



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

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

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN
Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo
CICLO XXVII

Bartolomeo Montagna
(1450 c.- 1523)

TESTO

DIRETTORE DELLA SCUOLA: **Ch.ma Prof. ssa Vittoria Romani**

SUPERVISORE: **Ch.ma Prof.ssa Alessandra Pattanaro**

DOTTORANDA: **Laura De Zuani**

Abbreviazioni

AAPr: Praglia, Archivio dell'Abbazia

ACBas: Bassano del Grappa, Archivio del Comune

ACVPd: Padova, Archivio della Curia Vescovile

APSGi: San Giovanni Ilarione, Archivio Parrocchiale

ASBas: Bassano del Grappa, Archivio di Stato

ASDVi: Vicenza, Archivio Storico Diocesano

ASBr: Brescia, Archivio di Stato

ASMi: Milano, Archivio di Stato

ASPd: Padova, Archivio di Stato

ASTv: Treviso, Archivio di Stato

ASV: Archivio Segreto Vaticano

ASVe: Venezia, Archivio di Stato

ASVi: Vicenza, Archivio di Stato

ASVr: Verona, Archivio di Stato.

BBVi: Vicenza, Biblioteca civica Bertoliana

BCBas: Bassano del Grappa, Biblioteca Civica

BCPd: Padova, Biblioteca Civica

BCVr: Verona, Biblioteca Civica

BMVe: Venezia, Biblioteca Statale Marciana

IPAB: Vicenza, Istituzioni Pubbliche di Assistenza e Beneficenza

MCVi: Vicenza, Museo Civico

Sommario

FORTUNA CRITICA.....	5
1. LA GIOVINEZZA.....	17
1.1. CONTESTO VICENTINO.....	17
1.2. I PRIMI ANNI (1452 C.- 1480).....	24
1.3. GLI ANNI OTTANTA DEL QUATTROCENTO	34
1.4. L'OPERA PERDUTA PER GASPARE TRISSINO: IL SECONDO CONFRONTO CON GIOVANNI BELLINI.....	39
1.5. LORENZO DA BOLOGNA E PIERANTONIO DEGLI ABATI TRA VICENZA E PADOVA.....	44
1.6. L'ESPERIENZA IN SAN BARTOLOMEO	55
1.7. LA PALETTA DELL'ACCADEMIA CARRARA.....	75
2. GLI ANNI NOVANTA DEL QUATTROCENTO.....	85
2.1. VERSO GLI ANNI NOVANTA: IL RAPPORTO CON LA SCULTURA	85
2.2. GLI ANNI NOVANTA.....	98
2.3. LA PALA DI BREERA.....	110
2.4. L'ALTRA FACCIA DEGLI ANNI NOVANTA	116
2.5. OPERE PERDUTE PER BASSANO E VICENZA	121
3. LA MATURITÀ.....	127
3.1. DENTRO AL CINQUECENTO	127
3.2. I PRIMI ANNI DEL CINQUECENTO.....	136
3.3. TRA PADOVA E VERONA (1504-1506).....	142
3.3.1. LA CAPPELLA DI SAN NAZARO E CELSO	146
3.3.2. IL <i>PANTHEON</i> VESCOVILE DI PADOVA.....	155
3.4. IL SECONDO DECENNIO DEL CINQUECENTO: IL "DRAMMA DEL PROVINCIALE".....	166
3.5. TRA PADOVA E VICENZA.....	180
3.6. GLI ULTIMI ANNI.....	186
CATALOGO DEI DIPINTI.....	197
CATALOGO DEI DISEGNI	401
ELENCO DELLE OPERE PERDUTE O DISPERSE	455
ELENCO DEI DIPINTI ESPUNTI DAL CATALOGO	463
ELENCO DEI DISEGNI ESPUNTI DAL CATALOGO.....	467
REGESTO.....	469
APPENDICE DOCUMENTARIA	483
BIBLIOGRAFIA	509
POST SCRIPTUM.....	573

Fortuna critica

Un lapsus vasariano dava inizio sin dal 1550 alla fortuna critica di Bartolomeo Montagna, confuso con il collega Jacopo da Montagnana dallo storiografo aretino che, prontamente corretto da Milanesi, ne travisava l'operato con quello del Parisati.¹ Inserito in coda alla Vita di Carpaccio, il pittore vicentino diveniva un provinciale ammirato dello stile di Mantegna, la cui opera padovana egli doveva aver conosciuto durante un non precisato soggiorno nella città del Santo. Più accorta la ricognizione di Ridolfi,² al quale risale tuttavia l'equivoca convinzione che Benedetto Montagna, figlio del pittore, fosse in realtà fratello dell'artista. A metà del Settecento era infatti Pellegrino Orlandi³ a denunciare con forza la propria consultazione dei testi ridolfiani, riportando la notizia e generando ulteriore confusione in Dal Pozzo,⁴ il quale ricercava una soluzione all'*impasse* ipotizzando l'esistenza di due Bartolomeo Montagna, l'uno vicentino e l'altro veronese.

Ad eccezione di tali brevi accenni, Bartolomeo Montagna scontava sino a tempi piuttosto recenti un generale disinteresse critico, mitigato in parte dagli studi dell'abate Lanzi,⁵ per lo più legati a schemi esegetici vasariani. L'artista si districava infatti tra il richiamo al padovano Mantegna e l'altrettanto corretto riferimento alla cultura veneziana immediatamente successiva al soggiorno di Antonello tra 1470 e 1480, riferimenti ambedue incompleti eppure sostanzialmente mantenuti sino a tempi molto recenti quali due chiavi di lettura critica del vicentino. Era proprio Lanzi ad impostare la duplice chiave interpretativa della formazione di Montagna, ravvisando nel giovane vicentino la componente belliniana e padovana insieme, ed apprezzandone le opere anche di periodo maturo per quelle

¹ [Gaetano Milanesi], 1906, III, pp. 649-650: «Dopo costoro, fu ragionevolmente pittore Bartolomeo Montagna, vicentino, che abitò sempre in Vinezia, e vi fece molte pitture; ed in Padova dipinse una tavola nella chiesa di Santa Maria d'Artone». Si veda inoltre [Bettarini- Barocchi, III, p. 625]. Si tenga presente tuttavia anche l'accenno, non proprio elogiativo, fattone da Giangiorgio Trissino, 1563, f. 6v: «Essendo adunque tutti gli huomini per vitij, o per virtù, tre se nelli loro costumi differenti, e necessaria cosa farli overo migliori, overo come sono quelli della nostra età, overo peggiori, come fanno alcuni pittori, delli quali il Vinci imitava i migliori, il Montagna i peggiori, e Titiano gli fa simili». In più Tomaso Garzoni, 1549-1589, [Paolo Cherchi e Beatrice Collina, 1996, II,] p. 1075: «E a questi antichi s'aggiungono poi tanti più moderni di loro in quest'arte solennissimi affatto, come Francesco Bissuola, Francesco da Bassano, Bortolomeo Montagna, Benedetto Diana, Gentil da Fabriano »

² Carlo Ridolfi, 1648, pp. 109-111: «Fiorirono questi due fratelli circa gli anni del Signore 1500 e furono tenuti in pregio dai Vicentini. Hebbe nondimeno il primo luogo Bartolomeo, e trà quelli, che dipinsero nel tempo suo in quella Città».

³ Pellegrino Antonio Orlandi, 1753, p. 88: «Bartolameo Montagna col fratello Benedetto, dipinse sulla maniera dei Bellini nella sua città di Vicenza opere varie, e fiori circa il 1500, prevalse però Bartolameo a Benedetto».

⁴ Bartolomeo Dal Pozzo, 1718, pp. 56-57: «Il P. Orlandi su l'autorità del Cav. Ridofli pone Bartolomeo, e Benedetto Fratelli Montagna Pittori vicentini. Tuttavia nelle nostre memorie si fa menzione di Bartolomeo Montagna Pittor Veronese; e dal Ridolfi, o si diversifica la patria, o il nostro Bartolomeo fu diverso dal vicentino».

⁵ Luigi Lanzi, 1809, p. 37.

caratteristiche che non potevano sfuggire all'intendente abate: regolato disegno, nudo ben inteso, colorito fresco. Particolari intesi dalla *Guida* ottocentesca di Moschini,⁶ che per primo introduceva al vaglio critico documentazione conosciuta in prima persona come il secondo testamento di Bartolomeo, dal quale egli inferiva il corretto rapporto di parentela tra il pittore e Benedetto, con la convinzione tuttavia che quest'ultimo avesse preso il nome dallo zio, fratello non precisato del più conosciuto Bartolomeo.

Riassunto dei precedenti critici si leggeva in Zanotto,⁷ convinto della duplice formazione montagnesca enucleata da Ridolfi e Lanzi, e caduto nel consueto equivoco circa il figlio Benedetto, tuttavia reiterando la consueta opinione di un'origine belliniana. Generalmente derivante dalle riflessioni di Luigi Lanzi, la proposta critica di Stefano Ticozzi⁸ toccava tuttavia la cruciale questione della consapevolezza prospettica di Bartolomeo, a suo parere particolarmente cogente nella *pala Squarzi*. Ricordandolo come pittore significativo del Quattrocento veneto, egli dimostrava inoltre particolare interesse per l'operato maturo in contrapposizione alla preferenza vasariana per la produzione giovanile. Non troppo distante il pensiero di Pietro Selvatico⁹ relegava l'artista di Vicenza tra i «minori bellineschi», ritrovandovi in fondo segni di un apprendistato mantegnesco e belliniano insieme.

Prima e più articolata trattazione offriva negli anni Sessanta l'abate Antonio Magrini,¹⁰ riconoscendone un primo maestro in Andrea Mantegna, in seguito superato dal contatto con Venezia. Caratterizzato da toni entusiastici ed interpretazioni accoratamente religiose, l'*Elogio* forniva un primo basilare catalogo delle opere montagnesche ed una loro collocazione, costituendosi tuttora come utile strumento all'approccio del pittore. Più di un'opera, oggi scomparsa, si ritrova fortunatamente nel breve elenco dell'abate, ne sono esempio la perduta *Santa Giustina* nella Basilica di Sant'Antonio a Padova o l'*Ingresso di Noè nell'Arca Salvatrice* dipinto per la Scuola Grande di San Marco a Venezia. La documentazione fondamentale raccolta dall'abate confluiva a distanza di pochi anni nell'opera di Crowe e Cavalcaselle,¹¹ anch'essi convinti di un soggiorno padovano del giovane artista, avvenuto

⁶ Giannantonio Moschini, 1815, p. 504; 607. «Montagna Bartolomeo di Antonio dagli Orzi-Novì tenne nella composizione la maniera usata de' suoi giorni, ebbe però buon disegno, gajo il colorito, e giudizioso il nudo. Per conto delle epoche di sua vita non mi trovo senza imbroglio. Egli sarebbe vissuto patriarcale età dove fossero certe le epoche che trovo segnate di lui, e dove a lui solo appartenessero. [...] Dagli atti del nodaro di Vicenza Francesco Zanichino sappiamo, ch'egli era degli Orzi-Novì, che fece suo testamento il giorno sesto del maggio dell'anno 1523, e che lasciò erede Benedetto suo figliuolo legittimo e naturale. Pare, che a questo egli abbia dato il nome di *Benedetto* dal fratello che pure esercitò l'arte della pittura, ma con merito assai minore che Bartolommeo....».

⁷ Francesco Zanotto, 1833-1834, p. 71.

⁸ Stefano Ticozzi, 1831, II, p. 469 e sgg.

⁹ Pietro Selvatico, 1856, II, p. 506.

¹⁰ Antonio Magrini, 1863.

¹¹ Joseph Archer Crowe- Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, II, pp. 124-138.

indicativamente tra 1491 e 1496. Come prontamente notato da Borenius,¹² il supporto documentario mancava ai due studiosi, forse indotti ad ipotizzare il viaggio del vicentino presso la città del Santo dalla convinzione che gli affreschi montagneschi nel Palazzo Vescovile di Padova risalissero al 1491-93. L'incidenza del contatto con Mantegna era ingigantita dai due critici al punto da ravvisare in opere del primo periodo padovano una saldezza di forme non imputabile all'ascendenza veneziana, sino ad allora riconoscibile nelle pale d'altare vicentine. Nonostante l'interesse eccessivamente rimarcato per Mantegna indirizzasse i due autori a rileggere la maggior parte delle opere in tal senso, essi erano i primi ad accennare all'influenza esercitata da Carpaccio o ad un generico sentore umbro, fornendo una direzione di ricerca differente dal contesto veneto.¹³ Scorrendo con rapidità la produzione matura, il pensiero critico dei due studiosi, lungi dal condannare il catalogo senile del vicentino, ne apprezzava monumentalità e bilanciamento chiaroscurale, proponendo confronti interessanti con cultura nordica o centro-italiana. L'idea di un contatto proficuo con Carpaccio echeggiava in seguito, riprova della convincente proposta dei due critici, anche nelle parole di Giovanni Morelli.¹⁴

La fine dell'Ottocento vedeva affacciarsi l'opera che maggiormente avrebbe segnato non solo l'interpretazione critica di Bartolomeo Montagna, destinata a fortune anche molto recenti, ma indirizzato lo studio dell'arte veneziana per buona parte del primo Novecento verso la personalità di Alvise Vivarini. Impregnato di cultura morelliana, il *Lorenzo Lotto* di Bernard Berenson enucleava minuti particolari stilistici a suo dire sintomatici della supposta dipendenza di un pittore dal proprio maestro.¹⁵ Concentrandosi su elementi "morelliani" quali realizzazione di mani, orecchie o particolari attitudini delle figure, egli vi riscontrava un certo grado d'automaticità esecutiva, indice a suo parere della comune origine culturale di diverse personalità artistiche. I precedenti culturali di Lorenzo Lotto e dei suoi allievi erano in quell'occasione stornati dall'onnipresente riferimento a Giovanni Bellini, per rientrare nell'ottica di un alunnato alvisesco. Le prime due edizioni dell'opera conservavano la medesima opinione, fornendo i principi vivariniani come chiave di lettura preferenziale anche per dipinti montagneschi riferibili ad un periodo maturo. Nella terza edizione della sua monografia Bernard Berenson, pur non contravvenendo alle precedenti osservazioni, puntualizzava la formazione del vicentino a contatto con artisti veronesi quali Morone o Benaglio. Medesimo riscontro si incontrava nelle differenti edizioni degli *Indici* berensoniani,

¹² Tancred Borenius, 1912, p. 71 e sgg.

¹³ In tal modo i due critici si esprimevano ad esempio a proposito della pala di Brera: «[...] seems to combine the vigour of Carpaccio and Signorelli either the muscular dryness of the Mantegnesques and Dürer», bilanciata nel chiaroscuro e rimanendo carpaccesca per la spigolosità delle forme.

¹⁴ Giovanni Morelli, 1886, p. 404.

¹⁵ Bernard Berenson, 1895; 1901; 1905.

¹⁶ nei quali il primitivo entusiasmo per l'assimilazione alvisesca di Bartolomeo Montagna, lasciava via via il posto ad un'opinione più moderata ed ad una lettura provinciale del pittore vicentino, divenuta trasposizione della grandezza veneziana in esagerazione di colore e forma. Si infittivano altresì i rimandi ad Antonello da Messina e Palma il Vecchio, mentre si affacciava l'allora rifiutato accenno morelliano a Carpaccio. D'altronde la parziale revisione del proprio pensiero si profilava già nel 1919, con l'edizione italiana dei *Dipinti veneziani in America*, nella quale lo studioso deprecava l'orientamento artistico tardo del pittore, a suo dire già reo di cadute di stile sin dall'ultimo ventennio del Quattrocento. Com'è noto era proprio in quell'opera che egli, cedendo a definitiva revisione del proprio pensiero, ridimensionava la portata di Alvise Vivarini nell'arte veneziana, immaginando quindi altre inferenze culturali per ciascuno dei pittori un tempo raggruppati intorno al maestro muranese.¹⁷

L'incidenza di Alvise Vivarini era ormai opinione consolidata a inizio secolo, tanto da riversarsi senza dubbi nell'opera di Lionello Venturi,¹⁸ il quale concentrava la propria attenzione sulla maestosa ancona un tempo in San Bartolomeo, capolavoro di dolcezza e calma, in seguito accantonate dal vicentino per inseguire la tarda rivisitazione del pensiero alvisesco con virtuosismo tecnico dimentico del sentimento.¹⁹ Un'incertezza caratterizzava la paletta di Bergamo, così simile a parere del critico alla *Madonna* di Vivarini del 1480, mentre la recrudescenza dei tipi muranesi diveniva innaturale risalto di quegli stilemi nelle opere del nuovo secolo. Il sentimento spirante nella pala di San Bartolomeo non poteva infine che seguire l'incontro con Giovanni Bellini. Contemporanea, ma apparsa in traduzione italiana solo nel 1952, la nota di Burckhardt²⁰ ipotizzava la paternità montagnesca per la *Pietà* dell'Ancona di Pesaro, al tempo ritenuta di Andrea Mantegna.

Disordinato e inconcludente l'apporto monografico di Foratti, debitore in tutto degli studi precedenti, sanciva la dominante componente mantegnesca, con preferenza per il catalogo giovanile e per l'ancona braidense, capolavoro apprezzato accanto alle opere ad affresco.²¹

¹⁶ Bernard Berenson, 1897, pp. 110-111; 1907, pp. 60-62; 116-118; 1932, pp. 366-369; 1936, pp. 315-317; 1957, pp. 115-118; 1958, pp. 119-121.

¹⁷ «Alvise non esercitò mai su Bartolomeo l'azione che, or sono venticinque anni, immaginai egli avesse esercitato su molti pittori veneziani».

¹⁸ Lionello Venturi, 1907, pp. 254-256. «Bartolomeo Montagna, fondatore della scuola pittorica di Vicenza, formò il proprio stile per mezzo di una lenta assimilazione da Alvise, cominciata forse poco dopo il 1480 [...] Nella pala di Brera del 1499, con lo studio, anzi col tormento delle vesti scalpellate a piani angolosi, con il risalto forte delle luci e delle ombre, il Montagna afferma di nuovo, senza smentirsi nelle opere posteriori, la sua fedeltà ai metodi alvisiani, a quelli specialmente della più antica pala del Museo di Berlino».

²⁰ Jacob Burckhardt, 1952, pp. 894-896.

²¹ Aldo Foratti, 1908: «Il Montagna fu detto da alcuni un eclettico e da altri un artista indipendente. Né con l'una né con l'altra di queste parole si può definirlo; é ben vero ch'egli frequentando, da giovane, vari maestri, ne raccolse spesso le idee estetiche, prima di lasciarsi dominare dall'irresistibile potenza del Mantegna [...]

Primo esauriente approccio alla produzione montagnesca era dato dagli studi vicentini di Tancred Borenius nel 1909, tradotti in edizione italiana tre anni più tardi.²² La suddivisione in opere della giovinezza, maturità e vecchiaia si giovava di un primo catalogo dei dipinti e dei disegni, in seguito prezioso supporto al più esauriente lavoro di Lionello Puppi. Una sezione documentaria, per lo più debitrice delle fatiche archivistiche di Magrini, era in seguito rimpolpata dalla trascrizione attenta di Gian Giorgio Zorzi.²³ I documenti pubblicati dallo studioso, pur non aggiungendo dati fondamentali alla conoscenza delle opere, fornivano la misura del successo del vicentino, registrando compravendite di beni fondiari in territori compresi tra la provincia di Vicenza ed il bresciano, sottolineando forse la consuetudine del pittore con le proprie zone natie. La meticolosa attenzione profusa da Borenius per l'enumerazione delle opere giovanili, quand'anche non supportata da effettivi giudizi di gusto, lasciava intendere una velata preferenza per la prima produzione pittorica di Bartolomeo Montagna, allora invero maggiormente supportata da rinvenimenti documentari. Ciò nonostante, Borenius restituiva finalmente importanza al pittore vicentino, interrogandosi a fondo sulla formazione veneziana del Cincani ed individuandone gli apporti antonelleschi e belliniani, oltre che vivarineschi. Non sentendosi in grado di recuperare un unico riferimento veneziano per l'apprendistato del pittore, lo studioso ritrovava maggiori affinità con l'opera dei Vivarini, sentendosi tuttavia in obbligo d'ammettere l'influenza formativa di Giovanni Bellini. L'impostazione berensoniana riemergeva nel momento in cui lo studioso riscontrava affinità tra Montagna e Bonsignori, facendole risalire al comune apprendistato presso il pittore muranese; mentre l'accento ad Antonello si faceva sintomatico di una frequentazione personale durante il soggiorno veneziano del pittore siciliano, al fascino del quale nemmeno Alvise era rimasto immune. Forse ignaro delle ricerche di Gian Giorgio Zorzi, Adolfo Venturi²⁴ trattava con precisione l'operato di Montagna, sostanzialmente concordando con le parole di Borenius, ma inferendone la formazione da principi vivariniani e mantegneschi, forse appresi durante un giovanile soggiorno padovano, ed una più matura rielaborazione autonoma delle norme di Antonello e Giovanni Bellini appresi nel 1482 in momenti di immediato e folgorante contatto con l'arte della Dominante. Nei capolavori del ventennio quattrocentesco si leggeva il fervore per Giovanni Bellini, giunto ai massimi livelli nella maestosa pala per San Bartolomeo a Vicenza, prima di scadere in un «barocchismo di forme» scoppiato con la pala destinata alla Certosa di

L'arte di questo caposcuola è severa come il colore e colta come il disegno che usa [...] ripete con forme appropriate e con robustezza di stile i pensieri morali di un secolo devoto».

²² Tancred Borenius, 1909; 1912, p. 71 e sgg.

²³ Gian Giorgio Zorzi, 1916, p. 85 e sgg.

²⁴ Adolfo Venturi, 1915, pp. 436-500.

Pavia e malcelato anche nel capolavoro braidense di fine secolo, dove lo studioso riscontrava la fatica compositiva di Montagna. L'opera del maestro vicentino procedeva perciò in lenta discesa, tra un richiamo a Giovanni Bellini ed un tentativo di tenere il passo con la novità moderna veneziana, sino allo sfacelo della produzione senile.²⁵

Gli anni seguenti registravano un brevissimo profilo monografico di De Suarez,²⁶ dove si ripercorreva la tradizionale opinione critica, senza un'effettiva comprensione della maniera montagnesca, le cui caratteristiche erano sbrigativamente ridotte a sintetismo delle forme, durezza del modellato e netto contrasto chiaroscurale. Caratteristiche evidenti anche a Gamba,²⁷ che per il pittore ridimensionava l'apporto veronese alla sola gamma coloristica adottata nelle opere della maturità.

Tra le poche opinioni precedenti la guerra, si registrava nel 1936 il contributo sintetico di Mather.²⁸ Focalizzato sul dipinto quattrocentesco per San Bartolomeo, vi ravvisava il segno di un progressivo accostamento ad Antonello. I riferimenti a Giovanni Bellini apparivano più scarni, mentre echeggiava l'insegnamento del Messinese nella salda volumetria dell'ancona un tempo in San Michele e si preparavano le reiterate e stanche forme della vecchiaia nel tentativo di seguire la grandezza di Giorgione e Tiziano. Contemporaneamente Arslan²⁹ citava l'opera padovana in Santa Maria in Vanzo, datandola al 1511 e per primo istituendo un confronto con prototipi lombardi. Interrotto dalle vicende belliche, l'interesse per il vicentino riemergeva sul finire del conflitto mondiale nelle parole con le quali Pallucchini, convinto del debito montagnesco nei confronti di Antonello, per la monumentalità delle forme costruite in funzione di luce e colore, accompagnava la mostra i *Cinque Secoli di pittura veneta*.³⁰ Solo un anno più tardi,³¹ lo studioso dimostrava una non troppo velata preferenza per la produzione giovanile, precisa nell'impostazione spaziale e nella volumetria, di contro alle estrosità geometriche della produzione matura, evidenti nella *Presentazione al Tempio* vicentina, dove lo sfoggio di elementi in prospettiva avrebbe dato forma concreta all'insegnamento formale di Antonello. È ciò che Roberto Longhi³² avrebbe di lì a poco definito «materializzazione dell'antonellismo», preferendo l'opera più antica tra quelle allora esposte. Singolari gli studi di Emma Zocca,³³ basati su un impreciso giudizio di

²⁵ «La brama del nuovo, prima rivolta alla piena espressione d'un ideale schietto, rusticano, potente, s'indirizza poi alla gara coi pittori contemporanei, perdendo la nativa robustezza».

²⁶ Roberto De Suarez, 1921.

²⁷ Claudio Gamba, 1934, p. 712.

²⁸ F. J. Mather, 1936, pp. 148-155.

²⁹ Wart Arslan, 1936, p. 170.

³⁰ Rodolfo Pallucchini, 1945, p. 162.

³¹ Idem, 1946, pp. 81-83; 85-86.

³² Roberto Longhi, 1946, pp. 14-15 e 60.

³³ Emma Zocca, 1937, pp. 183-191.

Cavalcaselle, si occupavano del rapporto tra Bartolomeo Montagna ed i pittori umbri, forse noti al vicentino grazie alla mediazione di Palmezzano o Melozzo da Forlì, accomunato al Cincani dalla monumentalità delle architetture. Interessante la diatriba istituita tra Bottari³⁴ e Raghianti³⁵, riguardante il *San Sebastiano* conservato presso l'Accademia Carrara di Bergamo, alternativamente attribuito a seguace d'Antonello, ad Antonello stesso o al pittore vicentino. In proposito Bottari osservava l'impossibilità da parte del Cincani d'impadronirsi della cultura figurativa giovanile di Antonello e la probabilità che, durante il soggiorno veneziano, Bartolomeo Montagna non avesse la maturità formativa tale da comprendere appieno le innovazioni antonellesche, spiegandosi con facilità le sue conquiste "siciliane" tramite Alvise Vivarini o Giovanni Bellini.³⁶ Priva di giudizi di gusto l'opera di Martin Davies,³⁷ che si limitava ad inserire Bartolomeo Montagna tra i pittori influenzati dall'arte veneziana; mentre più articolata appariva l'opinione di Coletti,³⁸ che accostava il vicentino a Lorenzo Lotto, per la comune lucentezza delle superfici. Egli riscontrava inoltre tracce di una formazione mantegnesca e veronese insieme nella pala per San Bartolomeo, oltre a evidenti riferimenti a Giovanni Bellini. Per la produzione degli anni Ottanta lo studioso ipotizzava un riferimento ad Antonello per l'idealità dei moduli geometrici utilizzati nella resa della figura umana, il cui risultato era pertanto visibile nella monumentalità di alcuni dipinti quali la paletta dell'Accademia Carrara di Bergamo con i Santi Rocco e Sebastiano, o la *Madonna tra le Sante Chiara e Maddalena* conservata a Vicenza. La produzione tarda del Montagna diveniva stanca ed insidiata da involuzione manieristica delle forme, comune a diversi pittori provinciali.

A breve distanza, Barbieri³⁹ riprendeva lo schema formativo veneziano e mantegnesco, riscontrando nelle opere del pittore vicentino lo schema delle nuove pale veneziane di Antonello e Alvise, ma anche di Giovanni Bellini. La costruzione spaziale della pala di San Bartolomeo sembrava al Barbieri distaccarsi dalla tradizione veneziana per abbracciare modelli umbri, risultando vacua, eccessivamente dilatata e priva di vibrazione atmosferica. Dal 1500 si avviava, a detta dello studioso, un decadimento progressivo, ravvivato da qualche reminiscenza giovanile, ma destinato ad evolvere in stravaganze e fantasticherie già in nuce nella pala di San Bartolomeo. Pertanto la *Presentazione al Tempio*

³⁴ Stefano Bottari, 1938, pp. 74-76.

³⁵ Carlo Ludovico Raghianti, 1939-1940, pp. XI-XII.

³⁶ «L'antonellismo del Montagna sembra piuttosto mediato dal dominante influsso belliniano e comunque, quando il riferimento è diretto, come nel caso della *Madonna* di Belluno o dell'altra della National Gallery, bisogna riportarlo ad un momento ben determinato dell'attività del pittore siciliano; si tratti del momento veneziano o di quello lombardo».

³⁷ Martin Davies, 1961, pp. 376-378.

³⁸ Luigi Coletti, 1953, pp. 73-74.

³⁹ Franco Barbieri, 1954, pp. 12-17.

dei Musei vicentini diveniva preludio all'«orrore» del figlio Benedetto, mentre il pressoché coevo *Portacroce* era l'ultimo baluardo di un bellinismo, rimpianto dei successi giovanili. Unico nel suo genere l'approccio proposto da Gilbert al catalogo maturo di Bartolomeo, percorso secondo un'ottica alvisesca di impronta berensoniana.⁴⁰ Riponendo particolare attenzione all'affresco per la Scoletta del Santo di Padova, egli denunciava l'incapacità di Bartolomeo di divenire pittore di storie complesse, mentre ne lodava la capacità di superare la noiea di pittore legato al Quattrocento, per inserirsi nel clima moderno veneziano, esprimendo nella ritrattistica la propria propensione al confronto con Tiziano e Giorgione. Sulla base di raffronti con alcune teste dell'affresco padovano, Gilbert credeva di poter risalire alla paternità montagnese di un *Ritratto virile* conservato presso il Museo di Belle Arti di Budapest, convincendosi che il Cincani avesse sfruttato l'abilità ritrattistica quale mezzo più opportuno per traghettare la propria arte nel nuovo secolo. Persino il dipinto per il duomo di Cologna Veneta, generalmente denigrato dalla critica, diventava simbolo della volontà di aggiornamento e ricerca che Bartolomeo, da buon discepolo d'Alvise, avrebbe nutrito grazie al contatto con altri condiscipoli del muranese, quali Lorenzo Lotto o Jacopo de Barbari. La prima metà del secolo si concludeva con gli scritti di De Logu, nei quali si ripeteva l'opinione diffusa della formazione veneziana, padovana e veronese insieme. Mentre emergeva il consueto apprezzamento per l'opera giovanile, si delineava la dura sentenza di appesantimento e stanchezza per la produzione matura.⁴¹

Gli anni Sessanta erano dominati dalla monografia di Lionello Puppi,⁴² la più completa e precisa indagine sinora pubblicata, costruita grazie ad accurate ricerche documentarie e sull'analisi del corpus pittorico e grafico di Bartolomeo Montagna. L'opera del critico, ripercorrendo la tradizione precedente, metteva in luce i rapporti intercorsi tra il vicentino e Giovanni Bellini, Alvise Vivarini ed Antonello da Messina, ravvisando analoga importanza per la formazione del giovane Bartolomeo e confinando la sua produzione migliore entro il XV secolo. Il giovane pittore si sarebbe accostato ad un mondo vicentino ancora segnato dal gotico di Stefano da Verona o di Pisanello, forse aperto da poco alle novità che provenivano dalla città del Santo. Si sarebbe rivolto anche ad opere scultoree, rimanendo colpito dai lapicidi lombardi che affollavano la città berica, quali ad esempio Angelo di Giovanni, i cui caratteri avrebbero generato nel pittore l'amore per le forme secche e spigolose. La lezione di Mantegna si sarebbe poi trasfusa in opere degli anni Ottanta in un addolcimento mediato da Bellini, in un'ottica ancora ignara della rivoluzione

⁴⁰ Creighton Eddy Gilbert, 1956, pp. 299-304.

