

ACC

10000/145/118

20124 / 4 / B

VENEZIA CITY-CLIPPINGS

AUG 1944 - AUG 1945

ENEZIA CITY- CLIPPINGS

AUG 1944 - AUG 1945

0574

Declassified E.O. 12356 Section 3.3/NND No.

1732016

*FIVE CENTURIES
OF VENETIAN
PAINTING*

2012/4/18

*FIVE CENTURIES
OF
VENETIAN PAINTING*

CATALOGUE OF WORKS

*VENEZIA 1945
Procuratie Nuove*

This catalogue is an abridged edition of the original
in Italian by RODOLFO PALLUCCHINI: authorized by
the Division of Monuments, Fine Arts and Archi-
ves (Allied Military Government, Venezia Region),
translated by GERTRUDE DAWSON PICCOLI.

PROPRIETÀ RISERVATA

COPYRIGHTS RESERVED

LIBRERIA SERENISSIMA - VENEZIA - DEPOSITARIA

PRINTED BY CARLO FERRARI - VENICE

EXHIBITION
OF FIVE CENTURIES OF VENETIAN PAINTING
ORGANISED
BY THE COMMUNE OF VENICE

PRESIDENT
Professor GIOVANNI PONTI
Mayor of Venice

PRESIDENTIAL COMMITTEE

VICE-MAYORS:

Ing. GIOVANNI CICOGNA - Avv. GIO BATTISTA GIANQUINTO
ARTURO VALENTINI

ASSESSOR OF THE FINE ARTS: Avv. PIETRO MONICO

Original
ized by
Archi-
gion),
t.

TARIA

ADVISORY COMMISSION

Dottor NINO BARRANTINI - Monsignor ETTORÉ BRESSAN

Professor LUIGI COLETTI - Professor GIUSEPPE DELOGU

Professor GIUSEPPE FIOCCO - Architetto FERDINANDO FORLATI

Professor GIULIO LORENZETTI - Professor VITTORIO MOSCHINI

DIRECTOR

Professor RODOLFO PALLUCCHINI

ADMINISTRATIVE DIRECTOR: GUGLIELMO MANZINI

When to drive out the enemy, the aerial fury of the Allied Armies swept over the countryside and the evils of our region where the most important works of art taken from the Altars and the Galleries had found a refuge, the conservators in their anxiety to save them from destruction found a last asylum in Venice. The Ducal Palace, the Procuratie Nuove, Ca' Pesaro, Ca' Rezzonico, la Ca' d'Oro, l'Accademia, the Seminario and other buildings gave hospitality to the paintings of the Churches and the Museums on their return to Venice.

Later, during the last phase of the conflict, as to an oasis of safety, also the great masterpieces of other cities and towns of the Region were brought to Venice: from Padua, Treviso, Vicenza, Rovigo etc.

Thus at the end of the war the great artistic treasures of the region were in our deposits: A superb and rare collection!

From the earliest days of our liberation, the idea of exhibiting this precious collection of pictures began to take form: it ranges from Paolo Veneziano to Tiepolo and Canova: a synthesis of artistic experiences among the noblest and most luminous of five centuries

of painting. Thus it was that the title given to the Exhibition was at once unanimously accepted by the commission.

So Venice, almost immune from destruction, as soon as the fury of war ceased, began to prepare for this symbolic gathering of artists of remote and diverse ages. Almost as if to celebrate, above hatred, and strife, destruction and massacres, the sublime and serene power of art, to give to the souls of men thirsting for peace and desirous of spiritual elevation, the enjoyment of the visions that passed through the minds of these great ones, whose art enabled them to fix their dreams in colour on the canvases we admire to-day.

In the spacious well-lighted rooms of the Correr Museum suitably fitted up on the side overlooking the incomparable Square of Saint Mark's the great masterpieces saved from the fury of war will be on view. They have been arranged in chronological order by the Director of the Belle Arti: Professor Rodolfo Pallucchini.

The works of ninety Masters, (save some few lacunae), all the great painters of the Venetian School, represented by about 200 works. So that already in this first, troubled, post-war summer we are happy to be able to resume our programme of Exhibitions of ancient Art, side by side with the Modern Biennial Exhibitions of former years, for which Venice is pre-eminent as an artistic centre.

The
ing serv
tion of a
civilizati
Armies
and risk
Ital
of battle
and the
art, nob
hours of
men still
witnesses

The
the Pal
painting
institute
Bishops
Museum
contribu
are also
to the S
for his
zation
imposs

The Exhibition of five centuries of Venetian Painting serves not only for the cultural and artistic elevation of our people but also to reveal the essence of our civilization to the cosmopolitan troops of the Allied Armies visiting Venice as a reward after the stress and risk of war.

Italians and foreigners, still stunned by the roar of battle, will be able to find refreshment for the eye and the mind in the contemplation of these works of art, noble expressions of humanity which will give hours of peace and enjoyment to the troubled souls of men still under the impression of the horrors they have witnessed during these hard and bitter years.

The Municipality wishes to tender its thanks to the Patriarch of Venice for the loan of about fifty paintings taken from the Churches and other religious institutions of the Patriarchate. It also thanks the Bishops, the Mayors, the Directors of the various Museums and all the Authorities who have so liberally contributed to the success of the Exhibition. Its thanks are also due to the Advisory Commission, especially to the Superintendent of the Galleries, Prof. Moschini, for his invaluable collaboration, without which the realization of this manifestation of Art would have been impossible.

GIOVANNI PONTI
MAYOR OF VENICE

0582

Declassified E.O. 12356 Section 3.3/NND No.

1785016

CATALOGUE OF WORKS

PAOLO VENEZIANO

Born in Venice at the end of the XIII Century and died between 1358 and 1362. An artist influenced by the Byzantine School, the first recorded in the history of Venetian painting.

**THE DEATH OF THE VIRGIN, BETWEEN SAINT 1
FRANCIS AND SAINT ANTHONY.**

Vienna, Museo Civico.

Remaining parts of a triptych of 1333.

**MADONNA AND CHILD ADORED BY THE DOGE 2
FRANCESCO AND BY THE DOGARESSA ELISA-
BETTA, PRESENTED BY THE SAINTS OF THE
SAME NAME.**

Venice, Church of St. Maria dei Frari, Sala Capitolare.

The lunette decorates the under part of arch of the mural funeral monument to Doge Francesco Dandolo who died in 1339.

**THE MADONNA ADORED BY THE TWO DONORS: 3
TO THE LEFT SAINT CLAIRE, SAINT JAMES, THE
DEAD CHRIST, BETWEEN THE VIRGIN AND ST.
JOHN; AT THE SIDES, THE ARCHANGEL GABRIEL
AND THE ANGEL OF THE ANNUNCIATION.**

Ponte di Sacco, Parish Church, sacristy.

A work by Paolo Veneziano and his workshop, after 1334.

- 4 MADONNA AND CHILD ADORED BY MEMBERS OF A CONFRATERNITY CARRYING A STANDARD WITH THE VIRGIN: LEFT SAINT PETER AND SAINT JOHN THE BAPTIST; RIGHT, ST. JOHN THE EVANGELIST AND ST. PAUL.

Chioggia, Church of St. Martino.

Parts of a polyptych dated 1349, certainly a work by Paolo Veneziano.

- 5 JESUS CRUCIFIED.

Venice, Church of St. Samuele.

Also this crucifixion may be attributed to Paolo Veneziano.

GUARIENTO

Born in Padua; a work of 1338. He is called to Venice to paint a fresco, the Paradise in the Hall of the Maggior Consiglio in the Ducal Palace. He brings the new Giottesque influence into Venetian Art.

- 6 MILIZIA CELESTE.

Padua, Museo Civico.

Decorative panel of exquisite Byzantine feeling, from the ceiling of the Cappella del Capitano at Padua.

- 7 A PAINTED CROSS WITH JESUS CRUCIFIED, IN THE LOBES, THE BUSTS OF CHRIST IN THE ACT OF BLESSING, THE VIRGIN AND SAINT JOHN: BELOW PORTRAIT OF THE COMMISSIONER, MARIA DEI BUOLINI DA BASSANO.

Bassano, Museo Civico.

A Crucifixion inspired by that of Giotto in the Cappella dell'Arena at Padua, but without any plastic relief.

LORENZO VENEZIANO

A Venetian painter documented from 1356 to 1379: he abandons the Byzantine influence for a more decided Gothic feeling.

THE DEATH OF THE VIRGIN IN THE CENTRE; TO THE LEFT ST. JAMES OF GALIZIA PRESENTING ANOTHER WARRIOR, ST. JOHN THE BAPTIST AND ST. FORTUNATUS. ABOVE, THE CRUCIFIXION BETWEEN THE VIRGIN AND ST. JOHN, AT THE SIDES, ST. CATHERINE OF SIENA, TO THE LEFT THE HALF FIGURES OF ST. LUKE, ST. LUCY AND ST. ANTHONY THE ABBOT, TO THE RIGHT, ST. CHRISTOPHER, ST. DOROTHEA AND ST. CARPOFORO. IN THE PREDELLA: LEFT, ST. MODESTO, ST. AGATHA, ST. JEROME, ST. AUGUSTINE, ST. MILLANO, THE PROPHET DAVID, THREE COMPARTMENTS WITH THE ADORATION OF THE MAGI, THE PROPHET DANIEL, AND SAINTS SEBASTIAN, AMBROSE, GREGORY, APOLLONIUS AND LUDOVICO. IN THE FIVE GOTHIC FIORONI OTHER SMALL HALF FIGURES OF SAINTS.

Firenze, Cathedral, Proto Chapel.

A complex Ancona of 1366, where the Byzantine influence is transformed by Gothic elements.

JESUS GIVES THE KEYS TO ST. PETER IN THE PRESENCE OF THE APOSTLES AND THE ANGELS.

Venezia, Museo Civico Correr.

A painting on wood of exquisite refinement, dated 1369.

STEFANO "PLEBANUS", DI SANT'AGNESE

Born in Venice. A work of the second half of the 1300.

10 MADONNA AND CHILD.

Venice, Museo Civico Correr.

Painting on wood of 1369, precious for its beauty of colour.

GIOVANNI DA BOLOGNA

A painter who worked in Venice during the second half of the 1300 : the artist introduces elements of Emilian culture into his art.

11 ST. CHRISTOPHER.

Padua, Museo Civico.

Work commissioned in 1377 by the Merchant's School of St. Maria dell'Orto, Venice, interesting for a new realistic sense.

NICOLÒ DI PIETRO

He worked towards the end of the 1300 and during the early years of the 1400. Artist of a transition period, who adopts elements of the German school.

12 INCORONATION OF THE VIRGIN AND DONORS.

Rovigo, Accademia dei Concordi.

A painting on wood attributed to various artists (Berenson for instance, attributes it to Jacopo del Fiore), to-day it is assigned to Nicolò di Pietro.

INT' AGNESE

second half of the

beauty of colour

GNA

during the second
elements of Emi-

at's School of St. Maria
agone.

1300 and during
transition period,
school.

AND DONORS.

artists (Berenson for in-
it is assigned to Nicolò

JACOBELLO DEL FIORE

We hear of Jacobello as a painter as early as 1400 : he died in 1439. He is one of the greatest Venetian representatives of the International Gothic.

JUSTICE BETWEEN TWO YOUNG MARTYRS. 13

Chioggia, Municipio.

A triptych on wood, dated 1437.

MICHELE GIAMBONO

Painter and artist in mosaic : we hear of him from 1420 : he died in 1462. An imitator of Jacobello : influenced by Gentile da Fabriano and by Pisanello (Berenson).

SAINT CRISOGONO ON HORSE. 14

Venice, Church of St. Trovaso.

Painting on wood prior to 1450. The rhythmic effect of the decorative Gothic is splendid.

FRANCESCO DEI FRANCESCHI

We hear of him from 1443 to 1468 : an artist who seems to have moved in the same artistic sphere as Michele Giambono.

SAINT PETER IN THE ACT OF BLESSING. 15

Padua, Museo Civico.

Part of a polyptych formerly in the church of St. Peter's in Padua. A work of 1447.

ANTONIO VIVARINI AND GIOVANNI D' ALEMAGNA

Antonio Vivarini, the brother of Bartolomeo and father of Alvise, was born at Murano about 1415. For some ten years he signed works with his brother-in-law Giovanni d'Alemagna (between 1440-1450) and in the following 20 years with his brother Bartolomeo.

16 INCORONATION OF THE VIRGIN.

Venice, Church of St. Pantaleone.

A painting on wood, gothic in feeling but already with a softer manner, it dates from 1441.

17 MADONNA ENTHRONED AND DIVINE CHILD.

Padua, Church of St. Thomas Cantuariense.

Painting on wood, attributed to Antonio Vivarini alone, notable for the regal character of the Madonna.

QUIRIZIO DA MURANO

Only three signed works of this artist are known to exist: he was probably a pupil of Antonio Vivarini.

18 SANTA LUCIA AND A NUN, PRAYING IN THE CENTRE; TO THE LEFT: SANTA LUCIA AND HER MOTHER EUTICHA ARE PRAYING BEFORE THE TOMB OF SANT'AGATHA; SANTA LUCIA BEFORE THE KING; OXEN ARE INCAPABLE OF DRAGGING THE SAINT; RIGHT, BELOW, THE COMMUNION OF THE SAINT; THE EXECUTIONER DEALS THE

BLOW
EXEC

Revege,

TH

grace re

1462.

B

about

tonio;

ing a

TRIPT

SAINT

CORDI

Venice, C

Ta

ing brill

MADO

BAPTIS

Venice, C

Pa

influence

El

tile was

Influenc

INI EMAGNA

of Bartolomeo and
Murano about 1415.
with his brother-in-
1440-1450) and in
other Bartolomeo.

but already with a softer

VINE CHILD.

to Vivarini alone, notable

IANO

is artist are known
of Antonio Vivarini.

PRAYING IN THE
LUCIA AND HER
ING BEFORE THE
A LUCIA BEFORE
BLE OF DRAGGING
THE COMMUNION
ONER DEALS THE

BLOW; THE SAINT ON THE PYRE WHILE AN
EXECUTIONER POURS OIL ON HER HEAD.

Reige, Accademia dei Concordi.

The figure of the saint is characterized by a delicate decorative
grace reminiscent of the art of Carlo Crivelli; the work is of the year
1462.

BARTOLOMEO VIVARINI

*Born at Murano about the year 1432, and died
about 1499, pupil and collaborator of his brother An-
tonio; he felt the influence of Mantegna while preserv-
ing a personal style, incisive and brilliant.*

TRIPTYCH: THE MEETING OF SANT'ANNA WITH 19
SAINT GIOACHINO, THE MADONNA DELLA MISERI-
CORDIA, THE BIRTH OF THE VIRGIN.

Venice, Church of Santa Maria Formosa.

Triptych dated 1473. The drawing is unusually efficacious, the colour-
ing brilliant.

MADONNA AND CHILD BETWEEN SAINT JOHN THE 20
BAPTIST AND SAINT ANDREW.

Venice, Church of St. Giovanni in Bragora.

Particularly expressive for the strength of the drawing, due to the
influence of Mantegna.

GENTILE BELLINI

*Eldest son of Jacopo and brother of Giovanni, Gen-
tile was born in Venice in 1429 and died in 1507.
Influenced by the new culture of the Venetian renais-*

sance and by Mantegna, he was one of the greatest narrative painters of public ceremonies and fêtes of the Venetian School.

21 SAINT FRANCIS RECEIVES THE STIGMATA.

22 SAINT JEROME IN THE DESERT.

Venice, Museo di S. Marco.

These remarkable paintings, mantegnesque in character, are the inner doors of the organ of Saint Mark's.

ANDREA DA MURANO

The pictorial activities of Andrea da Murano are documented between 1462-1502. Pupil of Bartolomeo.

23 MADONNA ENTHRONED WITH THE DIVINE CHILD: LEFT, SAINT PETER AND SAINT NICHOLAS OF BARI, RIGHT, SAINT JOHN THE BAPTIST AND SAINT PAUL.

Murano (Bassano), Parish Church.

The rural vigour of this work, dated 1502, is pleasing, and the formalistic characterization of the saints touches on the humorous at times.

GIROLAMO DA TREVISO IL VECCHIO

A painter after the Mantegna School, of whom we have documentary evidence between 1455 and 1497.

24 MADONNA AND CHILD ENTHRONED, BETWEEN SAINT SEBASTIAN AND SAINT ROCCHUS AND TWO MUSICIAN ANGELS.

Treviso, Cathedral.

This "sacred conversation" is a typical subject of Venetian painting: it presents one of the first designs of an altar-piece following the examples of Antonello da Messina and Giovanni Bellini.

SAINT MARTIN AND THE BEGGAR.

25

Paris, Parish Church.

Notable for its fresh ingenuousness.

VINCENZO DALLE DESTRE

A painter who worked principally in Treviso, influenced by the School of Gerolamo da Treviso. Died before 1543.

SAINT ERASMUS ENTHRONED BETWEEN ST. JOHN THE BAPTIST AND ST. SEBASTIAN.

26

Treviso, Church of St. Leonardo.

Altar piece painted in 1503; beautiful for its luminous colouring. The Madonna above Saint Erasmus is an adjunct of the late 16th Century.

ANTONELLO DA MESSINA

Born in Messina about 1430; in 1475 he is painting in Venice. Antonello is of fundamental importance for the development of Venetian Painting and for having brought to Venice the idea of spaciousness of Piero della Francesca and the rich colouring of the Flemish School.

PIETÀ (THE DEAD CHRIST).

27

Venice, Museo Civico Correr.

A painting rehanded in various later epochs; the original work is dated about 1475-76. A work of great beauty for the composition and for the aerial perspective which gives a suggestiveness to the landscape on the background.

GIOVANNI BELLINI

Son of Jacopo and brother of Gentile, Giovanni was born in Venice about 1430 and died in 1516. He is the greatest Venetian painter of the Quattrocento for strength of expression and spontaneity of feeling.

28 THE TRANSFIGURATION OF CHRIST ON MOUNT TABOR.

Venice, Museo Civico Correr.

A work suggesting the influence of Mantegna, dated about 1460.

29 ST. CHRISTOPHER, ST. VINCENZO FERRERI AND ST. SEBASTIAN; ABOVE, A PIETÀ; AT THE SIDES, THE HALF FIGURES OF THE ARCHANGEL GABRIEL AND VIRGIN OF THE ANNUNCIATION; IN THE PREDELLE, FIVE EPISODES FROM THE LIFE OF SAINT FRANCESCO FERRERI.

Venice, Church of St. Giovanni e Paolo.

This work, an object of keen interest for those interested in the history of art, is dated between 1460-1465, belonging therefore to the Mantegnesque period of Giovanni Bellini.

30 MADONNA AND DIVINE CHILD ENTHRONED AND MUSICIAN ANGELS, BETWEEN SAINT MARK, WHO PRESENTS THE DOGE AGOSTINO BARBARIGO, AND ST. AUGUSTINE.

Murano, Church of St. Pietro Martire.

One of the most monumental works of Giovanni Bellini and, at the same time, one of the most inspired. Dated 1485.

THE BAP

Vicenza, Church

A rem
space mingles
to the left of

An
Padua, t
Montagna
1499

MADONNA

Este, Sancti
Paint
Attributed
later also to

MADONNA

Venice, Ch
Acco
latter perio

We
somewhere
artists

THE BAPTISM OF CHRIST.

31

Venezia, Church of S. Corona.

A remarkable example of the painter's sense of atmosphere and space mingled with harmony of colouring. The figures of the three angels to the left have a particular charm and grace.

JACOPO DA MONTAGNANA

An artist formed in the Mantegnesque School of Padua, influenced also by Giovanni Bellini. Born at Montagnana (Padua) between 1440-43 and died after 1499.

MADONNA AND CHILD.

32

Esse, Sanctuary of Treviso.

Painting on wood of great refinement, much debated by critics. Attributed to Jacopo Da Montagnana by Longhi, an attribution accepted later also by Berenson.

SCHOOL OF GIOVANNI BELLINI

MADONNA AND CHILD.

33

Venice, Church of San Trovaso.

According to Berenson, this work belongs, in great part, to the latter period of Bellini's pictorial activity.

VITTORE CARPACCIO

We first hear of him about the year 1486, he died somewhere about 1525. One of the most individualistic artists of the Venetian quattrocento, he was one of

those delightful narrators, few in all times, of adventurous episodes, expressed in the warm tones of a truly Venetian atmosphere.

34 TWO VENETIAN LADIES.

Venice, Museo Civico Correr.

Celebrated painting, by Ruskin (1877-84) considered the "best picture in the world".

"I know no other (painting) which unites every namable quality of the painter's art in so intense a degree — breadth with minuteness, brilliancy with quietness, decision with tenderness, colour with light and shade: all that is faithfullest in Holland, fancifullest in Venice, severest in Florence, naturalist in England." (Ruskin).

35 THE OBSEQUIES OF SAINT JEROME.

Venice, School of San Giorgio degli Schiavoni.

This painting forms part of a cycle of paintings dedicated to Saint George, Saint Jerome and Saint Trifone in the celebrated "Scuola" of the same name, in Venice (dated 1502): amusing the group of friars and charming the oriental courtyard in the background.

36 SAINT GEORGE KILLS THE DRAGON AND LIBERATES THE PRINCESS.

One of the most celebrated paintings of Carpaccio, even if somewhat ruined by time, and where the spirit of the painter, as a narrator of fables and adventure, is best revealed.

37 SAINT PETER MARTYR.

38 SAINT SEBASTIAN.

Venice, Museo Civico Correr.

Two paintings, one of which dated 1574, formed part of a polyptych formerly in the Church of Santa Fosca in Venice, and then lost sight of about 1810: these two Saints now in the Museo Correr, came from the Accademia di Arti e Scienze of Zagabria: they are the result of an exchange.

SAINT PAUL.

39

*Catoggio, S. Domenico.**One of the later works of Carpaccio, dated 1520.*

LAZZARO BASTIANI

*He signs himself « painter » from 1449 onwards. He died in 1512. Influenced by the great Masters of the Venetian quattrocento, he was erroneously thought to have been the Master of Carpaccio.*MADONNA AND CHILD ENTHRONED BETWEEN
SAINT JOHN THE BAPTIST AND SAINT DONATO
PRESENTING GIOVANNI DEGLI ANGELI WHO COM-
MISSIONED THE PAINTING : MUSICIAN ANGELS
AND PUTTI.

40

*Marano, Basilica di Santa Maria e Donato.**Lunette signed and dated 1484. His contact with Gentile Bellini is evident.*

GIOVANNI MANSUETI

Documented in Venice from 1485, he died in 1527. He was the pupil, collaborator and follower of Gentile Bellini, whose taste for narrative he continued.

THE HOLY TRINITY.

41

*Venice, S. Simeone Grande.**The figures of the Almighty and of Christ on the Cross repeat those of the SS. Trinity adored by various Saints in the National Gallery, London.*

THE ANNUNCIATION.

45

*Creda, S. Maria del Meschio.**A painting on wood, remarkable for the freshness of the landscape and the purity of the forms.*

ALVISE VIVARINI

Son of Antonio and nephew of Bartolomeo, he was born in Venice between 1445 and 1446 and died between 1503-05. A pupil of his uncle Bartolomeo, he had leanings towards Antonello da Messina, of whom he was one of the most faithful interpreters.

SAINT ANTHONY OF PADUA.

46

*Venice, Museo Civico Correr.**A remarkable painting of a subtle vitreous transparency, dated 1480.*

SANTA CHIARA.

47

*Venice, RR. Gallerie dell'Accademia.**A powerful and suggestive painting by Vivarini.*

MARCO BASAITI

Born in Venice towards 1470 and died after 1530. Pupil and collaborator of Alvise Vivarini, influenced by Giovanni Bellini.

MADONNA IN ADORATION OF DIVINE CHILD BETWEEN SAINT PETER AND SAINT LIBERALE.

48

*Padua, Museo Civico.**Considered by Herenson one of the later works of the artist.*

**CROSS, RIGHT THE ARCHANGEL RAPHAEL AND
TOBIAS.**

Venice, Church of S. Maria del Carmine.

A masterpiece by Cima di Conegliano, now entirely under the influence of Giorgione: the warm vibrating light effects, give vivid relief to the figures on the first plane.

GIOVANNI BUONCONSIGLIO

Born near Vicenza about 1470 and died in Venice between 1535-36. A follower of Bartolomeo Montagna, he is the second great artist of the Vicentina School.

**56 DEPOSITION OF CHRIST SUPPORTED BY THE
VIRGIN WITH ST. JOHN THE EVANGELIST AND
SANTA MARIA MADDALENA.**

Vicenza, Museo Civico.

This Deposition is Buonconsiglio's masterpiece.

FRANCESCO VERLA

Already known in Vicenza, he was in Rome in 1503, he worked at Trento and at Rovereto where he died in 1521. He introduced into the Vicenza School of painting certain characteristics of Pinturicchio and Perugino, acquired during his sojourn in Central Italy.

**57 THE MYSTICAL MARRIAGE OF SAINT CATHERINE :
LEFT, SAINT AGATHA AND SAINT LUCY, RIGHT,
SAINT JOSEPH AND JOHN THE BAPTIST. IN THE**

LUNETTE, THE ALMIGHTY IN THE ACT OF BLESSING BETWEEN TWO ANGELS, AND SEVEN COMPARTMENTS IN CHIAROSCURO. IN THE PREDELLA, THREE SCENES; THE JUDGMENT, THE MARTYRDOM ON THE WHEEL AND THE DECAPITATION OF SAINT CATHERINE.

Schio, Church of San Francesco.

This is the first important work of Verla, signed and dated 1512. The Peruginesque forms are not yet replaced by those of Montagna, especially in the landscapes of the Predella.

MADONNA ENTHRONED, LEFT, SAINT CHRISTOPHER AND SAINT ANDREW; RIGHT SAINTS ROCCHUS AND SEBASTIAN. 58

Sarcido, Parish Church.

A work signed and dated 1517, which reveals his detachment from the influence of Perugino and his decided leanings towards Montagna.

MARCELLO FOGOLINO

Born in Vicenza in 1480. He worked in Vicenza in 1519 and then in Pordenone and Trento. He died in 1548.

An eclectic artist who came under various influences, but who was above all a follower of Montagna.

ADORATION OF THE MAGI. 59

Vicenza, Museo Civico.

He tells the story of the Magi in the gay fresh colouring which reminds us of the XVth Century.

GIORGIONE

Born at Castelfranco in 1477 and died in Venice in 1510.

One of the greatest painters of all times and of all schools. He gave, after Bellini, an extraordinary luminous intensity to colour, and an importance altogether new to the landscape; unmistakable elements of the Venetian School of painting.

60 MADONNA AND CHILD ENTHRONED BETWEEN SAINT FRANCIS AND SAINT LIBERALE.

Castelfranco, Parish Church.

One of the most famous paintings in the world where we find united all the best qualities of Giorgione. Figure and landscape are blended by means of the light effects, into a wonderful masterpiece of formal harmony. The figures are of an exceptional purity.

• SEBASTIAN VINIZIANO •

Commonly called Fra Sebastiano del Piombo; was born in Venice in 1485, and died in Rome in 1547.

He came under the influence of Bellini but more particularly of Giorgione; he gave strength to the human figure and at the same time a majestic harmony. In Rome he moved in the artistic sphere of Raffaello and Michelangelo preserving however a strong personality of his own.

61-62 ST. BARTOLOMEO AND ST. SEBASTIANO (outer doors).**ST. LUDOVICO DA TOLESA AND ST. SINIBALDO 63-64 (inner doors).**

Venice, Church of S. Bartolomeo.

The first two paintings formed the outer doors, the second the inner doors of the organ in the Church of St. Bartolomeo at Rialto.

They were executed about 1508 of great historical interest as they reflect the «grand manner» of Giorgione who was working in Venice at that time.

SAINT GIOVANNI GRISOSTOMO WRITING; RIGHT, 65 SAINT JOHN THE BAPTIST AND SAINT LIBERALE, LEFT, SAINT MARY MAGDALENE, SAINT AGNES AND SAINT CHRISTINA.

Venice, Church of S. Giovanni Grisostomo.

Altarpiece painted about 1509, attributed by some early critics to Giorgione, afterwards definitively assigned to Sebastiano del Piombo.

PALMA IL VECCHIO

Giacomo Negretti, called Palma il vecchio was born in 1480 and died in Venice in 1528. He lived in the artistic world of Titian and Giorgione, reducing their magnificence of tone and cosmic sense of landscape to an idyllic atmosphere.

MADONNA ENTHRONED BETWEEN SAINT GEORGE 66 AND SANTA LUCIA: BELOW A MUSICIAN ANGEL.

Picenza, Church of Santo Stefano.

Sacred Conversation, a characteristic subject in Venetian painting, expressed in luminous and gorgeous colouring.

GIAN GIROLAMO SAVOLDO

Born at Brescia in 1840 and died after 1548. From 1521 he is painting in Venice. He is the most original painter of the Brescia School. A complex artist who felt the influence of the Venetian, Tuscan and Flemish Masters, retaining at the same time a decided personality of his own.

67 ADORATION OF THE SHEPHERDS.

Venice, Church of San Gabbie.

In this altarpiece Savoldo reveals an intense seeking after luminous effects. Note the stupendous effect produced by the light in the background.

GIROLAMO ROMANINO

Girolamo di Romano, called Romanino, was born in Brescia about 1484, he worked also in Venetia, and died in Brescia in 1566.

68 MADONNA AND CHILD ENTHRONED; THE DIVINE CHILD CROWNED BY TWO ANGELS; BELOW, LEFT, SAINT PROSDOCIMO AND SAINT MONICA, RIGHT, SAINT BENEDICT AND SAINT GIUSTINA, IN THE CENTRE AN ANGEL MUSICIAN.

Padua, Museo Civico.

Altarpiece of 1513. This work represents the Venetian period of the Artist at his best.

DOMENICO CAPRIOLO

Born in Venice in 1494, Capriolo died at Treviso, assassinated, in 1528. An artist who moved in the artistic sphere of Giorgione and other great Venetian artists of the period.

ADORATION OF THE MAGI.

69

Motta di Luenna, Church of the Cappuccini.

The attribution to Capriolo is by Crowe and Cavalcaselle (ed. 1914) and by Finco (1929).

LORENZO LOTTO

Perhaps born in Venice in 1480 and died at Lored in 1566. He was at Recanati, Treviso, Roma and Bergamo. An artist with a great deal of personality notwithstanding the evident influence of Raffaello and the German school. Recent criticism has given him an outstanding position in Venetian painting.

PAGE WITH A CLUB.

70

PAGE WITH A SWORD.

71

Treviso, Church of S. Nicolò.

The two armed pages which form part of a decorative piece representing an arras, were affrescoed at the sides of a funeral monument erected between 1460 and 1502 at Treviso.

MADONNA AND CHILD ENTHRONED, BELOW, LEFT, SAINT PETER AND SAINT CHRISTINE, RIGHT SAINT LIBERALE AND SAINT GEORGE.

72

73 LUNETTE WITH «PIETÀ».

S. Cristina al Tirolo (Trevise) Parish Church.

Altarpiece, archaic in character with a sensibility resembling the art of Vivarini. Note the subtle psychological character of the various figures.

74 ASSUMPTION OF THE VIRGIN BETWEEN SAINT ANTHONY THE ABBOT AND SAINT BASIL.

Asolo, Parish Church.

Altarpiece of 1500. Note the archaic immobility of the figure of the Madonna and the commotion expressed in the faces of the two saints: the face of St. Anthony is somewhat rude while that of St. Basil expresses great refinement.

75 PORTRAIT OF A DOMENICAN DISPENSER.

Trento, Museo Civico.

Portrait of a Dominican belonging to a Dominican monastery in Venice, of the year 1520; the modelling is soft and the particulars show great refinement.

76 SAN NICOLÒ IN GLORY BETWEEN TWO ANGELS, SAINT JOHN THE BAPTIST AND SAINT LUCY. IN THE LANDSCAPE SAINT GEORGE LIBERATES THE PRINCESS.

Venice, Church of S. Maria del Carmine.

A work which concludes the Venetian period of Lotto (1526-29); his interpretation of the landscape shows a definite artistic personality. Note the sorrowful expression of the characters.

77 SAINT ANTHONY BISHOP OF FLORENCE ENTHRONED AND DEACONS DISTRIBUTING ALMS TO THE POOR.

Venice, Church of Ss. Giovanni e Paolo.

Altarpiece finished in 1542. An extremely modern interpretation of a begonia crowd.

VINCENZO CATENA

Another Giorgionesque artist who worked between 1495 and 1511.

JUDITH WITH THE HEAD OF HOLOFERNES.

78

Venice, Fondazione Querini Stampalia.

Typically Giorgionesque for subject, composition and colour.

GIOVANNI CARIANI

Born in Venice 1485 and died in 1547-48. Formed in the atmosphere of Giorgione and Palma; he conserves in his figures a rude, decided character.

PORTRAIT OF A GENTLEMAN.

79

Venice, RR. Gallerie dell'Accademia.

A rather characteristic portrait of Cariani under the influence of Palma.

DOMENICO MANCINI

His biographical dates are uncertain. He was certainly influenced by Giorgione; he is still a subject of study on the part of art critics, to discover his individuality and activities.

MADONNA AND CHILD ENTHRONED WITH ANGEL MUSICIAN.

80

Lendinara, Duomo, Sacristy.

The picture is the central part of a triptych, the other two parts have been lost. The figures of the Madonna and Child are derivations from

other painters: his use of colour is particularly interesting: he has a richness of tone which he uses with a boldness that reminds us of Titian.

BERNARDINO LICINIO

Born in 1489 (perhaps at Bergamo), he is documented till 1549. He was of the Giorgione School from which he later broke away. He specialized in portrait painting.

81 PORTRAIT OF A FIERAMOSCA.

Pavia, Museo Civico.

A portrait formerly attributed to Giorgione, now assigned by Benson to Licinio. Note the thoughtful abandonment of the character and the soft blending of the colour tones.

FRANCESCO TORBIDO CALLED IL MORO

Born in Venice between 1482-83, died in Verona in 1562. He belongs to the Veronese School. Besides his Giorgionesque style, there are elements in his work, that show he was first acquainted with the school of Lotto and later with that of Giulio Romano and felt the influence of both.

82 PORTRAIT OF A CROWNED SHEPHERD.

Fadua, Museo Civico.

One of the most beautiful works executed by Torbido during his Giorgionesque period.

TIZIANO

Tiziano (Titian) Vecellio was born at Pieve di Soligo between 1485 and 1490; he died in Venice in 1576.

One of the most celebrated painters of the world, honoured during his lifetime by Princes, Kings, Popes and even by Charles V himself.

With the power of his genius he renewed himself in various phases of his pictorial activities until his late old age, when he opened the doors to the new painting of Europe.

SAINT MARK ENTHRONED; LEFT, SAINTS COSMO AND DAMIANO; RIGHT, SAINTS ROCCHUS AND SEBASTIAN. 83

Venice, Basilica of Santa Maria della Salute.

One of the most interesting early works by Titian: it represents the moment when, although influenced by Giorgione, with his powerful personality, he was able to break away from that school.

THE ANNUNCIATION WITH PORTRAIT OF CANO- NICO BROCCARDO MALCHIOSTRO. 84

Treviso, Duomo.

Altarpiece. Commissioned by a Canon and characterized by his own portrait on the background: note the intense luminousness and sense of space. It dates from 1520-22.

SAINT GIOVANNI ELEMOSINARIO. 85

Venice, Church of S. Giovanni Elemosinario.

A masterpiece painted about 1537: the composition is simple but the richness and democracy of the colouring is remarkable.

86 THE ANNUNCIATION.

Venice, Church of S. Salvatore.

Another masterpiece by Titian executed about forty years later than the Annunciation of Treviso. A work which reveals the dramatic impetus of the painter in the most mature period of his life.

MORETTO

Alessandro Bonvicino, called Moretto was probably born at Brescia in 1498 and died there in 1554. Among the painters of Brescia, it is Moretto who is most faithful to the Lombard tradition of Toppa.

87 THE SUPPER IN THE HOUSE OF THE PHARISEE.

Venice, Church of S. Maria della pietà.

A work executed by Moretto in 1544. In this supper the author foreshadows the famous supper of Veronese.

GIOVANNI ANTONIO PORDENONE

Born about 1483-84, died in 1539. A powerfully plastic painter, he approaches Raffaello, whose style helped him to give movement to the monumental masses of his compositions.

88 MADONNA AND CHILD ENTHRONED: LEFT, SAINTS JOHN THE BAPTIST AND CATHERINE, RIGHT, SAINTS JOHN THE EVANGELIST AND PETER, BELOW AN ANGEL MUSICIAN.

Susegana, Parish Church of St. Elisabetta.

A fundamental early work of Pordenone, after coming under the influence of Giorgione and before leaving for Rome.

MADONNA AND DIVINE CHILD ENTHRONED: 89 LEFT, SAINTS ANTHONY THE ABBOT AND LEONARDO, RIGHT, SAINTS CATHERINE AND JOHN THE BAPTIST, BELOW TWO PUTTI.

Moriago, Parish Church.

Executed in 1530, adopting the same scheme of the Susegana altarpiece, but with a different pictorial interpretation.

BONIFACIO VERONESE

Bonifacio dei Pitati, called Bonifacio Veronese, was born in Verona about 1487 and died in Venice 1553. He had contact with Palma the elder but not without feeling the influence of Tiziano.

MADONNA AND CHILD IN GLORY; BELOW SAINT MARK AND SAINT AGNES. 90

Padua, Church of the F. Immacolata.

A much debated work, finally assigned to Bonifacio Veronese.

ANDREA SCHIAVONE

Born at Zara and died in Venice in 1565. He was formed in the School of the great Venetian Painters, also on Parmigianino, whom he knew through prints. Notable for his profound knowledge of colour.

THE ANNUNCIATION. 91**THE NATIVITY. 92**

Venice, Church of S. Maria del Carmine.

These two paintings on wood were at one time in the front of the Coro of the Chiesa del Carmine, afterwards on the parapets of the organ.

PARIS BORDONE

Born at Treviso in 1500 and died in 1571. He was formed in the atmosphere of Titian, reaching however polished and elegant forms of his own.

93 SACRED MYSTERIES.

Treviso, Cathedral, Sacristy of the Canonick.

A late work of the Master, painted between 1551 and 1557: interesting for the freedom with which he narrates the various sacred episodes.

A VENETIAN PAINTER BELONGING TO THE
EARLY YEARS OF THE CINQUECENTO

94 THE RESURRECTION OF CHRIST.

Venice, Church of S. Francesco della Vigna.

A picture of 1516, the subject of much discussion among critics for its attribution by Berenson to Mancini and by Wilde to Donatello Veronese. It is without doubt by an artist who felt the influence of Giorgione.

FRANCESCO DA MILANO

Francesco Pagani, or Figini, called Francesco da Milano, was active between 1502 and 1542. A provincial artist of a secondary order.

95 ADORATION OF THE SHEPHERDS.

Concigliano, Church of S. Martino.

A work originally in the Scuola del Marzogni, it belongs to the third or fourth decades of the sixteenth century.

TINTORETTO

Tintoretto was born in 1518 and died in 1594. With Titian and Giorgione he is one of the greatest Masters of all centuries and of all schools. Light and shade is the fundamental problem for him and his visionary and dramatic compositions are fantastically constructed with this means.

SAINT DEMETRIUS WITH THE PORTRAIT OF ZUAN
PIERO GHISI. 96

Venice, Church of San Felice.

A small altarpiece executed after 1545: a noteworthy document of the youth of Tintoretto.

THE LAST SUPPER. 97

Venice, Church of S. Marcuola.

A masterpiece of 1547, which synthesizes all the qualities of Tintoretto. Deep commotion, intense luminousness and contrasts of light and shade, decision and boldness in his brush strokes.

SAINT MARK AND SAINT JOHN. 98

SAINT LUKE AND SAINT MATHEW. 99

Venice, Church of S. Maria del Giglio.

A work which already delineates the violent and impetuous manner of Tintoretto in conducting the scenes: his brushwork has all its early vigour.

CAPTURE OF SAINT ROCCO AT MONPELLIER. 100

Venice, Church of S. Rocco.

A painting which, together with three others, was in a chapel of the Church of S. Rocco. As the painting was much darkened with age

and placed in a very bad light, it was only after its removal on account of the war that its real beauty and the fantastical conception of the artist could be duly appreciated.

PIETRO MARESCALCHI

Marescalchi was born in Feltre about 1520 and died between 1576 and 1584. Although he lived in the pictorial world of Jacopo Bassano, Schiavone and Tintoretto, he interpreted them with his own sensitive artistic vision.

101 « PIETÀ » WITH THE SYMBOLS OF THE PASSION, ADORED BY SANTA SCOLASTICA AND SANTA CHIARA.

Padua (Basilica), Parish Church.

A rare painting of this artist, which represents a real revelation of this Exhibition: the colouring is reminiscent of El Greco.

PAOLO VERONESE

Born in Verona in 1528 and died in 1588.

The most gorgeous of the Venetian painters for his colouring which is characterized by a diffused luminousness; at first the intonation is warm and sunny, later the tone becomes more subdued. His compositions are serene and of extraordinary wealth and splendour.

SAINT MATHEW.

102

SAINT LUKE.

103

Venezia, Church of San Sebastiano, Sacristy.

They are two of the Evangelists which surround the Immaculation of the Virgin, in the ceiling of the Sacristy of S. Sebastiano dated 1555.

THE MADONNA AND CHILD BETWEEN A HOLY MARTYR AND SAINT PETER.

104

Firenze, Museo Civico.

One of the noblest and most inspired works of the youthful period of Paolo Veronese (about 1556). Note the pure luminousness of the colours broken up and disposed as in a mosaic.

ADORATION OF THE MAGI.

105

Firenze, Church of S. Corona.

The almost severe intonation of the picture is based on the intimacy of the night scene. One of the most inspired works of the Master.

GIOVANNI ANTONIO FASOLO

Fasolo was born in 1530 and died in 1572. He was influenced by the early style of Veronese with whom he worked perhaps at S. Sebastiano in 1556.

THE POOL OF BETHESDA.

106

Firenze, Museo Civico.

In this work Fasolo blends cultural elements of the School of Tintoretto with a luminousness typical of Veronese.

JACOPO BASSANO

Jacopo da Ponte (called Bassano) was born at Bassano in 1510 and died in 1592. Modern criticism, annulling the erroneous opinions and prejudices of the last century, has given to Bassano his former place of honour among the great Venetian painters.

107 FLIGHT INTO EGYPT.

Bassano, Museo Civico.

A painting of 1536. In this masterpiece of Bassano's youth the most notable thing is the luminous effect of the early morning light in the landscape.

108 PORTRAIT OF A GENTLEMAN.

Bassano, Museo Civico.

One of the most efficacious and intense examples of the painting of Jacopo Bassano.

109 JESUS CRUCIFIED: THE VIRGIN AT THE FOOT OF THE CROSS WITH SANTA MARIA MADDALENA, SAINT GEROLAMO AND SAINT JOHN THE BAPTIST.

Treviso, Church of S. Tronisto.

A work probably of 1562, where the bright colouring of Jacopo Bassano becomes less vivid, in his search after more veiled and colder tones.

110 ADORATION OF THE SHEPHERDS, WITH SAINTS VITTORE AND CORONA.

Bassano, Museo Civico.

An interesting painting for the cold light and the undulating movement of the composition.

SAINT JOHN THE BAPTIST.

111

Bassano, Museo Civico.

A canvas prior to 1570, interesting for the dark blue and purple colours which mingle so wonderfully with the green of the woods.

THE PREDICATION OF ST. PAUL.

112

Mantua, Church of St. Antonio.

Altarpiece executed in 1574 in collaboration with his son. Interesting for the fantastic nocturnal atmosphere.

ST. MARTIN AND ST. ANTHONY THE ABBOT.

113

Bassano, Museo Civico.

Altarpiece executed about 1580 for the Church of St. Caterina at Bassano.

PAOLO FIAMMINGO

Pauwels Franck, Italianized into Paul Fiammingo, was born in Antwerp; in 1573 he is in Venice where he dies in 1596. He worked with Tintoretto, without losing his own particular qualities as a landscape painter.

ST. GEROLAMO WITH THE DONOR.

114

Milano, Parish Church.

A work formerly assigned to Tintoretto, later attributed to Paolo Fiammingo for the peculiarly Flemish character of the landscape.

BERNARDO STROZZI

Born in Genoa in 1581 and died in Venice in 1644. He was formed in the Genoese school, coming under the influence of Rubens and therefore of Caravaggio. In Venice he moved in the pictorial world of Veronese.

115 MADONNA AND CHILD.

Venice, Fondazione Querini Stampalia.

A little known work of the artist, but typical of his style when first he came to Venice.

116 ST. SEBASTIAN IS CARED FOR BY SAINT IRENE AND HER COMPANION.

Venice, Church of St. Benedetto.

Strozzi exalts the subject in the exuberance of his baroque style. This work constitutes a masterpiece of Strozzi's Venetian period.

GIOVANNI LISS

Born at the end of the sixteenth century at Oldenburg; after a sojourn at Amsterdam, Antwerp and Paris, he comes to Venice, where he died of the plague between 1529 and 30.

117 THE INSPIRATION OF SAINT GIROLAMO.

Venice, Church of St. Nicolò da Tolentino.

One of the principal works of Liss where his early Flemish style is grafted on to the Venetian colouristic tradition.

FRANCESCO MAFFEI

Born in Vicenza during the early part of the XVII century and died in Padua in 1660. He was one of the greatest Venetian painters of the XVII Century; he interpreted his subject in a baroque sense, adopting the wonderful colouring of Veronese and the highly imaginative qualities of Tintoretto in his compositions.

MINOR MARTYRS.

118

Schio, Church of St. Francesco.

Scene representing the Martyrdom of twenty-six Franciscan Missionary Friars in Japan. An interesting early work.

THE ANGEL AND TOBIAS.

119

Venice, Church of San Apostoli.

A little known painting, whose gorgeous colouring has only now been revealed after a recent restoration.

THE VISITATION.

120

THE FLIGHT INTO EGYPT.

121

THE ASSUMPTION.

122

Vicenza, Oratorio delle Zitelle.

Three stupendous canvases, representing episodes of the New Testament. The painter displays an extraordinary modern fancy and a powerful technique.

123 HOLY TRINITY: WITH SARA, ABRAHAM AND THREE ANGELS.*Vicenza, Church of the Servi.*

A painting of 1651. Note the violent contrasts of colour, the light and shade, and below the charming idyllic scene of a diaphanous and luminous beauty.

124 BAPTISM OF CHRIST.*Vicenza, Congregation of Christ.*

A small painting, revealing great ability in the use of colour.

125 THE MIRACLE OF CORDOVA.**126 THE MIRACLE OF PERUGIA AND FOLIGNO.***Vicenza, Oratorio of St. Nicolò da Tolentino.*

Painting where the artist interprets in the baroque style the visionary and miraculous story and where the chromatic fancy of the Master and his narrative qualities are evident. In the first he narrates the miraculous embrace of the Crucifix and the statue of St. Nicolò, carried in a procession during the plague that raged in Cordova in 1602; in the second, St. Nicolò accomplishes two miracles: the saving of the decapitated man at Perugia, by destroying the instruments of martyrdom and the men condemned to be hanged, whom the Saint supports until they are liberated.

127 ADORATION OF THE MAGI.*Padua, Church of St. Tommaso Cantuariense.*

One of the last works of Maffei: note the softness and luminousness of the colouring, following the examples of Veronese.

GIROLAMO FORABOSCO

Born in Padua about 1604 and died in Padua in 1679. A pupil of Padovanino; he is celebrated for his feminine portraits.

ECSTASY OF SAINT FRANCIS.

128

Venice, S. Nicolò da Tolentino.

A painting executed soon after 1604, an interesting example of the pathetic tendency in Forabosco.

GIULIO CARPIONI

Born in Venice in 1611, died in Verona in 1674. An incisive and exact painter. He depicts Mythological scenes in a spirited manner.

SOAP BUBBLES.

129

Vicenza, Museo Civico.

Charming picture, the forerunner of many others of similar subject in the 18th Century.

SEBASTIANO MAZZONI

Born in Florence about 1615 and died in Venice in 1685. He came to Venice while still young, where he remained all his life. He was confused with Maffei; but his colouring is more sober; he often tends towards irony.

130 DEATH OF CLEOPATRA.

Verona, Accademia del Concordi.

A characteristic painting of Mazzoni, once attributed to Maffei. The scene is related in a humorous vein.

131 THE FINDING OF MOSES.

Verona, Accademia del Concordi.

The figures in this landscape are rather small and the light and shade effects have something not unlike Rembrandt.

GIAMBATTISTA LANGETTI

Born in Genova in 1625, he later came to Venice, where he died in 1676. His paintings are interesting for their realistic character.

132 SAINT PETER.

133 SAINT PAUL.

Padua, S. Daniele.

A painting of 1675, among the best of Langetti's works: notable for its realistic style.

SEBASTIANO RICCI

Born in Belluno in 1659 and died in Venice in 1734. He was one of the principal painters of the Venetian XVIII Century, who, after many attempts, follows the coloristic tradition of the Venetian School.

MADONNA AND CHILD ENTHRONED WITH NINE SAINTS: TERESA, CATERINA, PIETRO, PAOLO, GIROLAMO, GIACOMO MAGGIORE, ROCCO, LORENZO, DOMENICO AND AN ANGEL MUSICIAN. 134

Venice, Church of S. Giorgio Maggiore.

A painting of 1708, fundamental for the Venetian School of the XVIII Century: it determines Ricci's leanings towards the luminous colouring of Veronese.

THE APPARITION OF A SAINT. 135

Venice, RR. Gallerie dell'Accademia.

His contact with Magnasco is evident.

ECSTASY OF SANTA TERESA. 136

Vicenza, Church of St. Marco.

A little known work by this master, but remarkable for the grandiose conception and for beauty of colour.

ROSALBA CARRIERA

A woman painter born in Venice in 1758. Famous for her pastel portraits. She was the fashionable portrait painter in Paris, Vienna and Venice in her day.

PORTRAIT OF THE FRENCH CONSUL MONSIEUR G. LEBLOND. 137

Venice, RR. Gallerie dell'Accademia, n. 470.

The portrait was being painted in 1727.

138 SELF PORTRAIT.

Rome, Accademia dei Concordi.

139 PORTRAIT OF A LADY.

Treviso, Museo Civico.

One of the most refined examples of the art of Rosalba Carriera.

GIOVANNI ANTONIO PELLEGRINI

Born in Venice in 1675, he worked in England and in France, in Flanders in Holland, in Germany and Austria, dying in Venice in 1741.

140 MARTYRDOM OF ST. VITALE.

Venice, Church of St. Vitale, Sagrestia.

A work of great pictorial vigour; recently acknowledged as belonging to Pellegrini.

MARCO RICCI

A nephew of Sebastian, born at Belluno in 1676 and died in Venice in 1729; he worked in the principal Italian cities and was twice in London. In Venice he was the creator of landscape painting.

141 LANDSCAPE WITH WATERFALLS AND FIGURES.

Venice, RR. Gallerie dell'Accademia.

An early work of the painter. He paints the scenery with strong light and shade effects.

MARCO E SEBASTIANO RICCI

CLASSICAL RUINS AND FIGURES.

142

Vicenza, Museo Civico.

A typical example of the taste for ruins that Pannini started in Rome. This painting is the result of collaboration between Sebastian the uncle and Mark the nephew - the former is responsible for the figures, the latter for the ruins.

JACOPO AMIGONI

Born in Venice in 1683, he afterwards went to Bavaria, London and Paris. He was court painter to Ferdinand the VI in Madrid where he died in 1752.

VENUS AND ADONIS.

143

Venice, RR. Gallerie dell'Accademia, n. 743.

This work of 1743, is one of the most tasteful of Amigoni's Compositions.

GIAMBATTISTA PIAZZETTA

Piazzetta was born in Venice in 1683; he worked in the school of Crespi at Bologna and died in Venice in 1754. One of the greatest Masters of the Venetian XVIII Century. Characteristic for the dramatic effects of his chiaroscuro.

144 ECSTASY OF SAINT FRANCIS.

Vicenza, Museo Civico.

Altarpiece executed by Piazzetta about 1732: one of the most powerful works by this artist both for style and feeling.

145 JUDITH IN THE TENT OF HOLOFERNES.

Venice, Scuola Grande del Carmine.

Judith having entered the tent of Holofernes, looks at the recumbent figure of her future victim. A late work of Piazzetta.

146 SAINTS VINCENZO, GIACINTO E LORENZO BERTRANDO.

Venice, Church of the Gesuati.

In this gathering of Saints, of 1730, we find new and bold daylight effects. Note the stupendous beauty of the Angel precipitating from heaven.

GIULIA LAMA

A Venetian painter, of whom we have no exact biographical dates; she earned her living as a lace-maker. The most faithful pupil of the school of Piazzetta.

147 A HOLY MARTYR IN GLORY.

Malanero, Chiesa Arcipretale.

A characteristic work of the painter, attributed to her by Pioven. The Martyr is surrounded by angels and putti.

GIAMBATTISTA PITTONI

Born in Venice in 1687, where he died in 1767. A painter who produced many works representative of the Venetian Rococò period.

SAINT PETER AND SAINT PAUL WITH POPE PIUS V. ADORING THE MADONNA AND CHILD. 148

Vicenza, Church of St. Corona.

A small altarpiece executed in 1723: it is one of the most vivid works of Pittoni, both for the colouring and for the boldness and nervousness of the figures.

JOVE PROTECTS JUSTICE, PEACE AND THE SCIENCES. 149

Venice, Ca' Pesaro.

From the ceiling of a room at Ca' Pesaro. It reveals an extraordinary freshness of tone.

NICOLA GRASSI

Born in Carnia in 1682 and died in 1748. Like Pittoni in his compositions and style, notable for his warm colouring.

REBECCA AT THE WELL AND ELEAZARO. 150

Venice, Oratorio delle Sacre Stimmate (St. Francesco della Vigna).

A typical example of Grassi's early style, for the contrasts of light and shade and the elasticity of the figures.

GASPARO DIZIANI

Born at Belluno in 1689; he worked in Rome and Dresden and lived for many years in Venice. He was a scholar of Sebastiano Ricci.

151 THE MIRACLE OF GIDEON.

Padua, Church of the Immacolata.

One of the six canvases given by the Counts Ferri to the Chiesa dell'Immacolata. A typical work of Gasparo Diziani.

GIAMBATTISTA TIEPOLO

Born in Venice in 1669, he was the greatest Venetian painter of the XVIII Century. He worked in many of the principal Italian cities and also at Würzburg and Madrid, where he painted the decorations in the Royal Palace and died in that City in 1770. He was an insuperable master in aerial perspective.

152 THE SACRIFICE OF ISAAC.

Venice, Church of the Ospedaletto.

One of the "pennacchi" which decorate the Church of Ospedaletto: it is the first known work of Tiepolo, executed when he was about twenty years old and still under the influence of Piazzetta.

153 ABRAHAM AND THE ANGELS.

Venice, Scuola Grande di S. Rocco.

