

Rivista di storia dell'arte fondata nel 1947

Arte Veneta

49

Electa

Arte Veneta

Redazione

Alessandro Bettagno, *direttore*

Adriano Mariuz

Stefania Mason

Giuseppe Pavanello

Paola Rossi

Chiara Ceschi, *segreteria*

Istituto di Storia dell'Arte

Fondazione Giorgio Cini

tel. 041-52.89.900

fax 041-52.05.842

Venezia

I libri da recensire vanno inviati
alla redazione in duplice copia

Rivista semestrale

1996/II

SEGNALAZIONI

Cristina Guarneri

Ristudiando Giovanni da Bologna

Nella complessa vicenda critica che si sviluppa attorno alla figura e all'attività artistica di Giovanni da Bologna, un unico argomento pare trovare concordi i principali interventi che, dall'inizio del nostro secolo, si susseguono con opinioni assai diverse e talora contrastanti. Si tratta della convinzione, costantemente ribadita a partire in modo particolare dall'intervento di Laudedeo Testi del 1909¹ e fino agli studi più recenti², che il dipinto raffigurante *San Cristoforo* del Museo Civico di Padova (fig. 1) costituisca il *penello*, ovvero l'insegna processionale, commissionato nel 1377 dalla Scuola di San Cristoforo dei Mercanti di Venezia. Tale convinzione non trova in realtà sufficienti argomentazioni a suo favore e, se le precisazioni che ora intendiamo apportare non aiutano a risolvere la problematica ricostruzione del breve e complicato percorso artistico del pittore, tuttavia ci sembrano necessarie soprattutto per svincolare il dipinto dal dato cronologico ormai indiscusso del 1377, prospettando altre possibili ipotesi.

Il *San Cristoforo*, ritenuto disperso da Giovan Battista Cavalcaselle³, venne ritrovato nel 1903 da Andrea Moschetti nei magazzini della pinacoteca padovana⁴. L'iscrizione "S. XRO/FO/RUS/MER/CHA/TO/RUM", che ancora oggi si legge chiaramente ai lati del Santo, conferma una commissione da parte dell'omonima Scuola veneziana, allora situata nell'edificio che affiancava la chiesa della Madonna dell'Orto. Il dipinto, d'altra parte, era già stato visto nella stanza al pianterreno

della stessa Scuola e quivi citato dagli storici ed eruditi di fine Settecento⁵ prima che l'edificio venisse smantellato e trasformato in stazione di polizia in seguito alle soppressioni napoleoniche e alla conseguente totale dispersione del suo patrimonio d'arte⁶.

Nell'intento di sostenere una formazione di Giovanni da Bologna in ambito strettamente veneziano, il Testi ne segnalava il testamento redatto nel 1389⁷, dal quale veniamo a sapere che il pittore dimorava in *contrata Sancti Luce de Venetiis*. Nella stessa occasione egli descriveva parte della pagina iniziale della *Mariiegola* della Scuola dei Mercanti del 1377, da lui rinvenuta nell'Archivio di Stato di Venezia⁸, da cui risulta che "corando l'anno del nostro signor miser ihesu christo mille trecento setantasette, indicion quintadecima di octo del mexe de avril, fo conceduto per lo serenissimo principo nostro mesier lo doxe [...] el se possa far in quella glesia e monastero una scuola cum penello sotto el vocabulo e nome de san christoforo". Su questa base Testi perveniva alla conclusione che nel 1377, o poco dopo, Giovanni doveva aver dipinto quel *penello*, identificandolo col *San Cristoforo* da poco riesposto al Museo Civico di Padova.

In realtà la frase della *Mariiegola* "el se possa far in quella glesia e monastero una Scuola cum penello", più che una commissione, sembrerebbe una semplice formula di rito ad indicare l'istituzione di una confraternita e il permesso di esibire la propria insegna nelle celebrazioni ufficiali e nelle pubbliche processioni. Così come è raffigurato nello stesso dipinto di Giovanni con la *Madonna dell'umiltà* delle Gallerie dell'Accademia (fig. 2), il *penello* era una sorta di sten-