⁴¹ Giuseppe De Logu, 1958, p. 63; 241-242.

⁴² Lionello Puppi, 1962; subito recensito da Licisco Magagnato, 1963, pp. 212-213.

antonellesca. Dipinti di quei primi anni dimostravano, a parere dello studioso, l'assimilazione mantegnesca vista attraverso Bartolomeo Vivarini, o forse ancora mediata dal ricordo delle asprezze scultoree vicentine. Alla vigilia del secondo soggiorno veneziano, il Cincani avrebbe attinto a queste suggestioni, forse non restando immune ad un filone pierfrancescano, prima del rivoluzionario avvento del Messinese, ben riconoscibile ad esempio nella nitida conquista spaziale della paletta dell'Accademia Carrara.⁴³ Escludendo, o quantomeno limitando la suggestione di Bellano, Puppi inoltre rifletteva sulla possibile influenza esercitata da Melozzo da Forlì o da Pierantonio degli Abati, per poi soffermarsi sull'accento ferrarese per la saldezza architettonica della pala di San Bartolomeo. Dimostrando di concordare con l'opinione longhiana, ritrovava uno scadimento progressivo del corpus pittorico sul finire del secolo, con perdita di inventiva e consistenza nell'impostazione spaziale, aggravata dal peso dato alle evidenze particolari. La mancata intuizione di una nuova via, suggerita forse dal mondo veneziano e nordico, serrava Bartolomeo in un dialogo impietoso con i propri schemi quattrocenteschi, rovesciando il rapporto tra figura e spazio, costruendolo su di essa e pertanto adeguandolo alla sua monumentalità. L'incontro con Tiziano, del quale l'affresco padovano costituisce il frutto più felice, preludeva al dramma che, nel giro di pochi anni, conduceva il vicentino all'illusione di poter recuperare il classicismo del suo primo periodo, attraverso la riproposizione di un repertorio stanco ed accademico. L'ultima produzione era per lo studioso quasi presagio di involuzione manieristica, ed egli non tardava a darne conto anche nei brevi interventi a pochi anni di distanza.⁴⁴ In seguito al lavoro monografico di Lionello Puppi, gli studi riguardanti il Cincani divenivano frammentari, limitandosi per lo più a precisazione ed osservazioni dello stesso critico.

Il silenzio era rotto da alcuni spunti di Mauro Lucco,⁴⁵ apparsi nel 1980 in un abbozzo di ricerca sui precedenti culturali di Lorenzo Lotto, redatto in occasione della mostra trevigiana di quell'anno. Passando in rassegna le possibili influenze lombarde in territorio lagunare, emergevano dagli studi del critico i nomi di alcuni scultori lombardi tra i quali Mantegazza, già citato di sfuggita da Arslan, forse tramite di un contatto fruttuoso tra Bartolomeo Montagna e la cultura sforzesca. L'opera realizzata nel 1490 per la Certosa di Pavia, era pertanto letta alla luce di questa intuizione, ritrovando nella trattazione della figura umana il modulo architettonico capace di sottolineare l'equilibrio prospettico preciso

⁴³ «I quadri della Carrara e di Vicenza aprono la serie dei capolavori degli anni felici di Bartolomeo [...] il sereno respiro cromatico di Giambellino, la luce *unitaria* di Antonello, le asprezze nordiche di Bartolomeo Vivarini. Non certo il taumaturgo Alvise, che la critica tende finalmente a dimensionare nelle proporzioni, che gli si confanno».

⁴⁴ Lionello Puppi, 1964; 1964²; 1966, pp. 236-240; 1967, pp. 206-209; 1975, pp. 23-29.

⁴⁵ Mauro Lucco, *Riflessi lombardi nel Veneto (un abbozzo di ricerca sui precedenti culturali del Lotto)*, in *Lorenzo Lotto a Treviso...*, 1980, pp. 33-38.

ed i calibrati rapporti formali, dimostrati da Bramante nel medesimo cantiere pavese. A margine dell'accesa discussione lottistica di quegli anni, emergevano dunque alcune intuizioni che facevano luce su un periodo spesso maltrattato o frainteso dalla critica, grazie all'ipotesi di un contatto con l'arte lombarda, l'ultimo decennio del Quattrocento diveniva un periodo fecondo per Bartolomeo, vivificato dal contatto con Bramante e fors'anche con Bramantino. Il pensiero felice del critico era destinato a non trovare seguito per diversi anni, sino al contributo monografico fornito da Marco Tanzi per la *Storia dell'Arte Electa*,⁴⁶ nel quale Bartolomeo Montagna si presentava nella consueta veste di provinciale talentuoso traduttore del dettato veneziano, ma anche di pronto recettore delle novità di terra milanese. Senza dimenticare l'eco che i dipinti vicentini di Giovanni Bellini dovettero avere per la cultura pittorica locale, Tanzi sottolineava l'importanza del cantiere di San Bartolomeo, forse primo centro di irradiazione di modelli lombardi insieme alla cultura prospettica del maestro di tarsia Pierantonio degli Abati per la ricerca spaziale del giovane Cincani. Di Tanzi, dedotta dal cenno di Mauro Lucco, l'idea di un soggiorno pavese di Bartolomeo, occasione di un più strutturato studio delle conquiste pittoriche milanesi.⁴⁷ Poco apprezzato da Tanzi, il corpus montagnesco più tardo era affrontato da Davide Banzato nel volume successivo, in un rapido elenco che non molto aggiungeva alla disamina critica.⁴⁸

Di contro, l'opinione di Franco Barbieri (1981), dopo gli interventi degli anni Cinquanta e le schede compilate per il catalogo dei Musei Civici vicentini nel 1962,⁴⁹ individuava il culmine della produzione artistica montagnesca nelle opere degli anni Ottanta, riproponendo l'imperante dettato alvisesco. L'opera per Pavia avrebbe presentato un'architettura complessa ed una composizione affastellata, che dava il via ad un deterioramento di forme ed un fraintendimento della monumentalità cinquecentesca nella pala Squarzi. Un Bartolomeo Montagna del tutto veneziano quello restituito da Franco Barbieri, riproposto in fondo da Grossato nella voce del Dizionario Biografico degli Italiani.⁵⁰ Unica eccezione, il riconoscimento di un'influenza raffaellesca per l'affresco padovano del 1512. Gli anni Novanta registravano uno sporadico interesse per il vicentino, eccezion fatta per alcuni studi condotti da Giovanni Zaupa,⁵¹ assiduo compulsatore d'archivio, che incrociava diverse evidenze documentarie e legava meritevolmente l'operato

⁴⁶ Marco Tanzi, 1990, pp. 614- 621.

⁴⁷ «E quanto di bramantesco, se non già di bramantinesco, nello squadro dei volumi, nella salda impaginazione spaziale, nel piegarsi marmoreo dei panneggi, non può essere giustificato esclusivamente da una breve presenza dell'artista in terra lombarda: una svolta così netta non si spiega con la frequentazione di Pierantonio degli Abati, ma è frutto di un soggiorno pavese [...]»

⁴⁸ Davide Banzato, 1996, p. 303 e sgg.

⁴⁹ Franco Barbieri, 1954¹; 1954²; 1954³; 1962; 1981.

⁵⁰ Lucio Grossato, 1981, pp. 576-580.

⁵¹ Giovanni Zaupa, 1998, pp. 121-137; 213- 220.

del vicentino ai nomi di importanti personalità coeve, non ultimi alcuni lapicidi di origine lombarda attivi presso i maggiori cantieri berici dell'epoca, inseguendo il magistero del Cincani anche a Padova. Contestualmente Bartolomeo Montagna era oggetto di una dissertazione di dottorato compilata da Kai Uwe Nielsen nel 1995,⁵² e delle ricerche scientifiche condotte da Maria Clelia Galassi,⁵³ i cui risultati servivano a distanza di pochi anni alla compilazione dell'esauriente catalogo della Pinacoteca vicentina a cura di Avagnina e Villa.⁵⁴

Recentemente compariva un nuovo studio monografico sul pittore, frutto delle ricerche di Elizabeth Carroll, condotte contestualmente alla redazione della propria tesi di dottorato presso l'Indiana University.⁵⁵ Raccogliendo il frutto di recenti scoperte pubblicate in un articolo comparso nel 2004 in «Arte Veneta»,⁵⁶ la studiosa intendeva ripercorrere parte del catalogo del vicentino, definendo al contempo la molteplice realtà ed identità vicentina tra Quattro e Cinquecento. Le sacre conversazioni, elaborate da Bartolomeo Montagna sul finire del secolo, segnerebbero ad opinione della studiosa un nuovo linguaggio pittorico vicentino, frutto di un approccio provinciale all'arte lagunare, in concomitanza con la crescente fortuna politica di Vicenza. Lo studio non si interessava all'elaborazione di un completo catalogo, quanto piuttosto dell'analisi di alcune pale d'altare secondo una lettura piuttosto in linea con la tradizione, suffragata da alcuni interessanti rinvenimenti documentari e minuziosi spogli di visite pastorali, talvolta dimentichi di conquiste critiche nemmeno recenti. Nonostante la volontà dichiarata di revisione della critica tradizionale, il lavoro della studiosa americana seguiva in parte le orme di un'esegesi ormai consolidata, professando un disamore per il catalogo cinquecentesco di Bartolomeo. A cura della stessa studiosa, un ultimo intervento compariva sulle pagine del «Burlington Magazine»,⁵⁷ in relazione all'opera conservata presso il museo di Glasgow un tempo nella chiesa parrocchiale di Sandrigo⁵⁸, in tal occasione comparsa per la prima volta riprodotta a colori.

⁵² Kai Uwe Nielsen, 1995.

⁵³ Maria Clelia Galassi, 1999, pp. 103-112. Di un anno successiva la tesi di laurea redatta da Alessandra Pellizzari ed incentrata sul catalogo giovanile del pittore. Alessandra Pellizzari, 1999-2000.

⁵⁴ *Pinacoteca civica...* [a cura di], 2003.

⁵⁵ Elizabeth Carroll, 2006.

⁵⁶ Elizabeth Carroll, 2004, pp. 112-117.

⁵⁷ Elizabeth Carroll, 2011, pp. 379-382.

⁵⁸ Nonostante la presenza di riproduzione a colori, l'articolo giungeva a conclusioni con le quali non si può che discordare, confermando come convincente la datazione al 1499 impressa sulla tela: «This leads to a date of no later than 1492. I conclude that the Sandrigo altarpiece is by Montagna at a time when he was only partially trained, which is consistent with the date of the construction of the parish church and supported by new documentation of the church's titular dedication».

Del 2010 il volume a cura di Bozzetto in occasione del restauro della pala di Cartigliano, alle cui accuratissime riproduzioni si affiancava una scheda critica a cura di Donata Samadelli.⁵⁹

⁵⁹ Donata Samadelli [Mario Bozzetto], 2010.

1. La giovinezza

1.1. Contesto vicentino

Prima dell'arrivo di Montagna, Battista da Vicenza aveva tenuto le redini della pittura vicentina del primo Quattrocento, relegandola ad un contesto di attardato trecentismo, mentre nella chiesa Cattedrale Michelino da Besozzo aveva immesso elementi figurativi di segno moderno nel tardogotico. Morto nel 1438, Battista aveva avuto il merito, stando all'opinione di Lucco,¹ d'aver fatto conoscere a Vicenza una realtà di bottega produttiva e ben avviata, sino ad allora completamente assente. Per celebrare l'annessione alla Serenissima del 1404 Ludovico Chiericati aveva commissionato al pittore un polittico per la chiesa suburbana di Sant'Agostino, primo caposaldo del catalogo di Battista, le cui reminiscenze veneziane racchiudevano entro cornice gotica figure dalla cromia elegante. Battista licenziava anche diversi dipinti in provincia, a Montecchia di Crosara ed a Velo d'Astico nel 1408, realizzando nei primi anni del XV secolo un polittico per la cappella di San Giovanni Evangelista in Cattedrale.² I sedici pannelli superstiti, ora conservati presso il Museo Civico, uniscono all'eleganza di probabile derivazione veneziana, dovuta forse anche alla presenza di Lorenzo e Paolo Veneziano a Vicenza,³ un più consapevole realismo fisionomico.⁴ Inoltre le campagne restaurative del 1845 e 1848 recuperavano alcuni busti di

¹ Mauro Lucco in *La pittura in Italia, Il Quattrocento*, I 1987, p. 150.

² Si veda Giovanni Mantese, 1964, III/2, pp. 913-914. La cappella esisteva dal 1413 ma era completamente rivoluzionata nel 1575.

³ Egli aveva realizzato a Vicenza, per la chiesa di San Lorenzo, un polittico del quale rimangono la scena centrale della *Dormitio Virginis* e due pannelli laterali con *San Francesco* e *Sant'Antonio da Padova*. Le tavolette di Battista costituivano, al momento della loro entrata nelle collezioni museali nel 1849, il registro superiore e la predella di una grande macchina lignea recante al centro la *Dormitio con i ss. Antonio e Francesco* di Paolo Veneziano. Si veda anche Trevisan, 2011, p. 66. La pittura di Paolo Veneziano cercava in quel momento storico di unire il tradizionale preziosismo bizantino della pittura veneziana con il grafismo gotico ed un certo plasticismo delle figure derivato dalla Padova giottesca. Si veda inoltre, per la *Madonna delle stelle* di Lorenzo Veneziano, un tempo sul tramezzo della chiesa di Santa Corona, Luca Fabbri in *Lorenzo Veneziano...*, 2011, pp. 104-105. Nel medesimo catalogo si faccia riferimento a quanto indicato da Chiara Rigoni, *Il culto della Madonna dell'umiltà e la sua diffusione nel territorio di Vicenza*, in part. p. 47 e sgg. per le dipendenze iconografiche tra il dipinto vicentino di Lorenzo Veneziano e gli affreschi di Montecchia di Crosara realizzati da Battista da Vicenza. In San Michele si custodiva inoltre un'ancona, ora perduta, realizzata da Jacobello di Bonomo nel 1375.

⁴ Si vedano le schede relative a Battista da Vicenza compilate da Chiara Rigoni per il catalogo della Pinacoteca Civica di Vicenza, 2003, pp. 117-131, nonché Caterina Furlan in *La Chiesa Cattedrale...*, p. 53. Per una bibliografia relativa a Battista da Vicenza: G. Pieriboni, *Elenco...*, 1881, pp. 5, 14, 15, 23; G. B. Cavalcaselle- J. A. Crowe, *Storia della pittura in Italia*, IV, 1887, pp. 216-219; Lionello Venturi, 1907, p. 19; T. Borenius, 1909, p. 207; G. Gerola, 1909, pp. 387-389; F. N. Vignola, 1910, p. 25; Ongaro, 1912, p. 24; G. Zorzi, *Opere di B. da Vicenza nella chiesa di S. Agostino*, in *Il Berico*, 7 giugno 1912, p. 3; 1916, pp. 8-14; A. Moschetti, 1918, pp. 34-38; Rainold Van Marle, IV, 1924, pp. 106-109; Edoardo Arslan, 1934, pp. 7, 14; Luigi Coletti, 1947, p. 74, n. 151; F. Barbieri - R. Cevese - L. Magagnato, 1953, pp. 98, 139, 173, 268, 378, 418; Franco Barbieri, 1953², p. 4; Arslan, 1956, pp. 64, 147, 160, 170, 181, 185, 192, 194; L. Magagnato, in *Da Altichiero a Pisanello*, 1958, pp. 25 s.; Aristide Dani, 1961; 1961²; 1961³; 1961⁴; 1961; Elena Bassi, *Battista da Vicenza*, 1970, pp. 258-259.

Profeti e Padri della Chiesa ad affresco nella cappella un tempo dedicata a San Giovanni Evangelista, la cui solidità “neogiottesca” tradiva la conoscenza di contemporanei esiti padovani e veronesi.⁵ Nella stessa Cattedrale avrebbe inoltre lavorato anche il pittore veronese Giovanni Badile, creditore per una consistente cifra nel 1433 del vescovo Francesco Malipiero.⁶ Tra i pittori che dovevano operare a Vicenza, restituitici dai soli documenti, si annovera anche un certo Clemente da Verona, a più riprese legato a nomi di pittori vicentini e forse testimonianza di un primo contatto con l’ambiente pittorico veronese.⁷ Considerando impensabile per Vicenza un paragone con città come Venezia, la cui storia artistica a quelle date già chiamava in causa le ben avviate botteghe dei Vivarini o dei Bellini, si potrebbe piuttosto immaginare che il panorama artistico della città berica risentisse dei limitrofi centri di terraferma come Padova o Verona. Nel 1445 -o qualche anno più tardi stando all’opinione di Chiara Rigoni⁸- giungeva ad Arzignano il polittico per la chiesa di Santa Maria in Castello della bottega di Francesco Squarcione, tramite tra la cultura gotica e rinascimentale e destinato ad indirizzare i percorsi figurativi di Vicenza, dando vita ad una serie di piccoli maestri di stretta osservanza squarcionesca, i cui nomi sono spesso noti solo grazie a qualche richiamo documentario. È il caso ad esempio dell’autore dei due pannelli conservati presso la chiesa di Santa Corona, o dei più tardi anonimi autori della *Pietà* dei Boccalotti e della *Pietà* del locale Museo Civico.⁹ Nella città berica mancò dunque una generazione intermedia tra il

⁵ Enrica Cozzi, *Vicenza*, in *La Pittura nel Veneto, Il Quattrocento*, I, pp. 135-148.

⁶ Per questo si veda Giovanni Mantese, 1964, III/2, , pp. 916-917. ACVi, *Diversorum*, 1431-1463. Il Vescovo Malipiero scriveva a *Madius de Madiis* di Verona: «Egregie doctor amice carissime, Magister Johannes Baille coram me fuit et mecum convenit Verone [...] de ducati 250 [...] per totum mensem aprilis et aliam medietatem per totum mensem septembris proxime futurus». Le prime relazioni del pittore furono probabilmente con la famiglia Barbarano, per le pitture della cappella di San Girolamo in Santa Corona, perdute. Su questo punto si espresse anche Lionello Puppi, 1976, pp. 148-150.

⁷ Facendo riferimento a Mantese, 1964, III/2, , p. 917 si ricorda un *Clemente fu Gio. Francesco da Badia Calvena di Verona* discepolo di Giorgio fu Raffaele da Treviso attivo a Vicenza tra il 1480 ed il 1504. Lo si ritrova accanto al pittore Giampietro Da Valdagno nel 1482 (ASVi, *Testamenti in bombacina*, 26 ottobre 1482), nel 1491 (ACVi, n. 5702, catastico) ed ancora in atti pubblici del 23 febbraio 1493, 20 marzo 1493, 5 aprile 1495 e 22 agosto 1497 (ASVi, *Testamenti in bombacina*, alle date). La data della scomparsa si ricava dai libri cassa della Cattedrale, nei quali alla data 19 novembre 1504 si ritrova un pagamento al figlio Zuanfrancesco *fo de m° Chimento*.

⁸ Chiara Rigoni, *Il polittico di Arzignano: presenze squarcionesche nel territorio vicentino*, in *Francesco Squarcione*, 1999, pp. 89-99. L’opera si attribuiva in tale occasione ad un maestro squarcionesco «artista dalla personalità distinta caratterizzata da una forte impronta squarcionesca ma che rivela influenze e suggestioni diverse, derivate dall’ambiente padovano [...]». La mano di quest’artista era riconosciuta anche nell’autore dell’affresco *Crocifissione e santi francescani* nel Convento di Santa Chiara a Vicenza, a tutta evidenza posteriore rispetto al polittico. Collocando l’opera per Arzignano verso la fine del sesto decennio del Quattrocento, Chiara Rigoni enucleava la personalità di un pittore «responsabile del forte orientamento squarcionesco che improntò la pittura vicentina fin oltre il 1470».

⁹ Si veda G.C.F. Villa in *Pinacoteca...*2003, pp. 139-140. La *Pietà* dei Musei Civici costituisce per lo studioso, così come per Mauro Lucco (1990, p. 756) che l’aveva accorpata insieme ad altre opere sotto il nome di maestro di San Pietro, un segno dell’insinuarsi di umori mantegneschi nel territorio vicentino in contemporanea all’esperienza dell’altare Pojana, vale a dire in una fase formativa della pittura di Montagna. A testimoniare la persistenza di un filone di cultura padovana, questa volta in anni lievemente precedenti (c. 1470), si inserisce anche una seconda *Crocifissione* dei Musei Civici di Vicenza, sintomo di una conoscenza parziale della novità mantegnesca e del perdurare di caratteri piuttosto squarcioneschi nelle zone di provincia. L’osservazione era

mondo gotico, legato a Paolo Veneziano o Pisanello, e quello impostato dalla novità squarcionesca sviluppatasi a Padova; fu perciò che l'eco delle novità che scuotevano la città del Santo negli anni Quaranta, da Donatello a Mantegna, si attardò a Vicenza sino ai primi anni Settanta. Quando a quel panorama si affacciò un giovane Montagna, impegnato nelle sue prime commissioni importanti, l'adesione alla novità squarcionesca era divenuta il principio trainante di un'intera generazione, sino all'apertura mantegnesca segnata dall'altare Pojana (fig. 1). Apparentemente primo indizio dell'avvenuto contatto padovano, la porzione scultorea dell'altare di Odorigo Pojana fu terminata nel 1474 e presumibilmente poco dopo doveva avere inizio la decorazione della lunetta raffigurante *Cristo in croce fra la Vergine e San Giovanni Evangelista*, alla base della quale si svolge un ricco fregio con tre putti e busti di profeti entro clipei all'antica. L'anonimo autore dell'altare, a più riprese indicato come muranese, padovano o veronese, infittisce la schiera dei pittori vicentini poco o per nulla conosciuti. Monumentale e insieme ricco di richiami archeologici, l'altare racchiude nella lunetta affrescata uno slancio espressivo che tradisce la conoscenza di Mantegna e, forse, anche qualche accento ferrarese,¹⁰ sebbene la primordiale illusività prospettica della scena abbia fatto pensare anche ad un primo addentellato lombardo.¹¹ Di un certo interesse dovette essere anche il pittore, battezzato da Mauro Lucco con il nome di Maestro di San Pietro (fig. 2), che nella sua rigidità formale testimonierebbe la penetrazione di caratteri mantegneschi in territorio vicentino, in un periodo presumibilmente riconducibile alla metà degli anni Ottanta.¹² Forse non immemore di echi vivariniani, già puntualmente definiti da Giovanni Carlo Federico Villa nella figura di San Pietro, l'anonimo maestro s'accosta all'autore della *Crocifissione* Pojana, nell'ambito di un *côté* culturale prossimo o parallelo alla figura di Montagna, ben apprezzabile nel confronto tra le due anonime *Crocifissioni* e la più tarda versione dipinta per il refettorio dell'Abbazia benedettina di Praglia da Bartolomeo Montagna (fig. 3).¹³

Poco aggiornata, la committenza vicentina orbitava pertanto intorno ad una pittura che ravvisava nello squarcionismo di provincia una sua modernità. Lo dimostra forse anche la tavola ora attribuita al Maestro della libreria Sagramoso (fig. 5), originariamente

già in Puppi, 1962, p. 26 n.22.: «Sarebbe interessante poter stabilire se anche la *Crocifissione* del Museo Civico di Vicenza[...]proviene da qualche chiesa vicentina, giacché, in tal caso, potrebbe essere considerata come uno dei testi della primissima educazione di Bartolomeo».

¹⁰ Marco Tanzi, 1990, p. 604: «Accenti ferraresi si innestano in un ceppo di mantegnismo provinciale[...]».

Confronta anche Dal Pozzolo, 1998, pp. 217-218. Ma si veda anche Trevisan, 2011, p. 102.

¹¹ Per una recente precisazione cronologica, tuttavia relativa all'architettura del sepolcro, si veda Maria Signori, *L'assetto originario...*, 2008, pp. 164-168; nonché Chiara Rigoni, *Il testo pittorico...*, in *L'altare Pojana. Chiesa di San Lorenzo in Vicenza*, 2014, pp. 35-43. Si tenga inoltre presente che Montagna si trovava nella chiesa di San Lorenzo nel 1474. Antonio Sartori, 1983, II, 2, pp. 2304-2305.

¹² Mauro Lucco, in *Pittura in Italia nel Quattrocento, Il Veneto*, I, 1990, p. 756.

¹³ Marco Tanzi, 1990, p.603; Giovanni Carlo Federico Villa, in *Pinacoteca...*, 2003, pp. 139-140.

concepita per San Biagio Nuovo di Vicenza, della quale restano purtroppo superstiti le sole scene della predella, ora conservate presso il Museo Civico.¹⁴ Non è peregrino immaginare che la cultura veronese, al tempo già dotata di una certa autonomia figurativa, portasse una ventata di novità nel panorama assai stagnante della pittura vicentina di primo Quattrocento. Ed anzi già in Puppi prendeva corpo l'idea che la grazia decorativa di Battista nascondesse una derivazione veronese, considerando inoltre quale fosse il peso dell'autorità vescovile prima di Giovanni de Surdis e in seguito di Giovanni da Castiglione, presuli la cui preferenza per la città scaligera avrà forse permesso la circolazione proficua di maestranze tra i due centri.¹⁵ Opinione alla quale lo studioso era giunto con maggiore intransigenza qualche anno prima, convincendosi che a Vicenza l'innovazione provenisse inizialmente da conquiste veronesi.¹⁶ Egli faceva risalire infatti al 1465 la grande pala con *Madonna Bambino e Santi* un tempo nella chiesa di San Biagio, della quale rimane la sola predella presso il Museo Civico di Vicenza. Attribuita da vecchie guide a Montagna, era ricondotta correttamente da Borenius a Domenico Morone.¹⁷ Era poi un'idea di Bellosi che il pittore di Verona si fosse formato a metà tra la Lombardia di Foppa e Bergognone, alla quale si unì in seguito l'esperienza bramantesca, e la Padova di Donatello. Un contatto precoce con Morone, per Montagna, avrebbe potuto spiegare il sentore vagamente lombardo che pareva di intuire in certe sue opere giovanili, a monte del viaggio pavese. Tuttavia studi più recenti hanno riaccostato la predella ad un momento più maturo del pittore, ora identificato nel Maestro della Libreria Sagramoso. Attivo tra Verona e Vicenza nel primo decennio del Cinquecento, ed autore della perduta pala di Arzignano nel 1509, egli attese forse in un momento affine anche alla predella un tempo in San Biagio.¹⁸ Togliendo all'autore veronese il ruolo di *deus ex machina* per la svolta rinascimentale della pittura vicentina, si andava ridimensionando il suggerimento neppur tanto velato che in Puppi accostava la svolta rinascimentale della pittura berica all'incontro *de relato* con Andrea Mantegna. Sarà quindi più prudente immaginare che il giovane Montagna, nella desolazione vicentina, abbia voluto volgersi in prima persona a personalità artistiche di tutto rilievo, probabilmente conosciute a

¹⁴ Mauro Lucco, in *Pinacoteca*, 2003. Con riferimento a Luciano Bellosi, 1994, in part. p. 288.

¹⁵ Lionello Puppi, 1976.

¹⁶ Lionello Puppi, 1962, pp. 25 e sgg. L'idea era, con risvolti potenzialmente disastrosi, in Berenson, 1905, pp. 51-52 allorché le affinità riscontrabili tra Montagna e Bonsignori diventavano pretesto all'alunnato presso Vivarini ed ancora prima ad un comune discepolato sotto «qualche maestro provinciale [...] sospetto sia stato Domenico Morone da Verona».

¹⁷ Tancred Borenius, 1912, p. 39

¹⁸ Si veda a proposito Mauro Lucco in *Pinacoteca*, 2003, pp. 148-150; e prima il medesimo autore 1987, p. 150-152 e n. 16: «Si tratta di un caso eclatante di storiografia predeterminata dalle aspettative[...].la necessità o la voglia di trovare un'opera che innescasse la "reazione Rinascimentale" ha reso completamente ciechi di fronte ai suoi connotati di stile». Si veda anche Alessandra Zamperini, *La Libreria Sagramoso di San Bernardino di Verona e qualche ipotesi per Domenico Morone*, in *Storia, conservazione e tecniche...* [Monica Molteni], 2010, pp. 11-33.