One of the most striking examples of Tiepolo's powerful colouring; executed probably about 1751.

HUMILITY AND MECKNESS.

154

FAITH, HOPE AND CHARITY.

155

Venice, Scuola del Carmine.

Examples displaying Tiepolo's decorative sense and powerful knowledge of colour: these form part of the ceiling of the Scuola Grande del Carmine. Humility and Meekness is dated 1744.

SAINT PAUL HEALS ONE POSSESSED OF THE EVIL SPIRIT.

156

Padua, Museo Civico.

A work executed in 1746. Brilliant for the distribution of the colours and for the light effects, especially noticeable in the crowd: the drawing reveals the typical ease with which Tiepolo composed his work.

A MIRACLE OF SAINT ANTHONY.

157

Milano, Chiesa Parrocchiale.

Saint Anthony heals a young man who has cut off his own foot, as a punishment for having struck his mother. The composition of the scene provides a motive for Tiepolo to display his ability in expressing the various feelings of the characters.

SAINTS ROCCO AND SEBASTIANO.

158

Norcia Vicentina, Parish Church.

A little known work of Tiepolo: note the simplicity of the figures of St. Rocco and St. Sebastiano and the particularly realistic character of the old infirm woman. A work executed soon after 1757.

SAINT CATERINO DA THIENE.

159

Rampazzo (Vicenza), Parish Church.

Small altarpiece not dated: remarkable for its delicacy of colouring, executed probably during the Vicenza period of the artist in 1757.

160 ST. TECLA FREES ESTE OF THE PLAGUE.*Este, Cathedral of St. Tecla.*

One of the most grandiose and spectacular canvases conceived and executed by Giambattista Tiepolo: the huge dimensions of the painting in no way diminish the artist's power of expression, visible in every particular and in the psychological intensity of each character.

CANALETTO

Antonio Canal, called Canaletto, was born in Venice in 1697, where he died in 1768. He was twice in Rome and once in London. A great perspective artist, Canaletto devoted himself almost exclusively to view painting, giving magnificent examples of a diffused luminousness in the atmosphere: his art inspired English landscape painters of the XVIII and XIX centuries and undoubtedly influenced the French School of the early nineteenth century.

161 PORTICOES IN PERSPECTIVE.*Venice, R.R. Gallerie dell'Accademia.*

Admirable study in perspective which gained for Canaletto admittance to the Venetian Academy of painting and Sculpture in 1763.

GIAMBATTISTA MARIOTTI

Born in Venice at the end of the 17th Century and died in Padua in 1765. A painter little known.

GUARDIAN ANGEL, SAINT ANTHONY WITH INFANT JESUS, SAINT GIOVANNI NEPOMUCENO AND SAINT FRANCESCO DI PAOLA. 162*Padua, Church of S. Croce.*

One of the altarpieces of Mariotti for the Church of S. Croce in Padua, where the style of Maffei is evident, but with more powerful effects of light and shade.

PIETRO LONGHI

Born in Venice in 1702, where he died in 1785. The most celebrated painter of small interior scenes of Venetian life of the 18th Century.

*** LA POLENTA *.** 163*Venice, Ca' Rezzonico.*

An early work of the artist.

THE GEOGRAPHY LESSON. 164*Padua, Museo Civico.*

Another characteristic painting of the Master, executed in a humorous and narrative vein.

WILD DUCK SHOOTING. 165*Venice, Fondazione Querini Stampalia.*

One of the few landscapes by Longhi: observe the marked contrast between the elegant huntsman and the boatmen. A lively and realistic work.

166 THE LITTLE BLACK MESSENGER BOY.*Venezia, Ca' Rezzonico.**Another masterpiece by Longhi, belonging to his mature years.***167 THE SACREDO FAMILY.***Venezia, Fondazione Querini Stampalia.**A spirited and refined little painting, representing a domestic scene of the Venetian eighteenth Century.***168 PORTRAIT OF A GENTLEMAN.***Treviso, Museo Civico.**Pietro Longhi painted few portraits: this is one of the most characteristic.***FRANCESCO ZUCCARELLI***Born near Florence in 1702. He went to Paris and London and died in Florence in 1788. He devoted himself almost exclusively to landscape which he interpreted with an avowed and pastoral feeling.***169 LANDSCAPE WITH MAIDENS AT A STREAM.***Venezia, Museo Civico.**With scenographic ability the painter distributed in depth the various planes of the composition.***170 PASTORAL SCENE.***Venezia, Museo Correr.**One of the best examples of the painter's style.***PASTORAL SCENE WITH SHEPHERD BOY.****171***Strà, Villa Nazionale.***LANDSCAPE WITH HUNTER REPOSING.****172***Strà, Villa Nazionale.**A work perhaps executed after the artist's English period.***GIUSEPPE ZAIS***Born in 1709 and died in Treviso in 1784. To the style of Marco Ricci he unites that of Zuccarelli, which reveals greater ease and softness.***LANDSCAPE WITH SHEPHERDS AND FLOCKS.****173***Strà, Villa Nazionale.**This painting formerly assigned to Zuccarelli, has all the characteristics of Zais.***LANDSCAPE WITH SHEPHERDS AND TOWER.****174***Strà, Villa Nazionale.**The influence of Ricci is evident in the landscape and in the subject.***LANDSCAPE WITH BRIDGE.****175***Venezia, Museo Civico.**It is one of the freshest and best known landscapes of Zais.***LANDSCAPE WITH PEASANTS.****176***Rovigo, Museo del Seminario.*

177 LANDSCAPE WITH BRIDGE AND PEASANTS.*Rovigo, Museo del Seminario.***FRANCESCO FONTEBASSO**

Born in Venice in 1709, he went in 1760 to the Court of St. Petersburg and died in Venice in 1769. He worked a great deal as a decorator and as an «a fresco» painter; evidently influenced by Sebastiano Ricci and by Giambattista Tiepolo.

178 MADONNA AND CHILD BETWEEN SAINT MARK AND VENICE.*Venice, CA Rizzonico.*

Lunette formerly assigned to Sebastiano Ricci, his master, whereas it is a typical painting of Fontebasso.

MICHELE MARIESCHI

A painter of landscape and an engraver; he was born in Venice in 1710 and died in 1743. Marieschi was one of the earliest followers of Canaletto.

179 LANDSCAPE WITH RUINS, PEASANTS AND GOATS.*Venice, RR. Gallerie dell'Accademia.*

Typical example of Marieschi's brushwork.

FRANCESCO GUARDI

He was born in Venice in 1712 and died there in 1793. One of the greatest painters of the Venetian eighteenth century. He was not only a great landscape painter but also a figure painter, but for him both landscape and figure are but occasions for his magical art, all intent upon blending colour and light with a modernity which foreshadows the impressionists.

DAWN. 180**NEPTUNE. 181****VENICE. 182****MARS. 183***Venice, Palazzo Labia.*

Paintings which form part of a ceiling in the Labia Palace in Venice. Masterpieces of Guardi, for the interpretation and transfiguration of the figure and the atmosphere.

ART OF THE «CORONERI» (ROSARY MAKERS). 184*Venice, Museo Civico Correr.*

One of those small paintings on wood, which served as a cover to the list of Arts and Crafts in Venice. These signs or covers were generally executed by the people, but this has been assigned to Guardi.

IL CAPPELLA

Francesco Dagguà called Cappella, was born in Venice in 1714 and died in 1764; he was one of the best followers of the Piazzetta School.

185 MADONNA AND CHILD.

Venice, RR. Gallerie dell'Accademia.

Formerly attributed to Piazzetta and later assigned to Cappella by Pallucchini.

ANTONIO DIZIANI

Born at Venice in 1737 and died there in 1797; he devoted himself to landscape which he interpreted with a narrative spirit.

186 ALPINE LANDSCAPE ON THE SHORE OF A LAKE.

Venice, RR. Gallerie dell'Accademia.

On the back of the painting there is an early attribution to Diziani, in fact this is a characteristic example of his work.

GIANDOMENICO TIEPOLO

The son of Giambattista, he was born in Venice in 1727 and died in 1804. Formed in the school of his father, he turned later towards subjects altogether new, prosaic and realistic, compared to the epic and fabulous subjects of his father.

187 SAINT OSVALDO IMPLORES A MIRACLE.

Mosengo, Parish Church.

One of the best works of Giandomenico, executed while under the influence of his father. It shows a less decided character than the work of the latter and a sentimental and pathetic feeling, typical of his art.

SAINT JOHN THE BAPTIST PREACHING TO THE CROWD. 188

Treviso, Museo Civico.

An extremely modern interpretation.

ALESSANDRO LONGHI

A son of Pietro, he was born in Venice in 1733 and died in 1813. He devoted himself almost exclusively to portrait painting, leaving notable examples.

189 PORTRAIT OF GIULIO CONTARINI DA MULA.

Rovigo, Accademia del Concordi.

A beautiful symphony in blue.

190 PORTRAIT OF PADRE LODOI.

Venice, RR. Gallerie dell'Accademia.

One of Alessandro Longhi's early portraits, while still under the influence of Negari. Padre Lodoli was famous for his architectural studies.

ANTONIO CANOVA

Antonio Canova was born at Possagno in 1757 and died in Venice in 1822. He was the greatest Venetian sculptor of the nineteenth Century and celebrated in all the capitals of Europe. He was also a painter. He is the most typical representative of the Italian Neo-classicism.

191 PORTRAIT OF AMEDEO SVAIER.*Venice, Museo Civico Correr.*

A rare painting by the celebrated sculptor, who reveals in this painting a sense of caricature, an aspect of the XVIII Century, little known in him.

GIUSEPPE BERNARDINO BISON

Bison was born in Palmanova in 1762 and died in 1844. Formed in the Venetian School of the XVIII century, he introduced a romantic element into his art at the beginning of the XIX Century.

192 A ROMANTIC LANDSCAPE.*Torino, Museo Civico.*

A typical example of landscape painting by Bison.

**CATALOGUE OF THE MINIATURES
OF THE CORRER MUSEUM**

- | | |
|---|------|
| BREVIARY OF THE CHURCH OF SPALATO.
Miniature of 1291. Parchment (Acquired by Correr Museum). | I |
| MARIEGOLA (Charter of rules and regulations) OF THE SCHOOL OF ST. THEODOR.
Miniature of the early XIV Century. Manuscript on parchment (Correr Collection). | II |
| ANTIPHONAL.
In the miniature at the foot of the page is the portrait of the Doge Marino Zorzi (1311-1312). Manuscript on parchment (Correr Collection). | III |
| MARIEGOLA GUILD OF THE FURRIERS OF "OVRA VERA".
Miniature of 1334. Manuscript on parchment (Correr Collection). | IV |
| CAPITULARY OF THE DUCAL COUNCILLORS.
Miniature of 1342-1375. In the first letter is the portrait of a Ducal Councillor in ceremonial robes. Manuscript on parchment (Correr Collection). | V |
| PROMISSIONE (oath of Allegiance) OF THE DOGE ANDREA DANDOLO.
Miniature of 1343. In the first illuminated letter is the portrait of the Doge. Manuscript on parchment (Correr Collection). | VI |
| CRISTOFORO DE' BELDOMANDI.
"Canones de motibus corporum supercoelestium" (Astrological Treatise)
Miniature of the early XVI Century. Manuscript on parchment (Cicogna Collection). | VII |
| FRONTISPIECE OF THE MARIEGOLA OF THE SCHOOL OF SAINT MARK.
Miniature of the Middle of the XIV Century. Manuscript on parchment (Correr Collection). | VIII |
| MARIEGOLA OF THE SCHOOL OF SANTA CATERINA DEI SACCHI.
Miniature of Cristoforo Cortese 1357. Manuscript on parchment (Cicogna Collection). | IX |
| MARIEGOLA OF THE SCHOOL OF SAN MARTINO.
Miniature of 1362. Manuscript on parchment (Acquired by Correr Museum). | X |

- XI OATH OF ALLEGIANCE OF PAOLO BELEGNO PROCURATOR OF SAINT MARK'S - DE SUPRA.
 Miniature of 1362. Manuscript on parchment (Cicogna Collection).
- XII MARIEGOLA OF THE GUILD OF WOOL WORKERS IN VENICE.
 Miniature of 1385. Manuscript on parchment (from the Zappelli Collection).
- XIII BOOK OF THE LEGEND OF SAINTS PETER AND PAUL, OF SAINT ALBANO AND THE VISIT OF THE POPE ALEXANDER III TO VENICE.
 Miniature of the early XV Century. Manuscript on parchment (Correr Museum).
- XIV BOOK OF THE LIFE AND MIRACLES OF SAINT MARK.
 Miniature of the early XV Century. Manuscript on parchment (Correr Collection).
- XV INVENTORY OF THE RELICS AND APPOINTMENTS OF THE SCHOOL OF SAINT MARK'S.
 Miniature of 1411. Manuscript on parchment (Acquired by Correr Museum).
- XVI MARIEGOLA OF THE RAG-SELLERS' GUILD.
 Miniature of the first half of the XV Century. Manuscript on parchment. (Acquired by the Correr Museum).
- XVII MARIEGOLA OF THE WATER-SELLERS' GUILD UNDER THE PROTECTION OF SAINT COSTANZA.
 Miniature of 1471. Manuscript on parchment (Acquired by the Correr Museum).
- XVIII PROMISSIONE OF THE DOGE NICOLÒ MARCELLO.
 Miniature of 1473. Manuscript on parchment (Cicogna Collection).
- XIX OATH OF ALLEGIANCE OF AGOSTINO BARBARIGO PROCURATOR OF SAINT MARK'S - DE SUPRA.
 Miniature of 1484. Manuscript on parchment (Correr Collection).
- XX OATH OF ALLEGIANCE OF BERTUCCI CONTARINI PROCURATOR OF SAINT MARK'S - DE SUPRA.
 Miniature of 1485. Manuscript on parchment (Cicogna Collection).
- XXI OATH OF ALLEGIANCE GIOVANNI LEZZE PROCURATOR OF SAINT MARK'S - DE SUPRA.
 Miniature of 1486. Manuscript on parchment (Correr Collection).

- COMMISSION OF THE DOGE AGOSTINO BARBARIGO TO GIROLAMO CAPPELLO PODESTÀ AND CAPTAIN-AT-VELTRE.
 Miniature of 1487. Manuscript on parchment (Cicogna Collection). XXII
- COMMISSION OF THE DOGE AGOSTINO BARBARIGO TO DOMENICO TRON PODESTÀ AT ESTE.
 Miniature of 1490. Manuscript on parchment (Acquisition of the Correr Museum). XXIII
- MARIEGOLA OF THE SCHOOL OF SAINTS ALESSANDRO AND VINCENZO AT S. SILVESTRO.
 Miniature on parchment of 1491. Manuscript on parchment. XXIV
- MARIEGOLA OF THE SCHOOL OF SANTO STEFANO PROTO-MARTYR.
 Miniature of 1493. Manuscript on parchment (Correr Collection). XXV
- OATH OF ALLEGIANCE OF ANTONIO GRIMANI SON OF MARINO PROCURATOR OF SAINT MARK'S - DE SUPRA.
 Miniature of 1494. Manuscript on parchment (Correr Collection). XXVI
- OATH OF ALLEGIANCE OF ANTONIO GRIMANI PROCURATOR OF SAINT MARK'S.
 Miniature of the early XVI Century. Manuscript on parchment (Acquired by the Correr Museum). XXVII
- OFFICE OF THE MADONNA.
 Miniature of the early XVI century. Manuscript on parchment (Cicogna Collection). XXVIII
- MARIEGOLA OF THE SCHOOL OF SAINT ROCCHUS AND SAINT NICOLÒ AT SAN GIULIANO.
 Miniature of the beginning of the XVI Century. Manuscript on parchment (Cicogna Collection). XXIX
- COMMISSION OF THE DOGE LEONARDO LOREDAN TO ANTONIO CALBO LIEUTENANT AT UDINE.
 Miniature of 1504. Manuscript on parchment (Cicogna Collection). XXX
- COMMISSION OF THE DOGE LEONARDO LOREDAN TO DOMENICO CONTARINI CAPTAIN AT VERONA.
 Miniature of 1504. Manuscript on parchment (Cicogna Collection). XXXI
- MARIEGOLA OF THE SCHOOL OF SAINT GIROLAMO.
 Miniature of 1504. Manuscript on parchment (Cicogna Collection). XXXII

- XXXIII COMMISSION OF THE DOGE LEONARDO LOREDAN TO SEBASTIANO CONTARINI PODESTÀ AND CAPTAIN OF CAPODISTRIA.
Miniature of 1506. Manuscript on parchment (Correr Collection).
- XXXIV MARIEGOLA OF THE SCHOOL OF THE HOLY SACRAMENT AT SAN CASSAN.
Miniature of 1506. Manuscript on parchment (Acquired by the Correr Museum).
- XXXV COMMISSION OF THE DOGE LEONARDO LOREDAN TO GIACOMO CORNER LIEUTENANT AT UDINE.
Miniature of 1510. Manuscript on parchment (Cicogna Collection).
- XXXVI COMMISSION OF THE DOGE LEONARDO LOREDAN TO ANDREA TIEPOLO PODESTÀ AT MONTAGNANA.
Miniature of 1511. Manuscript on parchment (Tiepolo Collection).
- XXXVII MARIEGOLA OF THE SCHOOL OF SAINT GIUSEPPE AT ST. SILVESTRO.
Miniature 1515. Manuscript on parchment (Correr Collection).
- XXXVIII COMMISSION OF THE DOGE ANDREA GRITTI TO NICOLÒ MOROSINI PODESTÀ AT CASTELFRANCO.
Miniature of 1524. Manuscript on parchment (Cicogna Collection).
- XXXIX COMMISSION OF THE DOGE ANDREA GRITTI TO MARINO DONÀ PODESTÀ OF MOTTA.
Miniature of 1524. Manuscript on parchment (Correr Collection).
- XI COMMISSION OF THE DOGE PIETRO LANDO TO GIOVANNI CAPPELLO CAPTAIN AT BRESCIA.
Miniature of 1540. Manuscript on parchment (Correr Collection).
- XLI PROMISSIONE OF THE DOGE FRANCESCO VENIER.
Miniature of 1553. Manuscript on parchment (Correr Collection).
- XLII MARIEGOLA OF THE ARTE DEI CALAFATI (CALKERS) OF THE ARSENAL OF VENICE.
Miniature of Giorgio Colonna of 1577-79. Manuscript on parchment (Acquired by the Correr Museum).
- XLIII FRONTISPIECE OF THE COMMISSION OF THE DOGE NICOLÒ DA PONTE (?) (1528-1585) TO A NOBLEMAN OF THE CAPPELLO FAMILY.
Parchment. Miniature attributed to Giorgio Colonna second half of the XVI Century.

- FRONTISPIECE OF THE COMMISSION OF THE DOGE MARINO GRIMANI TO FRANCESCO TIEPOLO AT VICENZA.
Miniature of 1597. Manuscript on parchment (From the Tiepolo Collection).
- XLIV MARIEGOLA OF THE COOPERS' GUILD.
Miniature of 1596. Manuscript on parchment (Cicogna Collection).
- XLVI COMMISSION OF THE DOGE MARINO GRIMANI TO FRANCESCO TIEPOLO CAPTAIN AT VICENZA.
Miniature of 1597. Manuscript on parchment (From the Tiepolo Collection).
- XLVII MARIEGOLA OF THE OIL AND SOAP DEALERS' GUILD.
Miniature of 1597. Manuscript on parchment (Donation).

0620

Declassified E.O. 12356 Section 3.3/RND No.

1735016

*CINQUE SECOLI
DI PITTURA
VENETA*

201247418

CINQUE SECOLI
DI
PITTURA VENETA

CATALOGO DELLA MOSTRA

A CURA DI

RODOLFO PALLUCCHINI

11^a EDIZIONE

VENEZIA 1945
Procuratie Nuove

1^a EDIZIONE 21 LUGLIO 1945
11^a EDIZIONE 14 AGOSTO 1945

PROPRIETÀ LETTERARIA
TUTTI I DIRITTI RISERVATI

LIBRERIA SERENISSIMA - VENEZIA - DEPOSITARIA
CON I TIPI DI CARLO FERRARI - VENEZIA

LA MOSTRA
DEI CINQUE SECOLI DI PITTURA VENETA
È ORGANIZZATA A CURA DEL
COMUNE DI VENEZIA

PRESIDENTE
Professor GIOVANNI PONTI
Sindaco di Venezia

COMITATO DI PRESIDENZA

VICERINDACE:
Ing. GIOVANNI CICOGNA - AVV. GIO. BATTA GIANQUINTO
ARTURO VALENTINI
ASSESSORE ALLE BELLE ARTI: AVV. PIETRO MONICO

COMMISSIONE CONSULTIVA

Dottor NINO BARBANTINI • Monsignor ETTORE BRESSAN

Professor LUIGI COLETTI • Professor GIUSEPPE DELOGU

Professor GIUSEPPE FIOCCO • Architetto FERDINANDO FORLATI

Professor GIULIO LORENZETTI • Professor VITTORIO MOSCHINI

DIRETTORE

Professor RODOLFO PALLUCCHINI

DIRETTORE AMMINISTRATIVO: GUGLIELMO MANZINI

Quando il furore aereo, per scalzare il nemico, investì a pieno anche le campagne e le ville della nostra regione, dove avevano rifugio le maggiori opere d'arte staccate dai loro altari e dalle pareti delle Gallerie, l'ansiosa cura dei conservatori trovò in Venezia l'ultimo asilo.

Il Palazzo Ducale, le Procuratie Nuove, Ca' Pesaro, Ca' Rezzonico, la Ca' d'Oro, l'Accademia, il Seminario ed altri edifici accolsero di ritorno i dipinti delle chiese e dei musei veneziani.

Nell'ultima fase del conflitto, poi, affluirono a Venezia, come in oasi sicura, anche le grandi pitture delle altre città e paesi del Veneto: delle provincie cioè di Padova, di Treviso, di Vicenza, di Rovigo ecc.

Così, alla fine della guerra, nei nostri depositi vennero a trovarsi i maggiori tesori artistici della Regione: una collezione rara e superba!

Fin dai primi giorni della liberazione sorse l'idea di esporre questa preziosa scelta di pitture, che va da Paolo Veneziano al Tiepolo e al Canova: una sintesi di esperienze artistiche tra le più alte e luminose di tutta la pittura, attraverso il corso di cinque secoli, onde venne il titolo che ebbe subito universale consenso.

Così Venezia, quasi immune dalle offese belliche, cessato appena il furore della guerra, appresta questo simbolico convegno di artisti da remote e diverse età, quasi a voler celebrare, sopra gli odi e le lotte cruente, sopra le distruzioni e le stragi, la potenza sublime e rasserenatrice dell'arte, quasi a dare alle anime agitate di pace e desiderose di elevazione il godimento dei fantasmi che passarono per l'anima dei grandi spiriti, che l'arte fermò nel colore.

Le ampie e luminose sale del Correr alle Procuratie Nuove, appositamente allestite, lungo la Piazza incomparabile, mostreranno le opere salvate dalla guerra, ordinate in tempo di primato dalla passione e dalla bravura del nostro Pallucchini.

Sono ottanta Maestri, fra i maggiori: tranne qualche lacuna, tutti i grandi della tradizione veneziana, presenti in circa duecento pezzi di pittura.

Sicché già in questa prima travagliata estate del dopoguerra ci è consentito riprendere quel programma di mostre antiche, affiancanti quelle moderne della Biennale, per le quali Venezia ha il vanto del suo primato artistico.

La Mostra dei cinque secoli servirà alla elevazione culturale e artistica del nostro popolo, rivelerà l'essenza della nostra civiltà alle cosmopolite folie degli Eserciti Alleati transigenti a Venezia, premio ai travagli della lotta e del rischio.

Italiani e stranieri, ancora storditi dal rombo delle

battaglie, potranno fermare l'occhio inquieto e riposare i cuori agitati e le fantasie sconvolte: immagini ideali, affinamenti di pietà, aneliti ad una superiore atmosfera, sogni e fantasie fissate dal prodigio dell'arte, alle espressioni di umanità daranno ore di pace e di godimento agli animi, che si ritraggono ancora spauriti dagli orrori in cui furon travolti durante questi anni duri e amari.

Il Comune è grato al Patriarca, per il cui consenso la mostra si arricchisce di una cinquantina di dipinti provenienti da chiese e istituti religiosi del Patriarcato, ai Vescovi, ai Sindaci, ai Direttori dei musei, alle Autorità tutte che hanno liberalmente favorito la mostra con le loro concessioni, ed alla Commissione Consultiva; in particolare al Soprintendente alle Gallerie prof. Moschini per la sua preziosa collaborazione, senza della quale questa manifestazione d'arte non si sarebbe realizzata.

Cà Farsetti 2 luglio 1945

GIOVANNI PONTI

INTRODUZIONE AL CATALOGO

Un raduno occasionale di opere di pittura veneta come il presente non può pretendere di raggiungere una rigorosa selezione antologica. Il motivo contingente che ha favorito la Mostra, e cioè la presenza a Venezia di quasi tutte le opere dei Musei e delle Chiese del Veneto, determina i limiti di una scelta dalla quale, oltre che la lacuna di opere del Mantegna, del Crivelli e di altri minori, è esclusa la branca veronese. Ovvie ragioni non hanno permesso di chiedere che Verona mandasse in questo momento i suoi tesori artistici.

Cionondimeno, tenendo conto delle opere a disposizione, quelle scelte dalla Commissione consultiva e presenti alla Mostra sono sufficienti a darci un'idea dello sviluppo della pittura veneta almeno nei suoi momenti essenziali: dalle origini profondamente bizantine alle correnti gotiche dell'ultimo Trecento; da quelle internazionali dei primi del Quattro alle timide affermazioni rinascimentali di Antonio Vivarini, fino a quelle decise di Giovanni Bellini, dalla rivoluzione tonale giorgionesca, che Tiziano a sua volta approfondisce fino a disintegrare la forma rinascimentale, alla incalzante cultura manieristica, che ormai si stacca dal Rinascimento, e che non solo conta tra le sue file Tintoretto, Veronese e Bassano, ma vede, proprio a Venezia, la formazione del Greco; dalle nuove voci forestiere che nel Seicento, sconvolgendo la morta gora dell'accademismo eclet-

tico, riosanguano la pittura veneta preparando la strada all'apparizione del geniale Mattioli, fino al dissolversi di quel Settecento che contò un manipolo di geni così vari ed affascinanti per la loro modernità, sopraffatta poi dalla gelida moda neoclassica.

Nelle trentacinque sale della Mostra la pittura veneta rivela la sua coerenza di gusto e nello stesso tempo il suo drammatico svolgimento: di parete in parete è un incalzarsi di eventi, di ricerche, di affermazioni, di influssi e di conquiste. A confronto delle altre scuole pittoriche dell'occidente europeo, comprese quelle italiane, la veneta ha il vanto di aver durato più a lungo: di essersi sviluppata per cinque densi secoli di storia. Quale ne fu il segreto?

Fu una magnifica energia intellettuale che indusse i veneziani ad aprire gli occhi su ogni novità, su ogni avvenimento di cui giungesse l'eco dal di fuori, con una liberalità che a noi moderni, accecati spesso dalle barriere nazionalistiche, non può non stupire. Eran nel Trecento le correnti emiliane di terraferma, ai primi del Quattro i ritmi fascinosi del gotico internazionale, poi elementi di gusto nordico e fiammingo (le collezioni veneziane e padovane del tempo erano aperte alle meraviglie della pittura fiamminga), quindi i paradigmi rinascimentali diffusi da Firenze mediante i suoi geni vaganti, come Paolo Uccello, Filippo Lippi, Andrea del Castagno, Donatello, e le affermazioni spaziali di Antonello che mediavano nel Veneto la solare cultura pierfrancescana, e ancora, di riflesso, indizi di gusto ferrarese: eran nel Cinquecento le correnti del manierismo dell'Emilia e dell'Italia centrale; e nel Seicento il propagarsi anche nel Veneto del fermento caravag-

gesco che doveva rinnovare l'arte europea; nel Settecento questo sottile lavoro di osmosi e di endosmosi si sviluppa ancor di più, non fosse altro per i continui viaggi dei pittori veneziani in Italia ed all'estero e per essere Venezia meta di ogni pellegrinaggio artistico. Lo stesso gusto neoclassico era approdato a Venezia ben prima che arrivassero le baionette napoleoniche; ma purtroppo quell'energia vitale s'era inaridita, chiudendo il suo mirabile ciclo storico.

La tradizione veneta non fu mai una sdegnosa torre d'avorio, ma s'iniziò, visse e si sviluppò in una successiva trasformazione di gusto, accogliendo tutte le voci, tutti gli apporti, tutti gli impulsi, riscattandoli ogni volta nell'affermazione decisa di una nuova sensibilità: così come, sin dalle origini, aveva saputo fondere le voci dell'oriente bizantino con quelle dell'occidente romanico. Mostrò anzi una straordinaria forza di assorbimento nell'immettere fresche energie forestiere — si pensi allo Strozzi — nella propria tradizione.

Ed in ogni momento, specie nel Quattro e nel Cinquecento, la storia della pittura veneziana è un incalzare drammatico di avvenimenti: si ponga mente alla violenza con la quale si trasformò il gusto della pittura veneta nella prima metà del Cinquecento, dall'idillio contemplativo di Giorgione all'impressionismo magico del tardo Tiziano, dalla lucidità patetica del Lotto, al furore espressionistico del Tintoretto. Non è solo l'Ottocento francese a registrare un succedersi avventuroso di idee e di gusti. I veneziani accoglievano con fiducia le novità dei loro artisti, circondandoli di quell'affetto che è la coscienza viva di una civiltà.

Le stesse carriere degli artisti rivelano quest'ansia di rinnovamento: forse nessun'altra scuola pittorica, come quella veneta, conta artisti così apparentemente incoerenti: artisti cioè che spezzano di continuo il cerchio di una logica abituale, per l'avventura di una ricerca sempre nuova ed assillante; viventi cioè nella fiducia di un riscatto della propria esistenza in una realtà artistica, che ha valore per il suo continuo divenire. Si pensi all'opera di un Giovanni Bellini, di un Giorgione, di un Tiziano, di un Veronese, di un Bassano ecc.; si confrontino le opere della loro prima giovinezza con quelle della vecchiaia: non si direbbero alla prima di artisti diversi? E ciò dipende dal fatto che essi, non legati da pregiudizi di sorta, nè tantomeno da remore intellettualistiche, hanno agito secondo la rinnovata energia del proprio sentimento, che non ha mai conosciuto incertezze. E quando, alla fine del Cinque, la pittura veneziana conobbe un momento di sosta accademica, essa scontò duramente questa debolezza: e ci vollero incitamenti forestieri per indicarle il cammino perduto. Purtroppo, alle soglie dell'Ottocento, dopo lo smarrimento del Canova, non vi fu chi fece altrettanto: lo stesso Bison, sul quale era lecito fare affidamento, s'insabbiò in un romanticismo aneddotico.

Che fonte perenne aveva quest'energia vitale che eccitò e sorresse i creatori di cinque secoli di pittura veneta? anzitutto una fiducia nell'istintiva ricchezza di visione coloristica che aveva i suoi capostipiti nei mosaici marciali, e che pulsava irresistibile in ciascuno di quei pittori, identificandosi in una coscienza tutta umana e naturale della creazione artistica; una fiducia cioè nell'espressione cromatica, nella

quale ogni impulso di sentimento sembra fluire e prendere corpo senza intoppi intellettualistici, in un equilibrio prodigioso: sia la dolcissima religiosità, ancora di sapore bizantino, di un Giovanni Bellini, sia l'umanesimo eroico di Tiziano, che ormai prelude a Shakespeare, sia la serenità neoclassica del Veronese, sia la magia evocatrice di Francesco Guardi.

La tradizione pittorica veneziana seppe creare un mirabile strumento linguistico, capace di dar vita ad ogni impeto o sfumatura di sentimento. La vitalità di tale gusto era stata esattamente compresa nel Seicento da Marco Boschini, il quale, nella *Carta del Navegar pitoresco* (1660) e nella prefazione alle *Ricche minere della pittura veneziana* (1674), aveva sottilmente analizzato le leggi che ne guidano lo svolgimento. È il Boschini che avverte come i grandi geni veneziani del Cinquecento abbiano trasceso ogni ricerca naturalistica in un andamento puramente fantastico, capovolgendo la teoria dell'imitazione, tanto radicata nell'estetica classicheggiante del Rinascimento. Egli vedeva nella pittura veneziana l'espressione d'un'interna visione, realizzata con veloce sintesi espressiva, che risolve in puro colore ogni elemento formale, disegnativo e prospettico. Il Boschini puntualizzò nei mezzi espressivi della «marchia» e degli «spegazzoni» quel caratteristico modo d'esprimersi pittorico che costituisce il segreto della «maniera venetiana», esaltata ai suoi tempi dai giudizi e dall'opera stessa di Rubens e del Velasquez.

È il Boschini che rivendica la libertà fantastica e magica ad un tempo del pittore veneziano che «forma senza forma, anzi con forma difforme la vera formabilità in apparenza».

Negli anni in cui il Boschini scriveva, il Maffei inconsciamente, ma genialmente, ne attuava i principi, con un senso di magia visionaria intimamente barocca; e nel Settecento Francesco Guardi ne porta alle conseguenze più estreme, sciogliendo il colore nella luce, i presupposti critici.

La tradizione della pittura veneziana si spense in patria ai primi dell'Ottocento; ma aveva fornito lo strumento linguistico più valido per la formazione d'un linguaggio pittorico europeo e moderno, da Goya a Delacroix, da Manet a Cézanne. La pittura moderna europea parla un linguaggio che ha le sue premesse nella tradizione creata da cinque secoli di pittura veneziana.

RODOLFO PALLUCCHISI

CATALOGO DEI DIPINTI

IL TRECENTO ED IL QUATTROCENTO

PAOLO VENEZIANO

Nato alla fine del Duecento e morto fra il 1358 ed il 1362. La prima opera datata di Paolo Veneziano è il polittico di Dignano del 1321. Ebbe come collaboratori il fratello Marco e i figli Luca e Giovanni.

Insensibile ai grandi esempi padovani di Giotto, Paolo Veneziano affonda le sue radici in un bizantinismo talmente schietto da far pensare ad un suo viaggio a Costantinopoli (Fiocco, 1931 e Berenson, 1932): il suo linguaggio, sebbene lambito da elementi di cultura continentale romagnola, si caratterizza per l'accento bizantino, di un raffinatissimo ritmo decorativo.

Paolo Veneziano è il «vero grande maestro del Trecento veneziano» (Coletti, 1931); la prima «personalità» della pittura veneziana, la cui fisionomia storica è venuta definendosi in questi ultimi anni.

LA MORTE DELLA VERGINE, TRA S. FRANCESCO I
E S. ANTONIO.

In basso al centro: + M · C · C · C · XXX · I · I · I PAVLVS DE VENECHIS. PIXIT. h^oc. OPVS. Su tavola: m. 1,12 x 0,75 (comparto centrale), m. 0,28 x 0,30 (comparti laterali).
Venezia, Museo Civico, n. 157.

Sono le parti superstiti di un grande polittico dipinto da Paolo Veneziano nel 1333 per la chiesa di San Francesco di Venezia. La tavola centrale raffigura la morte della Madonna secondo l'iconografia bizantina della Dormio Verginis; al di là del letto funebre stanno gli Apostoli e Cristo, che tiene fra le braccia l'anima della Vergine; in alto un coro d'angeli accoglie Cristo che sale al cielo, reggendo l'anima della Madre divina. Notevole è l'alta severità del linguaggio bizantino di Paolo.

AVVERTENZE

1. — Si riportano soltanto le iscrizioni riguardanti le firme e le date.
2. — Le citazioni bibliografiche sono indicate nel catalogo solo col nome dell'autore e l'anno della pubblicazione. Nell'elenco bibliografico il lettore troverà, riferendosi all'anno, i titoli e i luoghi delle pubblicazioni.
3. — Delle misure, sempre controllate sui dipinti, la prima si riferisce all'altezza, la seconda alla larghezza.

2 LA MADONNA COL BAMBINO ADORATA DAL DOGE FRANCESCO DANDOLO E DALLA DOGARESSA ELISABETTA, PRESENTATI DAI SANTI OMONIMI.

Su tavola: m. 1,45 x 1,23.

Venezia, Duomo di S. Maria dei Frari, sala capitulare.

La lunetta decora l'altare del monumento funebre pendente del Doge Francesco Dandolo, morto il 31 ottobre 1339, nella sala capitulare del convento dei Frari. Il dipinto votivo, che appartiene quindi all'ultimo scorcio del 1339 o al 1340, è una delle opere più monumentali di Paolo Veneziano, che lancia le varie figure in una rigorosa corrispondenza di ritmi.

È merito del Lorenzetti (1925) aver pronunciato, per quest'opera il nome di Paolo Veneziano, al quale poi con sicurezza l'attribuì la Sandberg-Vavala (1930).

3 LA MADONNA COL BAMBINO ADORATA DA DUE DONATORI: A SINISTRA, S. CHIARA, S. GIACOMO, S. MARTINO; A DESTRA, S. TOMMASO, S. ORSOLA E S. FRANCESCO; SOPRA, IL CRISTO DEPOSTO FRA LA VERGINE E S. GIOVANNI E AI LATI L'ARCANGELO GABRIELE E L'ANNUNCIATA.

Su tavola: nel complesso, m. 2,09 x 1,58.

Firenze di Sesto, Chiesa primariale, sagrestia.

Secondo le ricerche del Platoo (1891) l'anonima venne fatta eseguire dai fratelli Tommasino e Giacomo de' Rosari, raffigurati in basso ai lati della Vergine, per una cappella eretta a Pieve di Sesto nel 1331. Il Platoo inoltre leggeva l'iscrizione «MAG. PAU¹³³² d. Verchi» per mettersi a Lionello Venturi (1907) di assegnare il dipinto a Paolo Veneziano e di datarlo 1332. Il Testi (1909), non riuscendo a trovare l'epigrafe, rifiutava l'attribuzione a Paolo e considerava, giustamente, l'opera posteriore al 1331.

Si tratta certamente di un'opera uscita dalla bottega di Paolo Veneziano, il cui intervento diretto è riconoscibile nella Madonna e nei Santi in basso.

4 LA MADONNA COL BAMBINO ADORATA DA CONFRATELLI CHE RECANO UNO STENDARDO CON LA VERGINE: A SINISTRA, S. PIETRO E S. GIOVANNI BATTISTA; A DESTRA, S. GIOVANNI EVANGELISTA E S. PAOLO.

Nello scomparto di centro, in basso, frammenti dell'epigrafe che si può ricostruire: M. CCCC. (N) L V III MS IV LI F... (9... Su tavola; lo scomparto centrale, m. 1,04 x 0,51, i laterali, m. 0,96 x 0,55. Chiergia, Chiesa di S. Martino.

La Madonna e i quattro Santi, assieme con sei mezzefigure di Santi e la Crocifissione (non esposte), fanno parte di un'antica corazzata raffazzonata con dodici scene della storia di S. Martino, una scultura lignea dello stesso Santo e due Angeli del Quattrocento. Per primo il Caffi (1888) propose l'attribuzione del polittico a Paolo Veneziano; l'attribuzione condivisa dal Berenson (1931, 1936). Il Testi (1909) vi scorgeva invece l'intervento almeno di tre mani e la Sandberg-Vavala (1930) tendeva a crederlo di Paolo, aiutato dai figli Giovanni e Luca.

Ma già dal 1910 il Von Hadeln aveva acutamente osservato che il polittico era formato dall'occasionale accostamento di due gruppi di dipinti. Il Coletti (1931) ribadì l'idea, ravvisando «malamente rimpasticiati insieme, non uno, ma due polittici». Il primo, datato 1329, con la Madonna e quattro Santi e come cimasa la Crocifissione, si può assegnare senza riserve a Paolo Veneziano; l'altro, con le storie di S. Martino e i sei mezzebusti di Santi, è certo «opera più tarda di altro maestro piuttosto vicino a Jacobello di Bonomo» (Coletti, 1931).

GESÙ CROCEFISSO.

5

Su tavola: m. 1,59 x 1,07.

Venezia, Chiesa di San Samuele.

L'opera, che un recentissimo restauro ha rimesso in valore, appartiene piuttosto alla bottega di Paolo che non ad un suo seguace, come aveva indicato il Testi (1909).

GUARIENTO

Guariento, figlio di Arpo, è documentato a Padova dal 1338, anno in cui è già chiamato « maestro », fino al 1365: nel 1368 è chiamato a Venezia dal Doge Marco Cornaro ad affrescare il Paradiso nella Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale. La sua arte è un generoso tentativo di fondere il bizantinismo della tradizione veneta con la nuova cultura diffusa da Giotto a Padova: con incerti e misurati dialettali di sapore goticizzante.

6 L'ARCANGELO MICHELE.

Tavola: m. 0,27 x 0,57.
Padova, Museo Civico.

È un pannello che, insieme con gli altri dello stesso Museo, decorava il soffitto della Cappella del Capitano di Padova: sottilissima ed intensa ne è la grazia bizantina.

7 CROCE DIPINTA CON GESÙ CROCEFISSO, NEI LOBI I BUSTI DI GESÙ BENEDETTO, DELLA VERGINE E DI S. GIOVANNI. IN BASSO LA COMMITTENTE MARIA DEI RUVOLINI DA BASSANO.

Al piedi della croce l'epigrafe: GUARIENTUS PINXIT. Su tavola: m. 1,58 x 2,90.
Bassano, Museo Civico.

Il Guariento s'ispira puntualmente al Crocifisso di Giotto della Cappella degli Scrovegni, dandone una interpretazione grade, affatto plastica, dove il rilievo piuttosto si riassume in risalto lineare.

Leonello Venturi (1907) osserva che, essendo il Crocifisso giottesco, è posteriore alle altre opere padovane dell'artista, di carattere più bizantinizzante.

Anche questo Crocifisso rievoca la tesi del Coletti (1930), che il Guariento è un provinciale ritardatario anziché « il precursore del naturalismo », come altri ha tentato di dimostrare.

LORENZO VENEZIANO

Pittore veneziano documentato dal 1356 al 1379: fu a Bologna (1368), a Padova e forse a Treviso, dove poté vedere Tommaso da Modena (Coletti, 1931).

Lorenzo Veneziano scelse l'autico e conformista bizantinismo di Paolo, di cui fu certo discepolo, in un linguaggio più aggraziato, mosso, tendenzialmente goticizzante, che, specialmente nelle ultime opere, risente di elementi di cultura emiliana.

LA MORTE DELLA VERGINE AL CENTRO: A SINISTRA, S. JACOPO DI GALIZIA CHE PRESENTA MESSER TOMMASO, S. NICOLA E S. FELICE; A DESTRA, S. GREGORIO CHE PRESENTA UN ALTRO GUERRIERO, S. GIOVANNI BATTISTA E S. FORTUNATO; SOPRA, IL CROCEFISSO TRA LA VERGINE E S. GIOVANNI, CON AI LATI S. CATERINA E S. ELENA; A SINISTRA, LE MEZZE FIGURE DI S. LUCA, S. LUCIA E S. ANTONIO ABATE; A DESTRA, S. CRISTOFORO, S. DOROTEA E S. CARPOFORO. NELLA PREDELLA: DA SINISTRA, S. MODESTO, S. AGATA, S. GIROLAMO, S. AGOSTINO, S. MILIANO, IL PROFETA DAVIDE, TRE SCOMPARTI CON L'ADORAZIONE DEI MAGI, IL PROFETA DANIELE, S. SEBASTIANO, S. AMBROGIO, S. GREGORIO, S. APOLLONIA E S. LODOVICO; NEI CINQUE FIORONI GOTICI ALTRE MEZZE FIGURETTE DI SANTI.

In basso dello scomparto centrale l'epigrafe: M. CCC. LXVI. LAURENTIVS PINXIT MENE DEBRIS. Su tavola (La cornice è rifatta): nel complesso m. 1,50 x 2,10.
Firenze, Duomo, cappella Proto.

Un certo *messer Tommaso*, presentato da S. Jacopo di Galizia, ed un altro guerriero di cui non è rimasto il nome, sono i committenti di questa complessa ancora eseguita da Lorenzo Veneziano nel dicembre del 1366. È una delle opere maggiori del pittore, che, pur muovendosi nell'orbita di Paolo, mostra di scindolarsi da lui con un gusto di più movimentata ricerca goticggiante.

9 GESÙ CONSEGNA LE CHIAVI A SAN PIETRO, ALLA PRESENZA DI APOSTOLI E DI ANGELI.

In basso l'iscrizione: + M.CCLXVIII - MENSE - IANVARII - LAURENCIV - PINXIT. Su tavola dentata: m. 0,90 x 0,69. Venezia, Museo Civico Correr.

La tavola, eseguita nel gennaio del 1369 (cioè nel 1370 secondo il nostro computo), è uno degli esempi più notevoli di raffinato decorativismo gotico a cui ha saputo pervenire Lorenzo, senza cadere nella lericità che caratterizza altre sue opere.

STEFANO "PLEBANUS", DI SANT'AGNESE

Un gruppo di opere, datate 1369 (*Madonna del Correr*), 1381 (*Incoronazione delle Galleie*), 1384 (*Madonna perduta di S. Alise*) e 1385 (*Madonna e Santi di S. Zaccaria*) è firmato da Stefano «Plebannus S. Agnetis»: «parrocchiano» cioè di S. Agnese di Venezia, piuttosto che «piovano». Sebbene si sia diffidato di tali iscrizioni, non c'è dubbio che si tratti di un'unica, coerente personalità, che, partendo da modi decorativi alla Lorenzo Veneziano, si svolge in una direzione che prelude a Nicolò di Pietro.

10 LA MADONNA COL BAMBINO.

Reca a sinistra l'iscrizione: M. CCLXVIII/ADI. STEFANVS/TO. STEF./PLEB. SCE. AGN. P. Su tavola: m. 0,84 x 0,54. Venezia, Museo Civico Correr.

La *Madonna*, firmata e datata 1369, si caratterizza per un vistoso quanto appariscente decorativismo esemplato sulla *Madonna del Louvre* di Paolo Veneziano, come ha osservato la Sandberg Vavalà (1930), dal quale poi Stefano si scosta per puntare sul gotico di Lorenzo.

GIOVANNI DA BOLOGNA

Il *San Cristoforo per la Scuola dei Mercanti di Venezia*, qui esposto, è del 1377: nel 1389 Giovanni da Bologna è documentato a Venezia.

Probabilmente egli conobbe Lorenzo Veneziano, divenendone scolaro, nel soggiorno bolognese di questi del 1368: e lo seguì a Venezia, recando con sé elementi di cultura emiliana, non indifferenti per lo stesso ambiente lagunare, come la tendenza alla narrazione e al naturalismo.

S. CRISTOFORO.

11

In basso a sinistra l'iscrizione: JOANES / DE BOLONIA / PINXIT. Su tavola: m. 1,46 x 0,65. Padova, Museo Civico, n. 378.

Il Moschetti (1903) trovò il dipinto nei depositi del Museo di Padova, e lo identificò con il «penolo» (stendardo) commissionato nel 1377 dalla Scuola dei Mercanti a S. Maria dell'Orto di Venezia. Opera notevole per la nuova vena narrativa.

NICOLÒ DI PIETRO

La prima opera nota di Nicolò di maestro Pietro è del 1394: nel 1430 è ancora menzionato in un documento. Artista di transizione, accoglie elementi di cultura d'oltralpe, specialmente della scuola renana, dando un'impronta nuova al suo gotico, tanto da far

già presentare Giovanni d'Alemagna e Antonio Vivarini. Secondo la Sandberg-Vavala (1930), determinante per la formazione di Nicolò di Pietro fu lo stile di Stefano « plebanus » di Sant'Agnese; per l'Arslan (1929) invece Nicolò discende da Antonio Veneziano.

12 L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE E DONATORI.

Su tavola: m. 1,43 x 0,75.
Roma, Accademia dei Concordi, n. 158.

Questa incoronazione, esemplata su tipi iconografici di uso corrente nella pittura veneziana nel Trecento, ebbe disparate attribuzioni. L. Venturi (1907) a Michele Giambono, von Hadeln (1910) a Donato Bragadin; L. Testi (1913) tra il Giambono, Jacobello del Fiore e Giovanni d'Alemagna; Berenson (1932) a Jacobello del Fiore. L'ipotesi del Fiocco che si tratti di un'opera di Nicolò di Pietro è certo la migliore di quelle fino ad oggi proposte; ed è stata accolta dalla Sandberg-Vavala (1930).

JACOBELLO DEL FIORE?

Si ha notizia dell'attività pittorica di Jacobello a partire dal 1400: morì nel 1439. Scolaro del padre Francesco, Jacobello fu attratto dalle nuove correnti del gotico internazionale, tanto nell'interpretazione che ne davano i contemporanei veronesi (Berenson), come in quella che Gentile da Fabriano, a partire dal 1408, andava realizzando a Venezia. E' quindi, assieme col Giambono, il rappresentante in pittura di quel gotico fiammeggiante che tanto carattere seppe imprimere alla architettura ed alla scultura veneziana.

13 LA GIUSTIZIA FRA DUE GIOVANI MARTIRI.

In basso l'iscrizione ripassata: 1436 ecc. Il θ sembra esser rifatto su di un γ (Lorenzetti (1926) legge 1437). Su tavola: m. 0,52 x 0,78.
Chiesa, Municipio.

L'attribuzione del trittichetto è affariata dubitosamente dal Lorenzetti (1926), che nei due martiri identifica i Santi Felice e Fortunato, e ripresa dal Berenson (1932), che la ritiene opera eseguita in parte dall'artista. Notevoli nei due Santi le consonanze col gotico lombardo.

MICHELE GIAMBONO

Di Michele Giambono (o Zambon), pittore e musicista, di famiglia trevisana, si hanno notizie dal 1420: morì nel 1462. « Imitatore di Jacobello: influenzato da Gentile da Fabriano e dal Pisanello » (Berenson), il Giambono contenne il linearismo di Jacobello in una più assaporata raffinatezza di ritmo decorativo, che talvolta fa pensare all'Oriente.

S. GIORGIO A CAVALLO.

14

Su tavola: m. 1,90 x 1,35.
Venezia, Chiesa di S. Trovaso.

La tavola, già attribuita a Jacopo Bellini ed a Jacobello del Fiore, venne riconosciuta del Giambono da Adolfo Venturi (1911). La monumentale figura del Santo a cavallo, che ricorda i modi di Gentile da Fabriano, è risolta in uno splendido ritmo decorativo, per cui ogni elemento s'innalza in un'onda di goticismo. Comunque si ritiene l'opera anteriore al 1450.

FRANCESCO DE' FRANCESCHI

Di Francesco de' Franceschi si hanno notizie dal 1443 al 1468: il suo goticismo è nell'orbita di Michele Giambono, ma già raddolcito forse dagli esempi di Antonio Vivarini.

S. PIETRO BENEDICENTE.

15

In un listello della cornice del polittico di cui il San Pietro fa parte si leggeva: 1447. *Franciscus Moridano incisit, Franciscus de Francischi pinxit.* Su tavola: m. 1,30 x 0,61.
Padova, Museo Civico.

Il dipinto è lo scomparto centrale di un polittico già esistente nella chiesa di San Pietro di Padova ed ora conservato in quel Museo Civico; ereditato di Antonio e Bartolomeo Vivarini, venne rivenduto a Francesco de' Franceschi dal Moschetti (1964).

ANTONIO VIVARINI e GIOVANNI D'ALEMAGNA

La collaborazione tra Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna è uno dei problemi più appassionanti ed ancora insoluti della pittura veneziana. Antonio Vivarini, fratello di Bartolomeo e padre di Alvise, nacque a Murano verso il 1415 e morì a Venezia tra il 1476 ed il 1484. Per circa un decennio (cioè tra il '30 ed il '50) egli firma opere assieme col cognato Giovanni d'Alemagna, che, più anziano di lui, morì nel 1450; poi, nel ventennio seguente, firma assieme col fratello Bartolomeo.

V'è chi, come il Testi (1915), vuol attribuire a Giovanni d'Alemagna una parte preminente nella collaborazione; altri, come il van Marle (1935), vede nel tedesco soltanto l'esecutore delle parti decorative ed ornamentali.

Ma è certo che Antonio Vivarini ebbe la sua personalità: come ha scritto il Longhi (1926), « non soltanto egli rappresenta lo stesso punto di rinascimento umbrale che Masolino rappresenta a Firenze, ma probabilmente, riesce a rappresentarlo per via di un appoggio diretto fornitogli da Masolino medesimo, che possiamo supporre stasi soffermato a Venezia ritornando dall'Ungheria forse proprio in quel quinquennio 1435-40 in cui deve certamente essersi conformata la fisionomia del giovane Muranese ».

L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE.

16

Sul cartiglio in basso l'iscrizione: *opus de ferara itala. evange. e / antonio de muran pnt: 1444*. Su tavola centinata: m. 2,08 x 1,12. Venezia, Chiesa di S. Pantalone.

La tavola, la cui cornice intagliata da Cristoforo da Ferrara è andata distrutta, ordinata dal parroco Francesco Gritti, venne esposta sull'altare di una cappella di San Pantalone il dì d'Ognissanti del 1444.

Un critico accademico qual'era il Testi (1915) non riscontrava altro che difetti ed imperfezioni in quest'opera, il cui gusto invece è coerente, così come raffinatissimo è lo stile. Angeli, Evangelisti, Dottori della Chiesa e Santi si stipano in giri concentrici, con un ritmo ancora medievale, ma senza i goffismi che caratterizzavano Jacobello del Fiore e Michele Giambono. Che Giovanni d'Alemagna, in questo, come in altri dipinti, anteponesse il suo nome a quello di Antonio non deriva dal fatto che la sua opera fosse preminente, ma semplicemente per esser lui più anziano del cognato.

Michele Giambono ne trasse una replica nel 1447, oggi alle Gallerie dell'Accademia.

LA MADONNA IN TRONO COL BAMBINO.

17

Su tavola centinata: m. 1,15 x 0,50.

Padova, Chiesa di S. Tomaso Cantuariense.

Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna erano attivi a Padova tra il 1447 ed il 1450. Mentre il Testi (1915) vedeva in questa Madonna, non firmata, la mano di Giovanni d'Alemagna, il Longhi (1926), discordando della posizione storica assunta da Antonio Vivarini, gli rivendica insieme ad altri « capolavori » anche questo, caratterizzato da una dignità regale da « basilica » bizantina. La Madonna è simile a quella dello scomparto centrale del trittico della Carità (oggi Gallerie dell'Accademia), datato 1446 e firmato da entrambi: scomparto che giustamente il van Marle (1935) tende ad assegnare ad Antonio. Anche l'Arslan (1936) ritiene di Antonio la tavola padovana.

QUIRIZIO DA MURANO

Di Quirizio da Murano, documentato dal 1461 e morto dopo il 1478, si hanno solo tre opere firmate: forse discepolo di Antonio Vivarini, il suo gusto, di un'intimità squisita, è affine a quello di Bartolomeo.

