

Sarah Ferrari ha conseguito il titolo di dottore di ricerca nel 2014 presso la Scuola di dottorato in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo dell'Università di Padova. È stata successivamente titolare di un assegno di ricerca nell'ambito del Progetto strategico EVERE (European and Venetian Renaissance) presso lo stesso ateneo. Si è occupata di pittura fiamminga e di pittura bolognese della seconda metà del Cinquecento, e si è in seguito specializzata sulla pittura veneziana di fine Quattrocento ed inizio Cinquecento, indagando la complessa congiuntura culturale in cui si inserisce l'attività di Giorgione.

Rievocando il titolo di una recensione di Giovanni Testori alle mostre giorgionesche del 1978, il volume intende presentare una raccolta di saggi che, a partire dallo stretto rapporto del dipingere moderno con la cultura umanistica contemporanea, ed in particolare con la riscoperta delle fonti classiche, analizza il crescente interesse verso lo studio e la rappresentazione della natura maturato a Venezia alla fine del Quattrocento.

Le diverse metodologie e l'approccio di carattere interdisciplinare perseguiti dall'autrice offrono un'indagine a tutto campo che si inserisce nella tradizione della storia della cultura.

Gli esordi del maestro di Castelfranco vengono infatti discussi con particolare attenzione per le problematiche figurative, ma anche in relazione a fatti e a personaggi che contraddistinguono il contesto veneziano, senza tralasciare l'importante ruolo di alcune presenze estranee alla tradizione lagunare, come ad esempio quella di Perugino.

A conclusione di questo percorso si propone un approfondimento di carattere storico e documentario che intende chiarire la storia della cappella di San Giorgio nella chiesa vecchia di San Liberale a Castelfranco e della pala di Giorgione, ivi ospitata, la cui commissione da parte di Tuzio Costanzo nell'anno 1500 viene ribadita sulla base di un'attenta rilettura delle fonti.

€ 25,00

ISBN 978-88-6938-080-8



9 788869 380808

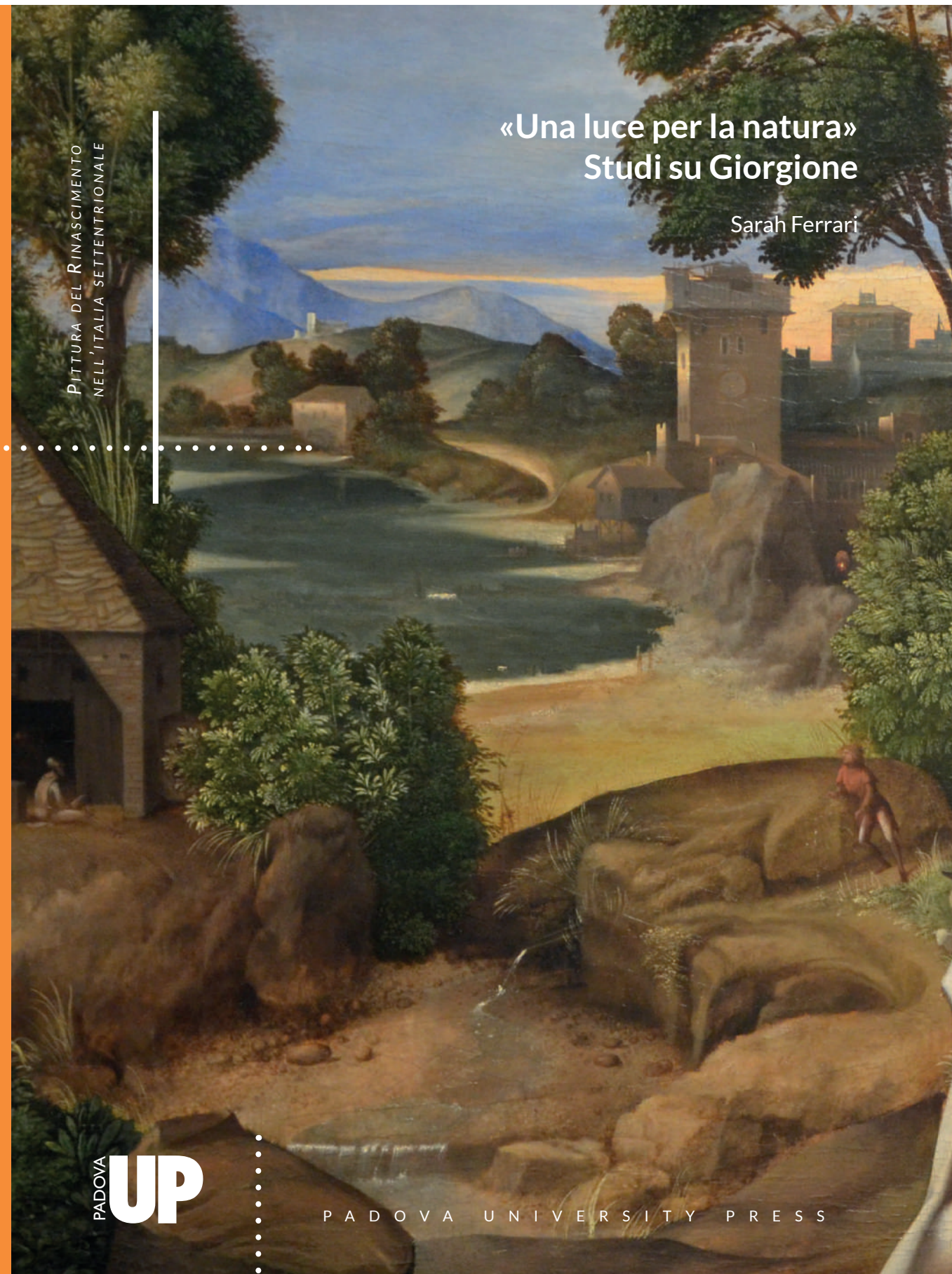
PADOVA UP

Sarah Ferrari

6

«Una luce per la natura» Studi su Giorgione

PITTURA DEL RINASCIMENTO  
NELL'ITALIA SETTENTRIONALE



## «Una luce per la natura» Studi su Giorgione

Sarah Ferrari

PADOVA UP

PADOVA UNIVERSITY PRESS

Università degli Studi di Padova  
Dipartimento dei Beni Culturali   
archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica





PITTURA DEL RINASCIMENTO  
NELL'ITALIA SETTENTRIONALE

*QUADERNI*

6

PITTURA DEL RINASCIMENTO NELL'ITALIA SETTENTRIONALE. *QUADERNI*

Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica

Le opere presentate al comitato direttivo e al comitato scientifico per la pubblicazione nella collana sono sottoposte a revisione valutativa anonima, con il procedimento in doppio cieco.

*Comitato direttivo:*

Alessandro Ballarin, *Presidente*

Vittoria Romani, *Direttore*

Alessandra Pattanaro

*Comitato scientifico:*

Barbara Agosti, *Università degli studi di Roma "Tor Vergata"*

Andrea Bayer, *The Metropolitan Museum of Art, New York*

Daniele Benati, *Università degli studi di Bologna*

Vincent Delieuvin, *Musée du Louvre, Paris*

David Ekserdjian, *University of Leicester*

Riccardo Naldi, *Università degli studi Napoli L'Orientale*

*Della stessa collana:*

1. VITTORIA ROMANI, *Per Bastianino. Le pale di San Paolo e un libro di disegni del Castello Sforzesco*, Cittadella (Padova), 2001.
2. BARBARA MARIA SAVY, «*Manducatio per visum*». *Temì eucaristici nella pittura di Romanino e Moretto*, Cittadella (Padova), 2006.
3. *Studi sul disegno padano del Rinascimento*, a cura di VITTORIA ROMANI, Verona, 2010.
4. ALESSANDRA PATTANARO, *Camillo Filippi «pittore intelligente»*, Verona, 2012.
5. BARBARA MARIA SAVY, *Romanino "per organo". Musica e decorazione a Brescia nel Rinascimento*, Cittadella (Padova), 2015.

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:  
ARCHEOLOGIA, STORIA DELL'ARTE, DEL CINEMA E DELLA MUSICA  
UNIVERSITÀ DI PADOVA

SARAH FERRARI

«UNA LUCE PER LA NATURA»  
STUDI SU GIORGIONE

PADOVA  
**UP**

*La ricerca e la realizzazione dell'opera hanno beneficiato dei contributi del Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica dell'Università degli Studi di Padova, e si sono svolte nell'ambito del Progetto di ricerca strategico "European and Venetian Renaissance (EVERE)", STPD11LHT4, Unità 2.*

STAMPATO IN ITALIA · PRINTED IN ITALY

---

ISBN 978-88-6938-080-8

Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Copyright © 2016 by Sarah Ferrari; Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica dell'Università degli Studi di Padova; Padova University Press.

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta dell'autore, del Dipartimento e dell'editore. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

## SOMMARIO

PREMESSA di VITTORIA ROMANI	XI
INTRODUZIONE <i>LE RAGIONI CULTURALI DEL DIPINGERE MODERNO</i>	1
I. PER LA FORTUNA DI TEOCRITO A VENEZIA NEGLI ANNI DI GIORGIONE	9
II. LA SCOPERTA DEL PAESAGGIO: DALLA CIVILTÀ PROSPETTICA AL SENTIMENTO PER LA NATURA	29
III. TRACCE DI PERUGINO A VENEZIA	65
IV. LA CAPPELLA DI SAN GIORGIO NELLA CHIESA DI SAN LIBERALE	83
APPENDICE	101
TAVOLE	107
BIBLIOGRAFIA	185
INDICE DEI NOMI	205





This book contains a significant part of the research carried out by the author during her PhD at the University of Padua in Italy. It aims to highlight the relationship between the developments of Venetian humanism and the works of art produced between the end of the XV<sup>th</sup> and the beginning of the XVI<sup>th</sup> centuries.

The first chapter is in fact dedicated to the study of the first printed editions of the Greek *Idylls* of Theocritus, which played an important role in the diffusion of pastoral poetry and in the composition of Sannazaro's *Arcadia*. The rising interest in the study and representation of nature is thus analyzed in the second chapter, with specific reference to the Venetian context, and in particular to Giorgione's earliest works, which still represent one of the most difficult aspects of the reconstruction of his catalogue. The influence of Perugino during his repeated sojourns in the city will also be considered as an important aspect within contemporary artistic matters. The final chapter is dedicated to Giorgione's famous Castelfranco altarpiece: the history of this work of art and of its location in the old church of San Liberale in Castelfranco (TV) is reconstructed by the author through an accurate analysis and reconsideration of the sources.



## PREMESSA

Elemento identitario della cultura figurativa veneziana del Rinascimento e veicolo di una rapida quanto vasta fortuna europea, il paesaggio è un tema di grande rilevanza nel quadro delle ricerche del progetto strategico *European and Venetian Renaissance*. In questa sede Sarah Ferrari ne indaga la genesi negli anni compresi tra i due soggiorni di Albrecht Dürer a Venezia quando allo sguardo empatico rivolto da Giovanni Bellini ai fenomeni naturali, descritti in un equilibrio mirabile con la presenza umana entro lucidi telai prospettici, si affianca, con l'apparizione di Giorgione, una visione diversa, evocativa di una natura incontaminata, osservata attraverso il filtro della letteratura e abitata, soltanto ai margini, da un'umanità di pastori, musicisti e filosofi.

Per questioni anagrafiche l'autrice non ha potuto attraversare le prime sale dell'esposizione *Le siècle de Titien* (1993) dove si dava credito, con un allestimento esemplare, a una rilettura lungamente meditata della figura di Giorgione, avviata quindici anni prima da Alessandro Ballarin e condivisa, pur con alcuni distinguo, da un piccolo gruppo di studiosi. Muovendosi entro una materia molto controversa quale è quella giorgionesca, Sarah Ferrari si è riconosciuta nelle ragioni di un metodo che ha prodotto i risultati più convincenti della nuova stagione apertasi nel 1978 ed ha proceduto in quel lavoro di investigazione delle istanze culturali che hanno favorito l'apparizione nella cerchia dei committenti e dei primi collezionisti di Giorgione, di un nuovo modo di intendere il paesaggio, il ritratto, e l'allegoria e di strumenti pittorici inediti per esprimerlo.

In coerenza con questa impostazione, il volume si apre con un inquadramento dell'Umanesimo veneziano volto a chiarire in quale accezione il fenomeno è stato inteso, per poi concentrarsi sull'apparire del paesaggio bucolico perseguendo la traccia, finora assai trascurata rispetto a quella virgiliana, dell'influenza degli *Idilli* di Teocrito. L'intreccio di dati sulla diffusione manoscritta, sulla vicenda editoriale e sulla presenza nelle biblioteche veneziane di quest'opera, restituito dall'autrice con grande competenza, vuole portare in luce non tanto possibili derivazioni testuali, sempre difficili da dimostrare in pittura, quanto piuttosto documentare la particolare incidenza tra le lagune del testo del poeta siracusano in relazione al maturare di uno speciale atteggiamento contemplativo verso la natura. Tale disposizione coinvolge la cerchia degli estimatori di dipinti quali la *Natività* Allendale, l'annuncio più significativo, dentro a un quadro dal tema ancora tradizionale, dello schiudersi

della stagione che metterà capo agli sviluppi dell'Arcadia. Accanto a nomi ben noti agli studi su Giorgione, da Pietro Bembo ad Aldo Manuzio, a Vincenzo Querini, altre figure meno a fuoco vengono recuperate nella ricostruzione di questa trama della Venezia "bucolica" quali quella di Zaccaria Calliergi. Tra i possessori del Teocrito aldino, forse acquistato durante il viaggio in Italia, fu anche Willibald Pirckheimer che ne fece decorare il frontespizio da Dürer con un'invenzione pastorale prossima al momento del suo primo soggiorno veneziano, in un tempo vicino a quello in cui Giorgione concepisce sotto forma di scena pastorale il così detto *Ritrovamento di Paride*, il dipinto grande che Marcantonio Michiel vide in casa di Taddeo Contarini, oggi perduto ma testimoniato dalle copie di David Teniers il giovane. D'altra parte, quanto intenso fosse in quel momento lo studio condotto da Giorgione sulle stampe e sui disegni del maestro tedesco è ben spiegato nel testo e documentato dai confronti montati nell'apparato illustrativo.

Strettamente intrecciata alla scoperta del paesaggio è la messa a punto del dipingere moderno, una vicenda che matura tanto in rapporto con il Nord dell'Europa, quanto con alcuni sviluppi del protoclassicismo di Pietro Perugino. Su questa traccia, recuperata agli studi nel 1978 da Ballarin, si innesta un'ampia riflessione volta a ripercorrere gli anni cruciali dell'ultimo lustro del Quattrocento nella storia del pittore centroitaliano con una fine analisi che, nella prospettiva di accrescimenti reciproci, restituisce nelle sue diverse implicazioni e nel dialogo con Giovanni Bellini e Carpaccio, oltre che con il giovane maestro di Castelfranco, il senso delle presenze veneziane documentate del pittore. L'attenzione si focalizza su opere quali la pala dei Decemviri e la *Pietà* di Williamstown, quest'ultima discussa con solidi argomenti come una probabile opera veneziana.

L'ultimo capitolo affronta la questione della collocazione della pala di Castelfranco all'interno della chiesa vecchia di San Liberale, oggetto di un lungo dibattito, recentemente riaperto alla luce di alcune novità documentarie. In capo a un'attenta disamina della documentazione disponibile tra Quattro e Settecento, integrata con nuovi dati, si fa ordine nell'intricata vicenda degli altari, ragionando sull'originario assetto dell'opera. La proposta che ne scaturisce è argomentata in modo serrato e ha il vantaggio di fornire nuove chiavi di accesso per intendere l'originale invenzione dello spazio della pala giorgionesca dove il gruppo sacro è issato in alto, a contatto con un paesaggio idillico che si apre oltre il velluto rosso della parete di fondo.

I risultati di questa ricerca hanno trovato una prima definizione nella tesi di dottorato dell'autrice, cui è stato riconosciuto, nel 2015, il premio Giovanni Testori. La loro rielaborazione è stata resa possibile grazie a un assegno di ricerca finanziato nell'ambito del progetto Evere.

Vittoria Romani

Padova, 30 novembre 2016

Questa ricerca è stata condotta nell'ambito del Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica dell'Università di Padova, nel corso della passata direzione di Giovanna Valenzano e di quella attuale di Jacopo Bonetto, che ringrazio per l'ospitalità ed il patrocinio. Sono particolarmente riconoscente ad Alessandro Ballarin per la fiducia accordatami nell'affidarmi questa ricerca, intrapresa al tempo del dottorato grazie ad una borsa di studio finanziata dalla Fondazione Cariparo, e per avermi coinvolta nel cantiere del *Giorgione e l'Umanesimo veneziano* (ora in corso di stampa), nell'ambito del quale ho lavorato e maturato le mie competenze. Desidero inoltre esprimere la mia gratitudine al comitato d'onore, al collegio dei giurati e al collegio dei proponenti del Premio Giovanni Testori, seconda edizione 2015, in particolare a Giuseppina Carutti, per il suo affettuoso incoraggiamento. Ringrazio anche il comitato della collana e i revisori anonimi per i loro suggerimenti e per le importanti precisazioni, i colleghi ed il personale del Dipartimento, ed in particolare le bibliotecarie per il loro aiuto nelle ricerche bibliografiche. Tra tutti coloro che hanno contribuito alla pubblicazione di questo volume, vorrei ricordare per la generosità con cui mi hanno fornito aiuti e consigli: Gianluigi Baldo, Claudia Caramanna, Silvia Ginzburg, Marsel Grosso, Antonio Mazzotta, Sara Menato, Maria Lucia Menegatti, Sergio Momesso, Riccardo Naldi, Alessandra Pattanaro, Mari Pietrogiovanna, Francesco Piovan, Vittoria Romani, Barbara Maria Savy, Evangelia Skoufari, Elena Svalduz, Andrea Tomezzoli, Anna Zago. Sono grata al direttore Luca Illetterati e al gruppo di lavoro della Padova University Press per l'interesse e la partecipazione con cui hanno seguito questo progetto. Ringrazio anche le Grafiche Aurora di Verona per la loro preziosa collaborazione ed il fotografo Mauro Magliani per aver messo a disposizione i materiali delle sue campagne fotografiche.

Non avrei potuto portare a termine questo lavoro senza l'aiuto ed il supporto della mia famiglia, cui devo un ringraziamento particolare. Dedico questo volume alla memoria di mio padre.



## INTRODUZIONE

# LE RAGIONI CULTURALI DEL DIPINGERE MODERNO

Quando Vasari fa riferimento a «quella terza maniera che noi vogliamo chiamare la moderna» assegna, come è noto, il ruolo di primo e più importante precursore del nuovo linguaggio figurativo a Leonardo da Vinci, collocando, però, al contempo in una posizione quasi paritaria, Giorgio da Castelfranco, detto Giorgione, il quale, seguendo l'esempio del maestro toscano, avrebbe iniziato a sfumare le sue pitture, e a dare «una terribil movenza alle cose, per una certa oscurità di ombre bene intese».<sup>1</sup> Pur confermando la priorità di Firenze come centro promotore del rinnovamento artistico nella penisola italiana, l'autore delle *Vite* intendeva, dunque, riconoscere anche l'importanza di Venezia nel determinare la svolta che avrebbe sancito l'abbandono delle secchezze e degli arcaismi della «seconda età», nella quale erano stati relegati tanto il timido classicismo di Perugino, quanto i «ritratti di naturale» che resero celebre il campione veneziano Giovanni Bellini.<sup>2</sup>

Nonostante la stretta dipendenza dall'assetto geografico delle *Vite*, il rapporto tra Leonardo e Giorgione evidentemente trascende il presunto campanilismo del critico toscano, puntando dritto verso ragioni di stile che costituiscono il crinale per segnare il passaggio dalla seconda alla «terza età».<sup>3</sup> Come è stato più volte osservato, da un punto di vista formale l'opinione di Vasari può dirsi sostanzialmente corretta, giacché in essa si manifesta la capacità di cogliere una reale affinità stilistica tra le sperimentazioni tecniche intraprese dai due pittori. Al tempo stesso essa è storicamente fondata, dal momento che la presenza a Venezia del maestro toscano è testimoniata da fonti e documenti nei quali si allude ad una sua convocazione ufficiale da parte della Serenissima, prima del marzo 1500, per una consulenza di carattere militare ed ingegneristico.<sup>4</sup> Sarebbe, tuttavia, un errore considerare il corso della storia di

1. Vasari, 1568, iv (1976), p. 8.

2. Id., iii (1971), p. 438.

3. Come magistralmente metteva in luce Longhi nelle sue *Proposte*, commentando la visione critica di Vasari: «Pure, quando si legge il suo passo su Giorgione [...], ci si accorge che basta stralciare il giudizio di condanna che vien subito dopo e conservare soltanto quel primo stupendo riflesso, per esser certi che il Vasari aveva ben inteso anche l'odiatissima pittura veneziana»: Longhi, 1950, p. 10. Di fondamentale importanza per comprendere il contesto storico entro il quale matura la genesi della maniera moderna è il saggio di Romano (1981); utili anche le osservazioni di Rosand (2009).

4. Il 13 marzo 1500 Leonardo si trova certamente a Venezia, come si può evincere dal contenuto della celebre lettera inviata in tale data a Isabella d'Este dal suo agente Lorenzo da Pavia. Alle circostanze di questo soggiorno sono state ricondotte le note riportate nel *Codice Atlantico* che secondo la critica alludono ad un coinvolgimento di Leonardo nelle strategie difensive progettate dalla Serenissima lungo il fiume Isonzo in Friuli. Di recente Cortesi Bosco, riassumendo i termini della questione, ha argomentato che gli appunti di Leonardo si riferiscano ad un sopralluogo sul fiume Isonzo avvenuto entro il 1499, forse tra i mesi di ottobre e novembre: Cortesi Bosco, 2016, pp. 424-427 (con riferimenti bibliografici precedenti).



Giorgione unicamente alla luce di un incontro provvidenziale avvenuto in laguna. Già Boschini, in questo senso, cercava di sovvertire il paradigma, insinuando che il racconto di Vasari fosse una «busia» escogitata per dar spazio al primato toscano.<sup>5</sup>

La dialettica dei rapporti tra Firenze ed il Veneto è sempre stata ampiamente discussa con riferimento alle vicende svoltesi nella prima metà del Quattrocento e agli inizi del secolo successivo, ma per i decenni che precedono tale passaggio la rilevanza degli scambi intercorsi tra i due centri è stata a lungo trascurata. Un celebre esempio di questo fatto è il ritardo con cui ha assunto rilievo nella storia degli studi un episodio significativo come l'arrivo concomitante in laguna, nel 1494, di due artisti centroitaliani, il diciannovenne Michelangelo ed il più affermato Perugino.<sup>6</sup> Per il primo, ad esempio, si sostenne a lungo che l'arte veneziana e l'atmosfera stessa presente in laguna fossero troppo lontane dai suoi ideali per suscitargli un significativo interesse e si cercò semmai di riflettere sulle suggestioni che egli avrebbe potuto trasmettere, anziché ricevere, durante quel breve passaggio, e ancor di più nel corso del soggiorno presso Bologna. I legami con il Veneto di importanti personaggi a lui vicini come il maestro scultore Bertoldo di Giovanni, con il quale Michelangelo aveva lavorato nel giardino mediceo, e l'umanista suo mentore Poliziano, che a Venezia si era già recato almeno due volte, nel 1480 e nel 1491, stringendo importanti amicizie con gli intellettuali locali, non furono inizialmente compresi nella giusta prospettiva, così come il suggestivo rapporto tra il *Bacco* giovanile e l'*Adamo* di Tullio Lombardo, sul quale invece in seguito si sarebbe tornati più volte a discutere.

Si potrebbe in effetti osservare che le difficoltà nel mettere a fuoco i rapporti tra Firenze e Venezia alla fine del Quattrocento rispecchiavano in buona sostanza l'andamento degli studi sull'Umanesimo veneziano nello stesso periodo, segnalando un parallelismo sul quale mi sembra importante tornare a riflettere, se si vogliono comprendere le premesse di una ricerca che intende mettere in relazione problemi di natura figurativa con precise istanze culturali riconducibili ad una complessa congiuntura, la cui definizione è ancora oggetto di dibattito.

La mancanza di una storia sistematica dell'Umanesimo veneziano veniva, infatti, ancora deprecata da Vittore Branca all'inizio degli anni Ottanta del secolo scorso.<sup>7</sup> Dopo un iniziale momento di fortuna testimoniato dalle opere settecentesche e dalle ricerche di eruditi quali Cicogna, Sabbadini, Segarizzi e Lazzarini, gli studi di primo Novecento avevano preparato il terreno all'affermarsi del severo giudizio crociano, che per il periodo compreso tra gli ultimi decenni del Trecento e l'inizio del Cinquecento aveva coniato la penalizzante etichetta di «secolo senza poesia».<sup>8</sup> L'Umanesimo veneziano era così scivolato in un cono d'ombra, al quale la critica sembrava restia a sottrarlo,<sup>9</sup> sebbene segnali di apertura verso una nuova prospettiva stessero

5. «Dove el Vinci xe stà, no xe stà mai / Zorzon, ne'l Vinci dov'è stà Zorzon; / Sta so busia no ghe farò mai bon; / Sti conti in su le prime è stà falai»: Boschini, 1660, pp. 72-73.

6. Smyth, 1979, pp. 209-210; 226, note 1-9.

7. Branca, 1980, nota 1 di p. 124.

8. Croce, 1932.

9. Lo segnalano i pochi riferimenti reperibili nella letteratura di questo periodo, per lo più tratti da opere di carattere generale, come le «due facciatine», per usare le parole di Branca, che Vittorio Rossi

già maturando nella Torino di Carlo Dionisotti, laureatosi nel 1929 sotto la supervisione di Vittorio Cian con una tesi sulle *Rime* di Pietro Bembo, che iniziò a mettere in luce il ruolo chiave di questo personaggio nella maturazione di un approccio critico fondato sul rapporto tra arte e letteratura.<sup>10</sup>

Nel fotografare lo stato degli studi fino a questa altezza, il punto di vista di Branca era evidentemente frutto di una parte importante della sua esperienza di vita, oltre che di studioso. Poco più che ventenne, egli si era trovato a frequentare presso la Scuola Normale di Pisa il ciclo di seminari umanistici tenuti da Giovanni Gentile, ma anche dal giovane e già affermato Paul Oskar Kristeller, fuggito dalla Germania nazista e impegnato in quegli anni in un'accurata perlustrazione di biblioteche, archivi e istituti italiani, sfociata nei due corposi volumi pubblicati nel 1937 da Olschki a Firenze con il titolo *Supplementum Ficinianum*.<sup>11</sup> La sensazione di aver assistito durante quelle lezioni all'innescarsi di una vera e propria svolta culturale non avrebbe più abbandonato il giovane studioso, che ancora a distanza di molti anni sentiva vivido il ricordo di quell'auletta al quarto piano tra le cui mura aveva visto spalancarsi un panorama tutto da scoprire, fatto di testi inediti conservati negli archivi e mai propriamente segnalati, di cui il maestro Kristeller incoraggiava a ricostruire meticolosamente le tracce. La revisione accurata di tutte le opere note e lo studio dell'immane produzione manoscritta gli erano, infatti, state presentate come operazioni necessarie e di preliminare importanza per ottenere una rinnovata visione storiografica dell'Umanesimo tutto, ma in particolare di quello veneziano, che Kristeller citava a titolo di esempio come uno degli ambiti in cui più si sentiva la necessità di tale lavoro. Nasceva così il progetto, portato a termine nel 1943, di un'edizione critica di *Epistolae, Orationes et Carmina* di Ermolao Barbaro, con la quale il giovane Branca avviò la propria luminosa carriera.<sup>12</sup> L'opera fu salutata da una recensione dello stesso Kristeller, il quale ne mise in luce la validità metodologica, elogiando la capacità dell'autore di cogliere i tratti più originali ed innovativi del pensiero di Ermolao, finalmente riconosciuto come una delle personalità di maggior rilievo nel panorama culturale di fine Quattrocento.<sup>13</sup> Attraverso il recupero di questo personaggio si concretizzava dunque la possibilità di costruire una rinnovata visione storiografica su un Umanesimo sino a quel momento «emarginato e quasi negato».<sup>14</sup>

Negli anni del secondo dopoguerra l'interpretazione del contesto culturale veneziano fu fortemente condizionata dall'intensificarsi del dibattito intorno alla definizione stessa di Rinascimento, da molti considerata in perfetta simbiosi con il concetto

(1933, pp. 319-321) dedicava ad Ermolao Barbaro e all'aristotelismo padovano, di ben scarso tenore se confrontate con gli analitici capitoli riservati alla produzione letteraria di altri centri: Roma, Napoli, Ferrara, Mantova, Milano e, naturalmente, Firenze.

10. Per il magistero di Dionisotti può essere utile la lettura di almeno due volumi a lui dedicati: Cicala, Ferrari [a cura di], 2008; Cicala, Carena [a cura di], 2010.

11. Kristeller, 1937.

12. Branca [a cura di], 1943.

13. «One of the leading scholars of the later fifteenth century, who was one of the first Renaissance thinkers who tried to combine humanistic scholarship and Aristotelian philosophy, as opposed to the medieval traditions of Aristotelianism»: Kristeller, 1946, p. 419.

14. Con queste parole lo studioso apriva l'*Introduzione* al volume *La sapienza civile*: Branca, 1998, p. vii.

di Umanesimo.<sup>15</sup> Come è noto, la questione si sarebbe sostanzialmente cristallizzata attorno a due punti di vista: il primo incentrato sulla natura letteraria e pedagogica del sapere umanistico e sulla sua forte vocazione per il recupero dell'antico; il secondo basato, invece, sul significato filosofico, legato alla nuova visione dell'uomo. A farsi portavoce di queste due chiavi interpretative furono Kristeller ed Eugenio Garin, protagonisti di un acceso dibattito che li vide contrapporsi rimanendo sempre fermi sulle proprie posizioni, ma senza scalfire la profonda stima reciproca, fondata anche su un legame di amicizia.<sup>16</sup> Per Kristeller era necessario partire da una radicale storicizzazione dell'Umanesimo, al fine di ridimensionarne fortemente l'opposizione con la filosofia scolastica, mettendone anzi in evidenza tutti i possibili elementi di continuità.<sup>17</sup> La sua definizione di Umanesimo intendeva distinguersi nettamente da quella in voga presso i colleghi americani, che amavano riferire il termine, in senso molto ampio, ai valori umani, cioè relativi alla tutela e alla valorizzazione di qualsiasi attività dell'uomo. Kristeller, al contrario, riproponeva l'uso in atto nel Rinascimento, quando umanisti erano esclusivamente coloro che si dedicavano agli *studia humanitatis*, mostrandosi, dunque, alquanto refrattario a qualunque tentativo di ricondurre temi radicati nel pensiero occidentale contemporaneo ad invenzioni proto-moderne del Rinascimento. Di natura molto diversa, invece, il ragionamento proposto dal collega e amico Garin, volto a promuovere l'immagine dell'umanista come precursore dell'Illuminismo e quindi della filosofia moderna.<sup>18</sup> Il fondamento teorico della sua interpretazione risiedeva, infatti, negli scritti di Gramsci, che furono fondamentali per comprendere la caratterizzazione del Quattrocento fiorentino come periodo sostanzialmente distinto in due fasi: la prima segnata dalla partecipazione attiva degli umanisti nella vita politica (basti pensare al caso di Leonardo Bruni); la seconda contraddistinta dal quietismo stabilitosi in seguito all'egemonia medicea, che avrebbe favorito lo spostamento degli interessi culturali in altri campi, metafisica e religione ad esempio, promuovendo lo sviluppo dell'Accademia platonica.<sup>19</sup> L'interesse per la funzione concreta degli intellettuali nella vita civile, argomento sempre percepito con un certo imbarazzo dal collega Kristeller, probabilmente per via degli accadimenti contemporanei, portò, invece, Garin a privilegiare un approccio di carattere biografico,<sup>20</sup> che oltre a riscontrare un notevole successo nella critica successiva, lo avrebbe anche predisposto ad accogliere favorevolmente il concetto di «Umanesimo civile», reso assai popolare da Hans Baron alla metà degli anni Cinquanta. Merita di essere ricordato anche il ruolo di questo studioso, che contribuì fortemente a con-

15. Per ricostruire e riassumere le vicende critiche maturate attorno a questo complesso dibattito ho trovato particolarmente chiaro ed efficace l'intervento di James Hankins, tra gli ultimi eredi del magistero di Kristeller: Hankins, 2005.

16. Come si può capire dal lungo rapporto epistolare: cfr. Hankins, 2011.

17. Kristeller, 1944.

18. Garin, 1970.

19. Garin, 1959. L'osservazione relativa all'interesse per gli scritti di Gramsci è tratta dal contributo di Hankins, il quale però giustamente puntualizza che, pur avendo contribuito molto alla diffusione del pensiero gramsciano in Italia, Garin non si sarebbe mai definito marxista o comunista: Hankins, 2005, pp. 75-76.

20. La famosa serie *Ritratti di umanisti*: Garin, 1967.

solidare il concetto di Umanesimo come manifestazione di un movimento essenzialmente repubblicano.<sup>21</sup> L'impostazione critica di Baron rappresentò infatti una forte provocazione nei confronti dei dogmi a suo tempo stabiliti da Burckhardt, poiché alla sua immagine di frivoli cortigiani privi di radici, egli volle contrapporre la dignità e il decoro di uomini devoti allo Stato, che concepivano la riscoperta della cultura antica in funzione della pubblica utilità. A partire da questo punto di vista, si sarebbe instaurata una forte simbiosi tra le tradizioni prettamente repubblicane di Firenze e Venezia, che iniziarono ad essere avvicinate anche per il comune interesse nei confronti della classicità. La prospettiva di Baron svolse, dunque, un ruolo fondamentale per la maturazione di una visione critica che prendesse consapevolezza dei possibili punti di contatto tra i due centri, ma al pari delle linee interpretative dei colleghi Kristeller e Garin, essa tendeva a formulare una definizione univoca e compatta che non consentiva ancora di riflettere sulle differenze e sulle peculiarità di ciascun contesto.

In questo senso l'impresa avviata da Branca apportò un contributo fondamentale ad un'operazione di sintesi e di revisione dell'Umanesimo veneziano cui presero parte alcune delle più autorevoli voci della critica italiana e straniera. Come ricorda Caterina Griffante,<sup>22</sup> fin dagli anni Cinquanta egli volle ribadire l'esistenza e la validità dell'Umanesimo veneziano come movimento dotato di una propria autonomia e di un proprio sviluppo, da scandirsi in quattro diverse fasi: la prima, cancelleresca, raccolta intorno alla Signoria e culminante nel circolo di amici di Petrarca; la seconda caratterizzata dal sorgere e dal fiorire delle varie scuole; la terza che vede il patriziato più illuminato e intelligente, formatosi presso quelle scuole, entrare nell'arengo umanistico; la quarta, a segnare il culmine dell'umanesimo patrizio, quando membri stessi del Maggior Consiglio si fanno maestri a Padova e a Venezia, esercitano strenuamente la filologia e la filosofia, diventano collaboratori e straordinari promotori dell'attività tipografica. Il desiderio di mettere in luce le peculiarità del contesto veneziano portarono indubbiamente Branca a promuovere iniziative di ricerca e di studio che ne valorizzassero il più possibile la ricchezza e la complessità culturale, senza tuttavia produrre contrapposizioni schematiche. In questo contesto devono essere inquadrati i Corsi Internazionali di Alta Cultura promossi dalla Fondazione Cini di Venezia, in particolare il secondo, tenutosi nel settembre 1960, significativamente intitolato *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*. Un primo fondamentale risultato di questa stagione di studi consistette, infatti, nel superamento dell'antinomia creatasi tra Firenze e Venezia (assieme a Padova) quali baluardi del platonismo e dell'aristotelismo (mediato dall'averroismo) nella penisola italiana. Questa contrapposizione si era di frequente tradotta nell'abitudine di assegnare agli intellettuali del tempo un'etichetta individuata a partire dalla città d'origine, senza tenere conto della frequenza con cui i maestri toscani e veneti si spostavano da una Università all'altra, facendo circolare le idee e mostrandosi ricettivi nei confronti di entrambe le tradizioni.<sup>23</sup> Basti per tutti l'esempio di Bernardo Bembo che qualche storico volle

21. Baron, 1966. Per un'interpretazione del suo pensiero si rimanda all'analisi di: Fubini, 2001, pp. 15-72.

22. Griffante, 1998.

23. Nardi, 1964.

forzatamente definire «averroista», dimenticando il suo amore per Platone, nonché la sua amicizia profonda per Ficino e per altri personaggi illustri dell'Accademia fiorentina.<sup>24</sup> Lo stesso potrebbe dirsi del figlio Pietro, il quale, proprio grazie alle frequentazioni coltivate dal padre, e alla ricchezza della sua biblioteca, entrò in contatto con le fonti del platonismo ficiniano che contraddistinguono la prima stesura (1497-1502) degli *Asolani*. A quelle fonti lo avrebbe, del resto, avvicinato anche Niccolò Leonico Tomeo, chiamato nel 1497 a tenere l'insegnamento di Aristotele ma avvezzo, da quella cattedra, a leggere con altrettanta passione anche Platone, come ricorda Bembo stesso nell'epitaffio a lui dedicato.

Liberato da una posizione di estremo svantaggio nei confronti di Firenze, l'Umanesimo veneziano divenne quindi oggetto, nel corso degli anni Ottanta, di un nuovo fiorire di studi, che diedero ampio spazio a tematiche di fondamentale importanza quali il ruolo della nuova filologia, l'amore per la lingua e la letteratura classiche, in particolare il greco, e l'interesse verso la produzione, l'accumulo e il commercio dei libri. Fecero la loro comparsa in questo frangente gli studi di Margaret King, volti ad analizzare in maniera analitica il contesto veneziano lungo tutto l'arco del XV secolo. Allieva di Kristeller, la studiosa si dedicò ad una puntuale ricognizione delle più significative testimonianze letterarie prodotte dagli umanisti veneziani, dei quali fornì anche profili biografici aggiornati, che costituiscono un importante punto di riferimento per gli studi successivi. A partire dall'analisi di queste fonti, King individuò i principi fondativi dell'Umanesimo veneziano, facendo emergere l'importanza del concetto di *unanimitas*, ovvero della convergenza di molteplici aspirazioni in un'unica grande causa comune.<sup>25</sup> Per King, infatti, il rapporto fortemente identitario con la classe dominante era un tratto distintivo della cultura veneziana, che impiegava il sapere umanistico in funzione dell'esaltazione e della difesa dei valori sui quali era fondata la Repubblica. Con i suoi studi entrò in uso la celebre definizione «Patrician Humanism», da interpretare in stretto rapporto con un tema storiografico ben preciso, il mito di Venezia. La studiosa tuttavia, in occasione di altri interventi su questo tema, avrebbe anche riconosciuto la peculiarità dell'ultimo decennio del Quattrocento come momento in cui questo consolidato binomio avrebbe iniziato a dotarsi di nuove istanze culturali.<sup>26</sup> Da un lato, infatti, sarebbe emersa la fervente attività tipografica di Aldo Manuzio, che avrebbe reso nuovamente protagonista la ricerca filologica ma avrebbe anche segnato l'avvento della lingua volgare e quindi l'aprirsi di nuove prospettive; dall'altro si sarebbe affacciata sulla scena lagunare una generazione di giovani patrizi attraversata da segnali di forte incertezza e di profonda inquietudine, prodotti dalla necessità di interrogarsi sullo scopo della propria esistenza e dalle difficoltà nel trovare un giusto equilibrio tra la vita secolare e la voglia,

24. Per un apprezzamento del suo profilo è fondamentale lo studio di Giannetto (1985), al quale è utile affiancare, con riferimento ai suoi interessi per la sfera artistica, l'articolo di Fletcher (1989), il saggio di Burns (2013) e la scheda di Ferrari, in Beltramini, Gasparotto, Tura, 2013, pp. 206-208.

25. Assai ben esplicito dal *De re uxoria* di Francesco Barbaro quale celebrazione del matrimonio che intende alludere al principio di nobiltà per nascita, tema fondamentale per la società veneziana, costruita sull'idea di appartenenza ad una classe privilegiata, ovvero il patriziato: King, 1986, pp. 92-98.

26. King, 1988.

ormai sentita quasi nei termini di un'esigenza, di applicarsi allo studio dei classici, nonché all'esperienza spirituale della contemplazione. Si innestava così sulla riscoperta di questa stagione peculiare dell'Umanesimo veneziano la prospettiva già aperta dagli studi di Dionisotti, che con la riedizione delle *Prose e Rime* di Pietro Bembo e con il successivo saggio apparso nel 1968 aveva ormai stabilito l'importanza di una nuova chiave di lettura legata al rapporto tra la cultura umanistica e la lingua volgare: «fenomeno importante, che rompe gli occhi a chiunque faccia storia di quell'età direttamente sulle fonti» come dichiarava egli stesso con riferimento all'editoria in lingua volgare dei testi religiosi.<sup>27</sup> Per comprendere la complessità e la ricchezza di questo momento furono infatti necessari anche gli studi avviati dai contributi di Antonino Poppi e di Eugenio Massa, legati al complesso problema di una rinnovata esigenza di riforma spirituale. Il tema dell'ereмо, quale unica possibilità per realizzare la piena vicinanza e comunione con Dio, diventerà, infatti, uno dei dilemmi più profondi.<sup>28</sup>

Quale significativo apporto abbia dato la prospettiva aperta da questa tradizione di studi nella comprensione del ruolo di Venezia in relazione alla svolta verso la maniera moderna ed in particolare nel riconoscere il ruolo di battistrada a Giorgione, può essere ben compreso dalla centralità assunta dalle esperienze giovanili di Pietro Bembo e, accanto a lui, degli altri membri della "Compagnia degli Amici", centralità ribadita e ulteriormente messa in luce anche dagli studi più recenti.<sup>29</sup> Già nel presentare i due volumi dedicati a *Giorgione l'Umanesimo veneziano*, apparsi nel 1981, Pallucchini si era soffermato a commentarne l'articolazione in quattro sezioni mettendone in luce gli aspetti più significativi: il contesto storico entro il quale il pittore si trovò ad operare; i problemi filologici ed interpretativi legati tanto alla produzione artistica quanto al tema della partecipazione della committenza; la cultura figurativa del tempo raccontata attraverso i suoi principali attori; ed infine l'esame delle prospettive di gusto e della metodologia che condussero la critica alla riscoperta e alla ricostruzione del catalogo del pittore. Lo studioso intendeva così dichiarare la necessità, più che mai evidente nel caso di Giorgione, di condurre un'indagine ad ampio raggio, capace di abbracciare diversi aspetti della cultura del tempo mettendoli in relazione con problematiche più strettamente figurative. Questa stessa esigenza è alla base del lavoro che qui si presenta e che grazie ai forti avanzamenti della critica in campo culturale e storico artistico si spera possa offrire qualche ulteriore spunto di riflessione, facendo il punto su questioni parzialmente assestate e al contempo indicando, se possibile, le strade da percorrere per le ricerche future.

27. Dionisotti, 1960 e 1968 (p. 5 per la citazione). Il ruolo della lingua volgare nella cultura contemporanea è stato efficacemente indagato anche da Mazzacurati, 1964.

28. Poppi, 1966 e 1970; Massa, 1967-2012 e 1992.

29. Punto di partenza per questa rinnovata impostazione di ricerca è stato il saggio di Ballarin (1983). I lavori della mostra parigina (1993) e di quella padovana (2013) dedicata a Bembo hanno ulteriormente rafforzato l'efficacia di questa linea interpretativa, benché sulle questioni attributive che riguardano più direttamente le opere di Giorgione non sia ancora stato raggiunto un pieno consenso. Di fondamentale importanza a questo scopo risulta l'assestamento della fase più giovanile della sua attività, quale momento che prelude alle sperimentazioni sul ritratto, avviate nei primissimi anni del Cinquecento. Merita di essere segnalato il lavoro di Brooke (2011) quale contributo significativo alla comprensione della centralità di Bembo nella cultura artistica veneziana.





## PER LA FORTUNA DI TEOCRITO A VENEZIA NEGLI ANNI DI GIORGIONE

Nel febbraio 1496 dai torchi della celebre stamperia di Aldo Manuzio uscivano due eleganti incunaboli che avrebbero segnato una tappa fondamentale nella storia dell'editoria veneziana e della cultura umanistica contemporanea. Al primo, un dialogo latino intitolato al vulcano Etna e dedicato da un giovane Pietro Bembo al padre Bernardo, è stato giustamente riservato un ruolo di rilievo all'interno della recente mostra padovana, poiché esso illustra la comparsa dei caratteri romani che prenderanno il nome dal celebre letterato e collezionista veneziano.<sup>1</sup> Al secondo, una raccolta di scritti in lingua greca tra i quali emergono per importanza gli *Idilli* di Teocrito,<sup>2</sup> sembra oggi opportuno dedicare maggiore attenzione, non solo in relazione al problema di riconoscere nella filologia un'importante chiave di accesso alla cultura rinascimentale, ma anche per affrontare secondo un diverso punto di vista un tema assai indagato dalla critica, ovvero la nascita della pittura di paesaggio. Presupposto di questo ragionamento, tuttavia, non sarà la dimostrazione di una necessaria e puntuale derivazione iconografica secondo il criterio dell'*ut pictura poësis*, quanto piuttosto il tentativo di riflettere sulla fortuna di questa fonte letteraria in relazione al maturare di un nuovo atteggiamento contemplativo verso la natura, che sembra aver coinvolto direttamente i committenti e i collezionisti delle opere di artisti universalmente riconosciuti quali precursori della pittura di paesaggio, primo fra tutti Giorgione.

Il problema può essere affrontato a partire da una verifica condotta sulla vasta letteratura dedicata al tema del paesaggio, nell'ambito della quale il nome del siracusano Teocrito, vissuto nel III secolo a.C., si incontra per lo più accostato, al pari di Omero, alla qualifica di "classico". La cultura latina occidentale ne aveva infatti definitivamente sancito il ruolo di inventore del genere pastorale, poiché in questa veste egli fu ricordato dai commentatori di Virgilio, *in primis* dal più celebre di tutti, Servio. L'importanza di Teocrito era, dunque, ben nota a chiunque intraprendesse il percorso degli *studia humanitatis*. Nella sua *Institutio oratoria*, ad esempio, Quintiliano dedica un unico commento alla poesia pastorale, facendo riferimento a Teocrito quale «*admirabilis in suo genere*»,<sup>3</sup> lode che più tardi verrà riecheggiata nelle

1. Beltramini, Gasparotto, Tura [a cura di], 2013, pp. 106-109.

2. Theocritus, 1496; *Catalogue of the Books Printed in the XVth Century Now in the British Museum*, London 1908-1962, V 554; *Indice generale degli incunaboli delle Biblioteche d'Italia (IGI)*, n. 9497; *Incunabola Short Title Catalogue (ISTC)*, it00144000; Bigliuzzi, Dillon Bussi, Savino, Scapecchi [a cura di], 1994, p. 34.

3. Nel passo si afferma inoltre che la sua musa pastorale agreste rifugge non solo dal foro ma anche dalla vita cittadina. «*Admirabilis in suo genere Theocritus, sed musa illa rustica et pastoralis non forum modo verum ipsam etiam urbem reformidat*»: Quintiliano, x, 55, ed. a cura di Pennacini, 2001, II, pp. 448-449.



*Prose della volgar lingua* dallo stesso Bembo, il quale lo dirà talmente abile nel verseggiare da rendere «rea e sazievole» anche una «bassissima» materia come quella pastorale.<sup>4</sup> La fama di Teocrito fu a maggior ragione sancita da coloro che si fecero promotori della rinascita di questo genere: come non ricordare in questo ambito la celebre menzione da parte di Boccaccio, il quale nell'*incipit* della lettera indirizzata a Fra' Martino da Signa ricorda:

Theocritus syragusanus poeta, ut ab antiquis accepimus, prinus fuit qui greco carmine buccolicum excogitavit stilum, verum nil sensit preter quod cortex ipse verborum demonstrat. Post hunc latine scripsit Virgilius, sed sub cortice nonnullos abscondit sensus, esto non semper voluerit sub nominibus colloquentium aliquid sentiremus.

*Tutte le opere di Giovanni Boccaccio,*  
ed. Branca, v, t. I, 1992, p. 712

Sulle orme dei commentatori tardo antichi, gran parte della critica moderna ha indagato i rapporti con Virgilio, ragionando sulla possibilità di verificare quanto il poeta mantovano abbia mantenuto del modello e quanto invece abbia innovato, contribuendo consapevolmente all'elaborazione di un nuovo genere. Per quanto il ricordo del Teocrito bucolico non sia mai stato del tutto cancellato, è pur vero che in parte della letteratura recente il suo ruolo appare in qualche modo ridimensionato, quasi si trattasse di una pur originale variazione circoscritta nell'ambito dell'epica. Se è pur vero che la critica ha intelligentemente messo in luce come l'innovazione del genere bucolico sia stata frutto di una concomitanza di fattori, nessuno dei quali decisivo o imprescindibile, la riscoperta del greco Teocrito ed il desiderio di emularlo sono forse stati considerati con meno attenzione, in particolare per quanto riguarda la congiuntura culturale maturata a Venezia tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo.<sup>5</sup>

Per ricostruire la fortuna del poeta siracusano in età umanistica è, dunque, necessario considerare anzitutto la genesi stessa delle prime edizioni a stampa, tenendo presente che Teocrito fu tra i primi autori ad essere nominato negli elenchi di codici greci importati nell'Italia settentrionale dall'Oriente.<sup>6</sup> In questo campo si rivelano particolarmente utili gli studi del filologo Carlo Gallavotti, il quale ha individuato l'origine della circolazione dei versi di Teocrito a Costantinopoli, verso la fine del XIII secolo, presso la scuola di Massimo Planude.<sup>7</sup> I primi codici rintracciati dallo studioso sono quelli commentati da un diretto discepolo del maestro, Manuele Moscopulo.

4. «Percioche il soggetto è ben quello; che fa il poema, o puollo almen fare, o alto o humile o mezzano di stile: ma buono in se o non buono non giamai: conciosia cosa che puo alcuno d'altissimo soggetto pigliare a scrivere; et tuttavolta scrivere in modo, che la compositione si dira / esser rea et satievole: et un altro potra materia humilissima proponendosi comporre il poema di maniera; che da ogniuno buonissimo et vaghissimo sara riputato: si come fu riputato quello del Siciliano Theocrito: il quale di materia pastorale e bassissima scrivendo è nondimeno molto piu in prezzo et in riputatione sempre stato tra Greci, che non fu giamai Lucano tra Latini; tutto che egli soggetto reale et altissimo si ponesse innanzi»: Bembo, 1525, II, xx - 4 - 7 [ed. cons. 2001, pp. 101-102].

5. Per queste osservazioni si veda il bel contributo di Corfiati, 2013.

6. Sabbadini, 1905, pp. 48, 53.

7. Gallavotti, *L'edizione teocritea* [...], 1934; Id., *I codici planudei* [...], 1934; Id., 1936; Id., 1952; Id., 1982. Si consideri, inoltre, l'edizione di testi teocritei curata dallo stesso studioso (1946).

Essi comprendono, tuttavia, solamente i primi otto idilli; altri esemplari, inferiori in quantità, ampliavano il testo fino al decimo e talvolta fino al tredicesimo idillio, servendosi per lo più di una redazione facente parte della cosiddetta “famiglia Vaticana”. Ciò è significativo qualora si consideri che la prima edizione a stampa dei versi di Teocrito – un incunabolo apparso a Milano intorno al 1480 – contiene gli *Idilli* dal I al XVIII nello stesso ordine divulgato dagli esemplari della Vaticana, ma con una redazione del testo assolutamente nuova e recente, come si può evincere dallo studio degli scolî.<sup>8</sup> Mi affido alle conclusioni di Gallavotti nel riferire che questa redazione degli *Idilli*, più recente e contaminata rispetto al modello planudeo,<sup>9</sup> dipenderebbe da due codici usciti rispettivamente dalle mani di Giorgio Valla e del suo maestro Costantino Lascaris. Si potrebbe quindi supporre che attraverso una diretta azione di questi personaggi si sia sviluppata e modificata la nuova redazione degli *Idilli* che portò alla prima edizione a stampa approntata a Milano da Bono Accursio.<sup>10</sup> Non si tratta di un dato trascurabile, giacché questa versione avrebbe funto da modello per quelle successive: l’aldina del 1496, la fiorentina di Filippo Giunta e la romana di Zaccaria Calliergi, entrambe apparse nel 1516. Sembra significativo notare, inoltre, che a pochissima distanza da quella prima edizione, nel 1483, sempre a Milano, fece la sua comparsa la traduzione latina degli *Idilli* a cura di Martino Filetico, che in seguito avrebbe dato alle stampe anche due edizioni più aggiornate, apparse a Venezia rispettivamente nel 1498 e nel 1499.<sup>11</sup>

Le vicende della *princeps* milanese introducono, dunque, in un contesto che vede in azione personaggi chiave dell’ambiente umanistico italiano e veneziano. Come è noto, a partire dal 1485 Giorgio Valla occupò a Venezia, su auspicio di Ermolao Barbaro, la cattedra di retorica presso la Scuola di San Marco, lasciata vacante dal celebre Giorgio Merula, «latine pariter et grece doctissimus». <sup>12</sup> A seguito di questo incarico, numerosi patrizi veneziani, tra i quali, ad esempio, Gasparo Contarini,<sup>13</sup> avrebbero beneficiato del suo insegnamento, riflesso di una cultura di carattere en-

8. In questo campo è opportuno il rimando agli studi di Carl Wendel, il quale ha riconosciuto tre diverse recensioni degli scolî teocritei: quella battezzata col nome di Anonimo parigino consisterebbe di una particolare compilazione di sicura impronta bizantina: Wendel, 1914; Id., 1920. Importante precedente di cui tenere conto, accanto a Wendel, è il lavoro di Ulrich von Wilamowitz Moellendorf, editore dei *Bucolici graeci*: Von Wilamowitz, 1905. Sul problema degli scolî è intervenuto più di recente Meliadò (2003).

9. Da quanto ho potuto constatare attraversando i contributi più significativi sull’argomento, tali conclusioni, ancorché ipotetiche, sono ritenute ancora valide. Nel preparare la sua edizione con commento delle opere di Teocrito, Gow si affidava infatti al lavoro svolto da Gallavotti, non procedendo ad una propria collazione dei testimoni: Gow, 1950. Esiste però uno studio recente che mette in dubbio, ancorché in maniera ipotetica, alcune di queste conclusioni: Martinelli Tempesta, 2012, in particolare pp. 531-534.

10. «è noto altresì che Giorgio Valla, professore a Genova dal 1476 al 1481 fu condotto insegnante a Milano per il 1481-82 da Gian Galeazzo Sforza [...], data questa coincidenza con il probabile anno di stampa dell’*editio princeps*, saremmo tentati di supporre anche una diretta azione di Giorgio Valla per la prima stampa di Bono Accursio» (Gallavotti, 1936, pp. 58-59). Per un profilo di Costantino Lascaris: Ceresa, 2004.

11. Questa versione di Filetico comprende solo i primi sette idilli e deriva probabilmente dal codice di Moscopulo: cfr. Arbizzoni, 1993; Corfiati, 2013, pp. 301-305. Su Filetico e sulla sua attività di istitutore presso Federico da Montefeltro si vedano inoltre: Dionisotti, 1957; Ginzburg, 1981, pp. 90, 105-106.

12. Nardi, 1971, p. 33. Per un profilo di Giorgio Valla: King, 1986, p. 439.

13. Lo ricorda Sanudo nella *Cronachetta*: cfr. Ross, 1976, pp. 521-566.

ciclopedico capace di fondere le discipline umanistiche e scientifiche. Basti pensare alla monumentale opera pubblicata postuma, nel 1501, da Aldo Manuzio, il *De expendis et fugiendis rebus opus*, riconosciuta da Vecce come uno dei libri posseduti da Leonardo da Vinci.<sup>14</sup> Il soggiorno veneziano di Valla è altresì significativo per la presenza e l'accrescimento *in loco* della sua biblioteca, ricchissima di testi matematici (tra i quali spiccava un famosissimo esemplare di Archimede, purtroppo andato perduto), ma anche di preziosi codici greci, che egli probabilmente ebbe modo di procurarsi in maggior quantità dal momento dell'arrivo in laguna.<sup>15</sup> Tale raccolta libraria fu un importante centro di attrazione per gli intellettuali del tempo: nel 1490 a visitarla fu Giano Lascaris, inviato a Venezia da Lorenzo il Magnifico per rintracciare manoscritti da destinare alla sua prestigiosa collezione personale,<sup>16</sup> mentre pochissimo tempo dopo la raggiunse un altro emissario del potente signore fiorentino, Angelo Poliziano, approdato nel Nord Italia nell'occasione di un soggiorno reso forse più celebre dall'episodio della collazione condotta assieme al giovane Pietro Bembo nell'abitazione del padre Bernardo.<sup>17</sup> La menzione di questi illustri personaggi non è affatto casuale: tra 1482 e 1483 Poliziano in persona aveva tenuto a Firenze presso lo Studio una *expositio* dedicata agli *Idilli* di Teocrito, sulla quale siamo ben informati grazie al reperimento di un codice ove si conservano gli appunti del maestro.<sup>18</sup> Per quanto riguarda il ruolo di Lascaris, invece, conviene rivolgere lo sguardo direttamente in laguna, focalizzando l'attenzione sulla comparsa dell'incunabolo aldino, all'altezza, come si è detto, dei primi mesi dell'anno 1496.

Come è noto, Manuzio è da poco giunto a Venezia, avendo trascorso alcuni anni presso la famiglia di Alberto Pio da Carpi, come insegnante privato dei giovani principi Alberto e Lionello.<sup>19</sup> Le ragioni di tale trasferimento non sono ancora state del tutto chiarite: molti hanno supposto che sia stata la presenza di numerosi esuli greci, con biblioteche al seguito, a suggerirgli di collocarsi a Venezia. Certamente questa città gli avrebbe offerto la possibilità di entrare in contatto con i più illustri intel-

14. Così Vecce, 1998, p. 234. Successivamente Claudio Scarpati ha sostenuto che l'indicazione «Libro di Giorgio Valla» riportata nell'elenco di libri registrato nei primi fogli del secondo Codice di Madrid sia piuttosto da interpretare come un riferimento al volume contenente una serie di traduzioni latine di testi greci approntate da Valla, tra le quali la prima traduzione moderna della *Poetica* di Aristotele, apparsa a Venezia presso Simone Bevilacqua nel 1498: cfr. Scarpati, 2000. Sul rapporto tra cultura umanistica e scientifica: cfr. Rose, 1973, pp. 46-105. Sull'opera enciclopedica di Valla si veda inoltre Branca [a cura di], 1981, in particolare p. 164 e nota 75.

15. Così Sabbadini, 1897, p. 65; lo studioso riferisce che nel 1486 Valla avrebbe intrapreso un viaggio a Salonico e Costantinopoli. Sulla sua biblioteca si vedano inoltre: Rose, 1973, dep. 94; Heiberg, 1896; più di recente: Raschieri, 2013.

16. Per i dati biografici di Giano Lascaris: Pontani, 1992; Ceresa, 2004.

17. A Venezia Poliziano acquistò l'incunabolo Banco Rari 97 per effettuare assieme a Pietro Bembo la collazione dell'antico codice di Terenzio (oggi Vat. Lat. 3226, fine IV secolo – inizio V secolo): Daneloni, in Beltramini, Gasparotto, Tura [a cura di], 2013, pp. 98-99, cat. 1.3.

18. Si tratta del codice Pluteo XXXII 46 conservato presso la Biblioteca Laurenziana di Firenze. Su questa vicenda: cfr. Garin, 1914.

19. Sembrano risalire a questo periodo il primo abbozzo della grammatica latina (riconosciuto in un manoscritto della Biblioteca Querini-Stampalia) e la raccolta *Musarum panegyris*, ove è contenuta una lettera indirizzata a Caterina Pio dalla quale, nell'ambito di un discorso relativo all'educazione dei figli, si desume l'importanza attribuita all'apprendimento della lingua greca: cfr. Infelise, 2007.

lettuali del tempo. Aldo, infatti, ebbe presto modo di conoscere Poliziano e diventò familiare anche con lo stesso Valla.<sup>20</sup> Si dà il caso, inoltre, che Venezia fosse uno dei maggiori centri editoriali d'Europa, anche se sembra opportuno rilevare che l'interesse di Manuzio in questo campo possa essere nato in un momento successivo alla sua formazione, totalmente devota alla disciplina filologica. A Roma egli aveva, infatti, seguito le lezioni di Domizio Calderini e Gaspare da Verona, per poi trasferirsi a Ferrara e diventare allievo di Battista Guarini,<sup>21</sup> figlio dell'illustre umanista Guarino.<sup>22</sup> È opportuno ricordare in questo contesto il ruolo della città estense quale importante centro di produzione e diffusione della poesia pastorale: nelle aule dello Studio è proprio Battista a leggere i versi di Teocrito, mentre Matteo Maria Boiardo si appresta a raccogliere alcune egloghe in volgare, scrivendone al contempo di nuove che vorrebbe destinare alla celebrazione in chiave allegorica di Alfonso d'Aragona come liberatore della città.<sup>23</sup>

A Battista Guarini, del resto, è significativamente dedicato l'incunabolo teocriteo, come spiega Aldo stesso nella prefazione, riconoscendo al maestro il merito di aver avviato la circolazione dei versi greci e la restaurazione della poesia pastorale in Italia.<sup>24</sup> La scarsità di notizie relative alle fasi iniziali dell'attività manuziana può in parte essere mitigata grazie alla corrispondenza relativa alle vicende di questa edizione che, oltre agli *Idilli* di Teocrito, conteneva un'antologia d'impiego scolastico.<sup>25</sup> Sembra, infatti, che Aldo nell'autunno del 1492 si fosse rivolto al professore bolognese Codro Urceo per avere in prestito alcuni testi greci, ma anche per chiedere chiarimenti su un verso di Teocrito che gli sarebbe risultato poco comprensibile. Questi gli avrebbe risposto ipotizzando la presenza di un errore nel manoscritto e suggerendo una lezione alternativa, che, tuttavia, si sarebbe rivelata errata.<sup>26</sup> L'aneddoto potrebbe contribuire a spiegare la comparsa, a pochi mesi dal febbraio 1496, di una seconda edizione di Teocrito, emendata di alcuni errori.<sup>27</sup> Evidentemente Aldo, a volume già stampato, era riuscito a procurarsi un altro manoscritto, il Vat. gr. 1379, che in effetti reca nu-

20. Durante il soggiorno del 1491 Poliziano annotò il nome «Alto Mannuccio» su un suo taccuino accanto a quello di altri patrizi veneziani accomunati dalla passione per lo studio della cultura greca e dalla frequentazione delle lezioni di Valla: Infelise, 2007, p. 237.

21. Renouard, 1803-1812, II, pp. 7-8.

22. Pistilli, 2003.

23. Sull'importanza della "scuola ferrarese" sorta intorno a Guarino e successivamente al figlio Battista rimangono sostanzialmente valide le osservazioni di Antonia Tissoni Benvenuti (1979, pp. 103, 109, 123-126), recentemente riprese e ribadite con ulteriori argomenti da Claudia Corfiati (2013).

24. Orlandi [a cura di], 1975, n. v.

25. Le *Sententiae pareneticae* dello Pseudo Catone, le *Sententiae elegiacae* di Teognide da Megara, gli *Aurea Carmina* pitagorici, il *Poema Admonitorium* di Focilide, i *Carmina Sybillae Erythraeae de Christo Iesu*, ed un gruppo di opere di Esiodo (la *Teogonia*, *Lo scudo di Ercole* e i primi due libri de *Le opere e i giorni*).

26. Bigliuzzi, Dillon Bussi, Savino, Scapecchi [a cura di], 1994, p. 34, cat. 7.

27. L'aldina presenta, infatti, due diversi stati: nel primo, il fascicolo conclusivo della sezione con gli *Idilli* di Teocrito, ovvero la prima segnata con la sigla ΘG, contiene nell'ordine la *Syrinx*, il carme *In mortuum Adonem*, una breve vita di Teocrito e una scheda sul genere bucolico; nel secondo stato, invece, lo stesso fascicolo (emendato di alcuni errori di impaginazione) si conclude con l'*In mortuum Adonem* preceduto dalla *Syrinx* incorniciata in un disegno di zampogna a cinque buchi. Su questa vicenda si vedano Gallavotti, 1946, pp. 306-307; Sicherl, 1997, pp. 341-347; Ferreri, 2014, pp. 16-17.

merosi segni di un passaggio in tipografia. L'importanza di questo codice risulta per lo piú legata ad alcune annotazioni in corrispondenza dei versi teocritei riconosciute di mano di Giano Lascaris, intervenuto a correggere e a migliorare il lavoro del copista che con tutta probabilità è da identificarsi in Michele Trivoli.<sup>28</sup> Sembra, dunque, possibile collegare anche questo personaggio alle complesse vicende che accompagnano la genesi della seconda edizione a stampa degli *Idilli*, la cui fortuna in ambito umanistico affonda pienamente le radici nel giro d'anni piú significativo per il maturare della nuova filologia.

Dal primo catalogo delle pubblicazioni manuziane, reso noto nel 1498, traspare chiaramente il desiderio di fornire tutti i principali autori nel loro idioma di origine, ancorché in una versione passibile di ulteriori correzioni. Si assiste cioè al delinarsi di un vero e proprio progetto di diffusione della cultura greca, coronato, come è noto, dalla costituzione di un circolo filellenico, detto "Neakademia" o Nuova Accademia, del quale si rintraccia una prima menzione nel colofone della *princeps* di Sofocle, apparsa nell'agosto del 1502. L'unica copia dello statuto, redatto in greco da Scipione Forteguerra, detto Carteromaco,<sup>29</sup> si trova, infatti, incollata sulla prima facciata di un esemplare del Μέγα Ἑτυμολογικόν, celebre opera pubblicata a Venezia nel 1499, sulla quale si tornerà tra breve.<sup>30</sup> La natura e gli scopi di questa associazione non sono ancora stati del tutto chiariti:<sup>31</sup> certamente essa riuniva coloro che amavano lo studio del greco e che da tale attività ritenevano di poter trarre grande beneficio, al punto da vietare, forse con intento faceto, la comunicazione in altra lingua. Sembra inoltre plausibile, come suggerito da Geanakoplos,<sup>32</sup> che tra le sue funzioni vi fosse quella di scegliere gli autori greci da stampare, cercando le soluzioni piú corrette ai vari problemi testuali. L'identificazione dei membri di questa "Neakademia" risulta, infatti, di grande importanza, sebbene si tratti di un'operazione non priva di ostacoli. Conviene ricordare, a tal proposito, le osservazioni di Dionisotti, il quale, facendo riferimento ai nomi dei sette accademici menzionati nello statuto, sottolineava la presenza di un solo greco, Giovanni Cretese, e di altri personaggi che sarebbero stati facilmente individuati anche in assenza di una testimonianza documentaria: vale a dire,olti Manuzio stesso e il Carteromaco, illustri intellettuali come Battista Egnazio e Paolo Canal. Di altri, però, come Girolamo Lucense e Francesco Roseto, neppure

28. Speranzi, 2010, pp. 280-282.

29. Piovan, 1997.

30. Il Νόμος fu individuato da Gaetano Marini nella biblioteca dei Barberini, all'interno di un esemplare che contiene i due libri pubblicati da Zaccaria Calliergi: l'*Ethymologicum Magnum* del 1499, curato da Marco Musuro, e il *Galeno* del 1500. Marini trasmise una trascrizione del testo a Iacopo Morelli, il quale la rese nota, tradotta in latino, nel 1806; tale data rappresenta, dunque, un discrimine fondamentale per chi si occupi della storia della "Neakademia". Per la ricostruzione di questa vicenda: Pagliaroli, 2009-2010, in particolare p. 175; Sacht, in Beltrami, Gasparotto, Manieri Elia [a cura di], 2016, pp. 194-198, cat. 16.

31. Conviene ricordare le parole con cui Carlo Dionisotti nel 1963 riepilogava lo *status quaestionis*: «Per quanto è dell'accademia di Aldo temo che siano in parecchi a credere documentato quel che documentato non è. Perché soltanto così può spiegarsi l'incredibile mancanza di ogni ricerca seria su una questione di tanta importanza»: Dionisotti, 1963, in particolare p. 169.

32. Geanakoplos, 1962.

re il piú ferrato e fortunato studioso di Aldo e della sua compagine avrebbe saputo fare il nome.<sup>33</sup> Ipotesi e supposizioni in questo campo sono, dunque, assai pericolose. Sembra, tuttavia, quanto meno lecito immaginare un coinvolgimento a vario titolo degli eruditi che ebbero un ruolo nell'attività editoriale di Aldo, personalità in alcuni casi rimaste anonime ma per lo piú identificabili con profili di altissimo livello, come accade, ad esempio, nel caso di Marco Musuro, dal 22 luglio 1503 insediato presso lo Studio di Padova.<sup>34</sup>

Come molte delle esperienze culturali maturate in questi anni, tuttavia, dopo l'iniziale fervore, la "Neakademia", complici vicissitudini finanziarie e politiche, conobbe una fase di declino: in una lettera del 27 aprile 1505 Bernardo Zorzi riferiva amareggiato al Carteromaco che l'Accademia «graviter egrotat». L'umanista pistoiese, responsabile pochi anni prima della redazione dello statuto in veste di segretario e di presidente di una delle "tribú" di lettori, si era da poco trasferito a Roma, senza però recidere del tutto i contatti con Venezia, ed in particolare con la stamperia aldina: una volta giunto in città avrebbe infatti scritto ad Aldo, informandolo di essersi stabilito presso la dimora del cardinale Domenico Grimani come insegnante del nipote Marino. La nostalgia per Venezia non doveva essere troppa, se poco dopo, in una lettera del 19 dicembre 1505, gli comunicava di essere passato al servizio di Galeotto Franciotti della Rovere, nipote del papa, e di non aver piú intenzione di tornare a stabilirsi in laguna. La visita estiva del 1506 lo avrebbe peraltro messo di fronte ad uno scenario profondamente mutato: l'Accademia ormai sciolta, Aldo partito con la prospettiva di ritornare a settembre, la stamperia chiusa. Di un loro possibile incontro in questa circostanza non si ha alcuna prova, ma potrebbe esserci stata l'occasione per un saluto nel corso di un passaggio per Ferrara, dove Carteromaco certamente ebbe modo di fermarsi spostandosi nella direzione di Bologna. Qui avrebbe tra l'altro incontrato per la prima volta Erasmo da Rotterdam, con il quale strinse una profonda amicizia, condivisa, qualche anno piú tardi, anche da Grimani. Non è dato sapere se il rapporto con il cardinale veneziano, di cinque anni piú vecchio, risalisse a molto tempo prima la chiamata a Roma presso il suo palazzo.<sup>35</sup> Sembra significativo, però, che in una lettera indirizzata ad Aldo da Bologna il Carteromaco alludesse al progetto di rimettere insieme la "Neakademia" presso una prestigiosa sede romana con il patrocinio di alcuni cardinali, tra i quali, forse, non sarebbe del tutto inappropriato

33. Dionisotti, 1963, pp. 169-170.

34. Tra gli allievi di Musuro c'era sicuramente Johannes Cuno, che dei corsi padovani conservò appunti ed esercitazioni. Da essi si ricava che tra 1506 e 1509 Musuro tenne lezioni su Teocrito, Pindaro, Plutarco, Luciano, Filostrato, Aristofane, Sofocle, Euripide e sull'*Antologia Planudea*: Pellegrini, 2012, p. 578. David Speranzi (2010, pp. 263-264) ha di recente richiamato l'attenzione sulla lettera indirizzata da Musuro nell'anno 1500 all'amico Michele Trivoli: in essa si allude ad una prima istruzione comune presso Giano Lascaris, ma soprattutto si percepisce l'importanza delle conoscenze maturate in ambito lagunare.