Venezia; senza contare che, scorrendo i documenti, sembra che il pittore non abbia avuto il tempo per un soggiorno veronese.¹⁹

La cultura artistica di Vicenza in questo momento si andava pertanto formando a contatto con personalità forestiere più o meno influenti, denunciando la propria incapacità di dare alla luce un caposcuola capace di fornirle la sterzata necessaria. Sebbene sia alquanto chiaro che la mutazione di gusto vicentina non vada ricercata nell'ambito di un accostamento a Mantegna, è innegabile che la figura del pittore padovano abbia rivestito un ruolo quantomeno da coprimario nella genesi onnivora di Montagna. L'importanza del pittore padovano era infatti già intuita da Vasari, ed era in seguito ribadita dalla critica ottocentesca sino a Crowe - Cavalcaselle come elemento di studio fondamentale per il giovane Montagna accanto a Giovanni Bellini.²⁰ Sebbene non si recuperino prove documentarie di soggiorni padovani precedenti il 1488, è impensabile che un giovane pittore, che sappiamo *in civitate venetiarum* nel 1469, non abbia speso del tempo per osservare quel che pochi decenni prima aveva scosso artisticamente la città del Santo. L'aggiornamento culturale ai piedi dell'altare di Donatello o della cappella Ovetari fu certo imprescindibile per Montagna che, con atteggiamento che si rivela costante in tutta la carriera, seppe trarne spunti creativi senza scadere nella sterilità della citazione. Sono infatti le asprezze del vicentino a richiamare con maggiore convinzione l'opera di Andrea o, forse, l'interpretazione che di quella dovette darne lo stesso Giovanni Bellini. Opere mantegnesche forse degli anni Cinquanta, quali l'*Orazione nell'orto* della National Gallery di Londra (fig. 6) darebbero ragione del gusto di Bartolomeo per l'analisi della concrezione rocciosa in più di un dipinto, caratterizzandone l'amore per una materia secca e tagliente. D'altra parte la cultura squarcionesca vicentina, evocata anche da Lionello Puppi,²¹ fu forse alla base di alcune primizie grafiche quali il *San Sebastiano* di Torino (fig. 7; D1) la cui autografia, risultando confermata, restituirebbe al catalogo del pittore una primizia assoluta. Il foglio torinese reca sul recto la figura di un *San*

¹⁹ L'ipotesi veronese ha tuttavia riscosso qualche successo anche in tempi recenti, riproposta da Enrico Maria Dal Pozzolo, 2010, pp. 145: «Anzitutto è da credere che uno dei giovani di maggior talento allora sulla piazza, Francesco di Domenico Morone, abbia avuto modo di soffermarsi sugli esempi di Montagna e Bonconsiglio».

²⁰ Così Vasari: «[...] quei che fiorirono al tempo di Mantegna e che da lui impararono a disegnare; come furono Bartolomeo Montagna [...]». La portata di Mantegna per la formazione artistica del Cinquani non è stata sempre apprezzata, una delle prime fondate critiche si registrava in Borenius: «[...]Il Vasari dice, che Bartolomeo Montagna, Francesco Verla e Giovanni Speranza, impararono a dipingere da Andrea Mantegna. Da questi, che esercitò un'efficacia sì largamente diffusa in tutto il Nord Italia, il Montagna derivò certamente la forza plastica delle figure; di più, si può talvolta rintracciare nei suoi lavori qualche ispirazione diretta da opere determinate del Mantegna. Ma non mi pare che, nell'insieme, esista un'affinità così intima tra lo stile dei due pittori da poter affermare con probabilità che il Mantegna sia stato maestro di Bartolomeo». Tancred Borenius, 1912, p. 29. Interpretazione letterale delle parole di Vasari fornivano invece Crowe e Cavalcaselle, 1912, derivando la svolta artistica di Montagna proprio da Andrea: «Ma lo stile del Montagna raggiunge il suo autentico sviluppo soltanto dopo che il pittore ha visitato Padova[...]i modelli del Mantegna stesso occupano inevitabilmente la sua attenzione, e la sua ammirazione per essi è riflessa in tutti gli affreschi e quadri d'altare che successivamente realizza».

²¹ Si confronti Lionello Puppi, in *Vicenza illustrata*, 1976.

Sebastiano, dalle forme dure e dal contorno fortemente inciso ad inchiostro bruno. Il volto, espressivamente caricato, è rivolto verso l'alto in una smorfia di dolore mentre un'attenzione al particolare, incapace tuttavia di cogliere con chiarezza le realtà anatomiche, indugia nella delineazione di capelli e muscolatura. Il dichiarato mantegnismo consiglierebbe l'ascrizione del disegno ad un momento assai segnato dal modello del maestro padovano, così come sembrerebbe indicare anche la *Figura di schiena* ritratta sul verso (fig. 9), la cui somiglianza con quella affrescata da Mantegna nel riquadro della *Predica di San Giacomo agli Eremitani* risulta eloquente. Pare di notare un'affinità disegnativa inoltre tra la *Figura di schiena* del verso e analoga figura di spalle che compare nel disegno realizzato per l'affresco padovano da Andrea Mantegna, ora conservato presso il British Museum (*San Giacomo condotto al martirio*, Londra, British Museum, Departments of Prints and Drawings, inv. 1976-6-16-1 recto, figg. 10, 12), tale da suggerire forse che la prova del *verso* sia da imputarsi ad autore avvezzo alla prassi mantegnesca.²² Colpisce il modo di accennare le dita dei piedi, quasi lasciandole sfumare in lunghi artigli, con una tecnica assai simile a quella che Mantegna adottava nelle dita del Cristo nella *Pietà* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (fig. 11).²³ Come noto, il disegno si attribuisce al vicentino grazie ad un'iscrizione sul verso «*Domino bortolomio montagna*», la cui indiscussa autenticità cronologica si affianca tuttavia ad una dubbia dicitura al dativo, attestante per lo meno un passaggio del foglio nelle mani del pittore. L'autografia, che si accetta cautamente anche in virtù di certi automatismi morelliani nella resa delle dita, s'accompagna ad una datazione assai anticipata (1475 c.) che identifichi il *San Sebastiano* come una primizia grafica del Cincani, in tal senso intrisa di umori squarcionesco-mantegneschi.

Tra le prime opere di Montagna di sapore mantegnesco, anche la *Madonna Worcester* (fig. 49; cat. 19) svela un'effettiva conoscenza della cosiddetta *Madonna della tenerezza* di Andrea Mantegna (fig. 51)- tuttavia forse nell'interpretazione datane da

²² In un intervento al convegno internazionale di studi tenutosi tra Padova, Verona e Mantova nel 2006, i cui atti erano pubblicati a quattro anni di distanza, Marzia Faietti ha focalizzato le ricerche sulla prassi grafica di Andrea Mantegna. Abbrivio era fornito proprio dal disegno del British Museum, l'unico in certa correlazione con gli affreschi Ovetari, nel quale il segno di Andrea presenta caratteristiche mantenute spesso nei lavori successivi e più tardi, vale a dire la consuetudine di utilizzare un segno di puro contorno delle figure insieme ad una serie di tratti paralleli atti a conferire volume alla figura. Assente in questa prima fase il tratto incrociato, sporadicamente presente nelle opere del maestro. Si veda Marzia Faietti, *Il segno di Andrea Mantegna*, in *Andrea Mantegna. Impronta del genio...*, 2010, pp. 15-44. Nonché Marzia Faietti, *Andrea, disegnatore con "maschera"*, in *Mantegna e Padova, 1445-1460*, 2006, pp. 81-89. Si veda anche David Ekserdjian, in *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra a cura di Jane Martineau, London, New York, 1992, pp. 134-136.

²³ Il problema dell'autografia del disegno, da sempre dibattuta tra Giovanni Bellini e Andrea Mantegna, è ben messo a fuoco nella scheda dedicatagli da Elisabetta Saccomani all'interno del catalogo della mostra patavina del 2006, *Mantegna e Padova, 1445-1460*, p. 220. Nonché ampiamente discusso da Marzia Faietti nel saggio *Andrea, disegnatore con "maschera"*, ibidem, 2006, pp. 81-89. Si faccia altresì presente che Rearick propendeva per il nome di Giovanni Bellini, nella mostra *Le siècle de Titien* il foglio era infatti esposto come opera del veneziano. Si veda Rearick, 1993, p.276 nonché l'avversa posizione di David Ekserdjian, *Andrea Mantegna...*, 1992, pp. 180-181, a favore di Mantegna tra 1460 e 1470.

Giovanni Bellini nella *Madonnina* della Pinacoteca di Rovigo (fig. 23) - partecipando delle intonazioni cupe di alcune madonne giovanili, quali ad esempio quella di Brema (fig. 13; cat. 2) o quella conservata presso il Museo del Castello Sforzesco di Milano (fig. 22; cat. 4), anch'esse accordabili all'ascendente belliniano.²⁴ La *Discesa al Limbo* parigina di Andrea Mantegna, come già osservava Lucco,²⁵ riporta un'idea per un gruppo roccioso di primo piano poi sfruttata da Giovanni Bellini per la sua *Trasfigurazione* del Museo Correr e destinata ad avere non poca fortuna tra i seguaci del padovano, basti pensare alla *Orazione* di imitatore mantegnesco conservata presso la National Gallery di Londra. Anche Montagna dovette venire a conoscenza di quei disegni, dato che il più tardo *Cristo Risorto* del Department des Arts Graphiques del Louvre (fig. 211; cat. D12) sembra conservarne in qualche modo memoria.²⁶ Sono anni, quelli dell'apprendistato, dei quali forse ci rimane qualche pallido sentore in opere devozionali di piccolo formato, come appunto la *Testa di Vergine* della Kunsthalle di Brema (fig. 13; cat. 2), a tutta evidenza una delle prove più antiche. Forse frammento di una maggiore composizione, essa richiama nella posizione protesa in avanti la *Madonna A-6* dei musei Civici di Vicenza (fig. 14; cat. 1), mentre certa tenerezza nello sguardo infusa da tocchi sottili di luce richiama ancora le Madonne belliniane della metà degli anni Settanta, come quella dell'Accademia dei Concordi di Rovigo (fig. 23) o quella conservata presso la National Gallery di Londra.

Negli anni in cui un Montagna ancora in ombra doveva concludere il proprio apprendistato nella bottega di qualche pittore vicentino pressoché sconosciuto, il pittore umbro Pietro di Galeotto si recava a Vicenza, fuggendo da una Perugia scossa dalla pestilenza.²⁷ L'attribuzione al pittore del gonfalone eseguito per la confraternita dei Disciplinati a Perugia, nel 1480, denuncia la dimensione dell'apporto culturale che egli forse esercitò nei confronti della cultura pittorica vicentina con l'introduzione, nel panorama berico un po' bloccato, di elementi prospettici di stampo pierfrancescano. Gli scarsi studi dedicati al recupero della figura di Pietro per Vicenza, compilati non a caso da Lionello Puppi, restituivano al pittore la *Circoncisione* dei Musei Civici, ora ricondotta alla scuola di

²⁴ Su questo punto si confronti Dal Pozzolo, *Pittura veneta*, 2010, p. 141. Per quel che concerne la *Testa della Vergine* di Brema, ora ritenuta per lo più un frammento, si tenga presente che già Marcantonio Michiel [Morelli-Frizzoni], 1884, p. 39: ricordava «El quadretto della testa della Nostra Donna a oglio fu de mano de Bartolomeo Montagna», a Padova, in casa di Marco Mantova Benavides. Difficile dire se si tratti del frammento tedesco che, se concepito come dipinto di devozione raffigurante la sola Vergine, risulterebbe comunque decurtato.

²⁵ Mauro Lucco, in *Giovanni Bellini*, 2008, pp. 148-150.

²⁶ Si veda David Ekserdjan, in *Andrea Mantegna*, 1992, pp. 257-260. In particolare si tenga presente l'affinità con il dipinto su pergamena del Bristol Museum, questo di mano di Giovanni Bellini, discusso da Ekserdjan nel medesimo catalogo, p. 266.

²⁷ Si veda Francesco Federico Mancini in *Perugino. Il divin pittore*, 2004, p. 206.

Niccolò Pisano.²⁸ Ad opinione dello studioso, un documento del 6 agosto 1476, già pubblicato da Zorzi, aggancerebbe il pittore umbro al committente vicentino Giandomenico Nievo nella chiesa di Santa Corona. L'ipotesi, pur incontrando il parere contrario di Francesco Mancini, proprio in questi riconosceva il segno di un contatto avvenuto tra la cultura pittorica umbra e quella vicentina.²⁹ In questo senso è assai suggestivo confrontare il corpo teso del *San Sebastiano* di Torino (fig. 7; cat. D1) con la *Flagellazione* di Pietro di Galeotto (fig. 8) anche se è necessario concludere, con Mancini, che l'espressionismo mostrato dal pittore umbro non ha probabilmente alcun addentellato con la cultura veneta e mantegnesca in particolare, quanto piuttosto con quella atesina.³⁰ L'assenza del pittore nei documenti perugini, dal 1476 sino al 1479, darebbe adito alla possibilità per Pietro di un soggiorno in terra veneta che, pur non sortendo alcun cambiamento nella sua poetica, avrebbe pur potuto influenzare in qualche modo i *petits-maîtres* vicentini. D'altra parte un tentativo pionieristico d'accostamento tra i due panorami artistici, umbro e vicentino, era già stato tentato da Emma Zocca, anche se bisognerà ammettere che le conclusioni della studiosa, a favore addirittura di un tramite melozzesco per la monumentalità architettonica di Montagna, si configurano come dubbia *lectio difficilior*.³¹

1.2. I primi anni (1452 c.- 1480)

D'origini bresciane, Bartolomeo Montagna si trovava sin dall'infanzia certamente a Vicenza.³² Dati d'archivio, già ricordati da Zorzi,³³ lo testimoniavano minorenni accanto ai fratelli Giovanni, Paolo e Francesco in più di un documento dal febbraio del 1459 sino a dieci anni più tardi quando, nel gennaio del 1469, Bartolomeo stipulava con i fratelli l'atto di divisione dei propri beni. In quell'occasione, a differenza dei fratelli Paolo Giovanni e Francesco, egli risiedeva in *civitate venetiarum*. Di conseguenza egli dovette nascere

²⁸ Si veda la scheda relativa compilata da Giovanni Carlo Federico Villa in *Pinacoteca...*, 2003, pp. 224-226.

²⁹ Giangiorgio Zorzi, 1916, p. 147. Lionello Puppi, 1959², pp. 5 e sgg.; Francesco Federico Mancini, *Identificazione di Pietro di Galeotto*, in «Esercizi Arte Musica Spettacolo», 2, 1979, pp. 48-55. L'attribuzione della *Circoncisione* a Pietro di Galeotto da parte di Lionello Puppi era avversata da Mancini e recentemente arginata nella scheda compilata da Villa per il catalogo della Pinacoteca di Vicenza. Si veda in *Pinacoteca...*, 2003, pp. 224-226. Il documento riferito da Puppi era pubblicato da Giangiorgio Zorzi nel 1916.

³⁰ Per l'arte ferrarese era anche Magagnato, 1963, pp. 212-213. Si veda Federico Mancini, 1979, pp. 52-53.

³¹ Emma Zocca, 1937. In part. p. 191. Vedi cap. I. Di accenti centro-italiani nell'arte vicentina si tornerà a parlare all'indomani del viaggio romano del Verla. Qualche accenno alla questione è anche in Arslan, 1956, p. 151 a proposito della *Crocifissione* in San Rocco a Vicenza attribuita al Vajenti.

³² Borenius pubblicava il documento recante il vero cognome di Montagna, Cincani. Si veda Borenius, 1912, p. 215. ASVi, *Notarile*, Gio. Pietro Revese, 1457-1493, alla data 16 dicembre 1496. Il cognome era confermato da Zorzi pubblicando il documento del 5 agosto 1519, si veda Giangiorgio Zorzi, 1916, p. 86 e *Regesto*, alla data. Bartolomeo Montagna compare per la prima volta nei documenti d'archivio il 13 luglio 1451, come figlio di Antonio Cincani «Ser betinus q. Pauli di Cinchanis et Bartholomeus filius ser Tonini qui fuerunt de Urceis novis districtus Brissie et habitatores de presenti in contrata de Birone Vincentini districtus».

³³ Giangiorgio Zorzi, 1916.

all'incirca a metà del Quattrocento, poiché lo si incontrava nel 1474 ormai maggiorenne e già «pictore» in una stipulazione contratta con Brazzaduro Brazzaduri.³⁴ Nel 1459 Bartolomeo ed il padre Antonio erano residenti al Biron, vicino a Vicenza, notizia che suggeriva a Lionello Puppi che il pittore fosse nato in quella zona, piuttosto che ad Orzinuovi, convalidando l'ipotesi che l'intera formazione di Montagna si fosse giocata sulla scena vicentina.³⁵ D'altra parte la storiografia cinque-seicentesca l'aveva più di una volta indicato come pittore vicentino, sebbene le origini bresciane della famiglia fossero note prima della pubblicazione di Zorzi.³⁶ Già pittore conosciuto negli anni Settanta del Quattrocento, effettuava con buona probabilità il proprio tirocinio artistico presso Gian Francesco Somaio, fiancheggiandolo nella commissione da parte del canonico Gaspare da Schio di una pala per la cappella di Santa Giustina nella chiesa Cattedrale di Vicenza. Per l'intricata questione ci si può avvalere di uno studio compiuto da Giovanni Mantese, che indicava l'ubicazione della cappella nel luogo dell'attuale battistero dedicato a Giovanni Battista, attualmente la prima cappella a destra per chi entra in Cattedrale.³⁷ La licenza era stata concessa al canonico, sacrista e sovrintendente alla fabbrica Gaspare da Schio dal capitolo della Cattedrale il 6 maggio 1466 ed i lavori dovevano ormai essere giunti a compimento il 29 marzo 1479, allorchè il Da Schio dettava il proprio testamento. Il nome del pittore non era specificato nel documento, tuttavia esso compariva nell'atto notarile, rogato il 29 ottobre 1476 da Gregorio fu Giacomo da Malo, accanto al nome di Gian Francesco Somaio.³⁸ Il dipinto commissionato alla coppia di pittori, misurante sei piedi di larghezza e

³⁴ Si rimanda a *Regesto*, alle date. Si tenga presente quanto riportato da Castellini a proposito della chiesa di San Biagio a Vicenza, 1885: «[...]Il primo altare dall'altra parte con pittura di Bartolomeo Montagna è dei Brazzoduro[...]

³⁵ Lionello Puppi, 1962, p. 18.

³⁶ Giorgio Vasari, nelle vite di Carpaccio e Sansovino, si riferisce al pittore definendolo vicentino; fu Gaetano Milanesi, 1868, III, p. 628, n. 3 a specificare che «non fu vicentino, ma bresciano essendo nato in Orzi Nuovi, borgo di quella provincia». In seguito la provenienza berica, almeno per quel che concerneva la formazione culturale di Montagna, era ribadita da Ridolfi, Marzari, Boschini. In studi più tardi era ribadita da Barbarano de Mironi, Vendramini-Mosca, Gaetano Maccà, Natale Melchiorre e, naturalmente, Magrini. Un documento indicato da Giangiorgio Zorzi, 1916, p. 100, registrava il 29 maggio 1442 il nonno paterno di Montagna, Paolo Cincani e lo zio Bettino Cincani quali oriundi da Orzinuovi.

³⁷ Giovanni Mantese, 1964².

³⁸Presenti Don Battista fu Villano da Ascoli, fratello del pittore Taddeo che ritroviamo ingaggiato in Santa Maria dei Servi da Lorenzo Balducci il 4 giugno 1469, Gian Pietro fu Nicolò Marangon da Valdagno e Bartolomeo Montagna: «1476, ind. Nona die martis 29 octobris, Vincentie in ecclesia de domo apud capellam beate virginis Marie, presentibus d. presbitero Gaspare de Sancto Savino canonicovinc., presb. Christoforo Anzoleto, d. presb. Leonardo a Cutelis omnibus missionariis dicte ecclesie et nob. viro Antonio a Scrofa cive vinc. Testibus vocatis.

Cum sit quod d. presbiter Gasparde Scledo can. Vinc. Qui construit fecit in dicta ecclesia certam capellam sub titulo Sancti Petri et Sancte Justine, in ipsa facere et construi facere intendat unam anchonam magnam super altare, convenit cum magistro Zanfrancisco a Somayo cive habitatore Vincentie, et magistro Bartholomeo Montagna habitatore Vincentie, ambobus ibi presentibus et promittentibus ipsi d. presbitero Gaspari facere dictam anchonam ut infra, omnibus eorum expensis, laboribus et periculis, videlicet P. o quod dicta anchona sit et esse debeat in latitudine pedes sex de mensura et in altitudine prout condecens fuerit et in ipsa pingere figuras istas videlicet in medio ymaginem gloriose Virginis Marie cum filio suo brachio et a latere dextro

dall'altezza *condecens*, doveva raffigurare la Madonna con Bambino tra i santi titolari della cappella, Pietro e Giustina a destra, Paolo e Caterina a sinistra; inoltre a destra dovevano trovare posto le figure dei santi Girolamo e Leoniceno, mentre a sinistra dovevano essere raffigurati Leonzio e Carpofofo a mezzo busto, secondo un disegno già presentato al committente. Sinora nessun documento d'archivio è venuto in aiuto per decifrare la natura del rapporto tra il Somaio, al cui testamento il nostro pittore presenziava il 24 luglio 1477,³⁹ e Montagna, anche se la posposizione del nome di questi nel documento di commissione fa supporre che Bartolomeo ricoprisse un ruolo in qualche modo subalterno. Nel contratto i due si impegnavano a terminare il lavoro entro un anno, sennonché la morte improvvisa del Somaio lasciava al solo Bartolomeo il compito di occuparsi del dipinto, regolarmente registrato in Cattedrale nel 1479. Al momento del contratto il da Schio aveva infatti compreso nei 60 ducati dovuti ai pittori un credito di 20 ducati⁴⁰ in seguito causa di una vertenza con l'esecutore testamentario del committente, cioè un Piovene membro della

ymaginem sancti Petri et sancte Iustine et a latere sinistro sancti Pauli et sancte Caterine que sint magne, integre; in summitate vero in medio immissionem Spiritus Sancti, a latere dextro ymaginem sancti Ieronimi et sancti Leoncii et a latere sinistro sancti Prosdocii et Carpophori que sint medie figure et cum intaleis deauratis secundum designum factum, cum bonis figuris et omnibus aliis necessariis pro dicta anchona et cum presbitero Gaspare subtus Ymaginem cum cota et zamfarda, quam anchonam facere promiserunt et conducere et ponere in ipsam capellam hinc usque ad unum annum proxime futurum vel usque ad menses XV proxime futuros tamen non ultro. Et pro eorum mercede habere debeant ducatos LX auri hoc modo: de presenti ducatos X auri de quibus statim habuerunt ibi ducatos IV dare promisit ad omnem eorum requisitionem. Item pro ducatis XX dedit cessit ipsis magistris d. Iacobam uxorem q. Iohannis Violini de Campedello et filios, carta per me notarium die 19 octobris 1472, quos promisit manutenere pro bonis, veris et exigibilibus debitore pro dicta summa ducatorum 20 auri et ipsos et eorum quemlibet constituit procuratorem etc. Item ducatos decem auri quando picte fuerint figure etc., residuum vero dare promisit, quos est ducatorum 20 quando completa fuerit anchona et posita in capella omnibus expensis dictorum magistri Zanfrancisci et Bartholomei qui ambo et uterque eorum principaliter promiserunt ut supra quod dictus d. presbiter Gaspar possit compleri facere omnibus expensis dictorum magistri Zanfrancisci et magistri Bartholomei et ita voluerunt et promiserunt. Que omnia etc[...]

» ASVi, notarile, Gregorio fu Giacomo da Malo (Libretti): 29 ottobre 1476.
Da Giovanni Mantese, *Bartolomeo Montagna e la pala d'altare della Cappella di S. Giustina in Cattedrale, in Studi in onore dell'avvocato Antonio Bardella*, Vicenza, 1964², pp. 235-241.

³⁹ «Anno 1477. Indictione decima die iouis 24 mensis Iulii Vincentie in sindicaria Carpagnoni in domo habitacionis infrascripti testatoris presentibus domino Marco q. N. V, Petrii Antonii del Tonso archipresbitero Ecclesie maioris Vincentie Domino presbitero Francisco Malafo q. Silvestri decretorum doctore mansionario ecclesie maioris predictae, Domino presbitero Zamatheo q. *** de Valdagno Domino Presbitero Baptista q. Vilani de Esculo, nobile viro Paulo Francisco q. domini Ieronimi de Gualdo legum doctore, Nicolocio aromatario q. Galasii a Somayo, magistro Zampetro pictore q. magistri Nicolai marangoni de Valdagno et magistro Bartholomeo pictore dicto Montagna q. Antonii ab Urcis novis omnibus civibus et habitatoribus Vincentie testibus etc.

Ibique egregius vir magister Zanfranciscus pictor q. Leoneli a Somayo civis et habitator Vincentie iacens in lecto infirmus corpore sed boni et optimi intellectus clareque loquelle existens, considerans humanam naturam fore fragilem et caducam et nil cercius morte nilque mortis incercius nolens ab intestato decedere suum nuncupativum testamentum sine scriptis in hunc modum condidit et ordinavit. In primis quidem animam suam omnipotenti Deo et toti curie celesti humiliter et devote commendavit quando de hoc seculo migrare contingerit[...] Corpus suum sepelliri voluit et iussit in ecclesia maiori ubi sepulti fuerunt filii dicti testatoris, si mori contingerit Vincentie, si vero in villa de Brendulis in capella S. Nicolai in sepulcro suo et predecessorum. Item legavit Iuste filie[...] ex prima uxore.. Item legavit[...] Mathee et Francisce filiabus ex d. Corona uxore de presenti[...]Universalem heredem instituit d. Aloysium eius filium legitimum et naturalem[...] » ASVi, Not. Gregorio Malo, 1477, 24 luglio, trascritto da Gian Giorgio Zorzi, 1916, p. 144-147. Vedi trascrizione completa in Appendice .

⁴⁰ Il notaio Giacomo da Malo riferisce di una sua scrittura datata 19 ottobre 1472.

famiglia più tardi detentrica della cappella, appianata dopo qualche tempo con un atto notarile del 28 febbraio 1481.⁴¹ In questo documento Montagna compariva quale unico beneficiario del pagamento per la pala, confermando d'aver portato a termine l'opera alla morte del Somaio.⁴² Le ultime volontà di Gaspare vennero di lì a poco disilluse, a causa della perdita irreparabile dell'opera giovanile di Bartolomeo, probabilmente andata distrutta nel 1581 con la caduta della «coperta del Domo», registrata in quell'anno dai libri cassa della Cattedrale di Vicenza. Allo stesso modo apprendiamo dalla cronaca del mansionario della Cattedrale Gio Maria Pigato che «il Duomo cioè la fazà del Duomo sopra la porta verso sera cascò li 11 maggio 1581 a ore 2 di notte con grandissimo rumore et rovine»,⁴³ vale a dire che la porzione superiore della facciata si rovesciò sul tetto distruggendone la zona vicina e pertanto la cappella e la pala di Bartolomeo.⁴⁴ Prossima alla recente esperienza veneziana, l'opera per la Cattedrale dovette suscitare non poco interesse a Vicenza se è vero - giusta

⁴¹«M•CCCC•LXXXI• Indictione XIII die mercurii ultimo mensis Februarii Vincentie in Sindicaria Sancti Eleuterii in apotheca magistri Tomasii Atella presentibus etc.(omissis)

Cum sit quod domina Iacoba ux q. Iohannis Violinis de Campedello et mater infrascriptorum fratrum necnon Petrus Hieronimus Inocentius et Matheus ac Ludovicus fratres ac fq. dicti Iohannis ac ipsius Domine Iacobe sint debitores Hereditatis et commissarie q. Domini Gasparis de Scedo canonici vicentini de ducatis triginta et grossis decemnovem pro capitali. Item de grossis duodecim pro expensis secutis et super dicto credito virtute certe intromissionis facte per dictum q. dominum presbiterum Gasparem lata sit certa sententia per Dominum Vicarium magnifici domini potestatis Vincentie scripta per Nicolaum de Ferreto notarium sigilli 1480 indictione XIII die sabati 23 mensis septembris super executione dicte apprehensionis facta ad instanciam spectabilis equitis Domini Alovissii de Plovenis tamquam comisarii ac executoris testamenti dicti Domini q. Presbiteris Gasparis a qua sententia ipsi fratres se appellaverunt et volentes parcere expensis et laboribus venerunt ad has conventiones et pacta cum prvido viro Petro de la Mirandulla procuratore dicti domini Alovissi comisarii ut de procura constat per Blasium q. Bonagustini de Vagentibus notarium Vincentie in 1479 die 6 iulii et cum egregio magistro Bartholomeo Montagna pictore ab Urciis Novis cive et habitatore Vincentie et tamquam creditorum dicte Commissarie pro certa anchona seu palla pingenda per ipsum ac ponendam in capella predicti Domini q. Presbiteri Gasparis sita in Ecclesia Cathedrali». ASVi, Not. Francesco Scolari 1481, 28 febbraio. Riportato da Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 163-164. Vedi documento completo in Appendice.

⁴² Il testatore dotava inoltre la cappella di un messale da 25 ducati, di un calice d'argento dorato, di un paramento e di parecchie terre. Da un elenco di *Anniversari* conservato presso l'Archivio Capitolare di Vicenza, Mantese ricavava ulteriori notizie riguardanti il committente: «messer prè Gasparo da Schio[...] si è sepolido in la capella de S. Iustina la qual è stata fundata per luy et è sepolido in lo molimento che è in mezo la dicta capella dove è scolpito uno prete cum la zanfarda da canonico». Si veda Mantese, 1964², pp. 235-237, ADVi, *Stato delle Chiese*, Cattedrale. Poche sono invece le notizie riguardanti il Somaio: si apprende dalle infaticabili ricerche di Mantese che il 25 febbraio 1448 il pittore stipulava una sorta di società nella propria casa, sita in sindacaria del Duomo, «presentibus Zampetro q. magistri Petri marangoni de Valdagno et Baptista filio Villani de Ascoli ambobus pictoribus[...]» ASVi, Notarile. Gregorio da Malo, alla data. Il Somaio dettava testamento il 24 luglio 1477 «presentibus d. presbitero Baptista q. Villani de Esculo[...] nob viro Paulofrancisco q. d. Ieronimi de Gualdo legum doctore, mag. Zampetro pictore q. mag. Nicolai marangoni de Valdagno, magistro Bartholomeo pictore dicto Montagna q. Antonii ab Urciis Novis[...]» (ASVi, *Notarile*, Gregorio da Malo alla data).