dardo o di gonfalone, verosimilmente di dimensioni ridotte e per lo più in stoffa, in cui veniva rappresentato il simbolo della Scuola⁹. A parte le dimensioni (cm 146 x 65) che già di per sé sembrerebbero escludere la possibilità che si tratti di un *penello*, lo stato attuale del dipinto non ci può più fornire elementi utili che possano farci concludere circa la sua funzione primitiva, dal momento che la tavola è stata assottigliata e parchettata e la cornice originaria quasi sicuramente sostituita (un'incisione che si scorge lungo il contorno della tavola potrebbe essere il segno lasciato da quella più antica). Ciò ci impedisce di verificare, da una parte, un'eventuale raffigurazione o una semplice colorazione posteriore, tipica di quegli oggetti che, come le *Croci* processionali, venivano visti da entrambi i lati, e dall'altra la presenza di qualche segno significativo, come per esempio il segno dell'attaccatura del manico. A conferma del fatto che per *penello* si intendeva un'insegna in stoffa, si può invece riportare un episodio riferito al capitolo XIII della stessa *Mariiegola*, in cui si narra che lo scultore Giovanni de' Santi scolpì una statua raffigurante la Madonna col Bambino capace di compiere prodigi miracolosi. Poiché la statua, collocata nell'orto davanti casa, attirava ogni giorno una grande moltitudine di gente, il vescovo di Castello ordinò al maestro di tenerla in casa o di riporla in una chiesa. Conoscendo i religiosi del monastero di San Cristoforo, lo scultore scelse di collocarla in quella chiesa, che da allora ebbe la denominazione volgare di *Madonna dell'Orto*¹⁰. Il trasferimento della sacra immagine avvenne con grande solennità il giorno 18 giugno 1377, e in tale occasione

1. Giovanni da Bologna, *San Cristoforo*. Padova, Museo Civico.

venne “desplegado” il *penello*, “della Confraternita”, cioè esposto pubblicamente in capo alla processione: dove il termine “dispiegare” suggerisce inequivocabilmente un oggetto di tela, come una bandiera o un gonfalone: “Onde el predito meser Jacomo condolmero e compagni. adi. XVIII zugno mo passato e con lo predito meser lo prevo-stro e frari del dito monastier. cum penelo desplegado. e con tuti quelli de la predita scuola. fe condure e meter la predita figura e imagine in la dita glexia de meser san christoforo di humiliadi. In la qual perpetualmente la de romagnire”. Se non si tratta del *penello*, la tavola padovana potrebbe considerarsi, quindi, lo scomparto centrale di un polittico smembrato destinato all’altare dell’antica Scuola di San Cristoforo.

Quanto alla sua datazione dobbiamo affidarci per ora, in assenza di dati certi, a considerazioni di tipo stilistico, che ci conducono a rilevare un linguaggio profondamente legato alla tradizione veneziana e all’arte di Lorenzo, nell’orbita del quale riteniamo debba essere intesa l’educazione artistica del pittore bolognese.

A questo proposito si è pervenuti di recente ad un ribaltamento della ricostruzione proposta nel 1946 da Roberto Longhi¹¹. Questi aveva suggerito un’iniziale formazione di Giovanni in patria, argomentandola sulla base del polittico con l’*Incoronazione della Vergine* nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, per poi ipotizzare un suo successivo adeguamento ai modi pittorici veneziani, percepibile nell’*Incoronazione della Vergine* del Museo di Denver (fig. 3), nelle due *Madonne dell’umiltà* (Milano, Brera e Venezia, Accademia) ed infine nel *San Cristoforo*, a suo dire “già ritagliato in un cifrario di gotico estremo”. Contro questa ricostruzione si è mosso qualche tempo fa Miklòs Boskovits¹², il quale, rivedendo il problema all’interno della più ampia vicenda della cultura figurativa dell’Italia del Nord, ha preferito pensare a una formazione del pittore in ambito veneziano e ha prospettato l’eventualità di un suo rientro a Bologna verso la fine del secolo, dal momento che alcune delle opere superstiti mostrerebbero un riflesso delle tendenze in atto nella pittura tra Padova e Bologna negli ultimi decenni del Trecento.