35. Per una biografia sintetica di Domenico: Benzoni, Bortolotti, 2002. Va ricordato che Forteguerra, dopo aver trascorso un periodo importante della sua giovinezza in questa città, da lui stesso piú tardi rievocata come «alumna studiorum meorum», si era trasferito a Firenze per seguire le lezioni di Poliziano, il quale potrebbe verosimilmente aver funto da tramite per la conoscenza con Manuzio. Dall'autunno 1492, Scipione iniziò a frequentare i corsi di filosofia presso lo Studio patavino: dapprima quelli di Trapolin e Pomponazzi e nell'anno seguente quelli di Agostino Nifo e Nicoletto Vernia, maestro qualche tempo prima di Grimani: Piovan, 1997.



immaginare anche Grimani, considerata la sua passione per le lettere greche e la consistenza straordinaria della sua biblioteca, che comprendeva i libri e codici un tempo appartenuti a Pico della Mirandola, tra i quali anche un esemplare degli *Idilli* di Teocrito.<sup>36</sup>

Le relazioni intrecciate a Venezia nell'ambito di una siffatta *societas* culturale sembrano dunque essere state foriere di importanti contatti con l'ambiente intellettuale romano. In questa prospettiva andrebbe considerato anche il ruolo di un altro personaggio significativo, il cretese Zaccaria Calliergi, fondatore a Venezia di una stamperia di soli caratteri greci dalla quale l'8 luglio 1499 sarebbe uscito l'*Ethymologicum Magnum*, precedentemente citato in relazione allo statuto del circolo filellenico. Alla realizzazione di questo ambizioso lessico greco, riprodotto in una splendida forma, tipograficamente fedele ai piú lussuosi manoscritti umanistici, prese certamente parte Marco Musuro, autore di una prefazione indirizzata ai professori di Padova.<sup>37</sup> Vi collaborarono però anche altri, come Nicola Vlasto, erudito commerciante cretese dedito alla copia di opere rare, probabilmente non troppo dotato sul fronte delle conoscenze filologiche, ma ugualmente in grado di ottenere nel 1498 dalla Serenissima il privilegio decennale per la stampa dell'*Ethymologicum*. Vlasto era legato ad Anna Notaras Paleologina, figlia del gran duca di Costantinopoli, la quale avrebbe generosamente contribuito a finanziare l'impresa.<sup>38</sup> Un secondo privilegio di carattere ventennale, destinato all'edizione di tutti i commentatori di Aristotele,<sup>39</sup> segnala il maturare di altri progetti nati in seno a questa collaborazione, che tuttavia si sarebbe bruscamente interrotta nel 1500.<sup>40</sup> Zaccaria Calliergi, a questa altezza, si trasferì a Padova e per i successivi otto anni non sembrano esserci piú tracce di una sua attività editoriale. Fortunatamente non del tutto perdute sono le notizie relative alle amicizie intrecciate in questo periodo. Grazie alle testimonianze epistolari siamo infatti informati sulla presenza di «un giovane molto dotto di nome Zaccaria» ad una

36. Diller, Saffrey, Westrink, 2003, p. 131, n. 139 (*Theocriti bucolica cum commentariis et glossis interlinearibus*); p. 140, n. 201 (*Theocriti Eglogae decem*); p. 161, n. 359 (*Commentaria in Theocritum*). Tutti questi riferimenti provengono dal documento A (Vat. lat. 3960, ff. 1-13), ovvero dal catalogo manoscritto che con tutta probabilità fu redatto al momento del trasferimento della biblioteca da Roma a Venezia (1522). Un riferimento a Teocrito compare anche nel repertorio di testi che dovevano far parte della biblioteca di Sant'Antonio di Castello (Marc. lat. XIV, 342): *Ibidem*, p. 189, T 33; p. 195.

37. Su questa prefazione si veda anche Barker, 1985, pp. 82-83.

38. Il suo nome è menzionato nelle pagine finali del volume: «l'illustrissima e assai modesta signora Anna, figlia di Luca Notaras, un tempo megaduca di Costantinopoli». L'allusione alla modestia di Anna chiarisce secondo la critica che il suo ruolo fu assai piú importante di quello che appare. Fu probabilmente Anna ad intercedere con il Senato veneziano per ottenere l'autorizzazione alla stampa. Vlastos del resto era suo uomo di fiducia, una sorta di factotum, al quale la Paleologina avrebbe anche lasciato in eredità una parte dei suoi possedimenti, come ricorda Sanudo: Staikos, 2000, p. 15 (nota 15). Su questo personaggio si vedano inoltre: Nicol, 1994, pp. 96-109; Ronchey, 2004.

39. Vlastos e Calliergi, sempre con l'aiuto di Anna Notaras, si sarebbero in realtà limitati a dare alle stampe nello stesso anno, 1499, i *Commentari* di Simplicio.

40. Tra 1499 e 1500 la tipografia a caratteri greci di Vlastos e Calliergi avrebbe prodotto in tutto quattro incunaboli: oltre all'*Etymologicum magnum* e ai *Commentari* di Simplicio, nel 1500 comparirono anche il *Commentario* di Ammonio e la *Therapeutikè* di Galeno, con un testo basato su un manoscritto appartenuto a Nicolò Leoniceno di cui Marco Musuro era riuscito a concludere l'acquisto, con il vincolo che ne fosse prodotta un'edizione a stampa: Staikos, 2000, in particolare pp. 16-25.

cena organizzata in casa di Musuro (all'altezza del 1508), alla quale, tra i commensali, era presente anche Erasmo da Rotterdam, autore della missiva scritta a tre lustri di distanza.<sup>41</sup> In un'altra lettera di mano dello stesso Zaccaria si trovano parole di grande affetto e gratitudine nei confronti dell'umanista veneziano Pietro – da identificarsi naturalmente con Bembo –, del dotto Battista, ovvero Giovan Battista Cipelli, di Scipione Carteromaco e di tutti i membri della “Neakademia”, in particolare modo del suo capo e guida, Aldo.<sup>42</sup> Il ritorno di Zaccaria a Venezia dovrebbe risalire al 1509, ma ancora una volta non si sarebbe trattato di un insediamento definitivo. Dopo aver maturato la decisione di riprendere la sua attività editoriale dedicandosi esclusivamente alla pubblicazione di opere greche di carattere religioso – poiché, come egli stesso ammette, i poeti classici erano già stati tutti dati alle stampe –, Calliergi sarebbe stato costretto, per le difficoltà economiche legate alle vicende della guerra di Cambrai, a mutare i suoi progetti. Egli avrebbe infatti abbandonato Venezia alla volta di Roma, dove Leone X aveva già affidato a Lascaris la direzione di una scuola totalmente devota allo studio del greco. Sembra che l'arrivo di Calliergi nella città papale sia avvenuto in seguito alle sollecitazioni di Giacomo Mazzocchi, libraio presso la Sapienza,<sup>43</sup> come si evince da una lettera inviata il 15 maggio 1511 da Angelo Colocci al Carteromaco.<sup>44</sup> È stato anche supposto che egli avesse ricevuto un invito esplicito da parte del ricco banchiere senese, appassionato di lettere e di arti, Agostino Chigi. In effetti, il primo risultato concreto dell'attività romana di Calliergi è legato proprio a questo personaggio, che avrebbe fornito il sostegno finanziario e, per così dire, logistico ad un'impresa davvero monumentale: la prima edizione di Pindaro contenente gli antichi scolî, pubblicata nella sua residenza il 13 agosto 1515. Si tratta del primo libro a caratteri greci stampato in città, un evento che non poteva certo passare inosservato in un clima di così forte fervore verso la cultura ellenica, promosso *in primis* dal papa. Non può dunque apparire privo di importanza il fatto che il seguito di questo roboante esordio venisse affidato ad una raccolta di testi di Teocrito, comprensiva degli scolî e di alcuni idilli inediti, data alle stampe il 15 gennaio 1516. Così come appare significativo il ruolo di colui che fu il sostenitore

41. L'identificazione con Zaccaria Calliergi fu proposta per la prima volta da Legrand. La lettera, indirizzata a Jodocus Gaverius, è stata datata da Allen al marzo del 1523. Fu dapprima pubblicata nell'*Exologiesis* stampato a Basilea nel 1524 e successivamente anche nella raccolta di *Epistole*. Riporto di seguito il passo di nostro interesse: «Quodam die quum domi ipsius essem cenaturus, et adesset pater seniculus qui nihil nisi Graece sciebat, imaque in chernibe, ut fit, alius alii deferret, ego, ut finirem moram inutilem, arrepta patris manu Graece dixi ‘ἤμεις δύο γερωντες’. Mire exhilaratus senex lauit mecum. Quanquam id temporis haud multo maior eram Musuro. Musurus autem amplexus Zachariam, iuvenem eximie doctum, ‘καὶ ἡμεῖς’ inquit ‘δύο νεοί’»: Allen, 1906-1958, v (1924), n. 1347, pp. 244-245; Motta, 2003, p. 403.

42. Firmin-Didot, 1875, pp. 516-517, 525-528; Legrand, 1885-1906, II (1885), pp. 297-298. Mioni 1973, p. 751.

43. Albanese, 2008.

44. «A presso Jacopo Mazzocchio, già Mercurio, vol condurre la stampa greca in Roma, e già promette stampare lo Eustathio sopra Homero, e vorria condurre compositori. Missere Johanni Antonio Marostico die che lui po' disporre di quello Zacharia che fece lo *Ethymologicon*. Informatevi chi è quello, che quando la corte si rasectate voglio che vui e io derizzamo in Roma la *Neacademia* presertim del greco. Ma nissuna cosa si po' fare senza di vui». Per la trascrizione della lettera: Geanakoplos, 1967, p. 254; Motta, 2003, p. 404 (con altri riferimenti bibliografici).



ufficiale delle spese necessarie a compiere queste imprese: Cornelio Benigno da Viterbo, beneficiario di un prestito erogato da Chigi, la mancata restituzione del quale avrebbe comportato, secondo i piú maligni, la rottura dei rapporti tra i due.<sup>45</sup> In ogni caso il contributo di Benigno non si limitò certo agli aspetti materiali di queste edizioni, ma fu fondamentale per la cura filologica dei testi, come annunciava lo stesso Calliergi nel saluto ai dotti riportato sul verso del primo foglio degli *Idilli*, chiarendo che l'opera non è semplicemente una ristampa dell'edizione aldina, ma un'accurata revisione critica resa possibile dall'aiuto offerto da Cornelio Benigno. Il valore del contributo dato da Benigno era del resto stato chiaramente espresso dall'epigramma del cremonese Benedetto Lampridio, professore nel ginnasio greco diretto da Giano Lascaris, nel quale si rende omaggio al prodigio di Cornelio: l'aver fatto sí che il Tevere glorioso potesse finalmente incidere in caratteri di rame le fatiche dei Greci.<sup>46</sup> Gallavotti ha per di piú dimostrato che nel testo di Teocrito si ritrovano nuove lezioni riconducibili a Marco Musuro, personaggio che abbiamo visto piú volte comparire nell'intreccio di relazioni sin qui descritte.<sup>47</sup>

Il nome di Musuro è in effetti legato alla storia di un importante manoscritto al quale conviene fare qualche cenno in questa sede. Noto come "Patavino perduto", in quanto nel primo decennio del XVI secolo fu di proprietà del nobile padovano Paolo Capodivacca, il codice in questione fu consultato da Musuro, che nell'utilizzarlo avrebbe finito per stabilire una propria versione del testo, comprensiva di sue correzioni e congetture. Questa redazione, che egli forse rese nota in due diverse versioni, fu lo strumento principale di cui si servirono Eufrosino Bonini e Calliergi per le stampe del 1516. Nelle epistole premesse all'edizione giuntina, apparsa il 10 gennaio, Filippo Pandolfini dichiarava infatti di aver inviato a Bonini un testo redatto utilizzando a Venezia un manoscritto corretto da Musuro, del quale diceva di essere stato allievo. Il lavoro di Musuro risalirebbe quindi al periodo di insegnamento padovano (1503-1509), durante il quale, stando a quanto riportato nei fogli di Johannes Cuno, egli avrebbe tenuto anche lezioni su Teocrito. Sembra inoltre che in questi anni Musuro stesse collaborando ad un'altra edizione aldina di Teocrito, se cosí si può interpretare un passaggio di una lettera inviata da Girolamo Aleandro ad Aldo da Padova il 10 marzo 1506:

Vi prego a messer Stephano date che lui ne mendarà un Theocrito, perche hactenus io ho corretto sopra un ad impresto, et vedo che di belle correctione se multiplica, che messer Marco fa el dover et praesertim in questo ultimo. Io vorria affaticarse per noi non per altri.

De Nolhac, *Les correspondants d'Alde Manuce [...]*,  
1887-1888, IX (1888), p. 211 n. 53

45. Su questo personaggio, definito da Valeriano «optime literatus», oltre al profilo di Gigante (1966), è opportuno il rimando alle pagine di Bartalini (1996, in particolare pp. 53-58). Per il ruolo di Benigno al fianco del Chigi nel progettare la decorazione della sala di Galatea nella villa suburbana del banchiere, si vedano inoltre le riflessioni di Ballarin nel lungo saggio sul camerino di Alfonso d'Este: Ballarin [a cura di], I, 2002, pp. 63-353, in particolare pp. 241-259.

46. Gigante, 1966, p. 514.

47. Gallavotti, 1936, p. 59; Id., 1946, p. 308.

Vale la pena ricordare, a questo proposito, che un'edizione degli *Idilli* curata da Alejandro e fondata sull'aldina del 1496 sarebbe apparsa a Parigi presso Gilles de Gourmont nel 1511. Nella sua edizione Calliergi non dice nulla a proposito dell'esemplare di Musuro, ma menziona una volta il suo nome. Dopo il verso 92 dell'epitaffio di Bione, imprime sei versi preceduti e seguiti da un asterisco introducendo la formula: «Marco Musuro dice che i seguenti versi mancano». Essi non figurano affatto nella tradizione di Teocrito e sono stati certamente inventati da Musuro per colmare una supposta lacuna.<sup>48</sup>

Sembra, dunque, di poter rilevare che le frequentazioni maturate nell'ambito della "Neakademia", al di là della sua infelice sorte, abbiano svolto un ruolo fondamentale nell'instaurarsi di quell'asse Venezia-Roma che risulterà di capitale importanza tanto nelle vicende personali dei personaggi coinvolti, quanto negli sviluppi di una particolare stagione dell'Umanesimo e, sul fronte artistico, della stessa maniera moderna. Come è noto, il ricco banchiere senese Agostino Chigi fu responsabile del trasferimento nella città dei papi del celebre "creato" di Giorgione, Sebastiano Luciani, successivamente detto "del Piombo". Il suo interesse per temi legati agli *Idilli*, come ad esempio la *Morte di Adone* o più puntualmente l'amore del ciclope Polifemo per la ninfa Galatea, potrebbe essere coerentemente inquadrato nell'ambito delle riflessioni qui proposte e forse messo in relazione con esperienze condotte in parallelo al giovane Tiziano nel corso del magistero giorgionesco, se si pensa alla testimonianza di Ridolfi circa la presenza in casa Widman di tre favole dedicate a Venere e Adone, attribuite al maestro di Castelfranco.<sup>49</sup>

Viene a questo punto da chiedersi se sia possibile verificare la presenza del testo teocriteo in alcune delle più famose biblioteche private veneziane, in aggiunta a quanto rilevato a proposito della raccolta del cardinale Grimani. Gli studi condotti sugli inventari consentono, infatti, di rintracciare alcuni dati che, sebbene frutto di una prima esplorazione, si mostrano subito di grande interesse. Il primo caso riguarda la ricchissima raccolta di manoscritti greci e latini appartenuti a Matteo Dandolo,<sup>50</sup> per gran parte ereditata dal padre Marco, illustrissimo patrizio, titolare di diverse cariche politiche.<sup>51</sup> Sono degni di attenzione anche gli inventari di Fulvio Orsini, che, come è noto, acquisì buona parte delle biblioteche di Scipione Carteromaco e di Pietro Bembo (compresi i codici ereditati dal padre): questa documentazione

48. Reed [edited by], 1997, pp. 76-77; Ferreri, 2014, p. 17.

49. Ridolfi, 1648, I, p. 80. Raccogliendo un suggerimento di Longhi, al quale peraltro riconosceva il merito dell'attribuzione a Sebastiano, Zampetti (1955, pp. 186-187, 293) ipotizzava che due di questi tre dipinti fossero riconoscibili nelle tavolette oggi conservate al Museo Civico Amedeo Lia di La Spezia (inv. 164 e 165). Cfr. Arroyo, in Artemieva, Pavanello [a cura di], 2012, pp. 82-83; Tempestini, 2012, pp. 225-226; Facchinetti, Galansino [edited by], 2016, pp. 84-85, catt. 20-21.

50. Su questa raccolta sta conducendo interessanti ricerche Maria Teresa Manzano, che ha tenuto una lezione su questo tema all'Università di Padova il 12 novembre 2013 nell'ambito del corso di dottorato in Linguistica e Letteratura, *curriculum* di Filologia classica.

51. Per un profilo di Matteo, si rimanda a Gullino (1986), che fornisce anche notizie sul padre, Marco, sposatosi, nel 1485, in prime nozze, con Lucia Corner, sorella di Caterina regina di Cipro, e successivamente, rimasto vedovo, con Nicolosa Loredan, madre di Matteo. Degna di nota appare la notizia del matrimonio di Matteo, a soli ventitre anni, con Paola Contarini di Alvisè, sorella di Gasparo, il quale avrebbe stretto un importante legame di amicizia con il genero. Significativi sono anche i rapporti di amicizia di Dandolo con Ermolao Barbaro, Girolamo Donà, Raffaele Regio e Battista Guarini, nonché la sua conoscenza documentata del greco, che contribuì a consolidarne la fama di erudito e di elegante scrittore. Dopo gli studi giovanili i suoi interessi si sarebbero definitivamente spostati sulla vita pubblica.

consente infatti di individuare ben sette esemplari di Teocrito, tra manoscritti e testi a stampa, ponendo il poeta siracusano in diretta competizione con l'eterno "rivale" Virgilio.<sup>52</sup> Carteromaco in persona, del resto, faceva riferimento, in una lettera indirizzata a Orsini il 14 maggio 1565, ad un volume di Teocrito finito in mano al capitano Alessandro Conversini: sembra che questo esemplare, a differenza di altri, contenesse postille di mano dello studioso (nella parte finale anche una commedia di Aristofane) e che per questo motivo egli fosse particolarmente desideroso di recuperarlo. A giudicare da una notizia riportata da Cecil Clough, sembra, inoltre, che vi fosse in circolazione un manoscritto con testi di Teocrito ed Esiodo (gli stessi dell'aldina) postillati da Pietro in persona, forse durante gli intensi studi giovanili. Di questo esemplare, però, pare non sia stata più trovata alcuna traccia.<sup>53</sup>

Da ultimo, credo sia opportuno ricordare due ulteriori testimonianze per chiudere il cerchio intorno alle vicende che accompagnano la comparsa dell'incunabolo aldino a Venezia. Presso la Biblioteca Rilliana di Poppi si conserva un esemplare dalla legatura particolarmente elegante, alla greca, che mostra, impresse a freddo sul cuoio e ripetute per quattro volte, le iniziali «V. Q.».<sup>54</sup> Si tratta, infatti, di un volume appartenuto a Vincenzo Querini, personaggio cruciale nel contesto culturale veneziano di questi anni, membro della "Compagnia degli Amici" e protagonista, assieme a Tommaso Giustiniani, della fuga verso l'eremo.<sup>55</sup> Querini, al pari dell'amico Pietro, che gli avrebbe inviato in lettura varie parti degli *Asolani*, può essere ricordato tra i collaboratori del circolo aldino, come dichiara Girolamo Avanzi, nella sua prefazione al *Lucrezio* del 1500, definendolo «literarum decori eximio ac mecenati nostro». Egli fu dunque tra i primi acquirenti del *Teocrito* pubblicato a Venezia e non mancò di portarne con sé una copia tra le mura del ritiro spirituale in Camaldoli.

Un altro importante personaggio da considerare in questo contesto, benché non si tratti di un veneziano, è l'umanista Willibald Pirckheimer, il quale, come è noto, soggiornò a lungo nel Nord Italia, tra Padova e Pavia, per motivi di studio, prima di rientrare a Norimberga alla fine del 1495 su sollecitazione del padre. Al suo nome è indubbiamente legata una copia del *Teocrito* aldino che presenta sul foglio ove è ospitato l'*incipit* del I idillio, una splendida miniatura realizzata da Albrecht Dürer (fig. 36). In primo piano, infatti, appese ai rami, campeggiano le insegne araldiche dei Pirckheimer (sulla destra) e della famiglia Ritter (sulla sinistra), cui apparteneva la moglie dell'umanista, Cecilia, scomparsa nel 1504. L'intervento di Dürer dovrebbe pertanto precedere

52. Nell'ambito dei manoscritti greci, corrispondono a codici di Teocrito i nn. 95 e 97, mentre tra i libri greci a stampa che presentano annotazioni di «huomini dotti», compaiono, accanto ad «Homero greco» con postille di Giano Lascaris, un «Theocrito in 8°, tocco di mano di Georgio Balsamone, ligato in tavole, coperta di carta pecora» (n. 8, p. 351); «un altro Theocrito simile» (n. 9), un «Theocrito senza commento», un «Theocrito tutto corretto et scholiato» (nn. 54-55), un «Theocrito, tutto corretto da huomo dotto» (n. 56): cfr. De Nolhac, 1887.

53. Clough (1984, p. 315) purtroppo non rivela la fonte di tale informazione, della quale non ho trovato menzione in Danzi (2005).

54. Per una descrizione di questo esemplare e per una foto della sua legatura rimando al catalogo di una mostra organizzata a Poppi, preso il Castello dei conti Guidi in occasione del cinquecentenario dell'attività tipografica di Aldo Manuzio: Scapecchi, 1994, pp. 23-25, n. 3, p. 47.

55. Sull'esperienza di carattere cortigiano nota con il nome di "Compagnia degli Amici" e sulla vicenda della fuga verso l'eremo si vedano: Ballarin, 1983; Id., 1993; Id., 2013.

questa data, collocandosi, con tutta probabilità, nei primissimi anni del Cinquecento oppure, come suggerito in occasione della mostra organizzata in sinergia tra i musei di Washington e Vienna,<sup>56</sup> negli anni immediatamente successivi all'uscita dell'edizione aldina. La miniatura sembra infatti dialogare efficacemente con altre celebri composizioni messe in relazione con il primo soggiorno italiano del pittore, in particolare con la *Morte di Orfeo* e l'*Ercole al bivio* (figg. 34-36).<sup>57</sup> Si potrebbe dunque trattare di un acquisto effettuato su richiesta del committente in Italia, poco prima del rientro. La miniatura rappresenta una scena di carattere prettamente bucolico, con due pastori che riposano all'ombra di un albero, l'uno imbracciando la lira, l'altro suonando la siringa, mentre una pecora, allontanatasi dal gregge visibile sul fondo, si abbevera ad una fonte alimentata da un ruscello che sgorga dalle rocce. La ricca vegetazione composta di abeti e di alberi dalle chiome a fungo lascia intravedere sullo sfondo una montagna.

Attraverso la testimonianza düreriana siamo dunque condotti all'aspetto forse più problematico di tutta questa vicenda, vale a dire il rapporto di Teocrito con l'ambito figurativo. La critica ha più volte sottolineato che negli *Idilli* la tendenza ad instaurare uno stretto legame tra arte e letteratura, tipica della prima età ellenistica, è particolarmente forte, anche a confronto con altre opere della stessa epoca. Già Bianchi Bandinelli aveva ricondotto la nascita stessa della poesia bucolica *tout court* al diffuso interesse per scenette di genere, paesaggistiche e campestri, di cui si troverebbe traccia nella pittura ellenistica.<sup>58</sup> Tuttavia, dal momento che di queste preziose testimonianze artistiche poco o nulla è rimasto, la teoria è stata considerata valida solo a livello induttivo. Il caso di Teocrito rappresenta una parziale eccezione da questo punto di vista, in quanto la critica si è effettivamente cimentata nel tentativo di individuare i diversi casi in cui il poeta sembra alludere alla conoscenza di un'opera d'arte. Sono emersi in questo senso numerosi studi sulla nota *ekphrasis* del *kyssibion* nel primo idillio, che invano gli studiosi hanno cercato di ricondurre ad un modello reale di coppa al quale Teocrito si sarebbe ispirato. Similmente, si è aperto un ampio dibattito sul rapporto con la scultura, alla luce del fatto che il poeta menziona espressamente il maestro Prassitele nei suoi versi e che in diversi passi degli *Idilli* sembra essere presupposta la conoscenza di un modello scultoreo. Infine, come ha ben spiegato Zanker, si è cercato, più in generale di mettere in luce il gusto descrittivo di Teocrito, che si esprime nel particolare illustrativo.<sup>59</sup> L'idillio xv, noto come *Le Siracusane* o *Le donne alla festa di Adone*, nel quale la dettagliata descrizione del disegno degli arazzi che fanno da sfondo alle sfarzose celebrazioni organizzate dalla regina Arsinoe per l'annuale festa in onore di Adone dimostra appieno questo concetto, segnalando anche l'abilità dimostrata da Teocrito nel trasporre gli aspetti del quo-

56. Robinson, Schröder [a cura di], 2013, pp. 26-27.

57. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 4676, mm 374 x 245. Cfr. Fara, 2007, pp. 122-126, cat. 53. La negazione del primo viaggio italiano di Dürer è stata tenacemente argomentata da Katherine Crawford Luber (2005, pp. 40-76), la quale ha addirittura ipotizzato che si tratti di una finzione biografica dello stesso artista, poi ripresa dalla storiografia ottocentesca. Le effettive circostanze del viaggio sono state però ribadite con argomentazioni molto convincenti da Giovanni Maria Fara (2014, pp. 1-2, n. 2). Su questo argomento ulteriori riflessioni verranno affrontate nel successivo capitolo.

58. Bianchi Bandinelli, 1979.

59. Zanker, 1987, p. 47; Settis, 1993; Burton, 1995, in particolare pp. 97-122; Cozzoli, 2010.

tidiano in una dimensione artificiosa, prettamente intellettuale, attraverso il filtro della poesia.<sup>60</sup> Le protagoniste Gorgò e Prassinò diventano, infatti, il *medium* visivo attraverso il quale l'autore legge la scena del mimo e la trasmette al destinatario, che la può così ricreare nella propria mente, come in un quadro vivente o in una "pittura parlante" (celebre espressione di Simonide).<sup>61</sup> In questo senso la critica ha attribuito una forte tendenza "mimetica" alla poesia di Teocrito, che del resto è chiaramente espressa nel testo attraverso le parole di Gorgò: «Le cose che hai visto, tu che le hai viste, potrai raccontarle a chi non le ha viste». <sup>62</sup> Se questo idillio rappresenta, dunque, uno dei casi più emblematici del rapporto di Teocrito con l'ambito figurativo, conviene forse ricordare anche quanto osservato da Gow in relazione al problematico *corpus* degli *Epigrammi*, che secondo lo studioso avrebbero potuto essere concepiti come iscrizioni illustrative di opere d'arte, simili a quelle ben note della Casa degli Epigrammi a Pompei o a quelle della cosiddetta *domus Musae* di Assisi.<sup>63</sup>

Nonostante queste premesse, un'indagine capace di mettere in luce il ruolo degli *Idilli* in relazione a temi figurativi sviluppati nel Rinascimento non sembra ancora essere stata affrontata con successo. Sebbene Teocrito venga frequentemente ricordato come possibile fonte di alcuni soggetti legati al mondo pastorale o bucolico, sembra difficile indicare un caso di studio che aiuti a rappresentare in maniera efficace questo rapporto, leggendolo in parallelo con la fortuna di cui gli *Idilli* godono tra Quattro e Cinquecento in seguito alla loro riscoperta e circolazione a stampa. Una parziale eccezione può essere considerato l'affascinante foglio di Luca Signorelli conservato al British Museum di Londra (inv. 1946-7-13-12), che Berenson per primo nel 1933 mise in relazione con il perduto *Baccanale* affrescato nel palazzo di Pandolfo Petrucci. La peculiarità di questa composizione consiste nel fatto che accanto a Dafni e Pan, riconoscibile dagli attributi e dal cartiglio, appaiono anche le Parche, imperturbabili tessitrici del crudele destino al quale il bellissimo pastore non avrebbe più potuto sottrarsi. Giovanni Agosti ha giustamente rilevato che l'unica occorrenza antica della storia di Dafni in cui si possa rilevare questa compresenza di Pan e delle Parche rimanda proprio al primo idillio di Teocrito.<sup>64</sup> Si dovrebbe quindi dedurre che questo testo abbia fornito il soggetto per una simile rappresentazione. Tuttavia, a fronte di questa chiara corrispondenza, lo studioso ha dovuto constatare che tra le numerose testimonianze figurative del mito di Dafni occorse dall'antichità fino all'età moderna, non vi è nessun'altra ripresa di questa particolare variante. Tutte si limitano infatti ad accostare il giovane pastore a Pan, eludendo quindi l'elemento caratteristico del testo teocriteo, di cui pure si poteva plausibilmente sostenere la conoscenza da parte del committente o dell'artista appoggiandosi alle versioni a stampa apparse tra Milano e Venezia.

Un altro episodio messo in luce dalla critica è quello del *keriokleptes*, il ladro di miele, tratto, però, dal *corpus* del cosiddetto Pseudo-Teocrito. Esso è stato segnalato

60. Zanker, 1987.

61. Cozzoli, 2010, pp. 269-270.

62. Teocrito, Idillio xv, *Le Siracusane o Le donne alla festa di Adone*, 24-25, ed. a cura di Palumbo Stracca, 1993, p. 255.

63. Gow, 1952, II, pp. 526 e sgg.

64. Agosti, 1982, in particolare pp. 70-71.

come motivo ispiratore di una tavoletta dipinta nel 1531 da Lucas Cranach (oggi a Roma, Galleria Borghese, inv. 326), in quanto nei versi di Teocrito la puntura delle api viene scherzosamente paragonata alle ferite provocate dalla freccia di Amore. Sebbene l'iscrizione nel quadro non riporti una traduzione letterale di questo passo, lo spunto per il soggetto, evidentemente ripreso da questo brano. È stato infatti segnalato che nel 1526 gli *Idilli* di Teocrito furono oggetto di una conferenza presso l'Università di Wittenberg, alla quale avrebbe fatto seguito una decina di anni dopo la pubblicazione di una traduzione latina curata dall'illustre professore di greco Georg Sabinus.<sup>65</sup>

Per tornare, invece, in ambito veneziano merita di essere oggetto di qualche riflessione ulteriore il riscontro, già menzionato, della presenza nell'attività giovanile di Sebastiano di soggetti tradizionalmente associati agli *Idilli*. Si pensi ad esempio alla *Morte di Adone* e alla sua raffigurazione nello splendido quadro, oggi agli Uffizi, del quale sono state suggerite almeno due interpretazioni fondate su riferimenti letterari. La prima, proposta da Calvesi, riconduceva il tema illustrato nel dipinto, ovvero l'episodio delle tre ninfe in atto di consolare Afrodite per la perdita dell'amato, ucciso dalla ferita di un cinghiale, a due xilografie dell'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, stampato da Aldo nel 1499. Qui Venere è infatti raffigurata sul sepolcro di Adone, con le ninfe inchinate al suo cospetto.<sup>66</sup> L'impianto compositivo del dipinto di Sebastiano appare però più complesso e in ogni caso privo di un riferimento esplicito al sepolcro. Una diversa lettura fu dunque suggerita da Anchise Tempestini, il quale richiamava l'attenzione sulla presenza di Pan, accanto al gruppo delle ninfe. Pur riconoscendo che poteva trattarsi di un'allusione al profondo legame di Adone con la natura e con l'avvincedarsi delle stagioni, scandito dall'amore conteso tra Venere e Persefone, lo studioso riconduceva il riferimento a Pan ad un bisticcio letterario tramandato da un passo dei *Moralia* di Plutarco, nel quale apparentemente si annunciava, in maniera curiosa, la morte del dio pastore; se riletto attraverso una piccola trasformazione verbale, il verso poteva invece alludere ad Adone attraverso il suo nome mesopotamico, Thamus. Il committente dell'opera, plausibilmente riconoscibile in Agostino Chigi, sarebbe stato a conoscenza di questo sofisticato riferimento e avrebbe quindi ordinato al pittore di tradurlo in pittura, dando luogo a quella che lo studioso stesso definisce una «novità nella storia dell'arte rinascimentale».<sup>67</sup> Non mi sembra sia stato finora argomentata a sufficienza la possibilità che questa raffigurazione del mito di Adone, sorta nel clima di intenso studio filologico sui testi di Teocrito, possa invece essere messa in relazione,

65. Sul dipinto della Galleria Borghese: Hermann Fiore, 2010. Un'altra versione di questo stesso tema è rappresentata in un esemplare molto simile conservato a Bruxelles (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 4759). Tale dipinto, esposto in occasione della mostra monografica organizzata nella città belga, che si è svolta in parallelo con quella di Roma, è stato messo in relazione dal curatore Guido Messling con un acquerello di Dürer del 1514, oggi a Vienna, del quale esiste anche una copia al British Museum di Londra (inv. SL, 5218.175). Il primo distico che compone l'iscrizione riportata sulla tavola è stato ricondotto da Messling ad un passaggio della traduzione degli *Idilli* approntata nel 1513 da Ercole Strozzi, mentre la seconda parte potrebbe essere riferita direttamente all'umanista Philipp Melanchthon, titolare del corso dedicato a Teocrito presso l'Università di Wittenberg. Di Melanchthon esiste peraltro un ritratto realizzato dallo stesso Cranach nel 1537 assieme a quello di George Spalatin (entrambi a Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, inv. 940 e 941): Messling [a cura di], 2011, pp. 188-189, 224, catt. 97, 98, 136, 137.

66. Calvesi, 1987.

67. Tempestini, 1991, p. 47; Id., 2012.



nel suo impianto complessivo, con la riscoperta di un celebre *Epitaffio di Adone* composto da Bione e tramandato assieme agli *Idilli* teocritei sin dall'edizione aldina del 1496, dove compariva subito dopo il *keriokleptes*. Si tratta proprio del componimento oggetto dell'intervento di Musuro, che avrebbe stabilito la nuova versione del testo adottata nelle edizioni del 1516. Nel testo di Bione compaiono molti degli elementi che caratterizzano il dipinto di Sebastiano e che giustamente erano stati messi in luce dalla critica come tratti distintivi di un riferimento testuale che poteva prescindere dalle sempre citatissime *Metamorfosi* di Ovidio. Sebastiano infatti non raffigura Venere che trasforma il sangue di Adone in anemone, ma mentre raggiungendo il luogo dove è tragicamente morto il suo amante, si punge il piede destro e con il sangue uscito dalla ferita tinge di rosso una rosa bianca. Immortalata nella stessa posa inventata da Raffaello e resa celebre dalla stampa di Raimondi, questa Venere allude all'origine della rosa rossa come suo fiore sacro e quindi come simbolo dell'amore. Questo episodio, però, è tradizionalmente legato ad un'altra fase del mito, quando il giovane amante della dea sta per essere ucciso dal geloso Ares e lei, accorrendo in suo aiuto, si punge il piede con una rosa. Per spiegare questa commistione, certo non frutto di un errore, Gombrich aveva richiamato, ancora una volta, *l'Hypnerotomachia Poliphili* ed in particolare una delle scene scolpite a rilievo sulla tomba di Adone, dove si vede Venere che corre tra i cespugli fioriti.<sup>68</sup> Il particolare non era sfuggito a Calvesi, che ricordava come nel sogno di Polifilo Venere fosse descritta mentre accorreva al sepolcro dell'amante «spogliando i roseti», che nel seguente dí del calendario sarebbero poi rifioriti perché Adone è risorto.<sup>69</sup> Le rose che rifioriscono dalle lacrime di Venere sparse sul luogo dove giace il corpo del giovane, rimanderebbero alla lunga tradizione, già presente in Petrarca, secondo la quale l'amore si nutre di lacrime. Si potrebbe a questo punto osservare che tutti gli elementi messi sin qui in luce sono presenti nei versi dell'epitaffio di Bione:

Attorno a quel ragazzo gemono i suoi cani  
 e piangono le ninfe montane. Afrodite  
 con i riccioli sciolti vaga nei boschi,  
 affranta scarmigliata scalza; mentre cammina  
 la graffiano i rovi e colgono il sangue divino [...].  
 Era bella Cipride quando Adone viveva:  
 con Adone è morta la sua bellezza. "Ahimé Cipride!"  
 dicono i monti tutti, e le querce "ahimé, Adone!",  
 e i fiumi piangono le pene di Afrodite,  
 e le fonti piangono Adone sui monti;  
 i fiori si arrossano per il dolore [...].  
 Tante lacrime versa la Pafia quanto sangue  
 versa Adone, e tutto a terra diventa fiori.  
 Il sangue dà vita alla rosa, all'anemone il pianto.

*Epitaffio di Adone*, 18-22, 30-35, 64-66,  
 ed. Palumbo Stracca, 2008, pp. 306-308

68. Gombrich, 1972, pp. 108, 224.

69. Calvesi, 1987, p. 132.

Colpisce il riferimento a Venere che si ferisce mentre attraversa i boschi per raggiungere il corpo senza vita dell'amante, così come il richiamo ai fiumi e alle fonti che piangono il dolore dei due innamorati, ai fiori che arrossiscono per il dolore e sbocciano numerosi a terra. Sono tutti elementi che compaiono sul primo piano del dipinto realizzato da Sebastiano poco dopo l'arrivo a Roma nel 1511, mentre sullo sfondo campeggia una commovente veduta di Venezia. L'esecuzione della tela cade, dunque, opportunamente nel cuore delle discussioni filologiche intraprese dagli intellettuali vicini a Chigi, in particolare da Calliergi e Musuro, il quale, come si è detto, ebbe modo di studiare l'epitaffio di Bione sin dai tempi della consultazione del "Patavino perduto", offrendo proprio per questi versi un contributo fondamentale all'edizione apparsa nel 1516 sotto l'egida dello stesso Chigi. Conviene inoltre ricordare che a questa stessa altezza nella villa della Farnesina, accanto alla ninfa Galatea dipinta da Raffaello, il "creato" veneziano avrebbe messo in scena una poetica immagine del ciclope innamorato, episodio ben noto alla poesia greca, ma di cui Teocrito seppe fornire un'originale interpretazione in chiave bucolica. Fu il poeta siracusano, infatti, ad attribuire per la prima volta a Polifemo la capacità di trovare nella musica la catarsi della propria passione, ridimensionandone la natura mostruosa e brutale. Nell'idillio a lui intitolato, Polifemo suona appassionatamente la cetra, come un pastore innamorato, canta tra le pecore, filosofeggia sull'amore e spia la ninfa oggetto della sua passione, coltivando segretamente il desiderio di imparare a nuotare per poterla raggiungere sull'altra sponda. Questa immagine ingentilita del Ciclope fu sicuramente tenuta presente da Filostrato nelle sue *Imagines*, ma anche da Poliziano che, come si è visto in precedenza, aveva approfondito lo studio di Teocrito.

Questi singoli episodi contribuiscono dunque a restituire, almeno in parte, la complessità e la ricchezza delle vicende fin qui descritte. Per comprendere in che modo il recupero degli idilli teocritei abbia assunto un ruolo decisivo nella congiuntura culturale di fine Quattrocento e inizio Cinquecento, nonché nella formulazione stessa del nuovo romanzo bucolico e pastorale, l'*Arcadia* che proprio a Venezia avrà un precoce e sorprendente successo, è tuttavia necessario considerare con attenzione anche un altro episodio, messo in luce da uno studio di Carlo Vecce, basato sull'analisi di un codice conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli.<sup>70</sup> Si tratta del codice XXII 87, ove è riportata la traduzione latina di trenta idilli teocritei e pseudo-teocritei in una serie fedelmente derivata dall'edizione aldina nel suo secondo stato. Vecce la definisce una traduzione elementare, *verbum de verbum*, assolutamente priva di qualsiasi ambizione stilistica: i lemmi vengono semplicemente trasposti nella lingua di arrivo, conservando lo stesso caso che avevano in greco. Sorprende, perciò, che questo esercizio scolastico si presenti di tutta evidenza come una trascrizione in bella copia di un testo preesistente, approntata in una regolare calligrafia di primo Cinquecento e assai curata nelle titolazioni, riportate in caratteri epigrafici e in inchiostro rosso: essa avrebbe potuto costituire una copia di dedica o in ogni caso un

70. Vecce, 2006; Id., 2007. Segnalo che sulla fortuna dell'*Arcadia* e dei temi pastorali in relazione alle arti figurative sta da tempo svolgendo un'ampia ricerca Paul Holberton (2013), che vorrei ringraziare per aver discusso con me alcuni temi teocritei e per avermi fatto avere una copia del primo volume del suo lavoro, ancora in fase di elaborazione.



oggetto cui il proprietario attribuiva un certo valore, come segnala il pregio della legatura.<sup>71</sup> L'aspetto ancor piú interessante di queste carte consiste nella constatazione che la stessa mano responsabile della traduzione sia intervenuta in un momento successivo con una scrittura piú ridotta ma avente le medesime caratteristiche grafiche, al fine di apporre una serie di interventi interlineari e di postille marginali. Anche in questo caso, sottolinea Vecce, il testo si presenta come una trascrizione in bella copia di un apparato già costruito sull'antigrafo dal quale proveniva il testo della traduzione.<sup>72</sup> Un così capillare, per quanto pedissequo, lavoro doveva avere come finalità non solo l'apprendimento del greco, ma anche l'allestimento di un libro di servizio che potesse facilitare la lettura diretta del testo greco edito da Aldo.

Acquisito come termine *post quem* il 1496 dell'incunabolo veneziano, ulteriori punti di riferimento per la datazione di questo scritto possono essere individuati a partire dalla revisione del diligente traduttore, evidentemente servitosi di alcuni strumenti fondamentali quali il *Dictionarium* (dicembre 1497) ed il *Thesaurus* (agosto 1496). Si deve inoltre considerare che una simile operazione non può che essere anteriore alla piú ampia e corretta edizione di Teocrito da parte di Giunta a Firenze del 1516, che avrebbe reso il testo aldino del tutto insufficiente. Un ulteriore dato significativo di cui tenere conto è l'uso del volgare in alcune postille: si tratta di un volgare che presenta alcune inconfondibili caratteristiche della *koiné* napoletana di fine Quattrocento e al quale il traduttore sembra ricorrere quasi a voler rendere piú immediato il significato del lemma greco. Se per la traduzione risulta, dunque, plausibile ipotizzare una stesura che rimanda all'ambiente napoletano di fine Quattrocento, lo stesso non si può dire della sua trascrizione in bella copia, che sembra risalire al secondo decennio del secolo successivo: sul verso dell'ultima carta si trova, infatti, riportata una data, 25 ottobre 1525, che conferma la correttezza di questa ipotesi. Accanto ad essa, però, compare un nome che si rivela di grande interesse per questa sede: quello di Jacopo Sannazaro. Il codice proviene, infatti, dal convento teatino napoletano dei Santi Apostoli, ove presumibilmente confluí nel corso del Cinquecento insieme ad altri volumi della sua biblioteca.<sup>73</sup> Il reponsabile di questa traduzione e del sistema paratestuale che la accompagna può dunque essere riconosciuto nell'autore del romanzo pastorale che tanto successo aveva avuto a Venezia nei primi anni del secolo.

Lo studio del greco da parte di Sannazaro è un fatto documentato anche in altre circostanze, ma il caso di Teocrito riveste un particolare interesse perché, come sottolinea Vecce, si tratta di un ritorno. Il contatto con il poeta siracusano era infatti già avvenuto all'altezza dello scritto intitolato *Libro pastorale nominato Arcadio*, prima redazione dell'*Arcadia*, e si era rivelato senza dubbio decisivo:

71. Per una descrizione accurata del codice: Id., 2007, pp. 603-604.

72. Secondo Vecce l'antigrafo è da individuare nella stessa edizione aldina, fascicolata a fogli alterni (foglio a stampa e foglio bianco) come talvolta si ritrova in alcuni volumi della biblioteca di Parrasio: sui margini del testo greco si riportavano le postille di interesse linguistico, mentre la traduzione veniva composta sul foglio bianco, affrontato ed in seguito corretta nell'interlinea: *Ibidem*, p. 609.

73. Faceva probabilmente parte di un gruppo di libri pervenuti al convento per il tramite di Bernardino Rota: tra gli esemplari piú significativi l'autografo del *De partu Virginis* e l'esemplare di stampa del *De prudentia* di Pontano, con interventi autografi dello stesso Sannazaro e di Pietro Summonte: *Ibidem*, p. 610.

Teocrito è già nella filigrana della prima importante scelta compositiva dell'*Arcadio*, la questione dell'*inventio* del paesaggio, della scena per così dire 'teatrale' in cui sfila il movimento dei pastori. Il carattere 'teatrale' era affine al contesto reale di fruizione bucolica cortigiana della seconda metà del Quattrocento, in testi che venivano spesso rappresentati nel corso delle feste di corte.

*Sannazaro e la lettura di Teocrito*, 2006, p. 688

A ulteriore riprova di questo rapporto con il poeta greco, Vecce cita la prosa X e l'egloga X poste a conclusione della prima redazione dell'*Arcadia*, riferendosi ai versi che raccontano la storia della poesia bucolica attraverso un riferimento allegorico alla «sampogna» passata di mano in mano dal dio Pan a un pastore siracusano (Teocrito) e poi a Titiro (Virgilio). Verso la conclusione di questo brano, i pastori si ritrovano ad ascoltare l'ultimo canto in un *locus amoenus* dettagliatamente descritto:

ove molti olmi, molte querce e molti allori sibilando con le tremule frondi, ne si moveano per sovra al capo; ai quali aggiungendosi ancora il mormorare de le roche onde, le quali fuggendo velocissime per le verdi erbe andavano a cercare il piano, rendevano insieme piacevolissimo suono ad udire [...].

*Arcadia* [...], 1504, pr. X, 58-60, ed. Vecce, 2013, pp. 240-241

Il passo, oltre a chiamare direttamente in causa il poeta siracusano attraverso la figura del pastore, deriva puntualmente dall'*Idillio* VII di Teocrito, noto come *Le Talisie*, e consente di dimostrare in che modo questi scenari si qualificano spesso come «paesaggi sonori», per utilizzare una definizione coniata da Charles Segal.<sup>74</sup>

e pioppi e olmi, vicino alla fonte, intrecciavano un ombroso boschetto, formando una volta con le loro verdi fronde [...].

*Licida o Le Talisie*, 7-8, ed. Palumbo Stracca, 1993, p. 155

Confrontando questo brano, così come viene riportato nel codice napoletano, con la celebre latinizzazione dello stesso testo a cura di Martino Filetico,<sup>75</sup> si può ricono-

74. Segal, 1981.

75. Allievo di Guarino Veronese, presente ad Urbino tra 1454 e 1455 come insegnante di Buonconte, figlio naturale di Federico da Montefeltro, e di Bernardino, figlio di Ottaviano degli Ubaldini. Durante questo soggiorno Filetico appronta una traduzione dei sette idilli di Teocrito nella redazione di Moscopulo, probabilmente attingendo il testo greco da un codice facente parte della biblioteca di Federico; la dedica ad Alfonso d'Aragona che accompagna una prima stesura, oggi conservata presso la Biblioteca del Seminario di Padova, consente di fissarne il *terminus ante quem* al 27 giugno 1458 (data di morte di Alfonso). Dopo il 1467 si trasferisce a Roma, dove entra in contatto con Bessarione e la sua cerchia; grazie all'intervento del prefetto Antonio Colonna intraprende l'attività di insegnamento di retorica presso lo *Studium*, inserendosi piuttosto bene nell'ambiente romano del tempo. In questa fase dà alle stampe una propria versione degli *Idilli*, rivedendone il testo rispetto al codice padovano e facendo precedere la traduzione da una biografia del poeta, accompagnata da una dedica a Federico da Montefeltro; il tipografo è Eucario Siber e l'edizione può datarsi approssimativamente al 1482. Da un rapido controllo nei cataloghi di incunaboli è possibile compiere una prima verifica sulla diffusione di questa traduzione, piuttosto ampia anche se non vastissima; di particolare interesse risulta, a mio avviso, la traccia di un'edizione a stampa veneziana, per i tipi di Bernardinus Venetus, in data 22 luglio 1499. Per un profilo di Martino Filetico si rimanda a Bianca (1997), mentre per la traduzione si veda Arbizzoni (1993, pp. 25-31). Meriterebbe di

scere l'attenzione meticolosa riservata da Sannazaro a parole rare che svolgono un ruolo fondamentale nella costruzione di questi paesaggi sonori; esse sottolineano, infatti, il mormorare delle acque e delle fronde degli alberi che è anche una delle prime impressioni acustiche in apertura agli *Idilli*, nei primi versi del *Tirsi*.

(Tirsi) Dolcemente, o capraio, quel pino, là, presso le fonti, sussurra la sua canzone; dolcemente anche tu suoni la zampogna; dopo Pan, il secondo premio è per te [...]. (Capraio) Più dolcemente, o pastore, sgorga il tuo canto di quell'acqua risonante, che scende giù dalla roccia.

*Tirsi o il canto*, 1-10, ed. Palumbo Stracca, 1993, p. 61

L'operazione di recupero che il Sannazaro traduttore oltre che lettore, compie sul testo di Teocrito sembra, dunque, funzionale a ricavare indicazioni significative in relazione ad una concezione del paesaggio fondata su una «selezione metonimica» del mondo pastorale.<sup>76</sup> I versi del poeta siracusano, così fortemente intrisi di una particolare magia del paesaggio, descritto in sintonia patetica con i personaggi che lo abitano, hanno senza dubbio offerto un'importante fonte di ispirazione per il viaggio allegorico dell'*Arcadio*, per quel sogno di armonia totale tra la natura e la civiltà umana che gli eventi della storia contemporanea crudelmente infrangeranno. Il Sannazaro conoscitore di Teocrito funge in tal senso da importante *trait d'union* tra due tradizioni: quella classica, mediata attraverso un esperimento letterario in latino che aveva l'ambizione di oltrepassare i confini del genere bucolico tradizionale pur mantenendo un occhio di riguardo al testo originale, e quella volgare, ormai proiettata verso la formulazione di un nuovo canone.

In questo senso, dunque, gli *Idilli* di Teocrito rappresentano un tassello fondamentale per fornire un quadro completo della particolare congiuntura che segna il passaggio tra Quattro e Cinquecento. Essi contribuiscono in maniera significativa al maturare di un fenomeno che a Venezia e non altrove trova piena espressione. Non si può negare infatti che il gusto descrittivo dei versi di Teocrito, il puntiglio quasi scientifico con cui il poeta si sofferma sull'infinita varietà di forme, colori e suoni della natura,<sup>77</sup> ma anche il senso di un'intensa e partecipata contemplazione, abbiano profondamente suggestionato lo sguardo e l'immaginazione dell'uomo moderno, stabilendo le basi di quello che dal punto di vista figurativo diventerà il genere di maggior successo per la pittura veneziana in Europa: il paesaggio.

essere esplorato anche il campo delle volgarizzazioni, nell'ambito del quale emerge la figura di Annibal Caro, assiduo frequentatore a Firenze di Benedetto Varchi, il quale lo sottopose ad un robusto tirocinio umanistico fondato sulla familiarità con il buon uso del toscano. Per un'analisi di questo personaggio e della sua opera rimando a Martellini (2009, pp. 287-320).

76. Vecce, 2006, p. 696.

77. Più volte nella letteratura si è parlato di una sua speciale competenza nel campo della botanica, tema affrontato in modo mirato nello studio di Lindsell (1937).

## II

# LA SCOPERTA DEL PAESAGGIO: DALLA CIVILTÀ PROSPETTICA AL SENTIMENTO PER LA NATURA

**I**l tema della nascita di una pittura di paesaggio nell'età moderna è stato affrontato da molteplici punti di vista e con diversi approcci, nell'ambito di un'assai vasta letteratura che non sarebbe possibile, né utile, ripercorrere integralmente in questa sede.<sup>1</sup> Di maggiore interesse dovrebbe risultare l'analisi di quei contributi che abbiano cercato di mettere in relazione questo tipo di rappresentazione con la vivace congiuntura culturale veneziana di fine Quattrocento. Un buon punto di partenza può, pertanto, essere individuato in un gruppo di studi significativamente apparsi tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta del Novecento, in perfetta simbiosi con gli sviluppi del dibattito sull'Umanesimo.

Studiosi del calibro di Max Friedländer, Kenneth Clark, Otto Pächt ed Ernst Gombrich hanno affrontato il tema della pittura di paesaggio a partire da riflessioni di carattere generale sul rapporto tra l'uomo e la natura, aderendo sostanzialmente, pur con differenti punti di vista, al partito di coloro che intendevano ragionare sulla discontinuità tra Medioevo e Rinascimento.<sup>2</sup> Gli elementi costitutivi di questo trapasso erano tuttavia per lo più considerati come parte di un naturale processo evolutivo di carattere ciclico, alimentato dalla ricerca di una totale armonia tra lo spirito umano e la realtà circostante. Nel suo celebre saggio, Kenneth Clark, ad esempio, presentava gli esordi della pittura di paesaggio in due capitoli distinti, facenti riferimento da una parte a paesaggi «simbolici» (*The Landscape of Symbols*), ovvero rappresentativi della tendenza allegorizzante di stampo medievale, dall'altra a paesaggi «reali» (*The Landscape of Facts*) basati su una restituzione più consapevole dello spazio, ottenuta grazie all'introduzione della prospettiva.<sup>3</sup> Ernst Gombrich, per primo, avrebbe cercato di superare la tendenza schematica di questa impostazione, sottolineando che in essa mancava qualcosa di sostanziale, e cioè la percezione del paesaggio come elemento di novità, come autentica scoperta: temi tradizionali, quali le *Occupazioni dei Mesi* o le *Quattro Stagioni*, ne sancivano indubbiamente gli esordi, ma non potevano costituire la sua unica *raison d'être*.<sup>4</sup>

1. Per un resoconto bibliografico più ampio di quello presentato in questa sede rimando alla mia tesi di dottorato: Ferrari, 2013, in particolare pp. 39-151.

2. Friedländer, 1947; Clark, 1949; Pächt, 1950; Gombrich, 1953.

3. Trattandosi di una raccolta di *lectures* tenute durante il primo anno di insegnamento all'Università di Oxford con il titolo di *Slade Professor*, il contributo di Clark è fondato sull'idea di affrontare un tema del passato a partire da una prospettiva assestata per giungere a toccare problematiche irrisolte dell'arte contemporanea: «I chose the subject of landscape painting, because this, in an even fuller sense than Ruskin realised, was the chief artistic creation of the Nineteenth century: and without a clear understanding of Nineteenth-century art, no evaluation of contemporary painting is possible»: cfr. Clark, 1949, p. xvii.

4. Su questo punto rimando alle riflessioni di Pächt e Romano che intraprendono le loro analisi sulla storia del paesaggio proprio da questi temi tradizionali: cfr. Pächt, 1950; Romano, 1978.

Sorgeva, pertanto, a monte la necessità di capire l'apporto rivoluzionario della pittura di paesaggio mettendolo in relazione con un nuovo atteggiamento estetico maturato nel pubblico che se ne sarebbe sempre più consapevolmente interessato. Gombrich allora richiamava l'attenzione sul fatto che il termine «paesaggio» sarebbe comparso per la prima volta a Venezia e non ad Anversa, dove peraltro le rappresentazioni di sfondi paesistici avevano già raggiunto, grazie ai pittori locali, uno sviluppo avanzato, al punto da poter esser affidati a veri e propri specialisti della bottega.<sup>5</sup> Lo stesso si potrebbe dire sul fronte del collezionismo, constatando che nei cataloghi di Margherita d'Austria, governatrice dei Paesi Bassi, non si rintraccia un solo accenno a opere senza soggetto, siano esse paesaggi o dipinti di genere, mentre nello stesso periodo Marcantonio Michiel utilizzava l'espressione «un paese» per descrivere dipinti che, pur non rappresentando paesaggi puri, come tali suscitavano il suo interesse.<sup>6</sup> Questo aspetto non deve essere sottovalutato, poiché indica una forma di apprezzamento riconducibile, ancor prima che alla codificazione del genere, alla concezione tutta italiana (e non nordica) di valutazione dell'opera d'arte con riguardo alla sua riuscita artistica, estetica, piuttosto che alla sua funzione e al soggetto. Si tratta di una questione che merita ancora di essere oggetto di qualche riflessione. Il punto di partenza non può che essere nuovamente la questione linguistica, più volte sottoposta al vaglio della critica in relazione alla possibilità di definire un'esperienza estetica del paesaggio ancor prima di un consapevole utilizzo del termine.<sup>7</sup>

Come è noto, su questo problema esiste un importante contributo di Gianfranco Folena, il quale ha analizzato la prima attestazione del vocabolo paesaggio nella celebre lettera indirizzata da Tiziano a Filippo d'Asburgo l'11 ottobre 1552:<sup>8</sup>

Essendomi novamente pervenuto alle mani una Regina di Persia de la maniera et qualità com'è, l'ho immediate giudicata degna di comparere al'alta presenza di Vostra Altezza. Et così di subito l'ho inviata a lei, con commissione, sino che certe altre mie opere si asciugano, che riverentemente in nome mio faccia alcune ambasciate all'Altezza Vostra, accompagnando il Paesaggio e il ritratto di Santa Margarita, mandatovi per avanti per il signor Ambassador Vargas, raccomandato al Vescovo Segovia.<sup>9</sup>

Il neologismo, qui utilizzato per la prima volta nella sua accezione pittorica, usciva dalla penna del massimo inventore del paesaggio moderno, accostato ad un altro genere in fortissima ascesa: il ritratto. Le difficoltà nel riconoscere con certezza

5. Il tentativo di individuare in Italia e non nel Nord Europa le radici del paesaggio moderno si evidenzia anche nell'analisi di Otto Pächt, come sottolinea Enrico Castelnuovo nel saggio introduttivo della riedizione italiana: Pächt, 1950, ed. cons. 2010, pp. XIII-LVIII, in particolare pp. XXII-XXIII.

6. Gombrich, 1953, pp. 159-160.

7. Si veda la riflessione proposta da Lucco che si sofferma su molte delle questioni qui introdotte: Lucco [a cura di], 2012, in particolare, pp. 16-35.

8. Mi sembra importante ricordare che lo studioso fu chiamato a intervenire su questo argomento proprio da Vittore Branca in uno dei corsi organizzati presso la Fondazione Cini. Il testo della lezione verrà dato alle stampe qualche anno dopo: Folena, 1983.

9. Folena citava dalle sillogi del Fabbro, ma ora si può rimandare all'epistolario edito da Puppi e ai riferimenti bibliografici ivi contenuti: Puppi [a cura di], 2012, pp. 198-199, n. 163.

il dipinto qui menzionato,<sup>10</sup> costringevano lo studioso a ragionare unicamente su questioni di propria pertinenza, suggerendo che il vocabolo fosse stato formulato nell'ambito di quello stesso *humus* umanistico dal quale avrebbe tratto origine l'uso tizianesco della parola «poesia».<sup>11</sup> Da un punto di vista etimologico esso rimanderebbe al francese *paysage*, a sua volta derivato dal suffissale *pays*, attestato pochissimo tempo prima in Robert Estienne o Robertus Stephanus (1548). Secondo Folena, però, nel suo primo secolo di vita, il termine non ebbe affatto il significato di «tableau représentant un pays» come farebbero credere alcuni vocabolari, ma piuttosto quello di «estensione, distesa di paese (quale si presenta agli occhi dello spettatore)», con una nota di soggettività che includeva l'occhio dell'osservatore e la visione della natura considerata come spettacolo. Il senso pittorico e metonimico sarebbe emerso più tardi, non solo nella lingua francese, ma anche in quella spagnola attraverso la variante *paysaje*. Lo studioso dunque concludeva:

Il titolo dell'incognito quadro di Tiziano del 1552 rappresenta quindi per il momento un incunabolo europeo della parola, e un gradino importante nella concettualizzazione del paesaggio.

*La scrittura di Tiziano [...], 1983, p. 277*

Successivamente a questo intervento, altre osservazioni si sarebbero susseguite nel tentativo di precisare ulteriormente la complessa storia di questa codificazione linguistica. In particolare si sarebbe sottolineato il ruolo del tedesco *Landschaft* e del neerlandese *landscap*, con riferimento al loro originario significato di distretto politico-giuridico, corrispondente al latino *provincia* o *regio*. Con questo termine veniva indicata alla fine del Quattrocento l'area geografica di una città determinata dai confini della sua giurisdizione, come dimostrano le vedute cittadine incise da Hartmann Schedel nel 1493, ed è interessante notare che in alcuni cantoni svizzeri tale utilizzo sia ancora presente.<sup>12</sup> Questo stesso vocabolo acquisì rapidamente una nuova accezione ed iniziò ad essere utilizzato con riferimento alla rappresentazione di sfondi paesistici inseriti in composizioni di più ampie dimensioni. Con questo significato lo utilizzarono sia Albrecht Dürer, in due lettere indirizzate al committente Jakob Heller nel 1508 e nel 1509,<sup>13</sup> sia, qualche anno più tardi, i francescani del

10. Problema tuttora aperto, sebbene alcune ipotesi si siano col tempo rafforzate. Mi riferisco alla linea di pensiero che intende interpretare l'espressione utilizzata da Tiziano con riferimento non tanto ad un generico paesaggio, ma più semplicemente ad una tela ambientata scenograficamente all'aperto, che potesse plausibilmente ospitare una favola mitologica. Sulla base di questo assunto è stata infatti ritenuta plausibile la proposta, avanzata da Charles Hope (1988), di identificare il dipinto in questione con la cosiddetta *Venere del Pardo* (oggi al Louvre), un'opera la cui lettura formale e datazione risultano estremamente complessi, come racconta il bel saggio di Jean Habert (2005). L'altra ipotesi in gioco, puntualmente ricordata da Folena, è quella di Beroqui (1946, p. 130), il quale suggeriva che il dipinto menzionato da Tiziano fosse andato bruciato nell'incendio dell'Alcazar.

11. Folena, 1983, pp. 275-276. Sulla corrispondenza di Tiziano, in particolare sulle lettere indirizzate a Filippo II, si sarebbe soffermato anche Branca in due articoli apparsi sul «Corriere della Sera», rispettivamente il 19 marzo 1968 e l'11 maggio 1976, poi riediti nel 1979.

12. Come osserva Andrews, 1999, p. 29.

13. «So hat jr die taffel schir 100 angeischt ohne gewandt und landschafft und ander ding, die daran seindt» (4 novembre 1508); «Herr Jörg Tausy hat sich von jhme selbst erbotten, in der maß, fleiß und



convento di Überlingen, sul lago di Costanza, i quali, concordando con il pittore Engelhart Hofmann i termini per la realizzazione di una pala d'altare, richiedevano che i *landschafaten* delle scene destinate ai pannelli laterali fossero dipinti con i migliori colori ad olio.<sup>14</sup>

La variante nordica può dunque essere considerata l'equivalente dell'italiano «paese», già attestato in un contratto del 1495 con il quale il pittore umbro Pinturicchio concordava di dipingere nelle parti vuote dello sfondo, al di là delle figure, porzioni di cielo e di paesi.<sup>15</sup> Anche Leonardo nei suoi scritti avrebbe utilizzato lo stesso termine riferendosi, almeno in un caso specifico, ad un inserto paesistico in una più ampia composizione. Con questo significato il vocabolo compare spesso in Vasari, il quale lascia intendere che tali raffigurazioni fossero ormai diventate mestiere dei pittori nordici nell'ambito delle botteghe.<sup>16</sup> Egli non mancò, però, di ricordare un artista italiano reso celebre dalla composizione di paesi al punto da poter competere con i colleghi tedeschi: il ferrarese Dosso Dossi, per il quale il critico aretino non aveva speso affatto buone parole, affermando che il suo nome avrebbe ricevuto maggior fama dalla penna di Ludovico Ariosto, che non da tutti i pennelli e i colori da lui consumati in vita. L'abilità di Dosso negli sfondi paesistici fu del resto elogiata anche da un altro illustre testimone, Paolo Giovio, che ne lodò in particolare le raffigurazioni di *parerga*,<sup>17</sup> vocabolo in origine utilizzato da Plinio per descrivere i dipinti parietali realizzati da Protogene nel santuario di Minerva ad Atene. Si riferiva infatti agli sfondi paesistici nei quali il pittore greco inseriva un certo numero di scialuppe da guerra, in omaggio al suo passato di pittore di navi. Con lo stesso significato lo si vede ricomparire nel Quattrocento, in una delle descrizioni di dipinti immaginari contenute nell'*Hypnerotomachia* di Francesco Colonna.<sup>18</sup> Da un punto di vista compositivo la funzione di questi *parerga* era senza dubbio secondaria, ma non si

größ dieser taffel ein Maria bildt zu machen, in ainer landschafft» (26 agosto 1509): Rupprich, 1956-1969, I (1956), pp. 68, 72.

14. Il documento fu pubblicato nel 1923 da Hans Huth, ma ho l'impressione che se ne sia iniziato a parlare più diffusamente a partire dalla seconda edizione apparsa nel 1967 (p. 135, col. 1). Entrambi i riferimenti sono segnalati da Wood, 1993, pp. 42, 286 (note 96 e 97).

15. Baxandall, 1972, p. 17.

16. Con riferimento ad un'opera giovanile di Tiziano, la *Fuga in Egitto* dell'Ermitage, di recente oggetto di approfondite analisi da parte della critica a seguito dell'importante restauro, Vasari afferma che Tiziano aveva lavorato per molti mesi e con gran cura sulla «gran boscaglia e sui «paesi molto ben fatti», al punto da voler tenere in casa «alcuni tedeschi eccellenti pittori di paesi e verzure»: Lucco, 2012; Mazzotta, 2012.

17. «Doxi autem Ferrariensis urbanum probatur ingenium cum in iustis operibus, tum maxime in illis, quae parerga vocantur. Amoena namque picturae diverticula voluptuario labore consecratus, praeruptas cautes, virentia nemora, opacas perfluentium ripas, florentes rei rusticae apparatus, agrorum laetos fervidosque labores, praeterea longissimos terrarum marisque prospectus, classes, aucupia, venationes, et cuncta id genus spectatu oculis jucunda, luxuriantia ac festiva manu exprimere consuevit»: Maffei [a cura di], 1999, pp. 262-263. Si veda inoltre il commento di Barbara Agosti (2008, pp. 79-80), che ha suggerito di leggere questo passo in relazione al fregio con dieci *Storie di Enea* realizzato da Dosso per il camerino delle pitture di Alfonso d'Este.

18. «Et come dagli ochii alcuni lochi quasi se perdevano. Et le cose imperfecte reducte a poco a poco al perfecto, et cusì per contra, il suo iudicio ad gli ochii concedendo. Cum gli exquisiti parergi. Aque, fonti, monti, colli, boscheti, animali»: cfr. Colonna, 1499, d III.

deve dimenticare, come ricordava Alberti, che anche queste piacevolezze di minor conto avevano un loro scopo e potevano essere fonte di legittimo svago, rinfrancando lo spirito umano dalle fatiche quotidiane. Un genere altamente specialistico e tecnico come quello dei *parerga* poteva dunque fare riferimento ad un'esperienza estetica legittimamente goduta, soprattutto se, come insegna Gombrich, i precoci estimatori di queste rappresentazioni potevano trovare in un autore della classicità come Plinio un solido fondamento teorico ed estetico quale avvallo delle proprie preferenze figurative.<sup>19</sup> Plinio aveva, infatti, messo in luce il ruolo del pittore di età augustea Studio (Ludius o Spurius Tadius secondo altre lezioni tramandate dai manoscritti) quale inventore di questo tipo di raffigurazioni: egli per primo avrebbe infatti introdotto nelle sue pitture murali vedute marine o scenari campestri.<sup>20</sup> Il fatto che un maestro dell'Epoca d'oro si fosse specializzato in questo genere non poteva non influire, come si è detto, sulle valutazioni del pubblico rinascimentale. La testimonianza pliniana, inoltre, avvalorava ulteriormente quanto già osservato da Vitruvio, il quale nel settimo libro del *De architectura*, trattando dell'affrescatura delle pareti, si era soffermato a descrivere le passeggiate coperte, lungo le cui pareti i pittori si erano cimentati nella rappresentazione di paesaggi diversi, riprendendo caratteristiche della realtà naturale quali porti, promontori, litorali, fiumi, fonti, canali, boschi sacri, monti, greggi, pastori.<sup>21</sup> Vitruvio stigmatizzava il fatto che questo tipo di pittura non fosse più ben accetta ai suoi tempi, dominati dall'uso di dipingere figure del tutto avulse dalla realtà: calami striati, candelabri che sostengono figure di tempietti, frontoni dai quali, come da radici, nascono in mezzo a volute teneri steli a sorreggere, in maniera del tutto assurda, delle statuine sedute su di essi.<sup>22</sup> Tanto Vitruvio quanto Plinio, dunque, intendevano mettere in risalto le caratteristiche del cosiddetto "secondo stile pompeiano" offrendo un'importante testimonianza per la conoscenza di queste pitture antiche nel Rinascimento.<sup>23</sup> Una parte della critica ha ritenuto importante sottolineare l'influenza di Plinio come più significativa, giacché, a differenza di Vitruvio, egli avrebbe dato maggior risalto nella sua descrizione agli aspetti architettonici del paesaggio, utilizzando il termine *topia* e l'espressione *topiaria opera*.<sup>24</sup> Il passo pliniano sarebbe stato, infatti, tenuto presente da Leon Battista Alberti nel *De re aedificatoria*, laddove egli istituiva una relazione precisa tra la

19. «[...] se il collezionista della Rinascenza cercava autorevoli appoggi per giustificare la sua inclinazione verso la pittura non illustrativa, poteva anche trovarli in quegli scrittori classici di cose d'arte ai quali si attingeva sempre più per arricchire il vocabolario critico e per trarne norme di giudizio»: Gombrich, 1953, p. 164. Interessante, in tal senso, è anche il parere espresso da Gilbert, il quale a proposito dell'utilizzo da parte di Giovio del termine *parerga*, afferma: «It shows that it was possible for a culturally influential Italian to think in genre terms in 1527»: cfr. Gilbert, 1952, p. 204.

20. Sulla carriera di Studio, dalla critica collocata tra il terzo quarto del primo secolo a.C. e la seconda decade del primo secolo d.C., è ancora un punto di riferimento importante l'articolo di Roger Ling: cfr. Ling, 1977. Nel suo studio dedicato all'influenza di Plinio, Sarah Blake Mac Ham (2013) riprende le osservazioni di Gombrich, sottolineando che la natura prettamente teorica della discussione era anche dovuta alla scarsità di testimonianze visive dalla pittura antica nel periodo che precede la scoperta della *Domus Aurea* (pp. 171-181).