- 18 S. LUCIA ED UNA MONACA ORANTE NEL CENTRO. A SINISTRA, S. LUCIA E LA MADRE EUTICLIA PREGANO INNANZI LA TOMBA DI S. AGATA; S. LUCIA DINNANZI AL RE; I BUOI NON RIESCONO A TIRARE LA SANTA. A DESTRA, DAL BASSO, LA COMUNIONE DELLA SANTA; IL CARNEFICE LE VIENE IL COLPO ALLA GOLA; LA SANTA SUL ROGO, MENTRE UN CARNEFICE LE VERSA OLIO SUL CAPO.

A destra, in basso, l'iscrizione: OPVS QVI / RICIVS DE / IOANES VENECHIS MCCCCLII. Su tavola: m. 0,58 x 0,72. Regio, Accademia dei Concordi, n. 139.

Caratterizza la figura della Santa una grazia decorativa che par desunta da esempi vivarineschi: specie nelle mani, stessa affinità con Carlo Crivelli. Notevolissimi gli episodi laterali per la vivacità narrativa e per l'andamentale prospettica. L'importanza di quest'opera, del 1462, non è ancora stata valutata dalla critica.

BARTOLOMEO VIVARINI

Nato a Murano verso il 1432 e morto attorno al 1499, Bartolomeo fu allievo del fratello Antonio, col quale collaborò per più di un decennio (1450-1462). Rafforzò il timido classicismo del fratello a contatto del Mantegna, creando uno stile personalissimo, che sbalza dentro metallici contorni una materia vitrea, squillante di colore. Alla critica ottocentesca spiaceva

il vigore deformante ed irrealistico di Bartolomeo Vivarini: oggi lo si apprezza nel suo giusto valore, specie nelle opere più personali e mature del settimo e dell'ottavo decennio.

TRITTICO: L'INCONTRO DI S. ANNA CON S. GIOACCHINO; LA MADONNA DELLA MISERICORDIA; LA NASCITA DELLA VERGINE. 19

Sul gradino dello scomparto centrale l'iscrizione: BARTHOLOMEVS VIVARINVS DE MVRIANO PINXIT. M. CCCCLXXIII. Su tavola: lo scomparto centrale, m. 1,46 x 0,71; gli altri due, m. 1,04 x 0,50. Venezia, Chiesa di S. Maria Formosa.

Il trittico, datato 1473, secondo il Testi (1915) era stato iniziato fin dal 1470. Il mantegnesimo è esasperato in una stilistica vigorosamente incisiva, che, specialmente negli scomparti laterali, raggiunge un'asperità di carattere nordico. Vivacissimo il colore, a stacchi netti, con un'intensità da vetrata gotica. I confratelli inginocchiati accanto alla Vergine hanno una purezza di segno non indegna dei fiamminghi.

LA MADONNA COL BAMBINO FRA S. GIOVANNI BATTISTA E S. ANDREA. 20

Nello scomparto centrale, sul gradino la scritta: BARTHOLOMEVS VIVARINVS DE MVRIANO PINXIT. 1478. Su tavola: il pannello centrale m. 1,30 x 0,48, quelli laterali, m. 1,30 x 0,45. Venezia, Chiesa di S. Giovanni in Bragora.

Nonostante la firma, il Cavalcaselle (ed. 1912) ne metteva in dubbio l'attribuzione, sembrandogli l'opera una caricatura del Mantegna; e il Testi (1915) non si discostava da tale condanna, pur accettando la paternità di Bartolomeo. Era un'opera insomma destinata a far arricciare il naso a chi si configurava il Rinascimento come una rinascita di idealismo classicheggiante e di belle forme veristiche; e non si comprendeva la profonda bellezza di un linguaggio figurativo così coerente ed unitario. In quest'arrovellata tensione plastica, segnata nella linea con tanta incisività, giustamente Vittorio Mouchini (1935), che considera quest'opera una delle migliori di Bartolomeo, ravvisa il riaffiorare di una nuova sensibilità gotica.

GENTILE BELLINI

Figlio maggiore di Jacopo e fratello di Giovanni, Gentile nasce a Venezia nel 1429 e morì nel 1507: nel settembre del 1479 si recò a Costantinopoli alla corte di Maometto II, dove rimase fino all'anno successivo.

Orientato dal padre Jacopo, di cui fu allievo, alla nuova cultura rinascimentale, ne ebbe poi la piena rivelazione dagli esempi di Andrea Mantegna. Ridusse l'eroico plasticismo mantegnesco in placidi schemi narrativi, dando l'arco a tutta la pittura celebrativa veneziana. Fu acuto ritrattista aulico.

21 S. FRANCESCO RICEVE LE STIMMATE.

22 S. GEROLAMO NEL DESERTO.

Su tela: m. 4,21 x 2,12 ciascuna.
Venezia, Museo di S. Marco.

Nelle portelle esterne, firmate, dell'organo di S. Marco, Gentile bellini imposta le due figure monumentali di S. Marco e di S. Fedaro, protettori di Venezia, da un punto di vista ribassato; sotto due arconi classici visti dal basso, secondo gli insegnamenti di Andrea Mantegna alla Cappella degli Eremitani di Padova. Più personali ci appaiono il S. Francesco che riceve le stimmate e il S. Girolamo, posti su due paesaggi favolosi. È certa un'interpretazione originale del mantegnoismo, ridotto ad un piano più decorativo, specialmente nella resa fantastica del paesaggio, che ha una purezza di disegno grafico quasi orientale.

Di grande potenza disegnativa le due figure.

Il Cavalcaselle attribuisce alle portelle d'organo la data 1464, e cioè di un anno precedente al Beato Giustolani delle Gallerie dell'Accademia.

ANDREA DA MURANO

L'attività di Andrea da Murano è documentata dal 1462 al 1502. Aiuto di Bartolomeo Vivarini alla Scuola Grande di S. Marco, Andrea mostra di esserne stato discepolo: ma il suo stile, d'un asprezza talvolta estrosa, che ancora rammenta Andrea del Castagno, rivela anche decisivi e corroboranti contatti con Aloise Vivarini.

LA MADONNA COL BAMBINO IN TRONO: A SINISTRA, S. PIETRO E S. NICOLA DA BARI; A DESTRA, S. GIOVANNI BATTISTA E S. PAOLO.

In basso, l'iscrizione: OPUS ANDREAE DE MURANO, 1502.
Su tavola centinata: m. 2,11 x 1,79.
Massimene (Bassano), Parrocchiale.

Piace il vigore di quest'opera, datata 1502, la cui caratterizzazione formale è così spinta, che nei Santi tocca l'umorismo.

GIROLAMO DA TREVISO IL VECCHIO

Girolamo Pennacchi da Treviso è fratello maggiore di Pier Maria: si hanno sue notizie dal 1455 fino al 1497, anno della pala della Madonna del Fiore. Il Fiocco (1929), che ha il merito di aver chiarito il problema del Pennacchi, ritiene che questo Girolamo sia però altra persona da quello (forse un Aviani) che ha firmato la Trasfigurazione ora alle Gallerie di Venezia. Questo Girolamo è un mantegnesco provinciale (come provano il S. Girolamo Piccinelli del 1475 e la «Dormitio Virginis» del 1478 al Monte di Pietà di Treviso) che a Venezia si evolve nel gusto antonelliano, mediato da Aloise Vivarini.

24 LA MADONNA COL BAMBINO IN TRONO TRA S. SEBASTIANO E S. ROCCO E DUE ANGELI MUSICANTI.

Sul gradino del trono l'iscrizione: HIERONIMVS TARVISIO P. MCCCLXXVII. Su tavola: m. 3,10 x 1,81.
Trevi, Duomo.

Questa Sacra Conversazione, denominata la Madonna del Fiore e datata 1497, è ritenuta giustamente dal Finco (1926) il capolavoro di Girolamo da Treviso. Come ha notato la Zocca (1932), essa è «una delle prime divulgazioni in provincia del nuovo modello di pala d'altare» secondo gli schemi di Antonello e di Giovanni Bellini. La pala infatti di quest'ultimo ai SS. Giovanni e Paolo, eseguita verso il 1480 e oggi distrutta, presentava il fondo dell'edificio aperta sul cielo. Bartolomeo Montagna, forse a pochi anni di distanza, seguì lo stesso schema compositivo nella pala di S. Bartolomeo ora al Museo di Vicenza. Gli archi ripetono alla lettera quelli della cappella maggiore del Duomo trevisano allora in costruzione, come ha notato il Coletti (1939).

25 S. MARTINO ED IL POVERO.

In basso, sul tronco, il cartellino: HIERONYMVS / TARVISIO P. Su tavola rettangola: m. 2,08 x 1,10.
Pavia, Pansociale.

Il dipinto, purtroppo di mediocre conservazione, mostra lo sviluppo del gusto di Girolamo da Treviso: ed è notevole per la freschezza del racconto.

VINCENZO DALLE DESTRE

Vincenzo dalle Destre, detto anche Vincenzo da Treviso, è nominato per la prima volta a Verona nel 1488; nel 1492 è a Treviso e tre anni dopo a Venezia. Nel 1501-3 lavora a Treviso, poi di nuovo a Venezia. Muore prima del 1543.

Già scambiato col Catena, Vincenzo dalle Destre sembra essersi formato su di una cultura di arroventato vivarinismo, nell'orbita di Girolamo da Treviso.

S. ERA'SMO IN TRONO TRA S. SEBASTIANO E S. GIOVANNI BATTISTA. 26

Su tavola: m. 3,01 x 1,64.

Treviso, Chiesa di S. Leonardo.

La pala, dipinta da Vincenzo dalle Destre nel 1493 per la chiesa di S. Michele, venne staccata nello stesso anno dal Lotto e da Pier Maria Pennacchi; in essa il vivarinismo tocca una lucidità d'impianto volumetrico che già inclina la visione di opere di Lorenzo Lotto. Evidentemente la Madonna col Bambino, dipinta sopra il trono, è un'aggiunta posteriore della seconda metà del Cinquecento.

ANTONELLO DA MESSINA

Nato a Messina verso il 1430, Antonello nel '57 ha già un allievo, nel '60 dimora ad Amantea, tra il '60 ed il '66 a Messina. Nel '75 compare a Venezia, dove attende alla pala di San Cassiano, oggi parzialmente perduta, non ancora terminata nel '76, anno in cui è chiamato a Milano. Alla fine del '76 ritorna a Messina, dove muore nel '79.

L'educazione artistica di Antonello si concretò nell'ambiente napoletano, ricco di opere fiamminghe, alla scuola di Colantonio; conobbe poi opere di Piero della Francesca.

Antonello fu così in grado di arricchire il telaio prospettico pierfrancescano col colore fiammingo, creando una nuova concezione volumetrica dell'oggetto plasmato dalla luce. La sintesi, fra la ricchezza dispersiva ed analitica del colorismo fiammingo e lo spazio rinascimentale toscano, realizzata così genialmente da Antonello, fu essenziale per lo sviluppo della pittura veneziana.

« Per opera sua, il gusto veneziano ch'era nel 1475 arretrato su quello di Firenze, nel 1500 si trovò all'avanguardia di fronte a quello di qualsiasi altra scuola europea » (L. Venturi, 1929).

A cominciare da Giovanni Bellini, tutta una generazione di pittori veneti seguì Antonello: alcuni sviluppando l'intuizione coloristica che era alla base della sua riforma (Bellini, Giorgione, ecc.), altri continuando le ricerche in un campo più propriamente volumetrico (Alvise Vivarini, Lotto).

27 LA PIETÀ.

Su tavola: in 1,17 x 0,85.
Venezia, Museo Correr.

Dal Settecento in poi il dipinto subì vandaliche manomissioni e ridipinture, che ne rendevano quasi impossibile la lettura. Qualche anno fa la Direzione del Museo Correr, coadiuvata da una commissione di tecnici, fece restaurare la tavola. Si trovò che grossolane ridipinture coprivano la testa di Cristo e l'angolo di destra, quasi del tutto distrutti da una troppo energica pulitura; tali zone furono quindi riempite a loro neutri. Nel resto del dipinto, tolte le scuriosissime vernici e le goffe ridipinture, si ritrovò l'originale, caldo e splendente colore. Si constatò nell'occasione che il dipinto era stato tagliato in alto, a sinistra e in basso, provocando un disequilibrio nel ritmo compositivo.

La Pietà era attribuita a Giovanni Bellini, prima che il Frazzini (1909) la rivendicasse piuttosto ad Antonello, nel periodo veneziano (1475-1478). Quest'opera, specialmente per il chiaro e luminoso colore pierfrancescano del paesaggio, testimonia come Antonello doveva imporsi ai veneziani, che compresero la creazione di quella prospettiva aerea nella quale si determinava rigorosamente lo spazio.

« Qui la figura del Cristo emerge non dall'ombrosa cavità di un'altare, ma dal semicerchio formato dai tre angioletti, le cui agorze ali di rondine in atto di svolgersi tendono il cielo terzo... le forme assumono elasticità e volumetrica consistenza, perfettamente fornite come sono dall'avvolgente penombra atmosferica del fondo e dalla calma, e non meno avvolgente, incidenza di luce » (Bottari, 1933).

GIOVANNI BELLINI

Figlio di Jacopo e fratello di Gentile, Giovanni nacque a Venezia verso il 1430, o poco dopo, e morì nel 1516.

Agli inizi Giovanni Bellini sentì potente l'influsso del cognato Mantegna: senza esserne sopraffatto ne diede interpretazioni personalissime, dove l'esacerbata forma plastica del padovano si umanizza in più vivi accenti coloristici. All'epica classica mantegnesca sostituisce una più accorata e commossa umanità.

A partire dall'Incoronazione della Vergine del Museo di Pesaro (dopo il 1475), un nuovo impulso trasforma il linguaggio belliniano: e non c'è dubbio che esso fu motivato dalla visione dell'arte di Antonello da Messina.

Nello stile del veneziano il rapporto chiuroscuro, di origine mantegnesca, si trasforma in un rapporto di luce e di ombra nel quale si potenzia il colore: cosicché le masse si organizzano in un cosmo regolato da leggi di prospettiva aerea, cioè in quello spazio rinascimentale che Antonello aveva appreso da Piero della Francesca. Anche in questo periodo così rigoglioso dell'arte belliniana (che conta capolavori come la Trasfigurazione di Napoli, il quadro votivo qui presente, e alcune famose Madonne) non vi è mai un momento dove l'astratta ricerca raffreddi il sentimento figurativo: ma questo sgorga profondamente umano, con una dolcezza che ha fatto pensare a Raffaello, ma che ha ancora la regale dignità dei bizantini.

Dopo il 1500 Giovanni Bellini si rinnova ancora, instancabile: ed il suo insegnamento fu prezioso per

la nuova generazione di Giorgione, Tiziano, Sebastiano del Piombo ecc.

Una perenne giovinezza pulsa nelle sue opere: una continua volontà di superarsi, che non conosce soste. Sebbene, nelle forme d'espressione le sue opere sembrano molto diverse, da periodo a periodo, è uno stesso profondo impulso di sentimento a cementarle, nell'unità e nella coerenza di una poesia intima e spirituale. Giovanni Bellini è certo il genio più completo che conti la pittura veneziana del Quattrocento.

28 LA TRASFIGURAZIONE DI CRISTO SUL MONTE TABOR.

Su tavola. Di 1,34 x 0,68.

Venezia, Museo Civico Correr.

Esempio altissimo del «mantegnesimo rinviato» di Giovanni Bellini, databile verso il 1460 (Dissol., 1932). A cui certo fece seguito il capolavoro del Cristo nell'orto della Galleria Nazionale di Londra. Allo stesso stivatore del Mantegna Giovanni Bellini sostituisce un ammorbidimento di forme intese di colore luminoso, indimenticabile e colma di poesia è l'apparizione del Cristo in tunica bianca sul niente, dentro uno schema prospettico serrato, sullo sfondo di una dolcissima campagna e di un cielo al tramonto, strato di nubi.

29 S. CRISTOFORO, S. VINCENZO FERRERI E S. SEBASTIANO: SOPRA, LA PIETÀ CON AI LATI LE MEZZE FIGURE DELL'ARCANGELO GABRIELE E DELL'ANNUNCIATA. NELLE TRE PREDELLE CINQUE EPISODI DELLA VITA DI S. FRANCESCO FERRERI.

Su tavola. I dipinti centrali, ciascuno in 1,47 x 0,67; quelli superiori minori, in 0,67 x 0,71. Gli scomparti della predella, in 0,31 x 0,50. Venezia, Basilica dei SS. Giovanni e Paolo.

Nelle quinte furono riprese dalle antiche fonti e dalla nuova iconografia artistica attorno al polittico di S. Vincenzo Ferreri dei SS.

Giovanni e Paolo; il Sansovino (1580) lo attribuì a Giovanni Bellini, il Ridolfi (1648) ad Alvise Vivarini, il Boschini (1664) a Bartolomeo Vivarini, lo Zanetti (1771) al Carpaccio. Nei tempi moderni il Cavalcaselle (ed. 1912) vide la collaborazione di Antonio Vivarini, del Carpaccio e del Bastiani; il Berenson (1894 e 1895) pensò a Francesco Bonsignori, portando così il polittico nella cerchia veronese.

È merito di Roberto Longhi (1914) di aver rivendicato il polittico a Giovanni Bellini, riprendendo l'idea del Sansovino ed indicando una datazione tra il 1460 ed il 1463, precisata poi dal Fogolari (1932) in base ad indizi documentari, dopo il 1464. Il Fiocco (1947), lo stesso Pirenem (1932 e 1936), il Gronau (1910), il Moschini (1913) ed altri studiosi, hanno accolto tale attribuzione, ancora osteggiata dal Bussler (1933) e dall'Ardan (1936). Le argomentazioni del Longhi appaiono, a più di trent'anni di distanza, validissime. Nel catalogo di Giovanni Bellini l'opera si inserisce nel periodo mantegnesco «che comincia con la trasfigurazione del Correr e finisce con la pala di Pesaro».

Un incisivo vigore plastico caratterizza le tre figure di Santi, dei quali quelli laterali grandeggiano sulle «geometriche tardo» dei paesaggi. Se la figurazione del Cristo sorretto dagli angeli, dettata certo da Andrea del Castagno, è di un'intimità drammatica che si risolveva strettamente a tutte le altre Pietà dell'artista, stupenda creazione belliniana è l'Arcangelo Gabriele visto in profilo, d'una materia cromatica trasparente e sensibilissima.

Invece, per quanto riguarda le predelle con le scene dei miracoli di S. Vincenzo Ferreri, ha scritto giustamente il Moschini (1913) che «devono ben risalire a Giovanni Bellini come invenzione e molto contengono dell'arte del maestro in quel suo aspro momento». E quindi «ragionevole ammettere l'intervento almeno parziale della bottega».

LA MADONNA COL BAMBINO IN TRONO ED ANGELI MUSICANTI TRA SAN MARCO, CHE LE PRESENTA IL DOGE AGOSTINO BARBARIGO E S. AGOSTINO. 30

Al centro, in basso, la scritta: IOANNE BELLINVS 1488. Su tela. m. 2,03 x 1,35.

Murano, Chiesa di San Pietro Martire.

Alla morte del Doge Agostino Barbarigo (1501) il quadro vestì il palazzo omonimo di S. Tiziano al convento S. Maria degli Angeli di Murano, dove vivevano due sue figlie, e quindi a S. Pietro Martire.

Una delle opere più grandi e monumentali di Giovanni Bellini, e nello stesso tempo una delle più ispirate.

Dopo le fondamentali esperienze della Incoronazione della Vergine di Pesaro e della Trasfigurazione del Museo di Napoli, dove il colore crea le forme dentro una luce estatica meridiana, qui la gran luce del paesaggio è sovrastata dal tintaggio del fondo, che suggerisce il dolcisissimo avvolgimento attorno alla Vergine. Un perfetto ritmo geometrico sembra scandire il gioco di masse, di un intenso e caldo risalto pittorico. « Il colore è di una grana luminosa che modella le forme, con stesura di splendidi tinte e particolari di un tocco pittorico sorprendente, specie nel ritratto del Doge e nell'angelo che suona la viola » (Moschini, 1945). Il trono parietale di destra, con l'alberello scheletrico che si staglia sul bianco cielo-lavagna sui colli, rivela una commossa fantasia inventiva.

31 IL BATTESIMO DI CRISTO.

Su un cartellino, a destra: IOANNES BELLINVS. Su tavola: m. 4,15 x 2,75.
Firenze, Chiesa di S. Gerona.

Nel dicembre 1502 veniva eretto l'altare Garzadori nella Chiesa di S. Gerona; il Battesimo di Cristo è posteriore, forse di poco, a questa data. Come è stato notato, Giovanni Bellini ricorda la composizione che Cima da Conegliano aveva dipinto nel 1494 per S. Giovanni in Bragora di Venezia, ma, « tanto quella del Cima è una sapiente accademia quanto la pala del Bellini esprime una visione di soave bellezza » (Moschini).

La sintesi di forma-colore, che l'artista dalla pala di Pesaro in poi sapeva elaborando, presupponeva l'intuizione dello spazio, e quindi la creazione del paesaggio: e questo Battesimo, così rigoroso nella sua costruzione prospettica, per cui essenziale è l'asse che dall'Eterno Padre passa nel Cristo, è un esempio altissimo di tale sensibilità spaziale esalta ed intonata su profondi accordi coloristici. Indimenticabile l'apparizione dei tre angeli, il cui colorismo è di una gradazione luminosa pregiuramentosa.

JACOPO DA MONTAGNANA?

Jacopo Parisati nacque a Montagnana tra il 1440-43 e morì dopo il 1499; lavorò a Padova ed a Belluno. Artista di modesta levatura, formatosi nel-

l'ambiente padovano mantegnesco, risentì anche di Gio-
vanni Bellini.

LA MADONNA COL BAMBINO.

32

Su tavola: m. 1,20 x 0,70.
Este, Santuario del Tresto.

Questa Madonna, venerata al Santuario del Tresto, è uno dei più notevoli prodotti della cultura artistica padovana del settimo decennio del Quattrocento: i ricordi della plastica donatelliana, di Filippo Lippi e del Mantegna, si fondono in una vibrante e raffinata sensibilità lineare. Il Fogolari (1909), pubblicandola, ne rilevò i caratteri prossimi a Giovanni Bellini ed al Crivelli. Mentre il Berenson (1919) la assegnò senz'altro a Giovanni Bellini dopo il 1487, il Piozzo (1927) la ripeté giustamente nell'ambiente padovano, affacciando in via di prova il nome di Antonio da Feltre. Il Longhi (1927), accettandone la cultura padovana, la attribuì a Jacopo da Montagnana; ancora oggi è la più probabile assegnazione, accettata poi con riserva anche dal Berenson (1932).

Finché il Santuario sorse nel 1498, è probabile che il dipinto fosse già eseguito prima di tale data, e donato alla chiesa da qualche famiglia di Este. Tale indicazione cronologica non esclude la possibilità che si tratti di un'opera della prima giovinezza di Carlo Crivelli, notoriamente formato sulla cultura padovana di questo tempo.

SGUOLA DI GIOVANNI BELLINI

LA MADONNA COL BAMBINO.

33

Su tavola: m. 0,85 x 0,65.
Venezia, Chiesa di S. Trovato.

Secondo il Berenson (1932) questa tavola spetta, in gran parte, all'attività tarda di Giovanni Bellini. Essa, specie nel bimbo, ricorda il quadro vetusto della collezione Vernon Watney di Cornbury, firmato e datato dal Giambellino nel 1505.

VITTORE CARPACCIO

Si hanno notizie di Vittore Carpaccio a partire dal 1486: morì verso il 1524. Tra il 1490 ed il 1496 dipinse il ciclo di S. Orsola; tra il 1502 ed il 1510 circa il ciclo di S. Giorgio degli Schiavoni.

Allievo e seguace di Gentile Bellini, si nutrì delle esperienze di Antonello, risalendo anche alle fonti fiamminghe tanto comuni a Venezia. I suoi disegni, di un brulicchio libero, spezzato e fermentante, come ha messo in evidenza il Focoso (1929), chiariscono il gusto della sua pittura, rivolta a creare complessi narrativi dentro ricchissime spaziali ricche di atmosfera. Spirito vigile ed abile, il Carpaccio nei momenti migliori si abbandonò alla magica avventura d'una fantasia estrosa, minuta nei particolari come quella di un fiammingo, ma sempre retta da un gusto pittorico tendente alla rivelazione del paesaggio.

La critica d'oggi non lo considera più soltanto come un gaio contafavole, ma scorge in lui una densa fantasia figurativa, per mezzo della quale « sembra che l'artista abbia dato voce di richiamo a tutte le fisiche apparenze dell'universo » (Ragghianti, 1936).

A DUE DAME VENEZIANE.

In basso: a sinistra, cartellone con una scritta illeggibile. Su tavola: un'opera di Vittore Carpaccio.

« Celebre dipinto dal Ruskin (1877-81) ritenuto « il miglior quadro del mondo ». « Non ne conosco — continua il Ruskin — alcun'altra copia, in quale risuona in così intenso grado ogni possibile pregio dell'arte pittorica, larghezza e minutà insieme, vivacità e calma, modulazione e tenerezza, colore, luce ed ombra, tutto quello che di più felice

ha l'Olanda, di più fantasioso Venezia, di più austero Firenze, di più naturale l'Inghilterra ».

Il Ruskin lo ritiene il ritratto di due dame veneziane, distinto con una tintina di ironia; il Molmenti (1906) lo crede quello di due blonde cortigiane, opinione contrastata dal Fogolari (1936) con buoni argomenti. Del resto sul vaso posto sul davanzale spicca lo stemma della nobile famiglia dei Torrella.

Il Carpaccio si assapora le forme con una pignola lentezza, attenuata, in una pasta di colore lucida, ma nello stesso tempo molle; suggerendo l'atmosfera di una Venezia scintillante. Capolavoro di pittura, oltre che segno di costume.

LE ESEQUIE DI SAN GIROLAMO.

35

Su di un cartellino, tenuto in bocca da un cammello, in basso: VICTOR CARPACIUS / FINGERBAT / MDL. Su tela: m. 1,41 x 2,12. Venezia, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni.

Al primi del Cinquecento i Dalmati (Schiavoni residenti a Venezia) crearono la Scuola dedicata ai S.S. Giorgio e Trifone, commettendo al Carpaccio un ciclo di pitture dedicate al Vangelo, a S. Girolamo, a S. Giorgio ed a S. Trifone; nel Seicento i dipinti furono adattati alla sala inferiore della Scuola.

Forse ancor più che nel ciclo di S. Orsola, negli alle Gallerie dell'Accademia, il Carpaccio realizzò in questa serie di dipinti, purtroppo dispersi, tutto il suo estro inventivo e le sue qualità pittoriche. In questo « teleri », l'epos dei monaci stretti attorno alla salma di S. Girolamo, caratterizzati con una perspicacia di analisi leggermente caricaturale, è ambientato in una corte che aneggia l'Oriente: le case si distanziano in una messa in scena tendente a creare spazio, suggerendo l'indimenticabile atmosfera luminosa dello sfondo. Il racconto si frantuma in piccoli episodi, d'una minutissima fiamminga, ma sempre legati l'un l'altro da una rigorosa sapienza di resa atmosferica.

Si conoscono vari disegni per tale dipinto. All'Università di Upsala si conserva quello complessivo preparatorio; nella raccolta di Lord Lacelles di Londra il disegno con due gruppi di sacerdoti e di frati attorno a S. Girolamo; alla Galleria degli Uffizi, il disegno delle teste dei monaci di destra; nella raccolta Oppenheimer di Londra quello per uno dei frati.

36 SAN GIORGIO VINCE IL DRAGO LIBERANDO LA PRINCIPESSA.

Sotto al cavallo, cartellino anepigrafato. Su tela: m. 1,40 x 1,60.
Venezia, Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni.

Come scrive il Fieschi (1904): «È una delle più fantastiche scene e delle più celebri nate dal pennello del Carpaccio, dove l'artista mescola alla stupenda poesia del paesaggio i suoi ricordi orientali ed italiani...».

Lo spunto avventuroso e fiabesco del Carpaccio doveva inventare queste che è certo una delle più fantastiche scene della pittura italiana. Il cavaliere si lancia contro il drago in primo piano, mentre tutt'attorno la fantasia crea l'ambiente complesso e fitto di vita figurativa: i reati delle cittaie del maestro, le serpi, i ramarri, i ranocchi, altrettante stupefacenti nature morte, poi il paesaggio, stipato di edifici che all'Oriente uniscono il gusto della rinascenza lombardesca e l'insensatura, dove sono approdate galere e caravelle: a destra, in cima al ripido monte, una chiesa che attinge S. Ciriaco di Ancona; ecco i vari elementi illustrativi di un racconto pittorico, lento ed assaporato con una densità di colore ammucchiato e sfatto nell'atmosfera.

Il dipinto spetta certo al tempo del S. Giorgio che battezza i gentili della stessa Scuola, datate 1508.

37 S. PIETRO MARTIRE.

Su tavola: m. 1,05 x 0,30.
Venezia, Museo Civico Correr.

38 S. SEBASTIANO.

Reca in basso la scritta: P/VICTOR/CARPATIIVS/VENETVS/MDXIII. Su tavola: m. 1,05 x 0,43.
Venezia, Museo Civico Correr.

I due dipinti, come ha provato recentemente il Lorenzetti (1933), facevano parte di un grande polittico già a S. Fosca di Venezia, disperso verso il 1500 e di cui oggi si conserva alla Galleria Carrara di Bergamo lo scomparto con S. Rocco ed il ritratto del committente. Mentre il collezionista Guglielmo Leshis tratteneva presso di sé a Bergamo, alla metà dell'Ottocento il S. Rocco, parato poi con l'intera sua collezione alla Accademia Carrara, il S. Pietro ed il S. Sebastiano furono acquistati dal vescovo Strassmayer per la collezione che stava formando a Zagabria.

poi passata in proprietà dell'Accademia di arti e scienze di quella città. Le due opere pervennero al Museo Correr nel 1942, in cambio della ricca battesimale dei duchi di Croazia.

I dipinti, datati 1511, appartengono al periodo maturo dell'artista: si caratterizzano per un'intimità che manca ad altre opere di questo periodo. Notevole è il colore armoniosamente imbevuto di luminosità che si diffonde dal paesaggio, così ampio e folto di vegetazione, nel S. Sebastiano.

S. PAOLO.

39

Sul cartellino in basso, a sinistra: VICTOR/CARPATIIVS/VENETVS/PINXIT/M.D.X.X. Su tela: m. 1,90 x 1,30.
Chiesa, Chiesa di S. Domenico.

La tarda attività del Carpaccio, ormai così inoltrata nel Cinquecento, non ha il vigore e la freschezza di quella della maturità. Quasi egli si chiude in se stesso, indifferente alla nuova civiltà pittorica sorta attorno a Giorgione. Questo monumentale ed arcaico San Paolo è niente meno che del 1520; ma commuove ancora la singolare descrizione del mondo vegetale, che ha sempre incantato l'artista.

LAZZARO BASTIANI

Lazzaro Bastiani (o Sebastiani) si firma pittore fin dal 1449: muore nel 1512.

Formatosi a contatto del primo Bartolomeo Vivarini, seguì poi Gentile Bellini: accettò quindi elementi di cultura da Giovanni Bellini, da Antonello e dallo stesso Carpaccio, di cui erroneamente lo si credette il maestro. Egli andò riducendo alla propria modesta personalità di volgarizzatore le conquiste linguistiche della pittura veneta della seconda metà del Quattrocento, giungendo ad una schiettezza di eloquio non volgare.

Il Barenson (1919) lo definì «conservatore»: ma, come ha notato la Collodi (1939), «egli fu però un conscio e non passivo conservatore».

40 LA MADONNA IN TRONO COL BAMBINO FRA S. GIOVANNI BATTISTA E S. DONATO CHE LE PRESENTA IL COMMITTENTE GIOVANNI DEGLI ANGELI; ANGELI E PUTTI MUSICANTI.

Sul gradino del trono la scritta: HOCOPVSLAZARI SEBASTIANI MCCCCLXXXIII. Su tavola, a forma di lunetta: m. 1,15 x 2,35. - *Musano, Basilica di S. Maria e Donato.*

Questa lunetta, firmata e datata 1483, composta con tanto equilibrio ritmico, è certo una delle opere migliori di Lazzaro Bastiani, in evidente contatto con Gentile Bellini. Un segno incisivo ne modella la forma. Particolarmente notevole il ritratto di Giovanni degli Angeli in atto di preghiera, già morto nel 1481.

GIOVANNI MANSUETI

Documentato a Venezia dal 1485, il Mansueti morì nel 1527. Fu scolaro, aiuto e seguace di Gentile Bellini, al quale rimase sempre fedele, continuandone il gusto narrativo.

41 LA SS. TRINITÀ.

Su tavola: m. 1,02 x 0,67.
Venezia, Chiesa di S. Simone grande.

Le figure del Palmetto e di Cristo in croce riprendono alla lettera quelle della composizione allegorica con la SS. Trinità adorata da vari santi, della Galleria Nazionale di Londra, firmata e datata 1492.

Si tratta verisimilmente di un autografo del Mansueti, come ritiene il Berenson (1914).

LATTANZIO DA RIMINI

Si hanno notizie di Lattanzio a partire dal 1495: nel 1499 lavora a Venezia accanto al Cima; tra il 1500 ed il 1505 eseguisce opere per il bergamasco; nel

1509 appare a Rimini, dove è ancora nel 1524. Come il conterraneo Rondinelli, Lattanzio s'iniziò nell'orbita di Giovanni Bellini; ma risentì del Carpaccio e del Cima. A differenza del Rondinelli, Lattanzio « fu qualcosa di più di un divulgatore in provincia del ricettario veneziano di fine secolo. Egli partecipò più vivamente e più a fondo... al mondo pittorico di Carpaccio e di Cima » (Gnudi, 1938).

S. GIOVANNI BATTISTA TRA S. PIETRO E SAN 42
PAOLO.

Su tavola: m. 2,77 x 2,05.
Noale, Chiesa parrocchiale.

Attribuita dal Fiocco (1922-23) a Lattanzio da Rimini e dal Berenson (1932 e 1936) al Caselli, « Fedele ancora al modello rinascimentale della Madonna dell'Orto (Lattanzio) ne amplifica le forme... in una monumentalità rude, atticiata, ma potente » (Gnudi, 1938). Può darsi, come pensa il Gnudi, che Lattanzio abbia eseguito quest'opera dopo un soggiorno in Romagna, cioè dopo aver veduto opere del Palmezzano.

VITTORE BELLINIANO

Di Vittore di Matteo, detto Vittore Belliniano, si hanno notizie a partire dal 1507, anno in cui lavora in Palazzo Ducale; morì nel 1529.

Fu discepolo ed aiuto di Giovanni Bellini; operante ormai nei primi decenni del Cinquecento, risentì della nuova cultura figurativa, riuscendo però a realizzare soltanto un compromesso arcaizzante.

43 L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE: IN BASSO I SS. PIETRO, GEROLAMO, AGOSTINO E PAOLO ED UN ANGELO MUSICANTE.

In centro, la scritta: MOXNIII / VICTOR BELLII. Su tela: m. 1,18 x 1,93.
Spina, Parrocchiale.

Mentre le figure di Cristo e della Vergine hanno una sovrabbondanza di risalti ancora quattrocentista, il gruppo dei Santi al basso e l'angelo rivelano un accostamento a Palma il Vecchio. L'opera, datata 1524, è ricordata dal Ridolfi (1648): di essa s'è una notizia di pagamento, il 4 luglio.

ANDREA PREVITALI

Bergamasco, nato verso il 1470, Andrea Previtali detto Cordegliahi, morì a Bergamo nel 1528. « Allievo di Giovanni Bellini » (Berenson, 1932), si sviluppò in seguito nell'orbita del Palma e del Lotto, conservando una sua personale fisionomia.

44 LA VERGINE COL BAMBINO E DONATORE.

A destra, in basso, la scritta: Andreas / bergomensis / donato: hel / hui / diut / palat / pisi / MCCCII. Su tavola: m. 0,80 (senza aggiunto) x 0,52.
Padova, Museo Civico, n. 439.

L'opera, firmata e datata 1502, è la prima che si conosca del Previtali, il quale si vanta scolaro di Giovanni Bellini; il colonnino fa piuttosto pensare a Cima, ma non preceduta di luce tale da preludere a Palma il Vecchio.

45 L'ANNUNCIAZIONE.

A sinistra, in basso, la scritta: ANDREAS BERCOMENSIS IOANIS / BELLINI DISCEPVLVS PINXIT. Su tavola: m. 1,57 x 1,26.
Genova, S. Maria del Meschio.

Anche in questo caso, sebbene si firmi scolaro del Bellini, il Previtali ricorda piuttosto nella nettezza dell'impianto plastico il Cima ed il Cima, del quale ha tenuto presente l'Annunciazione, firmata e datata 1495, del Remigio di Leningrado. Il paesaggio fresco e luminoso, che si apre al di là della bifora, dà un particolare carattere d'intimità agreste alla scena. Bellissima la figura dell'Angelo.

ALVISE VIVARINI

Figlio di Antonio e nipote di Bartolomeo, Alvise nacque a Venezia verso il 1445-46 e morì tra il 1503-05. Certo allievo dello zio Bartolomeo (politico di Montefiorentino del 1475), Alvise si indirizzò poi verso Antonello da Messina (Sacra Conversazione delle Gallerie del 1480), di cui divenne a Venezia uno dei più fedeli ed intransigenti interpreti, dando soprattutto risalto alla lucidità della forma, tesa nel suo massimo sforzo mediante incidenze di luce. Sebbene il Berenson (1895) abbia sopravvalutato la personalità di Alvise Vivarini, è certo che, pur ricondotta nelle sue giuste proporzioni, essa appare fondamentale come elemento diffusore della cultura di Antonello.

SANT'ANTONIO DA PADOVA.

46

Su tavola: m. 0,29 x 0,22.
Venezia, Museo Civico Correr.

Il mirabile dipinto, d'una sottile trasparenza vitrea, ripete, a mezza figura, il Sant'Antonio della Sacra Conversazione dipinta da Alvise Vivarini per S. Francesco di Treviso nel 1480 ed oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia; per altezza di stile è considerato da tutti gli studiosi autografo di Alvise, e gli viene attribuita la stessa data. Come ha scritto il Fleischmann (1949), Alvise « sembra aver condensato in questo piccolo quadro la quintessenza » della Sacra Conversazione di Treviso.

47 S. CHIARA.

Su tavola: m. 1,42 x 0,37.
Venezia, KK. Gallerie dell'Accademia, n. 393.

Questo dipinto, che proviene dalla Chiesa di San Daniele, rivela la conclusa potenza del linguaggio figurativo di Alvise Vivarini.

MARCO BASAITI

Nato verso il 1470 e morto dopo il 1530, Marco Basaiti, certamente veneziano, datò opere dal 1496 al 1521. Scolaro e collaboratore di Alvise Vivarini, risentì del gusto di Giovanni Bellini e fu poi lambito dalla cultura giorgionista. Personalità artistica di secondo piano, ma dotata e sensibile specie nelle opere di non grande formato, dove la lucidità di smalto del colore sottolinea lo squadro formale di sapore antonelliano.

48 LA MADONNA ADORANTE IL BAMBINO TRA S. PIETRO E S. LIBERALE.

In basso, a destra: MARCIVS. BASAITI. P. Su tavola: m. 0,97 x 0,74.
Padova, Museo Civico, n. 33.

Densa e lucida è la materia pittorica dentro la quale il Basaiti assiepi questa sacra composizione, opera tarda secondo il Berenson (1936). Le teste dei tre cherubini che appaiono sulle nubi derivano da quelle della Madonna con due Santi ed il Bambino del Museo del Louvre, come ha osservato il Cavalcaselle (ed. 1911).

Nel San Liberale c'è un'impetosa di forma giorgionista, forse mediata attraverso il Calmo.

JACOPO DA VALENZA

Di Jacopo da Valenza si conoscono opere datate dal 1485 al 1509. Giudicato dal Berenson (1936) « imitatore pedissequo e aiuto di Alvise Vivarini », egli esasperò il « cubizzare » vivariniano in un'arcaistica geometrizzazione di forme.

LA MADONNA COL BAMBINO

49

Su tavola: m. 0,56 x 0,40.
Venezia, Museo Civico Correr.

Caratteristica opera di Jacopo da Valenza, nella quale evidente è l'ascendenza allo stile di Alvise Vivarini. Noto è il paesaggio, reso con precisa sottigliezza di pennellata.

BARTOLOMEO MONTAGNA

Nato ad Orzinovi (Brescia) verso il 1450, a partire dal 1480 il Montagna è a Vicenza, dove muore nel 1523. Lavorò anche a Venezia. Il Berenson (1936) lo ritiene « scolaro forse di Domenico Morone o Benaglio a Verona », ma determinante per la sua formazione fu la lettura di opere di Antonello e di Alvise Vivarini. L'antonellismo diede all'arte del Montagna il vigore di linguaggio volumetrico, che conservò anche dopo l'incontro con la pittura belliniana. Bartolomeo Montagna, fondatore della scuola vicentina, si esprime in uno stile decisamente monumentale, dove lo squadro della forma è in funzione rigorosa di luce e di colore.

50 LA VERGINE ADORANTE IL RAMBINO TRA S. MÓNICA E S. MARIA MADDALENA.

Si. 421: m. 1,43 x 1,69.
Venezia, Museo Civico, n. 3.

È una delle più belle opere giovanili del Montagna, sotto l'influsso di Alvise Vivarini. La Santa Monica, a sinistra, ricorda la Santa Chiara del Vivarini qui esposta (n. 47). L'impostazione rigorosamente volumetrica delle figure dimostra quanto abbia fruttato l'osservamento di Antonello da Messina.

Il dipinto a tempera, che proviene dalla chiesa di S. Bartolomeo di Vicenza, ha una freschezza di tinte che « dà l'impressione di un grande acquarello di un bel tono tenue » (Dorrichs, 1906).

51 LA PIETÀ: A SINISTRA, S. GIUSEPPE; NEL CENTRO, LA MADONNA CHE TIENE SULLE GINOCCHIA IL CORPO DI CRISTO; A DESTRA, S. GIOVANNI E LA MADDALENA.

In basso, un cartellino con la scritta: OPUS BARTHOLOM / MONTAGNA / MCCCLV AVEILE. Su tela; m. 2,32 x 2,48.
Venezia, Santuario di Monte Berico.

Lo squadrato potente delle forme e la semplicità quasi rude della composizione sono elementi che concorrono ad imprimere al dipinto, datato 1505, una grande efficacia rappresentativa.

52 LA VERGINE IN TRONO TRA S. GIOVANNI BATTISTA E S. PIETRO.

Su tela; m. 1,57 x 1,54.
Castiglione, Parrocchiale.

La pala, attribuita dal Verrì (1775) a Francesco e Bartolomeo Nascimbene, medietri pittori bolognesi, fu restituita al Montagna dal Genoa (1803). L'attribuzione venne convenientemente accettata dalla critica. Il Berenson (1913) la data verso il 1500, certo spetta ai primi anni del secolo.

Nel centro in basso il dipinto ha una giunta, essendo stato tagliato per collocarsi in tabernacolo.

GIAMBATTISTA CIMA

Nato a Conegliano verso il 1459, il Cima appare a Venezia a partire dal 1492: morì tra il 1517 ed il 1518. Formatosi nell'ambito antionellesco di Bartolomeo Montagna, il Cima si orientò poi verso il gusto di Giovanni Bellini.

Sviluppò con coerenza un suo linguaggio che, specialmente a contatto del colorismo tonale giorgionesco, s'arricchì di luminosità. Nella sua arte non ci sono sorprese ed abbandoni: un'ispirazione placida e tranquilla dà il costante accento alla sua attività. Buon colorista, curò particolarmente negli sfondi dei suoi quadri il paesaggio, e nessun maestro del tempo seppe « rendere al pari di lui l'atmosfera argentea che leggera ed ampia bagna il paesaggio italiano » (Berenson, 1919). Cima da Conegliano è veramente il poeta di un'« alta pace rurale » (R. Longhi, 1914).

LA MADONNA COL RAMBINO.

53

In basso a destra il cartellino con la firma: IOANNIS BAPTISTE CONEGLIANENSIS OPUS 1504. Su tavola; m. 0,91 x 0,70.
Est, Chiesa di S. Maria della Consolazione.

Eseguita nel giugno 1504, questa Madonna, restaurata di recente a cura della Soprintendenza alle Gallerie, intesa di modellazione e calda di toni, è un nobilissimo esempio del gusto di Cima.

NELLO SCOMPARTO CENTRALE S. GIOVANNI BATTISTA; IN QUELLO DI SINISTRA, S. PIETRO E S. LORENZO; IN QUELLO DI DESTRA, S. FIORENZO E S. VENDEMMIANO; AI LATI, DUE SCOMPARTI MINORI; IN QUELLO DI SINI-

54

NINA, S. BASTOLONE E S. TRIMANO, IN QUELLO
A DESTRA, S. RAFFAEL E S. GIUSTINA.

Il cartello in basso a sinistra: JOANES / BONICHO / SILI.
P. / MARESCALCHO. Su tavola: m. 1,20 x 1,60.
Vicenza, Museo Civico, n. 12.

Questa Deposizione di Cristo, ricordata dal Boschini (1675) su di
un altare della chiesa di S. Bartolomeo di Vicenza, è il capolavoro del
Boschini. La stupenda invenzione delle tre figure attorno al corpo
rivero di Cristo, modellate con potenza plastica, ha la sua ragione d'es-
sere in quel desolato paesaggio al tramonto, striato di nubi.

56 LA VERGINE ACCIARA IL BAMBINO, MENTRE S. GIU-
SEPPE, ADDETTA A DUE PASTORELLI, A SINISTRA,
S. CATERINA, S. GIUSTINA, NELLA CRUCE, A DESTRA,
S. ANTONIO, S. RAFFAEL E S. TOBIA.

Il cartello in basso a sinistra: JOANES / BONICHO / SILI.
P. / MARESCALCHO. Su tavola: m. 1,20 x 1,60.
Vicenza, Museo Civico, n. 12.

Questa Deposizione di Cristo, ricordata dal Boschini (1675) su di
un altare della chiesa di S. Bartolomeo di Vicenza, è il capolavoro del
Boschini. La stupenda invenzione delle tre figure attorno al corpo
rivero di Cristo, modellate con potenza plastica, ha la sua ragione d'es-
sere in quel desolato paesaggio al tramonto, striato di nubi.

GIOVANNI BUDONCONSOLE

Nato a Montebelluna (Trento) verso il
1470, Giovanni Budonconsole, detto il Marmallo, dopo
una breve permanenza a Venezia, si trasferì a Verona,
dove morì nel 1531 ed è sepolto.

Scrittore di Battolone, Montebelluna, di cui fu nella

bottega assieme con Cima da Conegliano (Piozzo,
1930), interpretò la cultura del maestro risalendo agli
esempi di Antonello, non senza sentire il fascino di
Giovanni Bellini. Mostra contatti coi ferraresi, specie
nel gusto dell'ornamentazione. Assorbì dalla cultura
cinquecentesca una nuova pienezza di forme.

CRISTO DEPOSTO SOSTENUTO DALLA VERGINE 56
CON S. GIOVANNI EVANGELISTA E S. MARIA
MADDALENA.

Su un cartello in basso a sinistra: JOANES / BONICHO / SILI.
P. / MARESCALCHO. Su tavola: m. 1,20 x 1,60.
Vicenza, Museo Civico, n. 12.

Questa Deposizione di Cristo, ricordata dal Boschini (1675) su di
un altare della chiesa di S. Bartolomeo di Vicenza, è il capolavoro del
Boschini. La stupenda invenzione delle tre figure attorno al corpo
rivero di Cristo, modellate con potenza plastica, ha la sua ragione d'es-
sere in quel desolato paesaggio al tramonto, striato di nubi.

FRANCESCO VERLA

Vicentino, il Verla fu a Roma nel 1503: lavorò
anche a Trento ed a Rovereto, dove morì nel 1521. La
cronologia attuale delle sue opere lascia supporre che
tornato dall'Italia centrale completamente convertito al
gusto del Perugino e del Pintoricchio, il Verla cercasse
poi di rinnestarsi sul tronco montagnesco della pittura
vicentina.

LO SPOSALIZIO MISTICO DI S. CATERINA: A SI- 57
NISTRA, S. AGATA E S. LUCIA; A DESTRA, S. GIU-
SEPPE E S. GIOVANNI BATTISTA; NELLA LUNETTA,

IL PADRETERNO BENEDECENTE FRA DUE ANGELI E SETTE RIQUADRI A CHIAROSCURO; NELLA PREDELLA, TRE SCENE DEL GIUDIZIO, DEL MARTIRIO DELLA RUOTA E DELLA DECOLLAZIONE DI SANTA CATERINA.

Al piedi del trono, il cartellino con l'epigrafe: *franciscus verus de vicentia pinxit die XV mens MDXII*. La pala su tela: m. 2,80 x 1,97; su tavola la predella: m. 0,44 x 2,55, e la lunetta: m. 0,71 x 1,83. Schio, Chiesa di S. Francesco.

È la prima opera nota del Verla, firmata e datata 1512, commissionata da Giangiorgio Dal Soglio e Giovanni Stefani, come si legge in basso. Lo stile è decisamente ispirato a quello del Perugino, specialmente nei tratti parietali della predella. Nel castello raffigurato in fondo al paesaggio si vuole riconoscere quello di Schio (Gerola, 1908).

Notevoli la festosità decorativa dell'assiso dell'angelo ed il fregio in alto coi putti che danzano. È certo l'opera di maggior impegno che abbia dipinta il Verla, sotto il diretto influsso del Perugino, che certo aveva avvicinato nel suo viaggio nell'Italia Centrale.

58 LA MADONNA IN TRONO: A SINISTRA, S. CRISTOFORO E S. ANDREA; A DESTRA, S. ROCCO E S. SEBASTIANO.

In basso su un cartellino la scritta: *franciscus Verus de Vicentia pinxit 1517*. Su tela: m. 2,91 x 1,96. Sarnano, Parrocchiale.

La pala, firmata e datata 1517, pur testimoniando una piena simpatia per lo stile e la morfologia del Perugino, rivela anche un orientamento verso Bartolomeo Montagna; il Verla evidentemente tenta di innestarsi nella tradizione locale.

MARCELLO FOGOLINO

Nato a Vicenza verso il 1480 (secondo il Fazio, 1949) dal pittore Francesco, oriundo da Pordenone, Marcello Fogolino dopo un soggiorno veneziano è

ricordato a Vicenza nel 1519. Nel '21 andò a Pordenone; nel '27 fu bandito dal territorio della repubblica per omicidio e si rifugiò a Trento, dove lavorò al Castello del Buonconsiglio. Morì dopo il '48.

Seguace del Montagna, risente della cultura pittorica dell'Italia Centrale, forse nella mediazione del Verla; quindi fu influenzato dal Pordenone e dal Romanino. Temperamento eclettico, il Fogolino fu anche incisore.

L'ADORAZIONE DEI MAGI.

59

Su un cartellino, in basso a sinistra, la scritta: *Marcelus Fogolinus / P.* Sulla briglia del primo cavallo a destra: *MARCELLUS PINXIT*. Su tela (trasporto da tavola): m. 2,15 x 1,70. Vicenza, Museo Civico, n. 35.

Fantastico e regista: si dimostra il Fogolino nel racconto di questa Adorazione dei Magi, dove al fondamentale montagnano il muscone elementi emiliani ed umbri, in una galleria di tinte ancora quattrocentesca. Nota il Fazio (1949) che il fantastico paesaggio riproduce anche elementi colti dal vero; le torri nello sfondo ritraggono la porta di Santa Croce di Vicenza, e la rupe, imminente a sinistra, rappresenta il Sasso di Donna Bertà alle porte della città.

IL CINQUECENTO

GIORGIONE

Nato probabilmente a Castelfranco nel 1477, Giorgione morì forse nell'ottobre del 1510 a Venezia. Formatosi nell'orbita belliniana, nel breve giro d'una dozzina di anni di attività creò una nuova concezione espressiva ed una nuova visione artistica, che rivoluzionarono la pittura veneziana.

Una sottile grazia spirituale, una intimità contemplativa, una fantasia che trasfigura gli schemi iconografici in base ad una nuova esigenza di colore luminoso, una ricerca viva ed amorosa della natura, tanto da far scoprire un contatto più immediato fra figure e paesaggio, sono i caratteri che si vanno determinando nel primo gruppo di opere che, verso il 1504, si concludono nella pala di Castelfranco. Quel lucido segno, di sapore quasi neoclassico, che caratterizzava le suddette opere, si scioglie poi in risalti più morbidi, in una fluidità di effetti pittorici sfangati di luce, nella rivelazione cioè del « tono », per mezzo del quale il pigmento pittorico viene acquistando tutta una gradazione di valori luminosi. Alla sintesi prospettica spaziale, conquista dei quattrocentisti come Antonello e Giovanni Bellini, Giorgione sostituisce una prospettiva aerea, di spazio atmosferico, che, come nella sublime *Tempesta*, si realizza in un drammatico graduarsi di valori cromatici, in sé risolvendo ogni intelaiatura formale o disegnativa. Al *Fondaco dei Tedeschi* e nei *Filosofi di Vienna* un accento più monumentale e costruttivo caratterizza lo svolgersi

dello stile di Giorgione, il cui ultimo capolavoro è il *Concerto campestre* del Louvre.

La rivoluzione operata da Giorgione nel campo artistico non era solo trasformazione di soggetti, ma rinnovamento totale della sensibilità figurativa: il suo mirabile potenziamento del colore in tono divenne un mezzo linguistico fondamentale per l'ulteriore svolgimento della pittura veneziana e di tanta parte di quella europea.

Come ha scritto Lionello Venturi (1933): « L'accento intimo di quel gusto, l'essenza della personalità dell'artista è poi un giovanile candore che rende ideale la sensualità, magico il colore, leggendaria ogni realtà ».

LA MADONNA COL BAMBINO IN TRONO TRA S. FRANCESCO E S. LIBERALE.

Su tavola; m. 7 x 1,52.

Castelfranco, Chiesa parrocchiale.

La prima menzione storica del quadro trovata nel Ridolfi (1648). È probabile, ma non sicuro, che la pala sia stata commissionata a Giorgione da Tuzio Costanzo in onore del figlio Matteo, condottiero, morto nel 1504; data che ad ogni modo collima con l'esame stilistico del dipinto.

Originale è il modo con il quale l'artista risolve il tema della pala d'altare, ponendo la Madonna su di un altissimo trono marmoreo, dominante dall'alto un profondo paesaggio; egli isola così la Madonna nella luce per una convinta necessità di linguaggio, mentre costruisce in basso le figure mediante la luce proveniente da sinistra, avvolgendole nel loro risalto chiaroscuro.

« Il capolavoro nasce rigorosamente formulato in una unitaria coerenza di immagini, create in un colore ricchissimo, di una purezza di forme che sembrano cadenzate su un ritmo sottile, incisivo. Le figure sono staccate spiritualmente una dall'altra, assorti in un abbandono contemplativo che sembra tramandare, e la cui bellezza spirituale ha il suo riscontro solo in quella fisica dell'arte greca » (Falluochini, 1914).