2. Giovanni da Bologna, Madonna dell'Umiltà tra i santi Giovanni Battista, Giovanni Evangelista, Pietro e Paolo. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

3. Giovanni da Bologna, Incoronazione della Vergine. Denver, Art Museum.

Il tragitto ipotizzato da Boskovits è stato accolto nelle sue linee essenziali da Mauro Lucco¹⁵, mentre di recente Andrea De Marchi è tornato all'impostazione longhiana ed ha collocato il *San Cristoforo* alla fine del percorso del pittore¹⁴. La ricostruzione di Boskovits si basa peraltro su ragioni di tale spessore storico che non ci sembra opportuno metterla in discussione, se non per meglio precisare la sequenza cronologica delle poche opere che attualmente costituiscono il catalogo di Giovanni da Bologna¹⁵.

Nell'opinione dello studioso il *San Cristoforo* costituirebbe l'opera intermedia tra l'iniziale attività veneziana, rappresentata dai dipinti dell'Accademia e di Brera, e quella bolognese, in quanto vi sarebbero

evidenti i contatti con il nuovo linguaggio neo-giottesco determinato a Padova dalla collaborazione tra Jacopo Avanzi e Altichiero. A nostro avviso è piuttosto il *San Cristoforo* l'opera più vicina alla produzione di Lorenzo e, in particolare, alla fase rappresentata dal politico Lion delle Gallerie dell'Accademia. Se si osserva ad esempio il *San Giovanni Battista* a figura intera (fig. 4), si può notare che nel nostro dipinto tornano un analogo trattamento arruffato e aguzzo della capigliatura e della barba, la medesima fisionomia del volto, la linea di contorno estremamente incisiva che ritaglia l'immagine sullo sfondo d'oro, il chiaroscuro e la particolare accentuazione luministica che ne rivelano la robustezza delle forme. Riteniamo quindi che

il confronto risulti utile per ancorare la formazione di Giovanni agli anni Sessanta, quando il percorso dello stesso Lorenzo si apre in direzione di una nuova ed attenta indagine di tipo naturalistico.

Se la data 1377 era stata considerata un termine *post quem* per la datazione del *San Cristoforo*, alla luce di queste considerazioni si potrebbe anche pensare che il politico di cui faceva parte fosse stato eseguito qualche tempo prima della stessa ufficializzazione della Scuola, avvenuta in quell'anno da parte del doge e del Consiglio dei Dieci¹⁶.

Negli stessi anni potrebbe cadere la *Madonna dell'umiltà* dell'Accademia, dipinta per la confraternita di San Giovanni Evangelista, nella quale già Longhi notava un accrescimento in direzione padovana, nei "cori angelici" e nella "sfumatura continua" che "possono denunziare qualche ricordo di Giusto padovano"¹⁷. A questa succederebbe di poco l'altra tavola con lo stesso soggetto ora a Brera, maggiormente implicata in un ripensamento neo-giottesco, specie nella struttura più larga e riposata del corpo della Vergine e nella resa estremamente naturalistica del Bambino. Siamo forse negli anni in cui il pittore risiede abbastanza stabilmente a Treviso (1377-1385), per i quali non abbiamo alcuna opera certa, anche se la sua attività per quel centro dovette ricoprire una certa importanza¹⁸. Su suggerimento di Daniele Benati, proporrei di coprire la distanza stilistica che intercorre tra le due opere citate con gli sportelli di un trittico (fig. 5) riuniti a formare un elemento unico dopo essere stati separati dalla tavola centrale, ora nelle Collezioni d'Arte della Fondazione Cassa di Risparmio di Parma¹⁹. Ancora strettamente legati al linguaggio laurenziano, ed in particolare alla fase rappresentata dal politico del Duomo di Vicenza del 1366, i due sportelli evidenziano particolarità stilistiche che sembrano avvicinarli alle opere note del nostro pittore. La robusta fattezze dei corpi delle figure, quasi costrette nei loro spazi, e la tipologia rotondeggiante dei volti dall'espressione mesta e assorta ricordano le fisionomie degli angeli ai lati della *Madonna dell'Umiltà* di Brera e la corporatura dei santi nel dipinto dell'Accademia; anche il colore tendenzialmente opaco, ma

gradualmente sfumato dai chiari allo scuro, ed il tipico modo di lumeggiare ad evidenziare le parti in luce del volto, come gli zigomi, gli occhi e la linea del naso, sembrano tratti caratteristici della maniera di Giovanni nella fase compresa tra la tavola dell'Accademia, ancora molto laurenziana, e la più matura tavola di Brera.