⁴³ [Giovanni Mocenigo], *Per nozze Pigatti-Muttoni*, Bassano 1889, pp. 15-16. La cronaca continua: «Nell'anno 1582-1583 M. Reverend. Michiel Priuli vescovo di Vicenza ha fatto fare la Coperta del Domo sudetto, tutto da novo [...] 1584 Nell'anno 1584[...] fece fare il volto del detto Domo videlicet quello appresso alla porta verso sera[...]».

⁴⁴ Ad ulteriore riprova Gio Battista dal Ferro chiedeva l'11 marzo 1593 «una sepoltura posta nella cappella delli signori Pioveni intitolata di S. Giustina, la quale si ritrova solamente con il pezzo di lasta et piena di rovinazzo».

l'osservazione che già animava Lucco- che l'*anchonam magnam* citata nel documento di commissione doveva essere uno dei primi esempi di tale composizione a campo unificato.⁴⁵

Un altro documento, riferentesi ad un momento precedente alla commissione Da Schio e sinora pare rimasto inedito, fissava la presenza di *Bartolomeo Montagna pictoris* a Vicenza il 10 maggio 1476,⁴⁶ all'atto di una compravendita da parte di «Petrus Aurifex q. Ant. Ab urcisinovis» - nome che ricomparirà in una successiva (1490) compravendita di terreni - togliendo ogni dubbio sulla qualifica professionale del Cincani in date così alte. Nel 1478 il vicentino, ormai per l'appunto chiamato *pictore*, era impegnato in un'altra commissione importante per la chiesa di Piovene: un'ancona in legno raffigurante la Vergine tra due santi. La larghezza dell'ancona era stabilita in cinque piedi per tre di altezza, una colonna dorata con foglia d'oro doveva decorare ciascun lato ed un fregio infine doveva ornarne l'architrave. *Fideiussor* alla transazione era il fratello di Bartolomeo, Giovanni.⁴⁷ Poco si conosce inoltre di quel Giampietro da Valdagno, a più riprese citato nei documenti a fianco di Montagna, che dovette forse essergli compagno di bottega poiché, anch'egli pittore, presenziava proprio al testamento del Somaio, comparando una seconda volta in relazione

⁴⁵ Mauro Lucco, in *La pittura nel Veneto, il Quattrocento*, II, 1987, p. 760.

⁴⁶ ASVi, *Notarile*, Gio. Antonio Gallo, 1476 10 maggio, c. 55. Si noti inoltre come proveniente da Orzinuovi anche un certo «Baldesar aurifex q. ser Tonini de Urciis novis» (ASVi, *Testamenti in bombacina*, alla data 11 aprile 1483). Che dalla Lombardia provenissero diversi orefici sembra testimoniato dai documenti raccolti da Mantese, 1964, III/2, , p. 637. Nei *Testamenti* dell'Archivio di Vicenza emergono «Magister Bernardus aurifex» (8 ottobre 1414), «magister Bartholomeus de Crema aurifex» (16 settembre 1478), «magister Augustinus aurifex q. magistri Bernardini de Papia» (27 marzo 1478). Senza contare una famiglia proveniente da Brescia e poi denominata «De Aurificibus», cioè Orefice, ben distinta dalla nobile famiglia Orefice di Vicenza.

⁴⁷«1478. Indictione XI die iouis 23 Aprillis Vincentie in sidicaria de domo in domo habitationis infrascripti Magistri Bartholomei, presentibus N.V. Iohanne Baptista de Gualdo cive Vincentie Magistro Francisco suttoro q. Baptiste et Evangelista q. Furciani marangone testibus.

Ibique magister Bartholomeus Montagna pictor q. Antonii ab Urciis habitator Vincentie ex una parte et Geraldus q. Iacobi decanus ville de Plovenis Dominicus Gasparis agens nomine Matei Francisci massarii ecclesie infrascripte et Bonifacius q. Francisci de Plovenis civis Vincentie omnis agens nomine sui comunis a quo dixerunt habere licentiam et pro quo promiserunt de rato ex alia parte venerunt ad infrascriptam conventionem et pacta videlicet: dictus Magister Bartholomeus cum obligatione sui per totum mensem septembris proxime futurum facere et dare promisit sumptibus suis videlicet lignaminis et picture suprascriptis hominibus facientibus ut supra unam anchonam iuxta designum datum per dictum Bartholomeum dictis hominibus super qua anchona dictus Bartholomeus debet pingere Beatam Virginem et unum sanctum pro quoque latere cum pacto quod dicti homines facere debeant expensas ipso Bartholomeo cibi et potus tempore quo stabit ad pingendum eam in villa predicta et portare debeant dictam anchonam ad dictam villam. Pro cuius Magistri Bartholomei mercede dicti homines et quilibet ipsorum dare et solvere promisserunt sopradicto Bartholomeo ducatos quadraginta tres cum dimidio de quibus tempore presentis contractus exbursaverunt ducatos quatuor reliquum dare promisserunt hoc modo videlicet: ducatos vigintiunum per totum mensem iullii promixe futurum reliquum ad festum nativitate Domini Nostri Iesu Christi proxime futurum ad eius Magistri Bartholomei preces et instantiam fideiussor pro predicta anchona fienda e danda ad debitum tempus Ioannes ab Urciis frater suprascripti Magistri Bartholomei cum pacto quod casu quo dictus Magister Bartholomeus non attenderit quod ipsi homines possint ipsos ed unusquisque iuravit et astringitur ad faciendum una aliam anchonam sumptibus suis. Quem Ioannem dictus Bartholomeus promisit conservare.

Forma anchone contrascripte est videlicet una anchona lignaminis latitudinis pedum quinque pro trium cum una colona pro quoque latere altitudinis [...]aurata auri fini videlicet in folio. Item unum frismu stuchi relevati in architrave derutum pro quo friso sibi promiserunt ducatum unum cum dimidio computatum tamen in dicta summa»

ASVi, *Notarile*, Francesco Sorio 1478, 23 aprile. Trascritto da Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 162-163.

con il Cincani in occasione di una controversia nata tra Bartolomeo Montagna ed il fratello Giovanni.⁴⁸ La consuetudine con Valdagno dovette rivestire una certa importanza per Montagna, dato che anche il pittore Francesco di Pietro, presente accanto a Bartolomeo nel 1481, era originario di quella città,⁴⁹ così come la moglie di Bartolomeo, Paola, il cui istrumento dotale si stilava nel medesimo anno.⁵⁰

L'assenza d'opere di grande formato, aggravata purtroppo dalla perdita del polittico in collaborazione con Somaio, obbliga alla valutazione degli esordi del pittore tramite alcuni dipinti di più stretta destinazione devozionale, sebbene sia impensabile immaginare che essi costituissero l'unica produzione di un pittore che, dalla metà degli anni Settanta ai primi anni Ottanta, rischiava d'aver già raggiunto una maturità compositiva autonoma, quale ci si aspetterebbe da un *magister* avviatosi ormai ai trentanni. Quanto si inferisce dalle scarse primizie ci dà prova di un pittore assai attento che, dalle incertezze nell'impaginazione delle prime Madonne, evolveva verso figure via via più sicure. Sin da questi dipintini emerge la natura doppia del nostro, in bilico sin da subito tra la dolcezza di Bellini e la realtà petrigna di Mantegna, tra la natura veneta e l'attenzione tutta vicentina per la geometria intrinseca delle cose, per la materia. Ma a Venezia doveva incontrare anche Alvise Vivarini, la cui maestria, anche se non nei termini immaginati da Berenson, dovette pesare non poco sul suo apprendistato.⁵¹ Decisamente belliniana è la *Madonnina* A-6 dei Musei Civici di Vicenza (fig. 14; cat. 1), dalle mani appuntite e giunte; ella osserva con dolcezza un bambino le cui fasce cartacee richiamano qualche asprezza vivariniana, ma il cui modello fondamentale dovette essere la *Madonna* di Giovanni Bellini del Museo di Castelvecchio a Verona (fig. 15). Son questi gli anni, un po' prima del 1481 circa, della *Madonna del garofano* di Castelvecchio (fig. 16; cat. 3); dalle linee morbide e dai colori incupiti emergono la fisionomia un po' incerta e le sproporzioni anatomiche della Vergine. Non è privo tuttavia di particolari preziosi e già attento all'armonia del colore, qui abbassato di tono come in altre prove giovanili, quali la *Madonna* del Castello Sforzesco di Milano (fig. 22; cat. 4), dove analogo modello tratto dalla *Madonna con Bambino* di Giovanni Bellini, conservata presso la Pinacoteca di Rovigo (fig. 23), si riconosce nella posizione del bimbo e nella ricercata intesa di sguardi.⁵² Il parapetto

⁴⁸ Giampietro da Valdagno, pittore a sua volta, era citato in un documento relativo alla chiesa di San Daniele di Chiuppano in relazione ad un'ancona commissionatagli da «Stefanus q, Francisci de Nigris» il 29 marzo 1470. ASVi, Testamenti in bombacina, alla data. Si veda Mantese, 1982, p. 383. Ritrovo Giampietro da Valdagno nell'estimo del 1477, abitante in sindacaria de domo. Si veda ASVi, Estimo, b.1, 1477. Per la vertenza si veda, ASVi, *Notarile*, Nicolò Ascoli, alle date 23 novembre 1480 e 5 aprile 1481. Nonché *Regesto*.

⁴⁹ ASVi, *Notarile*, Gio Pietro Revese, b. 4799, 29 agosto 1481.

⁵⁰ ASVi, *Notarile*, Nicolò Ascoli, libro 15, 24 novembre 1481.

⁵¹ Si rimanda al cap. I.

⁵² Si confronti Mauro Lucco, in *Catalogo della Pinacoteca...*, 1985, pp. 29-30: «[...] uno dei primi esperimenti di intenerimento atmosferico e cromatico che grande frutto darà, qualche anno dopo, nella *Coronazione della Vergine* di Pesaro». La datazione si attesta in periodo poco posteriore alla *Madonna Lochis* di Bergamo, nel

incornicia la scena, ma il bastone della tenda, posto di sbieco, già introduce a problemi di sintassi formale, i volumi si fanno più solidi, intuendosi sotto le dita della Vergine e nel pancino rotondo del bambino mentre, da dietro il tessuto, fa capolino Vicenza. Ancora Giovanni, nelle sue prove giovanili di Amsterdam o del Museo Civico di Milano, dovette essere l'ispirazione per altre madonnine come quella, assai dubbia invero, della collezione Eredi Cini o quella, difficilmente valutabile, dei Musei Civici di Belluno, dove è suggestivo il richiamo a paesaggi di Giovanni Bellini nella scelta di circondare di montagne uno sfondo marino. Dubbia, ma se autografa certamente giovanile, è la *Madonna di San Rocco* (fig. 19; cat. 5), la cui dolcezza del colore forse è segno di un Antonello assimilato accanto a Giovanni Bellini, e restituito da un pittore ancora acerbo, con qualche ingenuità di provincia. Conclude questo momento precedente il 1481 la *Madonna di Baltimora* (fig. 24; cat. 8), esempio della doppia inclinazione di Montagna, da una parte intrisa di cultura veneziana, nel cielo di nuvole leggere ricamato da montagne appuntite, che a Bellini aggiungono l'amore per il paesaggio berico, dall'altra attenta alla ricerca di un'autonomia volumetrica della figura umana.⁵³ La Vergine, ancora dalle dita allungate e dai tratti un po' rigidi, con un timido giro della spalla accompagna il parapetto ad angolo, esprimendo nel semplice gesto l'intera necessità di indagine volumetrica che postula già un folgorante incontro con Antonello da Messina, forse filtrato da Alvise o Giovanni Bellini, tuttavia presente in un momento in cui forte doveva diventarne l'eco in tutta la terraferma.⁵⁴ Forse in questo momento si inserì anche la *Santa Martire* del Museo Correr (fig. 48; cat. 15), nella quale si replicano certi particolari giovanili, come il mignolo "slogato" o l'ovale allungato dei volti. Un fondo scuro, dal quale emerge la figura volumetricamente incerta della Santa, ha sostituito il cielo aperto di Giovanni Bellini, per lasciare emergere con delicatezza la grazia disegnativa della martire. La luce scaturisce dai giochi di pieghe e trasparenze del velo, accordandosi al verde olivastro e all'incarnato pallido della giovane, per donare un'inedita intonazione argentea e dolce al dipintino. È chiaro in questo momento lo studio delle Madonne a mezza figura di Giovanni Bellini, dalle quali Montagna doveva desumere l'utilizzo della luce quale espediente formale alla ricerca della distinzione tra lo spazio sacro e quello di chi osserva, in questa fase ancora

secondo quinquennio degli anni Sessanta. Si veda anche Giovanni Carlo Federico Villa, in *Giovanni Bellini*, 2008, p. 204.

⁵³ Luigi Coletti, 1953, pp. LXXIII: « [...]Bartolomeo Montagna, se in certi momenti della sua carriera e in particolare in una serie di piccole "Madonne" vezzeggianti o adoranti il Bambino, mostra di interessarsi oltretutto alla rappresentazione della compatta materia, anche alla lucentezza delle superfici, levigando e lisciando le pietre dure nelle quali egli taglia i suoi personaggi, e con ciò si accosta alle ricerche e alle soluzioni lottesche, trova in Antonello altri spunti a fruttuosi sviluppi personali».

⁵⁴ Si veda Fiorella Sricchia Santoro, *Antonello a Venezia*, in *Antonello da Messina*, catalogo della mostra, 1981.

distinti, misurandosi in seguito la raggiunta maturazione delle sue ricerche proprio nel tentativo di renderli intimamente legati.⁵⁵

La lacunosità dei documenti e la mancanza d'opere datate in questo momento formativo della carriera di Montagna obbligano ad un confronto costante con la storiografia, per tentare di comprendere quale possa essere stato il tramite all'evoluzione verso le più sicure forme degli anni Ottanta. Partendo dalla perentoria affermazione di Bernard Berenson «[...] we need not a moment hesitate to declare Montagna the pupil of Alvise Vivarini...»,⁵⁶ procediamo interrogando un filone critico pesantemente segnato da una simile interpretazione e che, naturalmente, non poteva mancare di richiamarsi anche a Giovanni Bellini.⁵⁷ Nel procedere degli studi l'opera giovanile di Montagna si poneva alternativamente sotto l'egida del capostipite eletto della pittura veneziana, fosse questo identificato in Giovanni Bellini, in Alvise Vivarini o in Antonello da Messina. Depauperato dello slancio creativo, divenuto trascrittore fedele di Alvise Vivarini, il Cincani si leggeva sino alle ricerche monografiche di Lionello Puppi secondo l'impostazione spaziale e cromatica del muranese. Quel che dapprima rappresentò per Berenson Alvise Vivarini, almeno fino all'agnizione del 1919,⁵⁸ e quel che in seguito sarebbe stato per i Venturi nei confronti di Antonello,⁵⁹ si profilò più tardi nel pensiero di Pallucchini con più concreti risvolti pratici per

⁵⁵ Rona Goffen, *Giovanni Bellini*, 1989, p. 28-32 : « [...] Bellini provided a logical explanation for the half-length figure by including a parapet or ledge in the foreground. This admixture of supernatural and natural or illusionistic elements is typical of the Renaissance mentality. The parapet, the only significant perspectival form in Bellini's Madonna paintings, asserts the immediacy of Mary and Christ in the foreground while separating their sacred realm from our world. [...] Light, spatial illusion, and the relation of picture to frame thus combine to create two disparate realms while establishing an intimate bond between them, hence between viewer and image».

⁵⁶ Bernard Berenson, 1895, p. 67.

⁵⁷ Si tenga a mente quanto indicato da Borenius, 1912, pp. 30 e sgg, il primo ad affrontare il tema della giovinezza del pittore in maniera omogenea: «Nelle opere di Bartolomeo [...] vediamo manifesti caratteri di affinità con la pittura veneziana, benché non manchino, nel tempo stesso, segni notevoli di originalità potente. È, ad esempio, impossibile rintracciare le origini della coloritura da una fonte veneziana ben definita. Differisce, per profonda freschezza, tanto dalla metallica e secca coloritura di Bartolomeo Vivarini, quanto da quella morbida e trasparente di Alvise. D'altra parte i colori del Montagna non mostrano né la fusione né il calore di quelli di Giovanni Bellini. Le principali affinità con la pittura veneziana, rintracciabili nella produzione di Bartolomeo, si possono riferire ai Vivarini [...] associati ai motivi vivarineschi, troviamo nelle opere del Montagna, numerosi indizi sicuri di una certa affinità con Giovanni Bellini [...] A me sembra che [...] si sia costretti ad ammettere la decisa influenza esercitata da Giovanni Bellini sul Montagna durante il periodo giovanile della sua carriera [...]»

⁵⁸ Bernard Berenson, 1919, p. 173.

⁵⁹ Quanto specificato da Berenson «That Antonello came under the influence of the Bellini I would not deny; my point is that their influence, far from being the only, does not seem to have been even the dominant one, that having been exerted upon him by the Vivarini» dà la misura della forza con la quale al primo Novecento critico si imponeva un Vivarini in grado di tenere in scacco persino Antonello, con un carisma che di lungo sopravanzava quello di Giovanni Bellini. Le conseguenze di questo pensiero, che ho più volte avuto modo di additare, si intravedono ancor'oggi. Il rischio di un'interpretazione "panalvivesca", benché Berenson stesso l'avesse mitigata col tempo, era quello di ravvisare nella produzione intera del pittore vicentino l'ascendente culturale di un solo pittore che, come si vedrà oltre, diviene ben presto assolutamente insufficiente. Pur rovesciato nei suoi presupposti, poiché Alvise recuperava un ruolo di traghettatore provinciale di Antonello, il pensiero di Berenson riemergeva anche in Lionello Venturi (1907, pp. 213 e sgg): «E il trionfo di idealità intime

Bartolomeo Montagna. La Vicenza del tempo, ormai sostituitasi alla vecchia Padova, era centro collaboratore di Venezia ed il giovane Montagna conservava *alla sua pittura una misura di volumi quasi ignota al gusto lagunare*, la cui origine certo non poteva allora che essere Antonello.⁶⁰ Che il Messinese avesse giocato il ruolo di protagonista per il giovane Montagna era stata certo anche un'idea di Roberto Longhi.⁶¹ È pur vero - giusta l'opinione anche di Coletti⁶²- che Bartolomeo sembrò trarre quanto più possibile da ciascun maestro, facendo proprio lo squadro volumetrico del Messinese, più di tutto visibile in certe opere della giovinezza potentemente antonellesche, mentre trasse da Alvise una certa perspicuità, declinata in un amore per la cruda naturalezza del paesaggio. Purtroppo i tempi d'assimilazione di ciascun caposcuola, perché di ciascuno ebbe modo e voglia di conoscere le opere, si scandiscono precisi durante i primi due decenni di attività. Prima Giovanni Bellini poi, fulmineo, Antonello e solo a questo punto Alvise Vivarini, quando ormai il nono decennio era iniziato. Più di altri, ma non potrebbe essere altrimenti dato che la sua attività incontrò direttamente Vicenza più di una volta, fu Giovanni Bellini a lasciare il segno. A conclusione della breve panoramica, si ricorda che la difficoltà attributiva di alcune opere era confermata dagli studi condotti da Maria Clelia Galassi intorno al disegno sottostante in

e sublimi attrae attorno a Giambellino anche parecchi artisti partecipi della corrente antonellesco-alvisiana [...]così che essa, esauritasi in Venezia poco dopo l'inizio del secolo, trova sbocchi nelle province: Lorenzo Lotto la porta lungo la costa dell'Adriatico, Bartolomeo Montagna e i suoi a Vicenza. La sorgiva prima di questa corrente scaturisce da Antonello da Messina; Alvise Vivarini la cinge di spiagge veneziane». Sostanzialmente analogo il pensiero di Adolfo Venturi, 1915, IV, pp. 1-701 che, senza la pretesa di poter esaurire in brevi accenni si sintetizza qui in una citazione abbastanza eloquente: «Giunto a Venezia, proprio nel momento in cui Gentile e Giovanni Bellini, mettevano le salde fondamenta alle scuole pittoriche della città della laguna e del Veneto, Antonello sedette vicino ai due grandi, suscitando in brevissimo tempo la più viva attenzione e il maggior rispetto». La reciprocità tra Antonello e Giovanni Bellini non sarebbe bastata tuttavia a slegare il Messinese da quel carattere di genio isolato dell'arte italiana, per un'incapacità di comprenderlo fino in fondo da parte dei veneziani che ne fecero un credo, come Alvise, trasmettendone ai seguaci l'innamoramento. Si presti attenzione a quanto detto dal critico a questo punto riguardo a Montagna: «[...] Bartolomeo Montagna, ridottosi in giovanile età dalla terraferma a Venezia, portato all'espressione di forme rigide e ruvide, si trovò a contatto con la facile arte di Alvise Vivarini. Lo rivelano i primi dipinti, torbidi di chiaroscuro, angolosi nei contorni dei personaggi, rozzi montanari elevati all'onore degli altari. Avanti l'anconetta di Bergamo, dell'anno, 1487, non abbiám altr'opera che ci palesi i prodromi dell'arte di Bartolomeo; ma può suppersi che, venuto da terra ancora risonante della gloria di Andrea Mantegna, dominatore della regione stesa da Padova a Verona, avesse già accolto criteri artistici mantegneschi [...]A poco a poco la visione dei grandi prototipi si andò confondendo nella sua coscienza rivolta più verso la forza rude e la semplicità paesana; e le due tendenze, l'antonelliana e la mantegnesca, si fusero nella sua personalità [...]»

⁶⁰ Pallucchini 1945, p. 162: « [...]La formazione antonellesca diede agli inizi, un rigore di linguaggio all'arte di Bartolomeo Montagna, che conservò anche dopo l'incontro con la pittura belliniana»; Rodolfo Pallucchini, *L'arte a Venezia nel Quattrocento*, in Guido Piovene, 1957, pp. 170 e sgg; 1962, p. 59. Si veda a proposito dell'opera di Alvise un tempo in San Francesco a Treviso: «Alla base di quel capolavoro che è la "Sacra Conversazione" eseguita nel 1480 per San Francesco a Treviso, v'è lo stimolo della lezione di Antonello: non una ripetizione pedissequa od accademica, ma in un'interpretazione del tutto rinnovata e personale [...]il modello di tali sacre conversazioni, che sostituiscono il politico diviso in comparti, era sempre la pala di San Cassiano di Antonello del '76».

⁶¹ Roberto Longhi, 1946, p. 14-15.

⁶² Luigi Coletti, 1953, p. 73-74.

alcuni dipinti giovanili di Bartolomeo Montagna.⁶³ Il responso fornito dalle analisi scientifiche non era confortante, confermando alcune riserve già addotte dall'analisi stilistica delle prime madonnine. La *Madonna* A6 dei Musei vicentini ad esempio, che non si esita a considerare belliniana e, con essa, la controversa *Madonna* bellunese, mostrerebbero segni di ricalco da cartone tipici, ad opinione della studiosa, di una prassi esecutiva di bottega. Gli studi di Maria Clelia Galassi gettavano inoltre qualche dubbio sull'autografia di due dipinti ritenuti ascrivibili al catalogo giovanile. Il *San Sebastiano* dell'Accademia Carrara di Bergamo (fig. 36), già attribuito ad Antonello stesso, denunciava una forte volontà di mimesi della prassi esecutiva antonellesca caratterizzata da totale mancanza di tratteggio interno, presenza di linea di contorno molto sottile e resa del volume tramite velature traslucide e brune direttamente sulla pellicola di base. Una vernice densa e vischiosa era stata inoltre stesa direttamente con le dita. La tecnica, dichiaratamente antonellesca, storna il dipintino dal catalogo di Montagna. Tenendo presente che il carattere antonellesco che vi si riscontra va di pari passo con un'intonazione di tipo "nordico" nel paesaggio, bisogna ammettere che essa non troverebbe riscontro cronologico nel percorso stilistico di Montagna,⁶⁴ se non prescindendo dalle caratteristiche antonellesche del *Sebastiano*. Il dipintino, che è stato più volte avvicinato alla *Madonna tra i santi Rocco e Sebastiano* dell'Accademia Carrara di Bergamo (fig. 39; cat. 16), non solo in virtù della somiglianza tra i due omonimi santi ma anche per il condiviso antonellismo della composizione, proprio a causa della probabile componente nordica finirebbe con l'avanzare di almeno un decennio. Per quel che concerne il secondo dipinto, la *Madonna con Bambino e i santi Ansano, Antonio Abate, Girolamo e Francesco* (fig. 34), la cui scarsa qualità ci ha fatto più volte dubitare, gli studi hanno riscontrato un'evidente distanza tra l'*underdrawing* di questo dipinto, che negli incarnati è schizzato e rapido ma nel panneggio è puntiglioso e fitto, e quello delle opere certe, rivelando un tipo di esecuzione un po' troppo sicuro per un pittore alle prime prove. L'attribuzione al giovane

⁶³ Maria Clelia Galassi, 2001. A favore del Cincani si erano professati autorevoli studi da Berenson (1932, 1936) a Puppi (1962), sino ad arrivare a difficilmente condivisibili conclusioni di Mauro Lucco (1987; 1990), per il quale il riferimento a Montagna era «l'unico possibile [...]avvicinandosi ad opere degli anni Novanta, come la pala Squarzi [...]» La vicinanza rilevata da Enrico Maria Dal Pozzolo (1998, p. 44) con gli affreschi della chiesetta Revese di Brendola, già attribuiti a Buonconsiglio, ci conferma invece della bontà di una genesi in ambito vicentino. Escludendo il nome di Montagna, la tavoletta resta anche ad opinione di Villa un prodotto di un pittore legato alla cultura vicentina, rivolto al gusto lagunare ma conscio del materiale grafico ed incisivo proveniente da nord. Scartando le attribuzioni allo stesso Antonello o a Jacometto Veneziano, l'autore della palettina è tuttora destinato all'anonimato. Si veda la scheda compilata da Giovanni C.F. Villa in *I grandi Veneti*, 2010, pp. 56-57.

⁶⁴ Queste le conclusioni della studiosa: «Tecnicamente il dipinto si configura come una prova di dichiarata tecnica antonelliana [...]ci sembra dunque più prudente, in attesa di ulteriori riscontri, mantenere per la tavolina della Carrara un riferimento ad un seguace di Antonello [...]». Della nostra stessa opinione anche Villa, cit. 2010, pp. 56-57, convinto che il sentore "tedesco" del dipinto obblighi ad un riferimento cronologico almeno posteriore alla conoscenza di stampe dureriane in territorio Veneto. La diatriba era già in Bottari, 1938, pp. 74-76 e Raghianti, 1939-1940, p. 11.

Carpaccio, sebbene scartabile, vanta una tradizione di tutto rispetto, dall'iniziale annotazione longhiana al più tardo parere di Barbieri, alternandosi alla connessione montagnesca negli scritti di Berenson, sino al parere concorde di Lucco.⁶⁵ Va altresì notato con questo studioso che il medium pittorico scelto dall'autore dell'opera vicentina, la tempera, sembra cozzare con l'intonazione genericamente antonellesca dell'opera. Per tale motivo in tempi recenti Villa proponeva l'inserimento del dipinto all'interno di uno sperimentalismo montagnesco precedente il 1480, riferibile ad un periodo di prima autonomia da parte del pittore tra 1475 ed inizio del nono decennio. La *Sacra conversazione* tuttavia non sembra trovare collocazione adeguata nel catalogo che si cerca di delineare in questo momento, dato che la fase di più sicuro avvicinamento antonellesco si ritrova in opere come la sicura paletta dell'Accademia Carrara di Bergamo, per datazione e stile piuttosto differente dal dipinto dei Musei Civici vicentini. La somiglianza tra il *San Sebastiano* di Bergamo (fig. 36) ed il disegno conservato a Cambridge (fig. 35; cat. D2) obbligano ad analizzare con più attenzione la fase di giovanile innamoramento per l'opera di Antonello.

1.3. Gli anni Ottanta del Quattrocento

L'esegesi impostata da Berenson sul finire dell'Ottocento, per quanto limitante nel ricondurre al genio di Alvise Vivarini buona parte delle figure artistiche venete tra Quattro e Cinquecento, rende conto dell'effettiva importanza dell'apprendistato veneziano per il giovane Montagna.⁶⁶ Con buona probabilità presente in laguna tra 1469 e 1474⁶⁷ per completare la propria formazione all'interno della bottega di Giovanni Bellini, egli vi tornava negli anni Ottanta, forse spinto da quello stesso maestro a prender parte alla realizzazione di due teleri per la scuola grande di San Marco. Il 15 agosto 1482 M^o *bortolameo montagna depentor* si impegnava a realizzare due teleri per la scuola grande di San Marco a Venezia, per un compenso totale di duecento ducati e con l'obbligo di rappresentare nel primo «il deluvio con altre zircostantie de penture che sia al proposito», nell'altro «la

⁶⁵ Di mano del *Carpaccio giovane e antonellesco*, secondo Roberto Longhi, 1946, p. 15; Bernard Berenson, 1932; 1936; Franco Barbieri, 1962; Mauro Lucco, 1987, pp. 152-153: «[...]la curiosa tecnica della paletta del Museo Civico (la cui esatta collocazione originaria è ignota, ma certamente vicentina) si inserisce senza difficoltà negli sperimentalismi del Montagna, provati ad esempio dal *S. Sebastiano* della Carrara Bergamo; e la data piuttosto alta, fra il 1475 ed il 1480, non contrasta con la sua vicenda di pittore [...]». La scelta della tempera insomma, al posto dell'antonellesco olio, si desume come elemento chiave dell'attribuzione insieme all'afflato antonellesco. A favore dell'autografia si professava anche G.C.F. Villa, in *Pinacoteca*, 2003, pp. 155-157.

⁶⁶ Bernard Berenson, 1895 ed edizioni sgg. Ma si veda Cap. I.