La pala subì diversi restauri; l'ultimo, di Mauro Pelliccioli, risale al 1934. « Quasi metà della testa di San Liberale è rifatta, e così del naso

a destra, il dito in luce; e così è rifatta parte della sua mano, che poggiava sulla sinistra. Del San Francesco è nuova la mano sinistra...» (Mazzoni, 1942).

" SEBASTIAN VINIZIANO "

Sebastiano Luciani, il « Sebastian Viniziano » del Vasari, chiamato poi Fra Sebastiano del Piombo (quando ottenne nel 1531 la carica dell'ufficio della piombatura pontificia, per cui prese la veste di frate) nacque a Venezia nel 1485; nella primavera del 1511 andò a Roma, dove morì nel 1547.

Dopo un tirocinio belliniano, Sebastiano fu attratto dalla riforma giorgionesca, dando al colorismo tonale un significato più costruttivo. Magnifico colorista, egli potenziò la figura umana in una vitalità nuova, imprimendole un ritmo maestoso e risvegliandola dal sogno contemplativo giorgionesco. A Roma fu attratto nell'orbita di Raffaello e poi in quella irresistibile di Michelangelo: ma la sua personalità riaffiorò prepotente nella realizzazione del volume plasmato in una luminosità plumbea. Seppe così dare pagine coerentissime di stile severo ed ascetico, che rimasero fondamentali per la nascente sensibilità manieristica.

61-62 S. BARTOLOMEO E S. SEBASTIANO. *

63-64 S. LUDOVICO DA TOLOSA E S. SINIBALDO.

Su tela: m. 2,15 x 1,25, ciascun dipinto.
Venezia, Chiesa di S. Bartolomeo.

I due primi dipinti con S. Bartolomeo e S. Sebastiano formavano le ante esterne, mentre gli altri con S. Ludovico e S. Sinibaldo quelle interne dell'organo di S. Bartolomeo a Rialto; esse furono commissionate al

Luciani tra il 1507 ed il 1509 dal vicario Alvise Ricci. Un providenziale restauro, eseguito a cura della Soprintendenza alle Gallerie nel 1940, ha permesso il risarcimento delle portelle esterne, vandalicamente restaurate alla fine del Settecento da Giambattista Mingardi, che le aveva tagliate, riunite assieme e ridipinte con affreschi a nicchia, sul tipo delle ante interne. Tale sensazionale restauro portò pure allo scoprimento perfetto del colore delle portelle interne.

Ad ante chiuse, S. Bartolomeo e S. Sebastiano apparivano dominanti ad un grandioso arco trionfale, la cui volta a cassettoni è vista da un punto di vista ribassato, data l'alta posizione dell'organo. A Venezia non s'era mai vista una tale compassata cadenza architettonica, per la quale la figura umana viene potenziata in un ritmo maestoso... L'elemento tonale, che è alla base della riforma giorgionesca, è interpretato dal Luciani con audacia costruttiva, per cui il lume esterno, proveniente da sinistra, sbalza con rigore plastico le figure umane, rilevandole per contrasto dall'ambiente in ombra del sottarco» (Pallucchini, 1944). Più intime, e stupende per potenza di colore squarato in una luce calda, sono le altre due figure, il S. Ludovico da Tolosa ed il S. Sinibaldo. I monaci dorati dei catini delle piccole absidi brillano di liquide squame di colore: S. Ludovico indossa un piviale di velluto rosso broccato d'oro, il cui fregiaggio è reso a puri colori, accostati senza fusione. Pure preziosi sono gli accenti coloristici del S. Sinibaldo, così prossimo allo spirito di Giorgione.

Le ante dell'organo di S. Bartolomeo, eseguite verso il 1508, assumono un grande interesse storico, dato che certamente rievocano quella « maniera grande » che Giorgione, nello stesso anno, aveva realizzato ad affresco nella facciata del Fondaco del Tedesco.

S. GIOVANNI CRISOSTOMO CHE SCRIVE: A DESTRA, S. GIOVANNI BATTISTA E S. LIBERALE; A SINISTRA, S. MARIA MADDALENA, S. AGNESE E S. CRISTINA.

Su tela: m. 2 x 0,65.

Venezia, Chiesa di S. Giovanni Crisostomo.

Mentre si fu chi affacciò l'ipotesi che Giorgione desse i disegni a Sebastiano per i Santi dell'organo di S. Bartolomeo, anche per questa sala, capolavoro del periodo veneziano del Luciani, dipinta verso il 1509, si pensò ad una collaborazione con Giorgione (Jasti, 1908; Sinia, 1935 ecc.); nella prima edizione delle Vite (1550) il Vasari aveva attribuito senz'altro l'opera a Giorgione, ma poi s'era dovuto correggere, in

base certo ad elementi più precisi, e, nella seconda edizione (1568), la restituisce al suo autore, a «Sebastiano Viminalino».

Il Luciani, oltre che liberarsi dall'ordine simmetrico caro al Quattrocento, dispone le figure dei Santi attorno a S. Giovanni Crisostomo dentro lo spazio ritmato dalla cadenza architettonica del colonnato in prospettiva, in modo da potenziarne il movimento di massa. «La pala rivela la conclusione più originale del gusto di Sebastiano Luciani negli anni in cui egli realizza le proprie tendenze figurative, reagendo al giorgionismo, da cui pure dipende» (Palombini, 1944).

Le stesse figure, forse ispirate a modelli di statuaria classica, rivelano una monumentalità ed una spigolosa bellezza che non ha più niente a che fare coll'intimità rassicurata di Giorgione. L'allontanarsi di Sebastiano da Giorgione diventa sempre più evidente: e prepara così il viaggio a Roma, dove l'artista potrà più liberamente realizzare quel suo costante desiderio di forma monumentale.

PALMA IL VECCHIO

Giuseppe Negretti detto Palma il Vecchio, nato a Sernaglia verso il 1480, è documentato a partire dal 1510 a Venezia, dove muore nel 1528. Dopo un non ben chiarito tirocinio provinciale nell'ambito dell'arte veneta, il Palma a Venezia entra nell'orbita di Giorgione e di Tiziano, riducendo il respiro tonale e cosmico del paesaggio del primo ad un ambiente d'idillio. Ma l'ascendenza aretina e provinciale e l'accostamento al colorismo lutesco fanno sì che il suo colore, di timbro tendenzialmente caldo, caratterizzato da squilibri di tinte accese, si realizzi compatto e liscio, in funzione d'una forma ben precisata nei suoi ritmi e nei suoi passaggi chiaroscurali.

Una placidezza agreste, che talvolta, nella descrizione di floride bellezze bionde, si colora di una sensualità un poco vuota, rimane il nucleo costante dell'ispira-

zione palmesca, che si concretizza in «un loco di penello d'esquisita finitezza...» (Ridolfi, 1648).

Il Palma è alla testa del gruppetto di pittori bergamaschi ed oriundi da Bergamo, che lavorano a Venezia nella prima metà del Cinquecento.

LA MADONNA IN TRONO TRA S. GIORGIO E S. LUCIA: IN BASSO, UN ANGELO MUSICANTE.

Su tela centinata: m. 3,18 x 2,12.
Venezia, Chiesa di S. Stefano.

Questa Sacra conversazione, smagliante di caldo colore luminoso, nella disposizione delle figure ripete lo schema di quella dipinta dallo stesso autore per la parrocchiale di Zerman (Treviso) prima del 1510: lo stile indica che questa è posteriore all'altra almeno di un decennio. La chiamava giustamente il Boschini (1676): «Opera rara».

GIAN GIROLAMO SAVOLDO

Nato a Brescia verso il 1480 e morto dopo il 1548, il Savoldo è immatricolato pittore a Firenze nel 1508; nel 1521 è a Venezia che non abbandona più, tranne un soggiorno a Milano. Sposa una fiamminga.

È certo la personalità più originale e lirica della scuola bresciana. La sua complessa formazione artistica, che tien conto di elementi lombardi e veneziani, toscani e fiamminghi, non ristagna in un atteggiamento eclettico, ma è il punto di partenza per la creazione di un gusto personale, che si indirizza verso una ricerca di effetti luminosi, nella quale si concretizza una contemplazione lirica della realtà. «Un senso profondo di umanità... contrassegna con una forma concisa, descritta per forza di lume, tutta l'attività del Savoldo».

Nell'esuberante Venezia del Cinquecento il Savoldo non piaceva: il suo scolaro Paolo Pino (1548) ce lo presenta come esempio d'uomo «matrigiato dalla sorte». Una incomprensione che solo negli ultimi decenni, per merito dei saggi di Roberto Longhi, si è trasformata nel riconoscimento concorde di uno tra i più poetici creatori dell'arte italiana.

67 L'ADORAZIONE DEI PASTORI.

Su tavola centinata: m. 1,80 x 1,47.

Venezia, Chiesa di S. Giobbe.

Il Milanesi (nelle note al Vasari, ed. 1881) affermava che la pala era stata 1540.

Selbene il Savoldo ripeta, quasi alla lettera, alla distanza di un quinquennio, la sua Natività (già a S. Barnaba, oggi alla Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia), egli sa infondere nella pala veneziana una più asseperata ricerca di valori luminosi. Giustamente la Nicos Fasola (1909) ha notato che nel Presepe veneziano, a confronto dell'altro, si riscontrano un raffinamento di colore ed una nuova intimità di rapporti di luce. Si noti lo stupendo effetto di controllo nello sfondo.

GIROLAMO ROMANINO

Girolamo di Romano detto il Romanino nasce a Brescia verso il 1484; tra il 1510 ed il 1520 è nel Veneto; nel 1520 eseguisce affreschi nel Duomo di Cremona; tra il '31 ed il '32 nel Castello del Buonconsiglio a Trento; muore a Brescia verso il 1566.

Il Romanino è il più veneziano dei pittori bresciani: dopo un'educazione locale, a contatto del Civerchio, ebbe nel Veneto la rivelazione del colorismo di Giorgione e di Tiziano: la pala pallovena del '13 ne è testimonianza felicissima. A Cremona appare com-

pletamente preso «dal nuovo demone del colore smosso, che tende a trasformarsi in macchia»: (R. Longhi, 1917) sembra cioè sciogliersi dal classicismo cromatico tizianesco, insinuando nel suo linguaggio una vena patetica e nordica che culminerà negli affreschi di Pisogne (1534), in un espressionismo deformante e violento. «Dopo il '40 l'arte del Romanino si esaurisce in una cultura figurativa municipale, cosicchè il suo esuberante espressionismo si coagula in una formula accademica, che per lo più tien conto del Moretto» (Pallucchini, 1944).

LA MADONNA IN TRONO COL BAMBINO INCORONATA DA DUE ANGELI; IN BASSO, A SINISTRA, S. PROSDOCIMO E S. MONICA; A DESTRA, S. BENEDETTO E S. GIUSTINA; NEL CENTRO, UN ANGELO MUSICANTE. 68

Sul trono l'Incarnazione - HIERONYMI RUMANI / DE BRIXIA OPVS. Su tavola centinata: m. 3,81 x 2,41.
Padova, Museo Civico, n. 669.

La pala, commessa al Romanino dai monaci di S. Giustina il 30 aprile 1513, è festosamente ornata da una cornice lignea (non esposta), che ne sviluppa il movimento architettonico dello sfondo, e della quale sono incastonati cinque tondi dipinti. La pala, che precede forse di poco quella di S. Francesco di Brescia, rappresenta il momento più alto ed equilibrato della venezianità del Romanino. È una delle sue più felici opere, nella quale, per mezzo di una sontuosa densità di smagliante colorismo, si calibrano nello spazio precisi ritmi architettonici.

DOMENICO CAPRIOLO

Nato a Venezia nel 1494, attivo a Treviso, il Capriolo morì assassinato nel 1528. Appare dodicenne nella bottega del Lotto: data opere a partire dal 1518.

Di cultura provinciale, risente del Palma, del Fontenone romanista, di Paris Bordone ecc.: il giorgionismo di certi suoi sfondi è affine a quello del Previtali. Andò confuso col giorgionesco Mancini.

69 L'ADORAZIONE DEI MAGI.

Su tavola centinata: m. 1,35 x 1,07.
Musa di Livenza, Chiesa dei Cappuccini.

Questa grande tavola ha molti punti di contatto con l'Adorazione dei Magi, firmata dal Coppiolo e datata 1518, della Pinacoteca di Treviso (per cui l'attribuzione al Coppiolo, già proposta dal Cavalcaselle ed. 1912) è confermata dal Finco (1929), appare sicura. Lo sfondo, con il corteo dei Magi, ha caratteri del Palma e del Previtali: le figure in primo piano sono d'una nettezza d'impianto quasi bresciano.

LORENZO LOTTO

L'esistenza di Lorenzo Lotto, nato forse a Venezia nel 1480, in un continuo pellegrinaggio, da Recanati a Treviso, da Roma a Bergamo, da Venezia ancora nelle Marche, dove morì a Loreto, obliato della Santa Casa, nel 1566.

Nel quadro della pittura veneziana, il Lotto è un indipendente, non accettando il gusto tonale di Giorgione, né il classicismo cromatico di Tiziano. La sua formazione è ancora problematica; si educò nella cerchia di Alvise Vivarini (Berenzon, 1895 ecc.), ma nelle Marche ebbe anche la rivelazione del gusto di Melozzo (Coletti, 1940); nel 1500 egli crea nel S. Girolamo del Louvre un primo nuovissimo capolavoro, dove protagonista non è la figura umana, ma il paesaggio. Nella prima fase del suo gusto il Lotto realizza valori pittorici

luminosi dentro forme di puro valore volumetrico, vivificate da un gioco labile ed irrequieto di riverberi e da una nervosa mobilità di contorni, riflesso di un'inquietudine spirituale che si potenzia soprattutto nella sua ritrattistica, d'una perspicacia psicologica che giustamente il Berenson ha definito «moderna». La cultura lottesca si aggiorna a Roma (1509) a contatto di Raffaello: acquistando una monumentalità di masse in movimento, di carattere già tendenzialmente manieristico.

Ma è nel periodo bergamasco (1513-26) che il Lotto rivela appieno il suo genio: come se l'aria piana di goticismo, ancora avvolgente la pittura padana, rinfrancasse il solitario e lunatico artista. E' certo che in questo periodo egli vide il Grünewald e l'Altdorfer: come e dove, ancora non lo sappiamo.

La fredda folata di vento nordico scompiglia il superficiale romanismo raffaellesco: e volge l'artista verso un espressionismo patetico. «In questo momento il colore lottesco tocca i vertici più alti d'intensità qualitativa, in antitesi con la concezione tonale tizianesca, svolgendo contrappunti sempre più arditi, mentre conserva intatta la potenza strutturale della forma» (Paluccchini, 1944).

Al ritorno del Lotto a Venezia (26) forse per impulso di Tiziano e certo del clima pittorico lagunare, si nota nel suo stile una maggiore fusione di masse, intonate su gamme fredde. Nascono così i nuovi capolavori dell'ultimo periodo marchigiano, d'un traboccante slancio affettivo, che si concreta talvolta, specie nelle scene di piccolo formato, in una rapidità di racconto impressionistica. «L'acuta sensibilità del Lotto sembra oscillare di continuo fra i due poli dell'entusiasmo e della stanchezza: la sua umanità è di una inquietudine

strano, talvolta esasperata in ricerca di intimità capricciosa, mai d'ordine intellettuale, ma scelta in una affettuosità di sentimento stanco ed estenuato». In questo senso il «secessionista» Lotto è il più moderno dei veneziani del Cinquecento.

70 PAGGIO CON MAZZA.

Affresco staccato (1515): m. 1,59 x 1,48.

71 PAGGIO CON SPADA.

Affresco staccato (1517): m. 2,82 x 1,40.
Treviso, Chiesa di S. Nicolò.

I due paggi armati, che fanno parte di una decorazione simulante un aratro, sono adesi ai due lati inferiori del monumento sepolcrale pendente del senatore Agostino Onigo, eretto tra il 1490 ed il 1502 sulla parete di sinistra della cappella maggiore di S. Nicolò di Treviso. Per il passato furono attribuiti ad Antonello ed a Giovanni Bellini; è merito del Vincero (1898) averli rivendicati al Lotto; attribuzione oggi accettata anche da chi, come il Berenson, l'aveva già rifiutata per seguire quella di Jacopo de' Barbari, avanzata da altri studiosi.

«È bene la fantasia del Lotto — scrive il Coletti (1935) — che ha impetrato per secoli in genuini colori questi due paggi, alla guardia del loro morto signore. E la loro monumentalità si può spiegare con una probabile educazione marchigiana del Lotto, a contatto cioè del gusto prospettico di Melozzo. Stupenda è l'impostazione dei due giovani, freschissimi la modellazione dei volti, ottenuta a colpi di luce. Il Coletti ne ha proposto la datazione 1498-1500.

72 LA MADONNA IN TRONO COL BAMBINO: A SINISTRA, S. PIETRO E S. CRISTINA; A DESTRA, S. LIBERALE E S. GIORGIO.

In basso, la scritta: LAURENTIUS/LOTUS/. F. S. / tavola m. 1,77 x 1,62.

73 LA PIETÀ (LUNETTA).

Su tavola: m. 80,00 x 1,79.
S. Cristina al Tivulone (Treviso), Chiesa parrocchiale.

In questa pala, che antecede di poco l'Assunta di Asolo datata 1506, tanto il Berenson (1895) come A. Venturi (1920) hanno messo in evidenza il vitalismo del Lotto, e non a torto. Tanto che egli «Sembra opporsi pedinicamente alla Madonna giorgionesca di Castelfranco; mentre contrappone una intavolazione arcaica belliniana a quella liberamente spirituale, e più tonale, di Giorgione, svolge le forme in una densità di strutture cristalline e taglienti, sfaccettate da una luminosità rarefatta. Sullo sfondo architettonico grigiastro si staccano vivacissimi i colori che si esaltano uno accanto all'altro, con una intensità nuda e instillata» (Pallucchini, 1944). È da notare la potenza del Lotto nel definire l'intima essenza psicologica dei vari personaggi.

Stupendo il Cristo sorretto dagli Angeli, coi quali forma blocco, modellati a colpi di luce.

L'ASSUNZIONE DELLA VERGINE TRA S. ANTONIO 74 ABATE E S. BASILIO.

Nel centro, in basso il cartellino: LAURENTIUS/LOTUS/IVNIOR
M. D. VI. Su tavola: m. 1,75 x 1,62.
Asolo, Chiesa parrocchiale di S. Maria Assunta.

Una delle ultime opere eseguite dal Lotto nel suo soggiorno a Treviso; infatti egli firma e data la pala 1506, mentre il 18 ottobre dello stesso anno parte per Recanati.

È un dipinto altamente suggestivo, per il contrasto tra l'immobilità arcaica della figura della Madonna, tutta chiusa nel lucido risalto esometrico, e la commozione che caratterizza i due Santi, tanto diversi fra di loro: alla rozza figura di S. Antonio si contrappone quella raffinatissima di S. Basilio.

La stessa freschezza che è nell'espressione dei due Santi si rischia nel brano di paesaggio, freddo ed autunnale, che nelle rocce in primo piano rammenta ancora quello nel S. Giordano del Louvre, del 1500.

RITRATTO DI UN DISPENSIERE DOMENICANO. 75

Porta l'iscrizione in basso a destra: LAURENTIUS/LOTUS/1540.
Su tela: m. 0,78 x 0,68.
Treviso, Museo Civico.

Nel primi mesi del 1529 il Lotto è a Venezia, dove abita nel convento del SS. Giovanni e Paolo; probabilmente questo è il ritratto di uno di quei domenicani.

Tra quest'opera, di una modellazione tanto morbida e fine, e le pale di S. Cristina e di Asolo, c'è di mezzo tutto il periodo bergamasco, durante il quale il Lotto ha totalmente rinnovato i mezzi d'espressione.

76 S. NICOLÒ IN GLORIA TRA ALCUNI ANGELI, S. GIOVANNI BATTISTA E S. LUCIA, NEL PAESAGGIO, S. GIORGIO LIBERA LA PRINCIPESSA.

L'iscrizione, con la firma e la data, è perduta. Su tela, centinata; m. 3,35 x 1,85.
Venezia, S. Maria del Carmine.

Quest'opera forse conclude un breve soggiorno veneziano (1520-20, non senza qualche viaggio a Bergamo), durante il quale il Lotto, a contatto dell'ambiente pittorico lagunare capitanato da Tiziano, modella con più fusione e con impasti più densi.

Ma il Lotto non rinuncia alle sue intonazioni cromatiche fredde, all'aeretto patetico dei suoi personaggi. E se nel complesso strutturale e psicologico non dice nulla di nuovo, è nel paesaggio che la sua commovente si fa più viva. Forse quel paese, nell'insinuazione tra colline e boschi, è un ricordo marchigiano, dolosissimo, che rivela la malinconia di un'atmosfera quasi notturna.

Mentre il Dolce (1557), che scrive solo dell'intento di glorificare Tiziano, dice la pala « di cattive tinte », il Ridolfi (1648) ricorda che essa rese al Lotto « molto nome appreso a' Venetiani per lo studio e delicatezza usatavi, e v'erisimò il nome e l'anno 1527 ».

77 S. ANTONINO VESCOVO DI FIRENZE IN TRONO E DIACONI CHE DISTRIBUISCONO L'ELEMOSINA AI POVERI.

Su tela centinata; m. 3,21 x 2,35.
Venezia, Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo.

Sappiamo dal registro dei conti tenuto dal Lotto (edito da A. Venturi nel 1869) che nel marzo del '42 questa pala era già terminata. Il Lotto, tornato dalle Marche verso il '40, dimostra di accostarsi un'altra volta al colorismo più fuso di Tiziano. Ma nel suo assunto la rappresentazione ha un carattere inconfondibile: è una delle più lottesche, direi, che egli abbia mai dipinto, proprio per la coerenza fantastica colla quale sa saldare la visione del Santo in alto, con i due beffissimi angeli accanto,

e la descrizione assolutamente nuova della folla e del popolo che si accalca in primo piano.

• In quel concatenato svolgersi dell'azione v'è un preciso intinto scenico; gli angeli alzano il sipario, facendovi assistere ad un mistero affettuosamente umano, in una atmosfera fredda che dà più lucidità al ritmo oscillante e pungente delle immagini. E che efficacia di rappresentazione nell'implorazione degli elegantissimi Angeli al Santo, nella commovente pretesa dei diaconi, nel minuto affanno della folla bisognosa » (Pallucchini, 1944).

E quei poveri li aveva studiati dal vero: nel suo libro dei conti annota la spesa di lire 1 e soldi 10 per « retrar poveri in più salute per l'opera di Sant'Antonino ».

VINCENZO CATENA

Il veneziano Vincenzo Catena fu attivo fra il 1495 ed il 1531. Formato al gusto quattrocentesco e, secondo il Berenson, allievo di Cima, il Catena rimpolpò il suo fare tagliente, incisivo e plastico, con una morbidezza di passaggi tonali che testimoniano l'orientamento deciso verso Giorgione. La sua fu interpretazione un poco compassata e classicheggiante, propizia a gustare gli stessi ritmi di Raffaello.

LA GIUDITTA COLLA TESTA DI OLOFERNE.

78

Su tavola; m. 0,52 x 0,63.
Venezia, Fondazione Querini Stampalia.

Questa serena e candida Giuditta, appoggiata al davanzale ed impugnante ancora la spada, dinanzi al capo reciso di Oloferne, è un tipico prodotto giorgionesco, per soggetto, taglio compositivo e colorismo.

GIOVANNI CARIANI

Giovanni Busi detto il Cariani nasce a Venezia, da una famiglia oriunda da Fuisiano, verso il 1485 e muore verso il 1547-48: nel 1509 è già citato a Venezia

come pittore, tra il '18 e il '24 soggiorna a Bergamo, dove ritorna tra il '28 ed il '30.

Non è chiara la sua prima formazione: come il Palma, aderì poi al giorgionismo, dandone un'interpretazione estrosa, con un colorismo acceso sul quale può aver influito il Romanino. Ma il suo pittoricismo denso e d'impasto non si decanta mai in puro linguaggio tonale, è come una scorsa di valore costruttivo, mediante la quale imprime rude saldezza ai suoi personaggi, mentre negli sfondi il colore si fa estroso e fosforescente.

Negli ultimi tempi la vena pittorica del Cariani si cristallizza in una cromia provinciale.

79. RITRATTO DI GENTILUOMO.

Reca l'iscrizione: ^P MVXXVI - / ANN TRIGINTASEX. Sulla tela: m. 0,51 x 0,77.
Venezia, RR. Gallerie dell'Accademia, n. 300.

Questo ritratto, datato 1526, purtroppo di mediocre conservazione, è attribuito concordemente dalla critica al Cariani; spetta cioè al suo secondo soggiorno veneziano, nel quale egli acquista il suo estroso colorismo a contatto con Palma il Vecchio.

DOMENICO MANGINI

Non si conoscono dati biografici attorno a Domenico Mancini, la cui sola opera firmata e datata è la Madonna qui esposta. Fu certo « un giorgionesco di buona razza » (Longhi, 1927), uscito dalla cerchia dei belliniani. Il problema che assilla la critica è quello di individuarne l'indirizzo stilistico, sul quale consigliare altre possibili opere. Ma a questo riguardo le opinioni sono diverse e contrastanti.

LA MADONNA COL BAMBINO IN TRONO ED UN ANGELO MUSICANTE.

Sul cartellino in basso a destra l'iscrizione: opus domini mangini / 1511. P. 1111. Su tavola: m. 1,62 x 0,70.
Londrina, Duomo, sagrestia.

La Madonna in trono col bambino e con Tangelò battista è la parte centrale di un trittico, i cui scomparti laterali, raffiguranti i quattro Apostoli, già in possesso del Beandolese e da lui menzionati (1793), sono andati perduti. La Madonna è una replica di quella di Giovanni Bellini della chiesa di S. Zaccaria di Venezia; Tangelò a sua volta deriva da quello di Palma il Vecchio della pala di Zerman.

Dal punto di vista inventivo l'opera quindi non rapisce nulla di nuovo; ma il suo alto interesse consiste nella realizzazione cromatica, d'una ricchezza di timbro e d'una libertà di impasto che non ignorano lo stesso primo Tiziano. Questo Mancini si rivela insomma un colorista di gran classe.

BERNARDINO LICINIO

Il Licinio, nato verso il 1489 forse a Poscante (Bergamo) ed ancor vivo nel 1549, in un documento del 1511 si firma « depentor ». Si conoscono sue opere datate dal '24 al '41.

Il primo orientamento del Licinio, sul quale soprattutto influì il Pordenone, fu verso la cultura giorgionesca; ma, venuto meno l'incitamento più diretto a tentare la moda poetica giorgionesca, si accontentò di un colorismo liscio, metallico, « tirato a pomice » (A. Venturi), ed in un certo senso già neoclassico. Si dedicò soprattutto al ritratto, di cui seppe dare esempi personali.

RITRATTO DI UN FIERAMOSCA.

Su tavola: m. 0,65 x 0,50.
Venezia, Museo Civico, n. 310.

Il merito del Berenson (1912) l'avere intravisto in questo nobilissimo ritratto, già assegnato a Giorgione, lo stile del Tiziano.

Dopo spetta certamente alla prima attività veneziana del Tiziano, del secondo decennio del Cinquecento, sotto il diretto influsso del giorgionismo, come rivelano il linguaggio allusivo del personaggio e la morbida e fusa modellazione tonale.

FRANCESCO TORBIDO detto il MORO

Il Torbido, nato a Venezia tra il 1483 ed il 1493, verso il 1500 si trasferì a Verona, dove morì alla fine del 1562.

Dopo una prima educazione alla scuola di Liberale, il Torbido, nel secondo decennio del Cinquecento, venne a contatto col giorgionismo, forse direttamente a Venezia. Ma fu un'apparente venezianità, che il Torbido poi compì con elementi manieristici desunti da Giulio Romano e con altri derivati dal Lotto, dimodoché, coll'andar degli anni, andò di nuovo ambientandosi nel gusto della pittura veronese.

82 RITRATTO DI PASTORE INCORONATO.

In alto, la scritta posteriore: Zorzi. Su tela; m. 0,90 x 0,73. Padova, Museo Civico, n. 435.

Da L. Venturi (1913) al Berenson (1912) questo ritratto di giovane incoronato di foglie e travestito da pastore è concordemente attribuito al periodo giorgionesco del Torbido. Anzi il Venturi ha creduto di identificarlo in quello di cui parla il Vasari (1568): «una testa meravigliosa per bellezza e bontà, la quale aveva fatta molti anni prima per ritratto d'un gentiluomo vicentino, figliuolo d'un allora capitano in Venezia; la quale testa, per avarizia di colui che mai non la pagò, si rimase in mano del Moro, che si accomodò detto Monsignor Martini, il quale fece quello del Vittoriano mutare in abito di pecoraro o pastore».

TIZIANO

Tiziano Vecellio nacque a Pieve di Cadore, con tutta probabilità tra il 1483 ed il 1490, secondo la testimonianza del Dolce (1557), e morì a Venezia nel 1576. Nel '16 entrò in relazione con Alfonso I d'Este, nel '24 con Federico II Gonzaga; nel '34 fu nominato da Carlo V conte palatino; nell'ottobre del '45 fu a Roma trionfalmente accolto da Paolo III; nel '47 ad Augusta, invitato da Carlo V, che ritrasse. Continuò poi a lavorare per la Corte di Spagna.

A Venezia, ragazzo, fu messo in bottega di Sebastiano Zuccato, poi, secondo il Dolce, in quella di Gentile e quindi di Giovanni Bellini, tanto che scivolò nell'orbita di Giorgione. Scrive il Dolce: «solamente con quella poca favilluccia ch'egli aveva scoperto nelle cose di Giorgione, vide e conobbe l'idea del dipinger perfettamente». Tiziano potenziò subito il tono giorgionesco in una nuova interpretazione, che raggiunge la sua piena indipendenza alla Scuola del Santo a Padova (1511): non più contemplativo come Giorgione, egli dipinge mediante rapporti monumentali di masse, articolate in calde zone cromatiche, dentro uno spazio rigorosamente definito. Una serena e maestosa bellezza caratterizza la pittura tizianesca, nel secondo decennio del Cinquecento. Un profondo impulso vitale va accendendo sempre più i rapporti luminosi dei colori, accentuando il contrasto tra le zone cromatiche dilatate e sontuose.

Nella *Presentazione al tempio* delle Gallerie veneziane ('34-'36), il comporre monumentale di Tiziano tocca il suo vertice, segnando implicitamente la crisi del suo gusto, che aveva raggiunto il colmo d'una pie-

nezza naturalistica, svolta in un classicismo cromatico sereno e gioioso, di pieno valore rinascimentale.

A Venezia giungono intanto le voci del manierismo romano post-michelangiolesco: e Tiziano non se ne sottrae. Irrobustisce i nessi sintattici della composizione: abbandonandosi ad un'enfasi un poco oratoria nella scelta di tipi muscolosi e robusti, di pose scultoree, di movimenti improvvisi. Tale «romanismo» lo conduce ad una crisi di gusto fondamentale per lo svolgimento della sua arte. L'affollamento drammatico di elementi plastici fa scaturire a poco a poco un nuovo senso di chiaroscuro, cioè, date le premesse del colorismo tizianesco, una nuova rivelazione di luminosità. Tiziano va frantumando la chiusa forma plastica rinascimentale, orientandosi verso un pittoricismo realizzato con pennellate rapide ed incalzanti, dove la forma è svalutata di fronte alla luce, corrispondendo appieno alla drammaticità che caratterizza il suo sentimento.

I valori rinascimentali di forma e spazio sono dunque superati, nella ultima gloriosa fase del gusto di Tiziano in una nuova concezione: come Donatello e Michelangelo, Tiziano vecchio si abbandona ad una cosciente verginità creativa, che supera ogni apparenza puntualmente naturalistica, per realizzarne una altra più assoluta, magica e lirica ad un tempo. Il «cuspide dissolvi» della materia cromatica in una luminosità magica, che non ha riscontro se non in Rembrandt, esprime con coerenza assoluta di linguaggio l'eroico pathos del tardo Tiziano.

Con siffatta «alchimia cromatica», come ebbe a definirla il Lomazzo, crea tutta una serie di capolavori, dall'Educazione di Amore della Borghese di Roma all'Annunciata qui presente, dal S. Sebastiano

di Leningrado all'Incoronazione di Cristo della Pinacoteca di Monaco.

Mentre il Lotto imprime a ciascun ritratto l'ombra della sua malinconia, Tiziano scruta il personaggio con un'obiettività quasi crudele, tanto da creare tipi d'umanità. Al tono eroico ed aulico dei ritratti del primo periodo, va però sostituendo nella maturità un accento più intimo.

Solo un palpito intenso di umanità, che non ha confronto se non in quella shakespeariana, poteva suggerire a Tiziano la stupenda vitalità del suo gusto e concretarsi nei molteplici aspetti della sua arte.

S. MARCO IN TRONO: A SINISTRA, I S.S. COSMO E DAMIANO; A DESTRA, I S.S. ROCCO E SEBASTIANO. 83

Su tavola ovale: m. 2,30 x 1,40.

Venezia, Basilica di S. Maria della Salute, sagrestia.

Tiziano dipinse la pala per la chiesa di S. Spirito in Isola forse in occasione della peste che inferì a Venezia nel 1510; dopo la soppressione dell'ordine dei monaci di quel convento, essa passò nel 1630 alla Salute.

Come scrive lo Zanetti (1772): «Il colore piega molto al tono giorgionesco». È il momento in cui Tiziano, pur aderendo al colorismo tonale di Giorgione, se ne stacca, precisando la sua personalità. La novità della paletta è nel collocare quella riunione di Santi su di uno sfondo di cielo, tanto che il S. Marco se ne stacca con un controcubo tagliato dall'ombra del colonnato in prospettiva: lo spazio aperto è sentito nella luminosità diffusa del cielo, sul quale strarzano banchi di nubi accesi di riflessi. Gli accordi cromatici tendono ad una scala di colori più calda di quella giorgionesca, tanto il rosso carminio e i gialli contrastano su verdi e su grigi (Pallucchini, 1944). All'abbandono ancora giorgionesco dei volti di S. Rocco e di S. Sebastiano, già si contrappone una più marcata precisazione di tipi negli altri due Santi.

84 L'ANNUNCIAZIONE COL RITRATTO DEL CANONICO BROCCARDO MALCHIOSTRO.

Su tavola: m. 1,99 x 1,56.
Trevi, Duomo.

La pala fu fatta eseguire dal canonico Broccardo Malchiostro per l'altare maggiore della cappella costruita nel 1519, le cui pareti furono affrescate dal Tiziano l'anno successivo: il committente, spietatamente caratterizzato da Tiziano, appare nello sfondo del dipinto, la cui datazione fu variamente discussa, ma che, come ha giustamente concluso il Coletti (1915), non può essere se non del periodo 1520-22.

Notevole il telaio prospettico costituito dal pavimento e dalla parete, dentro il quale Tiziano colloca la scena: accentuando il senso di spazio, e quindi di luminosità diffusa, egli modella con nettezza le figure della Madonna e dell'Arcangelo. Nello sfondo, uno scorcio di luce inagente le nuvole. È la dialettica tra spazio-luce e massa (tonalità) che caratterizza la produzione tizianesca di questo periodo.

85 S. GIOVANNI ELEMOSINARIO.

Su tela: m. 2,64 x 1,56.
Venezia, Chiesa di S. Giovanni Elemosinario.

Capolavoro di Tiziano, dipinto verso il 1537. San Giovanni Elemosinario campeggia sul cielo, limitato in alto da una tenda verde pretintorettesca, con un'ampiezza vena di forme dilatate nella calda luce.

La composizione è di grande semplicità: Tiziano stringe tutto ciò che è esecutivo, tendendo all'arricchimento di colore denso, agrato, costruito a velature, che sviluppa le forme fino a farle partecipi dell'atmosfera.

86 L'ANNUNCIAZIONE.

Sotto il gradino la scritta: TITIANVS FECIT. FECIT. Su tela: m. 4,01 x 2,15.
Venezia, chiesa di S. Salvatore.

Più di quarant'anni sono trascorsi dall'Annunciazione di Treviso: Tiziano, dopo la profonda crisi manieristica del '40-'45, ha radicalmente trasformato la sua visione pittorica, giungendo a conclusioni nuove ed ardite. Le masse di colore si sciolgono in un contrasto capillare di luci e di ombre: il magico bagliore d'incendio, che accompagna l'apparizione

dello Spirito Santo, anima tutto il dipinto. Nell'Annunciazione di Treviso c'era l'appagarsi di una bellezza monumentale: qui l'impeto drammatico denuncia il nuovo tono dell'umanità dell'artista.

« Ogni indicazione ambientale, cioè ogni torbamento naturalistico, è soppresso: la conflazione di luce nell'alto lacera l'atmosfera torbida e crepuscolare, sprigionando da essa le forme, sentite in una violenza d'immagine straordinaria » (Pallucchini, 1944).

L'opera tanto nuova e potente, che il Vasari (1568) aveva visto nello studio dell'artista ai Buri, nel suo soggiorno veneziano del 1566, non piacque ai committenti. È storia comune a tanti capolavori: dal Caravaggio a Cézanne. Ci racconta il Ridolfi che ai committenti pareva « non fosse in riguardo delle altre sue ridotta a perfezione »: e sdegnato Tiziano protestò, scrivendo: « Titianus fecit. fecit ».

IL MORETTO

Alessandro Bonvicino, detto il Moretto, nasce probabilmente a Brescia verso il 1498 e vi muore nel 1554. Tra i pittori bresciani il Moretto è quello che più si mantiene fedele alla tradizione lombarda del Foppa: egli riduce ad un placido gusto provinciale gli spunti veneziani, che, tranne nel momento iniziale di formazione, gli giungono di seconda mano, mediati dal Romanino o già svitati dal Lotto; quelli formali raffaelleschi, conosciuti attraverso le stampe; inoltre elementi paesistici perfino fiamminghi. Una placidezza monumentale, una colorazione fredda ed argentea che costruisce la forma per forza di chiaroscuro, una scelta di tipi niente affatto idealizzati, ma realistici e popolari, sono altrettanti caratteri che qualificano il gusto del Moretto, la cui attività è stata fecondissima.

LA CENA IN CASA DEL FARISEO.

87

Reca l'iscrizione: ALEXANDER MORETTVS BRIXI F. MOXIIIII.
Su tela: m. 3,03 x 5,56.
Venezia, Chiesa di S. Maria della Pietà.

L'opera fu eseguita dal Moretto nel 1544 per il Refettorio del Convento di S. Felice e Rustico a Monselice. Quindi venne portata a Venezia nel 1740. Il Moretto, in questa Cena del Fariseo con la Maddalena che si getta ai piedi del Cristo, ambientata tra i marmi di una villa veneta del Cinquecento, non raggiunge più la fresca naturalezza del suo periodo giovanile, volendo sviluppare il racconto con una grandiosità ed una monumentalità che preludono direttamente alle cose famose del Veronese. Nello sfondo il Castello di Brescia.

GIOVANNI ANTONIO PORDENONE

Giovanni Antonio de' Sacchis (o de' Lodesanis), oriundo di famiglia lombarda, chiamato il Pordenone per il luogo di nascita, ed anche Regillo per il titolo cavalleresco conferitogli dal Re d'Ungheria, nasce verso il 1483-84; nel 1508 è a Ferrara con Pellegrino di San Davide, forse nel '16 compie il primo viaggio a Roma. Nel '20 affresca la cappella Malchiostro nel Duomo di Treviso e incomincia la decorazione del Duomo di Cremona. Nel '29 è a Piacenza; nel '32 a Genova ed a Venezia, dove lavora dal '35 al '38. Muore a Ferrara nei primi giorni del 1539.

L'educazione provinciale, nell'ambito della rude arte tolosina, diede al Pordenone quell'avvio potentemente plastico che rimase carattere peculiare della sua arte: l'incontro col giorgionismo fu un'esperienza marginale. E se il viaggio a Roma lo avvicinò a Raffaello, il suo gusto sfocia infine in un manierismo concitato e robusto, che egli ostenterà a Venezia in antagonismo a Tiziano. Negli affreschi del Duomo di Cremona il suo «romanesco» esplode con violenza, permettendo alla sua integrità plastica di realizzarsi in dilatati movimenti dinamici, da cui sembrano scaturire l'immedi-

tezza delle immagini e la drammatica potenza di alcune famose invenzioni. Il linguaggio pordenoniano, come ebbe ad indicare il Finocchio (1939), si venne poi arricchendo di elementi lineari parmigianincheschi, e quindi di ritmi più flessuosi ed eleganti. L'unificazione di colore e di movimento mediante la luce preparò la via alle esperienze risolutive del Tintoretto.

LA MADONNA IN TRONO COL BAMBINO: A SINISTRA, S. GIOVANNI BATTISTA E S. CATERINA; A DESTRA, S. GIOVANNI EVANGELISTA E S. PIETRO; IN BASSO, ANGELO MUSICANTE.

Nel cartellino la scritta: JOAN ANT. PORDENON. Su tavola centinata: m. 2,82 x 1,75.
Susegana, Pieve di S. Elisabetta.

Opera fondamentale della giovinezza del Pordenone, dopo l'acostamento a Giorgione e prima del viaggio a Roma (1516). La visione tonale giorgionesca è il mezzo di fusione dei violenti risalti plastici che caratterizzano decisamente il gusto dell'artista. La robustezza plastica, che modella con violenza le figure, si dilata poi nello sfondo architettonico: i tipi dei Santi sono fissati con una energia davvero rampagnola.

LA MADONNA COL BAMBINO IN TRONO: A SINISTRA, S. ANTONIO ABATE E S. LEONARDO; A DESTRA, S. CATERINA E S. GIOVANNI BATTISTA; DUE PUTTI IN BASSO.

Su tavola centinata: m. 2,78 x 1,40.
Montebelluna, Chiesa parrocchiale.

Lo schema di questa pala è uguale a quello del dipinto di Susegana: ma quanto diversa l'interpretazione pittorica! L'esperienza raffaelliana ha suggerito all'artista una nuova ed elastica scioltezza di forme; inoltre qui il Pordenone mostra di aver sentito il fascino un poco patetico del colorismo del Lotto, come ha giustamente messo in evidenza il Finocchio (1939). L'opera si data comunemente verso il 1530.

BONIFACIO VERONESE

Bonifacio di Pitati, detto Bonifacio Veronese, nacque a Verona verso il 1487 e morì a Venezia nel 1553: prima degli studi del Morelli, la sua opera era divisa tra varie presunte personalità.

Trasferitosi in giovinezza a Venezia, entrò nell'orbita del gusto tonale lagunare, forse in contatto di Palma il Vecchio e non senza essere influenzato da Tiziano. Realizzò un colorismo sciolto, pastoso e ricco di gradazioni luminose, che andò poi irrobustendo mediante elementi formali manieristici. Fu in grado così di creare complesse composizioni, dentro le quali svolse temi religiosi, in uno spirito tra narrativo e romanzesco.

La posizione di gusto assunta da Bonifacio nell'Arte lagunare tra il '30 ed il '40 è la chiave che permette di comprendere il nuovo orientamento di Jacopo Bassano, dello Schiavone e di Jacopo Tintoretto.

90 LA MADONNA COL BAMBINO IN GLORIA E AL BASSO S. MARCO E S. AGNESE.

Su tela ordinata: m. 2,87 x 1,67.
Padova, Chiesa dell'Inmacolata.

La pala, già assegnata al Bonifacio dal Rossetti (1780) e dal Brandes (1793), è dubitosamente dal Moschini (1817), è ritenuta dall'Arslan (1936) frutto della collaborazione tra Bonifacio e Jacopo Bassano, mentre per la Weitzel (1931) è di scuola bonifacesca.

L'opera, che può esser finalmente ammirata nella sua raffinata stesura coloristica, rivela un'unità di indirizzo stilistico non indegno del migliore Bonifacio. S. Agnese ricorda quasi alla lettera la Santa Barbara del dipinto della Scuola dei Sartori (oggi al palazzo Reale di Venezia), firmata e datata da Bonifacio nel 1533.

ANDREA SCHIAVONE

Andrea Meldolla, detto lo Schiavone, nacque a Zara tra il 1° ed il 2° decennio del Cinquecento (Von Hadeln, 1914, nota al Ridolfi) e morì a Venezia nel 1563.

Studiò le opere di Giorgione e di Tiziano, secondo il Ridolfi: e, fatto notevole per l'Arte veneziana, le stampe del Parmigianino. Scrive il Ridolfi (1648): «Formò per la sua propria maniera con una tale forza e morbidezza et un sì bel modo di colorire, che arrecò ad ognuno uno stupore, non vi essendo stato forse Pittore, che più felicemente maneggiasse colori, fuggendo la puntuale imitazione delle cose studiate...». Lo Schiavone aderì al clima pittorico lagunare, realizzando un suo colorismo d'impasto, colato e sciolto, per cui dissolve ogni accento formale in un'estenuazione di fluidi ritmi parmigianeschi, ma accentua nelle sue creature una intimità patetica e favolosa.

Il manierismo parmigianinresco, introdotto dallo Schiavone nella cultura artistica veneta, fu un elemento che contribuì a modificarne il corso. Una certa affinità di problemi intercorre tra lo Schiavone ed il primo Tintoretto: ma mentre una mancanza di qualsiasi impianto formale caratterizza la sciolta pittura dello Schiavone, in quella del Tintoretto v'è sempre una solida struttura chiaroscurale.

L'ANNUNCIAZIONE.

91

Su tavola: m. 0,95 x 1,28.

L'ADORAZIONE DEI MAGI.

92

Su tavola: m. 0,95 x 1,28.

Venezia, S. Maria del Carmine.

Il Ridolfi nel 1648 ricordava nella parte anteriore del coro della Chiesa dei Carmine «... tre piccole historiette, l'Annunziata, la Nascita del Salvatore e l'Adorazione dei Magi...» dello Schiavone. Qualche anno dopo, demolito il coro, i dipinti furono collocati nei parapetti dell'organo e della cantoria di fronte, aggiungendo ad essi un quarto dipinto di Giuseppe Heintz.

Si tratta di « capolavori » dello Schiavone, come giustamente li ha definiti il Moschini (1943), dove egli si esprime con una libertà pungente di pennellata, gocciolante di luci, tutta a strappi estrosi, in un rabesco movimentato.

PARIS BORDONE

Il Bordone nacque a Treviso nel 1500 e morì nel 1571. Secondo il Vasari frequentò la bottega di Tiziano. La sua educazione artistica si concretò certo nell'orbita tizianesca, verso la fine del secondo decennio, non senza risalire ad un giorgionismo di forma e di soggetti.

Il Bordone interpretò il colorismo tonale con un gusto più appariscente, arricciando stoffe e drappi, per farne effetti di strizzature, sulle quali fece scivolare le luci. A Treviso sentì l'influsso del Lotto e del Pordenone. Con l'andar degli anni la cultura bordoniana si irrigidì in un fare astratto, dove fu presa un manierismo classicheggiante. Il suo colorismo divenne così liscio e porcellanoso, l'ispirazione più fredda e talvolta, specialmente nelle scene pagane e mitologiche, di una sottigliezza letteraria.

93 SACRI MISTERI.

Su tavola: m. 0,86 x 1,30.

Treviso, Duomo, sagrestia dei Canonici.

Tarda opera del Bordone, dipinta tra il 1551 ed il 1557 (Coletti, 1935), pulita in occasione della mostra, è interessante per la ricom-

terza della narrazione pittorica dei vari episodi sacri: da sinistra l'Annunciazione, l'Adorazione del Bambino Gesù, la Risurrezione di Cristo; in secondo piano nel centro la Depositione dalla Croce, in alto l'Assunta e a destra sul monte la Transfigurazione di Cristo.

« Tipica per le fisionomie, per il morbido modellato, per le stoffe strizzate di pieghe fitte. La composizione è ingegnosa nel combinare e dividere nel paesaggio le varie scene, le quali tuttavia restano legate in una piacente eterogeneità di sapore fiammingo » (Coletti).

PITTORE VENETO DEI PRIMI DECENNI DEL CINQUECENTO

LA RESURREZIONE DI CRISTO.

94

Nello scudo, con gli stemmi Corner e Contarini, la data 1516. Su tavola: m. 2,22 x 2,61.

Venezia, Chiesa di S. Francesco della Vigna.

La lettura di quest'opera, così poco visibile per la sua collocazione, gioverà alla soluzione del suo problema attributivo. Mentre si è pensato ad una falsificazione seicentesca di Pietro Vecchia, il Berenson (1913) ha attribuito la tavola a Domenico Mancini; il Wilde (1933) invece ha avanzato l'ipotesi che si tratti di un'opera giovanile di Bonifazio Veronese, osservando a proposito che di questo pittore si conoscono opere solo a partire dal quarto decennio del Cinquecento, mentre egli nacque nel 1487.

L'ipotesi è certo allettante, ma non del tutto convincente, dato che il dipinto ha caratteri, specie nel paesaggio, d'un giorgionismo provinciale sul tipo del Cariani.

FRANCESCO DA MILANO

Francesco Pagani, o Figliù, detto Francesco da Milano, fu attivo tra il 1502 ed il 1512 nella marca trevigiana ed in Friuli.

85

Di origini lombarde, nel Veneto s'orientò verso il Previtati e quindi verso il Pordenone: figura secondaria di artista provinciale.

95 L'ADORAZIONE DEI PASTORI.

Su tela: m. 1,26 x 1,70.

Conegliano, Chiesa di S. Martino.

L'opera, proveniente dalla Scuola dei Marangoni, è stata giustamente assegnata a Francesco da Milano dal von Hadeln (1913): essa, che denota un accostamento a forme friulane, spetta al terzo o quarto decennio del Cinquecento.

Il dipinto, trasformato durante la prima guerra mondiale, venne segnalato dal Pöschel in una collezione ungherese: e quindi fu restituito alla chiesa di Conegliano.

IL TINTORETTO

Jacopo Robusti detto il Tintoretto, il cui padre era di origine lucchese, nacque a Venezia nel 1518: tranne un probabile viaggio a Roma alla metà del quinto decennio e quello a Mantova nel 1580 alla corte dei Gonzaga, egli non lasciò mai Venezia, dove morì nel 1594. Ebbe otto figli, dei quali quattro pittori: Mariella, Giovanni Battista, Domenico e Marco.

Il Ridolfi (1648) parlò di un suo breve allievo presso Tiziano: piuttosto egli attinse alla tradizione a lui più prossima di Bonifacio, Pordenone e Bordone, accettando subito schemi formali del manierismo postma-chiellangiolesco che si andava affermando a Venezia. Fin dal '39 egli appare nei documenti un maestro indipendente. Mentre trovava negli apporti manieristici (mediati anche dallo studio della statuaria) una robusta

impalcatura formale atta ad organizzare il disossato colore bonifacesco, venne scoprendo il nuovo valore linguistico del gioco d'ombra e di luce nel tessuto cromatico, reso più sciolto dall'esperienza del colorismo dello Schiavone.

Il viaggio a Roma tra il '45 ed il '46 può spiegare il nuovo ed improvviso indirizzo assunto dal gusto tintorettriano, caratterizzato da un impulso narrativo e drammatico, che si realizza in un chiaroscuro martellato a colpi di luce. È il momento della *Cena di S. Marcuola* (1547) e del *Miracolo di S. Marco* (1548).

Nello svolgimento dello stile tintorettriano «né rettilineo né parabolico» ma «con frequenti oscillazioni e ritorni» (Coletti, 1940), il colore perde quella smagliante ricchezza della tradizione veneta, non più subordinandosi ai principi tonali e quindi atmosferici, ma alla realtà nuova e prepotente, alla luce. Le figure, mediante tensioni di movimenti serpentinati e di contrapposti, si raggruppano in calcolati schemi compositivi, che generano una spaziosità complessa, tendente al molteplice ed all'illimitato, e si snodano, lungo gli ultimi piani, smangiati dall'atmosfera lontana, con un solenne senso corale. L'approfondimento della dialettica chiaroscurale viene sempre più sganciando l'arte del Tintoretto da ogni presupposto naturalistico.

Nel '64, accaparrandosi con astuzia il primo incarico, inizia il grande ciclo della Scuola di S. Rocco, portato a termine nell'87, che fu in quel periodo sopra ogni suo altro pensiero, pur continuando altre attività. I fatti dell'Antico e del Nuovo Testamento assumono, nella creazione tintorettriana, una spiritualità visionaria nota solo al Medioevo. Le pagine più alte e commosse sono certo quelle della sala inferiore della scuola,

dove la luce domina nel suo significato più lirico, dissolvendo il colore, in un balenare di pennellate diafane.

Anche nella ritrattistica il Tintoretto riuscì personalissimo, imprimendo ai suoi personaggi una intimità drammatica.

Il Greco, Rubens, Velazquez e Maffei meditarono la lezione tintoretiana: con essa il Rinascimento è superato in una concezione che già apre le vie al barocco.

96 S. DEMETRIO CON IL RITRATTO DI ZUAN PIERO GHISI.

In basso lo stemma dei Ghisi. Su tela centinata: m. 1,85 x 0,88. Venezia, Chiesa di S. Felice.

Sebbene Zuan Piero Ghisi, uomo d'arme, ritratto in basso a mani giunte, sia morto nel 1530, è probabile che la paletta sia stata eseguita dal Tintoretto in sua memoria, e precisamente dopo il 1548, come inducono a credere confronti con altre opere di questo momento giovanile dell'attività dell'artista.

La figura di S. Demetrio in un atteggiamento di equilibrio instabile, che ricorda un poco l'Apollo del soffitto dipinto nel '45 per l'Arciduca, è tratteggiata con grande scioltezza di pennellata, stagliandosi sul cielo freddo e tempestoso. Mentre il tramonto muore all'orizzonte con tocchi di rosa, il monte a sinistra si incipisce in un verde scuro ed a destra i ruderi architettonici toccati con una pennellata leggera si fanno fosforescenti.

La paletta di S. Felice, documento notevolissimo per lo sviluppo della giovinezza del Tintoretto, è stata ingiustamente trascurata dalla moderna storiografia artistica; assegnata al Tintoretto dalle fonti, fu curiosamente ritenuta di scuola da un conoscitore come il Von Hadeln (1922), mentre recentemente fu riammessa nel catalogo dell'artista dal Berruon (1932) e dal von der Bercken (1947).

Il dipinto, tuttora inedito, venne sottoposto recentemente dalla Soprintendenza alle Gallerie ad una leggera pulitura, che ne ha messo in evidenza la stupenda ed intatta tessitura cromatica.

L'ULTIMA CENA.

97

Reca la scritta: MDXXX - VII - A DI XXVII - AGOSTO - IN - TEMPO - DE MISER - ISE - IN MORANDE - LO - ET - COM - PAULI. Su tela: m. 1,87 x 3,43. Venezia, Chiesa di S. Marcuola.