21. Si rimanda all'edizione a cura di Florian, 1978, p. 137.

22. L'autore si sta evidentemente riferendo alla tipologia delle grottesche: Schulz, 1962, p. 40.

23. Sulla Villa di Livia si veda Settis, 2002.

24. Croisille, 2010, p. 13; Rouveret, 2006, p. 65.



decorazione degli edifici e la loro funzione, oppure anche da Leonardo da Vinci per descrivere l'abilità dell'artista nel ritrarre i luoghi della natura come uno degli aspetti più profondi del processo creativo.

Se si accetta questo movimento deduttivo dalla teoria artistica alla pratica artistica e dalla pratica artistica al sentimento artistico si può facilmente conciliare quanto tradizionalmente considerato in relazione alla scoperta del mondo come motivo fondamentale dello sviluppo della pittura di paesaggio con tutte le suddivisioni teoriche evidenziate dalle fonti. Ben prima dell'apparizione del neologismo di Tiziano, infatti, il vocabolo paese aveva iniziato a connotarsi di un'accezione estetica, come si è già avuto modo di vedere, ad esempio, in Michiel, ma come si potrebbe testimoniare anche attraverso una pagina del *Diario* di Dürer, laddove il maestro tedesco intendeva omaggiare il collega Patinir, definendolo «maister Joachim der gut landschafft mahler».<sup>25</sup> Siamo all'altezza del 1521 e sembra che al pari del «paesetto in tela cum la tempesta, cum la cingana et soldato» di Michiel, questa espressione volesse fare riferimento ad un pittore abile nel dipingere quelli che ora si potrebbero immaginare come rappresentazioni di paesaggi più estesi, piuttosto che come inserti naturalistici nello sfondo. Allo stesso modo, la menzione di «quadretti duo sive tavolette di paesi» nell'inventario dei beni di Marino Grimani, redatto nel 1528, consente di cogliere una particolare predilezione per opere di questo soggetto realizzate da pittori settentrionali, come viene confermato anche da altre fonti, oltre che, naturalmente, dal possesso del celebre *Breviario*, precedentemente appartenuto allo zio Domenico.

A conferma di quanto argomentato sinora si potrebbe affrontare un ultimo ragionamento sull'utilizzo del termine paese da parte di Vasari, in particolare con riferimento ad un passo della biografia del pittore Perugino, per tornare al tema del rapporto tra Venezia e Firenze. Descrivendo il *Compianto* eseguito nel 1495 per le Clarisse di Santa Chiara a Firenze come opera celebrata e lodata per la sua maniera «quasi moderna» (fig. 58), lo storiografo aretino si soffermava sul fatto che in questo dipinto l'artista realizzò un «paese che fu tenuto grandissimo». Così nella *Torrentiniana*, giacché nell'edizione successiva, la stessa descrizione appare in termini leggermente differenti.<sup>26</sup> La variazione dei superlativi è stata giustamente puntualizzata da Bruno Toscano, in quanto comporterebbe un sensibile spostamento di significato: nel primo caso si tratterebbe di un apprezzamento rivolto esclusivamente alle qualità

25. Rupprich, 1956-1969, I (1956), p. 169; Michiel, 1521-1543, ed. 1888, p. 57.

26. Per comodità del lettore riporto di seguito i due passi: «Lavorò alle donne di Santa Chiara una tavola con un Cristo morto, colorito tanto vago e nuovo di colori vivacissimi, che e' confermò l'opinione degli artefici dell'essere maraviglioso et eccellente; ma molto più celebre e mirabile ne gli altri popoli, i quali vedendo la novità della maniera quasi moderna, con infinite lode lo esaltarono. Veggonsi in questa opera alcune bellissime teste di vecchi, e similmente certe Marie, che restate di piagnere, considerano il Morto con ammirazione e con amore straordinario, oltra che egli vi fece un paese che fu tenuto grandissimo»: Vasari, 1550, p. 599. Alla prima edizione delle *Vite* è stato di recente dedicato un convegno: Agosti, Ginzburg, Nova [a cura di], 2013. «Lavorò alle Donne di S. Chiara in una tavola un Cristo morto, con sí vago colorito e nuovo e che fece credere agl'artefici d'avere a essere maraviglioso et eccellente. Veggonsi in questa opera alcune bellissime teste di vecchi, e similmente certe Marie che, restate di piagnere, considerano il morto con ammirazione et amore straordinario; oltra che vi fece un paese che fu tenuto allora bellissimo, per non si esser ancora veduto il vero modo di fargli come si è veduto poi»: Vasari, 1568, p. 599.

spaziali del paesaggio, l'ampiezza e la profondità della rappresentazione, nel secondo, invece, di una valutazione di carattere più generale che tiene conto anche degli sviluppi successivi. L'aspetto più suggestivo di questa riflessione consiste nella possibilità di interpretare le parole di Vasari instaurando una relazione diretta tra la maniera «quasi moderna» ed il «vero modo» di dipingere paesaggi, come se l'autore fosse incline a riconoscere in questo tipo di pittura una prova a sé o addirittura un valore in sé.<sup>27</sup>

Il paesaggio «quasi moderno» si troverebbe così ad assumere un ruolo assai significativo nell'impianto teorico delle *Vite*, in relazione a quel rinnovamento radicale del linguaggio quattrocentesco che matura nell'ambito della sintesi di disegno, costruzione dello spazio e diffusione luminosa, e che si attua nel solco dell'alto magistero di Piero. Non a caso, infatti, Toscana, con riferimento all'area umbra, individuava nel periodo compreso tra il 1473 e la fine del secolo una fase cruciale di cambiamento, contraddistinta, da una parte, dall'anno di esecuzione dello straordinario ciclo di san Bernardino, dall'altra dalla commissione del quadro destinato allo Studiolo di Isabella, la quale richiese espressamente a Perugino «uno accomodato lontano», a riprova di una speciale competenza padroneggiata dall'artista. Tale fase, tuttavia, nella concezione di Vasari, non rappresenterebbe che un primo stadio di ciò che nelle *Vite* più propriamente si intende come maniera moderna, tanto è vero che nel passo citato egli avrebbe sentito l'esigenza di frapporre quell'avverbio, «quasi». Perugino, del resto, è ricordato, nel proemio alla terza parte, come colui che, accanto al «Francia Bolognese», avrebbe per primo applicato uno dei principi del dipingere moderno, quella «dolcezza ne' colori unita», successivamente ripresa e sviluppata da Leonardo, che avrebbe dotato le sue figure, oltre che di buona regola, miglior ordine, disegno perfetto e grazia divina, anche di «moto» e «fiato». Protagonisti di questa vicenda sarebbero diventati subito dopo Giorgione, Fra Bartolomeo e Raffaello; infine, sul sentiero della maniera moderna, si sarebbero incamminati Andrea del Sarto, Antonio da Correggio e Parmigianino, tutti maestri ai quali l'autore delle *Vite* non manca di associare osservazioni riguardanti il paesaggio.

La verifica di tutte le occorrenze del termine «paese» o del suo plurale «paesi» in entrambe le edizioni vasariane si rivela, dunque, operazione non banale, laddove consenta di individuare un numero assai maggiore di riferimenti nella Giuntina rispetto alla Torrentiniana, tale da far supporre, al di là delle ovvie considerazioni legate alle aggiunte che l'autore apporta al testo originario, una vera e propria crescente attenzione verso il dato paesaggistico.<sup>28</sup> Nelle *Vite* il termine «paese» può indicare

27. Toscano, 2004, p. 405.

28. Uno studio di questo tipo è stato affrontato da Karen Hope Goodchild (2011), la quale ha verificato che il termine *paese* compare nella prima edizione delle *Vite* 89 volte e nella seconda 207; così pure l'occorrenza della parola *lontano*, impiegata per alludere a paesaggi dipinti sulla lunga distanza, aumenta da 42 a 126 citazioni tra un'edizione e l'altra. La studiosa, che non cita l'intervento di Bruno Toscano menzionato pocanzi, si sofferma anche sulla necessità di una ricerca di questo tipo, a suo avviso finora trascurata dalla critica per due ragioni. La prima consisterebbe nella radicata supposizione che Vasari, privilegiando il disegno, non potesse che nutrire uno scarso interesse verso un genere più propriamente pittorico come il paesaggio: tale preconcetto sarebbe smentito dalle numerose attestazioni di stima che egli riserva agli artisti che sanno abilmente rappresentare il paesaggio in pittura, nonché dal ruolo che egli attribuisce al paesaggio stesso in relazione ai raggiungimenti della terza perfetta maniera. La seconda ragione, più fine

sia dettagli naturalistici sia spazi aperti e lontani: al plurale è spesso utilizzato con riferimento a vignette decorative presenti all'interno di un'unica opera, ma può anche includere altri aspetti dell'impianto decorativo. Le descrizioni vasariane si soffermano soprattutto sul naturalismo, sugli effetti luministici e sull'accuratezza topografica, tutti aspetti che i pittori della seconda maniera avrebbero più compiutamente sviluppato, applicando le regole dello spazio prospettico ed imparando a scorciare le forme con maggiore verosimiglianza rispetto alla precedente generazione. Essi trovarono, cioè, il modo di imitare la natura, ma per il paesaggio sarebbero stati necessari ulteriori progressi. Descrivendo un disegno di Paolo Uccello, di sua proprietà, Vasari affermava che rappresentava un paesaggio ritenuto molto bello «per quel tempo»; anche se ben disegnato e privo di errori esso risultava condotto attraverso la linea e non attraverso il colore, mancando cioè di quella dolce armonia e di quello spirito risoluto che determinano un'esecuzione più rapida e vivace. Il fattore essenziale di questo conseguimento veniva individuato nell'utilizzo della tecnica ad olio, che avrebbe portato gli artisti ad una perfetta consapevolezza nel colorire. Per questo Vasari individua in un artista sensibile al dato cromatico come Perugino colui che sarebbe riuscito ad eccellere nella rappresentazione dei paesaggi, e in particolare nei «lontani», di cui fece «professione particolare», realizzando, prospettive «che sfuggono», ovvero vedute nelle quali il paesaggio riesce a distendersi in lontananza, quasi lungo la linea dell'orizzonte. Allo stesso modo si spiega l'apprezzamento indirizzato ad «una prospettiva di paese lontano che diminuisce», realizzata da Carpaccio.<sup>29</sup>

Si potrebbe dunque concludere questo ragionamento affermando che l'utilizzo da parte di Vasari del termine «paese» matura indubbiamente in parallelo con le speculazioni sulla genesi del dipingere moderno, contribuendo ad assegnare a questo genere un ruolo primario nella definizione del Rinascimento. Quanto al problema della codificazione linguistica, converrà tenere presente alcune osservazioni emerse in importanti studi di natura estetica che hanno affrontato in maniera diretta la questione interrogandosi sulla possibilità che ci sia stata un'esperienza del paesaggio, prima di un consapevole utilizzo del termine (nel moderno senso estetico).<sup>30</sup> A tale quesito si è ritenuto di poter fornire una risposta affermativa: è senza dubbio vero che l'orizzonte di senso dei vocaboli utilizzati a partire dal XVI secolo possiede una sua funzione creatrice di realtà, ma ciò dovrebbe a maggior ragione essere riconosciuto per le nuove opere iconiche (i quadri di paesaggio) che il termine tecnico descrive. Anche per il paesaggio resta dunque valida la regola che *le mot* e *la chose* si condizionano in un rapporto dialettico estremamente complesso, ma bisogna tenere presente che

e complessa, sarebbe invece strettamente legata al concetto rinascimentale e moderno di paesaggio come espressione priva di qualunque elemento narrativo e perciò contraddistinta da una nozione di modernità da intendersi nella direzione dell'ideale *art for art's sake* o, per dirla alla francese, *l'art pour l'art*. Convegno con la studiosa nel sottolineare che la modernità associata da Vasari all'idea di paesaggio è di natura molto diversa e merita di essere indagata in modo più approfondito e sistematico.

29. Riporto il passo in maniera più completa: «nella chiesa di S. Antonio all'altare di Cristo risuscitato, dove dipinse quando egli apparisce alla Maddalena et altre Marie, fece una prospettiva di paese lontano che diminuisce molto bella»: Vasari, 1568, p. 622.

30. Farò riferimento, anche nei passaggi successivi, ai saggi di Michael Jakob, rivelatisi fondamentali per giungere a questa impostazione del problema: Jakob, 2005 (in particolare, pp. 7-49) e Id., 2009.

l'influenza esercitata da elementi artistici, letterari e architettonici avrebbe fornito modelli in grado di interpretare la natura "inventandola" come paesaggio.<sup>31</sup> Sembra, cioè, discutibile privilegiare il punto di vista linguistico-concettuale, in quanto esso è debitore anzitutto dell'incessante attività creativa di natura letteraria e artistica, che non necessitava di termini precisi per generare il fenomeno. In questo senso si potrebbero forse rileggere alcuni passaggi del contributo di Gombrich dal quale si è innescato questo ragionamento, tenendo presente che, pur sottolineando come l'apporto rivoluzionario della pittura di paesaggio nella storia dell'arte occidentale sia stato fortemente veicolato dalla teoria artistica, lo studioso riconosceva il primato nella codificazione del nuovo genere alla risposta estetica prodotta nell'osservatore.<sup>32</sup> È, dunque, possibile discutere una "protostoria" del paesaggio prima dell'anno 1500 e ci si potrebbe spingere oltre affermando che in questo frangente non esiste a rigore alcun paesaggio autentico, ma un processo di esperienza del paesaggio, uno sviluppo dinamico che da un punto di vista linguistico emerge in superficie in determinati momenti storici.

Al fondamento teorico di questa riflessione si può ora affiancare un'analisi di carattere prettamente stilistico, che vorrei fondare su un'osservazione, a mio avviso molto efficace, espressa dallo studioso Almon Richard Turner in un saggio, non così frequentemente citato negli studi indirizzati a questo aspetto:

If it should be asked just what it is that the critic of landscape seeks, the question might be: Does he discuss painted landscapes in reference to the actual topography which is supposed to have inspired them? Or conversely, does he look upon a painted landscape purely as a formal structure? [...] It would be a mistake to imagine that these views are mutually exclusive, for in the meeting of formal means and the objective suggestions of topography is born the mood of most Renaissance landscape painting. Mood, which flees definition like the shadow pursued, is the critic's proper quarry. [...].

*The vision of landscape in Renaissance Italy*, 1966, pp. 14-15

Per chi si trovasse ad analizzare la storia della pittura di paesaggio è, dunque, di fondamentale importanza perseguire un approccio fondato sulla conciliazione di aspetti analitici e valori formali o, si potrebbe anche dire, "pittorici" della rappresentazione. Solo mantenendo uno sguardo di questo tipo è possibile riconoscere il valore di un momento ben preciso di questo percorso, segnato dalla volontà di superare i conseguimenti precedentemente raggiunti attraverso l'utilizzo della prospettiva lineare. La triade Donatello-Brunelleschi-Masaccio, come è noto, si era cimentata nella difficile ricerca di un equilibrio tra la fedeltà al dettaglio e la verosimiglianza della visione d'insieme: l'applicazione delle regole prospettiche aveva offerto un'efficace soluzione del problema ma, fondandosi su un artificio che utilizza linee rette convergenti in un unico punto di fuga, non consentiva di tradurre coerentemente in pittura tutte le naturali irregolarità morfologiche e le suggestioni atmosferiche del paesaggio. Avendo quindi compreso che questo tipo di raffigurazione non poteva

31. Jakob, 2005 p. 23.

32. Rimando all'analisi proposta da Mitchell, 1995.

ridursi unicamente ad aspetti di carattere geometrico e spaziale, ed intravedendo la possibilità di sperimentare un nuovo modo di abitare la natura e di trovare in essa una soddisfazione alle proprie esigenze fisiche e spirituali, gli artisti avrebbero iniziato a guardare al paesaggio in modo diverso. Non si sarebbero piú accontentati di raffigurarlo come sfondo o come ambientazione virtuosisticamente studiata nella sua realtà spaziale, ma avrebbero voluto concedersi anche la possibilità di godere delle gioie che poteva offrire allo spirito umano.

Se, in campo letterario, gli esempi piú illustri di questa tendenza furono individuati in Dante e Petrarca,<sup>33</sup> per la sfera artistica il primo rappresentante fu universalmente riconosciuto in Leonardo da Vinci, il quale, pur dimostrando grande attenzione alla varietà di oggetti esistenti in natura, che riproduceva con straordinaria accuratezza, non si sarebbe limitato ad un confronto con problematiche di carattere spaziale o di resa minuziosa dei dettagli, ma avrebbe, per la prima volta, perseguito la ricerca di una sostanza poetica del paesaggio. Proprio in questo aspetto sarebbe consistita la novità piú straordinaria del suo operare, che pur non spingendosi fino al punto di dipingere paesaggi puri, poiché i tempi non erano ancora maturi per una richiesta di questo tipo da parte dei committenti, avrebbe trovato in un mezzo spontaneo e immediato come il disegno la piú efficace modalità di trasmissione delle proprie emozioni di fronte agli spettacoli della natura: basti pensare in questo senso al celebre foglio degli Uffizi, datato 1473.

Quando il maestro lasciò Firenze per il ducato di Milano, alla ricerca di una committenza capace di valorizzare il suo poliedrico genio espressivo,<sup>34</sup> i successivi sviluppi della pittura di paesaggio in ambito fiorentino non avrebbero dato gran seguito alle sue suggestioni. Benché dal punto di vista dell'evoluzione morfologica del paesaggio sia opportuno ricordare alcuni eventi e presenze significative – la decorazione della Cappella Sistina a Roma tra 1481 e 1482, l'arrivo in città del *Trittico Portinari* di Hugo van der Goes il 28 maggio del 1483 e l'attività di Perugino – il miglior rappresentante di questo momento può essere riconosciuto in Piero di Cosimo, protagonista di una recente esposizione monografica che ne ha messo in luce anche il talento per la raffigurazione della natura, fin nei suoi aspetti piú eccentrici.<sup>35</sup> Si tratta di un tema che ha una lunga storia, giacché in un celebre articolo degli anni Trenta Erwin Panofsky aveva coniato con riferimento ad uno dei suoi dipinti, la *Scoperta del miele* del Worcester Art Museum, l'emblematica definizione di *paysage moralisé*.<sup>36</sup> Proseguendo su questa linea, la critica avrebbe riconosciuto l'importanza di alcune delle

33. Di Petrarca si ricordano i sonetti, l'epistola *Ad Lucilium* e, naturalmente, il racconto dell'ascesa sul Monte Ventoso, celebrata da Burckhardt (1860, p. 272) come prima esperienza dell'uomo moderno. Kenneth Clark richiama l'attenzione anche sul frontespizio miniato da Simone Martini nel manoscritto di Virgilio appartenuto al poeta e oggi alla Biblioteca Ambrosiana: «for the first time since antiquity the pursuit of country life are represented in art as a source of happiness and poetry»: Clark, 1949, p. 6.

34. Per un resoconto completo dell'attività di Leonardo durante il soggiorno milanese, nonché per le ipotesi che riguardano le committenze del Moro si rimanda ai quattro tomi pubblicati da Ballarin (2010, in particolare, tomo 1, pp. 65-262).

35. Capretti, Forlani Tempesti, Padovani, Parenti [a cura di], 2015. Il ruolo di Piero di Cosimo in relazione alla nascita della pittura di paesaggio è stato presentato con grande rilievo anche da Calvesi, 2013.

36. Panofsky, 1936-1937. Sulla definizione del termine *paysage moralisé* è poi intervenuta Emison, 1995.

invenzioni figurative piú eccentriche di Piero, mettendole in relazione, ad esempio, con l'opera di Lucrezio. Anche in questo caso, dunque, si manifesta uno stretto e proficuo rapporto con la letteratura, mediato, ancor prima che dai volgarizzamenti, dal ruolo di umanisti suggeritori di programmi iconografici.<sup>37</sup> Si tratta di un aspetto di particolare importanza, sul quale si è cercato piú volte di richiamare l'attenzione con riferimento alla particolarissima congiuntura culturale di Venezia.

Per seguire gli sviluppi di questa vicenda è infatti necessario spostare l'attenzione in laguna, dove l'illustre tradizione delle Scuole continuava a produrre straordinarie raffigurazioni della città con ampie vedute di piazze o puntuali ricostruzioni delle architetture affacciate sul Canal Grande. Il carattere topografico e narrativo di queste immagini rimane senza dubbio uno degli elementi costitutivi dell'arte veneziana per tutto il Quattrocento,<sup>38</sup> ma qualcosa di nuovo stava iniziando a maturare nell'arte di un pittore cresciuto nel solco di questa consolidata tradizione. Sul finire degli anni Settanta Giovanni Bellini aveva già prodotto saggi straordinari quali il *San Francesco Frick*, la *Trasfigurazione* oggi al Museo di Capodimonte a Napoli e la *Resurrezione di Cristo* di Berlino.<sup>39</sup> In queste prove, rappresentative di una concezione prospettica dello spazio che le figure abitano con una loro rigorosa individualità, era emersa una sorprendente attenzione verso gli spettacoli della natura, in particolare per la varietà dei fiori e delle piante o le suggestive atmosfere delle luci di tramonto o di alba. La chiara connotazione intellettuale di cui Bellini dota queste figure di santi in dialogo con la natura è stata letta in relazione alla rinnovata coscienza della forza e della dignità dell'uomo espressa nell'opera di Ermolao Barbaro.<sup>40</sup> Nel corso del nono decennio, e ancor piú in quello successivo, questo particolare interesse per il dato naturalistico sarebbe andato crescendo e dotandosi di nuove proprietà formali. Lo segnala con chiarezza il paliotto Barbarigo (figg. 1-2), datato 1488, che mostra un'ingegnosa ambientazione della sacra conversazione in una terrazza, al solo riparo di una tenda di velluto rosso, ai lati della quale si aprono, oltre il parapetto, due brani di paesaggio contraddistinti da una vivace varietà vegetale e animale. Il confronto con un'opera celeberrima dello stesso anno, il Trittico dei Frari, dovrebbe far percepire pienamente la temperatura sperimentale di questo momento, che annuncia la fisionomia assunta da Bellini nel corso del decennio successivo. Si osservi a confronto una *Madonna col bambino* assai poco studiata e giustamente recuperata da Alessandro Ballarin, che la discute tra gli *addenda* del suo *Leonardo a Milano* accostandola

37. Su questo aspetto si vedano i contributi di Geronimus (2006, in particolare p. 159) e Farinella, (2015). Quest'ultimo suggerisce come possibile candidato per la mediazione del testo lucreziano, Michele Tarcaniota, poeta e soldato di ventura greco trasferitosi a Firenze a partire dal 1489. Considerato quale massimo conoscitore e diffusore della poesia di Lucrezio nell'ambiente umanistico fiorentino di fine Quattrocento.

38. Fortini Brown, 1988.

39. Per necessità di estrema sintesi si rimanda a: *Paintings in the Frick Collection: French, Italian and Spanish*, II, 1968; Meiss, 1963; Turner, 1966, pp. 60-62; Hirdt, 1998; Gentili, 2004; Lauber, 2004; Lavin, 2013 (per il *San Francesco* di New York); Lucco, 2008; Korbacher, 2012, pp. 23-24 (per il quadro di Berlino); Dal Pozzolo, 2003, pp. 15-18.

40. Romano (1978, pp. 62-63) ha fatto riferimento ad una notevole conoscenza botanica e zoologica da parte di Bellini, da mettere in relazione con la passione dell'Umanesimo veneto per le scienze naturali.



ad un gruppo di opere che segnano l'ingresso nell'ultimo decennio: benché la gloriosa stagione prospettica degli anni Ottanta sia ancora riecheggiata nella posa plastica del «solenne Bambino», così come accade nelle figure del Trittico dei Frari oppure nel dipinto del Metropolitan (fig. 5), «l'idea, tutta transalpina, di vestire la Madonna di rosso e di allagare la superficie della tavola con quel colore segna un profondo iato con quel mondo». <sup>41</sup> Non si può fare a meno di notare, come suggerisce lo stesso studioso, che quel manto rosso, abbinato ad una tunica verde, potrebbe aver suggestionato il sensibile sguardo del giovane Giorgione, il quale, una decina d'anni dopo, avrebbe vestito di quegli stessi colori la Madonna della pala Costanzo, e forse anche quello di un artista di cultura centro italiana come Perugino, che al momento del suo secondo soggiorno in laguna, come si avrà modo di illustrare in seguito, sembra aver colto qualche spunto da questa fase di svolta belliniana. Si assiste, dunque, in questo momento al superamento delle conseguenze maturate nell'ambito dell'intenso dialogo con Piero ed Antonello, così ben raccontato, in tempi diversi, da Longhi, Pallucchini e Robertson. <sup>42</sup> Ormai pienamente elaborate, quelle soluzioni aprono la strada a nuove ricerche segnate da sperimentazioni con mezzi propri e, soprattutto, da una nuova capacità di utilizzo della luce, che nel paliotto Barbarigo interviene a dotare di una morbidezza inedita le stoffe e gli incarnati, mostrandosi al tempo stesso efficace nel creare zone di sottilissimi passaggi chiaroscurali. Si osservi, ad esempio, il trono della Vergine, per metà avvolto in un cono d'ombra che le attraversa delicatamente la parte superiore del viso, offrendo poi riparo al timido angelo suonatore di liuto, che sembra quasi nascondersi tra le pieghe della sontuosa tenda rossa. Così facendo, egli si sottrae parzialmente alla disposizione pressoché parattica delle figure che, quasi riecheggiando le caratteristiche di un fregio, si trovano allineate ai lati del baldacchino ove siede la protagonista della composizione. Le soluzioni compositive e luministiche studiate dal pittore intendono enfatizzare il carattere devozionale dell'opera, sottolineato anche dalla sua originaria collocazione, che è stata individuata nella prima residenza del doge Agostino, ovvero in Palazzo Ducale. <sup>43</sup>

A questo stesso momento di carattere sperimentale dovrebbe appartenere anche un altro dipinto, conservato agli Uffizi, ambientato *en plein air* in una sorta di terrazza, presentata allo spettatore a partire da un punto di vista rialzato al fine di metterne in evidenza l'ampiezza spaziale e la straordinaria ricchezza della decorazione pavimentale (fig. 10). Racchiusa da una ringhiera che sembra quasi svolgere la

41. Segnalata per primo da Gronau nel 1930, poi ripubblicata da Heinemann nel 1962 a seguito di un intervento di pulitura giudicato troppo aggressivo. Tutti i riferimenti bibliografici in: Ballarin, 2010, III, p. 1027. Le riflessioni dello studioso sul valore sperimentale di questo momento della storia di Bellini sono maturate di pari passo con la ricostruzione del percorso di Giorgione, illustrato al convegno di Castelfranco del 1978, ma naturalmente raccontato e discusso anche nelle aule universitarie di fronte agli studenti. Una traccia di questi pensieri può essere opportunamente recuperata attraverso gli appunti delle lezioni: cfr. Ballarin, 1981-1982.

42. Longhi, 1914, pp. 244-249 e 1927, pp. 78, 115-116; Pallucchini, 1949, pp. 13-15 e 1959, pp. 65-70; Robertson, 1968, pp. 68-74. La validità di questa linea di studi è stata fortemente ribadita di recente da Agosti (2009, in particolare p. 108). Sempre degne di attenzione, infine, le pagine tratte dalle lezioni veneziane di Wilde (1974, pp. 1-58), pubblicate postume da Anthony Blunt.

43. Roeck, 1991.

funzione di una scatola prospettica entro la quale disporre i personaggi, questa struttura consente allo sguardo dello spettatore di oltrepassarne i confini per ammirare lo stupefacente specchio d'acqua disteso sullo sfondo, fino ad insinuarsi tra le rocce per lambire le sponde di un piccolo borgo cittadino. Ci si trova di fronte ad un quadro che rappresenta perfettamente il momento di svolta vissuto dal pittore, tanto è vero che la critica ha riscontrato numerose difficoltà nell'individuare una precisa collocazione cronologica. La morbidezza atmosferica che si manifesta nella veduta ha suggerito a molti la possibilità di una datazione più tarda, ai primi anni del Cinquecento: esempi eloquenti di questa tendenza sono l'attribuzione a Giorgione, avanzata poco dopo l'ingresso dell'opera nella collezione granducale di Firenze alla fine del Settecento, e l'ipotesi, ripetutamente suggerita, che possa trattarsi dell'enigmatico *Presepio* richiesto dalla marchesa di Mantova Isabella al maestro Bellini.<sup>44</sup> Tuttavia, ad un attento esame, credo si possano riconoscere diversi motivi formali che ne segnalano l'appartenenza a questo momento: non solo la struttura stessa della terrazza ed i gradini del trono, ma anche le pose plastiche delle figure ed in particolare dei vivaci putti, che si apparentano a quelli altrettanto briosi del cosiddetto "restelo" di Vincenzo Catena, altra opera di complesso significato e problematica datazione (fig. 11).<sup>45</sup> Tutti questi elementi denunciano la forte persistenza di una resa prospettica dello spazio, percepibile anche in alcuni piccoli dettagli, come le due porticine che segnano il varco d'accesso sull'acqua, lasciate ruotare nello spazio quasi fossero le ante di uno scomparto nella tarsia di uno studiolo. Ad aumentare le difficoltà di lettura manifestatesi intorno a questo quadro ha probabilmente contribuito la controversa interpretazione del soggetto tuttora non chiarita, tanto che ancora oggi lo si definisce, alquanto genericamente, *Allegoria sacra*.<sup>46</sup>

Il passo successivo delle sperimentazioni belliniane può essere raccontato attraverso la *Madonna del prato* (Londra, National Gallery), che conduce direttamente al calare degli anni Novanta (fig. 6).<sup>47</sup> Seduta sull'erba mentre prega a mani giunte sul corpicino del figlio addormentato, la Vergine si erge come una figura monumen-

44. Per un sintetico resoconto di questa vicenda: Humfrey, in Lucco, Villa [a cura di], 2008, pp. 236-238, cat. 30. Ringrazio Antonio Mazzotta per avermi fornito alcune utili informazioni sulla storia del dipinto, che nel catalogo del 1817 degli Uffizi appare attribuito a Giorgione e per di più associato al *Giudizio di Salomone*, di cui si parlerà tra breve.

45. Di recente esposte alla mostra di Aldo Manuzio: cfr. Momesso, in Beltramini, Gasparotto, Manieri Elia [a cura di], 2016, p. 240, cat. 38, con un'indicazione cronologica all'altezza del 1490 circa. Per un resoconto bibliografico si rimanda alla scheda di Villa, in Lucco, Villa [a cura di], 2008, pp. 272-274, cat. 44. Vale la pena ricordare che la datazione all'altezza dei primi anni Novanta è stata ribadita da un gruppo nutrito di studiosi, tra i quali Gronau, Dussler, Pallucchini, Pignatti e Heinemann. Ipotetici legami iconografici con il fregio di Castelfranco e con un'incisione di Jacopo de' Barbari sono stati segnalati rispettivamente da Claudia Cieri Via e da Giovanna Nepi Sciré, ma senza esiti realmente decisivi.

46. Margherini, Natali, Paolucci, Signorini, Tempestini, 2006. In controtendenza Gentili dichiara che il soggetto del dipinto può essere facilmente compreso, laddove si consideri che il pittore ha voluto impiegare una vasta gamma di simboli tradizionali e riconoscibili, associandoli però in maniera molto libera: Gentili, 2004, pp. 173-176. Si sono espressi a favore di una datazione vicina al 1490 o di poco precedente sia Humfrey (vedi nota 44) che Villa, in Artemieva, Pavanello [a cura di], 2012, p. 42.

47. Per una recente e suggestiva analisi del dipinto, che ne argomenta la collocazione entro la fine del Quattrocento: Mazzotta, 2012, pp. 32-33.



tale, che con la sua forma a piramide si proietta sul primo piano occupandone quasi per intero l'altezza. Il contrasto con il paesaggio, sviluppato in orizzontale, è forte, ma non così radicale: figure e paesaggio sono in realtà unite dalla materia pittorica e dai colori tenui con cui sono resi incarnati e panneggi, al pari degli elementi che compongono l'ambiente circostante. La tonalità cerulea del cielo impallidisce man mano che si avvicina all'orizzonte, quasi a voler instaurare un dialogo a contrasto con il mantello blu intenso della Vergine. In questa natura fortemente umanizzata il ruolo fondamentale è, infatti, assegnato alla luce, qui connotata di una freschezza e di un nitore mai raggiunti prima: ne raccolgono i benefici le gamme cromatiche, giocate su felici corrispondenze che assecondano il dialogo tra le figure e lo sfondo, ma anche la struttura stessa del paesaggio, che pur risultando ancora contraddistinto da un certo rigore geometrico negli alberi e negli edifici, disposti secondo angoli retti e superfici triangolari di sapore quattrocentesco (figg. 3-4), è dotato nel complesso di un'inedita morbidezza pittorica. Si osservi come in quella distesa di prato alle spalle della Madonna la presenza di animali al pascolo e di pastori assorti mentre sorvegliano il gregge immetta un'aria bucolica nella natura belliniana (figg. 8-9), che sembra sintonizzarsi con la riscoperta delle fonti letterarie legate a questo tema. Sarà dunque importante tenere a mente questo percorso per confrontarlo gli esiti con i problematici esordi di Giorgione.

Conviene anche ricordare che un esito di questo tipo poneva Bellini in forte competizione con un artista ugualmente interessato al paesaggio come Cima da Conegliano. Il *Battesimo* di San Giovanni in Bragora, capolavoro di potere coloristico e luminoso, realizzato tra 1492 e 1494, è la sua opera più rappresentativa di questo momento (fig. 12) e segnala una minuzia descrittiva, una sottile resa disegnativa e una perspicuità ottica dei dettagli, quasi prossimi alla pittura fiamminga.<sup>48</sup> L'approccio topografico nei confronti del paesaggio allontana in questa fase gli esiti di Cima dallo sperimentalismo del giovane Giorgione. Sembra, infatti, che gli episodi di maggior sintonia con la sua pittura, spesso chiamati in causa nella letteratura, riguardino piuttosto la fase matura della produzione cimesca, come segnala un possibile primo approccio, sostanzialmente fondato su suggestioni di carattere compositivo e non ancora sulle modalità di resa pittorica del paesaggio, nella pala dipinta per l'altare dei coniugi Calvo nella chiesa di Santa Maria dei Carmini,<sup>49</sup> frequentemente letta in rapporto al paesaggio dell'*Adorazione dei pastori* di Washington (figg. 13-14). È un dialogo che cresce dentro il secondo decennio del Cinquecento, con il *San Girolamo nel deserto* degli Uffizi, purtroppo alquanto offuscato dalle vernici nel paesaggio, oppure nella pala dipinta per la chiesa di San Domenico a Parma, oggi al Louvre, e nel *San Lanfranco in trono con i santi Giovanni Battista e Liberio*, proveniente

48. D'obbligo il riferimento alle monografie di: Coletti, 1959, p. 75, cat. 28; Humfrey, 1983, pp. 157-158, cat. 154. Per la recente mostra di Conegliano: Villa [a cura di], 2010, pp. 112-116, cat. 10.

49. Di un certo interesse l'analisi di Humfrey in relazione al rapporto del dipinto cimesco con la cosiddetta *Natività* Allendale, sulla quale si avrà modo di discutere in maniera molto più approfondita. Pur manifestando ancora alcune perplessità sull'autografia giorgionesca del quadro, lo studioso notava che il dipinto Allendale «seems to have much more in common with the predominant artistic concerns of Cima than with those occupying Bellini in the years around 1504». Si tratta di un'osservazione importante al fine di valutare la pertinenza di un riferimento belliniano per il dipinto giorgionesco: Humfrey, 1983, p. 46.

dalla chiesa veneziana di Santa Maria dei Crociferi, nella quale, la giustapposizione del manto blu scuro di Liberio con i prati verdi della collina sullo sfondo ha un sapore pienamente giorgionesco. Si tratta però di una riscoperta a posteriori, come sembra suggerire anche una *Madonna che allatta il Bambino*, purtroppo nota solo attraverso una fotografia, seduta su una roccia e immersa in un paesaggio dove gli elementi naturali, come gli alberi e le rocce, risultano ormai predominanti sui borghi turriti inerpicati in cima alle colline (fig. 16).<sup>50</sup> Questa soluzione compositiva, di sapore giorgionesco, sembra essere ripresa con l'interferenza di altre suggestioni, nel quadretto di Amsterdam (fig. 15), dalla critica messo in relazione, soprattutto per la posa del Bambino, con la *Madonna dell'albero* di Dürer del 1513.<sup>51</sup>

La chiave interpretativa per comprendere l'emergere, nel corso dell'ultimo decennio del Quattrocento, di una nuova sensibilità verso la natura, fortemente intrisa di suggestioni letterarie oltre che di sperimentazioni pittoriche, sembra dunque risiedere, ancora una volta, nell'annosa questione del rapporto tra Bellini e Giorgione.<sup>52</sup> Problema che appare di più facile comprensione all'altezza della pala di Santa Corona e poi ancora in esiti successivi come la pala di San Zaccaria o estremi come la pala di San Giovanni Crisostomo, dunque dalla parte del più maturo Bellini, ma che risulta di natura assai problematica a monte, al momento dell'arrivo in laguna del giovane pittore giunto dall'entroterra. Qualificato se non come allievo, almeno come frequentatore della bottega belliniana, forse anche in virtù della successiva "colleganza" con Vincenzo Catena, ancora non pienamente chiarita,<sup>53</sup> Giorgione avrebbe esordito sulla scena artistica lagunare con dipinti che sono stati per lungo tempo definiti "belliniani", sulla scorta di quanto riferito da Vasari. Tuttavia, è proprio nel modo di affrontare l'interpretazione del paesaggio che sembra di poter cogliere uno scarto tra i due maestri e questo non solo in esiti più tardi come la nota *Tempesta*, ma sin dal momento degli esordi.

Volendo, dunque, interrogarsi ancora una volta sull'annoso problema dell'identità del maestro di Giorgione, converrà forse ricordare una tesi esposta da Rearick al convegno del 1978, fondata su una duplice considerazione:<sup>54</sup> da un lato, la necessità

50. Un'immagine a colori è reperibile presso la Fototeca Zeri, *Pittura italiana sec. XV. Venezia. Cima da Conegliano*, busta 286, fasc. 3, n. 25128. Non conosco l'attuale ubicazione del dipinto.

51. Humfrey, 1983, p. 77. cat. 1.

52. Su questo problema è intervenuto di recente anche Lucco, con un interessante saggio di carattere tecnico, che richiama l'attenzione anche sulla storia critica evidenziando il ruolo del convegno di Castelfranco del 1978 come momento di svolta nella storia degli studi: Lucco, 2008.

53. Come è noto il legame con Catena dipende dalla presenza di un'iscrizione sul verso della Laura di Vienna, nella quale accanto alla data 1 giugno 1506 compare la firma di Giorgione che si definisce «cholega de maistro Vinzenzo Catena». Di supposta origine istriana, Vincenzo, figlio di Biagio nacque intorno al 1480 e dunque era poco più giovane di Giorgione, se per lui accettiamo come data di nascita il 1478 indicato da Vasari. Sulla formazione di Catena non abbiamo notizie, ma possiamo intuire che godette di buon prestigio sociale e che fosse piuttosto ricco. Iscritto alla Confraternita della Scuola Grande di San Rocco, in uno dei suoi testamenti nominava tra i commissari l'umanista Battista Egnazio, al quale lasciava un «telarium de aquariela» raffigurante Adamo ed Eva e un dipinto di San Girolamo nell'eremo. Doveva quindi esserci un particolare rapporto di amicizia con questo personaggio, che secondo un'ipotesi di Jennifer Fletcher, a torto poco considerata nella letteratura, potrebbe essere l'effigiato del ritratto, firmato, di Vienna, un tempo nella collezione di Bartolomeo della Nave: Fletcher, 1981, p. 459; Dal Pozzolo, 2007. L'unico studio di carattere monografico ad oggi prodotto su questo artista è quello di: Robertson, 1954.

54. Rearick, 1979.

di assestare, coerentemente con la prassi dell'epoca, l'inizio dell'attività indipendente di Giorgione intorno ai suoi diciassette anni, ovvero verso il 1495; dall'altro la difficoltà di riconoscere nelle sue opere giovanili l'effettiva dipendenza da modelli belliniani.<sup>55</sup> Affrontando una sfida fino a quel momento accolta da pochissimi, Rearick, dunque, tentava una convincente collocazione di queste opere negli anni più verosimili della formazione del pittore, suggerendo, inoltre, di considerarle come il documento visivo di un apprendistato che si sarebbe svolto non tanto con Bellini, quanto con l'unico altro maestro attivo in quegli anni in grado di occupare il vertice di una bottega pronta ad accogliere giovani apprendisti. Ad un contatto con Vittore Carpaccio egli dunque riconduceva i primi effetti spaziali ricercati, ma spesso anche ambigui, e la resa delle superfici pittoriche «sottili come carta». Questa lettura era naturalmente fondata sul tentativo di dare seguito alle illuminanti osservazioni di Longhi: non solo in relazione ad una frammentaria *Maddalena* di sapore carpaccesco e costesco,<sup>56</sup> ma anche, più in generale, con riferimento alla percezione di un influsso di «classicismo prematuro» di matrice emiliana in prove giovanili come le due tavolette degli Uffizi, raffiguranti la *Prova di Mosé* ed il *Giudizio di Salomone* (figg. 25-26).<sup>57</sup> Rearick aveva tentato, dunque, di risolvere la questione attraverso un contatto con Ercole de' Roberti, al quale riconduceva le note più eccentriche, certo non belliniane: i profili lineari, le teste scorciate, gli sguardi aggrottati e i volti barbuti.

In quella stessa sede anche Alessandro Ballarin si sarebbe cimentato con il problema di trovare una coerente collocazione per gli esordi di Giorgione, conciliabile con le evidenze di una formazione non interamente condotta nel solco dell'illustre tradizione veneziana rappresentata dalle botteghe tardoquattrocentesche. A partire da quelle stesse intuizioni longhiane che avevano acceso l'interesse di Rearick, lo studioso, dunque, suggeriva di non andare alla ricerca di ipotetiche frequentazioni ferraresi, ma di mantenere lo sguardo fermo in laguna, tra 1494 e 1495, prestando attenzione alle presenze documentate di Perugino e Dürer, alle quali si sarebbe potuta affiancare, nello stesso giro di anni, anche quella di Bosch.<sup>58</sup> L'innesto della tendenza protoclassica rappresentata da Perugino e la sua combinazione con la cultura artistica tardogotica (o neogotica), tedesca e neerlandese, avrebbero così creato una sorta di corto circuito dalla forza dirompente, travolgendo il giovane Giorgione, avido di nuovi stimoli, come tutti gli esordienti, e conducendolo ad impostare la sua formazione

55. Si tratta in realtà di un punto di vista non così scontato, poiché per lungo tempo gli studiosi avrebbero al contrario cercato di individuare una matrice belliniana nelle composizioni giorgionesche, soprattutto nel caso dell'*Adorazione dei Magi* Allendale, sulla quale ci sarà modo di soffermarsi più innanzi.

56. Presentata alla mostra giorgionesca del 1955 e ritenuta da Longhi l'opera più antica che si conosca di Giorgione, questa figura femminile, oggi in collezione privata, è stata accettata nel catalogo del maestro anche da Fiocco e Suida, non da Lionello Venturi. Si vedano i riferimenti in: Zampetti [a cura di], 1955, p. 41, cat. 7. Rearick (1979), suggerendo che potesse trattarsi piuttosto di una figura allegorica sul genere di quelle più tardi dipinte da Carpaccio (*Prudenza e Temperanza*, Atlanta, High Museum of Art), manteneva una comprensibile prudenza, non avendo avuto modo di studiare l'opera nell'originale. L'autografia è stata in seguito confermata da Ballarin (1979, p. 229) e Lucco (1995, pp. 14-17).

57. Longhi, 1946, p. 20. Per una recente analisi dei due dipinti e per i precedenti rimandi bibliografici: Dal Pozzolo, in Dal Pozzolo, Puppi [a cura di], 2009, pp. 415-416, catt. 36-37; Facchinetti, Galansino [edited by], 2016, pp. 77-78, cat. 16.

58. Ballarin, 1979 e 1981.

su presupposti fortemente sperimentali, attraversati da esperienze in netto contrasto con i postulati della civiltà prospettica incarnata da Bellini e Carpaccio.

Alla luce di questi fatti, il catalogo di Giorgione poteva trovare un nuovo assetto, sostanzialmente costruito attorno ad una tripartizione del suo percorso artistico, con una prima tappa da considerarsi conclusa all'altezza della pala di Castelfranco, datata all'anno 1500. A questo momento Ballarin riconduceva opere tradizionalmente considerate nella fase iniziale dell'attività di Giorgione, assestandone però la cronologia nell'ultimo lustro del Quattrocento. Lo studioso, inoltre, riteneva opportuno collocare in questo ambito anche alcuni dipinti la cui datazione era stata particolarmente dibattuta dalla critica, come la *Madonna leggente con il Bambino* dell'Ashmolean Museum di Oxford e il *Tramonto* della National Gallery di Londra (figg. 42; 50), frequentemente discussi come opere più tarde.<sup>59</sup> L'anno 1500, sulla scorta di altre esperienze avvenute in laguna, avrebbe aperto il secondo capitolo della storia del pittore, segnato da diverse sfide e da altrettanto stupefacenti conseguimenti, specie nel campo del ritratto, che lo studioso avrebbe messo in luce con l'esperienza di un gruppo di giovani patrizi firmatari dello statuto di una "Compagnia degli Amici".<sup>60</sup> Questa proposta di lettura rimetteva fortemente in discussione alcuni dei traguardi faticosamente raggiunti nelle prospettive critiche più consolidate, come ad esempio quelle di Fiocco o di Pignatti, ma al contempo recuperava felici intuizioni di studiosi altrettanto autorevoli come Suida, Richter e Morassi.<sup>61</sup> Si apriva così una strada che buona parte della critica, pur con significative eccezioni, avrebbe ritenuto opportuno percorrere, continuando a portare avanti le ricerche tanto sul fronte dell'assestamento del catalogo, quanto su quello parimenti importante dei documenti d'archivio, nel tentativo di fare luce sulle committenze.<sup>62</sup> Tra gli aspetti rimasti fortemente problematici, ve ne sono, tuttavia, ancora alcuni che riguardano gli esordi del pittore e che risultano oggetto di controversie anche nell'ambito di una sostanziale condivisione dell'impianto fin qui descritto.

*L'Omaggio al poeta*, oggi alla National Gallery di Londra, può essere il primo esempio (fig. 18).<sup>63</sup> La scena appare nel suo complesso come una sorta di manifesto

59. La problematicità del *Tramonto* è legata anzitutto al suo stato conservativo, oggetto di molte controversie sulle quali si è espressa con una puntuale analisi Dunkerton (2010). Le vicende intorno al ritrovamento del quadro e alla sua pubblicazione nel «Giornale d'Italia» nel 1933 sono state riassunte e commentate da: Penny, Greer, 2010, pp. 364-366. Nell'intervento al convegno di Castelfranco del 1978, Ballarin discuteva il *Tramonto* subito dopo le *Tre età*, con una datazione compresa tra 1500 e 1501. Tuttavia, nelle dispense delle sue lezioni, ne suggeriva la contemporaneità con la *Natività* Allendale, ipotizzando che l'iconografia, da leggersi in relazione alle presenze mostruose dei quadri di Bosch, potesse indicarne un'origine come quadro *ex-voto* in relazione ad un'epidemia di peste: Ballarin, 1979, p. 232; Id., 1981-1982, lezione n. 6; si veda inoltre la scheda in *Lacotte* [a cura di], 1993, pp. 307-309, cat. 20.

60. Ballarin, 1979; Id., 1981 e 1981-1982.

61. Fiocco, 1941; Pignatti, 1969 e 1999; Suida, 1935; Richter, 1937 e 1942; Morassi, 1942.

62. Mi riferisco in particolare agli studi di Lucco (1983 e 1995) e Dal Pozzolo (2009) che hanno mostrato di condividere l'assetto di questa ricostruzione.

63. Registrato per la prima volta a Roma nell'inventario Aldobrandini del 1603 con un'attribuzione a Raffaello che evidentemente intendeva riconoscerne la speciale qualità, il dipinto fu acquistato da Alexander Day, che propose di riferirlo a Giorgione e di riconoscerlo come rappresentazione di una scena tratta dal Vecchio Testamento. Precedentemente, invece, ne era stata data una lettura di carattere profano: «un Poeta coronato di lauro con tre altre figure accanto con una tigre et un pavone». La questione del soggetto rimane irrisolta così come il problema dell'attribuzione a Giorgione, che sembra ancora non convincere

contro le regole della civiltà prospettica, provocatoriamente dissimulate attraverso il basamento su cui poggia il trono del poeta: esso è posto di scorcio, ma l'effetto di profondità spaziale è completamente annullato dall'inserimento in una radura che chiude il primo piano con la disposizione semicircolare di un fitto gruppo di cespugli. Il confronto con l'*Arrivo degli ambasciatori* (fig. 17), nel quale similmente Carpaccio pone una figura inginocchiata di fronte al trono del re di Bretagna, segnala qualche affinità nella materia pittorica per via della stesura sottile nelle vesti rosa e grigie oppure nelle stoffe del tappeto e nella copertura del trono, che peraltro richiama quella dell'*Allegoria sacra* di Bellini. Nell'impianto compositivo si avverte però una sostanziale diversità rispetto alla narrazione di Carpaccio che, pur non mancando di qualche ambiguità nel rapporto tra spazio interno ed esterno, risulta orchestrata all'interno di un telaio spaziale che accompagna l'occhio ad apprezzare le architetture sullo sfondo. Nel dipinto di Giorgione, invece, le proporzioni delle figure risultano difficili da interpretare in relazione alla profondità dello spazio. Le espressioni dei personaggi e l'inserimento di curiose presenze animali, ad esempio il pavone appollaiato sul ramo o il ghepardo annoiato che si lecca una zampa, appaiono come accenti *naïve* che oscurano la comprensione dei riferimenti tenuti presente dal pittore. Non sembra, infatti, ancora possibile evocare la presenza di Dürer, poiché non si scorge alcuna traccia della sensibilità naturalistica con cui il maestro tedesco studiava i dati naturali: gli animali qui raffigurati da Giorgione sembrano eredi, come ha giustamente osservato Mazzotta, dei bestiari di stampo tardo medievale e in questo segnano un netto stacco rispetto agli esiti raggiunti da Bellini nella *Madonna del prato*.<sup>64</sup> Altrettanto bizzarro appare il trattamento di alcuni elementi naturali, come la roccia caratterizzata dalla presenza di un antro oscuro, nel quale trova rifugio una spettrale figura di eremita, mentre una civetta fa capolino tra i rami. Simili brani, che il pittore avrebbe riproposto, in chiave ancor più spettrale, nelle rocce del *Tramonto*, non possono che riecheggiare le oscure fantasie boschiane, come credo segnali assai bene il confronto con un particolare tratto dal *Martirio di Santa Liberata* (figg. 19-20).<sup>65</sup> La presenza di questa piccola e bizzarra figura ha inoltre suggerito a Paul Joannides un'inedita interpretazione del soggetto con riferimento ad una delle storie di Nabucodonosor narrata nel libro di Daniele.<sup>66</sup> Mi sembra significativo ricordare che la visione dell'*Omaggio al poeta* accanto alle due tavole degli Uffizi, nelle

una parte degli studiosi: Nicholas Penny, ad esempio, ha di recente ribadito la propria convinzione che si tratti di un'opera di Giovanni Agostino da Lodi. Per un recente riepilogo delle questioni attributive: cfr. Dal Pozzolo, in Dal Pozzolo, Puppi [a cura di], 2009, pp. 413-415, cat. 35.

64. Mazzotta, 2012, p. 36.

65. Sul tema delle rocce nell'arte rinascimentale si veda l'articolo di Berra (2000).

66. Tale interpretazione rimanderebbe all'annoso problema del documento segnalato da Urbani de Gheltof e pubblicato da Molmenti nel 1878, ma mai più riapparso nella versione originale, nel quale si alludeva ad un contratto stipulato il 13 febbraio 1508 per la commissione a Giorgione di quattro tele quadrate raffiguranti «geste di Daniele» richiesta dal «clarissimo messer Alvise di Sesti». La descrizione riportata nel contratto esclude che il dipinto della National Gallery possa riferirsi ad una di queste opere ma è ugualmente importante segnalare l'attenzione riservata a soggetti con protagonista Daniele. Come è noto, infatti, anche la tela di Glasgow, oggi concordemente assegnata a Tiziano, rappresenta più verosimilmente l'episodio dell'incontro di *Susanna e Daniele*, piuttosto che quello di *Cristo e l'adultera*: Joannides, 2011, in particolare pp. 9-10.

sale della mostra di Castelfranco del 2009, aveva rappresentato per lo studioso una conferma dell'autografia giorgionesca per tutte e tre le opere, fatta eccezione, ovviamente, per l'intervento di un collaboratore nel *Giudizio di Salomone*. La tipologia e la costruzione dell'ambientazione naturalistica gli apparivano infatti come elementi fortemente unificanti e suggerivano l'importanza precoce e la portata innovativa delle soluzioni figurative adottate da Giorgione. Si potrebbe, infatti, osservare che alcuni di questi motivi, pur decantati delle intonazioni più eccentriche, offrono degli spunti compositivi per gli sviluppi successivi della pittura di paesaggio: come gli affreschi della Scuola del Santo di Tiziano del 1511, in particolare l'episodio del *Marito geloso*, oppure un particolare del *Compianto sul Cristo morto* di Giampietro Silvio, che sembra quasi recuperare più da vicino le potenzialità evocative dell'invenzione giorgionesca (fig. 21).<sup>67</sup>

Diverse similitudini legano l'*Omaggio al poeta* alla *Prova del fuoco*, in particolare per le intonazioni caricaturali delle teste, da ricondurre in entrambi i casi, secondo Ballarin, alle suggestioni delle stravaganti invenzioni boschiane. Le due tavole degli Uffizi segnano però un piccolo scarto rispetto al dipinto di Londra, che potrebbe essere misurato in relazione ad un primo contatto con Dürer e Perugino. Come si avrà modo di illustrare nel prossimo capitolo, le tappe dei tre soggiorni che il maestro umbro intraprende tra 1494 e 1497 in direzione di Venezia, sono ben collocabili da un punto di vista cronologico, grazie all'analisi delle fonti e dei documenti. Alla luce di questo fatto, si deve constatare che mentre nella storia di un pittore come Carpaccio la reazione al protoclassicismo di stampo peruginesco risulta immediata, e infatti la si può registrare come tale sin dal primo soggiorno, ovvero sin dall'estate del 1494,<sup>68</sup> per Giorgione, che proprio in quell'anno stava affrontando le sue primissime prove, si è indubbiamente trattato di un confronto su un piano molto diverso. Bisogna senza dubbio attendere almeno il secondo viaggio, avvenuto nell'autunno del 1495, per poter recepire i primi timidi segnali, che si possono cogliere nell'impaginazione delle figure: a confronto con i personaggi dell'*Omaggio al poeta*, pur mantenendosi al di fuori di una rigoroso telaio spaziale, esse si dispongono sulla scena in maniera molto più composta e ordinata, quasi simmetrica se si osservano le due tavole una accanto all'altra, con i troni di Mosè e Salomone uno di fronte all'altro.<sup>69</sup> Nella *Prova del fuoco*, alla quale è più opportuno guardare, considerando che nel *Giudizio di Salomone* la critica ha unanimemente riconosciuto una seconda mano, le figure non appaiono costruite con le solide volumetrie di Carpaccio e di Bellini in modo da occupare un posto ben

67. Per un profilo del Silvio si rimanda al saggio in: Ballarin, Savy [a cura di], 2006, I, pp. 217-251 (in particolare, pp. 251-252).

68. Di questo argomento si è occupata Sara Menato in un capitolo del suo volume su Carpaccio, in corso di stampa in questa collana.

69. Citate nell'inventario della collezione della granduchessa Vittoria nella villa di Poggio Imperiale a Firenze (1692), le due tavolette, evidentemente nate come coppia, ad un certo punto della loro storia ebbero sicuramente la funzione di oggetti d'arredo (ante di un mobile o di un piccolo armadio), come segnala anche la decorazione fitomorfa presente su entrambi i retri, all'apparenza più tarda anche se una proposta di datazione non è mai stata avanzata. Secondo Rosella Lauber potrebbero essere riconosciute in due voci registrate in sequenza nell'inventario della collezione di Salvatore Orsetti, redatto nel 1680: Lauber, 2002, p. 111 (nota 54).



definito nello spazio, contribuendo a determinarne la profondità, ma sono già concepite per dislocarsi nel paesaggio con la stessa leggiadria ed eleganza degli elementi naturali. Disposte a semicerchio attorno al trono di Mosè, che si staglia a lato, esile ed effimero, con una strana arricciatura al posto di uno spigolo, quasi fosse un elemento di una scena teatrale, queste figure sono atteggiate con pose e sguardi che sembrano voler cercare di afferrare, anche se con qualche incertezza, i timidi e aggraziati contrapposti dettati dal protoclassicismo peruginesco. Sono figure alleggerite di qualsiasi rigore volumetrico, le cui sagome arrotondate creano un gioco di armoniosi rimandi, assecondato dalle scelte cromatiche, come si evidenzia assai bene in un'opera che probabilmente si colloca proprio nel momento di passaggio tra Quattro e Cinquecento come la pala dipinta per la cappella Scarani di San Giovanni in Monte (figg. 27-28).

Sono elementi che si ritrovano molto forti nella tavoletta con l'*Adorazione dei Magi* (Londra, National Gallery) che pur essendo di piccole dimensioni – forse la predella di una paletta andata perduta – nella sua impaginazione spaziale e nel preziosismo di alcuni dettagli, consente di apprezzare il magistero giorgionesco.<sup>70</sup> Forte appare, infatti, il legame di queste figure con il personaggio inginocchiato di fronte al “poeta” nella tavola di Londra, da leggersi accanto al gruppo di Magi in atto di porgere i doni al Bambino (figg. 23-24), mentre la prossimità con le figure della *Prova del fuoco*, può essere letta alla luce di una comune intonazione protoclassica che si richiama alle prove di Perugino databili nell'ultimo lustro del Quattrocento, ad esempio la piccola predella del polittico di San Pietro, oggi a Rouen, cui Perugino lavorò, come si avrà modo di illustrare nel prossimo capitolo, dopo il 1496 (figg. 29-30).<sup>71</sup>

Quanto al problema del contatto con Dürer, è proprio nella *Prova del fuoco* che se ne può apprezzare un primo forte segnale, come già aveva notato Pignatti istituendo, nel corredo fotografico della sua monografia,<sup>72</sup> un innegabile rapporto tra le masse di alberi delle tavole degli Uffizi e l'*Ercole*, incisione per solito datata tra 1498 e 1499 ma certamente costruita a partire dai disegni realizzati in Italia durante il primo soggiorno, ad esempio il foglio con la *Morte di Orfeo* del 1494 (figg. 33-34).<sup>73</sup> Conviene a questo punto richiamare i fatti brevemente descritti in relazione alla miniatura eseguita da Dürer sulla prima pagina dell'edizione aldina di Teocrito, uno squisito brano di natura bucolica che si pone in stretto rapporto con i contenuti del testo e con il modo stesso di descrivere la natura del poeta siracusano. Come accennato in precedenza, i tentativi di mettere in dubbio la venuta del maestro tedesco in Italia, ed in particolare il suo passaggio per Venezia, alla fine del Quattrocento sono stati fre-

70. Nel 1870 il dipinto era stato esposto alla Royal Academy con l'attribuzione a Giovanni Bellini e successivamente ricondotto a Giorgione da Crowe e Cavalcaselle nell'ambito di un gruppo giovanile di opere costruito attorno alle due tavole degli Uffizi e all'*Adorazione dei Magi* allora nella collezione Beaumont. Un resoconto più puntuale di questa vicenda verrà quindi fornito al momento di discutere la storia critica della cosiddetta *Natività* Allendale, analizzata nel seguito del capitolo. Le principali notizie sulla tavoletta di Londra sono utilmente riepilogate da: Penny, Greer, 2010, pp. 367-368.

71. Rimando alla recente scheda in: Garibaldi [a cura di], 2014, pp. 140-144, cat. 34.

72. Pignatti, 1969.

73. Fara (2007, pp. 122-127, cat. 53) ha sottolineato che questo splendido bulino, inciso intorno al 1498, rivela come Dürer sia cambiato «spiritualmente e tecnicamente attraverso la vivificante esperienza del contatto con l'arte italiana».

nati da convincenti argomentazioni che hanno anche suggerito una collocazione cronologica piú precisa, tra 1495 e 1496. Nella storia di Giorgione, dunque, la risposta alla presenza di Dürer in laguna risulterebbe piú prossima e piú decisiva di quanto sia stato possibile rilevare in relazione all'altro "foresto", cioè Perugino.

Credo sia opportuno considerare la possibilità che questa maggiore sintonia o forza attrattiva nei confronti di Dürer dipenda soprattutto dal terreno in cui avviene questo incontro, ovvero quello delle sperimentazioni sul paesaggio. Non si può negare, infatti, che per questo tema Giorgione abbia una forte inclinazione, forse dovuta al contatto con una committenza che nutre una particolare predilezione, per lo studio e la conoscenza della natura. Purtroppo non si possono trarre conclusioni precise su questo punto, ma si può ugualmente ragionare traendo vantaggio dal clima culturale che vede in questi anni maturare a poco a poco una potente riscoperta delle fonti letterarie antiche legate al genere bucolico, prima fra tutte, Teocrito, sulla quale però si innesta il crescente interesse per le intonazioni melanconiche e nostalgiche dell'*Arcadia*, come si è cercato di dimostrare attraverso l'esperienza diretta di Sannazaro. In questo senso, credo, si svela il ruolo primario di Venezia in relazione al protagonismo figurativo del paesaggio, perché è solo nel contesto veneziano che queste esperienze culturali potevano incrociarsi e trarre nutrimento una dall'altra.

Si possono così spiegare i progressi che Giorgione riesce a compiere nella rappresentazione del paesaggio: basti confrontare un particolare dell'*Omaggio al poeta*, la fantasiosa quinta teatrale di rocce e cespugli, attraversata da animali che fungono quasi da elementi decorativi, con la veduta aperta sullo sfondo della *Prova del fuoco* degli Uffizi, dove peraltro conviene sottolineare la presenza di un dettaglio compositivo pressoché identico, una rupe che si erge al centro della scena e in cima alla quale si intravede un piccolo borgo (figg. 31-32). In questa prova si percepisce la ricerca di un suggestivo effetto di lontano, che ne segnala un piccolo scarto rispetto all'*Omaggio*. La distribuzione piú attenta degli elementi che compongono il paesaggio si traduce in una diversa spazialità nella quale il pittore esprime il proprio desiderio di contemplare la natura, di renderne la bellezza e la varietà di colori, soffermandosi su particolari come i tronchi nodosi degli alberi o le diverse forme e sfumature di verde delle foglie.

Lo sguardo è sempre attento alle tematiche religiose e le suggestioni che vengono dal mondo d'Oltralpe si traducono anche nella scelta di ambientare le Sacre Famiglie o le Adorazioni dei pastori in scenari totalmente dominati dal paesaggio, dove la realtà urbana è lasciata sullo sfondo e il dialogo con il divino punta a coinvolgere direttamente l'osservatore. Si colloca in questo momento la *Sacra Famiglia* Benson (Washington, National Gallery), che già Suida aveva proposto di mettere in relazione con le stampe di Martin Schongauer, per l'andamento spigoloso delle pieghe nell'abbondante pannello disteso sul terreno, ai piedi della Vergine, proprio come accade in una celebre incisione di Dürer, assai vicina al momento del soggiorno italiano, dove sullo sfondo si apre una magnifica veduta marina (figg. 37-39).<sup>74</sup>

74. Suida, 1935 e 1954. La presenza di questa componente nordica era stata avvertita anche da Morassi (1942, p. 63) e Della Pergola (1955, p. 195).



L'intonazione di queste prime prove sembra trovare un importante punto di assestamento all'altezza di un quadro, il *Ritrovamento di Paride*, purtroppo perduto, ma testimoniato da una copia di David Teniers (oggi conservata a Bruxelles, Musée Royaux; fig. 41). L'esistenza di un originale dipinto di Giorgione è confermata da Michiel, che ebbe modo di descriverlo in casa di Taddeo Contarini.<sup>75</sup> Si presti attenzione al fatto che questo personaggio, del quale si è più volte messo in luce il profilo prettamente mercantile piuttosto che umanistico, aveva nella propria collezione tre esemplari straordinari di pittura di paesaggio: il *San Francesco* Frick di Bellini, il *Ritrovamento di Paride* e forse sulla stessa parete, in un dialogo diretto, i *Tre Filosofi* di Vienna. Diversamente dal solito, Michiel fornisce un'indicazione piuttosto precisa sulla collocazione cronologica del dipinto; dice infatti trattarsi di una delle prime opere di Giorgione. Difficile, dunque, non tenere conto di questa testimonianza, che del resto sembra condivisibile. Ragionando sull'impianto compositivo della scena, stupendamente ambientata *en plein air*, non è infatti difficile credere ad un'appartenenza del *Ritrovamento di Paride* a questo primo capitolo della storia di Giorgione. Non solo gli indumenti portati dai due personaggi sulla destra sembrano perfettamente attagliarsi alla moda di fine Quattrocento, ma la struttura stessa della scena sembra coerentemente collegarsi alle sperimentazioni di questo momento: una sorta di apertura a triangolo sul primo piano fornisce la traiettoria lungo la quale disporre, quasi simmetricamente, le figure, mentre lo sguardo dello spettatore viene condotto in un punto centrale dello sfondo, dove, non a caso, tra le colline e la vegetazione il pittore ha aperto uno squarcio per lasciare intravedere la presenza di una marina al di là dell'orizzonte. Tutto questo viene realizzato con l'ausilio della luce, che possiamo immaginare Teniers abbia cercato di riprendere fedelmente dall'originale: sul primo piano, dove protagonista è il corpicino del piccolo Paride, i raggi del sole riscaldano il terreno e, provenendo da una zona in alto a destra, si spingono a lambire la gamba maliziosamente nuda della fanciulla che, sdraiata su una roccia, contempla il corpo del bambino, incrociandone lo sguardo. Il giovane sul lato opposto è per metà avvolto in un cono d'ombra che crea una zona di oscurità al centro del quadro, sapiente artificio messo in atto dal pittore per dotare di maggior lucentezza e chiarore il cielo che si apre sullo sfondo.

La geniale soluzione adottata in questo dipinto si rivela fondamentale per comprendere il procedere delle sperimentazioni giorgionesche: senza questo riferimento risulterebbero difficilmente comprensibili tanto la struttura del *Tramonto* di Londra (fig. 42), che probabilmente resta una delle opere più problematiche, quanto il paesaggio cristallino alle spalle della *Giuditta* (San Pietroburgo, Ermitage; fig. 46). Nel primo caso mi sembra infatti pressoché replicato l'impianto compositivo che presenta sul primo piano una vasta area triangolare il cui vertice punta in direzione di un varco al di là del quale l'occhio può pienamente apprezzare la veduta sullo sfondo. La presenza dell'esile alberello che sembra quasi spartire la composizione in due metà perfetta-

75. Michiel, 1521-1543, ed. 1888, p. 53. Si potrebbe in aggiunta osservare che il dipinto originale aveva presumibilmente delle dimensioni notevoli, pari a quelle dei *Tre Filosofi* prima del taglio sul lato sinistro, se così si può interpretare il riferimento ad una «Historia delle Amazone» nella lista in italiano della collezione di Bartolomeo dalla Nave pubblicata da Lauber, 2009, pp. 277-293 (in particolare nota 50 di p. 280).

mente equilibrate si ritrova molto simile al centro del *Ritrovamento di Paride*, dove i due alberi si stagliano accanto ad un edificio rustico. Allo stesso modo, il percorso delle colline conduce ad uno specchio d'acqua delicatamente punteggiato da tocchi di una luce cristallina che si riverbera sulle montagne azzurrine (figg. 43-44). La lenticolare precisione con cui vengono resi alcuni dettagli si armonizza perfettamente con la calda atmosfera che attraversa il cielo, rappresentato, come dichiara il titolo dell'opera (formulato da Longhi), al momento del tramonto. L'assestamento del dipinto, che come è noto fu pesantemente restaurato a causa di gravi lacune, ad un momento così precoce della produzione di Giorgione è una questione di alta problematicità su cui la critica si è a lungo interrogata, ma credo valga la pena di riflettere sulla possibilità di agganciarlo al dipinto Contarini e ad un altro quadro decisivo per comprendere la crescita di Giorgione in questi anni: la *Giuditta* di San Pietroburgo.

Esemplare saggio di *Spätgotik*, il panneggio della veste color corallo potrebbe facilmente essere accostato ad una *Madonna* di Schongauer o alla santa martirizzata del trittico di Bosch, che peraltro ne riecheggia anche la scelta cromatica. Questa *Giuditta*, della quale si tornerà a parlare in seguito, non sembra molto distante dalla fanciulla che ammalì Teniers: le gambe di entrambe sono infatti esibite all'occhio dello spettatore, complice la veste che si apre, accentuando gli effetti spigolosi del panneggio (figg. 45-46). Nella veduta che si apre alle spalle dell'eroina biblica una misteriosa cittadina distesa ai piedi di una catena di montagne appare avvolta da una sorta di foschia, che contrasta con la messa a fuoco precisa dell'elsa della spada. Il pittore crea un effetto ottico stupefacente, come se la perspicuità del dettaglio annullasse lo spazio che lo separa da quella veduta così lontana, eppure al tempo stesso risultasse chiaramente percepibile nella sua sostanza.

Un altro dipinto importante per l'assestamento di questo gruppo è la *Madonna* di Oxford (fig. 50), anch'essa contraddistinta da una forte attenzione nei confronti del paesaggio. Soffermarsi su questo quadro consente di raccontare una fase successiva della storia di Giorgione, contraddistinta, ancora una volta, da un alto grado di problematicità. Quando fece la sua comparsa ad un'asta Christie's del 1949 come opera di Giovanni Cariani,<sup>76</sup> questa *Madonna leggente* riaccese vecchie polemiche mai sopite, riportando un certo scompiglio nel catalogo del pittore. Acquistata dall'Ashmolean Museum di Oxford sulla scorta dell'attribuzione a Giorgione proposta da Parker, con tale riferimento sarebbe entrata a far parte delle collezioni del museo, dove si trova ancora oggi.<sup>77</sup> Nonostante il parere contrario subito espresso da Berenson, che tenne fermo il nome di Cariani,<sup>78</sup> il consenso si rivelò, almeno in una fase iniziale, piuttosto ampio, fondandosi sull'evidenza di uno stretto rapporto del volto femminile con quello della Vergine nella *Sacra Famiglia* Benson e, mi sembra opportuno aggiungere, della *Natività* Allendale (figg. 52-53). Ben presto, tuttavia, sarebbero sorti problemi relativamente al confronto con altre opere di questa fase: rimane emblematico a tal proposito

76. Nel XVIII secolo appartenne alla collezione parigina del duca di Tallard, che nel 1756 la mise in vendita. Per ulteriori notizie sulla provenienza: Anderson, 1996, pp. 334-335; per un recente resoconto sulla storia critica: Facchinetti, Galansino [edited by], 2016, p. 107, cat. 28.

