTI, Milano 2005, pp. 279-295; L. GIORDANO, *L'ordine dorico della cappella Trivulzio nel contesto lombardo di primo Cinquecento*, in *Immagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di A. CALZONA, R. CAMPARI, M. MUSSINI, Parma 2007, pp. 476-480.

³ O. BOLDONI, *Epigraphica sive Elogia Inscriptionesque Quoduis genus pangendi ratio ubi de inscribendis Tabulis, Symbolis, Clypeis, Trophaeis, Donarijs, Obeliscis, Aris, Tumulis, Musaeis, Hortis, Villis, Fontibus, Et si qua sunt alia huiusmodi Monumenta, facili methodo dissertatur Subiectisque Exemplis Antiquis, ac Recentibus Nonnullis etiam ex vtriusque nondum vulgatis Praecepta dilucidantur. Auctore Octavio Boldonio Mediolanensi ex Clericis Regularibus Barnabitis Ordinis S. Pauli, Episcopo Theanensi. Ad Serenissimum Cosmum Medicum Etrvriae Principem, Avgvstae Pervsiae, Ex Typographia Camerali, & Episcopali, Apud Bartolos, & Angelum Laurentium, 1660*, pp. 167-168; V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri raccolte da Vincenzo Forcella per cura della Società Storica Lombarda*, I, Milano 1889, pp. 414-423.



2. Milano, San Nazaro in Brolo, cappella Trivulzio, architrave del portale d'accesso

Il dipinto riproduce il «miracolo della Madonna di Lonigo» (fig. 7): il 1° maggio 1486, nella chiesetta di San Pietro in Lamentese di quel borgo, a sud-ovest di Vicenza, a metà strada fra Verona e Padova, un affresco della Vergine, pugnalato da un criminale all'occhio sinistro e al petto, si sarebbe animato, la Madonna si sarebbe coperta con la mano sinistra l'occhio offeso e con la destra la ferita al costato, e a ciò avrebbe fatto seguire anche miracoli accertati dall'episcopato del vicentino. La devozione all'immagine miracolosa si diffondeva nell'intera area del Veneto e della Lombardia veneziana, almeno sin al Bresciano, originando da un lato il dono d'infiniti *ex voto* al santuario della Madonna dei Miracoli, presto eretto a ridosso dell'antica chiesetta di San Pietro⁴; dall'altro la diffusione del culto della Madonna leonicena, con riproduzione della stessa icona mariana in base a quell'originale⁵.

⁴ D.L. TOFFANIN, *Della Madonna di Lonigo. Memorie storiche*, Lonigo (Vicenza) 1887; R. BORELLA, *Il santuario di Madonna di Lonigo*, Verona 1969.

⁵ G. FOGOLARI, *Le tavolette votive della Madonna dei Miracoli di Lonigo*, "Dedalo", II, III, 1922, pp. 582-598.



3. Milano, San Nazaro in Brolo, cappella Trivulzio, lanterna

L'esemplare milanese, tempera su tela, dimensioni cm 171,5 di base per 215 d'altezza, oggi in non buone condizioni e con cadute di colore, raffigura precisamente il miracolo di Lonigo: incoronata, seduta sotto l'«albero della vita», con al vertice un pellicano che nutre i piccoli del proprio sangue, al centro Cristo crocifisso, sui rami ai lati i dodici apostoli – sei per parte –, Maria si copre con la sinistra l'occhio offeso, con la destra stringe al petto un libro di salmi. Il dipinto, forse di modesta ma non sciatta fattura, corrisponde al soggetto analogo tratteggiato da Simona Tozzo, conservato all'abbazia olivetana di Rodengo presso Brescia (1533), in cui è una «Madonna leonicena a figura intera», «incoronata e seduta ai piedi dell'albero della vita a cui è crocifisso il Cristo tra due angeli»: «l'albero della vita si snoda in tralci che racchiudono le effigi dei dodici apostoli, a cornice del Cristo crocifisso», al vertice di cui sta «un pellicano che offre il suo sangue ai propri piccoli per sfamarli, chiara allusione al sacrificio eucaristico», in un'immagine corrispondente «all'iconografia che si diffuse tra la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento». La Tozzo stessa nota quindi che «a Milano si trova forse il dipinto più singolare dal punto di vista iconografico»:

Gian Giacomo Trivulzio, capitano milanese al servizio della Francia e uno dei personaggi più celebri del primo Cinquecento lombardo, dedicò un altare della sua cappella funeraria nella basilica di San Nazaro proprio alla Madonna di Lonigo, della quale probabilmente conobbe il potere taumaturgico quando vinse una battaglia nel territorio leoniceno. [...] Sull'altare è ancora presente la tela, di formato rettangolare, commissionata dal capitano entro il 1518, anno della sua morte. Il dipinto si rivela di eccezionale interesse, essendo una delle immagini cronologicamente più vicine all'anno del miracolo, ma soprattutto poiché è l'unico caso in cui l'immagine primitiva è stata riprodotta nella forma più fedele all'iconografia originaria. La copia dell'affresco leoniceno, pure se con qualche licenza, riproduce anche l'edicola con la decorazione cinquecentesca a stucco blu e oro che incornicia l'immagine, sostituendo i simboli olivetani alla base delle lesene con i simboli del potere civile del committente⁶.

Per tradizione, in effetti, la cappella laterale della «Trivulza» risulta intitolata alla Madonna di Lonigo, caso unico per un territorio esterno al dominio della Repubblica di Venezia, a riprova dell'importazione nel Milanese ducale del culto leoniceno, come registrato da una storiografia ormai sedimentata: «È degno di altissima nota che una copia di questa Miracolosa Immagine Gian Giacomo Trivulzio vincitore in una battaglia presso Lonigo abbia voluto collocare nella sua cappella in Milano costruita nel 1518 nell'antichissima basilica di San Nazzaro», annotava Quirico Tassello, fra i primi divulgatori di quell'iconografia mariana, nel 1942⁷. Ma quando, e soprattutto perché il Magno – com'è d'abitudine chiamato quel condottiere – trasla nella sua Milano il culto della Madonna leonicena? Per tentare una risposta, si possono considerare tre profili della vicenda: l'epoca d'ideazione della cappella Trivulzio, il momento del contatto del Magno con il miracolo alla Madonna di Lonigo, le circostanze della scelta d'intitolare l'altare e donare l'icona alla basilica di San Nazaro.

E il primo non lascia spazio agli «enigmi» adombrati nel recente, deplorabile catalogo a firma di Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa, Marco Tanzi sulle opere milanesi del Bramantino, cioè di quel Bartolomeo Suardi, sostanzialmente pittore di architetture, dato per autore dell'edificio⁸. Un documento attesta, in

⁶ S. TOZZO, *Gli ex voto di Madonna di Lonigo: storia di una devozione*, in *Le tavolette votive della Madonna dei Miracoli di Lonigo. Catalogo e ricerche*, a cura di A. LORA, G. MACCAGNAN, N. NICOLIN TONELATO, A. TOZZO, S. TOZZO, Vicenza 2005, pp. 19-25; 20-21.

⁷ Q. TASSELLO, *Storia del Santuario della Madonna dei Miracoli di Lonigo*, Verona 1942, p. 133.

⁸ G. AGOSTI, *Bramantino a Milano*, in *Bramantino a Milano*, catalogo della mostra (Milano,

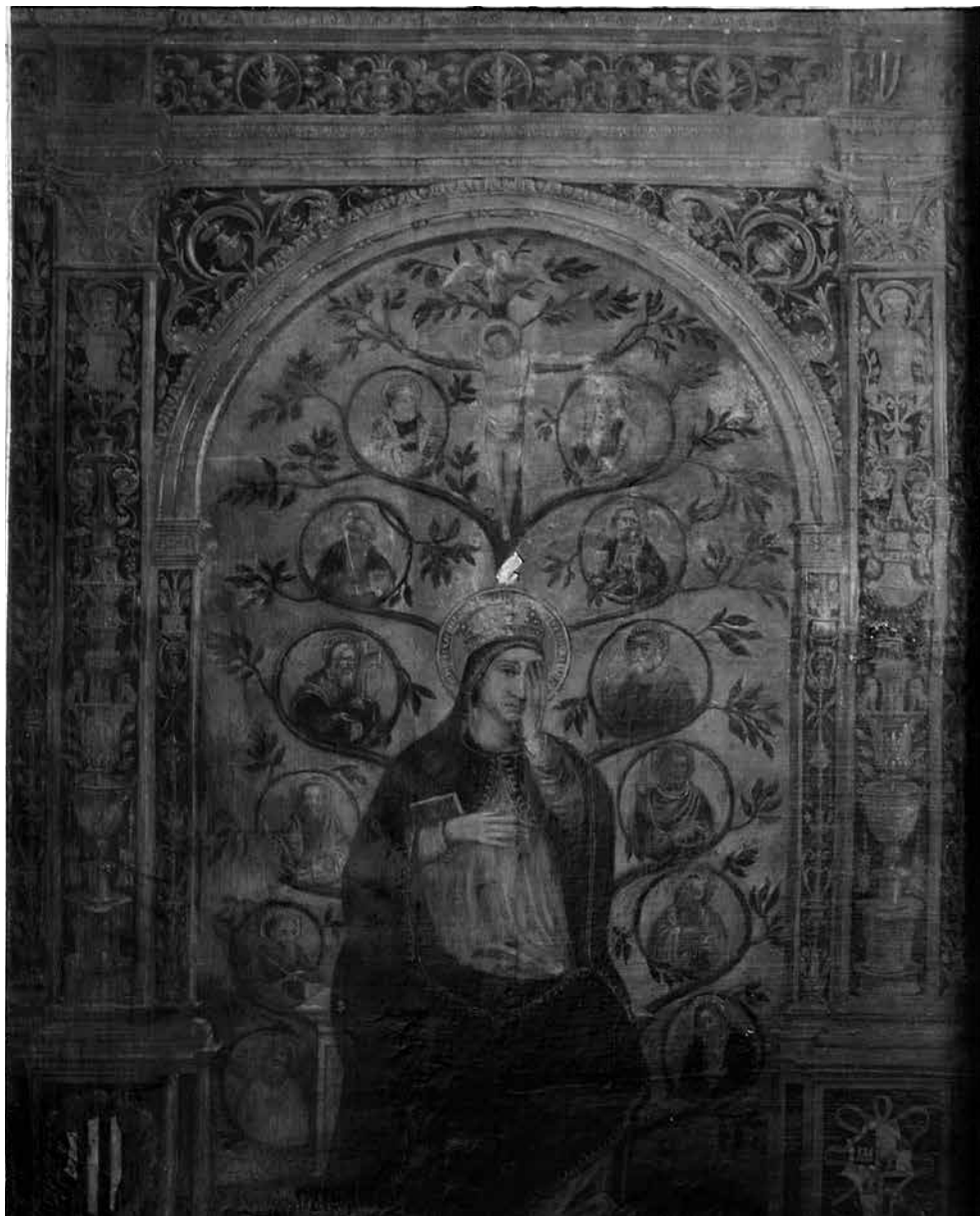
effetti, in modo incontrovertibile l'avvio del progetto della cappella Trivulzio: il testamento – sostitutivo di quello del 2 agosto 1504, notaio Gabriele Sovico, ove Gian Giacomo Trivulzio ordinava di seppellire il proprio cadavere a San Nazaro in un' «archa marmorea eleuata à terra saltem pro brachia octo vel circha laborata»⁹ – del 22 febbraio 1507, notaio Battista Caccia Castiglioni, nel quale il condottiere stabilisce che la sua spoglia mortale sarà inumata in una «capella per prefatum dominum testatorem construenda et fundanda», in «vno sepulcro in ea construendo»¹⁰. Un mutamento intervenuto, come pure è ben noto, per l'incontro a Milano del Trivulzio con Leonardo da Vinci, al quale commissiona appunto quel «sepulcro», e cioè un monumento funebre¹¹.

Castello Sforzesco, 16 maggio - 25 settembre 2012), a cura di G. AGOSTI, J. STOPPA, M. TANZI, Milano 2012, pp. 21-79: 68.

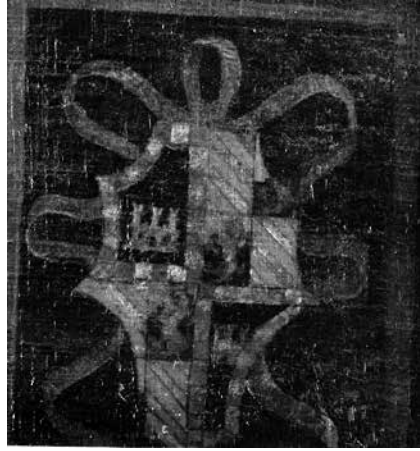
⁹ Milano, Archivio di Stato (d'ora in poi ASMi), *Atti dei Notai di Milano*, Sovico Gabriele q. Giovanni, fil. 2.023 (3.5.1503-28.10.1505), s.n. *Testamentu[m] Jllustris[isimi] d[omi]ni Jo[hannis] Jacobi Triultij*, [Milano], «Jn Nomine domini anno a natiuitate eiusdem Millesimo quingen[tes]imo quarto Jnditione Septima die veneris secundo m[en]sis aug[ust]i».

¹⁰ ASMi, *Atti dei Notai di Milano*, Caccia Castiglioni Battista q. Nicolò, fil. 4.152 (19.11.1506-21.3.1509), s.n. *Testamentum Jllustrissimi d[omi]ni Jo[hannis] Jacobi Triultij*, [Milano], «Jn Nomine domini anno a natiuitate Eiusde[m] millesimo q[ui]ngentesimo septimo Jnditione decima die lune vigesimo secu[n]do mensis februarij».

¹¹ Nell'ampia bibliografia, si vedano almeno: P. MÜLLER-WALDE, *Beiträge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci. VII. Leonardo da Vinci und die antike Reiterstatue des Regisole. Einige Entwürfe Leonardo's zum Reiterdenkmale für Gian Giacomo Trivulzio. Plaketten des Berliner K. Museums nach Studien Leonardo's zu Reiterdenkmälern und zur Darstellung der Reiterschlacht von Anghiari*, "Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen", XX, IV, 1899, pp. 81-116; L. BELTRAMI, *La ricostituzione del monumento sepolcrale per il maresciallo Trivulzio in Milano di Leonardo da Vinci*, "La Lettera", XX, 2, 1920, pp. 84-90; C. BARONI, *Leonardo, Bramantino ed il mausoleo di G. Giacomo Trivulzio*, "Raccolta Vinciana", XV-XVI, 1934-39, pp. 201-270; G. CASTELFRANCO, *In margine alla Mostra didattica leonardesca. Il preventivo di Leonardo per il monumento sepolcrale di Giangiacomo Trivulzio*, "Bollettino d'Arte", s. IV, XL, 1955, III, pp. 262-269; L.H. HEYDENREICH, *Bemerkungen zu den Entwürfen Leonardos für das Grabmal des Gian Giacomo Trivulzio*, in *Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift Theodor Müller zum 19. April 1965*, a cura di K. MARTIN, H. SÖHNER, E. STEINGRÄBER, H.R. WEIHRAUCH, München 1965, pp. 179-194; C. PEDRETTI, *The Drawings and Miscellaneous Papers of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1987, pp. 89-115 (*XV. Studies for the Trivulzio Horse c. 1508-13*); A. BERNARDONI, *An Abiding Obsession. Leonardo's Equestrian Projects, 1507-1519*, in *Leonardo da Vinci and the Art of Sculpture*, a cura di G.M. RADKE, Atlanta-Los Angeles-New Haven-London 2009, pp. 137-159.



4. Pittore veneto (Girolamo dai Libri?), *Madonna di Lonigo*, 1517 circa. Milano, San Nazaro in Brolo, cappella Trivulzio



5. Pittore veneto (Girolamo dai Libri?), *Madonna di Lonigo*, 1517 circa, particolare con stemma Trivulzio. Milano, San Nazaro in Brolo, cappella Trivulzio

6. Pittore veneto (Girolamo dai Libri?), *Madonna di Lonigo*, 1517 circa, particolare con stemma de Avalos. Milano, San Nazaro in Brolo, cappella Trivulzio

2. LA FABBRICA DELLA «TRIVULZA» A SAN NAZARO

Pure il secondo profilo, il quesito sull'epoca d'incontro del nostro con il culto della Madonna di Lonigo, sembra non arduo da sciogliere. Nel corso della vita, il Trivulzio passa sei volte in territorio veneziano: giovinetto (è nato a Crema il 24 giugno 1442), militando nella guerra di Francesco Maria I Sforza, duca di Milano, alla Repubblica di Venezia (1451-1454); in partenza e al rientro dal pellegrinaggio a Gerusalemme (1476); mentre è nel Bresciano per la Guerra del sale (1483-1484); all'inizio e poi al termine della spedizione nel Trentino contro Massimiliano I d'Absburgo, imperatore del Sacro Romano Impero (1508); nel conflitto della lega di Cambrai contro Venezia (1509-1511); nella fase finale della campagna per la riconquista del Milanese di Francesco I di Valois-Angoulême, re di Francia, con l'assedio di Brescia, allora occupata dalle truppe di Ferdinando II de Trastámara, re di Castiglia e d'Aragona (1516). Le prime tre volte, il culto leonico non esiste; restano le altre tre occasioni, con una più alta probabilità per gli anni 1509-1511, allorché il condottiere guida di persona le truppe francesi nel Veronese, come attestano tutte le fonti coeve, in maniera puntuale le note dei *Diarii* di Marin Sanudo, segretario del Maggior Consiglio veneziano¹².

¹² *I diarii di Marino Sanuto. Tomo VIII (1 marzo MDIX - XXXI luglio MDIX)*, a cura di N.



7. Lonigo, Santuario della Madonna dei Miracoli, l'altare con la moderna pala

Il terzo profilo, l'incitamento per il Magno d'intitolare la cappella di San Nazaro e di donare il dipinto, pare invece non altrettanto intuitivo e impone di tentare di fissare altri elementi circa l'effettiva fabbrica della «Trivulza». Se la decisione di farsi costruire e monumento sepolcrale contenuto e cappella involucro si può difatti far coincidere con certezza col secondo periodo dell'istanza a Milano di Leonardo¹³ – incaricato della tomba con statua equestre, destinata alla glorificazione *post mortem* del condottiere –, tra l'inizio giugno 1506 e l'inizio settembre 1507; molte incertezze rimangono sull'avvio del cantiere, nonostante un utile indizio: un carne del canonico Giovanni Biffi il quale, fatto cenno all'«altare assumpt[i]o[n]is gloriosissimæ uirginis Marie in templo .s.[ancti] Nazarii .p.[ortæ] Ro.[manæ]», attesta che l'arcipresbitero dei dodici sacerdoti designati al canonicato, Francesco Galassi, «Ad omnes Ciues Mediolanenses in die Epiphania quo incohata & auspicata est canonica ad altare. prædictum ad Ianuam magnam .s.[ancti] Nazarii: cantauit missam»¹⁴; lasciando dunque intendere come, al 6 gennaio 1512, la struttura è avviata e ospita delle funzioni.

Da cui però l'evidente ritardo nella fondazione della cappella, che inevitabilmente si riverbera sul momento e, si direbbe, sul motivo della titolazione. Dal testamento del 22 febbraio 1507 alla cerimonia del 6 gennaio 1512, cinque anni paiono trascorsi senza gran costruito se allora la fabbrica è appena agli inizi. Già s'è tentata un'interpretazione del rinvio, ripercorrendo sui disegni di Leonardo il consueto, interminabile *iter* dell'artista sino al progetto finale, connesso col conteggio, nel *Codice Atlantico*, per il «sepulcro di messer Gioiannj Iacomo da Treulso»¹⁵; datato da taluni al 1507 stesso allorché, preventivo esecutivo, difficilmente può precedere il 1511, anno *ad quem* degli schizzi definitivi per il monumento: ciò che induce a ritenere il delineatore della «Trivulza», il contenitore appunto, non possa definire l'architettura.

BAROZZI, Venezia 1882; *I diarii di Marino Sanuto. Tomo IX (1 agosto MDIX - XXVIII febbraio MDX)*, a cura di F. STEFANI, Venezia 1883; *I diarii di Marino Sanuto. Tomo X (1 marzo MDX - XXXI luglio MDX)*, a cura di G. BERCHET, Venezia 1883; *I diarii di Marino Sanuto. Tomo XI (1 agosto MDX - XXVIII febbraio MDXI)*, a cura di R. FULIN, Venezia 1884.

¹³ M. VIGANÒ, «Leonardo da Vinci fuggiva attraverso la pianura lombarda...». *Suggerimenti su opere a Milano (1499, 1506-1507)*, "Raccolta Vinciana", XXXIII, 2009, pp. 109-140.

¹⁴ G. BIFFI, *Johannes Biffus Sacerdos Mediolane[n]sis Canonic' ad altare assumpt[i]o[n]is gloriosissimæ uirginis Marie in templo .s. Nazarii .p. Ro.[manæ] Mediolani Reuere[n]do i[n] x[ris]t[is] patri .d. Francisco Gallasio Mediolane[n]si archip[re]sbytero p[re]dictæ canonice [...] carmina*, Impressum Mediolani, impensa Ven. uiri .d. Io. Biff. s. M. torculo magistri Gotardi pontici ad Satyr., «die .xiii. Augusti M.D.XII.», cc. a iv.-a ii.

¹⁵ Milano, Biblioteca Ambrosiana, s.n. *Codice Atlantico*, [fine del XV-inizi del XVI secolo], fol. 492 (ex fol. 179v). L. da Vinci, *sepulcro d[i] Messer gioiann[j] iacomo datreulso*, [±1510/11].

ra dell'edificio sino a questa fase di definizione della struttura del contenuto, ovvero del sepolcro, e solo in seguito possa tracciarne il progetto e aprirne il cantiere¹⁶.

A questo punto parrebbe evidente che, avviata a fine 1511, l'opera potrebbe venire intitolata alla Madonna leonicena in conseguenza dell'incontro del Trivulzio con quella devozione tra il 1508 e il 1509-1511. Senonché, neppure il 1512 si conferma anno dirimente per la questione. A dispetto infatti del tomo di Agosti, Stoppa, Tanzi – che, pedantemente, senza verifica, cita da letteratura precedente, e da un regesto a cura di Roberto Cara, «prime messe» celebrate a un presunto «all'altare della Madonna di Lonigo»¹⁷, basandosi sul Biffi – chiunque non menzioni a vanvera quel carne, ma lo legga, coglie la citazione all'«altare assumpt[is] o[n]is gloriosissimæ uirginis Marie», e non di quella leonicena.

Né vale l'escussione d'un opuscolo a stampa, peraltro non «post 1623» com'è indicato ma del 1621, in cui si legge: «Illust.[ris] D.[ominus] Io.[hannes] Iacobus Triultius ante annum 1512. fecit suis impensis adificare Capellam, seu Ecclesiam sub ft. Sanctæ Mariæ de Lonigo in Cœmiterio Ecclesiæ Collegiatæ S. Nazarij in Brolio Mediol.»¹⁸; poiché in un manoscritto nella stessa camicia, e anteriore, viene così diversamente attestato: «Anno 1617 [corretto dall'estensore 1517] Ex[cellentissi].^{mus} D.[ominus] Jo:[hannes] Iacobus Magnus Triultius erexit Capellam amplissimam ante fores Ecclesiæ S[anc].^{ti} Nazarij, eamq[ue] opulentissimis facultatibus dotata S[anc].^{te} Mariæ de Lonigo dicauit»¹⁹. Documento ineccepibile, assevera i rogiti tramite i quali il Magno si accorda col capitolo di San Nazaro perché sia «p[er]fettionata la già principciata sua Capella, e scurolo nel luogo avanti d[ett].^a Chiesa» (14 novembre 1516)²⁰, erige la cappellania,

¹⁶ M. VIGANÒ, *Gian Giacomo Trivulzio e Leonardo. Appunti su una committenza (1482-1518)*, "Raccolta Vinciana", XXXIV, 2011, pp. 1-52.

¹⁷ AGOSTI, *Bramantino a Milano*, cit., p. 68; *Regesto dei documenti*, a cura di R. CARA, in *Bramantino a Milano*, cit., pp. 299-340: 312.

¹⁸ ASMi, *Consiglio degli Orfanotrofi e del Pio Albergo Trivulzio, Pio Albergo Trivulzio, Famiglia Trivulzio, Trivulzio Archivio di Milano*, b. 154 (San Nazaro in Brolo), fasc. 9 (1621 - Memoriale dell'organizzazione del beneficio della Cappella di S. Maria di Lonigo, di patronato Trivulzio, poi passato al Coro di S. Nazaro), s.n. *Benefizi in S. Nazaro*, «1621».

¹⁹ ASMi, *Consiglio degli Orfanotrofi e del Pio Albergo Trivulzio, Pio Albergo Trivulzio, Famiglia Trivulzio, Trivulzio Archivio di Milano*, b. 154 (San Nazaro in Brolo), fasc. 8 (1617 - Appunti sulle vicende del beneficio della Cappella di S. Maria di Lonigo presso S. Nazaro), s.n. [Note], «1617».

²⁰ Milano, Archivio Fondazione Trivulzio (d'ora in poi AFTMi), *Culto, Chiese e Benefici*, b. 2 (Comuni Milano - a-z), fasc. 33 (S. Nazaro in Broglio), stf. s.n. (Cappella Trivulzio conosciuta sotto il nome di S[an].^{ta} Maria Assunta, Paradiso o S. Maria di Lonigo Fondata e dotata dal Magno Trivulzio nel 1516 posta sul limitare della sudd[ett].^a Chiesa verso il Corso di P[orta] R.[omana]



8. Anonimo, *Capitello con stemmi Gonzaga, Trivulzio, Colleoni, de Avalos*, 1518 circa. Varese, Museo Baroffio e del Santuario del Sacro Monte (inv. 248)

la dota, la intitola (27 giugno 1517)²¹, come ribadisce *ad abundantiam* pure un «SVMMARIVM» a stampa degli atti, nel primo XVIII secolo²².

Circa la ripresa dei lavori in quel torno – dopo la lunga interruzione all’abbando-

- Per primo atto leggesi la Nota delle Iscrizioni sepolcrali poste ad otto tombe delli defunti Trivulzio le cui ceneri sono allocate in essa Cappella - 1507 al...), doc. 2. [*Rogito notarile*], «Anno à Natiuitate eiusdem Millesimo quingentesimo sexto decimo Indictione quinta die Veneris quarto decimo mensis Nuembris».

²¹ AFTMi, *Culto, Chiese e Benefici*, b. 2 (Comuni Milano - a-2), fasc. 33 (S. Nazaro in Broglio), stf. s.n. (Cappella Trivulzio conosciuta sotto il nome di S[an]ta Maria Assunta, Paradiso o S. Maria di Lonigo Fondata e dotata dal Magno Trivulzio nel 1516 posta sul limitare della sudd[ett]a. Chiesa verso il Corso di P[orta] R[omana] - Per primo atto leggesi la Nota delle Iscrizioni sepolcrali poste ad otto tombe delli defunti Trivulzio le cui ceneri sono allocate in essa Cappella - 1507 al...), doc. 3. [*Rogito notarile*], «Anno Natiuitatis eiusdem millesimo quingentesimo decimo septimo Indictione quinta die sabbati vigesimo septimo mensis Junij».

²² AFTMi, *Culto, Chiese e Benefici*, b. 3 (Comuni Milano - S[an]ta Nazaro in Brolo), fasc. 39 (S[an]ta Nazaro in Broglio - Benef[icio] di S[an]ta M[aria] di Lonigo fondato dal Magno Trivulzio - Atti in Causa sul juspatronato 1704-1716), stf. s.n. (1704. al 1716 - Cappella di S[an]ta M[aria] di Lonigo), doc. 23. *SVMMARIVM*, [1704?].

no del ducato di Milano alla Lega Santa da parte dei francesi, quindi del Trivulzio stesso (19 giugno 1512 - 1° settembre 1515), e sino al trattato di Noyon (13 agosto 1516), al concordato di Bologna (18 agosto 1516), alla pace di Friburgo (29 novembre 1516), con una momentanea cessazione del conflitto scatenato dal pontefice Giulio II nel 1511 –, fanno fede, è noto, distacchi di lapicidi dalla fabbrica del Duomo il 6 luglio 1517²³, 27 agosto 1517²⁴ e 22 marzo 1518²⁵, per servire il Trivulzio «In quodam opere cepto ad eccl[es]iam Sancti Nazarij». Sin qui la cronologia della costruzione, dedicata il 7 ottobre 1518 ma formalmente conclusa il 12 febbraio 1520 da Gian Francesco Trivulzio, nipote del Magno, come provano le sue note autografe «spese che io hò pagate, in fare edificare, et

²³ «Deinde audito d[omi]no Ludouico Lunerio petente nomine Jll:[ustris] d[omi]ni Jo:[hannis] Jacobi Triultij a p[re]dic[is]^{ca} d[omi]nis deput[atis] vt velint concedere licentiam Jnfr[ascript]is lapicidis p[re]dic[is]^{ca} fabrice v[ideli]z[et] mag[ist]ris ambrosio Vindono, Nicolao de merate: Jo: petro de oxio petro antonio de melis, Jo: Jacobo de B[er]gamo, Francisco de gluxiano, et Jo: Jacobo de brioscho eundi ad laborandum Jn quodam opere cepto ad eccl[es]iam Sancti Nazarij p[re]dic[is] R[omane] m[ed]io[rum] nomine p[re]dic[is]^{ca} Jll:[ustris] d[omi]ni Jo:[hannis] Jacobi pro eodem sallario quod eisdem mag[ist]ris datur per p[re]dic[is]^{ca} fabricam singulo die, et ad illud tempus quod placuerit p[re]dic[is]^{ca} d[omi]nis deputatis p[re]fati autem d[omi]ni deputati requisitioni p[re]dic[is] annuere Volentes dictam licentiam concesserunt et concedunt s[up]ra[script]is omnibus lapicidis utsupra no[m]i[n]atis huic ad festum pasce resurrectionis d[omi]ni n[ost]ri Jesu X[risti] p[ro]ximam fut[uram] Et hec omnia seruatis tamen semper p[re]dic[is]^{ca} fabrice ordinibus»: Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo (d'ora in poi AVFDMi), *Ordinazioni della Fabbrica del Duomo di Milano, Deliberazioni*, reg. 5 (1511-1518), fol. 204 (nuovo fol. 231). [*Deliberazione*], «1517 die lune sexto mensis Jullij».

²⁴ «Deinde audito d[omi]no Ludouico Lunerio petente nomine Jll:[ustris] d[omi]ni Jo:[hannis] Jacobi Triultij, ut velint concedere licentiam mag[ist]ro Francisco de Brioscho eundi ad laborandum Jn quodam opere cepto nomine p[re]dic[is]^{ca} Jll:[ustris] d[omi]ni Jo:[hannis] Jacobi ad eccl[es]iam Sancti nazarii m[ed]io[rum] Prefati autem d[omi]ni deputati requisitioni p[re]dic[is] annuere volentes dictam licentiam concesserunt et concedunt dicto mag[ist]ro francisco de Briosco ad illud tempus quod concessum fuit alijs lapicidis p[re]dic[is]^{ca} fabrice Jn ipso opere laborantibus S[er]uatis tamen p[re]dic[is]^{ca} fab[ric]e ordinib[us]»: AVFDMi, *Ordinazioni della Fabbrica del Duomo di Milano, Deliberazioni*, reg. 5 (1511-1518), fol. 210v (nuovo fol. 238v). [*Deliberazione*], «1517 die Jouis XXVI] m[en]sis augusti».

²⁵ «Ad hec Concessa fuit licentia francisco de brioscho mag[ist]ro a figuris eundi ad laborandu[m] Jn opere cepto ad eccl[es]iam Sancti Nazarij Jn brollio m[ed]io[rum] nomine Jll:[ustris] d[omi]ni Jo:[hannis] Jacobi Triultij, Et hoc pro illo tempore, quod placuerit p[re]dic[is]^{ca} Jll:[ustris] d[omi]no Jo:[hanni] Jacobo. Et hoc Jnstante mag[ist]ro d[omi]no Aluyso de brugora altero ex p[re]dic[is] d[omi]nis deput[atis]»: AVFDMi, *Ordinazioni della Fabbrica del Duomo di Milano, Deliberazioni*, reg. 5 (1511-1518), foll. 226v-227 (nuovi 254v-255). [*Deliberazione*], «1518 die Lune XXI] mensis martij».

ornare, la capella di Sa[n].⁶⁰ Nazaro»²⁶; e come attestano iscrizioni sull'architrave esterno (fig. 2) e il portale interno:

«IO[HANNES] IAC[OBVS] MAGNVS TRIVVL[TIVS] MARCH[IO]
 VIGL[EVANI] MARESCAL[CVS]
 FRANCIÆ INTER MILITARES LABORES RELIGIONIS
 OBSERVANTISS[IMVS] SACELLVM HOC ASSVMPTÆ VIRGINIS
 EREXIT ET DOTAVIT M.D.XVIII DIE VII OCTOBRIS»

«IO[HANNES] IAC[OBVS] MAGNVS TRIVVL[TIVS] MARCH[IO]
 VIGLE[VANI] MARESCAL[CVS] FRANCIÆ
 INTER MILITARES LABORES RELIGIONIS
 OBSERVANTISS[IMVS] SACELLVM HOC
 ASSVMPTÆ VIRGINIS EREXIT ET DOTAVIT M.D.XVIII DIE VII
 OCTOBRIS»²⁷.

Quanto alla *ratio* della sua fabbrica e dedicazione, tramontato il progetto di mausoleo affidato a Leonardo, inattuabile per il passaggio di costui in Francia *post* 14 marzo 1516²⁸, il condottiere stesso nell'atto 14 novembre 1516, poiché «omnipotenti deo, et diuæ Virgini propitiantibus ferocissimis hostibus sapissime prostratis factis gloriosus Victor euasit», afferma di detenere un proprio altare e adesso «voluntate, et consensu præfati Reu[erendi] Capituli ipsius ecclesiæ erigere, et eam dotare intendit»; e nel secondo strumento, del 27 giugno 1517, precisa che la cappella gentilizia, più in particolare, «suis sumptibus, & cu[m] mira[m] structura[m] ædificari facere cœpit ad laudes, & sub vocabulo, & veneratione gloriosissimæ Virgini Mariæ, & eius Assumptionis etiam de Lonigo nuncupata». L'impresa si direbbe iscritta, come i successivi testamenti Battista Caccia Castiglioni, del 23 dicembre 1517 e 14 aprile 1518, fra i passi del congedo del vecchio dalla sua lunga esistenza. Un altro edificio parrebbe in effetti avvalorare l'ipotesi: il porticato del romito di Santa Maria del Monte sopra Varese, promosso dal Magno nel 1518, contrassegnato dai capitelli con armi Trivulzio, Colleoni,

²⁶ AFTMi, *Codici sciolti*, Cod. 2.073, *Libro nel quale il S[igno]r Gio Fran[ces]co Triuultio marito della S[igno]ra Giulia Triulza nota, e racconta li affari di sua Casa con notatione de uarij Instr[ume]nti dal 1518. in auanti*, [1573?], fol. 29.

²⁷ FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese*, cit., I, pp. 417-418.

²⁸ J. SAMMER, *The Royal Invitation, in Leonardo da Vinci and France*, a cura di C. PEDRETTI, Amboise 2011, pp. 31-35.

de Avalos e Gonzaga²⁹ (fig. 8), del condottiere, della prima consorte Margherita Colleoni – sposata nel 1466, deceduta nel 1483 –, della seconda Beatrice de Avalos – sposata nel 1487, sopravvissuta sin al 1547 –, della nuora Paola Gonzaga di Castiglione dello Stiviere, moglie dell'erede Gian Nicolò Trivulzio.

Un'ampia letteratura, ove spiccano i tomi classici di Cesare Tettamanzi (1614)³⁰ e Domenico Bizzozzero (1732)³¹, poi le ricerche di Luigi Brambilla (1874)³², Emilio Motta (1884)³³, Luigi Maino (1961)³⁴, Angelo Paredi (1992)³⁵ e Filadelfo

²⁹ «14. - Capitello in pietra locale con sculture lombarde del primo '500 e gli stemmi delle famiglie: Trivulzi Gonzaga, Trivulzi Colleoni, Trivulzi d'Alvalos. Fu rinvenuto negli scavi praticati per l'erigendo Museo Baroffio ed è uno dei capitelli dell'antico peristilio della Basilica, fatto costruire nel 1518 dal Maresciallo Gian Giacomo Trivulzio»; C. DEL FRATE, *S. Maria del Monte sopra Varese*, Chiavari (Genova) 1933, p. 170 e tav. CXXXI, ill. 237-238.

³⁰ «Et Giacomo Triultio, detto il Magno, fece fare il portico auanti la porta maggiore», quanto all'antefatto «Laonde l'anno 1485, di Dece[m]bre, acco[m]pagnata da Monsig. Reuerendiss. Bra[n] da Castiglione Vescouo di Como, da Giacomo Triultio, & da matrone honorate della Città di Milano, con grand'allegrezza ascese il sacro Monte»; C. TETTAMANZI, *Historia del Sacro Monte Sopra Varese, Diocesi di Milano [...] Consacrata à Nostra Signora, da P. Cesare Tettamantio Oblato, & Curato di Robecco*, In Milano, Per l'her. Di Pacifico Pontio, & Gio. Battista Piccaglia, 1614, pp. 48, 117-118.

³¹ «Resta con la Porta maggiore rivolta all'Occidente, alla quale s'ascende per alcuni ben disposti gradini di pietra viva corrispondenti all'ornato della porta stessa, che resta coperta da nobile Portico fattovi già fabricare dal cotanto celebre nelle Istorie di Milano Giacomo Trivulzio detto per sopra nome *il Magno*, e per la nobilissima sua prosapia, e per l'eroico delle sue imprese in guerra, ed in pace: e ciò per qualche dimostrazione della gran stima in cui tenne la Beata Giuliana, sino che visse, e della divozione, che professò al di lei merito dopo morta»; D. BIZZOZZERO, *Le glorie della Gran Vergine al Sagro Monte sopra Varese Diocesi di Milano. Origine, e progresso della Divozione, Monistero, e Fabrica delle Sante Capelle. Dedicato al Em[inentissimi] e Rev[erendissimi] Sig[no]r Cardinale Bendetto Erba Odescalco Arcivescovo di Milano. Racconto istorico del fr[ate] Domenico Bigiogero Dottore di Sagra Teologia, e Leggi, Protonotario Apostolico, Canonico Teologo della Collegiata di S. Tomaso, già Prefetto dello stesso Monte*, In Milano, Nella Stampa di Paolo Antonio Montano, 1732, p. 22.

³² «Gian Jacopo Trivulzio, detto *il Magno*, aggiunse a spese proprie alla porta principale della chiesa un portico che il Bigiogero dice nobile»; L. BRAMBILLA, *Varese e suo circondario. Notizie raccolte ed ordinate dal Pr. Luigi Brambilla*, II, Varese 1874, p. 73.

³³ «Il Trivulzio fu tra quelli che vi accompagnarono, nel 1485, Lucrezia Alciata, che prese l'abito di quell'istituto, e nota nei nostri documenti per *Suor Illuminata*»; E. MOTTA, *Dalla Storia del Sacro Monte sopra Varese (Documenti milanesi inediti del secolo XV)*, "Periodico della Società Storica per la Provincia e antica Diocesi di Como", IV, fasc. 13, 1884, pp. 7-31: 13-14.

³⁴ L. MAINO, *Una profezia, un portico, Giangiacomo Trivulzio e la Beata Giuliana da Busto*, "Almanacco della Famiglia Bustocca per l'anno 1961", X, 1961, pp. 77-85: 81-85.

³⁵ A. PAREDI, *La beata Giuliana da Busto Arsizio*, Busto Arsizio (Varese) 1992, pp. 49-50.

Ferri (2006)³⁶, ha raccolto la tradizione che collega il porticato alla gratitudine del Magno per una profezia di vittoria ricevuta dalla beata Giuliana (Busto Arsizio, 1427 - Sacro Monte di Varese, 1501), monaca di clausura. Il consueto rinvio è all'atto notarile del XVII secolo, conservato al santuario³⁷, con estratti dai manoscritti *Insubria*³⁸ e *Storia di Busto*³⁹, del 1613, di Antonio Crespi Castoldi, parroco di Busto Arsizio, il secondo solamente edito in volgare (1927)⁴⁰. Non tutti

³⁶ *La storia di Varese. Il monastero di Santa Maria del Monte sopra Varese*, a cura di F. FERRI, Varese 2006, p. 109.

³⁷ «Triultio plura prophetic spirituo Beata Juliana de Busto prædixisse traditur, et in primis gloriosam uictoriam, quam ipse postmodum reportauit. Eius corpus in interiori monasterii Sacri Montis supra Varisium sacello humatum Triultius digniori, ac magnificentiori sepulchro recondi curabat, quod ipse suo sumptu magnificè, sumptuoseq[ue] pollicebatur extruere, Moniales tamen, quæ Sanctæ mulieris corpus in sacello suo potius, quam alibi esse optabant, exorarunt à Triultio, ut mutato consilio porticu[m] illum construeret, a qua per præcipuam portam accessus est ad Ecclesiam [...] Spiritu propheticò plura magno Jacobo Triultio prædixit, et in primis insignem Victoriam, quam gloriose reportauit [...] Eius corpus in interiori monasterii sacello sepultum cum esset, Jacobus Triultius cui omnia ex ordinem successerant, prout Christi famula prædixerat non nihil egit, ut sepulchru[m] extruere tanta muliere dignum, verum reliquæ Virgines Monasterij ab eo summis precibus exorarunt, ut porticum extrueret, a qua per primariam portam accessus est ad Ecclesiam, id ea de causa a Triultio contenderunt, quoniam sanctæ mulieris corpus suo sacello, in quo etiam nunc pia deuotione colitur, esse malebant, quam alibi huiusq[ue]»: Varese, Archivio del Monastero di Santa Maria del Monte, sez. 1, *Processi di Beatificazione, Primo Processo*, c. 3, fasc. 7, pp. 001/b-007. *Coppia autenticata dal m. Sr Gio. Batt[ista] Casnago Can[oni]o Cur[ia] della Colleg[ia] di Busto d'una descrizione fatta dal m. Sr P[ietro] Anf[oni]o Greppo Cur[ia] di Busto della uita della B[eata] Giuliana, [XVII secolo]*, qui foll. 3-5; citata da S. COLOMBO, *Il Santuario di Santa Maria del Monte sopra Varese*, Gavirate (Varese) 2004, p. 114.

³⁸ Busto Arsizio, Biblioteca Capitolare (dora in poi BCBA), *Manoscritti*, s.n. P.A. CRESPI CASTOLDI, *Insubria*, [±1613], fol. 295; copia in P. BONDIOLI, *Studi e ricerche intorno alla B. Giuliana da Busto Arsizio*, Busto Arsizio (Varese) 1927, pp. 28-29.

³⁹ BCBA, *Manoscritti*, s.n. P.A. CRESPI CASTOLDI, *Storia di Busto*, [±1613], fol. 157; copia in BONDIOLI, *Studi e ricerche*, cit., p. 30.

⁴⁰ «Accesa da spirito profetico predisse molte cose al magno Giacomo Trivulzio e principalmente la insigne vittoria che egli gloriosamente riportò. [...] Il suo corpo fu sepolto nella chiesetta interna del monastero, ma Giacomo Trivulzio, che aveva visto avverarsi le profezie della serva di Cristo, fece di tutto perché le fosse costruito un sepolcro degno di tanta donna. Ma le altre Vergini del monastero lo scongiurarono con insistenti preghiere perché facesse costruire il portico, da cui per la porta principale si accede alla chiesa. E questo cercavano di ottenere dal Trivulzio perché preferivano che il corpo della santa donna rimanesse nel suo sacello, nel quale anche ora è venerato con pia devozione»: A. CRESPI CASTOLDI, *La storia di Busto e le relazioni di Antonio Crespi Castoldi (bustese) Parroco del medesimo borgo. Tradotta dal manoscritto originale e annotata dal Dott. Luigi Belotti e pubblicata a beneficio delle Opere di Assistenza annesse alla Chiesa dei SS. Apostoli Pietro e Paolo*, Busto Arsizio (Varese) 1927, pp. 166-167.



9. Matteo Della Chiesa (?), *Madonna con il Bambino tra san Giovanni Battista, san Giacomo e Nicolò Trivulzio, conte di Mesocco, in adorazione*, 1509. Lodi, Santuario della Beata Vergine Incoronata, cantoria di sinistra

menzionano invece la probabile fonte pure del Crespi, l'*Historia dell'origine della gloriosa Madonna del Monte*, di Paolo Morigia, superiore generale dei Gesuati, pubblicata nel 1594:

Gio. Gia-
coco Tri-
uultio il
Magno.

Non voglio già restar ch'io non dica, come andando il Magno Giouan Giacomo Triultio, (vno de primi Capitani c'hauesse la sua età) alla diuotione della Gloriosa Madonna del Monte. La B. Giuliana non hauendolo mai veduto, ne sapendo ch'egli si fosse, stando all'oratione conobbe in spirito cose grande di lui, e menandolo in disparte li riuolò cose di grande importanza, che li sarebbero auenute, et le predisse vna vittoria d'un gran fatto d'arme, che hauerebbe vinto frà pochi giorni; di modo che tutto ciò che la B. Giuliana per spirito profetico predisse à questo Magno Triultio, il tutto gli adiuene puntualmente. Volendo poi questo grand'huomo riconoscere i beneficii riceuuti dalla gloriosa Vergine Maria, per il mezzo di questa santa Vergine, egli ritornò al sacro Monte, e fatta la sua diuotione, fece doma[n]dar questa B. Giuliana, e dalle Monache li fu risposto, che ella era morta, onde lui ne sentì gran dispiacere, e disse, Questa era vna santa donna, & haueua lo spirito di Dio co' lei, & à me à detto cose di gra[n]de importanza che mi sarebbero auenute, & tutte hanno hauuto effetto. Et però non potendo io ringratiarla viua, io voglio far fabricare vn sepulcro degno della sua santità. Al quale, le Monache risposero, che esse haueuano sepolito quel Beato corpo dentro del Monastero, in luogo doue esse si compiaceuano, che egli stesse, e che pregauano Sua Eccellenza, che la limosina ch'ei voleua dare per far quello honorato deposito, che li piacesse di far fabricare vn portico auanti la porta Maestra ch'entra nella Chiesa, & egli si contentò, e fece fabricar il detto portico, onde anco ne capitelli delle colonne si vede l'Arma Triultia, con l'arma della Moglie⁴¹.

La tradizione non è molto esplicita, anzi alquanto confusa circa il periodo dell'incontro fra il condottiere e la monaca: l'ascesa del Trivulzio a Santa Maria del Monte è documentata dallo stato di causa d'inizio XVI secolo da cui risulta accompagnarvi nel dicembre 1485 con Branda Castiglioni, vescovo di Como, e armata comitiva, la nobile Lucrezia Alciati, intesa a prendere l'abito accanto alla beata Giuliana⁴². In seguito, il Trivulzio risulta saltuariamente a Milano nel 1486-

⁴¹ P. MORIGIA, *Historia dell'origine della gloriosa Madonna del Monte, Posta sopra Varese. E le cose notabili di detta Chiesa, e Monte. Con la miracolosa vita della B. Catherina Morigia, Prima fondatrice di quel Monasterio. E la vita della B. Giuliana da Busto. Con quella della venerabile Benedetta Biuma, E dell'Illustre illuminata Alziata, Che furono di vita Santa. Con la Descrizione del Nobil Borgo di Varese, e sue giurisdictioni, e rare qualità. Et altre cose degne da sapersi, di quei Contorni. Del R.P. Paolo Morigia Milanese di San Gieronimo*, In Milano, Nella Stamperia del quon. Pacifico Pontio, 1594, pp. 39-40.

⁴² «]tem q[uo]d verum est et uts[upra] quod de m[en]se decembris a[nnu]m 1485 p[ro] x[imi] p[re]teriti dicta d[omi]na lucretia nu[n]c ass[er]ta soror Jlluminata c[on]ducta fuit in

1488 e 1492, quindi non potrà tornarvi che nel 1499, alla testa dell'esercito di Luigi XII di Valois, re di Francia, per rovesciar il duca Ludovico Maria Sforza. Del resto la beata Giuliana muore il 15 agosto 1501, dunque la «vittoria d'un gran fatto d'arme, che hauerebbe vinto frà pochi giorni» pronosticata al Magno fra 1485 e 1492 va antedatata a quell'evento. Impossibile divinare quale vittoria del 1486-1500 il Trivulzio possa aver identificato con la profezia; poco credibile la nuova ascesa a Santa Maria sia seguita di troppo alla morte della beata Giuliana, ignorandone magari per anni la scomparsa.

Arduo credere tuttavia pure al lasso d'oltre 15 anni fra la «scoperta» del decesso della beata e la proposta di «far fabricare vn sepolcro degno della sua santità», ripiegando poi sull'invito a «far fabricare vn portico auanti la porta Maestra ch'entra nella Chiesa». Accettato che le date, specie quella di costruzione del porticato, siano corrette, la sequenza sarebbe: dicembre 1485, profezia della beata Giuliana al Trivulzio; *post* 15 agosto 1501, nuova salita del Magno a Santa Maria del Monte; *ante* 25 agosto 1518, avanti la partenza per la Francia (muore a Chartres il 5 dicembre 1518), disposizione di realizzare il portico del santuario varesino: in connessione, in tal caso, con quale speciale proponimento?

Posto un tempo lungo fra la notizia della scomparsa della beata e l'avvio dei lavori, il motivo dell'iniziativa andrebbe ricercato non nella puntuale «vittoria d'un gran fatto d'arme», ma nel fatto per cui «omnipotenti deo, et diuæ Virgini propitiantibus ferocissimis hostibus sapissime prostratis factis gloriosus Victor euasit». Una fabbrica, dunque, quella di Varese, parallela alla cappella di San Nazaro a Milano, intese entrambe in un fine vita ormai imminente a chiuder i debiti con un'intera esistenza di guerre e successi. Ma come inquadrare, in un disegno simile, l'improvvisa intitolazione dell'edificio della «Trivulza» alla Madonna di Lonigo,

d[i]c[t]o mon[aste].¹⁰, Cum plura p[er]sonis armatis tam pedestribus q[ua]m equestribus num[er]o centu[m], et vltra Jnt[er] quos erat corporale M[agnifi].^{cus} d[ominus] Jo.[hannes] Jacobus de triulzio et d[ominus] branda de Cast[ilion].^o Cum Magna comitiua armator[um] et dominu[m] p[rese]nte et ea[m] associante per c[on]ducente p[re]dic.¹⁰ d[ominus] Jo.[hanne] Jacobo Cum c[er]tis aliis fuit Incluxa in d[i]c[t]o mon[aste].¹⁰ noctis tempore seu quod ip[s]a a soror lucretia nunc ass[er]ta soror Jlluminata sic sup[ra] comittata ingressa fuit dict[um] monasteriu[m]: ASMi, *Archivio Generale del Fondo di Religione, Vertenze, Varese, Monastero - S[anta] Maria sopra il Monte (Agostiniane)*, b. 3,879 (Legati A-B / 1445-1784), fasc. «Legati A», sf. «Varese - Sacro Monte S[anta] Maria Agostiniane - Eredità Alciati», cam. «1469. Eredità Alciati. Atti Giuridici con tutte le proue e risposte e sentenze seguite à fauore del Mon[aste].¹⁰ Contro Jll Sig.^r Ludouico Visconte che pretendua li beni Spettanti alla Vin. S[ua] Jllum[ina].¹⁰ Alzati Monacha Prof[ess].^a in q[ues]to Mon[aste].¹⁰». *Copia Cap[ito]lor[um] Sp[ectabilis] d[omini] Lodouici Vicecomitis et Vxor[is] eius*, [inizi del XVI secolo].

considerato si tratta esplicitamente d'una «Madonna dei Miracoli»? Ovvero quale «miracolo» Gian Giacomo Trivulzio e la consorte Beatrice de Avalos hanno impetrato verso il 1516, e possono ritenere di aver ottenuto dalla Madonna leonicensa?

3. SEGNI DEVOZIONALI NEL CASATO TRIVULZIO

Se la cappella già portasse quel nome nel 1512, e di conseguenza il dipinto risalisse alle prime fasi di costruzione, si potrebbe collegare il «miracolo» alle traversie di Gian Nicolò Trivulzio, unico maschio superstite ed erede del Magno. Nato probabilmente a Milano in data collocata al 1479 poiché si ha che il giovinetto, quand'è alla battaglia di Fornovo (6 luglio 1495), «no[n] hauea ch[e] quindece anni»⁴³, creato dal padre nel 1498 conte di Mesocco – principale feudo trivulziano, alleato alla Lega grigia e da cui il Magno ottiene il primo titolo comitale⁴⁴ –, Gian Nicolò è all'apice dopo la campagna per la conquista del Milanese: cavaliere di Saint-Michel, gran cacciatore e falconiere nel ducato di Milano⁴⁵, signore di Castelnuovo Tortonese⁴⁶ dal 29 settembre 1499, sposa a Luzzara, il 26 gennaio

⁴³ AFTMi, *Codici sciolti*, Cod. 2.076 (Cronaca di G.G. Trivulzio - lettere Ms. autografo del Rebucco), fasc. «Cod. 2.076». [G.A. Rebucco - G.G. Albrionio - G.F. Trivulzio], [*Collazione di autografi*], [XVI secolo], stf. «La giornata d[e] fornouo Fu nelano delano 1495 del meso De luy», [1541], foll. 92-99, qui fol. 96; ora in G.G. ALBRIONIO, G.A. REBUCCO, *Vita del Magno Trivulzio - dai Codici Trivulziani 2076, 2077, 2134, 2136*, a cura di M. VIGANÒ, Milano-Chiasso 2013, p. 189.

⁴⁴ M. KLEIN, *Die Beziehungen des Marschalls Gian Giacomo Trivulzio zu den Eidgenossen und Bündnern (1480-1518)*, Zürich 1939, pp. 98-99.

⁴⁵ AFTMi, *Araldica, Trivulzio*, cart. 2 (Diversi 1484-1500), fasc. 49 (1499 al... - Trivulzi Conte gio' Nicolò fig[li].^o del Sig[no].^t Mar[che]se, e Maresciallo gio' giacomo), stf. 1 (1499. 29. 7mbre - Dispaccio di Ludovico XII. Re di Francia, e Duca di Milano col quale concede al Conte Gio' Nicolò Trivulzi figlio del Conte Gio' Giacomo gli Officij di Gran Cacciatore, e Falconiere nel Ducato di Milano). *L[itt]e[r]e del Offitio dela caza al S[igno].^t Conte de musocho*, «Donne a Viguesue, le XXVII^{me} Jour de Septembre lan Degrace mil CCCC quatre vingts Dixneuf Et de n[ost]re Regne le Deuxiesme».

⁴⁶ AFTMi, *Feudi*, cart. 4 (Castelnuovo Tortonese 1), fasc. 38, int. 1 (1499... 7mbre - Dispaccio di Ludovico XII Re di Francia, e Duca di Milano col quale fa donazione al Sig[no].^t Conte Gio' Nicolò Trivulzi del Castello, Terra e giurisdizione di Castelnuovo nel Tortonese, e ciò in benemerenzia de' servigj resi dal Sig[no].^t M[arche]se, e Maresciallo Gio' Giacomo suo padre, specialmente nel ridurre alla sua obbedienza il Ducato di Milano - 1500. 21. Nov[emb].^{re} - Altro dispaccio del sudd[et].^{to} Sovrano col quale conferma la precitata concessione - 1502. 4. Febb[rar].^o e 21. Maggio - Decreti del Senato, e del Magistrato coi quali vengono interinati i sudd[et].^{ti}

1501, la feudataria Paola Gonzaga⁴⁷. Roso già dalla sifilide, conduce però vita tribolata, e a più riprese è sulle soglie della morte, come nella primavera 1508, mentre il padre conduce l'esercito veneziano alla guerra del Trentino contro le armate imperiali di Massimiliano I d'Absburgo. Così racconta in dettaglio il senescalco del condottiere, Giovan Antonio Rebuco:

gio[n]se litere da m[i]l[an]o, no[n] so ch[e] fuse il meso, seno[n] fu Gio' Fran[cesc]o da parma, leto le litere, dise il S[igno]r, «orsu, mangiamo», mangiato che hebeno, il mise mano ale litere, e Dise, «Con li amici si debe, Conferir, si le Tribulatione, Como le alegreze, el Tal giorno, il Conte d[e] musocho, e Morto, Dio melo dete, Dio mela Tolto, no[n] he morto chvno homo, ogniuno stia alegro, p[e]r Fine ch[e] vera il n[ost]ro boletino», li Cap[ita]ni: volseno: Come[n] zar a Confortar^{lo}, «no[n]», Dise il S[igno]r, «a me Tocha, ch[e] piu no[n] se ne parla»: la causa p[e]r ch[e] se scrisse d[e] la morte: si Fu questa, ch[e] il S[igno]r Conte, hauea Gran male, e Tri di alla fila, gli venerno, molti a Cidenti, onde li medici, Concluse^{no}, ch[e] il p[rim]o li venise, lo forneria, e Cusi si delibero darne hauiso al S[igno]r, Fornito d[e] scriuer la litera, ecco lacide[n]te, e cusi Fu expedito, q[u]ella litera, p[e]r ch[e] li medici, venuto lo acide[n]te, concluseno, ch[e] lera spirato, il giorno seque[n]te gio[n]se vno meso, como elera reauto, e leuato, del leto, e andato a S[an]ta maria di S[an]to Celso, il S[igno]r no[n] fece legrezza niuna, seno[n] ch[e] fece bocha de rider, e dise vna ora d[e] piu⁴⁸.

Allora risparmiato, il giovane sarà riagguantato dal male durante il ripiegamento dal Milanese delle forze di Luigi XII guidate dal padre, incalzate dalla Lega santa tra castigliano-aragonesi, imperiali, confederati svizzeri, pontifici; notaio del casato, Giovan Giorgio Albriono ne lascia testimonianza: «El Conte de musoco era a li bagnj de acqui p[er] certa malatia habandono li bagnj & vene a pauia Contra la volunta del padre & Consiglio de li medicj Diceva “el Corpo al Re de franza &

dispacci). *Priuilegio Interinazione et lettere magistrali p[er] il feudo di Castelnuovo Tortonese à fauore del Sig[no]r Gio: Nicolao Trivulzo*, «Donne A Vigesue au mois de Septembre lan de grace mil CCCC Quatrevingts dixneuf Et De n[ost]re Regne le Deuxiesme».

⁴⁷ Mantova, Archivio di Stato, *Gonzaga*, E LV-3 (Carteggio degli Inviati e Diversi - Castiglione dello Stiviere), b. 1.869 (1479-1516), s.n. *Jll[ustrissi]mo principi et excellentissimi. D[omi]no D[omi]no meo precipuo D[omi]no Marchioni Mantue*, «Luzone die 29 Jan[uar]ii 1501».

⁴⁸ AFTMi, *Codici sciolti*, Cod. 2.134 (Rebuco - Origina]i^h Vita del Magno Trivulzio), fasc. «Originali del Rebuco Vita del maresciallo Trivulzio», s.n. [Rebuco - Albriono - Trivulzio], [Collazione di autografi], [XVI secolo], sf. «1 sesto scritto de antonio: ribucho folli 4 folli 4 scrite uinti cinque», foll. [7v]-8; ora in ALBRIONO-REBUCCO, *Vita del Magno Trivulzio*, cit., pp. 88-89.

lanima a dio” morse In turino dopo ch[e] francesi furono In franza»⁴⁹. E in effetti Gian Nicolò Trivulzio si spegne a Torino il 7 luglio 1512, come attestano i documenti, tra i quali la lettera di un testimone, Sebastiano Ferrero di Gaglianico, già generale «francese» delle Finanze a Milano, indirizzata il 9 luglio 1512 a Claude de Seyssel, vescovo di Marsiglia: «Le povre Conte de Musoc ce matÿn a este enterre et est mort jÿcÿ à mon logÿs, où sa feme est bÿen malade, et son premÿer fÿlz»⁵⁰.

Ma in quell'intervallo, più di preciso nel 1509, Gian Nicolò pare riprendersi vigorosamente sì da ingravidare la moglie che, dopo sette anni di sterilità, e la morte della piccola Ippolita, nata circa il 1502, spentasi il 26 agosto 1509, finalmente il 5 ottobre 1509 dà alla luce l'attesissimo erede maschio: il già citato Gian Francesco Trivulzio⁵¹. Ed è allora che il conte di Mesocco si fa ritrarre di profilo in un *ex-voto* esposto al Santuario della Beata Vergine Incoronata di Lodi, nel quale si dichiara in un eccesso d'ottimismo «INEXPVGNABILI MORBO LIBERATVS VOTIS QVÆ SVSCEPERAT»⁵² (fig. 9); venendo inoltre omaggiato dal padre, Gian Giacomo, con dedica della propria vita manoscritta, in corso di redazione per cura del monaco chiaravallense Arcangelo Madrignano⁵³. Il «miracolo» tuttavia non può esser quello, poiché al tempo la «Trivulza» non è neppure avviata. E poiché Gian Nicolò nel giro d'un paio d'anni sarà ridotto a tal partito da testare, il 6 e 7 novembre 1511⁵⁴, è da escludere che alla fondazione dell'edificio, il 6 gen-

⁴⁹ AFTMi, *Codici sciolti*, Cod. 2.134 (Rebucco - Orig[ina].^{li} Vita del Magno Trivulzio), fasc. «Originali del Rebucco Vita del maresciallo Trivulzio», s.n. [Rebucco - Albriono - Trivulzio], [Collazione di autografi], [XVI secolo], stf. «5 quarto libro de folli 4 Cinque scritto de mano del Comisario», fol. 4; ora in ALBRIONO-REBUCCO, *Vita del Magno Trivulzio*, cit., p. 55.

⁵⁰ Paris, Bibliothèque Nationale de France, *Département des Manuscrits, Division Occidentale, Manuscrits Dupuy*, n. 261, s.n., e AFTMi, *Codici sciolti*, Cod. 2.071 (Manoscritto Miscellanea Trivultio), sez. «n.° VII», foll. 10-15. *A Mons[aigneu]: Messer Claude d'Asj, Evesque de Marsyglie, Majstre des Requetes et Conseglie du Roj*, «à Thurin, ce VIII^{me} Jour de Jullÿet 1512, deux heures devant midÿ».

⁵¹ «1509. die. veneris. qui[n]to Octobr[is] hora. 6:30»: AFTMi, *Codici sciolti*, Cod. 2.108. *La Natiuita de lo Jllu[stre] Conte de Misocho et de bassignana*, [1509?].

⁵² Lodi, Santuario della Beata Vergine Incoronata, cantoria di sinistra. Matteo Della Chiesa (?), «NICOLAVS TRIVLTIVS MISOCCHI COMES», «MDVIII», olio su tavola, cm 90,5 x 111,4.

⁵³ AFTMi, *Codici sciolti*, Cod. 2.079. A. MADRIGNANO, *Archangeli Carevalensis Gestar[vm] Rer[vm] ill[ustrissimi] viri Magni Trivultii*, [1509-1512], foll. I-7v; ora pubblicato in IDEM, *Le imprese dell'illustrissimo Gian Giacomo Trivulzio il Magno - dai Codici Trivulziani 2076, 2079, 2124*, a cura di M. VIGANÒ, Milano-Chiasso 2014, pp. 37-43.

⁵⁴ ASMi, *Atti dei Notai di Milano*, Visconti Galeazzo Maria q. Antonio, fil. 5.492 (4.4.1511-26.3.1512), s.n. *Testamentum Jll[ustris] Comitis Muxochi*, «Anno A natiuitate Eiusdem Milesimo

naio 1512 – fatta astrazione dall'inesistenza ancora di titolazione alla Madonna di Lonigo –, Gian Giacomo abbia un «miracolo» da celebrare.

Non rimane perciò che guardare altrove, di là delle Alpi Cozie, e a un anno più significativo e prossimo alla dedicazione, il 1516. Proprio allora, un anonimo mercante milanese descrive, in viaggio, la cattedrale di Notre-Dame-du-Réal d'Embrun (fig. 10), sulla Durance, ai piedi del passo del col de Larche (detto in Italia della Maddalena o Argentera), tra le valli dell'Ubaye, francese, e della Stura di Demonte, piemontese: «Di sopra alla porta di la chiesa catedrale he una Nostra Dona di pretta di grandissima devotione et ha gran concorso de li circostantti: ha dinantti una invidriatta, quale li fece fare il signore Johanne Jacopo Trivultio, quando li stava læ, quale aloggiava in lo arcivescovatto»⁵⁵. Unico ad accennare a una vetrata commissionata dal Magno, ne rammenta, preciso, l'istanza a Embrun nel 1514, preparando per Luigi XII la spedizione di riconquista del Milanese, condotta per Francesco I l'estate successiva, culminata nella vittoria sua di Marignano (13-14 settembre 1515)⁵⁶.

Uno storiografo, Antoine Albert (Chantemerle, 1717 - Seyne-les-Alpes, 1804), richiama invece «Cinq statues d'argent» già nel tesoro capitolare, delle quali: «La cinquieme étoit remarquable par la guérison miraculeuse du comte Mison, qui par reconnoissance en avoit fait présent à l'Église de Notre-Dame, elle étoit ornée de pierreries»; per meglio diffondersi più oltre, non senza malintesi, sui personaggi e le circostanze: «Jean Jacques Trivulce, Milanois, maréchal de France sous Louis XI, qui pénétré de reconnoissance envers la très-sainte Vierge, de ce qu'un de ses fils en avoit obtenu sa guérison, envoya en 1516 de riches présens à cette Église, entre autres les bustes de ses deux fils, l'un en argent doré ou en vermeil, & l'autre en bois doré avec une croix d'argent, & la statue du comte Mison de la même matiere, ornée de pierreries, que ce comte qui avoit aussi senti les bienfaits de cette Vierge incomparable, l'avoit

quingen[tesi].^{mo} Vndecimo Jndictione quintadecima die martis quarto mensis nouembris», *Testamentum Jll[ustris] Comitis Musochi*, «anno A natiuitate Eiusdem Milesimo quingen[tesi].^{mo} Vndecimo Jnd[ictione] quintadecima die Jouis Sexto mensis nouembris», *Testamentum Procuratio Licentia*, «Anno A natiuitate Milesimo quingen[tesi].^{mo} Vndecimo Jndictione q[ui]ntadecim[is] die Veneris Septimo m[en]sis nouembris».

⁵⁵ London, British Library, *Manuscripts*, Add. 24.180. [*Diario di viaggio di un mercante milanese*], [1516], fol. 80v; ora in *Un mercante di Milano in Europa. Diario di viaggio del primo Cinquecento*, a cura di L. MONGA, Milano 1985, p. 170.

⁵⁶ M. VIGANÒ, *Un protagonista milanese: Gian Giacomo Trivulzio 1442-1518*, in *Marignano 1515: la svolta*, atti del congresso internazionale (Milano, 13 settembre 2014), a cura di M. VIGANÒ, Milano 2015, pp. 99-121.

prié d'y envoyer. Il y ajouta une quantité suffisante d'étoffe en or pour faire une chasuble & deux dalmatiques» (1786)⁵⁷. Gian Giacomo Trivulzio avrebbe, insomma, ottenuto dalla miracolosa Notre-Dame d'Embrun la guarigione di un figlio; riconosciuta, nel 1516, con doni fastosi, tra i quali busti in argento e paramenti sacri.

Ma è un cronachista precedente, Marcellin Fornier (Tournon, 1592 - Bourg-en-Bresse, 1649), a ricopiare un inventario del tesoro di Notre-Dame-du-Réal del 1555, avanti il saccheggio dei riformati nel 1585, segnalando: «L'image d'un comte appelé le comte de Mison, d'argent fin, donné par Jean-Jacques, Milanois (c'est Trivulce, duquel, dans l'histoire, il nous faudra réciter les dévotions à Nostre-Dame, sa demeure à Ambrun et les services renduz au roy François premier), et ce comte de Mison, son fils, guéri miraculeusement par N. Dame»; e quanto alle stoffe: «Devant d'autel [...] de dams blanc, avec les armes du comte Jean-Jacques Trivulce, Milanois», «Chasuble, avec diacre et sou-diacre, estole et manipules, d'or à chaînons, présent de feu Monsieur Jean-Jacques, Milanois»⁵⁸. Si direbbe, come nel caso di Antoine Albert, d'un riferimento al figlio del maresciallo, Gian Nicolò Trivulzio; senonché, lungi dall'esser sanato, il giovane risulta defunto ormai dal 1512.

Nel secondo tomo, Fornier nota: «ce brave et incomparable seigneur et mareschal, se sentant obligé des faveurs de la France et de la guérison de son fils, par les prières de la Vierge, invitée par celles qui luy avoient esté présentées en son église, et par les vœux qui luy avoient esté offerts pour ce jeune Trivulce, voulut rendre les gages et les ostages de son hommage et de sa recognoissance en cette église, par de très riches présens»; ma, soprattutto, riproduce la lettera inviata dal capito-

⁵⁷ A. ALBERT, *Histoire ecclesiastique du Diocese d'Embrun. Pour servir de continuation à l'Histoire générale du Diocese. Par M. *** Bachelier en Drois Canonique & Civil de la Faculté de Paris, & Docteur en Théologie. Tome second*, [Embrun], [Moÿse], 1786, pp. 312, 345-346.

⁵⁸ Lyon, Bibliothèque de la Ville (d'ora in poi BVL), M, n. 806. M. FORNIER, *Histoire générale des Alpes Maritimes ou Cottienes et particuliere de leur Métropolitaine Ambrun Chronographique et meslée de la séculière avec l'ecclésiastique divisée en cinq parties fort abondantes en diverses belles curiositez*, [XVII secolo], s.fol.; ora in M. FORNIER, *Histoire générale des Alpes Maritimes ou Cottienes et particuliere de leur Métropolitaine Ambrun Chronographique et meslée de la séculière avec l'ecclésiastique divisée en cinq parties fort abondantes en diverses belles curiositez composée par Le R.P. Marcellin Fornier De la Compagnie de Jhésus Tournois publiée pour la première fois d'après le manuscrit original par L'abbé Paul Guillaume Chanoine honoraire de Gap Correspondant du Ministère de l'Instruction publique pour les travaux historiques Archiviste des Hautes-Alpes*, I, Paris 1890, pp. 236-248 (*Argentierie par l'ordre des lettres*): 240, 243, 245, e in M.-E. GAILLAUD, *Histoire de Notre-Dame d'Embrun ou la Vierge du Réal par L'abbé M.-E. Gaillaud, Vicaire de la Cathédrale de Gap, dédiée À Monseigneur V.-F. Bernadou, Evêque de Gap*, Gap 1862, pp. 168-180 (*Inventaire du trésor de Notre-Dame d'Ambrun, avant 1585*): 173, 176, 178.

lo della cattedrale d'Embrun a Gian Giacomo Trivulzio, il 18 giugno 1516, che, quando correttamente letta e interpretata, consente di focalizzare i protagonisti e il caso «miracoloso» all'origine di quei doni:

A Monseigneur, Monseigneur le mareschal de Trivulce, à Milan.

Nostre très honoré seigneur et protecteur, très humblement à vostre bonne grâce nous recommandons. Par le présent porteur, vostre serviteur, avons receus les deux images de Monsieur le Comte, vostre fils, l'un d'argent, très beau et de grand pris, et l'autre de bois, pour tenir au-devant de Nostre-Dame, au Réal, avec les accoustrements dudict Monsieur le Comte revestu; où a esté mis l'autre d'argent en la sacristie, avec les bijoux et thésor de l'église, où sera conservé perpétuellement, pour mémoire de la grâce faicte par Nostre-Dame, et dévotion très grande de vous et vostre maison envers ladicte Dame et présente église, avec la jambe d'argent et le feu seigneur comte de Mison. Et, les grandes festes, le faisons mettre sur le grand aultier, pour parement d'iceluy, avec les autres bijoux de ladicte église, et pour faire nostre devoir, et remercier, de la grâce faicte, Dieu et Nostre-Dame.

Et pour la santé et convalescence de Monsieur vostre fils, et aussi pour l'estat et prospérité de vostre personne et de Madame la Marquise, vostre bonne compagne, avons fait solennelle procession, et, apprez icelle, dire une messe, solennellement, au-devant l'image Nostre-Dame du Réal de l'Église, comme tout à veu le présent. Vous merciant très humblement la bonne affection et dévotion que tousjours portez envers ladicte église et nos, dont sommes à tousjours et jamais obligez à prier Dieu et Nostre-Dame, pour vostre bonne intension, et de tout ce qu'aimez; aussi pour les grands biens et faveurs en icelle par vos faits.

Et parce que arions grand désir de faire démonstration, et honorer Dieu et Nostre-Dame du drap d'or de la robbe par vous donnée, vous supplions que vostre bon plaisir soit nos commender et déclarer que s'en doit faire: car il y faut deux bras pour complir une chasuble ou planète, et deux dalmatiques pour diacre et soubdiacre, et les frais pour iceux. Par quoy, vostre bon plaisir sera nos en faire avertir; et faisons ce que nous sera par vos commendé, priant Dieu et Nostre-Dame qu'il vous doint très bonne vie et longue, et perdurable paix; nos recommandans très humblement toujours à vostre bonne grâce.

En Ambrun, ce 18 juin 1516.

Vostres très humbles serviteurs et orateurs,

Les chanoines et chapitre d'Ambrun⁵⁹.

⁵⁹ BVL, M, n. 806. FORNIER, *Histoire générale des Alpes*, cit., foll. 464 e v; ora in M. FORNIER,

Il testo, alquanto criptico, come sottolineato tempo fa da Pier Luigi Mulas, che trattando la vicenda rimarca come «non tutti i punti della lettera siano chiari»⁶⁰, pare riferirsi a due distinti soggetti: un «feu seigneur comte de Mison», com'è evidente deceduto, il cui ritratto già era in possesso della cattedrale, senza dubbio Gian Nicolò; e un «Monsieur le Comte», indicato per «fils» del condottiere, il quale avrebbe fruito della «grâce faicte par Nostre-Dame» nonché dei voti dei religiosi «pour la santé et convalescence». «Sans passer plus outre, je vous fay prendre garde à la jambe d'argent de feu comte Mizon, qui a esté, sans hésiter en nos assurances, un tesmoignage d'une jambe guérie, par un bénéfice du Ciel», interpreta il Fournier, avvicinandosi assai allo scioglimento dell'enigma. Giovan Giorgio Albriono, funzionario del Magno, al suo fianco nella campagna di riconquista del Milanese per Francesco I, registra difatti un evento drammatico prodottosi mentre il suo signore staziona presso la Côte-Saint-André, villaggio a nord-ovest di Grenoble, il 10 luglio 1515:

El triuultio se partite da liono Jn Compagnia di mons[igno]^r daubigny & del m[æst]^{ro} de lartilliarìa Cum parti de le gente da Caualo & da pede & Se Jncomencio Jnuiarsi p[er] ordinacione del Re p[er] dare loco Al Re: Al borbono & al resto de lo exercito chi marchiaua Al p[rim]^o logiamento fù a la Costa Santo Andrea: la note Sequente vene la noua a le gente del Triuultio chel *conte basignana* Suo ablatico era stato ferito de vno Sgiopo Jn vno genochio p[er] pietro m[ar] tire bosio suo gouernatore, niuno olsaua portarelj Tale noua Acerba, finalmente gle lo diseno, & se ben no[n] haueria posuto hauer piu amara noua fu de Tanta Constantia & Cleme[n]tia ch[e] lo expedite lo S[igno]^r di Serreuale chiamato petro maria di axereto *ch[e] staua co[n]: luij* chi venese a liono a starli A la Cura del filiolo *con madama* & lo aduisase a di p[er] di de ogni Successo & p[er] dono e mando a p[er] donare a quello hauea fato el Trato Cum Conditione che may no[n] li venese Jnanzi *pregando dio ch[e] laiutase ch[e] sel moreva se voleva retirarse via de limpresa el re: per due volte visito el conte lassandoli: soi medichi: cioe duj deli piu chiari* - & la letitia del giorno precedente fu Conuertita Jn pianto & Tristitia. Da la Costa Santo Andrea Cum deti S[igno]^r Se Jnuio a piccole giornate verso em-

Histoire générale des Alpes Maritimes, cit., II, Paris 1891, pp. 733-734, in GAILLAUD, *Histoire de Notre-Dame d'Embrun*, cit., pp. 94-95 nota 1, e con varianti erronee in A. FABRE, *Recherches historiques sur le pèlerinage des rois de France à Notre-Dame d'Embrun précédées d'une notice sur Marcellin Fournier par Adolphe Fabre président du tribunal civil de Chambéry (Ancien président du tribunal civil d'Embrun)*, Grenoble-Paris 1859 (1860²), pp. 122-125.

⁶⁰ P.L. MULAS, *Il libro d'ore di Gian Giacomo Trivulzio e alcune considerazioni sui manoscritti miniati appartenuti al Magno*, "Artes", 7, 1999, pp. 38-59: 53.

bruno aspetando borbono & li altrj Cap[ita]^{nej} Cum le gente darne & fantarie de lauangarda⁶¹.

Gian Francesco Trivulzio, conte di Bassignana, il figlio di Gian Nicolò, il nipote «ablatico» di Gian Giacomo, è dunque il nostro soggetto⁶² (fig. 11). Lo conferma Gianiacopo Caroldo, già residente della Repubblica di Venezia a Milano, nella relazione di fine missione del 1520, nella quale nel tratteggiare il defunto Magno nota: «Ha lassato uno erede suo, nepote *ex unico filio*, el qual è de 11 anni, zoppo per una botta de schiopo in el zenochio»⁶³. L'accidentale schioppettata tirata dall'istitutore Pietro Martire Bossi al piccolo Gian Francesco, allora di sei anni d'età, spiega a dovere l'*ex voto*, la gamba d'argento, fatto giungere dal condottiere, l'anno dopo, al capitolo di Notre-Dame-du-Réal d'Embrun; dov'era giunto il 3 agosto 1515 in marcia, e ove certo aveva chiesto alla miracolosa Madonna d'intercedere per la salvezza del nipote, suo unico erede, in «convalescence», poi, ancora nel 1516.

Né differente dev'essere il motivo dell'introduzione nella Milano francese, per opera di Gian Giacomo Trivulzio, del culto dell'altrettanto miracolosa Madonna leonicena, con titolazione della «Trivulza» tra il 14 novembre 1516 e il 27 giugno 1517 e dono all'altare di giuspatronato del dipinto della Madonna di Lonigo: un *ex voto* per il «miracolo», compiuto quell'anno, della sopravvivenza e guarigione del conte di Bassignana; simile alle decine, poi centinaia di *ex voto* collocati a Lonigo, e non soltanto, attorno all'immagine dispensatrice di prodigi⁶⁴. Devozione quella di Gian Giacomo Trivulzio e della consorte Beatrice de Avalos rimarcata dai rispettivi blasoni (figg. 5-6), apposti al fondo della tela, per aver conservato almeno in vita la speranza del casato dei Trivulzio; nel parallelo con Notre-Dame d'Embrun che traccia una connessione singolare tra il Veneto e il Delfinato via Milano.

⁶¹ AFTMi, *Codici sciolti*, Cod. 2.077 (Memorie biografiche di Gian Giacomo Trivulzio), fasc. VI (Memorie biografiche del Magno Trivulzio). [G.G. ALBRIONO], *De Rebus gestis Jo: Jacobi Triultij Magni - tercho libro folli uinti quatro scrite de mano del comisario*, [XVI secolo], senza folio; ora in ALBRIONO-REBUCCO, *Vita del Magno Trivulzio*, cit., pp. 212-213.

⁶² Si riproduce qui un suo ritratto (olio su tela, cm 95 x 115), in collezione privata, assegnato a Giovan Battista Moroni, che reca le iscrizioni «FRANCISCVS TRIVVLTIVS A[E]T AN XXXVII», «M.D.XLVIII».

⁶³ G. CAROLDO, *Relazione del Ducato di Milano del segretario Gianiacopo Caroldo 1520*, in *Relazioni degli Ambasciatori veneti al Senato*, II, *Milano-Urbino*, a cura di A. SEGARIZZI, Bari 1913, pp. 3-29: 12.

⁶⁴ FOGOLARI, *Le tavolette votive*, cit.; TOZZO, *Gli ex voto di Madonna di Lonigo*, cit.



10. Embrun, Notre-Dame-du-Réal, la navata

11. Pittore lombardo, *Ritratto di Gian Francesco Trivulzio*, 1548. Collezione privata

Per quanto attiene infine al dipinto in sé e all'eventuale artefice, un'indicazione significativa si deve a Sergio Marinelli. Verificata la qualità non mediocre dell'esecuzione a prescindere dalle attuali condizioni, Marinelli suggerisce la mano d'un autore di vaglia, ingaggiato *in situ* e istruito sugli apparati decorativi e simbolici da inserire nei festoni laterali e a fondo tela (il «tres vultus» e le armi dei Trivulzio); rinviano al passo su Francesco di Domenico Morone, pittore veronese, nelle *Vite* di Vasari: «laurò il medesimo molte cose à Lonico in vna Badia de' monaci di Monte Oliueto, doue concorrono molti popoli a vna figura della Madon[n]a, che in quel luogo fa miracoli assai [...] essendo poi Francesco amicissimo, & come fratello di Girolamo da i libri, pittore, e miniatore, presero a laurare insieme le portelle degl'Organi di Santa Maria in Organo, de' frati di monte Oliueto»⁶⁵. Richiamata la «dipendenza olivetana» di Santa Maria dei Miracoli in Lonigo appunto da Santa Maria in Organo di Verona, Marinelli nota la consuetudine tra Francesco Morone (Verona, 1471 ca. - 1529)⁶⁶ e Girolamo dai Libri (Verona, 1474 ca. - 1555)⁶⁷, miniatore oltre che pittore, nonché la parentela di stile fra i

⁶⁵ G. VASARI, *Delle Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori scritte da m. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino*, III/1, In Firenze, Appresso i Giunti, 1568, p. 264.