⁶⁷ Da Antonio Magrini, 1863, p. 43 apprendiamo che il pittore si trovava a Vicenza il primo aprile del 1480, testimone al testamento di Chiara Squarzi:

«[1480] Die Sabati primo mensis Aprilis Vincentie in burgo Bericae domo dominae Clarae filia quondam*** de Squarcis, et relicta quondam Joannis Andreae de Tridentio civis Vincentie ex opposito Monasterii S. Clarae, praesentibus Barth. Montagna qm. Ant. Ab Urcis Novis pictore, et habit in civ. Vincentiae ex act. Jo. Ant. A Gallo». ASVi, *Notarile*, Giovanni Antonio Gallo, alla data 1 aprile 1480.

creazion del mondo» o qualche «altra chosa degna e congrua segundo l'isara ordinado» tratta dal Genesi.⁶⁸ Ai teleri, tuttavia senza menzionare le scene ordinate nel documento, si riferiva anche Sansovino (p. 102), allorché ricordava «Vi fu anco cominciata l'arca di Noè di Bartolomeo Montagna, su la quale Benedetto Diana diede principio a una fantasia che non fu finita da lui per l'incendio». Delle opere, come noto perdute durante l'incendio, si conserva ancora una traccia in un disegno raffigurante *Ebbrezza di Noè* conservato presso la Pierpont Morgan Library di New York (fig. 52; cat. D3), che Tancred Borenius per primo riconosceva come studio per la commissione veneziana. In seguito confermata dall'autorevole parere positivo di Adolfo Venturi, l'ipotesi di Borenius era accolta nella monografia di Puppi e la cronologia del prezioso disegno stabilita a confronto con le opere montagnesche degli anni Ottanta, registrandosi un'unica obiezione nella recensione alla monografia che Creighton Gilbert licenziava qualche anno dopo dalle pagine del *Burlington Magazine*.⁶⁹ Accostando il disegno newyorkese alla *Resurrezione* dipinta da Giovanni Bellini per Murano (fig. 54), ed ora conservata presso lo Staatlichesmuseum di Berlino, Gilbert vi notava sostanziali affinità compositive nella disposizione, per così dire speculare, delle figure. Anche la scelta di porre sul primo piano un masso di ragguardevoli dimensioni accomunava dipinto e disegno all'occhio del critico, ormai incline a ritenere che l'opera grafica di Montagna dovesse in tutto dipendere da un'invenzione belliniana.⁷⁰ Che la commissione fosse passata dal più anziano Giovanni al giovane Montagna era già osservato da Paoletti,⁷¹ certamente era opinione di Patricia Fortini Brown, la quale notava come il pittore veneziano fosse stato

⁶⁸ I documenti erano pubblicati da Paoletti, 1894, I, pp. 11-12. Si veda anche Paoletti, 1929, p. 132:

«23 febbraio 1483

Consit chel fosse prexo adi 15 Agosto 1482 de far far e conspir do telerj a M^o bortolameo montagna depentor e per suo merzede aver dovesse duc. 200 [...]. con queste condition che su luno dovesse far el deluvio con altre zircostanzie de penture che sia al perposito e su l'altro far la creazion del mondo overamente vertir in sul genesis de farli far qualch altra chossa degna e congrua segundo li sara ordenado e die far i ditj non atender ad altro e meter bonj e finj colorj e fetj de suo man e asse obligado chaso co i fasimo stimar e veder ad altrj da poj compidi e che i non fosse stima chel meritasse el prexio sopra dito chel debe star a deschrizion de quelj sara la bancha de darlj quello a loro parara per consienza e cusi erimasto dacordo ed contento de quanto sopra e e scritto per el simile i altrj telerj».

Si veda ASVe, *Scuola grande di San Marco*, Notatorio 1428-1503, b. 16 bis. Riportato in *Appendice Documentaria*.

⁶⁹ Tancred Borenius, 1912, p. 7 e 109; Adolfo Venturi, 1915, p. 438; Creighton Gilbert, 1967, pp. 184-188. Si rimanda tuttavia alla relativa scheda di catalogo.

⁷⁰ In realtà Gilbert immaginava che tra il dipinto per Murano ed il disegno di Montagna si dovesse essere inserita una qualche composizione perduta di Giovanni Bellini, responsabile della pacatezza della scena montagnesca, assai insolita per il tema trattato. L'ipotesi che il passaggio intermedio, del quale comunque non si comprende la necessità, sia da imputarsi alla realizzazione di una stampa appare alquanto improbabile.

⁷¹ Si veda Paoletti, 1929, p. 132. ASVe, *Scuola Grande di San Marco*, b. 16 bis, Notatorio 1428-1503, p. 38: «Adi 24 aprile 1470.

Per parte prexa adi dicto per misser Gabriel Zilberti vardian grando e compagni fo termenado come etiam alias fo deliberato de dar el teller in cavo de la Scuola primo verso l'altar grando, de campi 2, a ser Zuan Bellim nel qual die far el Deluvio et l'archa de Noè cum le sue pertinentie, cum i muodi e condition stacti notadi neli propri scripti pacti de ser Lazaro Bastian [...]. Si veda il documento riportato in *Giovanni Bellini*, 2008, p. 337.

nominato *degan* della Scuola Grande di San Marco sin dal 1476.⁷² È molto probabile che Giovanni, incalzato dai numerosi impegni assuntisi in quegli anni, dovesse trovarsi costretto a rinunciare, cedendo così il posto ad un pittore che probabilmente conosceva e stimava. Il disegno di New York raffigura a penna ed inchiostro, con inserti ad acquerello azzurro e rosso, l'antico patriarca abbandonato senza pudore, per effetto del vino, al cospetto dei tre figli. Il supporto membranaceo, alquanto insolito per il pittore, ha fatto pensare ad un disegno di presentazione, o un pezzo particolarmente raffinato destinato al collezionismo privato. Lionello Puppi, che ne accoglieva l'ascrizione al vicentino e la datazione connessa alla commissione veneziana, era ignaro tuttavia di una seconda versione del disegno conservata presso l'Albertina di Vienna (fig. 53; cat. D4). Questa seconda copia, oltre a differire di pochi centimetri nelle dimensioni, si distanzia dalla pergamena americana per la tecnica esecutiva, più in linea con la tradizione montagnesca: penna e bistro su carta di colore bruno. Date le dimensioni maggiori e l'agilità del supporto, più di un critico ha voluto ritenere questo disegno quale prototipo di quello newyorkese, rafforzando l'idea che il secondo possa effettivamente aver rivestito un carattere di *presentazione*. Il disegno americano di Montagna difatti, rispetto ad altri più tardi fogli veneziani con simile scopo, si presenta scevro di pentimenti e indecisioni tipiche di un disegno di studio. Tuttavia, pur nella sua preziosità, la pergamena niente serba del raffinato gioco di tratteggio che compare nel disegno di Vienna. L'effetto è quasi di copia semplificata; il tratto della penna, se osservato con attenzione, mostra alcune cesure tipiche di chi sta copiando da una composizione precedente. Fatta salva l'autenticità, poiché nulla vieta che il pittore si sia servito del disegno per realizzarne un secondo e più semplificato, la precedenza del foglio viennese andrà stabilita senza più riserve. Non a caso lo stile del disegno cartaceo richiama con maggiore insistenza le asprezze giovanili di Montagna, in un momento di più sicuro avvicinamento ad esempi grafici di Giovanni Bellini, quali ad esempio il *Compianto* conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (fig. 55).

Che il soggiorno veneziano di Montagna, probabilmente protrattosi dal 1469 al 1474, avesse lasciato un segno profondo nell'anima del pittore è fatto assodato. Tuttavia, dal secondo soggiorno veneziano, che a questo punto sarà bene immaginare concomitante con la committenza di San Marco, egli doveva trarre nuovo stimolo, riscontrabile in tutta la sua

⁷² Patricia Fortini-Brown, 1988, pp. 269-270. ASVe, *Scuola Grande di San Marco*, b. 6 bis, Registri delle cariche, reg 1 : «Degani de tutto l'anno [...]»

1476

[...]

Ser Zuane Belin.»

Si veda anche *Giovanni Bellini*, 2008, p. 339. Il ruolo verrà ricoperto da Giovanni anche nel 1486 e nel 1494, ibidem.

freschezza nella pala ora conservata presso il museo di Philadelphia e raffigurante *Madonna in trono con Bambino tra San Nicola di Bari e Santa Lucia*, ragionevolmente ascrivibile entro la prima metà degli anni Ottanta (fig. 56; cat. 14). A tal proposito un'iscrizione indicata da Faccioli (1776) nella Chiesa dei Servi di Vicenza si riferiva alla costruzione di una cappella o un altare dedicato a San Nicolò: «Bartholomeus Baldanucius civis vicentinus divo Nicolao testamento ponendum iussit Joannes Magrades executor prius, Laurentii inde ejus filii heres, suo etiam et suorum nomine faciendum locavit»⁷³, poi confermata dall'edizione della *Descrizione della città di Vicenza* composta da Silvestro Castellini nel 1615 circa ma edita nel 1885, che informava inoltre dell'antica dedicazione dell'altare alla Vergine, a Santa Lucia e a San Nicolò Vescovo. Nella sua poderosa opera di ricostruzione storica, Mantese sosteneva inoltre che tale iscrizione fosse databile al 1470 circa, informando che l'altare in Santa Maria dei Servi era stato eseguito da Lorenzo figlio di Bartolomeo Baldinucci, il quale testava il giorno 7 giugno 1469 ordinando la pala dell'altare a Taddeo D'Ascoli pittore.⁷⁴ Per quale motivo in seguito l'opera fosse eseguita da Montagna non è chiaro, anche se la qualità non elevatissima ha spesso fatto immaginare l'ingerenza della bottega.⁷⁵ La pala fu inizialmente legata dalla critica ad alcuni *pacta* intercorsi tra Bartolomeo Montagna e Giovanni Magrè, irreperibili dopo una prima citazione di Zorzi, che avrebbero sancito un legame tra il succitato esecutore testamentario delle volontà di Lorenzo Baldinucci, Giovanni Magrè, poi committente del Cincani in San Lorenzo, ed il pittore. La notizia non andrà intesa nei termini di una committenza così attardata, del tutto inadeguata al dipinto americano, ma nell'ambito di un rapporto di fiducia instauratosi tra Lorenzo Baldinucci e Giovanni Magrè. Il legame tra i due personaggi, inedito sinora, deve essersi protratto almeno sino al 4 aprile

⁷³ La presenza dell'altare mi pare confermata da un documento più tardo, sinora non citato, nel quale si registra «313 Ad altare S. Nicolai quotidie una missa pro anima D. Bartholomei Baldanucii et eius defuntorum». Si veda ASVi, *Corporazioni Religiose Soppresse*, S. Maria dei Servi, Serviti di Vicenza, c. 9r. La conoscenza tra Giovanni Magrè e la famiglia Baldinucci doveva essere precedente, dato che si ritrova il Magrè citato nel 1473 all'atto di una vendita da parte di Lorenzo Baldinucci a Magrè «in contracta Camini». Si veda ASVi, *Notarile*, Francesco da Pieve, 10 giugno 1473: «In villa de Magrade vinc. Districtus, in contrada Camini, in domo habitationis nob. viri Laurentii q. nob. viri Bartholomei de Baldanutiis de Magrade civic vinc [...] Titulo venditionis et pretio 50 denariorum parvorum [...] Zaniacobus q. Christiani et Jo. Michael q. Dominici ambo de Monte Magrade [...] manualiter receperunt a nob. viro Johanne filio nob. viri Nicolai q. Johannis de Magrade [...]» dal quale si può forse immaginare che Giovanni abbia agito per procura più di una volta. Per la famiglia Baldinucci (De Baldanutiis) si veda Rumor, 1899, p. 21.

⁷⁴ Di questo pittore Maccà (1815, XIII, p. 292-293) citava una «certa tavola di legno, fatta all'antica, con cinque nicchie nelle quali sono dipinte cinque figure. Quella di mezzo rappresenta la Beata Vergine col Bambino sopra le ginocchia sotto la quale sta scritto opus Tadei» in S. Maria Etiopissa presso Povolaro. Lorenzo Baldinucci ordinava: «Corpus autem suum sepeliri iussit in ecclesia S. Marie Servorum in capella S. Nicolai, in sepulcro suo [...]» lasciando inoltre 500 ducati «pro dote capelle S. Nicolai in predicta ecclesia S. Marie Servorum [...]» dei quali «50 auri expendi debeant in una pulcherrima anchona ponenda super altare S. Nicolai predictae capelle constructe [...]». Per l'appunto ordinata al pittore Taddeo D'Ascoli. Si veda Mantese, 1972, p. 71.

⁷⁵ A tal proposito anche Leonardo Trissino, BBVi, ms 3155, c. 55v registrava l'opera come di bottega. Che già in quelle date sia ipotizzabile la presenza di giovani artisti presso la bottega di Bartolomeo mi pare confermata da un documento nel quale compare in casa del pittore un «Francisco pictore q. Matei de Sancto Vito Forii Iulii», vale a dire Fogolino. Si veda ASVi, *Notarile*, Nicolò Ferretto, 1 settembre 1483.

del 1487, quando i due si ritrovano insieme in San Domenico a Vicenza negli atti del notaio Nicolò Ferretto.⁷⁶

L'opera tradisce una concezione dello spazio ancora acerba, con gruppo sacro in primo piano ed uno sfondo paesistico ancora aspro che lo richiama ad opere di Bellini come l'*Allegoria Sacra* degli Uffizi (fig. 58), o che nelle rocce costruite per piani fluidi rammenta del medesimo autore l'*Orazione* della National Gallery di Londra (fig. 59). Non sfugge inoltre la citazione, per il San Nicola, dalla pala di San Cassiano (fig. 61), né forse la fisionomia vivariniana di Lucia. La Santa somiglia alla giovane martire effigiata nel piccolo dipinto del Museo Correr di Venezia (fig. 48; cat. 15), ma se ne discosta per una volontà volumetrica più urgente, sebbene un po' impacciata, evidente nella scelta della posa di tre quarti. Prodomo alla di poco successiva Maddalena vicentina della pala Pagello (fig. 86; cat. 23), dove la dolcezza della prova veneziana e la saldezza fisionomica della Lucia di Filadelfia troveranno alla metà del Secolo più fruttuosi sviluppi. Il parapetto ancora stabilisce il confine allo spazio sacro, rovesciato verso l'esterno dalla fuga del pavimento, ma in sé concluso e slegato al paesaggio di fondo, fatto di sparuta vegetazione tra le rocce appuntite delle prime opere. Montagna indugia ancora, come nelle prime madonnine, in decorativismi raffinati, nello scollo della Santa, nella fascia che unisce le mani sottili e allungate della Vergine alla figura ancora malferma del Bambino. Oltre agli inderogabili richiami veneziani, si potrebbe chiamare in causa per il dipinto americano un confronto con la discussa *Madonna con Bambino tra i santi Antonio Abate e Maddalena* di Francesco Bonsignori (fig. 57) per la chiesa veronese di San Paolo in Campo Marzio.⁷⁷ Un buon termine di confronto tra i due dipinti si ritrova nelle proporzioni spropositate delle mani, comuni al veronese e alle madonnine giovanili di Montagna, o nella stessa dolce e vacua espressione del volto della Madonna. D'altra parte già Lionello Puppi aveva pensato ad un giovanile alunnato di Bonsignori presso Montagna, precedente il 1483⁷⁸, contravvenendo all'ipotesi berensoniana della comune formazione alvisesca dei due pittori. Purtroppo le analogie più di una volta

⁷⁶ ASVi, *Notarile*, Nicolò Ferretto, b. 4792, alla data.

⁷⁷ Per il dipinto di Bonsignori, si faccia riferimento alla scheda di catalogo compilata da Mauro Cova in *Mantegna e le Arti a Verona*, 2006, p.319. L'opera vanta una datata ascrizione montagnese ad opera di Ursula Schmitt (1961), dopo la quale sembra essersi preferito il nome di Bonsignori ed una datazione, che un po' sorprende, sul finire degli anni Ottanta. Si tenga tuttavia presente la coraggiosa ricostruzione della giovinezza di Michele da Verona operata da Mattia Vinco, 2008-2009, pp. 45-46, che inseriva proprio la pala di San Paolo nel corpus del pittore veronese al secondo lustro degli anni Novanta: «Ma soprattutto è difficile vedere la presenza di Bonsignori nelle lunghe pieghe scanalate della Maddalena, per le quali, al contrario, si trovano confronti in Michele certamente dagli anni del *Fidanzamento* di Berlino sino alla *Disputa* e all'*Ambasceria*».

⁷⁸ Si confronti Lionello Puppi, 1962, p. 26 nota 23. Più recentemente Alessandra Zamperini, 2003, p. 24, esponeva le evidenti affinità tra l'opera del veronese e la pala per Piera Porto, specialmente riferendosi alla pedana di pietra sulla quale posa la Vergine, motivo comune agli artisti veronesi e spesso sfruttato dallo stesso Montagna.

ravvisabili nell'operato dei due artisti andranno probabilmente intese quale comune sensibilità alle incipienti novità lagunari.

Si inseriscono infine in questo momento (1480-1485 circa) altri piccoli dipinti destinati alla devozione privata, facilmente riferibili ad un prototipo belliniano, quali la *Madonna con Bambino* del Metropolitan Museum (fig. 11; cat. 28), quella conservata presso l'Allentown Art Museum (fig. 9; cat. 72) o la *Madonna con Bambino e un santo* della Walker Art Gallery di Liverpool (fig. 12; cat. 31). In ottimo stato di conservazione, il piccolo dipinto di Liverpool restituisce in pieno la freschezza con la quale Montagna interpretava l'insegnamento belliniano grazie alla resa cristallina dell'aria ed alla dolcezza delle carni color avorio del Bambino, nelle quali affondano le dita della Vergine. La scelta di porre *in abisso* la figura del santo - data la presenza del nimbo non può trattarsi di un donatore - conferma infine l'alto livello di curiosità ed inventiva raggiunto dal pittore vicentino, probabilmente a seguito del suo secondo soggiorno veneziano.

1.4. L'opera perduta per Gaspare Trissino: il secondo confronto con Giovanni Bellini.

Il cercato confronto con Giovanni Bellini doveva derivare anche dalla conoscenza da parte di Bartolomeo di un'opera che il maestro veneziano aveva realizzato, intorno agli anni Ottanta, per la cappella Trissino nella Cattedrale di Vicenza: la *Trasfigurazione* (fig. 62), ora a Capodimonte, la cui modernità dovette scuotere non poco il giovane pittore vicentino. Recentemente stabilita ai primi anni Ottanta, l'opera di Giovanni Bellini si credeva provenire dalla cappella Fioccardo dedicata al Santissimo, voluta dall'arciprete Alberto, che nel suo testamento del 1467 ordinava si portasse avanti la costruzione di una cappella in Cattedrale (già *incepta* nel 1466), destinando una somma per il patronato e la celebrazione delle messe agli eredi.⁷⁹ Esecutore testamentario era il fratello Battista che testava a sua volta nel 1484,⁸⁰ facendosi seppellire nella stessa cappella dedicata al Salvatore.⁸¹ Purtuttavia, secondo quanto

⁷⁹ ACVi, *Pergamene VII* alla data 8 luglio 1467: «de suis bonis construi capellam alias sibi concessam et deputatam per venerabiles dominos [...] que est incepta et honorifice et sumptuose compleatur [...] et in ea reponi finat duo monumenta tantum, unum pro se at aliud pro illis de domo sua, quam capellam dotat de libris 150».

⁸⁰ ASVi, *Corporazioni Religiose Soppresses*, Santa Caterina, b. 1286, 8 luglio 1484: chiede di essere sepolto «in ecclesia maiori de domo Vincentie, in capella Salvatoris ibi fabricata per ipsum testatorem, in sepulcro posito in ipsa capella prope sepulcro bone memorie d. Alberti archidiaconi quondam fratris dicti testatoris». Nel Libro degli anniversari citato da Mantese (1964) si ricorda il canonico Alberto: «Messer A. Fioccardo archidiacono de questa chiesia si è sepolido in la soa capella intitolada S. Salvatore in la sepultura che ha uno prete canonico scolpido suxo. El so aniversario se fa adì 29 ottobre».

⁸¹ A tal proposito Barbarano (1761, V) annotava: «la seconda cappella dedicata è alla Trasfigurazione del Salvatore, e vi si vedeva una bellissima pittura di Giovanni Bellino: ma essendo stati concessi alli Fiocardi Padroni di essa li corpi de Santi Leonzio, e Carpofo, Innocenzia, ed Eufemia dal Vescovo Dionisio Delfino, hanno edificato un prezioso Altare, dorato in honore del Salvatore, e dei Santi; e levata la Palla, ve ne hanno posta una d'Alessandro Maganza, Vicentino, e sopra d'essa questa iscrizione. Cristo Salvatori/ Ab Alberto

indicava anche l'abate Magrini nel 1863,⁸² il dipinto era stato invece commissionato da Gaspare Trissino per la propria cappella dedicata ai santi Simone e Giuda. In quest'occasione Magrini riportava parte del testamento di Gasparo q. Giovanni Trissino, registrato dal notaio vicentino Nicolò Ferretto il 30 giugno del 1483: «Item lasso et ordino in caso non habbia fatto la palla del Lazzaretto, la quale è appresso del Montagna, e resta haver solo 5 ducati, sia fatta portar per li heredi. Ex actis[...].» Sfortunatamente irreperibili gli strumenti del notaio a quella data, rimane copia del famoso testamento Trissino presso l'archivio della chiesa di Santa Corona, già indicato da Mantese e contestualmente citato da Lorenzoni.⁸³ Gaspare Trissino, dopo aver disposto di portare a compimento la cappella iniziata da Lorenzo da Bologna, ordinava che qualora la pala commessa a Bartolomeo Montagna e quasi interamente pagata si trovasse ancora presso l'artista al momento della sua morte, venisse portata dagli eredi nella chiesa del Lazzaretto.⁸⁴ Gaspare indicava come iniziata la propria cappella da parte dell'architetto emiliano che, come noto a quelle date aveva già prestato la propria opera per il Palazzo Porto, Monte Berico e Santa Corona.⁸⁵ La consuetudine di Gaspare con i migliori artisti presenti a Vicenza al tempo, fa immaginare che egli avesse effettivamente richiesto per la propria cappella la mano di Giovanni Bellini, anche se del documento notarile che Magrini e Zorzi devono aver potuto consultare, non sembrava esservi traccia. Tuttavia, apprezzabile in più tarde trascrizioni, il documento stabiliva la paternità Trissino per il dipinto e una commissione, che rimane sconosciuta, di un'opera da parte di Gaspare a Bartolomeo Montagna. Assodata dal parere critico l'identificazione,⁸⁶ si

Flocardo Arcidiacono dicatam, Octavius et Hieronymus Marcelli Filii Gentiles Sanctis Corporibus Leontii, Carpophori, Euphemiae, et Innocentiae Vicent. Fr. Auxerunt exornarunt». Si veda Waldemar De Boer, 2008, p. 158.

⁸² Magrini, 1863, p. 43: «N.B. In questo testamento il Trissino dichiara principiata nella Cattedrale la Cappella. Oggi del SS. Sacramento, da maestro Lorenzo da Bologna, che pur in Vicenza a questo tempo lavorava a Monte Berico, in Santa Corona, e la ricca porta del palazzo Porto colla data 1481. Si ordina pure in questo testamento la spesa di 200 ducati per una pala della Resurrezione di N.S.G.C. da porsi nella suddetta cappella ed ordinata a Zuan Bellino».

⁸³ Giovanni Lorenzoni, 1963, p. 24 e Gian Giorgio Zorzi, 1925, p. 93.

⁸⁴ Antonio Magrini, 1863, p. 43: « 30 giugno 1483. Test° di Gasparo qm. Giovanni Trissino item lasso et ordino in caso non habbia fatto la palla del Lazzaretto, la quale è appresso del Montagna, e resta haver solo 5 ducati, sia fatta portar per li heredi. Ex actis [...] (Nic. Ferret)». Si veda Lomastro, 1, 1994.

⁸⁵ Si veda Capitolo II.

⁸⁶ Si veda ASVi, *Notarile*, Nicolò Ferretto, gli strumenti risultano perduti alla data 1483. Parte del testamento di Gaspare Trissino è riportato in ASVi, *Corporazioni Religiose Soppresse*, Santa Corona, b. 107, 30 giugno 1483. La trascrizione completa, che dobbiamo immaginare in mano di Magrini e Mantese, sembra essersi perduta insieme agli atti del notaio alla data 1483. In particolare Giovanni Mantese citava in due occasioni Gaspare Trissino: una prima volta (p. 965) parlando della sacrestia di Santa Corona egli citava il testamento riportato nelle pergamene relative alla chiesa; una seconda volta (p. 1033), affermando che Gaspare avesse donato 500 ducati d'oro per la ricostruzione del monastero di San Domenico, in tale occasione citando il documento negli atti del notaio. Lo studioso sosteneva che la cappella fosse dedicata ai santi Simone e Giuda, riportando un documento del 1486 (ASVi, *Notarile*, Bartolomeo Aviano, 21 novembre 1486) nel quale il Trissino ricordava il beneficio in «cappella SS. Simonis et Jude [...] quod est de iure patronatus ipsius d. Gasparis». L'origine della cappella precede il 1419, anche se essa doveva sicuramente appartenere alla famiglia Trissino nel XV secolo. Nella cappella «S. Simonis sive Passionis» trovava posto in precedenza il sepolcro dei Castelnuovo, dove era

deve immaginare l'effetto che l'opera di Giovanni Bellini dovette sortire agli occhi dei vicentini, con la conseguente volontà di emulazione che di lì a poco si sarebbe scatenata, da parte delle famiglie nobili di Vicenza per l'ostentato accaparrarsi di un artista moderno, da parte degli artisti vicentini per la consapevolezza di quella modernità.

Una più stretta adesione all'arte veneziana doveva continuare per Bartolomeo sino alla prima metà del nono decennio, poiché in altri esempi si ritrova con maggior convincimento la costruzione spaziale alvisesca. Ne è un caso eclatante la *Madonna col Bambino tra i santi Francesco e Bernardino* ora conservata a Brera (fig. 63; cat. 20), nella quale il rimando al muranese è costante non solo nella rigidità delle figure, ma nell'intera impostazione spaziale della composizione. L'altare sul quale doveva trovare posto il dipinto era eretto su disposizione di Nicolò Valmarana, il quale testando il giorno 24 maggio 1484⁸⁷ «legavit et fieri iussit anconam unam in ecclesie S. bernardini burgi Berice ad altare unum dicte ecclesie cum imaginibus b. Virginis Marie, S. Francisci et S. Bernardini cum antipecto dicti altaris». L'opera pativa nell'attribuzione di un equivoco risalente a Boschini, che in San Bernardino e Chiara la segnalava come opera di Giovanni Speranza.⁸⁸ Fu più tardi creduta provenire da San Biagio da Lionello Puppi, che la identificava con «la B. V. con il Bambino sedente in Trono maestoso, con s. Francesco alla destra, & alla sinistra s. Bernardo», vista da Boschini in San Biagio e da questi attribuita a Benedetto Montagna. Mi pare ora che

custodito il corpo del notaio Giovanni fu Oliviero da Castelnuovo. Il 3 aprile 1488 (ASVi, *Testamenti*, alla data) ordinava d'esservi sepolta anche la moglie Maddalena. L'opinione corrente invece stabiliva per il dipinto Capodimonte la provenienza dalla cappella Fioccardo, eretta dai due figli di Alberto, Ottavio e Girolamo. Un'ipotesi recente di Dal Pozzolo riprendeva quanto indicato nella tesi di dottorato di Meinolf Dalhoff (1996), nella quale David Jacoby dava lettura delle iscrizioni presenti nei cartigli retti da Mosè ed Elia. In essi appare la data ebraica 5239, a quanto pare corrispondente alla nostra 1478-1479. Sul cartiglio retto da Mosè compare inoltre un'iscrizione «Menachem figlio del rav Moshe», ad opinione di Jacoby il nome della personalità ebraica che fornì il testo dell'iscrizione. Convinto del riferimento alla commissione Fioccardo, Dal Pozzolo suggeriva che il dipinto commissionato da Gaspare Trissino andasse inteso quale forte volontà di emulazione da parte del nobile Trissino. L'identificazione del dipinto Capodimonte con quello proveniente dalla cappella Fioccardo era avanzata anche da Arslan, 1956, p. 28. Il mistero era svelato nel catalogo della mostra romana di Giovanni Bellini (2008), nel quale Manuela Barausse riportava una versione piuttosto completa del testamento Trissino: «Item lasso et ordeno in caso non habbia fatto portar la palla del Lazaretto, la quale è appresso el Montagna e resta solum a haver cinque ducati, sia fatali portar per li miei eredi e spendere cento lire di danari nel loco che la si die metter la detta palla, come apparerà a Bortolamio da Schio o altri fosse sopra; e tutte queste fabriche e lassi soprascritti si intenda, in caso non li habbia fatti in vita e quelli fossero comenzadi, debbiano esser compidi per li detti miei eredi, secondo la detta mia volontà e testamento». Si veda la trascrizione completa in *Giovanni Bellini*, 2008, pp. 340 a cura di Manuela Barausse, nonché *Appendice documentaria*. Il Lazaretto al quale faceva riferimento il testatore, nel 1483, poteva ancora essere S. Giorgio in Gogna, la cui chiesa ed il territorio circostante appartenevano ai benedettini di San Felice. Si veda Giovanni Mantese, 1964, III/2, p. 677.

⁸⁷ ASVi, *Testamenti in bombacina*, alla data. Il testatore continua «legavit et iussit fieri anconam unam cum imaginibus b. Mariae Virginis, S. Sebastiani S. Rochi in ecclesia de Valmarana [...] ex opposito capelle sanctissimi corporis christi [...]». Giovanni Mantese, 1964, III/2, credeva che l'autore di entrambi i dipinti potesse essere Giovanni Speranza. Ritrovo un Nicolò quondam Francisci de Valmarana ancora vivo il 7 ottobre 1488. ASVI, *Corporazioni Religiose Soppresse da Venezia*, Fondi Vari, b. 434.