77. Parker, 1949, p. 43.

78. Berenson, 1954.

il contributo di Morassi del 1951, il solo ritorno sul pittore da parte dello studioso dopo la splendida monografia del 1942.<sup>79</sup> La visione del dipinto durante una visita ad Oxford lo avrebbe impressionato moltissimo, suscitando, per sua stessa ammissione, una reazione del tutto inaspettata. Lo studioso si trovò, infatti, ad interrogarsi più in generale sulla scansione del catalogo di Giorgione, che egli ora suddivideva sostanzialmente in due parti: opere giovanili e opere mature, con la pala di Castelfranco nel mezzo, a sancire il passaggio dal primo al secondo gruppo. I capolavori più antichi potevano dunque essere collocati in un intervallo di tempo compreso tra il 1500 e il 1504 (data assegnata alla pala): essi erano rappresentati *in primis* dalla *Giuditta* e dalla *Sacra Famiglia* Benson, accomunate dalle forti suggestioni nordiche che i «tipici ingorghi» del pannello rendevano ben evidenti. Tra queste due opere Morassi aveva pensato, già nella monografia di qualche anno prima, di poter inserire la *Madonnina nel paesaggio* dell'Ermitage, ritenuta autografa, sebbene non ancora vista in originale. Questo trio gli appariva fortemente rappresentativo del primo capitolo, ma la *Madonna* che gli stava di fronte durante quella visita al museo di Oxford non gli sembrava poter appartenere allo stesso momento: non mostrava, infatti, alcun segno di quel goticismo, di quelle minute, quasi gracili, figure; anzi, essa sembrava manifestare una certa tendenza alla monumentalità, pur nella semplicità delle forme, che suggeriva di avvicinarla agli esiti del Fondaco. La veduta della Piazzetta, in particolare, gli appariva quasi diafana, dotata di una straordinaria atmosfericità, persino impressionista per la morbidezza del tocco del pennello. La soluzione individuata dallo studioso consisteva dunque nel separare quell'insieme, inserendo alcuni quadri in quel gruppo più tardo di opere costruito attorno all'anno 1506 della *Laura* e al 1508 degli affreschi sulla facciata del Fondaco. L'aspetto più interessante del capovolgimento attuato da Morassi consisteva proprio nel fatto di sentire la necessità di legare assieme i destini della *Madonna leggente*, della *Natività* e, per inciso, anche della *Sacra Conversazione n.70* delle Gallerie dell'Accademia (fig. 51). Al tempo stesso, però, lo studioso riconosceva la drammatica difficoltà di seriare tutte queste opere, assieme alla *Tempesta* e ai *Tre filosofi*, nello stretto arco di anni compreso tra la pala di Castelfranco e la morte del pittore.

La situazione si sarebbe rivelata ancora complicata all'altezza della monografia di Pignatti, che non a caso avrebbe proposto di datare la *Madonna* di Oxford al 1508, in ragione di una sorprendente libertà di tocco, probabilmente percepita soprattutto in relazione alla veduta di piazza San Marco al di là della finestra.<sup>80</sup> Il tentativo di individuare un riscontro di carattere cronologico in questi elementi architettonici avrebbe, peraltro, incrementato la problematicità del quadro: se Ballarin riteneva possibile datarlo al 1498 sulla base di un esatto riferimento da parte del pittore alla messa in opera del coronamento della Torre dell'Orologio, avvenuta nel dicembre del 1497, altri studiosi avrebbero utilizzato gli stessi argomenti per spostare più avanti la data, sostenendo che ai lati della Torre fossero visibili anche i due corpi di fabbrica completati dopo il 1506.<sup>81</sup> Si tratta di una questione che avrebbe a lungo viziato la lettura del di-

79. Morassi, 1951.

80. Pignatti, 1969, p. 104, n. 17.

81. Ballarin, 1979, pp. 229, 239 (nota 7); Id., 1993, p. 283. Puppi, 1982, p. 92. Più prudente appariva la posizione di Lloyd, il quale suggeriva che quella veduta non potesse essere considerata una restituzione

pinto, come dimostrano le recenti osservazioni di Dal Pozzolo, che ritiene l'argomento fondato sulla veduta della piazza «difficilmente eludibile».<sup>82</sup> Nella sua monografia, che per buona parte conferma l'impianto maturato dopo il convegno del 1978, lo studioso propone infatti di inserire il dipinto in una fase inoltrata della storia del maestro, citando come precedente iconografico per l'invenzione compositiva di Giorgione una silografia del maestro tedesco Hans Burgkmair databile tra 1502 e 1504. Già Minna Heimburger aveva infatti suggerito che vi fossero inequivocabili analogie non solo nello schema generale, ma anche in specifici dettagli, come il cuscino coi fiocchetti, (fig. 48). La datazione tarda del dipinto avrebbe prevedibilmente influenzato la valutazione del quadro Allendale (che verrà discussa tra breve), per il quale Dal Pozzolo immagina «un'esecuzione diluita», iniziata ancora nel Quattrocento, come segnalerebbero le figurine in secondo piano assai prossime a quelle delle tavole fiorentine, e poi perfezionata «non prima della metà del primo decennio del Cinquecento», poiché fortissimi risulterebbero i legami con questa *Madonna leggente*, ma anche la sintonia con i *Tre Filosofi*.<sup>83</sup> Il grado di problematicità rimane, dunque, molto alto, come già segnalava la drastica soluzione prospettata da Jaynie Anderson all'altezza della sua monografia: pur riconoscendo la possibilità di collocare il gruppo Allendale in prossimità della pala di Castelfranco, la studiosa finiva per espungere il dipinto di Oxford dal catalogo di Giorgione proprio per la difficoltà di una sua collocazione in questo momento. Sugeriva così di assegnarlo a Sebastiano del Piombo, sulla base dell'evidente relazione con la *Sacra conversazione* delle Gallerie dell'Accademia, ugualmente riconosciuta al giovane "creato" sulla scorta di una precedente tradizione avviata da Pallucchini.<sup>84</sup>

Gran parte di queste incomprensioni dipendono ancora da una certa resistenza a riconoscere l'importanza e la ricchezza delle esperienze maturate dal pittore nei primi cinque anni della sua carriera. Se si accetta di convenire sul fatto che il giovane Giorgione, al massimo della sua ricettività, abbia potuto dialogare con diverse suggestioni figurative offerte dal contesto artistico veneziano diventa più logico sostenere la compresenza in anni ravvicinati di risultati diversi e al tempo stesso affini. La *Madonna* di Oxford, ad esempio, pur rimandando ad un tema iconografico molto diffuso nell'arte nordica, come potrebbe ben dimostrare una stampa di Schongauer (fig. 47), senza fare necessariamente ricorso a Burgkmair, potrebbe anche essere letta a confronto con pensieri elaborati sullo stesso tema da Carpaccio all'altezza dell'ultimo telero del ciclo di Sant'Orsola (fig. 49).<sup>85</sup> I panneggi, non più toccati dal goticismo dei primissimi anni, potrebbero essersi ammorbiditi per via delle riflessioni condotte sulla pittura di Perugino. Quanto alla veduta sullo sfondo, percepita come un esito già dotato di grande atmosfericità, essa potrebbe risultare del tutto comprensibile laddove la si considerasse vicina al cielo solcato dallo stesso fascio di luce dorata del-

topografica della piazza, ma dovesse piuttosto essere letta «as an artist's impression of the Molo and the adjacent buildings»: Lloyd, 1977, p. 78.

82. Dal Pozzolo, 2009, p. 281.

83. Ivi, p. 266.

84. Anderson, 1996, pp. 292-295.

85. Mi riferisco al foglio del Courtauld Institute di Londra (inv. D.1978.PG.82), sul quale si veda la scheda di Caroline Campbell in Bailey, Buck [edited by], 2012, pp. 56-59, cat. 6.

la *Natività Allendale*, nell'ambito di una sequenza di vedute che conducono verso gli esiti della pala di Castelfranco. Si potrebbe inoltre osservare che si tratta chiaramente di una veduta "interpretata", non restituita secondo una visione topografica della piazza ma orchestrata in maniera tale da mettere in luce gli elementi ritenuti essenziali per l'equilibrio compositivo.<sup>86</sup> Lo dimostra il fatto che il Palazzo Ducale non solo risulta di dimensioni eccessive rispetto alla distanza che lo separa dal campanile, ma a confronto con la veduta di De' Barbari appare anche orientato secondo un diverso punto di vista. Giunti a questa altezza delle sperimentazioni giorgionesche sul paesaggio, conviene ora puntare l'attenzione sul dipinto che probabilmente riassume tutte le esperienze accumulate in questa fase, mettendo in scena un'interpretazione del paesaggio che sicuramente rappresenta anche un ritorno su molte delle tematiche bucoliche sperimentate all'altezza del *Ritrovamento di Paride*. Mi riferisco all'*Adorazione dei pastori*, meglio nota come *Natività Allendale*, resa celebre soprattutto dalla sua complessa ed articolata storia critica, della quale vorrei ripercorrere alcuni passaggi, facendo riferimento a materiali reperiti nei ricchissimi *Curatorial files* della National Gallery di Washington, dove il dipinto è oggi conservato.<sup>87</sup>

Alla fine dell'Ottocento Berenson, forse sulla scia di una precedente provocazione di Morelli,<sup>88</sup> decise di rimettere radicalmente in discussione l'immagine di Giorgione restituita da Cavalcaselle nella sua *History*.<sup>89</sup> La riteneva in qualche modo troppo ingombrante per un pittore il cui catalogo era fortemente penalizzato dalla mancanza di opere firmate. Propose, quindi, di assegnare alla fase tarda dell'attività di Vincenzo Catena un gruppo di dipinti che gli appariva stilisticamente uniforme,<sup>90</sup> suggerendo di associarvi, anche se con un punto di domanda, un'*Adorazione dei pastori*, ambientata in un vasto paesaggio e tradizionalmente associata al nome di Giovanni Bellini, che allora era di proprietà della famiglia Beaumont di Bretton Hall.<sup>91</sup> Il trasfe-

86. Non sembrano peraltro così frequenti in questo periodo esempi di vedute, al di là di una finestra, concepite secondo una restituzione topografica dello spazio. Si potrebbero citare due casi di ambito belliniano, discussi con attribuzioni a Vincenzo Catena (Dal Pozzolo, 2007, pp. 26, 38): il *Ritratto del doge Loredan* (Venezia, Museo Correr) e la graziosa *Madonna con il Bambino e san Giovannino con una veduta del campo di Santa Maria Formosa* (Londra, Trafalgar Galleries).

87. Ringrazio David Alan Brown, David Essex, Anne Halpern e Missy Lemke per avermi consentito l'accesso agli archivi del museo e per avermi assistita nel corso delle ricerche.

88. Sulla visione critica di Morelli rimando al recente studio di: Uglow, 2014.

89. Crowe, Cavalcaselle, 1871, pp. 9-10. Lo studioso non aveva esitato a proclamare per Giorgione una statura pari a quella di Raffaello, nonché a riconoscere l'importanza del suo ruolo in relazione alle esperienze giovanili di Tiziano.

90. Ne facevano parte l'*Adorazione dei pastori* Bronlow (oggi al Metropolitan Museum di New York), il *Guerriero in adorazione della Vergine con il Bambino* della National Gallery di Londra, l'*Adorazione dei Magi* n. 1160, che dalla collezione Miles a Leigh Court avrebbe fatto il suo ingresso nello stesso museo inglese, e la *Sacra Famiglia* Benson, entrata nelle raccolte della National Gallery di Washington come lascito Kress e, se vale la proposta di Shapley, un tempo nelle collezioni dei Gonzaga a Mantova.

91. La provenienza del dipinto si lega inizialmente al nome del più prestigioso collezionista di epoca napoleonica, il cardinale Joseph Fesch (1763-1839): compare infatti nel catalogo del 1841 (cfr. *Catalogue des tableaux* [...], p. 32, n. 644) e in quello della vendita tenuta presso Palazzo Ricci, a Roma, il 17 e il 18 marzo 1845 (cfr. *Galerie de feu S. E. la Cardinal Fesch*, pp. 192-193, n. 874). Due anni dopo, l'11 giugno 1847, lo si rintraccia a Londra tra i beni di Claudius Tarral battuti all'asta da Christie's (cfr. Tarral sale, n. 55). È a questo punto che la storia del dipinto si intreccia con quella della famiglia Beaumont di Bretton Hall, nello Yorkshire: ne entra in possesso Thomas Wentworth (1792-1848), discusso personaggio nella

rimento di queste opere sul nome di Catena avrebbe causato un notevole scompiglio nel profilo della giovinezza di Giorgione, fino a quel momento basato, in particolare da Cavalcaselle, su opere ritenute assai vicine alla pala di Castelfranco (considerata databile nel 1504): le due tavolette degli Uffizi, l'*Adorazione dei pastori* Beaumont e l'*Adorazione dei Magi* della National Gallery di Londra; un gruppo compatto, identificabile con la tipologia descritta da Vasari.<sup>92</sup>

Decise allora di intervenire sulla questione Georg Gronau. Nella recensione all'esposizione di arte veneziana presso la New Gallery, lo studioso riferì l'intero gruppo, compresa l'*Adorazione dei pastori* Beaumont, ad un misterioso maestro anonimo da reputarsi uno degli artisti veneziani piú interessanti del XVI secolo.<sup>93</sup> Questa proposta avrebbe scatenato la violenta reazione di Cook, il quale, stigmatizzando il sempre piú frequente ricorso alle etichette anonime, proclamava a gran voce l'inadeguatezza di una simile soluzione, priva a suo avviso di fondate ragioni per negare il gruppo a Giorgione.<sup>94</sup> A dispetto dei toni decisi, l'intervento dello studioso inglese non fu in grado di dirimere la questione, ormai avviata a diventare una delle piú controverse vicende nella storia critica del pittore. Solo Justi e Cust mostrarono, infatti, di condividere quel parere, mentre Gronau, in un articolo del 1908, ribadì con forza l'idea del maestro anonimo, dotando il gruppo, come già proposto da Ffoulkes,<sup>95</sup> di un'ulteriore componente: la veneziana *Sacra Conversazione n.70*.<sup>96</sup> Nel frattempo, riprendeva vigore anche l'originaria ipotesi in favore di Catena: a sostenerla erano infatti Schmidt, Fogolari, Borenius, Lionello Venturi e, ancora una volta, Berenson, nel profilo redatto all'interno del volume edito nel 1916.<sup>97</sup> In questa sede egli si preoccupò anche di sciogliere il punto di domanda precedentemente associato alla *Natività* Allendale, che ora giudicava di altra mano.<sup>98</sup> L'esposizione del dipinto alla mostra organizzata presso il *Burlington Fine Arts Club* nel 1912 offrì lo spazio per un'ulteriore proposta avanzata da Roger Fry, il quale nella lunga recensione tentò di assegnare il dipinto a Giovanni Cariani.<sup>99</sup>

In questo contrastato scenario, non possono che risultare particolarmente

storia del Parlamento inglese, che lo lascia in eredità al figlio Wentworth Blackett (1829-1907), primo barone Allendale; trasmesso di generazione in generazione il quadro viene infine acquistato, il 3 agosto 1937, dai Duveen Brothers, che l'anno successivo lo cedono alla Samuel Kress Foundation di New York, la quale a sua volta la dona nel 1939 alla National Gallery di Washington.

92. «Whether we are justified in classing all these pictures amongst those which Vasari describes generically as Giorgione's compositions of "our Lady" is a question worthy of consideration»: cfr. Cook, 1900, pp. 10-11.

93. Gronau, 1895, p. 262.

94. Cook, 1900, p. 21.

95. Ffoulkes, 1895.

96. Gronau, 1908, pp. 508-509.

97. Schmidt, 1908, p. 117; Fogolari, 1910, pp. 11-12; Borenius [edited by], 1912, p. 11 (nota 1); Venturi, 1913, pp. 229-231; Berenson, 1916, p. 237. Va detto che Borenius, assai cauto nel proporre l'attribuzione a Catena, dopo solo due anni, approntando il catalogo della collezione Benson, aderì al partito che sosteneva l'autografia giorgionesca: Borenius, 1914, pp. 167-168, n. 83.

98. Parere laconicamente espresso in nota: cfr. Berenson, 1916, p. 256.

99. «The opportunity for a careful examination of Lord Allendale's *Nativity* convinced me that the attribution to Giorgione cannot be substantiated, and the examination of the forms, particularly of the landscape and the foliage in the foreground, leaves little doubt in my mind that it is by Cariani, but a detailed proof of this would require the comparison of numerous illustrations»: cfr. Fry, 1912, p. 96.



te significativi i pareri favorevoli al riconoscimento dell'autografia giorgionesca espressi da Richard Norton e da Detlev Von Hadeln,<sup>100</sup> ai quali è doveroso affiancare l'autorevole presa di posizione di Roberto Longhi, che nella sua *Cartella Tizianesca*, riportò l'intero gruppo (compresa la *Sacra Conversazione n.70* delle Gallerie dell'Accademia) sotto il nome di Giorgione e all'altezza della pala di Castelfranco, assestata intorno al 1505.<sup>101</sup> La forza delle osservazioni longhiane avrebbe a poco a poco coinvolto buona parte della critica, ma in questa fase pesavano ancora i mancati consensi di Hourticq e Richter, nonché la sconcertante bocciatura da parte di Kenneth Clark, tra i massimi autori sul tema del paesaggio, il quale declassò il dipinto ad uno dei numerosi *pasticci* prodotti dalle botteghe veneziane (saltava fuori il nome di Polidoro Lanzani!).<sup>102</sup> Il dissenso di Richter era certo piú pacato, ma appariva altrettanto difficile da comprendere, provenendo da uno studioso che aveva contribuito enormemente a migliorare la comprensione del percorso di Giorgione. Nella monografia del 1937 egli, infatti, espungeva l'opera dal catalogo degli autografi per riferirla ad un non meglio precisato seguace di Giovanni Bellini. Vale la pena dunque segnalare il contenuto di uno scambio di lettere con Lord Duveen e Mr Kress, avvenuto poco tempo dopo l'uscita di quel volume, poiché si tratta di una delle testimonianze piú genuine e spontanee di un momento di commovente abbandono al fascino del pittore, piú tardi ufficializzato in un articolo del 1942 significativamente intitolato *Lost and Rediscovered works by Giorgione*:<sup>103</sup>

I want to thank you for showing me the Allendale Adoration again. I have not seen it since the Italian exhibition in 1930. During the last year I have devoted quite a lot of thought to this picture, and I began to realize, how closely it is connected with the authentic Giorgiones. Now that I have examined the picture again, I feel convinced, that it must be attributed to Giorgione himself. If a second edition of my book should become necessary, I will include it in the list of authentic Giorgiones and will illustrate it on a double page. The Adoration is of course still very Bellinesque and doubtless an early work, however, the independent genius of Giorgione manifests itself clearly. It is a characteristic Giorgione. I think it must be ranked among the most important works of the master, and – as far as I can judge – it is one of the few Giorgione's, which have been executed completely by the master himself.

George M. Richter to Lord Duveen, NGA *Curatorial files*, re: no. 509

100. Cfr. Norton, 1914, p. 172; Von Hadeln, 1925, p. 32: in una breve nota dedicata al foglio di Windsor, lo studioso si dichiara contrario a riconoscervi la mano di Giorgione, che invece ravvisa nell'esecuzione del quadro di Washington.

101. Longhi, 1927.

102. Clark, 1929-1930, pp. 137 e sgg. Suppongo che all'altezza del 1949 lo studioso non avesse cambiato idea, giacché nel volume dedicato al paesaggio non si fa cenno, né nel testo né nelle tavole, al dipinto Allendale: cfr. Clark, 1949.

103. Richter, 1942.



I enjoyed seeing again the Giorgione at Mr. Pichetto's studio.<sup>104</sup> This painting is in my humble opinion not only the most important Giorgione which has come to the States but one of the finest and most delightful paintings in existence. I may be partial, but I do not mind saying that Piero della Francesca and Giorgione are the greatest painters who ever lived and I want to congratulate you upon securing this outstanding work for yourself and for America.

George M. Richter, Extract from a letter of March 19, 1939  
from Dr. Richter, to Mr. Kress, NGA *Curatorial files*

Il ripensamento di Richter coincide con un momento molto importante nella storia del dipinto, che i ricchissimi *curatorial files* della National Gallery di Washington consentono di cogliere appieno: nel 1937 il quadro sarebbe stato sottoposto ad analisi radiografiche, ma soprattutto ad un intervento di pulitura che sembra aver influito molto nel chiarimento del problema attributivo, di tutta evidenza legato al riconoscimento della straordinaria qualità dell'opera. Lo dimostrano le osservazioni tratte da una comunicazione dattiloscritta di August L. Mayer, che al pari della precedente mi sembra importante riportare:

When I saw it at the Italian Exhibition at Burlington House in 1930, I came to the conclusion that it would not be possible to arrive at any definite solution of the problem until the picture was cleaned. I have recently had the occasion of examining the picture again, this time after the removal of dark varnish which had obscured it for some generations, and I have definitely come to the conclusion that the picture is by Giorgione, an early work, very fine and one of the few paintings really finished by the Master which have been preserved to these times.

Si presti attenzione al fatto che lo studioso riconoscesse il dipinto come un'opera giovanile, poiché tra breve si dovrà discuterne la cronologia, rimasta problematica anche dopo il pieno riconoscimento dell'autografia giorgionesca. Di un certo interesse appaiono le osservazioni sulle tinte rossastre delle carni, così tipiche del maestro, la peculiare morbidezza appariva inimitabile quanto quella di un Watteau.

Note also his own peculiar way of rendering the grass, and the manner of placing the light on the architecture, which can be remarked in every genuine painting of the Master. Typical of Giorgione too are the ethereal small figures in the middle ground, fragile like toys, merely indicated but not modelled or academical, creations of the lyric fantasy of the artist. I cordially dislike being poetical or lyrical in such a matter as the critical appreciation of an old picture, but it is obvious that the Allendale "Adoration" is more than a mere painting, more than an interesting document of the activity of an artist genius, who discloses in his works that he lived astride two centuries, two different periods – in many ways still a quattrocentist, but in others, in advance of his own period. [...] it is equally complete as the realization of a very great religious lyrical conception. It is as convincing as a vision. [...] Such is the secret of Giorgione's stylistic beauty and harmony. The nobility of movement, of gesture in every figure cannot be surpassed.

August L. Mayer, 14.x.1937, NGA *Curatorial files*

104. Il restauratore Stephen Pichetto fu *trustee* della Kress Collection dal 1932 alla sua morte nel 1949 e fu a capo di un importante laboratorio di restauro. Per un puntuale resoconto dei restauri e delle analisi scientifiche condotte sul dipinto: Anderson, 1996, pp. 109-113; Lucco, in Brown, Ferino-Pagden, 2006, pp. 116-119, cat. 17.

Anche Gronau, nell'articolo apparso postumo nel 1938, si decise finalmente a sciogliere i dubbi sull'autografia dell'intero gruppo, sottolineando l'importanza del restauro che aveva rimosso «the thick opaque varnish which is so often found disfiguring a number of pictures in old English collections».<sup>105</sup> Nel frattempo, registrati i pareri positivi di Georg Swarzenski e Lionello Venturi, Duncan Phillips avrebbe sciolto le riserve indicate nel volume dell'anno precedente, congratolandosi con Samuel Kress per l'acquisto di quello che ora gli appariva uno dei maggiori capolavori esistenti al mondo.<sup>106</sup> Lo stesso entusiasmo sarebbe stato condiviso, l'anno successivo, da Fiocco, Longhi e Suida, il quale, nel celebre articolo del 1935, si era già espresso chiaramente in favore dell'autografia giorgionesca.<sup>107</sup> Rimaneva, al contrario, incerto Adolfo Venturi, mentre Berenson si diceva convinto in ultima battuta, gli *Elenchi* degli anni Trenta mostrandosi ancora alquanto reticenti, che potesse trattarsi della prima opera di Tiziano: tale presa di posizione, parzialmente ribadita nel 1957,<sup>108</sup> passò alla storia per aver causato la brusca rottura dei rapporti con Duveen.<sup>109</sup> Non rimase, però, del tutto isolata, almeno all'inizio, giacché ne subì il fascino anche Shapley: in un articolo del 1955 dedicato alla *Sacra Famiglia* Benson, la studiosa osservava, a seguito del restauro dell'*Adorazione dei Magi* di Londra, che la *Natività* Allendale si presentava, a confronto, come un lavoro assai più maturo, non riferibile alla giovinezza di Giorgione ma piuttosto ad un interven-

105. Gronau, 1938, p. 96. Alcune interessanti osservazioni su questo ripensamento di Gronau sono state formulate da Mattia Vinco nell'intervento presentato al convegno dedicato ai conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento che si è svolto presso il Kunsthistorisches Institut di Firenze dall'11 al 13 ottobre 2013. Gli atti sono in corso di stampa.

106. Nel celebre studio intitolato *The Leadership of Giorgione*, lo studioso assegna l'opera al maestro di Castel Franco e ad uno sconosciuto assistente di Giovanni Bellini (cfr. nota successiva): Phillips, 1937, pp. 37 e ssg.

107. Tutte queste opinioni provengono da annotazioni trascritte sui versi delle fotografie. In una precedente comunicazione Phillips si rammarcava di non aver potuto vedere il dipinto pulito prima dell'uscita del suo libro: «if I had, I would not have conjured up that anonymous Bellini assistant of my conjecture to explain the Holy Family in front of the cave. I still see that Bellini pupil however, working in Giorgione's studio in the Benson Holy Family and using the same models for the Mary and Joseph»; una confessione spontanea che rende ancor più significativo l'entusiasmo espresso nella lettera indirizzata a Kress. Longhi, invece, dichiarando di aver avuto modo di studiare attentamente il dipinto nel 1928, quando si trovava nella collezione di Lord Allendale a Londra, e di aver espresso, allora, su richiesta del proprietario, in una lettera la propria convinzione che si trattasse di un capolavoro di Giorgione, afferma a dieci anni distanza di non aver mutato opinione e di considerare questa *Natività* l'opera più importante per comprendere la giovinezza del pittore: «I assume in fact that Giorgione painted it about 1500, under the influence of Giovanni Bellini».

108. La *Natività* Allendale si trova listata tra le opere di Giorgione, ma con l'indicazione che Tiziano sarebbe intervenuto nella figura della Vergine e nel paesaggio: cfr. Berenson, 1957, I, p. 85.

109. La vicenda ha avuto larga risonanza: se ne incontrano gli echi in una nota pubblicata nel «Time», il 6 settembre 1968, che oltre a riepilogare per sommi capi la travagliata vicenda critica del dipinto Allendale, sottolinea l'importanza della pulitura effettuata nel 1937: «Not until *The Adoration* was cleaned in 1937 did Duveen find an expert, August L. Mayer, who identified it as a genuine Giorgione. [...] With that, Samuel H. Kress bought the painting. Was Berenson wrong? Perhaps. In later years, even he grudgingly admitted that the painting had been done "in part" by Giorgione. But he refused to yield on his main point that "it was probably finished by Titian"». Segnalo inoltre la pièce teatrale di Simon Gray, *The Old Masters* (2004), che racconta i rapporti tra Bernard Berenson e il mercante Duveen sullo sfondo della Villa I Tatti.

to finale del giovane Tiziano. Questo parere sarebbe poi stato emendato, come è noto, nella scheda dedicata al dipinto pubblicata diversi anni dopo nel catalogo del museo.<sup>110</sup> Tuttavia, sarebbero ritornati su una possibile attribuzione a Tiziano anche Freedberg, Waterhouse e Rearick.<sup>111</sup>

Negli anni del dopoguerra questa lunga e complessa polemica si sarebbe assestata, anche se non in maniera definitiva. Rimanevano sostanzialmente aperte due questioni: la possibilità di identificare il quadro Allendale con la *Notte* avidamente ricercata dalla marchesa Isabella alla morte di Giorgione e la collocazione cronologica dell'opera, non da tutti riconosciuta come giovanile. Sul riferimento all'enigmatica *Notte*, della quale esistevano almeno altri due esemplari nelle collezioni di Taddeo Contarini e dell'ancora sfuggente personaggio noto con il nome di Vittore Beccaro, mi sembrano ancora valide le obiezioni sollevate dai Tietze, che in un articolo del 1949 avevano puntualmente ricostruito l'utilizzo del termine agli inizi del Cinquecento escludendo che fosse un sinonimo di *Natività*.<sup>112</sup> Il riferimento più tardo, rintracciato nell'inventario di Leopoldo Guglielmo (1659), nel quale si descrive un dipinto, plausibilmente riconducibile alla versione non finita di Vienna (inv. 1835), come «Ein Nachtstück», non inficerebbe affatto la bontà di quelle argomentazioni. Tuttavia, la critica non le ha considerate risolutive e anzi ha ribadito l'identificazione dei dipinti di Washington e Vienna con le due *Notti*, avvalendosi anche degli esiti delle analisi scientifiche che hanno rilevato una certa semplificazione della composizione nella versione viennese. È dunque importante ricordare in questo contesto un intervento di Alessandro Nova, che oltre a ribadire le giuste obiezioni dei Tietze, sottolineava un altro fatto importante: e cioè che se la *Notte* appartenuta a Contarini fosse realmente riconoscibile nell'esemplare di Washington o di Vienna, ciò implicherebbe che egli se ne fosse separato già prima del 1525, quando Michiel visitò la sua collezione non menzionando un dipinto di quel tipo. Sappiamo, invece, dalla testimonianza dell'agente di Isabella che tanto Contarini quanto Beccaro erano assolutamente restii a cedere queste opere, tanto è vero che alla marchesa veniva suggerito, per una volta, di desistere. Perché mai allora, a distanza di una decina d'anni, uno di loro avrebbe dovuto cambiare idea? È, invece, possibile che la *Notte* menzionata in quella lettera del 1510 corrisponda ad un soggetto di reale ambientazione notturna descritto da Michiel nella collezione di Taddeo, e cioè l'«Inferno cum Enea et Anchise». Si sarebbe trattato, come nel caso del *Ritrovamento di Paride*, di una «una tela grande a oglio», oggi perduta nella sua versione originale.<sup>113</sup>

La collocazione cronologica della *Natività* Allendale è invece una questione un po' più complessa, che chiama in causa direttamente l'analisi del paesaggio. Recuperando i ragionamenti proposti in precedenza, vorrei, dunque, soffermarmi sugli

110. Shapley, 1955 e 1979.

111. Freedberg, 1971, p. 137; Waterhouse, 1974, p. 11 e sgg.; Rearick, 1979, nota 4 di p. 192. Freedberg (1993) ritornerà ancora sulla questione, ribadendo l'attribuzione al giovane Tiziano.

112. Tietze, 1949. Sulla peculiarità dell'interpretazione del soggetto si veda anche il bel saggio di Mariuz (2010, pp. 7 e sgg.).

113. Nova, 1998 (con utili rimandi bibliografici al tema della *Notte* in pittura). Di diverso avviso Lucco, in Brown, Ferino-Pagden, 2006, pp. 116-119, pp. 120-121, catt. 17-18; Vescovo, 2011, pp. 33-37.

elementi che contraddistinguono questo aspetto del quadro, a partire dal problematico rapporto con Giovanni Bellini. Attraversando le descrizioni offerte dalla letteratura giorgionesca si nota, infatti, l'utilizzo assai frequente, soprattutto da parte dei primi conoscitori, dell'attributo "belliniano" accostato a prove giovanili quali la *Prova del fuoco* degli Uffizi, la *Sacra Famiglia* Benson e, appunto, la *Natività* Allendale; così Cavalcaselle, Cook, Adolfo Venturi, Phillips, Gronau, lo stesso Richter e Fiocco, per riprendere nomi ormai divenuti assai familiari. "Belliniano" poteva essere definito l'impianto della composizione, ma in alcuni casi anche il paesaggio. Questa tradizione, che del resto fa eco a quanto riferito da Vasari sugli inizi del pittore, fu rimessa in discussione anzitutto da Suida, che riconobbe nella siepe di rami di salice intrecciati uno degli elementi caratteristici del quadro, da mettere in relazione con le stampe di Martin Schongauer.<sup>114</sup> La presenza di questa componente nordica nel quadro Allendale sarebbe stata percepita da altri, ad esempio da Paola Della Pergola, che l'avrebbe messa in relazione con la posa della Vergine, inginocchiata presso il Bambino, mentre per le figure dei pastori avvertiva una realizzazione plastica determinata non per virtù del disegno – qui pressoché inesistente – ma attraverso quella particolare conquista giorgionesca, che noi oggi definiamo sintesi di *armoghé* e *tònos* e che Giorgione avrebbe maturato grazie alle suggestioni dell'insegnamento leonardesco.<sup>115</sup> L'influenza del grande artista toscano, documentato a Venezia nel 1500, è un altro degli elementi chiamati in causa dalla critica per spiegare la peculiarità di alcune opere giorgionesche. Sulla scorta delle riflessioni proposte da Hourticq, Coletti ne sottolineava l'importanza in relazione a quella che egli riteneva la svolta più significativa del pittore, ovvero la capacità di rappresentare i vicini come lontani, svuotati dal peso della tattilità e risolti in termini di puro colore. Parlando della *Natività* Allendale, egli faceva riferimento a questo sentimento poetico della lontananza, invitando, inoltre, l'osservatore ad ammirare «l'intenso leonardismo della flora».<sup>116</sup> Sono commenti che sembrano in parte riecheggiare quanto detto da Vasari in relazione ai "lontani" di Perugino. Tuttavia, considerando i limiti cronologici di questo momento, mi sembra che l'approccio di carattere, per così dire vedutistico, sperimentato da Giorgione soprattutto a partire dalla *Giuditta* e dal *Tramonto*, raggiunga nella *Natività* Allendale una forza particolare che sembra fondarsi su una più attenta meditazione condotta sull'esempio di Dürer, che spesso fa correre il suo occhio fin sulla cima delle montagne o sulle coste che lambiscono uno specchio d'acqua, come ad esempio nell'incisione della *Sacra famiglia con la libellula* (figg. 54-55).<sup>117</sup> Le osservazioni di Coletti sono importanti, perché segnalano una distinzione nel modo in cui Bellini e Giorgione interpretano il paesaggio. Su questo aspetto lo studioso ha espresso un commento puntuale e suggestivo che merita di essere citato e discusso:

114. Suida, 1935 e 1954.

115. Della Pergola, 1955, pp. 28-29.

116. Coletti, 1955, p. 38.

117. Fara, 2007, pp. 88-91, cat. 27 (mm 238x186, inv. 4605 st. sc). Come indica lo studioso, questa incisione viene per solito datata intorno al 1495, appena di ritorno dal primo viaggio italiano.

Gli sfondi paesistici di Giambellino, e specialmente nella maturità, e là dove tanto preponderante nel quadro, da diventare quasi essi il soggetto (per esempio il *San Francesco Frick*, l'*Allegoria sacra* degli Uffizi), stupendi per fertilità di invenzioni, per ricchezza e varietà di episodi, lasciano tuttavia qua e là scoperte le cuciture. Lo sfoggio di “bellezze naturali agresti” da parte di questo lagunare che deve averle conosciute solo relativamente tardi, dopo esser vissuto da bambino nella sua città di pietre, tra acque e cielo fermi, è tale da rasentare quasi talvolta il compiacimento erudito, sicché non si può non avvertire un alunché di “fatto”, di “composto”, di “appreso”; quasi una antologia sapiente di brani elettissimi, che tuttavia non formano un poema; una scelta di magnifici veri particolari che tuttavia non si sommano in una verità d’insieme.

Giorgione, terrafermiere di campagna, vide, fin da quando i suoi occhi cominciarono a vedere, il gran cielo, mutevole dalla calma assoluta alla furia temporalesca, sopra la distesa di campi e dei prati; il frastaglio degli alberi frondosi, i recessi d’ombra nei boschi o sotto i ponticelli, il pigro e tortuoso discorrer dell’acque sorgive tra l’erbe, o lungo vecchie mura, l’ondeggiar delle colline chiomate, e lontano le ossute schiene dei monti. Spettacoli talmente familiari all’uomo [...] da apparire all’artista come l’elementare modo di essere delle cose, e da imprimersi alla sua fantasia non tanto come dati di fatto esteriori, quanto come forza normativa interna. Ed ecco allora i paesaggi copiosamente inventati da codesta fantasia – e son ancor tutti ancor piú inventati di quelli di Giambellino – improntarsi di una così intensa e coerente verità d’insieme, di una così organica unità, da apparire davvero “nati” spontaneamente, anche se poi i singolari particolari ci possano riuscire meno fedeli di quelli di Giambellino; piú stravaganti ed esotici perfino.

*Giorgione, 1955, pp. 26-27*

Quando Coletti afferma che i paesaggi, pur straordinari, di Bellini appaiono quasi come uno sfoggio di bellezze naturali, si intuisce bene su quale aspetto del linguaggio del pittore egli stia puntando l’attenzione: sull’esigenza di strutturare sempre la visione del paesaggio entro una coerente e verosimile rappresentazione della realtà naturale, fondata sull’esaltazione di ogni singolo elemento come manifestazione della perfezione divina. I paesaggi di Bellini vengono spesso recepiti come un accumulo di dettagli, perché è proprio a quei dettagli che il pittore vuole assegnare il compito di trasmettere un significato preciso che trascende il dato mimetico e punta dritto a coinvolgere la spiritualità dell’osservatore. Quando in dipinti come la *Madonna del prato* si percepisce l’improvviso arrivo di un clima bucolico, possibilmente frutto di qualche suggestione letteraria, talvolta interpretata, come dice Coletti, con un certo compiacimento erudito, questo elemento è sempre interpretato alla luce del profondo significato simbolico e religioso del dipinto, ma non ne penetra fino in fondo l’armonia complessiva, rimane sostanzialmente declinato all’interno del dialogo tra le figure ed il paesaggio. Con Giorgione, che, invece, ha evidentemente avuto modo di entrare in contatto molto presto con un modo particolare di “sentire” la natura, quello stesso spirito di indagine meticolosa, di rappresentazione verosimile di ogni elemento naturale nella sua spontanea bellezza, è trasfigurato in un senso di contemplazione e di mistero che prescinde qualsiasi necessità dogmatica, ma al tempo stesso non rinuncia a ricercare il principio creatore che è sotteso in ogni cosa. Per questo egli tende un’armonia complessiva, per rafforzare la potenza evocativa della natura, che non può essere affidata al singolo dettaglio, ma deve essere espressa attraverso una coerente verità di insieme tradotta dal punto di vista formale in quella

fusione di *tonos* e *armoghé* su cui si fonda il principio stesso del dipingere moderno (figg. 56-57).

Recensendo la mostra di Castelfranco del 1978, un deluso Giovanni Testori, stigmatizzava non tanto la scelta di limitare l'esposizione alla pala facendola traslare dal Duomo alla Casa Pellizzari per disporla a miglior vista e per apprezzarne un dialogo, in realtà assai difficile, con il fregio ad affresco, quanto la serie cospicua di lastre radiografiche proposte a sostituzione degli originali con intento di studio e presentate agli occhi del visitatore con tale dovizia di particolari da riuscire ugualmente nell'intento di stupirlo, «ove pur fosse abituale frequentatore di cliniche ed ospedali». Trovandosi così ad immaginare una mostra diversa, ugualmente possibile a partire da una centralità assoluta assegnata alla pala, lo studioso ne raccontava l'allestimento sala per sala: nell'anticamera avrebbe collocato gli emiliani così puntualmente chiamati in causa da Longhi (soprattutto Costa e Francia) e poi a loro avrebbe cercato di accostare Bellini, sentendo però la necessità di ritrovarlo soprattutto nelle sale delle influenze e del prolungamento. Qui, però, non avrebbe esposto, come comunemente si vuole, la pala di San Zaccaria che gli appariva troppo prossima per data a quella di Castelfranco (ancora datata al 1504), bensì quella di San Giovanni Crisostomo, dipinta nel 1513 quando Giorgione era già morto e il vecchio Bellini era finalmente «libero di dichiararsi debitore».

In qualche modo in queste sue osservazioni si coglievano i segnali di una consapevolezza: che il rapporto Giorgione-Bellini, così frequentemente evocato come una delle poche certezze attorno alle quali ricostruire la storia del maestro, troppo precocemente interrotta, costituiva un problema di non facile soluzione, per la natura stessa dei due artisti:

Per rinnovato che appaia, quello che al Bellini riesce è pur sempre e ancora Bellini. Il rapporto tra architettura, figure e paesaggio per fuso e giorgionesco che si mostri resta, al fondo, il suo di prima; certo non giunge alla molecolare "apica" fusione che di tutti questi elementi, cioè a dire l'uomo, la terra su cui esso vive e ciò che da sé ha costruito, aveva tessuto nel Giorgione il pulviscolo della luce e dell'aria; appunto, quel che si dice l'atmosfera; un pulviscolo che più pare impalpabile, più si concretizza, e più offre il suo dorato peso e la sua dorata e come sazia amplitudine; esso sgrana infatti le cose nell'atto stesso in cui le costruisce; le muta nel suo mutare; con sé e di sé le glorifica e le immalinconisce; la fa pasta della sua pasta; cioè intangibilità assoluta e insieme assoluta percettibilità dell'esistere; e dell'esistere in quel modo; in quell'ora; in quel sentimento.

*Giorgione, una luce per la natura*, in  
«Corriere della Sera», 1978

Per far quadrare i conti, dunque, Testori si vedeva costretto, anche se con un certo dispiacere, a togliere dal catalogo del maestro quei *Paesaggi con figure*, ovvero le tavolette degli Uffizi, ostinatamente riferiti ai suoi inizi. Non vi percepiva, infatti, quel «lavorio innamorato e senza posa dell'ape atmosferica», sebbene le bellissime figurine di centro, «quasi sul punto di sbocciare», gli apparissero toccate da una pulsazione che avrebbe voluto ritrovare nel paesaggio. In curiosa corrispondenza, un altro punto problematico sollevato dallo studioso, e ritenuto di fondamentale impor-

tanza per comprendere gli esordi del pittore, consisteva nella corretta valutazione della *Giuditta* di Leningrado, difficilmente comprensibile, a suo avviso, senza i rapporti, fino a quel momento mai considerati, con gli esiti precocissimi di Raffaello, cui non a caso il dipinto era assegnato fino all'inizio dell'Ottocento.

Così dunque Testori, in una recensione distribuita su poche colonne, coglieva tutti i nodi più problematici degli esordi di Giorgione: la vera identità del suo maestro, il rapporto con gli emiliani, ovvero con il protoclassicismo, la necessità di scandire le tappe del suo percorso di maturazione verso il dipingere moderno in una coerente successione cronologica, che ne aiutasse a comprendere il crescente interesse nei confronti del paesaggio, segnando lo stacco tra le prime prove ancora incerte e il conseguimento, già solenne, della pala di Castelfranco.





### III

## TRACCE DI PERUGINO A VENEZIA

I problemi sin qui trattati hanno costretto a lasciare momentaneamente in sospeso una vicenda sulla quale si è dichiarato di voler intervenire in maggior dettaglio, ovvero la ripetuta presenza di Perugino in laguna. Analizzando attentamente le date dei suoi soggiorni è, infatti, possibile offrire qualche riflessione ulteriore sulle interazioni del maestro umbro con la pittura veneta, non prima, però, di aver riepilogato gli estremi cronologici dei suoi soggiorni, facendo appello a quanto registrato nei documenti.

Con una relazione ufficiale redatta il 9 agosto 1494 i Provveditori del Sale rendevano noto il verbale di una seduta durante la quale si erano svolte le trattative con «M. Piero Peroxin depentor» per l'esecuzione di un dipinto da destinare alla sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale: sulla parete orientata verso il Canal Grande e l'isola di San Giorgio, il pittore si era impegnato a rappresentare nella parte superiore i dogi, in numero sufficiente a coprire lo spazio a disposizione, e in quella inferiore la battaglia di Spoleto, come parte del ciclo dedicato alle lotte tra il Papa e Federico Barbarossa. Perugino avrebbe dovuto fornire al più presto un disegno dell'opera, che ne garantisse un esito altissimo, «siccome si conviene a quello degno loco». Il compenso proposto era di quattrocento ducati, comprensivi delle spese per l'acquisto di oro, argento, azzurro e di tutti gli altri colori. I Provveditori, dal canto loro, avrebbero fornito il telaio in legno con la relativa intelaiatura, nonché i palchi per dipingere, e tutto il necessario per avviare il lavoro. Il pagamento sarebbe stato corrisposto dalla magistratura «de tempo in tempo, sí come sarà necessario, et ch'esso M. lavorerà».<sup>1</sup>

Pubblicato per la prima volta nel 1840 da Gaye, con diverse imprecisioni, e poi ancora da Lorenzi nel 1868, il documento fu accuratamente rivisto e commentato all'inizio degli anni Trenta del Novecento da monsignor Canuti, nell'ambito di un ricchissimo regesto dedicato al pittore che ancora oggi costituisce un imprescindibile punto di riferimento per chiunque si occupi dell'argomento.<sup>2</sup> Lo studioso riteneva che non si trattasse di un vero e proprio contratto ma di una relazione nella quale si riferivano accordi e convenzioni verbali e, poiché l'atto notarile non era emerso, supponeva che Perugino avesse rinunciato all'impresa, contravvenendo agli impegni discussi nel corso di quella seduta. La commissione avrebbe avuto un seguito infatti con Tiziano, il quale, in una lettera indirizzata il 25 gennaio 1516 al doge, affermava di volere come pagamento «la mità de quello altre volte promesso al Pero-

1. Archivio di Stato di Venezia, *Provveditori al Sal*, Notatori (1482-633), b. 61, reg. 3 (1493-1507), cc. 25-26 (Canuti cita a partire dal vecchio inventario: Serie II, n. 4).

2. Canuti, 1931-1932, I, pp. 93-94; II, pp. 165-166.

sin, che doveva depenzer el ditto teller, che sonno ducati 400, che lui non volse farlo cum ducati octocento».<sup>3</sup> Come convincentemente argomentato da Canuti, è improbabile che Perugino avesse deciso di rinunciare all'incarico per questioni di denaro; semmai potrebbe averlo dissuaso l'alta drammaticità del soggetto, una battaglia a campo aperto con figure in movimento. Rimane fermo il fatto che egli avesse svolto di persona quelle trattative e quindi il documento deve essere considerato, come sempre è stato sostenuto, la prova di un suo soggiorno a Venezia nell'estate del 1494. Non si sarebbe però trattato dell'unico passaggio del pittore in laguna.

Il 3 ottobre dello stesso anno Perugino aveva fatto rientro a Firenze per riscuotere i frutti della dote della moglie Chiara presso il Monte delle Graticole.<sup>4</sup> Nel corso dell'anno successivo era ancora attivo in città per l'esecuzione del celebre *Compianto* destinato alle monache di Santa Chiara (oggi nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti; fig. 58), menzionato, come si è visto, anche da Vasari. I lavori di questo momento avevano previsto anche la conclusione della tormentata vicenda legata all'esecuzione della pala dei Decemviri (fig. 59) per la cappella interna del palazzo dei Priori di Perugia.<sup>5</sup> La nuova stipula di un contratto il 6 marzo 1495 e la presenza continua del pittore in città nei mesi successivi, fino ad agosto,<sup>6</sup> consentono di supporre, anche in mancanza di un pagamento finale, che il lavoro sia stato portato a termine durante questo periodo o, al più tardi, all'inizio dell'anno successivo. Non si hanno notizie certe sugli impegni del maestro fino al 18 gennaio 1496, quando a Perugia gli veniva assegnato un primo pagamento di cinquanta ducati per l'esecuzione dell'ancona di San Pietro, oggi a Caen. Il 26 gennaio, inoltre, Perugino otteneva l'incarico di decorare la sala dell'Udienza da parte del collegio del Cambio.

Quando l'8 giugno 1496 Ludovico il Moro, da Milano, indirizzava una lettera al suo arcivescovo, allora a Venezia, chiedendo notizie del maestro Perugino, cui avrebbe voluto affidare una commissione, era chiaramente convinto che il pittore si trovasse ancora in città per adempiere agli incarichi assegnatigli dalla Serenissima. Avrebbe tuttavia appreso che il pittore era partito da circa sei mesi e non era dato sapere dove si trovasse al momento. Considerati i riferimenti documentari sin qui descritti, è chiaro che il soggiorno cui si riferisce l'arcivescovo Arcimboldi non può che essere avvenuto nell'autunno del 1495, ovvero in quel lasso di tempo successivo al completamento del *Compianto* e precedente i nuovi incarichi a Perugia e a Firenze. Si possono così individuare le circostanze di un secondo viaggio del maestro in laguna, forse ancora legato alle trattative per l'esecuzione del telero in Palazzo Ducale, come sembra di poter intuire dall'accortezza del Moro nel chiedere informazioni sulla disponibilità dell'artista.<sup>7</sup>

3. Lorenzi, 1869, p. 165, doc. 354.

4. Canuti, 1931-1932, II, p. 149.

5. Per la ricostruzione di questa commissione: Scarpellini, 1984, pp. 89-90, cat. 65.

6. Canuti, 1931, II, pp. 169-176.

7. Cito dalla trascrizione di Canuti: «[...] intendendo che Magistro Petro Perusino se trova lí [a Venezia], ce è parso darvi cura de parlarli, et intedere da Luy sel vole venire a servire, cum dirli che, venendo, li faremo conditione tale, chel si potrà bene accontentare. Ma in questo bisognerà advertire chel non si trovasse obligato a quella Illma. Signoria, perché in tale caso non intendemo farne parola, anzi, sel fosse qui, lo vorriemo remandare lí»: *Ibidem*, p. 292, doc. 512.

La memoria stampata a Venezia nel 1590 dal Guardian grande della Scuola di San Giovanni Evangelista, Giacomo de Mezi, informa circa l'esistenza nella Sala dell'Albergo di un telerò raffigurante il *Miracolo della Croce che salva due navi di Andrea Vendramin dalla tempesta*, realizzato dal maestro Perugino. Il dipinto, andato distrutto in un rogo probabilmente prima del 1581,<sup>8</sup> fu sostituito nel 1588 da un altro telerò di uguale soggetto di mano di Andrea Vicentino, citato nel 1787 da Giovanni Dionisi Capitanio senza alcun riferimento al precedente del maestro umbro.<sup>9</sup> L'opuscolo riferisce la data di esecuzione del telerò di Perugino, così come di altri tre dipinti, ovvero la *Guarigione di un indemoniato al Ponte di Rialto* di Carpaccio, la *Donazione* di Lazzaro Bastiani, il *Miracolo al Campo San Lio* di Giovanni Mansueti, al 1494. Sembra, però, opportuno prendere definitivamente atto di quanto argomentato da Ballarin sulla base di un'attenta rilettura dei documenti d'archivio, coadiuvata dalle ricerche di Stefania Mason, secondo la quale il termine *post quem* per l'avvio dei telerò andrebbe piuttosto individuato nel 12 novembre 1495.<sup>10</sup>

Questa commissione verrebbe pertanto a collocarsi coerentemente nel corso della seconda visita di Perugino a Venezia individuata grazie alla testimonianza epistolare del Moro. Si deve, inoltre, considerare che l'esecuzione di questo telerò si sarebbe potuta difficilmente concludere prima del rientro a Perugia nel gennaio 1496. Ci si aspetterebbe, dunque, di trovare nuovamente il pittore al lavoro in città nell'estate dello stesso anno, ma le notizie riferite da Arcimboldi sembrano escludere tale ipotesi, a meno che non si sia trattato di un soggiorno svoltosi durante i mesi di luglio e agosto. In ogni caso, il 10 settembre 1496 Perugino riceveva cinquanta ducati dai monaci di San Pietro a Perugia per la doratura della tavola, evidentemente appena conclusa. Dopo aver trascorso il mese di ottobre a Firenze, si sarebbe quindi nuovamente spostato a Perugia per un secondo contratto relativo all'ancona di San Pietro, della quale ora doveva dipingere anche la cassa, per un compenso di sessanta ducati. All'inizio del 1497 si trovava, invece, a Firenze, per stimare gli affreschi di Alessio Baldovinetti in Santa Trinita, insieme a Benozzo Gozzoli, Filippino Lippi e Cosimo Rosselli. Il 28 marzo dello stesso anno Ludovico il Moro scriveva a Guido e Ridolfi Baglioni a Perugia manifestando nuovamente il proprio interesse per una commissione da affidare a Perugino, ancora difficile da rintracciare. Cercava sue notizie, infatti, anche la marchesa di Mantova, Isabella, che il 3 aprile 1497 indirizzava una lettera a Firenze al suo agente Lorenzo da Pavia, domandogli se Perugino fosse ancora vivo e, in tal caso, se fosse disposto a dipingere un quadro per il suo studiolo. L'8 maggio Lorenzo rispondeva che il maestro sarebbe stato ben lieto di accettare tale proposta.<sup>11</sup> Si apre a questo punto un buco documentario che non

8. Sansovino (1581, pp. 100-102), infatti, non ne fa alcuna menzione. Si consideri che descrivendo la Sala, egli elenca otto quadri sulle pareti lunghe e sulla parete dell'altare, dimenticando, però, il più grande di tutti, la *Processione in Piazza San Marco* di Gentile Bellini. I telerò, del resto, dovevano essere dieci: la donazione alla Scuola della reliquia della Croce, risalente al 1369, ed i nove miracoli legati ad essa, l'ultimo dei quali avvenuto nel 1480.

9. Capitanio, 1787, pp. 20-21. Informazioni riprese da Cicogna, 1824-1853, I (1824), p. 47.

10. Mason, 1978; Ballarin, 1979, pp. 237-238, nota 1.

11. Per la lunga e complessa vicenda di questa commissione si rimanda alla scheda di Chiara Pidotella e Giovanni Romano (in Agosti, Thiébaud [a cura di], 2008, pp. 356-358, cat. 149).

consente di rintracciare gli spostamenti del pittore tra i mesi di maggio e settembre. Tuttavia, sembra assai probabile che in questo periodo egli si trovasse a Fano per completare la pala di Durante, sulla quale, infatti, compare la data 1497. Non potendo rimandare oltre il completamento del teleri per San Giovanni Evangelista, si deve dunque supporre, come già suggeriva Canuti, che da Fano il pittore abbia potuto compiere almeno un altro viaggio nella città lagunare, il terzo, prima di fare ritorno a Firenze, dove lo si incontra nuovamente il 3 ottobre.

Vi sono del resto numerosi indizi che alludono ad una ripetuta frequentazione con Venezia in questo giro d'anni. Nel 1874, ad esempio, Adamo Rossi, ricostruendo la storia artistica del Collegio del Cambio a Perugia, affermava che nel corso dell'adunanza svoltasi il 26 gennaio 1496 per decidere di far decorare la sala dell'Udienza, il gruppo di «soprastanti» appena eletto dichiarava di volersi servire di Perugino, pur sapendo, che il pittore in quel momento si trovava a dover soddisfare numerose richieste: dopo aver concluso la tavola con l'*Ascensione di Cristo* per la chiesa di San Pietro a Perugia, il maestro si sarebbe, infatti, «d'uopo» recato a Venezia, poi a Fano ed infine a Firenze.<sup>12</sup> Un altro elemento di notevole interesse emerge da un'osservazione proposta, ancora una volta, da Canuti, il quale, a conferma del fatto che il «Piero Peroxin» menzionato nella relazione veneziana del 1494 sia proprio il nostro pittore, dichiarava che in molti contratti del tempo, tra le città in cui il maestro poteva essere citato in giudizio in caso di controversia, compariva sempre anche Venezia, a conferma di una sua familiarità con questo luogo.<sup>13</sup>

La consistenza documentaria dei rapporti di Perugino con la città lagunare è una premessa necessaria e importante se si considera che questo argomento ha impiegato parecchio tempo a trovare il giusto spazio negli studi sulla pittura veneziana e forse anche in quelli, altrettanto importanti, sul fronte umbro. Secondo Scarpellini, le circostanze del primo soggiorno erano già sufficienti per segnalare nell'arte di Perugino la forte impressione della pittura di Bellini e Carpaccio. A conferma di questo fatto, lo studioso richiamava l'attenzione sulla «poco considerata» tavola dello Sterling and Francine Art Museum di Williamstown (fig. 64), raffigurante il *Cristo morto sul sepolcro*.<sup>14</sup> Già Waagen aveva messo in relazione questo dipinto con il *Compianto* per le monache di Santa Chiara a Firenze, firmato e datato 1495. Canuti, invece, avendo perso le tracce del quadro, si era limitato a segnalarne la provenienza veneziana registrata a inizio Ottocento (sulla quale si tornerà in seguito), ipotizzandone un'esecuzione all'altezza del secondo soggiorno in laguna.<sup>15</sup> Vale la pena ricordare

12. Rossi, 1874, p. 9. Lo studioso in nota pregava il lettore di prestare fede alle sue parole, giacché i documenti relativi a questi passaggi sarebbero stati propriamente pubblicati in un lavoro sui pittori perugini prossimo a venire. Benché di un simile documento non si sia poi trovata traccia nel corso di successive ricerche tra i materiali del Collegio, anche Canuti affermava che «il Rossi deve esser creduto, perch'egli nel dare la notizia assicura della sua esistenza e verità in questi termini»: Canuti, 1931-1932, I, pp. 121-122.

13. Canuti, 1931-1932, I, p. 97.

14. Scarpellini, 1984, pp. 88-89, cat. 62.

15. «Dalla lettera dell'Arcivescovo Arcimboldi, cui dovremmo accennare, si venne a conoscere che una seconda volta il Vannucci si recò a Venezia, e fu tra l'ottobre e il dicembre del 1495; ma veramente non se ne è conosciuta mai la ragione. Sappiamo soltanto che un quadro rappresentante il "Salvatore nel sepolcro" con sotto l'iscrizione "Sepulchrum Christi Petrus Perusinus pinxit" che andò all'estero e

le parole con cui Scarpellini commentava questo particolare momento dell'arte di Perugino, con riferimento soprattutto al *Compianto* fiorentino:

Mai ad esempio, fino ad ora, Pietro aveva messo in evidenza la varia qualità delle stoffe sotto l'azione della luce, come in san Giuseppe d'Arimatea con la preziosa veste di broccato e il manto azzurro cupo, uscente dal golfo d'ombra; [...] o nella stessa Maddalena la quale, lasciata la tradizionale cura dei piedi, prende posto dietro il Redentore e gli sorregge con ambedue le mani il capo. Anzi in quest'ultimo personaggio la veste di velluto verde scuro, con gli sboffi della camicia fuoriuscenti dalla spaccatura delle maniche, offrono un effetto di sensuosità cromatica di cui non è altro esempio in tutta la pittura peruginesca, come se l'artista avesse potuto far tesoro delle *Storie di Sant'Orsola* di Carpaccio, alcune delle quali erano già compiute al momento del suo viaggio veneziano. Ma tale forte impatto cromatico [...] viene poi riportato in un clima tonale, che tende a smorzare i singoli richiami e avvolgere il tutto in una atmosfera più raccolta. Cosicché in essa i gesti compassati, ritmici degli altri astanti ci riconducono alla fine di nuovo verso quella formulazione accademica dell'avvenimento sacro, caratteristico delle pale d'altare dipinte negli anni immediatamente precedenti.

*Perugino*, 1984, p. 40

Sulla scia di queste osservazioni, la critica ha per lo più ribadito la lettura del *Compianto* di Palazzo Pitti come una delle opere in cui maggiormente si manifestano i riflessi di un'esperienza veneziana, collocando nell'ultimo lustro del nono decennio un gruppo di dipinti accomunati dalla medesima intonazione stilistica. Nell'ambito di questa congiuntura viene per solito citata la Pala realizzata nel 1494 per la chiesa di Sant'Agostino a Cremona, da Michiel (1521) descritta con un'erronea indicazione di data e dalle fonti locali menzionata sull'altare della famiglia Roncadel- li.<sup>16</sup> La critica di inizio Novecento vi percepiva le tracce di un colorismo di tradizione lagunare e riteneva pertanto che si trattasse di un'opera eseguita *in loco* durante il viaggio a Venezia. Canuti, invece, sosteneva che la pala fosse stata dipinta a Firenze e poi spedita a Cremona, giacché la mancanza di qualsiasi attestazione documentaria sulla presenza del maestro in questa città gli appariva un dato incontrovertibile. Sia Gamba che Camesasca, seguiti da Scarpellini, hanno avvalorato questa ricostruzione, non rilevando la necessità di un'esperienza veneziana per spiegare l'armonia, invero alquanto sofisticata, di verdi e di rossi che contraddistingue il quadro.<sup>17</sup>

adesso non si sa dove sia, proveniva da Venezia. Non è improbabile che sia stato lavorato in quel tempo»: Canuti, 1931-1932, I, p. 121. Il trasferimento del dipinto all'estero per le vie del mercato ha fatto sì che per un certo periodo l'opera sia rimasta a margine degli studi e che intorno ad essa si sia creata qualche confusione. Lorenzo Finocchi Ghersi (2003-2004, pp. 86; 90), ad esempio, volendo commentare i riflessi di un interesse di Perugino per Venezia, citava i *Compianti* di Williamstown e di Firenze come esempio, menzionando però al contempo una «Sepoltura di Cristo poi esportata dalla città e andata perduta [...]», che deve invece essere identificata con la stessa tavola del museo americano, riconoscibile proprio grazie all'iscrizione «Sepulcrum Christi».

16. Michiel, 1521-1543, ed. 1888, p. 37. Per l'iconografia, la commissione e l'originaria ubicazione del dipinto: Canevazzi, 2010.

17. Merita infine di essere segnalata la possibilità che la testa del san Girolamo sulla sinistra sia stato preparata da uno studio a punta d'argento, oggi conservato al British Museum, sebbene, come notano Popham e Pouncey, nel foglio il volto riceva luce da sinistra mentre nel dipinto la fonte luminosa è situata sul lato opposto: Popham, Pouncey, 1950, p. 116, cat. 188.

Un altro celebre dipinto di cui si sono piú volte messe in luce le analogie con la pittura veneziana è il *Ritratto di Francesco delle Opere*, oggi agli Uffizi. L'iscrizione posta sul retro della tavola è stata di recente utilizzata come argomento a favore dell'ipotesi che il ritratto sia stato eseguito nel corso del primo soggiorno veneziano del maestro.<sup>18</sup> Poiché in essa compare un'indicazione cronologica relativa al luglio del 1494, bisognerebbe supporre che Perugino fosse giunto in laguna qualche tempo prima della data ricavata dal documento dei Provveditori del Sale, ovvero in un momento successivo al 26 marzo che lo vede ancora presente a Firenze. È stato inoltre suggerito che l'effigiato possa essere giunto in laguna per cercare riparo dai tumulti legati alle prediche di Savonarola, del quale si dichiarava fedele devoto, come segnala il motto riportato nel cartiglio stretto nella mano destra.<sup>19</sup> Infine, per avvalorare l'ipotesi di un'esecuzione del ritratto a Venezia, sono state messe in luce le analogie con il *Ritratto di un senatore veneziano* realizzato da Andrea Solario, con tutta probabilità nell'occasione di un suo passaggio in città insieme al fratello scultore Cristoforo.<sup>20</sup> Tuttavia, a mio avviso, viene ancora da chiedersi se nel ritratto in questione vi siano segnali così forti di un dialogo in corso con la pittura veneziana. I confronti chiamati in causa si riferiscono, infatti, piuttosto alle opere di Hans Memling, riecheggiate dalla posizione delle mani appoggiate sul parapetto e dalla finezza di osservazione restituita dai tratti del volto e dagli elementi che costituiscono il paesaggio sullo sfondo. Per entrare in contatto con queste suggestioni figurative non era necessario l'ambiente lagunare, dove pure, come si è visto, le opere fiamminghe non mancarono di riscuotere successo.<sup>21</sup>

La pala dei Decemviri (figg. 60-61) rappresenta, a mio parere, un esito molto piú interessante da questo punto di vista. La "temperatura" veneziana del dipinto appare, infatti, molto forte, soprattutto se lo si pone a confronto con il precedente di Cremona: l'intensità della luce e la capacità di dialogare con lo spazio e con le figure sono dotate di una potenza maggiore, come si evidenzia nei gradini posti alla base del trono, attraversati da un fascio di luce dorata che ne mette in risalto il gioco

18. La prima e incompleta lettura dell'iscrizione aveva consentito di decifrare solo il nome di Perugino, spostando definitivamente l'attribuzione del dipinto, che al momento dell'ingresso nella collezione di Leopoldo de Medici (1617-1675) era riferito a Raffaello. Giunto nella Galleria degli Uffizi, fu ritenuto un autoritratto eseguito dal pittore nel luglio del 1494, fino a quando Milanesi non riuscì a leggere nell'iscrizione il nome di Francesco delle Opere, fratello dell'intagliatore Giovanni, stabilendo così la vera identità dell'effigiato. Le difficoltà nella decifrazione dell'iscrizione permangono, sebbene Tom Henry (in Garibaldi [a cura di], 2014, p. 109, cat. 17) abbia di recente segnalato la possibilità di riconoscere il termine dialettale veneziano «glynego», ovvero intagliatore di pietre, nella parte finale, a riprova del fatto che il dipinto fosse stato eseguito a Venezia. Scarpellini (1984, p. 88, cat. 60) aveva lasciato in sospeso l'interpretazione della parte finale dell'iscrizione per via dell'incerta lettura.

19. Devozione peraltro condivisa dal fratello Giovanni, autore di una delle piú celebri effigi di Savonarola, intagliata in corniola e conservata a Firenze nel Museo degli Argenti: Gasparotto, 2001.

20. Riprendendo un confronto proposto da Craig Hugh Smyth, Enrico Maria Dal Pozzolo ha osservato che le due composizioni sono accomunate dalla visione frontale dei personaggi, con le mani appoggiate al parapetto dipinto sul filo della tavola, e dall'ambientazione paesaggistica, contraddistinta da un'aria cristallina. Egli pertanto suggerisce che Solario possa aver studiato il ritratto di Perugino a Venezia, prima di lasciare la città: cfr. Dal Pozzolo, 2009, p. 95.

21. Si pensi alla celebre raccolta del cardinale Grimani, di cui si parlerà ancora in seguito e alla vicenda del dittico Bembo ricostruita da Hand (in Beltrami, Gasparotto, Tura [a cura di], 2013, pp. 100-101, catt. 1.5 e 1.6).



cromatico della decorazione, tra oro e nero. Il volto della Madonna è delicatamente attraversato da un sottilissimo chiaroscuro che ne leviga il profilo, ma ancor più impressionante è il corpo del Bambino, che si erge in piedi sulle ginocchia della madre, allungando una mano verso lo scollo della veste e volgendo la testa nella direzione opposta; il suo corpicino, trovandosi precisamente nella zona di trapasso tra luce e ombra, viene investito da un delicatissimo gioco luministico che ne mette in risalto la morbidezza di incarnato, alla quale sembra accordarsi anche la finissima trasparenza del velo, stretto appena tra le dita, quasi a volerlo far scivolare a terra. Come non pensare che Perugino abbia potuto osservare con attenzione le sperimentazioni pittoriche di Giovanni Bellini a questa altezza, apprezzandone la morbidezza pittorica e l'armonia cromatica. Si pensi alla *Madonna con il Bambino tra san Paolo e san Giorgio*, ambientata sullo sfondo di una tenda rossa oppure alla *Sacra Conversazione* Giovannelli (entrambe alle Gallerie dell'Accademia di Venezia). Anche le vesti indossate dai santi disposti ai lati del trono della Vergine sono toccate da un cromatismo intenso, pastoso, attraversato da scintillii dorati, che potrebbe essere memore di alcuni brani visti nei teleri di Vittore Carpaccio. In questo senso c'è un altro dipinto che converrebbe osservare in relazione ai broccati e alle stoffe del ciclo orsolino: la *Madonna con il Bambino tra san Giovanni Battista e santa Caterina*, del Louvre, per solito collocato tra 1493 e 1495, ma da Scarpellini messo in relazione con la *Maddalena* di Palazzo Pitti (fig. 68), a suo avviso databile intorno all'anno 1500, come anche di recente è stato proposto.<sup>22</sup> A collegare le due opere sarebbe anzitutto il fondo scuro, piuttosto raro in Perugino, ma si tratta di un dipinto che deve essere più propriamente riscoperto in relazione ad un'esperienza tutta veneziana, cui rimandano la matericità ed il cromatismo delle vesti indossate da santa Caterina.

È in questo stesso frangente che dovrebbe, a mio avviso, essere letta anche la *Pietà* di Williamstown, che potrebbe rappresentare l'esito più alto di questo crescente dialogo con Venezia, al punto da costituire una splendida conferma delle necessità di un terzo soggiorno del pittore in città, nell'estate del 1497. Trovo difficile, infatti, convenire con quanti hanno ritenuto di poter leggere questo quadro in stretto parallelismo con gli esiti del *Compianto* fiorentino, quasi si trattasse di una sua «replica parziale» o di un suo precedente, di cui costituirebbe «una specie di studio preparatorio».<sup>23</sup> Ritengo che queste ipotesi, pur cogliendo il comune riferimento a suggestioni raccolte nella città lagunare, sminuiscano la bellezza e la straordinaria «venezianità» del quadro. La morbidezza pittorica di alcuni passaggi, ma soprattutto la qualità della luce, suggeriscono di andare oltre questo riferimento interno al

22. Per questo dipinto si rimanda alla scheda di Alessandra Pattanaro, in Beltrami, Gasparotto, Tura [a cura di], 2013, pp. 191-193, cat. 3.2. Come spiega la studiosa, questa affascinante figura di giovane donna stagliata su un fondo scuro, forse un ritratto di dama trasfigurata in Maria Maddalena, è stata ricondotta tanto alla moda di gusto fiammingo attestata a Firenze alla fine del Quattrocento, quanto alla ritrattistica leonardesca, che farebbe tuttavia propendere per una datazione un po' più tarda. È stato infatti suggerito che in questo dipinto si possano cogliere passaggi cromatici da intendere nella direzione di uno sfumato, quasi si trattasse di una sorta di dialogo a distanza con Leonardo. Questa chiave interpretativa è stata proposta anche nella recente mostra parigina, nella quale il dipinto compariva con una datazione compresa tra 1500 e 1502: Delpriori, in Garibaldi [a cura di] 2014, p. 134, cat. 29.

23. Scarpellini, 1984, p. 89.

percorso di Perugino, guardando direttamente alle fonti veneziane, che devono essere ricercate nelle sperimentazioni contemporanee della pittura e non solo in celebri archetipi belliniani, come ad esempio la cimasa della Pala Pesaro.<sup>24</sup> La capacità di Perugino di recepire quanto sta accadendo in laguna in questi anni mi sembra infatti molto forte e tale da imputargli una conoscenza approfondita del contesto veneziano raggiunta attraverso ripetuti contatti. Ho l'impressione che mai prima d'ora si sia potuta apprezzare nell'arte del maestro umbro una simile intensità nella resa del corpo di Cristo morente: ancora aggraziato nella posa, anche se privo di forze, egli è sorretto dal giovane Nicodemo, che gli si avvicina dolcemente con il viso, quasi a volerne sentire l'ultimo respiro esalato dalla bocca socchiusa. Le variazioni di luce sono ormai magistralmente calibrate per mettere in risalto alcuni dettagli di massimo splendore: gli abiti verde e lavanda di Nicodemo, l'elegante e ricercata passamaneria dorata della veste cremisi indossata da Giuseppe d'Arimatea ed alcune geniali invenzioni che riguardano il corpo di Cristo, come la mano destra abbandonata sul primo piano, oppure il fascio di luce dorata che investe la parte finale del braccio sinistro, in modo tale da proiettare l'ombra delle dita sul palmo della mano. E poi alcuni brani di commovente poesia: l'espressione malinconica e assorta di Nicodemo, che con la mano destra delicatamente solleva il braccio inerte di Cristo, quasi non avesse peso, mentre con l'altra si appoggia appena alla sua spalla sinistra, avvolta nel buio come a voler rispettosamente nascondere la delicata intimità di un gesto che sentirei quasi di poter già definire di sapore giorgionesco. Simili dettagli sembrano porsi in un dialogo molto diretto con opere dipinte da Bellini nell'ultimo decennio del Quattrocento: ad esempio, il disegno su tavola degli Uffizi, forse una delle interpretazioni più struggenti del tema del *Compianto* (fig. 65). Non si deve d'altra parte pensare che il dialogo con Bellini sia stato unidirezionale. La possibilità di riconoscere un afflato di grazia peruginesca nella santa che compare alla sinistra della Vergine nel quadro Giovannelli sembra infatti suggerire uno scambio reciproco.