⁶⁶ S. MARINELLI, *Verona*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, II, a cura di M. LUCCO, Milano 1990, pp. 622-653; 641-653; E.M. GUZZO, *Morone, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 77, Roma 2012, pp. 123-124.

⁶⁷ G. CASTIGLIONI, *Dai Libri*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 31, Roma 1985, pp. 687-693;

dipinti di costui nel Veronese e la pala d'altare a Milano; munita, tra l'altro, della simbologia studiata da Pier Luigi Mulas sui bordi di superstiti manoscritti del Magno, nella fattispecie *Ore Trivulzio, Prima e Terza Deca* di Livio, *Vite Parallele* di Plutarco: armi, armature all'antica, candelabri, anfore⁶⁸. Dettagli che accorderebbero bene la Madonna milanese all'attività di miniatore di Girolamo dai Libri, istruito dal committente sull'iconografia intesa a personalizzare il dipinto. Il quale costituirebbe, con la *Giulia Trivulzio* (1519?)⁶⁹ di Paolo Morando il Cavazzola (Verona, 1485/1488 - 1522)⁷⁰, altro allievo di Francesco Morone, una rarità d'arte veronese nella Lombardia dell'epoca.

H.-J. EBERHARDT, *Nuovi studi su Domenico Morone, Girolamo dai Libri e Liberale*, in *Miniatura veronese del Rinascimento*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 25 ottobre 1986 - 4 marzo 1987), a cura di G. CASTIGLIONI, S. MARINELLI, Verona 1986, pp. 103-151; *Per Girolamo dai Libri pittore e miniatore del Rinascimento veronese*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 12 luglio 2008 - 15 febbraio 2009), a cura di G. CASTIGLIONI, G. PERETTI, Venezia 2008.

⁶⁸ PL. MULAS, *Codici miniati di Gian Giacomo Trivulzio*, "Viglevanum. Miscellanea di studi storici e artistici", XVII, 2007, pp. 8-27.

⁶⁹ C. HORNIG, *Cavazzola*, München 1976, p. III; F. BISOGNI, *Il ritratto di Giulia Trivulzio del Cavazzola*, in *Renaissance studies in honor of Craig Hugh Smyth. II. Art, Architecture*, a cura di A. MORROGH, F. SUPERBI GIOFFREDI, P. MORSELLI, E. BORSOOK, Firenze 1985, pp. 37-43.

⁷⁰ S. LODI, *Morando, Paolo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 76, Roma 2012, pp. 490-493.

PER L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE NELLA COLLEZIONE STROSSMAYER A ZAGABRIA

Stefano Lusardi

La raccolta di dipinti formata dal vescovo croato Josip Juraj Strossmayer (1815-1905)¹, inaugurata nel 1884 e accolta oggi presso l'Accademia di Scienze e Arti di Zagabria, è costituita da circa duecento opere, numerose delle quali italiane, databili tra il XV e il XVIII secolo.

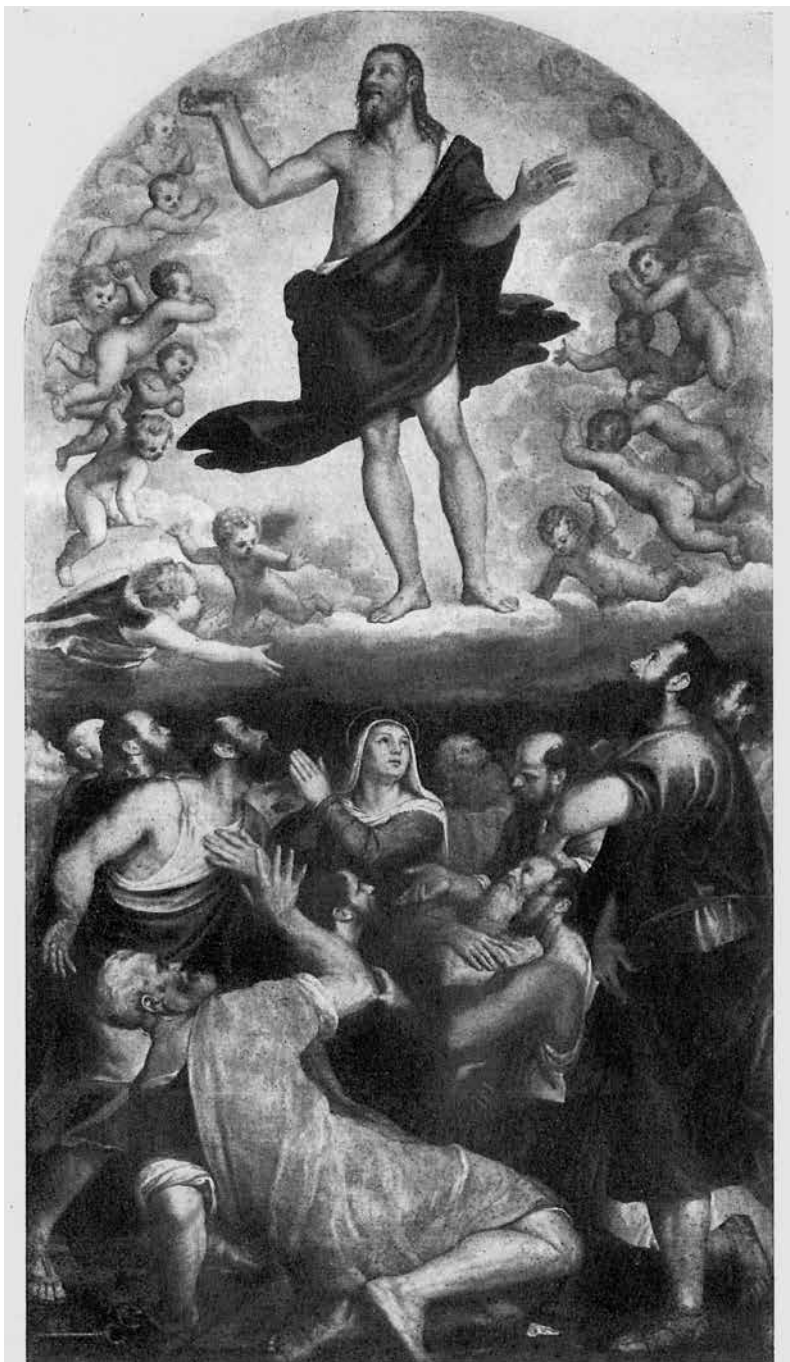
Le ricerche e gli acquisti vennero condotti a partire dal sesto decennio dell'Ottocento prevalentemente in Italia, grazie a una rete di informatori, restauratori, artisti e agenti che sostennero Strossmayer².

Ljerka Dulibić mi segnala tra la corrispondenza di Nikola Voršak (1836-1880) una testimonianza relativa alla provenienza di una pala d'altare cinquecentesca, raffigurante l'*Incoronazione della Vergine* (fig. 2), caratterizzata da elementi stilistici lombardi³.

¹ Per la biografia del vescovo si veda K.S. DRAGANOVIĆ, *Strossmayer, Josip Juraj*, in *Enciclopedia Cattolica*, XI, Firenze 1953, pp. 1420-1421.

² V. ZLAMALIK, *The Strossmayer Gallery of Ancient Masters of the Yugoslav Academy of Sciences and Arts*, Zagreb 1985, pp. 9-16; L. DULIBIĆ, *A History of the Strossmayer Gallery in Zagreb*, "Journal of Croatian Studies", XLIII, 2002, pp. 115-150; L. DULIBIĆ, I. PASINI TRŽEC, *Biskup J.J. Strossmayer kao sakupljač umjetnina i osnivanje Galerije starih majstora [Il vescovo J.J. Strossmayer come collezionista d'arte e la fondazione della Galleria degli Antichi Maestri]*, III Congresso degli storici dell'arte croati (Zagabria, 25-27 novembre 2010); EAEDM, *The Foundation and Development of the Strossmayer Gallery of Old Masters in Zagreb*, in "Centropa: a journal of central European architecture and related arts", 12, 2, 2012, pp. 152-161; si aggiunga inoltre l'intervento delle medesime, *Scambi culturali tra idee e immagini - gli artisti romani e la formazione della collezione Strossmayer*, tenuto al convegno *Corrispondenze d'artista: Roma e l'Europa (XVIII-XIX secolo)*, Roma 15-16 giugno 2015.

³ Desidero ringraziare Ljerka Dulibić per le informazioni generosamente inviatemi e Sergio Marinelli per gli utili consigli e confronti. La pala (inv. n. SG-240), eseguita ad olio su tela, misura 264,3 x 161,6 cm.



1. Jacopo Pistoia, *Cristo in gloria e santi*. Venezia, Gallerie dell'Accademia (dalla chiesa di Santa Maria Maggiore a Venezia)



2. Jacopo Pistoia (?), *Incoronazione della Vergine*. Zagabria, Strossmaycrova Galerija

Nikola Voršak era canonico presso la chiesa di San Girolamo dei Croati a Roma e agente del vescovo Strossmayer per gli acquisti sul mercato italiano. Il 18 febbraio 1867, proprio per interessamento di Voršak, il pittore romano Carlo Possenti (1826-1882) ricevette quattromila scudi a pagamento di cinque dipinti tra i quali dobbiamo riconoscere la pala d'altare in considerazione.

La composizione dell'opera è tradizionale: nel centro della parte alta figura la Vergine inginocchiata nell'atto di ricevere la corona – sormontata dalla colomba dello Spirito Santo – che le stanno porgendo congiuntamente Gesù Cristo (a sinistra, con scettro e corona) e Dio padre (a destra, con corona e globo); le aree laterali sono occupate da angeli musicanti. Nella parte inferiore compare un affollato gruppo di ben tredici santi a figura intera e, nell'angolo di destra, un donatore ritratto a mezzo busto.

Nel XIX secolo la ricerca, quasi spasmodica, di opere d'arte del Rinascimento italiano produsse conseguenze impressionanti sul mercato antiquario, sino a giungere ad operazioni al limite della legalità. La scritta che compare sul margine inferiore della tela, «BORDONE», si deve collegare verosimilmente a quel momento: indubbiamente il nome di Paris Bordon (Treviso, 1500 - Venezia, 1571), tra i maggiori caposcuola della scena pittorica veneziana del Cinquecento, avrebbe reso prestigiosa ogni quadreria.

L'inventario generale della Galleria Strossmayer, manoscritto e datato all'anno 1883, comprende pure l'*Incoronazione della Vergine*, dichiarandola proveniente niente meno che dalla collezione del cardinale Joseph Fesch (1763-1839). È probabile che transitando nelle stanze dello zio di Napoleone il dipinto sia stato nobilitato da questa altisonante attribuzione, certo non messa in discussione dagli interessati mediatori grazie alla cui opera la pala d'altare pervenne al vescovo croato.

Un altro dato interessante, a conferma dell'alta considerazione del dipinto, consiste nel reiterato riferimento al donatore nei vecchi cataloghi della Galleria, che lo identificano nel duca di Ferrara Alfonso II d'Este (1533-1597), trascurando l'incongruenza cronologica tra la presunta età dell'effigiato e l'autografia bordoniana. Questa 'fortuna critica' pare spegnersi nel 1922, quando la pala non viene più inclusa nei cataloghi della Strossmayerova Galerija.

Le peculiarità stilistiche inducono a collocare l'*Incoronazione della Vergine* in area veneta certo, ma di terraferma, non comparando così evidenti quelle caratteristiche cromatiche, luministiche e pure compositive tipiche dei grandi maestri veneziani.

Escludendo l'ambito bresciano, che per tutto il XVI secolo rimane fortemente ancorato al linguaggio morettesco, una valutazione degli artisti bergamaschi attivi nella seconda metà del secolo parrebbe aiutarci nel reperimento di dati utili a una più convincente contestualizzazione.

Il dipinto mostra una generale ossidazione della vernice e sono intuibili alcune

abrasioni, soprattutto in corrispondenza delle figure in secondo piano; il perimetro, inoltre, è segnato da lacune imputabili all'allentamento della tela sul telaio. Apprendiamo di un antico restauro da una lettera che Voršak inviò da Roma, il 13 marzo 1867, a Strossmayer, dichiarando l'avvenuta verniciatura «al Paris» – ossia al Paris Bordone – da parte del pittore romano Achille Scaccioni (†1874), operazione cui dovette sovrintendere anche il pittore Nicola Consoni (1814-1884)⁴.

Malgrado l'intervento, la qualità materica della stesura pittorica resta pienamente leggibile, soprattutto nei panneggi dei quattro santi in primo piano: sant'Andrea, a sinistra, che sostiene la croce, poi san Giovanni, inginocchiato con l'*incipit* del suo Vangelo, quindi san Paolo, martire, con la spada e un ampio manto a lacca, infine santa Caterina d'Alessandria, con la ruota dentata.

L'esibito allungamento anatomico della figura di sant'Andrea e le generiche tipizzazioni dei volti dei santi ricordano la pala raffigurante *Cristo in gloria e santi* (fig. 1) che il pittore Jacopo Pistoia realizzò, probabilmente verso il 1555, per la chiesa veneziana di Santa Maria Maggiore, oggi presso le Gallerie dell'Accademia⁵.

Il profilo artistico di questo artista rimane ancora da definire. La memoria del suo operato è connessa alla citazione che Vasari gli dedica, pur storpiandone il nome in Jacopo detto Pisbolica, nell'edizione del 1568 delle *Vite*, laddove commenta l'*Ascensione* veneziana di Santa Maria Maggiore. Si devono alle ricerche archivistiche di Gustav Ludwig, dedicate alla verifica della presenza di pittori bergamaschi a Venezia, il riconoscimento del corretto nome in Jacopo Pistoia e l'indicazione della provenienza dal paese bergamasco di Zappello. Ludwig prima e Pompeo Gherardo Molmenti in seguito accorpano all'*Ascensione* un gruppo di opere caratterizzate da uno stile vicino a Bonifacio de' Pitati, ipotizzando un alunno presso Palma il Vecchio. Tra le pale d'altare che potrebbero essere accostate all'*Incoronazione* Strossmayer si segnalano, entrambe presso le Gallerie dell'Ac-

⁴ Dalla lettera apprendiamo: «Scaccioni davanti a Consoni ha eseguito quelle loro verniciature: al Lippi [bottega di Filippino Lippi, *Sacra famiglia con i santi Giovanni ed Elisabetta*, tempera su tavola, ø 81 cm, inv. n. SG-54] dappertutto, e al Paris in qualche parte» (Voršak a Strossmayer, Roma, 13 marzo 1867. (Voršak a Strossmayer, Roma, 13 marzo 1867. Archivio HAZU -Accademia Croata delle Scienze e delle Belle Arti-, XI A / Vor. Ni. 10), XI A / Vor. Ni. 10). Si rimanda al generale e approfondito studio di I. PASINI TRŽEC, L. DULIBIĆ, *Formazione di collezione di opere d'arte del vescovo Josip Juraj Strossmayer – contributo del pittore e restauratore Achille Scaccioni*, "Zbornik za umetnostno zgodovino", n.s., XLVII, 2011, pp. 120-139.

⁵ La pala centinata raffigurante *Cristo in gloria e santi* misura 315 x 173 cm; M. PISTOIA, *Jacopo Pistoia, in I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, II, Bergamo 1976, pp. 85-97: 92, cat. 6. Si veda pure S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. opere d'arte del secolo XVI*, Roma 1962, pp. 170-171, cat. 280.

cademia, quelle raffiguranti la *Madonna in gloria e cinque santi*⁶ e la *Madonna del Carmelo in gloria e tre santi*⁷; tutte e tre condividono il medesimo schema di impaginazione su due piani, delimitati da nubi e angeli.

Il ritratto di donatore che compare nella pala di Zagabria ricorda soluzioni tipiche della produzione bergamasca *post* cavagnesca, verso la seconda metà del secolo, e potrebbe costituire un elemento di convincente confronto rispetto al *Ritratto di Melchiorre Michiel*⁸. Oltre al fatto che tra i documenti della Commissaria Michiel sono registrati alcuni pagamenti a favore di Jacopo Pistoia, varrà anche la pena di ricordare i rapporti tra i Michiel e la città di Bergamo.

Considerando che l'*Ascensione* è l'unica opera certa di questo sfuggente pittore, l'ipotesi di accostare a Pistoia l'*Incoronazione della Vergine* è finalizzata a diminuire il totale anonimato che l'iscrizione a un generico 'ambito bergamasco' porta con sé⁹. Pur trattandosi di dipinti con elementi formali non del tutto coincidenti, forse in considerazione di una diversa collocazione temporale – più avanzata per quello di Zagabria, orientativamente databile verso il settimo decennio del secolo –, essi condividono un'affinità di impostazione significativa. Nell'*Incoronazione della Vergine* gli elementi veneziani, tizianeschi e bonifaceschi, sono quasi definitivamente archiviati, come se un possibile rientro nell'originaria terra bergamasca avesse comportato un riallineamento del linguaggio pittorico in chiave locale.

⁶ La tela, centinata, misura 367 x 183 cm e proviene dalla cappella Mocenigo di Santa Maria Maggiore. G. LUDWIG, *Bonifazio di Pitati da Verona, eine archivalische Untersuchung II*, in "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", XXII, 1901, pp. 180-200: 198-200; MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia*, cit., pp. 69-70, cat. 116; PISTOI, *Jacopo Pistoia*, cit., pp. 92-93, cat. 7.

⁷ La tela, centinata, misura 326 x 200 cm e proviene dalla chiesa di Sant'Antonio di Castello, probabilmente commissionata dalla famiglia Cappello. G. LUDWIG, *Documente über Bildersendungen von Venedig nach Wien in den Jahren 1816 und 1838 aus dem Archivio di Stato zu Venedig*, "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", XXII, 1901, parte seconda, pp. I-XL: VIII; G. FIOCCO, *Catalogo delle opere d'arte tolte a Venezia nel 1808-1816-1838 restituite dopo la vittoria*, Venezia 1919, p. 37, cat. 109; MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia*, cit., pp. 68-69, cat. 114; PISTOI, *Jacopo Pistoia*, cit., p. 93, cat. 8.

⁸ Il dipinto, decurtato, misura oggi 115 x 105 cm e si conserva presso la Fondazione Cini, in deposito dalle Gallerie dell'Accademia di Venezia. G. LUDWIG, *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei*, "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", XXVI, 1905, supplemento, pp. 2-159: 154-155; MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia*, cit., pp. 204-205, cat. 356; PISTOI, *Jacopo Pistoia*, cit., p. 93, cat. 9.

⁹ La pala con l'*Incoronazione della Vergine* è stata anche avvicinata ai modi di Bernardino Licinio da G. GAMULIN, *Prijedlozi za slikarstvo renesanse i manirizma u Veneciji*, "Radovi Instituta za povijest umjetnosti", 10, 1986, pp. 69-81: 71-72.

VERONESE 2015

Sergio Marinelli

Senza anniversari, senza precise novità, senza motivazioni intrinseche, il 2014 è stato comunque un anno “veronesiano”, come ci mancava da tempo, dopo il 1988. A far montare l’onda, che si è poi sempre più ingrossata, è stata la mostra della National Gallery di Londra, affidata a Xavier Salamon. Mancava una mostra monografica di Veronese a Londra, soprattutto alla National Gallery, che del pittore conserva alcuni capolavori fondamentali. La mostra londinese è consistita poi di 50 (cinquanta!) numeri contati, come si usa cabalisticamente nelle pubblicazioni più mediatiche (*I 50 capolavori imperdibili del museo di...*). E tutti dipinti, senza disegni.

A parte ciò la mostra appariva sotto tutti gli aspetti inappuntabile. Il catalogo era trasformato in un libro sulla vita e le opere di Paolo Veronese, che raccontava onestamente il tutto al visitatore. Alcune posizioni critiche si possono leggere, diplomaticamente, in negativo. Ad esempio non vi compare il celebre presunto *Ritratto di Alessandro Vittoria*, del Metropolitan Museum di New York, della cui autografia, forse, si dubita¹.

A Verona seguiva immediatamente un’altra mostra, con un maggior numero di opere pittoriche e una nutrita sezione di disegni, scelti in genere tra i più famosi. Il tutto accompagnato da un catalogo più tradizionale di schede e di saggi.

Nel caso della mostra di Verona, nata chiaramente su imitazione di quella di Londra e, in parte, con la continuazione degli stessi prestiti, l’aspetto di maggior scadimento è consistito nel tentativo indiscriminato di identificare i personaggi dei ritratti, che corrisponde evidentemente a una direttiva generale dall’alto, for-

Ringrazio Doretta Davanzo Poli, Paolo Delorenzi, Andrea Piai, Ornella Salvadori, Diana Ziliotto.

¹ X.F. SALOMON, *Veronese*, London 2014.



1. Cesare Vecellio, *Polacho*, incisione (da C. VECCELLIO, *Degli abiti antichi et moderni di diverse parti del mondo libri due*, Venetia 1590)

2. Paolo Veronese, *Ritratto di Mikolaj Krzysztof Radziwill*. Roma, Galleria Colonna

se di origine addirittura editoriale, per rendere finalmente popolare l'artista e far partecipare il grande pubblico a storie più comprensibili, della sua portata. Non si spiegherebbero, diversamente, certe identificazioni semplicemente assurde.

Il primo caso è il *Ritratto di pittore diciottenne Paolo Caliari?* di Ham House, che sulla base di una presunta scritta indicante la data di nascita e l'età dell'effigiato è proposto come ritratto di Paolo eseguito dal socio e futuro suocero Antonio Badile III. Per la tipologia della posa e dello sguardo il dipinto dovrebbe essere un autoritratto del giovane pittore raffigurato. Sembra proprio uno che si guarda allo specchio per ritrarsi. Ma la pittura non pare avere nulla a che fare con quella di Veronese, e ancor meno la fisionomia, come si può rilevare dai confronti più tardi. Anche l'autografia di Antonio Badile III, che l'estensore della scheda trova ovvia, la vede solo lui. Ci saranno stati altri pittori diciottenni in Europa nel 1546, anche se l'apparenza dalla pittura sembra, a una considerazione immediata, di cronologia più tarda, per cui andrebbe quantomeno verificata l'autenticità della scritta. In ogni caso il clima psicologico, più da collegio di orfani che da Controriforma,



3. Lucas Kilian, *Ritratto di Mikolaj Krzysztof Radziwill*, incisione

4. Anonimo, *Ritratto di Mikolaj Krzysztof Radziwill*, incisione (da *Icones Familiae Ducalis Radivilianae ex originalibus [...] picturis desumptae [...]*, Nesvisii 1758)

emanato dall'immagine, è quanto di più lontano da quello che si sia fino ad ora immaginato della giovinezza, forse non infelice, di Paolo Veronese².

Anche l'identificazione del *Ritratto di gentiluomo* del Getty Museum di Los Angeles con Marcantonio Barbaro, avanzata per fortuna solo all'interno della scheda di catalogo, è puramente campata in aria. Il confronto con i ritratti noti dell'importante personaggio, anche in altre età, la smentisce recisamente. Se poi il dipinto fosse del 1560, come vorrebbe la scheda, Marcantonio, nato nel 1518, dovrebbe comparirvi all'età di 42 anni, mentre appare qui poco più che trentenne. In realtà la pittura potrebbe essere di qualche anno più antica³.

² G. PERETTI, in *Paolo Veronese. L'illusione della realtà*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 5 luglio - 5 ottobre 2014), a cura di P. MARINI, B. AIKEMA, Milano 2014, pp. 38-39, cat. 1.1.

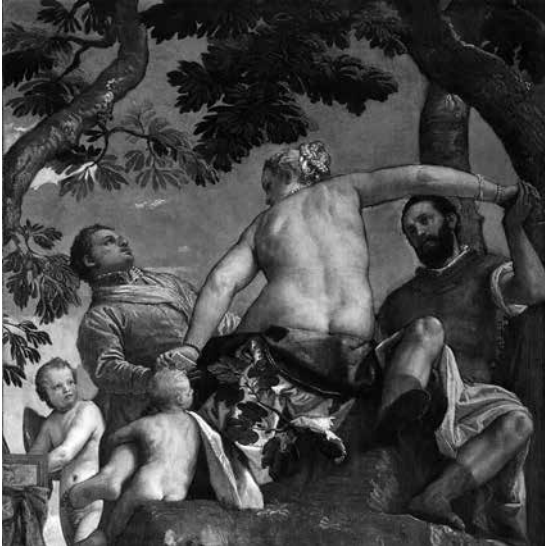
³ G. PERETTI, in *Paolo Veronese*, cit., pp. 174-175, cat. 3.1.



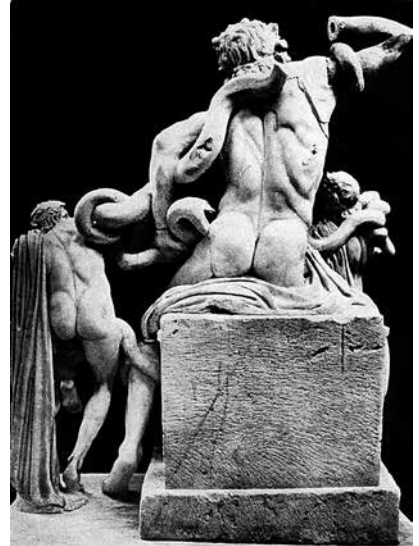
5. Giovanni Antonio Fasolo, *Ritratto di Collaltino di Collalto*. Jaroměřice nad Rokytnou, Castello

Non si capisce poi perché Marcantonio, che doveva stimare incondizionatamente il pittore, avrebbe lasciato il suo ritratto nella casa degli eredi di lui, senza ritirarlo, come appare dalla ricostruzione della storia. Anche la fantasiosa immagine della chiesa di San Marco, che appare curiosamente alla base della tela, sembra più consona all'iconografia ritrattistica di qualcuno degli ambasciatori veronesi che si recavano periodicamente a Venezia, magari subito dopo che Paolo vi si era trasferito. Invece è data per sicura, in catalogo e in mostra, l'identificazione della "Bella Nani" del Louvre con Giustiniana Giustinian, la celebre committente di Maser⁴.

⁴ A. PASIAN, in *Paolo Veronese*, cit., pp. 176-177, cat. 3,2.



6. Paolo Veronese, *Allegoria del Tradimento*. Londra, National Gallery

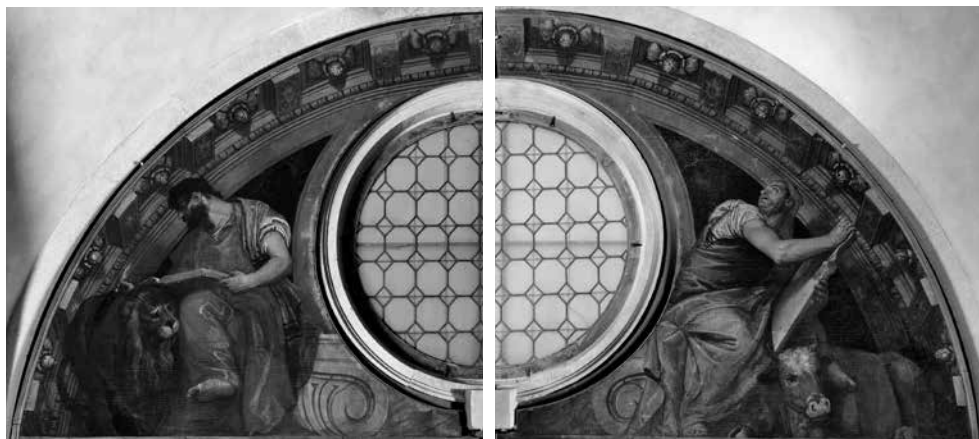


7. *Laocoonte*, vista da tergo. Roma, Musei Vaticani

Dopo aver più volte scritto sul significato della voluta somiglianza delle donne veronesiane, posso almeno precisare che queste due sono tra quelle che meno si assomigliano. Soprattutto l'aspetto psicologico, delineato in questo caso significativamente dallo stesso pittore, appare, nelle due immagini pittoriche, opposto. «La dignitosa ritrosia [...], una bellezza radiosa ma non superba [...]» della signora del ritratto francese non corrisponde in nulla alla superba disinvoltura della signora di Maser. Le pretese piste documentarie dell'identificazione si smentiscono l'una con l'altra, da sole⁵.

Al contrario di quanto fino a questo punto scritto, si può avanzare l'identificazione per lo sconosciuto ritratto virile della Galleria Colonna di Roma (fig. 1), il cui

⁵ *Ibidem*. Anche l'identificazione proposta da Aikema, in un suo testo del catalogo, di Creusa Costanzi per l'altro ritratto femminile del Louvre, che raffigura una signora con un bambino e un cane, sembra fatta solo tanto per cambiare. La datazione del dipinto è riportata a dopo il 1560, mentre per noi resta intorno alla metà del secolo. Così diventa automatico passare, da quella della suocera, alla nuova identificazione della nuora. Veronese ebbe rapporti con i Canossa, per i lavori nel palazzo veronese, forse non oltre la metà del secolo. E il dipinto dovrebbe esser stato logicamente fatto ancora a Verona, quindi non oltre il 1553. Oppure non si tratta di una donna della famiglia Canossa e allora salta anche l'ipotesi di Creusa Costanzi, smentita inoltre dalle immagini più tarde del personaggio. Cfr. B. AIKEMA, *L'esordio*, in *Paolo Veronese*, cit., pp. 21-36: 33.

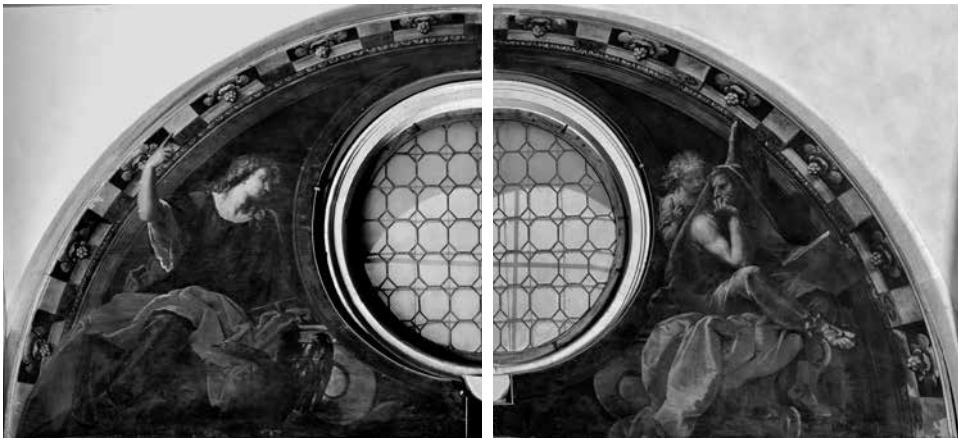


8. Paolo Veronese, *San Marco*. Venezia, chiesa di San Sebastiano

9. Paolo Veronese, *San Luca*. Venezia, chiesa di San Sebastiano

vestito sembra essere di foggia polacca, come si evince anche dai confronti con le tavole del libro di Cesare Vecellio (fig. 2), che porta una data, 1590, molto vicina a quella del ritratto. Il fasto dell'abito e della posa indicherebbero un personaggio importante e il più importante a una data intorno al 1585, che viene presumibile dallo stile del dipinto, è il principe lituano Mikolaj Krzysztof Radziwill (1549-1616), calvinista presto convertito al cattolicesimo, di cui restano immagini a stampa assai generiche, con corazza e colletto a gorgiera, oltre che un ritratto inciso ancora più tardi, che sembrano tuttavia ancora accordarsi con i tratti del personaggio quali dipinse forse trent'anni prima Veronese (figg. 3-4). Il principe compì un pellegrinaggio in Terrasanta, partendo da Venezia, negli anni 1582-1584. Le lettere relative al viaggio furono poi raccolte in una *Hierosolymitana peregrinatio* pubblicata più volte a partire dal 1601, financo ad Anversa dalla prestigiosissima Officina Plantiniana nel 1614. Mikolaj Radziwill soggiornò a lungo anche a Roma, dove sarebbe stato già nel 1567, e questo potrebbe spiegare la storia romana del ritratto, che fu portato in dote da Cornelia Salviati a Fabrizio Colonna nel 1718. Anche l'età apparente dell'effigiato, nato nel 1549, porterebbe per il dipinto a una data immediatamente precedente, forse più che seguente, al viaggio a Gerusalemme, non lontana da quella supposta in base ai soli dati stilistici⁶. Il principe Radziwill, figlio

⁶ Mikolaj Radziwill fu importante committente di opere artistiche nel suo paese, protettore dell'architetto gesuita Giovanni Maria Bernardoni. Per i soggiorni italiani, ricostruiti tra l'altro in forma abbastanza approssimativa, cfr. A. SAJKOWSKI, *Venezia e le peregrinazioni di Nicolò Radziwill*



10. Sebastiano Ricci, *San Giovanni Evangelista*. Venezia, chiesa di San Sebastiano

11. Pietro Liberi, *San Matteo*. Venezia, chiesa di San Sebastiano

maggiore di un cugino della regina, è personaggio di singolare fasto e di curiosità quasi preilluministiche. Il suo viaggio in Terrasanta comprende descrizioni anche di Grecia, Siria ed Egitto. A Venezia sosta frequentemente e a lungo a partire dal 1580, nei due ultimi decenni del secolo. Nella sua corrispondenza parla anche di Milano e della Lombardia, di Mantova, dove va ad acquistare cavalli di razza, di Verona, dei bagni di Abano, dove sosta molto tempo. Per tutta la vita sarà benefattore della Custodia francescana della Terrasanta, attraverso i suoi procuratori, che risiedevano nel monastero veneziano di San Francesco della Vigna. Fu importante committente di architetti in Polonia, mentre per la pittura resta solo un breve accenno di sfuggita a «un pittore» imprecisato nella lettera di un suo agente a Venezia nel 1594. Nel castello della sua residenza di Nieśwież aveva pure organizzato una galleria di ritratti degli antenati. Anche quando non risiedeva a Venezia, il principe poteva contare sulla collaborazione di agenti fidati, polacchi e italiani, in città, apparentemente sempre lautamente compensati e spesati. Frequenti, ma meno puntualmente documentati, sembrano anche i rapporti con Roma, dove allora, negli stessi anni, primeggiava la figura del cardinale Antonio Maria Salviati, la cui discendente risulta proprietaria, all'inizio del Settecento, dello splendido

detto "Sierotka". Alcune postille sul viaggio in Terra Santa, in *Viaggiatori polacchi in Italia*, a cura di E. KANCEFF, R.C. LEWANSKI, Genève 1988, pp. 123-134. Un ritratto di Mikolaj giovanissimo, di David Kandel, si conserva al Cabinet des Dessins del Louvre, precoce commissione diretta dello stesso personaggio (1565).

ritratto ora Colonna, che aveva già perduta allora la sua identità. Il fratello minore di Mikolaj, Jerzy Radziwill, era stato fatto cardinale nello stesso concistoro di Antonio Maria Salviati, nel 1582.

Ma anche sul piano dell'autografia dei dipinti il catalogo della mostra veronese è qualche volta problematico. A partire dal ritratto di *Collaltino Collalto* (o meglio Collaltino di Collalto) del Castello di Jaroměřice nad Rokytnou in Moravia⁷ (fig. 5). Il dipinto è evidentemente fastoso, di gran scena. Alcuni tratti come il cammeo sulla corazza sembrano firme di Paolo. Ma poi altri aspetti risultano caratteri unici che non riappariranno più nella sua pittura, dalla tenda rossa di fondo, dipinta "alla Tintoretto", all'elmo piumato e coperto molto vistosamente di stemmi, simboli e figure. Persino la braghetta esibita platealmente non trova più riscontri nell'opera di Veronese. Si potrebbe pensare certo all'opera baldanzosa di un giovane artista, in ammirazione totale del protagonista dell'immagine. Anche la posa un po' scomposta, però più spontanea e naturale che in Veronese, rende il personaggio forse più simpatico di quelli sublimi, ma inaccessibili, sicuramente veronesiani. Poi il volto largo, colloquiale e romantico, assomiglia fin troppo ai cavalieri affrescati nella villa di Caldogno da Giovanni Antonio Fasolo, il compagno che fu sicuramente più vicino, anche più di Zelotti, alla giovinezza di Veronese. Tutta l'evidenza e la baldanza nell'impostazione della figura sono sue. «A figura intera l'immagine non potrebbe conservare né stabilità né coerenza», scrive l'estensore della scheda e in effetti Collaltino sembra scendere, più che da cavallo, col casco dalla moto. L'estensore della scheda si chiede inoltre dove il giovane Veronese abbia potuto incontrare il mercenario conte trevigiano. Fasolo, nelle due confuse biografie che gli dedica Carlo Ridolfi, pare abbia avuto anche una giovinezza di soldato mercenario. A Fasolo sono ritornati dipinti attribuiti fino ad epoca relativamente recente a Paolo Veronese, come il *Ritratto di famiglia* del Ringling Museum of Art di Sarasota, giustamente pubblicato da Hadeln (1926) come «uno dei più importanti ritratti italiani del '500», seguito da Fiocco, Suida e Berenson, ma passato poi al pittore vicentino fin da Pallucchini (1963). Così il *Ritratto di famiglia* del Palace of the Legion of Honor di San Francisco, datato 1558, pubblicato da Passavant (1852), seguito da Fiocco, che lo definì «uno dei massimi raggiungimenti del maestro», è stato riportato a Fasolo ancora da Pallucchini (1963). In questi due dipinti, accanto a momenti altissimi, che giustificano gli apprezzamenti critici, altri sembrano, se non più bassi, diversi, come gli insiemi compositivi stessi. Le figure femminili e giovanili appaiono tuttavia oggi evidentemente e indiscutibilmente della mano di Fasolo. Remigio Marini

⁷ G. PERETTI, in *Paolo Veronese*, cit., pp. 54-55, cat. 1.9.

(1966) accostava il ritratto di famiglia di Sarasota, per confermarne l'attribuzione, a quello di *Francesco Franceschini*, dello stesso museo americano, del 1551, che in forma dubitativa lo scrivente ha già pure avvicinato nel 1988 a Fasolo⁸. Per questo ritratto la Gisolfi Pechukas (1989) e Rearick (1990), registrando pure una sottile discrepanza con l'autografia veronesiana, hanno fatto il nome di Domenico Brusasorci che, se certo non regge, dimostra la insicura credibilità di quello di Paolo Veronese. Non serve evocare, come si fa sempre in questi casi, presunte inattingibili altezze qualitative. Fasolo, nei pochi anni che resta al fianco di Paolo, pur senza confondersi totalmente, ne imita sorprendentemente e puntualmente le soluzioni pittoriche. Distaccandosi, con impressionante accelerazione, semplifica e fa relativamente scendere la sua pittura fino al limite dell'ecllettismo. In realtà ad ogni mostra di Veronese compare un inedito affascinante, che si rivela presto essere di Fasolo. Nel 1988 fu il caso del *Falconiere*, pubblicato come Veronese da Cocke ma più correttamente come Fasolo da Rearick (1990).

Fasolo è documentato tra i pochi sicuri collaboratori di Veronese a San Sebastiano a Venezia, ma deve esser stato con lui in tutti gli anni precedenti. Ci si domanda se l'affresco, firmato, della *Gloria* del Seminario Patriarcale di Venezia, proveniente dalla villa trevigiana di Jacopo Soranzo, certo di fatto ingiudicabile per lo stato di conservazione, ma sicuramente non all'altezza di Veronese, con il suo scorcio schiacciato e largo della testa, i trofei d'armi e la posa perlomeno instabile, non sia ancora opera sua. Vasari poteva citare per l'impresa i pittori già affermati e a lui noti, come Veronese, Zelotti e Canera, non un oscuro giovane aiuto, che poi non avrebbe mai più nominato nelle sue storie.

Alla fine, tuttavia, quello che più spiace nel catalogo della mostra di Verona è l'immagine grigia e un po' banale che si è data dell'artista, conformista ambiguo e disponibile ad ogni compromesso, tanto simile a quella di molti dei suoi studiosi contemporanei; all'opposto di quella eroica del campione assoluto della libertà, anche solo psicologica, che di lui aveva avuto l'Ottocento romantico ma anche il Novecento, fino a pochi anni fa. Ogni epoca naturalmente (e vorremmo dire, anche, purtroppo) rilegge ogni artista a sua immagine, se ne arroga il diritto anche la più oscura, e la nostra è indubbiamente la più lontana dal Cinquecento che favorì la nascita e la crescita dell'arte di Veronese. Insomma, dopo un Veronese libertario, se non "di sinistra", e dobbiamo ora intendere per tale anche quello di Berenson e Pallucchini, è arrivato inevitabilmente un Veronese pentito e "di destra". Aikema liquida in due sole parole «il troppo famoso processo» della *Cena in casa di Levi*.

⁸ Cfr. S. MARINELLI, *Intorno a Veronese*, in *Veronese e Verona*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 1988), a cura di S. MARINELLI, Verona 1988, pp. 31-51: 48.

Certo non è stato un caso se il documento del processo è stato reso noto e pubblicato nel 1867 da Baschet, un dilettante archivista francese, dopo tre secoli di assoluto silenzio da parte degli storici ed eruditi veneziani, che la dice lunga sulla connivenza Roma-Venezia, passata anche sopra la frattura dell'Interdetto⁹.

Forse anche per tale motivo l'afflusso di pubblico alla mostra è stato relativamente più basso di quanto la concentrazione indubbia e indiscutibile di capolavori presenti, e l'attività di promozione mediatica, potevano far prevedere. Si era stati educati a un'altra immagine del pittore. Il Veronese pittore "sacro" (o meglio, fedelmente allineato ai poteri secolari della chiesa) non era scontato e molti visitatori, lo sappiamo da testimonianze orali, non l'hanno apprezzato. La storia tuttavia è fatta non di mode e di ritorni, ma di momenti irripetibili, difficili da decifrare dopo, in circostanze mutate, nel loro significato.

A Vicenza il Centro Palladiano si è subito inserito con destrezza, al terzo posto, nel discorso delle mostre veronesiane, con *Quattro Veronese venuti da lontano*, un intervento basato sul ritrovamento fortuito di due tele nella Villa San Remigio a Pallanza¹⁰. In realtà le tele, menzionate già su "Emporium" nel 1916, e con l'etichetta dell'autore attaccata alla cornice, non si erano più potute avvicinare per l'ottuso ostruzionismo burocratico dell'ultimo ente proprietario, la Regione Piemonte, che aveva sempre ostacolato la possibilità dello studio¹¹, salvo cedere alla fine davanti all'onda mediatica. La Romani, curatrice della mostra, anticipa la cronologia delle tele, ma forse troppo se la pone in coincidenza con l'opera del Duomo di Mantova, se abbiamo ben compreso il suo testo. Benché nulla sia stato ricostruito della committenza, le tele sono state fatte comunque a Venezia e per Venezia.

A Padova l'attrazione irresistibile per la fenice veronesiana ha portato a un'altra, diversa mostra, *Veronese e Padova*, meno grata delle precedenti perché costruita sulle copie del museo e del territorio, e sul discorso delle influenze, stilistiche e storiche¹². Il catalogo è stato l'occasione per una prima antologia della critica fi-

⁹ Si veda anche IDEM, *Adesioni e resistenze al Concilio Tridentino nei territori della Repubblica Veneta*, in *Il Concilio di Trento e le arti. 1563/2013*, atti del convegno (Bologna, 10 dicembre 2013), a cura di M. PIGOZZI, Bologna 2015, pp. 73-79.

¹⁰ *Quattro Veronese venuti da lontano. Le Allegorie ritrovate*, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Barbaran da Porto, 5 luglio - 5 ottobre 2014), a cura di V. ROMANI, Milano 2014.

¹¹ Si possono almeno documentare le richieste ufficiali, per via telematica, di Paolo Delorenzi, a partire dal 10 aprile 2012.

¹² *Veronese e Padova. L'artista, la committenza e la sua fortuna*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 7 settembre 2014 - 11 gennaio 2015), a cura di G. BALDISSIN MOLLI, D. BANZATO, E. GASTALDI, Milano 2014. Inevitabilmente si deve precisare che la pala di Nervesa della Battaglia, esposta in mostra, resta completamente al di fuori di ogni discorso veronesiano.

gurativa su Veronese da parte degli artisti europei dei secoli successivi¹³.

Nella stessa filiera si è inserita ancora la mostra di Castelfranco, *Veronese nelle terre di Giorgione*, dal titolo fin troppo scopertamente turistico, meritoria tuttavia di alcune nuove ricerche di carattere storico sul territorio¹⁴.

Né poteva mancare, a completare il panorama veneto, Bassano con il *Veronese inciso*, basato su 58 fogli attinti dal fondo storico del museo¹⁵.

A Torino, già sullo scorcio del 2013, si era aperta una interessante mostra, *Il Veronese e i Bassano*, su una serie di grandi tele commissionate dalla corte sabauda, restaurate nell'occasione espositiva. Le indagini sulla storia collezionistica dei dipinti sono state importanti, ma tuttavia non si vede mai in quali punti delle immagini possa esser intervenuto direttamente Paolo. Anzi, le stesse composizioni affastellate, anche nelle partizioni architettoniche, mancano del respiro largo del pittore, che non dovette entrare direttamente qui neppure nel discorso dell'ideazione¹⁶. A conferma che i grandi veneti trattarono equamente le corti di Torino e Madrid, e in qualche caso anche il Palazzo Ducale di Venezia, senza preoccuparsi eccessivamente del problema dell'autografia dei dipinti.

A confronto delle scarse e poco rilevanti novità provenienti dai cataloghi delle mostre fa più luce, in questo stesso volume, l'intervento di Paolo Delorenzi, che documenta una nuova e inattesa data, il 1592, per il teleri con gli ambasciatori persiani in Palazzo Ducale a Venezia, con conseguenze inevitabili e decisive anche sull'autografia dei disegni preparatori e sulle ipotesi di ricostruzione del catalogo grafico dei vari membri della famiglia.

Alla sfilata dei numerosi, anche se in qualche caso effimeri, eventi, si possono aggiungere altre considerazioni che vanno via via maturando sull'arte di Paolo

¹³ S. MARINELLI, *Veronese nella storia*, in *Veronese e Padova*, cit., pp. 47-60.

¹⁴ *Veronese nelle terre di Giorgione*, catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione, 12 settembre 2014 - 11 gennaio 2015), a cura di E. DAL POZZOLO, Venezia 2014. Nel catalogo si pubblica come inedito di Zelotti un *Olimpo*, già presentato da V. MANCINI, *Briciola sul "michelangiologismo" nella Venezia di metà Cinquecento*, in *Lontananze capovolte. Nuovi scritti di amici per Raffaella Piva*, a cura di A. PASETTI MEDIN, Padova 2009, pp. 113-118. Sull'affresco staccato della *Temperanza*, malgrado anche l'autorevole parere della Romani dia per sicuro il nome di Veronese, noi continuiamo a preferire l'attribuzione a Zelotti.

¹⁵ *Veronese inciso. Stampe di Veronese dal XVI al XIX secolo*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Palazzo Sturm, 14 settembre 2014 - 10 gennaio 2015), a cura di G. ERICANI, Bassano del Grappa (Vicenza) 2014.

¹⁶ *Il Veronese e i Bassano. Grandi artisti veneti per il Palazzo Ducale di Torino*, catalogo della mostra (Venaria Reale, Reggia di Venaria, 12 ottobre 2013 - 2 febbraio 2014), a cura di A.M. BAVA, Savigliano (Cuneo) 2013.

Veronese. Un punto rivelatore, ad esempio, è la composizione della celebre *Allegoria del tradimento* della National Gallery di Londra, che ci pare ora costruita sullo schema del verso dell'ancor più celebre statua di Laocoonte (figg. 6-7). Come sempre le desunzioni classicistiche dei veneti, invece di essere banalmente e stolidamente dichiarate, sono così abilmente mascherate e trasfigurate, come il caso di Tiepolo insegna, che non vengono mai riconosciute dai nuovi dotti studiosi. Né è necessario ipotizzare un altro viaggio romano di Veronese; il calco dell'originale, conservato in Palazzo Grimani a Venezia, era accessibile all'artista nella città lagunare. Ma è stato già sconvolgente e imprevedibile scambiare la schiena di Laocoonte con quella di una bella signora; il ruolo dei due figli nella scultura passa ai due amanti nella pittura, che restano invece frontali. E un amorino si avvinghia ancora alla gamba della donna. Il gioco formale del modello scultoreo varia e si complica, e sfuma nei significati. Anche i tronchi degli alberi, che riempiono la parte del cielo, si curvano e si intrecciano come i serpenti di Laocoonte. Una danza complessa di movimenti e involuppi perversi, o semplicemente amorosi, permea tutte le forme del quadro. Quello che emerge è un fatto frequente ma mai considerato nell'iconologia. Uno schema puramente formale, che passa a raffigurare un tema diverso da quello per cui era stato inventato, si porta dietro, forse anche solo inconsciamente, parte dei suoi significati primitivi. La bella signora nuda si dibatte, in verità con molta sicurezza, tra i due amanti, con la complicazione anche dei figli, come gli Amori sono figli di Venere; come Laocoonte si dibatteva, con i due figli, tra le spire dei serpenti. Non si capisce se resti un'ombra della premonizione del senso di colpa e della punizione. Veronese si dimostra come sempre argutissimo e sottile, ma noi riusciamo a seguirlo solo fino a un certo punto, anche perché nulla è noto di preciso sulla commissione e sulla prima disposizione topografica della serie dei dipinti¹⁷.

In realtà le novità più importanti, e forse non ancora valutate, nel discorso veronesiano vengono dal restauro di San Sebastiano, dove sono stati attivi negli ultimi anni Amalia Basso e Giulio Manieri Elia¹⁸. La scoperta, solo nell'occasione del restauro, del pentimento con due grotte del cavallo bianco nel soffitto col *Trionfo di Mardocheo*, lasciato scoperto ma difficilmente comprensibile dal basso, è la prova più lampante della disinvoltura sublime e della superiorità del pittore.

A proposito sempre di San Sebastiano non sarà inutile ricordare la presenza delle

¹⁷ Aikema vede l'uomo più maturo «vestito da semplice artigiano», quando invece indossa un giustacuore da corazza e si tratta probabilmente di un militare.

¹⁸ Cfr. *Veronese. Le storie di Ester rivelate*, catalogo della mostra (Venezia, Museo di Palazzo Grimani, 21 aprile - 24 luglio 2011) a cura di G. MANIERI ELIA, Venezia 2011.

due grandi tele centinate del presbiterio, collocate sopra quelle celeberrime delle storie del martirio del santo.

Attribuite a Veronese da Carlo Ridolfi, furono certo coinvolte nel danneggiamento, per infiltrazioni d'acqua, della cupola soprastante. Daniels pensò che i teleri attuali spettassero a Ricci, che effettivamente intervenne nell'affresco, ora perduto, della cupola in una data tra il 1696 e il 1698. Ma lo correggono parzialmente le osservazioni, da sottoscrivere, di Lino Moretti: «Quanto alle lunette mi pare che ci sia troppo divario tra quella di impostazione strettamente veronesiana con San Marco e San Luca e quella affatto secentesca con Giovanni e Matteo perché si possano ritenere entrambe di Sebastiano, come fa il Daniels: se il Ricci era in grado di imitare tanto bene il Veronese, perché non lo imitò in entrambe?»¹⁹.

Da una nuova immagine fotografica, poiché l'osservazione diretta, nello strettissimo invaso del presbiterio, è di fatto impossibile, si affacciano ipotesi più sconcertanti. Sulla parete che ingloba la finestra circolare i due evangelisti, Luca e Marco (figg. 8-9), pur spuliti e ritoccati, sembrano ancora della mano di Veronese, residuo dell'antica decorazione dissolta in altre parti dall'umidità. Il toro di San Luca pare proprio una firma. Marco appoggia il calamaio sulla schiena del leone. Non preoccupa che Boschini abbia scritto nel 1664 che quei dipinti erano affreschi. Ad occhio nudo non poteva vedere niente in quella posizione, a quell'altezza. L'invenzione pare della grandiosità di respiro veronesiana e la materia pittorica, dove apparentemente è conservata, riflette ancora lo splendore cromatico sicuro dell'artista. Di particolare fascino è il volto in ombra di Marco. La datazione delle tele sembra contigua e immediatamente successiva a quella delle grandi storie sottostanti, intorno al 1565. Nessuna mano degli eredi, fino a Dal Friso, sembra ipotizzabile per tali pitture, come pure quella di nessun falsario seicentesco, alla Valentin Lefèvre.

Le altre due tele a parete, con Matteo e Giovanni (fig. 10-11), appaiono altrettanto inspiegabili nel vuoto documentario degli attuali studi. Matteo sembra spettare a Pietro Liberi, ma grandioso, al suo meglio, che si appoggia a Michelangelo per far fronte a Veronese. L'immagine di Giovanni, di cui s'intuiscono colori più chiari, rossi e verdi, di quelli che emergono dalla condizione attuale, richiama, soprattutto per la pennellata, Sebastiano Ricci e dovrebbe ricollegarsi in qualche modo, seppure forse a tempi diversi, al rifacimento della cupola del 1696-1698, quando Liberi era già morto. Inevitabilmente, come ipotesi più ovvia, nell'assenza dei documenti, si immagina che una reintegrazione dei danni della decorazione del presbiterio, lasciata sospesa da Liberi, sia stata portata avanti da

¹⁹ Cfr. L. MORETTI, *Documenti ed appunti su Sebastiano Ricci (con qualche cenno su altri pittori del Settecento)*, "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", II, 1978, pp. 95-125: 101.



12. Jacopo Ligozzi, *Paesaggio*. Verona, Palazzo Canossa

Ricci. La cornice architettonica delle due tele di fine Seicento pare uguale e si sforza di imitare, miseramente, la sicurezza prospettica e architettonica veronesiana. Il prestigio dell'impresa di Paolo dovette logicamente far chiamare, come continuatori e restauratori, i veneziani viventi più famosi e accreditati, nell'ordine allora di fama e di tempo, prima Liberi e poi Ricci²⁰.

In origine, sulla cupola, doveva esserci, questo sì, un affresco veronesiano, forse con i vortici prospettici delle contemporanee tele di Santo Spirito in Isola, divorato presto dall'umidità, come subito dopo quello che lo sostituì, la *Gloria di san Sebastiano*, di Sebastiano Ricci, di cui resta almeno il bozzetto.

Si recupera qui, nell'occasione, anche un ultimo accenno a un'altra mostra del 2014, dedicata a Firenze a un artista veronese, che risulta essere alla fine il più diverso da Paolo Veronese, Jacopo Ligozzi²¹.

²⁰ I teleri hanno una base di 270 cm circa ciascuno e un'altezza uguale o di poco inferiore. Il fatto che non si conoscano, che si sappia, copie disegnate o incise testimonia la difficoltà della visione in ogni tempo. Paolo Delorenzi segnala il documento di un restauro affidato al pittore Paolo Fabris nel 1866 ed eseguito l'anno successivo; i dipinti sono citati come opere di «Zellotti, I quattro Evangelisti, due quadri in quattro pezzi» (Venezia, Archivio dell'Accademia di Belle Arti, serie Accademia di Belle Arti, b. 160).

²¹ Cfr. S. MARINELLI, *Prima e intorno a Ligozzi*, in *Jacopo Ligozzi "pittore universalissimo"*, catalogo



13. Jacopo Ligozzi, *Paesaggio*. Verona, Palazzo Canossa

La mostra e il catalogo, a loro modo ineccepibili, sono rimasti tuttavia nella immutabile logica toscanocentrica e hanno accolto, del periodo precedente e dei rapporti col Veneto, quel tanto che bastava a salvaguardare un completamento di facciata, senza dimostrare per altro il benché minimo interesse per esso.

Nel saggio dello scrivente si faceva cenno ai paesaggi affrescati in una saletta di Palazzo Canossa a Verona, sotto un soffitto decorato a grottesche, già riferito nel 1988 a Jacopo Ligozzi. Pure questi paesaggi venivano ora riferiti a Ligozzi, anche in base al confronto con quello di sfondo alla recentemente pubblicata pala di Santa Lucia, a Ballino di Fivè, in Trentino.

Le immagini dei paesaggi affrescati (figg. 12-13), benché totalmente inedite e sconosciute, contrariamente agli accordi con lo scrivente non sono state poi pubblicate sul catalogo fiorentino, preferendo ad esse altre già pubblicate in passato ed effettivamente più utili a spiegare il futuro “toscano” dell’artista.

I paesaggi veronesi di Ligozzi non sono mai stati visti, considerato che la sala che li contiene è rimasta pressoché sempre chiusa negli ultimi decenni. Sono stati inoltre gravemente danneggiati da infiltrazioni d’acqua in epoca imprecisata ma

abbastanza recente. La pubblicazione, quindi, delle loro immagini sembra imprescindibile alla comprensione del discorso, anche dell'evoluzione del linguaggio di Jacopo Ligozzi, tenendo conto pure della loro posizione cronologica, anteriore al trasferimento fiorentino. E tenendo conto che restituiscono l'immagine ancora integra dei paesaggi.

Va subito detto che essi risultano l'antitesi degli spazi colti e immaginari di Maser. Sono vasti orizzonti sgombri, visti da molto lontano, semplici paesaggi montani senza visioni o deliri romantici. Il loro naturalismo si colloca all'opposto del paesaggio storico dei manieristi, dell'Arcadia veronesiana. Forse qualche punto di loro sarà ancora riconoscibile nei panorami delle Giudicarie trentine.

Nei paesaggi affrescati a Palazzo Canossa, soprattutto nel gioco delle piccole figure, perdura invece un indubbio ricordo di quelli di Battista del Moro, che affrescò, prima di Ligozzi, altre stanze, in parte perdute, dello stesso palazzo.

LE CARTE DEL PROVVEDITORE

NUOVI DOCUMENTI SULLA DECORAZIONE TARDO-CINQUECENTESCA DEL PALAZZO DUCALE DI VENEZIA

Paolo Delorenzi

a Meri

L'ultimo quarto del XVI secolo, notoriamente, coincide con una fase di grande fervore nella definizione degli apparati ornamentali del Palazzo Ducale di Venezia, devastato in due occasioni, nel 1574 e nel 1577, da estesi incendi. Se l'opera di ripristino funzionale ed esornativo degli ambienti colpiti ebbe avvio, in entrambe le circostanze, all'indomani dello spegnimento delle fiamme, i lavori esulanti dalle strutture o, comunque, di utilità non immediata si protrassero per lunghi anni, svolgendosi con modalità e tempi sostanzialmente indiscernibili a causa delle lacune che, per l'epoca in questione, depauperano le serie archivistiche pubbliche di natura contabile.

Ad occuparsi della manutenzione e dell'abbellimento dell'edificio era la speciale magistratura dei tre Provveditori sopra la fabbrica del Palazzo, istituita dal Senato nel 1533 per fini contingenti e poi via via rinnovata all'occorrenza¹; dopo l'incendio del 20 dicembre 1577, anzi, essa fu momentaneamente sdoppiata tramite l'attivazione dell'analogo ufficio dei tre Provveditori «sopra la restauration del Gran Consiglio»². Ormai inutile per lo «stato perfetto» raggiunto dalla fab-

¹ G. LORENZI, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia 1868, pp. 203-204, doc. 428. La magistratura era nata per sveltire l'edificazione del blocco palaziale a mattino includente la scala dei Censori e l'aula del Consiglio dei Dieci. Ai Provveditori spettava il compito di trattare con «tuti quelli prothi inzegneri et altri pratici et periti che li parerano», di «far far i modelli», quindi di mostrarli in Pregadi, esponendo pure «l'opinion loro», per procedere alle ballottazioni e, infine, di «far li mercati» con le maestranze.

² *Ibidem*, p. 422, doc. 849; S. MASON RINALDI, *Francesco Bassano e il soffitto del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale*, "Arte Veneta", XXXIV, 1980 [1981], pp. 214-219: 214-215.



1. Venezia, Palazzo Ducale, arco d'accesso alla Scala d'Oro

brica, venne abolita un centinaio d'anni più tardi, il 25 maggio 1675, dallo stesso Senato, che ne trasferì le competenze ai Provveditori al Sal³. Con una *parte* presa nel settembre del 1545, il Consiglio dei Dieci – l'altro organo politico investito di facoltà decisionale in materia – aveva demandato ad Alvisè Griffò, «scrivan all'Officio del Sal», il compito di redigere sia «un libro con il suo zornal sopra el qual debba notar tutti li danari deputati a essa fabbrica», sia un «registro de tutte le police fatte et che si faranno dalli soprastanti della fabbrica, sottoscritte de man al manco de uno delli Proveditori»⁴. Di questi e dei successivi notatori cinquecenteschi non vi è più traccia, con l'esclusione del quaderno che copre il periodo tra il 12 maggio 1574 e il 26 luglio 1577, allibrando «le polize delle spese della fabbrica fatta per causa del fuoco»⁵. Al di fuori di tale ristretta finestra, infatti, per le due decadi a venire non conosciamo che l'entità complessiva delle sostanziose assegnazioni regolarmente deliberate dal Consiglio dei Dieci e poi, a cominciare dal gennaio del 1583 (1582 *m.v.*), dal Senato⁶.

Grazie a un felice – e davvero inatteso – rinvenimento, tuttavia, l'ampia eclissi documentaria di fine secolo può ora essere distenebrata almeno in riguardo a una breve, quanto operosa frazione del penultimo lustro. L'opportunità ci è offerta dall'archivio privato De Lazara-Pisani-Zusto, giunto in dono nel 1975 alla Biblioteca del Museo Correr di Venezia, che contiene alcuni fascicoli inerenti ai pubblici servizi resi da Zan Mattio Pisani (1527-1606), membro del ramo familiare denominato «Moretta»⁷. Eletto il 17 gennaio 1592 (1591 *m.v.*) alla carica di

³ I. CECCHINI, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento. Uno studio sul mercato dell'arte*, Venezia 2000, pp. 106, 140 nota 24.

⁴ LORENZI, *Monumenti*, cit., pp. 260-262, doc. 562.

⁵ Venezia, Archivio di Stato (d'ora in poi ASVe), *Provveditori al Sal*, b. 412. La citazione è presa da c. Ilv: «Laus Deo M.D.lxxiii adi 12 mazzo. Fo principiatio a registrar le polize delle spese della fabbrica fatta per causa del fuoco». Già parzialmente trascritto da D.F. VON HADELN, *Beiträge zur Geschichte des Dogenpalastes*, "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", 32 (supplemento), 1911, pp. 1-33, il registro è stato compulsato con maggiore attenzione da G. ZORZI, *Nuove rivelazioni sulla ricostruzione delle sale del piano nobile del Palazzo Ducale di Venezia dopo l'incendio dell'11 maggio 1574*, "Arte Veneta", VII, 1953 [1954], pp. 123-151.

⁶ Fanno eccezione i pagamenti a Francesco Bassano (acconto e saldo) e Paolo Veronese (saldo) reperiti dalla MASON RINALDI, *Francesco Bassano*, cit., in un *Notatorio* dei Capi del Consiglio dei Dieci, sotto le date del 5 aprile e del 18 agosto 1578; i compensi dovrebbero relazionarsi alle tele dei soffitti del Maggior Consiglio e dello Scrutinio.

⁷ Figlio di Sebastiano e Laura Bernardo, l'aristocratico si sposò nel 1547 con Chiara Pisani di Girolamo; fece parte del Senato e del Consiglio dei Dieci. La discendenza di Zan Mattio fu beneficiata nel 1567 dell'eredità di Francesco Pisani, suo primo cugino e committente del

Provveditore al Sal⁸, il patrizio aveva ricevuto l'incombenza di tenere la «cassa delle fabbriche»; per un anno, dal 19 giugno 1592 al 26 giugno 1593, effettuò i pagamenti disposti da Antonio Cicogna e Almorò Grimani, Provveditori sopra la fabbrica del Palazzo⁹, trascrivendone i mandati in un apposito registro, purtroppo scomparso. In luogo di gettare o, com'era forse in uso, di riunire in filza i singoli mandati, preferì trattenerli fra le carte personali, dove – caso fortuito – oggi ancora si trovano¹⁰.

Fra i documenti riemersi, le spese di carattere decorativo si alternano agli esborsi destinati agli interventi e agli stipendi ordinari. Un regolare salario veniva corrisposto al *comandador* Bastian Perla¹¹, come pure a «mistro Zuan Maria marangon di Palazzo», che aveva la mansione di «tener in conzo et colmo li rami et piombi» delle coperture¹²; allo stesso modo, «per servitio prestato da lui», riscuoteva una retribuzione anche il segretario del Senato Camillo Ziliol, «deputato alla

celeberrimo telero veronesiano con *La famiglia di Davio davanti ad Alessandro*. Si vedano G. GULLINO, *I Pisani dal Banco e Moretta. Storia di due famiglie veneziane in età moderna e delle loro vicende patrimoniali tra 1705 e 1836*, Roma 1984, pp. 400-401, 403, e C. TERRIBILE, *Del piacere della virtù. Paolo Veronese, Alessandro Magno e il patriziato veneziano*, Venezia 2009, pp. 29-32.

⁸ ASVe, *Segretario alle voci, Elezioni in Maggior Consiglio*, reg. 7, c. 14v. L'ufficio di Provveditore al Sal aveva una durata di 16 mesi; Zuan Mattio Pisani ne prese possesso il 2 marzo 1592, mantenendolo fino al primo luglio 1593. Era già stato nominato alla medesima carica il 17 dicembre 1581; Venezia, Biblioteca del Museo Correr (d'ora in poi BMCVc), *Ms. Venier*, 64, c. 51r.

⁹ ASVe, *Segretario alle voci, Elezioni in Pregadi*, 6, c. 70v. I due funzionari non sono registrati nell'elenco dei Provveditori sopra la fabbrica del Palazzo (1533-1600) pubblicato da LORENZI, *Monumenti*, cit., pp. 599-600, doc. 32 dell'appendice. Poiché vi mancano, per una svista o per un errore tipografico, tutti quelli eletti dopo il 12 aprile 1588, si ritiene utile completare la serie: 1588, 13 dicembre, Alvise Tiepolo procuratore; 1589, 1 maggio, Andrea Bernardo, Marco Trevisan e Zuanne Dolfin cavaliere; 1589, 21 novembre, Piero Cappello e Polo Paruta; 1590, 22 settembre, Zorzi Contarini, Lorenzo Bernardo e Vincenzo Gradenigo cavaliere; 1591, 14 ottobre, Antonio Cicogna, Girolamo Venier e Almorò Grimani. Gli ultimi tre provveditori, Vincenzo Cappello, Lorenzo Loredan e Girolamo da Mula procuratore, ballottati l'11 dicembre 1600, sono riportati correttamente da Lorenzi.

¹⁰ BMCVc, *Archivio De Lazara-Pisani-Zusto*, b. 74, b. 75, fasc. 1 e b. 78, fasc. 10. In ragione della loro rilevanza, se ne propone in appendice la completa trascrizione.

¹¹ *Appendice*, docc. 22, 44, 58, 71. Il termine *comandador* designava un «basso ministro de' tribunali, così chiamato ai tempi del Governo Veneto, al quale incombeva intimare gli atti giudiziarii e pubblicare gli editti»; G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia 1856, p. 182.

¹² *Appendice*, docc. 54, 76.

detta fabbrica»¹³. Numerose uscite si riferiscono alla messa in opera della «porta grande» (o «maistra») dell'edificio¹⁴, altre concernono le varie prestazioni da *depentor, fenestrer, marangon, murer e terazzar*, un paio, devolute a «mistro Cristofolo tagliapiera», attestano invece le forniture di «tre armeri di piera viva dati per l'ufficio dell'Avogaria per tener li libri della Nobiltà che tanto importano» e di «5 cartelle di piera viva date per corte di Palazzo»¹⁵. Eccettuando i versamenti ai pittori, compensati sulla base di accordi intercorsi direttamente con i Provveditori sopra la fabbrica, le note di pagamento rinviano alle polizze esibite dalle maestranze e sottoscritte per assenso – di norma con ribasso – dai *proti* Antonio Contin e Antonio dal Ponte.

Alla «cassa delle fabbriche» spettava liquidare le mercedi degli operai e degli artisti impegnati presso tutti gli immobili di pertinenza statale. Accade così che le erogazioni pecuniarie, di volta in volta, afferiscano alle camere degli scudieri, agli uffici dei Camerlenghi, dei Cinque alla Pace, dei Dieci Savi, delle Rason Nuove e della Quarantia Criminal, alle prigioni, ai luoghi comuni a Rialto, alle Becarie, alla Pescaria, alla chiesa di San Giovanni Elemosinario, ai fonteghi dei Tedeschi e della Farina, ai magazzini del sale a San Gregorio e della Dogana da Mar, nonché a quelli di Chioggia. Vi sono poi i mandati attinenti all'erigendo Palazzo Pretorio di Murano¹⁶, al cantiere del Ponte di Rialto¹⁷ e, infine, alla fabbrica della chiesa del Redentore, di cui ricoprivano il ruolo di Provveditori – gli ultimi prima dell'esaurirsi delle opere di allestimento – i menzionati Antonio Cicogna e Almorò Grimani¹⁸. Il tempio votivo fu solennemente consacrato dal patriarca

¹³ *Appendice*, doc. 24. Giova inoltre ricordare un versamento «a messer Daniel Bellini dal Sal per servitio da lui prestato in tener la scrittura della fabbrica del Palazzo»; *Appendice*, doc. 79.

¹⁴ *Appendice*, docc. 6, 15-18, 21, 25, 27, 31, 34, 40, 45.

¹⁵ *Appendice*, docc. 1, 42.

¹⁶ La ricostruzione, a seguito di un incendio, del Palazzo Pretorio (o della Ragione) di Murano sembrerebbe essere giunta a conclusione nel 1595; lo stabile, riprodotto in una stampa inclusa nelle *Singolarità di Venezia* di padre Vincenzo Coronelli (1708-1709), fu abbattuto nel 1815. Cfr. V. ZANETTI, *Guida di Murano e delle celebri sue fornaci vetrarie*, Venezia 1866, p. 132.

¹⁷ L'interesse di queste carte è limitato, poiché sopravvivono tutti i registri di spesa inerenti alla costruzione del ponte; D. CALABI, P. MORACHIELLO, *Rialto: le fabbriche e il Ponte, 1514-1591*, Torino 1987.

¹⁸ L'evoluzione del cantiere del Redentore, sviluppatosi fra il 1577 e il 1592, è nota solo a grandi linee in ragione della perdita dei libri contabili; i primi due Provveditori sopra la fabbrica della chiesa vennero eletti in Pregadi il 18 settembre 1577. Si rimanda allo studio fondamentale di padre DAVIDE DA PORTOGRUARO, *Il Tempio e il Convento del Redentore*, "Rivista mensile della città di Venezia", IX, 1930, pp. 141-224.

Lorenzo Priuli il 27 settembre 1592 e, difatti, buona parte degli esborsi precorre la cerimonia, ragguagliandoci con notizie di scarso rilievo artistico in merito al perfezionamento degli altari, a rifiniture minori, alla predisposizione di suppellettili liturgiche e di arredi, fra i quali banchi, sgabelli e «la sedia per Sua Serenità»¹⁹.

«A PÈ DELLA SCALLA D'ORO»

L'analisi delle carte dei Provveditori sopra la fabbrica del Palazzo restituisce distintamente la molteplicità degli interventi in atto fra il 1592 e il 1593 per condurre a perfezione, dal punto di vista sia scultoreo che pittorico, gli apparati esornativi della sede del governo marciano. Quantunque concisi, i mandati trasmessi al responsabile della cassa ci consentono di stabilire datazioni sicure a rettifica di proposte cronologiche imprecise, di accreditare o smentire notizie, anche tendenti all'aneddotico, tramandate dalle fonti seicentesche, di rimuovere dubbi attributivi e, nel caso della Sala delle Quattro Porte, di focalizzare correttamente il programma iconografico sviluppato nei teleri che ne rivestono le pareti.

Adottando per convenienza un criterio topografico, l'avvio della ricognizione può coincidere con il piano delle logge, dal quale si accede alla Scala d'Oro. La doppia rampa, che esibisce un fitto intreccio di affreschi e stucchi alludenti al dominio e alle virtù della Repubblica, fu risolta nella struttura e nei magnifici ornamenti del cielo voltato fra il sesto e il settimo decennio del Cinquecento. Solo a distanza di anni, per irrobustire il senso traslato dell'insieme, ai lati dell'arco di ingresso trovarono collocazione due immagini statuarie create dallo scalpello del padovano Tiziano Aspetti, l'una raffigurante *Ercole uccide l'idra*, l'altra *Atlante so-*

¹⁹ I mandati di pagamento coprono il periodo compreso fra il 24 marzo e il 20 novembre 1592. Circa le maestranze impegnate, vanno almeno ricordati i nomi di «Zuan Antonio Bozeto» (29 aprile e 5 giugno: 200 ducati totali «a bon conto di fare alcune colonelle et pozi dell'altare grande»), di «mistro Iacomo marangon» (29 maggio, 5, 16 e 22 giugno: 70 ducati totali «a bon conto del fare la sedia, scabelli et banchi»), di «mistro Zuanmaria marangon» (30 giugno, 1 luglio, 21 e 26 settembre, 20 novembre: poco più di 58 ducati totali per opere diverse e forniture), di «mistro Zuanne q. Nicolò scultore» (29 maggio: 20 ducati «a bon conto del far le crose de stucco»), di «mistro Zuanne Ca' Bianca» (23 giugno: 28 ducati, a saldo di un compenso totale di 48 ducati, «per haver fatto crose numero dodese et epitafii numero quatro in detta giesia a ducati tre l'uno»), di «mistro Hierolamo indorador a Santa Marina» (16 luglio: 21 ducati «per haver indorado vasi di bronzo numero sic»), di «mistro Marco intaiador» (9 ottobre e 20 novembre: 20 ducati totali per la realizzazione di due «doppiieri») e di «mistro Francesco indorador a San Moisé» (9 e 10 ottobre: acconto e saldo di 24 ducati totali per la doratura di «alcuni candelieri», ovvero dei due «doppiieri»).

*stiene la sfera celeste*²⁰ (fig. 1). La critica, malgrado la prestigiosa destinazione di queste sculture, ha generalmente riservato loro uno scarso interesse, soffermandovisi entro il quadro complessivo degli impegni espletati dall'artista per i siti statali, da Palazzo Ducale alla Libreria e alla Zecca, dal Ponte di Rialto alle Procuratie Nuove. Assodato il conferimento al periodo estremo del secolo, l'unico tentativo di circostanziarne la cronologia si deve a Claudia Kryza-Gersch, propensa nel suggerire una data intorno al 1587-1588 per motivi di stile, soprattutto in ragione dell'esito formalmente più compiuto dell'*Ercole* posto sulla balaustra della Libreria, realizzato fra il 1588 e il 1589²¹.

Allo stato attuale della ricerca non esiste modo di sciogliere appieno le indeterminazioni temporali, giacché i documenti reperiti tacciono il nome di Aspetti, menzionando però le sculture, il cui termine *ante quem* si fissa pertanto al 19 giugno 1592, e serbando l'esatto svolgersi delle operazioni di approntamento dei loro sostegni. Per la fornitura delle due colonne da «metter a pè della Scalla d'Oro, va in Collegio», i Provveditori si affidarono a «mistro Gerolamo di Pasqualin Pavanello tagliapiera», un artigiano specializzato in attività a Venezia ma originario di «Mozo, patria del Friul», ovvero di Moggio Udinese. Dopo l'erogazione di un acconto effettuata il 2 settembre, il materiale lapideo pervenne a Palazzo Ducale nel giro di poche settimane, come certifica la nota di pagamento del 13 ottobre²². Le colonne, diversamente da quanto asserito nel passato, non sono in «marmo nero bianco orientale» o in «paonazzetto antico»²³, bensì in «piera di Friul», di quella varietà *machiada* elogiata anche nei testi dell'epoca²⁴. Ormai

²⁰ In merito all'interpretazione del significato delle sculture, si rimanda a F. ZANOTTO, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, I, Venezia 1853, parte III, *Loggia superiore interna ed esterna*, p. 7, e W. WOLTERS, *Scultura*, in U. FRANZOI, T. PIGNATTI, W. WOLTERS, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Treviso 1990, pp. 117-224: 179.

²¹ C. KRYZA-GERSCH, *Tiziano Aspetti*, in «*La bellissima maniera*». *Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 25 giugno - 26 settembre 1999), a cura di A. BACCHI, L. CAMERLENGO, M. LEITHE-JASPER, Trento 1999, pp. 417-421: 417-418; EADEM, *Tiziano Aspetti*, in *The Encyclopedia of Sculpture*, a cura di A. BOSTRÖM, I, New York-London 2004, pp. 95-97: 97. Un'altra recente menzione dei due marmi, priva di «un preciso riferimento cronologico», si trova nella voce di A. BACCHI, *Tiziano Aspetti*, in *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, a cura di A. BACCHI, Milano 2000, pp. 689-690: 689.

²² *Appendice*, docc. 12, 57, 64, 73. Il saldo, dopo un ulteriore acconto versato il 17 marzo 1593, fu corrisposto al tagliapetra il 23 aprile seguente.

²³ ZANOTTO, *Il Palazzo Ducale*, cit., I, parte III, *Loggia superiore interna ed esterna*, p. 7; II, Venezia 1858, parte V, *Scala d'Oro*, p. 6.

²⁴ Si veda, per esempio, quanto scrive il cartografo, pittore e architetto padovano G. VIOLA

sopraggiunta la primavera del 1593, un secondo tagliapietra, «mistro Stefano», somministrò alcuni pezzi di marmo proprio «per far li adornamenti alla porta della Scalla d'Oro», lavorando «le cornise», «le base» e i «capiteli» delle colonne ed ergendo su di esse, grazie ai ponteggi preparati da «mistro Zuanmaria marangon con il garzon», le «doi figure» scolpite da Tiziano Aspetti²⁵. A impreziosire mediante la stesura di una foglia aurea «la balla che è posta in spalla dell'Atlante» fu chiamato «mistro Daniel indorador», che per tale prestazione, l'11 giugno 1593, ottenne un compenso di 8 ducati²⁶.

CAMBI D'AUTORE

Era all'incirca il 1582 – la data precisa ci sfugge – quando le autorità veneziane decisero di bandire un 'concorso' per l'assegnazione dell'enorme telerò con la «gloria de' Beati in Paradiso» che, nella sala del Maggior Consiglio, doveva sostituire l'affresco ormai deperito di Guariento sulla parete del tribunale²⁷. Il certame pittorico si chiuse con l'affermazione *ex aequo* di Paolo Veronese e Francesco Bassano, un binomio inedito che, però, non ebbe esito; mancato il primo nel 1588, ritiratosi dopo breve anche il secondo, l'incarico passò, con una scelta praticamente obbligata, a Jacopo Tintoretto, che delegò in gran parte l'esecuzione dell'opera al figlio Domenico e alla bottega. L'opinione critica corrente, fondata sugli studi di Rodolfo Pallucchini e Paola Rossi, delimita la lavorazione del dipinto all'arco di un quinquennio, fissando l'estremo finale al 1592 per ragioni non tanto stilistiche, quanto deduttive²⁸. Tale cronologia, effettivamente, riceve

ZANINI, *Della architettura*, Padova 1629, pp. 83-84: «Oltra i marmi si trovano ancora in Italia pietre macchiate bellissime [...]. Si cavano su quel di Trento pietre miste di nero et bianco di grandezza per colonne. Si cavano nel Friuli pietre dell'istesse macchie più vive et più belle, ma più dure, et sono difficili a lavorarsi».

²⁵ *Appendice*, docc. 67-68, 70, 75, 84-85, 87. I pagamenti si concentrano fra il 5 aprile e il 12 giugno 1593. L'attività a Palazzo Ducale del tagliapietra è documentata per opere minori anche nel 1594-1595; LORENZI, *Monumenti*, cit., pp. 539-540, doc. 1047 nota a, pp. 544-545, doc. 1059 nota a.

²⁶ *Appendice*, doc. 81.

²⁷ Per un recente riepilogo dell'intera vicenda si consulti *Il Paradiso di Tintoretto. Un concorso per Palazzo Ducale*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 9 febbraio - 8 maggio 2006 / Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 6 giugno - 27 agosto 2006 / Venezia, Palazzo Ducale, 9 settembre - 3 dicembre 2006), a cura di J. HABERT, con la collaborazione di L. MARABINI, Milan-Paris 2006.

²⁸ R. PALLUCCHINI, P. ROSSI, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, I, Milano 1982, pp. 233-234, cat.

ora l'inoppugnabile avallo somministrato da una scrittura di contabilità, la cui sussistenza fuori del cono d'ombra nel quale, invece, sarebbe dovuta rientrare si giustifica per via di una mera distrazione di calcolo. Fatto sta che il 20 settembre 1592, a una data all'evidenza non troppo lontana dallo smantellamento delle impalcature, «messer Giacomo Tentoretto pittor» fu saldato con la somma di 50 ducati per il «quadro del Paradiso in sala del Mazor Consiglio»; la modesta cifra, «essendosi trovato l'error» nei computi, rappresentava il «resto [...] delli ducati 1500 che se li è pagato»²⁹.