Dopo il 1545 il gusto del Tintoretto si orienta improvvisamente verso un andamento narrativo, che culmina nel '48 nel *Miracolo dello Schiavo*: al 1547 appartengono i due capolavori della Chiesa di S. Marcuola, cioè l'ultima Cena qui presente e la *Lavanda dei piedi* venduta nel Seicento alla Spagna e passata al monastero dell'Escorial.

Il Tintoretto ritorna ad uno schema di disposizione simmetrica che fa perno sulla figura di Cristo: è come un'ondata di tensione commossa di sentimenti, che si accavallano ai lati della tavola, placandosi accanto alla figura di Cristo. Mentre negli Apostoli il Tintoretto imprime accenti di un naturalismo caratterizzato e violento, le due stupende apparizioni della Fede e della Carità, soffici di una luminosità diafana, conferiscono alla scena un tono magico.

Un senso di moto compresso serpeggia nelle vesti, nei drappi, nei panneggi delle figure sedute, articolato con violenza manieristica, suscitando un'intricata rete di percorsi luminosi e di corsie di ombra. Una furiosa pennellata, che opera a stacchi successivi di zone chiare su altre scure e che agisce in un movimento continuo, quasi frangendo l'andamento concinno delle superfici, è il carattere più vivo, l'impronta stilistica più nuova di questo capolavoro della giovinezza tintoretiana. Stupenda la natura morta sulla tavola, toccata con una pennellata lieve, di getto.

Un decennio circa di esperimenti, di tentativi e di appassionata ricerca, in gran parte oggi ancora sconosciuti, ha portato il Tintoretto a questo felice raggiungimento.

S. MARCO E S. GIOVANNI.

98

Su tela: m. 4,57 x 1,50.

S. LUCA E S. MATTEO.

99

Su tela: m. 4,59 x 1,50.

Venezia, Chiesa di S. Maria del Fiello.

L'attività pittorica del Tintoretto nel sesto decennio del Cinquecento è fecondissima, caratterizzata soprattutto dalla tendenza ad un linguaggio più coeso e risolto. Si va delineando quel carattere che sarà alla base del creare più libero del Tintoretto, cioè quel modo violento, impetuoso, e sprazzante di condurre la scena, avviluppandola in un *patos* romantico. Esempi altissimi di questo momento sono le portelle dell'organo di S. Maria del Giglio, con gli Evangelisti intenti a scrivere i Vangeli, seduti fantastichemente su dense nubi oscure, esse spettano al 1557, come ha recentemente provato il Lorentetti (1938). « I colpi di pennello, uno ad uno immensi, dispongono la pasta del colore in una successione di gradazioni che implica la costruzione delle forme... » (Coletti, 1940).

In questi due capolavori il Tintoretto mangiava una serietà che sarà poi degli spagnoli del Seicento e del primo Manet.

100 LA CATTURA DI SAN ROCCO A MONTPELLIER.

Su tela: m. 6,76 x 2,41.
Venezia, Chiesa di S. Rocco.

È merito del Coletti (1940) l'aver chiarito l'intricata questione della cronologia delle quattro grandi tele che Jacopo Tintoretto eseguì per la cappella maggiore della chiesa di San Rocco tra il 1559 ed il 1577: data questa che spetta appunto alla Cattura di S. Rocco.

Trovandosi il dipinto molto annerito, tanto in alto e all'esterno, la critica si limitava a citarlo senza accentrarsi in un giudizio più concreto. In occasione del conflitto da poco terminato, il soprintendente alle Gallerie, prof. Vittorio Roschini, fece scendere dall'alto la tela (quella di fronte con S. Rocco tra gli animali purtroppo è di scadente conservazione): la recente pittura ne ha rivelato la travolgente bellezza, aggiungendo al catalogo dell'artista un nuovo capolavoro.

Solo « il furioso entusiasmo » (Zanetti, 1971) del Tintoretto poteva ispirare alla scena del Santo, catturato alle porte della sua città natale, Montpellier, mentre ferve la battaglia, un così impetuoso soggetto: tant'è, esplode la zuffa tra i cavalli a destra in un movimento vorticoso, in un fragore di tempesta; mentre nello sfondo, al centro, attraverso ramaglie, si scorge la schiera di armati, appena intrattagliati. A sinistra il gruppo dei due soldati in cotta che trascinano via il Santo: di una grandiosità a stento contenuta dai limiti della scena.

Finanzi a questa, che è certo una delle più potenti e visionarie scene del Tintoretto, torna alla mente la definizione del Vasari (1568): « il più terribile cervello che abbia avuto mai la pittura ».

PIETRO MARESCALCHI

Pietro de' Marescalchi detto lo Spada nacque a Feltre non prima del 1520 e morì tra il 1576 ed il 1584.

Pur lavorando appartato in provincia, il Marescalchi fu al corrente degli indirizzi più vivi della cultura figurativa veneziana, studiando Jacopo Bassano, lo Schiavone ed il Tintoretto. Colse in questi maestri, oltre l'impulso ad un colorismo sensuoso e sciolto, l'insegnamento più vivo del loro manierismo; portò tali elementi di cultura su di un piano personale tra patetico ed espressionistico, che permette di dargli un posto a sé, come hanno provato gli studi recenti del Fucro (1934) e di A. Venturi (1934), nel quadro della pittura veneziana della seconda metà del Cinquecento. In questo senso il suo manierismo fu parallelo a quello della giovinezza del Greco.

LA PIETÀ COL SIMBOLI DELLA PASSIONE ADORATA 101 DA S. CHIARA E DA S. SCOLASTICA.

Su tela, centinata: m. 2,65 x 1,27.
Padova, Diamante, Parrocchiale di S. Maria Assunta e S. Bellino.

La pala fu rivendicata al Marescalchi dal Fucro (1934), attillatamente ribadita dall'Asdan (1936): restaurata in occasione di questa mostra, essa ne è certo una delle rivelazioni. L'apparizione della Vergine che tiene sulle ginocchia il corpo del Cristo, tra angeli che recano i simboli della passione (le travi della croce, la scala, la colonna, le corde, i chiodi, il martello, la tenaglia, l'asta della spugna ecc.) è « di una intensità sottile, come non si era più vista dopo il Lotto, nella pittura veneziana... Tintoretto, Bassano, e, per certa vaporosità di fusione del pigmento pittorico, Tiziano, però un Tintoretto, un Bassano e un Verdelio superati, convertiti in una nuova ed inconfondibile locuzione... » (Fucro, 1934). L'opera può datarsi tra il '60 e l'« secolo d'arranto al lanchetto di Frodo della Galleria di Disola, altro piccolo capolavoro firmato e datato dal Marescalchi nel 1570 ».

La pittura ne ha messo in evidenza lo stupendo colorismo, aggraziato nella luce, modulato in una gamma di tonalità davvero non indegne del Greco. È certo uno dei raggiungimenti più alti e poetici del manierismo Veneto.

PAOLO VERONESE

Paolo Caliari detto il Veronese, figlio di uno « spezapreda » di origine lombarda, nasce a Verona nel 1528: nel '53 si trasferisce a Venezia, dove muore nel 1588. Nella primavera del '60 visita Roma e nel 1575 è a Padova col fratello Benedetto. Dei suoi quattro figli due sono pittori: Gabriele e Carletto.

Scolaro di Giovanni Caroto secondo il Vasari, di Antonio Badile invece, secondo i documenti ed il Borghini, il Caliari a Verona ebbe agio di mettersi al corrente della nuova cultura manieristica: studiò Giulio Romano ed il Primaticcio, equilibrando tale impulso con lo studio di Raffaello. Dal punto di vista coloristico non gli furono indifferenti i bresciani: ma soprattutto lo interessò Tiziano. Cultura vasta e complessa, che ben presto si trasformò in qualcosa di nuovo, innestando l'insegnamento formale del manierismo sul colorismo un poco acri, a stacchi netti, della tradizione veronese.

Nel '53 s'affermò a Venezia in Palazzo Ducale, insieme con un gruppo di manieristi: nel '55, solo, a S. Sebastiano. In questi due cicli già è definita l'originalità del suo gusto: mediante l'impalcatura manieristica di arditi scorci prospettici, di movimenti e contrapposti egli dà stacchi nettissimi alle tinte, per lo più fredde e chiare, intrise di luminosità diafana, inventando quelle penombre trasparenti nelle quali il colore gemmeo sembra esaltare il suo valore qualitativo. Il Verone-

nese viene così opponendo alla tradizione tonale lagunare, organizzata da Tiziano in poi su scale di toni caldi, a massa ed a velature, « un cosmo architettato a strutture cristalline, dove l'aria è rarefatta ed i colori risplendono con una tersità ed una trasparenza assolute » (Pallucchini, 1940).

Il viaggio a Roma del '60 è stato l'occasione propizia per un più assaporato classicismo, nel quale si placa il manierismo precedente: crea così a Maser la stupenda decorazione della Villa Barbaro-Volpi, dove trionfa « una mirabile perfezione di forme create luminosamente nello spazio, sentite nell'esaltazione dei colori più gemmei, impostate ed ordinate dentro ritmi sereni... ». Il Veronese si avvia così alla sua maturità, caratterizzata da una luminosità diffusa di timbro solare: è un periodo dove si succedono compatti capolavori di un andamento compositivo monumentale, sempre più ricchi di figure, dove la luce domina in uno splendore « pomeridiano ».

Verso il '70, a partire dalla mirabile serie dei quadri Cuccina oggi alla Galleria di Dresda, il colorismo di Paolo inclina a tinte più fredde e livide. È lo stesso momento che vede nel Bassano e nel Tintoretto il realizzarsi della sensibilità del notturno. Ma a differenza del Tintoretto, Paolo non s'ignorisce il timbro qualitativo del colore, lo esalta invece in una discriminazione più raffinata di toni preziosi e vibranti. Egli abbandona anche il suo fastoso e splendido comporre: si fa strada una ricerca sempre più essenziale di espressione lirica.

L'arte veronesiana è l'ultima grande voce del Rinascimento: « Il suo classicismo non è mai paludata accademia, ma ha la sua consistenza in quella mirabile potenza di idealizzare e trasfigurare ogni elemento di

linguaggio nei termini di una armoniosa fantasia, panica e serena, subordinata e strettamente legata al fulgido ritmo del suo colorismo. Solo negli ultimi anni la solare serenità di Paolo si tramuta in un sentimento velato di malinconico e notturno languore».

102 S. MATTEO.

103 S. LUCA.

Su tela, quadrata in 2,01 x 1,01.

Venezia, Chiesa di S. Sebastiano, Sagrestia.

Sono due degli Evangelisti che stanno attorno all'Incoronazione della Vergine, nel soffitto della sagrestia di S. Sebastiano. Nel 1555 Paolo Veronese si era affermato clamorosamente a Palazzo Ducale, insieme con il Turchino e lo Zelotti, a S. Sebastiano colli di impase trionfalmente e da solo. Nel 1555 dipinge i soffitti della sagrestia, l'anno dopo quelli grandiosi della chiesa, per la quale continuerà a dare ancora la sua attività.

Negli Evangelisti, immensamente grandi, tanto da essere contenuti a stento nello spazio dei riquadri, si profila nettamente il carattere massiccio dell'ispirazione del Veronese. Particolarmente delle immagini, realizzate dentro scorci e non contrapposte, si fonda su di un principio che è alla base del gusto veronesiano, dilatare le superfici in modo che queste possano offrire le massime distese cromatiche. Nettissimo è il colore di tali figure, particolarmente per il fondo colorato, provocato dall'inclinarsi in avanti dell'angolo che regge il libro a S. Matteo.

104 LA MADONNA COL BAMBINO TRA UNA SANTA MARTIRE E S. PIETRO.

Su tela; in 1,45 x 1,04.

Venezia, Museo Civico, n. 2.

È una delle opere più alte ed ispirate del periodo giovanile di Paolo Veronese, al tempo dei soffitti della chiesa di S. Sebastiano, e così verso il 1550. Il suo stile tende ad esaltare la luminosità di purissime tinte, frantumandole e contrapposendole come in un mosaico bizantino, dentro ritmi formali così dolci e pacati da far pensare a Raffaello. Si vede la nitida trasparenza rosata delle carni del bimbo, e la freschezza della colomba.

L'ADORAZIONE DEI RE MAGI.

105

Su tela ventinata; in 2,20 x 2,11.

Venezia, Chiesa di S. Corona.

Questa tela fu dipinta dal Veronese tra il 1572 ed il 1581, secondo gli elementi forniti dal Portolan (1886): il confronto con l'Adorazione dei Magi del 1571, già a S. Silvestro di Venezia ed oggi alla Galleria Nazionale di Londra, permette di ritenere che questa sia più vicina alla seconda data che non alla prima. L'esecuzione del dipinto di Venezia cade in quel momento in cui il linguaggio veronesiano sembra lasciar da parte il fatto e lo spettacolo, per concentrarsi più severo in effetti coloristici basati sull'intimità del notturno. I due spunti tematici s'avvicinano dal lato illustrativo, ma si differenziano sostanzialmente nell'interpretazione pittorica.

«Dalla dialettica di luci e di cuori bui, più incalzante che mai, Paolo trae l'incantamento più vivo alla sua fantasia figurativa, che qui ha lasciato una delle pagine più ispirate. Lo sfarso timbro di quei colori, paragonabile alla luminosità di pietre preziose, fu certo apprezzatissimo da tutto il Seicento: il brano del corteo dei Re Magi, incastonato nelle sfonde, in una cornice di risalti luminosi, è di una ricchezza d'impianto che già anticipa il barocco. Senza tali esempi non si comprenderebbe la formazione del Maffei, che del resto trascrive liberamente l'Adorazione di S. Corona» (Pallucchini, 1940).

GIOVANNI ANTONIO FASOLO

Nacque ad Orzinuovi (Brescia) nel 1530, si trasferì poi a Venezia, dove morì nel 1572, precipitando da una impalcatura. Si formò a contatto dello stile giovanile del Veronese, col quale forse lavorò a S. Sebastiano nel 1556. Rinsanguinò gli elementi manieristici di quell'insegnamento con una vena di robusto colorismo istintivo, che diede le sue più belle pagine nella villa Pagello di Caldoggno (c. 1570). Risentì anche del gusto tinte-relliano.

106 LA PROBatica PISCINA.

Su tela conservata: m. 1,10 x 2,10.
Venezia, Museo Civico, n. 308.

Il Boschini (1676) ha calde parole di ammirazione per questo dipinto, già nella chiesa di S. Rocco di Vicenza: oltre a metterne in evidenza la grandiosa struttura architettonica, loda la varietà delle figure, tra le quali la donna che allatta il bimbo «cosa preziosa». In quest'opera il Bassano accetta elementi di cultura tiorrettiana, saldandoli in una luminosità tipicamente veronesiana.

JACOPO BASSANO

Jacopo da Ponte detto il Bassano, figlio del pittore Francesco, nacque a Bassano, secondo alcuni verso il 1510, secondo altri verso il 1517-18: fu a Venezia intorno al '34, ma lavorò a Bassano, dove morì nel 1592. Dei sette figli quattro furono pittori: Francesco, Giovanni Battista, Leandro e Gerolamo.

La critica moderna, cancellando pregiudizi sorti soprattutto nel secolo scorso, ha ridato a Jacopo Bassano un posto d'onore fra i grandi pittori del Cinquecento veneziano, come già avevano coraggiosamente proclamato nel Seicento il Ridolfi ed il Boschini. Sebbene sia quasi sempre vissuto a Bassano, non si segregò dalla cultura artistica contemporanea: anzi, la sua forza fu nello spirito di rinnovamento derivatogli dallo stare in contatto con le novità che si proflavano nell'ambiente veneziano. La storia della pittura del Bassano procede parallela con quella lagunare, talvolta anzi anticipandone le svolte.

Verso il '34 Jacopo da Ponte, allievo del padre Francesco, mediocre montagnesco, entrò nella bottega di

Bonifacio Veronese: tra il '34 ed il '36 già dipingeva per il palazzo Pretorio di Bassano. Nelle prime sue opere l'eleganza bonifacesca s'inceppa in un temperamento ancora imbevuto di carattere provinciale: in questi anni egli studia anche Tiziano e Lotto. Verso il '40 una maggiore elasticità formale circola nelle sue opere. Lo stesso impulso manieristico, che così efficacemente in questi stessi anni lambisce il Tintoretto, indirizza il Bassano verso nuove strutture formali, dove il colore, di timbro limpido e squillante, riesce a stendersi con più agio, in un'atmosfera luminosa e rarefatta. I contatti col Padovano irrobustiscono i mezzi espressivi del Bassano: quindi le eleganze del Parmigianino lo liberano definitivamente da ogni rimora provinciale. Il raggiungimento della nuova libertà sintattica gli permette di realizzare una vivacissima scena pittorica, dove toni freddi si contrappongono a toni caldi, giocando in un «favoloso intarsiato». Un istinto di rustica perspicacia lo spinge, sotto l'influsso di maestri nordici, a caratterizzare i personaggi, fino a toccare un realismo che anticipa gli Spagnoli del Seicento.

Dopo il '60, come ha messo in evidenza il Bellini (1932), cioè dal Crocifisso di S. Tronisto in poi, Jacopo da Ponte va attuando un incupimento atmosferico: ciò implica un raffreddamento delle tinte che porterà ai più favolosi notturni dell'arte italiana. «Contemporaneamente si sfascia l'integrità plastica di piani e contorni, prima segnati con tanta insistenza, si sbavano e si allentano per via di un colpeggiare franco e spedito, tutto intento a portare alla superficie e su gli spigoli grumi di luci nuove».

Il Bassano viene così creando una nuova poesia bucolica, colta nella malinconia dei crepuscoli della

sua campagna. Nell'ultima attività pittorica, dove interviene il figlio Francesco, Jacopo tenta nuove variazioni ai suoi notturni, accentuando effetti di atmosfera e di luce, con un senso più dispersivo e frammentario.

«La sua natura più istintiva e rudica, lo portò alla scoperta di un luminismo meno fantasioso di quello del Tintoretto, ma essenzialmente «deterministico» come ha osservato l'Argan, cioè atto a risolvere luministicamente lo spazio. Nell'arte del Bassano si profila dunque una tendenza meno astratta ma più naturalistica, che sarà fondamentale per la formazione dello spirito figurativo del Seicento» (Pallucchini, 1944).

107. LA FUGA IN EGITTO.

Reca l'iscrizione: *Jacobus / a Ponte*. Su tela: m. 1,00 x 1,00. Bassano, Museo Civico.

Il Verril (1773) vi leggeva erroneamente la data 1534, invece di quella 1536 corrispondente, secondo la critica, allo sviluppo dello stile di Jacopo Bassano che, dopo le esperienze del colorismo benafresco, avverte con più decisione la forma, non senza contatti col Lotto e col Portenone.

Il dipinto, eseguito per la chiesa di S. Girolamo, ha una freschezza eccezionale, specialmente per la luminosità mattutina che irrompe il paesaggio. E la stessa freschezza s'impone nei due pastori adolescenti, che si accompagnano nel viaggio con la Sacra Famiglia.

108. RITRATTO DI GENTILUOMO.

Su tela: m. 0,50 x 0,40. Firenze, Museo Civico - n. 29.

Un tempo il dipinto era creduto il ritratto di Vincenzo Scamozzi; ma l'età del personaggio non corrisponde con quella dell'architetto. Questo ritratto è uno dei brani più efficaci ed intensi della pittura di Jacopo Bassano, dove la sua sagacia nell'individuare la forma s'accompagna ad un acuto senso psicologico.

GESÙ CROCEFISSO: AI PIEDI DELLA CROCE LA VERGINE, S. MARIA MADDALENA, S. GIROLAMO E S. GIOVANNI EVANGELISTA. 109

Su tela centinata: m. 4,15 x 1,77. Treviso, Chiesa di S. Teonisto.

Verso la fine del XVI secolo, il lucido colorismo di Jacopo Bassano s'incorpora in una nuova ricerca di tinte velate e fredde, orientamento che si precisa con nettezza appunto nel Crocifisso di S. Teonisto, databile nel 1561 secondo il documento di pagamento edito dal Federici (1904). L'ultima luce di tramonto si riflette sulla scena, avvolgendo nelle figure di primo piano, che non hanno più una nettezza plastica, ma sono contratte in un colorismo più soffice e diverso, per via di una tecnica pennellata.

Jacopo Bassano ripete lo schema della Crocifissione di Tiziano a S. Domenico in Ancona, ma a modo suo, approdando ad un'opera di compromesso e forse formalmente sgradevole, ma importante, perché segna il suo indizio verso una particolare concezione luministica» (Pallucchini, 1944).

L'ADORAZIONE DEI PASTORI, CON S. VITTORE E S. CORONA. 110

Reca l'iscrizione: *JAC. a Ponte / BASSANO. SP.* Su tela centinata: m. 2,41 x 1,55. Bassano, Museo Civico.

La tela, firmata dall'artista, fu collocata il 28 dicembre 1568 nella chiesa di S. Giuseppe di Bassano. Il nuovo orientamento cromatico del Crocifisso di S. Teonisto qui realizza in piena un luminoso crepuscolo, che fonde le apparenze in un'atmosfera fredda, senza distruggere le forme come in Tiziano.

Nello sfondo del paesaggio si spegne il giorno, in un crepuscolo freddo, percorso da brividi ventosi. Una freschezza d'alto notturno palpita nel quadro, rendendo grigi i gialli smorzati, i viola languenti e gli azzurri, stessi con una pennellata capida, di fuoco. I corpi sembrano curvati dall'ondata rinchiusa che li spinge alla luce, la quale è leggera e, benché limitata, attiva, come una sottile linfa che vada fondendosi con le forme...» (Bettini, 1937).

111 S. GIOVANNI BATTISTA.

Su tela: m. 1,10 x 1,55.
Bassano, Museo Civico.

«Una delle cose per il suo tempo più nuove ed audaci, e per ogni tempo più fresche e strane, che si possano vedere dipinte. Un verde intenso, un capo arancio e un delizioso viola accordati insieme, senza che stridano... e, in mezzo ad essi, quella figura seminuda che s'incarna e appare viva, ma quasi fatta vivente come una creatura del bosco...» (Bertini, 1934).

Il paesaggio si accende di aspetti favolosi ed allucinati, quasi proiettati dalla tensione lirica della figura umana, stilizzata con una potenza delirante che prescinde il Greco. Si data comunemente il dipinto prima del 1570.

112 LA PREDICAZIONE DI S. PAOLO.

Reca l'iscrizione: / AC. A. POTE. BASS. / ET FRANC. TILL. / PINGEBAT 1574. Su tela centinata: m. 1,06 x 1,91.
Marostica, Chiesa di S. Antonio.

La pala, come prova l'iscrizione, venne eseguita nel 1574 da Jacopo Bassano con la collaborazione del figlio Francesco, al quale l'Andan attribuisce l'esecuzione del S. Giovanni Evangelista. Come ha scritto l'Andan (1931) essa è «per il soggetto... una delle più affinate opere di Jacopo da Ponte».

Il significato intimo dell'opera si fonda sulla fantastica ambientazione notturna, dove le cose assumono una loro misteriosa vita, sfiorate da quella luminosità crepuscolare. La scioltezza della pennellata grossa e d'impasto realizza, specialmente in secondo piano — si vedano quei panni stesi fuori dalla finestra — una sensibilità atmosferica prime impressionista.

113 S. MARTINO CHE FA L'ELEMOSINA E S. ANTONIO ABATE.

Su tela: m. 1,05 x 1,05.
Bassano, Museo Civico.

La pala, eseguita verso il 1570 per la chiesa di S. Caterina di Bassano, segna uno sviluppo, in senso ancor più fantastico, del colorismo

luministico bassanico. Nella luce fredda del tramonto le masse di colore sono accarezzate da una luminosità lieve, che scivola sommersa, rifrangendosi sugli spigoli e le incidenze.

PAOLO FIAMMINGO

Paulus Franck, italianizzato in Paolo dei Franceschi o Paolo Fiammingo, nacque ad Anversa verso il 1540: nel 1561 è iscritto a quella gilda di pittori, dal 1573 è a Venezia, dove appare iscritto alla fraglia pittorica e dove muore nel 1596. Lavorò nella bottega del Tintoretto, al quale si accostò senza rinunciare ad un suo particolare gusto paesistico: anzi, secondo il Ridolfi (1648), Paolo Fiammingo e Martino de Vos servirono «tal'ora del far de' paesi nelle opere sue».

S. GIROLAMO COL DONATORE.

114

Su tela: m. 2,47 x 1,47.
Mirano, Chiesa parrocchiale.

Questo «San Girolamo ignudo in una bosaglia in atto di meditazione» è ricordato dal Ridolfi come opera del Tintoretto: già ritenuto dal von Hadeln (note al Ridolfi) opera di scuola, fu giustamente assegnato da A. Venturi (1934) a Paolo Fiammingo, di cui è caratteristico il paesaggio, di chiara impronta fiamminga.

IL SEICENTO

BERNARDO STROZZI

Bernardo Strozzi, detto il Cappuccino o il prete Genovese, nasce a Genova nel 1581; a 17 anni entra nell'ordine dei cappuccini; ottiene poi di vestire l'abito da prete e uscir dal convento; nel 1630 fugge da Genova e ripara a Venezia, dove nel 1635 è nominato monsignore e muore nel 1644.

Dopo un primo apprendistato presso il senese Scari (a Genova tra il 1595-97), manierista in cui ancora fioriva il colorismo cangiante del Barocchetto, lo Strozzi si formò nell'ambiente pittorico genovese, irrobustendo la sua esuberante vena di colore a contatto di Rubens, di Cornelio De Wael, e soprattutto del caravaggismo riformato che approdava a Genova nel '28, per opera di Simone Vouet e di Orazio Gentileschi.

A Venezia lo Strozzi schiarì il suo colorismo in una spumosa e lievitante luminosità, appresa sui testi di Paolo Veronese: sembrò così svolgere la lezione del Tetti, morto nel '24, e del Liss, morto nel '29, con accenti cromatici tra i più sensuosi e splendidi, talvolta orgiastici, esasperando quasi la tradizionale opulenza coloristica veneziana.

115 LA MADONNA COL BAMBINO.

su tela: m. 0,85 x 0,72.

Venezia, Fondazione Querini Stampalia, n. 54.

È una delle opere meno note dello Strozzi; ma tra le più gustose per la semplice nudità e, nello stesso tempo, per i toni accesi di colore. È un esempio tipico del gusto dello Strozzi, appena dopo l'arrivo a Venezia.

S. SEBASTIANO CURATO DA S. IRENE E DA UNA
SUA COMPAGNA. 116

su tela centinata: m. 1,30 x 2,01.

Venezia, Chiesa di S. Benedetto.

È il capolavoro del periodo veneziano dello Strozzi, dove, alla grandiosità dell'impianto strutturale sullo sfondo parietale, si unisce uno sfiorante splendore di colori rossi di lino, che il recente restauro, curato dalla Soprintendenza alle Gallerie, ha messo in evidenza.

S. Sebastiano legato ad un albero e colpito da frecce per ordine di Diocleziano, è lasciato per morto. La matrona Irene con una fida compagna si reca sul luogo del martirio per dar sepoltura al corpo, quando il santo rinviene alla vita, e i suoi occhi si rivolgono al cielo nell'estasi.

Il soggetto, melodrammatico e patetico ad un tempo, è esaltato dallo Strozzi nella pienezza barocca del suo embocante linguaggio pittorico.

GIOVANNI LISS

Giovanni Liss (Lys), detto Pan, nasce verso la metà dell'ultima decade del '500 ad Oldenbourg; tra il 1616-19 è ad Amsterdam, Haarlem ed Anversa; verso il '20, da Parigi, arriva a Venezia e quindi, due anni dopo, è a Roma; tra il '22 ed il '23 ritorna a Venezia, dove muore di peste tra il '29 ed '30 (secondo la cronologia dello Steinhart, 1940).

Si formò alla scuola di Amsterdam e di Haarlem, non trascurando i fiamminghi; in Italia aderì al rinnovamento dovuto al caravaggismo nell'interpretazione del Tetti, disciplinando la sensualità del suo temperamento pittorico in un plasticismo densamente chiaroscurato. A Venezia, a contatto dei grandi maestri veneziani del Cinquecento, il Liss, come già notava il Sandrart (1675), arricchì il suo linguaggio, colando

in nuovi ritmi decorativi la sua fantasiosa ricchezza di colore, mediante una pennellata sfrangiata e succosa.

117 L'ISPIRAZIONE DI S. GEROLAMO.

Su tela: m. 2,25 x 1,25 (con le assunte).
Venezia, Chiesa di S. Nicola da Tolentino.

Il Santarti (1973) aveva già ammirato, nel suo soggiorno veneziano tra il 1626 ed il 1629, il dipinto del Liss, che lo Steinhart (regni) data almeno uno o due anni prima.

È certamente questo uno dei ragionamenti più alti e coerenti a cui sia pervenuto il Liss, innestando le sue premesse fiammingo-olandesi sul trionfo della tradizione riformistica veneziana: ardito per ritmo compositivo e ricchezza di colore, esso fu preso a modello dal Piazzetta un secolo dopo.

Oltre al barretto, conservato al Museo Civico di Vicenza, esiste una replica più piccola del dipinto alla Galleria Nazionale di Dublino.

FRANCESCO MAFFEI

Nato a Vicenza ai primi del '600, nel 1638 era a Venezia: attivo a Vicenza, lavorò per Rovigo, Brescia ecc. Dopo il '57 si trasferì a Padova, dove morì nel luglio del 1660.

A Vicenza fu discepolo del Maganza, a Venezia del Peranda; ma i suoi veri maestri furono il Tintoretto ed il Veronese. Il Maffei reagisce alla vuota accademia che, da Palma il Giovane in poi, ricalcava le orme dei grandi maestri cinquecenteschi in un servile eclettismo, mettendo a frutto l'eredità manieristica del Veronese e del Tintoretto con un nuovo spirito barocco, di cui maestri forestieri come il Fetti, il Liss e lo Strozzi avevano già dato a Venezia esempi corroboranti. Egli realizza il miracolo di accordare la pit-

tura del Tintoretto con quella del Veronese, innestando la visionaria fantasia del primo, sentita per schemi chiaroscurati, in «una colata tra barocca e grottesca» (R. Longhi, 1948) che tiene conto della ricchezza della tavolozza veronesiana a colori puri. Come scrive l'Ivanoff (1942): «ben presto, per narrare i suoi miracoli strani, i suoi martiri sanguinosi, egli creerà una gamma tutta sua di colori legati per contrasto o avvicinati con raffinate dissonanze, che riempirebbe d'incidia gli odierni fauves». L'opera maffeiana è uno dei repertori più insigni di quella sensibilità mirabolante, concettosa, patetica, visionaria, che non disdegna neppure il grottesco ed il macabro. Ma il Maffei seppe genialmente infondere a tutta questa materia barocca uno slancio poetico, mediante un originale mezzo linguistico: cioè quel tocco, che, come ha acutamente detto l'Ivanoff «scruta voluttuosamente la pelle decrepita dei suoi vecchi; modella, grasso, la carne paffuta dei suoi putti; serpeggiante e fluido, gioca nella spuma delle chiome; nervoso e rapido trasforma in larve i volti caratterizzati dalle comparse».

Dimenticata dall'Ottocento neoclassico ed accademico, la figura artistica del Maffei è stata rivendicata, da pochi decenni a questa parte, specialmente per merito del Fiocco; essa, che è certo la più grande che conti il Veneto nel Seicento, costituisce il ponte di passaggio al Bazzani e soprattutto a Francesco Guardi.

I MARTIRI MINORI

Su tela continuata: 2,38 x 1,53.
Schià, Chiesa di S. Francesco.

Nel 1627 erano stati canonizzati 26 martiri francescani che, andati a predicare in Giappone, erano stati crocifissi a Nagasaki. Circa una dozz-

rina d'anni dopo il Maffei ne rappresenta il sacrificio; anzi le varie fasi, in uno scenario quanto mai complesso e fantasioso, per il distacco tra i primi piani in ombra e gli altri più lontani, immersi in una luminosità diafana. In basso i frati attendono il martire e sono inchiodati sulla croce; in alto il giudizio del sovrano orientale e la schiera dei crociati.

È un'opera ancora giovanile, dove il manierismo delle fonti veneziane cinquecentesche è messo a frutto su di un piano genialmente barocco.

119 L'ANGELO E TOBIA.

Su tela centinata: m. 2,60 x 1,30.
Venezia, Chiesa dei SS. Apostoli.

Il recente restauro, a cura della Soprintendenza, ha messo in evidenza la mirabile orchestrazione coloristica raggiunta dal Maffei in questa pala, così poco visibile sull'altare dove è collocata. Il Fiocco (1924), che metteva in rilievo come essa fosse tutta « spumosa, veramente strotzosa per la furia delle pennellate... tutta intrisa di riflessi di perla », ne pubblicò il bozzetto, con qualche variante, della raccolta *Italiani* (Bras di Venezia). Altre volte il Maffei dipinse questo soggetto (a S. Giacomo di Vicenza, e nella parrocchia di Venlanuova), ma evidentemente qui a ricordo di qualche persona scomparsa da una battaglia navale.

120 LA VISITAZIONE.

Su tela: m. 2,58 x 2,67.

121 LA FUGA IN EGITTO.

Su tela: m. 2,54 x 2,72.

122 L'ASSUNTA.

Su tela: m. 2,66 x 2,66.
Firenze, Oratorio delle Zitelle.

Sono tre delle superbe tele che decorano l'oratorio delle Zitelle di Vicenza, non ancora terminate nel 1647, da poco restituite al loro splendore originario, a seguito del restauro curato dalla Soprintendenza alle Gallie.

I tre episodi del Nuovo Testamento sono raffigurati con una rigi-

nalissima potenza: duri, proiettati sullo schermo di una fantasia estrosa, un po' stravagante, dove s'insinua un coerente gusto di deformazione. Si vedano le allungate e quasi allungate figure della Vergine e di S. Maria Elisabetta, il contrasto affascinante tra il gruppo della Sacra Famiglia a sinistra e i due Angeli a destra, condotti con una pennellata diafana veramente magica, la composizione rotante della Vergine Assunta tra gli Apostoli abbagliati, caratterizzati con una via fantastica che tocca il grottesco. Tre capolavori insomma, che rivelano appieno il genio del Maffei.

LA S.S. TRINITÀ: CON SARA ED ABRAMO ED I TRE ANGELI.

Su tela centinata: m. 3,74 x 1,57.
Firenze, Chiesa del Servi.

Come scrive l'Ivanoff (1942): « È il motivo medievale del Padre Eterno che mostra il Figlio morto, rinnovato nell'arte dopo il Concilio di Trento »: motivo realizzato dalla sensibilità patetica del Maffei con una serie di violentissimi contrasti: quello della luce e dell'ombra, quello dell'azzurro chiaro del cielo col rosso dei drappioni e del sangue raccolto in un candido sudario. Ma più di tutto ci colpisce il contrasto della teocodica divina, con la graziosa soma billica, diafana e luminosa, nella parte inferiore del quadro.

Il dipinto, proveniente dalla Chiesa di S. Lorenzo, è datato verso il 1651.

IL BATTESIMO DI CRISTO.

124

Su tela: m. 1,30 x 1,02.
Firenze, Congregazione di Carità.

Anche in questo dipinto, di piccole proporzioni, lo stile di vecchiaia del Maffei supprime un senso originalissimo di improvvisato racconto.

IL MIRACOLO DI CORDOVA.

125

Reca la data: 1655. Su tela: m. 2,55 x 3,10.

I MIRACOLI DI PERUGIA E DI FOLIGNO.

126

Reca la data: MDCLVI. Su tela: m. 2,50 x 3,08.
Firenze, Oratorio di S. Nicola da Tolentino.

Nel gusto barocco del Maffei si fa strada la tendenza al racconto visionario e miracoloso, in un clima pittorico veramente allucinato, per potenza di contrasti di colori squillanti su scuri e per la varietà mirabolante di piani.

Ecco due esempi altissimi di questo gusto: il *Miracolo di Cordova* del 1655, quelli residuati di Perugia e di Foligno del 1656.

Nel primo il Maffei mette in scena il miracolo avvenuto a Cordova nel 1602, mentre inferiva la peste: due processioni, l'una recante Gesù Crocifisso e l'altra l'immagine di S. Nicola, s'incontrano, ed il Cristo si stacca dalla croce ed abbraccia S. Nicola. Al senso di magica visione non manca il tocco mirabile, nella rappresentazione degli appestati.

Nel secondo, il Maffei mette assieme due episodi miracolosi: nel centro il miracolo del decapitato, avvenuto a Perugia. Un condannato a morte, mentre già il boia sta per far scattare la mannaia, invoca S. Nicola. Per tre volte gli strumenti s'infrangono ed il Santo salva così la vita all'innocente. A destra il miracolo degli impiccati di Foligno che S. Nicola salva, sostenendoli per i piedi, mentre un cavaliere corre a liberarli.

Come ha scritto l'Ivanoff: «L'apparizione fantastica della furia, nonché le minuscole figurine gotiche, grottesche e fosforescenti che si agitano sul fastigio di una torre, erano una specie di alone misterioso intorno all'intero quadro».

127 L'ADORAZIONE DEI MAGI.

Su tela, mt. 1,42 x 0,63.

Padova, Chiesa di S. Tommaso Cantuariense.

È la tela che decora il parapetto della chiesa di S. Tommaso a Padova, per la quale il Maffei eseguì altre opere. È una delle ultime opere dell'artista, eseguita cioè tra l'agosto del 1657 ed il luglio del 1660, anno in cui morì.

Nel gruppo della Vergine il Maffei si rammenta ancora del Veronese: ansietà per la composizione in una fantasia di tipi e di colori vivacissima, isolando nello sfondo a destra l'episodio dell'arrivo dei Magi, operato con «colori così morbidi e dolci che par di pastello» (Fiesco, 1921).

GIROLAMO FORABOSCO

Nato a Padova tra il 1604 ed il 1605, il Forabosco fu a Venezia dopo il 1654 e morì a Padova nel 1679.

Scolare del Padovanino, ne adottò i modi pittorici in un seicentismo più languido e raffinato. «Colorista squisito, ricco di sfumature» come lo definì il Fiesco (1929), il Forabosco si distinse particolarmente nei ritratti femminili, in cui giunse ad una succosità d'impasto degna degli spagnoli.

L'ESTASI DI S. FRANCESCO.

128

Su tela, 1,20 x 1,56.

Venezia, Chiesa di S. Nicola da Tolentino.

Interessante esempio del gusto pittorico del Forabosco, d'una mollezza formale di carattere emiliano, e d'una espressione tra languida e patetica; il dipinto è certo posteriore al 1654, anno della sua venuta a Venezia.

GIULIO CARPIONI

Il Carpioni, nato a Venezia nel 1611, lavorò soprattutto a Vicenza e morì a Verona nel 1674.

Come pittore fu allievo del Padovanino, come incisore studiò Simone da Pesaro. Il suo preciso gusto incisivo si riflette nel campire i colori dentro un segno netto e preciso: dimodochè spesso la sua pittura trasforma gli impulsi neotizianeschi del Padovanino in un atteggiamento quasi neoclassico.

Dipinse soprattutto: «baccanali, sogni, sacrifici ed altri scherzi pittoreschi» (Zanetti, 1771), in cui, come

ha scritto il Ficco (1977) « la sua fantasia brilla più libera e precorritrice. La sua precisione formale non dispiacque a Giambattista Tiepolo ».

129 LE BOLLE DI SAPONE.

Su tela; m. 0,25 x 1,05.
Firenze, Museo Civico, n. 102.

L'invenzione di questo dipinto è felice: nel putto il Carpioli prescinde Piazzetta e Tiepolo; la natura morta ai suoi piedi e le due anitre sono eccezionali per il gusto veneto del tempo.

SEBASTIANO MAZZONI

Pittore, architetto e poeta, il Mazzoni nacque a Firenze poco prima del 1615 e morì a Venezia nel 1685. Lasciò presto Firenze, dove forse fu scolaro di Cristofano Allori, per recarsi a Venezia, che divenne sua seconda patria.

Raccolse a metà Seicento l'eredità del Fetti e dello Strozzi, rielaborandola in modi pittorici concettosi, ricchi d'invenzione e d'intenzione alquanto tenebrosa, come dimostrano le due tele per S. Benedetto di Venezia del 1649. Per incitamento della geniale pittura del Maffei, il Mazzoni schiarì la tavolozza, attuando uno stile estroso, dove una pungente fantasia trova liberrissimo mezzo espressivo nel colore liquido e sfatto che, mediante schemi compositivi tendenti a realizzare movimenti turbinosi, raggiunge una libertà di tocco veramente precorritrice. L'impeto fantastico del Mazzoni contiene in sé i germi della pittura settecentesca.

LA MORTE DI CLEOPATRA.

130

Su tela; m. 0,75 x 1,10.
Rovigo, Accademia dei Concordi, n. 160.

Il dipinto era attribuito al Maffei, ma dal Ficco (1974) venne restituito al Mazzoni, di cui è uno dei brani pittorici più caratteristici, per la pennellata vorticosa e spezzata, specie nei panneggi. In questa scena di Cleopatra morente, trafitta dal serpente, tra il disperato e pianto delle ancelle, si insinua una punta di umorismo.

IL RITROVAMENTO DI MOSÈ.

131

Su tela; m. 0,67 x 0,90.
Rovigo, Accademia dei Concordi, n. 161.

Qui le figure si fanno piccole, s'identificano in un paesaggio livido, di una luminosità quasi rembrandtiana. Come ha osservato il Ficco (1974), è un modo di sentire il paesaggio parallelo a quello di un Travi a Genova, e che si spiega coll'ascendenza di entrambi al gusto dello Strozzi.

Ambedue questi dipinti caratterizzano l'estrosa concettosità barocca della fantasia mazzoniana.

GIAMBATTISTA LANGETTI

Nato a Genova nel 1625, il Langetti, dopo un breve soggiorno romano, si trasferì a Venezia verso la metà del '600 e vi morì nel 1676.

Forse a Genova studiò coll'Assereto; a Roma, a detta del Boschini (1660), con Pietro da Cortona, a Venezia non tralasciò di studiare le opere dello Strozzi. Certo il Langetti fu il rappresentante a Venezia d'un gusto naturalistico violento nel chiaroscuro ed aspro nella espressione psicologica, che fecondò tutta una corrente della pittura veneziana nella seconda metà del Seicento, dal Lotti al Molinari. Innestò il colorismo

*disossato strotzeso in una robustezza chiaroscurale,
che fu preziosa per lo svolgimento della pittura veneziana.*

132 S. PIETRO.

133 S. PAOLO.

In basso, della firma *G. R. Langetti* (detta dal Brandolese) restano solo le due lettere *G. R.* Su tela, ciacchedina in. 2,47 x 0,85. Padova, Chiesa di S. Daniele.

Il Langetti ha dipinto questi due Apostoli nel 1679, cioè un anno prima della sua morte, per la chiesa di S. Agostino di Padova (Pallucchini, 1834).

La violenza d'impostazione delle due figure sullo sfondo tempore, l'insolente naturalismo e l'asperezza della pennellata, mentre pongono le due tele tra le migliori del Langetti, ne caratterizzano inconfondibilmente la posizione nel quadro della pittura veneziana del tempo.

IL SETTECENTO

SEBASTIANO RICCI

Sebastiano Ricci, nato a Belluno nel 1659, dopo un soggiorno a Venezia, si reca a Bologna prima del 1680, quindi a Parma e poi a Roma, che lascia nel 1695 per passare a Firenze, Bologna, Modena, Parma e Milano. Prima del 1700 è nuovamente a Venezia; nel 1701-3 a Venezia, nel 1704 a Bergamo, tra il 1705 ed il 1708 a Venezia, intercalando un soggiorno a Firenze. Tra il 1709 ed il 1716 è a Londra, quindi a Parigi; tra il '16 ed il '17 a Venezia, tra il '24 ed il '27 lavora per il Re di Sardegna.

Scolare del Mazzoni e del Cervelli nel primo soggiorno veneziano, il Ricci fu poi profondamente influenzato dagli emiliani; ma nelle sue peregrinazioni studiò anche Pietro da Cortona e Luca Giordano, sviluppando coerentemente apparati decorativi con un gusto vivo di colore fortemente chiaroscurato. Ma è solo nel primo decennio del Settecento che il Ricci si ricollega gentilmente alla tradizione veneziana, riscoprendo il colorismo di Paolo Veronese. Abbandonata così ogni remora chiaroscurale, il bellunese modulò una vena pittorica luminosa e squillante, mossa da un fremito nuovo, per impulso del Magnasco, in una grafia di tocco nervoso ed arguto.

Nei momenti migliori il colorismo riccesco combie una felicità serena e gioiosa, davvero mozartiana: uno zampillare di note di colore a canto scoperto, con un impasto frazionato e con una intonazione così luminosa, che certo piacque a Francesco Guardi.

134 LA MADONNA ED IL BAMBINO IN TRONO CON NOVE SANTI (TERESA, CATERINA, PIETRO, PAOLO, GIROLAMO, ROCCO, BENEDETTO, DOMENICO, LUDOVICO ED UN ANGIOLELLO MUSICANTE).

Sullo scudo del trono: (ANNO) (DOMINI) (MDCCVIII). Su tela: m. 4,00 x 2,08.
Venezia, Chiesa di S. Giorgio Maggiore.

In questo grandioso dipinto, datato 1708, culmina l'orientamento deciso di Sebastiano Ricci verso il colorismo luminoso di Paolo Veronese: anzi la pala rappresenta nella scelta dei colori, nella mitologia e nella composizione il momento più veronesiano dell'artista.

Alle intonazioni rosastre ed al chiaroscuro seicentesco del primo periodo si sostituisce una orchestrazione cromatica limpidissima, tutta luce, realizzata in una pennellata tremula, estrosa e nervosa. Anche i ritardi veronesiani sono davvero fini e rielaborati da una personalità creatrice nuova, d'una spigliatezza tipicamente settecentesca. Gli angeli in alto hanno una tale leggerezza di tocco da far pensare già a Boucher.

Quest'opera, che la recente pittura eseguita a cura della Soprintendenza alle Gallerie ha mostrato di perfetta conservazione, è davvero fondamentale per la storia della pittura veneziana del Settecento.

135 L'APPARIZIONE D'UN SANTO.

Su tela: m. 0,82 x 1,06.
Venezia, RR. Gallerie dell'Accademia.

Come ha notato il Fiesco (1929), nel dipinto, pervenuto da pochi anni alle Gallerie veneziane, è manifesto il contatto col Magnasco: esso può considerarsi del secondo decennio del Settecento.

136 L'ESTASI DI S. TERESA.

Su tela centinata: m. 1,80 x 1,86.
Venezia, Chiesa di S. Maria.

Secondo il Dercharn (1924) la pala spetta al 1725 circa, cioè al momento in cui il Ricci riprende quelle forme «punte» e plastiche (Arslan, 1939): palesi nei dipinti inviati nel 1724-26 a Torino.

È un'opera poco conosciuta di Sebastiano Ricci, ma nondimeno molto notevole, sia per l'impostazione grandiosa dell'insieme (costruita con uno schema a ric-tag caro al Piscenti), sia per la raffinata realizzazione pittorica. Ne esiste il bozzetto al Museo Storico-Artistico di Vienna.

ROSALBA CARRIERA

La Carriera nasce a Venezia nel 1675 e vi morì nel 1757, cieca e non più sana di mente. Scolaria di Giuseppe Diamantini e di Antonio Balestra, si dedicò alla miniatura ed alla pittura a pastello, specializzandosi nel ritratto, genere nel quale divenne ben presto famosa. Soggiornò trionfalmente a Parigi (1716-21), ed a Vienna (1730-31): divenne la ritrattista di moda alla quale tutti i principi di Europa di passaggio a Venezia chiesero il ritratto. La sua pittura, pur facile e lertosa, ha accenti di vivace psicologia.

RITRATTO DEL CONSOLE DI FRANCIA LEBLOND. 137

Pastello su carta: m. 0,57 x 0,43.
Venezia, Regie Gallerie dell'Accademia, n. 400.

Il ritratto, che raffigura il console di Francia a Venezia, mr. Gie. LeBlond, fu iniziato nel 1727.

AUTORITRATTO. 138

Pastello su carta: m. 0,41 x 0,32.
Rome, Accademia dei Concordi, n. 58.

RITRATTO DI DAMA. 139

Pastello su carta: m. 0,39 x 0,49.
Trevi, Museo Civico.

Uno dei più raffinati esempli della ritrattistica della Carriera.

GIOVANNI ANTONIO PELLEGRINI

Il Pellegrini, nato a Venezia nel 1675, viaggiò l'Europa in lungo ed in largo: lavorò in Inghilterra (a Londra nel 1708 e nel 1719), in Francia (a Parigi nel '19 e nel '22), in Fiandra (è membro della gilda di S. Luca ad Anversa nel '16), in Olanda, in Germania (a Düsseldorf nel '13, a Würzburg nel '21, a Mannheim nel '36), in Austria (a Vienna nel '25). Morì a Venezia nel 1741.

Scolare di Paolo Paganì, il Pellegrini ai primi del Settecento schiarì il seicentismo barocco appreso da Luca Giordano a contatto della luminosità di Sebastiano Ricci: fu influenzato anche dai francesi contemporanei. Si formò così uno stile fluido, d'un pittoricismo vaporoso, sfumato nei contorni in un «fleur» caratteristico: d'una prontezza decorativa che piacque al gusto internazionale.

140 IL MARTIRIO DI S. VITALE

Su tela: m. 1,35 x 1,34.
Venezia, Chiesa di S. Vitale, Sagrestia.

L'opera è stata giustamente rivendicata al Pellegrini dal Fineri (1927): il suo mosso pittoricismo d'impronta giordanesca, è caratterizzato da una piena libertà di pennellata.

MARCO RICCI

Marco Ricci, nipote di Sebastiano, nacque a Belluno nel 1676 e morì a Venezia, nel 1729: fu a Torino, Roma, Firenze, Milano: a Londra una prima volta verso il '10 ed una seconda assieme con lo zio nel '14; nello stesso anno passò anche in Olanda.

Come il friulano Carlevaris, alle soglie del Settecento diede inizio alla corrente vedutistica, così Marco Ricci inaugurò quella paesistica: creò «una poetica della natura di tono essenzialmente drammatico, che rivela la qualità romantica, ante litteram, della sua anima inquieta» (Pallucchini, 1941).

Nei dipinti a tempera e nelle acqueforti dell'ultimo periodo il Ricci scopre una luminosità atmosferica che certo interessò il Guardi.

PAESAGGIO CON CASCADE E FIGURE.

141

Su tela: m. 1,36 x 1,16.
Venezia, Regie Gallerie dell'Accademia, n. 158.

È questo il capolavoro della fase giovanile dell'attività pittorica di Marco Ricci, prima cioè dell'incontro col Magnasco. L'impianto della composizione è ancora scenografico: ma una scenografia che tende a valorizzare i giochi di chiaroscuro tra primo e secondo piano, con un senso nuovo di luminosità diffusa, specie sui monti al di là della vallata.

MARCO E SEBASTIANO RICCI

ROVINE CLASSICHE E FIGURE.

142

Su tela: m. 1,03 x 1,71.
Vicenza, Museo Civico, n. 269.

Come ha notato Farolan (1936), Marco Ricci portò da Roma il gusto per le rovine dopo il '20, a contatto col Panini. Rovine classiche, romanticamente ammassate in scenografie veritanti di vegetazione, compaiono nell'ultimo decennio della sua attività pittorica ed incisa, suscitando a Venezia quel gusto che indirizzerà il Piranesi alla sua venazione.

Mentre in questo caso le rovine spettano a Marco, le figure sono di Sebastiano Ricci, facilmente riconoscibili per stile e tipologia; un dipinto analogo è alla Galleria Nazionale di Washington.

JACOPO AMIGONI

L'Amigoni, secondo il Sanchez-Canton, nacque a Napoli verso il 1682, anziché a Venezia, dove però si trasferì: fu in Baviera, a Londra (29), a Parigi (36) e tornò a Venezia nel '39; nel '47 partì per la Spagna, dove divenne pittore di corte di Ferdinando VI; morì a Madrid nel '52.

L'origine napoletana spiega il suo iniziale solimontismo, risolto a Venezia in colore chiaro e luminoso, accanto a Sebastiano Ricci: a contatto della pittura francese l'Amigoni attuò un accento languido e rovesciò di carattere cosmopolita. Fu acuto ritrattista, oilico ed anche brillante decoratore.

143. VENERE ED ADONE.

Su tela, cm. 6,54 x 6,73.
Venezia, Regio Gallerie dell'Accademia, n. 243.

È uno degli esempi più gustosi del colorismo scelto ed arguto dell'Amigoni: esso fu ordinato nel 1742 da Francesco Algarotti (Fogolari, 1911).

GIAMBATTISTA PIAZZETTA

Figlio di uno scultore in legno, il Piazzetta nacque a Venezia nel 1683: si recò ai primi del Settecento a Bologna, alla scuola del Crespi. La sua biografia non registra altre vicende: morì nel 1754.

Dopo una prima educazione veneziana nell'orbita della corrente «naturalistica» che faceva capo al Molinari, il Piazzetta a Bologna organizzò il suo pitto-

cismo chiaroscurale a contatto del Crespi: poté realizzare così un'organica distribuzione di ombre e di luci in una delimitazione rigorosa di masse pittoriche, ritrovando anche una schietta vena di intimità popolare. Il suo linguaggio profondamente chiaroscurale, si svolge dentro schemi barocchi: in questo chiaroscuro intenso, che riduce il colore a roggie intonazioni atte a costruire fulmineamente la forma, è infusa un'esasperata necessità di espressione drammatica.

Sui testi lasciati a Venezia nel Settecento dal Liza e dallo Strozzi, il Piazzetta scelse il suo rigorismo chiaroscurale in un colore più azzurro e luminosamente intonato su scroscianti sinfonie di toni freddi, a contrasto con altri caldi ed infocati.

A metà del quarto decennio, a partire cioè dall'Assunta per l'Elettore di Sassonia oggi al Museo di Lilla, il colorismo piazzettesco si orientò verso una luminosità atmosferica, dallo Zanetti (1771) felicemente definita soliva. Subentrò nel suo gusto una vena d'ispirazione rustica e pastorale, d'una libertà contemplativa tale, da far pensare già al Goya ed al Courbet.

Ai primi anni del quinto decennio il Piazzetta dà segni di stanchezza: le grandi composizioni storiche, alle quali si dedica, raffreddano il suo impeto creativo. Subentra una crisi accademica che dà alla sua pittura un accento prosaistico. Nei disegni «il chiaroscuro è portato ad una così sottile unità di vibrazione luminosa, ad una così morbida resa della forma, che il limite naturalistico rimane condizionato all'immediatezza di valori figurativi, di una purezza davvero lirica» (Pallucchini, 1942).

144 L'ESTASI DI S. FRANCESCO.

Su tela centinata: m. 1,75 x 1,27.
Vicenza, Museo Civico, n. 105.