La speciale qualità del dipinto di Williamstown era stata prontamente notata da Giuseppe Defendi, che all'altezza del 1838 ne offriva una lunga ed analitica descrizione. La tavola «rarissima» gli appariva in ottimo stato di conservazione e degna della qualità di Raffaello. I contorni delle figure di Nicodemo e di Cristo, «grandiosi, non secchi, ondegianti, non taglienti», sembravano quasi suggerirgli la possibilità che il giovane allievo vi fosse intervenuto, mentre la bellezza di alcuni particolari, come il volto, il collo e il petto del Redentore, gli ricordavano l'arte di Fra Bartolommeo.<sup>25</sup> Questa testimonianza è importante anche perché consente di agganciare il dipinto ad una provenienza veneziana. Defendi, infatti, ebbe l'opportunità di vederlo nella collezione di quadri e disegni del conte Bernardino Corniani degli Algarotti, in occasione di un'apertura al pubblico del palazzo.<sup>26</sup> Su questo

24. Schumacher [a cura di], 2011, p. 222, cat. 13.

25. Defendi, 1838.

26. L'ubicazione viene così riportata da Defendi (1838): «Abita S. Angelo, calle Avvocati, ponte dell'Albero, casa di faccia al ponte, presso la Porta verde, Num. 2953, sta scritto Corniani». Dovrebbe trattarsi dello stesso palazzo Algarotti in Birri, descritto da Elena Bassi (1976, pp. 503-504, nn. 71-71) come dimora cinquecentesca caratterizzata dal motivo delle serliane sovrapposte. Originariamente appartenuto

personaggio non sembra esserci ancora uno studio approfondito,<sup>27</sup> sebbene qualche informazione di prima mano si rintracci negli studi sugli Algarotti, ai quali i Corniani si legarono per via del matrimonio di Maria Algarotti, figlia di Bonomo, con Marino Corniani.<sup>28</sup> Famiglia facoltosa di origine bresciana, sembra che i suoi membri si fossero trasferiti a Venezia nel XVII secolo e che a partire da questo momento avessero iniziato a ricoprire cariche pubbliche nell'ambito della burocrazia amministrativa della Repubblica. I figli di Maria ottennero di adottare il cognome Algarotti ereditando dalla madre e dal nonno (nonché dal prozio) il titolo comitale. Il primogenito, Marcantonio, divenne famoso come scienziato e poeta ma fu anche raccoglitore e collezionista, nonché, a partire dal 1835, primo direttore dell'appena nato Museo civico di Venezia.<sup>29</sup> Possedeva un celebrato gabinetto mineralogico ed un'importante ed invidiata collezione di libretti d'opera, costituita di circa diecimila pezzi. Questa raccolta fu acquistata alla fine dell'Ottocento dalla Biblioteca Braiddense di Milano, dove è conservata ancora oggi.<sup>30</sup> Stando agli alberi genealogici di Tassini il nostro Bernardino sarebbe il fratello minore di Marcantonio.<sup>31</sup> Le fonti gli attribuiscono doti di pittore e di incisore, oltre che di cultore delle arti.<sup>32</sup> In una lettera reperita presso il Correr, trova conferma la notizia che all'inizio degli anni Venti dell'Ottocento egli ricoprì il ruolo di conservatore dell'Accademia di Belle Arti,<sup>33</sup> mentre da un'ampia e dettagliata relazione redatta in qualità di Conservatore dei dipinti erariali in deposito presso la ex Commenda di Malta, si evince la sua ottima conoscenza dei criteri inventariali.<sup>34</sup> In questa occasione, infatti, Bernardino si occupò di ricostruire le provenienze legate alla ex-Scuola di San Giovanni Evangelista, con la quale la sua famiglia potrebbe avere avuto un rapporto particolare: nelle genealogie di Tassini si rintraccia un antenato ed omonimo che nel 1600 vi ricoprì il ruolo di Guardian Grande.<sup>35</sup>

alla famiglia di mercanti bergamaschi Stella, fu ereditato all'inizio del Settecento dagli Angeli, ricchi commercianti di legname di origine feltrina. Dal Catastico del 1740 risulterebbe un passaggio di proprietà a Bonomo e Francesco Algarotti nel 1722. I due fratelli fecero rimodernare e decorare la casa con affreschi (ora perduti) di Giambattista Crosato e Pier Antonio Novelli. Morto Francesco, il palazzo passò in eredità ai Corniani.

27. Qualche notizia nel repertorio approntato da Elizabeth Gardner: Ceschi [edited by], 1998-2010, I (1998), p. 255.

28. Romanelli, 2014.

29. Poco lusinghiero, per la verità, il giudizio espresso da Levi (1900, I, p. ccxxi): «era il Corniani scienziato, geologo, mineralogo, coltissimo ma troppo già vecchio per esser atto al posto, ed infatti poco fece a vantaggio del Museo».

30. Ceschi [edited by], 1998-2010, I (1998), p. 256.

31. Tassini, 1888, c. 857.

32. Gli sarebbe stato affidato il restauro Cicogna, 1824-1853, IV (1835), p. 149.

33. Biblioteca del Museo Correr, ms. P.D. c 596, c. 1083. In questa veste egli è menzionato anche da Antonio Quadri (1821-1822, I, pp. 359-360), il quale raccontava di aver visto nel suo studio collocato a San Canciano in Campiello della cason, tra le altre opere, anche «il bel quadro con Cristo deposto nel Sepolcro, opera di Pietro Vannuzzi detto il Perugino». Assai meno entusiasta della collezione si mostrava invece Otto Mündler (1855-1856, ed. cons. 1985, pp. 75, 76, 139, *q.v.*), il quale nei suoi diari di viaggio annotava in data 16 novembre 1856: «Went to see Conte Corniani, whose pictures are all indifferent» (p. 139).

34. Spiazzi, 1983.

35. Tassini, 1888, c. 115.

La notizia di questa provenienza veneziana, documentata sin dal 1821, potrebbe plausibilmente segnalare una lunga permanenza del dipinto in laguna, nonché una sua probabile esecuzione a Venezia. Mi sembra, infatti, che si possa attestare una fortuna figurativa del quadro nei territori della Serenissima, sebbene si tratti di un'ipotesi finora poco considerata da parte della critica, forse anche a causa di un problematico disegno che ha creato qualche confusione (fig. 63). Oggi conservato a Stoccolma (inv. NM10/1863), il foglio, condotto a matita rossa, presenta una composizione assai simile al *Compianto* peruginesco, di cui riprende con alcune varianti la figura di Cristo e di Giuseppe d'Arimatea. La sua storia è alquanto singolare: inizialmente considerato di ambito umbro-fiorentino, fu successivamente attribuito a Bartolomeo Montagna e poi a Jacopo de' Barbari, sulla base del raffronto con la *Cleopatra* del British Museum di Londra (inv. 1883,0811.35).<sup>36</sup> Esposto alla mostra di disegni veneti del Museo di Stoccolma nel 1974, fu confermato a De' Barbari da Bjurström,<sup>37</sup> ma senza alcun collegamento con il dipinto di Perugino. Ad accorgersi di questo rapporto fu per primo Ragghianti, il quale, recensendo la mostra, suggeriva che si trattasse di una derivazione da un altro foglio più strettamente legato alla versione dipinta.<sup>38</sup> Una volta inquadrato nell'ambito della bottega peruginesca, il disegno dalla «grafia addensata» veniva messo in relazione con il *ductus* grafico dello Spagna.<sup>39</sup> L'ipotesi di un'attribuzione del foglio a Jacopo de' Barbari iniziò a decadere.<sup>40</sup> Nel frattempo, però, la vicenda aveva avuto un inaspettato sviluppo in relazione ad un'interessante scoperta di Cvito Fisković, il quale nel 1972 aveva pub-

36. Sirén, 1902, n. 80; Id., 1917, n. 453; Pignatti, 1964, p. 435, fig. 18; Id., 1967, p. 309; Id., 1970, pp. 68, 88.

37. Bjurström, 1975.

38. Ragghianti, 1975. Ringrazio Furio Rinaldi per il suo suggerimento di avvicinare il foglio al *corpus* grafico di Girolamo Genga. Rilevo che le differenze compositive visibili a confronto con il dipinto di Williamstown potrebbero suggerire che si tratti di una copia eseguita non direttamente dal dipinto ma da qualche altra derivazione o studio su carta circolante in bottega.

39. A questo proposito mi sembra opportuno richiamare l'attenzione sul coinvolgimento del «Pittore Zoan Spagna» e dell'intarsiatore Sebastiano da Rovigno nell'esecuzione e nella decorazione delle ante interne dell'organo realizzato nel 1497 da Antonio Dilmani per il monastero di Sant'Elena. Lo strumento andò purtroppo disperso in seguito alla soppressione napoleonica. Tuttavia, la notizia, riportata nel registro è stata interpretata come la traccia di un possibile impegno in territorio veneziano dello Spagna. La segnalazione del manoscritto (che si trova alla Biblioteca Nazionale Marciana, ms. Ital. VII, 1676 (=9037), cc. 128, 136) fu fatta da Gallo (1926, pp. 423-520, in particolare pp. 466-467, 500-501, doc. XXI) e poi ripresa nella tesi di laurea di G. Pedrazzi, discussa a Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore Terisio Pignatti, a.a. 1987-1988. Si è successivamente occupato dell'episodio anche Giorgio Tagliaferro, il quale, analizzando il catastico della chiesa di Sant'Elena, ha rintracciato alla data 24 dicembre 1496 un'ulteriore notizia relativa ad un «messer Zuanne Spagna» creditore verso i massari della chiesa dei Santi Vito e Modesto a Spinea per una somma di quindici ducati relativa all'esecuzione di una pala d'altare: Tagliaferro, 1999, in particolare pp. 188, 196 (nota 50).

40. Nella sua tesi di dottorato, dedicata al pittore, Levenson la escludeva, non riscontrando alcuna affinità stilistica con il foglio del British. Allo stesso modo Simone Ferrari, nella sua monografia, dedicava al foglio una telegrafica scheda di carattere bibliografico, espungendolo dall'elenco delle opere autografe: cfr. Levenson, 1978, pp. 332-333; Ferrari, 2006, p. 168. Bjurström, d'altra parte, pur riconfermando l'attribuzione a De' Barbari all'altezza del catalogo del 1979 (non avendo, a quanto, pare ancora appreso la notizia fornita da Ragghianti), avrebbe preferito propendere in quelli più recenti del 1998 e del 2001 per un anonimo: cfr. Bjurström, Magnusson, 1998, cat. 403; Id., 2001, cat. 1057.

blicato un inedito *Compianto di Cristo* rinvenuto sull'isola di Šipan, un tempo parte del territorio di Dubrovnik.<sup>41</sup> La tavola faceva parte della collezione della famiglia di Valentin Melkov Stjepčević, ereditata forse dall'arcivescovo del luogo in seguito all'acquisto della casa. Si poteva quindi supporre che dopo la seconda guerra mondiale fosse stato donato alla chiesa. Il *Compianto*, scoperto nell'estate del 1970, era inedito ed il suo autore risultava pertanto del tutto sconosciuto. Lo stato di conservazione non era buono, ma il dipinto aveva potuto beneficiare di un restauro presso l'Istituto regionale per la protezione dei monumenti a Spalato. Lo studioso ne descriveva minuziosamente la composizione: la figura che sorregge delicatamente il corpo sofferente di Cristo veniva identificata con Maria, dal volto prematuramente invecchiato e dai penetranti occhi marroni rivolti con sguardo compassionevole verso l'osservatore, la testa avvolta in uno stretto fazzoletto viola scuro dagli orli leggermente dorati, il corpo flesso, completamente coperto da un vestito scuro dal quale fa capolino una camicia bianca stretta intorno al collo, sulle spalle e sul petto la scintilla di una cintura rossa; nella figura senile sulla sinistra, invece, lo studioso riconosceva Giuseppe di Arimatea, del quale notava il mantello rosso, dalla fodera blu scuro, venata di viola e panneggiata molto plasticamente, sul capo un tricorno verde chiaro, dagli orli rigidi, punteggiati d'oro, che si estende da una calotta rossa connessa con cuciture a forma di raggio. Cito i dettagli di questa descrizione perché il dipinto, che io sappia, è noto solo dalla fotografia in bianco e nero (non ben leggibile) pubblicata dallo stesso Fisković. Sulla tavola compariva anche l'iscrizione «(S) epulcrum Christi» e sebbene alcuni particolari risultassero scuriti per la presenza di uno strato solidificato di lacca, che i restauratori non avevano potuto rimuovere del tutto, lo studioso non aveva dubbi nell'affermare che – per disegno e per colore – l'opera dovesse essere stata eseguita da Jacopo de' Barbari, come segnalavano alcuni dettagli «cristallizzati e senza vivacità». A conferma di tale ipotesi, chiamava in causa il disegno di Stoccolma quale studio preparatorio per il dipinto. È assai probabile, quindi, che la sua lettura fosse condizionata dall'attribuzione del foglio e che il dipinto in questione sia semplicemente da ritenere un'ulteriore copia tratta da Perugino. Tuttavia, mi sembra ugualmente interessante notare che di fronte alla versione dipinta Fisković percepisse un richiamo molto forte a motivi tipici della pittura di Giovanni Bellini, in particolare per la straordinaria resa pittorica del corpo di Cristo.

A fronte di questa vicenda, e per avvalorare ulteriormente l'ipotesi di una permanenza dell'opera in laguna o in un territorio di pertinenza della Serenissima, vorrei segnalare un'altra copia del *Compianto* di Williamstown, oggi conservata al Museo di arte cristiana di Esztergom in Ungheria con un'attribuzione, alquanto interessante, a Domenico Panetti, suggerita a suo tempo da Miklos Boskovits (fig. 62).<sup>42</sup> La provenienza accertata del dipinto rimanda alla collezione romana del canonico Raffaele

41. Fisković, 1972.

42. Per i dati essenziali relativi a questo dipinto si rimanda a Tátra, in Cséfalvay [a cura di], 1993, pp. 245-246, cat. 122. Lo studioso segnala puntualmente il rapporto con il dipinto di Perugino, precisando che sulla tela doveva esserci un'iscrizione e probabilmente anche una firma. Ringrazio Alessandra Pattanaro per aver discusso con me l'attribuzione dell'opera, che a suo avviso potrebbe rimanere in ambito ferrarese.

Bertinelli (1802-1878), quasi esclusivamente composta di opere di soggetto sacro.<sup>43</sup> Si tratta di una composizione chiaramente derivata dal modello peruginesco, ma certo non di una copia pedissequa, come dimostrano le scelte cromatiche nelle vesti e le espressioni dure, quasi aggrottate, dei volti. Anche il segno dei contorni e dei panneggi si mostra piú inciso, netto, e non sembra affatto ricordare un artista di cultura centro italiana. Difficile confermare in maniera definitiva l'attribuzione, che infatti viene prudentemente proposta con un punto di domanda nel catalogo del museo ungherese. Sembra tuttavia plausibile collocarne l'esecuzione in Italia settentrionale piuttosto che in ambito umbro.

Il problema del contatto di Perugino con Venezia si presenta, dunque, assai ricco di sfaccettature e si lega a riflessioni che chiamano in causa complesse vicende ambientate in laguna. A conclusione delle riflessioni qui proposte, mi sembra opportuno ricordare un'ipotesi di Enrico Maria Dal Pozzolo in relazione ad un possibile riscontro figurativo legato alla presenza del maestro umbro a Venezia.<sup>44</sup> Volendo argomentare l'ipotesi che Giorgione fosse presto entrato in contatto con Domenico Grimani, lo studioso citava molto rapidamente un confronto, finora non notato, tra uno dei pastori rappresentati nel *Ritrovamento di Paride* ed una statuetta della collezione del cardinale, indicandone una stretta derivazione (figg. 70, 72). Sulla base di questa osservazione, egli suggeriva, inoltre, che alla stessa fonte figurativa potessero essere ricondotte altre due testimonianze: uno dei disegni che compaiono a tergo del San Pietro Martire di Bari di Giovanni Bellini ed un foglio di Perugino, ora agli Uffizi (inv. n. 126E; fig. 71).<sup>45</sup> Mentre il riferimento al maestro veneziano mi pare piú problematico, quello relativo allo studio di Perugino risulta assai piú stringente e apre uno scenario di grande interesse, che oltre ad offrire un ulteriore spunto di riflessione sulle fonti figurative con cui il maestro umbro potrebbe essere entrato in contatto, consente di affrontare un tema di non facile soluzione nella storia stessa di Giorgione.

Si tratterebbe infatti di riflettere sul ruolo di Domenico Grimani e sull'accessibilità e circolazione delle statue antiche da lui collezionate tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento. L'esemplare in questione apparteneva al cardinale, prima di essere ereditato da Giovanni: si tratta di una delle tante varianti del tipo dell'Apollo *Citharoedos* derivato da un originale di Prassitele che avrebbe conosciuto molto successo nel Rinascimento, come dimostrano le numerose riprese figurative.<sup>46</sup> Per

43. Sulla formazione di questa collezione non sono ancora state reperite molte informazioni. Uno studio di Dóra Sallay informa che solamente per tre quadri è stato possibile ricostruire la provenienza: la *Madonna* di Giovanni Battista Rositi, si trovava a Forlì fino al 1814-1815, come riportato nelle fonti locali; le tre tavolette di Crivelli sono documentati come parte della predella di Arcevia e furono in possesso di Don Luigi Ottaviani, prete della chiesa di San Giovanni, prima di essere vendute sul mercato romano; la pala di Giovanni e Vincenzo Pagani dipinta per la chiesa della Maddalena di Ripatransone fu invece rimossa dagli agenti napoleonici e quindi portata a Roma: Sallay, 2009, in particolare pp. 101-102; Id., 2011, compare infatti in una fotografia pubblicata da Dóra Sallay in un saggio sul collezionismo di arte religiosa tra Italia e Ungheria: Sallay, 2011, p. 107.

44. Dal Pozzolo, 2004.

45. Petrioli Tofani [a cura di], 1986-1987, I (1986), p. 55, n. 126.

46. Traversari, 1986, pp. 60-61, n. 19. Bober e Rubinstein segnalano l'esistenza di diverse repliche di



la storia delle antichità Grimani è ancora opportuno ricorrere alla testimonianza di Marin Sanudo, relativa alla visita a Roma nell'aprile 1505 di un numeroso gruppo di ambasciatori veneziani, tra i quali spiccano i nomi di Bernardo Bembo e Girolamo Donato. Tutti sarebbero rimasti estasiati di fronte a ciò che il cardinale Domenico esibiva nella sua residenza: «gran copia de figure de marmoro et molte altre cosse antiche, tutte trovate alla sua vigna, sotto terra, cavando per la fabricha del palazzo, che'l fa edificare in essa».<sup>47</sup> I problemi posti da questo racconto sono, però, numerosi e a quanto pare ancora irrisolti. Anzitutto, non è chiaro a quale residenza il cronista veneziano si riferisse: a giudicare dalla ricostruzione di Paschini, che tiene in attenta considerazione le informazioni riferite da Burcardo, a questa altezza Domenico non era ancora entrato in possesso del prestigioso palazzo di San Marco, dove sarebbe andato ad abitare solo dopo la nomina all'ufficio di vice cancelliere del precedente inquilino, Galeotto Franciotti della Rovere, avvenuta il 30 maggio di quell'anno. C'era forse un rapporto di amicizia tra i due, se si considera che proprio in questi anni Scipione Forteguerra, detto il Carteromaco, fu a servizio prima del cardinale e poi di Della Rovere.<sup>48</sup> Parte della critica continua a sostenere che la collezione mostrata agli ambasciatori veneziani fosse ospitata in questa prestigiosa residenza urbana, mentre erano in corso i lavori di costruzione della sfarzosa villa posta nella vigna di famiglia, avviati, stando alla testimonianza di Paolo Giovio, dal padre di Domenico, Antonio.<sup>49</sup> Di certo, nel testamento redatto il 9 ottobre 1520 nella villa di Noventa, il cardinale intendeva fare riferimento a questa proprietà nel menzionare la «vineam nostram in urbe Roma positam in Monte Caballi», lasciata in eredità, insieme a tutti i suoi beni mobili ed immobili, al fratello Vincenzo, se questi sarà ancora vivo, altrimenti agli eredi maschi e laici del predetto.<sup>50</sup> La descrizione di Sanudo in ogni caso rimanda ad un palazzo caratterizzato all'esterno da un ampio cortile e, all'interno, da due sale rivestite di arazzi e dotate di credenze contenenti vasellame e preziosi d'oro e d'argento, alle quali si aggiungono la camera del cardinale, decorata a lutto per la recente scomparsa della madre, e la biblioteca, situata nelle immediate vicinanze. Qui era conservata la ricchissima raccolta di volumi, assieme a quella altrettanto importante di antichità, che comprendeva un cospicuo numero di statue, teste ed altre opere in marmo ed in bronzo.<sup>51</sup> Come è noto, il famoso lascito del 1523 avrebbe sancito la donazione dell'intera collezione alla Repubblica di Venezia, ma da questo documento si evince anche che una parte dei beni di Domenico, comprendente «statuas, capita, imagines et alia opera antiquitatum tam marmorearum quam ex metallo» era già stata depositata nel

questa tipologia derivata da un originale di Prassitele: in una lettera di Giovanni da Tolentino si faceva riferimento ad un «Apollo cythera modulans carmen» nella collezione Della Valle all'altezza del 1490: Bober, Rubinstein, 1986, ed. 2010, pp. 84-85, n. 35 (con riferimenti bibliografici).

47. Perry, 1978, p. 217; Samperi, Zampa, 2014, pp. 367-368.

48. Mi riferisco alle vicende raccontate nel primo capitolo, dedicato alla fortuna di Teocrito.

49. Di questa opinione si mostrano: De Angelis d'Ossat, 2011, p. 59; Samperi, Zampa, 2014, p. 308. Più prudente appare la posizione di Caterina Furlan, laddove dichiara «resta da stabilire a quale palazzo facesse effettivo riferimento il Sanudo»: Furlan, 2014, p. 33.

50. Si rimanda all'*Appendice documentaria* a cura di Simonelli (2014, pp. 470-472). Furlan, Tosini [a cura di], 2014, pp. 470-472.

51. Furlan, 2014, pp. 33-34.



monastero di Santa Chiara di Murano, così come una parte della sua biblioteca.<sup>52</sup> Non è dato sapere, dunque, a che altezza queste opere avessero raggiunto Venezia, e sembra che gli effettivi spostamenti di beni tra la città lagunare e la sede romana siano difficilmente ricostruibili sulla base della documentazione in nostro possesso.

Pur mantenendo un approccio problematico, può essere utile riflettere sulle suggestioni che vengono dal fronte figurativo, rivolgendo l'attenzione al classicismo sperimentale della *Giuditta* di San Pietroburgo. Si tratta infatti di un aspetto che può essere coerentemente messo in relazione con il soggiorno di Perugino all'altezza dell'estate 1497, ovvero nel momento della sua massima familiarità con la pittura veneziana. La posa elegantemente contrapposta dell'eroina biblica suggerisce infatti una meditazione da parte di Giorgione su suggestioni protoclassiche messe in circolazione dal maestro umbro, a conferma di una coerente collocazione del dipinto all'inizio del 1498. Si potrebbe, tuttavia, riflettere anche sulla possibilità che queste sperimentazioni formali ancora connotate da un approccio non normativo nei confronti dei canoni della classicità possano essere state alimentate anche da un primo contatto con una fonte antica, come suggerito nel caso dell'Apollo *Citharoedos*. Per la *Giuditta* il riferimento da chiamare in causa può essere individuato nella *Venere pudica*, pur considerando che la classicità della sua posa risulta alquanto stemperata dai goticismi del panneggio (fig. 74). Se confrontato con il timido protoclassicismo delle piccole figure elegantemente atteggiate a corredo della corte dei Magi nella piccola *Adorazione* di Londra, la posa assai più monumentale e normativa della *Giuditta* potrebbe in effetti richiedere la conoscenza di una fonte antica, certo interpretata attraverso l'audace sperimentalismo che contraddistingue questa prima fase della storia di Giorgione. Il dipinto di San Pietroburgo sembra infatti riassumere in maniera sorprendentemente equilibrata le diverse suggestioni figurative e culturali che costellano la formazione di Giorgione, alle quali si potrebbe aggiungere un ulteriore elemento, ovvero la traccia dell'incontro con Leonardo.

Come è noto, le conseguenze di questo contatto, puntualmente recepite da Vasari, sono pienamente apprezzabili all'altezza del documentato soggiorno a Venezia del maestro toscano, tra i mesi di gennaio ed aprile dell'anno 1500.<sup>53</sup> La critica, tuttavia, da tempo suggerisce la possibilità che un precedente passaggio in laguna del maestro sia avvenuto in concomitanza con l'inaugurazione, nel marzo 1496, del monumento

52. Simonelli [a cura di], 2014, p. 472, doc. 2.

53. È probabile che il motivo della venuta del maestro in laguna sia riconducibile alle notizie riportate in un passo del *Codice Atlantico*, che sembrano alludere ad una richiesta inoltrata dalla Serenissima, affinché Leonardo studiasse un sistema di palificazioni da collocare nel letto del fiume Isonzo a scopo difensivo, per ostacolare il passaggio dei Turchi. L'occasione dell'arrivo di Leonardo in territorio veneziano sarebbe pertanto legata proprio ad esigenze di carattere militare della Repubblica e non a ragioni legate alla sua fama di pittore. Tuttavia, la testimonianza di Vasari fa riferimento ad un vero e proprio incontro tra Leonardo e Giorgione, da intendersi come una metafora per spiegare un'evidente svolta nel percorso del maestro di Castelfranco. Su questo episodio e sul suo significato nella storia di Giorgione ha richiamato l'attenzione Ballarin in un'altra densissima nota del saggio presentato per gli atti del convegno di Castelfranco: Ballarin, 1979, p. 240 (nota 9). Più di recente Francesca Cortesi Bosco è ritornata sulla questione analizzando puntualmente i documenti e suggerendone una diversa interpretazione: si rimanda alla nota 4 dell'*Introduzione*.

equestre dedicato a Bartolomeo Colleoni progettato da Verrocchio, che Luca Pacioli aveva già avuto modo di vedere, apprezzandone il completamento per mano di Alessandro Leopardi, nel momento della sua messa in opera, avvenuta il 15 novembre 1495. Si potrebbero così spiegare le tracce di leonardismo che si manifestano a Venezia ancor prima del 1500, dalla critica ricondotte ad alcuni casi significativi: ad esempio il dipinto di Bellini raffigurante la *Madonna con il Bambino e due sante* (la cosiddetta *Sacra conversazione* Renier), del quale Robertson proponeva una lettura in chiave leonardesca, in seguito alquanto ridimensionata in considerazione della piú plausibile datazione dell'opera intorno al 1490, se non prima;<sup>54</sup> ma si pensi anche all'incisione con la *Madonna della scimmia* di Dürer, che Panofsky riteneva derivata da invenzioni leonardesche. Nel percorso di Giorgione questo problema inizia a palesarsi proprio all'altezza della *Giuditta*, che non solo nella posa serpentinata del corpo, ma anche nella grazia e nel delicato chiaroscuro del volto richiamerebbe le sperimentazioni del maestro toscano, suggerendo la possibilità di uno stretto dialogo in corso. Il passaggio di Leonardo in laguna prima del 1500 rimane, in ogni caso, un'ipotesi del tutto priva di appoggi documentari. Diventa perciò importante in questo contesto considerare anche gli spostamenti di alcuni dei suoi piú stretti discepoli: ad esempio Boltraffio, il quale, avendo forse intrapreso un tragitto comune con il maestro ed il matematico Pacioli in direzione di Venezia, può essere segnalato di passaggio a Bologna grazie alla commissione di una pala da parte del poeta Girolamo Casio; oppure Giovanni Agostino da Lodi, altro stretto seguace, la cui presenza in laguna è documentata sin dal 1492. In alcune opere di questo autore si possono probabilmente cogliere i segnali piú forti di uno scambio in corso con Venezia: la *Lavanda dei piedi*, datata proprio all'anno 1500 (figg. 75-76), mostra nel cromatismo delle vesti un evidente richiamo alla coeva pittura veneziana, evidenziando al contempo una straordinaria capacità di aggiornamento da parte del lodigiano sulle novità del *Cenacolo*, al punto da far supporre suoi frequenti spostamenti tra Venezia e Milano. Di queste informazioni sembra essersi giovato anche Giorgione, che per il tramite di Giovanni Agostino sarebbe entrato in contatto con i risultati sperimentati a Milano da Leonardo ancor prima del suo arrivo in città: lo segnalano non solo le suggestioni leonardesche trasmesse dal volto della *Giuditta*, ma anche il confronto con un'opera che conduce molto vicino agli esiti della pala di Castelfranco, come la *Sacra Conversazione n.70* delle Gallerie dell'Accademia (fig. 51).

Il documentato soggiorno veneziano di Leonardo avrebbe dunque potuto, per dir così, potenziare informazioni già in circolazione, oltre ad introdurne di nuove. Una volta padroneggiato da Giorgione, questo dialogo avrebbe prodotto esiti di ancor piú alto livello, testimoniati, ad esempio, dall'intenso leonardismo dell'*Apollo* di Vienna e delle *Tre età* di Palazzo Pitti, che esulano però dal periodo qui preso in esame, collocandosi oltre il 1500. La difficoltà di illustrare questo contatto con Venezia attraverso opere giunte in città, oppure eseguite *in loco*, permane, con la parziale eccezione del *Ritratto di Isabella* menzionato nella lettera di Taddeo Albano, che la critica, anche se non concordemente, ha ritenuto di poter riconoscere nel disegno a

54. Per un sintetico resoconto: Humfrey, in Lucco, Villa [a cura di], 2008, pp. 226-227, cat. 26.

punte colorate oggi conservato al Louvre.<sup>55</sup> È stato, però, giustamente osservato che l'unica menzione di dipinti attribuiti a Leonardo in territorio veneziano riconduce nuovamente all'inventario dei beni di Marino Grimani, tra i quali, accanto a due opere di Giorgione,<sup>56</sup> compaiono «una testa con girlanda» ed una «testa di bamboccio», entrambe «di man di Lunardo Vinci».<sup>57</sup> Questo documento, come suggerito da Paschini,<sup>58</sup> potrebbe verosimilmente costituire un'importante testimonianza della straordinaria collezione lasciata in eredità dallo zio Domenico. Il fatto che Michiel, nel corso della sua visita, non menzioni queste opere non può essere ritenuto argomento sufficiente per escludere del tutto tale ipotesi, poiché non sappiamo esattamente come la collezione fosse distribuita tra i palazzi di Venezia e Roma all'altezza del 1521.<sup>59</sup> È stato, del resto, più volte suggerito che Domenico Grimani sia entrato direttamente in contatto con Leonardo, poiché in una pagina del codice *Arundel*, conservato a Londra, si leggono il nome e l'indirizzo di Stefano Illigi o Illegio, il quale si dichiara «Canonico de Dulcegno, familiar del R.mo Card.le Grimani a Santo Apostolo».<sup>60</sup> Purtroppo non si hanno notizie esaurienti su questo personaggio: si conosce solo il suo ruolo di «camerario» presso il cardinale e la sua sottoscrizione del testamento redatto nel 1523. È stato, tuttavia, osservato che la qualifica di canonico di Dulcigno ed il riferimento al palazzo Grimani dei Santi Apostoli, consentono di ricondurre questa annotazione, ritenuta di mano dello stesso Illegio, ad un momento successivo al maggio 1505, poiché a partire da questa data il cardinale ottenne l'uso della residenza veneziana. Questo dato rimane pertanto problematico, anche se potenzialmente molto significativo.

La familiarità con un personaggio della statura di Domenico Grimani rappresenterebbe indubbiamente un dato importante per motivare l'avvicinamento di Giorgione a determinate suggestioni culturali e frequentazioni. Merita di essere propriamente segnalato in questa sede anche un documento che attesta un legame tra Domenico Grimani e Castelfranco: stando a quanto riportato nella visita pastorale del vescovo Bernardo de' Rossi avvenuta nel 1508, la titolarità della pieve di Santa Maria, giuri-

55. Sul cartone di Isabella si vedano le riflessioni di Ballarin, 2010, II, pp. 745 e sgg.

56. Il celebre «Ritratto di Zorzon di sua mano fatto per David e Golia», da alcuni identificato con il dipinto oggi conservato a Braunschweig, da considerarsi piuttosto una copia, e la «testa di puto ritratto di man di Zorzon».

57. Simonelli [a cura di], 2014, p. 542.

58. «È evidente che in cinque anni dacché era morto lo zio ed in mezzo alle preoccupazioni per procurarsi le somme necessarie per il cardinalato, il patriarca Marino non poté avere raccolti a sue spese tutti questi e gli altri oggetti»: Paschini, 1926-1927, p. 160. Ha richiamato l'attenzione su questo dato e, più in generale, sull'importanza di Domenico quale possibile committente di Giorgione anche Holberton, 1994, pp. 35-36.

59. Nell'*incipit* si dichiara che l'inventario è stato redatto prima del trasferimento di Marino a Roma a seguito dell'elezione a cardinale. Tuttavia, nei vari elenchi spesso compaiono annotazioni, da Paschini giudicate della stessa mano di chi redige l'inventario, anche se di inchiostro diverso, nelle quali si fa riferimento a «opere che sono in Roma fino al 1538» (in corrispondenza dell'elenco in cui compaiono i dipinti di Giorgione, c. 5v). La critica ha del resto più volte notato l'incompletezza delle note di Michiel, senza tuttavia fornire una spiegazione plausibile: Paschini, 1926-1927, p. 171 (nota 56); Simonelli [a cura di], 2014, p. 542.

60. Su questo problema si veda anche il contributo di: Anderson, 1995.

dicamente congiunta alla chiesa di San Liberale, pur essendo collocata, a differenza di questa, fuori le mura, era detenuta proprio da Domenico, il quale, dopo aver nominato un sostituto, vi rinuncerà nel 1514.<sup>61</sup> Benché non sia possibile ricavare da questo dato la certezza di una sua presenza continuativa nel territorio di Castelfranco, è ugualmente doveroso soffermarsi a riflettere sulla possibilità che Domenico avesse qui intrattenuto legami con altre famiglie importanti, eventualmente facendosi anche promotore di iniziative culturali ed artistiche. Non è mai stata commentata, se non erro, la curiosa notizia riferita da Melchiori sulla presenza di affreschi belliniani nel chiostro della chiesa di cui il cardinale deteneva la titolarità.<sup>62</sup> I membri di queste famiglie, come è noto, avevano l'abitudine di condividere e di scambiarsi, per via ereditaria ma non solo, la titolarità di questi benefici ecclesiastici. In tal senso la notizia relativa a Domenico si legherebbe assai bene con il successivo ruolo del nipote Giovanni, anch'egli nominato patriarca d'Aquileia, in relazione alla commissione nel 1551 della pala d'altare della chiesa di San Liberale da parte dei fabbricieri del Duomo a Giovan Battista Ponchino, detto il Bazzacco, che nel dipinto raffigurante la *Liberazione delle anime dal Limbo* avrebbe trasposto molte delle esperienze figurative apprese a Roma, dove si era recato proprio con la protezione dei Grimani. Nel suo *Catalogo* sulla storia di Castelfranco, del resto, Melchiori menziona espressamente questa famiglia tra quelle presenti nel territorio, assieme ai Corner della Regina e ai Costanzo, dal 1475 documentati nei pressi di Riese.<sup>63</sup>

61. «Dominus presbiter Dominicus Savio capellanus ecclesiae et plebis Sancte Marie de extra Castrum franchum ostendit bullas suorum ordinum et presertim sacerdotii interrogatus dixit se esse substitutum in dicta plebe loco reverendissimi in Christo patriis et domini domini Dominici Grimani cardinalis, plebani ipsius ecclesiae cuius collatio ordinario spettat et solvit ipse capellanus de annuo affectu ducatos 70». Archivio diocesano di Treviso, *Visite pastorali*, b. 2, c. 157v. Su questo fondo documentario si ritornerà in seguito per analizzare le testimonianze relative alla dislocazione di cappelle e altari nella chiesa di San Liberale nel capitolo successivo.

62. «Delle Pitture di questa parochia [Santa Maria della Pieve]: la Loggia fuori di questa chiesa dipinta in fresco con vari santi et arabeschi all'antica dicesi esser di mano di Giovanni Bellino Veneto, che fu Maestro del nostro Giorgione: cfr. Melchiori, 1724-1735, c. 156.

63. Id., p. 489.



## LA CAPPELLA DI SAN GIORGIO NELLA CHIESA DI SAN LIBERALE

Nel 1648 Carlo Ridolfi riferiva che il pittore Giorgio da Castelfranco aveva dipinto «a' Tutio Costanzo, condottiere d'homini d'armi, la tavola di nostra Donna con nostro Signore Bambinetto per la Parrocchiale di Castelfranco» (fig. 78).<sup>1</sup> Come è noto, l'edificio menzionato al tempo di questa testimonianza non è piú conservato, poiché nel 1723 ne fu deciso l'abbattimento e poco dopo, non senza polemiche, ne fu avviata la ricostruzione sulla base di un progetto realizzato da Francesco Maria Preti.<sup>2</sup> I dati restituiti dalle fonti, tuttavia, consentono di ricomporne, almeno in parte, l'assetto originario, sul quale la critica ha formulato, anche di recente, diverse ipotesi, che ora verranno ridiscusse alla luce di nuovi elementi.<sup>3</sup>

Per ricostruire la storia di questa chiesa è stata piú volte chiamata in causa una testimonianza di natura grafica: un rilievo con la pianta e la sezione dell'edificio, presentato dal perito «Mistro Zuane Beghetto» al notaio Marcaurelio Taccini il 12 maggio 1751, come si evince dall'iscrizione riportata sul lato destro del foglio (fig. 77).<sup>4</sup> Cortesi Bosco ha giustamente sottolineato che il riferimento a Zuane Beghetto individua solo il responsabile della perizia e non l'autore del disegno, come spesso è stato detto.<sup>5</sup> Si potrebbe in aggiunta osservare che il nome del notaio Marcaurelio Taccini compare frequentemente nelle vicende biografiche di Francesco Maria Preti, trattandosi eviden-

1. Ridolfi, 1648 [ed. 1914], p. 97.

2. Il Duomo fu inaugurato nel 1746. Per la ricostruzione di questa vicenda si vedano: Battilotti, in Puppi [a cura di], 1990, pp. 189-196; Colonna Preti, 1999, pp. 304-305; Colonna Preti, Colonna Preti, 2001, pp. 61-63; Baldin, 2013.

3. Finocchi Ghersi, 2012; Bordignon Favero, 2014-2015. Mentre concludevo la stesura di questo capitolo è apparso il contributo di Elia Bordignon Favero, nel quale si dà notizia di un passo importante contenuto nella visita pastorale del 1632. Mentre concludevo la stesura di questo capitolo, è apparso il contributo di Elia Bordignon Favero, nel quale si dà notizia dell'importante riferimento, nella visita pastorale del 1632, alla collocazione della pala su una parete della cappella confinante con la sacrestia. Avendo fatto cenno al documento nella mia tesi di dottorato, riservandomi di approfondire la questione con ulteriori ricerche, ho ora l'opportunità di presentare gli esiti conclusivi del mio lavoro a confronto con le argomentazioni nel frattempo formulate dallo studioso.

4. Come si evince dall'iscrizione riportata sul foglio, che si trova presso la Biblioteca Comunale di Castelfranco (Miscellanea Mappe, n. 41): «1751, 12 maggio. Presentato il presente disegno negl'atti di me Marco Aurelio Taccini de Ceneda Nodaro per esser conservato da Mistro Zuanne Beghetto, quale fu sopra lo stesso esaminato giusto». Nel suo contributo del 1973 Jaynie Anderson riproduceva un esemplare che si trova alla Biblioteca Marciana, ma si tratta di una copia del disegno settecentesco: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, *Memorie di Castelfranco*, ms. It. 416 (5972), n. 3 (Spaccato e pianta della chiesa antica di San Liberale di Castelfranco: copia di un disegno del 1751, in fol. piegato). La pianta era stata precedentemente segnalata anche da Bordignon Favero (1965, p. 81).

5. Cortesi Bosco, 2009, pp. 113, 120 (nota 1).

temente del suo notaio di fiducia.<sup>6</sup> È possibile, dunque, che la realizzazione di questo foglio sia strettamente legata alle fasi di progettazione del nuovo edificio ed in particolare al momento in cui si procedette all'effettiva demolizione della chiesa preesistente, di cui furono in parte riutilizzate le fondamenta.<sup>7</sup> La legenda riportata sul lato sinistro, contraddistinta da una calligrafia diversa rispetto a quella del notaio Taccini, distingue chiaramente tra due strutture denominate «chiesa antica» e «chiesa vecchia»: la prima di impronta romanica, ad aula unica, con tre absidi semicircolari e la porta principale sul lato di ponente; la seconda con tre cappelle quadrangolari al posto delle absidi, l'aggiunta di una sagrestia e di una navata laterale indicata con la lettera «E». La data di queste importanti modifiche non viene indicata dall'autore del rilievo, ma è stata ugualmente individuata all'altezza del 1467 grazie alle testimonianze delle fonti.<sup>8</sup> Nella legenda si dichiara inoltre che l'area contrassegnata in pianta con la lettera «G» costituiva una «aggiunta posteriormente fatta alla detta chiesa vecchia», e quindi faceva parte di un intervento edilizio da collocarsi dopo il 1467.

Jaynie Anderson fu la prima a proporre di identificare questo spazio con la cappella della famiglia Costanzo sulla base di alcuni elementi. Anzitutto, la descrizione del cronista Melchiori, il quale all'inizio del Settecento riferiva di aver visto la pala di Giorgione nella «prima cappella detta di San Giorgio», ovvero, secondo la studiosa, nella prima cappella sulla destra per chi entrasse in chiesa.<sup>9</sup> In secondo luogo, per il contenuto della visita pastorale effettuata nel 1725 da monsignor Zacco, laddove egli prescriveva di dotare la pala di una fodera fatta con una tavola di larice e di coprirla con una tela per difenderla dal sole (doc. 14).<sup>10</sup> Gli elementi di questa descrizione apparivano perfettamente coerenti con una collocazione del dipinto nella cappella posta in controfacciata, dove, verosimilmente disposto sulla parete di fondo in maniera da consentire al visitatore una visione frontale, avrebbe potuto essere colpito da una luce proveniente da una finestra laterale (ovvero dal lato destro). In aggiunta la studiosa rendeva noto per la prima volta il testamento di Tuzio Costanzo, redatto il 16 ottobre 1510 (doc. 1).<sup>11</sup> In questo documento, infatti, il comandante cipriota ri-

6. Presso questo notaio Preti depositò diversi documenti importanti di carattere personale, compreso il suo testamento: Battilotti, in Puppi [a cura di], 1990, pp. 15, 23-25, 189.

7. Non è chiaro, in realtà, quando la demolizione sia effettivamente iniziata. Le tappe di questa vicenda sono state ricostruite da Donata Battilotti attraverso la lettura dei documenti, che consentono di rilevare come fino alla conclusione della nuova parte absidale, ovvero almeno fino al 1746, quando la pala di Ponchini fu ricollocata nel coro, dietro l'altar maggiore, la chiesa vecchia fosse ancora in piedi. Il dato successivo riguarda la risentita reazione da parte di Preti, trasmessa in una lettera a Giordano Riccati il 12 luglio 1752, per la mancata conclusione della cupola ed il concomitante ridimensionamento del progetto, che comportò la mancata realizzazione dell'atrio e della facciata. Si presume che nel frattempo la navata fosse stata approntata e quindi la chiesa vecchia demolita: Battilotti, in Puppi [a cura di], 1990, pp. 189-192.

8. Come segnala Anderson, questa informazione è reperibile in Agnoletti. Lo studioso infatti riporta: «nel 1467 si rifabricò la chiesa col Fonte e un bellissimo tabernacolo d'alabastro»: Agnoletti, 1897-1898, II (1898), p. 266; Anderson, 1973, pp. 292, 297 (nota 30).

9. Melchiori, 1724-1735, c. 138.

10. Archivio diocesano di Treviso, Curia Vescovile, *Visite pastorali*, b. 23, f. 379v. Segnalata da Anderson, 1973, pp. 292, 294, 297 (nota 36).

11. Archivio di Stato di Venezia, Notarile, Testamenti, b. 765, n. 246; cfr. Anderson, 1973, pp. 291, 294, 297 (nota 18). Nella stessa sede veniva reso noto anche il contenuto di un importante codice della famiglia Costanzo, il *Liber Instrumentorium Clariss(imi) Equitis Dn. Tutti de Constantio*, nel quale la studiosa ha



chiedeva che alla sua morte il suo corpo fosse portato a Castelfranco e deposto nella cappella di famiglia sita nella chiesa di San Liberale, ove già si trovava il monumento funebre del figlio Matteo. Questa cappella poteva, pertanto, essere stata costruita su sua richiesta in una data compresa tra il 1467, anno di fondazione della chiesa vecchia, e il 1504 riportato sulla lastra tombale di Matteo (fig. 79).

L'ipotesi, dotata di una propria coerenza, è stata per lungo tempo ritenuta valida, fino a quando una più attenta rilettura delle informazioni riportate da Melchiori ha consentito di datare al 1596 l'ampliamento della chiesa vecchia cui corrisponde l'«aggiunta» contrassegnata nella pianta settecentesca con la lettera «G».<sup>12</sup> Alla luce di questa acquisizione non è più possibile identificare questo spazio con quello menzionato da Tuzio Costanzo nel suo testamento.

Il reperimento di documenti inediti relativi alla storia della chiesa di San Liberale ha dunque incoraggiato Finocchi Ghersi a fare una nuova proposta.<sup>13</sup> In un gruppo di lettere risalenti al 1501 lo studioso ha infatti rintracciato una serie di riferimenti ad una cappella dedicata a Santa Caterina, il cui giuspatronato era detenuto dal vicedomino di Ferrara Cristoforo Moro, mentre il beneficio spirituale era stato da poco assegnato ad un prete «scutarino» di nome Bonino de Boninis. Come precisa lo studioso, all'epoca i due istituti erano scissi e poteva accadere, come in questo caso, che alla morte di un beneficiario il successore venisse nominato d'ufficio. Moro, tuttavia, si sentì in diritto di protestare per la mancata considerazione del suo candidato, un certo Francesco da Bologna, e pertanto i Capi dei Dieci, sensibili alla richiesta, decisero di scrivere al podestà di Castelfranco, revocando il beneficio al «fedelissimo maestro Bonino de Boninis» e chiarendo che il giuspatronato continuava ad essere di competenza di Moro, come stabilito da una commessaria.<sup>14</sup> L'assegnazione diventò

potuto rintracciare diverse informazioni su Tuzio e sulle sue azioni in suolo veneziano. Altri riferimenti documentari si possono rintracciare in Battilotti, Franco, 1978, p. 73.

12. Come già notato da Colonna Preti (1999, pp. 304-305, tav. 127), il quale aveva suggerito che la pala si trovasse nella seconda cappella di destra, accanto a quella indicata da Anderson.

13. Finocchi Ghersi, 2012, p. 49. La prima lettera segnalata dallo studioso risale al 14 giugno 1501. Anteriore ad essa, e punto di partenza per l'intera vicenda, è la lettera del 31 maggio dello stesso anno, con cui Francesco da Bologna è immesso nel possesso del beneficio della cappella di Santa Caterina. Ne do qui una trascrizione: «Ex commissione ultrascripti reverendissimi domini episcopi ultrascripti (*sic*). Quoniam venerabilis dominus presbiter Franciscus de Collonia presentium lator fuit per dictum reverendissimum dominum episcopum legitime investitus altari seu capella«e» Sanctae Catherinae, sito et fundato in ecclesia et plebe Sancti Liberalis de Castrofranco Tarvisinae diocesis, vacante per obitum quondam presbiteri Vicentii Scuzati (?), ultimi, dum viveret, ipsius altaris possessoris, cum omnibus iuribus et pertinentiis suis, ideo ad instantiam prefati domini presbiteri Francisci committitur et mandatur venerabili domino Mattheo de Zagis plebano ecclesiae supradictae, sive cuivis alteri sacerdote vel clerico ad quem presentes literae pervenerint, quatenus in virtute sanctae obedientiae et pena excommunicationis eundem presbiterum Franciscum altaristam modernum ad omnem eius requisitionem in possessionem et tenutam corporalem et actualem antedicti altaris iuriumque et pertinentiarum eius inducat seu induci faciat et inductum defendat, amoto exinde quolibet illicito detentore, faciens ipsi altaristae de fructibus, redditibus et proventibus, iuribus et obventionibus universis ad dictum altare spectantibus plenarie et integre responderi et cetera. In quorum fidem et cetera. Tarvisii, die ultimo maii 1501» (Archivio diocesano di Treviso, Curia vescovile, Volumina Actorum, IV, n. 21, c. 52v).

14. Archivio di Stato di Venezia (ASVe), *Capi del Consiglio di Dieci*, Lettere (dispacci) di Ambasciatori, b. 8, n. 5; b. 1 bis, n. 122.

definitiva dopo una seconda esortazione indirizzata al podestà il 2 agosto 1501,<sup>15</sup> ma il vescovo di Treviso, Bernardo de' Rossi, il 21 ottobre di quell'anno volle ugualmente verificarne la legittimità, inviando a Francesco da Cologna una richiesta perentoria affinché si recasse da lui «cum bullis et titulo dictae Capellae».<sup>16</sup> L'importanza dei personaggi chiamati in causa viene giustamente sottolineata dallo studioso, in particolare con riferimento al legame tra il vescovo De' Rossi, celebre committente di Lorenzo Lotto, e Bonino de Boninis, importante figura nell'editoria di testi classici tra Lombardia e Veneto, che ricevette dalla Repubblica la ricca rendita del decanato dei canonici del duomo di Treviso, assegnatagli dopo il bieco tentativo da parte degli Onigo di impadronirsene con una congiura ordita ai danni di De' Rossi. Si potrebbe in aggiunta segnalare che nella lettera datata 2 agosto 1501, tra coloro che ambivano ad ottenere l'assegnazione del beneficio spirituale della cappella di Santa Caterina, compare anche il nome di Leonardo Grassi, autore della lettera dedicatoria indirizzata a Guidubaldo da Montefeltro con cui si apre l'*Hypnerotomachia Poliphili*. L'attenzione del vescovado trevigiano per la chiesa di San Liberale appare dunque significativa e peraltro ulteriormente avvalorata da altri documenti inediti: due atti, rispettivamente datati 12 giugno 1503 e 6 settembre 1504, nei quali si fa riferimento a lavori eseguiti nella chiesa di San Liberale da due mastri murari per l'erezione di due cappelle, di cui ancora si attende il saldo.<sup>17</sup>

Sulla base delle nuove informazioni raccolte, Finocchi Ghersi ha, dunque, proposto alcune considerazioni importanti: a) la cappella di Santa Caterina costituiva fino ai primissimi anni del Cinquecento lo spazio accessorio più prestigioso della chiesa di San Liberale a Castelfranco, considerato l'interesse che per essa dimostravano personaggi di alto livello sociale e culturale; b) poiché nella descrizione di Melchiori non si trova più alcuna traccia di questa cappella, ma solo di un altare intitolato a Santa Caterina, evidentemente più tardi, la cappella oggetto della disputa tra Moro e i Capi del Consiglio dei Dieci doveva coincidere con quella che lo stesso Melchiori considera la più importante, e cioè la «prima cappella detta di San Giorgio», così ricordata per la presenza del santo in armatura nella pala giorgionesca; c) l'originaria dedica a Santa Caterina fu quindi destinata ad un altro altare; d) il primo impianto compositivo della pala potrebbe essere messo in relazione con una commissione da parte del primo beneficiario della cappella, ovvero padre Francesco da Cologna, cui alluderebbe anche la presenza del santo omonimo; le successive modifiche dipenderebbero quindi dal subentro di Tuzio, che avrebbe espressamente richiesto al pittore

15. Ivi, n. 211.

16. Archivio diocesano di Treviso, Curia vescovile, *Volumina Actorum*, n. 22, c. 78v.

17. Per essere precisi il «magister murarius Jacobus», insieme con il figlio Domenico, si dichiara creditore non solo delle spese ma anche di dieci ducati e mezzo che gli erano stati promessi, evidentemente, come compenso aggiuntivo: «conquestus est magister Jacobus murarius habitante in dicto loco cum magistro Dominico eius filio quod licet vigore promissionis sibi facte sit tui creditor de ducatis decem cum dimidio auri vel circa et expensarum occasione mercedis construendi duas capellas in dicta ecclesia Sancti Liberalis, tamen tu pluries [requisitus] eidem magistro Jacobo et eius filio de dicto eorum credito satisfactione recusasti prout de presenti recusas quam [quod] quidem juris debitum et in ipsorum magistri Jacobi et filii damnum non modicum petens propterea sibi super inde opportuno juris provideri remedio quo circa equum esse»: cfr. Archivio diocesano di Treviso, Curia vescovile, *Volumina Actorum*, n. 22, c. 78v; n. 23, c. 113r.

di introdurre il sarcofago in porfido, siglato dallo stemma di famiglia, per commemorare la precoce morte del figlio Matteo, il cui corpo era stato a quel punto deposto nella cappella benevolmente concessa alla famiglia da Bonino de Boninis. Alla luce di tutto questo, lo studioso ha suggerito di assestare la datazione del dipinto tra 1503 e 1504 e di interpretare la data scolpita sulla lastra tombale di Matteo (fig. 79), tenendo conto dei suggerimenti di Settis, come 3 agosto 1501, a segnare il momento in cui Costanzo entrò in possesso della cappella.<sup>18</sup>

Questa ipotesi, costruita con l'avvallo di fonti documentarie, finisce, dunque, per toccare un punto nevralgico della storia di Giorgione, giacché, come è noto, la pala rappresenta uno snodo essenziale per l'assestamento del catalogo e della cronologia delle opere. Sembra perciò doveroso verificare la tenuta di questo assetto, che pone a confronto alcuni importanti ritrovamenti documentari relativi ai primissimi anni del Cinquecento con la più tarda testimonianza di Melchiori. Può essere utile, dunque, riprendere in esame le visite pastorali, solo in parte utilizzate da Anderson, ma in effetti utilmente distribuite, ad intervalli piuttosto regolari, lungo un ampio arco di anni, dal 1467 al 1725.<sup>19</sup>

Inizierei col riportare una testimonianza relativa allo stato originario della pieve che, come precisato da Agnoletti, all'inizio della sua storia era considerata unica, con il nome di Santa Maria, ma distinta in due edifici con proprie intitolazioni dentro e fuori le mura.<sup>20</sup> Nell'archivio storico della curia vescovile di Treviso ho rintracciato la trascrizione «ex libris visitationem reperti in episcopato Tarvisino» di una visita pastorale effettuata il 23 giugno 1449 dal reverendissimo Ermolao Barbaro:<sup>21</sup> in questa occasione, la chiesa di Santa Maria Nuova «extra castrum» e la chiesa di San Liberale «intra castrum» apparivano entrambe in buone condizioni e propriamente ornate. L'aumento della popolazione e l'ampliamento del castello resero evidentemente necessaria la radicale trasformazione, che nel caso di San Liberale sancì il passaggio da «chiesa antica» a «chiesa vecchia».

Il 12 giugno 1467 il canonico Galezzo Capodilista, vicario generale del vescovo Francesco Barozzi, menzionava il pievano Leonardo da Venezia ed il «praeclarus decretorum doctor» Lorenzo da Sant'Angelo dell'Abruzzo quali rispettivi rettori della chiesa di Santa Maria Nuova, fuori le mura, e di San Liberale.<sup>22</sup> Nel descrivere questo edificio, il visitatore faceva, inoltre, riferimento a due cappelle laterali: una intitolata alla Madonna, di patronato del pretore ed officiata dal prete Antonello da Sant'Angelo dell'Abruzzo, l'altra dedicata a Santa Caterina, tenuta dall'altarista prete Luca di Castelfranco. Il documento rappresenta dunque la conferma che la cappella di Santa Caterina fosse una delle più antiche esistenti in chiesa.

Nella successiva visita del canonico Domenico Candelino, datata 14 novembre 1473 si rintraccia un ulteriore riferimento relativo al «primo altare», citato con l'in-

18. Finocchi Gherzi, 2012, pp. 58-59 (per le conclusioni sulla commissione e datazione della pala).

19. Archivio diocesano di Treviso, Curia vescovile, *Visite pastorali*, bb. 1-27.

20. Agnoletti, 1897-1898, pp. 264-265.

21. Presente nel ruolo di vescovo di Treviso che ricoprì dal 1443 al 1453, per poi trasferirsi a Verona: cfr. Bigi, 1964. Archivio diocesano di Treviso, Curia vescovile, *Parrocchie*, San Liberale, b. 1.

22. Archivio diocesano di Treviso, Curia vescovile, *Visite pastorali*, b. 1, fasc.2, c. 34.

titolazione al Santissimo Corpo di Cristo, e si rileva anche la presenza di un fonte battesimale.<sup>23</sup> Un resoconto assai simile compare nella visita del 22 gennaio 1493 effettuata dal vescovo di Parenzo Gianantonio Pareri, delegato del vescovo Nicolò Franco (1486-1499), durante la quale si menzionano tre altari, senza però precisarne l'intitolazione.<sup>24</sup> Di maggiore interesse appare, invece, la visita del vescovo Bernardo de' Rossi, già evocato tra i protagonisti delle vicende ricostruite intorno alla cappella "contesa".<sup>25</sup> L'8 ottobre 1508 egli riferiva l'esistenza in chiesa di due cappelle: la prima intitolata a Santa Maria de' Gavagnoli, tenuta dal pievano Bernardino de Destrìs; la seconda a Santa Caterina, tenuta dal pievano Francesco da Colonia, mentre il giu-spatronato era assegnato al magnifico domino Cristoforo Moro.<sup>26</sup> A questa altezza la cappella di Santa Caterina era dunque ancora presente in chiesa con la propria intitolazione. Successivamente il vescovo De' Rossi menzionava anche una terza cappella, intitolata a San Giovanni Battista e retta dal pievano Antonio de Scriptoribus. Questo riferimento potrebbe confermare quanto attestato dal documento del 1503 relativamente alla costruzione di nuove cappelle nella chiesa di San Liberale, ma non si possono fare ulteriori ipotesi dal momento che non vi è alcun riferimento alle intitolazioni. Di certo è necessario prendere atto del fatto che nel corso delle visite pastorali fin qui esaminate non compare alcun riferimento alla cappella dei Costanzo, sebbene la sua esistenza possa dirsi confermata dal testamento di Tuzio, che ne parla nel 1510.

Il 13 novembre 1521, il canonico Ottaviano di Castelbolognese, vicario generale del vescovo Bernardo de' Rossi, citava per primo l'altare «sub vocabulo Conceptio-nis», il cui rettore era un certo Mario Stella, pievano di Venezia, e di seguito l'altare «sub vocabulo Sancte Catharinae», il cui rettore era ancora Francesco da Colonia.<sup>27</sup> Il 29 agosto 1546 il canonico Andrea Salomone, vicario generale del vescovo di Treviso Francesco Pisani, per la prima volta forniva un elenco di cinque altari con le rispettive intitolazioni: Santa Maria de' Gavagnoli, Santa Caterina, San Giovanni Battista, Santissimo Sacramento e, da ultimo, Santa Brigida. In due casi, ovvero per Santa Maria e San Giovanni Battista, l'intitolazione ritornava anche in seguito con riferimento a cappelle, ovvero a mansionarie.

A questo punto è opportuno ricordare brevemente la visita del 1554, alla quale Anderson ha dedicato un contributo mirato,<sup>28</sup> avendo riconosciuto il particolare interesse delle disposizioni lasciate dal vescovo Francesco Verdura. Questi, osservando

23. *Ivi*, b. 1, fasc. 3, cc. 23v-24v.

24. *Ivi*, b. 1, fasc. 4, cc. 179r-180r.

25. *Ivi*, b. 2, fasc. 1, cc. 154r-158r.

26. «in prefata ecclesia Sancti Liberalis esse duas capellas quorum una nominatur capella Sancte Mariae de Gavagnolis, possessa per domino presbitero Bernardini de Destrìs [...] altera vero capella Sancte Catherine et possessa per dominum presbiterum Franciscum de Collonia ad collationem ordinarii et illius iuspatronatus ut asserit spectat Magnifico domino Christophoro Mauro»: ff. 157 *recto* e *verso*. Segnalo che nonostante la lettura del documento suggerisca indubbiamente la dicitura «Gavagnolis», i riscontri rintracciabili nel manoscritto di Melchiori si riferiscono piuttosto ad una famiglia «Cavagnolis», ritenuta essere la stessa denominate anche Salvarosa: Melchiori, 1724-1735, cc. 39, 88-89.

27. L'esatta trascrizione del toponimo è «Colognia» ed è preceduta dal riferimento ad un'origine veneziana del personaggio («Venetus dominus presbiter»), perciò è probabile che si tratti di Colonia Veneta.

28. Anderson, 1974.

la pala sull'altare maggiore, ne deprecava la presenza di «obscenas et inhonestas figuras», ordinando al pievano Gaspare di provvedere a far correggere la sconveniente nudità dei corpi.<sup>29</sup> Si tratta naturalmente della pala di Giambattista Ponchini, detto il Bazzacco, raffigurante il *Salvatore risorto che libera le anime dei Padri dal Limbo*. Commissionata dai massari della chiesa nel 1551, fu subito oggetto delle attenzioni del vescovo, che mise in atto una sorta di applicazione *ante litteram* del decreto sulle immagini formulato al Concilio di Trento, al quale peraltro, come segnala Anderson, Verdura fu presente tra maggio 1562 e dicembre 1563. La licenziosità della pala dipinta dal Bazzacco dovette preoccuparlo a tal punto che egli non fece alcuna menzione degli altri altari o cappelle.

Di grande utilità appare pertanto la seguente visita pastorale effettuata nel 1567 da Giorgio Cornaro, il cui contenuto è stato parzialmente reso noto da Giuseppe Liberali nel suo studio sulla diocesi trevigiana (doc. 2).<sup>30</sup> In questa occasione, la testimonianza del pievano di San Liberale, incalzato dalle domande del vescovo, offre una descrizione più precisa dell'interno della chiesa. Egli infatti riferiva dapprima la presenza di due cappelle: una intitolata a Santa Caterina «possessa per il messer presbitero Ludovico Fadino canonico di San Marco de Venetia, et credo sia iuspatronato de i Mori, della quale scodo entrate in buona summa, cioè appresso ducati dusento»; l'altra, «che si chiama l'altar de Gavagnoli, quale è giuspatronato del Magnifico Podestà et ha intratta in summa de ducati cento et hora è investito in questa cappella un messer Bortolo Baccon prete in Santa Maria Zobenico in Venetia». Si noti che qui il termine cappella viene usato con riferimento alla cappellania dell'altare e non necessariamente alla connotazione di uno spazio ben preciso. Di seguito il pievano ne menzionava una terza, «che è giuspatronato della comunità, quale è intitolata San Giovanni Battista, et hora è possessa per Gasparo Fadini». <sup>31</sup> Nel prosieguo della visita, su domanda del vescovo, egli elencava gli altari presenti in chiesa, citandoli in quest'ordine: dopo l'altare maggiore, nel quale «non vi è cappella, cioè mansionaria», l'altare di San Giovanni Battista, non consacrato ma «sane bene tentus atque ornatus quod est de iure patronatus comunitatis dicti loci»; l'altare della cappella di Santa Maria dei Gavagnoli chiamato anche altare di San Marco «quod est de iure patronatus clarissimi potestatis dicti loci»; l'altare di Santa Caterina «non consacrato et deficit altare portatile et aliis ornamentis ad usum celebrandi, possessum per dominus Fadinus canonicus Sancti Marci Venetiis»; l'altare di Santa Brigida «quod maxime indiget reparatione in omnibus et asseritur ad ipsum esse quodam capella illorum de Roverio»; l'altare della Santissima Pietà «constructus a Sacro Monte Pietatis et gubernatores habens introitus ducatorum duodese»; l'altare della Santissima Vergine Maria «consacratus satis ornatus et indigens reparationem unam parietem ex quo ibidem est sepulchra domini Prosdocimi, ad quod est scola prefata Beatissime Virginis»; l'altare di San Giorgio «non consacratum male tentum

29. Archivio diocesano di Treviso, Curia vescovile, *Visite pastorali*, b. 4, cc. 68r-69v, in particolare cc. 68v-69r.

30. Liberali, 1976-1977, II, pp. 393-397; Archivio diocesano di Treviso, Curia vescovile, *Visite pastorali*, b. 5, cc. 493r-500v.

31. Ivi, cc. 496 *recto e verso*.

in cuius capella reperitur sepultura de familia illorum de Constantiis et nullos ad illud esse per legatus seu mansionaria»; ed infine l'altare di San Nicola «quod tentum fuit per notarios dicti loci, quod non est consecratus et ipsi notarii aliquando ex voto celebrare missas». <sup>32</sup>

In questa testimonianza ci viene dunque restituita per la prima volta un'immagine della chiesa che appare piuttosto coerente con le descrizioni più tarde, come segnala anzitutto il numero degli altari, nove, lo stesso riferito a inizio Settecento da Melchiori. A questa altezza, e non a quella della successiva visita del 1584, deve essere collocata la prima menzione dell'altare di San Giorgio, descritto in uno stato di conservazione non ottimale, nonché privo di qualunque legato o mansionaria. <sup>33</sup> Degna di attenzione risulta, inoltre, la notazione relativa al reperimento di una tomba della famiglia Costanzo: dovrebbe naturalmente trattarsi della lastra tombale di Matteo, tuttora conservata e dalla critica riferita allo scultore Giovan Giorgio Lascaris, detto Pirgotele, personaggio dal profilo alquanto sfuggente oggi, ma evidentemente ben noto all'epoca se si considerano le onorifiche menzioni della sua arte da parte di Battista Guarini in un epigramma latino composto nel 1496, di Pietro Bembo in un componimento, sempre in latino, probabilmente databile prima del 1500, e di Pomponio Gaurico nel suo *De sculptura*. <sup>34</sup> Sembra plausibile che questa prima menzione del sepolcro sia dovuta alla necessità di condurre verifiche puntuali legate alle nuove disposizioni del Concilio di Trento, che sicuramente comportarono una maggiore attenzione anche verso gli altari. A conclusione della sua visita Giorgio Cornaro richiedeva, infatti, che entro quindici giorni fossero levate tutte le tombe sopra terra, aggiungendo che questo tipo di sepolture non dovevano più essere consentite, pena la sospensione dei curati, mentre per gli altari richiedeva espressamente che fossero tenuti mondi, coperti e restaurati, nonché provvisti di tele per coprire le pale. <sup>35</sup>

Più complessa appare invece la questione che riguarda l'effettiva dislocazione degli spazi, da affrontare attraverso un puntuale confronto con quanto descritto nelle visite successive. Nel 1578 il vescovo Francesco Cornaro interrogava il pievano Alvise Barbarella relativamente ai legati ovvero alle cappelle presenti in chiese e questi rispondeva facendo riferimento a: «Santa Maria de Gavagnolis possessa per messer presbitero Bernardini de Zaghis et per quel che se dice ha cargo de celebrar ogni zorno»; «Santa Caterina possessa per l'arcivescovo de Candia»; e «San Giovanni Battista, possessa per messer presbitero Gasparo Fachini». <sup>36</sup> Successivamente Barbarella menzionava anche: l'altare della Pietà, dove quelli del Monte facevano celebrare le messe; l'altare di Santa Brigida, che forse deteneva ancora un legato, ma il pievano non ne aveva la

32. Ivi, cc. 500 *recto e verso*.

33. Ivi, c. 500v.

34. Per l'attribuzione a Pirgotele della lastra tombale di Matteo, la critica ha fondato i propri ragionamenti oltre che su ragioni stilistiche, complicate, per la verità, dai pochissimi riferimenti disponibili, sull'attestazione documentaria di una sua familiarità con Tuzio Costanzo, legata ad un atto di vendita di 55 campi nella zona di Riese, stipulato a San Silvestro in casa di Maurocena, figlia di Giorgio Pisani e moglie di Giovanni Mauroceno il 4 giugno 1501. Su questa vicenda si veda: Damianaki Romano, 1998; Ceriana, 2004; Bacchi, 2004-2005; Piovan, 2009.

35. Archivio diocesano di Treviso, Curia vescovile, *Visite pastorali*, b. 5, c. 505r.

36. Ivi, b. 7, cc. 126r – 139v.



certezza; l'altare della Madonna, tenuto dall'omonima Scuola; e l'altare di San Nicolò, presso il quale provvedevano a far celebrare le messe i notai. Tra gli ordini lasciati dal vescovo prima di concludere la visita, di un certo interesse appare il provvedimento che riguarda la sacrestia: poichè essa appariva «tanto piccola, stretta et angusta [...] ordinamo et comandiamo che quella sia sgrandita, et accomodata a propotione, et come al reverendo piovano parerà convenirsi».<sup>37</sup> Nel documento di nuovo non appare alcuna menzione dell'altare o della cappella di San Giorgio, che tuttavia si incontra nuovamente nella visita apostolica di Cesare De Nores del 1584 (doc. 3).<sup>38</sup> Qui compare un'altra descrizione piuttosto puntuale dell'interno della chiesa: l'altare maggiore, intitolato a San Liberale ma non consacrato, presso il quale è istituita una Scuola del Santissimo Corpo di Cristo, ben governata da due massari; l'altare di San Giovanni Battista, anch'esso non consacrato, ma dotato di un legato annuo del valore di 30 ducati; l'altare di San Marco, non consacrato, con un legato annuo del valore di 100 ducati; l'altare di Santa Caterina, non consacrato, con legato annuo del valore di 200 ducati; l'altare di Santa Brigida, non consacrato; l'altare della Pietà, non consacrato, con un legato di 30 ducati; l'altare della Beata Vergine che invece è consacrato e presso il quale è istituita la Scuola intitolata alla Madonna, ben governata da due massari; da ultimo, l'altare di San Giorgio.<sup>39</sup> Confrontando questo elenco, che consta di otto altari, con quello precedentemente riportato dal vescovo Giorgio Cornaro si può osservare che essi coincidono perfettamente, con l'unica eccezione dell'altare intitolato a San Nicolò, che è menzionato solo nel 1567 come nono.