Carlo Ridolfi rammenta il plauso unanime riscosso dall'artista e pure narra come i Provveditori ne avrebbero stabilito la gratificazione pecuniaria.

Ricercato poi da Signori a' quali aspettava la cura della ricognitione (dopo lo haver comendato il suo valore) ch'ei richiedesse qual premio a lui piacesse per la sua fatica, volendo eglino in tutto riferirsi alla sua richiesta, rispose non volere che rimettersi nella gratia loro: dalla cui gentil maniera legati gli assegnarono una generosa mercede. Ma egli (per quello si dice) non volle meno accettarla, contentandosi di molto meno, volendo per avventura in quella guisa far preda degli affetti loro, che segui con ammiratione non solo de' Signori, ma de' pittori medesimi che avevano di secreto estimata quell'opera gran somma di scudi³⁰.

Il pagamento venne frazionato in rate – non si spiegherebbe, altrimenti, la dimenticanza di 50 ducati – e, quindi, parrebbe essere stato pattuito anticipatamente, come di norma. La consistenza della remunerazione ottenuta da Tintoretto, ciò nondimeno, sembrerebbe a sua volta avvalorare le parole del biografo. L'importo, se raffrontato ai compensi elargiti fra il terzo e il settimo decennio del Cinquecento per la realizzazione di effigi dogali, quadri votivi o teleri per il Maggior Consiglio, si palesa innegabilmente cospicuo³¹. Che però non debba giudicarsi

465. Cfr. in ultimo J. HABERT, *Venezia e il Paradiso. Un concorso a Palazzo Ducale*, in *Il Paradiso di Tintoretto*, cit., pp. 17-59: 54.

²⁹ *Appendice*, doc. 23.

³⁰ C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti e dello Stato*, II, Venetia 1648, p. 53 (ed. a cura di D.F. VON HADELN, Berlino 1914-1924, II, pp. 62-63).

³¹ Negli anni dal 1523 al 1560, i ritratti dogali eseguiti da Tiziano, Orazio Vecellio e Tintoretto per i fregi del Maggior Consiglio e dello Scrutinio mantennero un costo invariato di 25 ducati (LORENZI, *Monumenti*, cit., pp. 176-177, doc. 377, p. 259, doc. 559, p. 282, doc. 602, pp. 288-289, docc. 617-618, p. 306, doc. 654, p. 307, doc. 656). I quadri votivi dei defunti serenissimi Marcantonio Trevisan e Lorenzo Priuli, l'uno commissionato a Tiziano nel 1554, l'altro a Parrasio Michiel nel

esorbitante lo dimostra il paragone con la spesa di 1100 ducati – esclusi «li azzurri et telle», materiali forniti a parte – sostenuta nell'ultimo quarto del secolo per un altro dipinto pubblico, la *Battaglia di Lepanto* di Andrea Vicentino nella sala dello Scrutinio³². La concitatissima immagine del combattimento navale ha un'estensione notevolmente inferiore rispetto al *Paradiso*, ed è perciò credibile che il suo alto costo fosse dipeso dalla complessità della scena, ricca di figure e di molteplici situazioni narrative. Nel caso di Tintoretto, se davvero egli optò per una volontaria decurtazione della propria spettanza, fu soltanto per il desiderio di «far preda degli affetti» dei Provveditori e, più in generale, del patriziato, con lo scopo manifesto di procacciarsi favori e nuove committenze³³. Un racconto analogo a quello di Ridolfi, del resto, concerne il premio pecuniario accordato pochi anni innanzi al pittore, sulla base di una valutazione di Paolo Veronese, per il telero centrale del soffitto del Maggior Consiglio: lo si scopre nel *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro*, compilato a quattro mani dal padre gesuita Giovanni Domenico Ottonelli e da Pietro da Cortona, volume nel quale la 'strategia' promozionale del maestro veneziano è intenzionalmente falsata e proposta in chiave esemplare, mostrando egli «di stimar più l'honore et il giusto, che la pecunia»³⁴. L'assunzione dell'impegno eminente, ma gravoso, del *Paradiso* dovette verosimilmente costringere Tintoretto dapprima a procrastinare, poi a rassegnare – se non

1563, richiesero spese totali, rispettivamente, di 171 e 225 ducati (*ibidem*, pp. 284-285, doc. 608, p. 321, doc. 680, con trascrizione dei relativi contratti). Un telero realizzato nel 1564 da Orazio Vecellio per il Maggior Consiglio fu pagato 100 ducati (*ibidem*, pp. 326-327, doc. 689).

³² PL. RAMBALDI, *Un appunto intorno al Tintoretto e ad Andrea Vicentino*, "Rivista d'Arte", VII, 1910, pp. 1-20: 15.

³³ Nel 1574, al fine di ottenere la «cspettativa di una sensaria in Fontego d'i Todeschi», Tintoretto aveva fatto dono alla Repubblica di una grande tela raffigurante la *Battaglia di Lepanto* che, collocata nella sala dello Scrutinio, perì a causa dell'incendio del 1577, venendo poi sostituita dal dipinto di Andrea Vicentino. L'opera – così affermava il maestro in una supplica rivolta al Consiglio dei Dieci – era stata realizzata «con dieci mesi di tempo et con spesa de telle et collori, pagar homeni per cavar ogni cosa dal vivo, per l'ammontar de ducati più de dusento de spesa, senza la mia fatica che importeria più de ducati tresento [...]»; LORENZI, *Monumenti*, cit., pp. 391-392, doc. 801.

³⁴ G.D. OTTONELLI, P. BERRETTINI DA CORTONA, *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro*, Firenze 1652, pp. 234-235. L'aneddoto fu probabilmente raccolto da Pietro da Cortona, in visita a Venezia nel 1637. Paolo Veronese, quale soggetto «più caro» ai «Signori», sarebbe stato chiamato a valutare l'opera finita del collega poiché la «Republica all'uso de' gran Principi non faceva patti con alcun pittore». Nel 1578, insieme a Jacopo Palma, stimò effettivamente le quattro storie mitologiche dipinte da Tintoretto per l'Atrio Quadrato e poi trasferite nell'Anticollegio; LORENZI, *Monumenti*, cit., pp. 449-450, doc. 880.

ne rimase sollevato d'autorità – l'incarico di compiere il *Giudizio universale* per la sala dello Scrutinio. Che questo secondo grande telero gli fosse stato attribuito, quasi a volerlo risarcire del mancato successo nel concorso vinto da Veronese e Bassano, non abbiamo alcun fondato motivo di dubitarlo. Il nome dell'artista, infatti, si trova associato al dipinto nella *Dichiarazione* di Girolamo Bardi, edita nel 1587³⁵, come già nelle precedenti versioni manoscritte del programma decorativo, stilate poco dopo il 1584³⁶. Allorché si ridefinirono gli incarichi, la titolarità della commissione passò a Jacopo Palma il Giovane³⁷, non senza rammarico da parte dell'anziano Robusti. Circa l'ormai ultimata rappresentazione del *Giudizio universale*, scrive Ridolfi,

soleva dire Iacopo Tintoretto che gli haverebbe dato l'animo di ridurla assai migliore, senza aggiungervi cosa alcuna, ma solo col levarle alcune figure, che gli parevano superflue, non consistendo la perfectione nella multiplicità delle figure, ma nel collocarle bene senza confusione, con l'ordine dovuto³⁸.

In letteratura, l'opera di Palma è stata a lungo ricondotta agli anni tra il 1587 e il 1594³⁹. Reputando «abbastanza incredibile» che la traslazione della responsabilità esecutiva fosse avvenuta anteriormente alla morte di Tintoretto e, dunque,

³⁵ G. BARDI, *Dichiaratione di tutte le istorie che si contengono ne i quadri posti nozamente nelle sale dello Scrutinio et del Gran Consiglio del Palagio Ducale della Serenissima Republica di Vinegia*, Venetia 1587, p. 19. La dedica dell'opuscolo porta la data del 19 dicembre 1586.

³⁶ W. WOLTERS, *Der Programmwurf zur Dekoration des Dogenpalastes nach dem Brand vom 20. Dezember 1577*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz," XII, 1966, pp. 271-318: 305; IDEM, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale. Aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento*, Venezia 1987, p. 346.

³⁷ Per una svista, Tintoretto è indicato quale autore del telero ancora in F. SANSONO, G. STRINGA, *Venetia città nobilissima et singolare descritta già in XIII libri [...] et hora con molta diligenza corretta, emendata e più d'un terzo di cose nuove ampliata [...]*, Venetia 1604, c. 241r. Il corretto riferimento a Palma si trova per la prima volta in un'edizione aggiornata della *Dichiaratione* di Girolamo Bardi (Vinegia 1606, p. 14).

³⁸ RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte*, cit., II, p. 180 (ed. VON HADELN, II, p. 179). Citando il *Giudizio universale* fra una serie di dipinti licenziati da Palma negli anni Ottanta, il biografo ne fa implicitamente risalire il conferimento alle «divisioni» degli incarichi pittorici per le pareti del Maggior Consiglio effettuate in quel periodo.

³⁹ N. IVANOFF, P. ZAMPETTI, *Giacomo Negretti detto Palma il Giovane*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, III, Bergamo 1979, pp. 401-739: 588, cat. 380. I due studiosi fissano la cronologia del dipinto al periodo 1587-1590.



2. Jacopo Palma il Giovane, *Giudizio Universale*, 1590-1592, particolare con la data 1592. Venezia, Palazzo Ducale, Sala dello Scrutinio

diffidando dello scrittore seicentesco, Stefania Mason aveva invece ipotizzato una datazione al 1594-1595⁴⁰. Non priva di senso e coerenza, la proposta temporale della studiosa, mai contestata, viene a cadere dinanzi all'odierno recupero documentale. Il 20 ottobre 1592, a brevissima distanza dallo scoprimento del *Paradiso*, «messer Giacomo Palma pittor» riceveva infatti 440 ducati «per resto, saldo et compito pagamento del quadro da lui fatto del Giuditio Universale sopra il tribunal del Scrutinio»⁴¹; poiché «a conto del detto quadro» aveva già ottenuto 260 ducati, il suo compenso totale era risultato di 700 ducati, poco meno della metà di quanto percepito da Tintoretto. L'intervento dell'artista non

⁴⁰ S. MASON RINALDI, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano 1984, pp. 142-143, cat. 539. Nell'avanzare la datazione, la studiosa si appoggiava a un precedente parere di Alessandro Ballarin.

⁴¹ *Appendice*, doc. 51.

sembrerebbe essersi dilatato oltre lo spazio di un biennio, dal momento che le caparre individuate – due delle tre o quattro versategli – risalgono al 31 agosto (50 ducati) e al 28 settembre 1592 (100 ducati), equivalendo a buona parte della cifra anticipata⁴². Un mese prima del saldo, il 19 settembre, «mistro Zuanmaria marangon» era stato retribuito per aver «fatto li ponti al Palma [che] messe suso il quadro»⁴³: il pittore se ne era avvalso per dare gli ultimi ritocchi al telerò e, forse, per segnare la data «MD / XC / II», finora negletta, sul librone sorretto da san Lorenzo⁴⁴ (fig. 2). A rigor di logica, il passaggio della commissione da un artista all'altro doveva essere avvenuto già sullo scorcio della nona decade, sia per affrettare l'allestimento delle sale, sia per diversificare l'autografia di due fra le opere più insigni del palazzo, evitando di farne il monopolio di un solo maestro.

L'INVENZIONE DELLA STORIA

Chi, in quell'imminente spegnersi del secolo, avesse raggiunto gli ambienti istituzionali al secondo piano nobile della reggia marciana, si sarebbe imbattuto in una serie ulteriore di cantieri decorativi: almeno tre stanze, difatti, ne risultavano ingombre. Da poco creata mediante il trasferimento della Chiesetta nell'ex sala delle Teste, l'«Antisecreta» ospitava dal marzo del 1593 «mistro Marco Griego intagiador a San Moritio», artefice impegnato nella realizzazione della cornice «per il quadro di corografia general de tutto 'l Stado»⁴⁵. Si trattava, ovviamente, della grande rappresentazione dei domini terrestri della Repubblica ordinata a Cristoforo Sorte nel 1578, ma iniziata, con un cambio di destinazione e dimensioni, solo nel 1586, insieme a cinque disegni maggiormente particolareggiati delle medesime

⁴² *Appendice*, docc. 9, 30. Che l'opera fosse in lavorazione lo testimonia la formulazione stessa dei due mandati, nei quali si parla, in riferimento al pittore, «delli quadri [sic] lui fa in Scrutinio del Mazor Consiglio» e «del quadro del Giudicio Universale che lui fa in sala del Scrutinio del Mazor Consiglio sopra il Tribunale».

⁴³ *Appendice*, doc. 20.

⁴⁴ Insieme ad altre epigrafi, la data è trascritta, ma non discussa, da U. FRANZOI, *Storia e leggenda del Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia 1982, p. 344, cat. 500.

⁴⁵ *Appendice*, docc. 63, 72, 83. Nel mandato relativo al terzo acconto (11 giugno 1593), forse per errore, l'ambiente in cui lavorava l'intagliatore «Marco Griego», o «Greco», è identificato con l'«Antigiesiolla». Su questa porzione della residenza dogale, si veda P. DELORENZI, *Devozione, potere e segreti a Palazzo Ducale: la Chiesetta del Collegio tra storia e arte*, in *La Chiesetta del Doge a Palazzo Ducale di Venezia*, a cura di C. TONINI, C. CRISAFULLI, Crocetta del Montello (Treviso) - Venezia 2014, pp. 21-53.



3. Marco Vecellio, *La pace di Bologna*, 1591-1592, particolare. Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Consiglio dei Dieci

province⁴⁶. Il cartografo, che il 14 ottobre 1592 incassò 20 ducati «a bon conto del suo marcado delle carte che fa di corografia»⁴⁷, dava giustappunto annuncio del loro prossimo collocamento in un opuscolo pubblicato nel 1594⁴⁸.

L'acquisto iterato presso «messer Valerio Dolce» di parecchie once di quattro differenti qualità di azzurro, necessarie «per li quadri che si fano in esso Palazzo», è chiaro indice della mole dei lavori pittorici in atto⁴⁹. Dell'ornamento della sala del Consiglio dei Dieci si stavano occupando Marco Vecellio e Leandro Bassano, maestri sulle cui prestazioni la critica ha espresso ipotesi cronologiche discordanti⁵⁰. Fu il cugino e discepolo di Tiziano a consegnare per primo il telero

⁴⁶ J. SCHULZ, *La cartografia tra scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, Modena 2006, pp. 97-101, 113-122.

⁴⁷ *Appendice*, doc. 60.

⁴⁸ C. SORTE, *Per la magnifica città di Verona, sopra il trattato ultimo del magnifico signor Theodoro da Monte, et supplicatione per tal causa prodotta a' piedi di S. Serenità*, Venetia 1594, c. 23v. Sull'argomento, cfr. inoltre DELORENZI, *Devozione, potere e segreti*, cit., pp. 31-33.

⁴⁹ *Appendice*, docc. 26, 61-62. Soltanto per una qualità di pigmento – la meno preziosa, fra l'altro – viene specificata la denominazione, ossia per gli «azuri cenerazi».

⁵⁰ La storia critica dei dipinti eseguiti dai due artisti per il Consiglio dei Dieci prende avvio con la registrazione di SANSONINO, STRINGA, *Venetia città nobilissima*, cit., cc. 232v-233r. Il telero bassanesco viene normalmente ricondotto al penultimo lustro del Cinquecento (cfr. E. ARSLAN, *I Bassano*, I, Milano 1960, p. 271); non così quello vecelliano, la cui datazione è quasi sempre omessa (si veda, ad esempio, S. CLAUT, *Vecellio Marco*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di M. LUCCO, II, Milano 2001, p. 885). Fanno eccezione FRANZOI, *Storia e leggenda*, cit., pp. 160-161, cat. 251, che lo riferisce al 1604, e WOLTERS, *Storia e politica*, cit., p. 246, che, estendendo la proposta anche al quadro di Leandro Bassano, prospetta una cronologia verso il 1602.

commissionatogli dai Provveditori, avente come soggetto *La pace di Bologna* (fig. 3): il mandato finale di pagamento, sotto la data del 10 ottobre 1592, specifica che il saldo dei 300 ducati pattuiti veniva versato «per il quadro posto in opera da lui nella sala del Consiglio di X», dunque già *in loco*⁵¹. Ad «apparechiar le pareti» (ossia «fodrar li muri» con tavole di legno) e «far i ponti a messer Marco di Titcian in sala ovada» ancora una volta era intervenuto «mistro Zuanmaria marangon», coadiuvato da un garzone⁵². Leandro Bassano, che al pari del collega dipingeva su una tela fornita da «messer Paulo tellaruol alla Vecchia»⁵³, ultimò il quadrono bislungo per la parete settentrionale – vi è raffigurato *L'incontro di papa Alessandro III con il doge Sebastiano Ziani* – probabilmente nel corso dell'anno successivo, come lascia supporre l'individuazione unicamente di un paio di acconti, per un totale di 130 ducati, stanziati il 26 settembre 1592 e il 22 maggio 1593⁵⁴. L'artista era subentrato nell'incarico al fratello Francesco, mancato ai vivi il 3 luglio 1592, dopo sette mesi di agonia, in seguito a un tentativo fallito di suicidio, ereditando un'opera già avviata, oltre a un buon numero di studi grafici preparatori⁵⁵. Nei documenti preservati da Zan Mattio Pisani non si trova alcun riferimento alla decorazione pittorica della parete a sera, dove oggi accampa l'*Adorazione dei Magi* di Antonio Aliense, lì segnalata fin dal 1604⁵⁶. Il telero, asserisce Ridolfi, era stato da principio richiesto a Francesco Montemezzano, ma

⁵¹ È giunto fino a noi pure un mandato del 31 agosto 1592 relativo a un acconto di 30 ducati; *Appendice*, docc. 10, 52. Il saldo deliberato nell'ottobre fu concretamente effettuato, tramite due versamenti, al principio del 1593. Un disegno preparatorio per il dipinto, recentemente riconosciuto da BW. MEIJER, *Dessins pour le palais des Doges. Véronèse, Peranda et Marco Vecellio*, in *Venise et Paris, 1500-1700. La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*, atti dei seminari (Bordeaux, 24-25 febbraio 2006 / Caen, 6 maggio 2006), a cura di M. HOCHMANN, Genève 2011, pp. 139-155; 146-155, si conserva presso il Museum Narodowe di Danzica.

⁵² *Appendice*, docc. 39, 43, 46, 55. I pagamenti coprono un brevissimo arco cronologico, attestandosi fra l'8 e il 13 ottobre 1592; quello corrisposto il giorno 9 riguardava anche l'approntamento delle «paredi nella sala dell'Anticollegio». A fornire i legnami «per compir di fodrar li muri in sala dalli Dieci» fu «mistro Domenego Venago» (*Appendice*, doc. 65), ricordato anche nelle carte trascritte da LORENZI, *Monumenti*, cit., pp. 534-535, doc. 1037, pp. 572-573, doc. 1102 note a-b.

⁵³ *Appendice*, doc. 66.

⁵⁴ *Appendice*, docc. 28, 80. Laddove, nel primo mandato, si nomina un solo dipinto, nel secondo, per errore, si parla di «quadri lui fa in sala del Consiglio di X».

⁵⁵ RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte*, cit., I, p. 399 (ed. VON HADELN, I, p. 409).

⁵⁶ SANSOVINO, STRINGA, *Venetia città nobilissima*, cit., c. 232v.



4. Venezia, Palazzo Ducale, Sala delle Quattro Porte, veduta d'insieme

questi era scomparso «circa l'anno 1600» senza averlo iniziato⁵⁷. Nel 1592-1593, evidentemente, non se ne era ancora prevista l'esecuzione, e per un semplice motivo: benché Francesco Sansovino tralasci di menzionarlo nella prima edizione della sua *Venetia città nobilissima et singolare*, da quasi un ventennio, precisamente dal 1574, «sopra il tribunal di Sua Serenità nella sala dell'illustrissimo Consiglio dei X» campeggiava un «Christo resuscitado» di Jacopo Tintoretto⁵⁸. L'opera, purtroppo smarrita dopo la caduta della Repubblica, a breve sarebbe stata trasportata nell'Antichiesetta, liberando lo spazio per la nuova scena sacra⁵⁹. Come nell'aula d'udienza del Consiglio dei Dieci, pure nella vicina sala delle

⁵⁷ RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte*, cit., II, pp. 137, 216 (ed. VON HADELN, II, pp. 140, 213-214). Sul maestro veronese, del quale si ignora l'esatto anno di morte, si veda la recente voce di G. TAGLIAFERRO, *Montemezzano, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 76, Roma 2012, pp. 132-136.

⁵⁸ Il pagamento all'artista è stato rintracciato da D.F. VON HADELN, *Beiträge zur Geschichte*, cit., pp. 12, 32.

⁵⁹ SANSOVINO, STRINGA, *Venetia città nobilissima*, cit., c. 232r. Dall'Antichiesetta la tela venne spostata fra il 1725 e il 1733 nella contigua Antisecreta, sua ultima ubicazione nota. Cfr. DELORENZI, *Devozione, potere e segreti*, cit., pp. 30, 33-34, 36.

Quattro Porte una discrepanza temporale non lieve separa il compimento del cielo dall'arredo delle superfici sottostanti, realizzato durante i dogadi di Pasquale Cicogna (1585-1595) e Marino Grimani (1595-1605). L'ambiente, nel 1589-1590, si mostrava inferiormente piuttosto spoglio, privo delle opere di pittura, nonché delle «banche» e dei «pozi» lignei⁶⁰. La situazione era mutata nel 1604, quando il canonico Giovanni Stringa ne descrisse con puntiglio ogni ornamento, compresi i «diversi quadri» – nessuno escluso – che tuttora vi si conservano e «i sedili con le sue spalieri, fatte di legname di noce»⁶¹ (fig. 4). Riguardo ai dipinti, i capisaldi cronologici irrefutabili sono due: per *L'arrivo di Enrico III al Lido nel 1574* vale quanto recita l'iscrizione apposta dall'incisore Martin Preyss su un rame *d'après* coevo («la presente opera è in sala del anti Pregadi dipinta da Andrea Vicentino l'anno 1593»)⁶² (fig. 5); per *Il doge Marino Grimani inginocchiato dinanzi alla Madonna con il Bambino e i santi Marina, Marco e Sebastiano* di Giovanni Contarini, invece, si ha un termine *post quem* che coincide con l'anno di elezione dell'effigiato alla suprema carica veneziana⁶³. Non altrettanto fondati risultano i convincenti affermatosi nel tempo sul quadro noto come *Il doge Marino Grimani riceve i doni degli ambasciatori persiani nel 1603*⁶⁴ e sulla cosiddetta *Fede* di Tiziano, dipinto votivo postumo del doge Antonio Grimani che, allogato all'arti-

⁶⁰ Lo si evince da due *parti* del Senato ballottate il 20 aprile 1589 e il 15 settembre 1590; LORENZI, *Monumenti*, cit., p. 515, doc. 995, pp. 520-521, doc. 1012.

⁶¹ SANSOVINO, STRINGA, *Venetia città nobilissima*, cit., c. 225r-v. Circa i dipinti che decorano la sala restano sostanzialmente valide le corpose schede pubblicate in «Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia», 8, 1979: A.R. AUGUSTI, *Il doge Grimani dinanzi alla Vergine*, pp. 111-113; EADEM, *La battaglia di Verona*, pp. 105-109; P.L. FANTELLI, «L'ingresso di Enrico III a Venezia» di Andrea Vicentino, pp. 95-99; G. NEPI SCIRE, *La «Fede» di Tiziano*, pp. 83-91; A. RIZZI, «Il ricevimento dell'ambasceria persiana» di Gabriele Caliari, pp. 121-128; IDEM, *La supposta «Traditio Legum» degli «Heredes Pauli»*, pp. 115-119. Ove necessario, di volta in volta si forniranno gli opportuni aggiornamenti bibliografici.

⁶² WOLTERS, *Storia e politica*, cit., p. 218; E. KORSCH, *Bilder der Macht. Venezianische Repräsentationsstrategien beim Staatsbesuch Heinrichs III. (1574)*, Berlin 2013, pp. 157-158, cat. 75.1. Per il dipinto si veda pure *ibidem*, pp. 140-147, cat. 7.4.1.

⁶³ A. BRISTOT, *Un artista nella Venezia del secondo Cinquecento: Giovanni Contarini*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 12, 1980, pp. 31-77: 61.

⁶⁴ Cfr. la recente pubblicazione *I doni di Shah Abbas il Grande alla Serenissima. Relazioni diplomatiche tra la Repubblica di Venezia e la Persia Safavide*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 28 settembre 2013 - 12 gennaio 2014), a cura di E. GAGLIARDI MANGILLI, Venezia 2013. Si veda pure R. FONTANA, *La Vergine e Sant'Anna di Gabriele Caliari. Iconografia e committenza, in Venezia e Venetie. Descrizioni, interpretazioni, immagini. Studi in onore di Massimo Gemin*, a cura di F. BORIN, F. PEDROCCO, Padova 2003, pp. 69-77: 76.



5. Martin Preyss, da Andrea Vicentino, *L'arrivo di Enrico III al Lido nel 1574*, 1593, incisione

sta nel 1555, in lavorazione fra le mura domestiche – testimone oculare Giorgio Vasari – nel 1566 e poi apparentemente ‘dimenticato’, sarebbe quindi stato ‘riesumato’ alla fine del secolo per volontà dell’omonimo Serenissimo⁶⁵. Così prospettata, a ben vedere, la questione rivela una debolezza di fondo, ossia l’attribuzione a Marino Grimani di un ruolo egemonico, se non addirittura soverchio, nella regia dell’allestimento pittorico della sala delle Quattro Porte; un’attribuzione di ampi poteri decisionali in netto contrasto con la politica tradizionalmente restrittiva della Repubblica⁶⁶.

Sebbene non esaustivo, difettando di notizie sulle due opere di Giovanni Conta-

⁶⁵ E. MERKEL, in *Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale / Washington, National Gallery of Art, 1990), Venezia 1990, pp. 364-367, cat. 74.

⁶⁶ Tanto più, si potrebbe aggiungere, in un ambiente di così grande rilevanza come l’Antipregadi.



6. Haeredes Pauli, *L'udienza di un'ambasciata in Collegio*, 1591-1592. Venezia, Palazzo Ducale, Sala delle Quattro Porte



7. Haeredes Pauli, *L'udienza degli ambasciatori persiani in Collegio*, 1591-1592. Venezia, Palazzo Ducale, Sala delle Quattro Porte

rini⁶⁷, il nuovo apporto documentale è tuttavia sufficiente a chiarire alcuni nodi fondamentali, tanto cronologici come iconografici. Trova innanzitutto conferma l'anno di ultimazione del telerò riprodotto da Martin Preyss, stante la prova fornita dai mandati di pagamento, disposti il 5 settembre e il 10 ottobre 1592 per cinquanta ducati l'uno, «a messer Andrea Vesentin pittor a bon conto del quadro lui fa della venuta del Re di Francia in Venetia»⁶⁸.

⁶⁷ L'altra tela di Contarini raffigura *La battaglia di Verona*; BRISTOT, *Un artista*, cit., pp. 60-61. Recenti contributi alla biografia del pittore, utili a circoscrivere la datazione del suo intervento a Palazzo Ducale, si devono a M. HOCHMANN, *Peintre et commanditaires à Venise (1540-1628)*, Roma 1992, pp. 208-209; A. BRISTOT, *Giovanni Contarini pittore e L'opera pittorica*, in *Brera mai vista. Giovanni Contarini. Un pittore aristocratico sulle orme di Tiziano*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 29 marzo - 10 settembre 2007), a cura di M. CERIANA, V. MADERNA, C. QUATTRINI, Milano 2007, pp. 8-11, 20-42; TIZIANELLO, *Breve compendio della vita di Tiziano (1622)*, a cura di L. PUPPI, Milano 2009, p. 30 nota 41.

⁶⁸ *Appendice*, docc. 13, 53.

Pressoché negli stessi giorni, mentre il solito «Zuanmaria marangon» finiva di «far li parè» e «le sovaze che vano attorno i quadri in sala dalle 4 Porte»⁶⁹, i Provveditori disponevano un'altra corresponsione. Ne era destinatario, per la somma di 125 ducati, «messer Benetto Veronese pittor», remunerato il 14 ottobre «per resto et saldo delli doi quadri fatti da lui in sala delle Quattro Porte, havendo havuto per avanti ducati vinticinque»⁷⁰. A dispetto dell'omissione dei temi svolti, nessun indugio può frapporsi al riconoscimento dei «doi quadri» nelle tele veronesiane che, ubicate sulla parete settentrionale, affiancano gli ingressi dell'Anticollegio e del Pregadi. Il brano, più piccolo, verso il cortile (fig. 6), sempre genericamente descritto dagli autori seicenteschi come scena di ambasceria in Collegio⁷¹, parrebbe dipendere da un passo della *Historia vinitiana* di Pietro Bembo, che falsamente riferisce dell'arrivo in laguna, nel 1506, di alcuni rappresentanti della città di Norimberga allo scopo di chiedere al «Senato che volesse dar loro l'esempio delle sue leggi, dimostrando di volerle essi usare et col loro ordine reggersi»⁷². Problemi interpretativi sorgono anche per il secondo dipinto (fig. 7), in cui Francesco Zanotto ha ravvisato il ricevimento in Collegio della delegazione inviata al doge Marino Grimani nel 1603 da Shah Abbas, re di Persia, e guidata da Fethi Bey⁷³. Quantunque gran parte della critica posteriore si sia adoperata per ribadire questa lettura iconografica⁷⁴, almeno un paio di incongruenze avrebbero dovuto dare adito a perplessità. In primo luogo, il doge assiso in trono palesa una fisionomia indistinta, non certo quella di Marino Grimani, immortalato più volte da Domenico Tintoretto e Leandro Bassano, nonché nella medesima sala

⁶⁹ *Appendice*, docc. 47-49, 56. Fornitore di «tavole d'albeo numero 100 [...] per far i pareti sotto i quadri della sala dalle 4 Porte» era stato il già menzionato «Domenego Venago» (*Appendice*, doc. 38).

⁷⁰ *Appendice*, doc. 59. La data di consegna dei due dipinti, in verità, si può arretrare di qualche tempo rispetto al 14 ottobre 1592, poiché il mandato reperito sostituiva un precedente ordine di pagamento andato smarrito.

⁷¹ SANSOVINO, STRINGA, *Venetia città nobilissima*, cit., c. 225v («vedesi dipinto il Collegio, ove alcuni ambasciatori parlano al Prencipe»); RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte*, cit., I, p. 341 (ed. VON HADELN, I, p. 355) («sono figurati altri ambasciatori»); F. SANSOVINO, G. MARTINIONI, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri [...] con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa città fatte et corse dall'anno 1580 sino al presente 1663 [...]*, Venetia 1663, p. 339 («alcuni ambasciatori che parlano al Prencipe nel Collegio»); M. BOSCHINI, *Le minere della pittura*, Venezia 1664, p. 11 («il Serenissimo nel Collegio che dà l'audienza ad alcuni ambasciatori dello Stato»).

⁷² P. BEMBO, *Della historia vinitiana [...] volgarmente scritta libri XII*, Vinegia 1552, c. 91r. Il dipinto è stato così interpretato da ZANOTTO, *Il Palazzo Ducale*, cit., II, parte X, tavola LXVIII.

⁷³ *Ibidem*, II, parte X, tavola LXVI.

⁷⁴ Fa eccezione D.F. VON HADELN, *Beiträge zur Geschichte*, cit., pp. 21-22.

delle Quattro Porte da Giovanni Contarini. L'aspetto degli ambasciatori orientali, dalle fattezze invero poco esotiche, è poi scopertamente mutuato dall'immagine del «Nobile persiano» divulgata nel 1590 da Cesare Vecellio⁷⁵ (fig. 8). I sembianti di Fethi Bey e dei suoi accompagnatori ci sono ignoti, ma probabilmente non si discostavano da quelli sbarbati e con lunghi mustacchi dei conterranei – ne conosciamo le effigi incise «ad vivum» da Aegidius II Sadeler e miniate su pergamena da Esaye le Gillon (figg. 9-10) – succedutisi nel ruolo di legati alla corte praghese di Rodolfo II fra il 1601 e il 1605⁷⁶. L'intelligibilità del soggetto sembra sfuggire, ma solo in apparenza, anche agli estensori dei testi storico-artistici cronologicamente più vicini: se Stringa, con ragione, impiega termini vaghi, distinguendo «il Tribunale del Collegio, ove quattro ambasciatori del Re di Persia si veggono a sedere presso il Doge, due per lato»⁷⁷, Ridolfi, che è al corrente dell'epoca di realizzazione del quadro, attribuisce al Serenissimo l'identità di Pasquale Cicogna, così da calare l'avvenimento narrato in una dimensione di plausibile realtà⁷⁸. L'arretramento del dipinto al 1592, oltre a infirmare un'interpretazione che pareva assodata, reclama un'esegesi nuova, che tenga in giusto conto le strategie comunicative soggiacenti ai cicli pittorici di Palazzo Ducale. Campioni perfetti dell'arte di Stato, i teleri saldati a Benedetto Caliari concretizzano, infatti, un chiaro disegno politico, la reinvenzione della Storia a fini encomiastici e propagandistici. Avvalorandosi mediante l'accostamento all'episodio autentico perpetuato da Andrea Vicentino, le due 'simulazioni' diplomatiche acquistano pieno credito: la Repubblica vi sfoggia il proprio prestigio internazionale, vi

⁷⁵ C. VECCELLIO, *De gli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo libri due*, Venetia 1590, c. 448v.

⁷⁶ Per le incisioni di Sadeler, che raffigurano Husain Ali Beg (1601), Sinal Khan Shamlu (1604) e Mahdi Quli Beg (1605), si veda *The Illustrated Bartsch*, 72, parte 2, supplemento, a cura di I. DE RAMAIX, New York 1998, pp. 95, 104, 163. Le miniature di Esaye le Gillon ritraggono solo gli ultimi due personaggi; note da tempo, sono passate in asta presso Christie's, London, 5 ottobre 2010, lotti 249-250, entrando quindi per acquisto nelle raccolte del Museum of Islamic Art di Doha.

⁷⁷ SANSOVINO, STRINGA, *Venetia città nobilissima*, cit., c. 225v. A tale generica descrizione si attiene BOSCHINI, *Le minere*, cit., p. 12.

⁷⁸ RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte*, cit., I, p. 341 (ed. VON HADELN, I, p. 355), infatti, scorge nel dipinto «alcuni ambasciatori persiani sedenti a lato al doge Cicogna, mentre i servi loro dispiegano drappi d'argento lavorati a fogliami, mandati in dono alla Republica dal loro Re, con secretari del Senato e vari personaggi sparsi diversamente vestiti [...]». Questa interpretazione è ripetuta da SANSOVINO, MARTINIONI, *Venetia città nobilissima*, cit., p. 339, e più tardi da A.M. ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine* [...], Venezia 1733, p. 101.



8. Cesare Vecellio, *Nobile persiano*, incisione (da C. VECELLIO, *Degli habitii antichi et moderni di diverse parti del mondo libri due*, Venetia 1590)

9. Esaye Le Gillon, *Ritratto di Sinal Shah Kamlu, ambasciatore di Shah Abbas I all'imperatore Rodolfo II*, 1604. Doha, Museum of Islamic Art

10. Esaye Le Gillon, *Ritratto di Mehdi Quli Bey, ambasciatore di Shah Abbas I all'imperatore Rodolfo II*, 1605. Doha, Museum of Islamic Art

si raffigura tanto esemplare e autorevole da meritare l'ammirazione e l'omaggio di tutti i popoli della terra. E questo nella sala delle Quattro Porte, l'ambiente in cui i delegati esteri attendevano di essere ricevuti in Collegio. Si è parlato di reinvenzione della Storia, poiché un fondo di verità comunque esiste: la città di Norimberga si era effettivamente rivolta al Senato nel 1506, ma con un semplice scambio di lettere e unicamente per ottenere ragguagli circa le leggi veneziane che regolavano l'amministrazione dei tutori e l'interesse dei pupilli⁷⁹; quanto ai rapporti con la Persia, oratori di quel paese erano giunti in più circostanze nella Serenissima, anche recando doni, fin dal settimo decennio del XV secolo⁸⁰. Rimane l'interrogativo, probabilmente insolubile, in merito alla sorte toccata alla «memoria» pittorica della venuta in laguna, nel 1585, degli ambasciatori giapponesi, un'opera di Jacopo Tintoretto, sicuramente

⁷⁹ Sull'infondatezza del racconto di Bembo si soffermò, nel Settecento, anche Marco FOSCARINI, *Della letteratura veneziana* [...], Padova 1752, pp. 23-24, che compì una verifica direttamente nell'archivio del Senato.

⁸⁰ Cfr. G. BERTHET, *La Repubblica di Venezia e la Persia*, Torino 1865.

in via di esecuzione nell'ottobre del 1587, che certo si sarebbe ben attagliata al contesto dell'Antipregadi⁸¹. Sta di fatto che, a lungo andare (ma neanche troppo), la scelta di preferire la mistificazione al reale non si era scoperta dissennata; l'evolvere storico, per un caso fortuito, le aveva dato sostanza, trasformando un'ingegnosa elaborazione iconografica in un'immagine verosimile di cronaca⁸².

La nota di pagamento del 14 ottobre 1592 consente di revisionare anche le varie supposizioni in materia d'autografia succedutesi nel tempo. Malgrado la coerenza semantica e stilistica dei teleri, la critica ne ha ipotizzato due momenti di lavorazione distinti, lasciandosi fuorviare, per il quadro maggiore, dall'insidioso soggetto. Se per *L'udienza di un'ambasciata in Collegio* – dacché mancano argomenti incontrovertibili che lo spunto narrativo discenda dall'iniziativa norimberghese, sembra opportuno utilizzare questa titolazione – si sono costantemente avanzati i nomi di Carletto e Gabriele Caliari, con una datazione di necessità anteriore alla repentina morte del primo nel 1596, per *L'udienza degli ambasciatori persiani in Collegio*, essendo scomparso nel 1598 pure lo zio Benedetto, non restava che eleggere un unico responsabile, Gabriele⁸³. Come già asseriva l'inascoltato Ridol-

⁸¹ Come specifica RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte*, cit., II, p. 61 (ed. VON HADELN, II, p. 70), l'incarico di Tintoretto dipendeva da un «ordine pubblico». Il Senato, nel consesso del 17 ottobre 1587, stanziò in effetti 2000 ducati a favore della cassa delle fabbriche, dimodoché i provveditori potessero soddisfare varie maestranze e, inoltre, «far finir il quadro delli giapponesi già principiato»; il documento è stato reso noto da LORENZI, *Monumenti*, cit., pp. 505-506, doc. 979. Recentemente, in una collezione privata milanese, è riemerso il ritratto di uno dei quattro ambasciatori, Itō Sukemasu "Mancio", opera di Domenico Tintoretto; P. DIRICO, *L'ambasciatore giapponese di Domenico Tintoretto*, in *Aldebaran II. Storia dell'Arte*, a cura di S. MARINELLI, Verona 2014, pp. 83-94.

⁸² In base alle considerazioni espresse poco sopra, l'ipotesi di una sostituzione del telero con l'ambasceria persiana dopo il 1603 va decisamente scartata.

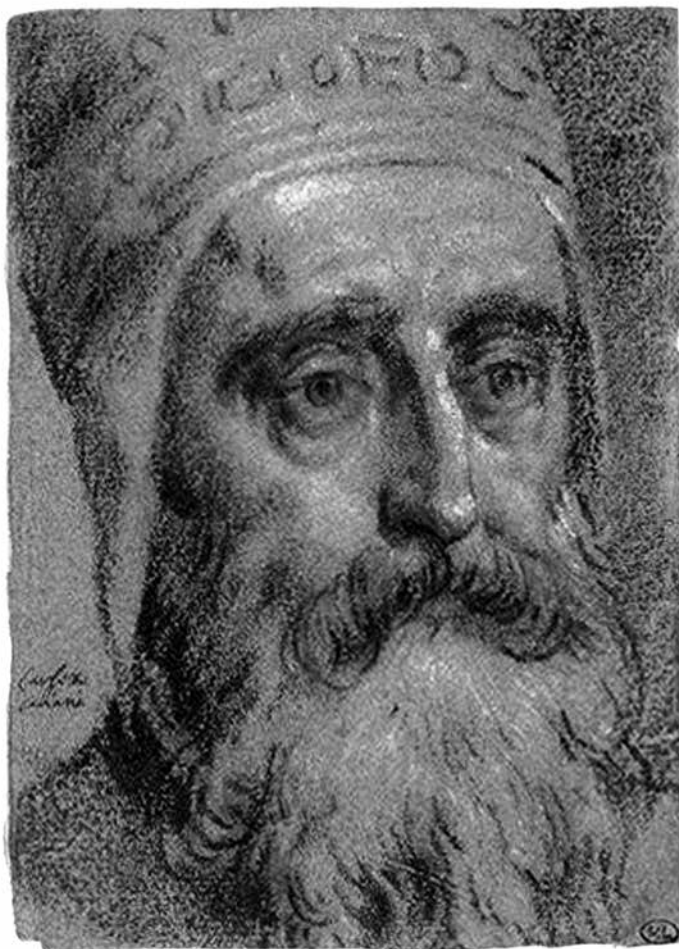
⁸³ Si veda in proposito T. DALLA COSTA, *Eredità e 'sfruttamento' di una maniera: i casi di Gabriele Caliari e Jacopo Palma il Giovane*, in *Alle origini dei generi pittorici fra l'Italia e l'Europa, 1600 ca.*, a cura di C. CORSATO, B. AIKEMA, Treviso 2013, pp. 39-53: 39-40. Dubitando della consueta lettura iconografica, ma mantenendo i limiti del dogado di Marino Grimani, Fossaluzza ha recentemente proposto, «per ragioni stilistiche», di anticipare la cronologia del dipinto, in modo da includerlo «nel contesto della collaborazione degli *Haeredes Pauli*, dunque nella fase conclusiva della partecipazione di Carletto Caliari»; G. FOSSALUZZA, *Identificazione di Pese Pace e appunti sulle "Sette maniere" della pittura veneziana nel Bergamasco e all'Accademia Carrara*, in *Pese Pace: un pittore veneziano nel periodo delle "Sette maniere". Scoperte e nuove attribuzioni fra Cinque e Seicento a Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, Palazzo della Ragione, 29 novembre 2013 - 6 gennaio 2014 / Nembro, Biblioteca Centro Cultura, 11 gennaio - 14 febbraio 2014), a cura di A. PACIA, Cinisello Balsamo (Milano) 2013, pp. 47-117: 117 nota 214.

fi⁸⁴, i quadri della sala delle Quattro Porte nascono in realtà dalla collaborazione tra il fratello e i figli di Paolo Veronese: si tratta di opere, dunque, pertinenti al novero delle creazioni degli *Haeredes Pauli*. Il compenso, alla stregua di quanto era accaduto nel 1589 per la *Conversione di san Paolo* della basilica padovana di Santa Giustina⁸⁵, venne versato al capobottega, Benedetto, il cui ruolo concreto non risulta però facilmente definibile. Di notevole consistenza dovette essere, invece, l'apporto del promettente Carletto, alla cui mano fa d'uopo conferire senza remora i pregevoli studi grafici a gessi colorati su carta azzurra, di palese ascendente bassanese, preparatori per il volto del doge nel dipinto con l'ambasceria persiana (fig. 11) e per il giovane paggio nell'altra scena di tema diplomatico⁸⁶.

⁸⁴ RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte*, cit., I, pp. 340-341 (ed. VON HADELN, I, pp. 354-356).

⁸⁵ La ricevuta, oggi irreperibile, è stata trascritta e riprodotta da G. MILANESI, *La scrittura di artisti italiani*, dispensa 12, Firenze 1873, tav. n.n. Per la pala, si vedano M. LUCCO, in *I benedettini a Padova e nel territorio padovano attraverso i secoli*, catalogo della mostra (Padova, Abbazia di Santa Giustina, ottobre-dicembre 1980), a cura di A. DE NICOLÒ SALMAZO, EG. TROLESE, Treviso 1980, pp. 443-444, cat. 443; E. GASTALDI, in *Veronese e Padova. L'artista, la committenza e la sua fortuna*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 7 settembre 2014 - 11 gennaio 2015), a cura di G. BALDISSIN MOLLI, D. BANZATO, E. GASTALDI, Milano 2014, p. 163, cat. II.10. Nel caso del *Convito in casa di Levi* oggi a Verona, in Palazzo Barbieri, ma originariamente nella chiesa di San Giacomo alla Giudecca, i compensi furono ritirati da Gabriele; P. BRANCHESI, C. PIN, in *Fra Paolo Sarpi e i Servi di Maria a Venezia nel 750° anniversario dell'Ordine*, catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 28 ottobre - 19 novembre 1983), Venezia 1983, pp. 91-92, e H.D. HUBER, *Paolo Veronese. Kunst als soziales System*, München 2005, p. 120.

⁸⁶ I due fogli sono pervenuti al Musée du Louvre per acquisto nel 1983; quello con il ritratto dogale reca un'iscrizione di mano seicentesca con il nome «Carletto / Caliarì». Il riferimento è stato mantenuto da W.R. REARICK, *Il disegno in Veneto e in Friuli nel Cinquecento*, in *Dal Pordenone a Palma il Giovane. Devozione e pietà nel disegno veneziano del Cinquecento*, catalogo della mostra (Pordenone, ex chiesa di San Francesco, 15 ottobre - 10 dicembre 2000), a cura di C. FURLAN, Milano 2000, pp. 3-24: 20, che ha ravvisato nel modello il serenissimo Marino Grimani. Entrambi i disegni, collegati al telero con l'ambasceria persiana, sono stati in seguito attribuiti a Gabriele Caliarì da HUBER, *Paolo Veronese*, cit., p. 123; della medesima opinione T. DALLA COSTA, *Paolo Veronese e la bottega. Le botteghe dei Caliarì*, in *Paolo Veronese. L'illusione della realtà*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 5 luglio - 5 ottobre 2014), a cura di P. MARINI, B. AIKEMA, Milano 2014, pp. 314-326: 322, che soprattutto nell'immagine dogale, pur giudicata come una sorta di *unicum* all'interno della produzione del poco dotato Gabriele, ha riconosciuto un documento fondamentale per procedere alla revisione critica e filologica degli studi sui ritratti a gessi colorati della bottega veronesiana. Il foglio con il volto del paggio, in realtà, è stato confermato a Carletto da B.W. MEIJER, *Iets over tekenpraktijk bij de erfgenamen van de werkplaats van Paolo Veronese*, "Kunstlicht", 27, 2/3, 2006, pp. 21-25, cui spetta il merito di averne individuato il rapporto con l'altro dipinto degli *Haeredes Pauli* presente nella sala delle Quattro Porte. Un secondo disegno relativo alla testa e alla mano destra del paggio è stato pubblicato da F. NODARI,



11. Carletto Caliani, *Studio per ritratto dogale*, 1591-1592. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques

L'ultimo mandato dei Provveditori in relazione con i teleri dell'Antipregadi risale al 6 maggio 1593. Trascorsi alcuni mesi dall'esaurimento dell'incarico per il Consiglio dei Dieci, «messer Marco di Titian pittor» si accingeva a un nuovo compito, riscuo-

Per Benedetto Caliani disegnatore, in *Calepino di disegni. Note e saggi su disegni e stampe e sulla loro storia*, I, a cura di A. FORLANI TEMPESTI, Rimini 2002, pp. 21-46: 29-30.

tendo 20 ducati «a bon conto della zonta che lui fa al quadro del dose Grimani»⁸⁷ (fig. 12). Per quanto sintetica, la registrazione contabile aggiunge un importante tassello alla storia del dipinto tizianesco, sulle cui vicende nel periodo dal 1566 al 1604 non si avevano finora lumi. Benché smentisca la possibilità, più volte congetturata, di un interessamento di Marino Grimani nel recupero dell'opera⁸⁸, essa non esclude appieno l'iniziativa della prestigiosa stirpe patrizia: come si è già ricordato, all'ufficio di Provveditore sopra la fabbrica attendeva dal 1591 un suo membro, Almorò, fratello del futuro Serenissimo. Le brevi ed evasive parole spese nella redazione del documento, ad ogni modo, non negano altre ipotesi, anzi, indurrebbero a credere che il quadro fosse stato da tempo acquisito alla dotazione pittorica di Palazzo Ducale, forse appena dopo la morte di Tiziano o all'indomani degli incendi, assolutamente perniciosi nei confronti delle prove autografe del maestro cadorino⁸⁹. Rimasta «imperfetta», la tela fu terminata in «alcune cose da discepoli», scrive Ridolfi⁹⁰, dimostrandosi meno informato di Boschini, il primo a segnalare l'intervento di Marco Vecellio nelle figure del profeta e del vessillifero, aggiunte ai lati «per capire il vano del sito, non essendo stato fatto il quadro per tal effetto»⁹¹. A chiudere la serie delle carte rintracciate si pone un ristretto gruppo di paga-

⁸⁷ *Appendice*, doc. 77. Vi è ragione di credere che l'acconto reperito sia stato il primo versato a Marco per il completamento del quadro.

⁸⁸ La tesi è stata sostenuta *in primis* da ZANOTTO, *Il Palazzo Ducale*, cit., II, parte X, tavola LXIV, che tuttavia ignorava la natura pubblica del quadro, credendolo commissionato e pagato dai Grimani. I documenti relativi alla tela, per la quale Tiziano ricevette un acconto di 50 ducati il 29 luglio 1555, sono stati pubblicati da LORENZI, *Monumenti*, cit., pp. 289-290, docc. 619, 623.

⁸⁹ La mancata citazione del dipinto nella *Venetia* di Sansovino del 1581 non dovrebbe portare a escluderne la presenza a Palazzo Ducale: come si è già evidenziato, infatti, lo scrittore seicentesco tralascia di ricordare anche la *Resurrezione di Cristo* consegnata nel 1574 da Tintoretto per il Consiglio dei Dieci.

⁹⁰ RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte*, cit., I, p. 186 (ed. VON HADELN, I, p. 206).

⁹¹ BOSCHINI, *Le minere*, cit., p. 13. Lo scrittore cade però in errore allorché riferisce che il dipinto «miracolosamente fu ritrovato dopo l'incendio del Palazzo». Dal momento che Tizianello, nel *Breve compendio della vita del famoso Titiano Vecellio* dato alle stampe nel 1622, non fa cenno dell'intervento del padre Marco, Puppi (in TIZIANELLO, *Breve compendio*, cit., p. 75 nota 42) ha suggerito di identificare l'autore dei completamenti in Giovanni Contarini. A favore di Marco si è recentemente espresso G. TAGLIAFERRO, *Il clan Vecellio: congiunti e collaboratori di Tiziano nell'ultimo decennio*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona / Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 15 settembre 2007 - 6 gennaio 2008), a cura di L. PUPPI, Milano 2007, pp. 163-169: 168; IDEM, *Il clan Vecellio: l'attività estrema della bottega e l'eredità artistica del maestro*, in G. TAGLIAFERRO, B. AIKEMA, con M. MANCINI, A.J. MARTIN, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze 2009, pp. 275-315: 301.



12. Tiziano, *Telero votivo del doge Antonio Grimani (La Fede)*, 1555-post 1566, con interventi e aggiunte laterali di Marco Vecellio, 1593. Venezia, Palazzo Ducale, Sala delle Quattro Porte

menti incassati nel giugno del 1593 da tre diversi artigiani specializzati. Accanto a «mistro Domenego intagiador», che aveva «intagià li capitelli di noghera et altro per le banche in sala dalle 4 Porte», venivano retribuiti «mistro Piero intagiador» e «mistro Francesco di Righi dorador», responsabili dell'approntamento dei «retortoli» – o «piccagie», vale a dire bordi lignei scolpiti con motivi ornamentali – che si sarebbero dovuti sistemare «attorno li quadri» per arricchire la *facies* decorativa dell'ambiente⁹².

92 *Appendice*, docc. 82, 86, 89-90.

Appendice documentaria

Tutti i documenti qui trascritti appartengono all'Archivio De Lazara-Pisani-Zusto, conservato presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia. Insieme ad altri mandati di pagamento presentati alla «cassa delle fabbriche» dell'ufficio del Sal, essi si trovano all'interno delle buste 74, 75 e 78. Sono così ripartiti: b. 74 (docc. 1, 4-8, 12, 14, 16-17, 32-81, 87-90); b. 75, fasc. 1 (docc. 3, 9-11, 13, 15, 18-31); b. 78, fasc. 10 (docc. 2, 82-86).

Poiché la formula di pagamento rimane sempre invariata, si riporta integralmente solo il testo del primo mandato. I criteri adottati nella trascrizione sono i seguenti: si è proceduto a regolarizzare le maiuscole e le minuscole, al pari degli accenti, nonché a normalizzare la punteggiatura secondo l'uso moderno; i numeri, in cifre romane e arabe, sono stati mantenuti come nei documenti originali; per favorire la comprensibilità dei testi, infine, si sono sciolte le abbreviazioni.

Doc. 1

Noi Provveditori sopra la fabrica del Palazzo infrascritti dicemo a voi clarissimo Provveditor al sal a ciò deputato che dar dobbiate ducati undese lire 3 soldi 16 a mistro Christofolo tagiapiera per l'ammontar di tre armeri di piera viva dati per l'ufficio dell'Avogaria per tener li libri della Nobiltà che tanto importano, come per la pollizza sottoscritta da Antonio Contin protto del presente zorno appar, val ducati 11 lire 3 soldi 16

Dato adì 19 zugno 1592

- Antonio Cicogna Provveditor

- Almorò Grimani Provveditor

Camillo Ziliol segretario

Doc. 2

[...] lire cinquantasei soldi otto di piccoli a mistro Zuanmaria murer per haver reconzato la rivestison del muro di quareli di piera bianca et rossa sopra la porta di Scortinio, la qual si era lassada dal muro di cotto, et spese, come per pollizza sottoscritta da Antonio Contin protto del presente zorno appar, val lire 56 soldi 8

Dato adì 27 zugno 1592

Doc. 3

[...] ducati quatordece a mistro Bortolo quondam Alessandro marangon per resto et saldo delli banchi per lui fatti in sala di Scruttinio. Havendo havuto per avanti ducati diese a bon conto, val per resto ducati 14:-

Dato adì 23 luglio 1592

Doc. 4

[...] ducati cinque lire 3 soldi - a mistro Todaro murer per haver rotto il muro nell'ufficio dell'Avogaria et fatto 3 armeri, et messo le piere vive et smaltadi, robba et fattura, come per pollizza sottoscritta da Antonio Contin protto del presente zorno appar, val ducati 5 lire 3 soldi -

Dato adi 23 luglio 1592

Doc. 5

[...] lire cento trentatre soldi cinque de piccoli a mistro Sgualdo terrazzer per haver fatto netto il Scortinio et le camere di doi scudieri, et dove se orina, et fatto il terrazzo nuovo per tutto, spesa et fattura, come per pollizza sottoscritta da Antonio Contin protto del presente zorno appar, val lire 133 soldi 5

Dato adi 23 luglio 1592

Doc. 6

[...] ducati nuove lire 2 soldi 12 a messer Bianchin Bianchini per diversi legnami tolti da lui per la porta grande del Palazzo, come per pollizza sottoscritta da Antonio Contin protto del presente zorno appar, val ducati 9 lire 2 soldi 12

Dato adi 7 agosto 1592

Doc. 7

[...] ducati sette lire 1 soldi - a mistro Sgualdo terrazzer per resto et saldo del terrazzo da lui fatto per la sala di Scortinio, et tornado a fregar con l'ogio di lin, et per ogio di lin, come per pollizza sottoscritta da Antonio Contin protto del presente zorno, val ducati 7 lire 1 soldi -

Dato adi 14 agosto 1592

Doc. 8

[...] ducati diese a mistro Agustin marangon per haver desfatto et fatto li doi pezzi de banco dalle bande della porta della sala di Scortinio va alle Acque, et fatto le scalette da assender ad essi banchi, val ducati 10:-

Dato adi 27 agosto 1592

Doc. 9

[...] ducati cinquanta a messer Giacomo Palma pittor a bon conto delli quadri lui fa in Scortinio del Mazor Consiglio, val ducati 50:-

Dato adi ultimo agosto 1592

Doc. 10

[...] ducati trenta a messer Marco di Titian pittor a bon conto del quadro lui fa in sala del Consiglio di X, val ducati 30:-

Dato adi ultimo agosto 1592

Doc. 11

[...] ducati quattro lire 2 soldi 6 a mistro Zuanne fenestrer a San Moisè per haver conzado diversi veri in Palazzo et altrove, come per pollizza sottoscritta da mistro Antonio dal Ponte protto del presente zorno appar, val ducati 4 lire 2 soldi 6

Dato adì primo settembre 1592

Doc. 12

[...] ducati quattro a mistro Gerolamo tagiapiera, habita a Mozo, patria del Friul, a bon conto del suo marcado delle doi colonne machiade che ha da dar per metter a pè della Scalla d'Oro, va in Collegio, val ducati 4:-

Dato adì 2 settembre 1592

Doc. 13

[...] ducati cinquanta a messer Andrea Vesentin pittor a bon conto del quadro lui fa della venuta del Re di Francia in Venetia nella salla dalle 4 Porte, val ducati 50:-

Dato adì 5 settembre 1592

Doc. 14

[...] lire nuove de piccoli a mistro Francesco depentor per haver dato di tenta a i banchi et scallini del Tribunal in Scruttinio, val lire 9 soldi -

Dato adì 10 settembre 1592

Doc. 15

[...] ducati vinti a mistro Bastian favro a bon conto della feramenta che lui dà per la porta grande del Palazzo, val ducati 20:-

Dato adì 12 settembre 1592

Doc. 16

[...] lire vintidoi de piccoli a mistro Francesco depentor per haver invernicado la porta grande del Palazzo, spesa et fattura, come per pollizza sottoscritta da Antonio dal Ponte protto del presente zorno appar, val lire 22 soldi -

Dato adì 17 settembre 1592

Doc. 17

[...] ducati sessantadoi lire - soldi 2 a messer Zuan Domenego marchadante da legnami per l'ammontar di diversi legnami tolti alla sua bottega per far la porta maistra del Palazzo et altro, come per pollizza sottoscritta da Antonio dal Ponte protto del presente zorno appar, val ducati 62 lire - soldi 2

Dato adì 18 settembre 1592

Doc. 18

[...] ducati cinquantasette a mistro Francesco dalli Bronzi in calle di Favri per l'ammontar di ruose di bronzo date da lui per la porta del Palazzo, così d'accordo val ducati 57 soldi -

Dato adi 19 settembre 1592

[...]

1592, 30 ottobre

Recevi io Camillo Ziliol dal clarissimo ser Zuan Matthio Pisani Proveditor al sal et Cassier li sopradetti ducati cinquantasette di ordine del detto.

Doc. 19

[...] ducati sette a mistro Andrea dalle Tre Crose a San Lio per haver dato 8 quadri di noghera da metter nelli banchi si fano da novo nella sala delli Dieci, val ducati 7:-

Dato adi 19 settembre 1592

Doc. 20

[...] ducati sette lire 5 soldi 13 a mistro Zuanmaria marangon per haver finido le porte di noghera che passa di Pregadi in Giesiolla, fatto li ponti al Palma messe suso il quadro et altro, come da pollizza sottoscritta da Antonio Contin protto del presente zorno appar, val ducati 7 lire 5 soldi 13

Dato adi 19 settembre 1592

Doc. 21

[...] ducati tre lire 3 soldi 18 a mistro Francesco tagiapiera et compagno per haver cavado i busi nella porta granda del Palazzo, val ducati 3 lire 3 soldi 18

Dato adi 19 settembre 1592

Doc. 22

[...] ducati otto a ser Bastian Perla comandador per suo sallario di mesi 4, finiranno l'ultimo del presente, val ducati 8:-

Dato adi vinti settembre 1592

Doc. 23

[...] ducati cinquanta a messer Giacomo Tentoretto pittor per resto fatto con lui delli ducati 1500 che se li è pagato del quadro del Paradiso in sala del Mazor Consiglio, essendosi trovato l'error delli detti ducati 50, val per resto ducati 50:-

Dato adi 20 settembre 1592

Doc. 24

[...] ducati sessanta per resto et saldo fino al presente zorno al circoscritto segretario del Senato Camillo Ziliol deputato alla detta fabricha per servitio prestato da lui, cioè ducati 60:-

Dato adi 20 settembre 1592

Doc. 25

[...] lire dusento e dodese di piccoli a mistro Bastian favro per resto et saldo del suo marcado della feramenta et seradura data per la porta maistra del Palazzo, cioè lire 212 soldi -

Dato adi 24 settembre 1592

Doc. 26

[...] ducati cento trentacinque a messer Valerio Dolce per l'ammontar delli infrascritti azuri dati da lui per li quadri che si fano in esso Palazzo, cioè ducati 135:-

Oncie numero 12 da ducati 6 l'onza monta ducati 72:-

Oncie numero 9 da ducati 5 l'onza monta ducati 45:-

Oncie numero 6 da ducati 3 l'onza monta ducati 18:-

Dato adi 26 settembre 1592

[...]

[A tergo]

1592 adi 29 ottobre

Fu contado dall' illustrissimo ser Gio. Mathio Pisani Cassier et Provveditor al sal a bon conto dell'oltrascritto mandato ducati sessanta, val ducati 60:-

Doc. 27

[...] ducati diese a mistro Zuanmaria marangon di Palazzo a bon conto della porta granda che lui fa del Palazzo, val ducati 10:-

Dato adi 26 settembre 1592

Doc. 28

[...] ducati cinquanta a messer Leandro da Bassan pittor a bon conto del quadro che lui fa in salla del Consiglio di X, val ducati 50:-

Dato adi 26 settembre 1592

Doc. 29

[...] lire sedese soldi 18 a mistro mistro Andrea tagiapiera per haver slargato in luse la fenestra di messer Achille scudier et spese in essa, come per pollizza sottoscritta da Antonio Contin protto del presente zorno appar, lire 16 soldi 18

Dato adi 26 settembre 1592

Doc. 30

[...] ducati cento a messer Giacomo Palma pittor a bon conto del quadro del Giudicio Universale che lui fa in salla del Scruttinio del Mazor Consiglio sopra il Tribunale, val ducati 100:-

Dato adi 28 settembre 1592

[...]

[A tergo]

1592, adi 14 novembre

A messer Giacomo Palma pittor contati altri ducati cento per saldo del presente mandato.
Messo in zornal

Doc. 31

[...] ducati vinticinque a mistro Zuanmaria marangon per resto et saldo di sua fattura di haver fatto la porta maistra della corte del Palazzo, val per resto ducati 25:-

Dato adi ultimo settembre 1592

Doc. 32

[...] ducati doi lire 4 soldi 2 a messer Piero camerier per spese fatte intorno una fenestra della sua camera, come per pollizza sottoscritta da messer Antonio dal Ponte protto del presente zorno appar, val ducati 2 lire 4 soldi 2

Dato adi primo ottobre 1592

Doc. 33

[...] ducati - lire 5 soldi 13 a ser Zaccaria d'Ambroso mercante da chiodi per diversi chiodi tolti alla sua bottega per acconciar et refar le banche de Scortinio, come per pollizza sottoscritta da Antonio Contin protto del presente zorno appar, val ducati - lire 5 soldi 13

Dato adi 8 ottobre 1592

Doc. 34

[...] lire quarantaotto soldi quattro di piccoli a ser Zaccaria d'Ambroso marcadante da chiodi per l'ammontar di diversi chiodi tolti alla sua bottega da metter nella porta grande del Palazzo, come per pollizza sottoscritta da Antonio Contin protto del presente zorno appar, val lire 48 soldi 4

Dato adi 8 ottobre 1592

Doc. 35

[...] lire quarantanove soldi 8 di piccoli a mistro Cesare da i Cuori d'Oro per alcuni cussini de cuoro et conzar spaliera a Gran Consiglio, come per pollizza sottoscritta da Antonio dal Ponte protto del presente zorno appar, val lire 49 soldi 8

Dato adi 8 ottobre 1592

Doc. 36

[...] lire centovinticinque di piccoli a mistro Zuanne fenestrer per haver conzado li veri de Palazzo, come per pollizza sottoscritta da mistro Antonio dal Ponte et Antonio Contin protti del presente zorno appar, val lire 125 soldi -

Dato adi 8 ottobre 1592

Doc. 37

[...] ducati otto a mistro Mattio intagiador marangon a bon conto di doi casselle di noghera intagiade per contar le balle di Pregadi, val ducati 8:-

Dato adi otto ottobre 1592

Doc. 38

[...] ducati quindese lire 3 soldi 4 a ser Domenego Venago per tavole d'albeo numero 100 date da lui per far i pareti sotto i quadri della sala dalle 4 Porte, compresa la conduttura et fachini, come per pollizza sottoscritta da Antonio dal Ponte protto del presente zorno appar, val ducati 15 lire 3 soldi 4

Dato adi 8 ottobre 1592

Doc. 39

[...] ducati 8 lire - soldi 8 a mistro Zuanmaria marangon per haver lavorato ad apparecchiare le pareti nelli muri della sala de i Dieci da mettersi sopra le pitture, come per pollizza sottoscritta da Antonio Contin protto del presente zorno appar, val ducati 8 lire - soldi 8

Dato adi 8 ottobre 1592

Doc. 40

[...] ducati disdotto lire 4 soldi 19 a domina Paula da i Piombi per piombo havuto da lei per impiombar le fiube della porta maistra del Palazzo et per coverzer li colmi et un paro di cavedoni per Collegio, et 4 ferri per la sopra porta, come per pollizza sottoscritta da Antonio Contin protto del presente zorno appar, val ducati 18 lire 4 soldi 19

Dato adi 8 ottobre 1592

Doc. 41

[...] lire sette soldi doi de piccoli a messer Piero Rosso scudier che ha fatto conzar veri, bianchizar et far una chiave et doi saradure in banco del tinello, come per pollizza sottoscritta da Antonio dal Ponte protto del presente zorno appar, val lire 7 soldi 2

Dato adi 8 ottobre 1592

Doc. 42

[...] a mistro Christofolo tagiapiera ducati cinque lire 5 soldi 16 per 5 cartelle di piera viva date per corte di Palazzo et altro, come per pollizza sottoscritta da Antonio Contin protto del presente zorno appar, val ducati 5 lire 5 soldi 16

Dato adi 8 ottobre 1592

Doc. 43

[...] ducati nuove lire 1 soldi 4 a mistro Zuanmaria marangon che doi settimane ha lavorato ad apparecchiare le pareti nella sala dell'Anticollegio et far i ponti a messer Marco di Titician in sala ovada et altro, come per pollizza sottoscritta da mistro Antonio dal Ponte protto del presente zorno appar, val ducati 9 lire 1 soldi 4

Dato adi 9 ottobre 1592

Doc. 44

[...] ducati quattro a ser Bastian Perla comandador per il suo servitio di mesi doi, cioè ottobre et novembre prossimo, val ducati 4:-

Dato adi 10 ottobre 1592

Doc. 45

[...] lire cinquantasette soldi disdotto di piccoli a messer Lazaro Campeï per l'ammontar di diversi legnami dati da lui per la porta del Palazzo et altro, come per pollizza sottoscritta da Antonio Contin protto del presente zorno appar, val lire 57 soldi 18

Dato adi 10 ottobre 1592

Doc. 46

[...] lire settanta soldi nuove de piccoli a mistro Zuanmaria marangon, che con un grazon ha lavorato per parechiar le tavole per fodrar li muri nella sala da i Dieci et altro, come per pollizza sottoscritta da Antonio Contin protto del presente zorno appar, val lire 70 soldi 9 68/4

25

Dato adi 10 ottobre 1592

Doc. 47

[...] ducati 5 lire 2 soldi - a mistro Zuanmaria marangon per haver lavorato a far le pareti in sala dalle 4 Porte et altro, come per pollizza sottoscritta da Antonio Contin protto del presente zorno appar, val ducati 5 lire 2 soldi -

Dato adi 10 ottobre 1592

Doc. 48

[...] ducati cinque lire 1 soldi 5 a mistro Zuanmaria marangon per haver fatto soaze attorno li quadri in sala dalle 4 Porte, un cancello in l'Anti Secretto et conzar la porta di Gran Consiglio, come per pollizza sottoscritta da Antonio dal Ponte protto del presente zorno appar, val ducati 5 lire 1 soldi 5

Dato adi 10 ottobre 1592

Doc. 49

[...] lire trenta soldi quindese di piccoli a mistro Zuanmaria marangon con il garzon che ha lavorato zornade 5 a finir le sovaze che vano attorno i quadri in sala dalle 4 Porte et per haver conzado un cancello in Cancellaria, et portadura di un quadro della Militia a San Marco, come per pollizza sottoscritta da mistro Antonio dal Ponte protto del presente zorno appar, val lire 30 soldi 15

Dato adi 10 ottobre 1592

Doc. 50

[...] lire cinquantauna soldi tredese de piccoli a mistro Zuanmaria marangon per haver fatto scagnelli per il Consiglio di X di noghera, messo tende a balconi diversi, poste a suo loco porte postizze, spese et altro, come per pollizza sottoscritta da Antonio Contin protto del presente zorno appar, val lire 51 soldi 13

Dato adi 10 ottobre 1592

Doc. 51

[...] ducati quattrocento e quaranta a messer Giacomo Palma pittor per resto, saldo et compiuto pagamento del quadro da lui fatto del Giuditio Universale sopra il tribunal del Scrutinio del Mazor Consiglio, havendo lui per avanti havuto a conto del detto quadro ducati 260, si che li resta, come di sopra, ducati 440:-

Dato adì 10 ottobre 1592

Doc. 52

[...] ducati cento cinquanta a messer Marco di Titian pittor per resto et saldo di ducati tresento che se li dano per il quadro posto in opera da lui nella sala del Consiglio di X, havendo per avanti avuto altri ducati cento cinquanta, val per resto ducati 150:-

Dato adì 10 ottobre 1592

[...]

1592 adì 30 zener

Contati messer Marco a conto di [*non legitur*] ducati cinquanta, val ducati 50 lire - 20 [*non legitur*], contati al detto ducati 100

Doc. 53

[...] ducati cinquanta a messer Andrea Vesentin pittor a bon conto del quadro lui fa della venuta in Venetia del Re di Francia, val ducati 50:-

Dato adì 10 ottobre 1592

Doc. 54

[...] ducati vinti a mistro Zuan Maria marangon di Palazzo per suo saldo di mesi 4, finiranno ultimo gennaro 1592, per tener in conzo et colmo li rami et piombi che coverzeno il Palazzo, val ducati 20:-

Dato adì 13 ottobre 1592

Doc. 55

[...] lire cinquanta de piccoli a mistro Zuanmaria marangon per haver lavorado con un garzon a metter suso le pareti della sala di Dieci, come per pollizza sottoscritta da Antonio Contin protto del presente zorno appar, val lire 50 soldi -

Dato adì 13 ottobre 1592

Doc. 56

[...] ducati quindese lire 4 soldi 9 a mistro Zuanmaria marangon per haver stroppado porte nelli mezzadi di Sua Serenità et finito di far li parè in sala dalle 4 Porte, spesa et fattura, come per pollizza sottoscritta da mistro Antonio dal Ponte protto del presente zorno appar, val ducati 15 lire 4 soldi 9

Dato adì 13 ottobre 1592

Doc. 57

[...] lire settanta di piccoli a mistro Gerolamo tagiapiera a bon conto delle colonne che lui ha condotto di Friul machiade, val lire 70 soldi -

Dato adi 13 ottobre 1592

Doc. 58

[...] ducati quattro a ser Bastian Perla comandador per sua mercede et fatica, secondo il solito, per li mesi di dicembre et gennaio prossimi, val ducati 4:-

Dato adi 14 ottobre 1592

Doc. 59

[...] ducati cento e vinticinque a messer Benetto Veronese pittor per resto et saldo delli doi quadri fatti da lui in sala delle Quattro Porte, havendo havuto per avanti ducati vinticinque, si che hora se li conterà per resto, ut supra, ducati 125:-

Dato adi 14 ottobre 1592

Notta. Come il presente mandato si è relevato, per essersi smarito il primo, però sia fatta una notte nell'offitio del Sal così chiara che non sia pagato il sopradetto doi volte in caso che si trovasse l'altro mandato.

Doc. 60

[...] ducati vinti a messer Christofolo Sortes a bon conto del suo marcado delle carte che fa di corografia, val ducati 20:-

Dato adi 14 ottobre 1592

Doc. 61

[...] ducati ottantaquattro a messer Valerio Dolce per ammontar delli sottoscritti azurri tolti da lui, cioè

libbra 1 da ducati 4 l'onza monta ducati 48

libbra 1 da ducati 3 l'onza monta ducati 36

Summa ducati 84:-

Dato adi 23 febraro 1592 [mv.]

Doc. 62

[...] ducati trentadoi lire 3 soldi 2 a messer Valerio Dolce per l'ammontar di azuri cenerazi dati da lui onze 32 ½ a ducato 1 l'onza, val ducati 32 lire 3 soldi 2

Dato adi 10 marzo 1593

Doc. 63

[...] ducati diese a mistro Marco Griego intagiador a San Moritio a bon conto del quadro che lui fa in l'Antisecretta per il quadro di corografia general de tutto 'l Stado, val ducati 10:-

Dato adi 10 marzo 1593

Doc. 64

[...] ducati quindese a mistro Gerolamo di Pasqualin Pavanello tagiapiera da Venetia a bon conto di doi collonne machiade date da lui per la porta a pè della Scalla d'Oro, vistà il suo marcado, val ducati 15:-

Dato adì 17 marzo 1593

Doc. 65

[...] ducati trentanove lire 3 soldi 5 a mistro Domenego Venago per diversi legnami tolti da lui per compir di fodrar li muri in sala dalli Dieci et altro, come per pollizza sottoscritta da Antonio dal Ponte protto del presente zorno appar, val ducati 39 lire 3 soldi 5

Dato adì primo april 1593

Doc. 66

[...] ducati quatornese lire 2 soldi 2 a messer Paulo tellaruol alla Vecchia per diverse telle tolte da lui per li quadri di sala delli Dieci et per spiere nell'offitio del Procurator, come per pollizza sottoscritta da Antonio Contin protto del presente zorno appar, val ducati 14 lire 2 soldi 2

Dato adì primo april 1593

Doc. 67

[...] ducati vinticinque a mistro Steffano tagiapiera a bon conto del suo marcado di metter le doi figure sopra la porta della Scalla d'Oro che va in Collegio, val ducati 25 lire - soldi -

Dato adì 5 april 1593

Doc. 68

[...] ducati trentaun a mistro Steffano tagiapiera per un pezzo di malmoro per far le cornise et le base, sono miara doi et libbre 70 a ducati 15 il mier, per far altri adornamenti al portal della Scalla che va in Collegio, come per pollizza sottoscritta da Antonio dal Ponte protto del presente zorno appar, val ducati 31 lire - soldi -

Dato adì 5 april 1593

Doc. 69

[...] ducati ottantacinque lire - soldi 5 a ser Antonio dalla Fenice per l'ammontar de piombo libbre 2230 dato da lui a ducati 38 il mier, per conzar i coperti della sala di Gran Consiglio et Scruttinio et salle del Consiglio di X, come per pollizza sottoscritta da Antonio dal Ponte protto del presente zorno appar, val ducati 85 lire - soldi 5

Dato adì 8 april 1593

Doc. 70

[...] ducati 8 lire 1 soldi 16 a mistro Steffano tagliapiera per marmi et conduttura dati da lui per far li adornamenti alla porta della Scalla d'Oro che va in Collegio, come per pollizza sottoscritta da mistro Antonio dal Ponte protto del presente zorno appar, val ducati 8 lire 1 soldi 16

Dato adi 8 april 1593

Doc. 71

[...] ducati sei a ser Bastian Perla comandador per suo saldo di mesi 3, finiranno l'ultimo del presente, val ducati 6 lire - soldi -

Dato adi 17 april 1593

Doc. 72

[...] ducati diese a mistro Marco intagiador a San Moricio a bon conto del quadro lui fa avanti la Secretta, val ducati 10:-

Dato adi 23 april 1593

Doc. 73

[...] ducati vinticinque a mistro Gerolamo Pavanello tagliapiera per resto di due collone di piera di Friul date da lui che vano poste a piè della Scalla d'Oro, val ducati 25:-

Dato adi 23 april 1593

Doc. 74

[...] ducati diese lire 5 soldi 2 a mistro Maffio alle 3 Crose a San Lio per l'ammontar de sei tavole de noghera tolte per far un cancello et un banco in la sala dell'illustrissimo Consiglio de X a lire 11 l'una, oltre la conduttura, come per pollizza sottoscritta da Antonio dal Ponte protto del presente zorno, val ducati 10 lire 5 soldi 2

Dato adi 29 april 1593

Doc. 75

[...] ducati vinticinque a mistro Steffano tagliapiera a bon conto delli adornamenti che lui fa della porta della Scalla che va in Collegio, val ducati 25:-

Dato adi 29 april 1593

Doc. 76

[...] ducati vinti a mistro Zuan Maria marangon di Palazzo che ha cargo di tenir in conzo li piombi et rami delli coperti di esso per suo salario di mesi quattro, finiranno ultimo mazo prossimo venturo, val ducati 20:-

Dato adi ultimo april 1593

Doc. 77

[...] ducati vinti a messer Marco di Titian pittor a bon conto della zonta che lui fa al quadro del dose Grimani, val ducati 20:-

Dato adì 6 mazo 1593

Doc. 78

[...] lire vintinueve soldi 5 di piccoli a mistro Zuanmaria marangon per haver fatto casselle per contar le balle, principiato un banco et cancello di noghera in sala del Consiglio di X, conzadi tribunali del Petition et del Procurator et altro, come per pollizza sottoscritta da Antonio dal Ponte protto del presente zorno appar, val lire 29 soldi 5

Dato adì 8 mazo 1593

Doc. 79

[...] ducati cinquanta a messer Daniel Bellini dal Sal per servitio da lui prestato in tener la scrittura della fabrica del Palazzo, val ducati 50:-

Dato adì 14 mazo 1593

Doc. 80

[...] ducati ottanta a messer Leandro da Bassan a bon conto delli quadri lui fa in sala del Consiglio di X, val ducati 80:-

Dato adì 22 mazo 1593

Doc. 81

[...] ducati otto a mistro Daniel indorador per haver dorado la balla che è posta in spalla dell'Atlante alla Scalla d'Oro del Palazzo, val ducati 8:-

Dato adì 11 zugno 1593

Doc. 82

[...] ducati vinti a mistro Francesco indorador a bon conto dell'indorar li retortoli attorno li quadri dalle 4 Porte, val ducati 20:-

Dato adì 11 zugno 1593

Doc. 83

[...] ducati diese a mistro Marco Greco intagiador a San Moritio a bon conto del quadro lui fa in sala dell'Antigiesiolla, cioè ducati 10:-

Dato adì 11 zugno 1593

Doc. 84

[...] lire cinquantasei soldi dodese di piccoli a mistro Steffano tagiapiera per diverse fatture fatte in condur collone et altro per la Scalla d'Oro, et un tondo messo in terra a mezzo la detta Scalla di piera oriental, come per pollizza sottoscritta da Antonio dal Ponte protto del presente zorno appar, val lire 56 soldi 12

Dato adì 11 zugno 1593

Doc. 85

[...] ducati trenta sei a mistro Steffano tagiapiera per resto di collone, capiteli et fattura fata in metter le doi figure a pè della Scalla d'Oro, val ducati 36:-

Dato adi 11 zugno 1593

Doc. 86

[...] ducati cinque lire 2 soldi - a mistro Domenego intagiador per haver intagià li capitelli di noghera et altro per le banche in salla dalle 4 Porte, come per pollizza sottoscritta da Antonio dal Ponte Protto del presente zorno appar, ducati 5 lire 2 soldi -

Dato adi 12 zugno 1593

Doc. 87

[...] lire disette de piccoli a mistro Zuanmaria marangon con il garzon per haver fatto li ponti a metter le doi figure su le colonne a pè della Scalla d'Oro, et segar noghere per il cancello et banco della salla del Consiglio di X, come per pollizza sottoscritta da Antonio dal Ponte protto del presente zorno appar, val ducati - lire 17 soldi -

Dato adi 12 zugno 1593

Doc. 88

[...] ducati tre a messer Zuanne Pizzoni scudier per haver fatto tagiar al tagiapiera et slargar il balcon della sua camera in corte di Pallazzo, val ducati 3:-

Dato adi 12 zugno 1593

Doc. 89

[...] ducati undese lire - soldi 4 a mistro Piero intagiador per haver intagià passa 57 de retortoli che vano posti attorno li quadri in salla dalle 4 Porte a lire 24 il passo, come per pollizza sottoscritta da Antonio dal Ponte protto del presente zorno appar, val ducati 11 lire - soldi 4

Dato adi 18 zugno 1593

Doc. 90

[...] ducati vinti a mistro Francesco di Righi dorador a bon conto di spesa et fattura di indorar li retortoli, o piccagie, che vano poste attorno li quadri in salla dalle Quattro Porte, val ducati 20:-

Dato adi 26 zugno 1593

LA CROCIFISSIONE DI KRALJEVA SUTJESKA

Sanja Cvetnić

A Kraljeva Sutjeska (*lat.* Curia Bani), «nell'antico convento francescano, sotto la leggendaria roccaforte di Bobovac, nel cuore della Bosnia»¹, si trova un quadro raffigurante la *Crocifissione* (fig. 1), particolare per la sua storia. Nel poco conosciuto patrimonio pittorico della provincia francescana di Bosnia Argentina², la *Crocifissione* di Kraljeva Sutjeska spicca per le informazioni rivelate da un cartiglio dipinto, posizionato sotto la figura di santa Maria Maddalena. Oltre a lei e ad altri due dolenti testimoni della *Crocifissione* – la Vergine e san Giovanni Evangelista –, sotto la croce sono presenti san Francesco d'Assisi, a sinistra, e santo Stefano protomartire, a destra. Sul cartiglio, che appare come un foglio piegato in quattro e aperto, si legge la seguente iscrizione in lingua croata, composta con caratteri dell'alfabeto cirillico occidentale semicorsivo (detto *bosančica*): «Il 2 luglio 1597 a Venezia io Stjepan [Stefano] Dragoilovich ho fatto fare questo [quadro] a Gloria di Dio in occasione del felice compleanno 28°»³. Nel testo, l'omega dell'alfabeto greco sostituisce cinque volte la lettera «o». Le iniziali «SD» dentro la *cartouche* sono divise da una croce semplice e da una stella a otto raggi.