⁸⁸ Marco Boschini, 1676, p. 95: «La Tavola dell'Altar maggiore contiene la B.V. sedente con il Bambino in braccio, con li Santi Francesco, e Bernardino, con Architetture: opera di Giovanni Speranza».

l'equivoco sia risolto anche in base a quanto riportato da Silvestro Castellini,⁸⁹ il quale, a proposito della chiesa di Santa Chiara, così ricordava: «All'incontro della porta vedesi la capella maggiore, nel cui altare vedesi la pala di mano di Bartolomeo Montagna eccellente pittore».⁹⁰ Un'iscrizione ricordata dallo storico, visibile sul muro destro della cappella anche ai tempi di Boschini, che tuttavia equivocamente la riferiva al tempio di San Biagio, identificava una tomba di famiglia Valmarana in Santa Chiara accanto all'altare, fornendo pertanto la soluzione dell'imbroglio.⁹¹ Determinante, nel dirimere l'intricata storia critica del dipinto, si è rivelata la notizia della soppressione della chiesa dei minori osservanti di San Biagio nel 1797 e non, come nel caso della chiesa dei Santi Bernardino e Chiara, con la soppressione napoleonica del 1810-1812. È più facile che la dispersione delle opere del primo tempio risalga a quel periodo piuttosto che a quello napoleonico. Data la soppressione di San Biagio nel 1797 e non nel 1812 sarebbe alquanto difficile spiegare l'arrivo del dipinto a Brera proprio in quell'anno. Sebbene il carico di 27 dipinti giunti in Museo il 15 gennaio 1812 non fosse seguito da elenco, le carte Fumagalli, consultate da Anna Miotti, indicavano con certezza l'entrata dell'opera nella Regia Pinacoteca.⁹² Quanto emerge dalla documentazione

⁸⁹ BBVi, Silvestro Castellini, *Descrizione dei borghi di Vicenza*, ms 1740, a c. 46v.

⁹⁰ Silvestro Castellini, 1885, pp. 68 e sgg. Relativamente alla chiesa di San Biagio: «È questa chiesa assai ampia, senza alcun impedimento nel mezzo, con dieci altari fabbricati da diverse famiglie in altrettante cappelle, con bellissime pitture di benedetto e Bartolomeo Montagna [...] Nelle cappelle laterali a man destra all'incontro l'altare di S. Antonio fabbricato da Giulio Bonfacci con pala di Benedetto Montagna, del quale è anche il Natale che si vede nell'altare seguente eretto dai signori Rossi ? [...] Il primo altare dall'altra parte con pittura di Bartolomeo Montagna è dei Brazzoduro, l'altro pure con pala del Montagna è dei Porto (fatta forse per san biagio vecchio) ed il terzo appartiene ai Valmarana. Appiè di quest'ultimo in una sepoltura si legge: «NICOLAUS, ET ANTONIUS Q. FRANCISCI, STEPHANUS, GEORGIUS ET ALEXANDER Q. BENEDICTI DE VALMARANIS S. POSTERISQ S. M. H. V. P.»

⁹¹ Si aggiunga a questo che Da Schio, (*Persone memorabili...*c18v-19r) riteneva di aver visto il dipinto a Venezia nel 1866, presso la Scuola di San Rocco: «Si vende anche un quadro in tela rappresentante la Madonna in trono col putto. A destra ha vi S. Francesco, e a sinistra pure di essa S. Bernardino. Il fondo è un paesaggio con un castello il quale trovasi su d'un monticello. Due torri sono scoperte; la terza ha una capanna sopra ella. Domandano 200 franchi d'oro. Non ho dubbio è lo stesso che descrisse il Boschini in S. Chiara. Sotto vi è un cartello che dice "OPUS IOANIS SPERANCIA 1441"». Dalla descrizione, che Da Schio corredeva di disegno, appare piuttosto chiaro che il cronista non si trovasse di fronte all'opera di Montagna. Il suo errore confermandosi nella grottesca soluzione cronologica.

⁹² A tal proposito si veda il saggio di Anna Miotti in *Il Vicentino tra Rivoluzione giacobina...*, 1989 ed i documenti ivi citati, nonché Anna Miotti, 1980-1981, p. 241 e sgg:

ASM, Studi P. M., b. 351, fasc a. *Specifiche dei quadri provenienti da Chiese e Corporazioni sopresse nel dipartimento del Bacchiglione scelti dai Delegati per le R. R. Gallerie e da spedirsi a Milano*, Vicenza, 1811, 3 agosto:

«Monastero dei Santi Chiara e Francesco di Vicenza. M. M. Francescane

Quadro rappresentante la Madonna con il Bambino in trono, S. Francesco e S. Benedetto di Speranza Vincenzo». ASVe, Direzione del demanio, Buste Edwards, Inventari, *Quadri. Elenco degli oggetti di Belle Arti scelti a disposizione di S.A.I. Eugenio Napoleone Vice Re d'Italia Principe di Venezia dalle provenienze del dipartimento di Brenta e da quelle del Bacchiglione, Tagliamento, Piave e Passeriano in ordine alle commissioni dell'Intendenza Generale dei Beni della Corona, dal D. Delegato Pietro Edwards sin a tutto Dicembre 1808*. Padova, 1809, 18 gennaio. BCPd, ms BP. XVI-1238.

ASMi, Studi P.M., b. 277, fasc. a, n. 1346, *Elenco delli Quadri e Pale riconosciute in preggio erano di ragione delle Corporazioni regolari e laicali del Dipartimento del Bacchiglione ora devoluti al Demanio del Dipartimento stesso in forza delle seguite avocazioni*. Vicenza, 1806, 6 ottobre.

ASVe, Statistica Demaniale, Reg. 51, *Provincia di Vicenza. Stato dei mobili: arredi sacri di scuole e fraglie, biblioteche e quadri conventi, scuole, monasteri, collegi*. Vicenza, 1817, 4 settembre.

permette di assicurare che la pala ora conservata a Brera sia ragionevolmente quella indicata da Boschini in Santa Chiara ed erroneamente attribuita allo Speranza, attribuzione con la quale essa giungeva nelle collezioni milanesi, prima della fortunata agnizione di Borenius a favore di Montagna.⁹³ È un dipinto che riflette con forza la dipendenza da Alvise, in questo caso rievocato nelle pieghe tubolari della veste di Bernardino - assai simile alla fisionomia dell'omonimo santo di Vivarini - nella posizione della Vergine e del Bambino, che oltre al Polittico di Montefiorentino (1476) ricordano anche qualche cosa di Bartolomeo Vivarini (fig. 67). L'impostazione prospettica del dipinto è ancora un po' incerta, le figure allungate dei santi assai simili a quelle che Alvise Vivarini aveva dipinto per San Francesco a Treviso (fig. 66), l'occhio è serrato nello spazio della sacra conversazione dalla tenda verde del fondo e dalla nicchia-trono della Vergine. Di Alvise Vivarini il dipinto serba le taglienti fisionomie delle figure, scolpite in volumi taglienti, denunciando il folgorante incontro nella tenda del fondo, nel muranese tesa in un interno, in Montagna aperta ancora sul cielo azzurro delle sue composizioni "veneziane". Sebbene l'intonazione vivariniana del dipinto lo assicuri con certezza a questo preciso periodo evolutivo di Montagna, posteriore al secondo soggiorno veneziano ma precedente al cantiere di San Bartolomeo, certa primordiale monumentalità della composizione, ben visibile nella ricercatezza del trono ornato da un classico *pecten*, traghetta il pittore verso nuove esperienze che, lasciato il passo all'infatuazione antonellesca e belliniana dei primi anni, torneranno a meditare quegli esempi con diversa consapevolezza.

A conclusione del primo lustro degli anni Ottanta, un documento, non sfuggito a Mantese, legava Bartolomeo Montagna alla confraternita vicentina di San Bernardino nel 1484. Esso riguarda una casa, posta dinanzi alla porta maggiore della chiesa di San Lorenzo, «apud sacratum S. Laurentii» appunto, data parzialmente a livello alla confraternita di S. Bernardino e S. Maria da Nicola Franchanzani, per dieci ducati all'anno. La confraternita, trovandosi nell'impossibilità di pagare il fitto annuo, nel marzo di quell'anno cedeva a Bartolomeo Montagna i due terzi della casa mantenendo la proprietà di un terzo.⁹⁴ Il primo

⁹³ Borenius, 1912, p. 18: «È senza dubbio identica a quella veduta dal Boschini in una cappella della chiesa di San Biagio a Vicenza; egli l'attribuisce a Benedetto Montagna, mentre è catalogata dalle autorità di Brera sotto il nome di Giovanni Speranza. Da parte mia non posso accettare né l'una né l'altra di queste attribuzioni, e penso che l'opera debba essere ascritta a Bartolomeo stesso».

⁹⁴ ASVi, *Notarile, Bongiovanni Dalla Costa*, 13 luglio 1466, 5 marzo 1484, citato in Giovanni Mantese, 1984, pp. 345-346: «Vincentie super platea magna in apotheca Baptiste de Magrade presentibus Zambaptista q. sepect. Doctoris Hieronimi de Gualdo [...] Cum sit quod alias nob. vir Nicola de Franchanzanis investiverit jure livelli propii egregios viros Christoforum q. Gregorii de Anzolellis [...] tamquam gastaldiones et accipientes nomine confraternitatis S. Bernardini de Vincentia ad Antonium q. Doffin de Clivone tamquam sindicum dicte fratulee de duobus terciis pro indiviso cum alio tercio cum dicta fratalea unius domus murate, cupate et solarate posite in civitate Vinc. In contracta s. Laurentii apud viam comunis de ante et de retro, apud sacratum ecclesie ab uno latere [...] solvendo annuatim de fictu jure livelli ducatos X [...] cumque sit quod dicta confraternitas sit impotens ad franchandum dicta duo tercia domus nisi cum maxima difficultate ed danno possit solvere dictos ducatos decem de fictu, et proinde convenerit cum mag. Bartholomeo Montagna pictore de sibi vendendo iura

aprile 1484 Bartolomeo pagava a Giacomo fu Francesco Gualdo duecento ducati «causam habenti cum Nicola Francanzano » per il completo affrancamento della casa.⁹⁵

1.5. Lorenzo da Bologna e Pierantonio degli Abati tra Vicenza e Padova

Dato l'occorrere del nome di Lorenzo da Bologna, il più rinomato architetto attivo a Vicenza, nel testamento di Gaspare Trissino, sarà opportuna una breve digressione intorno alla figura dell'*inzegniarius* il cui nome sembra intrecciarsi più di una volta con il cammino di Montagna. Fatta eccezione per la sua presenza nella rocca di Castel Poledrano (Bo) agli inizi degli anni Cinquanta, l'attività dell'architetto si svolgeva nel territorio veneto compreso tra Vicenza e Padova. *Habitator Padue* dal 1467, si ritrova a Vicenza una prima volta nel 1479, investito del possesso di un terreno in qualità di ingegnere del Duomo e nello stesso anno, l'8 novembre, impegnato a realizzare la sacrestia del convento «de Sancta Maria de Monte»⁹⁶. Nell'anno seguente il bolognese si accordava con Giacomo Valmarana per l'erezione di una casa in zona Santa Corona e si iscriveva il 29 settembre alla fraglia dei lapicidi berici.⁹⁷ Nel 1481 egli attendeva ai lavori per la cripta, anche detta cappella sotterranea, della chiesa di Santa Corona e per la cappella maggiore, occasione questa di un contenzioso con i religiosi.⁹⁸ A fare da *arbiter* per l'erezione della cappella maggiore era stato chiamato proprio Gaspare Trissino, coadiuvato dall'ingegnere comunale Tommaso Formenton e da Bernardino da Milano «viris expertis»; di quest'ultimo si dirà in seguito.⁹⁹

que habent in dicta duo tercia pro ducatis ducentis auri dandis, solvendis per dictum Bartholomeum infrascripto proprietario et ipsa confraternitatem franchare et liberare a dicto livello et a solutione fictus dictorum ducatorum X in anno aliud tertium spectans dicta confraternitati».

⁹⁵ Egli riceveva la proprietà di «una domo murata [...] in contracta S. Laurentii apud stratam publicam de ante apud sallam Scolle fraternitatis S. Bernardini de retro apud sacratum S. Laurentii». Ibidem.

⁹⁶ Per questi e seguenti dati documentari si confronti Zorzi, 1925, pp. 86 e sgg., nonché la sempre valida monografia compilata da Lorenzoni nel 1963.

⁹⁷ Si veda Domenico Bortolan, 1889, p. 81, *Statuto della fraglia. Matricola 1407-1540*: «1479 mensis novembris adì 8 sia noto como m. Lorenzo da Bologna muratore inzignero del domo di Vicenza si ha tolto a fare la sagrestia del convento de S. Maria de Monte-1480, die 29 septembris sub gastaldia magistris Blaxii muratoris q. Martini de burgo Pusterle magister Laurencius q. Simoni de Bononia murarius intravit per frataleam muratorum».

⁹⁸ L'opera prestata per due cappelle nella medesima chiesa ha generato qualche equivoco, già fugato da Zorzi (1926), tuttavia è bene ricordare che la prima cappella era stata concessa a Palmiero Sesso il 21 aprile 1482, mentre la *sotterranea* era giuspatronato della famiglia Valmarana dal 9 maggio 1481. I nomi di Lorenzo da Bologna e Gaspare Trissino si ritrovano più volte negli atti del notaio. Si veda Giovanni Mantese, 1964, III/2, pp. 963-966.

⁹⁹ Per quel che concerneva la cappella maggiore, il Trissino accusava l'architetto di aver fatto 24 pertiche più del dovuto, costruendo la coperta della chiesa al di sopra del volto, mentre la restante porzione di copertura era stata realizzata dall'ingegnere comunale Tommaso Formenton. La mancanza del volto all'ingresso della cappella e della *dealbatura capelle* induceva Gaspare a concedere ai frati sei marchetti di trattenuta, sui 206 ducati pattuiti, per ognuna delle duecento pertiche da imbiancare e tre ducati per il volto interno. Per un'armatura già realizzata da Lorenzo i frati avrebbero altresì dovuto rifondere l'architetto di dieci lire. I lavori della cripta invece procedevano dal maggio 1481, come indicano i pagamenti riportati da Zorzi, concludendosi nel 1482. A tal proposito la *Cronica ad Memoriam*: «1482. Nel detto anno in Vicenza nella Chiesa di Santa Corona fu fatto il volto della Confessione del Choro per meterli la Spina della Corona del Signore qual hebbe in

Dobbiamo pertanto immaginare che la consuetudine tra Gaspare Trissino e l'architetto avesse già origine a queste date, tanto più che già Zorzi notava la somiglianza tra la cappella del Santissimo costruita per Gaspare e la pressoché contemporanea cappella Barbaran in Santa Corona.¹⁰⁰ Ancora al 1481 Magrini faceva risalire i lavori per il Palazzo Porto, secondo un assunto, poi accettato dall'opinione critica sino alla recente conferma fornita dalle ricerche di Manuela Morresi, che alla nobile famiglia legava Lorenzo anche grazie ad un patto tra Giovanni Porto e l'architetto emiliano per la costruzione di un *certum vultum* il 21 novembre 1486.¹⁰¹ Scorgiamo pertanto Lorenzo a più riprese legato a nomi importanti della nobiltà vicentina, i Porto, i Barbaran, i Trissino, i Valmarana, per i quali inoltre recenti ricerche di Luca Clerici ricordavano alcuni fabbricati realizzati presso l'ospedale di Bolzano Vicentino già nel 1479.¹⁰² Attendendo contemporaneamente ad una cappella per l'ospedale dei Proti presso la chiesa di San Fermo a Verona e al cantiere per Giovanni Porto, nel biennio 1486-1488 l'architetto probabilmente dava inizio anche ai lavori per il Palazzo Thiene (del 1489).¹⁰³ Il rapporto presunto tra l'opera di Lorenzo da Bologna e la pittura di Bartolomeo è stato più volte indicato dalla storia critica, tanto da meritare un breve approfondimento. Lo stile del bolognese non assume tratti connotanti, né basterebbe un supposto soggiorno mantovano, foriero di stimolanti contatti albertiani, a spiegarne l'evoluzione professionale.¹⁰⁴ Tuttavia possiamo riscontrare, a Vicenza più che nelle successive opere padovane, una discreta propensione per la citazione antiquaria. Quale ne sia l'autore, si osservi ad esempio il particolare interessante delle arpie nel portale di Palazzo Porto-Breganze, la cui somiglianza con analoghi motivi antiquari scelti da Montagna è illuminante. È tuttavia impensabile, a prescindere dalla labile prova fornita da alcuni particolari archeologici, che il pittore e l'architetto emiliano non si siano incontrati sui ponteggi delle erigende chiese vicentine. A tal proposito si potrebbe citare la proposta di Lorenzoni d'accogliere l'iscrizione al catalogo dell'architetto della chiesa di San Rocco, per la quale Lorenzo si sarebbe impegnato il 5 ottobre 1479, «in burgo Portenove intus in monasterio S. Rochi noviter incepti in loco refertori», secondo un documento già pubblicato

testa, fo fata a spese di quelli da Valmarana». Il lavoro non era destinato a durare a lungo se già nel 1489 la si doveva demolire e ricostruire da capo. Si veda Bortolan, 1889.

¹⁰⁰ Per questa cappella si veda Bortolan, nonché il documento di concessione in ASVi, Nicolò Ferretto, 15 maggio 1482, riportato da Zorzi, 1925, pp. 89-90.

¹⁰¹ Manuela Morresi, 1990; 1991.

¹⁰² Luca Clerici, 2001.

¹⁰³ Si faccia riferimento a Franco Barbieri, *La "Domus nova" di Ludovico Thiene*, in *Palazzo Thiene a Vicenza*, 2007, pp. 17-35, in part. p. 20, n. 6. Già citato in Zorzi, 1925, p. 95. Un atto notarile certifica la presenza *in domo spectabilis Ludovici de Thieneis* dei maestri Lorenzo da Bologna e Tommaso fu Bartolomeo da Lugano. Documento originale in ASVi, *Notarile*, Felice Caltran.

¹⁰⁴ Comparando in casa di Giacomo di Marco Thiene nel 1488, Lorenzo è detto infatti «de Mantua habitatore Vincentie».

da Zorzi.¹⁰⁵ Come noto la chiesa fu realizzata nel 1485, mentre dovettero passare alcuni anni prima che Montagna venisse incaricato d'eseguire, per l'edificio alghense, il *Cristo passo tra i santi Sebastiano e Rocco* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (fig. 339; cat. 78). Più utile, ai fini della nostra ricerca, l'attribuzione a Lorenzo da Bologna da parte di Fasolo del chiostro di San Bartolomeo: « [...] una data intorno al 1480 è confermata anche dai peducci simili a quelli della parte più antica di palazzo Thiene e a quelli del sottocoro di S. Corona ecc. Né mancano ivi richiami (nei cotti e, più, nei capitelli) al chiostro di S. Giovanni di Verdara di Padova, di Lorenzo da Bologna. Lo Zorzi dice il chiostro vicentino di Lorenzo da Bologna: e del 1486».¹⁰⁶ Sin a queste date purtroppo i contatti, sebbene con alto tasso di probabilità, restano supposizioni in attesa di documenti che attestino l'effettiva consuetudine tra i due artisti. Tuttavia, come si dirà oltre, la prima occupazione alla quale Lorenzo attendeva, una volta rientrato a Padova nel 1490-1491, fu il chiostro del monastero di San Giovanni da Verdara, come noto assai legato a quello vicentino di San Bartolomeo (figg. 83-84). Inoltre, un documento citato da Zorzi il 21 agosto 1487 registrava alcuni lavori realizzati per Gio Maria Gasparini di Velo,¹⁰⁷ per la cui controversia l'architetto emiliano si registrava presente proprio nel monastero di San Bartolomeo. Il documento, pur non essendo prova effettiva della sua attività, ne circoscrive la presenza all'interno di un cantiere troppo importante perché l'architetto non ve ne prendesse almeno a qualche titolo parte. Lorenzo e Gio Maria Velo, il mese precedente, discutevano «occasione certe fabrice ut dicitur facte per ipsum magistrum Laurentium».¹⁰⁸ È altresì vero che il Velo, come dimostrano le ricerche di Zaupa,

¹⁰⁵ Giangiorgio Zorzi, 1925.

¹⁰⁶ Si veda Peronato, *La chiesa di San Pietro Apostolo...*, 1934, p. 32: «Ma l'importanza di queste terracotte è aumentata, in Vicenza, dalla loro rarità: presso di noi tale industria fu soffocata dalla decorazione di scultura in pietra tenera dei Berici, e per questo non si elevò mai a grande espressione artistica. Infatti, se noi cerchiamo nella nostra città, oltre ai lavori già citati non troviamo che l'arco dell'ex- palazzo Trissino di Contrà Riale e il fregio di una casetta a Porta Nuova, tutte opere della prima metà del '400: alla seconda metà risalgono le eleganti cornici dell'abside nella Cappella del SS. al Duomo e nel transetto di S. Corona ed inoltre gli archi del vecchio chiostro dell'Ospedale a San Bortolo, eseguiti su disegni di Lorenzo da Bologna, che aveva portato con sé i motivi cari alla sua patria». Lorenzoni, 1963, pp. 33-34.

¹⁰⁷ Vicenza, nel monastero di San Bartolomeo in borgo Pusterla. Il priore del monastero, Gabriele da Vicenza, è eletto arbitro nella controversia tra Gio Maria figlio di Gasparino di Velo e «Magistrum Laurencium de Bononia ingegnerium [...] pro certis operibus seu laboreris factis et acceptis ad faciendum per dictum Magistrum Laurencium suprascripto Io. Marie». Presente «magistro Ioanne muratore q. Mathei pergamensis habitatore et commorante in dicto monasterio Sancti Bartholomei», a dimostrazione di come progredissero in quel torno d'anni i lavori per il monastero. ASVi, *Notarile*, Gio Pietro Revese, 21 agosto 1487. Si aggiungeva infatti la presenza nel 1486 in «factoria monasterij sancti Brtholomei extra moenia civitatis Vincentiae» di Pietro Bonvicini da Milano muratore, abitante nel detto monastero, accanto a quello stesso Giovanni di Matteo muratore presente alla controversia Velo. ASVi, *Notarile*, Gregorio Ferro, b. 5291, 24 luglio 1486; citato da Zaupa, 1998, p. 55; Zorzi, 1925, p. 98.

¹⁰⁸ Se è vero che i Velo, accanto agli Arnaldi, possedevano il patronato di una cappella nella chiesa di San Bartolomeo, non mi sembra ipotizzabile il successivo ragionamento di Zaupa che identificava nella controversia un motivo di relazione con l'opera di Montagna raffigurante *Madonna con Bambino tra le sante Monica e Maddalena*. Il dipinto, come noto da riproduzioni fotografiche di primo Novecento, recava sulla cornice lo stemma Velo. Tuttavia in questo dovrà interpretarsi un errore al momento del trasferimento delle opere presso il Museo Civico. Il fraintendimento nasceva dalla prossimità delle due cappelle nonché dal fatto, probabilmente,

era impegnato in una fervida attività edilizia, ma la presenza in San Bartolomeo di Lorenzo, per quanto egli potesse essere impegnato su altri fronti, andrà comunque meditata.¹⁰⁹ In tal senso confermando la paternità del chiostro, già avanzata anche da Barbieri sulla base di affinità stilistiche con l'esemplare certo del primo chiostro a Verdara.¹¹⁰ Alla metà degli anni Ottanta, dopo circa un decennio di impegni presso alcune tra le più importanti famiglie vicentine, la carriera di Lorenzo si incrociava con quella del *magister perspective* Pierantonio degli Abati, la cui presenza proprio nel cantiere di San Bartolomeo si attestava con certezza il 7 dicembre 1487 ed il 14 aprile dell'anno successivo,¹¹¹ Il maestro di tarsia si scopre impegnato nella realizzazione del coro della chiesa accanto all'aiutante Bernardino di Matteo da Ronchi *intayatore lignaminum*, con il quale egli aveva già collaborato in San Francesco a Treviso, per l'esecuzione del coro con scene dell'Antico e Nuovo Testamento.¹¹² Per queste scene forse, come accadde nella successiva commissione per Monte Berico, egli poté servirsi di qualche idea montagnesca. Risaliva infatti all'ottobre del 1484 l'impegno di Pierantonio con i servi di Monte Berico per la realizzazione di ventiquattro *spaliras* (fig. 74) nel coro della chiesa «secundum desegnum ibi ostensum cum certa remotione ex eo facienda per egregium artis pictorie Bartholomeum q. Anthonii ab Urciis novis civem Vincentie a lateribus ipsius designi», vale a dire secondo un disegno corretto da Montagna *a lateribus* e non, come comunemente inteso da buona parte della critica, realizzato interamente dal pittore.¹¹³

che gli Arnaldi succedessero ai Pagello in linea genealogica. Per la questione si veda ASVi, *Notarile*, Alvise Magrè, b. 5197, 14 luglio 1487. Nonché Zaupa, 1998, p. 54.

¹⁰⁹ Zaupa, 1998, pp. 56-62.

¹¹⁰ Franco Barbieri, 1981, p. 21.

¹¹¹ Documenti resi noti da Antonella Rattin, 1992-1993, p. 7. ASVi, *Notarile*, Pietro Revese, alle date 7 dicembre 1487; 14 aprile 1488. Sull'artista modenese: Pier Luigi Bagatin, 1987; Massimo Ferretti, *I maestri della prospettiva*, in *Storia dell'arte Italiana...*, 1982, pp. 496-510; A. Ghidiglia Quintavalle, *Abati Pietro Antonio...*, 1960, pp. 26-27; Alberta De Nicolò Salmaso, *Pietro Antonio Degli Abati*, 1990, II, p. 729. Rattin, 1992-1993. Lavorando in gioventù nell'ambito della bottega dei Canozzi da Lendinara, Pierantonio dovette recarsi anche a Roma, come testimonierebbero i documenti recuperati da Bertolotti, *Artisti modenesi, parmensi...*, 1882, p. 80. La reputazione derivatane dovette procacciargli nel 1471 la stima dei lavori eseguiti nel *solaro* di San Marco a Firenze. Si veda Danieli, 1997, n. 42.

¹¹² Si veda Antonella Rattin, 1993. Si veda inoltre Bagatin, 1987, 185. ASTv, *San Francesco di Treviso*, reg. entrate e spese 1483-1485, c. 86, 87v, 94v, 102; ASTv, *Notarile*, Bartolomeo Bosso, b. 287, c. 71 (31 maggio 1484) e c. 78. Si veda inoltre Antonio Sartori, 1983, pp. 269-270. L'esecutore dell'opera era ricordato in un'iscrizione in marmo posta all'ingresso del coro: «ASAROTICA SEDILIA IPSI ZENODORO INVIDIOSA PETRUS ANTONIUS MUTINENSIS COMPEGIT» citata in Burchelati, *Commentariorum*, 1616, p. 172. Non per nulla nel documento di commissione per le spalliere di Monte Berico Pierantonio è detto «habitor Tarvisii». Vedi la nota successiva. Qui l'incombenza nel 1485 del monumento sepolcrale del vescovo Giovanni, affidato a Pietro Lombardo, presente Pierantonio ed esecutori testamentari il decano della Cattedrale Pileo Onigo e il gastaldo della scuola di Santa Maria dei Battuti, Agostino Onigo. Si veda Biscaro, 1897, p. 143, 151. I lavori trevigiani si conclusero nel 1486. Qualche anno prima Pierantonio era già al lavoro per i frati del Santo a Padova. Si veda Sartori, 1976, pp. 82-83; e Baldissin- Mollì, 1999, pp. 785-790.

¹¹³ Si veda il documento in Zorzi, 1925, pp. 165-166; riportato in Aristide Dani, 1965 p. 19. ASVi, *Notarile*, Taddeo D'Ascoli, b. 36, 4 ottobre 1484, minute. Si confronti documento in Appendice. Pierantonio doveva occuparsi delle sole spalliere, non dell'intera opera di carpenteria, per la quale i frati avevano interpellato infatti sin dal 1481 un certo marangon mantovano Giacomo Fontana ed il maestro lombardo Luca da Como. Si tenga presente in via di ipotesi -giusta l'osservazione di Bagatin (1987, p.186) - che la riduzione delle spalliere doveva originare forse dalla necessità di inserire all'interno un'opera dello stesso Montagna. Si veda Rumor, 1911, p.

Ancora «habitor Tarvisii» nel 1484, Pierantonio era destinato ad incrociare più di una volta il proprio destino professionale con quello di Lorenzo da Bologna e di Bartolomeo Montagna in una sorta di atelier del quale i tre artisti, per ottemperare a più di una prestigiosa commissione, sembravano ricoprire i ruoli fondamentali di architetto, mobiliere e pittore. Il 6 luglio 1489 Lorenzo si trovava ancora a Vicenza, anche se una lettera del 18 giugno di quell'anno, pubblicata da Urbani de Gheltof, ricordava una raccomandazione da parte del vescovo di Padova Pietro Barozzi per la realizzazione della propria cappella nel palazzo vescovile.¹¹⁴ Il rapporto tra i due, che si farà più stretto gli anni seguenti, suggerisce forse un certo ruolo del vescovo per l'attività padovana di Lorenzo. L'anno successivo l'architetto emiliano fu sicuramente a Padova, impegnato nella prima commissione certa presso il monastero di san Giovanni di Verdara, dove, nel frattempo, Pierantonio era già all'opera nel 1487 per i lavori di tarsia del refettorio.¹¹⁵ Il 18 febbraio 1491 il degli Abati si impegnava per la realizzazione degli arredi di capitolo («li banchi da sentare») e sacrestia, alla presenza di Lorenzo *murarius quondam ser Simonis de Bononia*,¹¹⁶ che a sua volta doveva

230, 279-281. Nel 1487 Pierantonio compiva i dossali per il coro del Santuario, dove rimasero sino al 1824 allorché si diede inizio alla costruzione del campanile, a causa della quale fu necessaria la demolizione di coro e sacrestia quattrocentesca realizzati prima del 1480 da Lorenzo da Bologna. Aristide Dani, 1965, p. 14. Delle spalliere si conservano attualmente sette pannelli, sei dei quali inseriti nei riquadri inferiori degli armadi della sacrestia nuova della chiesa, l'ultimo conservato presso il Museo Horne di Firenze. Più di recente in Luca Trevisan, *Tarsie Lignee del Rinascimento in Italia*, 2011, pp. 81-101.