A questo punto, però, dovrebbe cadere l'ampliamento in lunghezza e in altezza di cui parla Melchiori. A fronte di un cambiamento così importante, è opportuno verificare se nelle testimonianze successive sia ancora possibile riscontrare questa stessa omogeneità. La visita pastorale del vescovo Alvise Molin, avvenuta alla fine del 1603, è frequentemente citata nella letteratura giorgionesca come prima attestazione documentaria della pala di Giorgione (doc. 4).<sup>40</sup> Dopo aver sinteticamente riferito le intitolazioni di sei altari,<sup>41</sup> il vescovo infatti ordinava che la famiglia Costanzo provvedesse a dotare l'altare di San Giorgio di nuovi ornamenti, tra cui anche una nuova pala, richiedendo inoltre di allargare e allungare di circa un palmo la bradella dell'altare, dopo aver eliminato la pala.<sup>42</sup> Il rimando successivo già noto agli studi si trova nella visita del 1635 (doc. 7), nel corso della quale il vescovo Silvestro Mauroceno pronunciava il nome di Giorgione (nel 1603, infatti, la pala era stata menzionata senza riferimenti all'autore), valutando però al contempo in maniera negativa lo stato di conservazione del dipinto, del quale ordinava un restauro, sospendendo inoltre l'altare fino a quando non fosse provvisto di «pietra sacra».<sup>43</sup> Secondo la ricostruzione

37. Ivi, cc. 138 *recto* e *verso*.

38. Segnalata in Anderson, 1973, pp. 293, 297 (nota 39). Archivio della Curia vescovile di Padova, *Visita Pastorale del Visitatore Apostolico Cesare De Nores*, Lib. 1, cc. 265r-266v.

39. Ivi, c. 266r.

40. Archivio diocesano di Treviso, Curia vescovile, *Visite pastorali*, b. 10, cc. 21r-26v.

41. Ivi, c. 21r.

42. Ivi, c. 22v.

43. Ivi, c. 169v.



di Anderson, le prescrizioni del vescovo non furono rispettate, poiché sette anni dopo, nel 1643, il successore Mauro Mauroceno avrebbe nuovamente notato lo stato di forte compromissione della pala, prescrivendone il restauro entro un mese (doc. 8).<sup>44</sup> Non essendo in grado di indicare ulteriori riferimenti nelle visite pastorali successive, la studiosa supposeva che l'intervento fosse avvenuto di lì a breve, come avrebbe potuto segnalare l'attenzione di Ridolfi nei confronti del dipinto e del relativo altare. Anderson suggeriva inoltre che la notizia riferita da Melchiori di un importante restauro effettuato da suo padre assieme a Pietro della Vecchia all'altezza del 1674, fosse da considerare come la traccia di un secondo intervento eseguito successivamente a questo, come sembra di poter evincere da quanto affermato dall'ultimo erede della famiglia Costanzo, Tuzio III, nel suo testamento redatto nel 1675, sul quale si tornerà tra breve.<sup>45</sup> Nell'arco di tempo compreso tra queste testimonianze significative vi sono infatti alcune visite pastorali che non sono state prese in considerazione, sulle quali, invece, vale la pena di soffermarsi per precisare alcune di queste supposizioni.

Procedendo in ordine cronologico si incontra all'altezza del 1608 la visita di Francesco Giustiniani (doc. 5), finora non segnalata, nella quale si possono rintracciare alcuni riferimenti interessanti.<sup>46</sup> Anzitutto nell'elencare gli altari presenti in chiesa il vescovo seguiva quest'ordine: altare maggiore, altare di San Giovanni Battista, altare di Santa Maria de' Gavagnoli, altare di Santa Caterina, altare della Beata Vergine Maria, altare della Pietà, altare di San Giorgio, altare di San Nicolò.<sup>47</sup> Al momento di descrivere le cappellanie presenti in chiesa il pievano Alvise Barbarella specificava inoltre che all'altare di San Giorgio era presente un legato di sei ducati fatto dalla famiglia Costanzo affinché si celebrasse una messa la settimana. Benché Barbarella dichiarasse di celebrare le messe previste all'altare di San Giorgio, questo non appariva in condizioni ottimali.<sup>48</sup>

La testimonianza successiva è tratta dalla visita di Vincenzo Giustiniani del 1632.<sup>49</sup> Qui per la prima volta compare un riferimento alla collocazione dell'altare di San Giorgio: «herens parieti sacristie» (doc. 6).<sup>50</sup> Da questo passo, recentemente segnalato e commentato anche da Bordignon Favero,<sup>51</sup> si può dedurre che l'altare sul quale si trovava la pala insistesse su una parete confinante con la sacrestia. Prima di approfondire questo aspetto, tuttavia, vorrei soffermarmi ancora un momento sul problema della conservazione, nuovamente giudicata insoddisfacente al punto da richiedere di iniziare subito una riparazione.<sup>52</sup>

Se all'altezza del 1608 il pievano della chiesa Alvise Barbarella provvedeva regolarmente a celebrare le messe, benché l'altare non fosse provvisto di tutti i forni-

44. Ivi, b. 14, c. 39r.

45. Anderson, 1973, p. 298 (nota 49, con il riferimento alla collocazione del documento presso l'Archivio di Stato di Venezia); Id., 1996, p. 293.

46. Archivio diocesano di Treviso, Curia vescovile, *Visite pastorali*, b. 11, cc. 102r-106v.

47. Ivi, c. 103r.

48. Ivi, c. 105r.

49. Ivi, b. 13, cc. 4v-9r.

50. Ivi, c. 5r.

51. Bordignon Favero, 2014-2015 (vedi nota 3).

52. Archivio diocesano di Treviso, Curia vescovile, *Visite pastorali*, b. 13, cc. 6r - 7v.

menti ed ornamenti, sembra che il nuovo pievano, un altro membro della famiglia Barbarella, di nome Antonio, non potesse piú assolvere il compito, tanto è vero che il vescovo stabiliva la sospensione dell'altare fin quando non venisse nuovamente dotato di una pietra sacra, richiedendo inoltre che la pala fosse sottoposta a restauro. L'effettiva esecuzione di questo intervento non deve essere semplicemente supposta, come suggeriva Anderson, ricorrendo alla testimonianza di Ridolfi, il quale, peraltro, avrebbe visitato la chiesa ben prima della stampa del suo testo, avvenuta nel 1648.<sup>53</sup> Può essere dedotta da un passo di un'altra visita finora non considerata dalla critica, quella del vescovo bergamasco Giovanni Antonio Lupi, il quale nel 1647 dichiarava di aver visitato l'altare dei Costanzo e di averlo trovato in buone condizioni (doc. 9).<sup>54</sup> Nessun riferimento, dunque, alla necessità di restaurare la pala.

L'avvenuto ripristino dell'altare pare confermato anche da quanto riferito nella successiva visita del 1661, laddove il pievano dichiara che la cappella di San Zorzi, il cui giuspatronato apparteneva ai Costanzo, era tenuta da un prete di nome Francesco Mantovano, il quale provvedeva a soddisfare l'obbligo di celebrare una messa tutte le domeniche (doc. 10).<sup>55</sup> Egli precisava inoltre che a questa cappella era associata una rendita di dieci ducati e al momento di dettare gli ordini prevedeva un'ulteriore miglioria, richiedendo che la pietra sacra fosse portata piú avanti sulla mensa.<sup>56</sup>

Il rinnovato decoro dell'altare di San Giorgio e della cappella, sulla quale i Costanzo detenevano ancora il giuspatronato, potrebbe, quindi, verosimilmente essere messo in relazione, come suggerito da Anderson, con le particolari attenzioni riservate a questo spazio da Tuzio III, il quale nel suo testamento affermava di essersi preso cura dell'altare di San Giorgio e di aver anche provveduto «pochi anni prima» a farlo restaurare (doc. 13).<sup>57</sup> Mi domando se questa dichiarazione, certo frutto di una valutazione temporale del tutto soggettiva, possa essere plausibilmente messa in relazione con il restauro indicato da Melchiori all'altezza del 1674, ovvero solamente un anno prima del testamento. Si potrebbe forse supporre che essa sia piú plausibilmente riferibile a quanto rilevato in relazione alla visita pastorale del 1647, soprattutto se si considera che successivamente a questa data non si riscontra piú alcuna prescrizione relativa alla conservazione della pala, se non la preoccupazione manifestata da Zacco, nel 1725 per via della luce che entrando da una finestra laterale investiva in maniera eccessiva il dipinto.

53. È stato suggerito, infatti, che il passaggio di Ridolfi per Castelfranco sia avvenuto nel 1630 quando egli fu costretto a fuggire da Venezia, colpita dalla peste, per rifugiarsi nel Trevigiano: così Federici, 1803, p. 98.

54. Archivio diocesano di Treviso, Curia vescovile, *Visite pastorali*, b. 16, cc. 348r-358r, in particolare f. 350v (per la citazione relativa all'altare di San Giorgio e alla pala di Giorgione). Sulla questione dei restauri si veda: Merkel, 1981.

55. Archivio diocesano di Treviso, Curia vescovile, *Visite pastorali*, b. 17, cc. 337r-341r, in particolare c. 339v (per la citazione della cappella). Anche il contenuto di questa visita pastorale non era finora entrato nella letteratura sulla storia della cappella di San Giorgio e della pala.

56. Ivi, f. 346v.

57. Archivio di Stato di Venezia, Notarile, Testamenti di Giulio Pincio, 22 febbraio 1675. Ho reperito una copia del testamento presso l'Archivio diocesano di Treviso.

Questa osservazione riconduce al problema piú spinoso, ovvero la collocazione della pala. Nella sua visita il vescovo Giustiniani forniva alcune preziose indicazioni sulla dislocazione degli spazi: dapprima indicava, infatti, la posizione della sacrestia «in latere meridionali bene instructam, sacra suppellettile et aliis necessariis ad cultum Dei et divinorum officiorum»; successivamente nominava l'altare maggiore, l'altare della Beata Vergine, che viene detto consacrato, l'altare di San Giorgio e l'altare delle Pietà, «herens parieti meridionali», ai quali facevano seguito gli altari di Santa Caterina e di San Marco, entrambi «herens parieti aquilinari»; da ultimo l'altare di San Giovanni Battista, la cui collocazione non era precisata.<sup>58</sup> Da questa descrizione sembra dunque di poter concludere che gli altari di San Giorgio e della Pietà fossero collocati sullo stesso lato, ovvero quello meridionale, dove si trovava anche la sacrestia, mentre quelli di Santa Caterina e di San Marco erano sul lato opposto, quello settentrionale.

Sembrirebbe lecito a questo punto mettere in relazione i dati acquisiti con la celebre pianta settecentesca che ad oggi costituisce l'unica testimonianza grafica sull'assetto della chiesa vecchia. Questa operazione deve essere condotta con prudenza, giacché è assai probabile che si tratti di una rappresentazione alquanto sommaria degli interni della chiesa nella quale, ad esempio, non si fornisce alcuna indicazione circa la collocazione degli altari e delle finestre. In ogni caso si può senza dubbio affermare che stando a queste testimonianze la cappella di San Giorgio era l'unica cappella che condivideva almeno una parete con la sacrestia e pertanto può essere identificata con la prima delle cinque cappelle che costituiscono la navata laterale aggiunta alla chiesa antica. Per chi provenisse dalla zona absidale, dunque, l'altare di San Giorgio si trovava sulla parete sinistra rispetto all'ingresso della cappella, poiché, se si fosse trattato dell'altra parete confinante con la sacrestia, il vescovo avrebbe evidentemente utilizzato la stessa dicitura «herens parieti meridionali» riferita all'altare della Pietà. Questa ipotesi risulterebbe coerente con quanto riferito nella descrizione di Melchiori, che, ad un'attenta lettura, iniziava proprio dalla zona dell'altare maggiore e pertanto avrebbe plausibilmente fatto riferimento a questo spazio come «prima cappella detta di San Giorgio». È necessario, però, fare i conti con quanto dichiarato dal vescovo Zacco all'altezza del 1725, relativamente ad una finestra laterale attraverso la quale la luce proveniente dall'esterno avrebbe messo a rischio l'integrità della pittura (doc. 14). Bisogna evidentemente supporre che sul lato meridionale della chiesa, in corrispondenza della cappella di San Giorgio, vi fosse un'apertura collocata nella porzione di parete esterna (poco meno della metà) non condivisa con la sacrestia, oppure, considerato il dislivello delle altezze, in una posizione piú centrale al di sopra del tetto della sacrestia stessa. Non si può neppure escludere che, prima dell'ampliamento previsto nel corso della visita pastorale del 1578, vi fosse un'altra finestra, tamponata in seguito a tale modifica.

Come suggerisce anche Bordignon Favero, la questione della luce potrebbe quindi risultare coerente con questa collocazione, pur in presenza di una supposizione che non trova sostegno in elementi documentari precisi. Volendo, però, riflettere sul-

58. Archivio diocesano di Treviso, Curia vescovile, *Visite pastorali*, b. 13, c. 6r.

la possibilità che questa fosse anche la collocazione originaria della pala, è opportuno verificare se essa rispetti il punto di vista dell'osservatore così come Giorgione lo aveva studiato per impostare la composizione del dipinto, di cui si è più volte messa in luce la peculiare soluzione prospettica.<sup>59</sup> Se si torna per un momento a guardare la pianta settecentesca, si può osservare che, trovandosi sulla parete confinante con la sacrestia, la pala di Giorgione avrebbe concluso la navata percorribile, lunga quasi 25 metri, alla quale, dopo la fine del Cinquecento, ma forse anche prima, era possibile accedere dall'esterno attraverso una porta, chiaramente indicata nella pianta in corrispondenza della cappella «G».<sup>60</sup> Il visitatore avrebbe quindi potuto scorgere il dipinto sin dal momento dell'ingresso in chiesa e da questa posizione, procedendo lungo la navata, apprezzarne pienamente l'impostazione spaziale, l'effetto slanciato del trono della Vergine, controbilanciato dal diaframma di velluto rosso, oltre il quale lo sguardo sconfinava sul paesaggio.

Sembra dunque che questa collocazione possa ben corrispondere anche alle aspettative del committente, il quale aveva evidentemente concepito questo spazio per onorare adeguatamente la memoria della famiglia Costanzo, così fortemente legata al territorio della pieve. Viene infatti da chiedersi se questa ricostruzione possa in qualche modo gettare luce sulla dibattuta questione del rapporto tra la pala di Giorgione e la lastra sepolcrale di Matteo Costanzo, che recando la data 1504 ha sempre imposto una referenza cronologica non conciliabile con la storia del pittore e con l'evidenza stessa della pittura. Una parte della critica ha infatti sostenuto, su base stilistica, la necessità di collocare la pala all'anno 1500, indipendentemente dalla data di morte di Matteo Costanzo,<sup>61</sup> sulla quale, in ogni caso, non sembra esserci consenso unanime. Come è noto, Salvatore Settis ha suggerito che l'iscrizione scolpita sulla lastra di marmo sia viziata da un errore del lapicida, mentre Francesca Cortesi Bosco ha richiamato l'attenzione sulle vicende della guerra del Casentino, ripercorrendone in maniera puntuale la cronologia attraverso i *Diarii* di Sanudo e formulando di conseguenza l'ipotesi che la morte di Matteo sia avvenuta tra l'inverno e la primavera del 1499.<sup>62</sup> Per quanto riguarda l'iscrizione, in mancanza di elementi dirimenti sulla plausibilità di una lettura diversa da quella data dallo stesso Sansovino, che non

59. Sull'importanza del rapporto tra la pala e lo spazio reale rimando alle riflessioni di: Chastel, 1993, p. 63; Settis, 1998. Per uno studio mirato sull'impaginazione spaziale concepita da Giorgione: Bellavitis, 1979.

60. Devo un particolare ringraziamento a Barbara Savy per aver richiamato la mia attenzione su questo punto.

61. Per primi Crowe e Cavalcaselle interpretarono il riferimento cronologico riportato sulla lastra come un termine *ante quem*, ritenendo che la sepoltura implicasse un preliminare assestamento della cappella e della pala: Crowe, Cavalcaselle, 1871, pp. 129-134. Hanno difeso la datazione della pala su basi stilistiche: Gronau (1908, p. 421), Richter (1937, p. 81) e Ballarin (1979, p. 231; 1993, p. 285) che considera l'anno 1500 come un importante spartiacque tra il primo e il secondo capitolo della storia di Giorgione. Hanno sostenuto una datazione indipendente dalla lastra e vicina al 1500 anche Humfrey (1993, p. 236), Lucco (1995, p. 68), Gentili (2000, p. 352) e Dal Pozzolo (2009, p. 166).

62. Trattandosi di argomentazioni assai note mi limito ad indicare i riferimenti bibliografici principali senza ripercorrerne integralmente i contenuti: Settis, 1998 e 2010; Cortesi Bosco, 2005 e 2009. Di recente la studiosa è tornata sulla sua ricostruzione, precisando importanti elementi sulla biografia di Tuzio (il matrimonio con Elena Podocataro) e sulla sua impresa militare in Friuli, letta anche in relazione all'ipotetica presenza di Leonardo: Cortesi Bosco, 2016, pp. 419-420, 423-427.

manifesta dubbi né segnala la possibilità di eventuali equivoci dovuti ad un errore del lapicida, converrà per prudenza mantenere fermo l'anno 1504 come data di realizzazione della lastra tombale, a mio avviso situata nel pavimento di fronte all'altare e non necessariamente sulla parete laterale come si è frequentemente detto.<sup>63</sup> In ogni caso, il 1504 dovrebbe rappresentare un termine *ante quem* per l'allestimento della cappella e verosimilmente anche un dato con cui fare i conti in relazione al problema di stabilire la data della morte di Matteo. Se, come suggerisce Cortesi Bosco, il giovane fosse morto nel 1499, bisognerebbe almeno tentare di spiegare il motivo per cui Tuzio dovette attendere fino al 1504 per depositarne il corpo nel sepolcro. Nella lapide si legge infatti: «Matheo Constantio Cyprio egregia corporis forma insigni animi virtute immatura morte sublato ob bene gestam militiam Tucius pater, Mutii filius, charissimo filio pientissime posuit MDIII mensis Augusti».

A questo punto si vorrebbe poter ricavare qualche riferimento utile dai documenti della Curia vescovile, in particolare dall'atto del 1503 con il quale i due mastri murari sollecitavano il pagamento per la costruzione di due cappelle nella chiesa di San Liberale. Non abbiamo, però, alcuna indicazione relativa all'intitolazione di queste cappelle o alla loro dislocazione all'interno della chiesa, pertanto risulta difficile stabilire con certezza se questo documento possa riferirsi alla navata laterale aggiunta dopo il 1467, la cui costruzione avrebbe dovuto verosimilmente iniziare dalla cappella di San Giorgio, considerato che essa si trovava vicino all'altare maggiore e a ridosso della sacrestia. Dobbiamo quindi concludere che allo stato attuale delle nostre conoscenze possiamo solo suggerire delle ipotesi per chiudere il cerchio intorno alle iniziative di Tuzio Costanzo, prestando attenzione ai suoi movimenti in questo giro d'anni. La guerra del Casentino dovette essere un'esperienza piuttosto difficile e faticosa anche per un condottiero esperto come lui: secondo quanto riferisce Sanudo, Tuzio ed i soldati che con lui si trovavano a Tezo in Val di Bagno il 24 gennaio 1499, erano molto provati dai combattimenti e dall'inverno che quell'anno fu particolarmente duro. Il primo di febbraio il podestà informava che i condottieri, giunti a Ravenna dalla Val di Bagno, avevano annunciato di dover abbandonare l'impresa.<sup>64</sup> Secondo la rico-

63. Sansovino, 1582, pp. 293-295. La tipologia di questa sepoltura rimane ancora da chiarire, ma si potrebbe osservare che dati materiali quali l'impostazione della figura e lo scorcio prospettico suggerito dallo scalino su cui poggiano i piedi di Matteo, sembrano compatibili con una lastra pavimentale, piuttosto che con un sarcofago inserito in una nicchia a parete. Tale soluzione avrebbe del resto anche complicato la lettura dell'iscrizione. Per ricostruire la possibile collocazione originaria della lastra, si è per solito fatto riferimento al testamento di Tuzio del 1510. Tuttavia, da questo passo si può solo ricavare la certezza che il sepolcro richiesto da Tuzio per se stesso dovesse essere a parete, mentre di quello di Matteo si dice semplicemente che si trovava nella stessa cappella. Per di più, considerando i dati acquisiti in relazione alla pianta settecentesca, il solo muro atto a contenere un sepolcro (quello sul lato meridionale) misurava circa 4.80 metri in lunghezza, pertanto difficilmente avrebbe potuto ospitare due tombe. Il riferimento di Tuzio III nel testamento del 1675 al «monumento» fatto fare molti anni prima dall'avo deve essere inteso secondo il tradizionale significato di «sepolcro», del tutto compatibile con una lastra posta ai piedi dell'altare, che peraltro costituiva posizione privilegiata all'interno della cappella, come segnala anche un altro passo del documento in cui, alludendo alla possibilità di farsi seppellire nella chiesa delle Vergini a Venezia, dove si trovavano le tombe della famiglia della madre, una Malipiero, Tuzio III richiede di celebrare messe «all'altar a piedi del quale è posto il monumento suddetto».

64. Sanudo, ed. 1879-1902, II, col. 392 (1 febbraio 1499).

struzione suggerita da Cortesi Bosco, qui Tuzio avrebbe assistito il figlio morente, forse a causa della peste che aveva cominciato a diffondersi tra i soldati. Sansovino infatti riferiva che Matteo «si infermò» nella guerra di Casentino e morì a Ravenna.<sup>65</sup> Tuttavia, la lastra sepolcrale sembra chiaramente alludere ad una morte valorosa in guerra e comunque non si capisce perché a quel punto Tuzio non avrebbe dovuto portare con sé la salma del figlio da Ravenna a Castelfranco, dove con tutta probabilità fece brevemente ritorno, prima di ripartire nel luglio dello stesso anno per un nuovo impegno militare che lo avrebbero visto coinvolto a Gradisca nelle difese veneziane contro la minaccia turca.<sup>66</sup> L'ipotesi più plausibile a questo punto sembra essere che Matteo si fosse non tanto ammalato, ma più probabilmente ferito in maniera grave, anche se non mortale, nella guerra del Casentino. Trasportato a Castelfranco qui sarebbe deceduto in un momento probabilmente assai vicino alla sua sepoltura nella chiesa di San Liberale.<sup>67</sup> Il fatto che Sansovino riferisca di una morte avvenuta a Ravenna potrebbe in effetti dipendere dal suo fare riferimento, da un punto di vista storico, al valoroso ruolo di Matteo nella «dificile et maledeta impresa» del Casentino che, di fatto, stando alle fonti ufficiali si sarebbe conclusa con una resa stipulata a Ravenna. Ricollegando la causa della morte di Matteo a quell'avvenimento, Sansovino avrebbe potuto associare la data 1504 riportata sulla lastra sepolcrale al luogo che storicamente sancì l'esito finale di quella triste vicenda. Mi sembra che questa ricostruzione risulti plausibile anche alla luce di quanto affermato da Tuzio III nel suo testamento, ovvero in quelle stesse terre dove molti anni prima era avvenuta anche la morte del suo avo (doc. 13):

In caso poi succedesse la mia morte fuori di Venetia [...] essendo io in Castelfrancho, nella chiesa di San Liberale della nostra Casa una cappella con l'altar di San Giorgio, e con un monumento fatto far già tanti anni dal sopradetto quondam signor Tutio Vecchio Cavalier, con l'occasione della morte seguita in quelle terre del quondam signor Mutio fu suo figlio Cavalier di Malta e commendatore, fu fratello del sopradetto quondam signor Giovanni, come è espresso nel testamento di esso Signor Tucio fatto in questa città l'anno 1510 nelli atti del quondam signor Nodaro Pozzo.

Come già segnalato da Anderson, il riferimento a Mutio è solamente frutto di una distrazione giacché il testatore intendeva chiaramente alludere a Matteo. Si potrebbe

65. «Matteo secondogenito, formoso di volto et di singolare presenza, condottiero nel fior di 23 anni di 50 lance in vita del padre, si infermò nella guerra di Casentino, et morto in Ravenna l'anno 1504 gli fu iscritto nel sepolcro marmoreo [...]»: Sansovino, 1582, p. 460.

66. Lo si apprende da Sanudo: «Da Castelfranco, di sier Piero Gradenigo podestà. Come havia fatto comandamento a domino Tuzo di Costanza andasse in Friul con la compagnia justa i mandati di la Signoria nostra, a obedia di sier Andrea Zanchani provedador. Rispose anderia subito»: cfr. Sanudo, ed. 1879-1902, II, col. 875 (2 luglio 1499).

67. Che la condizione di infermità di Matteo possa essersi protratta per lungo tempo è forse circostanza non così usuale ma neppure da escludersi del tutto. Potrebbe essere utile in questo senso portare a conoscenza la vicenda vissuta da Tuzio III, che nel suo testamento allude ad una grave infermità dalla quale sarebbe faticosamente riuscito a guarire, anche grazie alle amorevoli cure della moglie: «Alla stessa mia consorte che l'anno 1655 nel suo luoco posto in Villa di San Vido sotto Asolo, oppresso da gravissima infermità, con governo non solo caritatevole ma incomparabile, certo mi ha preservato in vita e staibilito in quella perfetta salute che grazie a Dio Signore ho poi goduta [...]».



in aggiunta osservare che nel corso dell'anno 1500, apertosi con la condanna inferta dal Senato veneziano al provveditore generale Zantani per non aver difeso il territorio a Gradisca, Tuzio non risulta più coinvolto in alcuna impresa militare. Sembra assai probabile che dopo questa serrata sequenza di condotte dall'esito alquanto deludente egli abbia preferito ritirarsi temporaneamente dai campi di battaglia e stabilirsi a Castelfranco per dedicarsi ad attività di altro tipo. Le notizie che abbiamo per questo periodo sono, infatti, tutte relative a suoi acquisti di terreni nella zona, molti dei quali stipulati proprio nella sua abitazione.<sup>68</sup> Nulla vieta, dunque, di ipotizzare che in questa fase il figlio Matteo, anche se infermo a causa della guerra, fosse ancora vivo e che il padre volesse rimanergli accanto fino alla morte, per poi provvedere alla sua sepoltura in una cappella di famiglia a quel punto già allestita nel corso di quella permanenza a Castelfranco. I cambiamenti intercorsi nella composizione del dipinto non devono, a mio avviso, necessariamente essere messi in relazione con la morte di Matteo, poiché la pala era comunque nata per ornare l'altare di una cappella dedicata alle sepolture di famiglia. Appaiono, infatti, del tutto compatibili con la prassi di modificare le composizioni in corso d'opera, alla quale certamente Giorgione non era estraneo. In questo modo si potrebbero coerentemente collocare nello stesso contesto sia l'esecuzione della pala all'anno 1500, sia la morte di Matteo Costanzo all'anno 1504, come indicato dalla lastra sepolcrale.

I dati emersi nel corso di questa ricerca potrebbero da ultimo contribuire a gettare qualche lume sulle figure dei due santi posti ai lati del trono della Vergine. Come è noto per quello in armatura si è da tempo supposta l'identificazione con Nicasio, santo legato alla Sicilia e dunque al territorio di provenienza del committente, Tuzio Costanzo, il quale, però, non ne fa mai menzione nel proprio testamento. Questa ipotesi è stata, infatti, formulata a partire dai colori dello stendardo, che risultano invertiti rispetto a quelli tradizionalmente associati a san Giorgio e corrispondenti, invece, alle insegne dell'ordine gerosolimitano, di cui fecero parte diversi membri della famiglia Costanzo.<sup>69</sup> Tuttavia, nel suggerire la possibilità che Giorgione abbia qui voluto raffigurare proprio san Nicasio, Jaynie Anderson ha forse insistito troppo sull'idea che questo santo in armatura non presenti alcun attributo tradizionale di san Giorgio. Ridolfi, ad esempio, non mostrò alcun dubbio nel riconoscerlo come tale, e così pure Vincenzo Coronelli, visitando la chiesa nel 1697, non ebbe alcuna esitazione nel menzionare come «pala di san Giorgio» il dipinto di Giorgione.<sup>70</sup> Lo stesso argomento potrebbe del resto essere utilizzato a sfavore dell'altra proposta, dal momento che le testimonianze figurative riferibili a san Nicasio rintracciabili nel contesto di maggiore pertinenza, ovvero in terra siciliana e in particolare nel paese di Caccamo, luogo in cui ebbe origine il suo culto, non mostrano evidenti analogie con il santo raffigurato da Giorgione.<sup>71</sup> Il culto di san Nicasio è legato alla peste, di cui non

68. Rimando al regesto nel quale si elencano tutti gli atti stipulati da Tuzio tra 1501 e 1504: Battilotti, Franco, 1978, p. 70.

69. Ipotesi formulata per prima da Anderson, 1973, pp. 295-296; poi anche da Bellinati, 1978.

70. Coronelli, 1697, I, p. 65.

71. Di Natale, 2001, p. 427. Ringrazio Giuseppe Fazio per i suggerimenti bibliografici e per le informazioni relative al culto di San Nicasio.



si trova alcun riferimento nella pala, e stando ai documenti rinvenuti dagli studiosi si sarebbe diffuso solo a partire dalla seconda metà del Cinquecento, non prima.<sup>72</sup>

Se volessimo valorizzare l'ipotesi secondo la quale l'identificazione dei santi raffigurati nella pala deve essere interpretata alla luce di particolari scelte devozionali dei Costanzo, si potrebbe aggiungere, pur con la dovuta cautela, che mentre di san Nicasio non è stata trovata alcuna traccia nei documenti di famiglia, esiste un riferimento, anche se piuttosto tardo, ad un particolare legame con san Francesco. Nel suo testamento del 1675, infatti, Tuzio III, dopo aver invocato, come consuetudine, la «benigna intercessione di Maria sempre Vergine» rivolge le sue pregherie a san Francesco e a sant'Antonio da Padova, definendoli «miei protettori». Tornando al santo in armatura, sembra più plausibile concludere, alla luce di quanto fin qui rilevato, che il committente intendesse omaggiare la figura di san Giorgio, la cui devozione era fortemente radicata nel territorio della pieve, come dimostra la presenza della chiesetta campestre a lui dedicata, che compare nelle visite pastorali a partire dal 1467. Si potrebbe infine lasciare aperta la possibilità di una ricercata ambiguità con l'iconografia di san Liberale, al quale il pittore avrebbe potuto alludere celando il dettaglio delle tre stelle poste sullo stendardo.

72. Venuti, 1762; La Rosa, in *Catalogo generale ragionato...*, 2008, vol. II, 2008, pp. 214-216.



# APPENDICE

## 1. TESTAMENTO DI TUZIO COSTANZO, 16 OTTOBRE 1510.

[c. 246r]: «Voglio che quando piacerà al mio Signor Altissimo levarmi de questo mundo, se io serò in queste parti de Italia, voglio che el corpo mio sia portado et seppelido in Castel Franco ne la gesia de San Liberale ne la nostra cappella dove è sepulto el corpo di Mattheo mio carissimo fiolo defuncto, cum quelle honesta pompa che parerà a ditti mei commissari, facendo nel muro di detta cappella un altro deposito over sepulchro de marmoro per el corpo mio».

[Archivio di Stato di Venezia, Notarile, Atti Giovan Francesco Del Pozzo, b. 762, c. 246; Anderson, 1973, p. 292; per la trascrizione integrale del documento: Battilotti, Franco, 1978, pp. 71-72; Settis, 2003, p. 35]

## 2. VISITA PASTORALE DEL VESCOVO GIORGIO CORNARO (1564-1577), 20 APRILE 1567.

[c. 500v]: «Altare Sancti Georgi non consecratum male tentum in cuius capella reperitur sepultura de familia illorum de Constantiis et nullos ad illud esse per legatum seu mansionaria».

[Archivio diocesano di Treviso, *Curia vescovile*, Visite pastorali, b. 5, fascicolo 4; Agnoletti, 1897-1898, p. 264; Liberali, 1976-1977, II p. 394: «non consecrato, maltenuto, con sepoltura nella cappella delle famiglie dei Costanzi senza legati o mansionerie»; Bellinati (1978, pp. 37 e nota 10 di p. 39): riprende la citazione di Liberali e precisa che il riferimento a questa visita pastorale non è stato incluso nell'articolo di Anderson (1973), la quale riteneva che la prima citazione risalisse al 1584; l'informazione viene successivamente corretta dalla studiosa (Anderson, 1996, p. 293); nella letteratura, tuttavia, si trova spesso il riferimento al 1584 come prima citazione dell'altare (vedi voce successiva)].

## 3. VISITA APOSTOLICA DI CESARE DE NORES, 30 LUGLIO 1584.

[c. 266r]: «est aliud altare sub titulo Sancti Georgii quod non est consecratum sed est satis decenter tentum».

[Anderson, 1973, pp. 293, 297 (nota 39); Bellinati, 1978, pp. 37, 39 (nota14); Anderson, 1996, p. 293 Zamperini, in Dal Pozzolo, Puppi (a cura di), 2009, p. 494, cat. 126; Finocchi Ghersi, 2012, p. 49].

## 4. VISITA PASTORALE PASTORALE DEL VESCOVO ALVISE MOLIN (1595-1604), 5 OTTOBRE 1603.

[c. 21r]: «Vidit altare maius sub invocationi Sancti

Liberalis, nec non altaria cetera videlicet: Pietatis, Sancti Georgii, Sancti Nicolai, Sancti Ioanni Baptistae et Sancta Caterine».

[c. 22v]: «Ordines illustrissimi et reverendissimi domini Alvitii Molini episcopi Tarvisini per ecclesia et altaribus Sancti Liberalis Castrifranchi relictos in visitatione dicte ecclesiae:

[...] che all'altare di San Giorgio sia dalla famiglia delli signori Costanti provvisto d'una palla nova, d'una lampada, di un par de candelieri, di tabella nova di gloria, et si allarghi et si slunghi per un palmo d'ogni canto la bradella, levandosi poi via la palla vecchia et gli angeli vecchi dall'altare, et sia tenuto detto altare governato et in ordine di tutto punto dalla detta famiglia di tempo in tempo».

[Archivio diocesano di Treviso, *Curia vescovile*, Visite pastorali, b. 10, vol. iv; Anderson, 1973, pp. 294, 297-298 (nota 46): la studiosa legge «essendo tenuto detto altare governato [...]»; Bellinati, 1978, p. 37; Pedrocco, 1978, pp. 13-14, 22 (doc. 5); Samadelli, Scardellato, 2003, p. 182; Caburlotto, Samadelli, 2004, p. 260; Trevisan, in Dal Pozzolo, Puppi (a cura di), 2009, pp. 402-403, cat. 20a: si segnala che lo studioso ha modificato la trascrizione precedentemente proposta da Anderson (1973), proponendo la lettura: «et sia tenuto detto altare governato [...]»; Zamperini, in Dal Pozzolo, Puppi (a cura di), 2009, p. 493, cat. 126].

## 5. VISITA PASTORALE DEL VESCOVO FRANCESCO GIUSTINIANI (1605-1623), 24-27 MAGGIO 1608.

[c. 103r]: «Vidit altare Sancti Georgii, non consecratum cui exstat legatum ducatorum sex possessum per reverendissimi plebanum Barbarella cum onere orandi pro anima testatoris et suorum parentum.

[c. 103v]: «Vi sono nella chiesa le infrascritte cappellanie: Santa Maria de Gavagnoli, possessa per il magnifico messer presbitero Bernardino de Zaghi con li obblighi nella tabella; la capellania di Santa Catterina possessa per il domino Flaminio Abbati et officata dal reverendissimo messer presbitero Giacomo Allabardi curato di Villasavio; la cappella di San Giovanni Battista nella quale è stato eletto dalla magnifica comunità di Castel Franco messer Girolamo Fachino, con gli obblighi come nella tabella; la capellania del Sacro Monte di Pietà possessa da messer presbitero Fabritio Piacentini con l'obblighi come nella tabella; il cappellano dell'altare di San Nicolò eletto dal Collegio delli nodari di Castel Franco con obbligo secondo la tabella; l'al-

tare delli magnifici Costantii al quale è un legato fatto da loro di celebrare una messa la settimana». [c. 105r]: «Decreti fatti da monsignor illustrissimo et reverendissimo Francesco Giustiniano vescovo di Trevigi nella visita delle chiese parrocchiali et altre di Castelfranco et primo nella chiesa di San Liberale pieve di dentro. Si indori la chiave del tabernacolo del Santissimo Sacramento; si compri una tazzetta d'argento per il battisterio; s'accomodi la pittura della palla dell'altare di Santa Caterina; si cuopri con tela cerata la pietra dell'altare della Pietà; l'altare di San Georgio sia provisto delli necessarii fulcimenti et ornamenti, delli quali del tutto manca, in termine di doi mesi, passato il qual tempo, et non essendo provisto, l'altare resti sospeso, si slonghi la bradella et si levi la banca che sta appoggiata al detto altare».

[Archivio diocesano di Treviso, *Curia vescovile*, Visite pastorali, b. 11].

6. PRIMA VISITA PASTORALE DEL VESCOVO VINCENZO GIUSTINIANI (1623-1633), 12 OTTOBRE 1632.

[c. 5r]: «Vidit altare Sancti Georgii herens parietis sacristie non videtur consecratum, habet iconam depictam a pictore strenuo, ac memorando memoriae digno, et nuncupato Zorzon di Castelfranco, sed ab antiquitate corosam. Mandavit in eo non celebrari sine lapide sacro.

[c. 6r] «Altare Sancti Georgii non est consecratus, indiget palla, et incipi reparare prout supra dictum est in visitatione ecclesie [...]».

[c. 7v] «Ordini lasciati da monsignor vescovo Vincenzo eccellentissimo vescovo di Treviso sulla parrocchiale di San Liberale di Castelfranco: che al battistero sia fatta una piramide conforme all'usanza della chiesa sopra il quale poi vi si ponga un padiglione di seta di colore pavonazzo che la fenestrella degli ogli santi sia foderata di dentro di panno di seta pavonazzo; che sia proveduto d'una tela cerata la pietra sacra dell'altar maggiore; che l'altar di San Giorgio rimanghi sospeso né si celebri sopra fino a tanto che non è proveduto d'una pietra sacra [...]».

[Archivio diocesano di Treviso, *Curia vescovile*, Visite pastorali, b. 13; Bordignon Favero, 2014-2015, pp. 189-190, 196: alla c. 6r lo studioso legge: «indiget palla et insigni reparatione»; non viene citato il riferimento alla c. 7v].

7. VISITA PASTORALE DEL VESCOVO SILVESTRO MOROSINI (1633-1639), 23 APRILE 1635.

[c. 169v]: «Vidit altarem Sancti Georgii cuius icona propterea quod est picta manu Zorzonis de Castrofranco pictoris celeberrimi difficilime potest reperiri qui eam resarciat et restauret in partibus

ubi est corrupta et deformata. Ordinavit eam omnino restaurari eo meliori modo quo poterit. Reliquit tamen altare suspensum prout ante erat, propterea quod nondum provisum fuit de petra sacra et alijs necessarijs, ordinando / [c. 170r] ut interim missa que semel in hebdomada celebrari debet a reverendo domino Marco Antonio Mantuano, iuxta legatum sex ducatorum ad hunc effectum relictum celebretur vel ad altare maius, vel ad altare Sanctissime Virginis de Assumptione».

[Archivio diocesano di Treviso, *Curia vescovile*, Visite pastorali, b. 13a; Anderson, 1973, pp. 294, 298 (nota 47); Pedrocco, 1978, pp. 13-14, 22 (doc. 6); Anderson, 1996, p. 293; Samadelli, Scardellato, 2003, p. 182; Caburlotto, Samadelli, 2004, pp. 260, 266; Trevisan, in Dal Pozzolo, Puppi (a cura di), 2009, pp. 402-403, cat. 20b: si segnala che lo studioso ha modificato in diversi punti la trascrizione proposta da Anderson (1973); Zamperini, in Dal Pozzolo, Puppi (a cura di), 2009, p. 493].

8. VISITA DEL VESCOVO MARCO MOROSINI (1639-1645), 17 MAGGIO 1643.

[c. 39v]: «Vidit altare Sancti Georgii cuius icona est valde corrosam; iussit in termine unius mensis resarciari aliquo prout meliori modo respectu picture manu excelentis artificis depicte, aliter quod illud remaneat suspensio, itaque minimum super illo sacrum fieri possit».

[c. 44v] «Ordini alla chiesa di San Liberale di Castelfranco: che sia dorata la chiave della tabernacolo; che sia provisto d'una tazzetta d'argento per il battisterio, et da quello allontanato il vaso da oglio et posto altrove in luogo nascosto; che quanto prima si provedi che il coperchio del medesimo battisterio resti ben chiuso et per sicurezza di quello, et per dentro vi possi penetrare alcun imondicia; che in termine d'un mese debbasi haver fatta aconciar et rinovar la pittura dell'altar di San Giorgio ove è corrosa e guasta in quella miglior maniera sia possibile altrimenti resti sospeso il medesimo altare, vel che non vi si possi celebrare supra [...]».

[Archivio diocesano di Treviso, *Curia vescovile*, Visite pastorali, b. 15, fascicolo 3; per la citazione alla c. 39v: Anderson, 1973, pp. 294, 298, nota 48; Pedrocco, 1978, pp. 13-14, 22 (doc. 7); Anderson, 1996, p. 293; Samadelli, Scardellato, 2003, p. 182; Caburlotto, Samadelli, 2004, p. 260; Trevisan, in Dal Pozzolo, Puppi (a cura di), 2009, pp. 402-403, cat. 20c].

9. PRIMA VISITA PASTORALE DEL VESCOVO GIOVANNI ANTONIO LUPI (1645-1668), 14 SETTEMBRE 1647.

[c. 350v]: «Visitavit altare domini Constantiis cum pictura insignis artificis nempe Zorzonis est

sufficienter instructum omnibus necessariis; iussit inseri in mensa petra sacra in termino unius mensis; aliter altare prefatum suspensum declarat». [Archivio diocesano di Treviso, *Curia vescovile*, Visite pastorali, b. 16].

10. SECONDA VISITA PASTORALE DEL VESCOVO GIOVANNI ANTONIO LUPI (1645-1668), 23 APRILE 1661.

[c. 337v]: «Vidit altare Sancti Nicola, cum illud Sancti Georgii».

[c. 339v]: «Quarta cappella di San Zorzi possessa dal pievano Francesco Mantuano, l'obbligo è di tutte le domeniche e ius delli Constanzi, sodisfà, la rendita è di ducatorum 10.

[c. 340v]: «Ordini per la chiesa di San Liberale. Sia di novo dorata la chiave del tabernacolo, sia provisto d'una borsa di seta di color pavonazzo per il vaso dell'oglio santo; la pietra sacra all'altar de San Zorzi sia portata piú avanti nella mensa che riuscirà piú sicura ai celebranti di sacrificar sopra di essa [...]».

[Archivio diocesano di Treviso, *Curia vescovile*, Visite pastorali, b. 17, fascicolo 5].

11. PRIMA VISITA PASTORALE DEL VESCOVO BARTOLOMEO GRADENIGO (1668-1682), 26 MAGGIO 1668.

[c. 60v]: «Visitavit altare Sancti Georgij, mandavit provideri de duobus candelabris, de pulvinariibus et tabelle evangelii, et pietra sacra reducatur propius ad partem anteriore versus celebrantem». [Archivio diocesano di Treviso, *Curia vescovile*, Visite pastorali, b. 19]

12. SECONDA VISITA PASTORALE DEL VESCOVO BARTOLOMEO GRADENIGO (1668-1682), 8 FEBBRAIO 1672.

[c. 24r]: «Ordini per la chiesa di San Liberale di Castelfranco / [c. 24v] all'altar maggiore si ripinga la croce piú bella, si levi l'aggiunta di legno all'avampetto, sii proveduto d'un pavione al tabernacolo [...]; all'altare del Gesù, si facci un libro, nel quale dai celebranti di volta in volta sii notato non solo la celebratione della messa, ma per qual mansionaria sii celebrata; all'altar dell'Assunta si rinovi l'indoratura della tavola delle secrete e di quella dell'evangelio; all'altar di San Giorgio si tiri avanti verso il celebrante la pietra sacra un palmo in circa; all'altar di Santa Caterina si rinovi l'ornamento della pala et si proveda di lampade altrimenti dopo sei mesi resti sospeso / [c. 25r] all'altare di Marco si porta un'altra tovaglia e si indori la tavoletta dell'evangelio; all'altar di San Giovanni Battista si rinovi l'indoratura delle tavole, tanto delle secrete quanto dell'evangelio e dell'altare

medemo dove fa bisogno si proveda di tovaglie, altrimenti dopo sei mesi resti sospeso; all'altare di San Nicolò, la terza tovaglia sopra la mensa resti sospesa, le altre due si mutino; s'aggiungi il confessorio vicino alla sacrestia».

[Archivio diocesano di Treviso, *Curia vescovile*, Visite pastorali, b. 20]

13. TESTAMENTO DI TUZIO COSTANZO III, 22 FEBBRAIO 1675.

In Dei eterni nomine. Amen. Anno ab incarnatione Domini Nostri Iesu Christi millesimo sexcentesimo septuagesimo sexto indictione decima quarta, de vero martis, decima ocatva mensis augusti. L'illustrissimo signor Tucio Costanzo quondam Mutio, sano Iddio gratia di mente, corpo et intelletto, essendo in casa di sua solita habitatione de contrà di San Vidal, ha alla presenza delli infrascritti testimoni presentato nelle mani di me Giulio Pincio nodaro veneto il presente suo testamento, scritto e sottoscritto da esso medemo pregandomi custodilo et occorrendo il caso pubblicarlo, acciò sii puntualmente eseguido, volendo, che questo solo vaglia da l. 6:4 per ducato/.

«22 febbraio 1675. Ridotto hormai per permissione di Iddio Signore, io Tutio Costanzo dottor dell'una, e l'altra legge all'età d'anni ottanta senza figlioli, e senza la consolazione da molto tempo da me bramata, come egli e ognuno sa di veder il signor Governator Alessandro mio nipote, solo sostegno della mia famiglia, maritato. Assolvo, essendo sano di mente et intelletto per grazia d'Iddio pensar all'anima mia, e disponer del mio picciol havere per aspettar poi la morte quanto piaccia a / S.D.M. mandarmela con quella remissione delle mie gravi colpe che per li meriti del preciosissimo sangue di Gesù Christo imploro che glenufesso medinate la benigna intercessione di Maria sempre Vergine che divoto imploro e da san Francesco e da sant'Antonio Padova miei protettori. Raccomando dunque al Santissimo Redentore l'anima mia e testando ordino: che quando dal corpo mio si disunisca, se questo seguirà in Venetia sia sepolto nella Chiesa delle Vergini di Cà Malipiero, dove sono sepolti i corpi di cinque mie sorelle della mia cara madre, Giovan Mattio, fu mio fratello, insieme con i corpi di molti di questa illustrissima casa, così avendo voluto i quondam illustrissimi signori Girolamo e Marcantonio, ultimi defonti della medema per amore; volissima congiunzione di sangue passato tra quella e la nostra casa sino dal tempo del quondam signor Giovanni Costanzo, quondam Tucio il Vecchio cavalier nostro autore, che fu marito della quondam signora Camilla Malipiero, che essendo stata per lo testamento della quondam

mia madre lasciata una mansioneria perpetua di messe, una alla settimana, da celebrarsi all'altar a piedi del quale è posto il monumento suddetto, come appare dal suddetto testamento, nelli atti del quondam Nodaro Camillo Pincio, questa intendo et ordino e voglio sia raddoppiata d'un'altra messa alla settimana in perpetuo, sí che ne sieno celebrate due per l'anima della medema mia madre e per la mia, e de nostri defonti, dovendo per occasione di ciò restare perpetuamente obbligati a tutti e cadauni miei beni, et gli heredi mei dell'entrate di quelli a contar ogn'anno nelle mani della piú vecchia madre di Ca' Malipiero s'attrovasse in ditto monasterio; et in mancanza di madre di questa casa nelle mani del monastero et della illustrissima et reverendissima madre abbadessa sarà pro tempore ducati trentasei [...] /.

In caso poi succedesse la mia morte fuori di Venetia, sotto Castel Franco o sotto Asolo, dove in occasione di pochi beni che sotto le vielle di Riese e San Vido possedo, e proprij di mia moglie sono solito ben spesso fermarmi, essendo in Castel Franco, nella chiesa di San Liberale della nostra casa una cappella con l'altar di San Giorgio, e con un monumento fatto far già tanti anni dal sopradetto signor Tutio Vecchio cavalier, con l'occasione della morte seguita in quella terra del quondam signor Mutio, fu suo figlio cavalier di Malta e commendatore, fu fratello del sopradetto signor Giovanni, come è espresso nel testamento di esso signor Tucio fatto in questa città l'anno 1610 [sic] nelli atti del quondam signor Nodaro Pincio; havendo io avuta sempre cura particolare del detto altare, che già pochi anni feci anco restaurare, voglio che il mio corpo sia nel monumento suddetto, con quella modestia che allo stato mio si conviene, et piacerà all'infra scritto mio erede, et alla mia cara consorte in particolare, dovendo in questo caso restar viva la sola mansioneria lasciata dalla quondam mia cara madre, per sicurezza della quale debbano restar sempre obbligati tutti, e cadauni miei beni, con l'obbligo de me sopraingionto a possessori di essi circa la consegna da farsi di anno in / anno di soli ducati vintiuno, perché di quelli ne siano dati quindici da quella illustrissima madre haverà l'incombenza, come ho ordinato al sacerdote eletto come sopra, e ducati sei restino a disposizione libera delle medema, come pure ho ordinato; et inoltre resti istituita una nuova mansioneria perpetua d'una messa in settimana da celebrarsi all'altar suddetto di San Giorgio per l'anima mia con elemosina di ducati quindici da l. 6:4 per ducato da essere sempre contadi al molto reverendo signor vicario di Riese, in ogni caso complesse a suo interesse officiar egli stesso la mansioneria medema, o pur in altro caso a quel reverendo resterà dal piú vecchio

della mia famiglia, o da mia consorte, o dal molto reverendo signor pievano di San Liberale, in mancanza dell'uno o l'altro di essi eletto, al quale aggravo di ducati quindici, come a quello dei ducati venti uno dovuti come ho detto alla Madre delle Vergini [...]. Nel giorno della mia morte, o pure dentro il termine di giorni quindici, voglio sieno fatte celebrar ottanta messe per l'anima mia all'altare alle Vergini, ovvero a quello di San Giorgio dove sarò stato sepolto [...]. Che perciò intendo, et ordino, che alle illustrissime madri delle Vergini et alli signori pievani di San Liberale di Castel Franco, e di San Mattio di Riese, sia subito seguita la mia morte consegnata una copia autentica di questo mio testamento, da esser posta e conservata nelle carte e scritture importanti del monastero e chiesa sopraddetta per la sicura perpetua ricordanza della mia disposizione, e per la inviolabil esecuzione di quella, incaricando di ciò particolarmente / la coscienza della dilettissima mia consorte. Alla stessa mia consorte che l'anno 1655 nel suo luoco posto in Villa di San Vido sotto Asolo, oppresso da gravissima infermità, con governo non solo caritatevole, ma incomparabile, certo mi ha preservato in vita, e stabilito in quella perfetta salute che grazie Dio Signore ho poi goduta, volendo ella seguita la mia morte risolversi di viver sola da vera gentildonna, senza piú maritarsi, come tante volte si è lasciata intendere voler far in tal caso, lasciò la metà di tutti e cadauni miei mobili di qual se sia sorte e conditione niuna accettata, oltre quelli tutti che al tempo della mia morte s'attrovasse nel suddetto suo luoco di San Vido, dovendo seguita la mia morte con la presenza di esso mio nipote, se si contenterà far fare un distinto inventario privato, et una stima poi i soggetti alla divisione quanto prima gli sarà comodo divider in due parti, et in caso perciò nascesse qualche difficoltà, che non credo, voglio che resti in libertà di essa mia consorte di elegersi quelli piú a lei piaceranno sin alla metà della stima [...].

[Archivio diocesano di Treviso, Castel Franco. Abbaziale, n. 12, 39c, s.n.; si segnala che il passo riportato da Anderson è tratto dal documento conservato all'Archivio di Stato di Venezia, Notarile, Testamenti di Giulio Pincio (senza indicazione della busta): cfr. Anderson, 1973, pp. 294, 298 (nota 49)].

#### 14. VISITA PASTORALE DI MONSIGNOR AUGUSTO ZACCO (1723-1739), 22 APRILE 1725.

[c. 379v]: «Siano provvedute di tela cerata le pietre sacre degli altari di San Giorgio, del Santissimo Nome di Gesù [...].»

[cedola incollata alla c. 379v]: «S'aggiunge alli infrascritti: sia fatta una fodera di tavole di lare-

se alla palla di San Giorgio e una coltrina di tela grossa e fissa sopra la finestra laterale per difender detta pala dal sole, che la danneggia, finché poi fatta a Dio piacendo la chiesa nuova doverà la commessaria che n'ha l'incombenza fabricarvi un altare proprio e decente e frattanto doveranno esser depositate ogni anno sopra il Sacro Monte di Pietà ducati 20 a questo effetto».

[c. 382r] Coram illustrissimo et reverendissimo domino domino Augusto archiepiscopo Zacco Dei et apostolicae sedis gratia episcopo Tarvisino comparuit admodum reverendus dominus Bartholomeus abbas Superchi nomine proprio et tamquam procurator admodum reverendi domini Petri Festi archiepiscopi de Villa Riese, uti duo commissarii testamentarii et administratores duarum partium equalium hereditatis et bonorum quondam illustrissimi Tutij Costanzo, et habita notitia cuiusdem venerabilis decreti dominationi suae illustrissimae et reverendissimae occasione visitationis ecclesiae parochialis Sancti Liberalis de Castrofranco emanati sub die 22 aprilis proxime preteriti precipientis reparationem, preservationem ac novam constructionem altaris seu capelle Sancti Georgii de ratione dicti testatoris siti seu situm in ecclesia prefata quatenus etc., expensis commissariis cui incumbit onus providendi et quod interim depositentur quolibet anno supra Sanctum Montem Pietatis ducati viginti, ad effectum noviter construendi dictum altare, seu cappellam et prout in decreto ipso ad quod supplicat humiliter admodum reverendus dominus Bartholomeus abbas Superchi commissarius ut supra nomine et tamquam procurator admodum reverendi domini Petri Festi secundi commissarii prout ex mandato procuratorio quod etc. ad evitandas confusiones et subterfugia quorumcumque per dominationem suam illustrissimam et reverendissimam declarari praecipique et committi quatenus etc. altare prefatum seu capella Sancti Georgii in dicta ecclesia Sancti Liberalis siti reparari, preservari ac construi de novo debeat quatenus etc. ac quancumque opus fuerit expensis tantum ac de redditibus / [c. 382v] tertiae partis hereditatis seu bonorum a testatore assignatis predicto altari Sancti Georgii [...]».

[Archivio diocesano di Treviso, *Curia vescovile*, Visite pastorali, b. 25; per il secondo riferimento si veda inoltre: Anderson, 1973, pp. 294, 297 (nota 36); Anderson, 1996, p. 293; Zamperini, in Dal Pozzolo, Puppi (a cura di), 2009, p. 493, cat. 126; Finocchi Ghersi, 2012, p. 49].

[c. 137]: «[...] Nella prima cappella detta di San Giorgio, evvi la Tavola di Nostra Donna col Bambinetto Gesù nelle braccia, et a basso nel lato destro san Giorgio e nel sinistro san Francesco, elaborato dal prezioso e non mai abbastanza commendato pennello di Giorgio Barbarella Cittadino di Castelfranco, l'inventore della tenerezza del dipingere per la sua gran Virtù, e nobiltà di costumi, comunemente detto Giorgione. Questa tavola fu dipinta da esso Giorgione per commissione di Tuzio Costanzo, figlio di Muzio Ammiraglio e Viceré di Cipro, quell'era Condottiere di gente d'arme per la Santissima Repubblica et accusato in Castelfranco. Dicesi che Giorgio nella figura di san Giorgio egli stesso si ritrasse, et in quella di san Francesco riportasse l'effigie di un suo fratello, basta che vi espresse qualunque cosa con naturale maniera, dimostrando l'ardire nell'invitto cavaliere et la pietà nel serafico santo. Questa medesima tavola col progresso del tempo rimase alquanto danneggiata dall'ingiuria del tempo, onde dopo due secoli, cioè nel 1674 Tuzio Costanzo che n'era padrone la fece gentilmente accomodare nella parte più inferiore da Pietro Vecchia Veneto, assai pratico in tale facende et da Melchioro Melchiorio mio Padre, quale senza ponervi pennello ma solamente col nettarla et accattarvi certi fogli sollevati la resero mirabilmente nel primiero stato, ma col progresso del tempo ritornò ancora in mal stato nel manto della Beata Vergine. [...] Evvi pure la detta cappella dipinta in fresco, nel mezo della quale apparisce il Redentore in atto di benedire et simboleggiati in quattro altri tondi li Evangelisti, con arabeschi d'intorno ad uso di que tempi, che dicesi il tutto esser di man dello stesso Giorgione. [Melchioro, 1724-1735; Anderson, 1973, pp. 292, 297 (nota 33); Zamperini, in Dal Pozzolo, Puppi (a cura di), 2009, p. 493; Finocchi Ghersi, 2012, pp. 49, 65 (note 6 e 8); Bordignon Favero, 2014-2015, p. 191].

16. VISITA PASTORALE DEL VESCOVO BENEDETTO DE LUCA (1739-1750), 6-7 MAGGIO 1745.

[c. 192r]: «Altare Sancti Georgii, ubi extat obligatio [...] unam missam per hebdomadam, que obligatio vocatur legatum Tutii Constanzi».

[Archivio diocesano di Treviso, *Curia vescovile*, Visite pastorali, b. 27, vol. 1].

15. NADAL MELCHIORI, *NOTA DELLE PITTURE SCELTE, E MEDIOCRI, VECCHIE, E NUOVE, CHE SONO IN QUESTA CHIESA*, 1724-1735.





# TAVOLE



1. GIOVANNI BELLINI, *Madonna in trono con il Bambino, due angeli musicanti, sant'Agostino e san Marco che presenta il doge Agostino Barbarigo ("Paliotto Barbarigo")* (particolare), 1488, Murano (Venezia), Chiesa di San Pietro Martire, tela, cm 200 x 320.



2. GIOVANNI BELLINI, *Madonna in trono con il Bambino, due angeli musicanti, sant'Agostino e san Marco che presenta il doge Agostino Barbarigo ("Paliotto Barbarigo")* (particolare), 1488, Murano (Venezia), Chiesa di San Pietro Martire, tela, cm 200 x 320.





3. GIOVANNI BELLINI, *Madonna in trono con il Bambino, due angeli musicanti, sant'Agostino e san Marco che presenta il doge Agostino Barbarigo ("Paliotto Barbarigo")* (particolare), 1488, Murano (Venezia), Chiesa di San Pietro Martire, tela, cm 200 x 320.



4. GIOVANNI BELLINI, *Madonna del prato* (particolare), c. 1495-1500, Londra, The National Gallery, inv. n. NG599, tavola, cm 67,3 x 86,4.



5. GIOVANNI BELLINI, *Madonna con il Bambino* ("Madonna della tenda rossa"), c. 1488-1490, New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, inv. n. 08.183.1, tavola, cm 88,9 x 71,1.

6. GIOVANNI BELLINI, *Madonna del prato*, c. 1495-1500, Londra, The National Gallery, inv. n. NG599, tavola, cm 67,3 x 86,4.

7. GIOVANNI BELLINI, *Madonna con il Bambino tra san Giovanni Battista e una santa* ("Sacra Conversazione Giovanelli"), c. 1498-1500, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 881, tavola, cm 54 x 76.





6.



7.



8. GIOVANNI BELLINI, *Madonna del prato* (particolare), c. 1495-1500, Londra, The National Gallery, inv. n. NG599, tavola, cm 67,3 x 86,4.



9. GIOVANNI BELLINI, *Madonna con il Bambino tra san Giovanni Battista e una santa* ("Sacra Conversazione Giovanelli") (particolare), c. 1498-1500, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 881, tavola, cm 54 x 76.





10.



11.

10. GIOVANNI BELLINI, *Allegoria sacra*, c. 1490, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 903, tavola, cm 73 x 119.

11. GIOVANNI BELLINI, *La Prudenza (Vanagloria)*, c. 1490, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 595 (parte delle *Quattro Allegorie* del "restelo" di Vincenzo Catena), tavola di faggio, con uno strato di noce, cm 34,5 x 21.

12. CIMA DA CONEGLIANO, *Battesimo di Cristo*, 1492-1494, Venezia, Chiesa di San Giovanni in Bragora, tavola, cm 350 x 210.





13. GIORGIONE, *Adorazione dei pastori* ("Natività Allendale"), c. 1499, Washington (D.C.), National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. n. 1939.1.289, tavola, cm 90,8 x 110,5.

14. CIMA DA CONEGLIANO, *Adorazione dei pastori*, c. 1509-1510, Venezia, Chiesa di Santa Maria del Carmelo, detta dei Carmini, tavola, cm 300 x 185.







15. CIMA DA CONEGLIANO, *Madonna con il Bambino*, c. 1514-1517, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. n. sk-A-1219, tela, cm 83 x 68.





16. CIMA DA CONEGLIANO, *Madonna con il Bambino*, c. 1510-1513, Ubicazione sconosciuta.



17. VITTORE CARPACCIO, *Arrivo degli ambasciatori inglesi* (particolare), c. 1497, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 572 (dal ciclo con le *Storie di sant'Orsola*), tela, cm 275 x 589.





18. GIORGIONE, *Omaggio al poeta*, c. 1494-1495, Londra, The National Gallery, inv. n. NG1173, tavola, cm 59,7 x 48,9.



19. GIORGIONE, *Omaggio al poeta* (particolare), c. 1494-1495. Londra, The National Gallery, inv. n. NG1173, tavola, cm 59,7 x 48,9.



20. HIERONYMUS BOSCH, *Martirio di santa Wilgeforte* (particolare, dal pannello centrale del trittico dedicato alla santa; prima del restauro 2015), c. 1494-1495. Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 76109, tavola di quercia, cm 105,2 x 62,7.





21. GIAMPIETRO SILVIO, *Compianto sul Cristo morto* (particolare), c. 1519-1520, Padova, Museo Civico degli Eremitani, inv. n. 615 (dalla galleria abbaziale di Santa Giustina), tela, cm 198 x 155.



22. GIORGIONE E PITTORE ANONIMO, *Giudizio di Salomone* (particolare), c. 1495-1496, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 947, tavola, cm 89 x 72.



23. GIORGIONE, *Omaggio al poeta* (particolare), c. 1494-1495, Londra, The National Gallery, inv. n. NG1173, tavola, cm 59,7 x 48,9.





24. GIORGIONE, *Adorazione dei magi* (particolare), c. 1496-1497, Londra, The National Gallery, inv. NG1160, tavola, cm 29,8 x 81,3.



25. GIORGIONE, *Mosè alla prova del fuoco*, c. 1495-1496, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 945, tavola, cm 89 x 72.





26. GIORGIONE E PITTORE ANONIMO, *Giudizio di Salomone*, c. 1495-1496, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 947, tavola, cm 89 x 72.



27. PERUGINO, *Madonna col Bambino in gloria e i santi Giovanni Evangelista, Apollonia, Caterina d'Alessandria e Michele Arcangelo* (particolare), c. 1498-1500, Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. n. 579 (dalla cappella Scarani della chiesa di San Giovanni in Monte a Bologna), tavola, cm 273 x 211.





28. GIORGIONE, *Mosè alla prova del fuoco* (particolare), c. 1495-1496, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 945, tavola, cm 89 x 72.



29. PERUGINO, *Adorazione dei magi*, c. 1496-1500, Rouen, Musée des Beaux-Arts, inv. 1803-33 (dalla predella del polittico di San Pietro a Perugia), tavola, cm 32 x 59,5.



30. GIORGIONE, *Adorazione dei magi*, c. 1496-1497, Londra, The National Gallery, inv. NG1160, tavola, cm 29,8 x 81,3.





31. GIORGIONE, *Omaggio al poeta* (particolare), c. 1494-1495, Londra, The National Gallery, inv. n. NG1173, tavola, cm 59,7 x 48,9.



32. GIORGIONE, *Mosè alla prova del fuoco* (particolare), c. 1495-1496, Firenze Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 945, tavola, cm 89 x 72.





33. GIORGIONE, *Mosè alla prova del fuoco* (particolare), c. 1495-1496, Firenze Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 945, tavola, cm 89 x 72.



34. ALBRECHT DÜRER, *Ercole al bivio*, c. 1498, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 4676, mm 374 x 245.



35. ALBRECHT DÜRER, *Morte di Orfeo*, 1494, penna e inchiostro bruno, Amburgo, Kunsthalle, Graphische Sammlung, inv. 23006, mm 289 x 225.







37. GIORGIONE, *Madonna con il Bambino e san Giuseppe* ("Sacra Famiglia Benson"), c. 1496-1497, Washington (D.C.), National Gallery of Art, inv. n. 1952.2.8, cm 37,3 x 45,6.



38. ALBRECHT DÜRER, *Madonna con la libellula*, c. 1495, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. E,4.50, mm 238 x 186.



39. MARTIN SCHONGAUER, *Madonna con il Bambino*, c. 1475-1480, Vienna, Albertina, Graphische Sammlung, inv. n. DG1926/1472, mm 118 x 84.





40. GIORGIO, *Adorazione dei pastori* ("Natività Allendale") (particolare), c. 1499, Washington (D.C.), National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. n. 1939.1.289, tavola, cm 90,8 x 110,5.



41. DAVID II TENIERS DA GIORGIONE, *Ritrovamento di Paride*, c. 1650-1655, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. n. 12206, tavola, cm 23 x 31,5.



42. GIORGIONE, *Tramonto*, c. 1498-1499, Londra, The National Gallery, inv. n. NG6307, tela, cm 73,3 x 91,4.



43. DAVID II TENIERS DA GIORGIONE, *Ritrovamento di Paride* (particolare), c. 1650-1655, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. n. 12206, tavola, cm 23 x 31,5.



44. GIORGIONE, *Tramonto* (particolare), c. 1498-1499, Londra, The National Gallery, inv. n. NG6307, tela, cm 73,3 x 91,4.





45. DAVID II TENIERS DA GIORGIONE, *Ritrovamento di Paride* (particolare), c. 1650-1655, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. n. 12206, tavola, cm 23 x 31,5.



46. GIORGIONE, *Giuditta*, c. 1498, San Pietroburgo, Museo Statale dell'Ermitage, inv. n. 95, tavola (trasferita su tela), cm 144 x 68.

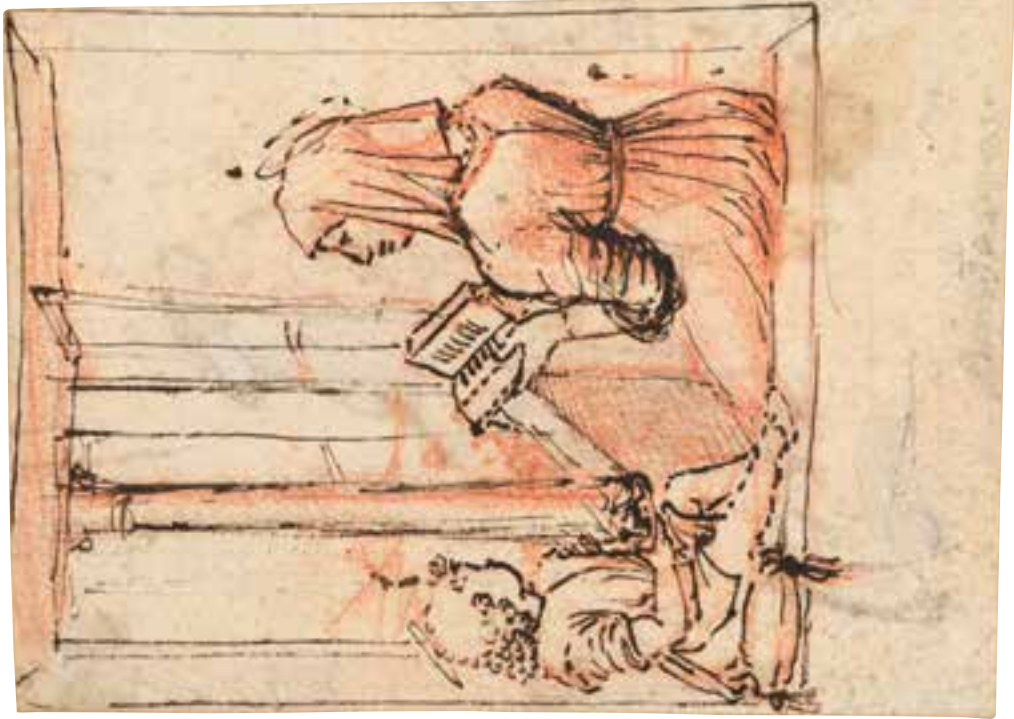




47. MARTIN SCHONGAUER, *Madonna con il Bambino e un pappagallo*, c. 1470-1475, Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. n. 10-1885, mm 155 x 107.



48. HANS BURGMAYER, *Madonna con il Bambino*, c. 1502-1504, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. n. 1845.0809.634, mm 217 x 157.



49. VITTORE CARPACCIO, *Studio per una Madonna leggente con il Bambino (recto)*, c. 1497, Londra, The Courtauld Gallery, inv. n. D.1978.PG.82, penna e inchiostro bruno, matita rossa, acquerellature, mm 94 x 128.



50. GIORGIONE, *Madonna con il Bambino ("Tallard Madonna")*, c. 1498, Oxford, Ashmolean Museum, inv. n. WA1949.222, tavola, cm 76,7 x 60,2.





51. GIORGIONE, *Sacra conversazione*, c. 1499-1500, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 70, tavola, cm 51 x 81.



52. GIORGIONE, *Madonna con il Bambino ("Tallard Madonna")* (particolare), c. 1498, Oxford, Ashmolean Museum, inv. n. WA1949.222, tavola, cm 76,7 x 60,2.



53. GIORGIONE, *Adorazione dei pastori ("Natività Allendale")* (particolare), c. 1499, Washington (D.C.), National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. n. 1939.1.289, tavola, cm 90,8 x 110,5.





54. ALBRECHT DÜRER, *Madonna con la libellula* (particolare), c. 1495, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. E,4.50, mm 238 x 186.





55. GIORGIONE, *Adorazione dei pastori* (“*Natività Allendale*”) (particolare), c. 1499, Washington (D.C.), National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. n. 1939.1.289, tavola, cm 90,8 x 110,5.



56. GIORGIONE, *Adorazione dei pastori* ("Natività Allendale") (particolare), c. 1499, Washington (D.C.), National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. n. 1939.1.289, tavola, cm 90,8 x 110,5.



57. GIORGIONE, *Madonna con il Bambino tra san Francesco e san Giorgio* ("Pala di Castelfranco") (particolare), c. 1500, Castelfranco Veneto (TV), Duomo di Santa Maria Assunta e San Liberale, tavola, cm 200,5 x 144,5.





58. PERUGINO, *Compianto su Cristo morto*, 1495, Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, inv. 1912, n. 164, tavola, cm 220 x 195.



59. PERUGINO, *Madonna con il Bambino tra i santi Lorenzo, Ludovico di Tolosa, Ercolano e Costanzo* ("Pala dei Decemviri"), c. 1495-1496, Roma, Pinacoteca Vaticana, inv. n. 40317 (dalla cappella del Palazzo dei Priori a Perugia), tavola, cm 193 x 165.





60. PERUGINO, *Compianto su Cristo morto* (particolare), 1495, Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, inv. 1912, n. 164, tavola, cm 220 x 195.