Stupenda è l'invenzione dell'angelo che si precipita a sostenere S. Francesco svenuto; in un'atmosfera crepitante di luci, mentre in basso frate Leone continua la lettura, profonda la commozione che ha ispirato l'opera. Veramente il Piazzetta ha trasfigurato l'episodio in un alone di chiaroscuro patetico; l'ottima conservazione della tela permette di gustare la forza espressiva del colorismo piazzettesco, la cui drammaticità scaturisce dal contrasto di toni caldi, graduati in una gamma di rosari e bruni idoliati, con altri freddi, tenui su scale di grigi verdastri e turchini profondi.

La pala, che è una delle più potenti pagine coloristiche del Piazzetta, è stata eseguita verso il 1732 per la Chiesa di Araceli di Vicenza.

145 GIUDITTA NELLA TENDA DI OLOFERNE.

Su tela: m. 1,67 x 1,30.
Venezia, Scuola Grande del Carmine.

Giuditte, entrata nella tenda di Oloferne, guarda il corpo, riverso della sua futura vittima, mentre la vecchia servente scia; è una potente opera tarda del Piazzetta, quantunque un po' oscurata, non v'è motivo di respingere tale attribuzione, come ha tentato il Goering (1935), assegnandola alla sua allieva Giulia Lama.

146 I SANTI VINCENZO, GIACINTO E LORENZO BERTRANDO.

Su tela centinata: m. 1,45 x 1,72.
Venezia, Chiesa dei Gesuiti.

Dopo il 1735 il gusto del Piazzetta s'orienta verso un colore schiarito, quella luce cioè che lo Zanetti (1771) definirà *lumin*; spariscono le tonalità rosse ed infocate ed il chiaroscuro programmato del periodo precedente.

In questa riunione di Santi, del 1730, una piena luminosità divina irrompe e si diffonde, esaltando i valori locali, in una nuova ed audace luminosità. Le forme così evanesce e plasticamente misce sono rese più audaci dalla luce abbagliante.

L'angelo che precipita dall'alto è colto con una perspicacia del moto fisso e sorpreso da vizio stupendo.

Si veda con che impeto la pennellata soffice e piumosa costruisce la forma nella luce.

GIULIA LAMA

Non si hanno dati biografici di Giulia Lama: il suo autoritratto agli Uffizi di Firenze del 1725 ce la mostra sulla quarantina. Aveva studiato matematica col padre Maffei; dipingeva e per vivere faceva la merlettina. Tra gli scolari del Piazzetta la Lama è certo la più fedele: accostandosi al suo periodo iniziale ne dà un'interpretazione brucia e convulsa. Anche i contemporanei s'erano accorti del suo temperamento: l'abate Conti scriveva a madame de Caylus il 1° marzo 1728: « Je viens de découvrir ici une femme qui peint mieux que Rosalba (Carracci) pour ce qui regarde les grandes compositions ».

SANTA MARTIRE IN GLORIA.

147

Su tela: m. 1,66 x 2,58.
Malanovo, Chiesa Arcipretale.

È merito del Fusco (1927) l'attribuzione alla Lama di questa Santa Martire, coronata da una gloria di angeli e di putti, in base al confronto con la Cinescrizione di S. Vitale, documentata dalle fonti.

Opera notevole per l'impianto costruttivo e per la severa coloristica.

GIAMBATTISTA PITTONI

Giambattista Pittoni, nato a Venezia nel 1687, lavorò per Venezia, Padova, Rovigo, Verona, Bergamo, ecc.: nominato membro d'onore dell'Accademia Cle-

mentina di Bologna nel 1727, consigliere nel '57 di quella veneziana di pittura e scultura, e presidente nel '58, morì a Venezia nel 1767.

Formatosi alla scuola del Balestra (Pallucchini, 1945), e cioè su di una cultura figurativa non soltanto veneziana, legata a presupposti di un barocco denso di movimento chiaroscurale, chiarì poi le sue intenzioni forse a contatto del Bencovich, realizzando in una plastica audacemente mossa un colorismo gemmeo e talvolta splendente: in questo senso gli fu preziosa la lezione veneziana. L'attività fecondissima del Pittoni andò sviluppandosi in successivi e ben determinati momenti di gusto.

La pungente vaghezza dell'accento rococò pittoniano, sempre ispirato ad una grazia frivola ed arcadica, riuscì affine non solo ai napoletani, ma anche ai Francesi, anticipando spesso il gusto degli Austriaci. Col Pellegrini e coll'Amigoni il Pittoni rappresenta il momento più internazionale della pittura veneziana del Settecento.

148 S. PIETRO, S. PAOLO ED IL PONTIFICE PIO V ADORANO LA MADONNA COL RAMBINO.

Su tela, centinata: m. 2,53 x 1,53.
Venezia, Chiesa di S. Corona.

Scoperta, e quindi pubblicata, dalla signora Laura Coggiola Pittoni (1925), questa pala del 1723 è una delle opere più vive di colore e più audaci per la nervosità scattante delle forme della prima attività del Pittoni. Una tensione continua accende il colore in scorgenti contrapposti di tinte, mentre i paesaggi si piegano con una facilità quasi cartacea, allo scopo di arricchire di vibrazioni chiaroscurali. Max Geering (1934) ritiene la pala vicentina, di cui si conserva il modello in una collezione privata di Roma, un punto culminante dello sviluppo dello stile del Pittoni.

GIOVE PROTEGGE LA GIUSTIZIA, LA PACE E LE SCIENZE. 149

Su tela: m. 6,45 x 2,73.
Venezia, Ca' Pesaro.

Dopo il 1740 il colore del Pittoni si schiarisce in una luminosità più diffusa: ritengo appunto del quinto decennio questo bel soffitto, che orna una delle sale di Ca' Pesaro, fatto commissionare nel 1745 dal Flecco.

Se questa è una delle pochissime opere a noi note, dove il Pittoni faccia sfoggio di prospettiva ribassata, coloristicamente essa costituisce uno dei suoi dipinti più notevoli: ormai tutto schiarito, impetito in una luminosità diafana, d'un grigio argenteo, sul quale fanno spicco i rossi perlanei, i gialli oliva ed i verdi giallognoli, realizzati con una eccezionale freschezza di pennellata.

NICOLA GRASSI

Il Grassi, nato a Formigosa (Carula) nel 1682, morì forse nel 1748, lavorò a Venezia ed in Carina. Sviluppò la lezione seicentesca del Carneo con un colorismo roggio ed infocato, forse appreso dal Piazzetta, stabilendo una nettezza sottile e ben tornita nelle forme, così affini a quelle del Pittoni, con il quale certo ebbe contatti e vicendevoli scambi: poi schiarì la tavolozza, giungendo ad intonazioni chiare, delicatissime, quasi di pastello.

REBECCA AL POZZO ED ELEAZARO. 150

Su tela: m. 1,45 x 1,55.
Venezia, Oratorio della Sacra Stimolata (S. Francesco della Vigna).

Caratteristico esempio del gusto giovanile del Grassi, robusto per contrasti di chiaroscuro e anodato in una scelta elastica formale.

GASPARO DIZIANI

Gasparo Diziani, nato a Belluno nel 1689, fu attivo a Venezia: lavorò a Roma ed a Dresda, dove il Marzotto lo cita già nel 1717. Nel '55 è tra i fondatori dell'Accademia veneziana di pittura e scultura, di cui fu presidente nel '60 e nel '66. Morì a Venezia nel 1767. Scolaro a Venezia di Gregorio Lazzarini, si formò soprattutto nell'orbita di Sebastiano Ricci, di cui vulgarizzò il colorismo frazionato e di loco, appesantendolo di ombre torbide e verdastre. Le sue opere sono sparse in tutto il Veneto.

151 IL MIRACOLO DI GEDONE.

Su tela; m. 2,76 x 1,65.

Padova, Chiesa dell'Immacolata.

Una delle sei tele donate dai conti Ferri alla chiesa padovana dell'Immacolata, di recente costruzione; cinque di esse, tra le quali il *Miracolo di Gedone*, sono giustamente assegnate dall'Aislin (1936) a Gasparo Diziani, mentre la sesta è ritenuta probabile opera di Jacopo Marieschi. L'Aislin ritiene la serie di opere del Diziani non di molto posteriore a quella della *Sagrata di S. Stefano di Venezia*, datata 1713.

Notrebbe il solonismo itizante.

GIAMBATTISTA TIEPOLO

Nato a Venezia nel 1696, Giambattista Tiepolo nel 1726 è a Udine (decorazione Duomo e Vescovado), dove ritornò qualche anno dopo; nel '31-'32 a Milano (decorazione Palazzo Archinti e Dugnani), nel '32-'33 a Bergamo (decorazione Cappella Colleoni), nel '40 a Milano (decorazione palazzo Clerici), nel '51-'53 a Würzburg, chiamato dal Vescovo Carlo Filippo di Greif-

fenklau (decorazione palazzo della Residenza), nel '54 di nuovo a Venezia (decorazione chiesa della Pietà), nel '57 a Vicenza (decorazione villa Valmarana), nel '59 a Udine (decorazione S. Maria della Pietà), nel '61 a Verona (decorazione palazzo Canonica) e a Sirà (decorazione villa Pisani), nel '62 parte per Madrid (decorazione palazzo Reale) dove muore nel '70. Nel '36 era stato nominato presidente dell'Accademia di Venezia. Ebbe due figli: Giandomenico e Lorenzo, ambedue pittori.

Scolaro del Lazzarini, il Tiepolo si formò sui modi fortemente chiaroscurali del Piazzetta e su quelli convulsi del Benvenuti: risolse quindi questa prima drammatica aggressività di chiaroscuro condotta in termini plastici e disegnativi, in una luminosità atmosferica, raggiunta mediante lo studio di Paolo Veronese, al quale il contemporaneo Sebastiano Ricci lo spingeva. Le premesse drammatiche della prima attività tiepolesca illuminano meglio la fase matura del suo gusto: chiarendo un fervore di ricerca ed una passionalità di temperamento che non si esauriscono solo, come troppo spesso è stato detto, in gratuito canto decorativo. Del resto la sua prodigiosa attività di disegnatore, uno dei più fecondi che conti la storia, corrisponde ad una sofferta esigenza d'espressione poetica.

Con i mirabili affreschi del Vescovado di Udine il Tiepolo, sotto l'impulso della corroborante lettura di Paolo Veronese, mette allo scoperto le qualità più vive del suo colorismo. Andò sviluppando così in quadri d'altare ed in grandi complessi decorativi ad affresco un suo splendido gusto di colore, che mantiene alla forma la sua integrità, anche quando la luminosità si fa più tersa ed abbagliante: mentre invece Francesco

Guardi dissolve il crepitante colore a tocco nell'atmosfera luminosa. Il Tiepolo valorizzò schemi prospettici e scenografici barocchi con una sensibilità di prospettiva aerea stupefacente; realizzò il suo inarrivabile gusto dello spazio aperto ad infinitum, spalancando illusionisticamente nei suoi soffitti cieli colmi di azzurra luminosità.

Il suo linguaggio andò maturandosi nell'assillo di una continua ricerca, con una sempre crescente grandiosità di strutture monumentali e decorative. Ma alla metà del sesto decennio avvertì i limiti di questo suo fare, legato ad un mondo eroico di miti. Alla villa Valmarana (1757) cercò una intimità nuova d'espressione, altamente passionale e patetica, rinunciando ad ogni esuberanza decorativa e ravvivando il suo sentimento figurativo con una vena più profonda di colore, in un gioco di tinte purissime, incastonate nel limite di una forma tremolante, nervosamente toccata.

Nel momento spagnolo, come ha scritto il Morassi (1943) si nota «una insolita rinuncia ad elementi spettacolari che possano distogliere il pittore dalla sua concentrazione mistica»; gusto realizzato specialmente nei quadri di cavalletto, che toccò da vicino la formazione del primo Goya.

152 IL SACRIFICIO DI ISACCO.

Su tela: m. 3,03 x 1,50.
Venezia, Chiesa dell'Ospedaletto.

È uno dei pennacchi che decorano la chiesa dell'Ospedaletto, spartiti a diversi autori; secondo la tradizione storiografica e per evidenti caratteri di stile, questo appartiene a Giambattista Tiepolo, nella sua prima giovinezza. Può essere stato eseguito verso il 1715-16; un altro pennacchio della serie, di altra mano, è datato infatti 1716.

È quindi la prima opera nota del Tiepolo il quale, abbandonato il suo primo maestro Gregorio Lazzarini, si esprime con una violenza di chiaroscuro che tien conto del Piazzetta, ma più passionale ancora secondo «la maniera caricata alla Bencovich» (G. A. Moschini, 1866). Il Tiepolo imprime all'infocata materia pittorica una nervosità di movimento davvero drammatica.

ARRAMO VISITATO DAGLI ANGELI.

153

Su tela: m. 1,40 x 1,20.
Venezia, Scuola Grande di S. Rocco.

Questa tela con Abramo visitato dagli Angeli è la corrispondente con l'Angelo che appare ad Agar ed ad Ismaele nel deserto, sono comunemente datate verso il 1732, spettano cioè a quel particolare momento del gusto tiepolico in cui l'esacerbato chiaroscuro si fonde in un colore più ricco, sensuosamente decorativo, e già intriso di quella luminosità che diverrà poi un carattere fondamentale della sua pittura. Ma ancora in questa scena sussiste un pathos cocente e passionale, plasmato con tanta energia nella forma vibrante di chiaroscuro, dove già si vedono i primi tocchi di puro colore.

L'UMILTÀ E LA MANSUETUDINE.

154

Porta la data 1744. Su tela: m. 2,45 x 2,45.

LA FEDE, LA SPERANZA E LA CARITÀ.

155

Su tela: m. 2,45 x 2,45.
Venezia, Scuola del Carmine.

Giambattista Tiepolo nel 1739 s'impegnava con la Scuola del Carmine di decorare il soffitto della Sala delle Adunanze; la decorazione, comprendente lo scomparto centrale con la Madonna del Carmelo e altri laterali con allegorie e angeli, era terminata solo nel 1744.

È il momento in cui il Tiepolo effonde pienamente la sua vena di colore luminoso, in modi formali ampi e tranquilli.

V'è in queste tele una traboccante e gioiosa felicità d'ispirazione unita ad una insuperabile scioltezza decorativa.

156 S. PAOLINO RISANA UN OSSESSO.

Porta in basso la scritta: GIU' TUTTA, TIEPOLO, F. Su tela
centinata: m. 3,40 x 1,22.
Padova, Museo Civico.

Il Goering (1910) attribuisce la data 1746 a questa smagliante pagina coloristica del Tiepolo, nella quale S. Paolino (come dichiara l'incisione di Grandjean) Tiepolo, secondo l'osservazione del Sack (1910) dominante la scena col suo ampio gesto, risana un ossesso, mentre attorno assiste la folla, su di uno sfondo architettonico che ricorda il Veronese. Abilissima l'orchestrazione degli effetti cromatici, splendenti in luce e scuri nell'ombra; robuste le forme nei primi piani, più mosse e straziate negli altri, quasi soffocata dall'atmosfera. Splendenti di bellezza tiepola le due figure femminili a destra.

Il dipinto proviene dalla chiesa di S. Giovanni di Verdara.

157 UN MIRACOLO DI S. ANTONIO.

Su tela centinata: m. 2,70 x 1,80.
Mirano, Chiesa parrocchiale.

La dialettica dei gesti e dell'espressione è nel Tiepolo d'una straordinaria efficacia espressiva: ne è un esempio quanto S. Antonio, che regge il piede sanguinante che un giovane s'è rotolato con un colpo di asta per punirsi d'aver percosso la madre, mentre alza la destra in atto di invocare la guarigione miracolosa. All'invenzione, scemica potente corrispondono lo sfondo patetico delle varie espressioni.

Il Fiesco (1849), che assegna giustamente al dipinto la data 1753 (mentre il Molmenti (1904) la anticipava al 1746), ricorda che l'Edward, ai primi dell'Ottocento, attribuiva la figura di S. Antonio alla collaborazione del figlio Grandjean.

Il disegno preparatorio della pala è nella raccolta Sartorio del Museo Civico di Trieste (Vign. 1942, n. 193); il bozzetto nella raccolta Modiano di Bologna.

158 S. ROCCO E S. SEBASTIANO.

Su tela centinata: m. 3,21 x 1,64.

Reca l'iscrizione: G. B. Tiepolo P. Su tela centinata: m. 3,18 x 1,61.
S. Maria Venerina, Chiesa parrocchiale.

Bellissima coppia, oggi poco nota, della fantasia compositiva di Giambattista Tiepolo: il cui fascino deriva dal contrasto fra la semplicità delle due monumentali figure di S. Rocco e di S. Sebastiano, ed il particolare realistico della vecchia inferma, veduta nel suo carrettino.

Il Molmenti (1904) ricorda che la pala fu eseguita attorno al 1760, per incarico del cardinale Carlo Rezzonico, il futuro Clemente XIII, segue cioè gli affreschi della Villa Valmarana a Montebelluna di Vicenza (1757).

Al Museo Correr di Venezia si conserva il disegno per la parte superiore di S. Sebastiano.

S. GAETANO DA THIENE.

159

Su tela: m. 2,10 x 1,64.

Ramparo (Trevi), Chiesa parrocchiale.

La palette, stupenda per la delicatissima orchestrazione di colori e per il leggiadro vibrante, ancor oggi insito, spetta a Giambattista Tiepolo, che la poté eseguire nel suo soggiorno vicentino del 1757, al tempo cioè della decorazione della villa Valmarana.

Nell'atteggiamento del Santo il Tiepolo ripropone la figura dipinta dal Solimena per la chiesa di S. Gaetano di Venezia.

Né esiste l'incisione di Grandjean.

S. TECLA LIBERA ESTE DALLA PESTE.

160

Reca l'iscrizione: G. B. Tiepolo P. Su tela: m. 6,75 x 3,40.
Este, Duomo dedicato a S. Tecla.

Secondo il Molmenti (1904) la tela fu posta sull'altare maggiore della chiesa delle Grazie di Este la vigilia di Natale del 1750.

È una delle opere più grandiose e spettacolose che abbia concepito e realizzato Giambattista Tiepolo: S. Tecla intercede per liberare Este dal flagello del morbo ed il Padriero in alto appare e sconfigge il demone della peste.

La grandiosità della composizione non nasconde l'astuzia, non ne scheggia l'ipotesi: egli, proiettando le grandi figure nel paesaggio, colloca ogni elemento compositivo in una unita luminosità, « nell'atmosfera plumbea » (Morassi, 1941) che incombe sulla città. « Per quanto vi siano intense vibrazioni cromatiche nelle vesti della Santa (continua il Morassi), ogni sensuale artefice è superato dall'intensità del sentimento reli-

cioso, ed al tempo stesso dalla profondità commovente umana. Episodi d'inarrivabile potenza drammatica, come quelli della bimba che s'aggrappa alla madre morta, o del trasporto del cadavere d'un appestato, nello sfondo, rimarranno esempi dei più toccanti nell'arte di Giambattista.

IL CANALETTO

Antonio Canal detto il Canaletto nasce a Venezia nel 1697: è a Roma una prima volta verso il 1719, una seconda nei primi anni del quinto decennio (Voss, 1926). Riceve commissioni dall'aristocrazia inglese fin dal 1725: in questi anni incontrò Giuseppe Smith collezionista, mercante e poi console inglese a Venezia, per il quale tanto lavorò ed al quale dedicò la serie delle incisioni. Nel maggio del '46 si recò in Inghilterra dove rimase fino all'autunno del '50: dopo un'assenza di otto mesi vi ritornò nel '51, rimanendoci fino al '53 (secondo il Gudenigo, ed. 1942). Morì a Venezia nel 1768.

Giovanissimo il Canaletto studiò la pittura prospettica sotto la guida del padre Bernardo, decoratore di scene teatrali: dopo il '19 si dedicò alla veduta, seguendo gli esempi del Carlevarius e del Vancitelli. Fin dalle prime opere Venezia è la musa geniale del Canaletto: non trasfigurata da quel senso magico dei Guardi, ma sentita nei suoi aspetti monumentali e scenografici, mediante i canoni della prospettiva, che eccitano un contrasto dinamico tra zone in ombra ed altre in luce.

Tale concitazione chiaroscurale si andò trasformando in un'animazione pittorica nella quale s'affermava sempre più perentoria una luminosità calda, di carattere atmosferico, così precisa da indicarci anche il particolare momento della giornata. Nei primi anni del

quinto decennio, il Canaletto eseguì la mirabile serie delle acqueforti, di un gusto più intimo, tanto nella descrizione del paesaggio lagunare, come di quello di terraferma, lungo il Brenta fino a Padova, approdando alla veduta ideata cioè alla capricciosa fantasia di paesaggi immaginari.

Mentre il secondo viaggio a Roma, a contatto del Panini, accentuò nel Canaletto il gusto per il rovinismo, nel soggiorno inglese egli accordò la sua luminosità diffusa ed atmosferica nei confronti di quel paesaggio che sembrava così propizio alla sua ispirazione: e si lasciò anche un poco influenzare dalla grigia freddezza e precisa dell'olandese Jean Van der Heyden, come ebbe a notare il Fiocco (1929).

L'ultimo periodo italiano del Canaletto non rivela nulla di nuovo: il suo gusto si cristallizza in modi descrittivi levigati, mentre nelle macchiette l'andamento arricchito della pennellata si raggela in cifra.

« Il Canaletto inaugurava una nuova sensibilità paesaggistica: non più l'aspetto scenografico di un luogo in una luce astratta, ma il sentimento d'una atmosfera luminosa, puntualizzata in un determinato momento, sentito nella poesia d'un clima nel quale natura e figure dinanzi agli occhi dell'artista perdono la loro labilità di apparenze... » (Pallucchini, 1945). L'insegnamento della pittura canalettiiana, raccolto dai romantici inglesi, fruttò, sia pure con altri intenti, nei grandi maestri francesi dell'Ottocento, a cominciare dal Corot.

PORTICATO IN PROSPETTIVA.

161

Reca l'iscrizione: Antonio Canal 1703 (quasi illeggibile). Su tela: m. 1,31 x 0,94.
Venezia, Regie Gallerie dell'Accademia, n. 451.

È il dipinto con il quale il Canaletto nel 1765 fu ammesso all'Accademia di Pittura e di Scultura: esempio tipico dell'ultimo periodo dello stile canaletto, pur troppo incalzato dalle vernici che ne impediscono di godere la trasparenza di colore. Caratteristiche le macchiette condotte a punta di pennello, scurite ed arricciate.

Purtroppo a Venezia non ci resta altro di questo grande creatore del paesaggio moderno, la cui produzione, fin dai suoi tempi, è in quasi totalmente in Inghilterra.

GIAMBATTISTA MARIOTTI

Nato a Venezia circa il 1694 (secondo R. Gallo), il Mariotti figura nella fraglia pittorica veneziana dal 1716 al 1743: lavorò per Padova e morì nel 1765.

Nel gruppo di opere padovane lo stile del Mariotti mostra un innesto dei modi del Maffei su quelli del Padovano, risolto con un gusto di macchia robusto e brioso.

162 L'ANGELO CUSTODE, S. ANTONIO DA PADOVA CON GESÙ RAMBINO, S. GIOVANNI NEPOMUCENO E S. FRANCESCO DI PAOLA.

Su tela centinata; m. 1,35 x 1,05.
Padova, Chiesa di S. Croce.

È una delle più belle dipinte dal Mariotti per la chiesa padovana di S. Croce; notevole appunto per la conoscenza di questo così raro ed estroso maestro della prima metà del Settecento, che non ha dimenticato la lezione del Maffei.

PIETRO LONGHI

Pietro Falca, detto Longhi, nato a Venezia, nel 1702, si recò a Bologna, alla scuola del Crespi: poi non abbandonò più Venezia, dove morì nel 1785. Nel '66 fu nominato membro dell'Accademia veneziana.

Scolare prima del Balestra e poi di Giuseppe Maria Crespi, dopo un infelicitissimo tentativo di pittura monumentale (palazzo Sagredo, 1734), si dedicò esclusivamente a scene che, come ha scritto Vittorio Moschini (1931), «ci danno una sentita immagine della vita d'ogni giorno, sciocca e monotona alquanto, della società veneziana d'allora».

La fama del Longhi, documentario ed illustratore, ha fatto dimenticare i valori profondamente pittorici del suo linguaggio. È il poeta degli inferni: crea perfette messe in scena dove equilibra figure ed ambiente, in composizioni bilocalissime, in cui il colore prezioso e talvolta a punta di pennello è un sostegno essenziale alla vitalità dell'insieme. Certamente maestri stranieri hanno influito sul Longhi, a cominciare dal Liotard.

La pittura del Longhi non è un lucido documento del suo tempo: ma un'interpretazione acutamente umoristica che ne mette in burla la poffa e vacua società. Che sia un grande maestro lo provano anche gli stupendi disegni conservati al Correr.

LA POLENTA.

Su tela; m. 0,61 x 0,30.
Venezia, Cà Rezzonico.

È una delle opere giovanili del Longhi, d'un pittoricismo ancora legato ai modi crespianti.

LA LEZIONE DI GEOGRAFIA.

Su tela; m. 0,61 x 0,30.
Padova, Museo Civico.

Appartiene al quinto decennio questa raffinatissima scena, dove la grazia satirica dell'invenzione non è meno affascinante delle qualità cromatiche.

165 LA CACCIA ALL'ANTIRA.

Su tela: m. 0,56 x 0,73.

Venezia, Fondazione Querini Stampalia.

Ritrosimi gli accenti paesistici del Longhi; e in questa deliziosa tela così nuova, in quello spazio silente dove il cielo si confonde colla laguna. Acuto il contrasto tra il fatuo ed elegante cacciatore e i tre vegetari, d'una semplice e rude umanità. Per l'Aslan (1943) del '50/'60.

166 L'AMBASCIATA DEL MORETTO.

Su tela: m. 0,61 x 0,50.

Venezia, Cà Rerzonico.

Altro capolavoro della maturità del Longhi: robusta ne è la tessitura coloristica. Sulla parete appare un dipinto di paesaggio che attinge lo Zuccarelli.

167 LA FAMIGLIA SAGREDO.

Su tela: m. 0,60 x 0,49.

Venezia, Fondazione Querini Stampalia.

I nipotini con le rispettive mamme vanno a far visita alla nonna, la gran dama Cecilia Grimani Calergi, moglie di Gherardo Sagredo, Procuratore di S. Marco, e il cameriere s'avanza colla cioccolata. Che capolavoro di agilità e di raffinata pittura!

Per l'Aslan (1943), che mette in evidenza «il libertadino linguaggio pittorico» con cui son resi i broccati, il dipinto è del quinto decennio del Settecento.

168 RITRATTO DI GENTILUOMO.

Su tela: m. 0,90 x 0,73.

Trieste, Museo Civico.

Molte rari sono i ritratti di Pietro Longhi. Il Moschini (1943) e l'Aslan (1943) sono d'accordo nell'assegnargli questo ritratto, tanto acuto per espressione.

FRANCESCO ZUCCARELLI

Nato a Pitigliano (presso Firenze) nel 1702, lo Zuccarelli si recò a Venezia verso il 1732. Fu spesso a Bergamo: si recò a Parigi e forse più volte a Londra. Membro del '63 dell'Accademia veneziana di pittura e scultura, morì a Firenze nel 1788.

Scolaro di Paolo Ancsa, lo Zuccarelli si dedicò quasi esclusivamente al paesaggio, che interpretò convenzionalmente con gusto arcadico e pastorale, non senza influenze straniere.

PAESAGGIO CON FANCIULLE AL RUSCELLO.

169

Su tela: m. 1,40 x 1,58.

Firenze, Museo Civico, n. 255.

Un'abile scenografia distribuisce in profondità i vari piani della composizione, che acquista una grande ampiezza. Il dipinto può appartenere al quinto decennio.

SCENA PASTORALE.

170

Su tela: m. 0,28 x 0,36.

Venezia, Museo Civico Correr.

Uno dei più raffinati esempli del gusto pittorico zuccarelliano: il dipinto è inedito.

PAESAGGIO CON PASTORELLA.

171

Su tela: m. 0,74 x 0,96.

Sira, Villa Nazionale.

PAESAGGIO CON CACCIATORE CHE SI RIPOSA.

172

Su tela: m. 0,79 x 0,90.

Sira, Villa Nazionale.

Questo è il precedente: uno dei pochi noti dipinti dello Zuccarelli, posteriori forse ai soggetti londinesi.

GIUSEPPE ZAIS

Nato a Forno di Canale (Agordo) nel 1709, lo Zais morì a Treviso nel 1784: fu eletto nel '74 membro dell'Accademia veneziana.

Innestò sul robusto tronco paesistico di Marco Ricci gli accenti più languidi dello Zuccarelli, conservando del primo i contrasti chiaroscurali marcati e una pennellata frastuonata e d'impasto.

173 PAESAGGIO CON PASTORI E TORRE.

Su tela: m. 0,54 x 0,72.
Sua, Villa Nazionale.

Anche nel soggetto è palese l'ascendenza di modi ricettivi.

174 PAESAGGIO CON PONTE.

Su tela: m. 0,54 x 0,65.
Vicenza, Museo Civico, n. 251.

È uno dei più netti e freschi esempi della pittura di paesaggio dello Zais.

175 PAESAGGIO CON PASTORI ED ARMENTI.

Su tela: m. 0,54 x 0,71.
Sua, Villa Nazionale.

Già assegnato allo Zuccarelli, questo paesaggio ha la robustezza e tutti i caratteri stilistici dello Zais.

176 PAESAGGIO CON CONTADINI.

Su tela: m. 0,63 x 0,51.
Rovigo, Museo del Seminario.

PAESAGGIO CON PONTE E CONTADINI.

177

Su tela: m. 0,63 x 0,51.
Rovigo, Museo del Seminario.

Altri due poco noti paesaggi dello Zais, piacevoli per la vivacità della pennellata di fuori.

FRANCESCO FONTEBASSO

Nacque a Venezia nel 1709: fece un breve soggiorno a Roma e lavorò per molte città del Veneto (Padova, Treviso, Vicenza, Trento, ecc.). Nel 1760 si recò alla corte di Pietroburgo, dove rimase due anni. Morì a Venezia nel 1769.

Educatore da Sebastiano Ricci, di cui incise opere, fu poi influenzato da Giambattista Tiepolo: rinasce così la luminosità disciolta e frazionata del primo in modi costruttivi più robusti e spesso caricati, appresi dal secondo. Fecundo decoratore e frescante, seppe realizzare una sua tipica estrosa maniera.

LA MADONNA COL BAMBINO TRA S. MARCO E VENEZIA. 178

Su tela: m. 0,47 x 1,21.
Venezia, Ca' Rezzonico.

Già assegnata tradizionalmente a Sebastiano Ricci, questa lunetta è un tipico dipinto del Fontebasso, sotto il diretto influsso del maestro.

MICHELE MARIESCHI

Michele Marieschi, nato a Venezia nel 1710, (Mauroner, 1949), soggiornò in Germania; tornato a Venezia nel 1735, vi morì nel 1743.

Pittore vedutista ed incisore, il Mareschi fu uno dei primi seguaci del Canaletto. In lui predominò il gusto del pittoresco e del caratteristico, per cui si dedicò di preferenza alla veduta ideata, ottenuta combinando assieme vari elementi. La sua attività incisoria è limitata ad una serie di vedute veneziane, di grande efficacia rappresentativa.

179 PAESAGGIO CON ROVINE E CONTADINI CON CAPRE.

Su tela: m. 0,55 x 0,62.

Venezia, Regia Galleria dell'Accademia, n. 727.

Uno dei più freschi esempli del colore frizionato e di tocco del Mareschi: nelle figure è evidente la derivazione dai modi di Marco Ricci.

FRANCESCO GUARDI

Francesco Guardi, figlio del pittore Domenico e fratello di Gianantonio e di Niccolò, pure pittori, nacque a Venezia nel 1712 e vi morì il 1° Gennaio 1793: anche il figlio Giacomo si dedicò alla pittura. Si ha notizia sicura di un suo solo viaggio nel 1782, a Mastellina in Val di Sole nel Trentino, per visitare la terra dei suoi avi. Francesco fu nominato membro dell'Accademia di Pittura e Scultura nel 1784, dopo otto anni cioè della nomina del Canova.

Francesco Guardi iniziò il suo tirocinio presso il fratello Gianantonio, col quale collaborò fino alla di lui morte, avvenuta nel 1760. Oltre che sui modi del fratello, già improntati ad un brioso pittoricismo di timbro argenteo, il Guardi si formò studiando Maffei, Buzzani, i due Ricci e Magnasco: cioè scelse a maestri

degli artisti portati all'evocazione fantastica della realtà. È opinione del Fiocco (1923), avvalorata da successive scoperte, che alla prima fase di pittore figurista, culminata tra il '50 ed il '53 nella decorazione del parapetto dell'organo all'Angelo Raffaele di Venezia, sia succeduta un'attività sempre più serena ed approfondita di vedutista. Il Guardi s'iniziò alla veduta plagiando il Canaletto, togliendo cioè a prestito gli elementi strutturali che rivivrà poi nella propria fantasia espressiva. Nel settimo decennio la vocazione vedutistica prese il sopravvento.

Ma in Francesco Guardi figura e paesaggio furono sempre elementi disciplinati di una dialettica tendente alla rivelazione della luminosità più assoluta del colore, realizzata con una grafia pittorica briosa e frizzante. L'inquadratura prospettica, tanto nitida nel Canaletto, è svalutata, sostituita da un'altra più libera, ottenuta graduando nella luce i valori cromatici. La veduta non ha per il pittore nessun presupposto documentario e scenografico: ma nasce come necessità di evocazione magica, realizzata in un crepitante linguaggio rococò. La sensibilità cromatica dell'artista si fa sempre più raffinata: nasce una trepidazione commossa della materia pittorica statta nella luce e smangiata e corrosa dall'atmosfera, mediante una prodigiosa pennellata di tocco.

La pittura guardesca è controllata attraverso innumerevoli prove grafiche, di una rapidità riassuntiva e stenografica, l'esame delle quali rivela il senso fantastico col quale egli ricrea ciò che vede sotto ai suoi sensi.

L'AURORA.

Sottile, su tela: m. 4,18 x 2,06.

181 NETTUNO.

Soffitto, in tela: m. 0,82 x 2,44.

182 VENEZIA.

Soffitto, in tela: m. 1,52 x 1,07.

183 MARTE.

Soffitto, in tela: m. 0,82 x 2,44.
Venezia, Palazzo Litta.

Il soffitto con l'allegoria dell'Amore e gli altri con le figurazioni di Nettuno, Venezia e Marte decoravano una sala di palazzo Suriana; passarono poi a palazzo Grassi e quindi a quello Labia a S. Geremia.

Insieme con le stampe di Tobia, della Chiesa dell'Angelo Raffaele (1750-52), questo soffitto sono le opere più stupende di Guardi (fig. 182): tutto vi è ballante, aereo e capriccioso, tracciato da una pennellata che articola in ogni senso, in un movimento continuo e vertiginoso, i toni più chiari ed argentei. L'artista vi raggiunge una vaporosità di tratto pittorico dove ogni accento formale è scorporizzato, disciolto in tripitante atmosfera.

Max Goring (1944) data questo gruppo di opere verso la metà del sette decennio del Settecento, cioè poco dopo la decorazione dell'Angelo Raffaele. Il soffitto con l'Amore ripete il motivo compositivo trasversale del soffitto con Diana, oggi a Ca' Rezzonico.

184 L'ARTE DEI CORONERI.

Su tavola: m. 0,55 x 1,07.
Venezia, Museo Correr-Corier.

Al palazzo dei Camerlenghi a Rialto, negli uffici dei due Provveditori sopra la Giustizia vecchia, le piccole industrie artigiane erano rappresentate a mezzo di tavolette, che il Fogolari (1940) pensa formassero come le tavole per l'albo pubblico di ciascuna arte, dove attingere provvedimenti e difese. Tra queste incise, per la più rara documenti di arte popolare, il Fogolari ha indicato giustamente come quella dei coroneri, rinvenuta nel 1750 secondo l'epigrafe, abbia caratteri di stile tali da essere rivendicata a Francesco Guardi. La tavoletta rappresenta l'interno di una bottega di coroneri, «piccola industria... di cui Venezia si ma-

latta una specialità... Nel quadro, come al solito, è raffigurata, coi seguaci, di legni rari e di noci tropiche e coi tannici e i lustratori e gli altri rinfreschi dei grandi arredi e piccoli, tutta la fabbricazione delle corone e fondari.

Vi sono davvero una gelbuzza ed una spuliatrice di pennellata; tanto nella parte decorativa superiore con gli stemmi e gli angeli, come nelle figure al banco, o in quelle stupende di pellegrini e di frate che entrano, che permettono di ritenere valida l'attribuzione a Francesco Guardi; non senza forse l'intervento del fratello Giandomenico nel gruppo di sinistra.

IL CAPELLA

Francesco Daggi detto il Cappella nacque a Venezia nel 1714; dal '49 lavorò per Bergamo, dove si trasferì nel '57 e morì nell'84.

Scolaro del Piazzetta, ne stampò il chiaroscuro in un colorismo raffinato e sensuoso, raggiungendo accenti decorativi originali specialmente nei soffitti di palazzo Bonomi a Bergamo (1757).

LA MADONNA COL BAMBINO.

185

Su tela: m. 0,52 x 0,44.
Venezia, Regia Galleria dell'Accademia, n. 650.

Già attribuita al Piazzetta venne restituita al Cappella, di cui è opera giovanile, sotto il diretto influsso del maestro, dal Pallucchini (1932).

ANTONIO DIZIANI

Antonio Diziani nacque a Venezia nel 1737 e morì nel 1797 (G. B. Baldissone, 1941); nel 1774 fu nominato membro dell'Accademia di Pittura e di Scultura di Venezia. Ebbe una sua vena paesistica modesta, ma personale: di una scrittura minuta, forse a contatto

degli Olandesi, inserì nei paesaggi spunti narrativi ed aneddotici.

186 PAESAGGIO ALPESTRE IN RIVA AL LAGO CON CONTADINI ED ARMENTI.

Nel verso la scritta: *Antonio Diazzi*. Su tela: m. 0,36 x 0,71.
Venezia, Regie Gallerie dell'Accademia, n. 706.

Il dipinto, che un'antica iscrizione nel verso attribuisce al Diazzi, è un tipico esempio del suo gusto paesistico.

GIANDOMENICO TIEPOLO

Figlio di Giambattista, Giandomenico Tiepolo nacque a Venezia nel 1727, e morì nel 1804: nel '45 lavora a Brescia, nel '49 a Zuanigo, dove continua ad affrescare nel '71, nel '91-'93, accompagna il padre a Würzburg (51-'53), insieme con lui lavora alla villa Valmarana di Vicenza ('57), e lo segue in Spagna (62-71); nell'83 è a Genova. Nell'80 è nominato presidente dell'Accademia di Venezia.

Formatosi sull'arte paterna, ne soffocò lo slancio cromatico in una grafia rotta e tremolante: giovandosi quindi del linguaggio paterno così riformato, si orientò verso soggetti del tutto nuovi, prosastici e realistici rispetto a quelli epici e favolosi del padre. Il gusto di Giandomenico, specialmente a partire dalla Foresteria della Villa Valmarana di Vicenza, assume una sua particolare fisionomia: un realismo tutto nuovo, che talvolta tocca il caricaturale ed il grottesco.

187 S. OSVALDO IMPLORA UN MIRACOLO.

In basso a destra l'iscrizione: *Do. Tiepoli fecit MDCCCL*. Su tela ventinata: m. 2,47 x 1,25.
Merlengo, Patronchiade.

A ventitré anni Giandomenico Tiepolo firma e data quest'opera, che è certa una delle migliori che abbia dipinte nell'ortica paterna, raffigurante S. Osvaldo che implora dalla Sacra Famiglia la guarigione del giovinetto atterrito ai suoi piedi. Evidente è l'aspirazione al linguaggio pittorico paterno; ma s'intravedono già i segni precursori del suo gusto: colore più delicato, quasi a pastello, un segno più tremulo, meno deciso, una affettuosità di sentimento più patetica, e, direi, femminile. È probabile che Giambattista abbia aiutato il figlio in questa sua fatica. Qualche anno più tardi, a cominciare dalla Foresteria della Valmarana, Giandomenico Tiepolo batterà una strada indipendente.

S. GIOVANNI BATTISTA PREDICA ALLE TURBE. 188

Su tela: m. 0,64 x 1,02.
Treviso, Museo Civico.

Operetta della tarda maturità di Giandomenico Tiepolo, notevole per la libertà della tremolante grana.

ALESSANDRO LONGHI

Figlio di Pietro, Alessandro Longhi nacque a Venezia nel 1733 e morì nel 1813. Fu messo dal padre, del quale certo subì l'influsso, alla bottega del Nogari: si dedicò quasi esclusivamente al ritratto, dandone notevolissimi esempi, soprattutto per il senso di intimità, espresso con una così felice arguzia pittorica che neppure la moda neoclassica riuscì a raffreddare. Come ha notato il Moschini (1932), nella pittura di Alessandro Longhi «vi sono accenti di modernità che ci conducono in una zona più ampia di quella esclusivamente veneziana».

Fu un raffinatissimo incisore.

189 RITRATTO DI GIULIO CONTARINI DA MULA.

Su tela: m. 1,00 x 0,50.

Entra, Accademia dei Concordi, n. 48.

Il ritratto, eseguito nei primi anni del sesto decennio del Settecento, oltre che una benaria intimità psicologica, realizza una squisita armonia di toni grigi: « tanto lieve è il passaggio dal grigio orientale dell'abito al grigio testa della pelliccia, al bianco grigio della parrucca, che si fonde con il pallore del volto e il rosa languido delle labbra e delle mani. Una delicatezza di colori sbiancati degna di un *Autogeno* » (Moschini, 10/17).

190 RITRATTO DI PADRE LODOLI.

Recatona, scritta (che termina): ... *Alessandro Longhi, Pinxit*. Su tela: m. 1,30 x 0,95.

Venezia, Regie Gallerie dell'Accademia.

Questo acuto e penetrante ritratto di padre Lodoli, il famoso teorico dell'architettura « funzionale », è opera giovanile di Alessandro Longhi, come ha osservato il Moschini (10/17), ancora legato ai modi chiaroscurali del suo maestro Giuseppe Negari.

ANTONIO CANOVA

Antonio Canova, nato a Possagno nel 1757, nel '68 si trasferì a Venezia; nel '79 andò a Roma, dove si stabilì definitivamente nell'81. Recatosi a Parigi nel 1802, vi tornò nel '10 su invito di Napoleone e nel '15 per il riscatto delle opere d'arte italiane. Nel '22 muore a Venezia.

Giovanissimo era entrato a Venezia nella bottega dello scultore Giuseppe Bernardi-Torretti; formatosi in un ambiente di caldo settecentismo, aveva subito rivelato la sua geniale vocazione per una plastica morbida e voluttuosamente chiaroscurata, creando a ventidue

anni nel *Dedalo ed Icaro* (oggi al Correr) uno dei pochi capolavori della scultura veneta del secolo. L'incontro con Roma e con la retorica neoclassica lo volse ad un gusto che ne turpò la possibilità espressiva; nondimeno, in quel gusto seppe creare opere di metafisica bellezza.

Disegno moltissimo e dipinse: ma, dopo pochi gustosi saggi veneziani, divenne un insopportabile pittore neoclassico.

RITRATTO DI AMEDEO SVAIER.

Su tela: m. 1,07 x 0,85.

Venezia, Museo Civico Correr.

Fin dai primi anni della sua permanenza a Venezia, il Canova s'era esercitato nella pittura, guidato dal Mingardi.

Una scritta dell'erudito Emanuele Cicogna, sul verso di questa tela, la dichiara del Canova e raffigurante il ritratto di Amedeo Svaier, negoziante e collezionista; evidente l'influsso della ritrattistica di Alessandro Longhi, come ha notato la Bassi (10/17). Il ritratto, spiritoso e quasi caricaturale, non è finito, forse a causa della partenza per Roma dell'artista.

È un documento notevole, che ci rivela l'aspetto meno noto del Canova: quello ancora veneto e settecentesco.

GIUSEPPE BERNARDINO BISON

Il Bison (o Bisson) nasce a Palmanova nel 1762: da ragazzo è a Brescia, poi a Venezia; è scolaro di Anton Maria Zanetti di Alessandro, del tiepolesco Costantino Cedini e dello scenografo Antonio Mauro. Lavora a Ferrara, Treviso, Udine, Zara; nel 1807 è a Trieste, dove lavora fino al 1831, anno in cui si reca a Milano, dove muore povero nel 1844.

Nutrito di cultura settecentesca veneziana (Marco Ricci, Guardi, Canaletto, Tiepolo, Zuis, ecc.) tentò di rinnovarla alle soglie dell'Ottocento, con un preponderante contenuto romantico. Coraggioso il suo tentativo di inserire, rinnovandola, la tradizione veneziana settecentesca nel secolo nuovo: ma senza fortuna. Spetterà ad altri, fuori d'Italia, di raccogliere tale eredità.

192 PAESAGGIO ROMANTICO.

Su tela: m. 0,54 x 0,67.
Trevi, Museo Civico.

ELENCO DELLE PUBBLICAZIONI CITATE

- W. ANDER, *Una Madonna di Maestro Paolo*, in «*Antiquaire*», 1919.
— *I Bassani*, Bologna, 1931.
— *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, VII, Provincia di Padova*, Roma, 1936.
— *Studi sulla pittura del primo Settecento veneziano*, in «*La Critica d'Arte*», 1936.
— *Di Alessandro e di Pietro Longhi*, in «*Emporium*», 1943.
G. B. BAUDISSONI, *Gaspare Dittami e la sua famiglia*, in «*Archivio storico di Belluno, Feltre e Cadore*», 1911.
E. BASSI, *Canova, Bergamo*, 1941.
B. BERENSON, *The Venetian painters of the Renaissance...*, New York-Londra, 1891.
— *Lorenzo Lotto*, New York-Londra, 1893.
— *Dipinti veneziani in America*, Milano, 1914.
— *Italian pictures of the Renaissance*, Oxford, 1917.
— *Pittura italiana del rinascimento*, trad. di E. Cecchi, Milano, 1936.
S. BETTINI, *L'arte di Jacopo Bassano*, Bologna, 1932.
E. von der HEDEREN, *Tischleria*, Monaco, 1912.
G. BISCANO, *Lorenzo Lotto a Treviso nella prima decade del secolo XVI*, in «*L'Arte*», 1898.
T. BOURGUES, *The painters of Vicenza*, Londra, 1900.
V. BROCCHINI, *Il riposo*, Firenze, 1574.
BORTOLAN, S. *Carabinieri*, Vicenza, 1880.
M. BROCCHINI, *La carta del navigare pittorica*, Venezia, 1669.
— *La miniera della pittura veneziana*, 1661, Venezia.
— *I gioielli pittorici virtuosi ornamenti della città di Venezia...*, Venezia, 1670.
S. PUTTINI, *Antonello da Messina*, Catania, 1939.
P. BRANDOLESE, *Pittura, cultura, architettura... di Padova*, 1795.
— *Del genio de' Leondinazzi per la pittura...*, Padova, 1795.
M. CATTI, *I pittori veneziani del Milletecento*, in «*Archivio Veneto*», vol. XXXV, 1855.
L. COCCIOLO PIZZONI, *Opere inedite di Giambattista Pizzoni*, in «*Dedalo*», 1928.

- L. COLETTI, *Studi sulla pittura del Trecento a Padova: L. Guariento e Sennuccio*, in «Rivista d'Arte», 1930.
 — *Sui pittori di Chignola e su Giovanni da Bologna*, in «L'Arte», 1931.
 — *Luca di Tomaso da Modena*, Bologna, 1933.
 — *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, Treviso, 1935.
 — *Luca e Meliore*, nelle «Arti», 1939.
 — *Tintoretto*, Bergamo, 1940.
 — *Paolo Veronese e la pittura a Verona nel suo tempo*, 1941 (Dispense del corso di lezioni tenute alla R. Università di Pisa).
 L. COVONI, *Luca da Bassano*, in «La Critica d'Arte», 1939.
 L. CROCI, *Lettere sulle belle arti trecentine*, Treviso, 1913.
 J. A. GOWEN, in G. D. CAVALLARIE, *A History of painting in North Italy*, edit. curata da T. Borenius, Londra, 3 voll.
 J. V. HANSEN, *Sebastiano Ricci*, Heidelberg, 1902.
 L. DOLCI, *Dialogo della pittura...* (intitolato *L'Archino*, Venezia, 1557).
 L. DUSSEN, *Giovanni Bellini*, Francforte, 1935.
 G. FALDO, *Guida al Museo di Venezia*, Venezia, 1910.
 D. M. FRIEDLAND, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno...*, Venezia, 1803.
 G. FROST, *Piccoli maestri*, 1. *L'altare di Rimini*, in «Bollettino d'Arte», 1922-23.
 — *Francesco Guardi*, Firenze, 1924.
 — *Francesco Maffei*, in «Dedalo», 1924.
 — *Palazzo Pisani*, in «Rivista del Comune di Venezia», 1925.
 — *L'arte di Andrea Mantegna*, Bologna, 1927.
 — *Accanto di Francesco Maria Tatini alla guida di Venezia di Anton Maria Zanetti*, in «Rivista della città di Venezia», 1927.
 — *Paolo Veronese*, Bologna, 1928.
 — *La pittura veneziana del Seicento e Settecento*, Verona, 1929.
 — *La pittura veneziana alla mostra del Seicento*, in «Rivista della città di Venezia», 1929.
 — *Pier Maria Pennacchi*, in «Rivista del R. Istituto d'Archologia e Storia dell'Arte», Roma, 1929.
 — *Giovanni Buonvicini*, in «Enciclopedia Italiana», 1930, III.
 — *Le prime di maestro Paolo Veronese*, in «Dedalo», 1931.
 — *Carpiacus*, Roma, 1931.
 — *Paolo Veronese*, Roma, 1934.
 — *El maestro del Greco*, in «Revista Española de Arte», 1934.
 — *Giovanni Antonio Bordone*, Udine, 1934.
 R. FLEISCHMANN, *Albrecht Dürer*, in Thieme-Becker, *Kunsterlexikon*, XXXIV, 1946.

- G. FODICANI, *La Madonna miracolosa del Tirolo*, in «Bollettino d'Arte», 1909.
 — *Dipinti veneziani settecenteschi della Galleria del conte F. Alarotti*, in «Bollettino d'Arte», 1911.
 — *Le favole delle arti veneziane*, in «Dedalo», 1920.
 — *Disegni per gioco e incunabili pittorici del Giambellino*, in «Dedalo», 1922.
 — in *Catalogo della Mostra del estratto italiano nei secoli*, Bergamo, 1939.
 G. FORTONI, *Rassegna di alcune notevoli opere di pittura e di scultura in Messina*, in «Rassegna d'Arte», 1909.
 G. GAZDAR, *Un'opera ignorata di Bartolomeo Montagna*, in «L'Arte», 1909.
 — *Francesco Verla e gli altri pittori della sua famiglia*, in «L'Arte», 1908.
 G. GELI, in *Mostre di Meliore e del Quattrocento romagnolo* (Catalogo), Bologna, 1918.
 M. GÖTTSCHE, *Zur Kritik und Datierung der Werke des Giovanni Battista Tiepolo*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 1914.
 — *Giulia Lama*, in «Jahrbuch» prussiano, 1915.
 — *Giambattista Tiepolo*, in Thieme-Becker, *Kunsterlexikon*, 1916.
 — *Francesco Guardi*, Vienna, 1917.
 G. GOMORI, *Palma il Vecchio*, Stoccarda e Berlino, 1917.
 F. GONZALEZ, *Notizie d'arte dalle Antichità e dagli annali del N. H.*, a cura di Lina Lion, Venezia, 1914.
 G. GONZALEZ, *Giovanni Bellini*, Stoccarda, 1918.
 H. von HANSEN, *recensione a L. Todi: La storia della pittura veneziana sec. XVII*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 1919.
 D. von HANSEN, *Über Bilder des Francesco Guardi*, in «Zeitschrift für bild. Kunst», 1913.
 — *Early Works by Francesco*, in «The Burlington Magazine», 1911, XL.
 N. IVANOFF, *Francesco Maffei*, 1946, Padova.
 L. JORDI, *Giorgione*, Berlino, 1908.
 V. LAMBERT, *Francesco and Giambattista Guardi*, in «The Burlington Magazine», 1911.
 G. LORENZETTI, *Venezia e il suo ambiente*, Milano (1916).
 — *Una nuova data sicura nella cronologia fiorentina*, in «Ateneo Veneto», 1935.
 — *I due nuovi Carpiacus — i Santi Sebastiano e Pietro Martire — del Museo Correr di Venezia*, in «Emporium», 1941.
 K. LUXON, *Pietro da Francesco e lo sviluppo della pittura veneziana*, in «L'Arte», 1914.
 — *Cose trecentine del Cinquecento*, in «L'Arte», 1917.

- R. LOSCHI, *Lettera pittorica a Giuseppe Fubini su «L'arte di Mantegna»*, in «Vita Artistica», 1926.
 — *Un chiaroscuro e un disegno di Giovanni Bellini*, in «Vita Artistica», 1927.
 — *Domenico Mantegna*, in *Prose e note nelle Gallerie Italiane*, I. R. Galleria Borghese, Roma, 1928.
 — *Marco Bernardo*, in «La critica d'arte», 1938.
 G. LEPOWITZ - F. MONTMAYEL, *Il pittore Carpaccio*, Milano, 1906.
 J. VAN MARKE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, L'Art, 1935, XVII.
 F. MAURONER, *Michael Maronich*, in «The First Collector's Quarterly», 1940.
 G. MILARESI, *Note alle Vite del Vasari*, Firenze, 1881 (vol. VI).
 F. MONTMAYEL, *Tiempo, la sua vita e le sue opere*, Milano, 1909.
 A. MORASSI, *Giorgione*, Milano, 1942.
 — *Tiempo*, Bergamo, 1943.
 G. MORELLI, *Della pittura italiana*, Milano, 1897.
 A. MOSCHETTI, *Giorgione da Bologna pittore veneziano*, in «Rassegna d'Arte», 1903.
 — *Un'opera di Francesco del Francesco pittore veneziano del secolo XV*, in «Bollettino del Museo di Padova», 1904.
 G. A. MOSCONI, *Storia della letteratura veneziana*, Venezia, 1806.
 — *Guida per la città di Padova*, Venezia, 1812.
 V. MOSCONI, *La pittura italiana del Settecento*, Firenze, 1935.
 — *Per lo studio di Alessandro Lenci*, in «L'Arte», 1932.
 — *Rivedendo alcune opere di Bartolomeo Vivanti*, in «L'Arte», 1935.
 — *Giambellino*, Bergamo, 1943.
 — *Capolavori di Andrea Schiavone*, in «L'Arte», 1943.
 G. NICCO FASOLA, *L'insediamento del Savello*, in «L'Arte», 1940.
 R. PALACCHIO, *Francesco Dappioli detto il Cappella*, in «Rivista di Venezia», 1934.
 — *La ultima opera di Giambellino Langhi*, in «Bollettino d'Arte», 1934.
 — *Perone*, Bergamo, 1940.
 — *Gli iniziatori veneti del Settecento*, Venezia, 1948.
 — *Canalotto e Guardi*, Novara, 1943.
 — *Piccola*, Roma, 1942.
 — *La pittura veneziana del Cinquecento*, Novara, 2 voll., 1944.
 — *Sebastiano Venetiano (fra Sebastiano del Piombo)*, Milano, 1944.
 — *I disegni del Piombo*, Padova, 1945 (di prossima pubblicazione).
 — *Le acqueforti del Canalotto*, Venezia, 1945 (di prossima pubblicazione).
 P. PINO, *Dialogo di pittura*, Venezia, 1948.