Il quadro fu pubblicato per la prima volta da fra Rafo Bogišić nel 1890, come

¹ Cfr. G. GAMULIN, *Schede per il Settecento veneziano*, "Arte Veneta", XXVI, 1972, pp. 216-219: 216.

² La situazione, grazie alle pubblicazioni di Gamulin, è diversa per le opere di maestri veneziani del Settecento come Giannantonio e Francesco Guardi, Giovanni Battista Augusti Pitteri o Sebastiano Giuseppe Devita.

³ «Na 2 jula u Bneccije, na 1597, ia Stiepan Dr[ago]ilović učini ovo [na slav]u Božju na [ili za] sret[an da]n godišta 28».

opera di Dragoilovich⁴, dando inizio così a un lungo malinteso e alla piacevole leggenda – viva a tutt’oggi – circa il pittore locale Dragoilovich, che sarebbe stato educato a Venezia e avrebbe operato nella Bosnia ottomana⁵. Lo stesso personaggio ha ordinato un altro quadro – *L’Immacolata Concezione con i simboli lauretani, santo Stefano protomartire e il donatore Stjepan Dragoilovich* (fig. 2)⁶ – attribuito di recente a Baldassare d’Anna, ugualmente corredato di un’iscrizione che qui testimonia: «Nel 1621, il 10 agosto io Stjepan Dragoilovich ho fatto fare questo altare in onore e venerazione della Beata Concezione per la nuova cappella nel mio possesso in Borovica»⁷. Il terzo quadro riportante un’iscrizione con il suo nome – un’icona della Madonna commissionata nel 1592 a Kraljeva Sutjeska – apparteneva alla collezione del pittore Đoko Mazalić di Sarajevo alla metà del secolo scorso⁸.

Oltre a questi dati, non ci sono pervenute altre notizie su Stjepan Dragoilovich, tranne i due ritratti sui quadri di Kraljeva Sutjeska (la *Crocifissione* e l’*Immacolata*). Nella *Crocifissione* del 1597, dove figura all’età di ventotto anni, porta la barba e i baffi e sembra più severo di come appare ventitré anni più tardi (nel 1621), quan-

⁴ Cfr. fra R. BARIŠIĆ, *Franjevački samostan i crkva u Sutjesci [Il convento francescano e la chiesa a Sutjeska]*, “Glasnik Zemaljskog muzeja u Bosni i Hercegovini”, II, 1, 1890, pp. 28-40: 35.

⁵ L’unico ad aver segnalato, ma senza riscontro da parte della critica, il ruolo di Dragoilovich come semplice donatore è stato Z. KAJMAKOVIĆ, *Zidno slikarstvo u Bosni i Hercegovini [Pittura parietale in Bosnia ed Erzegovina]*, Sarajevo 1971, p. 91 (in serbo, in alfabeto cirilico).

⁶ Olio su tela, 173 x 154 cm. Kraljeva Sutjeska, Collezione del convento francescano di San Giovanni Battista. Cfr. S. CVETNIĆ, *Barokni defter: studije o likovnim djelima XVII. i XVIII. stoljeća u Bosni i Hercegovini [Il defter (= tur. libro, elenco) barocco: studi sulle opere d’arte dei secoli XVII e XVIII in Bosnia ed Erzegovina]*, Zagreb 2011.

⁷ «[N]a 1621 na 10 a[g]osta [ia Stie] pan Dragoilovi[ć učini ovi oltar] na slavu [i počtene blaženog zač]etia na novoj kapeli [...] baštinu u Borovicu». Anche qui compare per cinque volte l’omega dell’alfabeto greco invece della lettera «o». L’odierno piccolo villaggio di Borovica (Boroviza) si trova vicino a Kraljeva Sutjeska e alla località di Bobovac, nota per il castello della dinastia feudale Kotromanić, che ha regnato sulla Bosnia dal 1254 al 1463, prima della dominazione degli Ottomani.

⁸ L’iscrizione «[N]a 1592 g[odi]št[a] u Su[tris]c[i] i[a] St[ep]an Dr[ago]ilović učini » ci offre la data e l’informazione che il quadro fu fatto fare a Kraljeva Sutjeska da Dragoilovich. Nelle iscrizioni presenti sui tre dipinti, il verbo «učini» era interpretato come «feci» al posto del corretto «feci fare». Tra le due guerre, l’icona della Madonna apparteneva alla collezione privata di Milan Matejić a Sarajevo. Tutti e tre i quadri sono stati pubblicati come opere del pittore Stjepan Dragoilovich da Đ. MAZALIĆ, *Nekoliko primjeraka slikarske umjetnosti Bosne i Hercegovine od XVI.-XIX. vijeka [Alcuni esempi dell’arte pittorica della Bosnia ed Erzegovina dal XVI al XIX secolo]*, “Naše starine”, III, 1936, pp. 101-126.



1. Baldassare d'Anna (?), *Crocifissione con la Vergine, san Giovanni Evangelista, santa Maria Maddalena, san Francesco d'Assisi, santo Stefano e il donatore Stjepan Dragoilovich*, 1597. Kraljeva Sutjeska (Bosnia ed Erzegovina), collezione del convento francescano

2. Baldassare d'Anna, *Immacolata Concezione con i simboli lauretani, santo Stefano protomartire e il donatore Stjepan Dragoilovich*, 1621. Kraljeva Sutjeska (Bosnia ed Erzegovina), collezione del convento francescano

do di anni ne aveva cinquantuno e portava solo dei sottili baffi sotto il naso, rivolti verso l'alto. Il tempo trascorso – e non invano – si può tuttavia notare nella ricchezza accumulata: nel primo quadro, il giovane Dragoilovich ha solo un anello all'indice della mano sinistra; è abbastanza semplice, del tipo anello *chevalier* o anello sigillo⁹. All'età di cinquantuno anni, invece, Dragoilovich ha tre anelli, uno semplice all'anulare e due, con pietre preziose, all'indice e al mignolo. I vestiti di entrambi i ritratti lo mostrano benestante, non chierico, ma laico. Probabilmente si trattava di un mercante bosniaco-croato di successo, che durante il regno

⁹ Le iniziali «SD», divise da una croce semplice e da una stella a otto raggi, che sono dipinte nella *cartouche* sotto il *patibulum* sembrano un ingrandimento dell'impronta dell'anello sigillo sulla mano di Dragoilovich.

dei sultani Mehmet III e Osman II, sotto i governatorati ottomani in Bosnia di İdris Paşa e Bayram Paşa, abbellì le chiese del suo paese con quadri veneziani. Il confronto dell'aspetto anagrafico del personaggio nei due dipinti può lasciare perplessi, ma potrebbe semplicemente derivare dall'interpretazione del pittore. Fra Rafo Bogišić ricorda che sul finire dell'Ottocento la *Crocifissione* mostrava i fori dei proiettili esplosi durante le battaglie connesse all'annessione della Bosnia ed Erzegovina da parte dell'Austria (1878).

Sui restauri precedenti alle mostre sul patrimonio francescano (1988-1989)¹⁰ non ci sono notizie, solo le cicatrici. L'ultimo restauro, effettuato per la grande mostra *Francescani della Bosnia ed Erzegovina sul crocevia delle culture e delle civiltà*, ha lasciato tracce evidenti nella pulizia veloce e pesante, nelle ridipinture, nei contorni accentuati. Comunque, le fisionomie di san Francesco e santa Maria Maddalena, il trattamento dei capelli di san Giovanni e qualche altro particolare leggibile fanno pensare di nuovo a un pittore «conservatore, che s'attiene ad una cultura fondamentalmente tardomanieristica, imponendola con accenti più accademici», come Rodolfo Pallucchini ha definito Baldassare d'Anna¹¹.

¹⁰ Cfr. *Franjevci Bosne i Hercegovine na raskršću kultura i civilizacija* [*Francescani della Bosnia ed Erzegovina sul crocevia delle culture e delle civiltà*], catalogo della mostra (Zagabria, 6 ottobre 1988 - 8 gennaio 1989), Zagreb 1988.

¹¹ R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, I, Milano 1981, p. 55.

PRIMO SEICENTO VERONESE

Luca Fabbri

Il rinvenimento di alcuni inediti dipinti del Seicento veronese offre lo spunto per ripercorrere in breve qualche tappa di questo intrigante periodo della storia pittorica locale, forse il più denso di premesse rivoluzionarie, per la maggior parte abbandonate già entro il primo quarto del secolo, ancor prima della drammatica cesura segnata dalla pestilenza del 1630.

L'avvio dell'indagine può partire dalla tela raffigurante una *Madonna con il Bambino, san Bartolomeo e san Giacomo* (fig. 1), individuata nella Fototeca Zeri e indicizzata dallo studioso romano come *Anonimi veronesi sec. XVI, Michelangelo Aliprandi, Giovan Battista Rovedata*. Si tratta, ad evidenza, di un'opera di Sante Creara (1571-1630), forse identificabile con la pala con «Maria Vergine con S. Bartolomeo e S. Giacomo Appostoli [*sic!*]» attribuita all'autore da Saverio Dalla Rosa, che la ricorda nel coro della chiesa dei Cappuccini di Santa Croce a Verona¹. La tela potrebbe essere stata commissionata a Creara al termine della campagna di ristrutturazione dell'edificio seguita all'esplosione della vicina Torre della Paglia, adibita a polveriera, che un fulmine fece deflagrare nel 1624; in ogni caso appartiene certamente all'estrema attività del pittore, stanchissima e non aggiornata su quanto si andava contemporaneamente sperimentando, anche nel solo ambito locale. La posa della Vergine con il bambino in braccio pare richiamare la tarda *Madonna con il Bambino e i santi Zeno, Daniele, Gerolamo e Salomone* realizzata dal pittore per il collegio dei notai di Verona², ma è stringente anche la parentela tra

¹ S. DALLA ROSA, *Catastico delle Pitture, e Scolture esistenti nelle Chiese, e Luoghi Pubblici situati in Verona (1803-1804)* [Verona, Biblioteca Civica, ms. 1008], edizione a cura di S. MARINELLI, P. RIGOLI, Verona 1996, p. 38.

² M. REPETTO CONTALDO, *Sante Creara e dintorni*, "Verona Illustrata", 4, 1991, pp. 75-99.



1. Sante Creara, *Madonna con il Bambino, san Bartolomeo e san Giacomo*. Ubicazione ignota

la figura di san Bartolomeo e il suo omonimo che compare, assieme a Cristo in gloria e a sant'Isidoro, in una tela della parrocchiale di Illasi, che per la presenza del santo spagnolo si deve datare almeno *post* 1622. Al di là della flessione qualitativa presente nelle opere più tarde di Creara, in ogni caso collocabile almeno un decennio dopo il termine tradizionalmente identificato nel 1612³, il vero limite del

³ A partire da questa data, corrispondente alla cacciata del pittore dalla Confraternita dei Santi Siro e Libera, si fa solitamente risalire uno scadimento qualitativo nella produzione pittorica di Creara (vedasi G. GRASSELLI, *Sante Creara*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, a.a. 1971-1972; IDEM, *Per il risarcimento della personalità di Sante Creara*, "Vita Veronese", XXVI, 3-4, 1973, pp. 106-115; L. ROGNINI, *Sante Creara de Fochegjoli*, in *Maestri della pittura veronese*, a cura di P. BRUGNOLI, Verona 1974, pp. 285-292), contraddetto tuttavia dalla realizzazione di opere di grande qualità negli anni successivi, come la pala per Santa Caterina (1615), e dagli elogi che gli sono tributati dalle fonti nel mede-

pittore è quello di proseguire stancamente un discorso espressivo ormai completamente logoro, rivolto al passato, verso un mondo tardomanierista che a Verona si chiudeva, o avrebbe dovuto farlo, agli inizi del secolo, dopo la morte di Felice Brusasorci. Nei dipinti di committenza privata, principalmente su paragone, non si nota alcun significativo strappo in direzioni più aggiornate, anche se i temi di natura profana paiono risultare più congeniali all'autore, che vi si muove con felice libertà inventiva⁴. La raffinata qualità e l'alta temperatura manieristica di molte di queste opere sono indirettamente ribadite dalle ipotesi attributive, spesso inesatte ma volte in direzione dei colti ambienti della corte rudolfina, come l'*Ercole e Onfale* dei Musei Civici di Padova, dato a Hans Rottenhammer⁵ e riportato correttamente a Creara da Marinelli⁶; un caso analogo può essere rappresentato dal bel paragone transitato sul mercato antiquario raffigurante *Giuditta con la testa di Oloferne* (fig. 2), attribuito all'ambito della scuola di Praga⁷. Anche questo dipinto, a mio avviso, può essere ricondotto alla mano del maestro veronese entro il primo decennio del secolo⁸; il cruento episodio biblico diviene elegante scena cortese, e l'eroina-cortigiana pare approfittare dell'occasione per esibire l'elaborata acconciatura e il proprio raffinato campionario di gioielli. L'interpretazione della scena, depurata da qualsiasi elemento disturbante, marca una distanza di sensibilità incolmabile rispetto all'urgenza verista di matrice romana che si sarebbe diffusa, di lì a pochi anni, anche a Verona. Sarebbe suggestivo immaginare che la testa mozza di Oloferne, in primo piano, nasconda un criptoritratto del pittore; Creara d'altra parte era conosciuto anche per un'intensa e fortunata attività in questo genere, purtroppo allo stato attuale degli studi poco documentata⁹, e si

simo anno, quando è ricordato tra i «pittori eccellenti» esistenti in città. Vedasi F. PONA, *Lo Stolone*, Verona 1615, p. 9; REPETTO CONTALDO, *Santo Creara*, cit., p. 82 nota 3.

⁴ *Ibidem*, p. 86; S. MARINELLI, *Ritorno al Seicento*, «Verona Illustrata», 4, 1991, 55-68: 56.

⁵ D. BANZATO, in *La Quadreria Emo Capodilista. 543 dipinti dal '400 al '700*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 7 maggio - 25 settembre 1988), a cura di D. BANZATO, Milano 1988, pp. 105-106, cat. 158.

⁶ MARINELLI, *Ritorno al Seicento*, cit., p. 56.

⁷ Christie's, New York, 29 maggio 2001, *Old Master Paintings, Drawings and Frames*, lotto 256, come «School of Prague, early 17th century, *Judith with the head of Holofernes*».

⁸ Si veda, per un puntuale confronto stilistico, il dipinto su paragone raffigurante *Diana e le ninfe* passato in asta da Christie's, New York, 9 giugno 2010, *Old Masters & 19th Century Art including Select Works from the Salander-O'Reilly Galleries*, lotto 218, con la corretta attribuzione a Creara.

⁹ Risulta infatti perduto il dipinto per i Cappuccini di Vicenza con «due ritratti dabbasso» (D. ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi* [ms., 1831-1834 ca.], edizione a cura di



2. Sante Creara, *Giuditta con la testa di Oloferne*. Già New York, mercato antiquario

ricordi che proprio lui, tra i vari e dotati allievi di Felice Brusasorci, era stato inviato assieme al maestro a Firenze, a copiare i ritratti nella galleria Granduca su

G. BIADEGO, Verona 1891, p. 254), così come i ritratti di collezione Canossa (A. AVENA, *La Galleria Canossa nel 1781*, "Madonna Verona", VII, 26, 1913, pp. 99-108: 103, n. 30, 106, n. 53, 107, n. 80). Nel Museo di Castelvechio si trova attualmente l'unico ritratto noto del pittore, raffigurante una giovane novizia con crocifisso; S. MARINELLI, in *Cento opere per un grande Castelvechio*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvechio, 15 maggio - 15 novembre 1998), a cura di P. MARINI, G. PERETTI, Venezia 1998, p. 72, cat. 50.



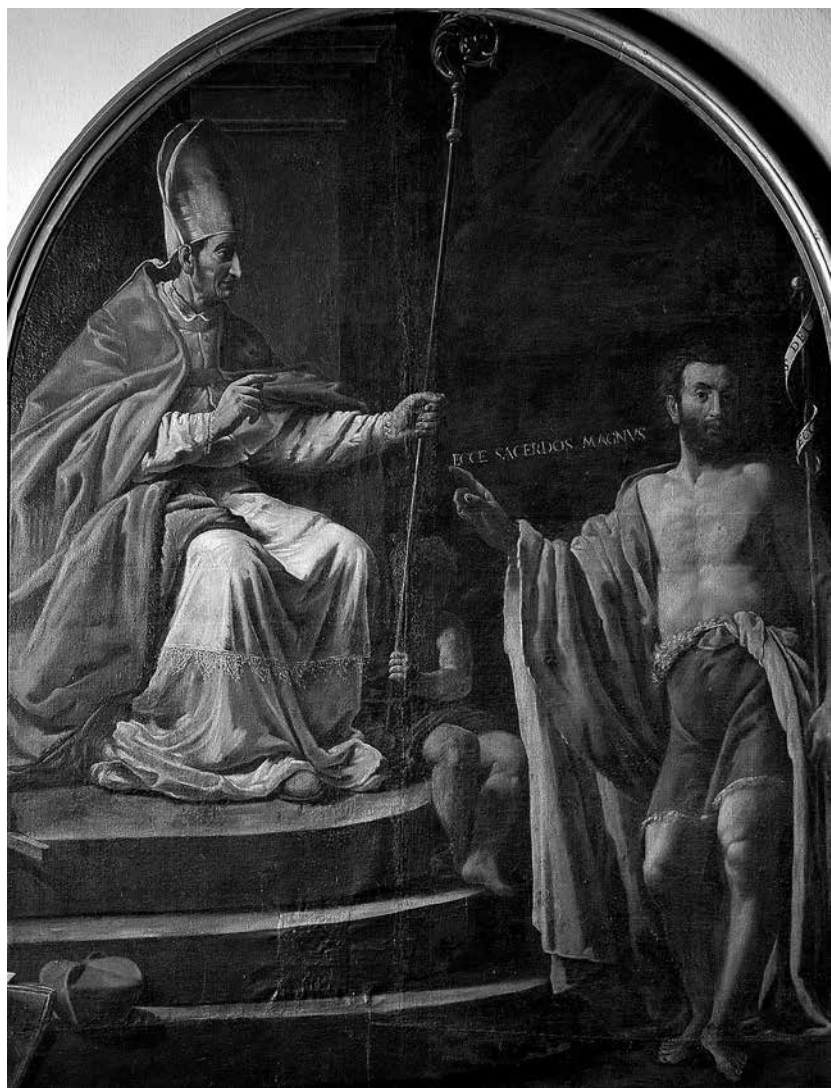
3. Sante Creara, *San Giovanni Battista*. Verona. Verona, chiesa di San Giovanni in Valle

4. Sante Creara, *Angeli che sostengono l'ostensorio*. Verona, chiesa di San Giovanni in Valle

incarico di Agostino Giusti¹⁰. L'ipotesi, pur intrigante, è tuttavia probabilmente da scartare: il volto del condottiero assiro, caratterizzato dal naso aquilino a punta cadente e dalle ampie e infossate orbite oculari, rientra in una tipologia che fa parte del repertorio fisionomico del pittore e torna, identico, in opere più tarde come il *San Giovanni Battista* della chiesa di San Giovanni in Valle¹¹ (fig. 3), oppu-

¹⁰ M. BACCI, *Jacopo Ligozzi e la sua posizione nella pittura fiorentina*, "Proporzioni", IV, 1963, pp. 46-84: 76 nota 13.

¹¹ Si tratta di uno stendardo dipinto su entrambi i lati, che raffigura sul *recto* san Giovanni Battista e, sul *verso*, due angeli reggenti un ostensorio (fig. 4); l'opera, da ricondurre alla piena autografia di Creara, era attribuita a Felice Brusasorci da DALLA ROSA, *Catastico*, cit., p. 177. Fino a pochi anni fa lo stato di conservazione del dipinto non permetteva di confermare la tradizionale ipotesi attributiva. Vedasi REPETTO CONTALDO, *Santo Creara*, cit., p. 75 nota 1.



5. Marcantonio Bassetti, *San Carlo Borromeo e san Giovanni Battista*. Costermano, località Marcia-ga, chiesa dei Santi Filippo e Giacomo

re il sant'Antonio abate della pala con *La Vergine incoronata con i santi Apollonia, Pietro, Antonio abate, Giuseppe e Lucia* del Museo di Castelvecchio¹², che ne riutilizza in controparte il medesimo cartone. Pare inoltre difficile, e forse nemmeno filologicamente corretto, ipotizzare un soprassalto di crudo realismo in un'opera, e in una sensibilità, così lontana dall'indagine analitica del dato reale.

A fare da contraltare alla cultura della quale Creara e altri meno abili interpreti, come Orazio Farinati, Zeno Donise e Domenico Maccaccaro, erano gli ultimi e stanchi cantori, fu l'attività dei veronesi 'romani', che ormai gli studi hanno definitivamente ampliato oltre il celeberrimo «trio» longhiano¹³. All'incirca della stessa data della tela rintracciata nella Fototeca Zeri, ma separata da un abisso psicologico, è la pala con *San Carlo Borromeo e san Giovanni Battista* della chiesa dei Santi Filippo e Giacomo a Marciaga di Costermano (fig. 5), attribuibile a Marcantonio Bassetti (1586-1630). Due statuarie figure emergono dall'ombra scura della tela, illuminate da una luce teatrale e radente: un metafisico san Carlo Borromeo, algido e serafico come un idolo, che ha abbandonato il cappello cardinalizio per assidere sul trono in vesti vescovili, e il monumentale Precursore, forse, questo sì, criptoritratto del committente, che introduce Borromeo con le parole del graduale gregoriano *Ecce sacerdos magnus*. Tra le due figure, appena accarezzato da un filamento di luce, compare un putto, che aiuta san Carlo a reggere il pesante pastorale. Nonostante il non ottimale stato conservativo la tela, segnata da numerose toppe e con un'evidente aggiunta malamente ridipinta lungo tutto il margine inferiore, è uno dei capolavori veronesi dell'artista e si candida a essere addirittura la prima opera eseguita al ritorno a Verona dopo il soggiorno romano, anche considerando la quantità e qualità delle suggestioni caravaggesche non ancora stemperate da una committenza sempre più provinciale, non solo geograficamente. L'opera è interessante, anche, per l'eccezionale rilievo iconografico attribuito alla figura di san Carlo, indicato da san Giovanni Battista quasi come *alter Christus*; questi, infatti, è introdotto dall'espressione *Ecce sacerdos magnus*, desunta dal Siracide e solitamente riferita alla figura salvifica di Gesù, che nel 1610 era stata citata dal cardinale Mariano Perbenedetti per esprimere il suo voto favorevole alla canonizzazione del vescovo milanese¹⁴. Rispetto a opere di po-

¹² Originariamente nella chiesa di San Marco alle Carceri, dove la ricorda ancora B. DAL POZZO, *Le vite de' pittori, de' gli scultori, et architetti veronesi*, Verona 1718, p. 253.

¹³ R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. R. Galleria Borghese. Il trio dei Veronesi: Bassetti, Turchi e Ottini*, "Vita Artistica", I, 1926, pp. 123-126; riedito in IDEM, *Saggi e ricerche, 1925-1928*, I, Firenze 1967, pp. 287-293.

¹⁴ M.A. GRATAROLA, *Successi maravigliosi della venerazione di S. Carlo cardinale di S. Prassede et arcivescovo di Milano*, Milano 1614, p. 192.



6. Antonio Giarola, *Madonna con il Bambino e i santi Nicolò, Antonio e Rocco*. Malcesine, chiesa parrocchiale

7. Antonio Giarola, *Madonna con il Bambino, san Francesco e san Valentino*. Malcesine, chiesa parrocchiale

chi anni precedenti, come le due grandi tele di un altro concittadino ‘naturalista’, Pietro Bernardi, raffiguranti *San Carlo distribuisce pane ai poveri* e *San Carlo prega tra gli appestati*, realizzate attorno al 1616 per l’omonima chiesa veronese, nella pala di Marciaga non si sottolinea la valenza apotropaica di Borromeo come santo ‘antipeste’¹⁵, ma si elimina qualsiasi riferimento reale, estraniando la figura in una dimensio-

¹⁵ S. MASON, *L’immaginario della morte e della peste nella pittura del Seicento*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di M. LUCCO, II, Milano 2001, pp. 423-542, in particolare p. 539.

ne atemporale, eterna. Stupisce che un'opera dall'iconografia così ardita e intellettualmente raffinata si trovi in un territorio periferico come quello di Costermano, e sarebbe certo di grande interesse conoscere la figura del committente del dipinto, purtroppo giunto a noi senza storia, che scelse uno degli artisti più aggiornati ed eterodossi del panorama pittorico locale, per questo presto ai margini delle commissioni pubbliche e private¹⁶. Una particolare venerazione per il santo meneghino in quest'area del territorio veronese è testimoniata d'altra parte dall'oratorio realizzato in suo onore nel 1620 all'interno della poco distante villa della famiglia Becelli, feudataria di Costermano. Anche in considerazione della produzione successiva dell'autore, che presenta «una contaminazione linguistica con l'idioma 'parlato', 'volgare', della pittura popolare da ex-voto»¹⁷, ben visibile in tele come quelle per i Camaldolesi di Avesa o per la parrocchiale di Alcenago, in cui ricompare l'immagine di san Carlo riprodotta con tutt'altra forza espressiva, l'opera di Marciaga pare l'affascinante manifesto di una rivoluzione potenzialmente incendiaria, ma presto tradita.

Una medesima evoluzione verso una pittura meno cruda, più adatta a compiacere un mercato legato alla tradizione classicista come quello veronese, è stata spesso richiamata per Antonio Giarola (1597-1674). Dopo gli eclatanti esordi vicini alla lezione di Saraceni, come la pala della *Crocifissione* di Mezzane, collocabile attorno agli anni della morte del maestro¹⁸, lo stile del pittore compie una decisa sterzata in direzione emiliana, tanto che le fonti parlano addirittura di un poco probabile alunno, tardivo, presso Albani¹⁹, mentre è meglio documentata un'effettiva adesione alla pittura bolognese, e reniana in particolare²⁰. Al catalogo

¹⁶ Pur essendo, assieme a Claudio Ridolfi, l'unico pittore veronese al quale Carlo Ridolfi dedicò una biografia, il successo di Bassetti presso la committenza pubblica e privata veronese fu limitato: negli inventari delle più note famiglie veronesi non sono registrate sue opere (A. OTTANI CAVINA, *Marcantonio Bassetti*, in *Cinquant'anni di pittura veronese 1580-1630*, catalogo della mostra [Verona, Palazzo della Gran Guardia, 3 agosto - 4 novembre 1974], a cura di L. MAGAGNATO, Verona 1974, pp. 130-162: 133) e nel *Sileno* di Francesco Pona, che pure magnifica la decorazione della cappella Varalli, per la gran parte certo compiuta dall'artista, il suo nome risulta addirittura omissso (L. MAGAGNATO, *Due generazioni*, in *Cinquant'anni di pittura*, cit., pp. 13-39: 39).

¹⁷ OTTANI CAVINA, *Marcantonio Bassetti*, cit., p. 135.

¹⁸ S. MARINELLI, *Su Antonio Giarola e altri fatti veronesi del suo tempo*, "Paragone", XXXIII, 387, 1982, pp. 33-43: 35.

¹⁹ C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi* [1678], a cura di G. ZANNOTTI, II, Bologna 1841, p. 179; ZANNANDREIS, *Le vite*, cit., p. 248.

²⁰ Vedasi D. BENATI, *Antonio Giarola per Modena*, "Paragone", XXXVIII, 447, 1987, pp. 37-42; A. MAZZA, *La conversione emiliana di Antonio Giarola*, in *La pittura veneta negli Stati Estensi*, a cura di J.



8. Giambattista Amigazzi, *Madonna con il Bambino, san Cristoforo e santo chierico*. Sant'Anna d'Alfaedo, località Zivelongo, oratorio di Santa Maria Immacolata

9. Giambattista Amigazzi, *Madonna con il Bambino che appare a Sant'Ulderico, san Giovanni Battista e san Francesco*. Mezzane di Sotto, località Castagnè, chiesa di Sant'Ulderico

del pittore, forse come opere estreme, si potranno aggiungere due tele conservate presso la parrocchiale di Malcesine. La prima, raffigurante la *Madonna con il Bambino e i santi Nicolò, Antonio e Rocco* (fig. 6), è messa in relazione da Enrico Maria Guzzo con la pala bresciana proveniente dalla chiesa di San Giorgio, e ora a Bagolino, realizzata a Verona tra il 1657 il 1662, dalla quale è ripresa la figura di

BENTINI, S. MARINELLI, A. MAZZA, Verona 1996, pp. 235-258. La parabola di Giarola è ricalcata anche da altri autori locali meno noti, tra i quali, ad esempio, il misconosciuto Giovanni Ceschini. Vedasi L. FABBRI, *Giovanni Ceschini, pittore veronese del Seicento*, "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona", in c.s.

san Nicola²¹. L'opera, molto danneggiata dalle numerose cadute di colore, più fitte nei volti dei santi Antonio e Rocco, e abbondantemente ridipinta nella parte superiore, che cita la famosa pala carraccesca della *Madonna di San Giorgio*, è ritenuta dubitativamente prodotto di bottega; credo, tuttavia, che questa cautela attributiva si possa sciogliere in direzione di una piena autografia del maestro²², certo nella scia della sua ultima attività, che ha smarrito la *verve* dei primi entusiasmanti anni di influenza saraceni, ma è ancora capace di slanci di grande verità narrativa, come nel volto estatico di san Nicolò, oppure nella modulazione della luce che definisce il corpo statuario del putto reggente il libro della Regola o rende fragrante la pagnotta ai piedi di san Rocco. La tela doveva originariamente ornare l'altare maggiore della chiesa dei Santi Nicolò e Rocco²³, fabbricata poco prima del 1647 da tale Giorgio Zorzi²⁴; il completo stravolgimento della decorazione interna dell'oratorio, che ha portato anche alla demolizione dell'altare maggiore, non ci permette tuttavia di verificare se questo venne commissionato, con la relativa pala, nello stesso torno d'anni. La vicinanza già rilevata con il dipinto bresciano, ma ancor più quella con l'inedita *Madonna con il Bambino, san Francesco e san Valentino* (fig. 7) conservata anch'essa nel deposito della parrocchiale malcesinese, porterebbe infatti a spostare la datazione della tela di San Nicolò almeno alla fine degli anni Cinquanta. Quest'ultimo dipinto, proveniente dalla chiesa della Madonna della Fontana, venne verosimilmente realizzato assieme all'altare che lo inquadrava, che l'epigrafe dedicatoria ricorda edificato nel 1659 da Filippo Chincarini²⁵. Anche in questo caso l'opera è riconducibile a Giarola per una serie di rimandi incrociati con tele del periodo tardo dell'autore, nonostante la discreta tenuta qualitativa sia bilanciata da palesi difficoltà compositive. Il gruppo della Vergine con il Bambino e le due figure dei santi oranti paiono infatti ritagliate e inserite in un assemblaggio poco equilibrato e dalla lettura non sempre chiara, che unisce in maniera incongrua la devozione mariana di san Valenti-

²¹ E.M. GUZZO, *Contributo per Antonio Giarola*, "Arte veneta", 45, 2, 1993, pp. 97-101: 100 nota 12; IDEM, *Un dipinto per il Seicento veronese: la pala di San Nicola*, in N. MAFFEZZOLI, *La pieve di Santo Stefano in Malcesine*, Malcesine (Verona) 1995, pp. 84-86.

²² Guzzo (comunicazione orale) ritiene ora che la tela possa essere, almeno parzialmente, ricondotta all'autografia di Giarola.

²³ N. MAFFEZZOLI, *Asterischi malcesinesi*, Malcesine (Verona) 1990, pp. 71-72.

²⁴ D.G. BORSATTI, *Malcesine*, Verona 1929, pp. 257-258.

²⁵ *Ibidem*, p. 266. Nella cimasa dell'altare è ancora presente l'epigrafe dedicatoria che recita «D-O-M / DEIPARAE V DIVOQFRA / PIUS R. PHILIPUS CHINCHARIN / DICAVIT / AETATIS SUAE LXXXI / ANO DNI MDCLIX».



10. Giambattista Amigazzi, *L'Assunzione della Vergine tra gli apostoli e i santi Giovanni, Carlo, Rocco e Sebastiano*. Verona, località Santa Maria in Stelle, chiesa di Santa Maria Assunta



11. Denijs Calvaert, *Assunzione della Vergine*. Firenze, Galleria degli Uffizi

no con l'episodio delle stimmate di san Francesco, generate da un cherubino che si fa strada a fatica tra i putti alati che circondano la Vergine e il Bambino²⁶. La vicinanza fisionomica e stilistica tra i volti di san Francesco e san Nicolò, entrambi con gli occhi rapiti verso l'alto, pare derivare da un medesimo cartone riutilizzato in controparte, che farebbe ipotizzare un lasso cronologico abbastanza breve tra l'esecuzione delle due opere.

Se all'attività tarda di Giarola si rimprovera la larga ripresa di nessi formali e compositivi reniani, il campione locale di un citazionismo ancora più eclettico, nel Seicento, dovette essere Giambattista Amigazzi (1589/1591-1651). Il pittore, citato dalle fonti come allievo di Claudio Ridolfi, ne è più probabilmente, anche per età, un copista ricercato e di buona qualità, tanto che alcune sue opere sono

²⁶ Anche questo gruppo pare derivare da un'invenzione "bolognese"; si veda il disegno raffigurante *Il riposo durante la fuga in Egitto*, attribuito a Simone Cantarini, conservato nelle collezioni del castello di Windsor (RCIN 903414).

state scambiate a lungo per quelle del più quotato maestro²⁷. In realtà Amigazzi recepisce gli spunti formali più disparati, da Paolo Veronese, copiato nella grande *Cena* della chiesa di San Carlo a Verona e in altri dipinti presenti nella bottega al momento della redazione del testamento²⁸, a tutta una serie di maestri, da Bassano a Turchi, da Tiziano a Palma il Giovane, le cui composizioni sono probabilmente desunte da un ricco repertorio di incisioni, e sempre filtrate da una medesima cifra stilistica²⁹. Proprio questa riuscita commistione di elementi derivati da altri maestri veronesi, unita a una certa isotopia riscontrabile soprattutto nelle figure dei putti e della Vergine, permette di ricondurre all'autografia del pittore la pala con la *Madonna con il Bambino che appare a Sant'Ulderico, San Giovanni Battista e San Francesco*, della chiesa di Sant'Ulderico nella frazione di Castagnè a Mezzane di Sotto, già attribuita da Lanceni a Ridolfi³⁰ (fig. 9). Nella tela la figura di San Francesco, con le braccia allargate a misurare lo spazio, richiama immediatamente alla memoria il medesimo santo dipinto da Turchi in alcuni paragoni di grande fortuna, che erano già stati oggetto di studio e copia da parte di Amigazzi³¹; allo stesso modo Sant'Ulderico, con lo sguardo rivolto alla Ver-

²⁷ Si vedano le serie dei *Misteri del Rosario* di Mazzantica e Marcellise, attribuite a Ridolfi da L. MAGAGNATO, *Claudio Ridolfi*, in *Cinquant'anni di pittura*, cit., pp. 180-191: 186-187, e restituite ad Amigazzi da E.M. GUZZO, *La presenza del pittore Amigazzi a Mazzantica e Oppeano*, in *Oppeano. Il territorio e la comunità*, a cura di C. BISMARA, B. CHIAPPA, G.M. VARANINI, Verona 2013, pp. 222-225. Già le fonti mettevano in guardia dalle similitudini tra i due pittori; nelle *Notizie* relative ad Amigazzi, Orlandi afferma: «diletto copiare le opere del suo maestro, e lo fece con tale studio che vengono tenuti per originali da chi non ha perfetta cognizione del maestro»; A.P. ORLANDI, *Abecedario pittorico dei professori più illustri in pittura, scultura, e architettura nel quale sotto brevità si descrivono le notizie dei suddetti artefici antichi, moderni, e viventi, cifre, e tempi nei quali fioriscono: opera utilissima a tutti i diletianti delle belle arti*, Firenze 1788, p. 626.

²⁸ Verona, Archivio di Stato, *Notarile, Testamenti*, m. 251, n. 105; citato da GUZZO, *La presenza*, cit., p. 225, nota 8.

²⁹ *Ibidem*, p. 223. Si veda a proposito l'inedita tela con la *Madonna con il Bambino, san Cristoforo e santo chierico* (fig. 8) dell'oratorio di Maria Immacolata a Zivelongo di Sant'Anna d'Alfaedo, forse databile ai tardi anni Quaranta, che mescola all'immagine celeberrima di Santa Maria della Ghiara rimandi alle opere di Strozzi e Ridolfi.

³⁰ G.B. LANCENI, *Ricreazione pittorica o sia Notizia universale delle pitture nelle chiese e luoghi pubblici della città e diocesi di Verona*, a cura di M. POLAZZO, Verona 1986, p. 140.

³¹ Vedasi il paragone con la *Madonna con il Bambino e i santi Giovannino e Francesco*, opera conservata al Museo Civico di Padova e forse proveniente dalla chiesa di San Giovanni di Verdara; GUZZO, *La presenza*, cit., p. 224. Tra le possibili opere del maestro influenzate da Turchi credo si possa inserire anche la tela con *L'Annunciazione*, conservata al Museo di Castelvecchio, nella quale compaiono gli angeli bamboccianti tipici dell'autore; il volto di Maria pare inoltre una copia fede-

gine e la mano sollevata di taglio verso lo spettatore, è ancora una derivazione dall'Orbetto, e precisamente dalla pala d'altare di San Raimondo de Peñafort in Sant'Anastasia, mentre il San Giovanni Battista cita il suo omonimo della pala con *La Madonna con il Bambino, san Giovanni Battista e san Girolamo*, realizzata da Paolo Veronese per la chiesa di San Francesco della Vigna, oggi tramandata solamente dall'incisione di Antonio Baratti³². La ripresa testuale di immagini diverse, ideate per altre composizioni, non può che rendere l'aspetto della pala di Castagnè piuttosto incoerente, quantomeno per la reazione stupita dei santi Ulderico e Francesco, bilanciata da un imperturbabile Battista; anche la figura della Vergine pare derivare da un'altra opera, forse nemmeno capita, dato che Maria è colta nell'atto di porgere delicatamente uno scapolare che nessuno raccoglie. Proporre una seriazione cronologica per i dipinti di Amigazzi è piuttosto difficile, sia perché il pittore rimane sempre formalmente impeccabile per tutto il corso della sua lunga carriera, sia perché la sua attività prima degli anni Quaranta non è, allo stato attuale degli studi, conosciuta, fatta salva la tela del *Noli me tangere* della parrocchiale di Trevenzuolo³³, ancora imbevuta di ricordi veronesiani. La presenza tuttavia di numerosi rimandi a Turchi, apparentemente meno superficiali e sporadici di quelli che compariranno nelle tarde serie dei *Misteri del Rosario* di Marcellise e Mazzantica, le ombreggiature che segnano decise i volti, la cromia terrosa, le tipologie fisionomiche caratterizzate, potrebbero collocare il dipinto in una fase ancora giovanile, forse pochi anni dopo il 1630, quando è realizzata la tela con *L'assunzione della Vergine tra gli apostoli e i santi Giovanni, Carlo, Rocco e Sebastiano* della parrocchiale di Santa Maria in Stelle (fig. 10), dalla quale è evidentemente ripresa la figura del Battista. L'opera, inedita, venne commissionata come *ex voto* dal rettore della chiesa, Giovan Battista Fraccaroli, nell'anno della terribile pestilenza del 1630, come si può desumere dall'iscrizione che corre lungo il margine inferiore della tela³⁴. Nel quadro compaiono dunque di necessità i

le del viso della Maddalena della tela di Trevenzuolo. L'opera è attribuita a Ceschini da S. MARINELLI, in *Proposte e restauri. I musei d'arte negli anni Ottanta*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 1987), a cura di S. MARINELLI, Verona 1987, pp. 222-223.

³² Riprodotta da ultimo in S. MASON, *La "presenza" dei committenti nei dipinti di Paolo Veronese*, in *Paolo Veronese, l'illusione della realtà*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 5 luglio - 5 ottobre 2014), a cura di P. MARINI, B. AIKEMA, Milano 2014, pp. 153-163; 159, fig. 6.

³³ E.M. GUZZO, *Nell'ombra di Claudio Ridolfi: Giovan Battista Amigazzi e le pale seicentesche delle parrocchiali di Fagnano e Trevenzuolo*, in *Trevenzuolo. Origini e vicende di una comunità*, a cura di B. CHIAPPA, P. FERRARINI, Verona 1997, pp. 107-109.

³⁴ «IO. BAP'TA. FRACAROLVS. ECCL. S.M. IN. STELL. - RECT. ANNO. PESTILIT.

santi apotropoici Sebastiano e Rocco, assieme al nuovo compagno Carlo, distintosi per la sua attività a favore dei malati di peste milanesi, e a San Giovanni, omonimo del rettore. La probabile volontà del committente di comprendere anche l'immagine della Vergine Assunta, patrona della chiesa, è risolta da Amigazzi con un singolare *coup de théâtre*, che prevede un *parterre* di santi, disposti in parata all'interno della chiesa, intenti a loro volta ad ammirare un dipinto raffigurante l'Assunzione della Vergine. L'episodio, pur non essendo invenzione originale del pittore, non è ripreso dall'icona di Tiziano del Duomo, riferimento che si direbbe obbligato per i veronesi e che lo stesso Amigazzi utilizzerà nei *Misteri del Rosario* di Mazzantica, ma da un'opera di un autore fiammingo all'incirca contemporaneo, conosciuto probabilmente tramite incisione, ovvero Denijs Calvaert, detto anche Dionisio Fiammingo (1540-1619) (fig. 11). Il dipinto originale è un divertentissimo episodio di dissacrante scompiglio causato dall'evento divino, con gli apostoli sparigliati dalla repentina assunzione della Madonna e colti in pose scomposte e concitate; nella tela di Santa Maria in Stelle questa tensione formale ed emotiva è invece stemperata, si perdono le fisionomie caricaturali e spigolose, la veduta paesaggistica e la quinta architettonica, così come il forte scorcio prospettico del sarcofago, a favore di una composizione meno caotica e composta; della *vis comica* originale rimane solamente l'apostolo sulla destra, che si copre gli occhi con la veste, terrorizzato dall'epifania divina. Dovremmo immaginare che questa decisa semplificazione formale non derivasse dalla scarsa comprensione del modello fiammingo da parte di Amigazzi, quanto piuttosto dall'obbedienza ai severi precetti controriformistici, che invitavano i pittori a comporre scene didascaliche di facile leggibilità, eliminando possibili licenze ed eterodossie iconografiche. Il largo successo che ebbero nella seconda metà del Seicento opere come questa, tecnicamente raffinate e piacevoli ma certo scarsamente originali sul piano dell'invenzione, la dice lunga sul gusto diffuso tra la committenza del tempo, congelato in direzione di una pittura ancora legata alle composizioni dei grandi maestri veneti del Cinquecento e del Seicento, e ormai lontano anni luce dai prodotti, aggiornati e sperimentali, che erano comparsi sulla scena locale solamente pochi anni prima.

L'ORIGINALITÀ DEL COPISTA

NOTE D'ARCHIVIO PER JOSEPH HEINTZ IL GIOVANE (E BREVI APPUNTI SU TIZIANELLO)

Meri Sclosa

Gli studi susseguitisi negli ultimi anni su Joseph Heintz il Giovane hanno messo a fuoco una fisionomia artistica multiforme e innovatrice, capace di sperimentare diversi filoni espressivi, nonché di armonizzare le proprie origini culturali, raffinatamente manieristiche e nordiche, con il fare pittorico veneziano. Dimostrando pragmatismo e versatilità di spirito, il pittore d'origine tedesca non solo ha contribuito allo sviluppo di un vedutismo 'festivo' che, pur con un'indole ancora totalmente teatrale, anticipa quello settecentesco, ma è anche riuscito a intercettare con notevole successo il gusto della committenza lagunare per la pittura di genere e, in particolare, per quei soggetti capricciosi che affondano la loro ispirazione nelle 'stravaganze' alla Bosch. Tuttavia, è bene sottolineare che l'originalità di Heintz, decantata anche da Marco Boschini¹, va circoscritta entro i confini di un audace estro compositivo e di una grande abilità di rielaborazione. Il metodo dell'artista, infatti, consiste nell'appropriazione sistematica dei più diversi modelli della tradizione pittorica italiana ed europea – in gran parte desunti da trasposizioni calcografiche o, meno di consueto, da disegni e fonti dirette – e in un inesauribile e fantasmagorico procedimento di *variatio*, che li adatta alla contingenza, 'bizzarra' o compitamente sacra, dell'opera, mascherando non di rado la radice. La vera natura dei dipinti heintziani, come illustrato negli ultimi contributi dedicatigli, è dunque quella del *pastiche*², ossia della fusione sincretica e ori-

¹ M. BOSCHINI, *La carta del navigar pittoresco*, ed. critica a cura di A. PALLUCCHINI, Roma-Venezia 1966, pp. 572-573.

² Su questo aspetto, si veda da ultimo l'illuminante contributo di M. CANNONE, D. GALLAVOTTI CAVALLERO, *Dipinti inediti e nuove attribuzioni per Joseph Heintz il giovane*, "Storia dell'arte", 139, 2014, pp. 49-83.

ginale di innumerevoli citazioni figurative; si tratta di un gioco intellettualistico che, a ben vedere, trova la propria esegesi nel contesto praghese in cui avviene la formazione del pittore. Il retaggio culturale rudolfino, pervaso di sapienza e pratiche esoteriche, non affiora solo nella tematica occulta degli 'stregozzi' e delle sarabande demoniache assemblate da Heintz, ma esala, in maniera squisitamente distillata, dalla sua stessa pratica artistica, che, alla stregua dell'alchimia, diventa manipolazione della *forma*. Una preziosa testimonianza del *modus operandi* del tedesco viene, senz'altro, da un' *Ultima cena* (già Genova, mercato antiquario) di recente attribuzione, frutto di uno straordinario montaggio di copie³, che solo il suo fantasioso talento interpretativo riscatta dal pedissequo esercizio della duplicazione.

Se tutta la produzione heintziana è caratterizzata da una costante – e a vari gradi dissimulata – prassi imitativa, per gioco forza era logico giungere alla supposizione che l'artista si dedicasse anche all'attività tradizionale del copista, impegnato in maniera manifesta nel calco fedele dei maestri antichi e moderni. All'assenza di dati certi in proposito supplisce ora il recupero di un prezioso ed esplicito documento d'archivio, che alla data relativamente precoce del 1639 attesta per Joseph Heintz il Giovane un episodio di eccezionale, e al momento insuperata, fortuna collezionistica. Si tratta della trascrizione notarile dell'inventario autografo di «tutti li quadri di pittura et mobeli» di proprietà di monsignor Gerardo Biancosi, compilato il 12 settembre 1639 in previsione di un donativo al fratello Anzolo⁴. L'elenco, precisissimo nel registrare la paternità dei dipinti, tanto originali quanto copie, è assolutamente degno di fede, poiché steso da quello che oggi appare come il maggiore committente del pittore tedesco, in possesso di ben quarantuno sue opere. Originario di Salò, nominato canonico di Torcello negli anni Trenta, Biancosi è un personaggio minore, ma non del tutto oscuro, della Venezia seicentesca, noto in particolare agli studi musicali per l'impegno ventennale, dal 1614 circa, come «cantor et musico», virtuoso nel suono della tiorba, presso la Cappella di San Marco⁵.

³ Per l'analisi puntuale delle fonti iconografiche utilizzate da Heintz – da Jacopo Tintoretto ad Hans Vredeman de Vries – cfr. *ibidem*, pp. 53-60.

⁴ Venezia, Archivio di Stato (d'ora in poi ASVe), *Notarile, Atti* (notai Nicolò e Tadio Fedrici), b. 6032, protocollo 1639, cc. 153v-156r. La trascrizione dell' *Inventario fatto d'accordo da noi Monsignor Gerardo et Anzolo Biancosi sotto il dì 12 settembre 1639 in Venetia*, qui riportata in appendice, si trova alle cc. 154v-155r. Una postilla a margine di mano del notaio (11 giugno 1643) ci informa dell'esistenza di ulteriori dipinti, rinviando a un nuovo inventario, oggi purtroppo irreperibile.

⁵ Succinte notizie su Gerardo Biancosi si ricavano da J.H. MOORE, *Vespers at St. Mark's. Mu-*



1. Joseph Heintz il Giovane, *Il Genio dell'Arte*, 1625, disegno. Vienna, Graphische Sammlung Albertina

Coniugando la passione per l'arte contemporanea al tradizionale gusto per i grandi maestri del Cinquecento, dei quali all'evidenza non poteva permettersi gli autografi (con l'eccezione di «un past[o]rel in tella original del Salviati» e di un *Cristo alla colonna* «di mano antiga»), il religioso mise insieme una selezionata raccolta di copie, in prevalenza soggetti sacri. Se della maggior parte troviamo indicata solo la responsabilità del modello – Giovanni Bellini, i due Palma, Pordenone, Veronese e Padovanino –, di alcune, invece, apprendiamo anche l'identità del copista. A un ritratto «cavato da Rafael d'Urbino» per mano di un ignoto «francese valentomo» e a un «santo Bastiano grande, copia de Tician, fatto da Ticianello», si affiancavano otto riproduzioni eseguite «dall'Ens». Almeno sei dipendevano da esemplari del XVI secolo: due ritratti, «una donna bionda» e «un gentilomo», da Bellini⁶, due patetiche immagini di «Nostro Signore» da Palma il Vecchio e Pordenone, una *Pietà* in notturno da Jacopo Bassano (il dipinto originale potrebbe essere la celeberrima pala della chiesa di Santa Maria in Vanzo a Padova) e un quadro con «donine» da «Brusach» (o «Brusael»), nominativo storpiato da interpretarsi, forse, come Brueghel⁷. Il piccolo insieme di duplicati heintziani in possesso di Biancosi, cronologicamente inerente alla sua prima attività lagunare⁸, permette di intuire quanto intenso fosse stato l'impegno dell'artista di Augusta nello studio della tradizione pittorica veneziana, gettando una luce davvero essenziale sulle modalità di acquisizione – attraverso l'*aemulatio* – di una perfetta capacità di mimesi e, vista l'eterogeneità dei saggi di riferimento, sullo sviluppo di quella versatilità stilistica che ne sostanzia l'arte.

Non solo orientata verso il passato, la collezione Biancosi non manca di aprirsi all'attualità artistica e di dar prova dell'aggiornata cultura del musicista di San Marco. Accanto ad alcuni dipinti devozionali, consoni alla sua veste spirituale, i sog-

sic of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta and Francesco Cavalli, I, Ann Arbor 1981, p. 350 nota 217, e da P. FABBRI, *Monteverdi*, Torino 1985, p. 186; cfr. inoltre lo studio di R. THURSTON MILLER, *The Composers of San Marco and Santo Stefano and the Development of Venetian Monody (to 1630)*, Ph.D. diss., University of Michigan, 1993, pp. 27-28, nel quale si rintraccia una fugace menzione dell'inventario di monsignor Biancosi.

⁶ Un altro ritratto viene «cavato dal Sane [?]», autore per il quale, causa la difficile e incerta lettura del nome nel documento originale, non è possibile avanzare alcuna ipotesi identificativa.

⁷ Il generico soggetto, pur apparendo non del tutto affine alla più consueta iconografia bruegheliana, potrebbe forse trovare un riscontro nelle *Allegorie degli elementi* o nelle *Allegorie dei sensi* dipinte da Jan Brueghel il Giovane.

⁸ Al 1625 risale la prima attestazione lagunare del giovane Joseph: l'anno è vergato sul disegno con il *Genio dell'Arte* (fig. 1) all'Albertina di Vienna; cfr. J. ZIMMER, *Joseph Heintz il Giovane disegnatore*, "Studi trentini di scienze storiche", LXXXIII-LXXXIV, sez. II, 2004-2005, pp. 85-111: 91.



2. Joseph Heintz il Giovane, *Giovane pescivendolo con granchi*. Già Roma, mercato antiquario

getti riuniti ne esibiscono chiaramente la predilezione per la pittura di genere e, in tal senso, proprio per quella di «Iseppo Ens tedesco». Fra i trentatré originali dell'autore non stupisce riscontrare un largo numero di *Paesi*, verosimilmente da porre, nonostante le note di registrazione siano stringatissime, sulla scia della più raffinata tradizione paesaggistica fiamminga. Non sembra dunque esserci troppa discordanza, benché il tono dovesse mostrarsi meno ricercato, rispetto alla passione per le 'cose di natura' che aveva spinto il cardinale Federico Borromeo a collezionare i minuti *Paesaggi* su rame di Jan Brueghel il Vecchio⁹. Vere e proprie

⁹ Anche a Venezia è testimoniata la presenza di *Paesaggi* di Jan Brueghel il Vecchio e di suo figlio: ne possiede diversi, ad esempio, Gaspar Chechel. Per l'inventario della collezione di questo facoltoso mercante di origini tedesche si veda C.A. LEVI, *Le collezioni veneziane di arte e d'antichità dal secolo XVI ai giorni nostri*, II, Venezia 1900, pp. 33-39; cfr. anche L. BOREAN, *Il collezionismo e la fortuna dei generi*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di L. BOREAN, S. MASON, Venezia 2007, pp. 63-83; 66, ed EADEM, *Gaspar Chechel*, in *Il collezionismo*, cit., p. 248.



3. Joseph Heintz il Giovane, *Allegoria della Sapienza*, particolare. Vienna, Kunsthistorisches Museum

4. Joseph Heintz il Vecchio, *Caduta di Fetonte*, particolare. Leipzig, Museum der Bildenden Künste

5. Joseph Heintz il Vecchio, *Ratto di Proserpina*, disegno. Stuttgart, Staatsgalerie

rarità da *Wunderkammer* appaiono, altresì, i «doi paesi in piera di parangon fatti d'oro et argento»: realizzazioni sofisticate e preziose, di cui al momento non rimane alcuna traccia nel catalogo dell'artista.

Del tutto insufficiente si rivela anche la conoscenza della produzione 'realistica' di Joseph Heintz¹⁰, limitata all'emblematico *Pescivendolo* (Firenze, mercato antiquario), firmato e datato 1652 o 1657¹¹, al simile *Giovane pescivendolo con granchi* (fig. 2) (già Roma, mercato antiquario) e a poche altre opere di attribuzione discussa¹². L'inventario approntato da Biancosi aggiunge, a questo proposito, un

¹⁰ Cfr. C. MORSBACH, *Die deutsche Genremalerei im 17. Jahrhundert*, Weimar 2008, pp. 132-137.

¹¹ I dubbi circa la data che appare nella tela sono risolti a favore dell'anno 1657 nella recentissima scheda di F. BERTI, in *Il cibo nell'arte. Capolavori dei grandi maestri dal Seicento a Warhol*, catalogo della mostra (Brescia, Palazzo Martinengo Cesaresco, 24 gennaio - 14 giugno 2015), a cura di D. DOTTI, Cinisello Balsamo (Milano) 2015, p. 130, cat. 37.

¹² Il *Giovane pescivendolo con granchi*, per via del soggetto e delle analoghe dimensioni, è stato interpretato come *pendant* del *Pescivendolo* da Giancarlo Sestieri; *Nature morte italiane ed europee del XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Cesare Lampronti, 26 ottobre - 15 dicembre 2000), a cura di G. SESTIERI, Roma 2000, p. 6, cat. 3. Il riconoscimento dell'autogra-



importante tassello, mediante la segnalazione di una «cogha original d'Isepo Ens», immagine da collocare, per via della precisazione dimensionale di «quadro grande», accanto alle figure 'al naturale' dei citati venditori di pesce, escludendo si tratti di un'architettura d'interno simile alla *Cucina* del Museo Davia Bargellini di Bologna¹³. Considerando la data del documento reperito, viene dunque a cadere la teoria che legherebbe l'ispirazione di alcuni dei soggetti popolari di Heintz alla presenza *in loco* di Monsù Bernardo, giunto a Venezia solo nel 1651¹⁴. A voler scoprire delle affinità, nel caso specifico, si potrebbe allora guardare a Bernardo Strozzi, in laguna dal 1633, fra le cui opere si annoverano vari suonatori, un *Fruttivendolo* (New York, Riverdale-on-Hudson, Stanley Moss collection), la *Giardiniera* (già Campione d'Italia, collezione Lodi), nonché la celebre *Cuoca* (Genova, Galleria di Palazzo Rosso), iconografia, significativamente, ripresa dal pittore anche negli anni del soggiorno veneziano¹⁵. L'intrinseca sensibilità del maestro augustano per le tematiche di ascendenza nordica, coniugandosi al vigoroso naturalismo respirato, alla metà degli anni Venti, nella Roma svezzata da Caravaggio, quando le immagini di vita quotidiana dei Bamboccianti e le rap-

fia heintziana spetta già a M. HEIMBÜRGER, *Bernardo Keilhau detto Monsù Bernardo*, Roma 1988, pp. 130-131. Meno sicuri sono l'*Uomo con natura morta* e i tre quadri con *Venditori di pesci* assegnati al tedesco da F. ARISI, *Tre nature morte con figure di Giuseppe Heintz e due soggetti vari di Monsù Bernardo*, "Arte Documento", 15, 2001, pp. 141-143: 141-142. Cfr. in proposito anche D. D'ANZA, *Joseph Heintz il Giovane pittore nella Venezia del Seicento*, Università degli Studi di Trieste, tesi di dottorato, 2008, pp. 86-88.

¹³ M. LUCCO, in *Museo Civico Davia Bargellini*, Bologna 1987, pp. 103-104. A un *Interno di cucina* doveva forse corrispondere la «Vechia con polami, cesti et altro con architettura, del pittor Giosefo Enz», appartenuta a Girolamo Lion Cavazza; LEVI, *Le collezioni*, cit., p. 194. Negli inventari veneziani ricorre la menzione di altri soggetti di genere di Heintz: una *Donna con piccione* si trovava nella collezione dell'ambasciatore imperiale Humprecht Jan Czernin e una *Dona con polami diversi* nella raccolta del procuratore Giacomo Correr (1661); cfr. rispettivamente D'ANZA, *Joseph Heintz il Giovane pittore*, cit., p. 97, e L. BOREAN, "Con il maggior vantaggio possibile" *La vendita della collezione del procuratore di San Marco Giacomo Correr*, in *Il Mercato dell'arte in Italia, secc. XV-XVII*, a cura di M. FANTONI, L.C. MATTHEW, S.F. MATTHEWS-GRIECO, Ferrara 2003, pp. 337-354: 346.

¹⁴ Per l'interdipendenza tra Keilhau e Heintz, si veda HEIMBÜRGER, *Bernardo Keilhau*, cit., pp. 130-131.

¹⁵ Nell'inventario dei quadri di proprietà di Bernardo Strozzi, compilato nel 1644 alla morte del pittore, è indicata, tra i dipinti di sua mano, «una cuoga con diversi polli»; P. BOCCARDO, in *Bernardo Strozzi. Genova 1581/82-Venezia 1644*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 6 maggio - 6 agosto 1995), a cura di E. GAVAZZA, G. NEPI SCIRÉ, G. ROTONDI TERMINIELLO, Milano 1995, pp. 184-186, cat. 44; per la trascrizione del documento, si veda L. MORETTI, *L'eredità del pittore: l'inventario dei quadri "al tempo della sua morte"*, in *Bernardo Strozzi*, cit., pp. 376-378: 377.

presentazioni della misera e sguaiata umanità delle taverne e dei bassifondi erano una moda diffusa¹⁶, suggeriva un impegno non episodico pure in tale ambito, ora confermato dalla menzione di due dipinti «di mano del Ens» raffiguranti «una cinghena» (ossia una zingara) e «un zogo da carte».

Simili scene di genere non erano una novità assoluta per la clientela della Serenissima: si possono ricordare, ad esempio, quelle dipinte da Johann Liss, autore – ugualmente oriundo della Germania – che operò a Venezia durante l'ultimo decennio della sua breve vita, conclusasi nel 1631¹⁷. Il richiamo al pittore di Oldenburg, ai fini del discorso, è davvero pertinente, in primo luogo poiché Biancosi si era affidato proprio alla stimata ed esperta mano di Heintz per la copia di una sua composizione, di cui l'inventario, purtroppo, tace il soggetto. In secondo luogo, a motivo di un foglio delineato da Liss in laguna con una farsesca *Rissa fra musicisti* (Amburgo, Kunsthalle)¹⁸: le figure caricaturali che vi recitano sono vicinissime ai faceti tipi umani consueti al nostro e, nel sostanziale riferimento alle stampe di Jacques Callot, palesano un'indiscutibile comunanza di modelli. Dall'elenco dei dipinti appartenuti al canonico di Torcello è inoltre possibile trarre una conferma ulteriore del carattere poliedrico e dell'ampia sfaccettatura tematica dell'arte heintziana. Accanto a due «imperatori grandi in tela a cavallo», difficili da immaginare se non nel probabile richiamo a iconografie all'antica, sono segnalate una tela sacra con una figura isolata di *San Giovanni*, per la cui tipologia esiste se non altro il termine di paragone offerto dal *San Gerolamo* di Palazzo Pitti¹⁹, e una profana «Trolgia in tavola». Quest'ultima, considerato che *Trogia*

¹⁶ Come repertorio, si faccia riferimento a *I bassifondi del Barocco. La Roma del vizio e della miseria*, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia - Villa Medici, 7 ottobre 2014 - 18 gennaio 2015 / Parigi, Petit Palais, 24 febbraio - 24 maggio 2015), a cura di F. CAPPELLETTI, A. LEMOINE, Milano 2014.

¹⁷ Tra le opere del primo periodo veneziano di Liss (1620-1622 ca.) vi sono scene quotidiane come il *Matrimonio contadino* (Budapest, Szépművészeti Múzeum), la *Zuffa fra contadini* (Norimberga, Germanisches Nationalmuseum), il lascivo *Figliol prodigo* (Vienna, Akademie der bildenden Künste) e, di più stretta affinità con i soggetti heintziani, il *Gioco della morra* (Kassel, Staatliche Kunstsammlungen). Per similitudine tematica, si ricordano anche disegni come il *Gioco della morra al corpo di guardia* (Honolulu, Academy of Arts) e l'*Allegra compagnia con indovina* (L'Aia, Museum Bredius). Cfr. R. KLESSMANN, *Johann Liss. A Monograph and Catalogue Raisonné*, Doornspijk 1999, pp. 41-48, 129-130, cat. 8, 163-165, cat. 30-31, 167-168, cat. 33, 175-176, cat. D 9, 177-178, cat. D 12.

¹⁸ Il disegno è corredato dell'iscrizione «Johan Liss. Holsacia. A. 1629 [già letto come 1621] / a VEN[E]Z.»; *ibidem*, p. 177, cat. D 11.

¹⁹ M. CHIARINI, *Un «San Gerolamo» di Joseph Heintz il Giovane*, in *Per Carla Guglielmi. Scritti di allievi*, a cura di T. CALVANO, M. CRISTOFANI, Roma 1989, pp. 43-46. Le carte d'archivio documen-

era la consueta forma dialettale veneziana per la città di Ilio, può credibilmente essere interpretata come un *Incendio di Troia*, soggetto del quale resta almeno una versione nel catalogo del maestro²⁰.

Senza dubbio la raccolta in esame, oltre a rappresentare una tangibile dichiarazione di gusto, è una chiara estrinsecazione della personalità del collezionista, la cui vocazione religiosa si armonizza perfettamente a quella melodica: manifestazione della professione musicale sono infatti le tele con un *Arpicordo* e «una musicha fatta dal Cavali, copia del Padovanino»²¹. Questo singolare soggetto, forse immortalante un concerto o la scena di un'opera del celebre compositore Pietro Francesco Caletti, detto Cavalli²², dichiara la stima del musico Biancosi per il sodale, dal 1616, come lui, membro della Cappella Marciana, prima in qualità di cantore, poi di organista e, quindi, di maestro.

Al di là del legame privilegiato con la musica, la sfera dei sensi viene sollecitata in modo più intenso dalla presenza di due nature morte – un *Gatto* e un «quadro de frutti» – di mano di Francesco Mantovano, pittore che Marco Boschini elogia come «raro in fruti, e in fiori, in pessi, in animali, e cose tal»²³. Accanto alle *Vanità*, simboli del fascinioso allettamento della percezione, con menzioni di assoluto interesse comparivano, infine, un *San Francesco* «original» del Prete Genovese e una *Carità romana* «di man di Ticianello».

Malgrado l'apparenza, le scelte collezionistiche di Biancosi, nel complesso intesute di un sensuale realismo, non paiono essere casuali, sottendendo un'articolata rete di conoscenze e frequentazioni. Tra il canonico e Joseph Heintz il Giovane doveva certamente sussistere uno stretto legame, tale da motivare, all'interno della raccolta, una così massiccia ricorrenza del suo nome. Proprio nella figura dell'artista tedesco, del resto, sembra possibile individuare il vero *trait d'union* con

tano almeno un'altra figura isolata di santo di mano dell'artista augustano: testando nel 1662, Giacomo Padoani lascia infatti alla figlia Antonia, cantante e compositrice, allieva di Francesco Cavalli, un «Sant'Antonio da Padova, fatto in casa del signor Giosef Ens pittor a S. Polo»; C. FONTIJN, *Desperate Measures. The Life and the Music of Antonia Padoani Bembo*, New York 2006, p. 258.

²⁰ Un quadro di tale soggetto è stato pubblicato da D. D'ANZA, *Joseph Heintz il Giovane "pittore di più pennelli"*, "Arte in Friuli Arte a Trieste", 23, 2004, pp. 13-26: 16-17. Una seconda interpretazione di *Troglia*, anche se più faticosa, si potrebbe far risalire a una storpiatura del termine dialettale *strolega*, ovvero astrologa/indovina, e quindi ricondurrebbe ai tipici 'stregozzi'.

²¹ È utile ricordare che nel catalogo di Alessandro Varotari sono presenti alcune tele di soggetto musicale; U. RUGGERI, *Il Padovanino*, Cremona 1993, pp. 88, 122.

²² La prima opera di Cavalli, intitolata *Le nozze di Teti e Peleo*, fu messa in scena al teatro di San Cassiano nel 1639.

²³ BOSCHINI, *La carta del navegar*, cit., p. 584.

gli altri maestri contemporanei, rispetto ad ognuno dei quali aggallano influenze, proficui motivi d'ispirazione e relazioni tutt'altro che superficiali.

Il nostro ad esempio, in virtù di alcune essenziali affinità in seno alla cultura nordica, risulta, come accennato in precedenza, immediatamente attratto dall'arte di Bernardo Strozzi, poi sviscerata attraverso la consuetudine dell'emulazione. Alcune testimonianze documentarie riferiscono, infatti, di copie di mano di Heintz della *Vanitas* o *Vecchia allo specchio* (Mosca, Museo Puškin) del Cappuccino presenti nelle quadrerie di Ferdinando Carlo Gonzaga, ultimo duca di Mantova, e dei Manin²⁴. Al di là delle condivisioni di gusto e delle suggestioni tematiche, esistono inoltre puntuali vincoli di amicizia che rapportano l'artista augustano a Francesco Caldei, detto Mantovano, e Tizianello. Per il primo, la prova di familiarità deriva dal lascito ad Heintz – nominato nel testamento come compare – di «un Christo in ottangolo di legno con sua cornice per segno d'amore»²⁵; tale riscontro rende facilmente ipotizzabile un influsso dello specialista lombardo sulla trattazione della natura morta ad opera del tedesco. La relazione con l'erede di Tiziano, infine, emerge da un dettaglio documentario finora trascurato: l'atto di battesimo di Daniel Heintz, figlio di Joseph, datato 8 luglio 1640, cita difatti in qualità di padrino «il signor Titian pitor della contrà di Sant'Aponal»²⁶. Jürgen Zimmer, l'unico ad essersi soffermato su questa notizia d'archivio, ha proposto di riconoscervi Antonio Tiziano²⁷, pittore in attività dal 1684 all'inizio del Sette-

²⁴ L'inventario della raccolta di Ferdinando Carlo Gonzaga, stilato a Padova nel 1709, cita in particolare un «quadro senza soaza di quarte sette e quarte otto con due figure di vecchia che si guarda in specchio et due ragazze di mano di Giosef Enz»; *Raccolta di quadri a Mantova nel Sei-Settecento (Fonti per la storia della pittura)*, Monzambano (Mantova) 1976, p. 67. Tale soggetto, evidentemente, coincide con la cosiddetta *Vecchia allo specchio* del Museo Puškin di Mosca. Anche un libretto di spese di casa Manin, relativo al periodo 1709-1715, registra l'acquisto di due dipinti di Joseph Heintz il Giovane – quadri «con Vecchie et donna di Giosef Enz dicono del Prete Genovese» – verosimilmente desunti da Bernardo Strozzi; M. FRANK, *Virtù e fortuna. Il mecenatismo e le committenze artistiche della famiglia Manin tra Friuli e Venezia nel XVII e XVIII secolo*, Venezia 1996, p. 356.

²⁵ Francesco Mantovano è documentato a Venezia dal 1636. Il suo testamento, datato 1663, è stato reperito da I. CECCHINI, *Per l'identificazione di Francesco Mantovano*, "Arte Veneta", 63, 2006, pp. 184-190: 188.

²⁶ Il documento è stato reso noto da L. LONGO, *Das Testament des Daniel Heintz vom 26. November 1709*, "Jahrbuch des Zentral Instituts für Kunstgeschichte", 1, 1985, pp. 419-422: 420.

²⁷ J. ZIMMER, *Heintz, Daniel Domenico*, in *De Gruyter. Allgemeines Künstler-Lexikon*, 71, Berlin-Boston 2011, pp. 239-240: 239. È bene qui rettificare la notizia di un'ulteriore paternità attribuita a Joseph Heintz il Giovane, ovvero quella del pittore Amadio Enz, attivo a Venezia e Mantova tra fine Seicento e primo Settecento (IDEM, *Heintz (Enz; Enz), Amadio*, in *De Gruyter. Allgemeines Künstler-Lexikon*, cit., pp. 236-237). Recenti scoperte documentarie hanno fatto luce sulla vicenda umana dell'artista, rivelando l'e-

cento²⁸; per via dell'evidente incompatibilità temporale, invece, non sembra plausibile considerare nessun'altra identificazione se non quella con Tizianello²⁹. L'intima confidenza che unisce i due maestri, a questo punto, offre una perspicace chiave di lettura per meglio inquadrare i «bizzarri capricci» cui il figlio di Marco Vecellio, secondo Ridolfi, si dedicò a carriera già avanzata³⁰; soggetti come «un vecchio chiromante in atto di dar l'avventura ad un capitano» o «una cingara nell'azione medesima»³¹ potrebbero, dunque, trovare un verosimile ascendente iconografico nei quadri di genere di Joseph Heintz il Giovane.

La valutazione di queste composite trame artistiche e interpersonali, d'altra parte, non può prescindere dall'effettiva presenza veneziana dei singoli artisti, che, di conseguenza, definisce un frangente cronologico assai limitato per la costituzione della raccolta Biancosi, ragionevolmente assemblata nel breve corso degli anni Trenta del Seicento³².

Il minuzioso documento fin qui esaminato non solo ha un notevolissimo valore intrinseco, ma permette altresì di interpretare con cognizione l'inventario, mai sottoposto agli studi, dei beni relitti dello stesso Heintz, compilato il 22 ottobre 1678

sistenza anche di un fratello, Adamo, ugualmente pittore. I due, originari di Augusta, erano figli di Abramo e Caterina Geissenhoffin. Più vecchio, Amadio nacque il 5 marzo 1653, giunse a Venezia nel 1667-1668, dove risiedette stabilmente salvo che per brevi periodi (lavorò, infatti, a Mantova, Torino, Monaco di Baviera e in Toscana), quindi si trasferì a Mantova verso il 1709, accolto come pittore di casa dai Cavriani, e mancò ai vivi il 25 novembre 1634. Adamo, giunto in laguna alcuni anni dopo il fratello, ottenne nel 1706 il titolo di Cavaliere Lateranense; morì presso Mestre, a Marocco, nel 1726. Si veda S. L'OC-CASSO, *I Cavriani. Committenza e raccolte artistiche, formazione e dispersione dal Quattrocento ai giorni nostri*, in *I Cavriani, una famiglia mantovana*, a cura di D. FERRARI, Mantova 2012, pp. 87-162: 92-104.

²⁸ Antonio Tiziano risulta iscritto alla Fraglia dei pittori di Venezia a partire dal 1684, comparando successivamente nel 1685 e nel 1686; E. FAVARO, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975, pp. 155, 195, 199, 206. L'artista, che muore attorno al 1712, sembrerebbe dunque coetaneo, o tutt'al più appena un poco più anziano, di Daniel Heintz, la cui immatricolazione è attestata negli anni 1688-1693; *ibidem*, pp. 156, 223.

²⁹ Tizianello risulta immatricolato alla Fraglia negli anni 1612-1629; *ibidem*, p. 152.

³⁰ C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, Venetia 1648, II, p. 143.

³¹ *Ibidem*. L'unico dipinto di Tizianello rientrante in questo genere si conserva alle Gallerie dell'Accademia di Venezia; S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX*, Roma 1970, pp. 117-118, cat. 253. In merito, cfr. TIZIANELLO, *Breve compendio della vita di Tiziano (1622)*, a cura di L. PUPPI, Milano 2009, p. 17.

³² Il primo dipinto noto eseguito dal maestro a Venezia è la pala votiva per la chiesa di San Fantin, del 1632; cfr. D'ANZA, *Joseph Heintz il Giovane pittore*, cit., pp. 32-33.

per soddisfare l'istanza di vadimonio presentata dalla vedova Margherita Panciera³³. In primo luogo, è opportuno sottolineare il possesso di un manacordo e una «spinetta di man del Florian», oggetti che denoterebbero un'inclinazione familiare per il diletto della musica, prospettando in tal senso una larga comunanza d'interessi con il committente Biancosi. La presenza di copie da Paolo Veronese – di immediata riconoscibilità è il modello dell'*Europa* – e da Palma il Giovane, in secondo luogo, non può essere letta se non alla luce del riscontro dell'esercizio di riproduzione dei maestri antichi e moderni cui Heintz, come già osservato, si dedica in maniera assidua e sistematica.

Nonostante questo tipo di inventari manchi quasi sempre di note sull'autografia, è logico almeno ipotizzare che tutti i dipinti registrati ancora in stato di abbozzo appartengano proprio alla mano del nostro: una prima conferma, in particolare per soggetti apparentemente inconsueti come i ritratti di imperatore, viene dallo stesso Biancosi, che scrupolosamente ne censisce due; a garanzia dei quadri raffiguranti «il Collegio» e il «dove e senatori», viceversa, è bastevole la coincidenza con le più comuni iconografie heintziane. Non si può escludere, d'altronde, che nell'elenco si celi qualche tela paterna: indurrebbero a crederlo, per esempio, il singolare ritratto del «Re di Svetia», che subito chiama alla memoria l'effigie di Sigismondo III, re di Polonia e Svezia, delle Bayerische Staatsgemäldesammlungen di Monaco, e la *Caduta di Fetonte*, soggetto di un quadro al Museum der Bildenden Künste di Leipzig³⁴ (fig. 4). Se la supposizione è corretta, nulla vieta di pensare che il figlio stimasse simili opere alla stregua di un'eredità artistica, oltre che familiare, adattandole e utilizzandole all'occorrenza come modelli di bottega. Il Giove saettante dell'*Allegoria della Sapienza* al Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 3) è del resto una ripresa, leggermente variata, della figura del re degli dei che fulmina il presuntuoso Fetonte dipinta dal genitore³⁵. Allo stesso modo,

³³ ASVe, *Giudici del Proprio, Mobili*, b. 95, reg. 267, cc. 69r-70v. Al documento, qui trascritto in appendice, accenna rapidamente solo J. ZIMMER, *Heintz, Joseph, d.J.*, in *De Gruyter. Allgemeines Künstler-Lexikon*, 71, Berlin-Boston 2011, pp. 246-251: 247.

³⁴ IDEM, *Joseph Heintz der Ältere als Maler*, Weissenhorn 1971, pp. 107-108, cat. A 23, 118-119, cat. A 34.

³⁵ L'alterazione rispetto al Giove paterno sembra scaturire dalla fusione di questo modello con il re dell'Olimpo dipinto da Perin del Vaga nel Salone dei Giganti in Palazzo Doria a Genova, già proposto come fonte iconografica – attraverso la traduzione a stampa attribuita a Giulio Bonasone o a Girolamo Fagioli – e ugualmente non del tutto coincidente con l'immagine di Heintz; cfr. S. SCARPA, *Nuovi strigossi dell'Heintz*, in *Per l'arte. Da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo. Da Rubens al Contemporaneo*, a cura di M. PIANTONI, L. DE ROSSI, Monfalcone 2001, pp. 411-414: 413, fig. 9. L'artista tedesco, del resto, anche in altri casi, ha creato figure 'nuove'

sempre nel dipinto viennese, una delle coppie di cavalli imbizzarriti trainanti il carro del sole da cui precipita il figlio di Apollo è mutuata dal disegno di Heintz il Vecchio oggi conservato alla Staatsgalerie di Stoccarda (fig. 5), preparatorio per il *Ratto di Proserpina* della Gemäldegalerie di Dresda, inciso nel 1605 da Lucas Kilian³⁶.

Numerosi, poi, sono i dipinti con fiori e animali. Di certo Boschini, veemente detrattore di questi temi, avrebbe biasimato una così alta concentrazione di nature morte³⁷, che a noi invece appare significativa, poiché segno tangibile della vocazione al vero che anima Joseph Heintz il Giovane. Del resto, l'ampio insieme domestico di pitture raffiguranti gatti, gamberi, pappagalli, pesci, ricci e scoiattoli, oltre che florilegi e frutti, amplifica il suo potenziale se interpretato, in relazione al parere boschiniano sul pittore tedesco che si diede a «far al natural le cose vere, con gran bravura e con vivezza granda»³⁸, nel senso di un ampio approccio naturalistico ai generi. La documentata intimità con Francesco Mantovano, inoltre, dischiude un'ulteriore ipotesi. Verosimilmente si può congetturare che almeno qualche quadro di fiori appartenga alla valente mano di Caldei: ne offrirebbero una conferma le «due cestelle di fiori», in quanto motivo tipico dell'artista³⁹. Al termine, è necessario accennare anche a ciò che tace l'inventario heintziano: in esso non vi è traccia né di disegni, né di incisioni, fogli che senz'altro il nostro doveva possedere in gran quantità, costituendo il principale patrimonio d'invenzioni per la sua arte.

Ci si augura, infine, che attraverso i documenti presi in esame si possa giungere a una più completa comprensione della poliedrica figura di Joseph Heintz il Giovane e a una migliore valutazione del suo ruolo di mediatore culturale nel contesto dell'arte barocca veneziana.

fondendo due diversi modelli di partenza: si ricorda, in particolare, il caso dell'apostolo nell'*Ultima cena* già menzionata; cfr. CANNONE, GALLAVOTTI CAVALLERO, *Dipinti inediti*, cit., pp. 56-59.

³⁶ J. MASSLER, *Der «Raub der Proserpina» von Joseph Heintz. Eine Werkanalyse*, München 2011. Per l'incisione di Kilian, cfr. ZIMMER, *Joseph Heintz der Ältere*, cit., pp. 102-104.

³⁷ BOSCHINI, *La carta del navigar*, cit., pp. 257-260, 263-264.

³⁸ *Ibidem*, p. 572.

³⁹ *Francesco Mantovano*, in G. BOCCHI, U. BOCCHI, *Pittori di natura morta a Roma. Artisti italiani 1630-1750*, Viadana (Mantova) 2004, pp. 203-243: 225.

Appendice documentaria

Doc. 1

ASVe, *Notarile, Atti* (notai Nicolò e Tadio Fedrici), b. 6032, protocollo 1639, cc. 153^v-156^r: 154^v-155^r.

[Venezia, 13 settembre 1639: atto con cui «Monsignor Gherardo Biancosi da Sallò, canonico di Torcelo», stabilisce un donativo di stabili, case e campi, della porzione di propria spettanza della dote materna, nonché di «tutti li quadri di pittura et mobili» inclusi nell'inventario allegato in favore del fratello Anzolo, con riserva di godere vita natural durante di tutto quanto indicato nello strumento di donazione].