61. PERUGINO, *Madonna con il Bambino tra i santi Lorenzo, Ludovico di Tolosa, Ercolano e Costanzo* ("Pala dei Decemviri") (particolare), c. 1495-1496, Roma, Pinacoteca Vaticana, inv. n. 40317 (dalla cappella del Palazzo dei Priori a Perugia), tavola, cm 193 x 165.





62. ANONIMO DA PERUGINO, *Cristo morto tra san Giuseppe di Arimatea e san Nicodemo*, c. 1510-1520, Esztergom, Museo di arte cristiana, inv. n. 55.213, cm 60,5 x 50,5.

63. ANONIMO DA PERUGINO, *Cristo morto con san Giuseppe di Arimatea*, c. 1500-1510, Stoccolma, Nationalmuseum, inv. n. NM10/1863, matita rossa, mm 158 x 110.





64. PERUGINO, *Cristo morto tra san Giuseppe di Arimatea e san Nicodemo*, c. 1497, Williamstown, Clark Art Institute, inv. n. 1955.947, tavola, cm 92,6 x 71,8.



65. GIOVANNI BELLINI, *Compianto su Cristo morto*, c. 1490-1495, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 943, tempera su tavola, cm 74 x 118.





66. PERUGINO, *Cristo morto tra san Giuseppe di Arimatea e san Nicodemo* (particolare), c. 1497, Williamstown, Clark Art Institute, inv. n. 1955.947, tavola, cm 92.6 x 71.8.



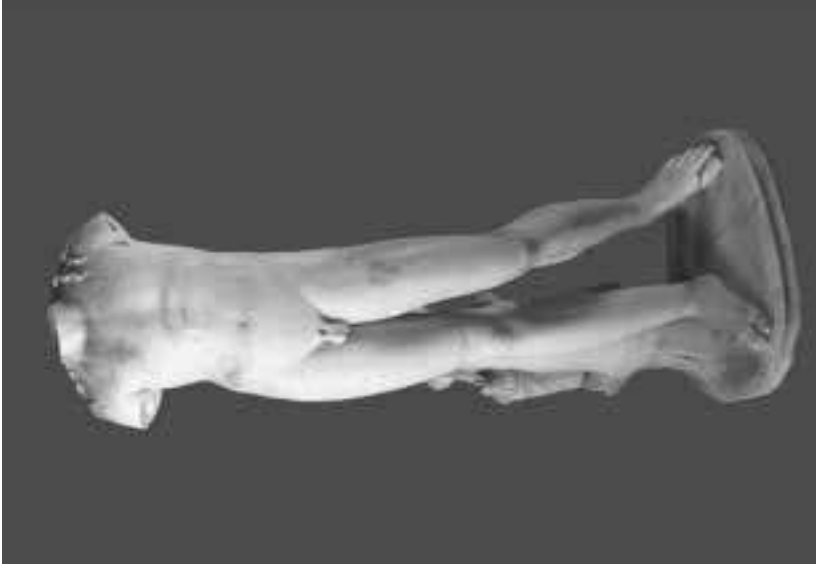
67. PERUGINO, *Pietà* (particolare, dalla lunetta della pala di Durante), c. 1497, Fano, Chiesa di Santa Maria Nuova, tavola, cm 150x250.



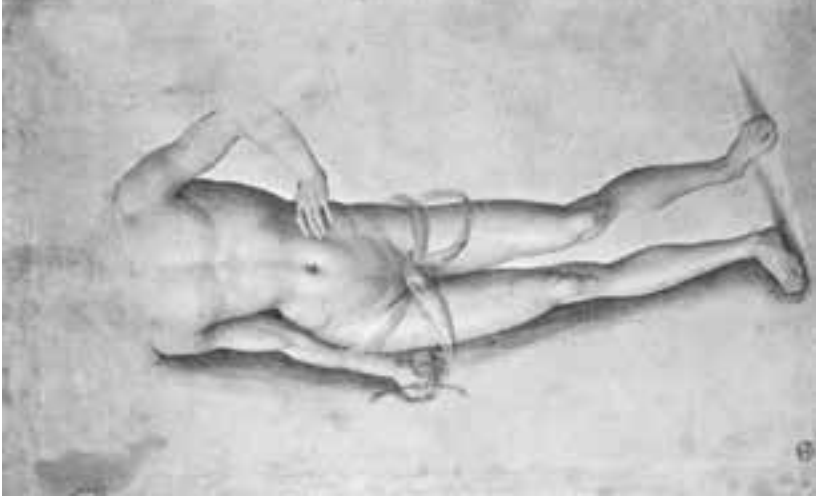
68. PERUGINO, *Santa Maria Maddalena*, c. 1498-1500, Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, inv. 1912 n. 42, tavola, cm 47,5 x 34,3.



69. PERUGINO, *Cristo morto tra san Giuseppe di Arimatea e san Nicodemo* (particolare), c. 1497, Williamstown, Clark Art Institute, inv. n. 1955.947, tavola, cm 92,6 x 71,8.



70. ARTE TARDO-ELLENISTICA (COPIA DA PRASSITELE?), *Apollo*, II secolo a.C., Venezia, Museo Archeologico Nazionale, inv. 225, h cm 77.



71. PERUGINO, *Giovane nudo in piedi visto di fronte*, c. 1495-1497, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. n. 126E, punta metallica, acquerellature marroni, biacca, carta bianca, mm 386 x 232.



72. DAVID II TENIERS DA GIORGIONE, *Ritrovamento di Paride* (particolare), 1650-1655, Bruxelles, Musée Royaux, inv. n. 12206, tavola, cm 23 x 31,5.





73.



74.

73. ARTE TARDO-ELLENISTICA, *Venere pudica semipanneggiata*, seconda metà del II secolo a.C., Venezia, Museo Archeologico Nazionale, inv. 61, h cm 111.

74. GIORGIONE, *Giuditta*, c. 1498, San Pietroburgo, Museo Statale dell'Ermitage, tavola (trasferita su tela), inv. n. 95, cm 144 x 68.





75. GIORGIONE, *Giuditta* (particolare), c. 1498, San Pietroburgo, Museo Statale dell'Ermitage, inv. n. 95, tavola (trasferita su tela), cm 144 x 68.



76. GIOVANNI AGOSTINO DA LODI, *Lavanda dei piedi* (particolare), 1500, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 90, tavola, cm 132 x 111.



77. ANONIMO, *Pianta della chiesa antica di San Liberale*, prima metà del XVIII secolo, Castelfranco Veneto (TV), Biblioteca Comunale, Miscellanea Mappe, n. 41.

78. GIORGIONE, *Madonna con il Bambino tra san Francesco e san Giorgio ("Pala di Castelfranco")*, c. 1500, Castelfranco Veneto (TV), Duomo di Santa Maria Assunta e San Liberale, tavola, cm 200,5 x 144,5.







79. GIOVAN GIORGIO LASCARIS, DETTO PIRGOTELE (ATTRIBUITO), *Lastra tombale di Matteo Costanzo*, 1504, Castelfranco Veneto (TV), Duomo di Santa Maria Assunta e San Liberale, cm 209 x 103.



# BIBLIOGRAFIA

## FONTI DOCUMENTARIE E MANOSCRITTE

- sec. XV - sec. XVIII ARCHIVIO DIOCESANO DI TREVISO, *Volumina Actorum*, n. 22.
- sec. XV - sec. XVIII ARCHIVIO DIOCESANO DI TREVISO, *Curia vescovile*, Visite pastorali, bb. 1-27.
- sec. XV - sec. XVII ARCHIVIO DI STATO DI VENEZIA, *Provveditori al Sal*, Notatori (1482-1633).
- sec. XV - sec. XVII ARCHIVIO DI STATO DI VENEZIA, *Capi del Consiglio di Dieci*, Lettere (dispacci) di Ambasciatori, bb. 1-8.
- 1521-1543 MARCANTONIO MICHIEL, *Notizia d'opere di disegno*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. xi, 67 (= coll. 7351, ol. Ap. Zeno 346) [ed. cons. a cura di THEODOR VON FRIMMEL, Vienna, 1888, q.v.].
- sec. XVI ARCHIVIO DELLA CURIA VESCOVILE DI PADOVA, *Visite apostoliche*, Cesare De Nores, b. 1.
- sec. XVI MARCO BARBARO, *Discendenze patrizie*, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, mss. Cicogna 2498-2504.
- sec. XVI MARCO BARBARO, *Arbori de patritii veneti*, Venezia, Archivio di Stato, Miscellanea Codici I, Storia veneta.
- sec. XVII - sec. XVIII GIROLAMO ALESSANDRO CAPPELLARI, *Il Campidoglio Veneto*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. vii 15-18 (= 8304-8307).
- 1724-1735 NADAL MELCHIORI, *Catalogo storico cronologico, cioè copiosa raccolta che contiene l'origine di Castelfranco*, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. Gradenigo Dolfin 205, 1724-1735, cc. 1r-167v.
- sec. XVIII BIBLIOTECA COMUNALE DI CASTELFRANCO VENETO, *Miscellanea mappe*.
- sec. XIX BIBLIOTECA DEL MUSEO CORRER, VENEZIA, MS. P.D. C 596.
- 1888 GIUSEPPE TASSINI, *Cittadini veneziani*, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. P. D. C 4/2.

## TESTI A STAMPA

- 1480 c. THEOCRITUS, *Idyllia; Hesiodus Opera et dies*, Bonus Accursius, Milano, c. 1480.
- 1496 THEOCRITUS, *Theocriti Eclogae triginta. Genus Theocriti et de inventione bucolicorum. Catonis Romani sententiae paraeneticae distichi. Sententiae septem sapientum. De invidia. Theognidis sententiae elegiacae. Sententiae monostichi per capita ex variis poetis. Aureo carmina Pythagorae. Phocylidae Poema admonitorium. Carmina Sibyllae erythraeae de Christo Jesu Domino nostro. Differentia vocis. Hesiodi Theogonia. Ejusdem Scutum Herculis. Ejusdem Georgicon libri duo*, Venetiis, Aldi Manucii Romanus, february 1495.
- 1504 IACOBO SANNAZARO, *Arcadia del Sannazaro tutta fornita et tratta emendatissima dal suo originale*, In Napoli, per maestro Sigismundo Mayr, 1504 del mese di marzo [ed. cons. a cura di Carlo Vecce, Roma, 2013, q.v.].

- 1515 THEOCRITUS, *Theokritou Boukolika*, Florentiae, impressa in aedibus Philippi Iuntae, die X Ianuarii 1515.
- 1516 THEOCRITUS, *Tade enestin, ente garou se biblo. Theokritou eidyllia, ex kai triakonta. Tou autou epigrammata ennea kai deka* [...], [Roma], Zachariou Kalliergou tou kretos, Ianuariou 1516.
- 1525 PIETRO BEMBO, *Prose di m. Pietro Bembo, nelle quali si ragiona della volgar lingua scritte al cardinale de Medici che poi è stato creato a sommo pontefice et detto papa Clemente settimo divise in tre libri*, Impresse in Vinegia per Giovan Tacuino nel mese di settembre 1525 [ed. cons. a cura di CLAUDIO VELA, Bologna, 2001, q.v.].
- 1550 GIORGIO VASARI, *Le vite de' piú eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori, italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: descritte in lingua Toscana, da Giorgio Vasari, Pittore Aretino. Con una sua utile & necessaria introduzione a le arti loro*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1550 [1ª ed.; 2ª ed., 3 voll., Firenze, 1568, q.v.] [ed. BETTARINI, BAROCCHI: *Le vite de' piú eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di ROSANNA BETTARINI, commento secolare a cura di PAOLA BAROCCHI, 6 voll. di testo, 3 di commento e 2 di indice finora pubblicati, Firenze, 1966-1997; ed. BELLOSI, ROSSI: *“Le vite de' piú eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri”*, nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze, 1550, a cura di LUCIANO BELLOSI e ALDO ROSSI, presentazione di GIOVANNI PREVITALI, “I millenni”, Torino, 1986].
- 1568 GIORGIO VASARI, a) *Le vite de' piú eccellenti pittori, scultori, et architettori, Scritte, e di nuovo Ampliate da M. Giorgio Vasari Pit. et Archit. Aretino, co' ritratti loro Et con le nuove vite dal 1550 insino al 1567 Con Tavole copiosissime De' nomi, Dell'opere, E de' luoghi ov'elle sono*; b) *Le Vite de' piú eccellenti pittori, scultori, e architettori, Scritte da M. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, Di Nuovo dal Medesimo Riviste Et Ampliate con i ritratti loro Et con l'aggiunta delle Vite de' vivi, & de' morti Dall'anno 1550. infino al 1567*, Firenze, Giunti, 3 voll., 1568 [2ª ed. (per il fenomeno dei due frontespizi della stessa edizione vedi la *Premessa* di Rosanna Bettarini nel primo volume, serie *Testo*, della ried. citata piú sotto, pp. xx-xxx); 1ª ed.: 2 voll., Firenze, 1550, q.v.] [ed. a cura di GAETANO MILANESI, 9 voll., Firenze, 1875-1885 (ultima ristampa 1906); ed. a cura di BETTARINI, BAROCCHI: *Le vite de' piú eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di ROSANNA BETTARINI, commento secolare a cura di PAOLA BAROCCHI, 6 voll. di testo, 3 di commento e 2 di indice finora pubblicati, Firenze, 1966-1997].
- 1581 FRANCESCO SANSOVINO, *Venetia città nobilissima, et singolare, descritta in XIII. libri da m. Francesco Sansovino. Cronico particolare delle cose fatte da i veneti dal principio della città fino all'anno 1581*, Venezia, Giacomo Sansovino [ma, in fine: «appresso Domenico Farri»], 1581 [ristampa anastatica con premessa di ADRIANO PROSPERI, Bergamo, 2002].
- 1582 FRANCESCO SANSOVINO, *Della origine et de' fatti delle Famiglie illustri d'Italia*, in Vinegia, presso Altobello Salicato, 1582.
- 1648 CARLO RIDOLFI, *Delle Maraviglie dell'Arte, ovvero delle Vite degl'illustri pittori veneti e dello Stato, descritte dal Cavalier Carlo Ridolfi*, 2 parti, Venezia, 1648 [ed. cons. a cura di DETLEV VON HADELN, 2 voll., Berlino, 1914-1924].
- 1660 MARCO BOSCHINI, *La Carta del Navegar Pitoresco. Dialogo Tra un Senator venezian deletante, e un professor de Pitura, soto nome d'Ecelenza e de Compare* [...], Venezia, 1660 [ed. a cura di ANNA PALLUCCHINI, “Civiltà veneziana. Fonti e Testi. VII. Serie Prima, 4”, Venezia-Roma, 1966].
- 1697 VINCENZO MARIA CORONELLI, *Viaggi del Coronelli, parte prima, consecrati all'illustrissimo ed eccellentissimo signore conte Lazzaro Ferro di gloriosa memoria, e presentati all'illustrissimo ed eccellentissimo signore conte Giovanni di lui fratello, patriti veneti*, In Venetia per Giovan Battista Tramontino, 1697.
- 1762 VINCENZO VENUTI, *Dell'Esistenza, Professione e Culto di san Nicasio Martire, Discorso Storico-Critico del Sacerdote D. Vincenzo Venuti Palermitano*, in «Opuscoli di autori siciliani», VII, 1762, pp. 1-90.

- 1787 GIOVANNI DIONISI CAPITANIO, *Sommario di memorie, ossia descrizione succinta delli quadri esistenti nella veneranda Scola Grande di San Giovanni Evangelista ed annessa Chiesa con li nomi dei loro pittori*, Venezia, 1787.
- 1803-1812 ANTOINE-AUGUSTIN RENOUARD, *Annales de l'imprimerie des Aldes, ou Histoire des trois Manuce et de leurs Éditions*, 3 tome, Paris 1803-1812.
- 1821-1822 ANTONIO QUADRI, *Otto giorni a Venezia*, 2 voll., I: *Oggetti principali da vedersi nella città di Venezia e nelle isole adiacenti distribuiti in otto giornate*, II: *Compendio della storia Veneta diviso in otto epoche dalla origine di Venezia nell'anno 421 sino alla caduta della Repubblica nell'anno 1797*, Per Francesco Andreola, Venezia, 1821-1822.
- 1824-1853 EMMANUELE ANTONIO CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate da Emmanuele Antonio Cigogna cittadino veneto*, 6 voll. in 26 fascicoli, Venezia, 1824-1853, I (1-4): 1824, II (5-8): 1827; III (9-12): 1830; IV (13-16): 1834; V (17-20): 1842; VI (21-26): 1853 [nel fasc. 25: *Correzioni e giunte ai volumi I. II. III. IV. V e al presente volume VI*, nel 26: *Correzioni e giunte finali a tutti li sei volumi e Indice generale dell'ultimo volume*] [ed. cons., Bologna, 1982-1983].
- 1838 GIUSEPPE DEFENDI, *Il Sepolcro di Cristo. Tavola di Pietro Perugino, nella quadreria del co. Bernardino degli Algarotti in Venezia, ove si veggono ancora disegni originali di più scuole [...]*, in «Gazzetta di Venezia», CLXIX, 26 luglio 1838.
- 1841 *Catalogue des tableaux composant la galerie de feu son eminence le Cardinal Fesch*, Rome, 1841.
- 1845 *Galerie de feu S. E. la Cardinal Fesch, catalogue des tableaux des écoles italienne et espagnole par George peintre, Commissaire-Expert du Musée royal du Louvre, quatrième partie*, Rome, 1845.
- 1860 JACOB BURCKHARDT, *Die Cultur der Renaissance Italien*, Basel, 1860 [ed. cons. *La civiltà del Rinascimento in Italia*, introduzione di EUGENIO GARIN, «Classici della storia moderna», Firenze, 1958].
- 1868 GIAMBATTISTA LORENZI, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia, ovvero Serie di atti pubblici dal 1253 al 1797 che chiaramente lo riguardano tratti dai veneti archivi e coordinati da Giambattista Lorenzi*, vol. I, Venezia 1868.
- 1871 JOSEPH ARCHER CROWE, GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE, *History of Painting in North Italy, Venice Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milna, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, 2 voll. London, 1871.
- 1874 ADAMO ROSSI, *Storia artistica del Cambio di Perugia compilata sopra compilata sopra nuovi documenti*, in «Giornale di erudizione artistica», III, 1874, 1, Gennaio, pp. 3-32.
- 1875 AMBROISE FIRMIN-DIDOT, *Alde Manuce et l'hellenisme a Venise*, Paris, 1875.
- 1879-1902 RINALDO FULIN, FEDERICO STEFANI, NICOLÒ BAROZZI, GUGLIELMO BERCHET, MARCO ALLEGRI [a cura di], MARINO SANUDO, *I Diarii di Marino Sanuto (MCCCCXVI-MDXXXIII) dall'autografo Marciano Ital. Cl. VII Codd. CDXIX-CDLXXVII*, 58 voll., Venezia, 1879-1902 [ed. cons. ristampa anastatica, Bologna, 1969-1979].
- 1885-1906 EMILE LÉGRAND, *Bibliographie hellénique, ou description raisonnée des ouvrages publiés en grec par des grecs aux XV et XVI siècles*, 4 voll., Paris, 1885-1906.
- 1887 PIERRE DE NOLHAC, *La bibliothèque de Fulvio Orsini. Contributions à l'histoire des collections d'Italie et à l'étude de la Renaissance*, Paris, 1887.
- 1887-1888 PIERRE DE NOLHAC, *Les correspondants d'Alde Manuce. Matériaux nouveaux d'histoire littéraire (1483-1514)*, in «Studi e documenti di storia del diritto», VIII (1887), pp. 247-299; IX (1888), pp. 203-248.
- 1888 THEODOR VON FRIMMEL, *Der Anonimo Morelliano (Marcanton Michiel's Notizia d'opere del*

- disegno*), I: *Text und Übersetzung*, "Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit. N. F., 1" [ed. cons. a cura di CRISTINA DE BENEDICTIS, "Collana di Museologia e Museografia", Firenze, 2000].
- 1894 BERNARD BERENSON, *The Venetian Painters of the Renaissance*, New York-Londra, 1894.
- 1895 COSTANZA JOCELYN FFOULKES, *L'esposizione dell'arte veneta a Londra*, in «Archivio Storico dell'Arte», s.II, a. 1, 1-2, 1895, pp. 70-86; 4, 1895, pp. 245-267.  
 GEORG GRONAU, *Correspondance d'Angleterre. L'art vénitien a Londres, a propos de l'exposition de la New Gallery*, in «Gazette des Beaux-Arts», xxxvii, 1895, III période, tome XIII, pp. 247-264.
- 1896 JOHAN LUDVIG HEIBERG, *Beiträge zur Geschichte Georg Valla's und seiner Bibliothek*, "Beihefte zum Centralblatt für Bibliothekswesen", Leipzig, 1896.
- 1897 REMIGIO SABBADINI, *J.H. Heiberg, Beiträge zur Geschichte Georg Valla's und seiner Bibliothek*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», xxix, 1897, pp. 525-527
- 1897-1898 CARLO AGNOLETTI, *Treviso e le sue pievi*, 2 voll., "Biblioteca storica della antica e nuova Italia", Treviso, 1897-1898.
- 1900 HERBERT COOK, *Giorgione*, Barrister-at-Law, 1900.  
 CESARE AUGUSTO LEVI, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, 2 voll., Venezia, 1900.
- 1902 OSVALD SIRÉN, *Dessins et tableaux de la Renaissance italienne dans la collection de Suède*, Stockholm, 1902.
- 1905 REMIGIO SABBADINI, *Le scoperte dei codici latini e greci nei secoli XIV e XV*, "Biblioteca storia del Rinascimento, 2", Firenze, 1905.  
 ULRICH VON WILAMOWITZ, *Bucolici Graeci*, Oxonii, 1905.
- 1906-1958 PERCY STAFFORD ALLEN, HELEN MARY ALLEN, *Opus epistolarum D. Erasmi Roterdami*, 10 voll., Oxonii, 1906-1958.
- 1908 GEORG GRONAU, *Kritische Studien zu Giorgione*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», xxxi, 1908, pp. 403-436; 503-521.  
 WILHELM SCHMIDT, *Zur Kenntnis Giorgiones*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», xxxi, 1908, pp. 115-119.
- 1910 GINO FOGOLARI, *Una stima di Paris Bordone*, in «Arte Nostra», I, 1910, pp. 8-15.
- 1912 ROGER FRY, *Exhibition of Pictures of the Early Venetian School at the Burlington Fine Arts Club - I*, in «The Burlington Magazine», xx, 108, 1912, March, pp. 346-359; [...] - II, XXI, 109, 1912, April, pp. 47-48; [...] - III, XXI, 110, 1912, May, pp. 95-96 [completato da TANCREDO BORENIUS, pp. 96-101].
- 1913 GEORG SIMMEL, *Philosophie der Landschaft*, in «Die Gildenkammer», II, 1913, pp. 635-644.  
 LIONELLO VENTURI, *Giorgione e il giorgionismo*, Milano, 1913.
- 1914 TANCREDO BORENIUS, *Catalogue of Italian pictures at 16, South street, Park Lane, London and Buckhurst in Sussex*, London 1914.  
 FRANCESCO GARIN, *La "Expositio Theocriti" di Angelo Poliziano nello Studio fiorentino (1482-83?)*, in «Rivista di filologia e di istruzione classica», xlii, 1914, pp. 275-282.  
 ROBERTO LONGHI, *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, in «L'arte», xvii, 1914, pp. 198-221, 241-256.  
 RICHARD NORTON, *Bernini and other studies in the History of Art*, London, 1914.  
 CARL WENDEL, *Scholia in Theocritum vetera*, Lipsiae 1914.
- 1916 BERNARD BERENSON, *Venetian Painting in America*, New York, 1916.
- 1917 OSVALD SIRÉN, *Italienska handteckningar från 1400-och 1500-talen i Nationalmuseum: Catalogue raisonné*, Stockholm, 1917.

- 1920 CARL WENDEL, *Überlieferung und Entstehung der Theokrit-Scholien*, Berlin 1920.
- 1923 HANS HUTH, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Augsburg, 1923.
- 1925 DETLEV VON HADELN, *Venezianische Zeichnungen der Hochrenaissance*, Berlin, 1925.
- 1926 RODOLFO GALLO, *La chiesa di S. Elena*, in «Rivista di Venezia», x-xi, 1926, pp. 423-520.
- 1926-1927 PIO PASCHINI, *Le collezioni archeologiche dei prelati Grimani del Cinquecento*, in «Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia [s.iii]. Rendiconti», v, 1926-1927, pp. 149-190.
- 1927 ROBERTO LONGHI, *Cartella tizianesca*, in «Vita Artistica», II, 1927, 11-12, Novembre-Dicembre, pp. 216-226.
- 1929-1930 KENNETH CLARK, *Die Londoner italienische Ausstellung*, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, LXIII, 1929-1930, Heft 12, März, pp. 137-139.
- 1931-1932 FIORENZO CANUTI, *Il Perugino*, 2 voll., Siena, 1931-1932.
- 1932 BERNARD BERENSON, *Italian Pictures of Renaissance*, Oxford, 1932.  
BENEDETTO CROCE, *Il secolo senza poesia*, in «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», xxx, 1932, pp. 161-184.
- 1933 VITTORIO ROSSI [a cura di], *Il Quattrocento in Storia letteraria d'Italia*, vol. vi, Milano, 1933.
- 1934 CARLO GALLAVOTTI, *L'edizione teocritea di Moscopulo*, in «Rivista di Filologia classica», LXII, 1934, pp. 349-369.  
CARLO GALLAVOTTI, *I codici planudei di Teocrito*, in «Studi Italiani di Filologia classica», XI, 1934, pp. 289-313.
- 1935 WILHELM SUIDA, *Giorgione. Nouvelles attributions*, in «Gazette des Beaux-Arts», 77<sup>e</sup> année, 6<sup>e</sup> pér., t. XIV, 1935, 2<sup>e</sup> sem., pp. 75-94.
- 1936 CARLO GALLAVOTTI, *Da Planude e Moscopulo alla prima edizione a stampa di Teocrito*, in «Studi Italiani di Filologia classica», XIII, 1936, Nuova Serie, pp. 45-59.
- 1936-1937 ERWIN PANOFSKY, *The Discovery of Honey by Piero di Cosimo*, in «Worcester Art Museum Annual», II, 1936-1937, pp. 32-43.
- 1937 PAUL OSKAR KRISTELLER, *Supplementum Ficinianum. Marsilii Ficini Florentini philosophi platonici opuscula inedita et dispersa primum collegit et ex fontibus plerumque manuscriptis editit auspiciis Regiae Scholae normalis superioris Pisanae Paulus Oscanus Kristeller, accedunt indices codicum, editionum, operum Ficini nec non documenta quaedam et testimonia ad eundem pertinentia*, 2 voll., Firenze, 1937.  
DUNCAN PHILLIPS, *The Leadership of Giorgione*, Washington (D.C.), 1937.  
ALICE LINDSELL, *Was Theocritus a Botanist?*, in «Greece & Rome», VI, 1937, 17, pp. 78-93.  
GEORGE MARTIN RICHTER, *Giorgio da Castelfranco, called Giorgione*, Chicago (Ill.), 1937.
- 1938 GEORG GRONAU, *The Allendale Nativity*, in «Art in America», XXVI, 1938, pp. 95-102.
- 1941 GIUSEPPE FIOCCO, *Giorgione*, Bergamo, 1941.
- 1942 ANTONIO MORASSI, *Giorgione*, "Collezione «Valori Plastici»", collana diretta da MARIO BROGLIO, Milano, 1942.  
GEORGE MARTIN RICHTER, *Lost and Rediscovered Works by Giorgione. Part I*, in «Art in America», XXX, 1942, 3, July, pp. 141-157; [...] *Part II*, in «Art in America», XXX, 1942, 4, October, pp. 211-224.
- 1943 VITTORE BRANCA [a cura di], ERMOLAO BARBARO, *Epistolae, Orationes et Carmina*, 2 voll., "Nuova collezione di testi umanistici inediti o rari, 5", Firenze, 1943.  
PIO PASCHINI, *Domenico Grimani, cardinal di San Marco (1523)*, "Storia e letteratura, 4", Roma, 1943.
- 1944 PAUL OSKAR KRISTELLER, *Ficino and Pomponazzi on the Place of Man in the Universe*, in «Journal of the History of Ideas», v, 1944, 2, April, pp. 220-226.



- 1946 PEDRO BEROQUI, *Tiziano en el Museo del Prado*, Madrid, 1946.  
 CARLO GALLAVOTTI [a cura di], *Theocritus quique feruntur* Bucolici Graeci, Roma 1946 [2<sup>a</sup> ed. 1955; 3<sup>a</sup> ed. 1993].  
 PAUL OSKAR KRISTELLER, *Book note: Epistolae, Orationes et Carmina, Ermolao Barbaro*, edited by Vittore Branca [...], in «The Journal of Philosophy», XLIII, 1946, 15, July 18, pp. 419-420.  
 ROBERTO LONGHI, *Piero della Francesca*, Milano 1946.  
 ROBERTO LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze, 1946.
- 1947 MAX J. FRIEDLÄNDER, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildattungen*, Den Haag, 1947.
- 1948 ERNST CASSIRER, PAUL OSKAR KRISTELLER, JOHN HERMAN RANDALL JR., *The Renaissance Philosophy of Man: Petrarca, Valla, Ficino, Pico, Pomponazzi, Vives*, Chicago, 1948.
- 1949 KENNETH CLARK, *Landscape into Art*, London, 1949.  
 RODOLFO PALLUCCHINI, *Mostra di Giovanni Bellini*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, 12 giugno-5 ottobre 1949, Venezia, 1949.  
 K. T. PARKER, *The Tallard Madonna*, in *Report of the Keeper of the Department of Fine Arts for the year 1949: Pictures Purchased*, University of Oxford, Ashmolean Museum, 1949.  
 HANS TIETZE, ERIKA TIETZE-CONRAT, *The Allendale Nativity in the National Gallery*, in «The Art Bulletin», XXXI, 1949, 1, pp. 11-20.
- 1950 ANDREW SYDENHAM FARRAR GOW, *Theocritus*, edited with a translation and commentary, 2 voll., Cambridge, 1950.  
 ROBERTO LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, in «Paragone», I, 1950, 1, pp. 5-19.  
 OTTO PÄCHT, *Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape*, in «The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XIII, 1950, nn. 1-2, pp. 13-47.  
 ARTHUR E. POPHAM, PHILIP POUNCEY, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. The fourteenth and fifteenth centuries*, 2 voll., London, 1950.
- 1951 ANTONIO MORASSI, *The Ashmolean 'Madonna Reading' and Giorgione's Chronology*, in «The Burlington Magazine», XCIII, 1951, 580, July, pp. 212-216.
- 1952 CARLO GALLAVOTTI, *Per il testo di Teocrito*, in «Rivista di Filologia classica», 1952, pp. 137-148.  
 CREIGHTON GILBERT, *On subject and not-subject in Italian Renaissance pictures*, in «The Art Bulletin», XXXIV, 1952, 3, pp. 202-216.  
 ANDREW SYDENHAM FARRAR GOW, *Theocritus: edited with a translation and a commentary*, 2 voll., I: *Introduction, text and translation*, II: *Commentary, appendix, and plates*, Cambridge, 1952.
- 1953 ERNST H. GOMBRICH, *Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape*, in «Gazette des Beaux-Arts», XCV, 1953, pp. 335-360.
- 1954 BERNARD BERENSON, *Notes on Giorgione*, in «Arte Veneta», VIII, 1954 (1955), pp. 45-152.  
 GILES ROBERTSON, *Vincenzo Catena*, Edimburgh, 1954.  
 WILHELM SUIDA, *Spigolature giorgionesche*, in «Arte Veneta», VIII, 1954 (1955), pp. 153-166.
- 1955 GIAMPAOLO BORDIGNON FAVERO, *La cappella Costanzo di Giorgione*, Veduggio, 1955.  
 LUIGI COLETTI, *Tutta la pittura di Giorgione*, "Biblioteca d'arte Rizzoli, 20", Milano, 1955.  
 PAOLA DELLA PERGOLA, *Giorgione*, "I sommi dell'arte italiana", Milano, 1955.  
 ROBERTO LONGHI, *Percorso di Raffaello giovine*, in «Paragone», VI, 1955, 65, Maggio, pp. 8-23.  
 FERN RUSK SHAPLEY, *The 'Holy Family' by Giorgione*, in «The Art Quarterly», XVIII, 1955, pp. 383-389.  
 PIETRO ZAMPETTI [a cura di], *Giorgione e i giorgioneschi*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, 11 giugno-23 ottobre 1955, Venezia, 1955.
- 1956-1969 HANS RUPPRICH, *Dürers schriftlicher Nachlass*, 3 voll., I (1956): *Autobiographische Schriften, Briefwechsel, Dichtungen, Beischriften, Notizen und Gutachten Zeugnisse zum persönlichen Leben*, Berlin, 1956-1969.

- 1957 BERNARD BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance, a list of the principal artists and their works. Venetian School*, 2 voll., London, 1957.  
CARLO DIONISOTTI, 'Lavinia venit litorea'. Polemica virgiliana di M. Filetico, in «Italia medioevale e umanistica», I, 1958, pp. 283-315.
- 1959 LUIGI COLETTI, *Cima da Conegliano*, "Saggi e studi di storia dell'arte, 2", Venezia, 1959.  
EUGENIO GARIN, *La filosofia come sapere storico*, "Biblioteca di cultura moderna, 533", Bari, 1959.  
ETIENNE GILSON, *Autour de Pomponazzi. Problématique de l'immortalité de l'âme en Italie au début du XVI<sup>ème</sup> siècle*, in «Archives d'Histoire doctrinale et littéraire de Moyen Age», XXVIII, 1961, pp. 163-279.  
RODOLFO PALLUCCHINI, *Giovanni Bellini*, "I sommi dell'arte italiana", Milano, 1959.
- 1960 CARLO DIONISOTTI, *Introduzione*, in *Prose e Rime di Pietro Bembo* a cura di CARLO DIONISOTTI, Torino, 1960, pp. 9-56 [2<sup>a</sup> ed. accresciuta di un'importante appendice, Torino, 1966].
- 1962 DENO JOHN GEANAKOPOLOS, *Greek scholars in Venice. Studies in the dissemination of greek learning from Byzantium to western Europe*, Cambridge (Mass.), 1962.  
JUERGEN SCHULZ, *Pinturicchio and the Revival of Antiquity*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXV, 1962, pp. 35-55.
- 1963 CARLO DIONISOTTI, D. J. Geanakoplos, *Greek scholars in Venice. Studies in the dissemination of greek learning from Byzantium to western Europe*, in «Rivista storica italiana», LXXV, 1963, 1, pp. 165-173.  
MILLARD MEISS, *Giovanni Bellini's St. Francis*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», III, 1963, pp. 11-146.
- 1964 EMILIO BIGI, *Barbaro, Ermolao (Almorò)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VI, Roma, 1964, pp. 96-99.  
GIANCARLO MAZZACURATI, *Pietro Bembo e la questione del volgare*, Napoli, 1964.  
BRUNO NARDI, *La scuola di Rialto e l'Umanesimo veneziano*, in *Umanesimo europeo e Umanesimo veneziano*, testi delle lezioni tenute nel settembre 1960, Venezia Fondazione Cini, "Civiltà europea e civiltà veneziana, 2", Firenze, 1964, pp. 101-126.  
TERISIO PIGNATTI, *La pianta di Venezia di Jacopo de' Barbari*, in «Bollettino dei Musei Civici veneziani», IX, 1964, 1-2, p. 9-49.  
RUDOLPH WITTKOWER, *L'Arcadia e il Giorgionismo*, in *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*, testi delle lezioni tenute nel settembre 1960, Venezia Fondazione Cini, "Civiltà europea e civiltà veneziana, 2", Firenze, 1964, pp. 473-484.
- 1965 GIAMPAOLO BORDIGNON FAVERO, *Le opere d'arte del Duomo di S. Maria e S. Liberale di Castelfranco Veneto*, con prefazione di GIUSEPPE FIOCCO, Castelfranco Veneto (TV), 1965.
- 1966 HANS BARON, *The Crisis of the Early Italian Renaissance: Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*, Princeton, 1966.  
MARCELLO GIGANTE, *Benigno, Cornelio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VIII, Roma, 1966, pp. 513-514.  
ANTONINO POPPI, *Causalità e infinità nella scuola padovana dal 1480 al 1513*, "Saggi e testi, 5", Padova, 1966.  
ALMON RICHARD TURNER, *The vision of landscape in Renaissance Italy*, Princeton (New Jersey), 1966.
- 1967 EUGENIO GARIN, *Ritratti di umanisti*, Firenze, 1967.  
DENO JOHN GEANAKOPOLOS, *Bisanzio e il Rinascimento: umanisti greci e la diffusione del greco in Occidente, 1440-1535*, Roma, 1967.  
TERISIO PIGNATTI, *La grafica veneta del Cinquecento*, in *Rinascimento europeo e rinascimento veneziano*, a cura di VITTORIO BRANCA, "Civiltà europea e civiltà veneziana. Aspetti e problemi, 32", Firenze, 1967, pp. 309-318.
- 1968 CARLO DIONISOTTI, *Gli Umanisti e il Volgare fra Quattro e Cinquecento*, Firenze, 1968 [ed. cons. a cura di VINCENZO FERA, 2003].

- GILES ROBERTSON, *Giovanni Bellini*, Oxford, 1968.  
 PIETRO ZAMPETTI, *L'opera completa di Giorgione*, "Classici dell'arte, 16", Milano, 1968.
- 1969 TERISIO PIGNATTI, *Giorgione*, "Profili e saggi di arte veneta, 8", Venezia, 1969.
- 1970 EUGENIO GARIN, *Dal Rinascimento all'Illuminismo. Studi e ricerche*, Pisa, 1970.  
 TERISIO PIGNATTI, *La scuola veneta*, "I disegni dei maestri, 2", Milano, 1970.  
 ANTONINO POPPI, *Saggi sul pensiero inedito di Pietro Pomponazzi*, "Saggi e testi, 8", Padova, 1970.
- 1971 SIDNEY J. FREEDBERG, *Painting in Italy: 1500-1600*, "The Pelican History of Art", Harmondsworth (Middlesex), 1971.  
 ELPIDIO MIONI, *La biblioteca greca di Marco Musuro*, in «Archivio veneto», cii, 1971, pp. 5-28.  
 BRUNO NARDI, *Saggi sulla cultura veneta del Quattro e Cinquecento*, a cura di PAOLO MAZZANTINI, Padova, 1971.
- 1972 CVITO FISKOVIĆ, *Nepoznato djelo Jakoba de' Barbari na Sipanu*, in «Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji», xix, 1972, pp. 85-89.  
 MICHAEL BAXANDALL, *Painting and Experience in Fifteenth-century Italy*, Oxford, 1972.  
 ERNST GOMBRICH, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London-New York, 1972.
- 1973 JAYNIE ANDERSON, *Some New Documents relating to Giorgione's 'Castelfranco altarpiece' and his patron Tuzio Costanzo*, in «Arte Veneta», xxii, 1973, pp. 290-299.  
 ELPIDIO MIONI, *Callieri (Callergi), Zaccaria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, xvi, Roma, 1973, pp. 750-753.  
 PAUL LAWRENCE ROSE, *Humanist Culture and Renaissance mathematics: the Italian libraries of the Quattrocento*, in «Studies in the Renaissance», xx, 1973, pp. 46-105.
- 1974 JAYNIE ANDERSON, *A Precedent for the Tridentine Decree on Religious Imagery: an Early Restoration of Giambattista Ponchini's Castelfranco Altarpiece*, in «Arte Veneta», xxviii, 1974, pp. 239-241.  
 ELLIS KIRKHAM WATERHOUSE, *Giorgione*, "W.A. Cargill Memorial Lectures in Fine Art, 4", Glasgow, 1974.  
 JOHANNES WILDE, *Venetian Art from Bellini to Titian*, preface by ANTHONY BLUNT, Oxford, 1974 [lezioni degli anni 1950-1958 edite a cura di CHARLES ROBERTSON].
- 1975 PER BJURSTRÖM [a cura di], *Disegni veneti del Museo di Stoccolma*, catalogo della mostra, presentazione di RODOLFO PALLUCCHINI, Vicenza, 1974.  
 GIOVANNI ORLANDI [a cura di], *Aldo Manuzio editore: dediche, prefazioni, note ai testi*, introduzione di CARLO DIONISOTTI, testo latino, traduzione e note a cura di GIOVANNI ORLANDI, "Documenti sulle arti del libro, 11", Milano, 1975.  
 CARLO RAGGHIANTI, *Stoccolma disegni veneti e no*, in «Critica d'arte», xl, 1975, 140, Nuova Serie, pp. xi-xiii.
- 1976 ELENA BASSI, *Palazzi di Venezia: admiranda urbis Venetae*, Venezia, 1976.  
 JAMES BRUCE ROSS, *Venetian Schools and Teachers Fourteenth to Early Sixteenth Century. A Survey and a Study of Giovanni Battista Egnazio*, in «Renaissance Quarterly», xxix, 1976, 4, Winter, pp. 521-566.
- 1976-1977 GIUSEPPE LIBERALI, *La Diocesi delle visite pastorali*, "Documentari sulla Riforma Cattolica pre e post-tridentina a Treviso (1527-1577), 7-8", 2 voll., Treviso, 1976-1977.
- 1977 ROGER LING, *Studios and the Beginnings of Roman Landscape Painting*, in «Journal of Roman Studies», lxxvii, 1977, pp. 1-16.  
 CRISTOPHER LLOYD, *A Catalogue of the Earlier Italian Paintings in the Ashmolean Museum*, Oxford, 1977.
- 1978 DONATA BATTILOTTI, MARIA TERESA FRANCO, *Regesti di committenti e dei primi collezionisti di Giorgione*, in «Antichità Viva», xvii, 1978, 4-5: *Omaggio a Giorgione*, luglio-agosto, settembre-ottobre, Firenze, 1978, pp. 53-86.

- CLAUDIO BELLINATI, *Per l'identificazione del santo guerriero nella pala di Castelfranco*, in «Antichità viva», XVII, 1978, 4-5, pp. 37-39.
- GIOVANNI FLORIAN [a cura di], VITRUVIO POLLIONE, *Dell'architettura*, Pisa, 1978.
- JAY ALAN LEVENSON, *Jacopo de' Barbari and Northern Art of the Early Sixteenth Century*, PhD dissertation, New York University, 1978.
- STEFANIA MASON, *Contributi d'archivio per la decorazione pittorica della Scuola di San Giovanni Evangelista*, in «Arte Veneta», xxxii, 1978, pp. 293-301.
- FILIPPO PEDROCCO, *La Pala di Castelfranco attraverso i secoli*, in *Giorgione. La pala di Castelfranco Veneto*, catalogo della mostra a cura di LORENZO LAZZARINI, FILIPPO PEDROCCO, TERISIO PIGNATTI, Castelfranco Veneto, 29 maggio-30 settembre 1978, Milano, 1978, pp. 9-22.
- MARILYN PERRY, *Cardinal Domenico Grimani's Legacy of Ancient Art to Venice*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», xli, 1978, pp. 215-244.
- GIOVANNI ROMANO, *Studi sul paesaggio. Storia e immagini*, «Saggi, 747», Torino, 1978.
- GIOVANNI TESTORI, *Giorgione, una luce per la natura*, in «Corriere della Sera», 3 giugno 1978.
- 1979 ALESSANDRO BALLARIN, *Una nuova prospettiva su Giorgione: la ritrattistica degli anni 1500-1503*, in *Giorgione*, atti del convegno internazionale di studi, Castelfranco Veneto, 29-31 maggio 1978, Castelfranco Veneto, 1979, pp. 227-252.
- RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI, *La pittura*, in *Storia e civiltà dei Greci, v: La crisi della polis*, tomo iii: *Storia, letteratura, filosofia*, Milano, 1979.
- GIORGIO BELLAVITIS, *La "Pala di Castelfranco": analisi prospettica*, in *Giorgione*, atti del convegno internazionale di studi, Castelfranco Veneto (TV), 29-31 maggio 1978, Castelfranco Veneto (TV), 1979, pp. 303-307.
- ANTONIA TISSONI BENVENUTI, *Schede per una storia della poesia pastorale nel secolo XV: la scuola guariniana a Ferrara*, in *In ricordo di Cesare Angelini. Studi di letteratura e filologia*, «Il filo di Arianna, 8», Milano, 1979.
- VITTORE BRANCA, *Due solitudini in un carteggio: Tiziano e Filippo II*, in *Medioevo e Rinascimento veneto con altri studi in onore di Lino Lazzarini*, Padova, 1979, 2 voll., ii: *Dal Cinquecento al Novecento*, pp. 203-209.
- WILLIAM ROGER REARICK, *Chi fu il maestro di Giorgione?*, in *Giorgione*, atti del convegno internazionale di studi, Castelfranco Veneto (TV), 29-31 maggio 1978, Castelfranco Veneto (TV), 1979, pp. 187-193.
- FERN RUSK SHAPLEY, *National Gallery of Art, Washington. Catalogue of the Italian Paintings*, 2 voll., Washington (D.C.), 1979.
- CRAIG HUGH SMYTH, *Venice and the emergence of the High Renaissance in Florence: observations and questions*, in *Florence and Venice: comparisons and relations*, a cura di SERGIO BERTELLI, NICHOLAI RUBINSTEIN, CRAIG HUGH SMYTH, atti del convegno, Firenze, Villa I Tatti, 1976-1977, «Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Studies, 5», 2 voll., i: *Quattrocento*, Firenze, 1979, pp. 209-249.
- 1980 VITTORE BRANCA, *L'umanesimo veneziano alla fine del Quattrocento. Ermolao Barbaro e il suo circolo*, in *La Storia della Cultura Veneta*, a cura di GIROLAMO ARNALDI, MANLIO PASTORE STOCCHI, vol. iii: *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, tomo i, Vicenza, 1980, pp. 123-175.
- 1981 ALESSANDRO BALLARIN, *Giorgione: per un nuovo catalogo e una nuova cronologia*, in *Giorgione e la cultura veneta fra '400 e '500. Mito, Allegoria, Analisi iconologica*, atti del convegno, Roma, novembre 1978, Roma, 1981, pp. 26-30.
- VITTORE BRANCA [a cura di], *Giorgio Valla tra scienza e sapienza*, Firenze, 1981.
- JENNIFER FLETCHER, *Marcantonio Michiel: His Friends and Collection*, in «The Burlington Magazine», cxxiii, 1981, 941, August, pp. 452-467.
- CARLO GALLAVOTTI, *Intorno al Codice Patavinus di Teocrito*, in «Illinois Classical Studies», vi, 1981, 1, Spring, pp. 116-135.
- CARLO GINZBURG, *Indagini su Piero. Il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*, «Microstorie, 1», Torino, 1981.
- GIOVANNI ROMANO, *Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello*, in *Storia dell'arte italiana*, Parte 2ª: *Dal Medioevo al Novecento*, a cura di FEDERICO ZERI, ii [in 2 tomi]: *Dal Cinquecento all'Ottocento*, i [Storia dell'arte italiana, vi], Torino, 1981, pp. 5-85.

- ETTORE MERKEL, *I due primi restauri della Pala Costanzo di Giorgione*, in *Giorgione e la cultura veneta fra '400 e '500. Mito, Allegoria, Analisi iconologica*, atti del convegno, Roma, novembre 1978, Roma, 1981, pp. 35-41.
- RODOLFO PALLUCCHINI [a cura di], *Giorgione e l'Umanesimo veneziano*, "Civiltà veneziana. Saggi, 27", 2 voll., Venezia, 1981.
- CHARLES SEGAL, *Poetry and myth in ancient pastoral. Essays on Theocritus and Vergil*, Princeton, 1981.
- 1981-1982 ALESSANDRO BALLARIN, *Giorgione, dai "Tre Filosofi" alla "Tempesta di mare" (1505-1510); Tiziano, dalla "Fuga in Egitto" alla "Venere dormente" (1506-1510); Sebastiano del Piombo, dalla "Visitazione" alla "Salomè" (1506-1510): problemi di catalogo e cronologia*, Appunti delle lezioni del prof. Alessandro Ballarin raccolti da Paola Munarini, Università degli Studi di Padova, Corso di Storia dell'arte moderna, anno accademico 1981-1982.
- 1982 GIOVANNI AGOSTI, *Precisioni su un «Baccanale» perduto del Signorelli*, in «Prospettiva», 30, 1982, pp. 70-77.
- CARLO GALLAVOTTI, *La silloge triclinaiana di Teocrito e un codice parigino-laurenziano*, in «Bollettino dei Classici», III, 1982, pp. 3-22.
- LIONELLO PUPPI, *Verso Gerusalemme: immagini e temi di urbanistica e di architettura simboliche tra il XIV e il XVIII secolo*, "Collana interpretazioni e documenti, 3", 1982.
- 1983 ALESSANDRO BALLARIN, *Giorgione e la Compagnia degli Amici. Il "Doppio ritratto" Ludovisi*, in *Storia dell'arte italiana. Parte seconda. Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino 1983, vol. v, tomo I, pp. 479-541.
- MAURO LUCCO, *Venezia fra Quattro e Cinquecento*, in *Storia dell'arte italiana. Parte seconda. Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino, 1983, vol. v, tomo I, pp. 447-477.
- GIANFRANCO FOLENA, *La scrittura di Tiziano e la terminologia pittorica rinascimentale*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, 1983, 5 voll., III: *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e a Venezia*, t. II, pp. 821-843 [riedito in *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, 1991].
- PETER HUMFREY, *Cima da Conegliano*, Cambridge, 1983.
- JOHN SHEARMAN, *The early Italian pictures in the collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge, 1983.
- ANNA MARIA SPIAZZI, *Dipinti demaniali di Venezia e del Veneto nella prima metà del secolo XIX*, in «Bollettino d'Arte», LXVIII, 1983, Serie VI, Luglio-Agosto, pp. 69-127.
- 1984 CECIL CLOUGH, *The Library of Bernardo and Pietro Bembo*, in «The Book Collector», xxxiii, 1984, pp. 305-331.
- PIETRO SCARPELLINI, *Perugino*, Milano 1984.
- CHARLES SEGAL, *Poetry and myth in ancient pastoral: essays on Theocritus and Virgil*, Princeton, 1981.
- 1985 NICOLAS BARKER, *Aldus Manutius and the development of Greek Script & Type in the Fifteenth Century*, Chiswick, 1985.
- NELLA GIANNETTO, *Bernardo Bembo. Umanista e politico veneziano*, "Civiltà veneziana. Saggi, 34", Firenze, 1985.
- CAROL TOGNERI DOWD [edited by], *The travel diaries of Otto Mündler, 1855-1858*, "Volume of the Walpole Society, 51", Leeds, 1985.
- GIUSEPPE GULLINO, *Dandolo Matteo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, xxxii, Roma, 1986, pp. 492-495.
- 1986 MARGARETH L. KING, *Venetian Humanism in an Age of Patrician Dominance*, Princeton (New Jersey), 1986.
- PHYLLIS PRAY BOBER, RUTH OLITSKY RUBINSTEIN, *Renaissance artists & antique sculpture. A handbook of sources*, London, 1986 [ed. cons., London, 2010].
- GUSTAVO TRAVERSARI, *La statuaria ellenistica del Museo Archeologico di Venezia*, Roma, 1986.
- 1986-1987 ANNAMARIA PETRIOLI TOFANI [a cura di], *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario. Disegni esposti*, 2 voll., I: 1986; II: 1987, Città di Castello, 1986-1987.



- 1987 MAURIZIO CALVESI, *Hypnerotomachia Poliphili: nuovi riscontri e nuove evidenze documentarie per Francesco Colonna, signore di Preneste*, in «Storia dell'arte», LX, 1987, pp. 85-136.  
GRAHAM ZANKER, *Realism in Alexandrian poetry. A literature and its audience*, London, 1987.
- 1988 PATRICIA FORTINI BROWN, *Venetian Narrative Painting in the age of Carpaccio*, New Haven, 1988.  
CHARLES HOPE, *La produzione pittorica di Tiziano per gli Asburgo*, in *Venezia e la Spagna*, Milano, 1988, pp. 49-78.  
MARGARET L. KING, *Humanism in Venice*, in *Renaissance Humanism: foundations, forms and legacy*, edited by Albert Rabil, 3 voll., vol. 1: *Humanism in Italy*, Philadelphia, 1988, pp. 209-234.
- 1989 JENNIFER FLETCHER, *Bernardo Bembo and Leonardo's Portrait of Ginevra de' Benci*, in «The Burlington Magazine», CXXXI, 1989, 1041, December, pp. 811-816.
- 1990 LIONELLO PUPPI [a cura di], *Francesco Maria Preti architetto e teorico (Castelfranco Veneto, 1701-1774)*, saggi e schede di DONATA BATTILOTTI, RUGGERO MASCHIO, BARBARA MAZZA, LIONELLO PUPPI, Castelfranco Veneto (TV), 1990.
- 1991 PAOLA RIGO, *Donà (Donati, Donato), Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XL, Roma, 1991, pp. 741-753.  
BERND ROECK, *Arte per l'anima, arte per lo stato. Un doge del tardo quattrocento ed i segni delle immagini*, "Centro Tedesco di Studi Veneziani, 40", Venezia, 1991.  
ANCHISE TEMPESTINI, *Sebastiano del Piombo tra Venezia e Roma: l'Adone morto degli Uffizi*, in *Lecture in San Pier Scheraggio*, "Gli Uffizi, 7", Firenze, 1991, pp. 45-54.
- 1992 VITTORE BRANCA [a cura di], *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. v, tomo 1, Milano, 1992.  
EUGENIO MASSA, *L'eremo, la Bibbia e il Medioevo in umanisti veneti del primo Cinquecento*, Napoli, 1992.  
ANNA PONTANI, *Per la biografia, le lettere, i codici, le versioni di Giano Lascaris*, in *Dotti bizantini e libri greci nell'Italia del secolo XV*, atti del convegno internazionale a cura di MARIAROSA CORTESI, ENRICO MALTESE, Trento, 22-23 ottobre 1990, Napoli, 1992, pp. 425-433.
- 1993 GUIDO ARBIZZONI, *Note su Martino Filetico traduttore di Teocrito*, in «Studi umanistici piceni», XIII, 1993, pp. 25-31.  
ALESSANDRO BALLARIN, *Une nouvelle perspective sur Giorgione: les portraits des années 1500-1503*, in *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra, a cura di MICHEL LACLOTTE, Parigi, Grand Palais, 9 mars-14 juin 1993, Paris, 1993, pp. 281-294.  
ANDRÉ CHASTEL, *La pala d'altare nel Rinascimento*, Milano, 1993.  
PETER HUMFREY, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, London, 1993.  
SHARON FERMOR, *Piero di Cosimo, Fiction, Invention and "Fantasia"*, London, 1993.  
SYDNEY J. FREEDBERG, *The Attribution of the Allendale Nativity*, in *Titian '500*, edited by JOSEPH MANCA, atti del convegno, Washington (D.C.), 25-27 ottobre 1990, "Studies in the history of art, 45", Washington (D.C.), 1993, pp. 51-71.  
MICHEL LACLOTTE [a cura di], *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra, Parigi, Grand Palais, 9 mars-14 juin 1993, Paris, 1993.  
MARILYN PERRY, *Wealth, Art and Display: The Grimani Cameos in Renaissance Venice*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LVI, 1993, pp. 268-274.  
SALVATORE SETTIS, *La trattatistica delle arti figurative*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, a cura di GIUSEPPE CAMBIANO, LUCIANO CANFORA, DIEGO LANZA, 5 voll., Roma, 1992-1996, vol. I (1993), tomo II: *L'Ellenismo*, pp. 469-498.  
BRUNA M. PALUMBO STRACCA [a cura di], *TEOCRITO, Idilli e Epigrammi*, Milano, 1993.  
PÁL CSÉFALVAY [edited by], *Christian Museum Esztergom*, Szeged, 1993.  
CRISTOPHER S. WOOD, *Albrecht Altdorfer and the origins of landscape*, London, 1993.
- 1994 ALESSANDRO BALLARIN, *Giorgione. I testi italiani del catalogo della mostra "Le siècle de Titien" (Parigi, 1993)*, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Padova, 1994 [traduzione italiana dei saggi scritti per la sezione *Giorgione. Peintures*. in *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra a cura di MICHEL LACLOTTE, Paris, Grand Palais, 9 mars-14 juin 1993, Paris, 1993

- (2<sup>a</sup> ed. riveduta e corretta), pp. 292-294 (*Post Scriptum* al saggio introduttivo al catalogo), e pp. 295-347 (cat. nn. 15-18, 20-31)].
- LUCIANA BIGLIAZZI, ANGELA DILLON BUSSI, GIANCARLO SAVINO, PIERO SCAPECCHI [a cura di], *Aldo Manuzio tipografo 1494-1515*, catalogo della mostra, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 17 giugno-30 luglio 1994, Firenze, 1994.
- GIACINTO CECCHETTO, *La podesteria di Castelfranco nelle mappe e nei disegni dei secoli XV e XVIII*, prefazione di GIAN MARIA VARANINI, saggio di DANILO GASPARINI, Castelfranco Veneto, 1994.
- IRENE FAVARETTO, *Lo studio dell'antichità nella pittura ai tempi di Giorgione*, in *I tempi di Giorgione*, a cura di RUGGERO MASCHIO, Tivoli, 1994, pp. 1-8.
- PAUL HOLBERTON, *Varieties of giorgionismo*, in *New Interpretations of Renaissance Painting*, edited by FRANCES AMES-LEWIS, London, 1994, pp. 31-41.
- DONALD NICOL, *The Byzantine Lady. Ten Portraits, 1250-1500*, Cambridge, 2004.
- PIERO SCAPECCHI, *Aldo Manuzio. I suoi libri, i suoi amici tra XV e XVI secolo. Libri, biblioteche e guerre in Casentino*, Firenze, 1994.
- BRUNO TOSCANO, *Il Trasimeno scoperto dal Perugino*, in *Trasimeno lago d'arte*, a cura di BRUNO TOSCANO, Torino, 1994, pp. 95-148.
- 1995
- JAYNIE ANDERSON, *Leonardo and Giorgione in the Grimani Collection*, in «Achademia Leonardo Vinci», VIII, 1995, pp. 226-227.
- JOAN B. BURTON, *Theocritus's Urban Mimes. Mobility, Gender and Patronage*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, 1995.
- CARLO DIONISOTTI, *Aldo Manuzio umanista e editore*, Milano, 1995.
- PATRICIA EMISON, *The Paysage Moralisé*, in «Artibus et Historiae», XVI, 1995, 31, pp. 125-137.
- MAURO LUCCO, *Giorgione*, "In presa diretta, 3", Milano, 1995.
- WILLIAM JOHN THOMAS MITCHELL, *Gombrich and the rise of landscape*, in *The Consumption of Culture 1600-1800: image, object, text*, edited by ANN BERMINGHAM and JOHN BREWER, London-New York, 1995, pp. 103-118.
- 1996
- JAYNIE ANDERSON, *Giorgione, peintre de la "brièveté poetique"*. *Catalogue raisonné*, Paris, 1996.
- ROBERTO BARTALINI, *Le occasioni del Sodoma. Dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello*, "Saggi. Arti e lettere", Roma, 1996.
- VITTORE BRANCA, *Umanesimo veneziano fra Barbaro e Bembo*, in *Una famiglia veneziana nella storia: i Barbaro*, a cura di MICHELA MARANGONI, MANLIO PASTORE STOCCHI, Atti del convegno, Venezia, Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 4-6 novembre 1993, Vicenza, 1996.
- MAURO LUCCO, *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, vol. 1, Milano, 1996.
- 1997
- CONCETTA BIANCA, *Filetico, Martino*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVII, 1997, pp. 636-640.
- FRANCESCO PIOVAN, *Forteguerra (Carteromaco), Scipione*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLIX, Roma, 1997, pp. 163-167.
- J. D. REED [edited by], *Bion of Smyrna, The fragments and the Adonis*, "Cambridge Classical Texts and Commentaries, 33", Cambridge, 1997.
- MARTIN SICHERL, *Griechische Erstaussagen des Aldus Manutius. Druckvorlagen, Stellenwert, kultureller Hintergrund*, Paderborn-München-Wien-Zürich, 1997.
- 1998
- VITTORE BRANCA, *La sapienza civile. Studi sull'Umanesimo a Venezia*, "Biblioteca di 'Lettere Italiane', Studi e testi, 50", Firenze, 1998.
- PER BJURSTRÖM, BORJE MAGNUSSON, *Italian Drawings: Umbria, Rome, Naples*, "Drawings in Swedish Public Collections, 6", Stockholm, 1998.
- CHRYSA DAMIANAKI ROMANO, *Zuan Zorzi Lascaris called Pyrgoteles: a Greek sculptor in Renaissance Veneto*, in «Thesaurismata», XXVIII, 1998, pp. 93-127.
- CATERINA GRIFFANTE, *L'umanesimo a Venezia. Note critiche per un aggiornamento bibliografico del capitolo «Ermolao Barbaro e il suo circolo»*, in VITTORE BRANCA, *La sapienza civile. Studi sull'Umanesimo a Venezia*, "Biblioteca di 'Lettere Italiane', Studi e testi, 50", Firenze, 1998, pp. 197-216.
- WILLI HIRDT, *Giovanni Bellini's heiliger Franziskus*, in *Lesen und Sehen*, Tübingen, 1998, pp. 29-74.

- ALESSANDRO NOVA, *Giorgione's Inferno with Aeneas and Anchises for Taddeo Contarini*, in *Dosso's Fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, atti dei convegni internazionali a cura di LUISA CIAMMITTI, STEVEN F. OSTROW, SALVATORE SETTIS, Santa Monica (California, USA), The Getty Research Institute, 9-11 maggio 1996; Trento, Castello del Buonconsiglio, 3-5 aprile 1997, "Issues and Debates, 5", Los Angeles, 1998, pp. 41-62.
- SALVATORE SETTIS, *Giorgione in Sicilia. Sulla data e la composizione della Pala di Castelfranco*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», VII, 1998, dicembre, pp. 30-55 [ripubblicato, in una versione ampliata, in *Giorgione le meraviglie dell'arte*, a cura di GIOVANNA NEPI SCIRÈ, SANDRA ROSSI, Venezia, 2003, pp. 32-63, q.v.; con lievi varianti, in *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, "Piccola Biblioteca Einaudi. Nuova serie, 479", Torino, 2010, pp. 129-211].
- CARLO VECCE, *Leonardo*, Roma-Salerno 1998.
- 1998-2010 CHIARA CESCHI [edited by], ELIZABETH E. GARDNER, *A Bibliographical Repertory of Italian private collectors*, 4 voll., I: *Abaco-Cutolo* (1998), II: *Dabalà-Kvitka* (2002), III: *Labia-Ovidi* (2005), IV: *Paar-Ruzzini* (2010), Vicenza-Verona, 1998-2010.
- 1999 MALCOLM ANDREWS, *Landscape and Western Art*, Oxford, 1999.
- STEFANO COLONNA PRETI, *La toponomastica del centro storico di Castelfranco Veneto. Genesi, persistenza ed evoluzione di alcuni termini*, in *Castelfranco Veneto: l'evoluzione della forma urbana e territoriale nei secoli XIX e XX*, a cura di GIACINTO CECCHETTO, FRANCO POSOCCO, LUCA POZZOBON, Castelfranco Veneto (TV), 1999, pp. 299-315.
- SONIA MAFFEI [a cura di], *Paolo Giovio, Scritti d'arte. Lessico ed ecfresi*, "Lessici e testi, 5", Pisa, 1999.
- TERISIO PIGNATTI, FILIPPO PEDROCCO, *Giorgione*, Milano, 1999.
- GIORGIO TAGLIAFERRO, *Liberale da Verona e Giovanni Spagna nel monastero di Sant'Elena in Venezia*, in «Venezia Cinquecento», IX, 1999, 17, pp. 183-198.
- 2000 GIACOMO BERRA, *Immagini casuali, figure nascoste e natura antropomorfa nell'immaginario artistico rinascimentale*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLIII, 1999 (2000), pp. 358-419.
- AUGUSTO GENTILI, *Zorzi (Zorzo) da Castelfranco, detto Giorgione*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LV, Roma, 2000, pp. 350-361.
- CLAUDIO SCARPATI, *Per la biblioteca di Leonardo: «Libro di Giorgio Valla»*, in «Aevum», LXXIV, 2000, 3, pp. 669-673.
- KONSTANTINOS SP. STAIKOS, *The printing shop of Nikolaos Vlastos and Zacharias Kallierges. 500 years from the establishment of the first Greek printing press*, in «La Bibliofilia», CII, 2000, pp. 11-32.
- 2001 PER BJURSTRÖM, *Italian Drawings from the Collection of Giorgio Vasari*, "Drawings in Swedish Public Collections, 7", Stockholm, 2001.
- STEFANO COLONNA PRETI, STEFANIA COLONNA PRETI, *L'architetto Francesco Maria Preti di Castelfranco Veneto (1701-1774)*, catalogo della mostra, Castelfranco Veneto (TV), Galleria del Teatro Accademico, Palazzetto Preti, 15 dicembre 2001-24 febbraio 2002, Castelfranco Veneto (TV), 2001.
- MARIA CONCETTA DI NATALE [a cura di], *Splendori di Sicilia: arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra, Palermo, 2000-2001, Milano, 2001.
- DAVIDE GASPAROTTO, *Giovanni di Lorenzo (detto Giovanni delle Corniole)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVI, Roma, 2001, pp. 74-75.
- RICCARDO FUBINI, *L'umanesimo italiano e i suoi storici. Origini rinascimentali-critica moderna*, Milano, 2001.
- ADRIANO PENNACINI [a cura di], QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, 2 voll., "Biblioteca della Pléiade, 38", Torino, 2001.
- CLAUDIO VELA [a cura di], PIETRO BEMBO, *Prose della volgar lingua: l'editio princeps del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, Bologna, 2001.
- 2002 ALESSANDRO BALLARIN, *Lo studio dei marmi ed il camerino delle pitture di Alfonso d'Este. Analisi delle fonti letterarie. Restituzione dei programmi. Riallestimento del camerino*, in

- Il camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di ALESSANDRO BALLARIN, "Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale, 8", tomo I, Cittadella (PD), 2002, pp. 63-353.
- ROSELLA LAUBER, «*Et è il nudo che ho io in pittura de l'istesso Zorzi*». *Per Giorgione e Marcantonio Michiel*, in «*Arte Veneta*», LIX, 2002 (2004), pp. 98-115.
- SALVATORE SETTIS, *Le pareti ingannevoli. La Villa Livia e la pittura di giardino*, con un'appendice documentaria a cura di FULVIA DONATI, Milano, 2002.
- 2003 ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Giovanni Bellini a Vicenza*, in *Capolavori che ritornano. Bellini e Vicenza*, catalogo della mostra, Vicenza Palazzo Thiene, 5 dicembre 2003-25 gennaio 2004, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1-29 febbraio, 2004, Vicenza, 2003, pp. 13-29.
- AUBREY DILLER, HENRI D. SAFFREY, LEENDERT G. WESTRINK, *Bibliotheca Graeca manuscripta cardinalis Dominici Grimani (1461-1523)*, Mariano del Friuli (GO), 2003.
- CLAUDIO MELIADO, *Lecture nuove e vecchie congetture (Theocr. vii 86 e xiv 59-60)*, in *L'officina ellenistica. Poesia dotta e popolare in Grecia e a Roma*, a cura di LUIGI BELLONI, LIA DE FINIS, GABRIELLA MORETTI, Trento, 2003, pp. 331-336.
- UBERTO MOTTA, *Castiglione e il mito di Urbino. Studi sulla elaborazione del Cortegiano*, "Biblioteca erudita, 20", Milano, 2003.
- GINO PISTILLI, *Guarini, Guarino (Guarino Veronese, Varino)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LX, Roma, 2003, pp. 357-369.
- DONATA SAMADELLI, CHIARA SCARDELLATO, *La pala di Castelfranco. Restauro e problemi conservativi*, in *Giorgione. "Le meraviglie dell'arte"*, catalogo della mostra a cura di GIOVANNE NEPI SCIRÈ, SANDRA ROSSI, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1 novembre 2003-22 febbraio 2004, pp. 182-186.
- SALVATORE SETTIS, *Giorgione in Sicilia. Sulla data e la composizione della Pala di Castelfranco*, in *Giorgione. "Le meraviglie dell'arte"*, catalogo della mostra a cura di GIOVANNE NEPI SCIRÈ, SANDRA ROSSI, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1 novembre 2003-22 febbraio 2004, pp. 33-63.
- 2003-2004 LORENZO FINOCCHI GHERSI, *Il Rinascimento veneziano di Giovanni Bellini*, Venezia, 2003-2004.
- 2004 LUCA CABURLOTTO, DONATA SAMADELLI, *Il restauro della pala di Castelfranco di Giorgione*, in «*Arte Veneta*», LXI, pp. 260-269.
- ANNA CLARA CATALDI PALAU, *La vita di Marco Musuro alla luce di documenti e manoscritti*, in «*Italia medioevale e umanistica*», XLV, 2004, pp. 295-369.
- MASSIMO CERESA, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIII, Roma, 2004, pp. 781-785.
- MATTEO CERIANA, *La scultura veneziana al tempo di Giorgione*, in *Da Bellini a Veronese: temi di arte veneta*, a cura di GENNARO TOSCANO, FRANCESCO VALCANOVER, "Studi di arte veneta, 6", Venezia, 2004, pp. 253-294.
- ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *David, Giuditta e un'impasse critica: perché Giorgione a Montagnana, la più semplice delle risposte*, in *Giorgione a Montagnana*, a cura di ENRICO MARIA DAL POZZOLO, atti del convegno di studi, "Studi montagnanesi, 1" Padova, 2004, pp. 23-32.
- LUIGI FERRERI, *Le Théocrite de l'humaniste Marcus Mursurus, avec l'édition critique des Idylles XXIV-XXVII de Théocrite*, "Europa humanistica, 13", Brepols, 2014.
- VITTORIA GARIBALDI, FRANCESCO FEDERICO MANCINI [a cura di], *Perugino, il divin pittore*, catalogo della mostra, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 28 febbraio-18 luglio 2004, Cinisello Balsamo (MI), 2004.
- AUGUSTO GENTILI, *Bellini and Landscape*, in *The Cambridge Companion to Giovanni Bellini*, edited by PETER HUMFREY, Cambridge, 2004, pp. 167-181.
- SIMON GRAY, *The Old Masters*, London, 2004.
- ROSELLA LAUBER, *Dal 1525, quando lo vide Michiel, ricostruite tutte le tappe (o quasi) della preziosa tavola: da Venezia a New York, l'epopea del San Francesco di Bellini*, in «*Venezialtrove*», III, 2004, pp. 79-89.
- SILVIA RONCHEY, *Un'aristocratica bizantina in fuga: Anna Notaras paleologina*, in *Donne a Venezia. Vicende femminili tra Trecento e Settecento*, a cura di SUSANNE WINTER, Roma, 2004, pp. 23-42.
- BRUNO TOSCANO, *Il Perugino e la riscoperta umanistica del paesaggio*, in *Pietro Vannucci detto Il Perugino*, convegno internazionale di studio, Perugia, Aula Magna della Facoltà di

- Agraria, Abbazia di San Pietro, Sala dei Notari, Palazzo dei Priori, Città della Pieve, Sala di Sant'Agostino, 25-28 ottobre 2000, Perugia, 2004, pp. 403-413.
- 2004-2005 ANDREA BACCHI, *Riflessioni e novità su Pirgotele*, in «Nuovi Studi. Rivista di Arte Antica e Moderna», IX-X, 2004-2005, 11, pp. 105-116.
- 2005 FRANCESCA CORTESI BOSCO, *Per la data della Pala di Castelfranco*, in «La Rivista di Bergamo», XLII, 2005, Aprile-Maggio-Giugno, Nuova Serie, pp. 54-57.  
 MASSIMO DANZI, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Genève, 2005.  
 MICHAEL JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, "Giardini e Paesaggio, 11", Città di Castello, 2005.  
 JEAN-PIERRE HABERT, *Titian's "Jupiter and Antiope", called the "Pardo Venus". Copies Tell the Story*, in «Studi tizianeschi», III, 2005, pp. 67-72.  
 JAMES HANKINS, *Renaissance humanism and historiography today*, in *Palgrave Advances of in Renaissance Historiography*, edited by JONATHAN WOOLFSON, Basingstoke, 2005, pp. 73-96.  
 KATHERINE CRAWFORD LUBER, *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance*, Cambridge, 2005.
- 2006 BARBARA MARIA SAVY [a cura di], ALESSANDRO BALLARIN, *La Salomé del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, "Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale, 9", 2 voll., Cittadella (PD), 2006.  
 DAVID ALAN BROWN, SYLVIA FERINO-PAGDEN [a cura di], *Bellini, Giorgione, Tiziano e il Rinascimento della pittura veneziana*, catalogo della mostra, Washington, National Gallery of Art, 18 giugno-17 settembre 2006, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 17 ottobre 2006-7 gennaio 2007, Milano, 2006.  
 ANGELA CARACCIOLLO ARICÒ, Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004, Bari, 2006, pp. 685-696.  
 SIMONE FERRARI, *Jacopo de' Barbari: un protagonista del Rinascimento tra Venezia e Dürer*, Milano, 2006.  
 DENNIS GERONIMUS, *Piero di Cosimo. Visions Beautiful and Strange*, New Haven-London, 2006.  
 GRAZIELLA MARGHERINI, ANTONIO NATALI, ANTONIO PAOLUCCI, MARIARITA SIGNORINI, ANCHISE TEMPESTINI, *La terrazza del mistero 2. L'Allegoria sacra di Giovanni Bellini. Analisi storica e interpretazione psicoanalitica con una rilettura dopo il restauro*, Firenze, 2006.  
 AGNÈS ROUVERET, *Couleurs et matières dans l'Antiquité: textes, techniques et pratiques*, Paris, 2006.  
 CARLO VECCE, *Sannazaro e la lettura di Teocrito*, in *La Serenissima e il Regno nel V Centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*, atti del convegno di studi, a cura di DAVIDE CANFORA,
- 2007 ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Appunti su Catena*, in «Venezia Cinquecento», XVI, 2006 (2007), 31, pp. 5-104.  
 GIOVANNI MARIA FARA, *Albrecht Dürer: originali, copie, derivazioni*, "Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Inventario generale delle stampe, 1", Firenze, 2007.  
 DAVIDE GASPAROTTO, *Andrea Riccio a Venezia: Sui rilievi con le 'Storie della Vera Croce' per l'altare Donà già in Santa Maria dei Servi*, in *Tullio Lombardo scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, atti del convegno di studi, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 4-6 aprile 2006, Verona, 2007, pp. 389-410.  
 MARIO INFELISE, *Manuzio, Aldo, il Vecchio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIX, Roma, 2007, pp. 236-245.  
 CARLO VECCE, *Un codice di Teocrito posseduto da Sannazaro*, in *L'antiche e le moderne carte. Studi in memoria di Giuseppe Billanovich*, a cura di ANTONIO MANFREDI, CARLA MARIA MONTI, Roma-Padova, 2007, pp. 597-616.  
 LUCY WHITAKER, MARTIN CLAYTON, *The art of Italy in the Royal Collection: Renaissance & Baroque*, London, 2007.
- 2008 BARBARA AGOSTI, *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze, 2008.  
 GIOVANNI AGOSTI, DOMINIQUE THIÉBAUT [a cura di], *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra, Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008-5 gennaio 2009, Milano, 2008.  
 MASSIMILIANO ALBANESE, *Mazzocchi, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXII, Roma, 2008, pp. 619-621.