- V. PISTONE, *Una lapide et una ancona in Pieve di Sacco*, in «Nuovo Archivio Veneto», 1891, I.
 C. L. RAZZARI, *Due disegni del Carpaccio*, in «La Critica d'Arte», 1936.
 C. RUDOLPH, *Le maniere dell'arte*, Venezia, 1948 (ediz. a cura del von Habeln, 1914-24).
 G. H. ROSSINI, *Descrizione delle pitture... di Padova*, Padova, 1780.
 J. RUCKEN, *St. Mark's Basil*, 1872-84, trad. italiana di Maria Piretti Piccolini, 1903.
 E. SACK, *Giambellino and Domenico Tiepolo*, Amburgo, 1899.
 F. SANDRINO VAVATI, *Maestro Stefano and Nicola di Pietro*, in «Festschrift» philologo, 1910.
 — *Maestro Paolo Veronese*, in «The Burlington Magazine», 1935.
 J. von SANDHART, *Deutsche Akademie...*, Norimberga, 1923.
 F. SANCHEZ, *Venezia città nobilissima et singolare*, Venezia, 1581.
 K. STEINBACH, *Johann Leo der Maler aus Holsheim*, Berlin, 1940.
 W. SEIDT, *Giorgione, Nouvelles attributions*, in «La Gazette des Beaux-Arts», 1915.
 L. TESTI, *La storia della pittura veneziana*, I, Le origini, 1894; II, Il divenire, Bergamo, 1915.
 G. VAVATI, *Le vite degli architetti, Pittori et Scultori*, Firenze, 1550-2, 2ª ediz. 1588.
 L. VENTURI, *La origine della pittura veneziana*, Venezia, 1902.
 — *Giorgione e il Giorgionismo*, Milano, 1913.
 — *Antonello da Messina*, in «Enciclopedia Italiana», 1927.
 — *Giorgione*, in «Enciclopedia Italiana», 1933.
 A. VENTURI (a cura di), *Il libro dei Conti di Lorenzo Lotto*, in «Le Gallerie Nazionali Italiane», 1905.
 — *Storia dell'arte italiana*, vol. VII, *La pittura del Quattrocento*, I, 1911; IV, 1915; vol. IX, *La pittura del Cinquecento*, III, 1925; IV, 1929; VII, 1934.
 G. B. VERDI, *Notizie intorno alla vita e alle opere del pittore di Bassano*, Venezia, 1775.
 H. VON, *Studien zur venezianischen Vedutenmalerei des 18. Jahrhunderts*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 1908.
 D. WESTERL, *Basilico Perone*, Milano, 1931.
 J. WILSON, *Die Probleme um Domenico Mantegna*, in «Festschrift» viennese, 1933.
 A. M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche di veneziani maestri*, Venezia, 1771.
 E. ZUCCA, *Girolamo da Treviso il Vecchio*, in «Bollettino d'Arte», 1934.

0.698

Declassified E.O. 12356 Section 3.3/NND No. 785016

CATALOGO
DEI LIBRI MINIATI

LIBRI MINIATI VENEZIANI

Nel raccogliere ed ordinare la serie di Libri e di Codici miniati esposti in questa Mostra, scegliendoli dalle collezioni conservate nel Civico Museo Correr, si è inteso di presentare, accostandoli per tempo e per affinità di tipo e di stile, alcuni fra i più pregevoli esemplari della nostra raccolta, allo scopo di offrire, accanto ai capolavori della « Mostra di cinque secoli di pittura veneta », un saggio di quest'arte, la quale, se pur non raggiunse tra noi l'altezza e l'indipendenza di linguaggio che caratterizzano le scuole di altre regioni dell'alta e media Italia, ebbe tuttavia momenti ed aspetti felici e degni di esser meglio esplorati e valorizzati.

È noto come le raccolte del Museo Correr conservino in prevalenza codici miniati di soggetto profano: pochi i libri di chiesa, molto abbondanti i libri di Stato, appartenenti a pubbliche magistrature, a corporazioni d'arte e a consuetudine religiose: cioè *Mariegole* in cui erano raccolte le norme statutarie per regolare la vita interna delle varie categorie di artigiani, o il culto nelle « Scuole » di devozione; *Capitolari*, in cui erano segnate le leggi alle quali i vari pubblici magistrati dovevano attenersi nell'esercizio delle loro funzioni; *Promissioni ducali*, in cui era trascritto il testo della costituzione che, alla elezione di ogni Doge, veniva aggiornata e fissata e che il Doge, assumendo il potere, giurava di osservare; *Commissioni ducali*, nelle quali erano trascritte le disposizioni che i patrizi nell'assumere speciali incarichi dovevano seguire, e di cui una copia ornata di miniature a piena pagina veniva dal Doge regalata all'eletto che la conservava negli archivi di famiglia; di queste ultime, che continuarono fino al crollo della Serenissima e che costituirono una delle principali attività dei miniatori della Cancelleria du-

cale, il Correr possiede una raccolta assai cospicua per qualità e per numero, utilissima per seguire, nelle sue varie fasi, lo sviluppo fra noi dell'arte della miniatura.

Era consuetudine che tali Libri ufficiali assumesero aspetto di pompa, rivestendosi all'esterno di belle rilegature ed arricchendosi nell'interno, specie nei primi fogli, di miniature con ornatissimi capitoli, con fregi, fascie, contorni a finti cannes, a meandri, a volute, a foglie, fiori, animali, entro cui si inserivano, nelle « Mariegole » delle Scuole, le figurazioni della Vergine, di Cristo e dei Santi patroni con intorno i devoti confratelli recanti gli attributi e le insegne del Sodalizio, e nei Libri di Stato, specie nelle *Commissioni ducali*, la figurazione del nobile personaggio in atto di ricevere, presente il Doge e i Santi patroni della famiglia, dalle mani della Vergine o del Santo Evangelista, il volume stesso della *Commissione*.

Ma oltre a questa serie di codici miniati di argomento profano, appartenenti a più tarda epoca, fra il XV e il XVI secolo, le collezioni del Correr vantano « pezzi » ben più rari e di fondamentale importanza: quali il « *Breviario* » della *Chiesa di Spalato* del 1291, (esp. al n. I) il più antico codice veneto, sicuramente datato, l'*Antimario* trecentesco, di stile veneziano-bolognese databile fra il 1311 e il 1312, (esp. al n. III), come lo attesta la presenza del ritratto miniato del Doge Marino Zorzi, che governò appunto in quegli anni; le tre « *Mariegole* », pure trecentesche, di cui quella dei « *Pelican de vera vera* », del 1334, (esp. al n. IV) è la più antica Mariegola di scuola d'arte a noi giunta, e le altre due, l'una della *Scuola di San Teodoro* (esp. al n. II) risale ai primi decenni del '300, e l'altra della *Scuola di Sta. Caterina dei Sacchi* (esp. al n. IX), presenta figurazioni miniate databili attorno al 1357; infine, per accennare solo ai codici veneziani più importanti, sono da ricordare i due *Capitolari*, pure trecenteschi, l'uno di *Paolo Belegno* Procuratore di San Marco (1367), (esp. al n. XI), e l'altro dei *Consiglieri dogali* (esp. al n. V) (1375), e le tre *Commissioni dogali*, la prima di *Andrea Dandolo* del 1342 (esp. al n. VI) e le due successive rispetti-

vamente di *Niccolò Marcello* del 1473 (esp. al n. XLI) e di *Francesco Venier* del 1551 (esp. al n. XVIII).

La miniatura veneziana manca ancora di uno studio organico ed approfondito; tuttavia anche le ricerche frammentarie fino ad ora condotte, sono sufficienti a fissare, nelle linee generali, gli aspetti e i momenti salienti della sua storia. Dominata dapprima, fra la fine del duecento e la prima metà del secolo successivo, da influenze liazantine, essa viene nel '300 lentamente maturando sotto l'azione dei maggiori pittori del tempo, maestro Paolo e Lorenzo veneziano, e sotto gli influssi e i contatti determinatissimi con la ben più famosa e fiorente scuola bolognese e in particolar modo, come ebbe a rilevare Paolo d'Ancona, con l'arte di Niccolò di Giacomo, il maggior rappresentante in patria della rinnovata scuola naturalistica; del quale erano giunte a Venezia opere che, non è improbabile, abbiano potuto facilitare la formazione anche fra noi di una sua scuola.

Se più oscuro, perché più povero di opere fino ad ora accertate, si presenta il periodo del primo '400, il periodo gotico fiorito, nella seconda metà del secolo, quando l'attività miniaturistica diviene tra noi più vasta e fiorente, più chiara ed intensa si fanno sentire le dirette influenze delle scuole pittoriche locali, dai Vivarini al Mantegna, ai Bellini, al Cima, come i migliori esempi delle ricordate *Commissioni dogali* dal XV al principio del XVI sec. ce ne possono persuadere; per passare infine al pieno '500, quando, da un lato il celebre « *Breviario* » Grimani, monumento insigne dell'arte della miniatura, e dall'altro i più eminenti maestri veneziani del colore e l'arte di Giulio Clovio (il quale molto operò al servizio della nobile famiglia veneziana dei Grimani) non mancarono di suscitare intorno a sé larghe correnti di ispirazione.

Numerosi sono i nomi dei maestri minatori vissuti ed operanti a Venezia dal trecento in poi, che ricerche d'archivio riuscirono a rimettere in luce; fra questi non sono molti però i veneziani; i più sono veneti e forestieri, provenienti da altre regioni e scuole; nessuno raggiunse tale eccellenza da rendersi

degno di particolare menzione: inoltre, molto spesso, trattasi di nomi senza opere, essendo fino ad ora mancata la possibilità di giungere a sicure attribuzioni, e per di più, in alcuni casi, non riesce facile stabilire se la rinvenuta notizia documentaria abbia a riferirsi a calligrafi o a veri e propri miniatori.

Assai scarso è quindi il numero di miniatori veneziani intorno a cui è possibile raccogliere notizie ed opere, così da determinarne in qualche modo, storicamente e artisticamente, la figura e l'importanza.

Per il caso di un solo miniatore veneziano si può dar notizia ed indicare un'opera: è questi Cristoforo Cortese, che nella miniatura (esp. al n. IX) inserita nella « *Mariegola* » della Scuola di S. ta Caterina dei Saccell (c. 1357), ove appare segnato il suo nome, si mostra libero ormai da modelli bizantini, ispirato a sensi di più viva umanità.

Più frequenti si fanno le notizie intorno a miniatori veneziani dei secoli successivi: a cominciare da quel « *Giacometto veneziano* » (da identificarsi, come è ormai opinione generalmente accolta, col pittore Jacopo de' Barbari, (n. c. 1440, già m. nel 1511) ricordato da Marcantonio Michiel nella sua « *Notizia di opere di disegno* », come autore di miniature in quadretti e in Libri di preghiera e che il Servolini, il più recente studioso della tormentata e misteriosa figura di questo maestro, considera come imitatore e seguace del Memling e degli altri miniaturisti fiamminghi, autori del celebre « *Breviario* » Grimani, sebbene di « *Giacometto* » miniatore, non sia a noi pervenuta alcuna opera di sicura attribuzione.

Lo stesso Michiel ci tramanda poi notizia di due altri miniatori veneti di una certa notorietà, di Benedetto Bordone padovano (m. a Venezia nel 1539), incisore, cartografo, uomo di cultura, oltre che miniatore, che, dopo aver atteso in patria a miniare libri liturgici per il Convento di S. ta Giustina (sue opere eccellenti si trovano a Padova e in collezioni inglesi), passò più tardi a Venezia (ove fra l'altro stampò, nel 1528, l'Isolario; e di Frè Vulo Celere (c. 1520), forse bergamasco, che particolare rinomanza acquistò

nell'illustrare con miniature Libri di piante, di uccelli, di pesci), nella quale arte raggiunse ai suoi giorni vera celebrità Andrea Amadio illustratore dell'*Erbario* di Benedetto Rinio, oggi conservato alla R. Biblioteca Marciana.

Di una folla di miniatori veneti e non veneti, operanti a Venezia nel pieno '500, ci tramandano notizie le carte e i documenti d'Archivio e in particolar modo i « *Quaderni Cassa* » della Procuratia di San Marco, al cui servizio essi lavoravano per trascrivere e miniare libri di liturgia ad uso della Basilica: ma di un solo di essi, del veneziano Giorgio Colonna (not. 1552 - fine XVI sec.), reputato ai suoi giorni maestro fra i più valenti, è possibile presentare un'opera di sicura attribuzione: la voluminosa *Mariegola dei Calafati*, (esp. al n. XLII) da lui arricchita di miniature a piena pagina, firmata e datata (1577-79), alla quale si aggiungono due pagine miniate, tratte da *Commissioni ducali*, l'una del Doge Nicolò Da Ponte (?) (1578-1585) ad un nobile di Casa Cappello (esp. al n. XLIII) e l'altra del Doge Marino Grimani (1595-1603) al nobile Gerolamo Surian (esp. al n. XLIV), al Colonna attribuite da Urbani de Ghelfof, opere in cui si manifestano, sotto l'influenza della pittura manieristica tizianesca e tintoretteana del tempo, grande finezza di esecuzione e perizia di mestiere. Né è infatti da escludere che di questo e di altri miniatori, che operavano in questo periodo per la Procuratia di S. Marco, anche la Cancelleria ducale abbia potuto servirsi per ornate quelle *Commissioni ducali* di cui, come si disse, così ragguardevole sermone si conserva nelle nostre Collezioni.

Se pertanto la raccolta di Libri minati della Biblioteca del Museo Coerer offre un largo ed importante materiale di studio e di ricerca, non si deve però dimenticare che a Venezia altri due ricchi repertori di codici minati, di scuola in prevalenza veneziana, si conservano alla R. Biblioteca Marciana ed al R. Archivio di Stato.

GIULIO LORENZETTI

BIBLIOGRAFIA

- C. FROCARD, *Della pittura nei manoscritti di Venezia*, in «Atti dell'I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia», 1857, pag. 25 e segg.
- G. M. URBANI DE GHIETTOR, *Giorgio Colonna e i Miniatori di San Marco in Venezia*, in «Bullettino di Arti, Industrie e Curiosità Venezzane», anno I, 1877, pag. 3 e Anno II, 1879, pag. 173.
- E. CHENEY, *Remarks on the Illuminated Official Manuscripts of the Venetian Republic*, n. I, e s. a.
- R. BRATTI, *Miniature Venetiane*, in «Nuovo Archivio Veneto», 1907, pag. 70 e segg., e in «Proposizioni», 1907, marzo, pag. 187.
- P. MOMENTI, *La Storia di Venezia nella vita privata*, Bergamo, 1905-06, vol. I, pag. 382 e segg.
- L. TESTI, *Storia della pittura veneziana*, Bergamo, 1909, vol. I, pag. 491 e segg.
- R. BRATTI, *La Martegola dei Calafati dell'Arsenale di Venezia*, in «Dedalo», 1921, vol. I, pag. 160-180.
- PAOLO D'ASCOSA, *La Miniature Italienne du X au XVI siècle*, Paris, 1925.
- P. TONER, *Monumenti e studi per la Storia della Miniatura Italiana*, La Collezione di Ulrico Hoepli, Milano, 1930.
- E. SERVOLINI, *Jacopo de Barbari* (cap. in «Jacometto veneziano»), Padova, 1944.

CATALOGO DELLE MINIATURE

- PREVIARIO DELLA CHIESA DI SPALATO. I.
Miniature del 1201. Pergamena (Acquisto).
- MARTEGOLA DELLA SCUOLA DI S. TEODORO. II.
Miniature del principio del sec. XIV. Codice membranaceo (Prov. Correr).
- ANTIFONARIO. III.
Nella miniatura a piè di pagina il ritratto del Doge Marino Zorzi (1310-1312). Codice membranaceo (Prov. Correr).
- MARTEGOLA DELL'ARTE DEI FELICICIAL DI «OVRA VERA». IV.
Miniatura del 1334. Codice membranaceo (Prov. Correr).
- CAPITOLARE DEI CONSIGLIERI DUCALI. V.
Miniature del 1342-1375. Nel capitolare un Consigliere ducale nella sua veste di cerimonia. Codice membranaceo (Prov. Correr).
- PROMISSIONE DEL DOGE ANDREA D'ANDOLFO. VI.
Miniatura del 1343. Nel capitolare unito il ritratto del Doge. Codice membranaceo (Prov. Correr).
- CRISTOFORO DE' BELDOMANDI. VII.
«Canones de munitibus corporum copiosissimi» (Trattato di astrologia). Miniatura della Prima metà del secolo XIV. Codice membranaceo (Prov. Cicognani).
- FRONTISPIZIO DELLA MARTEGOLA DELLA SCUOLA DI SAN MARCO. VIII.
Miniatura della metà del sec. XIV. Pergamena (Prov. Correr).
- MARTEGOLA DELLA SCUOLA DI SANTA CATERINA DEI SAUCHI. IX.
Miniature di Cristoforo Cortese (1355). Codice membranaceo (Prov. Cicognani).
- MARTEGOLA DELLA SCUOLA DI SAN MARTINO. X.
Miniature del 1367. Codice membranaceo (Acquisto).
- GIURAMENTO DI PAOLO BELEGNO PROCURATORE DI SAN MARCO «DE SUPRA». XI.
Miniatura del 1397. Codice membranaceo (Prov. Cicognani).

- XII MARTEGOLA DELL'ARTE DELLA LANA A VENEZIA.
Miniature del 1378. Codice membranaceo (Prov. Zoppelli).
- XIII LIBRO DELLA LEGGENDA DEI SANTI PIETRO E PAOLO, DI SANT'ALBANO E DELLA VENUTA A VENEZIA DI PAPA ALESSANDRO III.
Miniature del principio del sec. XV. Codice membranaceo (Prov. Correr).
- XIV LIBRO DELLA VITA E DEI MIRACOLI DI SAN MARCO.
Miniatura del principio del sec. XV. Codice membranaceo (Prov. Correr).
- XV INVENTARIO DELLE RELIQUIE E DELLE SUPPELLETTILI DELLA SCUOLA DI SAN MARCO.
Miniatura del 1421. Codice membranaceo (Acq.).
- XVI MARTEGOLA DELLA SCUOLA DEGLI STRACCIUOLLI.
Miniatura della prima metà del sec. XV. Codice membranaceo (Acquisti).
- XVII MARTEGOLA DELLA SCUOLA DEGLI ACQUAIUOLI SOTTO LA PROTEZIONE DI SAN GOSTANZO.
Miniatura del 1479. Codice membranaceo (Acq.).
- XVIII PROMISSIONE DEL DOGE NICCOLÒ MARCELLO.
Miniatura del 1479. Codice membranaceo (Prov. Clogna).
- XIX GIURAMENTO DI AGOSTINO BARBARIGO PROCURATORE DI SAN MARCO «DE SUPRA».
Miniatura del 1489. Codice membranaceo (Prov. Correr).
- XX GIURAMENTO DI BERTUCCIO CONTARINI PROCURATORE DI SAN MARCO «DE SUPRA».
Miniatura del 1489. Codice membranaceo (Prov. Clogna).
- XXI GIURAMENTO DI GIOVANNI DA LEZZI PROCURATORE DI SAN MARCO «DE SUPRA».
Miniatura del 1489. Codice membranaceo (Prov. Correr).
- XXII COMMISSIONE DEL DOGE AGOSTINO BARBARIGO A GIROLAMO CAPPELLO PODESTÀ E CAPITANO A FELTRE.
Miniatura del 1487. Codice membranaceo (Prov. Clogna).
- XXIII COMMISSIONE DEL DOGE AGOSTINO BARBARIGO A DOMENICO TRON PODESTÀ AD ESTE.
Miniatura del 1498. Codice membranaceo (Acquisti).
- XXIV MARTEGOLA DELLA SCUOLA DEI SS. ALESSANDRO E VINCENZO A S. SILVESTRO.
Miniatura del 1491. Codice membranaceo.

- MARTEGOLA DELLA SCUOLA DI SANTO STEFANO PROTOMARTIRE.
Miniatura del 1493. Codice membranaceo (Prov. Correr).
- XXV GIURAMENTO DI ANTONIO GRIMANI DE MARINO PROCURATORE DI SAN MARCO «DE CITRA».
Miniatura del 1494. Codice membranaceo (Prov. Correr).
- XXVI GIURAMENTO DI ANTONIO GRIMANI PROCURATORE DI SAN MARCO.
Miniatura del principio del sec. XVI. Codice membranaceo (Acquisti).
- XXVII OFFICIO DELLA MADONNA.
Miniatura del principio del sec. XVI. Codice membranaceo (Prov. Clogna).
- XXVIII MARTEGOLA DELLA SCUOLA DEI SS. ROCCO E NICCOLÒ A SAN GIULIANO.
Miniatura del principio del sec. XVI. Codice membranaceo (Prov. Clogna).
- XXIX COMMISSIONE DEL DOGE LEONARDO LOREDAN AD ANTONIO CALBO LUOGOTENENTE AD UDINE.
Miniatura del 1504. Codice membranaceo (Prov. Clogna).
- XXX COMMISSIONE DEL DOGE LEONARDO LOREDAN A DOMENICO CONTARINI CAPITANO A VERONA.
Miniatura del 1504. Codice membranaceo (Prov. Clogna).
- XXXI MARTEGOLA DELLA SCUOLA DI SAN GIROLAMO.
Miniatura del 1504. Codice membranaceo (Prov. Clogna).
- XXXII COMMISSIONE DEL DOGE LEONARDO LOREDAN A SEBASTIANO CONTARINI PODESTÀ E CAPITANO A CAPODISTRIA.
Miniatura del 1506. Codice membranaceo (Prov. Correr).
- XXXIII MARTEGOLA DELLA SCUOLA DEL SANTISSIMO SACRAMENTO PRESSO LA CHIESA DI SAN CASSAN.
Miniatura del 1506. Codice membranaceo (Acquisti).
- XXXIV COMMISSIONE DEL DOGE LEONARDO LOREDAN A GIACOMO CORNER LUOGOTENENTE AD UDINE.
Miniatura del 1510. Codice membranaceo (Prov. Clogna).
- XXXV COMMISSIONE DEL DOGE LEONARDO LOREDAN AD ANDREA TIEPOLO PODESTÀ A MONTAGNANA.
Miniatura del 1511. Codice membranaceo (Prov. Tiepolo).
- XXXVI

- XXXVII MARIEGOLA DELLA SCUOLA DI SAN GIUSEPPE A SAN SILVESTRO.
Miniatura del 1515. Codice membranaceo (Prov. Correr).
- XXXVIII COMMISSIONE DEL DOGE ANDREA GRITTI A NICCOLÒ MOROSINI PODESTÀ A CASTELFRANCO.
Miniatura del 1524. Codice membranaceo (Prov. Cignoni).
- XXXIX COMMISSIONE DEL DOGE ANDREA GRITTI A MARINO DONÀ PODESTÀ A MOTTA.
Miniatura del 1524. Codice membranaceo (Prov. Correr).
- XL COMMISSIONE DEL DOGE PIETRO LANDO A GIOVANNI CAPPELLO CAPITANO A FRESCIA.
Miniatura del 1540. Codice membranaceo (Prov. Correr).
- XLI PROMISSIONE DEL DOGE FRANCESCO VENIER.
Miniatura del 1553. Codice membranaceo (Prov. Correr).
- XLII MARIEGOLA DELL'ARTE DEI CALAFATI DELL'ARSENALE DI VENEZIA.
Miniature di Giorgio Colonna del 1577-1579. Codice membranaceo. (Acquisto).
- XLIII FRONTISPIZIO DI COMMISSIONE DEL DOGE NICCOLÒ DA PONTE (?) (1578-1585) AD UN NOBILE DI CASA CAPPELLO.
Pergamena. Miniatura attribuita a Giorgio Colonna (II metà del XVI sec.) (Dono).
- XLIV FRONTISPIZIO DI COMMISSIONE DEL DOGE MARINO GRIMANI (1593-1605) A GIROLAMO SURIAN CAPITANO A PADOVA.
Miniatura attribuita a Giorgio Colonna (II metà del XVI sec.). Pergamena (Dono).
- XLV MARIEGOLA DELL'ARTE DEI BOTTAI.
Miniature del 1596. Codice membranaceo (Prov. Cignoni).
- XLVI COMMISSIONE DEL DOGE MARINO GRIMANI A FRANCESCO TIEPOLO CAPITANO A VICENZA.
Miniatura del 1597. Codice membranaceo (Prov. Tiepolo).
- XLVII MARIEGOLA DELL'ARTE DEI VENDITORI DI OLIO E SAPONE.
Miniatura del 1597. Codice membranaceo (Dono).

INDICI

INDICE DEGLI ARTISTI

AMIGONI JACOPO (n. 143)	p.	118
ANDREA DA MURANO (n. 23)	p.	33
ANTONEILLO DA MESSINA (n. 27)	pp.	35-36
BASAITI MARCO (n. 48)	p.	50
BASSANO JACOPO (nn. 107-108-109-110- 111-112-113)	pp.	96-101
BASSANO FRANCESCO (n. 112)	p.	100
BASTIANI LAZZARO (n. 40)	p.	45
BELLINI GENTILE (n. 21-22)	p.	32
BELLINI GIOVANNI (nn. 28-29-30-31)	pp.	37-40
BELLINI GIOVANNI (SCUOLA DI) (n. 33)	p.	41
BELLINIANO VITTORE (n. 43)	pp.	47-48
BISON GIUSEPPE BERNARDINO (n. 192)	pp.	145-146
BONIFACIO VERONESE (n. 90)	p.	82
BORDONE PARIS (n. 93)	pp.	84-85
BUONCONSIGLIO GIOVANNI (n. 56)	pp.	54-55
CASALETTO (IL) (n. 161)	pp.	130-2
CANOVA ANTONIO (n. 191)	pp.	144-145
CAPPILLA (IL) (n. 185)	p.	141
CAPRIOLI DOMENICO (n. 69)	pp.	65-66
CARIANI GIOVANNI (n. 79)	pp.	71-72
CARPACCIO VITTORE (nn. 34-35-36-37- 38-39)	pp.	42-45
CARRIONI GIULIO (n. 129)	pp.	109-110
CARRIERA ROSALBA (nn. 137-138-139)	p.	115
CATENA VINCENZO (n. 78)	p.	71
CIMA GIAMBATTISTA (nn. 53-54-55)	pp.	53-54

DENTRE DALLE VINCENZO (n. 26)	PP. 34-35
DIZIANI ANTONIO (n. 186)	PP. 141-142
DIZIANI GASPARD (n. 151)	P. 124
FASOLO GIOVANNI ANTONIO (n. 106)	PP. 95-96
FIAMMINGO PAOLO (n. 114)	P. 101
FIGIORE (DEL) JACOBELLO (n. 13)	PP. 26-27
FOGOLINO MARCELLO (n. 59)	PP. 56-57
FONTEBASSO FRANCESCO (n. 178)	P. 137
FORABOSCO GIROLAMO (n. 128)	P. 109
FRANCESCO DA MILANO (n. 95)	PP. 85-86
FRANCESCO (DE') FRANCESCO (n. 15)	PP. 27-28
GIAMBONO MICHELE (n. 14)	P. 27
GIORGIONE (n. 60)	PP. 58-60
GIROLAMO DA TREVISO IL VECCHIO (nn. 24-25)	PP. 33-34
GIOVANNI DA BOLOGNA (n. 11)	P. 25
GRASSI NICOLA (n. 159)	P. 123
GUARIENTO (nn. 6-7)	P. 22
GUARDI FRANCESCO (nn. 180-181-182-183-184)	PP. 138-141
JACOPO DA MONTAGNANA? (n. 32)	PP. 49-51
JACOPO DA VALENZA (n. 40)	P. 51
LAMA GIULIA (n. 147)	P. 121
LANGETTI GIAMBATTISTA (nn. 132-133)	PP. 111-112
LATTANZIO DA RIMINI (n. 42)	PP. 46-47
LIUNO BERNARDINO (n. 81)	PP. 73-74
LISS GIOVANNI (n. 117)	PP. 103-104
LONGHI ALESSANDRO (nn. 189-190)	PP. 143-144
LONGHI PIETRO (nn. 163-164-165-166-167-168)	PP. 132-134
LORENZO VENEZIANO (nn. 8-9)	PP. 23-24
LOTTO LORENZO (nn. 70-71-72-73-74-75-76-77)	PP. 66-71

MAFFEI FRANCESCO (nn. 118-119-120-121-122-123-124-125-126-127)	PP. 104-108
MANCINI DOMENICO (n. 80)	PP. 72-73
MANSUETI GIOVANNI (n. 41)	P. 49
MARESCALCHI PIETRO (n. 101)	PP. 91-92
MARIESCHI MICHELE (n. 179)	PP. 137-138
MARIOTTI GIAMBATTISTA (n. 162)	P. 132
MAZZONI SEBASTIANO (nn. 130-131)	PP. 110-111
MONTAGNA BARTOLOMEO (nn. 30-31-32)	P. 52
MORETTO (IL) (n. 87)	PP. 79-80
NICOLÒ DI PIETRO (n. 12)	PP. 25-26
PALMA IL VECCHIO (n. 66)	PP. 62-63
PAOLO VENEZIANO (nn. 1-2-3-4-5)	PP. 19-21
PELLEGRINI GIOVANNI ANTONIO (n. 140)	P. 116
PIAZZETTA GIAMBATTISTA (nn. 144-145-146)	PP. 118-121
PITTONI GIAMBATTISTA (nn. 148-149)	PP. 121-123
PITTORE VENETO DEI PRIMI DECENNI DEL CINQUECENTO (n. 94)	P. 85
PORDENONE GIOVANNI ANTONIO (nn. 89-90)	PP. 80-81
PREVITALI ANDREA (nn. 44-45)	PP. 48-49
QUIRIZIO DA MURANO (n. 18)	P. 39
RICCI MARCO (n. 141)	PP. 110-117
RICCI MARCO E SEBASTIANO (n. 142)	P. 117
RICCI SEBASTIANO (nn. 134-135-136)	PP. 113-115
ROMANINO GIROLAMO (n. 68)	PP. 64-65
SAVOLDI GIAN GIROLAMO (n. 67)	PP. 63-64
SCHIAVONE ANDREA (nn. 91-92)	PP. 83-84
* SEBASTIAN VINIZIANO (nn. 61-62-63-64-65)	PP. 60-62
STEFANO "PLEBANUS" DI SANT'AGNESE (n. 10)	PP. 24-25

STROZZI BERNARDO (nn. 115-116) . . .	pp. 102-103
TIEPOLO GIAMBATISTA (nn. 152-153- 154-155-156-157-158-159-160) . . .	pp. 124-130
TIEPOLO GIANDOMENICO (nn. 187-188)	pp. 142-143
TINTORETTO JACOPO (nn. 06-07-08-09- 100)	pp. 86-90
TORBIDO FRANCESCO (n. 82)	p. 74
VECELLIO TIZIANO (nn. 83-84-85-86) . . .	pp. 75-79
VERLA FRANCESCO (nn. 57-58)	pp. 55-56
VERONESE PAOLO (nn. 102-103-104-105)	pp. 92-95
VIVARINI ALVISE (nn. 46-47)	pp. 49-50
VIVARINI ANTONIO (n. 17)	p. 29
VIVARINI ANTONIO E GIOVANNI D'AL- MAGNA (n. 16)	p. 28
VIVARINI BARTOLOMEO (nn. 19-20) . . .	pp. 30-31
ZAN GIUSEPPE (nn. 173-174-175-176- 177)	pp. 130-137
ZUCCARELLI FRANCESCO (nn. 169-170- 171-172)	p. 135

INDICE DEI LUOGHI

ASOLO, *Cattedrale*, L. Lotto (n. 74), p. 69.

BASIANO, *Museo Civico*, I. Basiano (nn. 107, 110, 111, 113), pp. 98-100.
— *Museo Civico*, Giurando (n. 7), p. 22.

CARTIGLIANO, *Parrocchiale*, B. Montagna (n. 34), p. 37.

CALLESFRANCO, *Duomo*, Giorgione (n. 60), p. 59.

CENEDA, *S. Maria del Marchio*, A. Previtali (n. 45), p. 48.

CHIOGGIA, *Municipio*, Jacobello del Fiore? (n. 14), p. 26.

— *S. Domenico*, V. Carpuccio (n. 30), p. 45.

— *S. Martino*, Paolo Veneziano (n. 4), p. 20.

CONEGLIANO, *S. Martino*, Francesco da Milano (n. 95), p. 56.

ESTE, *Duomo*, G. B. Tiepolo (n. 150), p. 126.

— *S. Maria della Contolanova*, Cima da Conegliano (n. 53), p. 53.

— *Sanuario del Treiso*, Jacopo da Montagnana? (n. 12), p. 47.

LEGNADARA, *Duomo*, D. Mancini (n. 80), p. 73.

MALAMOGGIO, *Arcipretale*, G. Lama (n. 147), p. 121.

MAROSTICA, *S. Antonio*, Jacopo e Francesco Basiano (n. 112), p. 100.

MERLENGO, *Parrocchiale*, G. B. Tiepolo (n. 157), p. 143.

MIRANO, *Arcipretale*, Paolo Fiammingo (n. 144), p. 101.

— *Parrocchiale*, G. B. Tiepolo (n. 157), p. 143.

MORIAGO, *Parrocchiale*, G. A. Pordenone (n. 89), p. 81.

MOTTA DI LIVENZA, *Chiesa del Cappuccino*, D. Capello (n. 69), p. 66.

MURARO, *S. Pietro Martire*, Giovanni Bellini (n. 30), p. 39.

— *S. Donato*, L. Bastiani (n. 40), p. 46.

MUSCOLENTE, *Parrocchiale*, Andrea da Murano (n. 73), p. 73.

NOALE, *Arcipretale*, Lattanzio da Rimini (n. 44), p. 47.

NOVENTA VICENTINA, *Parrocchiale*, G. B. Tiepolo (n. 160), p. 126.

PADOVA, *Basilica*, *Parrocchiale di S. Maria Assunta*, Pietro Martini (n. 101), p. 91.

— *Inmacolata (Chiesa dell')*, Amintore Veronesi (n. 90), p. 83.

— *Inmacolata (Chiesa dell')*, G. Utami (n. 151), p. 145.

- PADOVA, Museo Civico, M. Bassi** (n. 48), p. 30.
 — **Museo Civico, Giovanni da Bologna** (n. 11), p. 23.
 — **Museo Civico, Guastento** (n. 6), p. 22.
 — **Museo Civico, V. de' Franceschi** (n. 15), p. 27.
 — **Museo Civico, P. Longhi** (n. 174), p. 133.
 — **Museo Civico, A. Previtali** (n. 44), p. 45.
 — **Museo Civico, G. Romanino** (n. 68), p. 65.
 — **Museo Civico, G. B. Tiepolo** (n. 157), p. 125.
 — **Museo Civico, P. Torbido** (n. 52), p. 74.
 — **S. Croce, G. B. Mariotti** (n. 192), p. 112.
 — **S. Daniele, G. B. Langetti** (nn. 134-13), p. 117.
 — **S. Tommaso Cantuariense, F. Maffei** (n. 127), p. 109.
 — **S. Tommaso Cantuariense, A. Vivarini** (n. 17), p. 49.
PAESE, Arcivescovo, Girolamo da Treviso (n. 45), p. 34.
PIAVE DI SACCO, Chiesa primaziale, Paolo Venetiano (n. 3), p. 79.
RAMPETTO (Vicenza), Parrocchiale, G. B. Tiepolo (n. 155), p. 125.
ROVIGO, Accademia dei Concordi, R. Carrara (n. 138), p. 115.
 — **Accademia dei Concordi, A. Longhi** (n. 151), p. 144.
 — **Accademia dei Concordi, S. Mazzoni** (nn. 130-1), p. 114.
 — **Accademia dei Concordi, Nicolo di Pietro** (n. 14), p. 28.
 — **Accademia dei Concordi, Quinto da Murano** (n. 15), p. 35.
 — **Museo del Seminario, G. Zola** (nn. 176-77), pp. 136-37.
S. CRISTINA AL TIVEDONE, Parrocchiale, L. Lotto (nn. 72-3), pp. 68-9.
S. PIRO DI SOERA, Parrocchiale, Cima da Conegliano (n. 54), p. 54.
SARONNO, Parrocchiale, F. Verla (n. 58), p. 46.
SCHIO, S. Francesco, F. Maffei (n. 115), p. 105.
 — **S. Francesco, F. Verla** (n. 57), p. 56.
SPINER, Parrocchiale, Vittore Belliniano (n. 13), p. 46.
STRA, Villa Nazionale, G. Zola (nn. 173-75), pp. 136.
 — **Villa Nazionale, F. Zuccherelli** (nn. 171-74), p. 135.
SUSEGANA, Parrocchiale, G. A. Podestano (n. 55), p. 31.
TREVISO, Duomo, F. Baldoni (n. 93), p. 84.
 — **Duomo, Girolamo da Treviso il Vecchio** (n. 24), p. 34.
 — **Duomo, Tiriano** (n. 84), p. 78.
 — **Museo Civico, G. B. Dion** (n. 132), p. 116.
 — **Museo Civico, R. Carrara** (n. 139), p. 115.
 — **Museo Civico, P. Longhi** (n. 108), p. 111.
 — **Museo Civico, L. Lotto** (n. 75), p. 69.
 — **Museo Civico, G. B. Tiepolo** (n. 158), p. 123.

- TREVISO, S. Leonardo, V. dalle Deste** (n. 49), p. 35.
 — **S. Nicola, L. Lotto** (nn. 70-1), p. 68.
 — **S. Teodoro, J. Bassani** (n. 105), p. 99.
VENETIA, Ca' Pesaro, G. B. Pittori (n. 149), p. 121.
 — **Ca' Rezzonico, F. Fontebasso** (n. 129), p. 127.
 — **Ca' Rezzonico, P. Longhi** (nn. 154 e 166), pp. 133 e 134.
 — **Fondazione Querini Stampalia, V. Catena** (n. 73), p. 71.
 — **Fondazione Querini Stampalia, P. Longhi** (nn. 165 e 167), p. 134.
 — **Fondazione Querini Stampalia, B. Struzzi** (n. 115), p. 104.
 — **Galleria (Regia dell'Accademia, D. Cappella)** (n. 185), p. 113.
 — **Galleria (Regia dell'Accademia, G. Cariani)** (n. 79), p. 74.
 — **Galleria (Regia dell'Accademia, R. Carrara)** (n. 135), p. 115.
 — **Galleria (Regia dell'Accademia, A. Dittami)** (n. 156), p. 142.
 — **Galleria (Regia dell'Accademia, A. Longhi)** (n. 190), p. 144.
 — **Galleria (Regia dell'Accademia, M. Marieschi)** (n. 176), p. 138.
 — **Galleria (Regia dell'Accademia, Mario Ricci)** (nn. 147 e 148), p. 114.
 — **Galleria (Regia dell'Accademia, Sebastiano Ricci)** (nn. 135 e 142), p. 114.
 — **Galleria (Regia dell'Accademia, A. Vivarini)** (n. 47), p. 59.
 — **Giustiniani, G. B. Vacchetta** (n. 146), p. 129.
 — **Museo Civico Correr, Antonello da Messina** (n. 27), p. 39.
 — **Museo Civico Correr, Giovanni Bellini** (n. 28), p. 35.
 — **Museo Civico Correr, A. Canova** (n. 101), p. 143.
 — **Museo Civico Correr, V. Carpano** (nn. 11 e 37-5), pp. 17 e 145.
 — **Museo Civico Correr, F. Guardi** (n. 151), p. 110.
 — **Museo Civico Correr, Jacopo da Verona** (n. 19), p. 57.
 — **Museo Civico Correr, Lorenzo Veneziano** (n. 3), p. 41.
 — **Museo Civico Correr, Stefano Pribani** (n. 10), p. 21.
 — **Museo Civico Correr, A. Vivarini** (n. 49), p. 49.
 — **Museo Civico Correr, F. Zuccherelli** (n. 170), p. 115.
 — **Museo di S. Marco, Gentile Bellini** (nn. 20-22), p. 31.
 — **Oratorio delle SS. Annunziata, S. Giazzi** (n. 150), p. 141.
 — **Ospedaleto (Cassa dell'), G. B. Tiepolo** (n. 152), p. 123.
 — **Palazzo Labia, F. Guardi** (nn. 150-1), pp. 139-40.
 — **SS. Apostoli, F. Maffei** (n. 149), p. 106.
 — **S. Bartolomeo, «Sebastiano Viminiano»** (nn. 60-4), pp. 80-1.
 — **S. Benedetto, B. Struzzi** (n. 116), p. 103.

- VENEZIA, S. Felice, J. Tintoretto (n. 149), p. 145.
 — S. Francesco della Vigna, Pittore dei primi decenni del '500 (n. 94), p. 85.
 — S. Giobbe, G. G. Savoldo (n. 67), p. 64.
 — S. Giovanni in Bragora, B. Vivarini (n. 29), p. 31.
 — SS. Giovanni e Paolo, Giovanni Bellini (n. 29), p. 39.
 — SS. Giovanni e Paolo, L. Lotto (n. 77), p. 76.
 — S. Giorgio Maggiore, S. Ricci (n. 134), p. 114.
 — S. Giovanni Crisostomo, «Sebastiano Viniario» (n. 85), p. 61.
 — S. Giovanni Elemosinario, Tiziano (n. 85), p. 75.
 — S. Maria del Carmine, Cima da Conegliano (n. 55), p. 54.
 — S. Maria del Carmine, L. Lotto (n. 76), p. 76.
 — S. Maria del Carmine, A. Schiavone (nn. 94-95), p. 83.
 — S. Maria Formosa, B. Vivarini (n. 29), p. 31.
 — S. Maria dei Frati, Paolo Veneziano (n. 4), p. 29.
 — S. Maria del Giglio, J. Tintoretto (nn. 95-96), p. 89.
 — S. Maria della Fida, Moretto (n. 87), p. 79.
 — S. Marcella, J. Tintoretto (n. 97), p. 89.
 — S. Nicola da Tolentino, G. Forabosco (n. 128), p. 100.
 — S. Nicola da Tolentino, G. Lisa (n. 117), p. 104.
 — S. Maria della Salute, Tiziano (n. 83), p. 77.
 — S. Pantalon, A. Vicarini e Giovanni d'Alemagna (n. 16), p. 26.
 — S. Rocco, J. Tintoretto (n. 100), p. 90.
 — S. Salvatore, Tiziano (n. 86), p. 78.
 — S. Samuele, Paolo Veneziano (n. 5), p. 21.
 — S. Sebastiano, Paolo Veronese (nn. 102-5), p. 94.
 — S. Simone grande, G. Mansueti (n. 41), p. 46.
 — S. Tomaso, G. Bellini, scuola di, (n. 33), p. 41.
 — S. Ubaldo, G. A. Pellegrini (n. 149), p. 119.
 — Scuola del Carmine, G. B. Piazzetta (n. 145), p. 120.
 — Scuola del Carmine, G. B. Tiepolo (nn. 154-155), p. 127.
 — Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni, V. Carpaccio (nn. 35-6), pp. 41-4.
 — Scuola di S. Rocco, G. B. Tiepolo (n. 153), p. 127.
 VICENZA, Congregazione di Carità, F. Maffei (n. 124), p. 107.
 — Duomo, Lorenzo Veneriano (n. 8), p. 45.
 — Museo Civico, J. Bassano (n. 108), p. 98.
 — Museo Civico, G. Buonconsiglio (n. 50), p. 92.
 — Museo Civico, G. Carpinini (n. 129), p. 110.
 — Museo Civico, G. A. Fasolo (n. 106), p. 96.
 — Museo Civico, M. Fogolino (n. 59), p. 57.

- VICENZA, Museo Civico, B. Lirimio (n. 81), p. 73.
 — Museo Civico, B. Montagna (n. 30), p. 54.
 — Museo Civico, G. B. Piazzetta (n. 144), p. 120.
 — Museo Civico, G. Zato (n. 121), p. 136.
 — Museo Civico, F. Zucarelli (n. 104), p. 135.
 — Oratorio delle Zitelle, F. Maffei (nn. 120-21), p. 106.
 — S. Corona, G. Bellini (n. 31), p. 49.
 — S. Corona, G. B. Pittori (n. 145), p. 122.
 — S. Corona, Paolo Veronese (n. 103), p. 95.
 — S. Marco, S. Ricci (n. 136), p. 114.
 — S. Nicola da Tolentino, F. Maffei (nn. 125-26), pp. 107-8.
 — S. Stefano, Palma il Vecchio (n. 66), p. 63.
 — Santuario di Montebelluna, B. Montagna (n. 31), p. 54.
 — Seta, Chiesa del, F. Maffei (n. 123), p. 107.

INDICE DELLE MATERIE

<i>Presidenza della Mostra</i>	PAG.	3
<i>Commissione Consultiva e Direzione della Mostra</i>	•	4
<i>GIOVANNI FONTI, Prefazione</i>	•	7
<i>RODOLFO PALLUCCHI, Introduzione al Catalogo</i>	•	11
• • • Catalogo dei dipinti	•	17
• • • Il Trecento e il Quattrocento	•	19
• • • Il Cinquecento	•	56
• • • Il Seicento	•	102
• • • Il Settecento	•	113
• • • Elenco delle pubblicazioni citate	•	147
<i>GIULIO LORENZETTI, Catalogo dei libri miniati</i>	•	153
• • • Libri miniati veneziani	•	155
• • • Bibliografia	•	160
• • • Catalogo delle miniature	•	163
<i>Indice degli artisti</i>	•	167
<i>Indice dei luoghi</i>	•	171

0709

Declassified E.O. 12356 Section 3.3/NND No.

1785016

Pubblicazione autorizzata
dal P. W. B. con il N. B. 64

0710

Declassified E.O. 12356 Section 3.3/NND No.

735016

ASSICURAZIONI GENERALI
VENEZIA

SOCIETÀ PER AZIONI
ISTITUITA NEL 1831

CAPITALE SOCIALE LIRE 150.000.—
INTERAMENTE VERSATO

FONDI DI GARANZIA
OLTRE LIRE 5 MILIARDI

LA SOCIETÀ ESERCITA I RAMI:

**VITA, INCENDI,
FURTI E TRASPORTI**

0711

Declassified E.O. 12356 Section 3.3/NND No. 1235216

CASA DEL REGALO

VENEZIA - SAN LUCA, CALLE GOLDONI N. 4479-80-81
Telefono 24-976 Prop. Cav. E. BORTOLI

LAMPADARI DI LUNNO - SOPRANNOBILI
D'ARTE - MAIOLICHE - PORCELLANE
- VETRI DI MURANO - CRISTALLERIE -
MOBILI BAR - ARGENTERIA

La BOTTEGA DELLA LUCE

SAN MARCO
CALLE GOLDONI
N. 4511
TELEFONO 22-750

ECONOMIA, PRATICITÀ e IGIENE
si ottengono abbinando Cucine, Fornelli,
Scaldabagni, Frigoriferi, Stufe e tutti gli
apparecchi Elettro-domestici. La Bottega
della Luce Vi offre quanto di meglio
esiste oggi sul mercato

Visitatela

Prop. Cav. E. Bortoli

CASA LUCENTE

LIDO DI VENEZIA - GRAN VIALE S. M. ELISABETTA N. 31
TELEFONO 60-507 Prop. Cav. E. Bortoli

Lampadari e oggetti per regalo - Tutti gli articoli per la
casa moderna - Cucine - Fornelli - Scaldabagni - Frigoriferi
Articoli per spiaggia

"Bottega dell'Elettricità"

S. Canciano - Complesso R. Selvatico N. 5659 - Telef. 22-945
Prop. Cav. E. Bortoli

Emporio materiali elettrici - Lampadari
Lampadine delle migliori marche
Apparecchi elettro-domestici

PICCOLA GALLERIA

MOSTRE D'ARTE MODERNA

San Marco Venezia
Calle Larga XXII Marzo, 2423 Tel. 22170
aperta tutti i giorni dalle ore 10-13 e 17-20

G. B. & F. F. RIGHINI

VENEZIA

MERCERIA DELL' OROLOGIO
TELEFONO 23-325

193-197 - IL MIGLIORE ASSORTIMENTO ARTICOLI PER VIAGGIO
CUOI DECORATI VENEZIANI

198-199 - FABBRICAZIONE PROPRIA DI OMBRELLI
MAROCCHINERIE FINE - CUOI DECORATI
BASTONI - VENTAGLI

270 - VASTO ASSORTIMENTO ARTICOLI PER FUMATORI
SPECIALITÀ VENEZIANE
TARTARUGA - CORALLI - CAMMEI - PIETRE DURE
PREZZI FISSI

DITTA ADOLFO RAITANO

EMPORIO
MATERIALE
ELETTRICO

ASSORTIMENTO
LAMPADARI



VENEZIA
SOTTOPORTICO
DELLE ACQUE
Telefono 24-138

S. A. T. T. I. S.

SOCIETÀ ADRIATICA TRASPORTI TURISMO IMBARCHI SBARCHI S. A.

già Succ. GIUSEPPE GUETTA S. A.

San Moisè N. 1474 - VENEZIA - Tel. 23-411 - 24-100

AMERICAN EXPRESS Correspondent

CANADIAN PACIFIC Agents

AGENZIE E RAPPRESENTANZE SOCIETÀ NAVIGAZIONE
COMPAGNIE FERROVIARIE ED AEREE

TRASPORTI INTERNAZIONALI

GENERAL FORWARDERS - SHIP & CUSTOM BROKERS

AGENZIA MARITTIMA

UFFICIO VIAGGI E TURISMO

ALL TRAVEL SERVICES

SIGHTSEEINGS - ESCURSIONI - TOURS
PASSAGGI MARITTIMI - BIGLIETTERIA FERROVIARIA

SPECIAL PACKING FOR WORKS OF ART AND VALUABLES

per L'ARREDATORE

*La vostra casa
Il vostro studio
Il vostro ufficio
Il vostro negozio*

VENEZIA

SAN MOISÈ N. 2052
TELEFONO N. 22-220

SOCIETÀ ANONIMA

SUPER LUX

IMPIANTI
ELETTRICI DI
QUALSIASI
TIPO - VETRI
DIFFUSORI
PRISMATICI

HOLOPHANE-FIDENZA - PROIETTORI - IMPIANTI TELEFONICI
AD ALTOPARLANTE - INSEGNE E DECORAZIONI LUMINOSE
AL NEON - IMPIANTI DI ILLUMINAZIONE CON TUBI A GAS RARI

APPARECCHI - IMPIANTI
COMPLESSI ILLUMINANTI
ARCHITETTURE LUMINOSE

VENEZIA - N. MOISÈ 2052 - TELEFONO 22-220

CARLO FERRARI

OFFICINE GRAFICHE - CARTOLERIE

Tel. 22-048

VENEZIA

CASA FONDATA NEL 1876

FERD. ONGANIA

LIBRAIO EDITORE

VENEZIA - S. MARCO - ASCENSIONE - TELEFONO 23129

Libreria Internazionale •
Edizioni d'arte • Libri
antichi rari e curiosi •
Rilegature Antiche e ri-
produzioni classiche • •

Manoscritti • Fotografie
• Stampe • Disegni •
Acqueforti • Acquarelli
• Quadri antichi
• moderni • • •

Oliva & C.

COSTRUZIONE IMPIANTI ELETTRICI IDRAULICI

Società a responsabilità limitata

S. Fantino 3875

VENEZIA

Telefono 22-751

Impianti e Materiali Elettrici - Idraulici e Sanitari
COSTRUZIONE LINEE ELETTRICHE AD ALTA E BASSA TENSIONE

Cabine di trasformazione - Impianti elettrici industriali
TEATRI - OSPEDALI
ILLUMINAZIONE PUBBLICA - SEGNALAZIONI LUMINOSE

Officina di costruzioni e riparazioni

0714

Declassified E.O. 12356 Section 3.3/NND No.

735016

BARBAROUX

Vittorio Emanuele

MILANO

VIA SANTO SPIRITO 19
(INGRESSO DA VIA ROSSARI)

Telefono 72925

Esposizioni d'Arte Moderna

— Edizioni —



la ditta

MANLIO CAPPELLIN

fondata nel 1865

specializzata nel completo

ABBIGLIAMENTO

per Uomo e per Signora

*ci da per la sua esperienza
di quattro generazioni
la massima garanzia*

Tel. 25-608

VENEZIA

MERCERIA DELL'OROLOGIO
S. MARCO 273-278

12/20/20

VENEZIA

EDIZIONI SERENISSIMA VENEZIA

SAN MARCO N. 730 - TELEFONO N. 73050

ARTISTI VENETI DELL'OTTOCENTO E DEL NOVECENTO
(già pubblicati)

ETTORE TITO di LUIGI MARANGONI

Negrita prossimamente:

GIOVANNI NEGANTINI di NINO BARRANTINI
vicamente ottico dei cultori d'arte, mancando in Italia uno studio
autorevole ed esauriente sul grande Pittore Trentino

"FONTI DI STORIA VENEZIANA..

GIULIO LORENZETTI intrinseca questa serie di pubblicazioni con
la presentazione di un'opera bibliograficamente sana, rara e di alto
interesse storico.FRANCESCO SANSOVINO
DELLE COSE NOTABILI
CHE SONO IN VENEZIAcon le aggiunte di LEONICO GOLDIONI
e ZUANNE ZITTIO (ed. 1556-1560-1561-1583-1655)

con alcune illustrazioni dei testi originali

La narrazione, sotto forma di dialogo tra un Veneziano e un
Peregrino, è quanto mai dilettevole ed attraente. La storia, l'arte,
le imprese, le tradizioni, i costumi, le leggi di quella che fu per
13 secoli - dopo Roma - l'unico stato italiano indipendente e glorioso,
sono descritte con mirabile vivacità ed efficacia. Opera eminente
d'erudizione e divulgazione insieme.

Volume in 8° di circa 500 pagine con sopra coperta di Carlo Dalla Zorza

PRETIANA - Collana della più ricercata opera classica
Volumi in 8° di circa 900 pagine, finemente stampati e rilegati in
edizione di lusso

COSMOPOLIS - Collana di opere varie in form. 32°

JUVENILIA - Raccolta di opere per ragazzi, in
grande formato, con illustrazioni.