Inventario fatto d'accordo da noi Monsignor Gerardo et Anzolo Biancosi sotto il dì 12 settembre 1639 in Venetia.

2 imperatori grandi in tela a cavallo di Isepo Ens todescho
 I san Francesco grandio original di man del Prete Genovese
 I quadro grandio d'una cogha original d'Isepo Ens
 Un santo Bastiano grandio, copia de Tician, fatto da Ticianello
 Una donna che latta un vecchio grandio di man di Ticianello
 Quatro paesi in tela di quarte 6 di mano d'Isepo Ens
 I Trolgia in tavolla de Isepo Ens
 Un gatto di mano del Mantovano
 Un quadro de frutti de 6 quarte di man del Mantovan
 Un quadro d'una donna, copia del Palma Vecchio
 Una santa Catterina, copia del Palma Vecchio
 Una Pietà d'una note cavata dal Basan, fata dall'Ens
 Doi quadri compagni, uno il parto d'Hercole et uno d'una musicha fatta dal Cavali, copia del Padovanino
 Un Nostro Signore con la corona di spine, copia del Pordenon, fatto dall'Ens
 Un Nostro Signore alla collona piccolo de mano antiga
 Una Madona [*non legitur*] Stefano di mano d'un francese
 Uno arpicordo in tela di quarte 6 original
 Una Madona in tela, coppia di Paulo Veronese
 Un quadro in tela, copia del Brusach [o Brusael], di donine fato dall'Ens
 Un past[o]rel in tela original del Salviati
 Un quadro d'un putto con la citara original
 Un santo Gierolamo cavato dal Pordenon
 Un retrato in tela d'una donna bionda, coppia di Zan Belin, fato dall'Ens
 Un abbate in tela fatto da un francese valentomo cavato da Rafael d'Urbino
 Un retrato in tela cavato dal Zan Belino d'un gentilomo fatto dall'Ens
 Un retrato in tela cavato dal Sane [?] fato dal Ens
 Un quadro di Nostro Signore d'un Ecce Homo, copia del Palma Vecchio, fato dall'Ens
 Una Madona grande in tela con sette figure cavata da Zan Belin

Doi paesi in piera di parangon fatti d'oro et argento dell'Ens
 Un san Zuanne in tella original di man dell'Ens
 Doi paesi grandi in rame, uno con una Madona e l'altro d'un paese, fatti di man dell'Ens
 Quatro paeseti un pocho più piccoli di rame fati dall'Ens
 Quatordec paeseti un pocho più piccoli di rame fatti di man dell'Ens
 Un quadro coppia dell'abbate del francese
 Un quadro grande di diverse figure in piedi cavato dal Liz fato dal Ens
 Doi quadri in tella piccoli, uno d'una cinghena et l'altro un zogo da carte di mano del Ens
 Una Madona in tella di mano del Pa[do]vanino
 Un quadretto di Nostro Signore in croce, coppia del Palma

Tutti li sudetti quadri costano di primo costo, fatto il conto a uno per uno. Tutti li sudetti quadri sono 62 = 40 a le sovaze degne ducati 800:-

Doc. 2

ASVe, *Giudici del Proprio, Mobili*, b. 95, reg. 267, cc. 69r-70v.

1678, adi 22 ottobre

Domina Malgarita relita del quondam Iseppo Ens doppo haver comprobato della sua dotte con il vadimonio ellevato nel presente officio adi 20 del corente, ha presentato alla leze li mobili infrascritti alla sua dotte et contradotte obnorii et obligati.

In una camera

Quori d'oro e cava di relievo pelli n.o 160 vechi rotti [...], un specchio di mezo braccio in camera con aquile di legno dorato, un detto piccolo vecchio, un Christo di legno in croce, [...].

In una delle sudette casse

[...]

In altra cassa

[...]

Un quadretto di un papagal recamà.

In una cestella

[...]

In un'altra camera

Un manacordo vecchio depento scordado con suo trepiedi sotto, [...] una spinetta di man del Florian con piedi d'albeo sotto depento, [...] sei banchi d'albeo da intrada depenti.

In cucina

[...]

Una spada et un pistolese.

[...]

Argenti

Due medaglie

Un salierin d'argento ovado

Tre cucchiai e due pironi, due nazine [?] d'argento et un ago, pesa tutto onze 11

Un paro rechini di agata con galan

Un altro paro rechini di ambra con galan

Un paro detti con perlette

Una rosetta tonda di cristalli

Una goletta piccola da collo

Un paro manini d'oro a pezetti pesa onze 1:-:12

Un collo di granate

Quali beni furono stimati da Andrea Fidati et Martin Plati commissari e intervenenti del Palazzo valer ducati tresento due, grossi 12, quali l'illustrissimi signori Giudici hanno assignati et compensati per parte di detto vadimonio con pienissima.

Item presentò alla Lege le pitture infrascritte.

Un quadro grande copia di Paulo Veronese con soaza d'intaglio dorata

Un quadro con due ritratti di dose copie di Paulo

Un detto ritratto di dama francese vestita di bianco con cornise dorata vecchia

Un quadretto in rame con diversi ritratti in piccolo con soaza negra

Due quadretti piccoli e rotti, 1 il ritratto del Imperator, et una machia di un somarello

Due ritratti, 1 dama francese, 1 Re di Svetia

Un ritratto del Imperator abozada la testa sola

Un quadro con un bacanal, due sottobalconi a guazzo

Un quadro vecchio con sopra una bataglia navale

Un quadretto longo con sopra 5 putini ignudi

Un quadro principiado con sopra una Madona che va in Egitto lavorato di polvere di setta

Due quadretti con sopra un papagallo et un schilato, un detto con fiori fatto al naturale

Un detto con una prospetiva a guazzo

Un'opera a guazzo di diversi polesi di soffitto, sottobalconi et altro

Un quadro con una Nonciada

Un quadro con un ritratto abozzato con soaza d'intaglio vecchia

Due sopra porte con la Maddalena e san Francesco, tutti doi copie

Un ritratto con soaza d'oro vecchia

Un quadretto con ritratino in piccolo di miniatura

Un detto con soaza negra con dentro un vaso di fiori

Un detto con un seraglio del gran turco, copia

Un detto con Europa, copia di Paulo

Due vasetti di fiori

Una Nonciada piccola

Tre quadretti di frutti

Due cestelle di fiori, una per l'altra

Un quadretto con il Collegio abozado, copia

Un sant'Antonio piccolo con fiori attorno
 Una girlanda [*sic!*] di fiori con sant'Iseppo dentro
 Una meza figura di santa Orsola
 Un batesimo di Nostro Signore, copia del Palma
 Una Flora, copia, meza figura
 Un quadro con l'istoria di Dario, copia
 Un quadretto con un gatto
 Un sant'Antonio abozzato
 Tre teste di retratti, abozzadi
 Tre quadreti, una Madona, san Iseppo e un Sudario
 Un quadreto con un gambaro rosso
 Una ghirlanda di fiori con dentro la Madona, copia
 Un quadreto con un putin, copia
 Un quadreto con doi pappagalli e doi pessi
 Un quadreto con un osello rosso e un cagnoletto
 Un quadro con un rizzo e un pomo granato
 Due paeseti rotti con soaza negra
 Una Madona con putin
 Un quadreto abozzato col Dose e Senatori
 Due quadreti tondi in tavola con frutti et animali
 Due quadreti tondi con san Francesco e santa Cecilia
 Un detto tondo con una Madona con [...], copia
 Due quadri grandi con due Imperatori in piedi
 Un detto con la caduta di Fetonte sopra il corridoro

Quali pitture furono stimate da Paulo Tamagnin et Francesco Bernardo Casattoni pittori
 valer ducati cento quindese grossi 19, quali l'illustrissimi signori Giudici hanno assignati et
 compensati per parte di detto vadimonio con pienissima.

UNA PALA D'ALTARE DI GIUSEPPE NOGARI NEL VICENTINO

Andrea Piai

A *antiquo* i commentatori hanno riconosciuto a Giuseppe Nogari (Venezia, 1699 ca. - 1763)¹ una particolare abilità nel dipingere volti o mezze figure, fossero essi ritratti², allegorie o teste di carattere. Queste piccole opere, eseguite a olio ma talvolta anche a pastello³, ottennero ampio successo meritandosi i favori dei collezionisti più eminenti dell'intero continente, da Augusto III di Sassonia a Carlo Emanuele III di Savoia, dal conte Tessin al maresciallo von der Schulenburg. Eppure, Nogari dovette esordire come pittore storico, se compì il suo apprendistato presso la bottega di Antonio Balestra e se prima del 1732 – data

¹ Per una trattazione generale dell'opera dell'artista, si vedano, almeno: R. PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, I, Milano 1995, pp. 570-578; D. TON, *Nogari, Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 78, Roma 2013, pp. 672-675 (entrambi con bibliografia precedente). Per gli estremi biografici, nonostante qualche proposta di posticipare leggermente la data di nascita basandosi sull'atto di morte stilato dai Provveditori alla Sanità (H. HONOUR, *Giuseppe Nogari*, "The Connoisseur", CXL, 565, 1957, pp. 154-157), anch'io mi attengo a quanto si desume, fra l'altro, dalla pietra tombale del pittore, posta davanti alla cappella di san Giovanni battista nella basilica dei Frari a Venezia, su cui si legge: «D. O. M. / JOSEPH NOGARI VENETUS / OB TABULAS AFFABRE PICTAS / CLARISSIMVS / SIBI, JULIÆ UXORI, ET HÆREDIBUS / VIUENS POSUIT. / OBIT ÆTATIS ANNO LXIV. SALUTIS MDCCLXIII».

² Su questo specifico aspetto dell'attività dell'artista, mi limito a rinviare ad A. ROMAGNOLLO, *La pinacoteca dell'Accademia dei Concordi*, Rovigo 1981, p. 190; P. DELORENZI, *La galleria di Minerva. Il ritratto di rappresentanza nella Venezia del Settecento*, Sommacampagna (Verona) - Venezia 2009, *passim*.

³ Cfr. M. GIACOMETTI, in *The Glory of Venice. Art in the Eighteenth Century*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 15 settembre - 14 dicembre 1994 / Washington, National Gallery of Art, 29 gennaio - 23 aprile 1995), a cura di J. MARTINEAU, A. ROBISON, New Haven-London 1994, p. 470, cat. 179; N. JEFFARES, *Dictionary of Pastellists before 1800*, London 2006, p. 392.

in cui le bozze della *Descrizione* di Anton Maria Zanetti furono licenziate per la stampa – esegui per la chiesa di sant'Agostino a Venezia un dipinto raffigurante il *Martirio di san Cristoforo*⁴. Non dissimilmente dal suo condiscipolo Pietro Longhi, con cui mantenne cordiali rapporti di amicizia anche dopo l'uscita di entrambi dallo studio di Balestra⁵, Nogari dovette scoprire la sua vera vocazione solo in un secondo momento e, a detta di Pietro Guarienti, grazie al decisivo stimolo di un nobile committente *foresto*, il marchese Ottavio Casnedi⁶. Tuttavia, a differenza dal suo collega, manifestamente a disagio negli scorci anatomici e nelle figure che non fossero a scala ridotta, la sua specializzazione non gli impedì di raggiungere esiti ragguardevoli anche nei «quadri istoriati», che continuò a realizzare lungo tutto l'arco della sua carriera. Se conosciamo un certo numero di scene bibliche o allegoriche eseguite per la decorazione di residenze aristocratiche (Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie; Kassel, Staatliche Kunstsammlungen; Stupinigi, Palazzina di caccia; Torino, Palazzo Reale), molto pochi sono i dipinti destinati a edifici sacri. Perduto nel corso dell'Ottocento il citato *Martirio di san Cristoforo* (la chiesa di sant'Agostin venne chiusa e demanializzata nel 1810, a séguito della riforma dell'ordinamento della diocesi veneziana), tra i dipinti ricordati dalle fonti sopravvivono l'*Estasi di san Giuseppe da Copertino* nella basilica dei Frari a Venezia, la cui presentazione pubblica il 16 agosto 1755 è documentata da Pietro Gradenigo⁷, e la *Consegna delle chiavi a san Pietro* del duomo di Bassano del

⁴ A.M. ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine, o sia rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini* [...], Venezia 1733, p. 291: «Dal lato destro dell'altare di san Cristoforo evvi il martirio del detto santo di Giosepe Nogari». La descrizione di Zanetti chiarisce che non si trattava di una vera e propria pala, come è stato più volte erroneamente affermato (tra gli altri, da PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto*, cit., p. 570, e TON, *Nogari, Giuseppe*, cit., p. 672), ma di un dipinto collaterale all'altare.

⁵ G. VIO, *Pietro Falca detto Longhi: la sua famiglia e i suoi messaggi elettorali*, "Arte Documento", 7, 1993, pp. 163-170, ha documentato che il 30 gennaio 1736 Nogari fu padrino di uno dei figli di Longhi, Iseppo Gerolamo, battezzato a San Pantalon; il piccolo morì due giorni più tardi. Inoltre, egli accolse presso il proprio *atelier* il primogenito di Pietro, Alessandro, di cui divenne il primo maestro, come attesta il breve profilo biografico incluso nel *Compendio delle vite de' pittori veneziani istorici più rinomati del presente secolo, con suoi ritratti tratti dal naturale, delineati ed incisi da Alessandro Longhi veneziano*, Venezia 1762.

⁶ P.A. ORLANDI, P. GUARIENTI, *Abecedario pittorico* [...] *corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto*, Venezia 1753, p. 235.

⁷ *Notizie d'arte tratte dai Notatori e dagli Annali del N.H Pietro Gradenigo* [1748-1774], a cura di L. LIVAN, Venezia 1942, pp. 18, 68, 91, 97, 99; citato successivamente da A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Venezia 1771, p. 436.



1. Giuseppe Nogari, *I santi Vito, Modesto e Crescenza*. Montecchio Precalcino, chiesa parrocchiale

Grappa, che Giambattista Verci afferma essere stata commissionata in sostituzione di una preesistente pala di Antonio Scajario, danneggiata⁸. Inoltre, una piccola pala firmata, anch'essa già citata da Verci⁹, raffigurante l'*Annunciazione*, è stata riproposta all'attenzione della critica da Giuseppe Maria Pilo¹⁰, che ne ha accertato la datazione su base documentale tra il 1752 e il 1754. Gli studi dell'ultimo mezzo secolo non hanno accresciuto di molto questo striminzito *corpus*, continuando per lo più ad occuparsi delle mezze figure che, talvolta con eccessiva indulgenza attributiva, continuano a riaffiorare copiose anche dal mondo antiquariale¹¹; solo molto di recente Nina Kudiš Burić ha aggiunto alcune nuove ipotesi attributive¹². Credo, quindi, non priva di significato un'ulteriore integrazione, che qui propongo esclusivamente per motivi di evidenza stilistica.

Si tratta della pala collocata dietro l'altare maggiore della parrocchiale di Montecchio Precalcino, in provincia di Vicenza¹³ (fig. 1). La storia critica progressiva del dipinto è piuttosto scarna, ma a suo modo interessante: registrata da Gaetano Maccà con il nome di Piazzetta¹⁴, al momento del suo restauro è stata assegnata

⁸ G. VERCI, *Notizie intorno alla vita e alle opere de' pittori, scultori e intagliatori della città di Bassano*, Venezia 1775, p. 225. La pala fu successivamente menzionata da Luigi Lanzi nei suoi taccuini: *Viaggio del 1793 per lo Stato Veneto, e Venezia istessa* [...], ms. (Firenze, Biblioteca della Galleria degli Uffizi, 36, 7), edito in L. LANZI, *Viaggio nel Veneto* [1793], a cura di D. LEVI, Firenze 1988, p. 71: «Al Duomo di Bassano un San Pietro. Vi si vede il pennello svelto e risoluto sul far di Piazzetta, con qualche monotonia nel colore, l'effetto della luce è più vero, le forme reali». Di recente, è sufficiente rinviare alla scheda di L. ALBERTON VINCO DA SESSO, in *Il Duomo di Santa Maria in Colle di Bassano del Grappa*, Vicenza 1991, p. 66, cat. 4.

⁹ VERCI, *Notizie intorno alla vita*, cit., p. 317.

¹⁰ Bassano del Grappa, oratorio dell'Annunciata. Cfr. G. M. PILO, *Una inedita pala del Nogari a Bassano*, "Arte Veneta", XIX, 1965, pp. 180-181.

¹¹ E. MARTINI, *La pittura del Settecento veneto*, Udine 1982, pp. 105, 552 note 352-354; A. BLIZNIKOV, *Un dipinto sconosciuto di Nogari*, "Arte Veneta", 54, I, 1999 [2000], pp. 136-137; *Teste di fantasia del Settecento veneziano*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria di Palazzo Cini, 9 settembre - 22 ottobre 2006), a cura di R. MANGILI, G. PAVANELLO, Venezia 2006, p. 118, cat. 28; L. DE ROSSI, *Le Quattro Stagioni di Giuseppe Nogari*, in *L'impegno e la conoscenza. Studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini*, a cura di F. PEDROCCO, A. CRAIEVICH, Verona 2009, pp. 310-317.

¹² N. KUDIŠ BURIĆ, *Tre contributi per Giuseppe Nogari, pittore di temi sacri*, "Arte Documento", 28, 2012, pp. 168-173; N. KUDIŠ, D. TULIĆ, *Una pala d'altare di Giuseppe Nogari a Favaro Veneto*, "Arte Veneta", 69, 2012 [2014], pp. 157-158.

¹³ Olio su tela, centinato, 306 x 160 cm. Il dipinto non è stato preso in considerazione nel contributo di A. PASIAN, *Vicenza*, in *La pittura nel Veneto. Il Settecento di Terraferma*, a cura di G. PAVANELLO, Milano 2010, pp. 149-190.

¹⁴ G. MACCÀ, *Storia del territorio vicentino*, t. XII, parte seconda, Caldogno 1815, p. 65: «La chie-

a Giambattista Pittoni da Donata Samadelli¹⁵. Non sono a conoscenza di altre pubblicazioni che lo prendano in esame, né esso viene ricordato – neppure di passata – nella guida del Veneto edita dal Touring Club Italiano¹⁶. Ciascuna delle due precedenti attribuzioni, per quanto inesatta, coglie un aspetto della personalità artistica di Nogari: il cromatismo naturale, sommesso, orchestrato su prevalenti tinte brune, la prima; la componente di sofisticato accademismo, la seconda. In effetti, come già aveva notato Lanzi a proposito della *Consegna delle chiavi* del duomo bassanese, l'autore si dimostra «pittor ragionevole, e par voglia conciliare lo stile del Maestro con quel del Piazzetta»¹⁷. Nel giudizio dell'abate riecheggia la volutamente ossimorica ed esemplare sintesi di Anton Maria Zanetti¹⁸, secondo cui, se con il tempo Nogari era andato discostandosi dalla «maniera» di Balestra, nondimeno non aveva mai cessato di osservarne «i precetti». E questi ultimi, evidentemente, dovevano coincidere con le doti che al pittore veronese erano state attribuite da un esegeta di penetrante intelligenza critica – sebbene di gusti spiccatamente conformisti – quale Vincenzo da Canal: vaghezza, morbidezza, correttezza nel disegno e una certa grazia neocorreggesca nelle espressioni dei volti dei putti e delle figure femminili¹⁹. Tali esiti, dei quali la critica moderna ha correttamente colto le affinità con la pittura di Jacopo Amigoni²⁰, sono ben visibili, anche se non ancora nella loro pienezza, nell'opera di Montecchio, che fortunatamente ancor oggi si può ammirare nell'ubicazione per la quale fu concepita. La sua attribuzione a Nogari discende dunque tanto dalle felici scelte cromatiche, che palesano un artista avvezzo a lavorare anche con i pastelli, quanto dalle

sa parrocchiale di Montecchio Precalcino è posta in piano, ed è dedicata ai santi martiri Vito, Modesto e Crescenzia. Appartiene ai padri Domenicani di Castello di Venezia. Ha cinque altari. La tavola del maggiore è del Piazzetta, nella quale veggonsi dipinti i suddetti tre santi Vito, Modesto e Crescenzia».

¹⁵ D. SAMADELLI, nell'opuscolo *Parrocchia dei Santi Vito, Modesto e Crescenzia di Montecchio Precalcino. Presentazione del restauro della pala dei santi patroni opera di Giovan Battista Pittoni. Chiesa parrocchiale di Montecchio Precalcino, martedì 27 dicembre 2005*.

¹⁶ *Guida d'Italia. Veneto. Touring Club Italiano*, Milano 2005, p. 342. Con riferimento alla chiesa parrocchiale, la guida si limita a ricordare genericamente la presenza di «opere di Maganza e Costantino Pasqualotto».

¹⁷ L. LANZI, *Storia pittorica della Italia* [...], t. secondo, parte prima, Bassano 1795-1796, p. 218.

¹⁸ ZANETTI, *Della pittura veneziana*, cit., pp. 435-436.

¹⁹ V. DA CANAL, *Vita di Gregorio Lazzarini* [...]. *Pubblicata la prima volta nelle nozze Da Mula-Lavagnoli*, a cura di G. MOSCHINI, Vinegia 1809, p. LXXII.

²⁰ A. GRISERI, *L'ultimo tempo dell'Amigoni e il Nogari*, "Paragone", XI, 123, 1960, pp. 21-26; PILO, *Una inedita pala*, cit.

tipologie dei protagonisti. In particolare, il santo in basso a sinistra ricorda, anche se in controparte e con un profilo più regolare, la figura maschile in una *Scena pastorale* (fig. 2) apparsa sul mercato antiquario veneziano una decina d'anni fa²¹, la fisionomia di san Modesto ritorna nel personaggio in secondo piano dell'*Allegoria della musica* di Stupinigi²², mentre il volto della santa è comparabile con quello della personificazione allegorica della *Pittura* nel dipinto della Staatliche Kunstsammlungen di Kassel²³.

Il dipinto dispone i tre santi patroni della chiesa in una composizione sapiente, scalata tanto in altezza quanto in profondità. Come nel dipinto di Favaro²⁴, dai toni cupi e dalle ombre profonde della parte inferiore, dove san Vito è accoccolato su una roccia in una posizione da cui trapela il ricordo del sant'Antonio nella *Pala dell'angelo custode* di Piazzetta, gradatamente la tavolozza si alleggerisce. Man mano che l'occhio ascende verso la centina, il colore si fa sempre più trasparente e ciprioso, con una raffinata stesura a velature apprezzabile soprattutto nel manto di san Modesto, fino a raggiungere la massima luminosità nella figura della santa, stagliata contro un cielo quasi tizianesco, di foschia dorata, popolato di cherubini. L'azzurro cinerino della veste di Crescenzia aggiunge una delicata nota dissonante a tutto l'insieme, senza tuttavia apparire troppo invadente.

La datazione del dipinto, di conseguenza, parrebbe essere relativamente giovanile, probabilmente entro gli anni Trenta del Settecento. All'inizio di quel decennio dovette porsi mano alla radicale ristrutturazione dell'edificio, se nella memoria della sua consacrazione, avvenuta nel settembre 1761, si legge «Ecclesiam hanc spatium triginta annorum a fundamentis ad culmen deductam, Anton. Marinus Presb. Cardin. Priolus Episc. Vicen. Consecravit»²⁵. Per contro, un attendibile termine *ante quem* è dato dalla visita pastorale compiuta il 23 ottobre 1744 dal vescovo di Vicenza Antonio Marino Priuli, il quale prescrisse di rendere più presentabili le statue dei santi Vito e Modesto, ovvero in alternativa di rimpiazzarle con nuove sculture di differente soggetto, dal momento che l'effigie dei due patroni

²¹ Olio su tela, 148 x 203,3 cm; Semenzato, Venezia, 17 ottobre 2004, lotto 25, con la corretta attribuzione.

²² GRISERI, *L'ultimo tempo dell'Amigoni*, cit., tav. 31.

²³ PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto*, cit., fig. 953.

²⁴ KUDIŠ, TULIĆ, *Una pala d'altare*, cit.

²⁵ MACCÀ, *Storia del territorio*, cit., pp. 65-66. Un'epigrafe murata sopra la porta laterale della chiesa ripete, con minore completezza, le medesime informazioni: «ÆCLĀM HANC / ANTON. MARIN. C. PRIOLUS. / EP. VIC. CONSECRAVIT / DOM III SEPT. MDCCLXI / CAROLUS PIVA RECTOR LAP. / HUNC POSUIT».



2. Giuseppe Nogari, *Scena pastorale*. Già Venezia, mercato antiquario

poteva vedersi raffigurata nella pala già in opera²⁶. In mancanza di appigli documentali non è semplice trovare un preciso punto fermo all'interno di questi due estremi cronologici, attesa la totale carenza di opere analoghe che si possano far risalire a quel periodo. Non è il caso della pala del duomo di Bassano, per la quale Pallucchini aveva proposto una datazione alla prima metà del quarto decennio, ravvisandovi ancora l'influsso di Balestra²⁷, poiché in relazione a essa sembra in-

²⁶ Vicenza, Archivio della Curia Vescovile, vol. XVI, fasc. 4, p. 78 (la trascrizione è quella di SAMADELLI, nell'opuscolo *Parrocchia dei Santi Vito, Modesto e Crescenzia*, cit.): «Visitavit Ecclesiam totam, quae est sarta, tecta, et noviter raedificata, nondum tamen consecrata, sed tantum benedicta. Mandavit reduci ad formam decentiorem Statuas S.S. Viti et Modesti in Choro sitas vel loco ipsarum novas statuas aliorum Sanctorum apponi, cum jam Imagines dictorum S.S. Viti et Modesti sint depictae in Palla». Il dipinto è ancor oggi affiancato da due sculture piuttosto modeste che rappresentano i due santi, collocate all'interno di nicchie ricavate nella parete absidale. Tutti e tre i patroni riappaiono poi anche nella facciata del tempio, a fianco e sopra la porta principale.

²⁷ PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto*, cit., pp. 570-571.

fatti maggiormente centrata la cronologia avanzata sostenuta da larga parte degli studiosi²⁸. Neppure può essere dirimente il *Supplizio delle battiture* di Chioggia, brillantemente rivendicato a Nogari dalla Kudiš Burić²⁹, che con la sua datazione al 1728 certificata dall'iscrizione voluta dal donatore rimane a tutt'oggi il suo dipinto sacro più risalente (venne eseguito solo due anni dopo la prima iscrizione del pittore alla *Fraglia* veneziana). Rispetto alla tela clodiense, la pala di Montecchio appare indubbiamente più matura. Sembra pertanto plausibile supporre che la data di esecuzione debba collocarsi approssimativamente tra il 1735 e il 1740, e preceda le opere licenziate per la corte sabauda.

²⁸ D. SAMADELLI, in *I Tiepolo e il Settecento vicentino*, catalogo della mostra (Vicenza, Basilica Palladiana e Palazzo Leoni Montanari / Montecchio Maggiore, Villa Cordellina-Lombardi / Bassano del Grappa, Palazzo Agostinelli e Palazzo Sturm, 26 maggio - 20 settembre 1990), a cura di F. RIGON, M.E. AVAGNINA, F. BARBIERI, L. PUPPI, R. SCHIAVO, Milano 1990, pp. 101-102, cat. 2.22 (dopo il 1750); ALBERTON VINCO DA SESSO, in *Il Duomo di Santa Maria in Colle*, cit. (fine del sesto decennio); KUDIŠ BURIĆ, *Tre contributi*, cit., p. 171 (1746 ca.).

²⁹ *Ibidem*. In precedenza il dipinto era stato attribuito a Nicolò Bambini da D. TON, *Chioggia*, in *La pittura nel Veneto. Il Settecento di Terraferma*, cit., pp. 55-60: 55.

PETER HERWEGEN

UN ARTISTA ALLA CORTE DI LUDWIG DI MONACO

Elena Casotto

La collezione di disegni del generale Alberto Pariani¹, conservata presso la Biblioteca civica di Verona, raccoglie 1442 fogli, di cui 762 appartenenti all'artista tedesco Peter Herwegen e ai figli Ernst e Veronika Maria². Le opere degli Herwegen pervennero al generale negli anni Trenta, quando Giovanni Manini, marito di Veronika Maria, dopo la morte della consorte nel 1933, decise di donare il fondo della famiglia e alcuni fogli della moglie a Pariani, collezionista d'arte e amico della pittrice³.

¹ Il fondo Alberto Pariani presso la Biblioteca civica di Verona comprende, oltre ai disegni, la biblioteca, le carte geografiche, la collezione di ex libris, un numero imprecisato di stampe, i quaderni con scritti e ritagli stampa e alcuni documenti personali (lettere e fogli di diversa natura) appartenuti al generale e alla moglie Giselda. Al Museo di Castelvecchio, invece, è confluita la collezione di armi raccolte da Pariani durante gli anni del suo servizio. Per maggiori informazioni sul materiale che costituisce il fondo Pariani si consultino le schede *Ex Libris e Fondo Alberto Pariani*, in *Invito al libro. Interventi e proposte per la valorizzazione e il recupero del patrimonio librario della Biblioteca Civica di Verona*, a cura di D. BRUNELLI, Verona 1992, pp. 36-37, 46-47, e A. CONTÒ, *Un grande soldato di più fra gli amici della mia arte. Lettere di Alberto Martini ad Alberto Pariani*, in *Alberto Martini. L'opera grafica nel fondo Pariani della Biblioteca Civica di Verona*, catalogo della mostra (Verona, Biblioteca Civica, 10 maggio - 8 giugno 1996), a cura di D. ARICH DE FINETTI, Verona 1996, pp. 81-87.

² I rimanenti 680 fogli appartengono ad artisti, per lo più italiani, attivi nel XIX secolo e nei primi decenni del secolo successivo.

³ L'amicizia tra l'artista e il generale dovrebbe risalire ai primi anni del secolo, quando Pariani acquistò la villa a Malcesine sul lago di Garda e affidò i lavori di ristrutturazioni a Veronika Maria. Nel fondo Pariani sono infatti conservati alcuni documenti – fatture e bolle di consegna di materiale edile intestate alla pittrice – che attestano la presenza dell'artista durante i lavori di sistemazione. Ella si dedicò alla ristrutturazione e alla decorazione anche di altri edifici di Malcesine, tra



1. Peter Herwegen, *Bozzetto per diploma dell'associazione bavarese di giardinaggio*. Verona, Biblioteca civica, Fondo Alberto Pariani, Disegni (Par. D.H. 38)

I disegni della sezione Herwegen sono per la maggior parte riconducibili alla mano di Peter, pittore, litografo e disegnatore ora poco noto, ma che aveva goduto della considerazione della comunità artistica monacense e anche dei regnanti di casa Wittelsbach, accorti promotori delle arti.

Peter Herwegen⁴ nacque il 15 febbraio 1814 a Colonia, dove il padre Peter (Köln 1783-1853) possedeva una sartoria. Nella città natale apprese i primi insegnamenti dal ritrattista Egidius Mengelberg e nel 1837, dopo un breve soggiorno a Francoforte, si trasferì a Monaco, che era divenuta uno dei centri culturali più vivaci d'Europa. Attorno agli anni Quaranta, Peter sposò una giovane di nome Gudula, dalla quale ebbe due figli, Ernst, nato nel 1845, e Veronika Maria, nata nel 1851, che trascorse gran parte della vita in Italia⁵. Entrambi i figli compirono studi artistici. Peter morì a Monaco il 28 dicembre 1893, all'età di settantanove anni.

A Monaco l'artista intraprese un'intensa attività di disegnatore, litografo e incisore, e ben presto fu considerato uno dei migliori seguaci di Eugen Napoleon Neureuther, autore famoso per le pitture romantiche, ma soprattutto per le illustrazioni di testi letterari con complicate decorazioni. Anche Peter faceva uso di un abbondante decoro e si appassionò ai temi medioevali e allo stile gotico, i cui elementi architettonici e ornamentali appaiono nelle sue incisioni e negli oggetti da lui progettati, mescolati a motivi fantasiosi o tratti dall'arte popolare.

Il suo progetto in stile neogotico più ambizioso fu la propria abitazione, situata al numero 21 della Heustraße vicino al Theresienwiese (Par. D.H. 62)⁶ e indicata dalle guide dell'epoca come un'attrazione irrinunciabile⁷. L'artista aveva disegnato ogni

cui l'albergo Isola di Sogno, di cui curò pure l'abbellimento degli interni. A tale proposito si veda P. BOCCAFOGLIO, *Malcesine tra turismo e cultura (1786-1945)*, Malcesine (Verona) 2009, pp. 111-124.

⁴ Alcune notizie sulla vita e sull'attività artistica di Peter Herwegen si trovano in *Personal- und Atelier-Nachrichten*, "Die Kunst für Alle", IX, 9, 1 febbraio 1894, p. 140; J.J. MERLO, *Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit*, Düsseldorf 1895, pp. 345-346; F. VON BOETTICHER, *Malerwerke des Neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte*, I.2, Dresden 1895, p. 514; H. HOLLAND, *Herwegen, Peter*, in *Allgemeine Deutsche Biographie*, 50, München-Leipzig 1905, pp. 263-265; S. PARTSCH, *Herwegen, Peter*, in *De Gruyter. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 72, Berlin-Boston 2012, pp. 443-444.

⁵ Per notizie sulla vita e sull'attività di Veronika Maria Herwegen si vedano: F. PECHT, *Geschichte der Münchener Kunst im Neunzehnten Jahrhundert*, München 1888, p. 446; VON BOETTICHER, *Malerwerke des Neunzehnten Jahrhunderts*, cit., p. 514; S. PARTSCH, *Herwegen-Manini, Veronika Maria*, in *De Gruyter. Allgemeines Künstlerlexikon*, cit., 72, 2012, pp. 443-444; BOCCAFOGLIO, *Malcesine*, cit., pp. 111-124.

⁶ *Adreßbuch von München für das Jahr 1877 mit einem Stadtplan*, München 1876; HOLLAND, *Herwegen, Peter*, cit., p. 263.

⁷ W. LÜBKE, *Eine Fahrt durch Süddeutschland. 2. Das architektonische München*, "Deutsches Kun-

dettaglio sia della struttura esterna, sia della sistemazione interna: gli armadi, le sedie, le credenze, i lampadari, le lampade, i letti, i vetri, le finiture in metallo, i tappeti e le tende erano stati creati dalla sua fantasia rielaborando i modelli medioevali.

Herwegen contribuì poi alla decorazione dell'antica *Stubenwoll*, luogo di riunione del Kunstgewerbeverein di Monaco – di cui egli stesso fu uno dei membri più attivi – e alla progettazione del Café Schafroth, altro ritrovo degli artisti monacensi⁸.

Il suo legame con la città e le istituzioni che la governavano è inoltre testimoniato da un tavolo originariamente collocato nella Sitzungssaal del Municipio e ora conservato presso la Städtische Galerie im Lenbachhaus. Sul piano è inciso un disegno di Herwegen che, oltre a mostrare la veduta del municipio, il profilo di Monaco e il suo sviluppo attraverso alcune mappe storiche, riproduce – con le necessarie semplificazioni – la tela di Carl von Piloty intitolata *Die Allegorie der Monarchia*, originariamente collocata nella stessa sala. Grazie a un cartiglio che si snoda attraverso la composizione, si possono identificare i personaggi raffigurati nel dipinto⁹: il tavolo, quindi, fungeva anche da 'libretto delle istruzioni' per l'allegoria¹⁰.

Le opere più note di Peter, però, sono legate al nome di Ludwig I, il sovrano che aveva reso Monaco una delle capitali artistiche dell'Europa. Herwegen, infatti, aveva progettato la sovracoperta dell'Album di Ludwig I¹¹ – in velluto rosso con

stblatt", 41, giovedì 11 ottobre 1855, pp. 357-360: 359; HOLLAND, *Herwegen, Peter*, cit., p. 263. È interessante notare che la casa di Herwegen sembra rappresentare un prestigioso antecedente per le dimore-atelier dei pittori monacensi Franz von Lenbach e Franz von Stuck: in tutti e tre i casi, infatti, l'autore plasma l'ambiente in cui vive e lavora secondo la propria visione e sensibilità artistica.

⁸ HOLLAND, *Herwegen, Peter*, cit., p. 264.

⁹ Nella collezione di disegni del generale Alberto Pariani è conservato uno schizzo del piatto del tavolo nel quale si possono notare alcune varianti rispetto all'opera finita (Par. D.H. 82).

¹⁰ *Die Prinzregentenzeit*, catalogo della mostra (München, Münchner Stadtmuseum, 15 dicembre 1988 - 16 aprile 1986), a cura di N. GÖTZ, C. SCHACK-SIMITZIS, G. SCHICKEL, München 1988, p. 246. La parte del piatto disegnata porta la firma di Peter e la data d'esecuzione (1882); la struttura in legno è stata invece attribuita – sebbene dubitativamente – all'architetto Georg Hauberrißer. Poiché Herwegen era autore di numerosi progetti per arredi in stile neogotico, si può forse ipotizzare che sia l'ideatore di tutte le parti di questo tavolo.

¹¹ L'Album di Ludwig I è un insieme di disegni eseguiti da diversi autori tedeschi – tra cui Cornelius, Eberhard, Eberle, Piloty, Ramberg e Schnorr – che gli artisti regalarono all'ex sovrano come riconoscimento della sua attività di protettore delle arti. Nell'Album compariva anche un disegno di Peter Herwegen, che suscitò tanto interesse che venne riprodotto a stampa dallo stesso autore e messo in vendita. Il disegno, ad acquerello su pergamena (ora conservato alla Staatli-



2. Peter Herwegen, *Progetto per uno specchio*. Verona, Biblioteca civica, Fondo Alberto Pariani, Disegni (Par. D.H. 127)

3. Peter Herwegen, *Progetto per un altare neogotico*. Verona, Biblioteca civica, Fondo Alberto Pariani, Disegni (Par. D.H. 93)



placche e borchie dorate e decorate con figure disegnate dall'artista e scolpite da August von Kreling – e l'armadio in legno di quercia che del prezioso 'libro' dove-

che Graphische Sammlung di Monaco), illustra il corteo degli artisti e degli artigiani in occasione della grande festa del 9 ottobre 1850.



4. Peter Herweggen, *Progetto per cappella funeraria*. Verona, Biblioteca civica, Fondo Alberto Pariani, Disegni (Par. D.H. 73 verso)

va essere leggibile e scignolo¹². L'armadio si presentava come un vero altare gotico¹³ arricchito da sei figure di legno intagliate a tutto tondo e da intarsi, bassorilievi, colonnine tortili, applicazioni metalliche, eseguite dagli abili artigiani bavaresi¹⁴. Se queste opere attestano la vicinanza di Herweggen alla corte di Ludwig I, risulta as-

¹² I doni furono presentati all'ex sovrano il giorno 9 ottobre 1850, in occasione della festa per la collocazione presso il Theresienwiese della statua della *Bavaria* di Ludwig von Schwanthaler. L'avvenimento è commemorato in una grande tela di Wilhelm von Kaulbach (*Die Künstler Münchens im Verein mit der Bürgerschaft überreichen König Ludwig I. das für denselben bestimmte Album samt dessen Aufbewahrungsschrein*, München, Neue Pinakothek), nella quale sono rappresentate le due opere di Herweggen e l'autore, identificabile con il personaggio in primo piano, inginocchiato nell'atto di porgere l'Album al sovrano.

¹³ *Die Festgeschenke der Künstler und Handwerker für König Ludwig von Bayern*, "Deutsches Kunstblatt", 48, lunedì 2 dicembre 1850, pp. 377-378; C. PAOLINI, A. PONTE, A. SELVAFOLTA, *Il bello "ritrovato". Gusto, ambienti, mobili dell'Ottocento*, Novara 1990, pp. 499-501.

¹⁴ L'armadio è conservato presso il castello di Hohenschwangau (proprietà della Wittelsbacher Ausgleichsfonds München).

sai più complesso definire il suo rapporto con Ludwig II. Tra le opere certe dedicate dall'artista a questo sovrano si trova il progetto per la Burgkapelle di Neuschwanstein, disegno contenuto nell'Album del re, ma probabilmente mai realizzato¹⁵. Infatti, pare che il contributo maggiore (e forse unico) di Herwegen alla costruzione del fantasmagorico castello sia limitato alla prima fase di progettazione della camera da letto in stile neogotico, di cui rimangono due disegni firmati¹⁶.

Questa poliedrica attività artistica trova riscontro nei disegni della collezione Pariani, in cui sono conservate carte di ogni dimensione e genere, dagli schizzi di pochi segni ai bozzetti preparatori, fino ai progetti completi di firma, data e indicazioni per la realizzazione dell'oggetto. In tutti i fogli, Peter si dimostra un abile disegnatore, capace di rendere i particolari più minuti grazie a un tratto sottile, tracciato in punta di matita. Il suo segno è sempre preciso; non utilizza sfumature, perché la linea è già sufficiente a ricreare la realtà in ogni suo aspetto, a rendere gli effetti di luce e di ombra; anzi, sembra che l'artista attribuisca al segno grafico un valore estetico intrinseco.

Le fonti coeve a Herwegen mettono in risalto principalmente la sua attività di incisore¹⁷: egli, infatti, traduceva a stampa opere di pittori, scultori e architetti,

¹⁵ L'autore accompagna il suo studio con la spiegazione della scelta di impiegare sia elementi che traggono ispirazione dal Rundbogenstyl sia dallo Spitzbogenstyl, al fine di ottenere una maggiore varietà di forme e di colori. Si dilunga poi nella descrizione della decorazione scultorea e pittorica, e sull'importanza dei colori. Si veda L. VON KOBELL, *König Ludwig II. von Bayern und die Kunst*, München 1898, pp. 453, 456.

¹⁶ I disegni sono conservati presso le raccolte della Wittelsbacher Ausgleichsfonds München e sono stati pubblicati e menzionati in *Schloß Neuschwanstein*, Braunschweig, 1979, p. 67; F. HERRE, *Ludwig II*, Milano 1987, p. 232; PAOLINI, PONTE, SELVAFOLTA, *Il bello "ritrovato"*, cit., p. 504; G. KING, *Ludwig. Genio e follia di un re*, Milano 1999, p. 264. Molti disegni della collezione Pariani sono riconducibili a questi due progetti: uno studio approfondito su questo particolare aspetto della produzione di Herwegen credo potrebbe chiarire l'apporto (forse non troppo marginale come appare dai documenti finora noti) dell'artista alla progettazione e realizzazione della camera da letto di Neuschwanstein. Si deve inoltre notare che nei registi biografici in cui si parla della carriera dell'artista non viene mai menzionata la sua attività per Ludwig II.

¹⁷ Presso il Münchner Stadtmuseum sono conservate numerose stampe e qualche disegno a matita di Peter Herwegen: ringrazio il dottor Thomas Weidner e il signor Hackel per avermi permesso di visionare il materiale e per i preziosi suggerimenti. La maggior parte delle stampe di Peter Herwegen conservata presso il museo monacense proviene dalle collezioni di Joseph Maillinger e di Carlo Proebst; si consultino quindi i testi: J. MAILLINGER, *Bilder-Chronik der Königlichen Haupt- und Residenzstadt München. Verzeichniss einer Sammlung von Erzeugnissen der graphischen Künste zur Orts-, Cultur- und Kunst-Geschichte der bayerischen Capitale vom fünfzehnten bis in das neunzehnte Jahrhundert*, München 1876; *München im Bild aus der Sammlung Carlo Proebst*, a cura di



5. Peter Herwegen, *Volpe e volpachioti*. Verona, Biblioteca civica, Fondo Alberto Pariani, Disegni (Par. D.H. 313)

ma realizzava anche incisioni di fantasia, spesso per pubblicizzare un'attività o un prodotto, per presentare un'associazione o rendere noto un avvenimento importante. Tra i disegni più interessanti di questa categoria si deve ricordare un bozzetto per l'Hotel d'Angleterre a Monaco (Par. D.H. 1), in cui l'artista organizza in pochi centimetri una veduta di una delle strade più animate della città e, con il suo tratto vibrante, riesce a rendere l'animazione della vita moderna.

Talvolta, accanto al disegno si sono conservate anche le traduzioni a stampa, come nel caso di alcuni foglietti per il menù dei ristoranti (Par. D.H. 15-27), contornati da una fascia colorata o dorata, sui quali sono disegnate pietanze succulente o tavole imbandite. Bisogna notare, tuttavia, che la traduzione litografica si rivela di qualità nettamente inferiore al disegno, il quale trasmette una vivacità e un'ironia che scompaiono nella stampa.

Tra i disegni di Herwegen si trovano poi numerosi bozzetti per diplomi e attestati; tra questi merita attenzione il foglio per l'associazione per l'avicoltura di



6. Peter Herwegen, *Ritratto maschile*. Verona, Biblioteca civica, Fondo Alberto Pariani, Disegni (Par. D.H. 322)

7. Peter Herwegen, *Caricatura maschile (Die goldene Chronik von Rákoczy?)*. Verona, Biblioteca civica, Fondo Alberto Pariani, Disegni (Par. D.H. 378)

Augsburg, eseguito a penna con inchiostro nero, acquerellature e rialzi a biacca (Par. D.H. 67). La disposizione dei piani e delle figure è sapiente, tuttavia l'aspetto più apprezzabile del disegno è rappresentato dai singoli dettagli, come la cicogna che ha nidificato sulla facciata dell'edificio, la torre colombaia, i numerosi uccelli definiti nei minimi particolari e gli studi di cigni lungo i margini della composizione. Un altro interessante progetto è il diploma dedicato a Johann Wagner (Par. D.H. 38; fig. 1), membro dell'associazione bavarese di giardinaggio, in cui l'autore riprende il manifesto già realizzato per l'associazione ampliandone però l'apparato decorativo. Il bozzetto, inoltre, ci rivela come procedeva l'artista nella composizione delle sue carte più impegnative: dapprima tracciava un leggero disegno a matita che poi ripassava con l'inchiostro, steso sia con la penna che con il pennello per creare un effetto pittorico.

Nel fondo Herwegen, poi, si trovano numerosi progetti di mobili, lampade, inse-

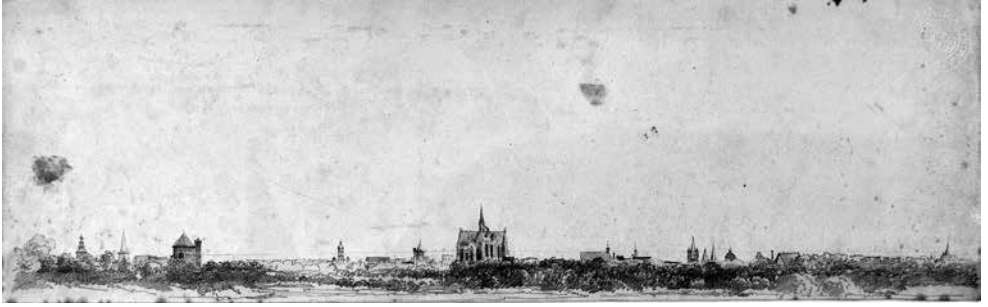
gne per negozi, tessuti, medaglie e persino edifici o parti di costruzioni. Si tratta, per lo più, di disegni che sviluppano ogni aspetto dell'oggetto, sia da un punto di vista estetico che funzionale, tanto che spesso sono accompagnati da spiegazioni e commenti indirizzati al committente o all'artigiano esecutore. Questi lavori sono realizzati con diverse tecniche: la matita, utilizzata principalmente per fissare la prima idea, la penna o l'acquerello per i disegni che mostrano le fasi di realizzazione dell'oggetto e il risultato finale.

È interessante notare che la maggioranza dei progetti riguarda oggetti in stile neogotico¹⁸, come per esempio il disegno di uno specchio (Par. D.H. 127; fig. 2) montato su una struttura in legno, nel quale l'artista impiega le tipiche forme gotiche con una sottile ironia che rende meno pesanti le abbondanti decorazioni. Le forme del gotico sono poi ampiamente utilizzate per gli oggetti religiosi, tra i quali si trovano elaborati altari, come si può vedere in un disegno del 1867 (Par. D.H. 93; fig. 3) che sviluppa una complessa architettura abitata da ben 19 figure a tutto tondo; oppure nel grande foglio per un altare destinato alla Marienkirche in Reutlinger (Par. D.H. 100), realizzato in occasione di un concorso e contraddistinto dal motto *Nichts über der Kunst*.

I progetti per steli funerarie o per cappelle cimiteriali, invece, sembrano ispirarsi a un'altra corrente artistica. Si tratta per lo più di semplici costruzioni, decorate con pochi elementi simbolici e vicino alle quali spesso compare una figura raccolta in preghiera, che suggerisce le atmosfere e il sentimento romantico degli artisti del Nord Europa. Anche in queste carte, l'autore illustra tutti i particolari, descrivendo le caratteristiche dei materiali da impiegare, come nel progetto per una tomba di famiglia (Par. D.H. 73; fig. 4), da realizzare in tufo e marna, per la quale l'artista suggerisce persino il tipo di pianta da sistemare all'entrata.

Nel fondo Herwegen non sono molti i disegni di figura, e tra questi la maggior parte sembrerebbero schizzi o bozzetti parziali di composizioni più complesse. Alcuni fogli riproducono la fauna alpina: nel ritrarre questi animali, la maggiore preoccupazione dell'artista pare sia quella di descrivere ogni piccolo dettaglio per rendere visibili anche le qualità percepibili al tatto. Così nel foglio che illustra una volpe che porta il cibo ai cuccioli (Par. D.H. 313; fig. 5) si sofferma a disegnare il pelo degli animali, più folto quello della bestia adulta e più corto e rado quello dei piccoli. Questo foglio inoltre sorprende anche per l'espressività della scena, capace di rende-

¹⁸ Per l'uso della storia e dell'iconografia medioevale nell'arte tedesca del XIX secolo si veda: S. FASTERT, *Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts*, München-Berlin 2000.



8. Peter Herwegen, *Veduta di Colonia*. Verona, Biblioteca civica, Fondo Alberto Pariani, Disegni (Par. D.H. 184)

9. Peter Herwegen, *Veduta di Colonia*. Verona, Biblioteca civica, Fondo Alberto Pariani, Disegni (Par. D.H. 181)

re la circospezione della madre e la baldanza dei volpacchiotti affamati.

Anche nei disegni che riproducono la figura umana, l'artista esprime lo stesso desiderio di indagare puntualmente la realtà. Due ritrattini, uno maschile¹⁹ (Par. D.H. 322; fig. 6) e uno femminile (Par. D.H. 323), rispettivamente datati 1837 e 1838,

¹⁹ Sul foglio compare la scritta «P. Busch», probabilmente il nome del personaggio ritratto.

rappresentano lo stile dell'artista appena giunto a Monaco, ancora memore degli insegnamenti di Mengelberg. L'immagine femminile, realizzata a matita e inchiostro acquerellato, mostra una definizione miniaturistica sia del volto che dei molti dettagli del vestiario, mentre il volto del giovane si distingue per una maggiore attenzione alla resa psicologica, che si palesa soprattutto nello sguardo intenso.

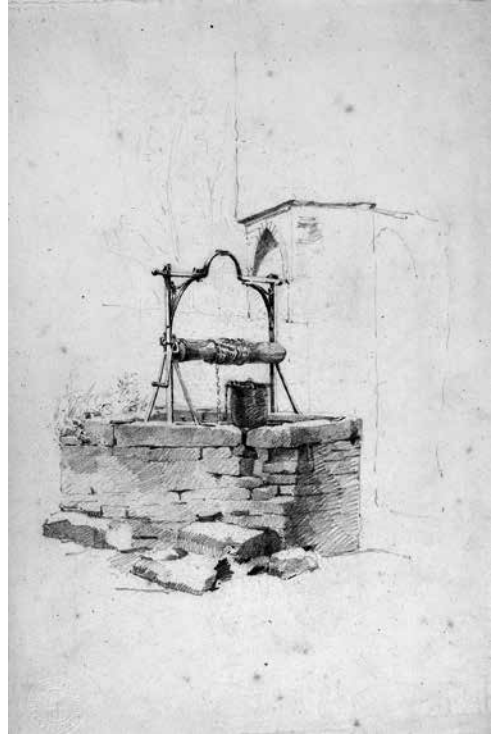
Tuttavia, se si escludono i ritratti della prima metà del secolo, Herwegen non sembra particolarmente interessato alla rappresentazione realistica della figura umana, la quale diviene piuttosto occasione di beffa, sebbene nelle sue caricature – in alcuni casi delle vere e proprie scenette, altre volte singole figure schizzate a margine di un foglio²⁰ – la modificazione dei tratti fisionomici non raggiunga mai la deformazione perché, quella di Herwegen, è una sorniona canzonatura della vita borghese e delle piccolezze umane (Par. D.H. 378; fig. 7)²¹.

Tra i fogli di Herwegen, poi, si distingue un gruppo di carte che rappresentano vedute di città, castelli, baite, dettagli architettonici, paesaggi e particolari naturalistici. Questi disegni si differenziano per una particolare partecipazione dell'artista, caratteristica che induce a pensare che si tratti di opere finite ed eseguite per puro piacere, nelle quali il pensiero e il sentimento dell'autore si manifestano liberamente; per questo i fogli si possono più facilmente avvicinare alle opere degli artisti contemporanei, permettendoci così di comprendere meglio la partecipazione di Peter alla vita artistica del suo tempo.

Tra i disegni di paesaggio si distinguono le vedute di Colonia (Par. D.H. 181, 183,

²⁰ La compiutezza di alcune di queste carte fa pensare che l'attività di caricaturista o di illustratore satirico per Herwegen non rappresentasse semplicemente un passatempo. L'ipotesi è avvalorata dal fatto che l'artista realizzò undici litografie per il libretto umoristico *Die goldene Chronik von Rákoczy / La grande histoire de Rákoczy / The Golden Chronicle of Rákoczy*, stampata a Monaco nel 1849 nelle tre lingue del titolo, e, probabilmente, collaborò anche con giornali umoristici e satirici monacensi. Presso il Münchner Stadtmuseum, infatti, sono conservati una copia del libretto *Die goldene Chronik von Rákoczy* (Maillinger Sammlung II 4179) e una copia di un giornalino satirico, il "Münchner Bockzeitung" del 1884 (B 97/39 inv. 30/289), illustrato dal maestro bavarese.

²¹ In questo le opere di Herwegen ricordano le contemporanee pitture di Carl Spitzweg (München 1804-1885). Tra i due artisti esiste pure una certa affinità stilistica nelle opere grafiche, come si può riscontrare nei disegni dell'artista, conservati alla Graphische Sammlung, *Somwendfeier der Münchner Liedertafel e Der arme Poet*, preparatorio dell'omonimo dipinto. Per i due disegni si veda: *Von Dillis bis Piloty. Deutsche und österreichische Zeichnungen, Aquarelle, Ölskizzen 1790-1850 aus eigenem Besitz*, catalogo della mostra (München, Staatliche Graphische Sammlung, 14 dicembre 1979 - 16 marzo 1980), a cura di G. SCHEFFLER, B. HARDTWIG, München 1979.



10. Peter Herwegen, *Cortile interno con scalinata*. Verona, Biblioteca civica, Fondo Alberto Pariani, Disegni (Par. D.H. 194)

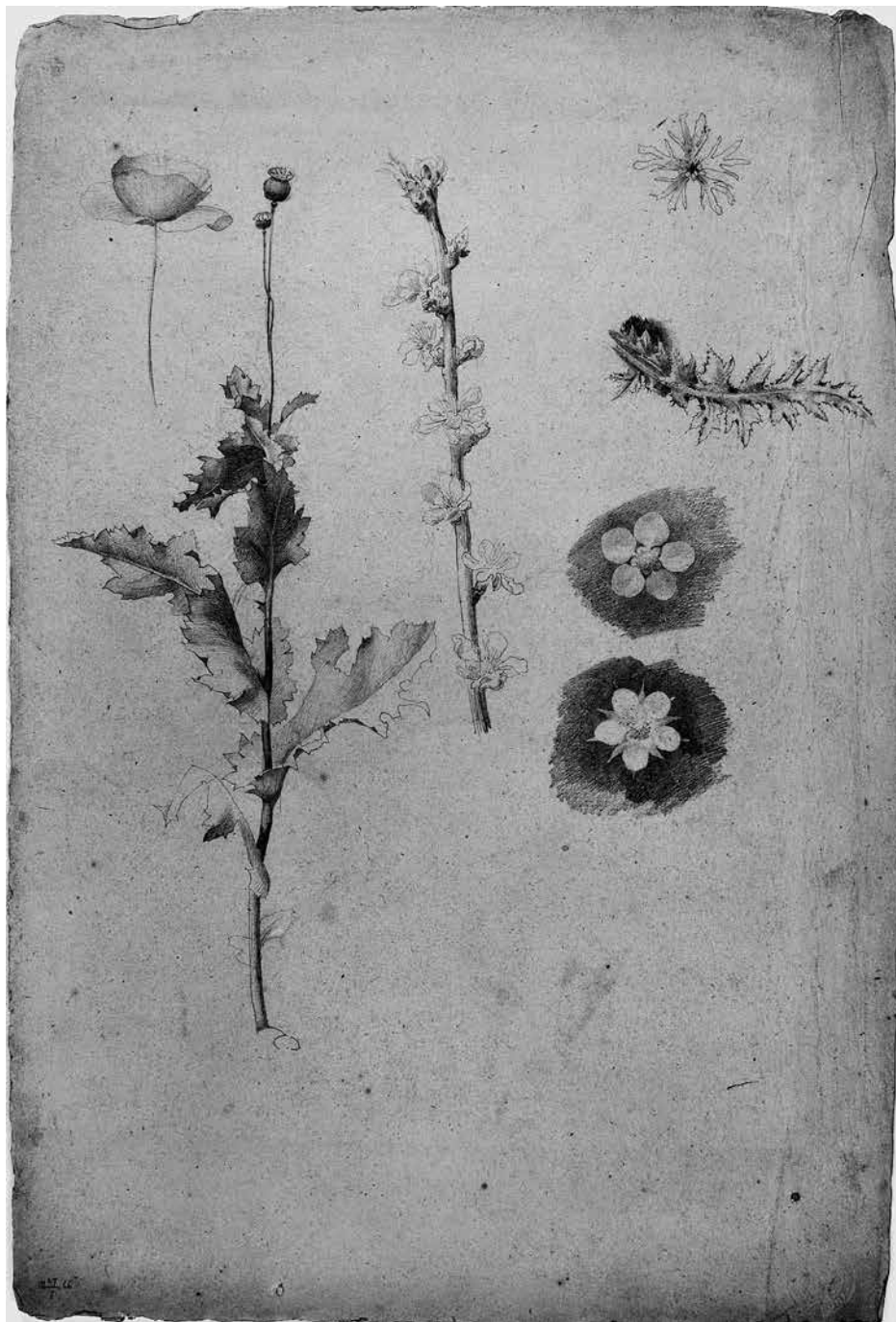
11. Peter Herwegen, *Pozzo*. Verona, Biblioteca civica, Fondo Alberto Pariani, Disegni (Par. D.H. 200)

184; figg. 8-9)²², nelle quali la città è ripresa da oltre il fiume Reno²³. In questi fogli sembra di poter ravvisare una vicinanza con la pittura tedesca di veduta della fine del Settecento e dei primi decenni del nuovo secolo; in particolare, Herwegen sembra guardare con interesse a Wilhelm von Kobell e a Joseph Anton Koch²⁴.

²² Una delle vedute di Colonia (Par. D.H. 181) è stata pubblicata da S. MARINELLI, *Il disegno nelle collezioni pubbliche a Verona*, in G. MARINI, *I grandi disegni italiani del Museo di Castelvecchio a Verona*, Cinisello Balsamo (Milano) 2000, pp. 55-101: 88.

²³ È interessante notare che nel disegno di Herwegen il duomo di Colonia non ha ancora le due grandi torri ai lati della facciata. Poiché i lavori di ultimazione del secolare cantiere terminarono nel 1880, i disegni di Peter Herwegen dovrebbero essere antecedenti a questa data.

²⁴ Per utili paragoni si rimanda alle opere dei due maestri tedeschi pubblicate in: *I Nazareni e il loro tempo*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Il Segno, aprile-maggio 1978), a cura di M. QUE-



12. Peter Herwegen, *Studi per fiori e foglie*. Verona, Biblioteca civica, Fondo Alberto Pariani, Disegni (Par. D.H. 264)



13. Peter Herwegen, *Studi per fiori e foglie*. Verona, Biblioteca civica, Fondo Alberto Pariani, Disegni (Par. D.H. 263)



14. Peter Herweggen, *Studi di alberi*. Verona, Biblioteca civica, Fondo Alberto Pariani, Disegni (Par. D.H. 294)

La precisa registrazione dei dati reali e il sentimento che traspare dai fogli rimandano anche alle carte degli artisti tedeschi del *Grand Tour*. A tali esempi potrebbe essersi ispirato Peter per alcuni disegni di particolari architettonici, realizzati per lo più in cittadine tedesche, come si può dedurre dall'indicazione del luogo che spesso compare sul margine del foglio. Sfogliando le carte, infatti, sembra di poter ripercorrere l'itinerario dell'artista alla scoperta degli angoli più pittoreschi del paese che sta visitando: partendo dalla descrizioni di alcune vie o edifici caratteristici, egli focalizza la propria attenzione via via su particolari sempre più circoscritti (Par. D.H. 188, 194; fig. 10), fino a concentrare lo sguardo su un singolo capitello scolpito o un umile pozzo (Par. D.H. 200; fig. 11)²⁵.

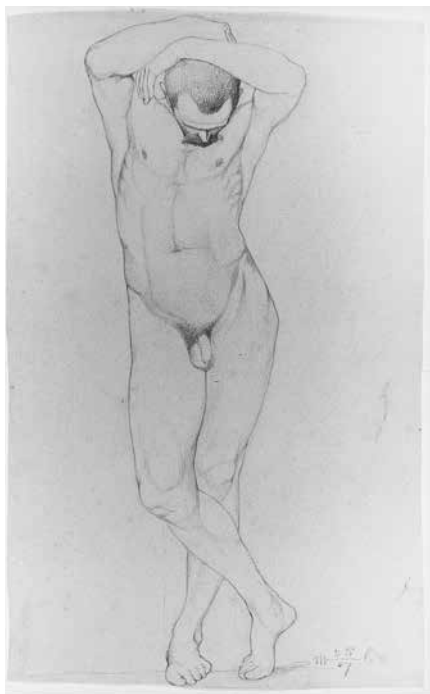
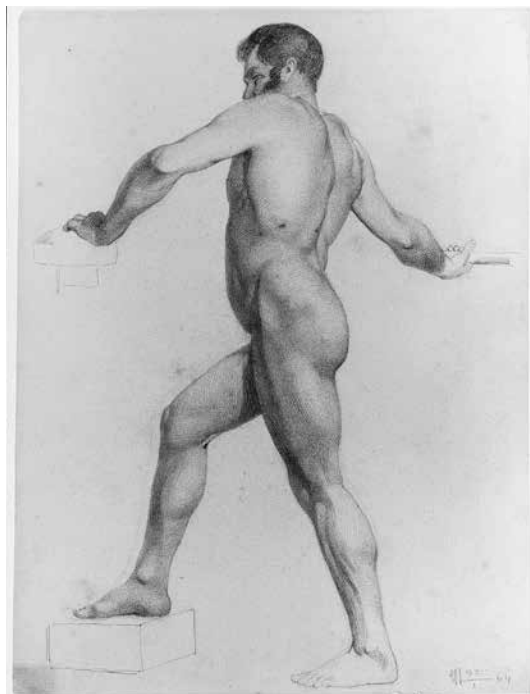
SADA, Roma 1978; *Von Dillis bis Piloty*, cit.; A. ROSEMAN, *Disegni del neoclassicismo e del romanticismo*, in *Neoclassicismo e Romanticismo. Architettura, scultura, pittura, disegno 1750-1848*, a cura di R. TOMAN, Köln 2000, pp. 480-500; *Neue Pinakothek. Katalog der Gemälde und Skulpturen*, a cura di G. METZGER, München 2003, pp. 194-205.

²⁵ Questa attenzione per gli aspetti meno monumentali di una città asseconda la propensione di Herweggen per l'osservazione e la riproduzione degli aspetti minimi e quotidiani della realtà, ri-



15. Peter Herwegen, *Paesaggio a Steimbach*. Verona, Biblioteca civica, Fondo Alberto Pariani, Disegni (Par. D.H. 273)

scontrabile anche nei suoi progetti d'artigiano. Tuttavia non si deve dimenticare che, nella prima metà del XIX secolo, la pittura di edifici gotici, o di parte di essi, divenne quasi un genere, e che il disegnatore bavarese poteva senz'altro aver avuto l'occasione di ammirare i dipinti di Dahl, Ahlborn e Lessing che trattavano proprio questi soggetti. Si veda: G. BOTT, *Simboli e miti del roman-*



16. Ernst Herwegen, *Nudo accademico*. Verona, Biblioteca civica, Fondo Alberto Pariani, Disegni (Par. D.H. 531)

17. Ernst Herwegen, *Nudo accademico*. Verona, Biblioteca civica, Fondo Alberto Pariani, Disegni (Par. D.H. 529)

I veri capolavori di Herwegen, però, sono i disegni naturalistici: l'artista disegna le piante, i fiori e le erbe dei boschi e dei prati alpini, spesso ritornando sullo stesso tema con minime variazioni. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di studi di particolari naturalistici, anzi si potrebbe dire «studi anatomici della natura» (E. Mai)²⁶ in cui compaiono, descritti con la passione e la precisione di un botanico, alberi sempreverdi, piante spoglie o con rigogliose chiome, betulle, querce, massi ricoperti di muschio e licheni, felci, edere, singole foglie mangiate da insetti e fiori

ticismo tedesco, in *La pittura in Europa. La pittura tedesca*, a cura di G. BOTT, II, Milano 1996, pp. 353-397: 366-368.

²⁶ La citazione di Mai è tratta da M. SITT, *L'incontro con la natura come sfida artistica*, in *Romanticismo. Il nuovo sentimento della natura*, catalogo della mostra (Trento, Palazzo delle Albergo, 15 maggio - 29 agosto 1993), a cura di G. BELLI, A. OTTANI CAVINA, F. RELLA, P. ROSEMBERG, P. SCHIERA, Milano 1993, pp. 115-123.

di tutte le varietà: dai giacinti dei boschi alla veronica, dai fiori di pesco ai cardi, dalle primule alle passiflore (Par. D.H. 263, 264, 266, 294; figg. 12-14).

I disegni sono eseguiti a matita oppure a penna e solo in pochi casi l'artista aggiunge alcune pennellate ad acquerello, per suggerire i delicati colori dei fiori.

Accanto a questi fogli, si devono ricordare due vedute del 1866, una realizzata a Spitzingsee, nell'Oberbayern, e l'altra a Steimbach (Par. D.H. 274, 273; fig. 15)²⁷, nelle quali compare, ai margini della folta vegetazione, anche una presenza umana – probabilmente l'autore stesso – immobile, forse in contemplazione. Sebbene non si possa affermare che nelle immagini persista l'idea della natura dei grandi romantici²⁸, è tuttavia plausibile ipotizzare che il sentimento che percorre i fogli nasca da quella tradizione, giunta fino a Herwegen attraverso la mediazione dei Lukasbruder. Herwegen certamente non prende parte al gruppo dei Nazareni, non solo perché appartiene a una generazione posteriore, ma anche perché la sua posizione di artista-artigiano gli rendeva estranei molti dei problemi che erano al centro delle discussioni e del pensiero di questi autori. Tuttavia, nei disegni che, stando alle attuali conoscenze della sua produzione, sono ciò che più si avvicina alla libera creazione artistica, emerge una certa familiarità con quella cultura figurativa. Infatti, il migliore commento ai suoi disegni risultano proprio le parole con cui il pittore Ludwig Richter ricorda l'esperienza dei Nazareni a Roma: «La matita non era mai abbastanza appuntita per definire i contorni fino al minimo dettaglio. Ognuno se ne stava curvo sulla propria cassetta dei colori, non più grande di un foglio di carta, cercando di riprodurre in modo diligente e minuzioso quello che vedeva davanti a sé. Ci innamorammo di ogni filo d'erba, di ogni ramoscello, e non volevamo lasciarci sfuggire nessun dettaglio espressivo. Non cercavamo gli effetti luminosi e d'atmosfera; ognuno si sforzava di riprodurre l'oggetto nel modo più oggettivo, come in uno specchio»²⁹.

²⁷ Nei due disegni compaiono, oltre alla data precisa di realizzazione, dei commenti dell'artista sul tempo: nel primo caso «prevalentemente coperto e uggioso», nel secondo addirittura «col tempo che cambia tante volte con nausea colossale». Il disegno Par.D.H. 274 è stato pubblicato da MARINELLI, *Il disegno nelle collezioni*, cit., p. 92.

²⁸ Per alcune informazioni sulla visione della natura sviluppata da Philipp Otto Runge, Ludwig Tieck, Heinrich von Kleist, Gaspar David Friedrich e Carl Gustav Carus, si veda: S. BORDINI, *L'Ottocento 1815-1880*, Roma 2002, pp. 49-56, 245-310.

²⁹ Il celebre brano, tratto dai *Lebenserinnerung eines deutschen Malers* (1886) di Ludwig Richter, è citato nel volume *Un paese incantato. Italia dipinta da Thomas Jones a Corot*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 3 settembre - 9 dicembre 2001), a cura di A. OTTANI CAVINA, Milano 2001, p. XXX.

Nel fondo di disegni della famiglia Herwegen, accanto alla vasta produzione di Peter è interessante menzionare anche i fogli appartenuti al figlio maggiore, Ernst. Nato a Monaco di Baviera nel 1845, a sedici anni si iscrive alla Akademie der Bildenden Künste München³⁰, dove conduce i suoi studi. I disegni conservati a Verona documentano proprio gli anni della sua formazione presso la prestigiosa scuola bavarese: è presente, infatti, un buon numero di copie da solidi geometrici, da motivi decorativi derivati dalla scultura e da statue antiche, ma soprattutto si trovano molte copie da modello (teste o figure intere) e numerosissimi nudi accademici (Par. D.H. 531, 529; figg. 16-17). Attraverso questi fogli si possono seguire e apprezzare i continui progressi del giovane artista: il suo segno, infatti, si fa via via più sicuro e fluido e, di disegno in disegno, si può osservare come l'autore riesca sempre meglio a definire le forme, i particolari del corpo come i piedi e le mani – dapprima appena abbozzati o spesso rimaneggiati e infine ben delineati e proporzionati –, a studiare e disporre con crescente sicurezza ed efficacia le zone di ombra e di luce, e quindi a rendere sempre più espressive e vivide le proprie figure. Le carte di Ernst esemplificano quindi il duro, ma proficuo studio degli aspiranti artisti presso quella che allora era unanimemente considerata la più rinomata Accademia di Belle Arti di tutta l'Europa, esercizio però che, in questo caso, non poté portare frutti, perché Ernst Herwegen morì per malattia nel 1909, a soli ventiquattro anni.

³⁰ I registri delle matricole dell'Accademia bavarese riportano: numero di matricola: 1804; nome: Herwegen Ernst; luogo di nascita e stato dei genitori: München, padre pittore, cattolico; età: 16 anni; giorno di ammissione: anno mese giorno 1861 ottobre 21.

LA RINASCITA DELL'ACQUAFORTE A VENEZIA

Alessia Del Bianco

L'acquaforte, quel genere aristocratico che a metà Ottocento iniziava a godere di grande considerazione e non poco fermento suscitava nei suoi raffinati cultori tra Parigi e Londra, risentiva in Italia di una lenta e faticosa affermazione per mezzo di sollecitazioni perlopiù isolate provenienti dall'ambiente toscano, piemontese e lombardo; come asserisce Petrucci, «l'arte dell'incisione in rame è lì, sulla metà dell'Ottocento, perfetta e stecchita, come un uccello a cui il freddo abbia troncato il canto in gola. Essa non ha più nulla da dire. Ma anche quello che ha detto finora non è suo, perché le viene tutto dall'estero. L'incisione ha bisogno un'altra volta di interiorizzarsi»¹. Venezia, in questo timido clima di rinascita favorito dalle possibilità espressive offerte da un'attività 'liberata' dalla funzione di traduzione, a cui era stata legata lungo quasi tutta la prima metà del secolo, è pressoché assente dalla scena grafica contemporanea. Il ruolo attribuito per lungo tempo alla pratica dell'incisione aveva qui portato, come nel resto dei centri italiani, al radicarsi per mano di incisori professionisti dell'uso quasi esclusivo del bulino e di quel «taglio regolare senza ispirazione che», per Théophile Gautier, «denaturava l'idea stessa dell'artista»², annullan-

¹ A. PETRUCCI, *L'incisione italiana. L'Ottocento*, Roma 1941, p. 3.

² Come sostiene Théophile Gautier sottolineando il compito e il merito della *Société des Aqua-Fortistes* per la diffusione dell'acquaforte, «[...] la *Société des Aqua-Fortistes* s'est fondée précisément pour combattre la photographie, la lithographie, l'aqua-tinte, la gravure dont les hachures croisées ont un point au milieu; en un mot, le travail régulier, automatique, sans inspiration qui dénature l'idée même de l'artiste, et qu'ils ont voulu dans leur planches parler directement au public, à leurs risques et périls. Le succès a prouvé qu'ils n'avaient pas eu tort: le texte est toujours préférable à la traduction»; T. GAUTIER, *Un mot sur l'eau-forte*, in *Société des Aqua-Fortistes, Eaux-fortes modernes, originales et inédites*, I, Paris 1863, p. n.n.

do l'aspetto creativo dell'incisione e portando a ignorare la tradizione acquafortistica settecentesca³.

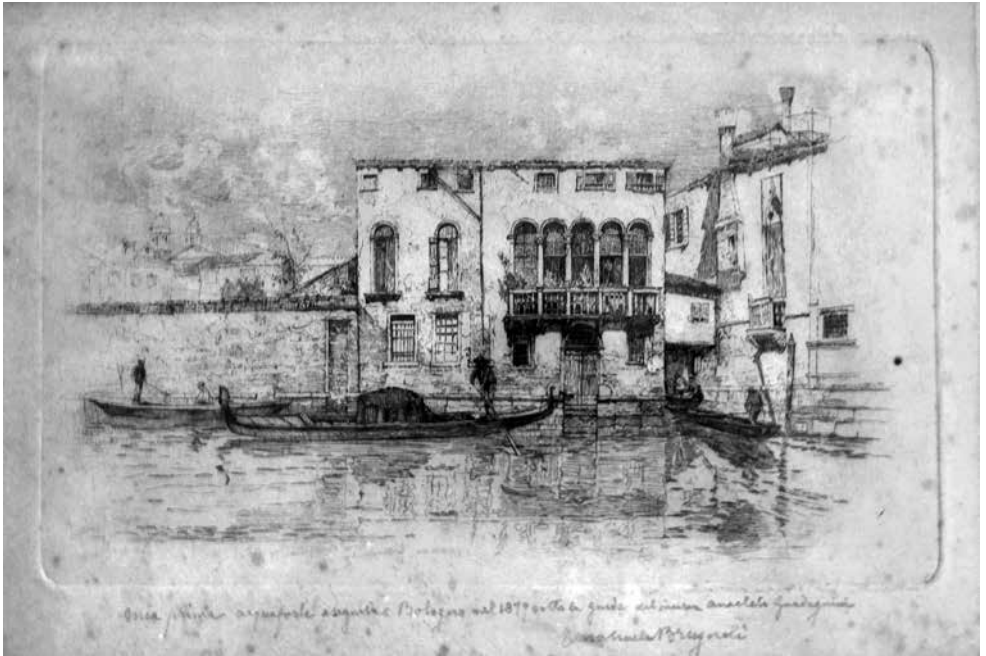
La centralità di Venezia per quanto attiene l'affermazione dell'incisione come linguaggio espressivo autonomo, legata alla rinascita acquafortistica, si manifesta sul finire del secolo; la pratica calcografica trova un posto al pari delle altre arti agli inizi del Novecento, grazie alle prime sale delle Biennali ad essa dedicate da Vittorio Pica⁴ e, in ambito didattico, con la riapertura all'Accademia di Belle Arti nel 1912 di una delle prime cattedre d'incisione in Italia⁵, la cui guida viene affidata a Emanuele Brugnolo⁶, che in questo contesto è figura indispensabile. L'impulso

³ Cfr. M. MASAU DAN, *L'incisione nelle Venezia tra Ottocento e Novecento*, in *Incisori del Novecento nelle Venezia tra avanguardia e tradizione*, catalogo della mostra (Gradisca d'Isonzo, Palazzo Torriani / Verona, Museo di Castelvecchio, 1983), a cura di M. MASAU DAN, Venezia 1983, pp. 11-14: 11.

⁴ Per l'attività di Vittorio Pica sulle Biennali e la sua attività pubblicitica per la diffusione della grafica si veda G. MARINI, *L'incisione europea dalle pagine di Emporium. Vittorio Pica e la divulgazione del "bianco e nero" nel primo Novecento*, «Grafica d'Arte», XX, 80, 2009, pp. 12-17, e IDEM, *Emporium, le Biennali di Venezia e l'incisione*, in *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, atti dell'incontro di studi (Pisa, 4-5 novembre 2011), a cura di G. BACCI, M. FILETI MAZZA, Pisa 2014, pp. 243-266.

⁵ La Scuola libera di Incisione è riaperta nel 1912, dopo trentasette anni dalla sua chiusura avvenuta tra il 1875 e il 1876, grazie all'allora direttore dell'Accademia di Belle Arti Giovanni Bordiga e a Emanuele Brugnolo. Per una prima ricostruzione della storia delle cattedre di incisione in Italia si veda il recente studio della scrivente, *Emanuele Brugnolo (Bologna 1859 - Venezia 1944) e la Scuola di Incisione veneziana*, tesi di Laurea Magistrale, relatori proff. S. Marinelli e D. Ferrara, Università Ca' Foscari di Venezia, CdL Magistrale in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici, a.a. 2013/2014; si veda, inoltre, A. DEL BIANCO, *La cattedra di incisione all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Storia e didattica, 1875-1933*, «Annuario Accademia di Belle Arti di Venezia», V, 2014 [2015], pp. 397-421.

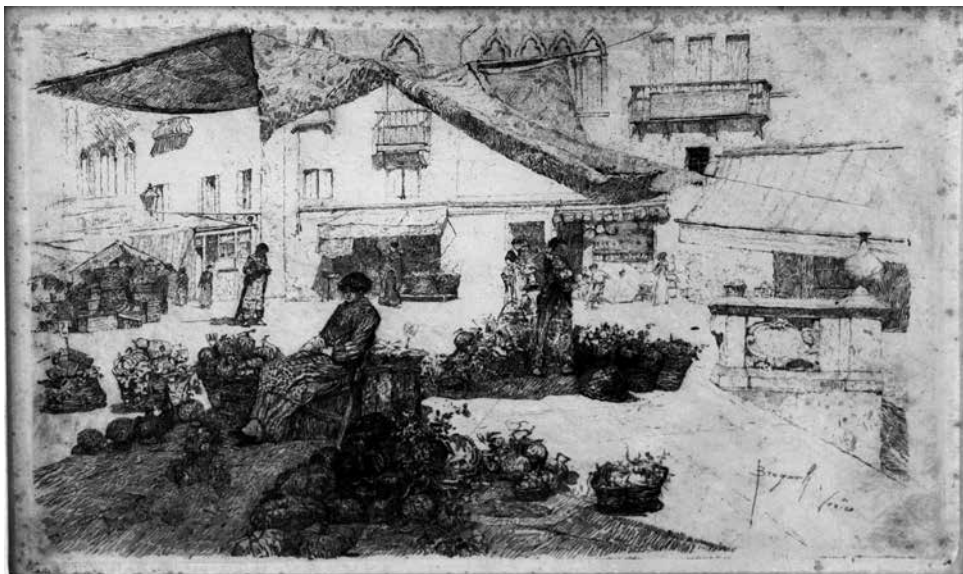
⁶ Brugnolo ricopre un ruolo importante nella storia dell'incisione veneta sia per essere stato tra i primi ad avvicinarsi all'acquaforte, sia per essere stato alla guida, fino al 1933, di una delle prime Scuole libere d'incisione d'Italia all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Nato a Bologna il 2 settembre 1859 da una agiata famiglia di commercianti, Brugnolo compie studi di decorazione e scenografia all'Accademia Clementina dal 1873-1874 al 1876-1877 con Valentino Solmi, Tito Azzolini e Gaetano Samoggia. L'esperienza veneziana di Brugnolo ha inizio nel 1878. Nel 1879 svolge un viaggio in Germania, Belgio e Olanda, passando per Monaco, Norimberga, Colonia e proseguendo per Rotterdam, Amsterdam, Anversa, Bruges, Parigi, soggiorni che rispondono alla necessità di confrontarsi con l'ambiente artistico europeo in pieno fermento per le prime esposizioni nazionali e internazionali. Tra il 1879 e il 1880 si stabilisce definitivamente a Venezia, dove entra in contatto con l'ambiente artistico dell'epoca: frequenta Molmenti, Guggenheim, Tito, Kirchmeyer, Sezanne, Rosa, Bressanin, De Maria, Milesi, Rosso, Ciardi, Bezzi e i Selvatico, ma anche artisti dell'ambiente internazionale come Sargent, Whistler e Chilton. In laguna, dopo aver



1. Emanuele Brugnoli, *Rio delle Mosche*, 1879, incisione. San Donà di Piave, collezione privata

che ha reso possibile lo sviluppo di questa significativa produzione primonovecentesca, quel «bisogno di interiorizzarsi» a cui fa riferimento Petrucci, deve

inciso all'acquaforte il suo primo rame *Rio delle Mosche* (1879), si dedica prevalentemente all'olio (tra il 1885 e il 1910 circa si rileva una sua discreta produzione di olii, opere di piccola dimensione e su diversi supporti, con vedute e scorci veneziani in cui si riconosce l'influenza di Ciardi e dell'ambiente locale dell'epoca) e all'acquarello, arte che praticherà con continuità e per cui sarà riconosciuto come uno dei più validi rappresentanti della scuola acquarellistica italiana, tant'è che nel 1887 viene annoverato tra i membri della *Société Royale Belge des Aquarellistes* e nel 1890, all'esposizione di Dresda, gli è assegnata di fatto la medaglia d'argento per l'acquarello. Solo sul finire del secolo si riavvicinerà all'incisione all'acquaforte grazie al contatto prima con Whistler e poi con gli altri americani e inglesi presenti a Venezia, coltivando l'attività grafica fino agli anni 1930-1940. Si segnala, per importanza, la sua partecipazione alle Biennali del 1899, 1901, 1903 e 1905; la sua attività espositiva riprende poi alle Biennali del 1920, 1922 e 1924, alle quali presenta olii, acquarelli e acquaforti. Nel 1916 partecipa all'*Esposizione dell'Associazione Italiana di Acquafortisti e Incisori a Londra*, nel 1931 alla *I Mostra del Bianco e Nero del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti* a Roma, presso la Calcografia, nel 1937 all'*Esposizione italiana di Bianco e Nero* a Bucarest, nel 1938 alla mostra *Visage d'Italie* ad Ankara-Istanbul. Si spegne a Venezia il 22 marzo 1944.