- DENISE ALLEN, PETA MOTTURE, *Andrea Riccio. Renaissance Master of Bronze*, catalogo della mostra, New York, The Frick Collection, 15 October 2008-18 January 2009, New York, 2008.
- *Catalogo generale ragionato dei beni artistici e monumentali della città di Caccamo*, 3 voll., vol. II: *La chiesa parrocchiale Santissima Annunziata di Caccamo ed altri edifici di culto*, Caccamo, 2008.
- ROBERTO CICALA, MIRELLA FERRARI [a cura di], *Un maestro della letteratura: Carlo Dionisotti tra storia e filologia (1908-1998)*, mostra bibliografica per il centenario della nascita, Biblioteca Civica Negroni, Novara, 19 settembre-20 ottobre 2008, Novara, 2008.
- SYLVIA FERINO-PAGDEN [a cura di], *Giorgione entmythisiert*, Turnhout, 2008.
- MICHEL HOCHMANN, *Le collezioni veneziane nel Rinascimento: storia e storiografia*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, 3 voll., Venezia, 2008-2009, I [2008]: *Dalle origini al Cinquecento*, a cura MICHEL HOCHMANN, ROSELLA LAUBER, STEFANIA MASON, Venezia 2008, pp. 340.
- MAURO LUCCO, "Uscito dalla scuola del Bellino". *Qualche nota tecnica sugli inizi di Giorgione*, in *Giorgione entmythisiert*, a cura di SYLVIA FERINO-PAGDEN, Turnhout, 2008, pp. 117-141.
- MAURO LUCCO, GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA [a cura di], *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra, Roma, Scuderie del Quirinale, 30 settembre 2008-11 gennaio 2009, Cinisello Balsamo (MI), 2008.
- BRUNA M. PALUMBO STRACCA, *Bione, Epitafio di Adone (xl Gallavotti). Testo e traduzione*, in «Rivista di cultura classica e medioevale», L, 2008, 2, luglio-dicembre, pp. 303-308.
- 2009 GIOVANNI AGOSTI, *Un amore di Giovanni Bellini*, "Sine titolo, I", Milano, 2009.
- FRANCESCA CORTESI BOSCO, *Matteo Costanzo nella guerra del Casentino. Considerazioni sull'esecuzione della tavola di Giorgione a Castelfranco*, in *Giorgione*, catalogo della mostra a cura di ENRICO MARIA DAL POZZOLO, LIONELLO PUPPI, Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione, 12 dicembre 2009-11 aprile 2010, Milano, 2009, pp. 113-122.
- ENRICO MARIA DAL POZZOLO, LIONELLO PUPPI [a cura di], *Giorgione*, catalogo della mostra, Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione, 12 dicembre 2009-11 aprile 2010, Milano, 2009.
- ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Giorgione*, Milano, 2009.
- JILL KRAYE, *Pietro Pomponazzi (1462-1525): Secular Aristotelianism in the Renaissance*, in *Philosophers of the Renaissance*, a cura di PAUL RICHARD BLUM, Washington (D.C.), 2010, pp. 92-115.
- MICHAEL JAKOB, *Il paesaggio*, "Universale Paperbacks Il Mulino, 565", Bologna, 2009.
- ROSELLA LAUBER, "Artifices celebratos nominare". *Riflessioni sulle opere di Tiziano nel collezionismo veneziano*, in «Venezia Cinquecento», XVIII, 2008 (2009), 36, pp. 231-292.
- MANUELA MARTELLINI, *La rinnovata memoria: Annibal Caro traduttore di Teocrito*, in *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita*, a cura di ANGELA BIANCHI, LAURA MELOSI, DIEGO POLI, Atti del convegno di studi, Macerata, 16-17 giugno 2007, Macerata, 2009, pp. 287-320.
- FRANCESCO PIOVAN, *Notizie di Pirgotele*, in *Lontananze capovolte. Nuovi scritti di amici per Raffaella Piva*, a cura di ALESSANDRO PASETTI MEDIN, Saonara (PD), 2009, pp. 143-151.
- DAVID ROSAND, *Giorgione e i suoi "creati": la maniera moderna e oltre*, in *Giorgione*, catalogo della mostra a cura di ENRICO MARIA DAL POZZOLO, LIONELLO PUPPI, Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione, 12 dicembre 2009-11 aprile 2010, Milano, 2009, pp. 143-150.
- DÓRA SALLAY, *Raffaele Bertinelli es Reneszánsz Képtára*, Esztergom 2009.
- 2009-2010 STEFANO PAGLIAROLI, *L'Accademia Aldina*, in «Incontri triestini di filologia classica», IX, 2009-2010, pp. 175-187.
- 2010 ALESSANDRO BALLARIN, *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattro e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della pala Casio*, con la collaborazione di MARIALUCIA MENEGATTI e BARBARA MARIA SAVY, "Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale, 7", IV tomi, Verona, 2010.
- DAVIDE BANZATO, FRANCA PELLEGRINI, UGO SORAGNI [a cura di], *Giorgione a Padova. L'enigma del carro*, catalogo della mostra, Padova, Musei civici, 16 ottobre 2010-16 gennaio 2011, Milano, 2010.
- VERA CANEVAZZI, *La Pala del Perugino nella chiesa di S. Agostino a Cremona*, in «Arte cristiana», XCVIII, 2010, 856, gennaio-febbraio, pp. 51-58.
- ROBERTO CICALA, CARLO CARENA [a cura di], *Carlo Dionisotti: la vita, gli studi, il pensiero*

*di un letterato del Novecento*, atti del convegno, Romagnano Sesia (NO), 20 settembre 2008, Novara, 2010.

ADELE TERESA COZZOLI, *Teocrito: arte e letteratura*, in *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, a cura di LUIGI BELLONI, ALICE BONANDINI, GIORGIO IERANÒ, GABRIELLA MORETTI, Atti del Convegno, Trento, Università degli Studi, 9-10 ottobre 2008, Trento, 2010.

JEAN-MICHEL CROISILLE, *Paysage dans la peinture romaine*, Paris, 2010.

JILL DUNKERTON, *Giorgione and not Giorgione: the conservation history and technical examination of "Il Tramonto"*, in «National Gallery Technical Bulletin», xxxi, 2010, pp. 42-63.

KRISTINA HERMANN FIORE, *Venere e Cupido che ruba il favo di miele: un grande dipinto di Lucas Cranach in Galleria Borghese*, in *Cranach: L'altro Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di ANNA COLIVA, BERNARD AIKEMA, Roma, Galleria Borghese, 15 ottobre 2010-13 febbraio 2011, Milano 2010, pp. 99-114.

ADRIANO MARIUZ, *L'adorazione dei pastori di Jacopo Tintoretto: una stravagante invenzione*, Verona, 2010.

ELENA GREER, NICHOLAS PENNY, *Giorgione and the National Gallery*, in «The Burlington Magazine», clii, 2010, 1287, June, pp. 364-375.

DAVID SPERANZI, *Michele Trivoli e Giano Lascari. Appunti su copisti e manoscritti greci tra Corfù e Firenze*, in «Studi Slavistici», vii, 2010, pp. 263-297.

GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA [a cura di], *Cima da Conegliano: poeta del paesaggio*, catalogo della mostra, Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 26 febbraio-2 giugno 2010.

2011

MATILDE DE ANGELIS D'OSSAT, *Le collezioni Barbo e Grimani di scultura antica*, in *La storia del palazzo di Venezia. Dalle collezioni Barbo e Grimani a sede dell'ambasciata veneta e austriaca*, a cura di MARIA GIULIA BARBERINI, MATILDE DE ANGELIS D'OSSAT, ALESSANDRA SCHIAVON, Roma, 2011, pp. 23-66.

IRENE BROOKE, *Pietro Bembo and the Visual Arts*, unpublished Ph.D. diss., Courtauld Institute, London, 2011.

JAMES HANKINS, *Garin and Paul Oskar Kristeller: Existentialism, Neo-Kantianism and the Post-War Interpretation of Renaissance Humanism, in Eugenio Garin. Dal Rinascimento all'Illuminismo*, atti del convegno a cura di OLIVIA CATANORCHI, VALENTINA LEPRI, premessa di MICHELE CILIBERTO, Firenze, Palazzo Vecchio e Palazzo Strozzi, 6-8 marzo 2009, "Storia e letteratura, 269", Roma, 2011, pp. 481-505.

KAREN HOPE GOODCHILD, "A Hand More Practiced and Sure": *The History of Landscape Painting in Giorgio Vasari's Lives of the Artists*, in «Artibus et Historiae», xxxii, 2011, 64, pp. 25-40.

PAUL JOANNIDES, *Giorgione's "The Madness of Nebuchadnezzar"*, in «Paragone», lxii, 2011, 100, pp. 3-12.

GUIDO MESSLING [a cura di], *Cranach et son temps*, catalogo della mostra, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 20 ottobre 2010-23 gennaio 2011, Bruxelles, 2011.

CATHERINE PUGLISI, WILLIAM BARCHAM [edited by], *Passion in Venice. Crivelli to Tintoretto and Veronese. The Man of Sorrows in Venetian Art*, catalogo della mostra, New York, Museum of Biblical Art, February 11-June 12 2011, New York, 2011.

DÓRA SALLAY, *Nineteenth-century ecclesiastical intellectuals and early Italian religious art*, in *Sacred possessions*, edited by GAIL FEIGENBAUM, SYBILLE EBERT-SCHIFFERER, "Issues and debates, 20", Los Angeles (California), 2011, pp. 104-118.

ANDREAS SCHUMACHER [a cura di], *Perugino. Raffaels Meister*, catalogo della mostra, München, Alte Pinakothek, 13 ottobre 2011-15 gennaio 2012, Ostfildern, 2011.

PIERMARIO VESCOVO, *La Virtù e il Tempo. Giorgione: allegorie morali, allegorie civili*, Venezia, 2011.

2012

IRINA ARTEMIEVA, GIUSEPPE PAVANELLO [a cura di], *Tiziano: la fuga in Egitto e la pittura di paesaggio*, catalogo della mostra, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 29 agosto-9 dicembre 2012, Venezia, 2012.

COLIN B. BAILEY, STEPHANIE BUCK [edited by], *Master Drawings from The Courtauld Gallery*, catalogo della mostra, Londra, The Courtauld Gallery, 14<sup>th</sup> June-9<sup>th</sup> September 2012, New York, The Frick Collection, 2<sup>nd</sup> October 2012-27<sup>th</sup> January 2013, London, 2012.

- ANDREA DE MARCHI, ANDREA DI LORENZO, LAVINIA GALLI MICHERO [a cura di], *Giovanni Bellini dall'icona alla storia*, catalogo della mostra, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 9 novembre 2012-25 febbraio 2013, Torino, 2012.
- LORENZO FINOCCHI GHERSI, *La "via lattea" di Giorgione a Castelfranco e un'ipotesi per la committenza della pala in San Liberale*, in «Bollettino d'arte», xiv, 2012 [2013], Aprile-Giugno, pp. 49-68.
- DAGMAR KORBACHER, *Arcadia in Venice, a place to be. Impulses and thoughts on three paintings in Berlin*, in «Di là dal fiume e tra gli alberi». *Il paesaggio del Rinascimento a Venezia: nascita e fortuna di un genere artistico*, a cura di LAURA DE FUCCIA, CRISTOPHE BROUARD, Ravenna, 2012, pp. 19-34.
- MAURO LUCCO [a cura di], *Tiziano e la nascita del paesaggio moderno*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 16 febbraio-20 maggio 2012, Firenze, 2012.
- STEFANO MARTINELLI TEMPESTA, *Nuovi codici copiati da Giovanni Scutariota (con alcune novità sul Teocrito Ambr. P 84 sup. e Andronico Callisto)*, in *Meminisse iuvat. Studi in memoria di Violetta de Angelis*, a cura di FILIPPO BOGNINI, prefazione di GIAN CARLO ALESSIO, Pisa, 2012, pp. 519-548.
- ANTONIO MAZZOTTA, *Titian. A fresh look at nature*, catalogo della mostra, London, National Gallery, 4<sup>th</sup> April-9<sup>th</sup> August 2012, London, 2012.
- PAOLO PELLEGRINI, *Musuro, Marco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, lxxvii, Roma, 2012, pp. 576-583.
- LIONELLO PUPPI [a cura di], *Tiziano. L'epistolario*, con postfazione di CHARLES HOPE, Firenze, 2012.
- ANCHISE TEMPESTINI, *Il mito di Adone nella pittura di Sebastiano del Piombo: le due tavolette Lia ed il dipinto degli Uffizi*, in «Konsthistoriska tidskrift», viii, 2012, 4, pp. 225-230.
- 2013 BARBARA AGOSTI, SILVIA GINZBURG, ALESSANDRO NOVA [a cura di], *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno, Firenze, Kunsthistorisches Institut, 26-28 aprile 2012, Venezia, 2013.
- LUCIO BALDIN, *Francesco Maria Preti e il Duomo di Castelfranco*, in *Il Duomo di Santa Maria Assunta e Liberale*, a cura di LUCIO BALDIN, Castelfranco Veneto (TV), 2013, pp. 9-23.
- GIANLUIGI BALDO, ELENA CAZZUFFI [a cura di], *Regionis forma pulcherrima. Percezioni, lessico, categorie del paesaggio nella letteratura latina*, atti del convegno di studio, Palazzo Bo, Università degli Studi di Padova, 15-16 marzo 2011, "Biblioteca dell'Archivium Romanicum. Serie 1, Storia, letteratura, paleografia, 415", Firenze, 2013.
- ALESSANDRO BALLARIN, *Generazione al bivio: Giorgione e la Compagnia degli Amici. Un'introduzione al seguito dei lavori*, in *Pietro Bembo e le arti*, Atti delle giornate di studio a cura del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Padova, 24-26 febbraio 2011), a cura di GUIDO BELTRAMINI, HOWARD BURNS, DAVIDE GASPAROTTO, Venezia 2013, pp. 281-284.
- GUIDO BELTRAMINI, DAVIDE GASPAROTTO, ADOLFO TURA [a cura di], *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento* catalogo della mostra, Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio-19 maggio 2013, Venezia, 2013.
- SARAH BLAKE MC HAM, *Pliny and the artistic culture of the Italian Renaissance. The legacy of the Natural History*, London, 2013.
- HOWARD BURNS, *Bernardo Bembo, padre di Pietro*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di GUIDO BELTRAMINI, DAVIDE GASPAROTTO, ADOLFO TURA, Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio-19 maggio 2013, Venezia, 2013, pp. 112-125.
- MAURIZIO CALVESI, *Piero di Cosimo: sbrogliando la matassa*, in «Storia dell'arte», cxxxiv, 2013, 34 (Nuova serie), pp. 9-30.
- CLAUDIA CORFIATI, *Il fantasma di Teocrito. Osservazioni sulla ricezione della bucolica greca nel Quattrocento*, in «Cahiers de recherches médiévales et humanistes», xxv, 2013, pp. 295-326.
- SARAH FERRARI, *Le ragioni culturali del "dipingere moderno". Paesaggio, ritratto e allegoria a Venezia negli anni di Giorgione*, tesi di dottorato discussa presso la Scuola di dottorato in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo dell'Università di Padova, ciclo xxvi, supervisor prof. ALESSANDRO BALLARIN e prof.ssa VITTORIA ROMANI.
- PAUL HOLBERTON, *A history of Arcadia*, vol. 1, London, 2013 [altri due voll. in corso di stampa].
- MARILYN ARONBERG LAVIN, *The joy of St. Francis*, in *Beyond the text*, edited by XAVIER SEUBERT and OLEG BYCHKOV, Saint Bonaventure (NY), 2013, pp. 14-39.

- AMEDEO ALESSANDRO RASCHIERI, *Codici plutarchei nella biblioteca di Giorgio Valla, Gli scritti di Plutarco: tradizione, traduzione, ricezione, commento*, a cura di GIOVANNA PACE, PAOLA VOLPE CACCIATORE, Napoli, 2013, pp. 353-360.
- ANDREW ROBINSON, KLAUS ALBRECHT SCHRÖDER [a cura di], *Albrecht Dürer-master drawings, watercolors, and prints from the Albertina*, catalogo della mostra, Washington (D.C.), National Gallery of Art, March 24-June 9, 2013, Munich, 2013.
- 2014 GIOVANNI MARIA FARA, *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche (1508-1516)*, Firenze, 2014.
- LUIGI FERRERI, *Le Théocrite de l'humaniste Marcus Musurus, avec l'édition critique des Idylles 24-27 de Théocrite*, "Europa humanistica, 13", Turnhout, 2014.
- CATERINA FURLAN, *Domenico, Marino e Giovanni Grimani tra passione per l'antico, gusto per il collezionismo e mecenatismo artistico*, in *I cardinali della Serenissima. Arte e committenza tra Venezia e Roma (1523-1605)*, a cura di CATERINA FURLAN, PATRIZIA TOSINI, "Biblioteca d'arte, 46", Cinisello Balsamo (MI), 2014, pp. 31-73.
- VITTORIA GARIBALDI [a cura di], *Le Perugin. Maître de Raphael*, catalogo della mostra, Parigi, Musée Jacquemart-André, 12 settembre 2014-19 gennaio 2015, Bruxelles, 2014.
- GIUSEPPE GULLINO, *Gli Algarotti: patrimonio e aderenze sociali*, in *Nel terzo centenario della nascita di Francesco Algarotti (1712-1764)*, a cura di MANLIO PASTORE STOCCHI, GILBERTO PIZZAMIGLIO, Venezia, 2014, pp. 75-88.
- GIAN DOMENICO ROMANELLI, *Gli Algarotti, i Selva, i Corniani: Scienza, arte e collezioni*, in *Gli Algarotti: patrimonio e aderenze sociali*, in *Nel terzo centenario della nascita di Francesco Algarotti (1712-1764)*, a cura di MANLIO PASTORE STOCCHI, GILBERTO PIZZAMIGLIO, Venezia, 2014, pp. 203-220.
- RENATA SAMPERI, PAOLA ZAMPA, *La vigna Grimani "in monte Caballi": reddito e prestigio*, in *I cardinali della Serenissima. Arte e committenza tra Venezia e Roma (1523-1605)*, a cura di CATERINA FURLAN, PATRIZIA TOSINI, "Biblioteca d'arte, 46", Cinisello Balsamo (MI), 2014, pp. 367-387.
- FABIO SIMONELLI [a cura di], *Appendice documentaria*, in *I cardinali della Serenissima. Arte e committenza tra Venezia e Roma (1523-1605)*, a cura di CATERINA FURLAN, PATRIZIA TOSINI, "Biblioteca d'arte, 46", Cinisello Balsamo (MI), 2014, pp. 465-560.
- LUKE UGLOW, *Giovanni Morelli and his friend Giorgione: connoisseurship, science and irony*, in «Journal of Art Historiography», xi, 2014, December, s. p.
- 2014-2015 ELIA BORDIGNON FAVERO, *Castelfranco. Sul primo sito della pala di Giorgione*, in «Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti in Padova», cxxvii, a.a. 2014-2015, Parte Terza, pp. 185-200.
- 2015 ELENA CAPRETTI, ANNA FORLANI TEMPESTI, SERENA PADOVANI, DANIELA PARENTI [a cura di], *Piero di Cosimo 1462-1522, pittore eccentrico tra Rinascimento e Maniera*, catalogo della mostra, Firenze, Galleria degli Uffizi, 23 giugno-27 settembre 2015, Firenze, 2015.
- VINCENZO FARINELLA, *"Il dolce miele delle muse": Piero di Cosimo e la tradizione lucreziana a Firenze*, in *Piero di Cosimo 1462-1522, pittore eccentrico tra Rinascimento e Maniera*, catalogo della mostra, Firenze, Galleria degli Uffizi, 23 giugno-27 settembre 2015, Firenze, 2015, pp. 106-121.
- 2016 ALESSANDRO BALLARIN, *The Risen Christ. Titian 1511*, with a technical note by DANIELE ROSSI and a documentary note by SARAH FERRARI, Verona, 2016.
- ALESSANDRO BALLARIN, *Giorgione e l'Umanesimo veneziano*, 7 tomi, Verona, 2016 (in corso di stampa).
- GUIDO BELTRAMINI, DAVIDE GASPAROTTO, GIULIO MANIERI ELIA [a cura di], *Il Rinascimento di Aldo Manuzio*, catalogo della mostra, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 19 marzo-19 giugno 2016, Venezia 2016.
- FRANCESCA CORTESI BOSCO, *Viaggio nell'ermetismo del Rinascimento. Lotto Dürer Giorgione*, "Biblioteca di arte, 10", Padova, 2016.
- SIMONE FACCHINETTI, ARTURO GALANSINO, [edited by], *In the age of Giorgione*, catalogo della mostra, London, Royal Academy of Arts, 12<sup>th</sup> March-5<sup>th</sup> June 2016, London, 2016.

Avvertenza: la voce *Giorgione* non è stata indicizzata per l'eccessiva frequenza.



# INDICE DEI NOMI

## A

ACCURSIO BONO: 11 (e n. 10)  
AGNOLETTI CARLO: 84 (n. 8), 87 (e n. 20), 101 (doc. 2)  
AGOSTI BARBARA: 32 (n. 17), 34 (n. 26)  
AGOSTI GIOVANNI: 22 (e n. 64), 40 (n. 42), 67 (n. 11)  
ALBANESE MASSIMILIANO: 17 (n. 43)  
ALBERTI LEON BATTISTA: 33  
ALEANDRO GIROLAMO: 19  
ALGAROTTI BONOMO: 73 (n. 26)  
ALGAROTTI FRANCESCO: 73 (n. 26)  
ALGAROTTI CORNIANI MARIA: 73  
ALIGHIERI DANTE: 38  
ALLEN PERCY STAFFORD: 17 (n. 41)  
ALLEN HELEN MARY: 17 (n. 41)  
AMMONIO: 16 (n. 40)  
ANDERSON JAYNIE: 51 (n. 76), 53 (e n. 84), 80 (n. 60),  
83 (n. 4), 84 (e nn. 8, 10, 11), 86 (e n. 12), 87,  
88 (e n. 28), 89, 91 (e n. 38), 92 (e n. 45),  
93, 97, 98 (e n. 69), 101 (docc. 1, 2, 3, 4), 102  
(docc. 7, 8), 104 (doc. 13), 105 (doc. 14)  
ANDREA DEL SARTO (ANDREA D'AGNOLO DI FRANCESCO DI  
LUCA DI PAOLO DEL MIGLIORE VANNUCCHI, detto): 35  
ANDREWS MALCOLM: 31 (n. 12)  
ANTONELLO DA MESSINA: 40  
ARAGONA (D') ALFONSO: 13, 27 (n. 76)  
ARBIZZONI GUIDO: 11 (n. 11), 27 (n. 75)  
ARCHIMEDE: 12  
ARCIMBOLDI GUIDANTONIO: 66, 67, 68 (n. 15)  
ARIOSTO LUDOVICO: 32  
ARISTOFANE: 15 (n. 34), 20  
ARISTOTELE: 6, 12 (n. 14), 16  
ARROYO ESTEBAN SANTIAGO: 19 (n. 49)  
ARTEMIEVA IRINA: 19 (n. 50), 41 (n. 46)  
ASBURGO (D') FILIPPO: 30  
ASBURGO (D') LEOPOLDO GUGLIELMO: 59  
ASBURGO (D') MARGHERITA: 30  
AVANZI GIROLAMO: 20

## B

BACCHI ANDREA: 90 (n. 34)  
BACCON BORTOLO: 89  
BAILEY COLIN: 53 (n. 85)

BALDOVINETTI ALESSIO: 68

BALDIN LUCIO: 83 (n. 2)

BALLARIN ALESSANDRO: 7 (n. 29), 18 (n. 45), 20 (n. 55),  
38 (n. 34), 39, 40 (n. 41), 43 (n. 50), 44 (e  
nn. 56, 58), 45, (e nn. 59, 60), 47 (e n. 67), 52  
(e n. 81), 67 (e n. 10), 78 (n. 53), 80 (n. 55),  
96 (n. 61)

BARBARELLA ALVISE: 90, 92, 101 (doc. 5)

BARBARIGO AGOSTINO: 39, 40

BARBAROSSA FEDERICO (FEDERICO I HOHENSTAUFEN,  
detto): 65

BARBARI (DE') JACOPO: 41 (n. 45), 54, 74 (e n. 40)

BARBARO ERMOLAO: 3 (e n. 9), 11, 19 (n. 51), 39, 87

BARBARO FRANCESCO: 6 (n. 25)

BARKER NICOLAS: 16 (n. 37)

BARON HANS: 4, 5 (e n. 21)

BAROZZI FRANCESCO: 87

BARTALINI ROBERTO: 18 (n. 45)

BASSI ELENA: 72 (n. 26)

BATTILOTTI DONATA: 83 (nn. 2, 6), 84 (nn. 7, 11), 98  
(n. 68), 101 (doc. 1)

BAXANDALL MICHAEL: 32 (n. 15)

BECCARO VITTORE: 59

BEGHETTO ZUANE (GIOVANNI): 83 (e n. 4)

BELLAVITIS GIORGIO: 94 (n. 59)

BELLINI GIOVANNI: 1, 39 (e n. 40), 40 (n. 41), 41, 42  
(e n. 49), 43, 45, 46, 47, 48 (n. 70), 50, 54 (e  
n. 86), 56, 58 (nn. 106, 107), 60, 62, 67 (n. 8),  
72, 75, 79

BELTRAMINI GUIDO: 9 (n. 1), 12 (n. 17), 14 (n. 30), 41  
(n. 45), 70 (n. 21), 71 (n. 22)

BEMBO BERNARDO: 5

BEMBO PIETRO: 3, 6, 7 (e n. 21)

BENIGNO CORNELIO DA VITERBO: 18 (e n. 45)

BENZONI GINO: 15 (n. 35)

BERENSON BERNARD: 22, 51, 54, 55 (e nn. 97, 98), 58  
(e nn. 108, 109)

BEROQUI PEDRO: 31 (n. 10)

BERTINELLI RAFFAELE: 76

BERTOLDO DI GIOVANNI: 2

BERRA GIACOMO: 46 (n. 65)

BEVILACQUA SIMONE: 12 (n. 14)

BIANCA CONCETTA: 27 (n. 75)

BIANCHI BANDINELLI RANUCCIO: 21 (e n. 58)

BIGLIAZZI LUCIANA: 9 (n. 2), 13 (n. 26)

- BIONE: 19, 24, 25  
 BJURSTRÖM PER: 74 (nn. 37, 40)  
 BLAKE MAC HAM SARAH: 33 (n. 20)  
 BLUNT ANTHONY: 40 (n. 42)  
 BOBER PHYLLIS PRAY: 77 (n. 46)  
 BOCCACCIO GIOVANNI: 10  
 BOIARDO MATTEO MARIA: 13  
 BOLTRAFFIO GIOVANNI ANTONIO: 79  
 BONINI EUFROSINO: 18  
 BONINI (BONINIS) (DE) BONINO: 85  
 BORDIGNON FAVERO GIAMPAOLO: 83 (n. 4)  
 BORDIGNON FAVERO ELIA: 92 (e n. 51), 102 (doc. 6),  
 105 (doc. 14)  
 BORENIUS TANCRED: 55 (e n. 97)  
 BORTOLOTTI LUCA: 15 (n. 35)  
 BOSCH HIERONYMUS: 44, 45 (n. 59), 51  
 BOSCHINI MARCO: 2 (e n. 5)  
 BRANCA VITTORE: 2 (e nn. 7, 9), 3 (e nn. 12, 14), 5, 10,  
 12 (n. 14), 30 (n. 8), 31 (n. 11)  
 BROOKE IRENE: 7 (n. 29)  
 BROWN DAVID ALAN: 57 (n. 104), 59 (n. 113)  
 BRUNELLESCHI FILIPPO: 37  
 BRUNI LEONARDO: 4  
 BUCK STEPHANIE: 53 (n. 85)  
 BUONARROTI MICHELANGELO: 2  
 BURCKHARDT JAKOB: 5, 38 (n. 33)  
 BURTON JOAN: 21 (n. 59)
- C
- CALDERINI DOMIZIO: 13  
 CALLIERGI ZACCARIA: 11, 14 (n. 30), 16 (e nn. 39, 40),  
 17 (e n. 41), 18, 19, 25  
 CALVESI MAURIZIO: 23 (e n. 66), 24 (e n. 69), 38 (n. 35)  
 CAMESASCA ETTORE: 69  
 CAMPBELL CAROLINE: 53 (n. 85)  
 CANAL PAOLO: 15  
 CANDELINO DOMENICO: 87  
 CANEVAZZI VERA: 69 (n. 16)  
 CANUTI, FIRENZO: 65, 66 (e nn. 4, 6), 68 (e nn. 12,  
 13), 69 (e n. 15)  
 CAPITANIO GIOVANNI DIONISI: 67 (e n. 9)  
 CAPODILISTA GALEAZZO: 87  
 CAPODIVACCA PAOLO: 18  
 CAPRETTI ELENA: 38 (n. 35)  
 CARENA CARLO: 3 (n. 10)  
 CARIANI GIOVANNI: 51, 55 (e n. 99)  
 CARO ANNIBAL: 28 (n. 75)  
 CARPACCIO VITTORE: 36, 44 (e n. 56), 45, 46, 47 (e  
 n. 68), 53, 67, 68, 69, 71  
 CARTEROMACO (SCIPIONE FORTEGUERRI, detto): 14, 15,  
 17, 19, 20, 77
- CASIO GIROLAMO (GIROLAMO PANDOLFI DA CASIO, det-  
 to): 79  
 CASTELNUOVO ENRICO: 30 (n. 5)  
 CATENA VINCENZO: 41, 43 (n. 53), 54 (n. 86), 55  
 (n. 97)  
 CAVALCASELLE GIOVANNI BATTISTA: 48 (n. 70), 54 (e  
 n. 89), 55, 60, 95 (n. 61)  
 CERESA MASSIMO: 11 (n. 10), 12 (n. 16)  
 CERIANA MATTEO: 90 (n. 34)  
 CESCHI CHIARA: 73 (n. 27)  
 CHIGI AGOSTINO: 17, 18 (e n. 45), 19, 23, 25  
 CIAN VITTORIO: 3  
 CICALA ROBERTO: 3 (n. 10)  
 CICOGNA EMMANUELE ANTONIO: 2, 67 (n. 9), 73  
 (n. 32)  
 CLARK KENNETH: 29 (e nn. 2, 3), 38 (n. 33), 56 (e  
 n. 102)  
 CLOUGH CECIL: 20 (e n. 53)  
 COLETTI LUIGI: 42 (n. 48), 60 (e n. 116), 61  
 COLOCCI ANGELO: 17  
 COLONNA ANTONIO: 27 (n. 75)  
 COLONNA FRANCESCO: 23, 33 (e n. 18)  
 COLONNA PRETI STEFANO: 83 (n. 2), 85 (n. 12)  
 COLONNA PRETI STEFANIA: 83 (n. 2)  
 CONTARINI ALVISE: 19 (n. 51)  
 CONTARINI GASPARO: 11, 19 (n. 51)  
 CONTARINI PAOLA: 19 (n. 51)  
 CONTARINI TADDEO: 50, 51, 59  
 CONVERSINI ALESSANDRO: 20  
 COOK HERBERT: 55 (e nn. 92, 94), 60  
 CORFIATI CLAUDIA: 10 (n. 5), 11 (n. 11), 13 (n. 23)  
 CORTESI BOSCO FRANCESCA: 78 (n. 53), 83 (e n. 5), 95  
 (e n. 62), 96  
 CORNER CATERINA: 19 (n. 51)  
 CORNER FRANCESCO: 90  
 CORNER GIORGIO: 89, 90, 91, 101 (doc. 2)  
 CORNER LUCIA: 19 (n. 51)  
 CORNIANI MARINO: 73  
 CORNIANI (DEGLI ALGAROTTI) BERNARDINO: 73 (e nn. 26,  
 29, 33)  
 CORNIANI (DEGLI ALGAROTTI) MARCANTONIO: 73  
 CORONELLI VINCENZO: 98 (e n. 70)  
 CORREGGIO (ANTONIO ALLEGRI, detto): 35  
 COSTANZO (famiglia): 81, 84 (n. 11), 88, 90, 91, 92,  
 93, 95, 98  
 COSTANZO GIOVAN MATTEO: 103 (doc. 13)  
 COSTANZO MATTEO: 95, 98  
 COSTANZO TUZIO: 83, 84, 85, 90 (n. 34), 96, 97  
 (n. 66), 98, 101 (doc. 1), 103 (doc. 13)  
 COSTANZO TUZIO III: 92, 97 (n. 67), 103 (doc. 13),  
 105 (doc. 14)  
 COZZOLI ADELE TERESA: 21 (n. 59), 22 (n. 61)  
 CRANACH LUCAS: 23 (e n. 65)

CRETESE GIOVANNI: 15  
 CROCE BENEDETTO: 2 (n. 8)  
 CROISILLE JEAN-MICHEL: 33 (n. 24)  
 CROSATO GIAMBATTISTA: 73 (n. 26)  
 CROWE JOSEPH ARCHER: 48 (n. 70), 54 (n. 89), 95 (n. 61)  
 CUNO JOHANNES: 15 (n. 34), 18

## D

DAL POZZOLO ENRICO MARIA: 39 (n. 39), 43 (n. 53),  
 44 (n. 57), 45 (n. 62), 46 (n. 63), 53 (e n.  
 82), 54 (n. 86), 70 (n. 20), 76 (e n. 44),  
 96 (n. 61), 101 (docc. 3, 4), 102 (doc. 7), 105  
 (docc. 14, 15)  
 DAMIANAKI ROMANO CHRYSA: 90 (n. 34)  
 DANDOLO MARCO: 19 (n. 51)  
 DANDOLO MATTEO: 19 (e n. 51)  
 DANELONI ALESSANDRO: 12 (n. 17)  
 DANZI MASSIMO: 20 (n. 53)  
 DE ANGELIS D'OSSAT: 77 (n. 49)  
 DEFENDI PIER GIUSEPPE: 72 (e nn. 25, 26)  
 DEGLI UBALDINI OTTAVIANO: 27 (n. 75)  
 DELLA NAVE BARTOLOMEO: 43 (n. 53), 50 (n. 75)  
 DELLA PERGOLA PAOLA: 49 (n. 74), 60 (e n. 115)  
 DELLE OPERE FRANCESCO: 70 (e n. 18)  
 DELLE OPERE GIOVANNI: 70 (n. 18)  
 DELPRIORI ALESSANDRO: 71 (n. 22)  
 DESTRI (DE) BERNARDINO: 88 (e n. 26)  
 DILLER AUBREY: 16 (n. 36)  
 DILLON BUSSI ANGELA: 9 (n. 2), 13 (n. 26)  
 DILMANI ANTONIO: 74 (n. 39)  
 DIONISOTTI CARLO: 3 (e n. 10), 7 (n. 27), 11 (n. 11), 14  
 (e n. 31), 15 (n. 33)  
 DONATELLO: 38  
 DONATO GIROLAMO: 19 (n. 51), 77  
 DOSSO DOSSI (LUTERI GIOVANNI, detto): 32 (e n. 17)  
 DUNKERTON JILL: 45 (n. 59)  
 DÜRER ALBRECHT: 20, 21 (n. 57), 23 (n. 65), 31, 34,  
 43, 44, 46, 47, 48 (e n. 73), 49, 60, 79

## E

EGNAZIO (GIOVAN BATTISTA CIPELLI, detto): 17, 43  
 (n. 53)  
 EMISON PATRICIA: 38 (n. 36)  
 ERASMO DA ROTTERDAM: 15, 17  
 ESIODO: 13 (n. 25), 20  
 ESTE (D') ALFONSO: 18 (n. 45), 32 (n. 17)  
 ESTE (D') GONZAGA ISABELLA: 35, 41, 59, 67, 80 (e  
 n. 55)  
 EURIPIDE: 15 (n. 34)

## F

FACCHINETTI SIMONE: 19 (n. 50), 44 (n. 57), 51 (n. 76)  
 FADINO LUDOVICO: 89  
 FARA GIOVANNI MARIA: 21 (n. 57), 48 (n. 73), 60 (n. 117)  
 FARINELLA VINCENZO: 39 (n. 37)  
 FERINO-PAGDEN: 57 (n. 104), 59 (n. 112)  
 FERRARI MIRELLA: 3 (n. 10)  
 FERRARI SARAH: 6 (n. 24), 29 (n. 1)  
 FERRARI SIMONE: 74 (n. 40)  
 FERRERI LUIGI: 13 (n. 27), 19 (n. 48)  
 FFOLKES COSTANZA JOCELYN: 55 (e n. 95)  
 FICINO MARSILIO: 6  
 FILETICO MARTINO: 11 (e n. 11), 27 (e n. 75)  
 FILOSTRATO: 15 (n. 34), 25  
 FINOCCHI GHERSI LORENZO: 69 (n. 15), 83 (n. 3), 85 (e  
 n. 13), 86, 87 (n. 18), 101 (doc. 3), 105 (doc. 13)  
 FIOCCO GIUSEPPE: 44 (n. 56), 45 (e n. 61), 58, 60  
 FIRMIN-DIDOT AMBROISE: 17 (n. 42)  
 FISKOVIĆ CVITO: 74, 75 (e n. 41)  
 FLETCHER JENNIFER: 6 (n. 24), 43 (n. 53)  
 FLORIAN GIOVANNI: 33 (n. 21)  
 FOCILIDE: 13 (n. 25)  
 FOGOLARI GINO: 55 (e n. 97)  
 FOLENA GIANFRANCO: 30 (e n. 8), 31 (e nn. 10, 11)  
 FORLANI TEMPESTI ANNA: 38 (n. 35)  
 FORTINI BROWN PATRICIA: 39 (n. 38)  
 FRA BARTOLOMMEO (BACCIO DELLA PORTA, detto): 72  
 FRANCESCO DA COLOGNA : 85 (e n. 13), 86, 88  
 FRANCA FRANCESCO (FRANCESCO RAIBOLINI, detto):  
 35, 62  
 FRANCIOTTI DELLA ROVERE GALEOTTO: 15, 77  
 FRANCO NICOLÒ: 88  
 FREEDBERG SYDNEY: 59 (e n. 111)  
 FRIEDLÄNDER MAX: 29 (e n. 2)  
 FRY ROGER: 55 (e n. 99)  
 FUBINI RICCARDO: 5 (n. 21)  
 FURLAN CATERINA: 77 (nn. 49, 50, 51)

## G

GALANSINO ARTURO: 19 (n. 50), 44 (n. 57), 51 (n. 76)  
 GALENO: 16 (n. 40)  
 GALLAVOTTI CARLO: 10, 11 (e nn. 9, 10), 13 (n. 27),  
 18 (e n. 47)  
 GALLO RODOLFO: 74 (n. 39)  
 GAMBA CARLO: 69  
 GARDNER ELIZABETH: 73 (n. 27)  
 GARIBALDI VITTORIA: 70 (n. 18), 71 (n. 22), 48 (n. 71)  
 GARIN EUGENIO: 4 (e nn. 18, 19, 20), 5  
 GARIN FRANCESCO: 12 (n. 18)  
 GASPARE DA VERONA: 13

- GASPAROTTO DAVIDE: 9 (n. 1), 12 (n. 17), 14 (n. 30),  
 42 (n. 45), 70 (nn. 19, 21), 71 (n. 22)  
 GAURICO POMPONIO: 90  
 GAVERIUS JODOCUS: 17 (n. 41)  
 GAYE, JOHANN WIEHLM: 65  
 GEANAKOPLOS DENO JOHN: 14 (e n. 32), 17 (n. 44)  
 GENGA GIROLAMO: 74 (n. 38)  
 GENTILE GIOVANNI: 3  
 GENTILI AUGUSTO: 39 (n. 39), 41 (n. 46), 95 (n. 61)  
 GERONIMUS DENNIS: 39 (n. 37)  
 GIANNETTO NELLA: 6 (n. 24)  
 GIGANTE MARCELLO: 18 (nn. 45, 46)  
 GILBERT CREIGHTON: 33 (n. 19)  
 GINZBURG CARLO: 11 (n. 11)  
 GINZBURG SILVIA: 34 (n. 26)  
 GIOVANNI AGOSTINO DA LODI: 46 (n. 63), 79  
 GIOVIO PAOLO: 32, 34 (n. 19), 77  
 GIUSTINIANI FRANCESCO: 92, 93, 101 (doc. 5)  
 GIUSTINIANI TOMMASO: 20  
 GIUSTINIANI VINCENZO: 92, 102 (doc. 6)  
 GOES (van der) HUGO: 38  
 GOMBRICH ERNST: 24, 25 (n. 68), 29, 30 (e n. 6), 33  
 (e nn. 19, 20), 37  
 GOURMONT (DE) GILLES: 19  
 GOW ANDREW SYDENHAM FARRAR: 11 (n. 9), 22 (e  
 n. 63)  
 GOZZOLI BENOZZO: 67  
 GRADENIGO PIERO: 97 (n. 66)  
 GRASSI LEONARDO: 86  
 GRAY SIMON: 58 (n. 109)  
 GREER ELENA: 45 (n. 59), 48 (n. 70)  
 GRIFFANTE CATERINA: 5 (e n. 22)  
 GRIMANI DOMENICO: 15 (e n. 35), 16, 19, 70 (n. 21),  
 76, 77, 80, 81  
 GRIMANI MARINO: 15, 80 (e nn. 58, 59)  
 GRONAU GEORG: 40 (n. 41), 41 (n. 45), 55 (e nn. 93,  
 96), 58 (e n. 105), 60, 97 (n. 61)  
 GUARINI BATTISTA: 13, 19 (n. 51), 90  
 GUARINI GUARINO: 13 (e n. 23), 27 (n. 75)  
 GULLINO GIUSEPPE: 19 (n. 51)
- H
- HABERT JEAN: 31 (n. 10)  
 HADELN (VON) DETLEV: 56 (e n. 100)  
 HANKINS JAMES: 4 (nn. 15, 16, 19)  
 HEIBERG JOHAN LUDVIG: 12 (n. 15)  
 HELLER JAKOB: 31  
 HENRY TOM: 70 (n. 18)  
 HERMANN FIORE KRISTINA: 23 (n. 65)  
 HIRDT WILLI: 39 (n. 39)
- HOFMANN ENGELHART: 32  
 HOLBERTON PAUL: 25 (n. 70), 80 (n. 58)  
 HOPE CHARLES: 31 (n. 10)  
 HOPE GOODCHILD KAREN: 35 (n. 28)  
 HUMFREY PETER: 41 (nn. 44, 46), 42 (nn. 48, 49), 43  
 (n. 51), 79 (n. 54), 95 (n. 61)  
 HUTH HANS: 32 (n. 14)
- I
- INFELISE MARIO: 12 (n. 19), 13 (n. 20)
- J
- JAKOB MICHAEL: 36 (n. 30), 37 (n. 31)  
 JOANNIDES PAUL: 46 (e n. 66)
- K
- KING MARGARET: 6 (e nn. 25, 26), 11 (n. 12)  
 KORBACHER DAGMAR: 39 (n. 39)  
 KRISTELLER PAUL OSKAR: 3 (e nn. 11, 13), 4 (e nn. 15,  
 17), 5, 6
- L
- LAMPRIDIO BENEDETTO: 18  
 LASCARIS COSTANTINO: 11 (e n. 10)  
 LASCARIS GIANO: 12 (e n. 16), 14, 15 (n. 34), 17, 18,  
 20 (n. 52)  
 LAUBER ROSELLA: 39 (n. 39), 47 (n. 69)  
 LAVIN MARILYN ARONBERG: 39 (n. 39)  
 LAZZARINI LINO: 2  
 LEGRAND EMILE: 17 (nn. 41, 42)  
 LEONARDO DA VINCI: 1 (e n. 4), 12, 32, 34, 35, 38 (e  
 n. 34), 39, 71 (n. 22), 78 (n. 53), 79, 95 (n. 62)  
 LEONICENO NICOLÒ: 16 (n. 40)  
 LEONICO TOMEO NICOLÒ: 6  
 LEVENSON JAY ALAN: 74 (n. 40)  
 LEVI CESARE AUGUSTO: 73 (n. 29)  
 LIBERALI GIUSEPPE: 89 (e n. 30), 101 (doc. 2)  
 LINDSELL ALICE: 28 (n. 77)  
 LING ROGER: 33 (n. 20)  
 LIPPI FILIPPINO: 67  
 LLOYD CRISTOPHER: 52-53 (n. 81)  
 LOMBARDO TULLIO: 2  
 LONGHI ROBERTO: 1 (n. 3), 19 (nn. 49, 50), 40 (e  
 n. 42), 44 (e nn. 56, 57), 51, 56 (e n. 101), 58  
 (e n. 107), 62

LORENZI GIAMBATTISTA: 65, 66 (n. 3)  
 LORENZO DA PAVIA (LORENZO GUSNASCO, detto): 1  
 (n. 4), 67  
 LUBER CRAWFORD KATHERINE: 21 (n. 57)  
 LUCENSE GIROLAMO: 15  
 LUCIANO: 15 (n. 34)  
 LUCREZIO: 39 (e n. 37)  
 LUCCO MAURO: 39 (n. 39), 41 (nn. 44, 45, 46), 43  
 (n. 52), 44 (n. 56), 45 (n. 62), 79 (n. 54), 95  
 (n. 61)

## M

MAFFEI SONIA: 32 (n. 17)  
 MAGNUSSON BORJE: 74 (n. 40)  
 MALIPIERO CAMILLA: 103 (doc. 12)  
 MALIPIERO (famiglia): 96 (n. 63), 103-104 (doc. 12)  
 MANIERI ELIA GIULIO: 14 (n. 30), 41 (n. 45)  
 MANUZIO ALDO: 6, 9, 12, 13, 14 (e n. 31), 15 (e n. 35),  
 17, 18, 20 (n. 54), 23, 26, 41 (n. 45)  
 MANZANO MARIA TERESA: 19 (n. 50)  
 MARINI GAETANO: 14 (n. 30)  
 MARIUZ ADRIANO: 59 (n. 112)  
 MARTELLINI MANUELA: 28 (n. 75)  
 MARTINELLI TEMPESTA STEFANO: 11 (n. 9)  
 MARTINI SIMONE: 38 (n. 33)  
 MASACCIO: 37  
 MASSA EUGENIO: 7 (e n. 28)  
 MASON STEFANIA: 67 (e n. 10)  
 MAUROCENO GIOVANNI: 90 (n. 34)  
 MAUROCENO MAURO: 91  
 MAUROCENO MAUROCENA: 90 (n. 34)  
 MAUROCENO SILVESTRO: 91  
 MAZZACURATI GIANCARLO: 7 (n. 27)  
 MAZZOCCHI GIACOMO: 17  
 MAZZOTTA ANTONIO: 32 (n. 16), 41 (nn. 44, 47), 46  
 (e n. 64)  
 MEDICI LORENZO IL MAGNIFICO: 12  
 MEISS MILLARD: 39 (n. 39)  
 MELCHIORI NADAL (NATALE): 81 (e n. 62), 84 (e  
 n. 9), 85, 87, 88 (n. 26), 90, 91, 92, 93, 195  
 (doc. 14)  
 MELIADÒ CARLO: 11 (n. 8)  
 MEMLING HANS: 70  
 MENATO SARA: 47 (n. 68)  
 MERKEL ETTORE: 93 (n. 54)  
 MERULA GIORGIO: 11  
 MESSLING GUIDO: 23 (n. 65)  
 MEZI (DE) GIACOMO: 67  
 MICHELANGELO: 2  
 MICHIEL MARCANTONIO: 30, 34 (e n. 25), 50, 59,  
 69, 80 (e n. 59)

MIONI ELPIDIO: 17 (n. 42)  
 MITCHELL WILLIAM JOHN THOMAS: 37 (n. 32)  
 MOLMENTI POMPEO: 47 (n. 66)  
 MOMESSO SERGIO: 41 (n. 45)  
 MONTAGNA BARTOLOMEO: 74  
 MONTEFELTRO (DA) BUONCONTE: 27 (n. 75)  
 MONTEFELTRO (DA) FEDERICO: 11 (n. 11), 27 (n. 75)  
 MORELLI GIOVANNI: 54 (e n. 88)  
 MORELLI IACOPO: 14 (n. 30)  
 MORO CRISTOFORO: 85, 86, 88  
 MOROSINI MARCO: 102 (doc. 8)  
 MORASSI ANTONIO: 45 (e n. 61), 49 (n. 74), 52 (e  
 n. 79)  
 MOROSINI SILVESTRO: 102 (doc. 7)  
 MOSCOPULO MANUELE: 10, 11 (n. 11), 27 (n. 75)  
 MOTTA UBERTO: 17 (nn. 41, 44)  
 MÜNDLER OTTO: 73 (n. 33)  
 MUSURO MARCO: 14 (n. 30), 15 (e n. 34), 16 (e n. 40),  
 17 (e n. 41), 18, 19, 24, 25

## N

NARDI BRUNO: 5 (n. 23), 11 (n. 12)  
 NICOL DONALD: 16 (n. 38)  
 NIFO AGOSTINO: 15 (n. 35)  
 NORES (DE) CESARE: 91 (e n. 38), 101 (doc. 3)  
 NOLHAC (DE) PIERRE: 18, 20 (n. 52)  
 NORTON RICHARD: 56 (e n. 100)  
 NOTARAS LUCA: 16 (n. 38)  
 NOVA ALESSANDRO: 34 (n. 26), 59 (e n. 113)  
 NOVELLI PIER ANTONIO: 73 (n. 26)

## O

OMERO: 9, 17 (n. 44), 20 (n. 52)  
 ONIGO (famiglia): 86  
 ORLANDI GIOVANNI: 13 (n. 24)  
 ORSINI FULVIO: 19, 20  
 OVIDIO: 24

## P

PÄCHT OTTO: 29 (e n. 5)  
 PADOVANI SERENA: 38 (n. 35)  
 PAGLIAROLI STEFANO: 14 (n. 30)  
 PALLUCCHINI RODOLFO: 7, 40 (e n. 42), 41 (n. 44), 53  
 PALUMBO STRACCA BRUNA: 22 (n. 63), 24, 27, 28  
 PANETTI DOMENICO: 75  
 PANDOLFINI FILIPPO: 18



- PANOFSKY ERWIN: 38 (e n. 36), 79  
 PARENTI DANIELA: 38 (n. 35)  
 PAOLO UCCELLO (PAOLO DONI, detto): 36  
 PARERI GIANANTONIO: 87  
 PARMIGIANINO (FRANCESCO MAZZOLA, detto): 35  
 PARRASIO: 26 (n. 72)  
 PASCHINI PIO: 77, 80 (e nn. 58, 59)  
 PATINIR JOACHIM: 34  
 PATTANARO ALESSANDRA: 71 (n. 22), 75 (n. 42)  
 PAVANELLO GIUSEPPE: 19 (n. 50), 41 (n. 46)  
 PELLEGRINI PAOLO: 15 (n. 34)  
 PENNACINI ADRIANO: 9 (n. 3)  
 PENNY NICHOLAS: 45 (n. 59), 46 (n. 63), 48 (n. 70)  
 PERRY MARILYN: 77 (n. 47)  
 PERUGINO (PIETRO VANNUCCI, detto): 1, 2, 34, 35, 36, 38, 40, 44, 48, 49, 53, 60, 65, 66, 67, 68, 69 (e n. 15), 70 (e nn. 18, 20), 71, 72, 73 (n. 33), 74, 75 (e n. 42), 76, 78  
 PETRARCA FRANCESCO: 5, 24, 38 (e n. 33)  
 PETRIOLI TOFANI ANNAMARIA: 76 (n. 45)  
 PETRUCCI PANDOLFO: 22  
 PHILLIPS DUNCAN: 58 (e nn. 106, 107), 60  
 PICO DELLA MIRANDOLA GIOVANNI: 16  
 PIDATELLA CHIARA: 67 (n. 11)  
 PIERO DELLA FRANCESCA: 35, 40, 57  
 PIERO DI COSIMO: 38 (e n. 35), 39  
 PIGNATTI TERISIO: 41 (n. 45), 45 (e n. 61), 48 (e n. 72), 52 (e n. 80), 74 (nn. 36, 39)  
 PINCIO CAMILLO: 104 (doc. 13)  
 PINCIO GIULIO: 93 (n. 57), 103 (doc. 13), 104 (doc. 13)  
 PINDARO: 15 (n. 34), 17  
 PINTURICCHIO (BERNARDINO DI BETTO, detto): 32  
 PIO CATERINA: 12 (n. 19)  
 PIO DA CARPI ALBERTO III: 12  
 PIOVAN FRANCESCO: 14 (n. 29), 15 (n. 35), 90 (n. 34)  
 PIRCKHEIMER WILLIBALD: 20  
 PIRGOTELE (GIOVAN GIORGIO LASCARIS, detto): 90 (e n. 34)  
 PISANI FRANCESCO: 88  
 PISANI GIORGIO: 90 (n. 34)  
 PISTILLI GINO: 13 (n. 22)  
 PLANUDE MASSIMO: 10  
 PLUTARCO: 15 (n. 34), 23  
 POLIZIANO ANGELO: 2, 12 (e n. 17), 13 (e n. 20), 15 (n. 35), 25  
 POMPONAZZI PIETRO: 15 (n. 35)  
 PONCHINI GIAMBATTISTA (IL BAZZACCO): 81, 84 (n. 7), 88  
 PONTANI ANNA: 12 (n. 16)  
 PONTANO GIOVANNI GIOVIANO (IOANNES IOVIANUS PONTANUS): 26 (n. 73)  
 POPHAM ARTHUR: 69 (n. 17)  
 POPPI ANTONINO: 7 (e n. 28)  
 POUNCEY PHILIP: 69 (n. 17)  
 PRASSITELE: 21, 76, 77 (n. 46)  
 PRETI FRANCESCO MARIA: 83 (e nn. 2, 6), 84 (n. 7)  
 PROSDOCIMI (famiglia): 89  
 PROTOGENE: 32  
 PSEUDO CATONE: 13 (n. 25)  
 PSEUDO-TEOCRITO: 22, 25  
 PUPPI LIONELLO: 30 (n. 9), 44 (n. 57), 46 (n. 63), 52 (n. 81), 83 (nn. 2, 6), 101 (docc. 3, 4), 102 (doc. 7), 105 (docc. 14, 15)
- Q  
 QUADRI ANTONIO: 73 (n. 33)  
 QUIRINI VINCENZO: 20  
 QUINTILIANO: 9 (e n. 3)
- R  
 RAFFAELLO: 24, 25, 35, 45 (n. 63), 54 (n. 89), 63, 70 (n. 18), 72  
 RAGGHIANI CARLO: 74 (e nn. 38, 40)  
 RAIMONDI MARCANTONIO: 24  
 RASCHIERI AMEDEO ALESSANDRO: 12 (n. 15)  
 REARICK ROGER: 43 (e n. 54), 44 (e n. 56), 59  
 REGIO RAFFAELE: 19 (n. 51)  
 RENOUIARD ANTOINE-AUGUSTIN: 13 (n. 21)  
 RICCATI GIORDANO: 84 (n. 7)  
 RICHTER GEORGE MARTIN: 45 (e n. 61), 56 (e n. 103), 57, 60, 95 (n. 61)  
 RIDOLFI CARLO: 19 (e n. 50), 83 (e n. 1), 92, 93 (e n. 53), 98  
 RINALDI FURIO: 74 (n. 38)  
 RITTER (famiglia): 20  
 ROBERTI ERCOLE (DE): 44  
 ROBERTSON GILES: 40 (e n. 42), 43 (n. 53)  
 ROECK BERND: 40 (n. 43)  
 ROMANO GIOVANNI: 1 (n. 3), 29 (n. 4), 39 (n. 40), 67 (n. 11)  
 RONCADELLI (famiglia): 69  
 RONCHEY SILVIA: 16 (n. 38)  
 ROSAND DAVID: 1 (n. 3)  
 ROSE PAUL LAWRENCE: 12 (nn. 14, 15)  
 ROSETO FRANCESCO: 15  
 ROSS JAMES BRUCE: 11 (n. 13)  
 ROSSELLI COSIMO: 67  
 ROSSI ADAMO: 68 (e n. 12)  
 ROSSI BERNARDO DI GUIDO (CONTE DI BERCETO, vescovo): 80, 85, 86, 88  
 ROSSI VITTORIO: 2 (n. 9)

ROTA BERNARDINO: 26 (n. 73)  
 ROUVERET AGNÈS: 33 (n. 24)  
 RUBINSTEIN RUTH OLITSKY: 77 (n. 46)  
 RUPPRICH HANS: 32 (n. 13), 34 (n. 25)

## S

SABBADINI REMIGIO: 2, 10 (n. 6), 12 (n. 15)  
 SABINUS GEORG: 23  
 SACHET PAOLO: 14 (n. 30)  
 SAFFREY HENRY: 16 (n. 36)  
 SALLAY DÓRA: 76 (n. 43)  
 SALOMONE ANDREA: 88  
 SAMPERI RENATA: 77 (nn. 47, 49)  
 SANNAZARO JACOPO: 26 (e n. 73), 27, 28, 49  
 SANSOVINO FRANCESCO: 67 (n. 8), 95 (e n. 63), 96 (e n. 65), 97  
 SANUDO MARINO: 11 (n. 13), 16 (n. 38), 77 (e n. 49), 95, 96 (e n. 64), 97 (n. 66)  
 SAVINO GIANCARLO: 9 (n. 2), 13 (n. 26)  
 SAVONAROLA GIROLAMO: 70 (e n. 19)  
 SAVY BARBARA MARIA: 47 (n. 67), 95 (n. 60)  
 SCAPECCHI PIERO: 9 (n. 2), 13 (n. 26), 20 (n. 54)  
 SCARPATI CLAUDIO: 12 (n. 14)  
 SCHULZ JUERGEN: 33 (n. 22)  
 SCHMIDT WILHELM: 55 (e n. 97)  
 SCHONGAUER MARTIN: 49, 51, 53, 60  
 SCHUMACHER ANDREAS: 72 (n. 24)  
 SCRIPTORIBUS (DE) ANTONIO: 88  
 SEBASTIANO DEL PIOMBO (SEBASTIANO LUCIANI, detto): 19 (e nn. 49, 50), 23, 24, 25, 53  
 SEGAL CHARLES: 27 (e n. 74)  
 SEGARIZZI ARNALDO: 2  
 SERVIO: 9  
 SESTI (DE) ALVISE: 46 (n. 66)  
 SETTIS SALVATORE: 21 (n. 59), 33 (n. 23), 87, 94 (n. 59), 95 (n. 62), 101 (doc. 1)  
 SFORZA GIAN GALEAZZO: 11 (n. 10)  
 SFORZA LUDOVICO MARIA (detto IL MORO): 66, 67  
 SHAPLEY FERN RUSK: 58, 59 (n. 110)  
 SIBER EUCARIO: 27 (n. 75)  
 SICHERL MARTIN: 13 (n. 27)  
 SIGNORELLI LUCA: 22  
 SILVIO GIAMPIETRO: 47 (e n. 67)  
 SIMONELLI FABIO: 77 (n. 50)  
 SIMPLICIO: 16 (nn. 39, 40)  
 SMYTH CRAIG HUGH: 2 (n. 6), 70 (n. 20)  
 SOFOCLE: 14, 15 (n. 34)  
 SOLARIO ANDREA: 70 (e n. 20)  
 SOLARIO CRISTOFORO: 70  
 SPALATIN GEORG: 23 (n. 65)

SPAGNA (GIOVANNI DI PIETRO, detto): 74 (e n. 39)  
 SPERANZI DAVID: 14 (n. 28), 15 (n. 34)  
 SPIAZZI ANNA MARIA: 73 (n. 34)  
 STAIKOS KONSTANTINOS: 16 (nn. 38, 40)  
 STELLA MARIO: 88  
 STELLA (famiglia): 73 (n. 26)  
 STEPHANUS ROBERTUS (ESTIENNE ROBERT, detto): 31  
 STJEPČEVIĆ VALENTIN MELKOV: 75  
 STROZZI ERCOLE: 23 (n. 65)  
 STUDIO (LUDIUS o SPURIUS TADIUS): 33 (e n. 20)  
 SUIDA WILHELM: 44 (n. 56), 45 (e n. 61), 49 (e n. 74), 58, 60 (e n. 114)  
 SUMMONTE PIETRO: 26 (n. 73)

## T

TACCINI MARCAURELIO: 83 (e n. 4), 84  
 TAGLIAFERRO GIORGIO: 74 (n. 39)  
 TARCANIOTA MICHELE: 39 (n. 37)  
 TASSINI GIUSEPPE: 73 (nn. 31, 35)  
 TEMPESTINI ANCHISE: 19 (nn. 49, 50), 23 (n. 67), 41 (n. 46)  
 TENIERS DAVID (IL GIOVANE): 50, 51  
 TEOCRITO: 9 (e nn. 2, 3), 10 (e n. 4), 11 (e n. 9), 12, 13 (e n. 27), 15 (n. 34), 16 (n. 36), 17, 18, 19, 20 (e n. 52), 21, 22 (e n. 62), 23 (e n. 65), 25, 26, 27 (e n. 75), 48, 49, 77 (n. 48)  
 TEOGNIDE DA MEGARA: 13 (n. 25)  
 TESTORI GIOVANNI: 62, 63  
 THIÉBAUT DOMINIQUE: 67 (n. 11)  
 TIETZE HANS: 59 (e n. 112)  
 TIETZE-CONRAT ENRICA: 59 (e n. 112)  
 TISSONI BENVENUTI ANTONIA: 13 (n. 23)  
 TIZIANO: 19, 30, 31 (e nn. 10, 11), 32 (n. 16), 34, 46 (n. 66), 47, 54 (n. 89), 58 (e n. 108), 59  
 TOSCANO BRUNO: 34, 35 (e nn. 27, 28)  
 TOSINI PATRIZIA: 77 (n. 50)  
 TRAPOLIN PIETRO: 15 (n. 35)  
 TREVISAN LUCA: 101 (doc. 4), 102 (doc. 7, 8)  
 TRIVOLI MICHELE: 14, 15 (n. 34)  
 TURA ADOLFO: 9 (n. 1), 12 (n. 17), 70 (n. 21), 71 (n. 22)  
 TURNER ALMON RICHARD: 37, 39 (n. 39)

## U

UBALDINI OTTAVIANO (DEGLI): 27 (n. 75)  
 UGLOW LUKE: 54 (n. 88)  
 URBANI DE GHELTOF: 47 (n. 66)  
 URCEO CODRO (CORTESI URCEO ANTONIO, detto CODRO): 13

## V

- VALERIANO PIERIO (GIOVANNI PIETRO BOLZANI DALLE  
FOSSE, detto): 18 (n. 45)  
VALLA GIORGIO: 11 (e nn. 10, 12)  
VARCHI BENEDETTO: 28 (n. 75)  
VARGAS (DE) FRANCESCO (ambasciatore): 30  
VASARI GIORGIO: 32 (e n. 16), 34 (e n. 26), 35 (e n.  
28), 36 (e nn. 28, 29), 43 (e n. 53), 55 (e n. 92),  
60, 66, 78  
VECCE CARLO: 12 (e n. 14), 25 (e n. 70), 26 (n. 72),  
27, 28 (n. 76)  
VENTURI ADOLFO: 58, 60  
VENTURI LIONELLO: 44 (n. 56), 55 (e n. 97)  
VERDURA FRANCESCO: 88, 89  
VERNIA NICOLETTO: 15 (n. 35)  
VERONESE GUARINO: 13 (e n. 23), 27 (n. 75)  
VICENTINO ANDREA (ANDREA MICHIELI, detto): 67  
VINCO MATTIA: 58 (n. 105)  
VIRGILIO: 9, 10, 20, 27, 38 (n. 33)  
VILLA GIOVANNI CARLO FEDERICO: 41 (nn. 44, 45, 46),  
42 (n. 48), 79 (n. 54)  
VITRUVIO: 33  
VLASTO NICOLA: 16 (e nn. 38, 39, 40)

## W

- WATERHOUSE ELLIS KIRKHAM: 59 (e n. 111)  
WENDEL CARL: 11 (n. 8)  
WESTRINK LEENDERT: 16 (n. 36)  
WIDMAN (casa): 19  
WILAMOWITZ VON ULRICH: 11 (n. 8)  
WILDE JOHANNES: 40 (n. 42)  
WOOD CHRISTOPHER: 32 (n. 14)

## Z

- ZACCO AUGUSTO: 84, 93, 94, 104-105 (doc. 14)  
ZAGHI (DE) BERNARDINO: 101 (doc. 5)  
ZAMPA PAOLA: 77 (nn. 47, 49)  
ZAMPERINI ALESSANDRA: 101 (docc. 3, 4), 102 (doc. 7),  
105 (docc. 14, 15)  
ZAMPETTI PIETRO: 19 (nn. 49, 50), 44 (n. 56)  
ZANCHANI ANDREA: 97 (n. 66)  
ZANKER GRAHAM: 21 (e n. 59), 22 (n. 60)  
ZORZI BERNARDO: 15

### *Referenze fotografiche*

- © Rijksmuseum, Amsterdam: fig. 15
- © Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels / photo: J. Geleyns - Ro scan: figg. 41, 43, 45, 72
- © bpk Berlin / Kupferstichkabinett, Staatliche Museen: fig. 47
- © Fototeca Zeri, Bologna: fig. 16
- © Pinacoteca Nazionale, Bologna: fig. 27
- © Keresztény Múzeum, Esztergom. Photograph by Attila Mudrák: fig. 62
- © Galleria degli Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, Firenze: figg. 34, 71
- © Foto Scala Firenze: figg. 58, 59, 60, 61, 67, 68
- © Hamburger Kunsthalle / bpk, Photo: Christoph Irrgang: fig. 25.
- © The Trustees of the British Museum: figg. 38, 48, 54
- © The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, London: fig. 49
- © The National Gallery, London: figg. 4, 6, 8, 18, 19, 23, 24 30, 31, 42, 44
- © The Metropolitan Museum of Art, New York: fig. 5.
- © Ashmolean Museum, University of Oxford: figg. 50, 52
- © Mauro Magliani, Padova: figg. 7, 9, 10, 17, 20, 22, 25, 26, 28, 32, 57, 65, 76, 78, 79\*
- © C. Lancien, C. Loisel / Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie: fig. 29
- © The State Hermitage Museum. Photo by Vladimir Terebenin: figg. 46, 73, 75
- © Nationalmuseum, Stockholm: fig. 63
- © Cameraphoto Arte, Venezia: fig. 1, 2, 3
- © Diocesi Patriarcato di Venezia: figg. 12, 14
- © Gallerie dell'Accademia, Venezia: fig. 11
- © Graphische Sammlung Albertina, Vienna: fig. 39
- © Courtesy National Gallery of Art, Washington: figg. 13, 36, 37

Le altre immagini pubblicate nel volume provengono dall'archivio dell'autrice. Quest'ultima e l'editore rimangono a disposizione per qualsiasi eventuale obbligo in relazione alla loro riproduzione.

\* Dalle riprese realizzate da Mauro Magliani per l'opera in corso di stampa di Alessandro Ballarin, *Giorgione e l'Umanesimo veneziano*, 7 voll., Verona, Edizioni dell'Aurora.







Grafiche Aurora s.r.l.

Via della Scienza, 21  
37139 Verona

Tel. 045 85 11 447 r.a.

Fax 045 85 11 451

[grafiche.aurora@graficheaurora.it](mailto:grafiche.aurora@graficheaurora.it)