La componente neo-giottesca si precisa meglio, in senso propriamente bolognese (non solo Jacopo Avanzi ma anche Jacopo di Paolo), nell'*Incoronazione della Vergine* firmata di Denver, caratterizzata da una regolarizzazione dei volumi in termini geometrici, soprattutto nei manti che ricoprono le ginocchia dei personaggi²⁰. Il polittico della Pinacoteca di Bologna, proveniente dalla locale chiesa di San Marco, approfondisce ulteriormente questi collegamenti e lascia ipotizzare un rientro dell'artista nella città natale negli anni inoltrati della sua carriera²¹.

Anche in questo modo però la complessa vicenda artistica di Giovanni si dispiega tutta entro un breve lasso di tempo, coprendo, allo stato attuale delle nostre conoscenze, poco più di un decennio²². Le molteplici influenze stilistiche che ne rendono così eterogenea la produzione lo configurano come un tipico esempio di pittore "itinerante", in grado di offrire risposte appropriate ai diversi contesti in cui si trova a lavorare. Il percorso qui prospettato Venezia-Padova-Bologna verrebbe comunque a riflettere la tendenza della pittura veneziana che, nel corso degli anni Ottanta, si apre ai moderni impulsi dell'entroterra, indirizzandosi verso un maggiore naturalismo e una più marcata razionalità costruttiva dell'immagine. In tale direzione Giovanni è spinto dapprima dalla frequentazione del centro padovano e poi da quello di Bologna, dove la poetica neo-giottesca aveva trovato un'importante definizione²³.

Alla luce di questa ipotesi di ricostruzione acquista ulteriore significato la proposta di Mirella Leoni di identificare nel Nicolò nominato nel suo testamento in qualità di "disipulo", il giovane Nicolò di Pietro, del quale egli avrebbe dunque contribuito ad indirizzare le propensioni in direzione bolognese²⁴.



¹ L. Testi, *La storia della pittura vene-*



4. Lorenzo Veneziano, Sant'Antonio abate e san Giovanni Battista, particolare. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

ziana. *Le Origini*, I, Bergamo, 1909, pp. 296-302.

² Cfr. M. Leoni, *Proposte per un soggiorno trevigiano di Giovanni da Bologna e note al testamento*, "Arte Veneta", XL, 1986, pp. 151-153; M. Lucco, *Pittura del Trecento a Venezia e Giovanni da Bologna*, in *La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, pp. 187-188 e 581; M. Boskovits, *Early Italian painting 1290-1470*, London 1990, pp. 96-98 e 217; F. d'Arcais, *Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, pp. 67-68. Cfr. inoltre la scheda di E. Cozzi relativa al *San Cristoforo* nel catalogo della mostra *Da Giotto al Tardogotico*, a cura di D. Banzato e F. Pellegrini, Padova 1989, pp. 80-81.

³ G.B. Cavalcaselle-J.A. Crowe, *Storia della pittura in Italia*, IV, Firenze 1875, p. 86.

⁴ A. Moschetti, *Giovanni da Bologna pittore trecentista veneziano*, "Rassegna d'Arte", III, 1903, pp. 36-39.

⁵ A.M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche dei veneziani*

maestri, Venezia 1771, p. 489; L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII sec.*, V, Bassano, 1795-96, p. 19 (edizione a cura di M. Capucci, Firenze 1968); M. Oretti, *Notizie de professori del disegno cioè pittori scultori ed architetti bolognesi e de forestieri di sua scuola raccolte ed in più tomi divise da Marcello Oretti bolognese accademico dell'Instituto delle Scienze di Bologna*, I, fine sec. XVIII, Bologna, Biblioteca Comunale, ms. B. 123, pp. 43-44.

⁶ A. Zorzi, *Venezia scomparsa*, II, Milano 1972, pp. 559-561.

⁷ Venezia, Archivio di Stato, *Notarile. Testamenti*. Notaio Nicolò Ferrante, busta 436, n. 535. Il documento era già stato citato da P. Molmenti, *I primi pittori veneziani*, "Rassegna d'Arte", III, 1903, p. 130, n. 3.

⁸ Venezia, Archivio di Stato, *Mariegola della Scuola dei Mercanti, Scuole piccole*, busta 406.