Esclusiva di vendita:

MOSTRA DEL VERONESE

Catalogo illustrato a cura di R. PALLUCCHINI

MOSTRA DEGLI INCISORI VENETI DEL SETTECENTO

Catalogo illustrato a cura di R. PALLUCCHINI

"GALLERIA VENEZIA"

VENEZIA - CAMPO MANIN 4252 - TEL. 24564

MOSTRA PERMANENTE
D'ARTE CONTEMPORANEA

Il programma della Galleria è racchiuso
nel suo nome: accogliere, senza esclusione
di tendenze, tutti gli artisti degni di
questo nome, di qualsiasi regione o na-
zionalità essi siano; soprattutto valoriz-
zare quegli artisti, i quali, nell'arte loro,
riflettono la tradizione dell'arte vene-
ziana, intesa non con grettezza e pedissequa
freddezza accademica, ma come lezione
sempre attuale di energia, di aderenza
alla natura, di sempre attivo riflesso
di vibrazioni vitali.

Inaugurazione della 1ª Mostra 31 Marzo 1945



PERIZIE - RIPARAZIONI
DISINFEZIONI-LAVATURA
C U S T O D I A
ACQUISTO E VENDITA
DI OGGETTI D'ARTE
A P P L I C A T A

RINOMATA DITTA VENEZIANA

RASCID BAHAM
AGENZIA DI AFFARI
SAN MARCO
VIA 22 MARZO, 2380
TELEFONO 24-736

CATALOGO DELLE PUBBLICAZIONI D'ARTE E DI CULTURA EDITE DEL COMUNE DI VENEZIA

- Volumi staccati dell'edizione critica delle opere di C. Goldoni a cura di G. Ortolani; in broccura, ciascheduno L. 150.—
Si accettano prenotazioni per la 2ª parte del XXXV volume in corso di stampa; in broccura .. 700.—
- Marchesi, Storia della difesa e rivoluzione di Venezia negli anni 1948-49 .. 80.—
- Il Campanile di S. Marco riedificato, 1912 .. 80.—
- Catalogo della Mostra del Settecento Italiano (restano poche copie) .. 40.—
- Catalogo della Raccolta Numismatica Papadopoli Aldo-brandini, compilato da Giuseppe Castellani, 1925, 2 vol. .. 250.—
- Paoletti, La Scuola Grande di San Marco, 1929, (rilegato in tela) .. 250.—
- Catalogo della Mostra delle Feste e Maschere Veneziane, a cura di G. Lorenzetti, 1937 .. 40.—
- Catalogo della Mostra del Tintoretto, a cura di Nino Barbantini, 1937 (edizione ridotta, copertina azzurra) .. 30.—
- Catalogo della Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, a cura di R. Pallucchini, 1939 .. 25.—
- Catalogo della Mostra delle Lacche Veneziane del Settecento, a cura di G. Lorenzetti, 1939 .. 40.—
- Catalogo della Mostra delle Maloliche Venete del Settecento, a cura di G. Lorenzetti, 1939 .. 60.—
- (*) Catalogo della Mostra del Veronese, a cura di R. Pallucchini, 1939 (II edizione, rilegato in tela) .. 70.—
- Guida della Chiesa di S. Sebastiano, a cura di Enrico Motta, 1939 .. 10.—
- Fascicolo speciale dell'Emporium (marzo 1939) dedicato a Paolo Veronese (con scritti di G. Fiocco, A. M. Brizio, L. Coletti, V. Moschini, R. Gallo) .. 15.—
- (*) Catalogo della Mostra degli Incisori Veneti del Settecento, a cura di R. Pallucchini, 1941 (II edizione) .. 50.—
- (*) Per il Catalogo della Mostra del Veronese e quello della Mostra degli Incisori Veneti del Settecento, i Librai dovranno rivolgersi per le ordi-

Catalogo di Ca' Rezzonico, a cura di G. Lorenzetti, 1940
(III edizione) L. 40.-

zioni alla Libreria Serenissima, S. Giuliano, Venezia, che ne è la depositaria. La Libreria Serenissima praticerà lo sconto ordinario.

Per ordinazioni di tutte le altre edizioni i Librai sono pregati di rivolgersi all'Ufficio Turismo del Comune di Venezia. Lo sconto praticato ai Librai è del 20% sui prezzi segnati nel presente listino.

Le spese di posta sono a carico dell'acquirente.

In alcune pubblicazioni rimangono solo poche copie: per cui non si garantisce di poter rispondere alle varie ordinazioni.

=====

Pulizia UFFICI - APPARTAMENTI
NEGOZI - PAVIMENTI
VETRI - TAPPEZZERIE

Appalti STATALI E PARASTA-
TALI. ENTI, BAN-
CHE, ISTITUTI

VENEZIA
PADOVA

LA PULTRICE
IMPRESA SPECIALIZZATA PER LA PULIZIA

PERSONALE
SPECIALIZZATO
E DI FIDUCIA - SER-
VIZIO RAPIDO - ACCU-
RATO - ECONOMICO - ASPI-
RAPOLVERE E LUCIDATRICI
ELETTRICHE DELL'IMPRESA
- REFERENZE E GARANZIE -

PREVENTIVI A RICHIESTA

=====

CASSA DI RISPARMIO DI VENEZIA

Fondata nel 1822

Patrimonio Lire 20.503.200,25

SEDE CENTRALE VENEZIA - Campo Manin
Agenzia di Città N. 1 " - Ponte del Baretteri
Agenzia di Città " 2 " - S. Sofia - Palazzo Sagredo

FILIALI E AGENZIE: ANCONA VENEZIA, CAVARZERE, CHIOGGIA, DOLO,
JESOLO, LIDO, MESTRE, MESSINA, MIRA, MURANO, NOALE, PORTOGRUARO,
PORTOMARCONA, S. DONA DI PIAVE, S. MICHELE AL TAGLIAMENTO, S. STINO
DI LIVENZA, STUA

Al 31 dicembre 1944 i depositi Lire 705.870.410,64 - Istituti N. 97.169
Esigibilità per opere assistenziali e beneficenze dal 1920 al bilancio 1944 L. 40.000.000

Lire 100

L'OSSERVATORE ROMANO — 2 Settembre 1945

CINQUE SECOLI di pittura veneta

VENEZIA, agosto.

(M. M.) — Organizzata a cura del Comune di Venezia, sotto la presidenza del sindaco prof. Giovanni Ponti, e la direzione del prof. Rodolfo Palucchini, continua a ottenere successo di pubblico e critica la Mostra di arte veneta, ospitata nei vasti e luminosi saloni del museo Correr, alle Procuratie Nuove.

Le opere raccolte sono 192 e rappresentano l'attività di 33 artisti, da Paolo Veneziano a Giuseppe Bernardino Bison.

Non diremo ch'esse compendino quanto di più notevole e significativo abbia prodotto la pittura veneta nei cinque secoli di cui la Mostra offre una copiosa panoramica — alcuni capolavori presentati alle due Mostre di Palazzo Venezia, a Roma, sono assenti —; tuttavia, esse sono più che sufficienti per consentire allo studioso una guida cospicua per seguire il ciclo pittorico veneziano attraverso i secoli.

Inoltre, in merito ad alcuni recenti restauri — es. «Gesù Crocifisso» della bottega di Paolo Veneziano — lo studioso può meglio apprezzare particolari precedentemente sfuggiti alla sua attenzione: vagliare talune rivendicazioni — es. «La pietà» di Pietro Marscalchi —; seguire la valorizzazione odierna di Francesco Maffei; fare raffronti sui diversi orientamenti di alcuni artisti: es. su Giambattista Piazzetta ne «L'estasi di San Francesco» (a. 1721) e ne «I Santi Vincenzo, Girolamo e Lorenzo Bertrando» (a. 1739).

Proprio per agevolare questi raffronti, (la collocazione abbinata delle due grandi tele del Piazzetta e indovinata) avrebbe di molto giovato che

per ogni artista fosse stato seguito il concetto espositivo di presentare le opere a sé, in modo da evitare (come ad es. per il curioso «Ritratto di Amedeo Scuter» di Antonio Canova, incluso come nella saletta dei Longhi) possibili equivoci o distinzioni.

Comunque, e per la raccolta di opere lontane dai grandi centri — es. i Pordenone di Susegana e di Montebelluna —; di pittori poco o mai noti — es. «Lo spozialio mistico di S. Caterina» di Francesco Verla; la «Santa Martire in gloria» di Giulia Lama, ecc. — o, come abbiamo dianzi accennato, restaurati con fini accorgimenti, l'insieme ha un valore di prim'ordine e merita il più alto elogio. Non va dimenticato che al raduno di tante opere cospicue ha contribuito l'interessamento di S. Em. Rev. ma Beato Piazza, Patriarca di Venezia, il quale ha acconsentito al prestito di preziosi dipinti appartenenti a chiese e istituti religiosi del Patriarcato.

Ricordiamo, inoltre, una gemma da pochi conosciuta nell'originale, perché nella piccola Este: la enorme tela di Giambattista Tiepolo conservata nella Chiesa delle Grazie di quella cittadina: «S. Tecla libera Este dalla peste».

Unici dipinti appartenenti a privati, ma che con molte probabilità passeranno in patrimonio della città, sono i quattro Francesco Guardi di palazzo Labia, già proprietà Stucky, che consentono di apprezzare appieno il Guardi figurata.

Completa la rassegna, una intelligente scelta di 47 libri miniati veneziani, in cui risaltano Prose e Commissioni ducali, mariesole, ecc. in ottimo stato di conservazione.

Manifestazioni d'arte consimili, mentre contribuiscono ad arricchire le menti dei conterranei, permettono di vieppiù far considerare agli stranieri, in questo speciale momento, il livello raggiunto dalla civiltà italiana, il culto del bello sviluppato nei secoli nella penisola e, con esso, il cammino trionfante della Chiesa, nei secoli.

3076

20124/4/3

0720

785016

L'OSSERVATORE ROMANO DELLA DOMENICA 24 AGOSTO 1943

Il Leone di S. Marco rivede la sua laguna

Quanta luce inestinguibile di fede, storia ed arte perviene dal sinuoso frontone dell'Evangelista, che primo propaga la fede cristiana sulle coste dell'Adriatico settentrionale ed apostolico del Messandria, chiamata alle isole di Rado, durante una traversa, che la fatale salvezza ecclesiastica, personifica il destino di Venezia? E dove non si perdono le energie, sembrate più nuove che forme, del magnifico leone marchigiano, che i figli della Repubblica disseminano da un capo all'altro del bacino Mediterraneo, a testimoniare e tutta insieme, della loro latina e cattolica civiltà?

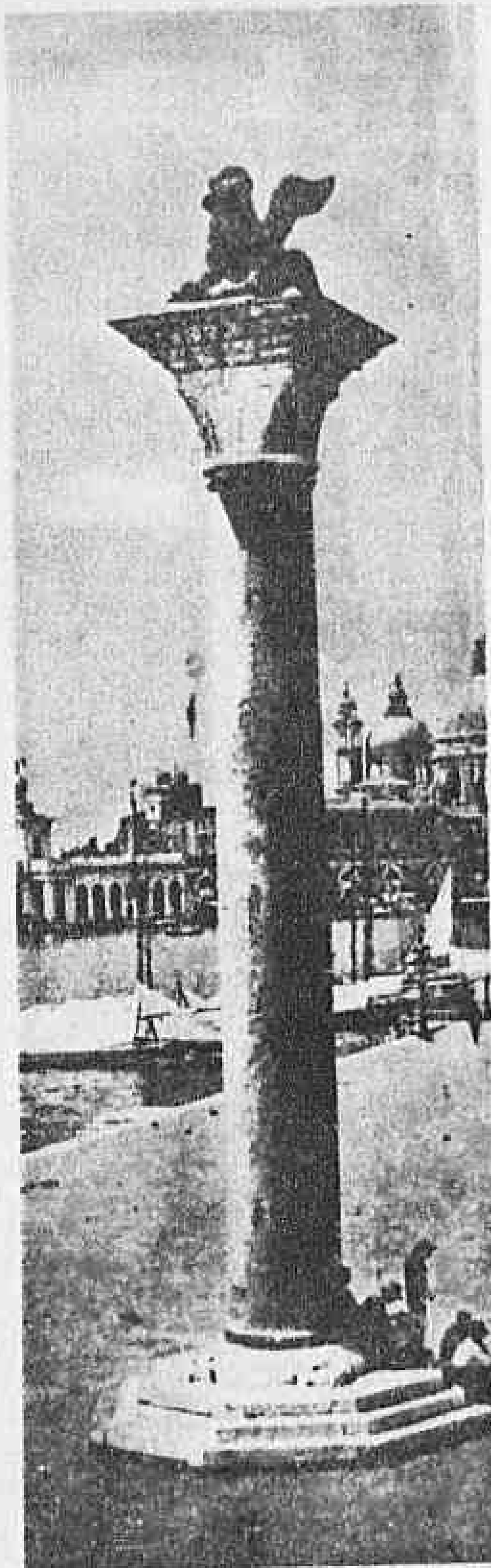
Ma il simulacro prodigioso e diletto al cuore della metropoli lagunare rimane per sempre quello che fu esaltato sopra una delle due gigantesche colonne di Ulisse, delle mitiche lazzarette di San Marco in via del'isola di San Giorgio, fra la classica fontana, eretta dal genio di Jacopo Sansovino, a destra, e il fuso linceo stupefatto del Palazzo Ducale, dall'altra lato. La massa bronzea dell'altare quadrupede non si sa nemmeno precisamente da quale vetusta officina d'arte provengano e per quale darsi che il loro nucleo originario risalga agli assiri ed ai persiani; ma tutti noi lo ammiriamo senza perdersi ad analizzare i particolari, per la maestà e rude bellezza che lo contraddistinguono, per il dinamico fervore che lo anima.

Insieme con la statua gemella del San Teodoro, eretto in arco sulla colonna di destra, a commemorare il legionario ariano, che salvò il marittimo sotto l'incendio e fu il primo protettore di Venezia, il leone veneto per eccellenza ha sempre, da secoli e secoli, recato il saluto della città, nata sulle acque, a quanti attraversano le tranquille distese della laguna per attingere ad una delle fonti più salutari della poesia e dell'arte universale.

Entrambi i simulacri dovettero abbandonare, qualche anno fa, i fastigi su cui posavano, che i bellissimi capitelli a pannello, di gusto rinascimentale, onde sottrarsi alle eventuali offese di una guerra senza scampo. E se, per volontà divina, quell'insuperabile prodigio millenario che è Venezia ha potuto rimanere flessa nella fermenta, non furono tuttavia risparmiate ai veneziani, come agli altri cittadini della penisola, le lunghe traversie materiali e soprattutto morali.

Ma l'ideale della pace è spuntata, ormai, sulla laguna; tornano a splendere nel sole i mosaici della Basilica aurea e sull'arso arcone centrale di quella fronte pregevole hanno fatto le loro riapparizioni i quattro cavalli di rame dorato, d'ellena eleganza, che ornarono l'ippodromo di Costantinopoli e risorsero nei secoli la conquista eroica di quella Roma d'occidente, dovuta nel 1204 al grande capo condottiero Enrico Dandolo.

La statua del paltano san Teodoro non può ancora raggiungere di nuovo la esultanza della Piazetta, avuto riguardo al suo precario stato di conservazione; ha ripreso però, in questi giorni, il suo simfonico ufficio il Leone magnanimo, sotto il libero cielo adriatico, e lui voglia che esso non debba mai più allontanarsi, per motivi di bellica emergenza, da quel luogo che la fede, la storia e l'arte, non soltanto veneziane, additano alla venerazione del mondo intero.



go che la fede, la storia e l'arte, non soltanto veneziane, additano alla venerazione del mondo intero.

d. n.

2075

20124/41B

10 AGO 1948

L'OSSERVATORE ROMANO — 10 Agosto 1948

I cavalli di San Marco ritornano

VENEZIA. 9.

I quattro cavalli di bronzo che adornano la facciata della Basilica di San Marco, sono stati nuovamente issati stamane al loro posto. Si ricorda il detto popolare, che ha avuto anche questa volta conferma, che ogni qualvolta gli stessi vengono rimossi, cade un impero. Anche la pala dell'Assunta, del Tiziano, uno dei più celebri dipinti del mondo, è stata ricollocata stamane sull'altare maggiore di Santa Maria dei Frari. (Ansa).

3074

20124/4/B

10 AGO 1948

DOMEXICA

5 AUG 45

5 AGO 1945

Note del Critico d'Arte

arte uscite in America tra il 1940 e il 1944 e nella "Gazette des Beaux Arts" del 1943-44.

...

1) **ALLA MOSTRA DEI CINQUE SECO. LI DI PITTURA VENETA**, inaugurata il 21 corrente a Venezia nelle sale delle Procuratie Nuove, sono esposti circa duecento dipinti scelti fra quelli che i Musei e le Chiese delle province Venete depositarono a Venezia durante il periodo bellico. La Mostra, che dà un lineamento completo della pittura veneta da Paolo Veneziano al Tiepolo, offre l'occasione, che verosimilmente non si ripeterà, di poter vedere riunite opere di eccezionale importanza, normalmente sparse in piccoli centri provinciali, come l'Assunta di Lorenzo Lotto (Cattedrale di Asolo), il S. Paolo del Carpaccio (San Domenico di Chioggia), la Madonna di Cima da Conegliano (Chiesa degli Zoccoli di Este), la Predica di S. Paolo di Jacopo Bassano (Parrocchiale di Marostica), il Miracolo di S. Onofrio di Giandomenico Tiepolo (Merengo), il Miracolo di S. Antonio di Giambattista Tiepolo (Arcipretale di Merano), la Madonna e Santi del Pordenone (Moriago), l'Adorazione dei Pastori del Capriolo (Motta di Livenza), i SS. Rocco e Sebastiano di Giambattista Tiepolo (Duomo di Novecenta Vicentina), la Pietà dei Marescalchi (Bassanillo, Padova), la Adorazione dei Magi dei Maffei (Chiesa dei Filippini di Padova), la Madonna e Santi di Lorenzo Lotto (S. Cristina al Tiverone), il Crocifisso di Jacopo Bassano (Chiesa di S. Teonisto di Treviso), l'Annunciazione di Tiziano (Duomo di Treviso), il Polittico di Cima da Conegliano (S. Fior, Conegliano), l'Annunciazione dei Precursori (S. Maria del Meschio), la Pietà del Buonconsiglio (Santuario di Montebelluna di Vicenza) ed altre. Gli studiosi trarranno grandi vantaggi da questa esposizione e talune pitture, come quelle dei Maffei provenienti da Chiese di Vicenza, come il Cima da Conegliano di S. Fior, o il Bassano di Marostica, o il Lotto di S. Cristina al Tiverone, o il Tiepolo di Novecenta Vicentina, avranno rare e proprie rivelazioni.

+ + +

lezioni private fiorentine. Comincia con la celeberrima pala del Perugin e arriva fino ai nomi più gloriosi dell'impressionismo. La sezione antica, pur avendo pezzi di gran pregio, non è certo tale da consentire un giudizio adeguato sui caratteri della pittura francese; la sezione moderna è quella che manda in visibilio il pubblico e gli artisti, poi che da noi è cosa rarissima poter vedere originali dei maestri francesi dell'800 e degli ep. ponti: Van Gogh, Utrillo, ecc. Tuttavia è anch'essa poco più di un'ombra della grande rivoluzione artistica che ha influenzato tutto il mondo contemporaneo delle arti (notevoli, benché non tra le cose più alte del maestro provenzale, i Cézanne della collezione Loeser). Amedeo Modigliani, conformemente ai trattati di arte moderna francese, figura nella mostra come espressione del "Génie de la France" ed è almeno curioso che siamo proprio noi italiani a convalidare la cosa; noi che non ci siamo sognati mai, nemmeno nei furori nazionalistici, di dare cittadinanza italiana al Poussin, tanto per fare un esempio alla portata di chiunque.

F. B.

A FIRENZE si è aperta la MOSTRA DELLA PITTURA FRANCESE, allestita in Palazzo Pitti con

le opere possedute dalle Gallerie pubbliche e dalle col-

3073

5 AGO 1945

15 GIU. 1945

L'OSSERVATORE ROMANO — 15 Giugno 1945

NOTIZIE ITALIANE

(Continuazione della 1ª pagina)

La più fragile città del mondo

VENEZIA, giugno.

(G. V.). — Dire che Venezia ha veramente potuto sperimentare la miracolosa, evidente assistenza celeste in questi anni di guerra voluta da superbi e tristi, tutti male perché Dio punisce i superbi e disperde coloro che vogliono le discedere, il sangue e le stragi per preconcetto, non è che dire una cosa solare davvero.

La « Regina dell'Adriatico » è infatti, si può dire, meno nelle sue frazioni agricole-industriali, Mestre, Marghera, ecc., meno qualche isola ortofrutticola dell'estuario e qualche zona di Chioggia e litorale. Il tremendo scoppio in marittima del 21 marzo, quando aerei americani inseguivano e colpivano trasporti di munizioni e altro materiale da guerra, che i tedeschi non si peritavano di far passare ai margini di Venezia, ha portato un vero disastro di invetrate e con le abitazioni hanno sofferto monumenti, palazzi e chiese, San Marco compresa. Ma tuttavia si può ben dire che Venezia è « infatti ».

Già liberata da sacchi, supercostruzioni di protezione, attende di veder risalire sulla Basilica per la terza volta in un secolo e mezzo i quattro cavalli. A proposito dei quali, si ricorda: quando Genova disse di « imprigiarli », perdette la battaglia di Chioggia, quando vennero tolti da Napoleone segnarono il trionfo del più effimero impero, quando furono trasportati altrove durante l'altra guerra e in Austria si era scritto su giornali e su riviste che « si doveva portarli a Vienna », l'impero austriaco venne sommerso; ed ora mentre levati ancora una volta, i tedeschi pensavano di trasportarli in Germania, la Germania è caduta. I cavalli di San Marco che furono di Roma, che emigrarono in Oriente, che vennero in Venezia, preda di guerra della vittoria strepitosa di Costantinopoli (1204) si van facendo leggendari.

I veneziani e i veneti delle Diocesi delle Tre Venezie considerano e non dimenticano quanto ha fatto in questi anni di guerra, in questi mesi precedenti la liberazione, in questo tempo di assestamento l'Enrico Cardinale Patriarca e con lui gli Arcivescovi e Vescovi della Regione. Essi hanno reso ancor più visibile quali ministri della sua misericordia, la protezione di Dio.

I solenni Te Deum che si sono succeduti dopo la liberazione, le funzioni di grazie del popolo con a capo i maggiori delle città, dei paesi e delle isole, e degli stessi Alleati, — ricordiamo la suggestiva cerimonia di grazie in S. Marco — dimostra come e quanto il popolo senta questa verità. Testimonianza più eloquente ne è questa settimana che i veneziani e i veneti dedicarono alla SS.ma Nicopeja, durante la quale pellegrinaggi dalle parrocchie del Patriarcato e anche di città viciniori rendono pubbliche grazie alla Vergine-Madre. Funzioni particolari anche serali si svolgono nella Basilica Marciana, ove sull'altare maggiore è posta la miracolosa immagine della « Signora delle Vittorie ». Domenica 17 una grandiosa processione, cui parteciperanno Clero e popolo con le Scuole Grandi, le Arciconfraternite, le Pie Unioni, ecc. si svolgerà in Piazzetta e in Piazza S. Marco e si rinnoverà il voto già fatto durante la guerra di completare cioè al più presto, anche nelle sue sacre suppellettili, il Tempio Votivo dell'Immacolata al Lido.

3072

2012 4/4/B

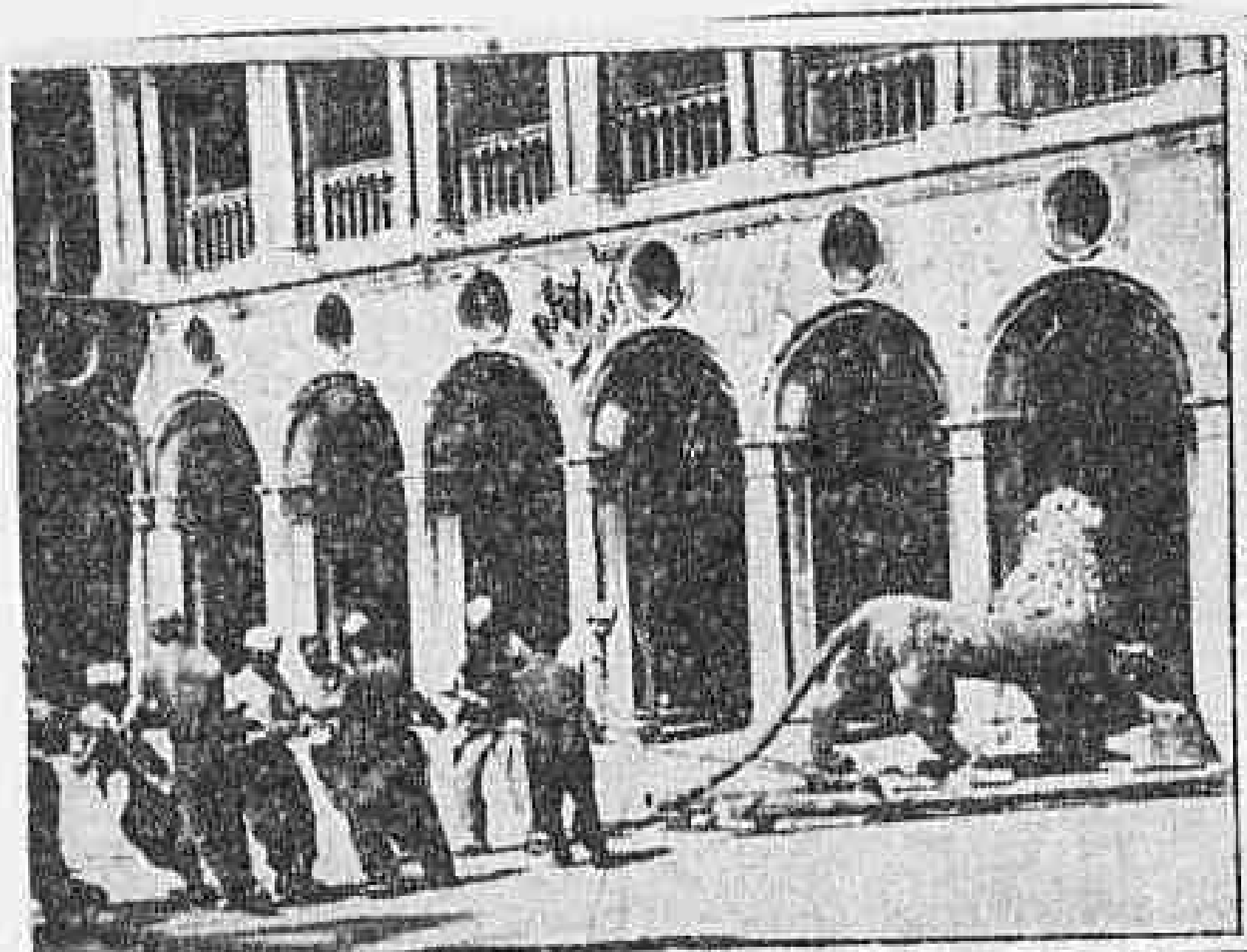
15 GIU. 1945

0 7 2 4

E 810.
G. F. 10.14.

2

UNION JACK, June 8, 1945 1



Venice is bringing out her great bronze art works from their war-time hiding place in the ducal palace cellar and setting them up in the palace courtyard on exhibition for troops. Here workmen are moving the famous bronze lion, which in peacetime stood at the top of a column near St. Mark's Cathedral.

3071

20124/4/13

E 810. 1945

2001 1045

Difficoltà non insormontabili

Il discorso del Generale

È con grande piacere — egli ha detto — che sono oggi venuto a Venezia, per dichiarare aperta questa Mostra internazionale di famosi e belle opere d'arte. I tesori di Venezia sono tesori del mondo intero. Il mondo intero si avverte e si appassiona per tema che questi valorosi artisti del nostro danneggiato Patrio il mondo ciella si rallegra per la loro salvezza.

Quando, mesi or sono, cominciai a studiare il mio grave compito nell'ad-

Così oggi i soldati delle armate germaniche rimangono sul suolo italiano soltanto come prigionieri e il fascismo è abbattuto. Ma ciò è avvenuto a caro prezzo. Io ho viaggiato in questa paese per nove mesi, percorrendo le mie distanze da Reggio Calabria a Brindisane, da Lecce in Apulia a Torino.

Difficoltà non insormontabili

Il risorgimento d'Italia non sarà facile. Le perdite sono state grandi. Le fucile e altri, come lo sono Crispien e Adua, ci sono molte altre famiglie e che sono veramente disastrosi: Cusano, Viterbo, Formello, Terracina, Alatri, Cervinara, Pescara, Anagni, Terni e tante altre. Non sarebbe bene per l'Italia accendere, se coloro che sono sfuggiti alla distruzione al appannaggio della loro buona sorte, però rimpicci di coloro che hanno sofferto.

È soltanto quando la polvere della guerra è dissipata e la tensione nervosa della battaglia è attenuata che appaiono chiare le torse visive della guerra. Allora viene il pericolo della depressione e della delusione.

Le difficoltà sono grandi, ma non insormontabili, se tutti siano pronti a cooperare.

Sopra tutto ci sarà bisogno, in merito a tutti questi problemi, dello spirito della vera democrazia. Quello spirito che cala in strada e l'oppressione come mezzo al governo,

Uno spirito che crede nella libertà, nella comprensione, nella carità. Uno spirito che accetta la responsabilità, che si sente con dedizione e con la sua vera ricompensa nel bene di tutti.

Il discepolo è stato incoraggiato
a parlare.

È seguita la visita alla Montn, do-
o di che il Generale ha nominato

Per mostrare il cambiamento regio-
nale della Venezia Generale briga-
diera D'Amico ha inaugurato, con so-
lenne cerimonia, la mostra d'arte e
Palazzo Ducale, nella quale sono rac-
colte le opere di scultura in marmo e
in bronzo — fra cui i famosi coralli
di S. Marco — messe al sicuro du-
rante l'occupazione germanica.

Erano presenti le maggiori autorità
cittadine e molte notabilità specia-
lmente del mondo artistico.

Dopo avere ascoltato il saluto del
Sindaco, il generale D'Amico ha pre-
sentato il seguente discorso.

Il discorso del Generale

E' con grande piacere — egli ha de-
clarato — che sono oggi venuto a Venezia,
per dichiarare aperta questa Mostra
di famosi e belli opere d'arte.

I tesori di Venezia sono tesori del
mondo intero. Il mondo intero ama
la bellezza per come questa
si esprime in forme che questa
Tutto il mondo ci si raccoglie per
la loro bellezza.

Quando, miei or sono, cominciai a
studiare il mio grave compito nell'i-

ni erano basati sulla presunzione che i
italiani in alta Italia avrebbero inpen-
ti. Ora invece abbiamo trovato che
gran parte di ciò che ci aspettiamo
di trovare in rovina è intatto ed in
condizioni di funzionamento. Ciò ren-
de più facile il compito di ricostruire
l'Italia.

Che la fine sia venuta così presto e
che l'Italia del nord sia stata così po-
co toccata dalla guerra è dispiacevole
per cause principali. Lontana nel nord
le grandi Armate delle forze anglo-
americane e della Russia sfarano aggre-
solando il fronte della Germania pro-
pria. Al sud, nella valle del Po, si
svolgeva una campagna che, quando
se ne scriverà la storia, sarà conside-
rata come un capolavoro di strategia.

In appena poco più di tre settimane,
dal 9 aprile al 2 maggio, le intere Ar-
mate tedesche del sud-ovest, quasi un
milione d'uomini, erano trasposte e
battute nel campo delle Armate Al-
late sotto il comando del Marscial-
lo Alexander. Una vittoria così rapi-
da e clamorosa è veramente senza pre-
cedenti nell'intera storia della guerra.
Qui e nelle montagne del nord, i na-

Difficoltà non insormontabili

Da per tutto quante lunge e larga
l'Italia piacciono le tombe dei soldati
alleati, isolate o in piccoli gruppi o
nei grandi cimiteri militari. Levere
i nomi sulle lapidi è come passare in
rivista il mondo. Perché i soldati di
ogni paese del mondo civile sono ve-
nuti a combattere in Italia. Inglesi,
Svedesi, Americani, Francesi e Po-
laci, uomini provenienti dalle prin-
cipali patrie del Canada, dagli ostepa-
ni del sud Africa, dell'Australia, dalle
isole della Nuova Zelanda, prodi
guerrieri giunti dalle pianure dell'In-
dia o dalle solitarie alture dell'O-
malala, da innumerevoli isole dell'O-
ceano, un grande esercito vendicava-
re. E molti non tornavano mai più.
Alle loro case, le loro ossa giacciono
qui sotto l'azzurro cielo d'Italia. Ma
la loro memoria è custodita religiosam-
ente nelle loro case e, dall'est all'o-
vest, dal remoto Antipodi, degli occhi
si volgono verso l'Italia e negli an-
ni di avanzata della vita in tutte le lin-
gue dicono: «Mio figlio, mio marito,
mio padre, mio fratello, morì perché
l'Italia potesse essere libera, così come
io e oggi questa libera Italia».

Il risorgimento d'Italia non sarà fa-
cile. Le perdite sono state grandi. La
Venezia è salita, come lo sono Greta-
to e Asti, ci sono molte città jomo-
se che sono gravemente danneggiate:
Cassino, Viterbo, Frosinone, Terrac-
ina, Anagni, Civitavecchia, Pescara,
Lecce, Terni e tante altre. Non so-
rebbe bene per l'Italia occupare, re-
golarmente che sono sfuggiti alla distru-
zione si appannano della loro buona
sorte, poco curandosi di coloro che
hanno sofferto.

Il soltanto quando la polvere della
guerra è dissipata e la tentazione ner-
mana della battaglia è allentata che
appassano chiare le loro rovine della
guerra. Allora viene il pericolo della
depressione e della delusione.

Le difficoltà sono grandi, ma non
insormontabili, se tutti sono pronti a
cooperare.

Sopra tutto ci sarà bisogno, in me-
zo a tutti questi problemi, dello spi-
rito della vera democrazia. Quello
spirito che edifica la civiltà e l'oppres-
sione come mezzi di governo.

Uno spirito che crede nella libertà,
nella comprensione, nella carità. Uno
spirito che accetta la responsabilità,
accetta di servire con dedizione e
trova la sua vera ricompensa nel be-
ne di tutti.

Il discorso è stato calorosamente
applaudito.

E' seguita la visita alla Mostra, do-
po di che il Generale ha partecipato
a una colazione offerta dal Sindaco
nel Palazzo Reale. Nel pomeriggio l'i-
niere ospite si è recato a visitare S.
E. il Palazzo.

70124/41B

COMMIERS PADOVANO

3 giugno 1945

IL COMMISSARIO REGIONALE DUNLOP

Inaugura a Venezia la mostra dei tesori d'arte.

Venezia, 2.

Ieri mattina il Commisario Regionale della Venezia, Generale Dugliere Dunlop ha inaugurato, con solenne cerimonia, la mostra d'arte e del tesoro Venezia; nella quale sono raccolte le opere di scultura in bronzo e in legno - fra cui i famosi cavalli di S. Marco, - messe al sicuro durante l'occupazione germanica.

Erano presenti le maggiori autorità cittadine e molte notabilità specialmente del mondo artistico.

Dopo aver ascoltato il saluto del sindaco, il Generale Dunlop ha pronunciato il seguente discorso.

Il discorso del generale.

E con grande piacere - egli ha detto - che sono oggi venuto a Venezia, per dichiarare aperta questa Mostra di tesori e delle opere d'arte.

I tesori di Venezia sono tesori del mondo intero. Il mondo intero stava in apprensione per tema che questi tesori artistici fossero danneggiati. Tutto il mondo civile si rallegra per la loro salvezza.

Quando, mesi or sono, cominciai a studiare il mio grave compito nell'Italia nord-orientale, tutti i nostri piani erano basati sulla previsione che i danni in Italia sarebbero ingenti. Ora invece stiamo trovato che gran parte di ciò che ci aspettavamo di trovare in provincia è intatto ed in condizioni di funzionamento. Ciò rende più facile il compito di ricostruire l'Italia.

Che la fine sia vicina così presto e che l'Italia del nord sia stata così poco toccata dalla guerra è dipeso da tre cause principali. Lontano nel nord le grandi Armate delle forze anglo-americane e della Russia stavano sgretolando il fronte della Germania propria. Al sud, nella valle del Po, si svolgeva una campagna che, quando se ne scriveva la storia, sarà considerata come un capolavoro di strategia. In appena poco più di tre settimane, dal 9 aprile al 2 maggio, le intere Armate tedesche del sud-ovest, quasi

Ieri mattina il Commissario Reginaldo della Venerabile Brigadiere Dunlop ha inaugurato, con solenne cerimonia, la mostra d'arte e talmente questa volta sono raccolte le opere di scultura in bronzo e in ferro - fra cui i famosi cavalli di S. MARCO - messe al sicuro durante l'occupazione germanica. Erano presenti le maggiori autorità cittadine e molte notabilità specialmente del campo artistico.

Dopo aver ascoltato il saluto del sindaco, il Generale Dunlop ha pronunciato il seguente discorso.

Il discorso del Generale.

« Con grande piacere - egli ha detto - che sono venuto a Venezia, per dichiarare aperta questa Mostra di Lapide e delle opere d'arte.

I tesori di Venezia sono tesori del mondo intero. Il mondo intero stava in aspettazione per vedere che questi tesori artistici fossero danneggiati. Tutto il mondo civile si rallegra per la loro salvezza.

Quando, cessò la guerra, eccitata a studiare il mio grave compito nella Italia nord-orientale, tutti i nostri piani erano basati sulla previsione che i danni in Italia sarebbero ingenti. Ora invece abbiamo trovato che gran parte di ciò che ci aspettavamo di trovare intatto è intatto ed in condizioni di funzionamento. Ciò rende più facile il compito di ricostruire l'Italia.

Che la fine sia venuta così presto e che l'Italia del nord sia stata così poco toccata dalla guerra è dipeso da tre cause principali. Lontano nel nord le grandi armate della forze anglo-americane e della Russia stavano acciollandosi il fronte della Germania propria. Al sud, nella valle del Po, si svolgeva una campagna che, quando se ne scriveva la storia, sarà considerata come un capolavoro di strategia. In appena poco più di tre settimane, dal 9 aprile al 2 maggio, le intere armate tedesche del sud-ovest, quasi un milione d'uomini, erano travolte e catturate nel campo delle Alpi. Alleate sotto il comando del Maresciallo Alexander. Una così rapida e dinamica è veramente senza precedenti nella storia della guerra. Qui e nella montagna del nord, i valorosi partigiani bloccarono le vie di comunicazione e intrapresero preservative le guarnigioni e con estremo coraggio e intrepidezza presero la guerra distruggendo gli impianti elettrici e gli altri stabilimenti da cui dipende in così larga misura l'economia d'Italia.

Così oggi i soldati della nostra armata germanica rimangono sul suolo italiano soltanto come prigionieri e la Germania è abbattuta. Ma

2012 4/4/B

11

0 7 2 9

ciò è avvenuto a caro prezzo. Io ho viaggiato in questo paese per nove mesi, percorrendo le vie d'Italia da Reggio Calabria a Brenesone, da Lecce in Apulia a Tolmezzo.

Difficoltà non insormontabili.

Da per tutto quant'è lunga e larga l'Italia giacciono le tombe dei soldati alleati, isolate o in piccoli gruppi o nei grandi cimiteri militari. Leggere i nomi sulle lapidi è come passare in rivista il mondo. Perché i soldati di ogni paese del mondo civile sono venuti a combattere in Italia. Inglesi, Svedesi, Americani, Francesi e Polacchi, uomini provenienti dalle grandi praterie del Canada, dagli altipiani del Sud Africa, dell'Australia, dalle belle isole della Nuova Zelanda, prodi guerrieri giunti dalle pianure dell'India o dalle scintillanti alture dell'Inghilterra, da innumerevoli isole dell'Oceano, un grande esercito vendicatore. E molti non torneranno mai più alle loro case; le loro ossa giacciono qui sotto l'azzurro cielo d'Italia. Ma la loro memoria è custodita religiosamente nelle loro case e, dall'est all'ovest, dai remoti Antipodi, degli occhi si volgeranno verso l'Italia e degli anni avverrà delle voci in tutte le lingue diranno: "Mio figlio, mio marito, mio padre, mio fratello, morì perché l'Italia potesse essere libera, così come io è oggi questa libera Italia."

Il risorgimento d'Italia non sarà facile. Le perdite sono state gravi. Se VENEZIA è salva, come lo sono ORVITO e AOSTA, ci sono molte città famose che sono gravemente danneggiate: CASSINO, VITERBO, PROSINONE, TERRACINA, ARBONZO, CIVITAVECCHIA, PESCARA, LIVORNO, TERNI, e tante altre. Non sarebbe bene per l'Italia avvenire, se coloro che sono sfuggiti alla distruzione si appressassero della loro buona sorte, poco curandosi di coloro che hanno sofferto.

È soltanto quando la polvere della guerra è dissipata e la tensione nervosa della battaglia è allentata che appaiono chiare le torve rovine della guerra. Allora viene il pericolo della depressione e della delusione.

Le difficoltà sono grandi, ma non insormontabili, se tutti sono pronti a cooperare.

Sopra tutto ci sarà bisogno, in mezzo a tutti questi problemi, dello spirito della vera democrazia. Quello spirito che cioè la crudeltà e l'oppressione come mezzi di governo.

Uno spirito che crede nella libertà, nella comprensione, nella carità. Uno spirito che accetta la responsabilità, accetta di servire con devozione e trova la sua vera ricompensa nel bene di tutti.

Il discorso è stato calorosamente applaudito.

La visita alla mostra, dopo di che il Generale ha parlato.

Canada, degli altopiani del Sud Africa, dei prodi guerrieri giunti dalle pianure isole della Nuova Zelanda, prodi guerrieri giunti dall'Inghilterra, da innumerevoli dell'India o dalle sentinelle antiche dell'Inghilterra, da innumerevoli volti isole dell'Oceano, un grande esercito vendicatore. E molti non torneranno mai più alle loro case: le loro ossa giacciono qui sotto l'azzurro cielo d'Italia. Ma la loro memoria è custodita religiosamente nelle loro case e, dall'est all'ovest, dai remoti Antipodi, degli occhi si volgeranno verso l'Italia e negli anni avventire delle voci in tutte le lingue diranno: "Mio figlio, mio marito, mio padre, mio fratello, morì perché l'Italia potesse essere libera, così come lo è oggi questa libera Italia."

Il risorgimento d'Italia non sarà facile. Le perdite sono state gravi. Se Venezia è salva, come lo sono CHIVITO e ASOLIO, ci sono molte città famose che sono gravemente danneggiate: CASSINO, VIENNA, BO, FROSINONE, TERRACINA, ARDEZZO, CIVITAVECCHIA, PASCARA, LIVORNO, TERNI, e tante altre. Non sarebbe bene per l'Italia avvenire, se coloro che sono sfuggiti alla distruzione si appressassero della loro buona sorte, poco curandosi di coloro che hanno sofferto.

E soltanto quando la polvere della guerra è dissipata e la tensione nervosa della battaglia è allentata che appaiono chiare le torve rovine della guerra. Allora viene il pericolo della depressione e della delusione.

Le difficoltà sono grandi, ma non insormontabili, se tutti sono pronti a cooperare.

Sopra tutto ci sarà bisogno, in mezzo a tutti questi problemi, dello spirito della vera democrazia. Quello spirito che odia la crudeltà e l'oppressione come mezzi di governo.

Uno spirito che crede nella libertà, nella comprensione, nella carità. Uno spirito che accetta la responsabilità, accetta di servire con devozione e trova la sua vera ricompensa nel bene di tutti.

Il discorso è stato calorosamente applaudito.

È seguita la visita alla Mostra, dopo di che il Generale ha partecipato a una colazione offerta dal Sindaco nel Palazzo Reale. Nel pomeriggio l'illustre ospite si è recato a visitare S. E. Patriarca.

=====

19 MAG

144

L'OSSERVATORE ROMANO — 19 Maggio 1945 —

La riconoscenza al Santo Padre per la salvezza di Venezia

Il Popolo ha avuto da un membro del Comitato di Liberazione Nazionale di Venezia alcuni particolari sugli ultimi giorni dell'occupazione tedesca della città e sull'opera svolta dall'Em.mo Cardinale Piazza. « Negli ultimi giorni della guerra — ha riferito il signor Pariset — Venezia era in continuo stato di allarme. Il Cardinale Piazza si adoperò in maniera decisiva per evitare la distruzione della città. Grazie all'intervento del Patriarca (al quale la popolazione ha tributato nei giorni scorsi onoranze commoventissime) i bombardamenti alleati furono circoscritti a zone lontane sì che non potessero ripercuotersi sui superbi edifici del centro, il cui pregio artistico e storico è assolutamente unico al mondo. Le notizie riferite dalla radio repubblicana su danni irreparabili alla Basilica di San Marco non furono che pura invenzione. La città può dirsi uscita dal pauroso conflitto praticamente immune; e di ciò va dato profondo ringraziamento al Santo Padre, che un sì prezioso intervento svolse soprattutto nei riguardi delle autorità americane. Il popolo di Venezia lo sa ed oggi la paterna figura del Pontefice evoca benedizioni sulle labbra di tutti ».

3067

20124/4/B

19 MAG. 1945

14-15 MAG. 1945

L'OSSERVATORE ROMANO
14-15 Maggio 1945

I monumenti di Venezia

VENEZIA. 14.

Si sono già iniziati i lavori di demolizione delle coperture di protezione ai monumenti cittadini. L'interno della Basilica di San Marco sta già ritornando alle sue condizioni primitive. Sono stati rimessi in luce l'ambone, il ciborio ed i preziosi capitelli delle navate.

Si è inaugurata alla Galleria del Cavallino una mostra d'arte sacra moderna. Su 52 opere presentate al concorso, 18 sono state prescelte per la mostra. Il Premio Comisso è stato attribuito a Bruno Saetti; il Premio Veneria a Filippo De Pisis ed il Premio della Galleria del Cavallino a Baldo Cuberti.

3066

14-15 MAG. 1945

20124/413

AFHQ, PWB, RADIO MONITORING REPORT No. 258, 2 Apr 45 1 April 45

Treasures Damaged in Enemy Raid

During the enemy air-raid of March 24 over Venice, the priceless frescoes painted by Tiepolo, and other important works of art, were damaged.

REPUBLICAN FASCIST BROADCASTS

(Fascist Radio - 2000 - Apr. 1)

Copy to:

20128064/B

26 Mar 45

AFHQ, PWB, RADIO MONITORING REPORT No. 252, 26 March 1945

REPUBLICAN FASCIST BROADCASTS

Funeral of Air-Raid Victims

The funeral of victims of the enemy air-raid of Tuesday last took place yesterday in Venice in the presence of the undersecretary of Popular Culture, Alfredo Cucco, local authorities and a large number of Italian and German officers. The religious ceremony was held at the Basilica of Santissimi Giovanni e Paolo, and was attended by a large number of people.

(Fascist Radio - 0800 - Mar. 26)

Copy to:

30634/4/B

23 Mar 45

Risorgimento Liberale - 23 Mar 45

La Basilica di S. Marco colpita da bombe?

La radio antifascista ha annunciato ieri sera che Venezia sarebbe stata, per la prima volta, oggetto di una azione di bombardamento aereo. Secondo la informazione diffusa da radio Milano, la Basilica di San Marco, il Conservatorio « S. Marcello » e il « fondaco dei tedeschi » (la posta centrale) avrebbero riportato gravi danni.

3062

20 124/4/B

22 Mar 45

AFH, PWS, RADIO MONITORING REPORT No. 249, 22 Mar 45.

REPUBLICAN FASCIST BROADCASTS

Ebony Raids Cause Damage

Ebony planes carried out a savage air raid on Venice, machine-gunning and bombing the city. Violent explosions took place, which damaged severely many public buildings and private dwellings.

The victims so far ascertained number fourteen dead and two hundred wounded. The Basilica of San Marco, Santa Maria Gloriosa del Prato and Santa Maria Martire, suffered serious damage. The Conservatorio Veneto and the Venice Athenaeum were also seriously affected.

Once again the Anglo-American pilots have shown Italians the kind of warfare they favor, in other words, they fight against defenceless citizens and aim to destroy our artistic treasures.

In the course of an enemy air raid on the town of Pola, which occurred early this month, the famous small Temple of Augustus was destroyed, as well as other buildings.

(Fascist Radio - 2000 - Mar 22)

Copy to:

3061

201241115

ITALY
11 Dec
Venice

NEWS DIGEST

No. 1627

11 Dec 1944

K8. DNE (for Europe), 8.22.44 (19.22), reports from Verona: Rome Radio reports that the famous bronze horses of St. Mark's in Venice were taken to Germany at the behest of the German authorities. Authoritative circles state that this in no way accords with the facts. Like all other art treasures in Venice, the bronze horses were taken to a place of safety by the Italian authorities so as to protect them from the criminal destruction in which Anglo-American pilots are wont to indulge. To allege that the bronze horses were taken to Germany merely represents part of the systematic campaign of lies already exposed by the German and Italian authorities.

20124/44B
3060

4 Dec 1944

COPY

SECRET

"D" Section Italy (Occ).

4th December, 1944

ITALIAN THEATRE HEADQUARTERS
 PSYCHOLOGICAL WARFARE BRANCH
 Unit No 12 APO 512

REPORT ON CONDITIONS IN ENEMY OCCUPIED ITALY - NO 32.

XXV. Air Raid Damage.

UDINE The railway station has been badly damaged by Allied air raids and civilian travel is prohibited.

BOLZANO The town of Bolzano has been practically destroyed; the station does not exist, nor the railway lines of BOLZANO-MERANO-BOLOGNA VERONA, which are completely interrupted.
 (P.W.R. Florence Report 5.9.44. Mario Verri).

BOLOGNA The A.I.A.R. Building in Piazza S. Martino has not been hit by the Allied bombardments.

VENICE. The record number of alerts in one day in VENICE is 14, the daily average being six. At the end of the causeway joining the city to the mainland there are bomb craters. The inhabitants often hear the crash of the coastal artillery in the Adriatic positions and usually several times daily the thunder of the German-Italian A.I. guns.... For six months now Venice has been without water supply, as bombs destroyed the water supply. Yet, in spite of the heat there were no epidemics. At every alert the light is switched off, and all other wartime restrictions prevail.
 (Transocean 5.11.44).

2012497PB

5-Dec 1944

17 Aug 1944

2

ADRIA ZEITUNG

17-8+44

Adria Ztg. 17. 8. 44 Vor Venedigs Töten

Erschütternde Anklage des Patriarchen Luftalarm während der Trauerfeier

Von unserem Korrespondenten
VENEDIG

«Wir können nicht anders als solche Kriegsmethoden, die noch dazu zum System erhoben worden sind und vom göttlichen Gesetz noch mehr verdammt werden, als vom internationalen Recht und dem Gefühl der Menschlichkeit, auf das tiefste und entschiedenste zu beklagen, so erklärte der Kardinal-Patriarch von Venedig in seiner Predigt im Markus-Dom, die er vor den Särgen der vom englisch-amerikanischen Luftangriff Verstorbenen Opfer hielt.

Der Patriarch hatte es sich nicht nehmen lassen, persönlich diesen Gottesdienst abzuhalten, obwohl er seit einigen Tagen erkrankt ist. Seine Stimme war von ausserordentlicher Erregung durchzittert. Es gelang ihm nicht, seine tiefe Bewegung zu verbergen. Er stellte fest, dass der Feind den ersten mörderischen Angriff auf das Herz von Venedig geführt habe.

Er erklärte weiter wörtlich: «Wir bemühen uns, die unvermeidlichen Gesetze des modernen Krieges zu befolgen, aber Handlungen, die praktisch auf Menschenjagd hinauslaufen, die zum schrecklichen Gemetzel ausarten, sind in keiner Weise zu rechtfertigen. Dies soll also die Zivilisation unseres Jahrhunderts sein! — so rief der Patriarch aus, in der er als Ursache solcher Verletzungen die Nichtachtung vor der Heiligkeit des menschlichen Lebens bezeichnete.

Der Trauergottesdienst fand während eines Luftalarms statt. Während der Trauerzug über den Markusplatz schritt, stoh die Menge auseinander und flüchtete, da die Motoren feindlicher Flugzeuge zu hören waren. Sie flüchtete zum grossen Teil aus Mangel an Luftschutzräumen unter die Arkaden des Markus-Platzes.

Wie die Untersuchungen der Beschädigte des Markus-Domes, die an dem historischen Bauwerk angestellt wurden, ergeben haben, sind die Fenster des Domes während

des Angriffes nicht nur durch die Auswirkungen des Luftdruckes sondern auch durch Bordbeschuss beschädigt worden. Bekanntlich befindet sich die weltberühmte Kirche seit Jahren im Zustand ernster baulicher Gefährdung. Jedem Besucher des Domes fällt die Unebenheit des Fussbodens auf, der sich erheblich wellt und in bestimmten Teilen der Kirche zu einer schiefen Ebene geworden ist. In Anbetracht des gegenwärtigen Zustandes des Domes stellt jede Bombe, die in der Nähe des Markusplatzes fällt, sei sie auch nur kleineren und kleinsten Kalibers eine Bedrohung für das weltberühmte Bauwerk dar.

Im Dogenpalast wurden nicht nur Schäden an den Glasfenstern, sondern auch am Gebäude selbst festgestellt. Eine Reihe von Steinornamenten wurde durch Splitterwirkung abgesprengt.

3858
20124/4/B

NEWS DIGEST No. 1528 17 Aug 44

Venice

K14. TP (in German for Europe), 15.8.44 (14.33), reports from Venice:

A considerable formation of Anglo-American fighter-bombers on Monday attacked the centre of Venice from a low level. The attack was directed against targets at the exit of the Grand Canal, between Santa Maria della Salute, and the Doges' Palace. The German hospital ship "Freiburg", moored immediately in front of Maria della Salute was hit. At the Doges' Palace, Santa Maria della Salute, the Procurazie and many palaces, windows and doors were shattered by blast. The priceless windows of St. Mark's and the Doges' Palace were smashed; many roofs were blown off. According to reports, 38 people were killed. Apart from the casualties on board the "Freiburg" many people on a passenger ferry were killed. The Cardinal Patriarch has visited victims at the hospital.

The "Freiburg" shows more than 200 marks from bombs and bullets (Einschläge und Einschüsse). It is officially reported that four bombs fell in the immediate vicinity, although the "Freiburg" was clearly marked as a Red Cross ship. She was also fired at by machine-guns and cannon. Of the medical personnel on board, one was killed and 11 wounded, among them the ship's medical officer. Fortunately, no wounded were on board the hospital ship at the time.

An eye-witness reports: Just before sunrise, I heard the rattling of machine-guns, which came nearer at tremendous speed. (A vivid description of the events which reached their climax when bombs were dropped on the hospital ship and the ferry follows.-Ed.) Later we learned that then people had been killed outright on the passenger steamer. The passengers had taken refuge from the machine-gun fire in the cabin when its walls were pierced by an enemy bomb. In addition, 40 passengers were injured. (An account of the damage caused in Venice follows.-Ed.)

Copy to: *Copy to: [illegible]*

1157

20124/4/B

0742