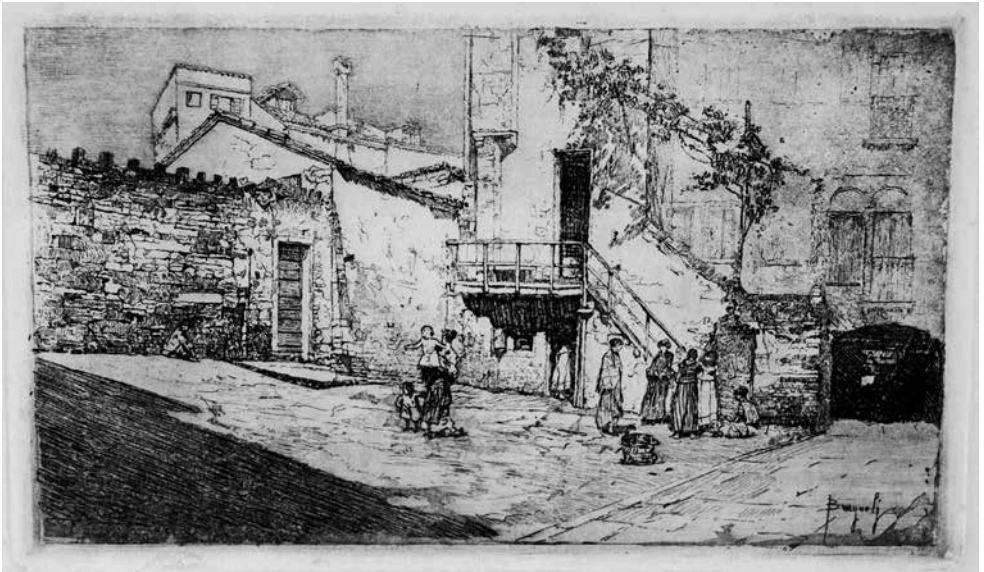


2. Emanuele Brugnoli, *Mercato in campo*, s.d., incisione. Venezia, collezione privata

essere ricercato nelle esperienze maturate negli ultimi vent'anni dell'Ottocento, nello studio di quel 'vuoto' fino a oggi riscontrato nel territorio grafico veneziano sul fronte del 'bianco e nero', connesso alle vicende storiche, artistiche e d'insegnamento, in cui si ritrovano le ragioni della lunga e non sempre agile conquista dell'acquaforte. Fondamentale per il primato di Venezia come fulcro per la riscoperta dell'acido nella totalità delle sue potenzialità espressive, che giunge, per citare Marini, come «tardiva declinazione dell'*Etching Revival* internazionale»⁷, è la ripetuta presenza in laguna, dal 1879, di James McNeill Whistler e della sua opera grafica, di Otto Henry Bacher, Joseph Pennell, Mortimer Luddington Meneps, Ernst David Roth, John Taylor Arms e altri loro compatrioti americani che, sedotti dal carattere esclusivo della città, qui soggiogneranno periodicamente fino agli anni Venti del Novecento e oltre.

L'immeritata assenza, rilevata nella letteratura specifica in ambito veneto e, più

⁷ Come osserva Marini, la precedenza ideale per il 'risveglio dell'acquaforte' va alla Venezia in cui è fondamentale la presenza di Whistler; cfr. G. MARINI, *Una novella patria dello spirito. Firenze e l'Etching Revival del primo Novecento*, in *Una novella patria dello spirito. Firenze e gli artisti delle Venezie nel primo Novecento. Opere dal Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*, catalogo della mostra (Gorizia, Scuderie di Palazzo Coronini Cronberg, 13 aprile - 30 giugno 2013 / Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 14 dicembre 2013 - 9 febbraio 2014), a cura di G. MARINI, M. MALNI PASCOLETTI, C. BRAGAGLIA VENUTI, Gorizia 2013, pp. 17-31: 17.



3. Emanuele Brugnoli, *Corte veneziana*, s.d., incisione. Venezia, collezione privata

in generale, a livello nazionale, di approfondimenti sulla produzione paesaggistica ad acquaforte risente, in parte, dello studio di Lamberto Vitali, che a lungo ha beneficiato di grande fortuna critica grazie alla pubblicazione da parte di Hoepli nel 1934 de *L'incisione italiana moderna*; come asserisce Bardazzi – e dello stesso avviso è Marini –, «introducendo con perentoria autorevolezza criteri e gusti rigidamente selettivi, le scelte di Vitali hanno sicuramente contribuito a far calare nel tempo un velo di sipario su molte personalità oggi quasi dimenticate e nei confronti delle quali, seppure in tempi più benevoli e disposti al recupero di zone neglette della nostra cultura artistica, si lamenta ancora oggi l'ingiusto ostracismo»⁸. È solo nell'arco degli ultimi trent'anni, e dopo diverse rassegne che pongono l'attenzione sull'opera incisa degli artisti del primo Novecento, che gli studi promossi da Giorgio Trentin, Maria Masau Dan e Giorgio Marini aprono la strada a ricerche specifiche sulla rinascita dell'incisione in ambito veneto e giuliano⁹.

⁸ E. BARDAZZI, *Xilografi e acquafortisti italiani del primo '900*, in *Stampe, disegni, carte geografiche e vedute*, Firenze, Gonnelli Casa d'Aste, 17-18 maggio 2013, pp. 105-106; 106; MARINI, *Una novella patria*, cit., p. 31.

⁹ Ci si riferisce alla già citata mostra del 1983, curata da Maria Masau Dan, *Incisori del Novecento nelle Venezie tra avanguardia e tradizione*; all'attività svolta da Giorgio Trentin per la promozione



4. Emanuele Brugnoli, *Campo Santa Maria Mater Domini*, s.d., incisione. Venezia, collezione privata

Recentemente sono stati Marini e Denker i primi ad aver preso in esame l'attività grafica degli incisori americani e anglosassoni in laguna, mettendo in luce il ruolo

dell'incisione contemporanea tramite l'Associazione Incisori Veneti (A.I.V.); alle Biennali di Incisione Contemporanea dal 1951 ad oggi; al saggio di G. MARINI, *Il ritratto nell'incisione del primo Novecento*, in *Il ritratto nel Veneto, 1866-1945*, a cura di S. MARINELLI, Verona 2005, pp. 157-170; nonché alla mostra del 2013-2014, pure già menzionata, *Una novella patria dello spirito. Firenze e gli artisti delle Venezia nel primo Novecento. Opere dal Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*, a cura di Giorgio Marini, Maddalena Malni Pascoletti e Cristina Bragaglia Venuti. Tali contributi rivalutano alcune presenze primonovecentesche, tra cui la figura di Emanuele Brugnoli docente e incisore.

da questi svolto per il rientro della tecnica, nonché per l'affermazione e la diffusione di un genere di acquaforte che ha per soggetto Venezia, e il legame con gli altri artisti-incisori allora lì presenti. Benché l'opera grafica di Whistler, i *Venice Sets*, sia stata, seppure con fortuna alterna, ampiamente considerata, è Marini a sottolineare come la presenza dell'artista fosse stata decisiva per la riscoperta delle tecniche incisorie da parte dei colleghi veneziani¹⁰. Anche l'ampia indagine di Eric Denker incentrata su Ernst David Roth¹¹, ma che allo stesso tempo inquadra gli incisori di whistleriana ascendenza nella loro seppur diversa e personale elaborazione di una Venezia incisa, assume un valore rilevante. La riconsiderazione di personalità a lungo abbandonate dagli studi, in quanto estranee alle avanguardie artistiche del XX secolo, crea ora la singolare occasione per ampliare ulteriormente le ricerche, inserendo in questo contesto grafico due figure partecipi e necessarie all'evoluzione del linguaggio incisorio veneziano come Fabio Mauroner¹² ed Emanuele Brugnoli. Questi ultimi, pur prendendo in seguito il Settecento a modello, sono inizialmente debitori per la loro evoluzione stilistica della prolungata e costante attività grafica internazionale a Venezia.

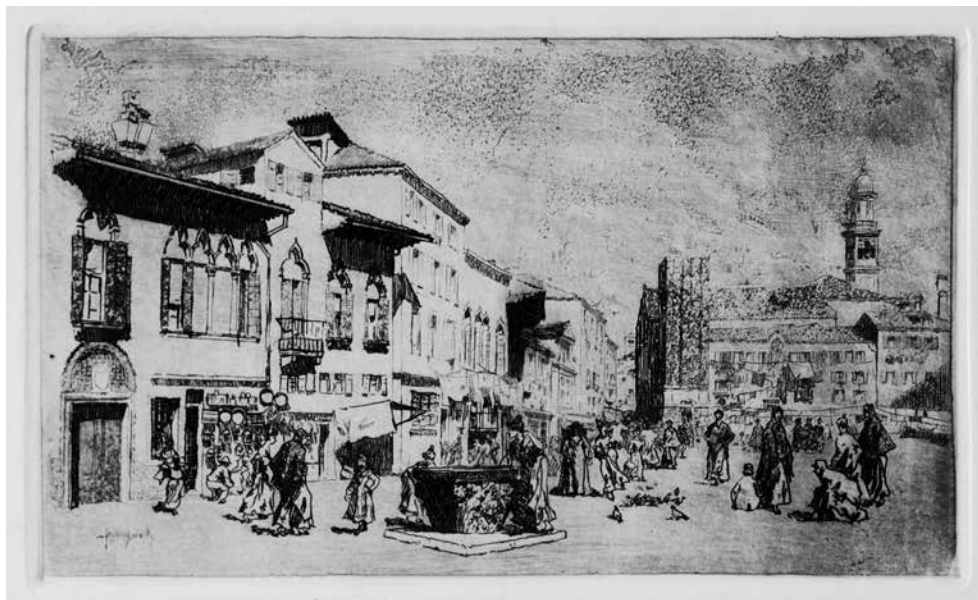
La presenza in laguna in quegli stessi anni di Brugnoli ha un significato decisivo e deve ora essere contestualizzata in quel silenzio grafico e nel quadro più ampio della rinascita del 'bianco e nero'. Brugnoli, grazie al legame con Whistler e i suoi eredi, si fa interprete della diffusione e del rinnovamento di quest'arte a lungo abbandonata, coltivandola con estrema diligenza e abilità tecnica, risollevandone le sorti e assumendo, come già asserito, la guida della Scuola libera d'incisione – prima assieme a quella di Firenze – dopo quarant'anni di vuoto istituzionale¹³. Men-

¹⁰ Cfr. MARINI, *Il ritratto nell'incisione*, cit., p. 162.

¹¹ E. DENKER, *Reflections & Undercurrents. Ernst Roth and Printmaking in Venice, 1900-1940*, Carlisle (Pennsylvania) - Seattle 2012. Lo studioso si era già interessato alla grafica veneziana curando la mostra *The Heirs of Canaletto. Fabio Mauroner and Emanuele Brugnoli in Venice, 1905-1940*, svoltasi fra il marzo e il maggio del 2011 presso l'Istituto Italiano di Cultura a Washington.

¹² Per l'opera di Mauroner, si veda *Fabio Mauroner incisore*, catalogo della mostra (Udine, Galleria d'Arte Moderna, 1984), a cura di I. REALE, Pordenone 1984.

¹³ Il 1912 è anche l'anno in cui viene aperta la Scuola di incisione all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Si trattava, come a Venezia, di un corso libero, in quanto esterno all'andamento degli studi accademici. L'insegnamento, condotto per il primo anno da Carlo Raffaelli, si conferma nel maggio 1913 come «Corso speciale di Incisione all'Acquaforte» con Celestino Celestini; si veda a proposito *L'incisione nelle istituzioni artistiche italiane. Firenze-Venezia*, catalogo della mostra (Monsummano Terme, Museo di Arte Contemporanea e del Novecento, 27 ottobre - 2 dicembre 1996), a cura di G. ANDREANI, M. MASAU DAN, G. TRENTIN, Monsummano Terme (Pistoia) 1996.

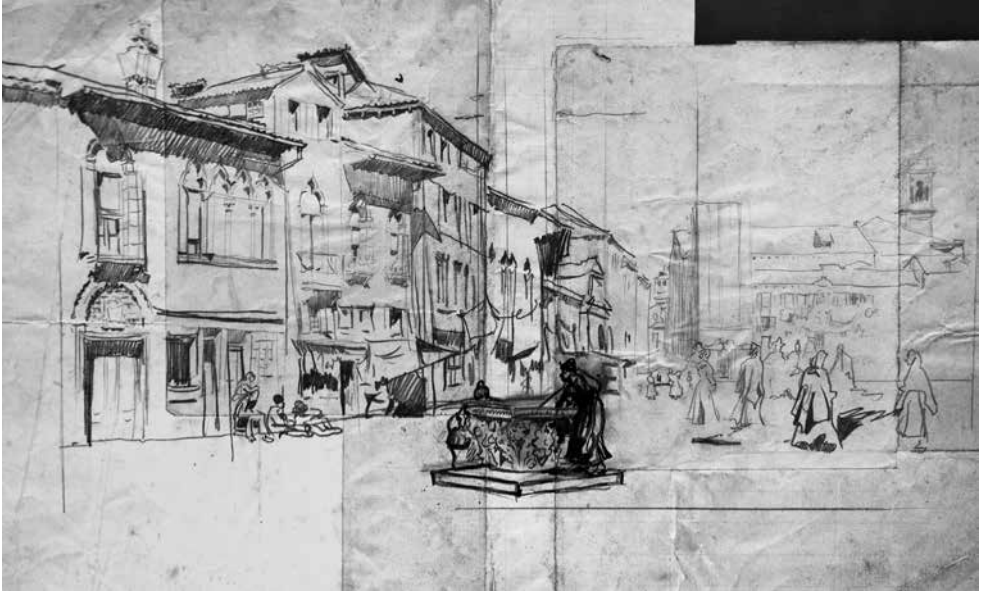


5. Emanuele Brugnoli, *Campo Santa Margherita*, 1910, incisione. Venezia, collezione privata

tre per Mauroner era già stato provato il legame con Ernst Roth e John Taylor Arms¹⁴, risultava invece difficile stabilire con esattezza il rapporto che intercorre tra Brugnoli e il *milieu* americano e inglese; l'attenzione recentemente riservata alla sua figura, il cui studio ha consentito di portare alla luce la sua ampia attività di incisore fino a oggi rimasta poco nota, ha permesso di mettere in evidenza non solo la possibile vicinanza agli incisori recentemente ripresentati da Denker, ma pure di attestare il contatto, primo e significativo, tra James McNeill Whistler e lo stesso Brugnoli sul finire del secolo. Questo legame ora può e deve essere considerato come essenziale nel rientro della pratica, creando l'occasione, in questa sede, di ricostruire parte fondamentale della storia della grafica e, più precisamente, di un genere d'acquaforte veneziana, americana e inglese che a Venezia trova il suo punto d'incontro.

Il processo di riaffermazione del linguaggio acquafortistico a Venezia si snoda parallelamente alle esperienze grafiche tra il 1860 e il 1930. Il 1875 è la data che segna, in ambito didattico, la chiusura nel Regio Istituto di Belle Arti della

¹⁴ Cfr. *Fabio Mauroner*, cit., e DENKER, *Fabio Mauroner*, in *Reflections & Undercurrents*, cit., pp. 75-85.



6. Emanuele Brugnoli, *Campo Santa Margherita, s.d.*, disegno. Venezia, collezione privata

Scuola d'Incisione guidata da Antonio Costa¹⁵, decisione presa al seguito della proposta, avanzata e accettata nel 1873, di sopprimere l'insegnamento delle tecniche calcografiche negli Istituti e Accademie di Belle Arti, eccetto «le Scuole di Roma e Parma»¹⁶. Sopprimere le cattedre di incisione, ormai prive di iscritti, è da considerarsi come l'esito dell'esaurimento di un linguaggio e di una pratica di traduzione a cui le Accademie erano strettamente legate e che andava, con la

¹⁵ In seguito alla morte di Antonio Costa, avvenuta tra il 5 e il 6 settembre del 1875, come emerge dal *Registro protocollo esibiti* viene chiesta al Ministero, in ottobre, una supplenza provvisoria per il professore d'incisione; la risposta dal Ministero arriva nel gennaio del 1876: «Suddetto non intende di rimpiazzare il Prof. Costa né in via provvisoria né in via stabile»; Venezia, Archivio dell'Accademia di Belle Arti (d'ora in poi AABAVe), *Protocollo Esibiti 1876*, prot. n. 16 del 7 gennaio, e *Lettura del segretario nella pubblica adunanza del 6 agosto 1876*, in *Atti della Reale Accademia di Belle Arti di Venezia dell'anno 1876*, Venezia 1877, p. 34.

¹⁶ Roma, Archivio Centrale dello Stato (ACS), *Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti (1861-1890), Archivio Generale (1860-1890), Accademie e Istituti di Belle Arti (1860-1896)*, b. 23, fasc. «Soppressione delle Scuole d'incisione, 1873»; cfr. DEL BIANCO, *La cattedra di incisione*, cit., p. 403.



7. Emanuele Brugnoli, *Campo Santa Margherita*, 1911, incisione. Venezia, collezione privata

fotografia, mutando mezzi e codici espressivi¹⁷, come una cesura nella storia della didattica dell'incisione inserita nella riforma attuata nelle Accademie post-unitarie e, aspetto non meno rilevante, come uno stimolo di partenza per un impulso acquafortistico. Nel momento in cui si apriva questo divario l'acquaforte originale doveva ricevere la spinta ideale, risollevandosi per mano di veri creatori. Come però osservava già Petrucci, l'acquaforte era esclusa dall'insegnamento negli Istituti di Belle Arti¹⁸; è poi Calabi a ricordare come la soppressione delle Scuole

¹⁷ Per la riproduzione e documentazione dell'opera d'arte, si rimanda a M. MIRAGLIA, *Specchio che l'occulto rivela: ideologie e schemi rappresentativi della fotografia fra Ottocento e Novecento*, Milano 2011, pp. 150-166 (*La documentazione dell'opera d'arte*); R. BELLINI, *Della Calcografia propriamente detta e dell'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *La Città di Brebra. Due secoli di incisione*, catalogo della mostra (Milano, Accademia di Belle Arti, 23 settembre - 28 novembre 1996), a cura di R. BELLINI, L. FERSINI, A. MUSIARI, F. POLI, S. SALVAGNINI, Milano 1996, pp. 50-71; E. SPALLETTI, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'Arte italiana*, II, Torino 1979, pp. 417-482.

¹⁸ PETRUCCI, *L'incisione italiana*, cit., p. 4.

avesse portato «non solo il bulino ma l'acquaforte e ogni altra forma di incisione d'arte a languire ed addormentare»¹⁹. Questa stasi delle arti grafiche italiane faticava a risolversi sia dentro che fuori gli Istituti: nel 1873 si sopprimevano le cattedre che avevano concluso il loro compito storico, e tra il 1869 e il 1874 nasceva e si esauriva nelle esperienze torinesi una delle poche vie nazionali, come osserva Fiorani²⁰, alle sollecitazioni esterne per l'affermazione di questo genere. Si creava così una coincidenza significativa, in cui si legge la povertà grafica decretata in Italia dalla fine della didattica e delle sperimentazioni dell'acquaforte originale. Nel 1879, a distanza di pochi anni dalla chiusura della cattedra di Costa, Whistler arrivava in laguna come uno dei più vivi e raffinati conoscitori dell'acquaforte, introducendo i primi semi di quel nuovo linguaggio diventato, nelle sue mani, il mezzo per esprimere l'idea originale dell'artista. Centrale, in questo momento, per Whistler è la riscoperta dell'acquaforte a livello internazionale per mano del *peintre-graveur* e per opera delle Società di Acquafortisti inglesi e francesi. Nella lastra – così per Blanc come per Gautier – c'è l'idea stessa del maestro, frizzante di vita e di spontaneità. L'acquaforte è semplice, diretta e personale e nulla lo è di più; ogni acquaforte è un disegno originale di intenzioni squisite²¹. Come Cadart, Legros, Bracquemond e Gautier, Baudelaire è tra i primi sostenitori di quest'arte, pubblicando nella *Revue anecdotique* del 1862 *L'Eau-forte est à la mode*²². Per Bau-

¹⁹ A. CALABI, *L'incisione italiana*, Milano 1931, p. 26.

²⁰ Torino è l'unico centro dove si concretizzano iniziative culturali, editoriali e artistiche per l'acquaforte originale; si veda F. FIORANI, *Le fonti dell'acquaforte originale italiana dell'Ottocento*, in *Le tecniche calcografiche d'incisione indiretta. Acquaforte, acquatinta, lavis, ceramolle*, a cura di G. MARIANI, Roma 2005, pp. 89-99 (*L'Arte in Italia*, "L'Acquaforte. Società d'artisti italiani" e gli "Acquafortisti". Tre iniziative culturali per l'acquaforte originale in Italia).

²¹ Cfr. GAUTIER, *Un mot sur l'eau-forte*, cit. Nella definizione di Blanc, l'acquaforte è «un pur dessin, c'est-à-dire l'œuvre d'un maître qui écrit lui-même sa pensée à mesure qu'il invente, et qui nous la transmet sans l'intermédiaire d'un traducteur; [...] l'eau-forte dont nous voulons parler aujourd'hui est un dessin sur cuivre exécuté par un peintre»; C. BLANC, *De la gravure à l'eau-forte et des eaux-fortes de Jacque*, "Gazette des Beaux-Arts", IX, 1861, pp. 193-208: 194. Cfr. R. SCHNEIDER, *The American Etching Revival: Its French Sources and Early Year*, "American Art Journal", XIV, 4, 1982, pp. 40-65: 41.

²² C. BAUDELAIRE, *L'eau-forte est à la mode*, "Revue anecdotique des excentricités contemporaines. Curiosités littéraires de Paris et de la Province. Circulaires rares ou bouffonnes. Complaintes et Vaudevilles. Nouvelles des libraires et des théâtres", n.s., V, 1862, pp. 169-171. Per l'edizione italiana, si veda C. BAUDELAIRE, *Scritti sull'arte*, a cura di E. RAIMONDI, Torino 2004, pp. 322-323 (*L'acquaforte è di moda*).

delaire, nel ritorno verso questo genere caduto nel discredito e nell'indifferenza²³, «non solo l'acquaforte sembra fatta per esaltare l'individualità dell'artista, ma è addirittura impossibile al suo creatore non imprimere nella lastra la propria personalità più nascosta»²⁴. Il riferimento è all'opera di Meryon, Jongkind e specialmente di Whistler, nelle cui «acqueforti sottili, alacri come l'improvvisazione e l'ispirazione, raffiguranti le sponde del Tamigi»²⁵, l'anima del pittore si decifra nei suoi più rapidi scarabocchi.

La stessa attitudine aveva preso forma nell'evolversi dell'incisione inglese nel corso del XIX secolo²⁶: l'impegno più grande per elevare quest'arte è compiuto da Francis Seymour Haden e proprio da Whistler, entrambi legati all'esperienza dell'*Etching Revival* britannico. Originalità e libertà d'immediatezza del processo d'incisione diventano elemento centrale nel pensiero di Haden, opponendo, come sottolinea Emma Chambers, una netta reazione alla mentalità allora diffusa di percepire l'acquaforte come un'arte quasi esclusivamente *for ladies* e amatori, come una pratica maldestra, goffa, e in cui, per Ruskin, «the acid rather than the artist was the agent which created the work of art on plate»²⁷. È evidente come da più fronti si faccia viva l'idea dell'artista che si muove nella tradizione moderna del *peintre-graveur*; originalità, immediatezza e possibilità espressive sono ciò che l'artista americano nel 1879, tramite le sue incisioni, riporta quasi dopo un secolo a Venezia.

La prima esperienza veneziana di Whistler, tra il 1879 e il 1880, segna il punto di svolta e di consacrazione della sua produzione incisoria²⁸; la sua innovazione stilistica, e l'influenza della sua visione sulla successiva generazione di artisti, è con-

²³ Cfr. *ibidem*, p. 325.

²⁴ *Ibidem*, p. 328.

²⁵ *Ibidem*, p. 326; Baudelaire fa riferimento all'esposizione del *Thames Set* alla galleria Martinet di Parigi nel 1860.

²⁶ Per il contesto inglese e la ripresa acquafortistica in Inghilterra si veda E. CHAMBERS, *An Indolent and Blundering Art? The Etching Revival and the Redefinition of Etching in England, 1838-1892*, Aldershot 1999.

²⁷ Il richiamo è a una nota del 1872 in cui Ruskin definisce l'incisione come «An indolent and a blundering art»; N.B. WILKINSON, *An Indolent and Blundering Art? The Etching Revival and the Redefinition of Etching in England 1838-1892* by Emma Chambers, recensione, "Victorian Studies", 45, 1, 2002, pp. 171-173. Cfr. anche CHAMBERS, *An Indolent*, cit.

²⁸ Per l'evoluzione grafica di Whistler si rimanda a K.A. LOCHNAN, *The Thames from Its Source to the Sea: An Unpublished Portfolio by Whistler and Haden*, in *James McNeill Whistler. A Re-examination*, atti del congresso (Washington, 11 maggio 1984), a cura di R.E. FINE, "Studies in the History of Art", 19, 1987, pp. 29-45.

tenuta nei *Venice Sets*, in cui il rinnovamento è assoluto sia nei soggetti che nello stile. Venezia era l'altro posto dove Whistler poteva intraprendere la sua battaglia contro Ruskin: dopo il suo modo nuovo di concepire l'acquaforte, il passo successivo era riscoprire «la Venezia minore e dei veneziani».

I *Venice Sets*, ampiamente indagati nella letteratura specifica²⁹, vanno oltre l'usuale rappresentazione di Venezia; questa diventa una città resa in maniera anticonvenzionale attraverso nuove inquadrature, che prediligono lo sviluppo di un motivo centrale (*The Doorway*, 1879-1880) e che mostrano uno spazio totalmente riconfigurato: il Ponte di Rialto non è più restituito frontalmente (*Rialto Bridge*, 1879-1880), il bacino e la laguna sono resi con formati orizzontali (*Little Venice* e *San Giorgio*, 1879-1880)³⁰ e la suggestione dell'atmosfera viene restituita per mezzo di un'inchiostatura selettiva³¹. In questo clima di ricerca di spontaneità, non capovolgere mai il disegno sulla lastra permetteva di raggiungere quell'immediatezza creata dalla freschezza del segno diretto. Il vocabolario grafico creato dai *Venice Sets* sarà riconosciuto a livello internazionale per la sua influenza decisiva sull'evoluzione futura dell'incisione ed eletto a modello dalle generazioni contemporanee e successive.

A Venezia, dal 1879 al 1890, lavorano incisori entrati direttamente in contatto

²⁹ Le incisioni di Whistler, e nello specifico i *Venice Sets*, hanno da subito riscosso successo tra i contemporanei, quali M. MENEPS, *Whistler as I Know Him*, [London 1904], E.R. e J. PENNELL, *The life of James McNeill Whistler*, 2 voll., Philadelphia-London 1908, e O.H. BACHER, *With Whistler in Venice*, New York 1909; la sua intera opera grafica viene poi rivalutata verso gli anni Settanta del Novecento, con singolare attenzione proprio verso il percorso svolto a Venezia, da tutti considerato l'apice della sua carriera da incisore. Si vedano *The stamp of Whistler*, catalogo della mostra (Oberlin, Allen Memorial Art Museum, 2 ottobre 1977 - 25 febbraio 1978), a cura di R.H. GETSCHER, Oberlin 1977; *The Etchings of James McNeill Whistler*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 14 settembre - 11 novembre 1984 / Toronto, Art Gallery of Ontario, 24 novembre 1984 - 13 gennaio 1985), a cura di K.A. LOCHNAN, New Haven-London 1984; *James McNeill Whistler*, catalogo della mostra (Londra, Tate Gallery, 13 ottobre 1994 - 8 gennaio 1995 / Parigi, Musée d'Orsay, 6 febbraio - 30 aprile 1995; Washington, National Gallery of Art, 28 maggio - 20 agosto 1995), a cura di R. DORMENT, M.F. McDONALD, London 1994; M.F. McDONALD, *Palaces in the Night. Whistler in Venice*, Aldershot 2001; A. GRIEVE, *Whistler's Venice*, New Haven-London 2000; *Whistler and his circle in Venice*, catalogo della mostra (Washington, Corcoran Gallery of Art, 8 febbraio - 5 maggio 2003 / New York, Grolier Club, 17 settembre - 22 novembre 2003), a cura di E. DENKER, London 2003; DENKER, *Reflections & Undercurrents*, cit.

³⁰ Per l'analisi dell'opera grafica di Whistler si veda *ibidem*, pp. 19-24.

³¹ *Ibidem*, p. 25. Del metodo di inchiostatura utilizzato da Whistler parlano sia MENEPS, *Whistler as I know him*, cit., che BACHER, *With Whistler*, cit.; entrambi avevano assistito Whistler durante il processo di stampa dei *Venice Sets*.

con Whistler e con la sua opera nella tarda primavera del 1880; per importanza si ricordano americani come Otto Henry Bacher (1856-1909) e Frank Duveneck (1848-1919), che contribuiranno allo scambio continuo di informazioni e di stimoli grafici verso la Venezia minore che Whistler stava creando. Frank Duveneck, dopo un breve periodo trascorso a Firenze, si sposta nell'estate del 1880 a Venezia con i Duveneck Boys³²; Otto Bacher³³, che proprio con Duveneck studia a Monaco, entra in contatto con Whistler durante il soggiorno veneziano ed è colui che nella sua opera risente maggiormente del nuovo linguaggio grafico di Whistler, come in *Lavanderia* (1880) e *Corner of San Marco* (1880), dove adotta una vista parziale, o nei panorami orizzontali di *View from Whistler's Window* (1880), facendo tuttavia pur sempre riferimento a visioni più usali, come in *The Rialto* (1880), dove si perde la whistleriana enfasi sul motivo centrale.

Tra il 1878 e il 1880 Emanuele Brugnoli si trova in laguna per il suo primo soggiorno³⁴ ed è a questa fortunata coincidenza che si deve far risalire l'incontro con Whistler; si può presupporre che i due si conoscano dopo il settembre del 1879, periodo in cui Brugnoli compie un viaggio in Germania, Belgio e Olanda³⁵. Il legame, mai menzionato per Whistler, ma rilevato – sempre senza indicazione di fonte – in quasi tutte le note biografiche sul bolognese appena trasferitosi, è considerato fondamentale sia per la formazione e l'evoluzione dell'opera grafica di Brugnoli, che, ispirato dalla visione delle stampe di Whistler, di lui scrive: «mi fece innamorare della sua squisita arte»³⁶; sia per il valore che assume nella trasmissione di un genere e di una tecnica che a Venezia era andata scomparendo. La conferma dell'incontro tra Whistler e Brugnoli emerge dalla preziosa testimonianza di Fabio Mauroner, affidata a uno scritto inedito del 1944³⁷, in cui si trovano notizie

³² Frank Duveneck e i Duveneck Boys alloggiano in Riva degli Schiavoni in Casa Jankovitz, una pensione per artisti nella quale, per un breve periodo, prenderà alloggio anche Whistler. Del gruppo fanno parte John White Alexander, Charles Able Corwin, Ralph Curtis, George Edward Hopkins, Harper Pennington, Julius Rolshoven, Julian Story e Theodore Wendel; DENKER, *Reflections & Undercurrents*, cit., pp. 27-28.

³³ Per l'opera grafica di Bacher si veda *ibidem*, pp. 28-30.

³⁴ R. CHIMINELLI, *Acqueforti ed acquefortisti: Emanuele Brugnoli*, "Emporium", LVI, 335, 1922, pp. 263-275; 264.

³⁵ Tra il soggiorno del 1878 e la definitiva permanenza a Venezia dal 1880, Brugnoli compie nel settembre del 1879 un viaggio in Germania, Belgio e Olanda, che documenta con una serie di schizzi a china.

³⁶ Alla voce *Brugnoli, Emanuele*, in L. SERVOLINI, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano 1955, p. 126.

³⁷ Il riferimento è a F. MAURONER, *Emanuele Brugnoli*, 1944, documento dattilografato di un-

fondamentali, utili a svelare aspetti non ancora conosciuti e indagati della vita artistica di Brugnoli, chiarendo e attestando il momento della sua attività acquafortistica e il contatto diretto con l'americano. Con molta probabilità Brugnoli apprese le tecniche dell'incisione già durante i suoi studi a Bologna ed è Mauroner a indicare in Anacleto Guadagnini il suo maestro³⁸. «Nel 1879 il Brugnoli, trovandosi per un breve soggiorno a Bologna, incise il suo primo rame nell'antica scuola d'incisione che i Papi avevano creato presso quell'Accademia di Belle Arti. Un grande torchio antico in legno, affidato al vecchio stampatore Brasini, esperto in tutte le malizie dell'arte, dominava la scuola nella quale le tradizioni della pura incisione a bulino ed all'acquaforte erano nobilmente mantenute da tre vegliardi, morti poco dopo più che novantenni, il Paradisi, il Bordoni ed Anacleto Guadagnini che diede al Brugnoli i materiali e gli insegnamenti necessari»³⁹. Il ragguglio trova conferma nella nota manoscritta che Brugnoli lascia su un'impressione del primo rame *Rio delle Mosche* (fig. 1): «mia prima acquaforte eseguita a Bologna nel 1879 sotto la guida dell'incisore Anacleto Guadagnini»⁴⁰. Prosegue poi Mauroner: «Brugnoli aveva tratto il soggetto di questa sua prima acquaforte da un acquerello che, per curiosa combinazione, rappresentava il palazzetto sul Rio delle Mosche dove ebbe poi il suo ultimo studio ed alloggio. L'incisione rivela il sicuro disegnatore che doveva poi riprendere questa tecnica con un senso più pittorico, come era voluto dal gusto del tempo. L'occasione la diede la venuta a Venezia di un grande maestro, James McNeill Whistler [...]»⁴¹. Alla luce di queste informazioni è rilevante che il primo rame di Brugnoli sia stato inciso nel 1879 a

dici pagine datato 22 novembre 1944; con molta probabilità lo scritto è stato redatto da Mauroner come omaggio al collega incisore, deceduto nel marzo di quello stesso anno. Udine, Casa Cavazzini - Musco di Arte Moderna e Contemporanea, Archivio, *Fondo Mauroner*.

³⁸ Anacleto Guadagnini, incisore, è figlio di Gaetano Guadagnini, docente di incisione a Bologna fino al 1859. Occorre sottolineare che all'Accademia Clementina non è presente negli anni dell'alunnato di Brugnoli l'insegnamento di *Incisione in Rame*. Questo corso era stato soppresso nel 1861 come stabilito dal programma di riforma delle Accademie dell'Emilia, che prevedeva un'unica Scuola di Incisione in Parma; all'Accademia di Bologna era previsto solo l'insegnamento di incisione in legno, come emerge dal documento «Statistica degli alunni della R. Accademia di Belle Arti di Bologna» per gli anni scolastici dal 1870-1871 al 1872-1873; alla voce *Incisione in Rame* è specificato in nota: «questa Scuola non esiste». Bologna, Archivio dell'Accademia di Belle Arti, b. 1873, *Sotto fascicolo II, busta contabilità*.

³⁹ MAURONER, *Emanuele Brugnoli*, cit., p. n.n.

⁴⁰ L'incisione *Rio delle Mosche* (1879, acquaforte, mm 160 x 235, San Donà di Piave, collezione privata) è emersa nel recente studio dedicato a Brugnoli.

⁴¹ MAURONER, *Emanuele Brugnoli*, cit., p. n.n.

Bologna, ma su soggetto veneziano; pare quindi possibile che l'artista abbia appreso le tecniche grafiche a Bologna, ma che i primi stimoli verso l'acquaforte originale gli siano giunti solo dopo il contatto con l'opera dell'americano tra il 1879-1880. «Whistler era seguito da una turba di compatrioti suoi allievi (Turner, Chilton, Blum, Locksdale ecc.) dei quali Brugnoli divenne subito amico. Fu così che riprese ad incidere all'acquaforte»⁴²; quel «gusto pittorico dell'epoca» e «quelle 40 acqueforti di una nuova sensibilità» a cui fa riferimento Mauroner saranno l'impronta netta che Whistler darà all'opera grafica di Emanuele Brugnoli. La conferma dell'incontro tra i due si trova nello scritto di Mauroner e la chiave è nello scambio di un torchio tra Whistler e Brugnoli: «Whistler stesso si fece fare da un artigiano veneziano un torchietto in legno per tirare le prime prove, torchietto che rimase poi al Brugnoli»⁴³. Non è dato sapere se Whistler avesse con sé un torchietto di legno, pare però fosse arrivato a Venezia senza contatti per la stampa. Otto Bacher, che gli era stato presentato dal console Grist come il ragazzo che fa acqueforti, ricorda come Whistler si dimostri incuriosito dai materiali per la stampa. Bacher gli fornisce informazioni su un buon inchiostro, che Whistler a Venezia dice di non aver trovato, sulla pressa portatile – più larga di un modello normale – sulle dimensioni massime della stampa: ne è talmente entusiasta che termina con «I will come and try your ink and press [...]»⁴⁴. Sempre Bacher ricorda come molte delle prove di stampa di Whistler siano state stampate sul suo torchio portatile, mentre per le lastre più grandi l'artista si rivolgeva a un vecchio stampatore veneziano, della cui bottega era diventato un *habitué*, il quale era in possesso di due presse in legno che ben si prestavano a questo genere di pro-

⁴² *Ibidem*. Per l'ambiente anglosassone e americano a Venezia tra il 1880 e il 1900 si veda *Gondola Days. Isabella Stewart Gardner e il suo mondo a Palazzo Barbaro-Curtis*, catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 7 ottobre - 20 dicembre 2004), a cura di R. MAMOLI ZORZI, Mariano del Friuli (Gorizia) 2004, pp. 61-82.

⁴³ MAURONER, *Emanuele Brugnoli*, cit., p. n.n.

⁴⁴ Come scrive Bacher: «He seemed interested by the fact that I etched and knew all of his etchings, and my press (which was more larger than the usual portable press) came in for a good share of attention. I told him that I brought it from Munich where it had been built from a design in the first edition of Hamerton's "Etching and Etchers". I had to give him the exact size of the largest plate or was capable of printing. He asked, "Did you bring with you good ink from Germany? It cannot be found in Venice. Good I will come and try your ink and press, and take a look at your collection of Rembrandts and the prints you have of mine". This was the beginning of a friendship that lasted through life. "I am coming to see you soon. Good night", were his last words»; BACHER, *With Whistler*, cit., pp. 9-10.

ve⁴⁵. Se la pressa in questione fosse una pressa portatile, in seguito fatta costruire allo stesso artigiano da Whistler, o se il torchio arrivato a Brugnoli fosse quello appartenente a Otto Bacher, non è dato sapere; certo è che in questo scambio trova conferma il loro incontro. Il passaggio del torchietto di legno per la stampa si erige a simbolo della diffusione di una pratica e di un genere acquafortistico introdotti da Whistler e posti nelle mani di Brugnoli 'primo maestro', che a sua volta li lascerà come eredità all'allievo Lino Selvatico, cui «diede la passione e le nozioni dell'incisione regalandogli anche il torchietto da stampa di Whistler dal quale uscirono pochissime prove che di ogni lastra soleva tirare»⁴⁶.

Alla luce dei documenti emersi, che testimoniano il contatto con Whistler, e grazie alla più ampia conoscenza della sua opera incisa, possiamo ora riconsiderare l'attività grafica di Brugnoli, fino a oggi sempre valutata e inserita prevalentemente tra gli anni Venti e Trenta del Novecento, ampliandola dal 1879 fino al 1940⁴⁷. A Venezia, sul finire del secolo, Brugnoli è tra i primi cultori dell'acquaforte legata al motivo della città lagunare assieme agli americani già citati, a Mosè Bianchi⁴⁸, già attivo in ambito lagunare verso gli anni Sessanta, e a Mariano Fortuny y Madrazo⁴⁹, di cui si ricorda una produzione grafica attorno agli anni Novanta. Grazie

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 113-114, 178-179. «All of Whistler's proofs were printed on my press, some plates being so large that the paper had to be folded in order to get it through. If he wished to make a large edition without the folding of the paper, he carried his plates to the old Venetian printer who had two wooden presses well equipped for this purpose. This old man kept his shop in one of the back streets of Venice, where he and his sister, a very old lady, did small Madonnas for the churches [...]. In this shop Whistler became the work-man [...]». Bacher farà poi riferimento a questo stampatore veneziano in altre occasioni nel testo. Come riferisce anche Moa Gunter, «La domenica la passava con gli amici. Uno di costoro scoprì una vecchia, buia stamperia nei dintorni di San Lorenzo, e fu qui che furono provate le incisioni di Venezia»; M. GUNTER *Volo e risse di una farfalla. La pittura, la vita e le liti di James Whistler*, Milano 1944, p. 199.

⁴⁶ MAURONER, *Emanuele Brugnoli*, cit., p. n.n.

⁴⁷ In questa sede di ricerca è emerso un cospicuo numero di incisioni e disegni, di testimonianze, di documenti autografi, di dettagliatissimi fogli che elencano processi di stampa, ricette per morsure e tempi, oltre a materiale come foto, schizzi e disegni preparatori. Questo materiale va a completare la grande lacuna esistente sull'intera opera grafica di Brugnoli, permettendone una ricostruzione se non completa, comunque dettagliata. A seguito del recente studio dedicato all'artista, il numero delle sue incisioni ha raggiunto le 104 stampe originali, quasi esclusivamente vedute di Venezia e, in quantità minore, figurini femminili.

⁴⁸ Sono forse note in ambito lagunare le incisioni di Mosè Bianchi, la cui presenza a Chioggia e a Venezia è documentata dal 1866 con acquaforti a tema paesaggistico e scene di genere; cfr. MARINI, *Il ritratto nell'incisione*, cit., p. 163.

⁴⁹ Si veda F. SCOTTON, *Le incisioni di Mariano Fortuny y Madrazo nella collezione di Ca' Pesaro*, in

all'influenza dello stesso Fortuny, avrebbe rafforzato il suo interesse per la pratica dell'incisione anche Giuseppe Miti-Zanetti, che proprio con il coetaneo Brugnoli aveva stretto profonda amicizia a Bologna⁵⁰.

Al *Rio delle Mosche*, incisione dal segno ancora acerbo, ma che guarda, stilisticamente, alla prima produzione americana e alla caratterizzante inquadratura dettagliata propria di Whistler, segue un lungo silenzio di quasi dieci anni, durante il quale non sono documentate altre prove. Un primo nucleo di acqueforti è riconducibile, per stile e per segno, al periodo tra il 1887 e i primi anni del Novecento, quando Pica riferisce della presenza di Brugnoli alla *IV Esposizione Internazionale d'Arte* di Venezia del 1901 con *Scene veneziane*⁵¹. Le incisioni di questo momento, frutto di un'attività grafica ancora sporadica, sono ispirate da scorci più intimi e quotidiani, che risentono dei numerosi stimoli ricevuti dalla presenza americana⁵² e dall'ambiente pittorico veneto, rispetto al quale emerge una corrispondenza con la rappresentazione del quotidiano cara a Favretto, Nono e, non ultimo, proprio al Sargent veneziano. Nel 1887 Brugnoli incide *Popolana*, seguono *Mercato in campo* (fig. 2), *Corte veneziana* (fig. 3), *Popolana sulla porta* e *Campo Santa Maria Mater Domini* (fig. 4): sono lastre di piccolo formato rettangolare, usato orizzontalmente o verticalmente, il cui segno rivela poca dimestichezza con la tecnica, come avrebbe notato Pica per *Scene veneziane*, dicendole di «fattura un po' gretta e superficiale»⁵³. Questo di Pica è il più lontano riferimento alla sua opera incisa e, allo stesso tempo, è un'attestazione della sua importanza: Brugnoli è tra i primi partecipanti alla sezione della Biennale *Stampe in nero e a colori*, che offriva finalmente la possibilità di diffondere la grafica contemporanea italiana ed europea⁵⁴. Come asserisce Pica, «il ritorno verso la stampa artistica e la sua divulgazione meritava in tutti i modi di essere aiutata, specialmente in Italia, che già

Mariano Fortuny, catalogo della mostra (Venezia, Museo di Palazzo Fortuny, 11 dicembre 1999 - 2 luglio 2000), a cura di M. BARBERIS, C. FRANZINI, S. FUSO, M. TOSA, Venezia 1999, pp. 24-29.

⁵⁰ Alla voce *Miti Zanetti, Giuseppe*, in *Dizionario degli artisti*, a cura di C. BONAGURA, in *Pittori & pittura dell'Ottocento italiano*, II, Novara 1999.

⁵¹ V. PICA *L'arte mondiale alla IV Esposizione Internazionale di Venezia*, Bergamo 1901, pp. 177-178. *Scene veneziane* sono un gruppo di sette acqueforti, che al momento non è stato possibile identificare, contenute in un'unica cornice; Venezia, Archivio Storico della Biennale, *Dati - Venezia*.

⁵² Si vedano *The Riva #2* (1880) e *The Doorway* (1880) di Whistler, *The Gran Canal from the Rialto Bridge* (1883) di Duveneck e *Corner of San Marco* (1880) di Bacher. Per le opere citate si rimanda a DENKER, *Reflections & Undercurrents*, cit., pp. 27-29.

⁵³ PICA, *L'arte mondiale*, cit., p. 177.

⁵⁴ *Ibidem*.

risentiva dell'eco grafico straniero [...] non è dunque merito da trascurare quello degli organizzatori veneziani di aver voluto che in ogni mostra biennale, una o due piccole sale contenessero una scelta di opere dei maggiori maestri odierni del bianco e nero»⁵⁵. Vicino a Zorn, Israels, Raffaelli, Chahine, Rysselberg, Ensor e Graf figurava un piccolo gruppo di italiani: il confronto immediato «con simili possenti ed originali maestri del bianco e nero non può certo non risultare dannoso al gruppo di acquafortisti italiani, tanto più che tra essi non ritroviamo né Fattori né il Conconi, né il Grubicy. Ciò non pertanto una parola d'incoraggiamento e di lode merita Emanuele Brugnoli, benché le sue scene veneziane siano di fattura un po' gretta e superficiale [...]»⁵⁶. Pica, pur percependo il 'limite' di Brugnoli, gli riconosce il merito di essere tra i pochi italiani – a questa data – a confrontarsi con l'acquaforte, assieme a Giuseppe Miti-Zanetti, Cesare Laurenti, Edoardo de Albertis e Telemaco Signorini⁵⁷.

Dopo l'incontro con Whistler, Brugnoli svolge un'attività grafica incostante, a favore di una più ricca ricerca acquarellistica e a olio; sarà solo tra il 1910-1911, in concomitanza con la data di riapertura della Scuola di Incisione, che si dedicherà nuovamente all'acquaforte, con molta probabilità grazie anche all'influsso ricevuto dagli incisori stranieri lungo il primo decennio del Novecento. Come riferisce una nota biografica stilata per l'Istituto Nazionale per la Grafica a Roma, «cominciò ad incidere all'acquaforte verso il 1907-08, sotto la guida degli acquafortisti inglesi che si trovavano a Venezia»,⁵⁸ o meglio, si può affermare ora, ricominciò a incidere. Le prime sale del Bianco e Nero e la continua presenza degli incisori che avevano raccolto l'eredità di Whistler proiettavano Venezia in un centro d'intensi scambi, tutti di diversa matrice; il riferimento, in questo contesto, è al contributo apportato alla grafica lagunare, attorno al 1905 e al 1930, da incisori di una generazione successiva, con i quali Brugnoli e Mauroner si relazionano, appartenenti all'*Etching Revival*, che, pur reagendo con entusiasmo alle ormai consolidate innovazioni grafiche whistleriane, restituiranno una loro personale visione.

Tra il 1905 e il 1915 Mortimer Luddington Meneps (1860-1938)⁵⁹, allievo di

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Roma, Archivio dell'Istituto Nazionale per la Grafica, b. «Brugnoli-I E5».

⁵⁹ Come asserisce Denker, il percorso grafico di Meneps è di difficile ricostruzione, non esistendo una documentazione sufficiente, né tantomeno datazioni per le stampe; per l'opera dell'artista e per i riferimenti alle immagini citate nel testo si veda DENKER, *Reflections & Undercurrents*, cit., pp. 30-33.

Whistler, è a Venezia per creare incisioni ricche di contrasti tonali e giochi di luce e ombra, rivelando sì la concordanza con Whistler nell'approccio al soggetto, ad esempio in *The Bridge of Luciano* (1910 ca.) e *Abbazia* (1910 ca.), ma distanziandosi completamente dalla lezione del maestro per abbandonarsi a reminiscenze di una Venezia più celebre, dove il soggetto diventa immediatamente riconoscibile, come in *St. Mark's Basin* (1910 ca.), *The Riva degli Schiavoni* (1910 ca.) e *Piazzetta and the Ducale Palace* (1910 ca.). L'americano Joseph Pennell (1860-1926)⁶⁰ arriva a Venezia già debitore della lezione francese di Meryon, che metterà in pratica nelle incisioni compiute a Firenze. L'incontro con Whistler avviene dopo il 1883: a lui guarda, come indica Denker, per la composizione del formato e per la modulazione del segno e della linea delicata, che utilizzerà nelle sue stampe *Rebuilding the Campanile, #1* (1911) e *Rebuilding the Campanile, #2* (1911). Seguono Edward Millinton Sygne, con Mauroner a Venezia dal 1906, dove incide *Ca' da Mosto* (1906)⁶¹, ed Ernst David Roth (1879-1964)⁶², a Venezia dal 1905; entrambi, in questo contesto, sono significativi per l'amicizia che li lega e per la testimoniata frequentazione con Fabio Mauroner⁶³, tanto da poter ipotizzare un possibile contatto anche con Brugnoli. Roth, tedesco naturalizzato americano, è in Italia dal 1905 per un viaggio tra la Toscana, l'Umbria e Venezia, dove è alla ricerca della modulazione della luce e dei toni per catturare, come riferisce Denker, l'essenza dell'architettura veneziana nella chiara luce della laguna. Intimo amico di Mauroner fin dall'arrivo in città, le sue prime stampe sono databili tra il 1905 e il 1906, *Ca' da Mosto* (1905), *The Gate* (1906), *Sottoportico* (1906) e *Reflections* (1906); tuttavia, la sua carriera da incisore giunge a consacrazione durante il successivo ritorno in laguna nel 1912, allorché dimostra una nuova sensibilità estetica acquisita probabilmente dopo il soggiorno in Francia. Roth abbandona l'approccio tonale dei suoi primi lavori a favore di contrasti creati da poche linee indicanti vaste aree bruciate dalla luce, in netta opposizione a zone delimitate da ombre scure in cui è viva l'attenzione al dettaglio e a forti ombreggiature, come in *Campo Margarita* (1913), *Ca' d'Oro* (1913), *Fish Boats* (1913), *The Iron Grill* (1913) e *Santa Sofia* (1914)⁶⁴. Nel 1924 Roth è di nuovo in Italia, tra Verona e Fi-

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 30-35.

⁶¹ *Ibidem*, p. 75.

⁶² Per l'opera di Roth si veda *ibidem*, pp. 38-53.

⁶³ Il contatto tra Mauroner, Roth e Arms è documentato da varie testimonianze autografe, da lettere e dallo scambio di stampe; cfr. I. REALE, *Fabio Mauroner incisore. Premessa*, in *Fabio Mauroner*, cit., pp. 15-27: 15.

⁶⁴ DENKER, *Reflections & Undercurrents*, cit., pp. 43-44.

renze, e questo è da considerarsi, come sottolinea Denker, «il momento più alto della sua carriera»⁶⁵; a Venezia si dedica a stampe di ampie dimensioni, lontane dai *cliché* della città, dalle composizioni bilanciate in cui emerge la sicurezza della sua abilità grafica, come *Campo San Boldo* (1924), *Fondamenta Rielo* (1924), *Rio della Pergola* (1925) e *Streets in Venice* (1925), *Ponte del Paradiso* (1925) e *The Stones of Venice* (1926)⁶⁶.

Al 1905 risalgono le prime incisioni di Mauroner in laguna⁶⁷: l'artista si dedica alla rappresentazione di Venezia nella sua vita quotidiana, come in *Ponte dei Morti* e *Popolana Veneziana* (1913), nonché alle celebrazioni religiose, come in *La Processione, S. Maria della Salute* (1924) e *Campo della Bragora* (1924), *Campo San Giacomo dell'Orio* e *Campo Santa Margherita*; così come tratta i luoghi del quotidiano, egli è altresì conforme ai soggetti frequentati da Roth e successivamente da Arms, come in *Tragheto, Ca' da Mosto* e *Palazzo Clary* (1920). Dopo il 1923, di ritorno dalla Tunisia, si dedica agli studi su Luca Carlevarijs, avvicinandosi sempre più al Settecento veneziano, come testimoniano *Piazzetta* (1925) e *Il Molo* (1930), con un svolta stilistica che sarà propria anche di Brugnoli.

Sono datate 1910-1911 le due stampe di Brugnoli raffiguranti *Campo Santa Margherita* (figg. 5-7), nelle quali è evidente l'affinità con la produzione grafica di molti degli incisori fino a ora citati: la vista si allarga sul campo e il segno acquafortistico diventa più sicuro, profondo, abile nella resa delle grandi zone di luce e ombra, aiutato seppur in maniera lieve dall'acquatinta nella resa tonale. Scoprendosi vicino a questa elaborazione, Roth nel 1913 incide *Campo Margarita*⁶⁸: pur mantenendo le inquadrature strette che aveva utilizzato fin dall'arrivo in laguna, con la sua incisione, caratterizzata da un segno più leggero e realizzata senza acquatinta, mezzo quasi mai utilizzato dagli americani nelle incisioni su Venezia, sembra proprio guardare al *Campo Santa Margherita* del 1910 di Brugnoli.

Se in un primo tempo il riferimento è alle visioni più intime di Whistler e dei suoi contemporanei, Brugnoli si avvicinerà verso gli anni Venti alle vedute monumentali più frequenti, in questa epoca, anche in Roth, Arms, Brangwyn e McBey, rifacendosi sempre più alla tradizione settecentesca. In Mauroner il crescente interesse per il XVIII secolo si fa vivo nello studio di Carlevarijs. La stessa necessità di riscoprire quel secolo di gloria investe anche Brugnoli, e i suoi diari lo confer-

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 50-51.

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 46-49.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 76-84, e REALE, *Fabio Mauroner*, cit.

⁶⁸ Per il riferimento fotografico si veda DENKER, *Reflections & Undercurrents*, cit., p. 42.

mano con annotazioni ricche di riferimenti al Settecento veneziano: «Longhi Alessandro 1753 figlio di Pietro; Pitteri Marco Avise n. a Venezia 1702, m. 1786 fu il maggiore incisore del '700, grande amico di Piazzetta e degli editori Albrizzi e Pasquali; Bartolozzi incisore vissuto a Londra; Calcografia reale possiede 1320 rami del Piranesi, Mercuri, Calamatta, nel 1789 molti rami vennero distrutti per far baiocchi [...]; Francesco Guardi n. 1712 a Venezia da Domenico Guardi pittore e lavora col fratello maggiore Giovanni [...]». Questi appunti, seppur privi della perizia e della ricerca propri dello studio dell'udinese, denotano un interesse verso il passato grafico. Brugnoli muta il suo modo di incidere – cambiano il segno, i volumi, la definizione tonale nel contrasto luci/ombre è abbandonata a favore di atmosfere più morbide – e lascia l'acquaforte per dedicarsi a una resa atmosferica tramite il sapiente utilizzo dell'acquaforte. Le lastre sono più grandi e più legate alla vita veneziana: campi colmi di macchiette che fanno pensare alle figure di Guardi e di altri vedutisti settecenteschi, come in *Santa Maria Formosa* (1919)⁶⁹ e *Campo Santa Margherita con campanile* (1920)⁷⁰, stampe – riferisce la Masau Dan⁷¹ – in cui l'occhio si sposta verso l'alto per cogliere il vivere tra bancarelle, venditori ambulanti e popolane, anche se la visione è sempre subordinata alle preminenti esigenze sceniche, come in *Piazzetta di San Marco* (1924)⁷². Non manca l'attenzione alla Venezia del quotidiano e delle celebrazioni religiose, come documentano *Processione della Salute* (1927), *Ponte votivo di Santa Maria Zobenigo* (s.d.) o *Il trasporto dei resti di Jacopo Sansovino* (1929). È il momento in cui Brugnoli si dedica a grandi studi preparatori sulle architetture, riprodotte in dettagliati disegni, come si desume dall'ampio *corpus* grafico emerso e dalla lista di nomi e di appunti sui monumenti veneziani: «Orologio nel cortile di Palazzo Ducale arch. Bartolomeo Monopola 1615, Chiesa della Salute, arch. Longhena, S. Maria del Giglio, G. Sardi, Palazzo Zenobio, G. Scalfurotto, Monumento a Pesaro, Longhena (Frari); Tolentini, monumento a F. Morosini, Filippo Parodi, Sebastiano Ricci etc.»⁷³. Capovolgendo sempre il disegno in lastra, Brugnoli si

⁶⁹ Per il riferimento fotografico si veda *ibidem*, p. 85, fig. 104.

⁷⁰ *Ibidem*, fig. 105

⁷¹ Alla voce *Brugnoli, Emanuele*, in *Incisori del Novecento*, cit., p. 31.

⁷² *Ibidem*, fig. 26.

⁷³ Emerge dalla recente ricerca su Brugnoli un numero approssimativo di 300 disegni, che comprendono schizzi sulla vita quotidiana della città, angoli, canali e rii, disegni preparatori per le lastre, schizzi a lapis e inchiostro su Venezia, sulla villa di Biancade, sui viaggi del 1879 in Germania, Belgio e Olanda e del 1886 a Vienna, nonché un numero non quantificato di studi piccolissimi sulle architetture veneziane, sulle gondole, sui figurini, sugli animali e i fiori.

distanza dalla spontaneità propria di Whistler e dei suoi seguaci, tra cui Meneps, Pennell, Bacher e, più tardi, Roth, Marin e Arms. Come nota Denker⁷⁴, però, sia Arms che Roth dimostrano una familiarità con *Calli e Canali di Venezia*, il volume di Ferdinando Ongania che potrebbe essere stato una delle fonti per le loro lastre. Probabilmente uno dei due ne possedeva una copia o ne era venuto a conoscenza tramite Mauroner; considerata l'affinità nella scelta dei soggetti rappresentati, non si può escludere che la raccolta sia stata una fonte, assieme forse al lavoro di Salviati, Naya e Ponti, anche per Brugnoli⁷⁵. Studiando il Settecento, Brugnoli si rivela tenacemente legato alla riscoperta della tradizione, negando ogni valore alle avanguardie artistiche del suo tempo per dedicarsi quasi esclusivamente all'uso della tecnica acquafortistica, con un legame sempre più esplicito verso il vedutismo veneziano di Canaletto, Marieschi e Guardi⁷⁶. Questi sono i punti di riferimento per la sua ricerca grafica, che metteranno in luce, pur nell'evidente affinità di temi, il diverso approccio all'incisione rispetto agli autori stranieri, in larga parte americani, debitori invece della matrice francese dell'*Etching Revival*⁷⁷. Proseguono in questo tipo di produzione⁷⁸, verso il 1920, l'americano Jules André Smith⁷⁹, amico di Roth, con cui viaggia nel 1912-1914 tra Italia e Francia realizzando una serie di schizzi che diverranno la base per le sue incisioni, e John Marin (1870-1953), in laguna nel 1907 per un breve soggiorno di sei settimane, durante il quale incide venti lastre dedicate a una Venezia minore che risentono del lavoro di Whistler e degli altri americani che qui hanno già soggiornato. Amico e collega di Roth e Mauroner è John Taylor Arms⁸⁰; di formazione architetto, Arms è influenzato dalle innovazioni di Whistler e, per la resa architettonica dei monumenti, da Meryon. Graficamente impegnato a Venezia tra il 1926 e il 1935,

⁷⁴ DENKER, *Reflections & Undercurrents*, cit., p. 61.

⁷⁵ *Ibidem*. Si vedano inoltre F. ONGANIA, *Calli e canali di Venezia e isole della laguna*, Venezia 1893, e P. COSTANTINI, I. ZANNIER, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, Venezia 1986.

⁷⁶ Cfr. la voce *Brugnoli, Emanuele*, in *Incisori del Novecento*, cit., p. 31.

⁷⁷ Per le influenze francesi sullo stile americano si veda SCHNEIDER, *The American Etching Revival*, cit.

⁷⁸ Per l'opera grafica di John Marin, Louis Rosenberg, Herman Armous Webster, Donald Shaw MacLaughlan, Donald Shaw MacLaughlan, Jan Charles Vondrouš, Sydney Mackenzie Litten e James McBay si rimanda a DENKER, *Reflections & Undercurrents*, cit., pp. 87-100 (*Printmakers in Venice, 1905-1935: Other Masters*).

⁷⁹ Per l'opera grafica di Jules André Smith si veda *ibidem*, pp. 52-53 (*Ernst Roth e Jules André Smith in Venice*).

⁸⁰ Per John Taylor Arms si veda *ibidem*, pp. 56-73 (*John Taylor Arms*).

sceglie per i suoi soggetti sia la Venezia minore, come in *The Boatyard, San Trovaso* (1926), *Porta del Paradiso, Venezia* (1930), *Venetian Filigree (Ca' d'Oro, Venezia)* (1931), sia un diverso immaginario lagunare – «the skyline of Venice» – con una vista più lontana e panoramica che spesso, però risulta rigida, come in *La bella Venezia* (1931) e *Venetian Mirror* (1930). Amico di Arms è Louis Rosenberg, che si dedica alle incisioni di architettura per una sua personale visione di Venezia tra il 1925 e il 1927. Herman Armous Webster (1878-1970) soggiorna in laguna nel 1915 e nel 1927, quando esegue una serie di cinque lastre che dimostrano il suo interesse, più degli altri americani, verso la Venezia quotidiana, come in *Campo Santa Margherita* (1933) e *Rio della Sensa* (1932), avvicinandosi alle stampe di Brugnoli e Mauroner degli anni Venti e Trenta, ma con una resa tonale completamente differente e debitrice appunto della lezione francese. Vi sono poi Donald Shaw MacLaughlan (1876-1952), amico di Webster, a Venezia nel 1908 e nel 1926, e Jan Charles Vondrous (1884-1956), che con un lavoro caratterizzato da un forte contrasto tonale si dedica alla resa di luoghi nella lezione di Whistler, guardando anche all'opera di suoi contemporanei come Sydney Mackenzie Litten (1887-1949) con un vivo interesse per gli effetti tonali. Fanno parte di questa cerchia gli inglesi Andrew Affleck, Frank Brangwyn, Nelson Dawson, Francis Dodd, Hedley Fitten, Albany Howarth, Sydney Unwin, Willam Walcot e gli scozzesi David Muirhead Bone e James McBey (1883-1959). Quest'ultimo, protagonista di una retrospettiva con Brugnoli nel 1972⁸¹, è a Venezia nel 1924 per creare incisioni che evocano la sensibilità atmosferica whistleriana.

Già negli anni Venti, comunque, la rinnovata concezione della funzione espressiva dell'acquaforte aveva guadagnato una propria considerazione nell'ambiente culturale veneziano grazie alle prime Biennali, assumendo un ruolo di centralità per gli sviluppi grafici in Italia come incrocio di personalità e di possibilità espositive. Parallelamente all'esperienza degli incisori americani e anglosassoni, nel 1895 la prima Biennale aveva ospitato una raccolta di acqueforti di incisori olandesi ordinata da Philip Zilcken, e nel 1901 la IV Biennale – la stessa in cui Brugnoli espose le sue prime acqueforti – sotto la guida di Pica aveva aperto le porte agli incisori nazionali e internazionali. Afferma lo stesso Pica: «Dopo un periodo abbastanza lungo di disdegnosa indifferenza, le stampe sia in bianco e nero sia a colori ottengono di nuovo, così in Europa come in America, la simpatia del grande pubblico, riaccendendo in pari tempo gli entusiasmi dei buongustai raffinati e dei collezionisti. La forma eminentemente aristocratica dell'acquaforte, e quella

⁸¹ *Omaggio a Venezia di James McBey e di Emanuele Brugnoli*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Bevilacqua La Masa, 8-21 aprile 1972), a cura di G. PEROCCO, Venezia 1972.

democratica della litografia trovano qui ogni giorno nuovi geniali cultori e suscitano ammirazioni vivaci»; «tale ritorno verso la stampa artistica, e tale sempre più interessante rinnovazione e sempre crescente divulgazione in essa, meritano di essere aiutata in tutte i modi specie in Italia, dove soltanto da qualche anno gli esempi stranieri trovano qualche coraggioso imitatore, lottante con successo ancora mediocre, contro l'indifferenza scettica del nostro pubblico indolente e dimentico delle patrie gloriose tradizioni!»⁸².

Il diretto confronto con la grafica internazionale sia tramite le sale del Bianco e Nero, sia attraverso l'opera degli incisori qui trattati, e il crescente interesse nazionale non potevano non suscitare una rinnovata curiosità per l'incisione tra gli artisti veneziani, e veneti in generale, trovando un riscontro, seppur a carattere ancora provvisorio e sperimentale, nell'istituzione della Scuola libera di Incisione: sarà il riconoscimento didattico e istituzionale di un'attività incisoria che non poteva più essere ignorata, e che cercava una propria affermazione anche in ambito accademico. La Scuola, grazie alla guida di Brugnoli docente, contribuisce a rinnovare e divulgare questa disciplina, diffondendo un linguaggio in cui la figura dell'incisore puro trova completa espressione. Da essa sarebbero usciti alcuni degli incisori più importanti del Novecento veneziano, da Vincenzo de Stefani, per quanto esigua sia la sua produzione, a Dante Broglio, Carlo Sartorelli, Antonio Carbonati, maestri che, insieme a molti altri, sono ancora immeritabilmente poco noti.

Con il mutare delle tendenze, come già hanno osservato Bardazzi e Marini, si dissolve negli anni Trenta l'interesse per queste esperienze, e assieme a loro l'attenzione per l'opera grafica nata dalla ricerca dell'incisione veneta dagli anni Ottanta del secondo Ottocento fino ad allora. Se nell'ambiente americano Denker riconosce nella data storica del 1929 l'inizio del declino del mercato e della fortuna critica di questa produzione di vedute europee, in ragione dell'affermarsi di una nuova generazione di artisti che rispondeva a una cultura estetica differente e ostile all'*Etching revival* del XIX e a tutti i suoi esponenti⁸³, questo declino si verificava parallelamente anche in Italia. Come osserva Marini: «Il crepuscolo dell'acquaforte [...] si annunciava con le ombre lunghe di un mutato contesto culturale, come le critiche di chi, come Lamberto Vitali, tacciava come ormai di retroguardia la produzione paesaggistica tanto massicciamente rappresentata nelle sale della mostra, opponendole la più istintiva e chiassosa protesta del "Gruppo del Selvaggio", con Maccari, Carrà, Semeghini, Soffici e Rosai. Nell'a-

⁸² PICA, *L'arte mondiale*, cit., pp. 164-165.

⁸³ DENKER, *Reflections & Undercurrents*, cit. p. 101.

ria del “ritorno all’ordine”, della solida struttura formale dei valori plastici, quella sorta di esile versione italiana dell’ *Etching Revival*, giocata su segni sottili e intime atmosfere interiori, a questo punto apparteneva al passato»⁸⁴. Vitali⁸⁵ decretava l’inizio dell’oblio, che si sarebbe protratto per oltre un cinquantennio, di un periodo ricco di sperimentazioni e di scambi culturali che avevano partecipato alla rinascita dell’acquaforte, e di incisori a lungo caduti nel silenzio, ma ora in via di rivalutazione, tra i quali Emanuele Brugnoli, che «occupa un posto importante nell’esperienza di tante generazioni di artisti veneziani che debbono a lui la conoscenza e la valorizzazione di un’arte per tanto tempo rimasta dimenticata»⁸⁶. Gli studi fino ad ora compiuti e le recenti indagini hanno contribuito, per strade differenti, al maturare di una letteratura specifica sulla grafica veneta, permettendo di andare alle radici della riscoperta del linguaggio acquafortistico a Venezia, di quel fenomeno celebrato da Grubicy de Dragon⁸⁷, di quel baudelairiano «genere aristocratico»⁸⁸, di quella stessa forma «eminentemente aristocratica dell’acquaforte»⁸⁹ di cui scriveva Vittorio Pica. Studi, questi, che offrono inoltre una riflessione sulla continua necessità di affermare questo linguaggio incisorio, come osservava Giorgio Trentin⁹⁰, e «non generalmente grafico», per il suo riconoscimento al pari delle altre arti che non sempre si è dimostrato facile e senza fatica.

⁸⁴ MARINI, *Una novella patria*, cit., p. 31.

⁸⁵ L. VITALI, *L’incisione italiana moderna*, Milano 1934, pp. 101-102.

⁸⁶ Alla voce *Brugnoli, Emanuele*, in *Incisori del Novecento*, cit., p. 30.

⁸⁷ V. GRUBICY DE DRAGON, *L’Acqua forte nell’Arte Moderna*, 1895; cfr. F. PESCI, «Certi effetti di sonorità misteriose e profonde». *Teoria e tecnica nelle incisioni di Vittore Grubicy de Dragon*, in *Contemporanea. Scritti di storia dell’arte per Jolanda Nigro Covre*, a cura di I. SCHIAFFINI, C. ZAMBIANCHI, Roma 2013, pp. 83-90: 83-84.

⁸⁸ «In verità, è un genere troppo personale e di conseguenza troppo aristocratico per entusiasmare altri che non siano i letterati o gli artisti sedotti sempre come sono da ogni personalità vibrante»; BAUDELAIRE, *Scritti sull’arte*, cit., p. 328.

⁸⁹ PICA, *L’arte mondiale*, cit., p. 164.

⁹⁰ G. TRENTIN, *La Scuola di tecniche incisorie dell’Accademia di Belle Arti di Venezia*, in *Scuola d’incisione dell’Accademia di Belle Arti di Venezia, 1878-1985*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Bevilacqua La Masa, 26 ottobre - 11 novembre 1985), a cura di M. GUADAGNINO, Venezia 1985, pp. 16-21: 21.

OSCAR SOGARRO

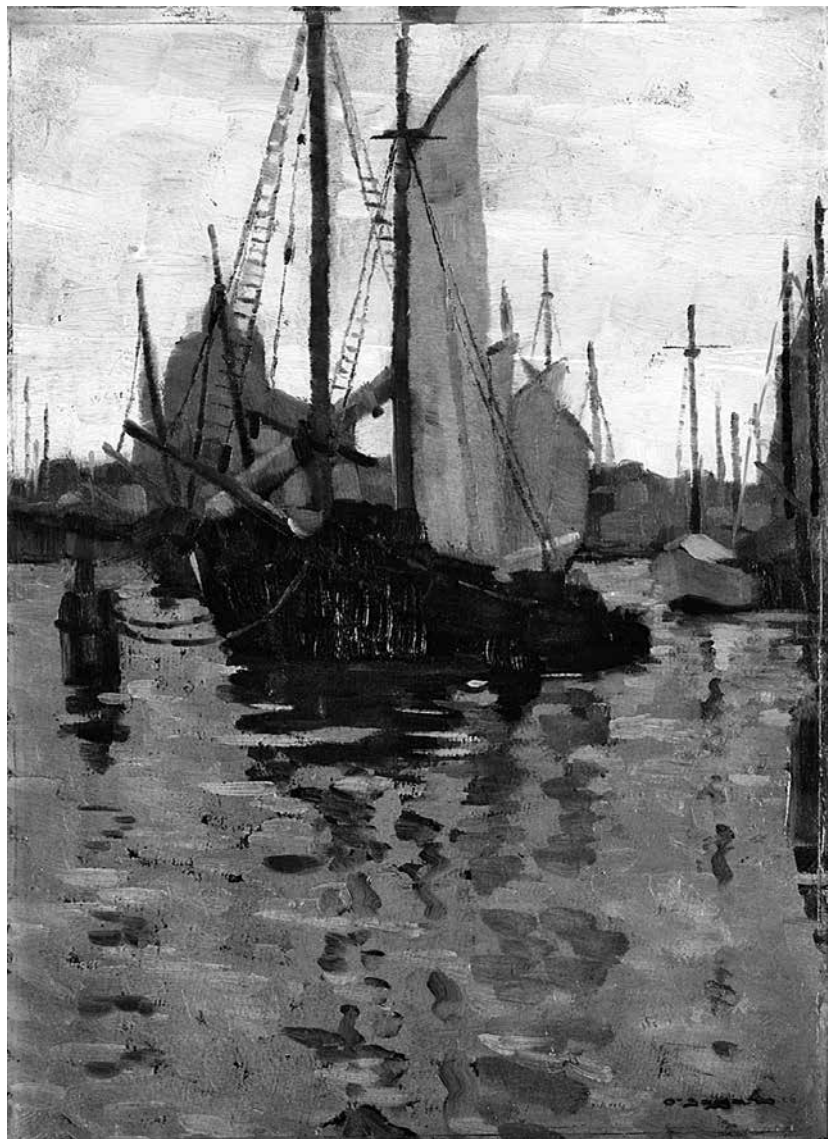
Lucia Gava

Non è raro incontrare il nome di Oscar Sogaro nelle pubblicazioni riguardanti la pittura veneta della prima metà del Novecento e in quelle che trattano dell'avanguardia capesarina, in particolare¹; le opere di quest'artista testimoniano, di fatto, l'elevata qualità della sua ricerca, soprattutto nel periodo tra le due guerre. Nessuno studio, tuttavia, è stato finora dedicato a tratteggiarne un ritratto storico-critico, né esiste, nemmeno in forma di abbozzo, un catalogo delle opere che egli realizzò nel lungo arco della sua attività, compreso tra gli anni Dieci e gli anni Sessanta del Novecento.

Il presente saggio non può, dunque, che avere carattere pionieristico. Attorno a tre aspetti, che ne costituiscono la ragion d'essere, esso si prefigge, per intanto, di sollevare una serie di questioni e iniziare a delinearne le risposte che il catalogo delle opere, in corso di ricostruzione, consentirà di formulare in maniera esaustiva.

Il primo aspetto considerato riguarda il tema principe della pittura di Sogaro: il vetro. Sfogliando cataloghi e riviste d'arte del periodo tra le due guerre non si può non subire la fascinazione che proviene dalle immagini delle sue nature morte popolate di oggetti in vetro; pur tra riproduzioni di dipinti di artisti assai noti – da Casorati a Rossi, per limitarsi allo scenario espositivo veneto –, tali immagini non passano inosservate e suscitano viva curiosità per la personalità dello semi-

¹ Cf. *Venezia. Gli anni di Ca' Pesaro 1908/1920*, catalogo della mostra (Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, 19 dicembre 1987 - 28 febbraio 1988), a cura di C. ALESSANDRI, G. ROMANELLI, F. SCOTTON, Milano 1987; E. DI MARTINO, *L'Opera Bevilacqua La Masa (1908-1983)*, Venezia 1984; la scheda biografica redatta da E. CATRA, *Oscar Sogaro*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, a cura di N. STRINGA, Milano 2009, p. 428.



1. Oscar Sogaro, *Canale della Giudecca*, 1926. Verona, Fondazione Domus-Cariverona

sconosciuto autore di Dolo, sui suoi legami con gli ambienti del vetro d'arte – di Murano, nello specifico – e sui suoi riferimenti storici.

Il secondo aspetto concerne il suo legame con la realtà capesarina, un dato che, al pari del precedente, solleva non poche questioni. Sogaro dispone di uno studio a Ca' Pesaro per oltre dieci anni, dal 1915 al 1926, e partecipa a oltre una decina di edizioni delle mostre di quell'istituto. Egli non figura tra gli espositori delle prime, rivoluzionarie edizioni che vedono protagonisti Gino Rossi, Arturo Martini o Ubaldo Oppi di ritorno dalle trasferte a Parigi, Monaco e Vienna, ma tenta l'ammissione a esse almeno dall'edizione del 1911² ed è presente in maniera pressoché costante nel ventennio compreso tra il 1919 e il 1939. Sogaro, dunque, è un capesarino a pieno titolo e alla luce di questo viene da domandarsi, in primo luogo, per quale ragione la sua personalità non sia stata oggetto di approfondimento nei molti studi sulle vicende dell'Opera Bevilacqua La Masa; in secondo luogo, quali legami di collaborazione e amicizia Sogaro abbia intrecciato in quell'ambiente tanto ricco di stimoli, quali siano stati i suoi punti di contatto con la ricerca formale dei colleghi che condividevano con lui gli spazi dedicati al lavoro e alle mostre e quali peculiarità espressive egli abbia maturato in quel contesto.

La questione di una peculiarità della pittura di Sogaro rinvia al terzo degli aspetti dai quali il presente studio prende avvio, o sia la formazione bolognese dell'artista. Sogaro non è l'unico, così tra gli artisti veneti come pure tra i capesarini, ad aver compiuto i propri studi a Bologna, ma, in particolare, lo contraddistingue il fatto di aver frequentato l'Accademia di Belle Arti in anni nei quali ne segue i corsi Giorgio Morandi³ e in città il dibattito artistico è particolarmente vivace. La circostanza solleva la questione dei legami che Sogaro deve aver allacciato nel capoluogo emiliano e induce ad accarezzare l'idea che gli esordi di Morandi e gli sviluppi della sua arte possano aver costituito un'importante occasione di riflessione per il giovane artista di provincia, che nella natura morta – forse non per semplice coincidenza – troverà la sua più alta espressione.

In provincia, quella veneziana della Riviera del Brenta, Oscar Sogaro era nato, ap-

² Venezia, Archivio della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro (d'ora in poi AGIAM), *Serie Esposizioni*, b. «Esposizioni 1911-1915», fasc. 1911, scheda di notifica [1911]. La scheda riporta l'indirizzo: «via Garibaldi, n. 1340 Venezia».

³ Morandi s'iscrive al corso preparatorio nel 1907, nel 1908, per meriti speciali, è ammesso al secondo anno del Corso comune, nel 1910 s'iscrive al Corso speciale di Figura e si diploma nel 1913. Cfr. S. EVANGELISTI, *Dall'avanguardia a Novecento*, in *Figure del '900. 2. Oltre l'Accademia*, Accademia di Belle Arti - Bologna, Carpi (Modena) 2001, pp. 65-101: 85-86.

punto, il 14 settembre 1888 da Rosa De Franceschi ed Emanuele. Solo un paio di mesi dopo la sua nascita, in data 14 novembre 1888, la famiglia, composta altresì dai fratelli Crole, Ester e Adalgisa, lasciava Dolo per trasferirsi a Padova⁴. La città universitaria non dovette, però, avere un ruolo significativo nella formazione del pittore, se già nel 1902 egli risulta trovarsi ad Arsiero, in provincia di Vicenza, verisimilmente a seguito di un ulteriore cambio di residenza della famiglia. In data 14 ottobre 1902, a Oscar viene infatti rilasciato dalla Scuola Elementare di quella località l'attestato di «Licenza dalla quinta elementare e di ammissione alla prima classe delle scuole Ginnasiali-Tecniche e dei corsi preparatori alle Normali»⁵. Come si evince dal documento, lo studente, allora quattordicenne, aveva egregiamente superato le prove d'esame, riportando la media del sette, e, altresì, dato dimostrazione della propria propensione artistica con la votazione di nove decimi ottenuta in Calligrafia.