⁹ Esistono anche dipinti su tavola con raffigurazioni da entrambi i lati che riteniamo venissero trasportati in processione; essi tuttavia non erano dei *penelli*, quanto piuttosto delle immagini devozionali ed erano per lo più di piccole dimensioni, in modo da poter essere agevolmente trasportati. E' il caso per esempio delle tavole di Francesco di Vannuccio nella Gemäldegalerie di Berlino e di Antonio Veneziano e Taddeo di Bartolo, entrambe nel Museo Nazionale di San Matteo a Pisa. Per l'area adriatica cfr. A. De Marchi, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 1992, p. 130, n. 7.

¹⁰ Eseguita da Giovanni de' Santi prima del 1364, poiché nominata nel testamento del pittore del 9 luglio di quell'anno, la *Madonna dell'Orto* si trova ancor oggi nella chiesa veneziana omonima (cfr. W. Wolters, *La scultura veneziana gotica 1300/1460*, Venezia 1976, pp. 38 e 166).

¹¹ R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1946, pp. 7-8, 47-48.

¹² M. Boskovits, voce *Giovanni da Bologna*, in *Dizionario Bolaffi*, VI, 1974, pp. 23-25 e *Early Italian painting...*, cit.

¹³ M. Lucco, *Giovanni da Bologna*, in *La pittura in Italia...*, cit.

¹⁴ A. De Marchi, *Per un riesame della pittura tardogotica a Venezia. Nicolò di Pietro e il suo contesto adriatico*, "Bollettino d'Arte", LXXII, nn. 44-45, 1987, p. 58, n. 4. Secondo lo studioso la data 1377 segnata nel documento veneziano sarebbe da intendere solo come un *post quem* e l'opera dovrebbe datarsi nel corso degli inoltrati anni Ottanta, al termine della carriera di Giovanni.

¹⁵ M. Boskovits, *Early Italian painting...*, cit., pp. 96-98. Nella stessa occasione lo studioso propone di arricchire il *corpus* del pittore attraverso la *Madonna col Bambino* n. 264 del Museo Puškin di Mosca e con un'*Incoronazione della Vergine* della collezione Thys-

sen a Madrid, a nostro avviso di problematica definizione. Con più sicurezza riteniamo che non si debba accettare nel suo catalogo il *Crocifisso* riferitogli da Mauro Lucco (cfr. L. Puttin - M. Lucco, *Dipinti e sculture del Museo Civico di Treviso*, Bologna 1980, commento alla tav. XVI) attualmente conservato nella chiesa trevigiana di Santa Caterina.

¹⁶ Cfr. la pagina iniziale della *Mariegola della Scuola dei Mercanti* (Venezia, Archivio di Stato, *Scuole piccole*, busta 406).

¹⁷ R. Longhi, *Viatico...*, cit., p. 47. Il rapporto con Giusto de' Menabuoi è stato in seguito ampiamente argomentato da F. Bologna, *Contributi allo studio della pittura veneziana del Trecento*, "Arte Veneta", V, 1951, pp. 21-24.

¹⁸ Per i documenti riguardanti il soggiorno a Treviso, dai quali si desume che egli vi risiedette tra il luglio 1377 e il gennaio 1383 e vi ritornò nell'agosto 1385, cfr. L. Gargan, *Cultura e arte nel Veneto al tempo del Petrarca*, Padova 1978, pp. 293-294. Su questa base Mirella Leoni (*Proposte per un soggiorno trevigiano...*, cit.) ha proposto di riferire al nostro due dei bellissimi affreschi che decorano la parete destra della chiesa di Santa Caterina, per la precisione la celeberrima *Santa Caterina* nell'atto di offrire il modello della città di Treviso alla contigua *Madonna dell'Umiltà*, di cui resta solo la parte superiore con il coro degli angeli e l'*Annunciazione*: si tratta di un'ipotesi che ha avuto una certa fortuna (cfr. R. Gibbs, *Treviso*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, pp. 228-234, che allarga la responsabilità di Giovanni ad altre zone della stessa parete), ma che pure non ci sentiamo di accogliere (per gli stessi affreschi è già stato proposto anche il nome di Stefano da Ferrara: cfr. F. Zuliani, *Tomaso da Modena*, in *Tomaso da Modena*, catalogo della mostra a cura di L. Menegazzi, Treviso 1979, pp. 103-104; M. Boskovits, *Per Stefano da Ferrara, pittore trecentesco*, in *Hommage à Michel Lacroix*, Milano 1994, pp. 56-67, in part. pp. 60-62).