¹¹⁴ Urbani de Gheltof, 1883, p. 14, 26, n. 19. Già Lorenzoni (1963, p. 47, n. 99) diffidava dell'attendibilità dello studioso. Si tenga presente, come si dirà più avanti parlando degli affreschi padovani di Bartolomeo Montagna, che la cappellina dell'episcopio doveva essere conclusa circa nel 1494, quando Jacopo da Montagnana metteva mano alla decorazione ad affresco.

¹¹⁵ Documento in Mario Universo, in *Padova Basiliche e Chiese...*, 1975, pp. 269-270: «tutti li banchi cum le sue spalere e sotopie cornisado e compido con tuti li soi hornamenti secondo lo schizo [...] et le cornise sia obligato affare de noxe over de larese come aparera a nuj. Et oltra questo sia obligato a far un pulpito over lezilo secundo lo schizo fato in queto foio in cinque facie cum li campi over facie fate de prospetiva [...] Item sia obligato a far la porta de legname de nose sovasada etarsiada che sia conveniente a lo altro lavoro [...]. Item far li telari de vedriate de dito reffetorio». Si tenga tuttavia presente che la commissione doveva precedere di qualche tempo, poiché in una nota apposta al contratto del 5 ottobre 1487 si accenna a precedenti patti intercorsi tra Pierantonio e il priore Arcangelo da Vicenza. Divenuto priore Isaia d'Este (1486-1488) si chiedeva al degli Abati di «desfare quello è fato dove bisognerà et refarlo».

¹¹⁶ Urbani de Gheltof, 1894; P. Sambin, 1955-1956; Lorenzoni, 1963; Rampazzo, 1979; Universo, 1975; Danieli, 1997. Precisava che Pierantonio aveva ricevuto ordini per l'arredo della libreria, per i bancali e le spalliere del Refettorio dovendo, a lavoro già avviato, apportare delle modifiche già il 5 ottobre del 1487, probabilmente per soddisfare le esigenze del nuovo priore. In occasione della commissione del 1491 compare, a fianco di Pierantonio e Lorenzo da Bologna, il nome di un Bartolomeo da Vicenza quondam Antonii:

«1491 febbraio 19, Padova MIIII LXXXI^o, indicione VIII, die sabbati XVIII mensis february, Padue in camera foresterie a parte inferiori monasterii Sancti Iohannis de Viridario versus viridarium.

Reverendus in Christo pater dominus don Archangelus de Vicentia prior dicti monasterii [...].

Testes: venerabilis dominus donus Candidus de Vercellis vicarius dicti monasterii, magister Laurentius murarius quondam ser Simonis de Bononia habitator Padue in contrata Heremitarum Sancte Marie Magdalene, magister Lucas lapicida quondam ser Gregorii de Flumine habitator Padue in contrata Sancti Leonardi, ser Bartolomeus de Vicentia quondam ser Antonii oblatum monasterii predicti».

Un rapido controllo in Archivio di Stato ha permesso di fugare ogni dubbio circa l'identificazione di tale Bartolomeo da Vicenza q. Antonii, la cui omonimia con il nostro avrebbe potuto condurre a facili fraintendimenti. Il suddetto Bartolomeo compare citato nel documento con il solo titolo di *ser*, quando entrambi gli artisti sono detti *magister*. Conviene dunque concordare con Danieli, 1997, pp. 248-249 ed identificare il ser

essere impegnato alla costruzione del loggiato superiore del chiostro doppio nel monastero di San Giovanni, dove un atto notarile l'aveva registrato già nel 1476.¹¹⁷ Una lettera, inviata da Pierantonio al priore di San Giovanni di Verdara in data 3 ottobre 1492, ci informa dell'improvvisa battuta d'arresto di sei anni subita dai lavori del Refettorio, della Libreria e del Capitolo, tramutatasi in grande danno economico per il degli Abati.¹¹⁸ Nel 1496 si dava inizio alla costruzione del chiostro grande di San Giovanni di Verdara e nel documento, del 16 settembre, si legge l'impegno da parte di Lorenzo e Pierantonio a «facere totum inlaustrum magnum cum suis fundamentis ubi necesse erit».¹¹⁹ Danieli, notava come i frati avessero imposto anche in questo caso dei cambiamenti, dato che la commissione per il chiostro grande doveva essere pervenuta a Lorenzo già in una data precedente al luglio del 1490.¹²⁰ Una lettura rapida del documento del 1496 ci permette di sapere che gli archi delle quattordici crociere erano decorati con «una gornise al'antiga chon foxaroli, altre a ostri», non dissimile dunque da quella approntata per il chiostro di San Bartolomeo a Vicenza.

È abbastanza sicuro dunque che i due artisti fossero legati da un saldo sodalizio professionale, che ci appare ancora più chiaro dalle parole del documento del 16 settembre 1496, nel quale si legge: «Jtem pacto quod predicti m.^r Petrus Antonius et m.^r Laurentius

Bartolomeus con un Bartolomeo Veronese già aiuto di Lorenzo. ASPd, *Notarile*, Conchelle Francesco, b. 1573, cc 511-512.

¹¹⁷ Erice Rigoni, 1955, ASPd, *Notarile*, b. 1572, c. 337. È stato suggerito che la sua presenza in date così alte vada legata ai lavori per la costruzione della libreria di Verdara. A favore di questa ipotesi Antonio Barzon, 1946, p. 14; Rigoni, 1955; Tosetti Grandi-Galiazzo, 1995, pp. 191-196. Lorenzoni, 1963, p. 39 tuttavia aveva già escluso la mano dell'architetto per la libreria, attribuendola a Pierantonio degli Abati. Contrario alla paternità di Lorenzo era anche Giuseppe Danieli, 1997, n.26. Ma il primo a dare notizia dell'impegno del 1490 era Urbani de Gheltof, 1894, p. 123. Per contratto il bolognese si impegnava a voltare gli archi del chiostro superiore, a realizzare il cornicione ed i tondi in terracotta. L'unificazione dei quattro lati del chiostro, inizialmente non voltati su ogni lato, seguiva di qualche tempo, affidata per volere dei frati a Giacomo da Caravaggio. Si veda Danieli. Già Urbani dava notizia dell'inizio dei lavori per il chiostro nei quali saranno impegnati i tagliapietra Luca da Fiume, Giuliano del fu Bono e Giacomo del fu Girolamo da Porlezza. Si veda, ASPd, *Corporazioni religiose*, San Giovanni da Verdara, 64, f. 77r.

¹¹⁸ ASPd, *Corporazioni religiose soppresse*, San Giovanni di Verdara, b. 21, c. 50. Come noto lo stato di continuo indebitamento dell'artista, per il quale restavano bloccati i pagamenti di questi e precedenti lavori, sarà così grave da costringere i figli a rinunciare alla *damnosa* eredità paterna. Bagatin, 1987, p. 199.

¹¹⁹ Si veda Erice Rigoni, 1933-1934, doc I-IV. ASPd, *Notarile*, Conte da San Vito, cc. 246; 247; 307; 319. Danieli, 1997, doc. I, notava come i frati avessero imposto anche in questo caso dei cambiamenti, dato che la commissione per il chiostro grande doveva essere pervenuta a Lorenzo già in una data precedente al luglio del 1490 (si veda la nota successiva). Significativo un documento, forse relativo a Pierantonio e Lorenzo, che Danieli riferiva ad un momento precedente il 1490, nel quale i due artisti lamentano alcune inadempienze occorse al momento dei lavori del chiostro nuovo, la cui commissione giungeva ai due artisti ufficialmente nel 1496. La decorazione doveva essere simile a quella prevista nel chiostro superiore o in quello vicentino di San Bartolomeo.

¹²⁰ L'informazione si deduceva in primis dagli studi di De Gheltoff, 1894, p. 12, il quale non forniva riprova documentaria. La notizia è in seguito accettata dalla critica sino all'articolo di Danieli, 1997. Si veda anche Rampazzo, p. 162. Secondo il contratto Lorenzo avrebbe dovuto realizzare gli archi del chiostro *de sopra*, fare il cornicione ed i tondi di terracotta, predisponendo anche i materiali necessari alle coperture. Una successiva indicazione del priore Arcangelo da Vicenza obbligava Giacomo da Caravaggio a voltare anche il lato del chiostro dalla parte della libreria, inizialmente escluso dal sistema di erezione delle volte. L'ulteriore richiesta di coprire con i coppi l'erigenda struttura aggiuntiva ci fa capire come in pochi mesi (da luglio a settembre 1490) fosse intervenuta la necessità da parte dei monaci di unificare i quattro lati del chiostro superiore con il medesimo sistema di volte e coperture. Per un'ipotesi ricostruttiva si veda Danieli, 1997.

teneantur semper unus ipsorum stare super laborerio ultrascripto faciendo». Piacerebbe inoltre credere alla tradizione critica propensa, in maniera un po' subdola, a ritenere di mano del degli Abati anche le tarsie lignee di Santa Corona a Vicenza, il che fornirebbe ulteriore riprova al tandem artistico Lorenzo- Pierantonio.¹²¹ Certamente attribuibili alla mano di Pierantonio sono invece le tarsie lignee di San Bartolomeo, trasportate nel 1833 nella chiesa del Santuario di Monte Berico e lì riadattate al coro attuale. L'attribuzione al modenese, sostenuta da Ferretti, è stata comprovata dalle ricerche di Rattin.¹²²

Una certa tradizione critica stabiliva per Pierantonio anche la professione di architetto, rivendicandogli l'autonomia nella costruzione della Loggia del Consiglio di Padova,¹²³ e tuttavia bisognerà prestare una certa attenzione alla seppur labile fazione incline ad attribuire a Pierantonio anche l'attività di frescante. Alcuni interventi seicenteschi rendono piuttosto difficoltosa la lettura delle immagini pittoriche che decoravano gli ambienti della biblioteca di San Giovanni di Verdara, conservatesi negli esemplari quattroceschi in due registri, il primo ospitante *Uomini illustri* (fig. 75) ed un secondo dove trovano posto, entro clipei di terracotta, figure di *Virtù* circondate da elementi decorativi che taluno ha voluto indicare come lombardi. La decorazione della biblioteca di San Giovanni di Verdara a Padova, ora cappella dell'ex Ospedale Militare, fu rinvenuta sotto scialbo nel secondo dopoguerra. Nulla di quel che vi appare affrescato è certamente riferibile alla mano del Montagna o a quella di Pierantonio degli Abati, sebbene almeno l'impostazione generale della composizione si debba alla mano del modenese il quale, lo confermano i documenti, si trovava per l'appunto a Padova il 14 giugno 1488 comparso nell'atto notarile già menzionato quale *habitor Vincentie*.¹²⁴ Ed è infatti nella *Sagrestia magna nova non completa* di

¹²¹ Per quel che concerne il coro di Santa Corona, Bagatin (1987, p. 189) informa che nel 1482 Palmerio Sesso si impegnava a realizzare per la chiesa «chorum et sedes ipsius necessarias». La nota era già in Arslan, 1956, p. 70. Gli studi di Mario Saccardo, 1976, pp. 169-170 stabilivano la labilità dell'informazione, anche se la somiglianza di alcune tarsie - in particolare la n. 21 di S. Corona e la n. 12 in S. Bartolomeo- fanno immaginare che le due opere si possano riferire quantomeno alla «sufficientemente larga» bottega di Pierantonio. Ferretti, 1982, p. 509; Luca Trevisan, 2011, p. 101.

¹²² L'attribuzione a Pierantonio ebbe una relativa fortuna critica, sostenuta da Ferretti, 1982, p. 509, non era nemmeno accennata nella guida di Barbieri-Cevese-Magagnato, 1953, p. 378 né in Arslan, 1956, pp. 184-185. Pierantonio degli Abati si trovava invece, come detto, in San Bartolomeo alle date 7 dicembre 1487 e 14 aprile 1488. Ricompare in questa occasione l'aiutante Bernardino da Vicenza, già incontrato a Treviso. La scoperta archivistica era di Rattin, 1992-1993. ASVi, Not. Pietro Revese, alla data.

¹²³ Lazzarini, *Un architetto padovano del Rinascimento*, in «Bollettino del museo civico di Padova», 1-2, 1902. E si tenga presente il documento rintracciato da Danieli (1997, n. 41) nel quale Pierantonio è detto *ingeniarus*, ASPd, *Notarile*, b. 1935, c. 316r. Si veda inoltre Maffei, *La loggia del consiglio di Padova. La ricostruzione della sede del Consiglio della Comunità (1491-1535)*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», LXXXIII, 1994, pp. 80-102. A testimonianza della poliedrica attività di Pierantonio, si aggiungeva il compito di preparare un disegno per le decorazioni in pietra di Nanto delle cornici e della porta d'ingresso e delle due finestre laterali della sala del capitolo in San Giovanni di Verdara. Se ne ha notizia in Danieli, 1997, n. 50. ASPd, *Corporazioni religiose soppresse*, San Giovanni di Verdara, b. 64, c. 76r.

¹²⁴ ASPd, *Notarile*, Francesco Conchelle, b. 1576, c. 636r. A Padova, nel monastero di San Giovanni di Verdara «in sacristia magna nova non completa presentibus magistro Petro Antonio artis perspective quondam

San Giovanni da Verdara che egli si ritrova a fianco del miniatore Benedetto Bordon e del pittore Bartolomeo Montagna. La notizia di per sé non stupisce, poiché sappiamo che Pierantonio era impegnato per il chiostro un paio di anni più tardi e, contestualmente, il lavoro commissionatogli per il refettorio di Verdara aveva subito un'improvvisa battuta d'arresto, lasciando all'intarsiatore la possibilità di attendere agli affreschi della biblioteca. La consuetudine dell'intarsiatore e della sua famiglia con Verdara -nel medesimo anno anche il figlio di Pierantonio, Paolo, compariva nel monastero padovano- ha più di una volta suggerito di individuare in quell'ambito gli autori degli affreschi. La biblioteca, ora ridotta a cappella dell'Ospedale Militare, è costituita da un vasto vano rettangolare, dalle pareti ritmate da archi alternati a finestre, chiusi dai pilastri che reggono le volte e sormontati da occhi rotondi. Come notava già Fiocco, l'impianto generale è di robusta impostazione quattrocentesca, al contrario di quanto osservabile nel portale della biblioteca, di gusto invece lombardo cinquecentesco. In effetti il lessico dispiegato nel portale, inquadrato all'esterno da pilastri decorati a candelabra sui quali poggiano bellissimi capitelli a motivi mitologici e vegetali, a loro volta reggenti trabeazione ed arco finemente decorati, presenta interessanti caratteri, sembrerebbe avvicinarne l'autore ad una cultura non solo veneta.¹²⁵ L'aula della biblioteca era affrescata da tre cicli di figure che rappresentavano soggetti religiosi nel soffitto, figure allegoriche femminili nei vani degli oculi chiusi e personaggi di studio nell'ampio spazio che si alterna alle finestre maggiori. Sulla parete nord, nei vani chiusi degli oculi, ricomparvero sotto scialbo affreschi delle Virtù teologali e cardinali, negli oculi a sud le sei arti liberali. Nella serie di notevoli riquadri riguardanti figure di *Uomini illustri*, solo cinque delle otto rappresentazioni possono dirsi attribuibili ad una mano quattrocentesca, essendo stata la fascia della parete sinistra completamente rimaneggiata nel Seicento. In effetti questi "lettori", inquadrati da arcate decorate a rosette, rapiti dalla lettura nei loro studi ricchi di testi antichi, non sono privi di fascino. Le nicchie che accolgono i dottori intenti alla loro lettura, strette in una cornice in cotto e pietra decorata nuovamente con il consueto motivo a candelabra, sono separate come già accennato da pilastri che

magistri Pauli de Mutina habitatore Vicencie in burgo Pusterle, magistro Bartholomeo dicto Montagna pictore quondam ser Antonii de Briscia presenti aliter cive et habitatore Vicencie in contrata S. Laurentii, magistro Benedicto admitatore quondam ser Baldasaris Bordini de contrata Pontis Thadorum Padue». Si veda anche Fiocco, 1956¹, p. 252.

¹²⁵ Antonio Barzon, 1946, p. 15-16. Il portale interno è invece affrescato e presenta, con sovrabbondanza di motivi decorativi, la consueta candelabra ad ornare le lesene, ai lati della quale da una parte compaiono motivi di uccelli marini, delfini e tartarughe e sul piatto una testina, dall'altra parte invece uccelli, ancora animali marini e sul piatto due figure di sirene. I due capitelli sono costituiti da un bucranio stilizzato. Il fregio presenta putti e animali fantastici, mentre nel mezzo e alle due estremità si leggono i motti «Genitrix Virgo», «Gaudium tulit», cui forse corrispondeva la scritta perduta: «Universo orbi». Cornice e arco sono riccamente ornati da ovuli, dentelli e motivi vegetali, mentre all'interno dell'arco, affiancato da due vasi decorati e sormontato da un putto reggente due cornucopie, compare una figura della Vergine col Bambino. Si veda anche Fiocco, 1956.

reggono i peducci delle volte, ed i capitelli di questi pilastri danno l'illusione di reggere una trabeazione dipinta. Nello spazio creato tra questa e la cornice della nicchia trovano posto dei tondi decorati a finto marmo. All'interno dello studio lo spazio fortemente scorciato si dilata a dismisura verso il punto di fuga, obbedendo sostanzialmente ad una logica di tipo quattrocentesco, ma donando alla composizione un'insolita "ebbrezza prospettica".¹²⁶ Emblematica la figura del lettore, intento a sfogliare un grande libro dopo aver deposto la propria raffinatissima mitria, poggiato all'elegantissimo bracciolo della propria sedia (fig. 75). I libri sistemati sullo scrittoio creano lo spazio indirizzando lo sguardo verso l'architettura che si finge concludere lo sfondo della nicchia, la quale consiste per l'appunto in un sistema d'arcate, sovrastato da una cornice ad oculi ancora una volta decorati a rosette, reggente a sua volta una balaustra. In questo brano più che negli altri si noterebbe l'accesa ricerca di tridimensionalità individuata dal Lucco, così come si potrebbe riscontrare analoga volontà di ricercare credibilità prospettica nei tondi che accolgono le figure di Virtù della porzione superiore della parete. L'attitudine di prospettico e intarsiatore di Pierantonio ne consigliò a Giuseppe Fiocco l'attribuzione, per altro supportata dalle indubbie qualità tarsive della figura, ma l'evidente carattere non veneto della decorazione portò lo studioso a cercare nel linguaggio emiliano del degli Abati una possibile spiegazione, ricorrendo in questo al forse fuorviante richiamo a Melozzo da Forlì.¹²⁷ Purtuttavia quel che ne emerge è la figura di un artista il cui legame con la cultura prospettica quattrocentesca, al limite dell'ortodossia, sembra scosso in un dato momento da una nuova ventata prospettica. Una novità che l'artista di Verdara, che ormai incliniamo a riconoscere nel degli Abati, non era ancora in grado di capire a fondo, limitandosi a riproporne alcuni aspetti esteriori. Solo in base a simili presupposti diviene comprensibile la proposta attribuzione dei *Viri illustres* alla bottega di Bartolomeo Montagna, avanzata in maniera dubitativa, ma non condivisibile, da Mauro Lucco trent'anni fa, in un momento d'abbrivio per gli studi dei riflessi lombardi in territorio veneto.¹²⁸ In effetti la decorazione di più di un riquadro, ma in particolare di quello con il

¹²⁶ L'espressione calzante è di Mauro Lucco, *Riflessi lombardi nel Veneto (un abbozzo di ricerca sui precedenti culturali del Lotto)*, in *Lorenzo Lotto a Treviso*, 1980, p. 36.

¹²⁷ Giuseppe Fiocco, 1956: «Non appaiono evidentemente come cose venete, ma emiliane, in cui il seme padovano del Mantegna ha prodotto frutti nuovi, che fanno pensare a Melozzo da Forlì [...] che rivelano una considerazione accanita e una predilezione, proprie appunto dello stipettaio e del mobiliere consumato».

¹²⁸ Mauro Lucco, *Riflessi lombardi nel Veneto (un abbozzo di ricerca sui precedenti culturali del Lotto)*, in *Lorenzo Lotto a Treviso*, 1980, p. 36-37: «Nulla, infatti, è sicuramente riferibile alla mano del Montagna, né a quella del Degli Abati, secondo quanto di lui è noto, anche se non sembra dubbio che proprio Bartolomeo dovesse esserne l'ispiratore (e, fors'anche, l'esecutore dei cartoni) dell'impresa. Ciò che più conta, tuttavia è che quella decorazione non parla il vicentino del Montagna o l'emiliano di Pierantonio, ma il più schietto linguaggio di Lombardia». In quest'occasione Lucco accostava gli affreschi di Verdara al lacerto ormai consueto con *Decollazione di San Paolo* dipinto per la cappella Porto in San Lorenzo a Vicenza. Riferito al Marescalco, il pallido affresco vanta anche ascrizioni montagnesche (Erika Crosara, 2007-2008) ma è, a nostro modo di vedere, ugualmente riferibile ad una cultura genericamente mantegnesca più che alla ventata lombarda.

vescovo, riporta alla mente in qualche elemento della balaustra decorata dello sfondo l'incisione che Bernardo Prevedari aveva dato alle stampe su disegno di Bramante, nel 1481 (fig. 190). Il citazionismo dell'artista di Verdara fu tuttavia cosa ben diversa dalla capacità assimilativa dimostrata da Montagna, in date più avanzate, dispiegandosi in Verdara in un ritardatario linguaggio quattrocentesco.

Chiarita la presenza di Pierantonio, Lorenzo e Bartolomeo a Verdara, ci accingiamo a rintracciarne l'operato in un altro cantiere padovano degli anni Novanta: la chiesa di Santa Maria del Carmine. Il 25 gennaio 1491¹²⁹ la chiesa era distrutta da un terremoto, non vi si mise mano sino al 16 giugno 1495 quando, con contratto tra i Padri carmelitani da una parte e Lorenzo da Bologna e Pierantonio degli Abati dall'altra, l'intarsiatore emiliano stabiliva il preventivo di 900 ducati per il completamento dei lavori già iniziati da Zuan de Ricardo per l'erezione della *cuba*. Egli si impegnava per l'inverno successivo a compiere l'involucro esterno della cupola, usando il legno di recupero dal terremoto del 1491.¹³⁰ Nell'atto notarile del 1495 Pierantonio è detto abitante in San Giovanni di Verdara. La coppia, all'incirca nelle stesse date, lavorò inoltre in Vescovado, con Lorenzo chiamato forse per la cappellina nuova dal 1489.¹³¹ I nomi si ritrovano intrecciati in un atto rogato nel 1497 dove si legge che «Laurentius ingeniarius quondam ser Simeonis de Bononia civis Padue et habitator Montagnane ad praesens tamen degens Padue: laborans in episcopatus» intendeva lite contro «ser Bartholomeus veronensis murarius quondam ser Antonij habitator Vincentiae». La risoluzione della contesa era affidata a «ser Petrus Antonius de Lendinaria magistrum perspective habitator Padue in contracta Savonarole».¹³² Molto probabilmente i due artisti, presenti in Vescovado nel momento in cui il vescovo Barozzi dava inizio all'abbellimento

¹²⁹ «Videlicet quum edes sacre monasterij s.te Marie Carmelitarum seu terremotu seu alia ex causa ruinam passe sunt, ut non solum tectum illud amplissimum, sed etiam claustrum magna pars, sacristia totaliter dirupta sint et parietes conquassati [...]». Confronta Lorenzoni, 1963, doc. IX, riportato in Cesira Gasparotto, 1955, p. 380, doc. XI.

¹³⁰ ASPd, Liber instr. Notaio Alvise Saracin, c. 142, citato in Erice Rigoni, 1934, doc. VI e Gasparotto, 1955, pp. 392-93. Sfortunatamente perduto. Per assicurarsi la commissione Pierantonio forniva, a titolo gratuito, *sex portelas* intarsiate per la Sacrestia. Il 10 ottobre del 1495 il solo Pierantonio si assumeva l'onere dell'armatura in legno di larice della cupola iniziata, ma il progetto subì una battuta d'arresto ed i lavori furono ripresi nel 1499 su progetto semplificato del solo Lorenzo da Bologna. Lorenzo e Pierantonio collaborarono anche per la chiesa di San Benedetto Novello a Padova il 7 agosto 1495. Anche se dell'opera non rimane traccia, se ne ritrova notizia in Antonio Sartori, 1976, p. 85; 1983, p. 271. ASPd, *Notarile*, Francesco Fabrizi, b. 2916, c. 419. «[...]dicti maistri tolleno a voltare la chiesia de San Benedicto in tre tribune cum cornixe de rilievo de terra cocta a l'antiga [...]», a dimostrazione di quali fossero le qualità padroneggiate ed apprezzate dei due artisti. Si veda anche Mario Universo in *Padova. Basiliche e chiese*, 1975, p. 203 e sgg. Inoltre De Nicolò, 1990, p. 729.

¹³¹ Era De Gheltof a rendere nota la notizia, 1883, p. 14, p. 26 n. 19. Certo l'operazione doveva essere conclusa quando Jacopo da Montagnana metteva mano alla decorazione. Si veda Sambin, 1962, pp. 100-109.

¹³² La presenza di Lorenzo a Montagnana, testimoniata anche dal documento citato, si suole collegare alla realizzazione del Duomo. Si veda Lorenzoni, 1963, pp. 35-48. Ma anche Erice Rigoni, 1933-1934, pp. 6, 15; nonché Danieli, 1997. Per la contesa tra Lorenzo e il muratore Bartolomeo si veda ASPd, *Notarile*, Francesco Caldiera, b. 1935, c. 182v alla data 14 luglio 1497. Citato in Zaupa, 1998, p. 186. Dal 1497 era il solo Lorenzo a seguire i lavori per il Palazzo vescovile. Cfr. Rizieri Zanocco, 1928², p. 250.

della sede vescovile, dovevano ricoprire un ruolo inteso come di modernità da parte di un Vescovo un po' prudente, che per la propria cappella aveva chiesto l'opera di un artista della vecchia guardia come Jacopo da Montagnana, la cui morte occorreva appunto nel 1499. Significativo è inoltre che anche Montagna prestasse la propria opera per il salone vescovile e non stupisce infatti che gli affreschi del *pantheon vescovile* (figg. 309-310, 312-319; cat. 73), prima delle ricerche di Sambin, siano stati per lungo tempo attribuiti al vicentino intorno agli anni 1495-1496. A conclusione del sodalizio Pierantonio – Lorenzo si ricorda anche l'attività svolta dai due per la cappella dell'Arca del Santo a Padova, conclusasi nell'agosto del 1497.¹³³

Tirando le somme di un cammino artistico a tre, si scopre l'incrociarsi di Pierantonio, Lorenzo e Bartolomeo, a più riprese legati nel corso degli anni Ottanta. Nel 1481 a Monte Berico, dove nel 1484 lavoreranno agli stalli lignei del coro sia Pierantonio che Bartolomeo, si ritrova Lorenzo da Bologna. Lo stesso architetto sarà poi impegnato in Cattedrale, citato nel 1483 nel testamento di Gaspare Trissino accanto a Bartolomeo Montagna. Il pittore inoltre, appena completati i lavori per San Bartolomeo a Vicenza, dove a qualche titolo per certo agivano sia Pierantonio che Lorenzo da Bologna, si ritrova nel 1488 a fianco dell'intarsiatore emiliano a San Giovanni di Verdara,¹³⁴ luogo ove prese il via il sodalizio professionale con il degli Abati. Converrà pertanto dare adito a parte della tradizione critica, quando afferma che per Montagna fu fondamentale l'esempio dei due maestri, tenendo a mente che egli vi rivolse lo sguardo, talvolta dimostrandosi davvero puntuale nella citazione, durante un periodo di elaborazione prospettica tutto precedente alle più entusiasmanti esperienze "lombarde". Il pittore sembrò seguire i due colleghi negli spostamenti da Vicenza a Padova, obbedendo quasi certamente ad una logica "di prestito" tra i monasteri di San Bartolomeo a Vicenza e San Giovanni di Verdara, legati da rapporti economici e patrimoniali ben testimoniati da documenti notarili.¹³⁵ Entrambi i cenobi inoltre furono beneficiati, in termini e momenti diversi dal lascito testamentario di Nicoletto Vernia, ben noto campione dell'averroismo padovano. Infine il nome di Evangelista Dalla Scroffa, priore di San Bartolomeo tra 1489 e 1490, corrispondente di Matteo Bosso,¹³⁶ nonché presente al

¹³³ Si veda Antonio Sartori, 1976, p. 85; 1983, p.363; Bagatin, 1987, p. 199.

¹³⁴ ASPd, Not. Antonio Dalle Conchelle, t. 2811, c. 78v, 31 gennaio 1488.

¹³⁵ Già Danieli, 1997, sosteneva che il tramite diretto del trasferimento a Padova da Vicenza fossero gli stretti rapporti tra il monastero di San Giovanni di Verdara e quello di San Bartolomeo. ASPd, *Notarile*, Francesco Conchelle, b. 1573, f. 233r: 1485 dicembre 9.

¹³⁶ Vedi Giovanni Soranzo, 1965, p. 297. Ma si veda anche il paragrafo successivo.

testamento di Nicoletto Vernia ¹³⁷ inserisce nuovi e più complessi tasselli alla vicenda, che ci riserviamo di indagare anche più avanti.

La lunga digressione intorno ai due protagonisti del rinascimento vicentino di fine Quattrocento si è resa necessaria per comprendere quanto fosse difficile per il giovane Montagna prescindere dalla movimentata situazione culturale locale, dalla quale il pittore trasse i migliori stimoli al proprio cammino, sempre mantenendo un sguardo attento e fedele alla Laguna. Riflesso della doppia inclinazione del Cincani, veneto e prospettico, si declina ora con più chiarezza nelle due celebri opere per la chiesa di San Bartolomeo a Vicenza la *Madonna con Bambino tra le sante Maddalena e Monica* (fig. 86; cat. 23) e la grande *Sacra Conversazione* dell'altar maggiore (fig. 79; cat. 24).