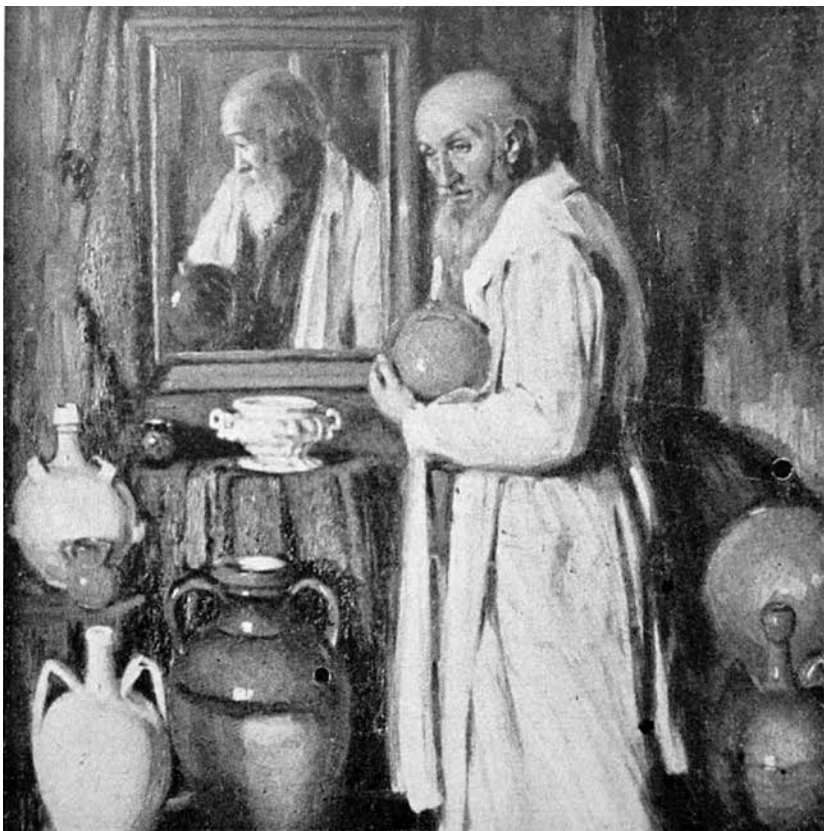
La vocazione artistica di Sogaro si palesa pienamente l'anno successivo. In data 25 ottobre 1903, infatti, il giovane, allora quindicenne, presenta al direttore dell'Accademia di Belle Arti di Bologna la richiesta di ammissione ai corsi preparatori dell'istituto. Non è noto se il proposito di seguire i corsi dell'Accademia sia stata l'unica ragione ad aver condotto Sogaro a Bologna, ma è certo che la permanenza nel capoluogo emiliano doveva avere un'importanza fondamentale nella definizione del suo profilo di artista. Al suo ritorno nel Veneto, fin dall'ingresso nella cerchia capesarina negli anni Dieci, egli avrebbe costantemente evidenziato, infatti, una nota peculiare nei confronti della compagine artistica locale, nella quale, pure, s'inserisce senza difficoltà, a testimonianza di un dialogo mai interrotto con il contesto d'origine.

La vicenda di un ben più noto artista veneto, Ugo Valeri, come Sogaro allievo dell'accademia felsinea, testimonia, per altro, la proficua circolazione d'idee tra i 'laboratori secessionisti' di Bologna e Venezia. Non è improbabile che proprio il già affermato artista sia stato il tramite per l'accostamento di Sogaro alla cerchia capesarina, anche se Valeri, come noto, morirà nel febbraio 1911.

All'Accademia di Bologna Sogaro si rivela uno studente brillante. Supera, infatti, l'esame finale del corso preparatorio con la votazione di nove decimi: ottiene la votazione di nove in Geometria, dieci con menzione speciale in Proiezioni, nove

⁴ Comune di Dolo (Venezia), Registro di Stato Civile, *Registro degli Atti di Nascita del Comune di Dolo anno 1888*, Atto n. 143, P.I., estratto per riassunto dell'atto di nascita.

⁵ Bologna, Archivio dell'Accademia di Belle Arti, *Posizione alunni*, n. 625, attestato di licenza dalla 5a Elementare e di ammissione alla prima classe delle Scuole Ginnasiali-Tecniche e dei corsi preparatori alle Normali, 14 ottobre 1902.



2. Oscar Sogaro, *Il Vasaiò*. Ubicazione ignota

in Prospettiva, nove in Ornato e otto in Storia. In virtù dei risultati ottenuti, nel settembre 1904 chiede l'esenzione dalla tassa di 90 lire per l'iscrizione al primo anno del così detto Corso comune dell'Accademia; in occasione della richiesta egli precisa, inoltre, la sua residenza in Bologna, «fuori porta Zamboni via Vezza 227»⁶.

Quell'anno e nei seguenti Sogaro certifica il proprio stato d'indigenza, condizione che insieme con gli ottimi voti costantemente riportati gli varrà la puntuale esenzione dalle tasse d'iscrizione. Durante il Corso comune, che completa nell'anno accademico 1906-1907, ottiene i massimi risultati in Architettura e in Ornato, materie nelle quali nell'anno 1905-1906 consegue la votazione di dieci

⁶ *Ibidem*, lettera di O. Sogaro al Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, Bologna 29 settembre 1904.

decimi con menzione speciale; in Anatomia, materia per la quale quello stesso anno ottiene la votazione di dieci decimi; in Teoria delle ombre, in Prospettiva e in Figura, nelle quali vede riconfermata la votazione di nove decimi tanto nel secondo, quanto nel terzo anno di studi. Nel 1907 è ammesso al Corso speciale di Figura, che completa nel 1910. Con l'unica eccezione di una sospensione nell'anno accademico 1909-1910 per aver temporaneamente «tralasciato gli studi» – episodio che lascia intendere l'insofferenza dell'ormai ventunenne allievo alle aule –, il percorso dei suoi studi è brillante e costellato di premi e culmina nell'abilitazione all'insegnamento del disegno.

Sogaro ottiene, infatti, il massimo della votazione, nonché premi in denaro, per le classi di Figura e di Prospettiva sia nell'anno accademico 1907-1908, sia nel successivo, che lo vede altresì assegnatario per la classe di Figura di un viaggio premio offerto dal Ministero della Pubblica Istruzione⁷. La documentazione d'Archivio dell'Accademia non ha consentito, a oggi, d'individuare la meta, che in considerazione dell'ente emittente è ipotizzabile poter identificare in Roma o in un'altra delle principali città d'arte italiane. In seguito l'artista ricorderà con orgoglio il premio, tanto da menzionarlo, oltre vent'anni dopo, nella scheda compilata in occasione della partecipazione del 1935 alla mostra commemorativa dei quarant'anni della Biennale veneziana⁸.

Oscar Sogaro, come s'è visto, giunge a Bologna giovanissimo, privo di una significativa esperienza, come avevano, invece, altri artisti ugualmente non emiliani, per esempio il già ricordato Valeri, che s'iscrive all'Accademia di Bologna nel 1897, all'età di ventitré anni, dopo aver abbandonato quella veneziana. Possiamo, dunque, immaginare il quindicenne studente di Dolo non solo avido di confrontarsi con la realtà di una città culturalmente ricca come Bologna, ma anche particolarmente ricettivo agli stimoli che essa offriva. Tra le suggestioni che lo scenario artistico bolognese presentava, per altro, proprio l'arte di Valeri costituiva allora una delle più forti. Non è stata rinvenuta, fino a oggi, documentazione di una conoscenza diretta tra i due veneti, tuttavia, quando nel 1903 Sogaro s'iscrive all'Accademia, Ugo Valeri non solo è ancora a Bologna, ma è, inoltre, uno degli animatori della 'congrega' giovanile d'impronta secessionista di Palazzo Bentivoglio, che in città non passava propriamente inosservata⁹.

⁷ *Ibidem*, [votazioni riportate da O. Sogaro ai corsi 1903/1904-1909/1910].

⁸ La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), *Fondo Storico, Raccolta documentaria, Arti Visive*, fasc. «Oscar Sogaro», scheda informativa, Venezia-Lido 18 febbraio 1935.

⁹ Per una cronistoria delle vicende del sodalizio si veda BARFREDO DA BOLOGNA [= ALFRE-

Terminato il percorso di studi comune, Sogaro s'iscrive al Corso di Figura di Domenico Ferri, il docente che nel 1899 aveva fatto espellere Valeri dall'Accademia per intemperanze¹⁰, ma tiene d'occhio anche quanto nello scenario artistico bolognese succede fuori aula, come fa pensare la già ricordata sanzione disciplinare che a sua volta riporta nell'anno accademico 1909-1910. A conferma degli interessi extra-accademici dell'artista di Dolo, va segnalata, altresì, in anni successivi la sua partecipazione alle mostre dell'Associazione «Francesco Francia»¹¹, che già avevano visto Ugo Valeri tra gli espositori, ma soprattutto, per quanto a oggi noto, l'assenza nella sua opera di qualsivoglia traccia degli stilemi Liberty che caratterizzano la produzione più apprezzata di Ferri.

Tale osservazione introduce una considerazione attorno alla rilevante coerenza interna dell'opera di Sogaro. Fin da giovane, infatti, l'artista attinge alle diverse fonti che incontra nel proprio percorso senza mai subirne superficiali malie, né essere indotto a drastiche deviazioni stilistiche; si direbbe, piuttosto, compiere una meditata lettura degli spunti, che gli consente di rafforzare e via via rinnovare un'interpretazione pittorica della realtà fondata sulle costanti della ricerca di equilibrio formale-compositivo e sull'attento studio della luce.

Sogaro ha occasione di confrontarsi con una molteplicità di voci fin dall'iscrizione all'Accademia; il dibattito artistico bolognese, che nei primi anni del Novecento conosce una fase cruciale, è allora particolarmente stimolante. Dopo i fasti all'Esposizione di Torino del 1902, per il Liberty inizia a Bologna un rapido declino. Coloro che erano stati salutati come paladini del rinnovamento, Alfonso Rubbiani in testa, in un breve volgere di anni non appaiono altro che «maestri della foglia»¹² a una generazione di artisti come Alfredo Protti, l'ideatore dell'epiteto, Ugo Valeri o Athos Casarini, che guardano ormai ai ben più radicali esempi dell'innovazione secessionista e postimpressionista provenienti d'oltralpe. Un campione della decorazione parietale Liberty era anche il maestro di Sogaro, Do-

DO BARUFFI], *Un quarto di secolo a Palazzo Bentivoglio 1897-1923: memorie di un artista sedentario*, Bologna 1940.

¹⁰ Cfr. F. LUSER, *Ugo Valeri. Un inquieto sentimentale*, Fiesso d'Artico (Venezia) 2002, p. 23.

¹¹ È accertata la presenza di Sogaro almeno all'edizione del 1916; *Esposizione di Belle Arti della Società Francesco Francia, primavera-estate MCMXVI, e Mostra di Bianco e Nero Bemporad, Zanichelli e Treves*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Bentivoglio, maggio-luglio 1916), Bologna 1916, p. 7.

¹² Cfr. M. PASQUALI, *I tempi di Alfonso Rubbiani*, in *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, febbraio-marzo 1981), a cura di F. SOLMI, M. DEZZI BARDESCHI, Casalecchio di Reno (Bologna) 1981, pp. 439-447: 446.

menico Ferri, artista piceno, già allievo di Domenico Morelli. Ferri era entrato a far parte del corpo insegnante dell'accademia bolognese nel 1898; da allora, per trent'anni, sarebbe stato il docente di riferimento del Corso di Figura e avrebbe annoverato tra i suoi allievi non pochi dei futuri protagonisti di spicco dello scenario artistico italiano, da Ugo Valeri, appunto, a Osvaldo Licini¹³.

Come lascia intendere una recente monografia, Ferri dovette preoccuparsi, più che d'imporre i precetti del Liberty, di trasmettere agli allievi i principi generali della sua pittura «piana e solida che rende freschezza e trasparenze al disegno sempre squisito e perfetto, le doti eminenti di profondo studioso del vero, di sapiente cultore della composizione e di colorista sapiente»¹⁴. In quanto a personalità, è risaputo che il maestro intratteneva rapporti assai cordiali con gli allievi. Fuori dalle aule egli amava scambiare idee con gli studenti al caffè San Pietro, locale che tra gli illustri frequentatori, abituali o di passaggio, annoverava, altresì, Riccardo Bacchelli, Filippo Tommaso Marinetti e Alfredo Oriani¹⁵. Una volta all'anno, poi, maestro e allievi si incontravano al Caffè in una riunione che si concludeva con la decorazione improvvisata di fantasiosi ventagli, in una sorta di *happening ante litteram*¹⁶. Dell'apertura di orizzonti di Ferri testimonia, infine, la sua scelta come assistente dell'allievo Augusto Majani, disegnatore satirico meglio noto col nome di Nasica¹⁷.

L'ambiente culturale della Bologna di quegli anni appare, insomma, caratterizzato da confini piuttosto labili tra le sue componenti.

Fuori dall'Accademia, gli artisti 'ribelli' riuniti a Palazzo Bentivoglio, o «Giambardi della Sega»¹⁸, come si faranno chiamare in omaggio allo strumento raffigu-

¹³ E. TOSTI LUNA, *Biografia*, in *Domenico Ferri: un artista dimenticato*, Sant'Egidio alla Vibrata (Teramo) 2008, pp. 39-96; cfr. in particolare il paragrafo *Gli allievi*, pp. 77-80. Sono allievi di Ferri tutti i protagonisti della mostra futurista all'Hotel Baglioni: Giorgio Morandi, Osvaldo Licini, Giacomo Vespignani, Severo Pozzati, Mario Bacchelli, come anche, tra molti altri, Alfredo Protti, Giovan Battista Crema, Amleto Montevercchi, Italo Cinti, Ugo Valeri, Giovanni Romagnoli, Mario Pozzati e Augusto Majani.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 77-78.

¹⁵ *Ibidem*, p. 78.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ L'incomprensione ritenuta «leggendaria» tra Ferri e Morandi – il quale non nasconderà poi «lo stato di profondo disagio» vissuto durante gli anni accademici – sembra risalire a ragioni d'incompatibilità caratteriale, se nel momento in cui Ferri abbandona l'insegnamento per malattia (1924) sono i suoi allievi, riuniti nell'associazione «Il Cenacolo», a organizzare una mostra in suo onore (*ibidem*, pp. 79-80).

¹⁸ BARFREDO DA BOLOGNA, *Un quarto di secolo*, cit., p. 127.

rato nello stemma della nobile casata del loro ospite, dal canto loro erano soliti ricevere e intrattenere aperto dialogo con il più vario novero di visitatori, da Diego Angeli a Manara Valgimigli, da Ottorino Respighi a Trilussa e D'Annunzio «in una sosta a Bologna», come riferisce Alfredo Baruffi, *alias* Barfredo¹⁹.

Sogaro si forma, dunque, in un contesto dove, nel confronto tra posizioni diverse, sul contrasto sembra prevalere il dialogo o, al massimo, la provocazione ironica. Un clima, insomma, profondamente diverso da quello che regnava a Venezia, dove negli anni Dieci la comunicazione tra l'istituto conservatore della Biennale e la comunità di Ca' Pesaro assume non di rado toni aspri, creando un'atmosfera tesa che, come noto, contribuirà a causare più tardi una frattura all'interno della stessa realtà capesarina, con la protesta dei dissidenti.

Molto vario è anche il quadro delle esposizioni della «Società Francesco Francia»²⁰, fondata nel 1894 a Bologna da un gruppo di artisti. L'associazione accoglieva nelle proprie mostre nomi noti e giovanissimi: l'edizione del 1898, per esempio, accanto ai dipinti di numerosi accademici annoverava le opere del venticinquenne Valeri, che compiva così il suo esordio alla rassegna. Sogaro, allo stato di conoscenza attuale, risulta aver preso parte almeno all'edizione del 1916. Alla mostra, che dedica ampio spazio alla grafica, Sogaro è presente con i monotipi *Medusa*, *Danza* e *Danzatrice* in una sala riservata alla categoria «Incisioni e stampe»; accanto a lui espongono Augusto Baracchi, Nino Romagnoli, Ferruccio Pasqui, Giuseppe Ugonia, Luigi Bompard²¹.

Nel panorama assai vario che nel periodo bolognese il giovane artista di Dolo ha davanti a sé è ravvisabile, tuttavia, un filo conduttore: nei primi anni del nuovo secolo, infatti, nel capoluogo emiliano il superamento del naturalismo ottocentesco finisce per costituire un imperativo in grado di accomunare fazioni diverse. Come si orienta Sogaro in tale scenario? Come già osservato, gli sono estranei grafismi e decorativismo Liberty, ma la lezione di Ferri non è per lui del tutto priva di conseguenze. Si deve, infatti, far risalire all'ascendenza del maestro la predilezione che Sogaro conserverà a vita per la *palette* di colori freddi e smaltati che, molti anni dopo, salverà i suoi paesaggi dalla banalità che caratterizza, invece, la produzione coeva di molti veneti della sua generazione, destinati a rimanere, come lui, estranei alle ricerche formali del dopoguerra.

A Bologna ulteriori stimoli al rinnovamento della tavolozza naturalista doveva-

¹⁹ *Ibidem*, p. 128.

²⁰ Si consulti, in proposito, il sito <http://www.assofrancia.it>.

²¹ *Esposizione di Belle Arti*, cit., p. 7. Della consuetudine di Sogaro con la rassegna sembra dare conferma anche il fatto che quell'anno vi partecipi pur essendo già rientrato nel Veneto.

no provenirgli dalle riviste edite nei primi anni del secolo: “Novissima”, “Bologna dorme” e “Italia ride”, in particolare, liberamente ispirata agli illustri modelli transalpini di “Jugend”, “Ver Sacrum”, “Le Rire”²². Simili suggerimenti derivavano, ancora, dalla notevolissima produzione bolognese d’arte grafica: basti citare l’esempio della stamperia di Edmondo Chappuis e i manifesti di Marcello Dudovich. Il processo di superamento, a Bologna, degli stessi modelli *Belle Epoque* tanto nella grafica, quanto in pittura subisce un’accelerazione determinante grazie all’apporto di Ugo Valeri; non solo per l’arditezza del segno, ma anche – come fa notare in un suo saggio Fabia Farneti – per la sua materia-colore. «Valeri porta a Bologna, che non lo conosceva», annota la studiosa, «lo spirito del postimpressionismo, tradotto, nei suoi dipinti, in tocchi rapidi, spigliati, attenti al rapporto colore-luce», spirito che diviene «spunto di ispirazione», prosegue l’autrice pensando al giovane Protti – ma la considerazione può ben essere estesa a Sogaro –, «nella difficile ricerca di una propria identità fuori dall’Accademia, fuori dal florealismo e fuori dalle avanguardie»²³.

L’attenzione al rapporto colore-luce diverrà nella pittura di Sogaro una costante. In quanto alle avanguardie, egli sembra, in effetti, essersene tenuto fuori consapevolmente. È quanto si deduce da un esame dei suoi primi anni di attività. Nelle opere che conosciamo non vi è accenno da parte di Sogaro a mettere in discussione, per esempio, la resa della figura umana o l’impianto prospettico. Eppure, come già osservato, durante gli anni bolognesi non poteva non essergli nota almeno la grafica corrosiva delle riviste; se non prima, quantomeno dal 1911, quando presentò domanda d’ammissione all’annuale rassegna di Ca’ Pesaro, inoltre, doveva essergli nota l’attività ‘secessionista’ dei giovani colleghi che vi operavano, un dato avvalorato per di più dall’indicazione nella scheda di notifica di Sogaro di un indirizzo veneziano; la partecipazione alla rassegna «Francesco Francia» del 1916 attesta, infine, che l’artista mantenne contatti con l’ambiente bolognese anche dopo il diploma: impensabile, dunque, che, se non vista con i propri occhi, non gli sia perlomeno giunta eco della mostra futurista all’Hotel Baglioni del 1914, che aveva per protagonisti cinque allievi del suo stesso maestro d’Accademia.

Negli anni giovanili, in ogni caso, Sogaro non sembra individuare un modello di riferimento univoco, né appare interessato a contestare apertamente la tradizione. Egli sembra, piuttosto, trovare un orientamento congeniale nell’elaborazione degli

²² La pubblicazione di “Italia ride” si limita al 1900, ma se ne dovette parlare oltre in Accademia dal momento che Valeri ne era stato collaboratore e Majani direttore. Cfr. F. FARNETI, *Modernisti, simbolisti, naturalisti*, in *Figure del '900*, cit., pp. 21-29: 24.

²³ *Ibidem*.

stimoli in senso antiverista che gli provenivano da fronti diversi, dalla ricerca secessionista e postimpressionista, senza rinunciare alle certezze che gli forniva la formazione accademica in tema di saldezza compositiva. Tale ambiente e tale atteggiamento mentale, che ricordano, con debite distinzioni, la formazione monacense di De Chirico, determinano il carattere di fondo della pittura di Sogaro, che non molti anni dopo avrebbe accolto senza clamori le istanze del ritorno all'ordine.

Non sono note le prime prove dell'artista, ma la materia pittorica dei suoi dipinti d'inizio anni Venti – prima di 'solidificarsi' secondo l'orientamento allora prevalente – lascia presupporre un percorso simile a quello dei colleghi d'Accademia Giovanni Romagnoli e Alfredo Protti, i quali si mettono presto in vista nelle mostre della Società Francesco Francia e non soltanto. Entrambi partecipano, infatti, alle mostre della Secessione romana, aggiornate alle novità della ricerca internazionale postimpressionista; nel 1909, inoltre, Protti è presente alla Biennale veneziana che dedica alla memoria di James Whistler una sorta di personale, con dieci sue opere. Da tali esperienze i due artisti elaborano una soluzione innovativa della resa dei volumi, per mezzo di «vampate cromatiche», «uso sapiente del bianco»²⁴ e «piena sensorialità»²⁵ di pittura. Come annota Enrico Maria Davoli nell'esaminare, appunto, la realtà bolognese di quegli anni e l'ambiente dell'Accademia felsinea nello specifico, essi evitano, tuttavia, «di interrogarsi [sulla] transizione verso un territorio espressionista-fauve», «passo che», annota lo studioso, «agli occhi di altri appare non solo possibile, ma, in certa misura, naturale»²⁶.

Non compirà quel passo nemmeno Sogaro, che inizia a esporre con continuità a Ca' Pesaro dal 1919, quando – salvo la tardiva parata di futuristi veneziani – le mostre si orientano, se mai, a documentare la riflessione di *finis avanguardiae*²⁷.

Se già il nome di Sogaro compare occasionalmente nelle esposizioni degli anni precedenti, per esempio alla I Esposizione regionale veneta d'arte alla Casa del Vittoria alla Pietà del 1913²⁸, nel 1919 l'artista risulta, ormai, ben inserito nell'am-

²⁴ F. SOLMI, M. PASQUALI, *Artisti fra '800 e '900: una raccolta bolognese*, Bologna 1985, p. 62.

²⁵ M. PASQUALI, *Romagnoli, Giovanni*, in *La Pittura in Italia. Il Novecento/1. 1900-1945*, a cura di C. PIROVANO, II, Milano 1992, p. 1046.

²⁶ E.M. DAVOLI, *Postimpressionismo, secessionismo, tardoinpressionismo*, in *Figure del '900*, cit., pp. 31-36: 35.

²⁷ Sul concetto di *finis avanguardiae*, cfr. M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Realismo Magico. Ragioni di una idea e di una mostra*, in *Realismo Magico. Pittura e scultura in Italia, 1919-1925*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 27 novembre 1988 - 29 gennaio 1989 / Milano, Palazzo Reale, 16 febbraio - 2 aprile 1989), a cura di M. FAGIOLO DELL'ARCO, Milano 1988, pp. 11-34: 12-13.

²⁸ *Prima esposizione regionale veneta d'arte*, "Gazzetta di Venezia", 22 aprile 1913.

biente veneziano: quell'anno, infatti, oltre a prender parte alla rassegna capesarina egli figura, altresì, tra gli organizzatori della Mostra di bozzetti al Lido, indetta per iniziativa dell'Associazione Femminile Trento-Trieste «Pro bambini delle Terre redente»²⁹. I titoli delle opere presentate da Sogaro (*Ventaglio, Danza di maschere, Chioggia, Maternità*) e il rapido successo di vendite di queste, in prevalenza monotipi, denotano che la selezione privilegiava aspetti di piacevolezza, in ottemperanza alle finalità della mostra.

La "Gazzetta di Venezia" non mancava, tuttavia, di segnalare i «disegni a penna colorati» di Sogaro come «originali», «piccole graziose opere»³⁰.

Ben altre sfide doveva presentargli il contesto capesarino. All'Opera Bevilacqua La Masa, per altro, Sogaro rimarrà legato tutta la vita: l'istituto veneziano dedicherà all'artista ultrasessantenne l'ultima personale nel 1951. Dopo il primo contatto diretto, avvenuto come ricordato nel 1911, e verisimilmente una frequentazione occasionale degli ambienti capesarini, nel 1914 Sogaro fa domanda di uno studio a palazzo. Nel novembre di quell'anno il direttore dell'istituto, Nino Barbantini, s'informa, infatti, sull'età del richiedente, secondo la prassi che nell'assegnazione degli studi privilegiava, come noto, artisti giovani e indigenti³¹. Accertate le condizioni, la giunta municipale deliberava in data 23 dicembre 1914 l'assegnazione a Sogaro di uno studio per l'anno successivo³². Nei primi mesi del 1915, tuttavia, lo stesso Barbantini doveva segnalare alle autorità comunali che il giovane non solo non occupava lo studio, ma non si era neppure presentato a prenderne possesso³³. La presenza a Ca' Pesaro di Sogaro è accertata, invece, dal dicembre 1915, quando l'artista chiede che gli venga concesso l'uso dello studio numero «5», anziché il «7» già concessogli, in quanto non sufficientemente luminoso³⁴, una motivazione che sembra attestare già da allora la sua predilezione per il tema della luce.

²⁹ *La mostra di bozzetti al Lido*, "Gazzetta di Venezia", 20 agosto 1919.

³⁰ *Mostra di bozzetti al Lido*, "Gazzetta di Venezia", 6 settembre 1919.

³¹ AGIAM, *Serie Studi*, b. Studi 1914, nota di Nino Barbantini, 6 novembre 1914. Nella nota si evidenzia, inoltre, che Sogaro a quella data risultava orfano di padre.

³² *Ibidem*, comunicato del Sindaco di Venezia al Segretario della Galleria Internazionale d'Arte moderna di Ca' Pesaro, Venezia, 23 dicembre 1914.

³³ AGIAM, *Serie Studi*, b. Studi 1915, lettera di Nino Barbantini al Sindaco di Venezia, 10 febbraio 1915.

³⁴ *Ibidem*, comunicati del Sindaco di Venezia al Segretario della Galleria Internazionale d'Arte moderna di Ca' Pesaro, Venezia, 30 dicembre 1915 e 17 gennaio 1916. Il secondo comunicato attesta che la richiesta di Sogaro era stata favorevolmente accolta.

Per quanto labile, il dato del tardivo ingresso nello studio assegnatogli lascia pensare che a quella data l'artista fosse ancora legato all'ambiente bolognese, che, del resto, proprio nel 1914 viveva momenti tra i più significativi della sua storia recente, con gli scioperi e le agitazioni della 'settimana rossa', la nomina del primo sindaco socialista, le *performance* di Marinetti al Teatro del Corso, la 'mostra-lampo' futurista all'Hotel Baglioni³⁵. Quest'ultima aveva sollevato un vivace dibattito presso la critica, che recepiva l'evento come la prima mostra d'avanguardia nel capoluogo emiliano: dell'esposizione venivano evidenziati, un po' confusamente, ora tratti secessionistici ora futuristi, nonché l'orientamento che essa evidenziava verso una «figurazione pittorica dei volumi»³⁶. Tra le opere di Morandi, poco meno di una ventina³⁷, figuravano anche *Nature morte* con vetri, che non possiamo immaginare non aver offerto a Sogaro uno spunto tematico e, soprattutto, un'occasione di riflessione determinante nel processo di superamento dell'esperienza accademica.

Con le dovute distinzioni in merito a orizzonti culturali e statura artistica, di Morandi Sogaro condividerà più di un aspetto: la fede nella concezione cezanniana della forma, che impedirà ai soggetti di Sogaro di 'dissolversi' alla maniera del neo-impressionismo lagunare anche quando la sua pennellata sarà più libera, l'indipendenza della ricerca, che sembra sfuggire a classificazioni e, nelle migliori nature morte, la dimensione del silenzio, che, nel caso del veneziano, appare come tradotta dal metafisico al quotidiano.

Sogaro, dunque, fa il suo ingresso a Ca' Pesaro con tale bagaglio culturale. Esso costituirà per l'artista una premessa ideale per raffinare il proprio linguaggio sull'esempio di Felice Casorati, il quale, come noto, verrà escluso dalla mostra del 1920 in quanto non veneziano, ma sarà l'autentico protagonista nell'ambiente capesarino di quel volger d'anni. L'esperienza bolognese costituirà, altresì, il fattore che terrà distinto il percorso di Sogaro sia da quello di interpreti veneziani del ritorno all'ordine nel segno della 'oggettività' come Cagnaccio di San Pietro o Corrado Martens, sia da quello degli emuli di Semeghini.

Con una scheda di notifica che indica come indirizzo «S. Polo 2162», Sogaro

³⁵ Cfr. il sito

<http://www.bibliotecaalaborsa.it/content/timeline900/timeline.php?anno=1914&ricercalib=> e anche C.L. RAGGHIANI, *Bologna cruciale 1914 e saggi su Morandi, Gorni, Saetti*, Bologna 1982.

³⁶ M. PASQUALI, *La pittura del primo Novecento in Emilia e Romagna (1900-1945)*, in *La pittura in Italia*, cit., I, pp. 335-378: 345.

³⁷ Si trattava di 17 tele e 4 disegni; *ibidem*.

presenta alla selezione della mostra del 1919 cinque opere³⁸; di una personalità sicura di sé e desiderosa di farsi conoscere sembra testimoniare l'indicazione per primo, tra queste opere, di un *Autoritratto* a olio, per il quale l'artista segnalava un prezzo di vendita di 650 lire, o sia circa il doppio di quanto indicato per i disegni a penna colorati, che elencava di seguito. Solo *Canale di S. Polo e Rialto* figureranno, però, in mostra. A fronte delle opere futuriste di Cagnaccio (*Cromografia musicale*) o di Cavallini (*Autoblindata che spara*), i disegni di Sogaro dovevano apparire piuttosto tradizionali; significativamente, però, la "Gazzetta di Venezia" coglieva il fatto che il pubblico, preparato dalle esposizioni capesarine di anteguerra, gustava ormai le «manifestazioni più avanzate dei giovani [...] senza scandalizzarsi»³⁹. Sogaro, forte dell'esperienza bolognese, era, in vero, pronto al passo successivo, o sia a trovare confluenza nell'ambito del *rappel à l'ordre* saltando l'esperienza intermedia della 'contestazione avanguardistica'. Similmente, la sua assenza tra i dissidenti del 1920 sembra indicare che egli non si preoccupasse di prese di posizione, a rischio di apparire ai colleghi un conservatore. Alla mostra 'ufficiale' di Ca' Pesaro l'artista propone, quell'anno, un dipinto a olio dal titolo *Allegoria* e quattro monotipi: *Maternità*, *Pierrot*, *Autoritratto*, *Intimità*. Pochi mesi dopo figura, altresì, alla Mostra d'arte allestita presso la Loggia Foscara di Palazzo Ducale, che Aldo Vianello, con il concorso di numerosi artisti veneziani, era riuscito a organizzare a beneficio dei bambini fiamani poveri. Sogaro vi esponeva quattordici opere: un disegno colorato (*Canale di S. Polo*), due «acquarelli verniciati» (*Giovinazza e Armonie verdi*), due monotipie (*Riposo e Rialto*) e, infine, nove dipinti a olio (*Effetti di sole*, *Glicine*, *Nel canale della Giudecca*, *Ingresso di villa*, *Impressione*, *Maschera*, *Canale di Quintavalle*, *Triabaccolo*, *Ingresso al parco reale - Stra*)⁴⁰ dai temi, poi, costantemente ripresi (fig. 1).

La mostra era stata organizzata nell'arco di soli dodici giorni allo scopo di raccogliere fondi per la causa ricordata, con la massima urgenza in vista dell'inverno. La circostanza e la natura della rassegna, dunque, lasciano dedurre da un lato che gli artisti avessero presentato opere realizzate in precedenza, dall'altro che la preoccupazione per i giudizi della critica non fosse prioritaria, come attestano, per altro, le considerazioni dello stesso Vianello in catalogo⁴¹.

³⁸ AGIAM, *Serie Esposizioni*, b. Esposizioni 1919-1920, fasc. 1919, scheda di notifica [1919]. Nella scheda venivano elencati, inoltre, i «disegni a penna colorati» *Murano e Un sotto portego*.

³⁹ *L'ultima mostra di Ca' Pesaro e gli importanti risultati ottenuti. Visitatori, critica e vendite*, "Gazzetta di Venezia", 15 ottobre 1919.

⁴⁰ *Mostra d'Arte. Palazzo Ducale, Loggia Foscara. Catalogo delle opere*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, Loggia Foscara, settembre 1920), Venezia 1920, p. 10.

⁴¹ A. VIANELLO, *Prefazione*, in *Mostra d'Arte. Palazzo Ducale*, cit., pp. 3-4.

Tra le opere presentate quell'anno a Ca' Pesaro e alla Loggia Foscara da Sogaro, unicamente *Giovinezza*, esibita a Palazzo Ducale, viene illustrata nel relativo catalogo. Stilisticamente il dipinto, esposto nel settembre 1920, manifesta caratteri assai distanti dalle prove che Sogaro realizzerà di lì a poco. Il divario, per esempio, con *Il Vasaiò* – opera colta e aggiornata alle riflessioni d'ambito tra metafisica e realismo magico – che l'artista presenta a Padova nel 1922 è notevolissimo. Benché modesto, l'acquerello *Giovinezza*, che raffigura in un momento di affettuoso dialogo una donna e una fanciulla, forse madre e figlia, fornisce, però, interessanti indicazioni sulle possibili riflessioni di Sogaro precedenti la maturità pittorica. La soluzione della veste chiara e vaporosa della donna, che occupa quasi metà del dipinto, di prevalente verticalità, lascia ipotizzare che la lezione impressionista nel caso di Sogaro fosse stata mediata da esempi sul tipo di Whistler, come fa pensare anche il titolo dell'opera *Armonie verdi* esposta nella stessa occasione⁴². Nonostante il titolo *Impressione* assegnato a un ulteriore lavoro esibito a Palazzo Ducale, l'artista di Dolo non adotta mai il lessico impressionista, ma da quell'ambito trae spunto, tutt'al più, per soluzioni 'di superficie', che gli consentano di accentuare la luminosità della materia pittorica.

Se *Giovinezza* riassume esperienze già compiute da Sogaro, anziché anticiparne gli sviluppi stilistici, è invece sorprendente osservare che i temi che caratterizzeranno la sua pittura negli anni successivi – e, si potrebbe dire, l'intero arco della sua attività – sono già tutti enunciati dai titoli delle opere esposte nel 1920. Sono già ben definiti, infatti, l'interesse dell'artista per gli scorci veneziani, con particolare attenzione per le vie d'acqua, quello per gli spunti offerti dalla Riviera del Brenta e dalle sue ville, per gli effetti della luce e per il rapporto luce-colore. Il tema della luce, in particolare, troverà occasione di approfondimento nel soggetto della natura morta con vetri, che presto diverrà uno dei prediletti dall'artista.

Sono le nature morte dei primi anni Venti ad annunciare la personale risposta di Sogaro al *rappel à l'ordre*. E' verisimile ipotizzare che in tal senso abbiano influito da un lato il rinnovato interesse per le arti decorative di tradizione locale che in

⁴² Una recensione annoterà, a proposito dei «semplici vasi [...] ai quali l'artista [aveva] saputo dare un'anima» in *Sinfonie di colori* – opera già esposta a Ca' Pesaro –, «tonalità di colore che rammentano accordi musicali»; P.L., *L'inaugurazione della Mostra del pittore Oscar Sogaro*, [“La Vedetta Fascista”, 16 ottobre 1936]. Similmente, a proposito di alcuni suoi paesaggi un altro articolo annotava che «le scene rappresentate sembrano annotazioni musicali», tanto che l'autore paragonava la pittura di Sogaro a una «sinfonia luminosa»; O. PAZZARELLA [?], *La Mostra del pittore Sogaro*, [“Il Gazzettino”, 25 dicembre 1935]. Le notizie riportate tra parentesi quadre sono tratte dai ritagli stampa, spesso lacunosi e con dati di riferimento parzialmente riportati a mano, conservati presso l'ASAC, *Fondo Storico, Raccolta documentaria, Arti Visive*, fasc. «Oscar Sogaro».

quegli anni si manifesta a Venezia, dall'altro le esperienze correlate all'ingresso di Sogaro nell'ambiente capesarino, soprattutto la conoscenza dell'opera di Casorati.

Per quanto concerne il primo aspetto, va ricordato che nel dopoguerra, nel momento di «ricostituzione della vita cittadina», alle «questioni artistiche e culturali veneziane»⁴³ viene dato massimo risalto. Come testimonia, appunto, l'appena citato ordine del giorno dell'assemblea dell'Ateneo Veneto del luglio 1919, la questione della restituzione delle opere d'arte stimola la ricerca di soluzioni atte a valorizzare ad ampio raggio il patrimonio artistico veneziano: dalla sistemazione del Museo Correr a quella della Galleria d'Arte Moderna e della biblioteca Querini Stampalia. Da allora fino alle celebrazioni organizzate dalla Biennale del 1922 per il centenario della morte di Canova e oltre, si assiste in città a un crescendo di iniziative a tutela e valorizzazione tanto del patrimonio artistico-monumentale, quanto della migliore tradizione artigianale locale, dal mosaico al vetro.

Per quanto concerne quest'ultimo ambito, le cronache registrano una cospicua serie di iniziative attestanti una nuova attenzione per quest'antica forma d'arte: dall'apertura di una «bottega muranese» in Piazzetta dei Leoncini con il coinvolgimento di Vittorio Zecchin e delle vetrerie artistiche Cappellin Venini, Seguso e Andrea Rioda⁴⁴, alla valorizzazione della collezioni vetrarie cittadine, come quella Salviati⁴⁵, dall'inaugurazione a Murano della Scuola d'Arte vetraria⁴⁶ all'istituzione di premi per lo sviluppo dell'industria del vetro⁴⁷ e di un corso biennale di chimica vetraria⁴⁸; iniziative, queste, che trovano coronamento nel risalto che i vetri neo-rinascimentali di Cappellin Venini ottengono all'Esposizione Nazionale di Arti decorative di Monza del 1923⁴⁹.

Il vetro d'arte costituiva, per altro, presenza significativa nelle mostre di Ca' Pesaro: basti solo pensare alle partecipazioni di Vittorio Zecchin⁵⁰. Il coordinatore delle mostre, Nino Barbantini, aveva del resto riconosciuto apertamente il ruolo

⁴³ *L'Assemblea dell'Ateneo Veneto. I problemi artistici cittadini*, "Gazzetta di Venezia", 3 luglio 1919.

⁴⁴ G. DAMERINI, *Una bottega muranese a Venezia*, "Gazzetta di Venezia", 6 aprile 1922.

⁴⁵ *Una preziosa raccolta d'arte vetraria muranese*, "Gazzetta di Venezia", 8 marzo 1922.

⁴⁶ *Inaugurazione a Murano della Scuola d'Arte Vetraria*, "Gazzetta di Venezia", 21 novembre 1922.

⁴⁷ *Per lo sviluppo dell'industria vetraria*, "Gazzetta di Venezia", 23 marzo 1923.

⁴⁸ *L'inizio del corso biennale di chimica vetraria a Murano*, "Gazzetta di Venezia", 6 settembre 1923.

⁴⁹ Cfr. A.G. [ATTILIO GRAZIANI], *Le Tre Venezie alla prima Biennale delle Arti Decorative di Monza*, "L'Illustrazione delle Tre Venezie", 31, 1 luglio 1923, pp. 9-11.

⁵⁰ A. DORIGATO, *Il vetro soffiato di Murano alle esposizioni di Ca' Pesaro*, in *Venezia. Gli anni di Ca' Pesaro*, cit., pp. 239-251.

delle così dette arti decorative nel processo di aggiornamento artistico con un intervento sulla mostra di Monza pubblicato dalla “Gazzetta di Venezia”; egli sottolineava allora come gli oggetti esposti in quell’occasione evidenziassero l’emancipazione degli artisti veneti dal «liberty di terza mano», dall’ossequio al «buon gusto di Monaco» e alle «eleganze viennesi», e la nuova via che essi avevano intrapreso nel segno del ritorno alla «tradizione locale»⁵¹.

In tale clima si compie, dunque, il confronto di Sogaro con i modelli di Casorati e con le sue nature morte in particolare, un confronto che precede la conoscenza diretta degli esempi di Cézanne che l’artista, ormai stabilmente residente a Venezia, dovette avere occasione di vedere alla Biennale del 1920⁵².

Prima ancora che in ambiente veneziano, un’occasione precoce di riflessione sulle concezioni casoratiane in tema di natura morta doveva aver offerto a Sogaro la partecipazione all’Esposizione degli artisti delle Tre Venezie tenutasi al Circolo degli Artisti di Torino nell’autunno 1918.

Organizzata con il concorso di Fradeletto e Pica, entrambi legati agli ambienti della Biennale, la mostra annoverava tra gli espositori i principi della scena artistica veneziana – Ciardi, Nono, Fragiaco, Laurenti, Selvatico –, ma lasciava intravedere, altresì, nuove, possibili strade. Tra queste, appunto, quella percorsa dal Casorati della natura morta *Giocattoli*, nella quale oggetti comuni, nella fattispecie modellini di palazzi, impettiti soldatini e una figurina femminile a guardia di una piccola mandria, vengono rappresentati in un interno dal quale è esclusa tanto la presenza umana, quanto ogni altro dettaglio; la prospettiva rialzata, con il concorso del motivo lineare della tovaglia che ricopre il piano del tavolo sul quale sono disposti i giocattoli, fa precipitare verso l’osservatore i protagonisti di questa scena, che si rivela domestica e incongrua a un tempo.

Con altri e ancor più maturi esempi del recente orientamento di Casorati, poi, Sogaro si sarebbe potuto confrontare in occasione della partecipazione del pitto-

⁵¹ N. BARBANTINI, *L’inaugurazione della Mostra d’Arti Decorative a Monza alla presenza del Principe Ereditario e del Ministro Gentile*, “Gazzetta di Venezia”, 20 maggio 1923. In quell’occasione venivano, altresì, presentati gli arredi ideati dall’architetto Duilio Torres sull’esempio della stanza di Sant’Orsola, come raffigurata da Carpaccio. Già negli anni precedenti in città non erano mancate le occasioni di riflessione sul tema; tra le altre iniziative, si ricordano le conferenze dell’Università Popolare, in particolare quelle di Giuseppe Fiocco (*I primordi dell’arte veneziana*, “Gazzetta di Venezia”, 22 dicembre 1919) e di Gino Fogolari (*L’arte decorativa nella pittura veneziana*, “Gazzetta di Venezia”, 25 gennaio 1922).

⁵² Delle ventotto opere eposte nella retrospettiva di Cézanne, poco meno di una decina erano nature morte, tra le quali *Pere e Fiori* della collezione Fabbri, *Mele e pere*, *Ciliegie e pesche* della collezione Loeser; *XII Esposizione internazionale d’arte della città di Venezia. Catalogo*, Roma 1920.

re alle mostre veneziane degli anni immediatamente seguenti: quella capesarina del 1919, nella quale egli stesso espone e Casorati presenta, tra altre opere, *Una donna (L'attesa)*, e quella dei dissidenti alla Galleria Geri Boralevi del 1920, dove il pittore di Novara trionfa con una serie di dipinti magistrali, tra i quali la misteriosa *Maria Anna De Lisi*.

In simili composizioni, gli oggetti – comunissime scodelle, un otre o un'erma, che si direbbero dotati di vita propria – sembrano instaurare un silenzioso dialogo con la figura umana che, di converso, appare prossima a tramutarsi in statua; mentre la forzatura prospettica trasforma gli interni apparentemente quieti, nei quali tali composizioni sono ambientate, in vertiginosi piani inclinati.

Marinelli, a proposito, ha rilevato in Casorati il «fascino di un credo neoplatonico nel rifiuto del naturale, nella ricerca di una visione interiore»⁵³. Troppo rarefatta per essere emulata, la pittura di Casorati non lascia però indifferente Sogaro, che doveva ben conoscerla se nel 1919 è nuovamente presente a Torino, in un'altra mostra alla quale partecipa il pittore novarese, l'Esposizione Nazionale di Belle Arti della Società Promotrice⁵⁴.

Si direbbe che Sogaro si avvantaggi di quanto esperito nell'ambito delle ricerche sul ritorno all'ordine innanzitutto per liberare il suo linguaggio pittorico da ogni residua traccia del retaggio naturalista e declini poi con padronanza quanto appreso, rapportandolo alla propria visione, priva di complicazioni intellettuali, ma non incolta, né appiattita ai modelli più diffusi. Del ritorno all'ordine darà, infatti, un'interpretazione che, a differenza dell'orientamento predominante, tiene conto del dato atmosferico in ossequio al tema principe della propria ricerca, quello della luce. Addiviene, così, nei suoi esiti migliori a una pittura colta, ma mai cerebrale, che isolando il dato naturale in un'annotazione – si direbbe – empatica, lo restituisce in una dimensione parimenti distante dalla soggezione alle contingenze accidentali e dall'astrazione intellettuale. Se i due dipinti presentati da Sogaro all'Esposizione del Circolo Artistico – *Canal Grande e Settecento* – indicano che alla data dell'estate 1921 l'artista non aveva ancora formulato una risposta definitiva alle istanze del ritorno all'ordine, con le quali pure aveva occasione di confrontarsi da tempo, le opere esposte nel 1922 non lasciano dubbi sul suo nuovo orientamento stilistico. I dipinti esposti quell'anno, infatti, non solo documentano che da parte di Sogaro un'approfondita riflessione in proposito vi era stata, ma anche che a quella data egli aveva compiuto, di conseguenza, una netta svolta.

⁵³ S. MARINELLI, *Felice Casorati, in Venezia. Gli anni di Ca' Pesaro*, cit., pp. 123-130: 129.

⁵⁴ Sogaro partecipa alla mostra torinese in qualità di socio della veneziana Unione giovani artisti; *L'«Uga» all'Esposizione di Torino*, «Gazzetta di Venezia», 12 ottobre 1919.

Il dipinto *Il Vasaiò* (fig. 2), presentato appunto nell'estate 1922 all'Esposizione Nazionale d'arte di Padova, non solo attesta la piena adesione di Sogaro alla nuova linea di ricerca, ma sembra rinviare sorprendentemente all'ambito di riflessione sui modelli di Rembrandt e De Chirico con i quali colloquia, come ha evidenziato Marinelli, il dipinto di Casorati *Maria Anna De Lisi*⁵⁵.

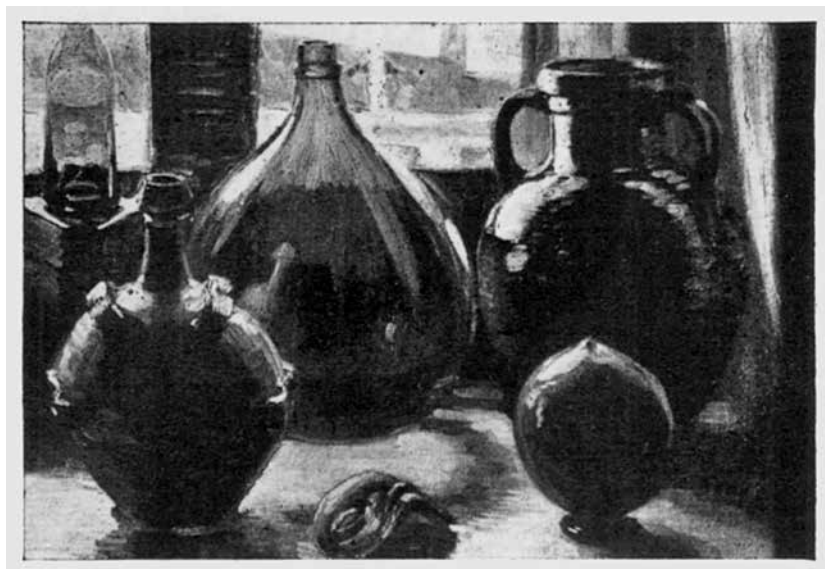
Se pure in un contesto assai più ordinario di quelli descritti da De Chirico e Casorati, o sia un angolo di bottega, popolata dalle creazioni di un vasaio, Sogaro raffigura il protagonista del dipinto con esiti non meno enigmatici di quelli dei più illustri colleghi. L'anziano artigiano stringe a sé una delle sue opere e sosta davanti a uno specchio, che ne restituisce l'immagine mentre egli volge lo sguardo altrove, assorto in un pensiero che lo induce a fermarsi; l'immobilità del vasaio rende d'improvviso labili i confini tra animato e inanimato – come appunto negli esempi ai quali Sogaro sembra riferirsi –, suggerendo un immaginario dialogo tra gli oggetti creati e il loro creatore, che, per un attimo, appare trasfigurarsi in una sorta di alchimista.

Progressi stilistici e opportunità espositive conoscono, allora, un'accelerazione per Sogaro, il quale doveva avere ben chiaro che la partecipazione alla mostra di Padova, indetta per il settimo centenario dell'Università degli Studi, costituiva a quel punto della sua carriera un'occasione determinante. L'evoluzione dell'artista non sfugge alla critica: *Il Vasaiò* è selezionato da "Emporium" tra le pochissime illustrazioni che accompagnano la recensione della mostra patavina⁵⁶. Quell'anno il pittore di Dolo è altresì presente all'annuale rassegna capesarina, alla I Mostra di Belle Arti a Chioggia⁵⁷ e non solo. La maturità che ormai il suo linguaggio pittorico manifesta gli vale, per la prima volta, l'ammissione alla Biennale di Venezia. A Ca' Pesaro Sogaro espone *Contro luce, Maschera verde, Vasi*; alla Biennale *Angolo nel mio studio*. La selezione palesa che il tema della natura morta ha acquistato centralità nella sua opera. A ridosso e forse persino in anticipo sulle ricerche dei veneziani Cagnaccio e Martens, che pure si orienteranno presto in tal senso, Sogaro individua nella natura morta un terreno ideale per cimentarsi con le atmosfere del realismo magico. *Contro luce* (fig. 3), illustrata nel catalogo della XII Mostra d'arte di Ca' Pesaro, fornisce testimonianza di uno stadio avanzato di questa fase della ricerca di Sogaro, che di lì a poco darà i suoi frutti migliori. I vasi ceramici, che nel *Vasaiò* attorniano l'artigiano, disposti per esposizione nella bottega,

⁵⁵ S. MARINELLI, *Il paradiso perduto*, in *Felice Casorati a Verona*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 1986), a cura di S. MARINELLI, Milano 1986, pp. 15-38: 34-35.

⁵⁶ G.P., *Un'Esposizione Nazionale d'Arte a Padova*, "Emporium", LVI, 332, 1922, pp. 119-122: 119.

⁵⁷ *L'inaugurazione della I Mostra di Belle Arti a Chioggia*, "Gazzetta di Venezia", 3 agosto 1922.



3. Oscar Sogaro, *Contro luce*. Ubicazione ignota (da *Catalogo della XII Mostra d'Arte di Ca' Pesaro*, Venezia 1922).

in questo caso poggiano su un piano presso una finestra insieme con recipienti di vetro; l'unica allusione alla figura umana è una maschera veneziana abbandonata lì accanto. Sullo sfondo è raffigurata parzialmente una finestra, dalla quale si scorge appena la parte superiore di un edificio che impedisce di vedere oltre. Vera protagonista è la luce che proviene dall'esterno. La composizione, difatti, è costituita dagli effetti variabili che essa produce, ora arrestandosi sulle superfici ceramiche, ora attraversando quelle vitree; mentre sul tavolo il gioco che la luce crea tra ombre e riverberi luminosi coinvolge la maschera in primo piano, fino ad accenderne fugacemente lo sguardo.

Significativamente quell'anno, visitando la Biennale, Diego Valeri, con la libertà di una posizione ch'egli stesso rivendicava «tra critica e pubblico», segnalava un processo di rinnovamento in corso tra gli artisti veneti, che a livello nazionale i critici erano lontani da rilevare. Se molte recensioni si limitavano, infatti, a lamentare tra i veneti l'ennesima parata di «angoli di Venezia e Pellestrina, [...] reti al sole e [...] fondamenta»⁵⁸, Valeri osservava tra questi anche la presenza di «qualcuno che fa,

⁵⁸ U. BOGNOLO, *Gli Artisti delle Tre Venezie alla Biennale veneziana*, "L'Illustrazione delle Tre Venezie", luglio 1922, pp. 1-4: 2.

o tenta di fare, dell'arte *nuova* non meno che nostra»⁵⁹. Si trattava delle prime manifestazioni, appunto, di un'arte che non rientrava né nei canoni naturalistici della pittura 'da *Salon*' superficialmente aggiornata alla *vulgata* impressionista, che ancora trionfava alla Biennale, né nelle contestazioni formali dell'avanguardia.

Alla Biennale del 1922 il veneziano Bortolo Sacchi esponeva *Un sogno* (o *La leggenda del Re*) che rileggeva, come ha sottolineato Marinelli, Tintoretto nell'ottica del realismo magico⁶⁰. Già in occasione dell'edizione del 1920, che ospitava per la prima volta a Venezia una cospicua serie di dipinti di Cézanne, del resto, sia Damerini sia Fogolari avevano messo in risalto il parallelismo tra la carica innovativa che aveva l'opera del maestro di Aix en Provence e quella che tornava ad avere l'opera di Carpaccio⁶¹. La riflessione, che attesta come anche Venezia risentisse ormai del clima di *finis avanguardiae*, scaturiva dalla circostanza della simultaneità con la Biennale dell'esposizione delle tele di San Giorgio degli Schiavoni in piena luce, a Palazzo Reale, in occasione della Mostra d'arte antica. Dinanzi alle tele di Carpaccio, annotava Fogolari, i giovani artisti discutevano animatamente, come davanti a un precursore della nuova arte da essi anelata⁶².

Prima, dunque, che in laguna approdino sotto l'egida di Margherita Sarfatti gli artisti di Novecento, che avrebbero offerto ai veneti orientati al ritorno all'ordine un modello di confronto colto e in linea con la ricerca europea, nel 1923 Sogaro, come altri artisti veneziani da Cagnaccio a Martens, procede speditamente nel percorso di aggiornamento. Tale percorso, in gran parte frutto di riflessione sulla cultura figurativa autoctona, nel 1924 consentirà agli artisti veneziani di presentare alla Biennale risposte alternative – *maxime* anti-classiche – alle istanze del *rappel à l'ordre*.

I titoli delle opere che Sogaro espone nel 1923, in particolare *Sensazioni di colore*, *Vibrazioni di colore* e *Fanciulla dal cappello rosa*, attestano come in quella fase l'artista avesse focalizzato la propria attenzione sulle questioni del colore e del rapporto luce-colore. Da quella ricerca doveva scaturire la gamma preziosa che avrebbe caratterizzato le nature morte con vetri degli anni immediatamente successivi, le quali possono essere considerate a pieno titolo il vertice dell'intera sua produzione pittorica.

⁵⁹ D. VALERI, *Note su l'Esposizione di Venezia*, "Rivista d'Italia", 15 settembre 1922, pp. 50-63; 56.

⁶⁰ S. MARINELLI, *L'area veneta. Il Realismo non abita a Bisanzio*, in *Realismo Magico*, cit., pp. 87-96; 91.

⁶¹ G. DAMERINI, *Arte antica in Palazzo Reale*, "Gazzetta di Venezia", 19 maggio 1920; G. FOGOLARI, *Fulgori nuovi di antiche pitture veneziane*, "Il Marzocco", 23 maggio 1920.

⁶² *Ibidem*.

Alla Biennale del 1924 l'artista presenta la natura morta *Trasparenze*, frutto maturo delle sue ricerche, che insieme con *Vecchio pescatore* di Martens e con il trittico *Madre* di Cagnaccio fanno fronte comune contro un'interpretazione classicista del ritorno all'ordine, per avanzarne, invece, una nel segno della venezianità. *Trasparenze* dialoga con le opere di Cagnaccio e Martens richiamando gli oggetti d'uso che accompagnano i popolani protagonisti di quei dipinti, ma li isola in una natura morta in equilibrio tra quotidianità e dimensione metafisica. Come nel dipinto *Contro luce*, esaminato poc'anzi, la luce gioca sui diversi manufatti, ceramici e vitrei, per convergere nell'oggetto che occupa il primo piano, in questo caso un tamburello. La composizione diviene, però, più complessa, gli oggetti, moltiplicatisi, occupano l'intera scena, non più secondo un accostamento di ordinaria casualità come in *Contro luce*, ma disposti secondo un'alternanza che mette in risalto il rapporto dei singoli oggetti con le ombre allungate che di ciascuno crea una sorgente di luce laterale, esterna al dipinto e scenograficamente ribassata. Nella tela di Sogaro non vi è accenno, invece, al nitore adamantino verso il quale si orientano nella resa pittorica dei volumi Cagnaccio e Martens, che interpreteranno il ritorno all'ordine nella direzione di un'oggettività prossima a quella degli autori d'area tedesca. Più di questi artisti Sogaro sembra risentire del diverso punto di vista anti-classico esposto in un fondamentale intervento di Barbantini pubblicato dalla "Gazzetta di Venezia" in occasione della partecipazione dei Sei pittori di Novecento alla Biennale del 1924. A fronte del generale orientamento classicista che accusava di avere dimenticato, nel nome dell'«anti-impressionismo», l'eredità di maestri come Tiziano e Veronese, Barbantini metteva in guardia gli artisti, in particolare i veneti, da un'interpretazione del ritorno alla tradizione nel segno della freddezza accademica; additava, quindi, nell'esempio di Armando Spadini la possibilità di compendiare ritrovata saldezza della forma e cultura del colore, lasciando che fosse la «carezza della luce» a costruire la resa plastica⁶³.

Le osservazioni di Barbantini in merito alla validità di una simile concezione artistica – quella sì veramente 'classica', com'egli lasciava intendere – si riassumevano nell'esaltazione di una qualità: l'umanità di quella pittura. Nelle linee generali tale concezione appare sottendere anche l'opera di Sogaro, che, legatissimo all'ambiente capesarino, doveva ben conoscere quel punto di vista.

Sta di fatto che l'artista, nonostante abbia sotto gli occhi gli esempi della 'nuova oggettività' lagunare e poi anche quelli della pittura dei novecentisti, continuerà a intessere di sole la materia della sua pittura. L'attenzione di Sogaro alla luce,

⁶³ N. BARBANTINI, *I lineamenti della XIV Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia. Le mostre individuali e l'arte italiana nel Grande Palazzo Centrale*, "Gazzetta di Venezia", 25 aprile 1924.



4. Oscar Sogaro, *Natura morta*, 1925. Collezione Intesa Sanpaolo

tuttavia, è simile a quella di un sapiente fotografo. La sua pittura giocherà, infatti, con la 'messa a fuoco', senza mai tradursi, però, in notazione corsiva del dato né in una trascrizione impulsiva dell'emozione; non escluderà mai la componente, per così dire, atmosferica, ma, altrettanto, non sarà mai finalizzata a dare espressione ai vagheggiamenti di una fusione panica nella natura, nemmeno quando, più tardi, il tema del paesaggio diverrà dominante.

Nel 1925, nella trattazione del tema della natura morta (fig. 4), Sogaro giunge ai propri vertici espressivi.

Le opere risalenti a tale data attestano che l'artista ha compiuto ulteriori progressi tramite una cauta assimilazione di spunti novecentisti. Le composizioni assumono, infatti, nuove eleganti partiture, che sono da ascrivere all'occasione di confronto che al giovane veneziano aveva offerto la recente Biennale. Rispetto alle precedenti, le nature morte del 1925 ripropongono il tema dell'accostamento tra recipienti ceramici e vetri, ma la presenza di questi ultimi diviene prevalente. Lo studio degli effetti della trasparenza si arricchisce, inoltre, del confronto tra la ri-

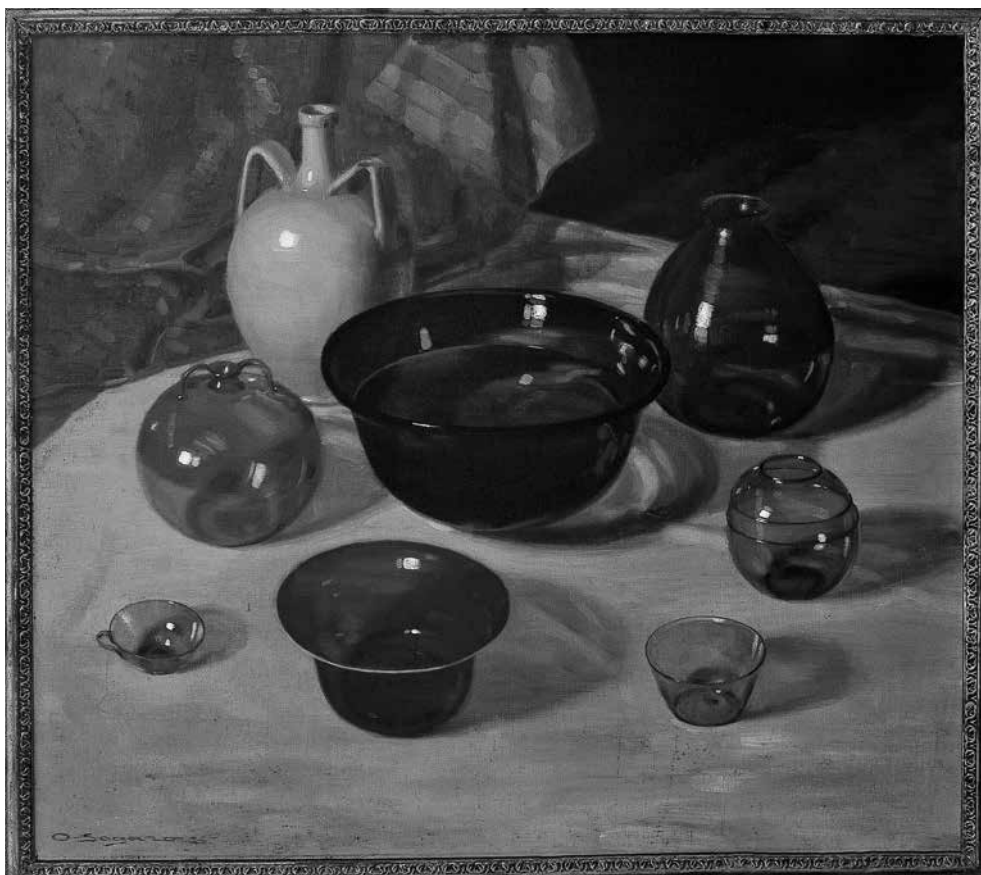
sposta alla luce del vetro-contenitore e quella del liquido-contenuto, un tema che trova una delle più alte interpretazioni in una natura morta che vede convergere il gioco dei riflessi in una grande bacinella colma d'acqua posta al centro della composizione.

In questa serie di opere il contrasto tra intense luminosità e ombre cupe, la presenza di liquidi, l'evocazione dell'azione del fuoco, preliminare alla creazione dei vetri, talora disposti su un piano come in attesa di completa solidificazione, sembra rinviare a temi alchemici, ai quali già non appariva estraneo *Il Vasajo*. Il gioco dell'artista, che non è incolto – basti solo pensare al percorso di studi compiuto a Bologna –, è sottile. Similmente, mancano citazioni esibite a precedenti storici, ma le opere di Sogaro, specialmente le nature morte, tradiscono un'attenta lettura delle fonti più antiche dell'arte veneziana, alle quali egli sembra aver prestato attenzione precipuamente sotto l'aspetto della materia. Non è immaginabile, infatti, la magistrale natura morta con vetri *Riflessi* (fig. 5) senza lo studio – o meglio, verrebbe da dire, senza la cattura per tramite della vista – dei colori dei mosaici veneziani e, prima ancora, bizantini. Nel dipinto, esposto alla XVI Mostra Bevilacqua La Masa nel 1925, Sogaro profonde blu, verde, celeste, ocre e oro dando origine a una natura morta che sembra tradurre in forme contemporanee un antico tesoro orientale. Se il drappaggio sullo sfondo può esser letto come una concessione agli stilemi degli interni borghesi novecentisti, se le bottiglie e i recipienti non dissimulano la foggia moderna, il gioco dei colori che si propagano dagli oggetti alle ombre colorate che questi proiettano sul ripiano candido evoca, infatti, atmosfere *altre*.

L'uso di una gamma cromatica preziosa, minerale, avrebbe caratterizzato anche la pittura di paesaggio di Sogaro, il quale vi si dedica sempre più assiduamente dalla metà degli anni Venti.

La tematica della figura, invece, non è coltivata dall'artista se non occasionalmente. Come del crescente interesse per il paesaggio, così della scarsa propensione di Sogaro per i soggetti di figura fornisce conferma una recensione apparsa in "L'Avvenire d'Italia" nel 1931. L'autore, infatti, è prodigo di lodi per i recenti sviluppi della pittura paesista di Sogaro, ricorda i riconoscimenti ottenuti dal pittore quale interprete di pregevoli nature morte, ma, senza mezzi termini, giudica «stentati»⁶⁴ i suoi soggetti di figura, soprattutto i nudi esposti in quell'occasione, e sui ritratti sorvola. In realtà, la resa della figura del vecchio artigiano nel dipinto *Il Vasajo*, esaminato in precedenza, non denuncia incertezze da parte del pittore. Appare verisimile, piuttosto, che a un artista per il quale il tema della luce era prio-

⁶⁴ G.S., *La mostra d'arte di Oscar Sogaro*, ["Avvenire d'Italia", 20 febbraio 1931].



5. Oscar Sogaro, *Riflessi*, 1925. Treviso, collezione privata

ritario la figura offrì scarsi spunti e che, per questo motivo, egli l'abbia coltivata poco e progressivamente tralasciata.

Non è forse casuale, a proposito di centralità della luce nella pittura di Sogaro, che tra i pochissimi dipinti di figura a noi noti compaia per due volte il soggetto di una donna allo specchio.

Si tratta di due dipinti eseguiti attorno gli stessi anni. Il primo, datato 1925, ritrae a figura intera una donna seduta davanti a uno specchio che ne restituisce una posa pensierosa che altrimenti l'osservatore non rileverebbe (fig. 6); il secondo, presentato alla rassegna Bevilacqua La Masa nel 1927 e illustrato in catalogo, ritrae una fanciulla di nome Rosita che, al contrario, sembra aver appena distolto lo sguardo

riflessivo dallo specchio alle sue spalle e fissare un punto indefinito, in questo caso coinvolgendo nell'azione lo spettatore. Anche in questi dipinti, in ultima analisi, vera protagonista è la luce. La minore definizione dei soggetti, rispetto a quella delle coeve nature morte con vetri, appare riconducibile alla necessità di 'cattare' la luce nel dipinto 'nonostante il soggetto', funzione alla quale si presta, in particolare, l'adozione del bianco o di colori chiarissimi per gli abiti delle raffigurate. Che Sogaro riuscisse più che egregiamente nel genere attesta, per altro, un *Auto-ritratto* pubblicato dal "Gazzettino di Venezia" nel 1933⁶⁵. Per la sua natura grafica, l'opera risulta particolarmente chiarificatrice in tal senso: il tratto, deciso e duttile a un tempo, restituisce, infatti, con immediatezza e notevole forza plastica il volto dell'artista, in una posa di tre quarti che lascia in ombra metà volto per dare risalto allo sguardo, dritto al riguardante; oltre a mettere perfettamente in risalto il carattere fiero di Sogaro, l'incisività del ritratto non lascia dubbi sulla solida cultura dell'artista in quest'ambito e suggerisce una sua probabile dimestichezza con la ritrattistica dell'area di Valori Plastici.

Dalla metà degli anni Venti, tuttavia, nella pittura di Sogaro dominano, come anticipato, vedute e paesaggi. Tale orientamento si attesta perfettamente in linea con quello allora prevalente tra gli artisti veneziani e costituisce il momento di massima convergenza delle ricerche di Sogaro con quelle del contesto locale, anche se, come si vedrà, tale convergenza sarà limitata all'aspetto tematico. Un rinnovato interesse per il paesaggio caratterizzava, del resto, il panorama artistico nazionale. «Il gusto del paesaggio cacciato dalla porta [rientrava] per la finestra»⁶⁶, osservava Lionello Venturi in occasione della I mostra del Novecento Italiano, nella quale la presenza di temi paesistici era inaspettatamente elevata. Segnatamente in quest'ambito, per altro, la critica doveva scorgere indicazioni risolutive della crisi che sia la mostra milanese, sia la Biennale veneziana di quell'anno denunciavano essere in atto sul fronte classicista.

Nonostante il tentativo di Mussolini di isolare gli «elementi caratteristici e comuni» nonché l'«inconfondibile sigillo»⁶⁷ dei tempi tra le opere esposte, la mostra di Novecento metteva in evidenza, infatti, la necessità di ristabilire il confron-

⁶⁵ *Profili d'artisti. Un pittore*, "Il Gazzettino", 13 novembre 1933. Tra le scarse note sui ritratti di Sogaro, una del 1958 osserva: «Pittore vero [Sogaro] si manifesta nei ritratti, dove le fisionomie sono scavate con buona penetrazione psicologica, in una efficacia espressiva libera da leziosi indugi»; ITALICUS, *Alla Galleria San Giorgio*, ["Il Carosello", 17 maggio 1958].

⁶⁶ L. VENTURI, *Il paesaggio. Un problema della Mostra del Novecento*, "Il Secolo", 2 marzo 1926.

⁶⁷ *Discorso di Mussolini per l'inaugurazione della prima mostra del Novecento italiano*, in R. BOSSAGLIA, *Il Novecento italiano*, Milano 1995, appendice I, doc. 18, pp. 96-98: 97.



6. Oscar Sogaro, *Figura femminile allo specchio*, 1925. Treviso, collezione privata

to con le correnti artistiche fino ad allora ripudiate, pena l'isterilimento. Papini, tra altri, pur motivando la «sete di classico»⁶⁸ con la necessità di sopperire alla banalità della pittura naturalista, riconosceva che la restaurazione della forma era andata a scapito del contenuto sentimentale. In ambito veneziano, la mostra di Novecento offriva a Barbantini l'opportunità di riproporre il confronto tra «pittura cerebrale» e «pittura visiva» che già gli aveva suggerito la presenza di Spadini alla Biennale del 1924. La sua recensione si trasformava in un vero e proprio appello all'esercizio della pittura *en plein air*, in faccia al vero⁶⁹.

Tale appello riecheggiava, del resto, la Biennale del 1926, in occasione della quale persino Carrà giudicava ora le opere di Spadini tra le più belle e persuasive della mostra, per l'esemplare combinazione delle più severe leggi di composizione e «senso di naturalezza»⁷⁰. Dopo la mostra, alla Biennale, di Segantini, che vedeva ordinatore Barbantini, quelle di Ranzoni e Gola, che riportavano all'attenzione la pittura lombarda dell'Ottocento, di Gigante, che le recensioni segnalavano come Turner partenopeo⁷¹, e – in ambito contemporaneo – di Felice Carena, che nei suoi dipinti rappresentava una realtà trasfigurata «eppur tutta corpo e luce e vita»⁷², Venezia doveva 'ri-scoprirsi' impressionista.

Benché a Roma, alla I Mostra nazionale d'arte marinara⁷³ allestita nell'autunno 1926, la sezione veneta riproponesse i campioni della pittura di paesaggio della vecchia guardia, a Venezia le nuove leve di Palazzo Carminati, che guardavano all'esempio di Semeghini e della pittura francese di matrice impressionista, ne sancivano il tramonto.

Da quell'anno Oscar Sogaro non disporrà più dello studio messogli a disposizione dall'Opera Bevilacqua La Masa; non farà, dunque, parte materialmente del cosiddetto gruppo di Palazzo Carminati, né condividerà, del resto, gli orientamenti

⁶⁸ R. PAPINI, *La mostra del Novecento*, "Emporium", LXIII, 374, 1926, pp. 71-83; 80.

⁶⁹ N. BARBANTINI, *La I Mostra del Novecento Italiano*, "Gazzetta di Venezia", 16 febbraio 1926.

⁷⁰ C. CARRÀ, *All'esposizione di Venezia. Le Mostre retrospettive*, "L'Ambrosiano", 18 maggio 1926.

⁷¹ *Si inaugura la XV biennale veneziana. Mostre retrospettive: Gigante, Segantini, Spadini*, "La Fiera Letteraria", 25 aprile 1926.

⁷² A. MARAINI, *Mostra individuale di Felice Carena*, in *XV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini di Castello, aprile-ottobre 1926), Venezia 1926.

⁷³ Nella sezione veneta dominavano le retrospettive di Guglielmo Ciardi, Pietro Fragiaco, Vincenzo Cabianca e le formule acclamate di Italo Brass, Beppe ed Emma Ciardi, Alessandro Pomi; *I Mostra Nazionale d'Arte Marinara*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo dell'Esposizione, novembre 1926 - gennaio 1927), Roma 1926.

neo-impressionisti seguiti dalla maggior parte dei pittori afferenti a quell'ambito. «Sogaro», avrebbe scritto molti anni dopo Silvio Branzi, «è un pittore che ha sempre badato al vero»⁷⁴. L'artista non seguirà, infatti, la via della sintesi o dell'annotazione corsiva che all'estremo condurrà i pittori di Palazzo Carminati a esiti prossimi a volte alla caricatura, altre al bozzetto fuoriscalda; con loro condividerà, però, l'esigenza di rinnovare radicalmente il modo di affrontare il paesaggio – e i soggetti veneziani in particolare –, nonché gli interrogativi sul significato di affrontare tali tematiche 'da veneti'. Anche in questo caso la risposta di Sogaro si potrebbe dire una risposta da fotografo. L'aderenza al vero – come ben osserva Branzi – resta pressoché immutata, ma il pittore nell'osservare e fissare l'immagine si dota, per così dire, di nuovi filtri colorati. L'uso del colore, che nelle nature morte degli anni Venti è piegato eminentemente all'esigenza di alludere a una dimensione *altra*, secondo le istanze allora più sentite, nei paesaggi degli anni a seguire conosce un ulteriore aggiornamento.

Sogaro condivide la consapevolezza che dalla metà degli anni Venti andava maturando tra gli artisti attorno ai rischi d'involuzione di una pittura eccessivamente 'cerebrale', ma non ne cerca una soluzione in chiave di partecipazione emotiva, né in sconfinamenti nella fantasia. Accresce, se mai, l'intensità comunicativa del soggetto, la sua vividezza.

Dai primi anni Trenta quasi tutte le recensioni che lo riguardano sottolineano il suo interesse per il Settecento, la sua frequentazione della Riviera del Brenta, con le sue ville, i suoi parchi e le sue acque. Il pittore, nativo di Dolo, sembra, dunque, ricercare nell'ultima grande stagione dell'arte veneziana e nella terraferma verdeggiante soluzioni all'*empasse* che iniziava a minare la pittura 'tornata all'ordine'. Alla rassegna Bevilacqua La Masa del 1927 presenterà, tra altre opere, una veduta intitolata *Stra*. Non vi esporrà più fino alla metà degli anni Trenta. Nel 1932, invece, dà conto della sua ultima produzione pittorica in una personale allestita a Venezia, nel Salone Bauer in Calle Larga 22 Marzo: «La Riviera del Brenta», annota una recensione, «con le sue ville settecentesche, coi suoi parchi riflessi nella pigra e limpidissima corrente, con le sue luci e i suoi colori, suggerisce all'artista una specie di inno alla primavera»⁷⁵. Già l'anno precedente un articolo notava, insieme con «l'amore per i secoli passati» di Sogaro, segnatamente il «Settecento», la «tavolozza fantastica» e la «festosità policroma di tinte»⁷⁶ della sua pittura. Nel 1933, un articolo a carattere monografico dava notizia dello studio veneziano di

⁷⁴ S.B. [= S. BRANZI], *Oscar Sogaro*, "Il Gazzettino", 22 dicembre 1949.

⁷⁵ *La mostra di Oscar Sogaro*, ["Gazzetta di Venezia", 21 giugno 1932].

⁷⁶ G.S., *La mostra d'arte*, cit.

Sogaro a San Polo, ma, altresì, del suo sempre più forte legame con la Riviera del Brenta: «Qui il pittore ha trovato, per la sua anima romantica, il soggetto più consono al suo sentire, [...] tutta la Riviera ha immagini care all'artista, e si sofferma frequentemente e lavora, [...] a Stra la sosta si prolunga, la villa Reale e il Parco hanno per lui tesori da mostrare»⁷⁷, riferiva l'autore, che ripercorreva puntualmente i luoghi frequentati allora dall'artista.

Sogaro sembra, dunque, dar seguito letteralmente all'invito a 'tornare a vedere' che dalle pagine della "Gazzetta di Venezia" aveva espresso Barbantini, il quale, alle prime avvisaglie di crisi nelle file di Novecento, aveva colto l'occasione per mettere in guardia gli artisti veneti da quella materia pittorica «nerastra, cotta e mummificata»⁷⁸.

«Limpida, fresca, sana, la pittura del Sogaro è piena di luce e di verità, [...] il suo maestro è e sarà sempre il vero, il vero visto con la propria retina, sentito con il cervello e dipinto con il cuore»⁷⁹, proseguiva il già menzionato articolo del 1933. Dalle secche di un'interpretazione provinciale di Novecento, in effetti, Sogaro si era sempre tenuto distante. Nell'accentuazione luminosa della propria materia pittorica egli trova ora la forma espressiva più congeniale, che conserverà, salvo cedimenti nell'ultimissimo periodo, per tutta la vita e che nel corso degli anni Trenta gli varrà i maggiori riconoscimenti.

Dopo numerose partecipazioni alla rassegna della Bevilacqua La Masa e a tre edizioni della Biennale negli anni Venti⁸⁰, gli anni Trenta vedono, infatti, alternarsi la presenza di Sogaro tra mostre collettive e personali. Tra le più significative partecipazioni a collettive è in primo luogo da rilevare quella alla Mostra commemorativa dei quarant'anni della Biennale (1935)⁸¹. L'artista vi presenta i dipinti *Sole d'inverno*, *Armonie verdi* e *Ponticello*, che riconfermano la sua predilezione per i temi dei quali s'è già trattato. In secondo luogo sono da ricordare le partecipazioni alle collettive del Sindacato fascista Belle Arti, che nel 1937 e nel 1938, coincidenti con la rassegna Bevilacqua La Masa, si svolgono a Venezia, nel

⁷⁷ *Profili d'artista*, cit.

⁷⁸ BARBANTINI, *La I Mostra*, cit.

⁷⁹ *Profili d'artista*, cit.

⁸⁰ Sogaro partecipa alla Biennale negli anni 1922, 1924 e 1926. A quest'ultima edizione presenta il dipinto *Contro luce*, che ripete il titolo dell'opera esposta alla rassegna capesarina del 1924, tanto da lasciar ipotizzare possa trattarsi dello stesso quadro.

⁸¹ In quell'occasione Sogaro indica un indirizzo al Lido di Venezia; ASAC, *Fondo Storico, Raccolta documentaria, Arti Visive*, fasc. «Oscar Sogaro», scheda informativa, Venezia-Lido 18 febbraio 1935.

1939 a Padova⁸², rispettivamente nelle prestigiose cornici della Sala Napoleonica di Palazzo Reale e del Salone in Palazzo della Ragione.

Tra le personali di Sogaro si distinguono quelle di Padova del febbraio 1931, di via Santa Lucia, con una settantina di opere, e del gennaio 1936 al Circolo Filarmonico Artistico, quella nella sede dell'Associazione d'artisti e amatori d'arte «Il Manipolo» di Vicenza dello stesso anno, con sessanta opere, quella allestita a Milano alla Galleria «Piccola Mostra» di Luigi Filippo Bolaffio, nell'aprile 1937, con cinquantacinque opere e, infine, quella che segna il momento di massimo riconoscimento dell'artista a Venezia, nell'autunno 1937, con la presentazione di una sessantina di opere alle «Botteghe d'Arte» all'Ascensione.

A conferma dell'accresciuta notorietà di Sogaro, che sarà accompagnata da un ampio successo di vendite, in questi anni si registra, altresì, un fitto programma di iniziative espositive minori che lo vedono protagonista. Tra queste si ricordano, a Venezia, la già menzionata mostra al Salone Bauer (1932), quella in un locale al Ponte Lovo a San Salvador (1933) e, ancora, quella al Caffè Lavena di Piazza San Marco (1935), delle quali dà puntualmente notizia la stampa locale.

Se alla personale di Botteghe d'arte hanno ancora spazio le recenti nature morte con vetri, «ai quali ci si accosta con riguardo per tema quasi di infrangerli»⁸³, annotava una recensione, dagli anni Trenta Sogaro espone in maniera pressoché esclusiva vedute e paesaggi. I soggetti veneziani sono sempre presenti, ma quelli dell'entroterra si attestano presenza sempre più marcata; gli spunti si estendono dalla Riviera del Brenta alle zone collinari e montuose del Veneto. Ne danno conto i titoli delle opere presentate nelle mostre poc' anzi ricordate: la serie di diciannove opere intitolata «Paesaggio Euganeo» esibita a Vicenza, in particolare, come pure *Teolo alto* presentata alla Sindacale del 1937, per esempio, o *Verso Teolo*, *Villa Emo Capodilista*, *Monte Berico*, *Laghetto dei Papafava* e *Motivo di Teolo* esposte a Milano.