¹⁹ Parma, Collezioni d'Arte Fondazione Cassa di Risparmio di Parma (inv. F. 323), cm 60 x 30. Cfr. G. Cirillo, in *Le collezioni d'Arte della Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza*, catalogo della mostra a cura di G. Godi e C. Mingardi, Parma 1994, p. 19, tav. 1, dove il dipinto è presentato con un'attribuzione a Lorenzo Veneziano, non certo inadeguata rispetto alla sua statura qualitativa. Gli sportelli rappresentano l'*Annunciazione* con *Santo vescovo*, *San Giovanni Battista*, *San Cristoforo*, *San Lorenzo*, *Santa martire*, *Sant'Antonio Abate*, *San Bartolomeo* e *Santa Dorotea*. La perduta tavola centrale raffigurava probabilmente la *Madonna dell'umiltà* e la *Crocifissione* o il *Cristo passo* nell'ordine superiore, così come in diversi trittichetti di produzione veneziana riferibili agli ultimi decenni del secolo

(cfr. R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964, figg. 519, 661, ecc.). In un contributo apparso dopo la discussione della mia tesi di laurea, anche Mauro Lucco (recensione alla mostra, "Aurea Parma", LXXVIII, sett.-dic. 1994, p. 332) esclude per il "dittico" di Parma la paternità di Lorenzo e vi nota la "conoscenza del gusto 'neo-giottesco' padovano", ma propone di riferirlo, a nostro avviso meno convincentemente, a Jacobello di Bonomo, in base al confronto con il polittico di Arquà Petrarca.

²⁰ Una pulitura effettuata nel 1954 ha ripristinato l'originaria stesura del manto della Vergine che, nella riproduzione proposta da Roberto Longhi (cit., fig. 12), appariva ridipinta con motivi decorativi che ne appiattivano l'oggetto. Cfr. F.R. Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Painting XIII-XV Century*, p. 10, fig. 22.

²¹ Cfr. da ultimo R. D'Amico, in *La Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale delle opere esposte*, Bologna 1987, p. 40, n. 59.

²² L'anno 1389 in cui Giovanni da Bologna redige il suo testamento può ragionevolmente essere considerato il termine ultimo della sua attività, dal momento che nei testamenti era d'uso specificare se ci si trovava in buona salute o, come nel nostro caso, *infirmus corpore e timens periculum mortis*.

²³ Sull'importanza e la diffusione del "neo-giottismo" bolognese vedi innanzitutto C. Volpe, *La pittura emiliana del Trecento*, in *Tomaso da Modena e il suo tempo*, atti del convegno (1979), Treviso 1980, pp. 237-248; D. Benati, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo '300*, Bologna 1992.