Il confronto con un paesaggio collinare (fig. 7) datato 1924, rinvenuto in collezione privata, evidenzia l'evoluzione stilistica nel frattempo compiuta dall'artista. Anche allora la resa del paesaggio non mancava di sensibilità atmosferica, ma la materia pittorica – sull'esempio di Cézanne, verisimilmente osservato da vicino

⁸² Nel 1937 Sogaro espone *Teolo alto* e *Quintavalle*, nel 1938 *Costruzione*, nel 1939 *S. Rocco*, *Riflessi e Rio S. Aponal*; cfr. *Elenco degli artisti e delle opere esposte alle Mostre interprovinciali della Venezia Euganea dal 1930 al 1944*, a cura di G. BIANCHI, in *Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie, 1927-1944*, catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella, 8 marzo - 1 giugno 1997), a cura di E. CRISPOLTI, M. MASAU DAN, D. DE ANGELIS, Milano 1997, pp. 277-290: 288.

⁸³ *La Mostra personale del pittore Oscar Sogaro*, "Il Gazzettino", 15 ottobre 1937.

alla Biennale – appare densa, fatta per catturare la luce, anziché per avvolgersene e tornare a irradiarla. Segnatamente in quest'ambito si sarebbero manifestati gli effetti delle sempre più frequenti immersioni di Sogaro nel paesaggio della Riviera del Brenta; il cambiamento non avrebbe riguardato, invece, l'impostazione prospettica, che rimane nei canoni.

Una tarda recensione triestina coglieva con particolare acume le peculiarità evidenziatesi nella pittura di Sogaro, che ne faranno un *outsider* sia tra gli innovatori di Palazzo Carminati, sia tra i nostalgici del paesaggismo ottocentesco. L'articolo metteva, infatti, l'accento sulla solidità d'impianto del suo disegno, «primalità di fondo» della sua pittura, e sul suo modo di dipingere «con tecnica acquarellistica anche quando si tratti per avventura di olio su tela», aspetti che, concludeva la recensione, distinguevano Sogaro come un artista «di gusto tradizionale [...] ma non un accademico e tutt'altro che un banale illustratore»⁸⁴.

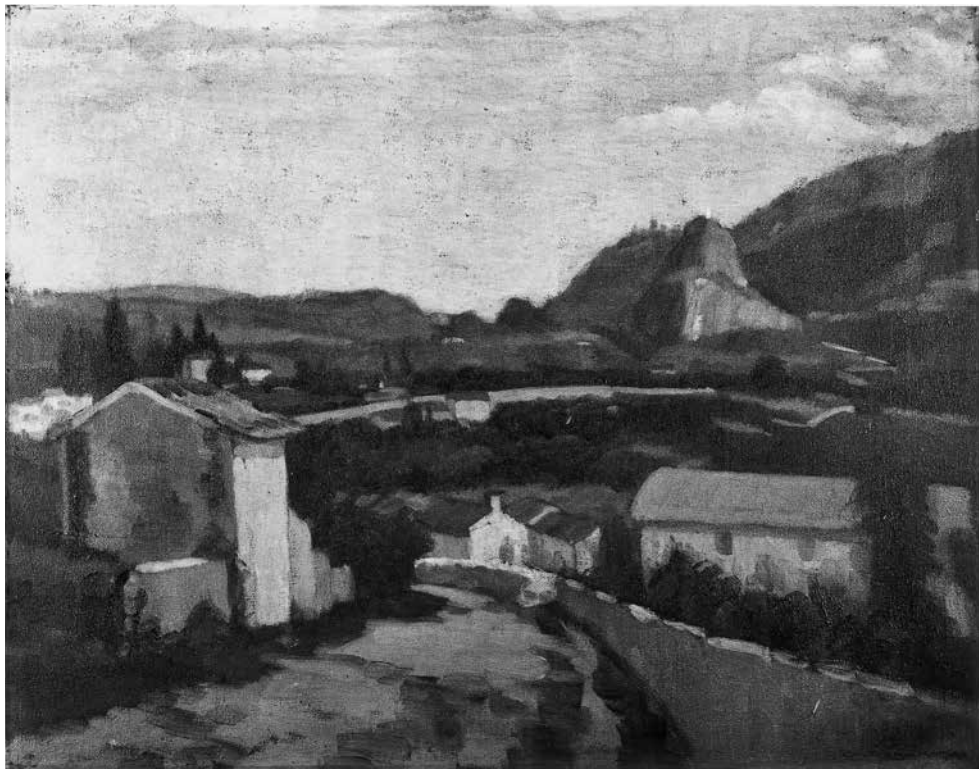
Soggetti sempre più frequenti dei suoi dipinti sarebbero divenuti, da allora in poi, il parco e la villa di Stra, villa Malcontenta, Mira e gli infiniti spunti offerti dal singolare connubio della Riviera tra paesaggio naturale e architetture storiche. Nella «contemplazione del Brenta [...]», doveva osservare una recensione dei primi anni Cinquanta, Sogaro «ha tolto i suoi accenti migliori», per lasciar «respirare» nella sua opera – continuava l'articolo – «un po' di quel Settecento veneziano, spensierato e gaudente, ma stranamente compunto, che cercava il verde, la frescura di ambiente campestre attorno alla Mira e presso Dolo, a specchio del Brenta ove i villeggianti arrivavano in burchiello»⁸⁵.

Solo in rari casi la pittura di Sogaro rende omaggio esplicito al Settecento, come testimonia, per esempio, la solitaria presenza alla mostra milanese del 1937 di *Damina*; il secolo di Tiepolo, di Longhi, della Carriera è, se mai, evocato o, meglio, costituisce motivo di riflessione nella ricerca in pittura di una via moderna.

Sogaro doveva ben conoscere la pittura di Virgilio Guidi, che a Venezia rivoluziona il modo stesso di guardare al paesaggio, e la nuova fluidità della sua pittura non è probabilmente estranea a quest'importante esempio; talune assonanze, poi, con le composizioni di contemporanei veneti, per esempio di Juti Ravenna, innovatore fedele al rigore compositivo al pari di Sogaro, sono evidenti. Nei paesaggi di Sogaro, tuttavia, trionfano, senza lasciare dubbi sulla sua fonte d'ispirazione primaria, tra tutti i colori il verde e poi i bagliori rosati nel cielo, i giochi spec-

⁸⁴ GIO., *Sogaro*, "Il Piccolo", 7 gennaio 1962. Già nel 1951 una recensione annotava il carattere di *outsider* di Sogaro in una «maniera che sta di mezzo tra la vecchia scuola veneziana e quella nuova rivolta verso la sintesi»; F. CAST., [*Alla «Valigia»*], "Gazzettino", 29 novembre 1951.

⁸⁵ G. SIM., *Personale di Oscar Sogaro*, ["Il Corriere di Mestre", 20 giugno 1953].



7. Oscar Sogaro, *Paesaggio collinare*, 1924. Treviso, collezione privata

chianti dei corsi d'acqua, le apparizioni a sorpresa – o *scherzi* – delle architetture tra le fronde e una fluidità vellutata della materia pittorica che sembra giocare a confondersi ora con l'affresco, ora con il pastello.

In questa veste si fissa il ritratto di Oscar Sogaro pittore, come noto ancor oggi e come celebrato dall'ultima, importante personale che nel 1951 dedica all'artista, sessantaduenne, la Fondazione Bevilacqua La Masa. Sogaro continua instancabilmente a dipingere ed esporre fino agli ultimi anni; per citare solo alcuni esempi, le cronache lo segnalano a Venezia alla galleria «Ongania» nel 1947⁸⁶, al «Trovatore» nel 1949⁸⁷ e alla «Valigia» nel 1951⁸⁸, a Stra alla Rassegna artistica

⁸⁶ S.B. [= S. BRANZI?], *Oscar Sogaro* [“Il Gazzettino”, 28 dicembre 1947].

⁸⁷ S.B. [= S. BRANZI?], *Oscar Sogaro*, [“Il Gazzettino”, 22 dicembre 1949].

⁸⁸ B.S. [= S. BRANZI?], *Sogaro alla «Valigia»*, [“Minosse”, 22 dicembre 1951].

di Villa Pisani nel 1952⁸⁹, a Mestre alla galleria «Ars» nel 1953⁹⁰, alla veneziana galleria «S. Giorgio» nel 1958⁹¹ e a Trieste, alla galleria «Rossoni», nel 1962, settantatrenne⁹².

Anche durante il periodo della guerra l'artista aveva continuato la propria opera, per sostentarsi e anche, forse, per esorcizzare le paure che esplicita in una lettera del gennaio 1945, inviata dal suo domicilio di Mira alla Presidenza dell'Opera Bevilacqua La Masa⁹³. Sogaro che aveva avuto la concessione di esporre alle Botteghe d'arte nel 1941⁹⁴, ma vi aveva dovuto rinunciare per mancanza di denaro, tornava allora a rivolgersi alla Fondazione. La circostanza è oltremodo interessante e curiosa. In primo luogo perché la lettera, dai toni scossi, menzionando le date di aprile 1945 per la mostra a «Botteghe d'Arte», anticipa inconsapevolmente tempi migliori; in secondo luogo perché vede incrociarsi fortunatamente le vicende del più anziano pittore con quelle del giovanissimo Emilio Vedova.

Sogaro, infatti, per poter predisporre in condizioni di maggiore sicurezza la mostra e, in sostanza, per tutelare la propria incolumità, chiede di poter usufruire per la durata della guerra di uno studio a Palazzo Carminati. Nel marzo successivo con una lettera firmata da Rodolfo Pallucchini veniva comunicato a Sogaro il permesso di poter usufruire temporaneamente dello studio assegnato a Emilio Vedova, con la clausola che egli si rendesse disponibile a mettere da parte la propria attrezzatura «ogniqualevolta al pittore Vedova necessitasse lo studio libero»⁹⁵. Già a giugno un comunicato firmato dal Sindaco di Venezia, tuttavia, invitava Oscar Sogaro a lasciare lo studio e gli ricordava che Vedova ne era il titolare e

⁸⁹ *La rassegna artistica nella Villa Nazionale di Sra*, [“Gazzettino Sera”, 16-17 luglio 1952].

⁹⁰ G. SIM., *Personale di Oscar Sogaro*, cit.

⁹¹ ITALICUS, *Alla Galleria San Giorgio*, cit.

⁹² GIO., *Sogaro*, cit. L'articolo dice Sogaro settantaquattrenne; in realtà, essendo nato in settembre, l'artista alla data della mostra, allestita all'inizio del 1962, aveva settantatre anni.

⁹³ Venezia, Istituzione Bevilacqua La Masa, Archivio (d'ora in poi AIBLM), *Serie Studi per pittori: atti diversi 1930-1990*, b. 1, fasc. 1, lettera di O. Sogaro alla Presidenza dell'Opera Bevilacqua La Masa, Venezia, 23 gennaio 1945.

⁹⁴ AIBLM, *Serie Mostre personali, collettive periodiche, storiche e antologiche 1941-1990*, b. 1 (1941-1944), fasc. 1, lettera di O. Sogaro al Podestà di Venezia, Mira, 15 gennaio 1941; *ibidem*, comunicato dell'Ufficio Belle Arti del Comune di Venezia a O. Sogaro, Venezia, 26 febbraio 1941; *ibidem*, lettera di O. Sogaro al Podestà di Venezia, Mira, 8 luglio 1941.

⁹⁵ AIBLM, *Serie Studi per pittori: atti diversi 1930-1990*, b. 1, fasc. 1, lettera di Rodolfo Pallucchini a O. Sogaro, Venezia, 21 marzo 1945.

che gli studi erano riservati per regolamento a «giovani pittori studenti poveri»⁹⁶. Non è accertato se nel periodo della sua permanenza a Palazzo Carminati Sogaro possa aver conosciuto Emilio Vedova o forse condiviso con lui, sia pur occasionalmente, gli spazi di lavoro, ma è suggestivo ipotizzare almeno un loro incontro o, quantomeno, una reciproca conoscenza determinata dalla circostanza. È certo, invece, che l'avvicendamento allo studio in quelle date finisce per acquisire valenza simbolica. Nel 1947, quando ormai al panorama artistico veneziano si affaccia Peggy Guggenheim, Sogaro presenta alla Bevilacqua La Masa la richiesta di un'ulteriore personale⁹⁷. Non senza una nota di dispiacere, l'allora Presidente, Diego Valeri, fa presente all'anziano pittore di aver «fatto parecchie mostre» in passato e, invitandolo ad attendere il momento adatto – che in seguito, come s'è visto, non mancherà⁹⁸ – gli chiede in qualità di «artista già noto» di «lasciare la possibilità di esporre ad altri artisti meno conosciuti»⁹⁹.

In particolare dopo la Biennale del 1948, che farà conoscere a Venezia Pollock e l'Espressionismo astratto, l'avvicendamento, simbolicamente anticipato dalla vicenda dello studio, avrebbe riguardato due generazioni rappresentate, appunto, da Vedova e Sogaro. Nei primi anni Cinquanta, tuttavia, quando la pittura di Sogaro doveva ormai apparire anacronistica a molti, una recensione locale vi leggeva, mutato il contesto, indicazioni valide per un'alternativa alla *vulgata* picassiana, come noto, uno dei temi allora più dibattuti. L'articolo descriveva i suoi dipinti come incisioni di Canaletto o di Guardi colorate con mano moderna da un artista che, privilegiando sopra ogni cosa il vedere, dava esempio in un momento in cui la pittura rischiava di divenire «mestiere di ciechi»¹⁰⁰.

Occhi ben aperti su Venezia, e sensibilissimi ai molteplici stimoli che la città offriva, avrebbe rivelato Emilio Vedova, che nella sua ricerca, come noto, doveva raggiungere esiti di tutt'altro piano. L'alternativa di Vedova al lessico picassiano

⁹⁶ *Ibidem*, lettera del Sindaco di Venezia a O. Sogaro, Venezia, 16 giugno 1945.

⁹⁷ AIBLM, Fasc. «Oscar Sogaro», lettera di O. Sogaro alla Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia, 10 agosto 1947.

⁹⁸ Nel novembre 1950, Valeri comunica a Sogaro l'approvazione della sua richiesta di poter allestire una personale, ma lo informa, altresì, che la disponibilità degli spazi si sarebbe limitata a due sale, poiché le altre due sarebbero state occupate dalla personale di G. Duodo; AIBLM, *Serie Mostre personali, collettive periodiche, storiche e antologiche 1941-1990*, b. 4, fasc. 1, lettera di Diego Valeri a O. Sogaro, 25 novembre 1950, e G.P.E. [= Guido Perocco?], [*Ottocento e Novecento alla «Bevilacqua La Masa»*], «Gazzettino Sera», 8-9 marzo 1951].

⁹⁹ AIBLM, fasc. «Oscar Sogaro», lettera di Diego Valeri a O. Sogaro, Venezia, 16 agosto 1947.

¹⁰⁰ G. SIM., *Personale di Oscar Sogaro*, cit.

sarebbe scaturita da un lato dall'attenzione all'orizzonte americano che la Biennale aveva avvicinato, ma anche da una rilettura del Barocco a Venezia, uno sguardo nel passato della cultura locale, certo, di tutt'altra profondità rispetto all'occhiata di Sogaro al Settecento, ma, in fondo, non del tutto dissimile nell'intenzione.

Piace, dunque, pensare che qualche elemento di ricerca sia stato trasfuso da una generazione all'altra e al di là delle codificazioni stilistiche, se si riconosce – come doveva notare proprio Diego Valeri – che la principale caratteristica dei pittori veneziani è di continuare, nel confronto con l'altro, a «dipingere in veneziano»¹⁰¹.

¹⁰¹ D. VALERI, [*Presentazione*], in *Mostra di giovani pittori veneziani*, catalogo della mostra (Milano, Circolo Nuova Vita, 24 febbraio - 15 marzo 1935), Venezia 1935.

DEPERO NON PIÙ FUTURISTA

Alberto Cibin

La letteratura critica su Fortunato Depero¹ appare oggi amplissima, come del resto, in misura esponenziale, quella sul futurismo. Le brevi riflessioni che seguono non pretendono, pertanto, di aprire fronti assolutamente inediti sulla sua biografia ma, più modestamente, vorrebbero chiarire le scelte operate dall'artista nell'arco temporale che intercorre tra il 1935 e il 1944, sovente derubricate dagli studiosi nell'anodina formula dell'isolamento sui monti, che pure – ben inteso – avvenne². Si è ripresentata con Depero una situazione per certi versi analoga a

¹ Si vedano, per un iniziale avvicinamento all'opera di Depero, i seguenti studi: G. GIANI, *Fortunato Depero pittore*, Milano 1951; *Fortunato Depero. 1892-1960*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico - Palazzo Sturm, luglio-settembre 1970), a cura di B. PASSAMANI, Bassano del Grappa (Vicenza) 1970; B. PASSAMANI, *Fortunato Depero*, Trento 1981; *Depero*, catalogo della mostra (Rovereto, Museo d'Arte Moderna, 12 novembre 1988 - 14 gennaio 1989), a cura di M. FAGIOLO DELL'ARCO, Milano 1988; M. SCUDIERO, *Fortunato Depero. Opere*, Gardolo di Trento 1983; *Depero. Dal futurismo alla Casa d'Arte*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 12 dicembre 1994 - 13 febbraio 1995), a cura di G. BELLI, Milano 1994; M. SCUDIERO, *Depero. L'uomo e l'artista*, Rovereto (Trento) 2009; G. LISTA, *L'esperienza futurista di Fortunato Depero*, in F. DEPERO, *Ricostruire e meccanizzare l'universo. Scritti raccolti e curati da Giovanni Lista*, Milano 2012, pp. 215-293. In relazione agli argomenti trattati in questo studio si veda in particolare: N. BOSCHIERO, *Le partecipazioni di Fortunato Depero alla Biennale di Venezia*, in *Donazione Eugenio Da Venezia*, atti della giornata di studio (Rovereto, 14 dicembre 2005), a cura di G. DAL CANTON, B. TREVISAN ("Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia", 15), Venezia 2006, pp. 36-45.

² Maurizio Scudiero, ad esempio, pur introducendo una formula più marcata rispetto a quella dell'isolamento non approfondisce i termini del distacco: «Ormai anche i contatti con il Futurismo militante – al quale, comunque, non smetterà mai di proclamarsi fedele – si fanno sempre più radi. Superata la metà del decennio [degli anni Trenta], il suo isolamento dal contesto nazionale è sempre più marcato, e le commesse pubbliche sono in picchiata»; SCUDIERO, *Depero. L'uomo*, cit., p. 524.

quella che riguardò la fortuna critica di Giacomo Balla³, la cui lettera di abiura del futurismo, pubblicata su "Perseo" nel 1937⁴, fu soggetta a una vera e propria rimozione. È curioso che i due artefici della «ricostruzione futurista dell'universo», identificati dalla storiografia artistica come il *trait d'union* tra le diverse generazioni del futurismo, abbiano lasciato il movimento prima del suo epilogo nel 1944 e che questa vicenda sia stata lungamente dimenticata.

Il 30 novembre 1935, Antonio Maraini⁵, segretario generale della Biennale, invia a Depero una missiva circolare che illustra l'*iter* d'ammissione per le opere degli artisti non invitati⁶. Si tratta evidentemente di un malinteso, poiché, già nel giugno del 1935, il presidente dell'esposizione, Giuseppe Volpi, e lo stesso Maraini avevano firmato l'invito a prender parte alla XX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia che si sarebbe svolta l'anno successivo⁷. A giro di posta, il 7 dicembre, Depero risponde con fermezza da Serrada, dove si era ricongiunto alla moglie Rosetta dopo il deludente periodo romano e milanese⁸:

Serrada di Folgaria (Trentino)

7 · 12 · 1935 · XIV°

Illustre onorevole Maraini,

³ Si veda a riguardo F. BENZI, *Giacomo Balla. Genio futurista*, Milano 2007, pp. 246-247.

⁴ G. BALLA, *Futuristi e futuristi*, "Perseo. Periodico di Arti e Lettere", IV, 3, Milano, 1 febbraio 1937. La lettera di Balla a "Perseo. Periodico di Arti e Lettere" è datata 20 gennaio 1937.

⁵ Su Antonio Maraini (1886-1963) si vedano almeno M. GRASSO, voce *Maraini, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 69, Roma 2007, pp. 384-388, e M. DE SABBATA, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Udine 2006.

⁶ Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (MART), Archivio del '900, *Fondo Fortunato Depero*, Dep.3.2.21.106, lettera ds., intestata «Esposizione Internazionale d'Arte Venezia», di A. Maraini a F. Depero, Venezia, 30 novembre 1935. D'ora in poi i documenti conservati nel Fondo Depero verranno indicati con la sigla: MART, Dep. e i numeri della segnatura.

⁷ MART, Dep.1.1.13, invito alla «XX Esposizione Internazionale d'Arte che si terrà dal giugno al settembre 1936, A. XIV», firmato da G. Volpi, presidente, e A. Maraini, segretario generale, giugno 1935, A. XIII.

⁸ Attraverso la corrispondenza con la moglie Rosetta Amadori si possono ricostruire gli avvenimenti dell'estate del 1935. Depero è inizialmente a Roma, dove attende il responso concorsuale per le decorazioni della stazione di Reggio Emilia. Si trasferisce in seguito a Milano, dove tenta vanamente di incontrare Giulio Barella, presidente della Triennale. A riguardo si vedano le lettere di Depero alla moglie: MART, Dep.3.3.1.16-18.



1. Fortunato Depero, *La congiura (Simultaneità veneziane)*, 1932-1940, disegno. Ubicazione ignota (da F. DEPERO, *Fortunato Depero nelle opere e nella vita*, Trento 1940)

2. *Gruppo di Tetrarchi*, inizi del IV secolo d.C. Venezia, Basilica di San Marco

Tempo fa Le avevo scritto a Venezia ciò che Le avevo chiesto a voce durante la sua visita a Trento.

In risposta ricevo oggi una sua lettera con firma stampata, che contiene una circolare che avevo appreso dai giornali, ma che francamente non mi riguarda perché io sono già in possesso dell'Invito Ufficiale da parecchio tempo, e non risponde perciò alla mia richiesta.

Immagino si tratti di equivoco.

Mi permetto perciò di ripeterLe la mia preghiera e precisamente: dato che le mie ricerche pittoriche sono improntate ad una sintesi realistica terrena e perciò in contrasto con le ricerche aeropittoriche astratte futuriste, desidero sapere se lo spazio abitualmente riservatomi nella sezione futurista posso ottenerlo a parte o meno. Naturalmente, mettendoci d'accordo sulla scelta delle opere.

Lieto di avere una sua gentile risposta ringraziandoLa anticipatamente con i più distinti ossequi di ammirazione
suo

F. Depero⁹

Al di là degli equivoci intercorsi tra Depero e Maraini, il dato di particolare interesse è la richiesta da parte dell'artista di esporre in uno spazio indipendente dalla sezione futurista in ragione di precise motivazioni artistiche. Depero, infatti, afferma l'incompatibilità tra le proprie ricerche «improntate ad una sintesi realistica terrena» e quelle «aeropittoriche astratte futuriste». I termini *realità* e *astrazione* ricorrono sovente nella riflessione teorica dell'artista: sono infatti il tema centrale di un articolo apparso per la prima volta nel 1932 e riproposto con lievi varianti in pubblicazioni degli anni successivi¹⁰. La realtà percepita dall'uomo ha

⁹ MART, Dep.3.2.21.109, minuta di lettera, ms., di F. Depero ad A. Maraini, Serrada di Folgaria, 7 dicembre 1935.

¹⁰ MART, Dep.8.1.5.50, F. DEPERO, *Realità e astrazione*, "±2000. Arte, letteratura, teatro futurista", I, 1, Bari, 30 maggio [1932]. Si vedano inoltre: IDEM, *Realità e astrazione*, "Futurismo 1932, Anno X", S.E. Marinetti nel Trentino", numero unico, Rovereto, primavera 1932, pp. [15-16]; IDEM, *Realità e astrazione*, in IDEM, *Fortunato Depero nelle opere e nella vita*, Trento 1940, pp. 53-55 (lo si può leggere ora in IDEM, *Ricostruire e meccanizzare*, cit., pp. 139-142). L'elenco delle pubblicazioni in cui compare il testo non pretende ovviamente di essere esaustivo. Va altresì precisato che, al momento, non esiste un lavoro filologico utile a dirimere le complesse fasi della gestazione dei testi deperiani, circostanza che induce alla cautela nel proporre datazioni eccessivamente strette. A titolo esemplificativo, si può rilevare che oltre alle varie versioni di *Realità e astrazione* presenti nel Fondo Depero, esiste anche un testo intitolato *Realità ed irrealtà* del 1931 che può considerarsi una prima cla-

per Depero un valore 'ontologico' assoluto: «Anzitutto credo ad una base fondamentale, cioè alla realtà giornaliera, che ogni mattino vedo dalla finestra, che la sera godo in salotto o sul tavolo, che spesso vivo in campagna, nelle metropoli e sulle alte e incantevoli alpi del mio Trentino»¹¹. La materia, sia come appare nelle forme naturali che in quelle plasmate dall'azione demiurgica dell'uomo, merita di trovare una collocazione nell'immaginario dell'artista:

Sui monti sono sempre un alpinista affamato di nubi, di roccie [*sic!*] e di boschi dai colori mutevoli. Attraversando l'Atlantico non rimpiangevo la mia terra, ma tuffavo lo sguardo nei cangianti gorgi delle onde, nelle effervescenti schiume irrequiete. Non disprezzo i grattacieli né i treni sotterranei, sognando una casetta solitaria sull'alpe; ma ammiro le alte abitazioni e le velocità metropolitane conquistate dall'uomo.

Insomma mi piace la realtà immediata vera e varia, che con animo di pittore e di poeta interpreto con i colori della gioia, le trasparenze della felicità e l'ironia e lo spirito della stilizzazione¹².

La realtà, sostiene Depero, deve essere interpretata dall'artista secondo la propria sensibilità¹³, elaborata e rappresentata in base ai principi stilistici della chiarezza e dell'evidenza¹⁴. Tuttavia, sempre secondo Depero, è fondamentale considerare anche gli elementi immateriali, invisibili. Sono queste forze astratte – insieme alla realtà – le componenti indispensabili a creare un'opera d'arte:

Ma sono pure attirato e ispirato dalle infinite e meravigliose forze dell'universo e da quelle ideali del nostro spirito. Alludo a quelle che non si vedono ma si sentono: il vento, il clima, la gioia, la melanconia, l'amore, la nostalgia e la fede. Negare

borazione del saggio: MART, Dep.4.I.40, 7 fogli mss., F. DEPERO, *Realtà ed irrealtà*, Milano, 1931.

¹¹ IDEM, *Realtà e astrazione*, in IDEM, *Fortunato Depero nelle opere*, cit., p. 53.

¹² *Ibidem*, pp. 53-54.

¹³ *Ibidem*, p. 54: «Intendiamoci: l'artista deve capire ed esprimere la realtà alla sua maniera. Ad esempio io sono giocondo, ottimista e veloce e così intendo la natura: giocondamente, ottimisticamente, velocemente».

¹⁴ *Ibidem*: «Il problema della realtà e dell'astrazione non mi sembra eccessivamente difficile da risolvere. Anzitutto mi pare importante vedere la realtà; poi saperla interpretare. In terzo luogo, rendere l'interpretazione con originalità espressiva e convincente, cioè con chiarezza ed evidenza. Immagini limpide come l'acqua, disegno chiaro come i fiori, precisione costruttiva come quella delle macchine».

i valori realistici in una opera d'arte sarebbe grave errore come quello di negare i valori astratti, idealistici nella stessa opera. La realtà è il linguaggio comune per intendersi, è la vita che ci circonda. I secondi sono quelli che elevano, trasformano la materia in idealità, in velocità, in gioia spirituale, in magica opera d'arte¹⁵.

L'ipotesi che Depero abbia preso le distanze dal movimento futurista a partire da un ripensamento sul soggetto in arte – come ritorno a una realtà mondata dagli elementi immateriali – appare poco convincente, sebbene nelle sue opere i temi legati alla vita alpestre e rurale siano ricorsi con maggiore frequenza nel corso degli anni Trenta. Sicuramente non intendeva prospettare un percorso a ritroso verso forme di pittura basata sulla *mimesis*, né del resto allontanarsi dal futurismo nelle stesse modalità di Giacomo Balla¹⁶. Stilisticamente, infatti, Depero non ebbe, come il più anziano maestro, un deciso ritorno al realismo, sebbene in alcune opere – sul finire degli anni Trenta e inizio Quaranta – la sintesi volumetrica che ne aveva caratterizzato il linguaggio si profili meno netta, meno stringente. Pertanto non crediamo che le parole scritte da Depero a Maraini nella lettera del 7 dicembre 1935 siano risolutive per comprendere le ragioni del suo distacco dal futurismo.

Proponiamo, per tentare di ricostruire la vicenda, di riprendere le fila del discorso partendo dall'invito rivolto all'artista in occasione della XX Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia. Il regolamento della Biennale del 1936 prevedeva una duplice modalità di ammissione: la prima, per gli «artisti invitati»¹⁷ che avrebbero poi sottoposto all'esame del segretario generale e della commissione consultiva una selezione della loro produzione; la seconda, per gli «artisti accettati» le cui opere sarebbero state vagliate e scelte dalla giuria nel numero complessivo di 100 (poi ampliato a 181). Depero, che aveva ricevuto l'invito alla persona sia nel 1934 che nel 1936, rappresentava un caso *sui generis* nell'ambito del gruppo di Marinetti-

¹⁵ *Ibidem*, pp. 54-55.

¹⁶ Balla ritornò a dipingere sporadiche opere di pittura realistica, parallelamente a quelle futuriste, già sul finire degli anni Venti, per poi abbandonare definitivamente il linguaggio d'avanguardia agli inizi degli anni Trenta. L'artista, romano d'adozione, prese poi esplicitamente le distanze dal futurismo con una lettera pubblicata su "Perseo" (cfr. nota 4).

¹⁷ Gli artisti potevano essere invitati, in «omaggio all'ordinamento artistico che disciplina le Esposizioni in Regionali, Nazionali e Internazionali di Venezia», unicamente dalla presidenza. In seguito, le opere inviate alla Biennale venivano scelte dal segretario generale con l'ausilio della commissione consultiva. Si veda *XX^a Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1936 - XIV. Catalogo*, Venezia 1936³, p. 6.

ti. Infatti, sin dalla prima partecipazione¹⁸, nel 1926, al tempo della segreteria Pica, i futuristi avevano usufruito di una deroga al regolamento: erano infatti riusciti a ottenere, di volta in volta, uno spazio all'interno dei giardini o del Palazzo delle Esposizioni da gestire autonomamente. I seguaci del futurismo ricevevano l'invito direttamente dai vertici del movimento, poiché le loro opere non dovevano soggiacere all'esame di alcuna giuria. In altri termini, le sale futuriste erano un'*enclave* all'interno della stessa Biennale.

Questo privilegio non era stato concesso *motu proprio* dai quadri dirigenti dell'esposizione, che ebbero, al contrario, un rapporto conflittuale con Marinetti. In particolare, durante la segreteria di Antonio Maraini (1927-1944), i vertici della mostra furono impegnati in un costante tentativo di arginare la partecipazione in massa dei futuristi, sforzo che fallì a causa dell'intervento, paventato o effettivo, di Mussolini. Tale atteggiamento nella politica espositiva di Maraini è apprezzabile precocemente, sin dai tempi dell'organizzazione della sua prima Biennale, quando, in una lettera inviata a un destinatario non specificato, si dimostra intenzionato a rispondere alle richieste di Marinetti nel seguente modo:

Caro Marinetti. Ella avrà visto come mentre Ella mi inviava la sua circa la Biennale Veneziana, io dessi notizia al Giornale d'Italia che era stato deciso dalla Biennale di dare a Lei e al Gruppo Futurista una saletta per la Mostra del Teatro. Ciò Le dice quanto spontaneamente siano riconosciuti i meriti del rinnovamento da Lei e dal gruppo futurista portati in tale campo.

Ma il regolamento non consente che all'infuori della sezione del Teatro vengano concesse sale a gruppi d'artisti.

È questa una norma generale, presa, in considerazione del gran numero di gruppi esistenti oggi in Italia dal Novecento al Selvaggio, dai Sindacati agli ex combattenti ecc., e del fatto che concedendo a ciascun gruppo delle sale, l'Esposizione si sarebbe trovata tutta da loro occupata. Non è quindi una ragione particolare riguardante il gruppo futurista che rende impossibile al Consiglio direttivo della XVI Biennale, cui ho sottoposto la sua lettera, d'accettare la domanda da Lei rivoltami di quattro sale. E Balla, Depero, Prampolini bisognerà si uniformino

¹⁸ Si vedano: D. ARICH DE FINETTI, *Venezia 1926. Pannaggi e compagni nel padiglione "sovietista"*, in *Pannaggi e l'arte meccanica futurista*, catalogo della mostra (Macerata, Palazzo Ricci, Pinacoteca Comunale, Palazzo Contini, 22 luglio - 15 ottobre 1995), a cura di E. CRISPOLTI, Milano 1995, pp. 65-82; G. BIANCHI, 1926: *La prima volta dei futuristi alla Biennale. Strategie e retroscena della marcia su Venezia*, "Venezia Arti", 17/18, 2003-2004 [2006], pp. 119-134; G. BARTORELLI, *Depero, Balla, Dottori e il "quadro pubblicitario". Un tema emergente nella pittura futurista alla Biennale del 1926*, "Il Verri", 42, febbraio 2010, pp. 106-113.

alla regola generale. Tuttavia siccome è logico che la fisionomia di tali gruppi risulti in modo evidente, nell'ordinamento le opere degli artisti futuristi verranno riunite, così come quelle degli artisti del Novecento e del Selvaggio, in una sala a sé. Sicché in fondo il suo desiderio verrà esaudito per quanto con diversa procedura. E accordi verbali nei diversi studi potranno esser presi con me in proposito, quando nel Gennaio inizierò un giro per le varie città.

In attesa d'una sua parola che mi dica quando e dove incontrarci in tale epoca, Le ricambio, migliori e più cordiali saluti.

A.M.

Dato il ritardo con il quale sono stato obbligato a farle la presente comunicazione la prego vivamente di rispondere con cortese sollecitudine, magari telegraficamente indirizzando: Esposizione d'arte Venezia.

Cordialmente

Suo

Antonio Maraini¹⁹

Nelle varie edizioni della Biennale non è tuttavia il solo Maraini a esprimere riserve sull'opportunità di destinare un'intera sala ai futuristi. A questo indirizzo di politica espositiva si associa, ad esempio, anche la Commissione consultiva straordinaria chiamata a discutere sul regolamento generale e sulla definizione della lista degli artisti da invitare alla XVIII Biennale, quella del 1932. La riunione si svolse sulla goletta *Misurata*, l'8 giugno 1931, alla presenza di Giuseppe Volpi, di Antonio Maraini e dei membri della Commissione consultiva: Nino Barbantini, Felice Casorati, Beppe Ciardi, Gino Damerini, Riccardo Nobili, Cipriano Efisio Oppo, Romano Romanelli, Ettore Tito, Arturo Tosi e Margherita Sarfatti. Al momento della lettura della lista degli «inviti alle opere», stilata secondo un ordine regionale, Margherita Sarfatti interroga i colleghi sull'opportunità di invitare Enrico Prampolini, proposta che accende un'interessante discussione su quello che si dimostra essere lo sgradito vincolo della presenza futurista:

¹⁹ La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee (d'ora in poi ASAC), *Fondo Storico, Copialettere*, reg. 199, p. 496, lettera (velina) ds. di A. Maraini a destinatario non specificato, Venezia, 1 dicembre 1927. La lettera – di cui non si è reperita la versione originale – di FT. Marinetti, F. Depero, E. Prampolini ad A. Maraini, trascritta in quella succitata, è datata 11 novembre 1927.

Barbantini. Domanda se non sia il caso di invitare De Chirico.

Sarfatti. E Prampolini?

Maraini. Va con i futuristi.

Sarfatti. Ma ci dovrà sempre essere dunque una sala futurista?

Maraini. Marinetti mi aveva chiesto quest'anno nientemeno che quattro o cinque sale. (ilarità) Sarebbe bene decidere una buona volta che i futuristi debbano essere trattati alla stregua di tutti gli altri, e che siamo noi a sceglierli come scegliamo gli altri.

Tito e Sarfatti. Benissimo.

Casorati. Per me l'unico futurista che valga qualche cosa è Prampolini.

Sarfatti. Anche Depero.

Oppo. Noi a Roma ci eravamo ispirati allo stesso concetto al quale giustamente si ispira adesso Maraini, ed avevamo limitato il numero dei futuristi a tre o quattro. Ma Marinetti scrisse una lettera al Capo del Governo, il quale mi chiamò e mi disse di prenderne altri otto.

Casorati. Qualche cosa di simile è accaduto adesso anche a Padova. Il futurismo è proprio una piaga delle esposizioni.

Oppo. È un ricatto.

Sarfatti. È un ricatto che va a scapito dei pochi che valgono qualche cosa.

Maraini. Bisognerebbe pregare Marinetti di non fare come ha fatto a Roma.

Oppo. Marinetti sostiene che il futurismo non è né un gruppo né una tendenza, dice che è l'unica corrente viva che ci sia nell'arte.

Casorati. Si potrebbero fare delle esposizioni retrospettive del futurismo.

Romanelli. Buona idea.

Maraini. Non ci mancherebbe altro. Allora Marinetti chiederà sette sale invece di cinque. Meglio tenerli in una sola sala a parte come l'anno scorso.

Oppo. Ma così c'è sempre un vincolo, quasi che non si potesse concepire un'esposizione senza la sezione futurista.

Tito e Damerini. Si associano ad Oppo.

Sarfatti. Noi decidiamo secondo la nostra coscienza. Poi se vi saranno interventi superiori chineremo il capo di fronte alla volontà del Capo del Governo.

Maraini. Allora resta inciso così²⁰.

²⁰ ASAC, *Fondo Storico, Attività 1894-1944 (Scatole Nere)*, b. 69 (precedente segnatura b. 62), 68 cartelle dss., *Riunione della Commissione consultiva straordinaria convocata dal presidente dell'Ente autonomo Biennale Internazionale d'Arte di Venezia per l'esame del regolamento generale della XVIII Biennale e per la definizione della lista degli artisti da invitarsi*, pp. 27-29. D'ora in poi la serie «Attività 1894-1944 (Scatole Nere)» verrà indicata con la sigla «SN». Una parte dei verbali relativa ai futuristi è

Una parte della Commissione²¹ ritorna a discutere sulla compagine marinettiana nella seduta del pomeriggio del 9 giugno:

Maraini. Per quanto riguarda i futuristi spera di poter invitare gli artisti senza passare attraverso Marinetti.

Vengono proposti una sala per Depero e poi invitare Balla, Prampolini, Dottori e Tato, e Fillia.

Damerini propone una retrospettiva di Boccioni.

Sarfatti. No per carità. Si oppone anche a Balla pessimo pittore.

Casorati. Bastano Depero e Prampolini. Fillia vale gli altri.

Oppo è un po' meglio.

Sarfatti. Niente Fillia. Se lo si invita non si può escludere Balla.

Rimangono decisi solo gli inviti per Depero e Prampolini²².

I verbali delle sedute della Commissione ci restituiscono con straordinaria vividezza il dialogo, non appiattito dalle autocensure imposte dalla diplomazia, tra alcune personalità di spicco del *milieu* culturale fascista. Si configura un quadro – considerata la città in cui si svolge la scena – degno delle migliori commedie goldoniane, per il serrato ritmo del dialogo e per il pungente acume delle battute. Le considerazioni che si possono trarre da questi scambi di idee sono molteplici. La prima è che ci troviamo di fronte a una storia parallela della Biennale: iniziamo infatti a comprendere che i vertici della mostra, qualora avessero potuto scegliere in piena autonomia gli artisti da invitare, non avrebbero mai concesso ai futuristi lo spazio di un'intera sezione. Al contrario, gli unici nomi sui quali sembra convergere un unanime consenso sono quelli di Depero e Prampolini. Anche Balla – oggi considerato tra i principali protagonisti del futurismo – è degradato a comprimario, a esponente di secondo piano. L'opinione della Sarfatti²³ – equilibrata nella sua

già stata pubblicata da T. MIGLIORE, *Macchina di visione. Futuristi in Biennale*, in *Macchina di visione. Futuristi in Biennale. Scegli una stella, chiamala Futurismo, viaggerà*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Giustinian, 7 giugno - 22 novembre 2009), a cura di T. MIGLIORE, B. BUSCAROLI, Venezia 2009, pp. 25-115: 54.

²¹ I presenti sono: Nino Barbantini, Felice Casorati, Beppe Ciardi, Gino Damerini, Antonio Maraini, Riccardo Nobili, Cipriano Efisio Oppo, Margherita Sarfatti, Romano Romanelli ed Ettore Tito.

²² ASAC, *Fondo Storico*, SN, b. 69, *Riunione della Commissione consultiva straordinaria*, cit., p. 61.

²³ Su Margherita Sarfatti si vedano almeno P.V. CANNISTRARO, B.R. SULLIVAN, *Margherita Sarfatti. L'altra donna del Duce*, Milano 1993; *Da Boccioni a Sironi. Il mondo di Margherita Sarfatti*, ca-

*Storia della pittura moderna*²⁴ – si rivela invece *tranchant* nel commento estemporaneo: «Balla pessimo pittore». Non molto diversamente si esprime Felice Casorati a proposito di Fillia: «Bastano Depero e Prampolini. Fillia vale gli altri». La seconda e conseguente considerazione riguarda invece l'ingerenza diretta di Mussolini nelle principali esposizioni nazionali, non dettata da convinzioni di natura estetica, ma piuttosto orientata da motivazioni d'ordine personale e di congruenza politica²⁵. La terza e ultima riflessione attiene invece all'idea – avanzata da Casorati, Romanelli e Damerini – di allestire una mostra retrospettiva del futurismo e di Boccioni, proposta che sottende una storicizzazione del movimento e, di conseguenza, la sua inattualità. Ciò che colpisce è comunque l'uniformità delle valutazioni, piuttosto impietose, sul futurismo e i suoi esponenti.

Nel corso delle stesse sedute della Commissione consultiva, un dibattito piuttosto acceso si svolse anche sull'eventuale partecipazione di un altro protagonista dell'arte d'avanguardia: Pablo Picasso²⁶. Tuttavia, in questo caso, le riserve si

talogo della mostra (Brescia, Palazzo Martinengo, 13 luglio - 12 ottobre 1997), a cura di E. PONTIGGIA, Milano 1997.

²⁴ M. SARFATTI, *Storia della pittura moderna*, Roma 1930, pp. 96-98: «Contro queste storture e queste pigrizie, Marinetti parti in guerra con bellissimo ardore, assai bene coadiuvato nel campo della pittura e delle arti plastiche dal nucleo dei primi futuristi, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, Sironi. E si aggiornarono, e aggiornarono rapidissimamente, nel giro di pochi anni, la pittura italiana alle più moderne convenzioni e invenzioni d'oltre frontiera, attraverso l'impressionismo, il post-impressionismo e il cubismo giungendo al futurismo. Fra questi, Giacomo Balla, uno dei primi e più accaniti ricercatori, rimane e rimase sempre fedelmente attaccato al dogma. Buon piemontese sorridente, fanatico e coscienzioso, forme e colori gli si manifestano con obbiettiva freddezza – la forma come apparenza, il colore come tinta, non come tono – anche quando vuole staccarsene, verso i cicli dell'assoluto lirismo. Nel gruppo delle seconde reclute futuriste, venute poco dopo le prime, sono da notarsi specialmente Fortunato Depero, Enrico Prampolini, Dottori, il siciliano Pippo Rizzo e qualche altro. Deformatore e decoratore fantastico, ingegnoso e preciso, Depero è animato da un robusto senso del grottesco, e lo esprime attraverso masse di color vivo e recisa forma, squadrate e solide come le sue montagne trentine. Anche Prampolini – il quale per consuetudine di vita e certi lati della sua educazione artistica appartiene alla 'scuola di Parigi' – è acutamente sensibile all'arabesco della bella composizione, leggiadra e semplice nella linea, piacevole ed espressiva nel colore. Ma, come tutti i futuristi, anch'egli affronta la composizione quale problema di superficie, non di costruzione e di piani».

²⁵ Si pensi all'imbarazzante presenza delle opere di Ferruccio Vecchi alla Biennale del 1940. A tal proposito si veda: G. TOMASELLA, *Biennali di guerra. Arte e propaganda negli anni del conflitto (1939-1944)*, Padova 2001, pp. 48-52.

²⁶ Sul difficile rapporto tra Picasso e la Biennale di Venezia si veda: J.F. RODRIGUEZ, *Picasso alla Biennale di Venezia (1905-1948). Soffici, Paresce, De Pisis e Tozzi intermediari di cultura tra la Francia e l'Italia*, Padova 1993. Riporto i passi del verbale della Commissione consultiva relativi a Picasso, seb-

stemperarono e la concordia della Commissione si manifestò in senso opposto, cioè in un generale desiderio di veder esposte – alla successiva Biennale – le opere dell'artista. Sorprende la posizione di Maraini che, nonostante avesse proposto lui stesso una personale di Picasso, finisce per pronunciare un giudizio storicamente infelice: «Io per parte mia lo credo piuttosto un superato». Ma nel giudizio di Maraini pesa probabilmente la lunga serie di insuccessi maturati nelle precedenti edizioni nel tentativo di convincere l'artista spagnolo a esporre a Venezia, intenzione che si sarebbe rivelata fallimentare anche nel 1932. Si distingue invece, per la sicurezza del giudizio, Margherita Sarfatti²⁷, che sostiene energicamente la partecipazione di Picasso: «Non importa che sia superato. È pur sempre un artista interessante». Riporto di seguito alcuni stralci del verbale della riunione dell'8 giugno 1931, già precedentemente ricordata:

Maraini: [...] è proprio per ovviare agli inconvenienti che sono stati lamentati dalla Signora Sarfatti che la Presidenza si è preoccupata ed occupata in modo particolare dei padiglioni esteri. È la prima volta che si prendono in mano le esposizioni straniere.

Barbantini e Damerini si associano alla Signora Sarfatti nell'esprimere il desiderio che si invitino dei grandi artisti stranieri anche all'infuori dei padiglioni; citano il caso di Picasso.

Maraini aveva già pensato ad allestire una mostra di Picasso, di Kisling, di Sert e si erano anche iniziati, con questi artisti, dei pour parler [*sic!*], anche per mezzo di Zorzi. Mi sono poi arrestato un po' per il costo enorme delle assicurazioni, un po' perché, pensandoci bene, non so se Picasso rappresenti ancora un indirizzo e una mentalità giovane e viva, o non sia piuttosto un sorpassato. Io per parte mia lo credo piuttosto un sorpassato. E allora faremmo noi bene a portare davanti ai giovani l'esempio di un artista, che ha negato costantemente non soltanto le tradizioni ma la continuità del suo spesso [*sic!*] io, modificando senza interruzione la fisionomia della propria arte, quando nello stesso campo della sua gloria, nella

bene già pubblicati da Jean-François Rodriguez, per poter meglio apprezzare la diversa disposizione verso l'artista spagnolo rispetto a quella assunta verso i futuristi.

²⁷ Come si può evincere dai documenti citati da Jean-François Rodriguez, l'atteggiamento di Margherita Sarfatti, coinvolta nella Commissione ordinatrice della «Mostra Picasso» alla XVIII Biennale, è di estrema consapevolezza riguardo alla tipologia delle opere da esporre nelle sale assegnate al maestro: «Soprattutto non vorrei che figurasse Picasso con opere piccole e secondarie: la sala non si può e non si deve aprire se non abbiamo un numero di 10-15 Picasso di varie epoche, ma tutte di primo ordine [...]»; *ibidem*, p. 90.

stessa Parigi egli non è più al posto eminente, che aveva pochi anni or sono?

Sarfatti. Non importa che sia superato. È pur sempre un artista interessante.

Damerini e Oppo si associano alla Signora Sarfatti.

Maraini si dichiara ben lieto di ricevere consensi alla sua prima idea di esporre Picasso. Non vorrebbe però che succedesse quello, che è accaduto quando è stata fatta la mostra di Cézanne.

Barbantini. Che è stata fatta malissimo.

Maraini. Sarà stata fatta malissimo. Ma poco dopo la collezione che era stata esposta a Venezia, che era la collezione Fabbri, è andata all'estero, e la metà di essa è stata venduta per undici milioni di Lire.

A parte ciò, tutti avevano reclamato Cézanne per anni e anni; quando poi lo hanno avuto a Venezia la stampa ne ha detto tutto il male possibile. Penso perciò se valga la pena di portare qui Picasso, di spendere un occhio della testa per le assicurazioni e i trasporti e poi di vederlo accolto dalla critica come un cane in chiesa. Capirete che sarebbe un bell'inconveniente.

[...]

Casorati. Insiste perché venga esposto a Venezia Picasso.

Maraini. È molto lieto che i convenuti sieno unanimi nel desiderio che si esponga Picasso. Confida che questa unanimità si ripercuota favorevolmente anche sulla critica della prossima Biennale²⁸.

Compiendo un balzo temporale in avanti di cinque anni rispetto all'organizzazione dell'esposizione del 1932, ritorniamo alla vicenda che coinvolse Fortunato Depero e il suo distacco dal gruppo di Marinetti. Il catalogo della XX Biennale documenta infatti l'avvenuta rottura. Depero, conseguentemente alla sua richiesta²⁹, non figura tra i futuristi, che occupano invece gli spazi del padiglione dell'URSS come era accaduto al loro debutto nel 1926. L'artista trentino espone nella sala XLIV, piccola

²⁸ ASAC, *Fondo Storico*, SN, b. 69, *Riunione della Commissione consultiva straordinaria*, cit., pp. 16-19.

²⁹ ASAC, *Ufficio Trasporti*, b. 23, fasc. Fortunato Depero, numero d'arrivo 94, lettera ms. di F. Depero alla Segreteria della Biennale di Venezia, Rovereto, 5 maggio 1936: «[recto] Rovereto (Trentino) 5.5.XIV° Pregiatissima Segreteria, Con il 20 aprile ho spedito dal Trentino a grande velocità una cassa contenente 8 quadri destinati alla Biennale. Ho contemporaneamente informato anche l'onor. Maraini. Siccome sono tutti sotto vetro, benché imballati per bene e con cassa provvista di piedi, sarei comunque lieto di sapere se sono arrivati in buone condizioni. Nello stesso tempo vi pregherei di mandarmi tessere non al mio indirizzo di Milano ma qui a Rovereto (Trentino). Vi informo anche che questa volta le mie opere non vengono espo- [sic!] [verso] nella Sezione futurista ma a parte. Del caso è perfettamente informato anche il signor Maraini. Ringraziandovi di un vostro gentile cenno con i migliori saluti fascisti. F. Depero».

e marginale ma interamente a lui riservata per i dipinti³⁰. Curiosamente la critica, che in occasione delle precedenti partecipazioni di Depero alle Biennali (1926 e 1932) si era sempre profusa nell'indicarlo come uno tra gli artisti più significativi del gruppo marinettiano, rimane quasi silente. Fra le rare eccezioni – apparse sulle pagine culturali di alcuni periodici di provincia – vi è l'articolo *Depero alla Biennale di Venezia*³¹, in cui l'autore si compiace del ravvedimento dell'artista e del suo congedo dalla cerchia di Marinetti, rilevando come le nuove opere non abbiano «a che vedere con le precedenti, sia nel soggetto come nella tecnica». In realtà, l'anonimo autore dell'articolo si dimostra vago nel descrivere con chiarezza quali siano, soprattutto sotto il profilo tecnico, gli elementi di discontinuità tra la precedente produzione futurista e quella presentata alla Biennale in corso³². Si riferisce probabilmente a questo testo pubblicato su "Il Brennero" Carlo Piovan quando, nel suo articolo su *I trentini alla XX Biennale veneziana*, manifesta la propria sorpresa nell'apprendere che lo stile di Depero non è radicalmente mutato, nonostante le «tante frottole che si andavan dicendo mesi fa»³³.

³⁰ Le opere di Depero esposte alla XX Biennale furono sette: *Composizione rurale*, *Casa alpina in grigio*, *Palombaro fra le macchine*, *Casa alpina in bleu*, *Casa alpina su cielo fiammante*, *Paesaggio ascensionale*, *Natura morta accesa*. Va comunque precisato che l'artista trentino inviò all'esposizione otto opere: *Natura morta*, *Composizione*, *Paesaggio*, *Isola campestre*, *Casa alpina*, *Casa alpina in cielo fiammante*, *Casa alpina in cielo grigio*, *Palombaro fra le macchine*, come risulta dal suo fascicolo conservato in: ASAC, *Ufficio Trasporti*, b. 23, fasc. Fortunato Depero, numero d'arrivo 94. L'opera non esposta *Isola campestre* è segnata con una «X». Nella sala XLIV, oltre ai dipinti di Depero fu ospitata solo una sezione di quattro sculture realizzate rispettivamente da Giacomo Giorgis, Nino Galizzi, Girolamo Bonomi e Carlo Masuelli. Si veda: *XX^a Esposizione Biennale*, cit., p. 148.

³¹ *Depero alla Biennale di Venezia*, "Il Brennero", Trento, 13 giugno 1936: «Si sapeva da tempo che l'artista Depero col suo abituale spirito di battaglia e di coscienza ha abbandonato la ristretta cerchia delle formule chiuse e obbligate del Futurismo. Dopo di aver combattuto per tanti anni e di essersi affermato anche in questo campo e prodigato in ogni senso, oggi con la sicurezza della sua maturità marcia deciso verso il suo ideale di pittore e di poeta libero e originale».

³² *Ibidem*: «Il suo disegno e senso plastico permane ma da questi dipinti esce evidente e diremo purificata la sua natura sincera, montanara e fiera che sovrasta la sua multiforme esperienza d'arte e di vita. [...] Quando Depero dipinge sembra che intinga il pennello nel fuoco e nell'arcobaleno e che contorni le forme e ne scavi i volumi con il coltello. [...] I motivi del nostro panorama alpino, i casolari, i tronchi, [...] le guglie, gli abeti, i fiori e le nuvole si rivedono nei dipinti di Depero rinati e sbocciati da un bagno vitreo di sogno e di splendore. In questo suo dipingere post-futurista vi è una freschezza barbara e giovanile, elementare e scaltra, che nonostante la sua durezza decorativa e volutamente costruttiva contengono una atmosfera magica d'arte che avvince».

³³ C. PIOVAN, *I trentini alla XX Biennale veneziana*, "Il Brennero", Trento, 1 settembre 1936: «Neppure Depero è mutato. Che tante frottole si andavan dicendo mesi fa. Se mai, è diventa-

La partecipazione alla Biennale del 1936 resterà per Depero l'ultima prima del 1952, quando, inauguratasi una nuova fase – oltre che storica anche artistica –, verrà avviata la lenta e difficile rilettura critica del futurismo.

Qualora fosse necessaria un'ulteriore conferma al carattere perentorio della scelta operata da Depero in occasione della Biennale del 1936, possiamo evocare il caso, pressoché analogo, della VI Triennale di Milano: con l'aggravante che in questa circostanza il rifiuto di esporre con i futuristi ebbe come conseguenza l'esclusione dalla mostra.

Dopo aver ricevuto nell'agosto del 1935 una lettera di Mario Sironi che lo invitava a prender parte a «un organico programma di decorazioni murali e di ambienti»³⁴ nel contesto della Triennale del 1936, Depero si vede recapitare, nell'aprile, una lettera del presidente Giulio Barella che lo informa degli accordi raggiunti con Marinetti e il suo *entourage*:

la speciale Commissione ha deciso, aderendo di buon grado alla richiesta di S.E. Marinetti, di assegnare tutta una sala per una manifestazione collettiva e organica del gruppo futurista. In questo senso abbiamo preso accordi col Pittore Prampolini all'uopo delegato da S.E. Marinetti col quale quindi Ella, se crede, può mettersi in diretto rapporto³⁵.

In quel laconico «se crede» affiora tutto il senso dell'indifferenza verso un'eventuale partecipazione di Depero che, a questo punto, risponde con la consueta dignità, ma lasciando trasparire una profonda delusione per l'ingiusto ostracismo:

to georgico. Ma allo stile ch'egli raggiunse d'impeto, sono ormai parecchi anni, e che subito lo distinse tra gli artisti italiani di quella pattuglia animosa e strafottente che ramazzò tutte le miserie dell'estetica borghese, al suo stile (che è quel che conta) Depero non ha apportato modificazioni: concentra in esso, come sempre, l'essenziale geometrico della realtà animandola di rivelazioni singolari, di fantasie, di scatti, che egli inesauribilmente scopre e manifesta. [...] Per quanto anche questo passivismo deperiano sia compensato dal decorativo delle composizioni: disegno solidamente chiuso, rapporti di colore personali e intelligentissimi che, anzi, – eccoci alla novità – in questi ultimi tempi sono andati facendosi come più lunari sicché più diretta ne raggia suggestione».

³⁴ MART, Dep.3.2.21.79, lettera ds., intestata «VI Triennale di Milano», di M. Sironi a F. Depero, Milano, 14 agosto 1935.

³⁵ MART, Dep.3.2.22.30, lettera ds., intestata «VI Triennale di Milano», di G. Barella a F. Depero, Milano, 14 aprile 1936.

Rovereto 5.5.XIV°

Ill.mo Gr. Uff. Barella,

Ritorno oggi nel Trentino e trovo la sua gentile lettera del 14 aprile.

Mentre rimane intatta la mia infinita gratitudine per il suo nobile atto di avermi fatto acquistare un'opera da S.E. Il Capo del Governo, non posso nascondere l'amarrezza provata dalla severa, immeritata e arbitraria esclusione dalla Triennale da parte del Direttorio.

Severo trattamento fatto ad un artista che da vent'anni ha seminato con alto onore il proprio ingegno in Patria e all'Estero.

Da ardente fascista e legionario trentino ubbidisco. Le sarò molto grato se vorrà informare il Direttorio che Depero non dimenticherà.

Anche il Direttorio era informato che i miei rapporti con il Futurismo erano cessati perché il mio stile e le mie intenzioni artistiche d'oggi sono discordanti ed opposte.

È la terza Mostra milanese che mi esclude, quella Aviatoria e dello Sport. Ciò mi decide ad abbandonare Milano con serio disagio.

Con i migliori ossequi e immutabile devozione fascista

Suo F. Depero

N.B. In conclusione sono miserie umane che vaporizzano di fronte alla fiera e fremente Vittoria d'oggi³⁶.

Ci sembra che le evidenze documentarie emerse palesino la chiara volontà da parte di Depero di lasciare il movimento futurista tra la fine del 1935 e gli inizi del 1936. Rimane solo da capire con quali sfumature si delinea questo distacco. Sicuramente non fu un'abiura. Lo testimonia il volume *Fortunato Depero nelle opere e nella vita* pubblicato nel 1940, in cui l'artista, compiendo una sorta di bilancio complessivo del suo lavoro, integra senza alcuna soluzione di continuità i risultati della militanza futurista con le sue opere più recenti.

Né del resto si ravvisa una netta frattura sotto il profilo stilistico. La pittura di Depero conferma in gran parte l'indirizzo intrapreso fin dagli inizi degli anni Venti: sintesi degli elementi referenziali sotto forma di solidi geometrici, che si strutturano a generare un universo 'meccanizzato', e colore campito attraverso

³⁶ MART, Dep.3.2.22.35, minuta di lettera ms. di F. Depero a G. Barella, Rovereto, 5 maggio 1936.

pennellate regolari che evidenziano l'andamento plastico degli oggetti rappresentati. Tuttavia è possibile invece ravvisare parziali elementi di discontinuità stilistica in alcuni dipinti esposti alla XX Biennale di Venezia, come ad esempio *Paesaggio alpestre in bleu* e *Paesaggio alpestre in grigio*, dove Depero non penetra i piani generati dalla solidificazione dei raggi luminosi e, di conseguenza, non ricorre a un'accentuata moltiplicazione delle prospettive, né a una loro evidente distorsione³⁷. Gli edifici che si stagliano in un'atmosfera di sospensione magica senza uomini e animali, immersi in una luce selenica, mantengono una struttura ortogonale, non scompaginata, come avviene invece per gli oggetti rappresentati in opere della fine degli anni Venti e dell'inizio degli anni Trenta, pure di soggetto alpestre e rurale³⁸.

Del resto l'attività di Depero negli anni che seguono la Biennale del '36 continua ad essere poliedrica, aperta a più fronti, dalla grafica pubblicitaria alle arti applicate, dalla pittura al mosaico, in una continua e dinamica osmosi. Forse un aspetto ancora poco indagato dalla critica è l'attenzione di Depero verso l'arte antica³⁹. Infatti, nel corso degli anni Trenta e all'inizio dei Quaranta, ricorrono diversi casi

³⁷ F. DEPERO, *La luce*, in IDEM, *Fortunato Depero nelle opere*, cit., p. 78: «I divisionisti diressero i loro fasci pittorici, le loro pennellate nervose e impulsive verso le fonti luminose. Le superfici dei corpi, dei prati e delle case risultarono ripiegate e orientate verso tali centri. Era una istintiva prospettiva nascente dalla luce. Boccioni e i futuristi solidificarono le vibrazioni luminose e prospettiche, diedero solidità ai raggi, ai riflessi e alle ombre. Esempi di luci solide, costruite, si trovano nelle raggie dei Cristi in croce o nelle irradiazioni dai cuori e dalle mani dei beati, o nelle interpretazioni degli scoppi e delle esposizioni. Ma questi cenni elementari non sono che prime lettere di un possibile e complesso nuovo alfabeto plastico, suscettibile di sviluppo verso un'architettura vera e propria dettata dalla luce. Così credo di non errare se nuovamente, per dare forma organica al dinamismo pittorico, mi ispiro alle leggi lineari, alla potenza suggeritrice e imperativa della luce. Non solo espansione vibrante del colore, ma luce disegnata, luce plasmata, luce duramente e spigolosamente solidificata. La luce indica nuove direzioni prospettiche e impone al quadro una nuova struttura; la realtà appare come interpretata attraverso il diamante. Disegnare case, paesaggi, oggetti e visioni sulla trama di una prospettiva moltiplicata, fissando anche quali nuovi punti di vista prospettici i centri delle fonti luminose».

³⁸ Si vedano, ad esempio, *Fulmine compositore* (1926), *Proiezione crepuscolare* (1927) o *Il legnaio* (1926-1931); riprendo le datazioni delle opere proposte da M. SCUDIERO, *Depero. L'uomo*, cit.

³⁹ In relazione alle idee di Depero sul rapporto tra modernità e antichità si veda a titolo esemplificativo: MART, Dep.2.6.65, 15 fogli mss. rilegati, *Quaderno N. 11, Un discorso sulla Triennale di Milano - 1936* [testo riconducibile al 1934 poiché riprende con lievi varianti il documento MART, Dep.4.1.72, *Discorso di Depero alla Galleria delle Tre arti, Foro Bonaparte. Milano marzo 1934*]: «[f. 1] I futuristi hanno voltate le spalle non all'arte di ieri, come malignamente si è voluto far credere, ma a tutto quello che fu trito, rifritto, rimaneggiato, straplagiato in mille forme e a tutto quello che oggi non si sente, non si vede, non si vive [f. 2] e non esiste».

di tale interesse: il primo, probabilmente collocabile agli inizi degli anni Trenta, è il raffinato disegno riprodotto in *Fortunato Depero nelle opere e nella vita*, intitolato *La congiura*⁴⁰ (fig. 1), che riprende evidentemente i gruppi scultorei in porfido rosso collocati sull'angolo della basilica marciana prospiciente il Palazzo Ducale⁴¹ (fig. 2). A ben guardare, in basso a sinistra, il disegno riporta la scritta «simultaneità veneziane» e, infatti, alle spalle dei cosiddetti *Tetrarchi* si scorge un sapiente gioco di incastri, o *compenetrazione*, di differenti visioni, riunite – per l'appunto – in una resa *simultanea*, secondo una tecnica ampiamente adottata dai futuristi. Nel disegno, oltre ai gruppi scultorei, sono raffigurati il campanile marciano, un ponte, una lanterna, una palina, un balcone su cui si affacciano due finestre lobate e, infine, le onde, alle cui linee sinuose fanno eco i lembi dei *paludamenta*. In occasione della Biennale del 1932, Depero aveva avuto modo di osservare dal vivo la scultura marciana; è interessante notare come l'immaginazione dell'artista, in tale circostanza, sia stata suggestionata più dal particolare delle mani all'impugnatura delle spade che dall'abbraccio tra le due coppie di tetrarchi (allusione alla *fraternitas*), evocandogli così l'idea di trovarsi di fronte a degli inquietanti guardiani:

Ad un angolo sono lì in agguato quattro guerrieri gotici [*sic!*] di pietra violacea. Sono abbracciati a due a due. Hanno gli occhi scavati, il naso rotto, sciaboloni alla mano. Sono lì di guardia al portale principale, sontuoso, lucente, scolpito, architettato⁴².

Va ovviamente precisato che l'influenza esercitata dalla plastica antica rientra in un atteggiamento di onnivora assimilazione iconica da parte di Depero che, infatti, si dimostra non meno affascinato dalla scultura negra⁴³, l'arte romana e il gusto per

⁴⁰ Si veda DEPERO, *Fortunato Depero nelle opere*, cit. Esistono tuttavia vari studi e versioni di questo soggetto realizzati da Depero.

⁴¹ Si vedano gli atti del convegno *L'enigma dei Tetrarchi* (Venezia, 28 ottobre 2010), raccolti nei "Quaderni della Procuratoria", 8, 2013.

⁴² MART, Dep.8.1.8.34, ritaglio stampa: F. DEPERO, *Sintesi veneziana*, ["La Sera", 5 agosto 1932]; in relazione ai ritagli stampa, le notizie contenute tra parentesi quadre indicano che il dato non è certo, ma tratto da annotazioni di terzi, qualora presenti.

⁴³ Si vedano, a titolo esemplificativo, i disegni raffiguranti sculture africane pubblicati in F. DEPERO, *Ventidue disegni del pittore-poeta Depero*, Trento 1944: tav. 11, «*Sete (plastica africana)*, disegno a carbone - 1943 - Collezione Gianni Mattioli, Milano»; tav. 12, «*Silenzio (plastica africana)*, disegno a carbone - 1944»; tav. 13, «*Composizione plastica di arte negra* - disegno a penna - 1943».



3. Fortunato Depero, *Senza titolo*, post 1937, disegno. Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (inv. MD 0065-a)

4. *Diptico di Stilicone*, fine del IV - inizi del V secolo d.C. Monza, Tesoro della Cattedrale

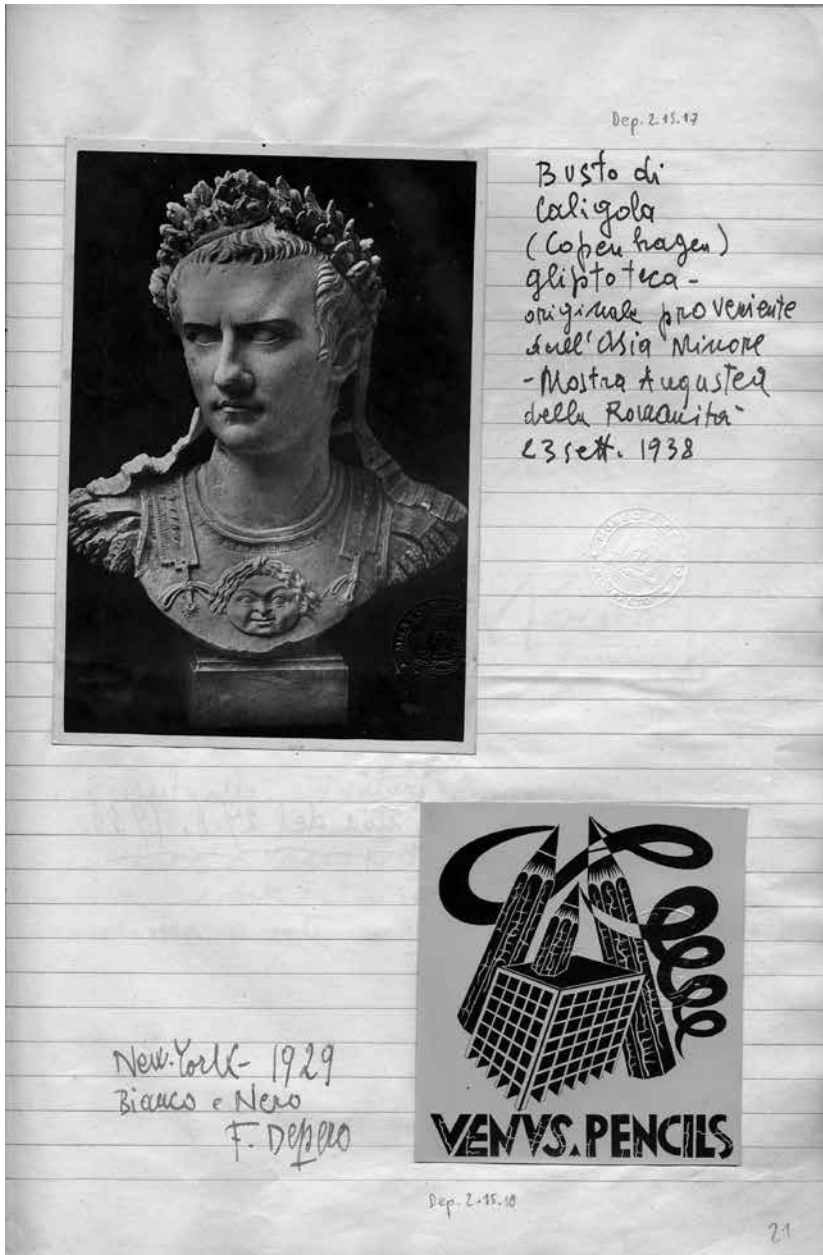
l'esotico, filtrato da un'ottica colonialista⁴⁴, rimandano a due aspetti tipici dell'immaginario di massa del Ventennio fascista. Un singolare esempio di crasi figurativa tra elementi desunti dall'antico è l'elegante studio, probabilmente destinato a un'opera d'arte applicata, in cui sono citati, con lievissime varianti, un busto d'imperatore e due soldati stanti⁴⁵ (fig. 3). Gli armati ai lati sono in realtà l'iterazione simmetrica, caratteristica della sintassi stilistica *déco*, di una sola immagine, in questo caso tratta da uno dei rilievi eburnei del *Dittico di Stilicone* (fig. 4). Tra i *magistri militum*, inserito all'interno di un piano dall'incoerente prospettiva, è invece il ritratto di Caligola, derivato certamente da una cartolina (fig. 5) che Depero conservava nei suoi quaderni e accanto alla quale annotò: «Busto di Caligola (Copenaghen) gliptoteca - originale proveniente dall'Asia Minore - Mostra Augustea della Romanità 23 sett. 1938»⁴⁶. L'ultimo caso, ascrivibile alla metà degli anni Quaranta, è un disegno⁴⁷ a carboncino con lievi interventi a china (fig. 6), raffigurante un busto d'uomo togato alle cui spalle s'ergono un traliccio, due grossi tubi e un'architettura caratterizzata da una lunga fila d'archi a tutto sesto che ricorda la facciata del palazzo della Civiltà Italiana dell'EUR, ma che in realtà ritroviamo con leggere varianti anche nei disegni e dipinti degli anni precedenti. L'immagine veicola immediatamente l'idea di fusione tra antico e moderno, secondo l'ossimorica espressione usata da Mussolini nel suo discorso del 1926 all'Accademia di Perugia, in cui auspicava l'avvento di un'arte «tradizionalista

⁴⁴ Si veda, a tal proposito, il riuso da parte dell'artista di una testa di capo *masai* tratta da una figurina pubblicitaria (1934) della ditta Liebig in uno dei volti del disegno *Profili abissini* (1936), riprodotto nel 1940 in IDEM, *Fortunato Depero nelle opere*, cit. Per la puntuale identificazione della fonte deperiana si veda P. MANFREN, *Niger Alter Ego: dagli strascichi dell'esotismo ottocentesco alla dualità del razzismo fascista. Percezione, reinvenzione e diffusione degli stereotipi visivo-letterari sulla popolazione coloniale africana nell'Italia del Ventennio*, relazione presentata al Workshop Nazionale Dottorandi (Milano, 3-5 giugno 2014) organizzato dalla SISSCO - Società Italiana degli Studi di Storia Contemporanea; <http://www.sissco.it/articoli/storie-in-corso-ix-i-papers-presentati> (sito consultato il 25 ottobre 2014).

⁴⁵ Il disegno, conservato al MART (inv. MD 0065-a), misura 50 x 71,5 cm.

⁴⁶ MART, Dep. 2.15.17, *Quaderno N° 22*. È ipotizzabile che Depero abbia visto personalmente la *Mostra augustea della romanità*, svoltasi a Roma fra il 1937 e il 1938, ma sicuramente le sue citazioni sono tratte da immagini fotografiche. Infatti, oltre alla cartolina con il busto di Caligola conservata tra i quaderni dell'artista, esiste una riproduzione a stampa del *Dittico di Stilicone* tra le illustrazioni del catalogo della mostra. Si veda: *Mostra augustea della romanità*, catalogo della mostra (Roma, 23 settembre 1937 - 23 settembre 1938), Roma 1937², tav. CXLV, *Dittico di Serena e Stilicone*.

⁴⁷ Il disegno, conservato al MART (inv. MD 0545-a), è firmato in basso a sinistra in caratteri corsivi «F. Depero / 1944»; vi sono, inoltre, un'ulteriore data e firma al di sotto del *passo-partout* che incornicia il disegno: a sinistra «1944» e a destra, sempre in caratteri corsivi, «Fortunato Depero». Il disegno misura 39 x 37,2 cm, mentre il foglio su cui è realizzato o incollato misura 60 x 59,7 cm.



5. *Busto di Caligola*, I secolo d.C. (Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek, 637, inv. 1453), cartolina dal *Quaderno N° 22* di Fortunato Depero. Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (MART, Dep.2.15.17)

e al tempo stesso moderna»⁴⁸. Rispetto ai due lavori precedenti, in questo disegno Depero non compie una sintesi volumetrica, ma, modificando completamente il proprio stile⁴⁹, propone una rappresentazione di tipo realistico, seppur drammatizzata dagli accesi contrasti tra luci e ombre. Il potente plasticismo determinato dalle insistenti ombreggiature, il desolato e disarticolato paesaggio alle spalle dell'uomo, nonché l'evidente citazione di una statua in luogo di quello che dovrebbe essere un vivente, conferiscono all'immagine una capacità perturbante che la allontana da un saggio di semplice realismo. Per quanto riguarda l'identificazione della statua servita da modello proponiamo, in via ipotetica, una testa d'uomo d'età tardo repubblicana conservata al Musée du Louvre di Parigi⁵⁰ (fig. 7), considerando comunque una forte e personale reinterpretazione da parte dell'artista; gli elementi che infatti non appaiono del tutto puntuali sono le proporzioni della fronte, più aperta nella scultura, e l'accosciatura, decisamente moderna nel disegno. Riteniamo sia tuttavia difficilmente negabile la volontà da parte dell'artista di citare un'opera dall'antico o di trasmettere il senso di una rappresentazione arcaizzante. Va inoltre precisato che se la data del 1944 apposta da Depero nel disegno fosse confermata, sarebbe del tutto coerente con la tecnica e il segno di alcune grafiche elaborate per il volume *F. Depero. Ventidue disegni del pittore-poeta Depero* pubblicato proprio in quell'anno⁵¹.

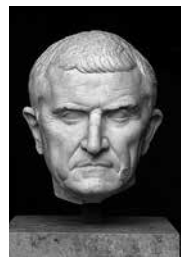
Questo breve *excursus* sui disegni realizzati da Depero partendo da fonti antiche ci introduce alle conclusioni. L'artista trentino, già a partire dalla seconda metà degli anni Venti e in particolare dopo il soggiorno newyorkese (1928-1930), arricchì progressivamente il suo già variegato immaginario con soggetti eterodossi rispetto ai canoni futuristi (sempre che si possa parlare di canoni per ciò che attiene al futurismo). L'affermazione dell'aeropittura, a cui Depero rimase sostanzialmente indifferente, e soprattutto l'orientamento ecumenico e acritico di Marinetti nel reclutamento di nuove leve, generarono nell'artista trentino un sentimento di insoddisfazione che raggiunse l'acme nell'estate del 1935, in concomitanza con i preparativi del capo del futurismo per la guerra in Africa Orientale, di cui si apprestava a diventare il bardo. Depero avrà quindi maturato l'idea di un distacco dal movimento come un dignitoso passo à *rebours* per differenziarsi da una massa

⁴⁸ B. MUSSOLINI, *Albori di un'arte fascista* (Perugia, 5 ottobre 1926), in *Discorsi del 1926*, Milano 1927, pp. 317-318.

⁴⁹ Raffigurazioni analoghe sotto il profilo stilistico non sono isolate; si ritrovano, infatti, in diverse tavole del bellissimo libro di DEPERO, *Ventidue disegni*, cit.

⁵⁰ *Testa d'uomo* [o *Ritratto di Crasso* (?)]. Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines (inv. Ma 1220); già collezione Albani.

⁵¹ DEPERO, *Ventidue disegni*, cit.



6. Fortunato Depero, *Senza titolo (Busto d'uomo)*, 1944, disegno. Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (inv. MD 0545-a)

7. *Testa d'uomo* [o *Ritratto di Crasso* (?)], metà del I secolo a.C. Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines (inv. Ma 1220; già Roma, collezione Albani)

di agguerriti pittori, in alcuni casi di secondo e terz'ordine, giunti alla ribalta delle più importanti esposizioni nazionali esclusivamente con il merito di esaltare, attraverso uno stile più o meno modernista, i capisaldi della propaganda di regime. La presa di distanza dal futurismo ha quindi permesso a Depero di assecondare con maggiore libertà, quando non vincolato dalle richieste della committenza, la sua naturale propensione a rielaborare originalmente una pluralità di stimoli iconici non ammessi dai 'canoni' futuristi, di cui i disegni presi in esame sono in parte testimonianza. In questa lettura ci confortano le parole stesse dell'artista che, intervistato nel 1953 da Luigi Filippi, affermava:

Quando Marinetti credette di poter allargare il futurismo alla portata e alla partecipazione di tutti, illudendosi di renderlo popolare (bastavano due sgorbi per fare un pittore, e quattro parole in croce per creare un poeta), allora avvenne il mio distacco da lui (naturalmente, distacco teorico, ch  la nostra amicizia dur  fino alla morte). L'arte non pu  essere superficiale improvvisazione, ma ispirazione. Ed io ho l'orgoglio di dire che sono sempre stato coerente a me stesso, pur nel necessario sviluppo della mia arte⁵².

Alla luce di queste parole risultano pertanto pi  chiare alcune frasi contenute nella *Premessa* del suo volume *Fortunato Depero nelle opere e nella vita*, che ci sembrano costituire un perfetto epilogo:

Al capitolo "Incitatori" faccio seguire alcuni brani ideologici nei quali condivido le idee futuriste, affermo alcuni punti di vista personali e chiarificatori, ed oso avanzare qualche parere sui dibattiti pro e contro le tendenze d'oggi, di ieri e quelle probabili di domani. Secondo il mio modesto giudizio, in questa rutilante polemica esistono molti malintesi, troppe parole e intenzioni ostinate per partito preso. Prima di tutto credo che in arte occorra capacit : cio  saper disegnare, dipingere, scrivere e saper chiaramente quello che vogliamo rappresentare ed esprimere.

Se l'artista   dotato di autentico talento, allora vedrete che anche il verista sapr  dare alla realt  un evidente senso d'arte e di stile. [...] L'ingegno creatore e l'opera d'arte sono al di sopra delle definizioni, delle tendenze e dei programmi, anche se di questi e di quelle se ne sono serviti. Quando uno non   artista e non   pienamente animato del suo compito della sua missione, ma dell'arte si serve per temporaneo diletto e capriccio,   perfettamente inutile che si definisca realista, classico, impressionista o futurista⁵³.

⁵² L. FILIPPI, *Incontro con Depero ultimo epigono del futurismo. Cominci  con Marinetti*, ["La Patria", 14 settembre 1953].

⁵³ DEPERO, *Fortunato Depero nelle opere*, cit., pp. IX-X.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

© Christie's Images Limited 2001, p. 158

Bologna, Fototeca della Fondazione Zeri, p. 156

Firenze, Gabinetto Fotografico della Ex Soprintendenza e del Polo Museale della città di Firenze, su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, p. 167

Milano, Foto Saporetti, pp. 58, 60-61, 64-65

Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Comune di Milano - tutti i diritti riservati, tav. III, pp. 47-48, 50-52, 54

Milano, Intesa Sanpaolo, tav. XVI, p. 265

Sarajevo, Rivista Franciscana Svjetlo riječi, p. 153

Varese, Foto Vivi Papi, p. 69

Venezia, Cameraphoto, tavv. V-VIII, pp. 98-99

Venezia, Fondazione Musei Civici di Venezia, Archivio Fotografico di Palazzo Ducale, pp. 110, 120, 122, 124, 127-128, 136

Verona, Archivio Fotografico della Diocesi, tavv. XIII-XIV, pp. 159-160, 162, 164, 166

Verona, Biblioteca Civica, pp. 198, 201-202, 204-205, 207, 209-214

Verona, Fondazione Domus-Cariverona, p. 244

Verona, Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza, tav. XV, p. 191

Vienna, KHM – Museumsverband, p. 176

Zagabria, Strossmayerova Galerija, p. 89

AGOSTO 2015

Scripta edizioni

tel. 045 8102065 - fax 045 8102064

www.scriptanet.net