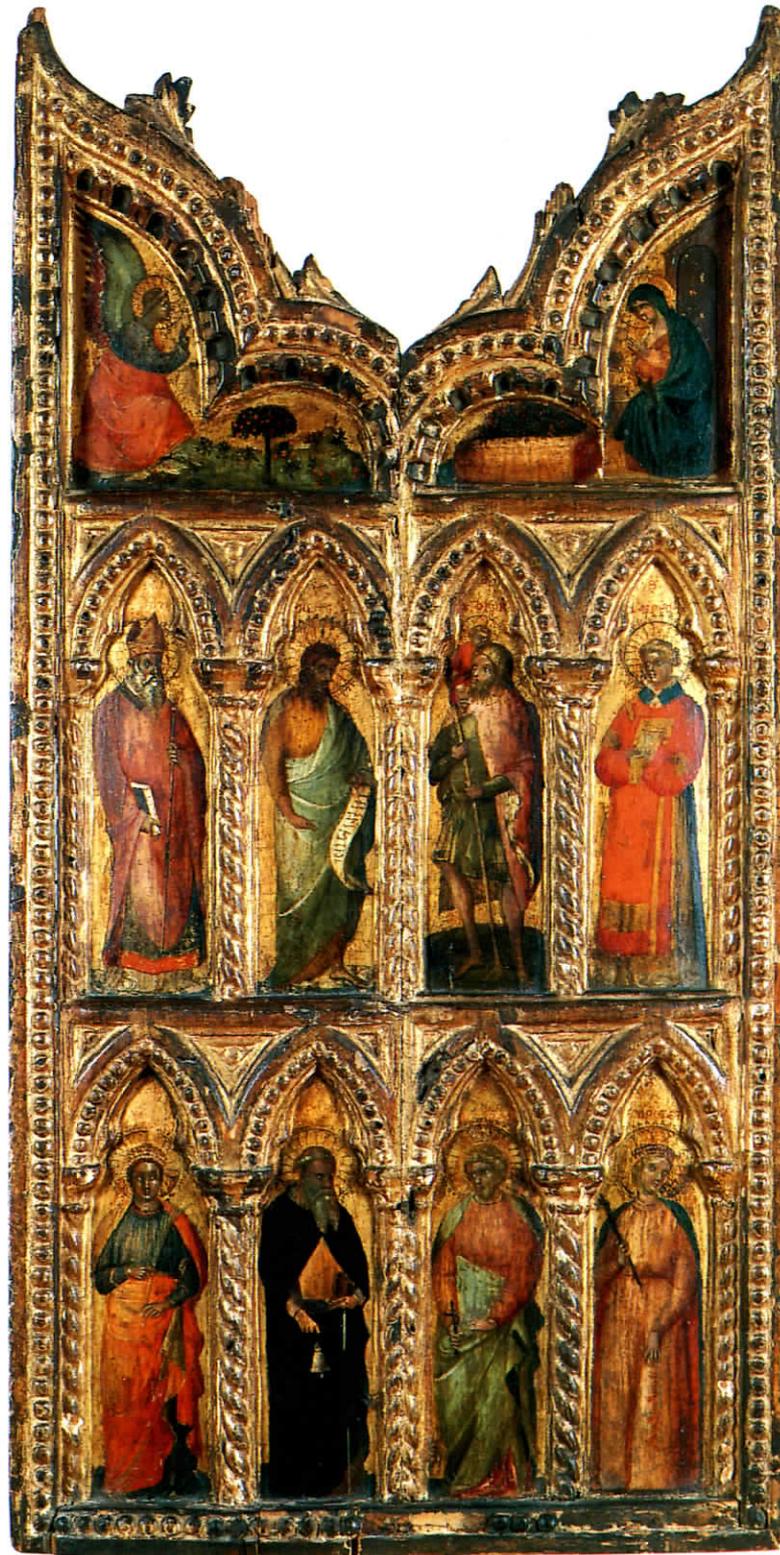
²⁴ M. Leoni, *Proposte per un soggiorno trevigiano di Giovanni da Bologna...*, cit., pp. 151-152.

Questo lavoro è tratto dalla mia tesi di laurea su Giovanni da Bologna discussa presso l'Università degli Studi di Udine nell'a.a. 1993-94 con Daniele Benati e Fulvio Zuliani, ai quali debbo molte preziose indicazioni.

Paul Joannides

Una copia di un'opera perduta di Battista Zelotti e un suo disegno autografo¹

Il 1992 è stato un anno memorabile per gli studi su Battista Zelotti. La pubblicazione del volume di Katia Brugnolo Meloncelli ha reso disponibile una monografia esauriente e bene illustrata; alla sezione ivi dedicata alla grafica dell'artista si è poi affiancato un importante articolo di W.R. Rearick sui disegni giovanili². Questa nota ha lo scopo



5. Giovanni da Bologna, Annunciazione con santo vescovo, san Giovanni Battista, san Cristoforo, san Lorenzo, santa martire, sant'Antonio abate, san Bartolomeo e santa Dorotea. Parma, Collezioni d'arte Fondazione Cassa di Risparmio di Parma.

di proporre due piccole aggiunte a quanto è già noto: una copia da un'opera perduta e un disegno autografo, ambedue probabilmente connessi con il medesimo progetto.

Nel 1551 Battista Zelotti affrescò, in collaborazione con Paolo Veronese e Anselmo Caneri, la villa Soranzo di Treville di Castelfranco³. La decorazione della villa, citata solo di sfuggita da Vasari, è de-

scritta con maggiore ampiezza, anche se non in tutti i particolari, da Ridolfi, che ricorda come gli ambienti affrescati fossero quattro: la loggia, la sala e due camere⁴. Un maggior numero di notizie venne raccolto poco dopo la demolizione della villa, avvenuta nel 1818: l'anno successivo il "Giornale dell'Italiana Letteratura" pubblicava una descrizione dei 108 affreschi che erano stati staccati, mentre la "Li-