1.6. L'esperienza in San Bartolomeo¹³⁸

A seguito della dedizione alla Serenissima (1404),¹³⁹ Vicenza ottenne la residenza in città per il proprio vescovo, ponendo fine ad un governo della diocesi sino ad allora affidato a luogotenenti o vicari generali. Lo stato di generale disordine e la degenerazione della chiesa vicentina, reduce dal breve dominio visconteo (1387-1404), avevano messo in allarme la Dominante, che si dimostrava allora ben lieta di esercitare una qualche forma di controllo, in alcuni casi piuttosto incisivo, sul nuovo territorio di terraferma. L'assenza dell'autorità episcopale aveva portato ad una degenerazione della vita ecclesiastica ed il lassismo del clero vicentino rifletteva una generale situazione di degrado della Chiesa, conseguente alla cattività avignonese ed alla corruzione della corte pontificia. La quasi totale mancanza di formazione spirituale del clero, sia secolare che regolare, così come le condizioni stentate del basso clero, si ripercuoteva sulla popolazione, vessata dalla crescente percentuale di delinquenza. I primi tentativi di metter fine alla misera situazione scaturivano dalla volontà

¹³⁷ Evangelista è nel 1476 in San Giovanni di Verdara (ASPd, *Notarile*, b. 1572, f. 309v); nel 1479 è «canonicus regularis Caritatis Venetiarum»; il 12 luglio 1491 è *sindicus* nel monastero femminile di San Tommaso a Vicenza, nel 1493 è documentato a Padova in San Giovanni di Verdara (ASPd, *Notarile*, b. 857, f8) e nel 1495 a Padova è testimone al testamento del Vernia (ASPd, *Notarile*, b. 2772, f. 32). Anch'egli era corrispondente di Matteo Bosso. Si veda a tal proposito Stefania Villani, 2001.

¹³⁸ Si veda Giovanni Mantese, 1964, III/2, pp. 287 sgg. Si confronti anche A. Tornieri, *Cronache di Vicenza*, in BBVi, mms 3108-3111: «1814 15 Agosto. Fu temporale al dopo pranzo e alla sera con tempesta a Broton, a Cricoli, a Bartesina e altrove. La Chiesa di S. Bartolamteo è stata rimessa ad uso di chiesa dopo d'essere stata insozzata come ospitale degli Infermi soldati e maltrattata in molte parti che si dovettero restaurare. Non sono state rimosse le tavole degli Altari dipinti da eccellenti Pittori né si rimetteranno probabilmente mai più perché sono state portate ad ornare le pareti delle cammere della congregazione della carità che sono sul Monte di Pietà. Disposizione disaggradata perché oltre l'essere levate agli occhi del popolo e tolta al medesimo l'occasione di raccomandarsi a quei santi ch'erano ch'erano (sic) dipinti sulle tavole di questa quegli Altari». Riportato anche in Lucia Cera, 2004-2005, pp. 51-52.

¹³⁹ Per la storia di Vicenza si può fare riferimento ancora a Cabianca-Lampertico, *Storia di Vicenza e Sua Provincia*, Brescia, 1975, pp. 740 e sgg; Emilio Franzina *Vicenza: Storia di una città*, Vicenza, 1980; Francesco Formenton, 1867.

del vescovo Pietro Emiliani (1409-1433), durante la cui reggenza si rinforzò il culto della Vergine, rinvigorito dall'apparizione mariana occorsa a Vincenza Pasini, si ritrovarono i corpi dei santi Felice e Fortunato, si assistette all'accesissima predicazione di San Bernardino e all'insediamento dei Francescani nella chiesa di San Biagio. Fu tuttavia con il successore Francesco Malipiero (1433-1451) che la situazione subì una decisiva sterzata, grazie alle opere di introduzione di nuovi ordini (più o meno legati al movimento di San Giorgio in Alga) e riforma di quelli già esistenti, fortemente voluta dal vescovo. Egli aveva favorito, tra gli altri, gli Eremiti di San Girolamo da Fiesole, trasferitisi in San Pietro in Vivarolo, i Gesuati, i Girolimini nella chiesa di Santa Maria Maddalena, le Clarisse dell'Osservanza introdotte in Borgo Berga mentre i Servi di Maria, già insediatisi in Santa Maria in Foro, prendevano allora possesso della chiesa di Monte Berico.¹⁴⁰ L'opera di riforma della Chiesa proseguì con i vescovi Pietro Barbo (1451-1464) e Marco Barbo (1464-1471), la cui reggenza era baciata da una sorta di innalzamento mitico di Vicenza, paragonata a Gerusalemme, potenziato dal nuovo culto delle anime del Purgatorio e della Vergine promossi dagli stessi vescovi. Nobili famiglie vicentine (i Da Porto tra tutti) contribuirono al rinnovato clima religioso, promuovendo accanto al culto mariano l'educazione dei bambini, intesa nell'inscindibile binomio del rapporto Madre-Figlio,¹⁴¹ mentre il nuovo vescovo, Battista Zeno (1471-1501), completò l'opera di ricostruzione culturale e religiosa facendosi promotore dell'importanza delle sacre letture.¹⁴² Provvedimenti erano infine attuati nei confronti dei monasteri doppi, con la conseguente decisione di sopprimere i canonici di San Marco di Mantova, che a Vicenza dimoravano in San Tommaso ed in San Bartolomeo. I monasteri di San Marco di Mantova erano infatti doppi, accogliendo pertanto in edifici separati, ma sostanzialmente nel medesimo complesso, uomini e donne. Per questo motivo all'inizio del Quattrocento si era diffusa nel capoluogo berico una certa sfiducia nei confronti di questa congregazione, dalla disciplina dubbia e disorganizzata. I *multa crimina et inhonesta* imputati ai membri dell'ordine portarono dunque alla decisione, in ultima istanza sancita

¹⁴⁰ Si veda quanto riportato in Giovanni Mantese, *Correnti riformistiche a Vicenza...*, 1958, pp. 835-939. Si veda inoltre Renato Zirona, in *Storia di Vicenza* [Barbieri-Preto], 1989, 157-162. Non fu probabilmente compito facile per il Malipiero riformare ordini di antica fondazione, come l'ordine francescano che in San Lorenzo aveva ricevuto nuovo stimolo dalla presenza vicentina di San Bernardino. È piuttosto palese che egli non avrebbe potuto agire senza un qualche appoggio da parte del governo veneziano. Per quel che concerne l'ordine servita si faccia inoltre riferimento a Giovanni Mantese, *Ricerche sui Servi di Maria a Vicenza...*, in *Santa Maria di Monte Berico...*, 1963, pp. 153-180. Nonché Sebastiano Rumor, 1915. Si veda infine Mantese, 1984.

¹⁴¹ Per quel che riguarda il dibattito intellettuale al quale prendeva parte, prima tra tutte, la famiglia Da Porto, si veda Achille Olivieri, 1992.

¹⁴² Si faccia riferimento a quanto indicato da Renato Zirona, in *Storia di Vicenza...*, 1989, pp. 157-179; nonché Mantese, 1964, III/2, , pp. 111-154 e 565-614. Si faccia presente che le predicazioni di Bernardino e Giovanni da Capistrano erano una vera attrattiva per il popolo, richiamando gran numero di fedeli dalle campagne. Un successo testimoniato anche dalla *Cronaca praeteriti temporis...* «1455 adì 10 agosto [...] fu stimato vi fossero più di trentamila persone». Non minore devozione avevano suscitato il rinvenimento delle reliquie dei santi Leonzio e Carpoforo e la conseguente processione del 20 agosto 1467.

dallo stesso papa Martino V, di sopprimerne tutti i monasteri.¹⁴³ Eugenio IV con bolla del 15 gennaio 1443 indirizzò perciò nel monastero di Pusterla i canonici di S. Maria di Frigionaia, che assunsero in seguito il nome di canonici regolari lateranensi,¹⁴⁴ i quali ne presero possesso solo il 5 marzo 1445. Prima cura dei canonici, tra le cui fila si annoveravano personaggi di tutto rispetto come Valerio Paglierini di Nicolò del fu Bartolomeo, fratello del letterato Bartolomeo Paglierini, fu una restaurazione materiale e spirituale del monastero.¹⁴⁵ I canonici occuparono dunque la chiesa di San Bartolomeo il 5 marzo 1445 e già due anni più tardi, grazie allo zelo del vescovo Malipiero, le opere di restauro progredivano rapidamente.¹⁴⁶ Nella chiesa in costruzione erano infatti presenti il 1 luglio 1454 «Battista lapicidi q. Petri de Mediolano, Bartolomeo lapicide f.m. Francisci muratori» e «m. Giorgio

¹⁴³ Pare che sin dal 1419 Martino V avesse ordinato ai canonici di San Tommaso di Berga, appartenenti a questa congregazione, di riunirsi presso il monastero di San Bartolomeo. L'intenzione doveva essere quella di riunire i monaci presso San Bortolo e le canonichesse presso San Tommaso. Il provvedimento papale non ebbe pronta esecuzione, fu attuato una decina d'anni più tardi, e per questo necessitò dell'intervento dell'autorità ecclesiastica vicentina. Si veda la notizia in Bortolan-Lampertico, 1889, p. 465.

¹⁴⁴ L'istituzione della Congregazione risale al IV secolo, principale impulso venne dato ai religiosi da Sant'Agostino che improntò l'ordine alla "vita apostolica". I canonici, iscritti al canone della chiesa locale, seguivano infatti la regola agostiniana. Nel periodo medievale le comunità si moltiplicarono, ottenendo ufficiale riconoscimento con il sinodo lateranense del 1059 grazie al futuro papa Gregorio VII, vivendo un periodo di generale tranquillità. Agli inizi del Quattrocento invece, per ovviare alla decadenza nella quale l'ordine era scivolato, sorsero al suo interno diverse comunità, tra le quali quella di Santa Maria di Frigionaia. Essa originava da una piccola comunità con sede a Lucca, in seguito rinnovata dallo zelo pauperistico di Bartolomeo da Roma, e annoverava tra le proprie fila personaggi di tutto rispetto quali Gabriele Condulmer (futuro Eugenio IV) e Antonio Correr. In seguito Martino V favorì la rapida diffusione della nuova congregazione, riunendo le diverse canoniche sotto un'unica Congregazione. L'opera fu portata avanti da Eugenio IV che, desideroso di riformare San Giovanni in Laterano, ne affidò il compito alla Congregazione che, al momento della definitiva allogazione della chiesa lateranense nel 1444, assunse il nome di Congregazione del Salvatore Lateranense. Francesco Barbarano (vol. V, p. 433) riportando l'elenco dei priori di San Bartolomeo, ci informa che nel 1413 era priore fr. Giuslino da San Bonifacio mentre il 15 aprile 1425 era già priore fr. Natalis q.d. Johannis de Avantiis de Padua. Ad opinione dello storico il priore Natale fu eletto nel 1419, lo stesso anno in cui Martino V ordinò ai canonici regolari di San Tommaso di Berga di unirsi ai confratelli di San Bartolomeo ed alle monache di San Bartolomeo di trasferirsi nel monastero di San Tommaso. Frate Natale rimase alla guida dell'ordine fino al 1432. Nel 1433 divenne vescovo Francesco Malipiero al quale i pochi religiosi di San Marco di Mantova che dimoravano a San Bartolomeo si rivolsero per ottenere la nomina di un priore. In tale occasione il vescovo suggerì un certo Pier Paolo, del quale non si serba memoria alcuna in documenti successivi. Sappiamo che Malipiero il 2 novembre 1433 chiese conferma al cardinale Francesco Condulmer, nipote di Eugenio IV, e che i 300 fiorini d'oro di rendita del priorato furono dati in commenda ad Ermolao Barbaro che, già notaio apostolico, era stato eletto da Eugenio IV vescovo di Treviso. Si confronti anche Nicola Widloecher, 1929, pp. 98-99. Francesco Barbarano nell'elenco dei priori (V, 433) collocava infatti al 1435 Ermolao Barbaro, nipote di Francesco Barbaro e vescovo di Treviso (1443-1453) e di Verona (1453-1471). Nel 1443, incorrendo nella ferma opposizione dei canonici, egli rinunciò alla guida del monastero, impetrando al Papa la richiesta di affidare il monastero ai figli di Bartolomeo da Roma, priore di Sant'Agostino.

¹⁴⁵ Sindaci generali del monastero erano stati nominati, nel maggio 1445, Belpietro Manelmi, Matteo Bissari, Girolamo Gualdo, Gio. Battista Nievo, Nicolò Paglierini, Gabriele Litolfi e Pietro Gorgo. Si veda Barbarano, 1761, V, pp. 432-433.

¹⁴⁶ Per la storia di San Bartolomeo si vedano i mss. presso la Biblioteca Bertoliana di Vicenza: GianTommaso. Faccioli, *Memorie sul tempio di San Bartolomeo*, Gonz. 27.6.1= 3200; Ludovico Trissino, *Note e memorie storiche. La chiesa di San Bartolomeo a Vicenza*, Gonz. 25.10.18= 3150; Antonio Magrini, *Studio sulle chiese di Vicenza*, BBVi, ms gonz 25.10.31= 3309, c. 6. Nonché le tesi laurea di Floriana Donati, *Monasteri di Vicenza soppressi o distrutti (San Bartolomeo)*, 1969-1970; Elena Gaspari, 2003-2004; e Giada Battistella, 2007-2008. Si faccia riferimento a quanto ricordato anche da Mantese, 1964, III/2, pp. 1020-1027. Così Francesco Barbarano, 1761, V, p. 432-433: «Avuto dai Canonici Lateranensi questo luogo, subito disegnarono la sua restaurazione.

marangono q. Deodati, Francisco marangono q. Galvani de Altavilla».¹⁴⁷ Il 30 luglio 1459, inoltre, «Domina Caterina uxori q. m. Anzelini Bocalotti» desiderava far costruire una cappella.¹⁴⁸ La chiesa era ancora in costruzione nel 1467 mentre il 2 febbraio 1481 già si dettava il testamento di Caterina de' Litolfi, che chiedeva sepoltura davanti ad una cappella da costruirsi in onore di San Giovanni Evangelista, abbellita da una pala raffigurante la Vergine tra i santi Giovanni, Girolamo e Vincenzo.¹⁴⁹ Il 22 aprile 1490 dettava infine testamento in San Bortolo un certo *dom Innocenzo* oriundo da Candia, nel territorio di Pavia, «ingressus in congregatione ven. dd. Canonicorum Regularium Lateranensium ab Urbe».¹⁵⁰ Negli anni successivi, a testimoniare il progresso dei lavori, si registravano le presenze di diversi artigiani, quali ad esempio, nel 1490, «magistro Jhoanne muratore q. Massilii de Bergamo»¹⁵¹ e più tardi, nel 1501, ancora un «Domenico lapicide fq. Enrici Magnacavallo de Menatio et Baptista eius famulo».¹⁵²

Nel descrivere la chiesa quattrocentesca di San Bartolomeo, Franco Barbieri, or sono trent'anni, la paragonò per importanza al ruolo ricoperto dalla decorazione della cappella Brancacci per la pittura fiorentina del Rinascimento, conferendole un ruolo fondamentale per la svolta moderna della pittura vicentina.¹⁵³ La *Pianta Angelica* del 1580 (fig. 77) restituisce l'originaria ubicazione del monastero, ai limiti della città, al di fuori della zona centrale, vicino alla porta posta a conclusione del Borgo Pusterla. La fisionomia della facciata, austera e semplice, è garantita infine dall'incisione settecentesca di Giandomenico dall'Acqua nella *Descrizione iconografica di Vicenza* (1711). Tripartita da lesene in sezioni coronate da archetti, ospitava un oculo di sobria eleganza nella porzione centrale. Tutt'intorno si estendeva la campagna. Dopo l'intervento demolitore di fine Ottocento che ridusse il tempio ad Ospedale Civile, gli altari della chiesa furono ricostruiti con accademico rigore da Bartolomeo Malacarne nell'attuale chiesa dei Carmini di Vicenza, seguendo con buona probabilità le indicazioni dell'unica testimonianza visiva in grado di restituire con fedeltà l'interno

¹⁴⁷ ASVi, *Corporazioni religiose soppresse*, San Bartolomeo, perg. cass 14, n. 2081. Cit. in Floriana Donati.

¹⁴⁸ ASVi, *Notarile*, Bortolo Bassan, libro 33. Cit. in Floriana Donati. Nel 1467 la chiesa era ancora in costruzione, si legge infatti «propter fabricam ipsius monasterii carent loco capituli», cit. in Floriana Donati, ASVi, *Corporazioni religiose soppresse*, San Bartolomeo, perg. Cass. 15, n 2139.

¹⁴⁹ ASVi, *Testamenti in bombacina*, 2 febbraio 1481. Al testamento presenziavano «dum Constantius de Verzeli vicarius fratrum S. Bartholomei, dum Feliz filius Bartholomei Benasuti de Vinc., dum Gabriel de Brixia, dum Nicolaus de Mediolano, dum Archangelus de Alexandria, dum Bartholomeus de Bergamo» a dimostrazione di un denso e variegato cenobio. Riportato anche in Giovanni Mantese, 1964, III/2, p. 1020.

¹⁵⁰ ASVi, *Testamenti in bombacina*, 22 aprile 1490.

¹⁵¹ Citato in Floriana Donati, 1969-1970. Documento originale in ASVi, *Corporazioni Religiose soppresse*, San Bartolomeo, perg. cass. 15, n 2213.

¹⁵² Citato in Floriana Donati, 1969-1970. Documento originale in ASVi, *Corporazioni Religiose soppresse*, San Bartolomeo, perg. cass. 15, n. 2245.

¹⁵³ Franco Barbieri, 1981, p. 17: «La chiesa di San Bartolomeo, nel suo fulgore, stava all'arte locale quasi come la cappella fiorentina dei Brancacci alla pittura toscana del Rinascimento o, più tardi, quella padovana degli Eremitani allo svolgimento della pittura veneta».

originale, l'acquerello che Bongiovanni (fig. 76) aveva miracolosamente tratto prima della triste distruzione.¹⁵⁴ È stato osservando il prezioso disegno che recenti contributi critici, senza tuttavia perdere di vista lo studio preziosissimo condotto da Arslan¹⁵⁵, hanno potuto ricostruire la disposizione originaria delle cappelle. Si è in grado di stabilire con certezza che l'ambiente doveva essere ad aula unica, con due absidi minori a fianco della maggiore e sette cappelle laterali: tre sulla destra e quattro sulla sinistra.¹⁵⁶ Quanto ricordato inoltre da Francesco Barbarano si rivela fondamentale alla corretta visione dell'interno della chiesa (fig. 78).¹⁵⁷ Dopo aver menzionato la cappella maggiore, il cui patronato spettava alla famiglia Trento, egli ricordava a sinistra -venendo dall'altare alla porta d'ingresso- la cappella Negri ed a destra una cappella dedicata a Sant'Ubaldo. Davanti alla sagrestia trovava posto una cappella Pagello dedicata alla Vergine, dalla quale probabilmente provengono i tondi ad affresco ricoverati presso i Musei Civici ed attribuiti a Francesco Verla,¹⁵⁸ mentre lungo la navata si disponevano simmetricamente tre altari per lato. A destra

¹⁵⁴ Il declino del monastero era già iniziato nel 1771. Nota manoscritta di Domenico Bortolan (*Guida di Vicenza*, ms. Carte Bortolan Cb 36-43, p. 537, che denunciava la consultazione dei testi di Tornieri), sec. XIX, c. 530 informa che il giorno 14 settembre 1771 «è giunta in Vicenza la nuova già aspettata e temuta come i tigris. Vinixiani in Senato hanno abolito il Convento dei Rocchettini di S. Bortolamio [...] 1771.6. Novembre. Sono sloggiati quest'oggi da S. Bortolomeo i poveri canonici lateranensi». Ma continuando «26 Marzo 1774 Si sta lavorando ora a S. Bortolamio per ridurlo a maniera di Ospitale». Giuseppe Dian (ms. 2965) aveva già inoltre annotato la soppressione del monastero nel 1772 «in dicembre i Governatori dell'Ospitale degli Infermi detto di S. Antonio Abate [...] ottennero [...] la Chiesa e locale della già soppressa canonica di S. Bortolamio». Giuseppe Dian, sec. XIX, c. 409. In realtà la chiesa sopravvisse ancora qualche anno se lo stesso Bortolan nel 1814 annotava «15 agosto. La chiesa di S. Bartolomeo è stata rimessa ad uso di chiesa dopo di essere stata usata come ospitale degli infermi soldati e maltrattata in molte parti che si dovettero ristrutturare. Non sono state rimesse le tavole degli altari dipinte da eccellenti pittori, né si rimetteranno probabilmente mai più, perché sono state portate ad onorare le pareti della Camera della Congregazione di Carità che sono sul Monte di Pietà». Bortolan, sec. XIX, c. 539. A causa delle aumentate esigenze sanitarie, si procedette infine a sconsecrare la chiesa con l'intenzione di ridurre anch'essa ad ambiente ospedaliero, nel giugno del 1833 infatti «Si comincia ad abbattere la chiesa di S. Bartolomeo già dei Canonici Lateranensi per fabbricare in detto luogo un'aggiunta all'annesso ospitale degli infermi. La demolizione di questa chiesa osservabile per l'ampiezza, pei bassorilievi sui pilastri e sugli altari delle cappelle, per la pittura del soffitto e per altri oggetti d'arte è sentita con sdegno da tutti quelli che hanno amor di patria e buon gusto; ed è da meravigliarsi che nel progresso di questo secolo continui a regnare il fanatismo di distruzione [...]». Domenico Bortolan, XIX, c. 537. L'opera di adeguamento fu portata a termine nel 1838, ad opera dell'architetto neoclassico Bartolomeo Malacarne. La chiesa fu suddivisa in due livelli, la facciata incorporata al nuovo edificio. Si procedette all'abbattimento delle cappelle laterali, portando la parete meridionale in asse con il chiostro, sostituendo infine l'antica copertura. Presso il Museo Civico di Vicenza si conserva il *Progetto di ristrutturazione dell'ospedale di Vicenza del 1830*, ad opera di Bartolomeo Malacarne.

¹⁵⁵ Arslan, 1956, pp. 5-6.

¹⁵⁶ In Silvestro Castellini (BBVi, ms. 1740, c. 215) si legge «La Chiesa è ampia, et spaziosa, et allegra, poiché non ha alcuna cosa, che quello impedisca et spzialmente da poi che il coro è stato levato di mezo della chiesa sicome era usanza di quasi tutte le Chiese antiche et fu trasportato nella cappella maggiore dietro l'altare».

¹⁵⁷ Francesco Barbarano, 1761, V, p. 435 e sgg.

¹⁵⁸ Francesco Barbarano, V, p. 433 e sgg, ricorda una bellissima pittura in questa cappella, e sopra la sepoltura le seguenti parole scolpite: «MAG. D. Magdalenae F. q; MAG. D. Philippae Pajellae Uxorique; Mag. D. Joannis q; M. Equitis D. Bened. De POrtis, ac Paulae sue dilectissime filie, ac reliquae posteritatis sepulc. MDLVII XXVII Augusti ». Questo altare non andrà confuso con quello Pagello, poi divenuto Arnaldi e così citato da Barbarano, ordinato da Piera Porto in onore del marito Bernardino Pagello. Si trattava infatti di un altare la cui pala era stata commissionata a Francesco Verla, da parte di Filippa da Sarego e del quale si apprende tramite un contratto firmato dall'artista e dal priore Bartolomeo Caldogno il 7 luglio 1509. Si veda ASVi, *Notarile*, Giovanni Nicolò Valente, alla data. Si confronti Giovanni Mantese, 1964², pp. 249-250; Silvestro Castellini, c.

il primo altare era di proprietà della famiglia Pagliarino, che l'aveva fatto ornare con una pittura di Marcello Fogolino,¹⁵⁹ il secondo era il ben noto altare Sangiovanni con pala di Cima da Conegliano (fig. 105), il terzo apparteneva alla famiglia Priorato.¹⁶⁰ A sinistra invece gli altari Nievo,¹⁶¹ Orefice e Arnaldi (già Pagello) ospitavano tre gioielli della pittura locale, il primo di mano di Giovanni Buonconsiglio ed i due successivi ad opera di Bartolomeo Montagna.¹⁶² Vicino all'organo infine era disposto il sepolcro di Nicoletto Vernia (fig. 187) figura di spicco dell'averroismo padovano al quale si è già avuto modo di accennare, che con testamento del 16 gennaio 1495 destinava la propria biblioteca al monastero di San Bartolomeo chiedendo, oltre al beneficio d'esservi tumulato, la celebrazione di una messa al giorno per la salvezza della propria anima.¹⁶³ Un successivo testamento del 1499 avrebbe ripetuto le medesime volontà, testimoniando anche per l'uomo di lettere l'elezione del monastero vicentino a luogo di sepoltura.¹⁶⁴ Data la defilata posizione del monastero, che non si trovava certo nel fulcro della religiosità vicentina tra la Cattedrale e Santa Corona, sorge spontanea l'esigenza di indagare il motivo per il quale, accanto a *parvenues* come i Sangiovanni, la nobiltà vicentina facesse a gara per ottenere una cappella in quella chiesa e per commissionarne la decorazione ai migliori pittori berici.

1615, c. 217; Francesco Barbarano, 1761, p. 434; Gian Tommaso Faccioli, 1776, p. 91. Lionello Puppi, 1963, pp. 66-67, immaginava che l'opera commissionata a Verla fosse quella ora conservata presso la chiesa arcipretale di Velo d'Astico, lì giunta in seguito alla spoliazione della chiesa di San Bartolomeo.

¹⁵⁹ Silvestro Castellini, c. 1615, c. 218; Francesco Barbarano, 1761, p. 435; Gian Tommaso Faccioli, 1776, p. 92. Sopra il sepolcro si leggeva: «Hieronimus Pajarinus sibi et posteris Vivens Fecit», si confronti anche Giovanni Mantese, 1964, III/2, , p. 1021.

¹⁶⁰ Si veda Giovanni Mantese, 1964, III/2, , p. 1022; nonché Silvestro Castellini, II, 1615, c. 219; Francesco Barbarano, 1761, p. 435 e Gian Tommaso Faccioli, 1776, p. 93: «Ad honorem Sacratissimae Virginis Mariae eiusque Assumptionis Floramons Prioratus Petri filius civis vicentinus sumptibus suis faciendum. Curavit M. D. V. F.». Al di sopra della sepoltura si leggeva: «Floramons Prioratus Petri Filius civis vicentinus sibi posterisque suis M.D.». Per quel che concerne invece l'altare Sangiovanni è bene ricordare che le più recenti scoperte hanno chiarito che la cappella era stata fatta edificare da Leonardo Sangiovanni nel 1487, dal 1467 appartenente all'ordine dei Lateranensi nel monastero di San Giorgio Maggiore a Venezia, con il nome di fra Deodato. I due fratelli, Giacomo e Girolamo Sangiovanni, occupandosi della manutenzione, avrebbero potuto imporvi le proprie insegne. Ai fratelli, sino alla pubblicazione a cura di Giovanni Carlo Federico Villa (2010, p.p 100-102), aveva riferito la commissione dell'opera l'iscrizione trascritta sia da Gian Tommaso Faccioli, 1776, p. 92 che da Francesco Barbarano, 1761, V, pp. 434-435.

¹⁶¹ Silvestro Castellini, c. 1615, c. 219; Marco Boschini, 1676, p. 90; Francesco Gian Tommaso Faccioli, 1776, p. 93. Giovanni Mantese, 1964, III/2, , p. 1022. Sopra il sepolcro: «Angelo amantissimo Bart. Eq. F. Nevio H. legatum Lucia coniux piissima posuit».

¹⁶² Degli altari Orefice e Pagello si dirà più oltre.

¹⁶³ All'atto è testimone il priore Girolamo da Milano, poi priore di San Giovanni di Verdara a Padova ed altri tre canonici di detto monastero. Si veda ASPd, *San Giovanni di Verdara*, I, f. 59. Cit. in *Quaderni per la storia dell'Università di Padova*. Il Vernia d'altra parte con il primo testamento, risalente al 1478, aveva dapprima destinato la propria libreria al monastero padovano. Si veda anche ASVi, *Corporazioni religiose soppresse*, San Bartolomeo, perg. cass. 15, n. 2236.

¹⁶⁴ È ancora Castellini (circa 1615, c. 221) a dare qualche notizia sul Vernia, informando della sua attività come professore a Padova per quarant'anni e della morte, il 4 ottobre 1498, tra le braccia dell'amico vicentino Gio. Battista Scroffa. Sotto l'effigie del Vernia si legge: «Nico. Phi. Cla. De Animi Plu. Ac Fel. Editio libro, Pat. In Acca. Annis XL. Flor. Obiit IV Nonas Octobris. MCCCCLXXXVIII». Sopra il sepolcro Gian Tommaso Faccioli (1776, p. 94) annotava: «Nicoletto Vernio Teatino toto Orbe ob Philosophiam notiss. De Patavino Gymnasio optime merito, a Vicentinis Civitate donato H.M.H.N.S.».

Nel XV secolo a Vicenza si assisteva ad un progressivo affinamento del ceto nobiliare, attuato dalle famiglie togliendo al Consiglio degli Anziani potere decisionale all'interno del Gran Consiglio e rendendo più difficile l'ottenimento della cittadinanza, indispensabile per partecipare alla vita pubblica.¹⁶⁵ In seguito il collegio dei giudici e dei notai divenne a solo appannaggio nobiliare, vale a dire di una stretta cerchia di privilegiati cittadini ai quali la presenza all'interno del consiglio conferiva una sorta di automatica nobiltà.¹⁶⁶ Ne conseguì pertanto il tentativo di creare una cerchia sempre più ristretta di famiglie detentrici del potere, contrapponendo le antiche *élites* di origine feudale come i Da Porto, i Trissino, i Valmarana, i Caldogno ecc. alle nuove e forti famiglie come i Thiene o i Trento. Nel 1499 non era ammesso al Collegio dei Giudici un membro di una famiglia che avesse atteso alle arti meccaniche nei precedenti cinquant'anni e l'appartenenza al Collegio si avviava a divenire una carica ereditaria, più che una carica pubblica. Infatti, sin dal 1485, alla scuola pubblica di notariato erano ammessi solo i figli di membri del Collegio, la cui appartenenza conferiva il privilegio economico e la conseguente possibilità di acquisire territori nel contado, controllandovi l'imposizione catastale. All'aumentato benessere economico delle famiglie nobili si accompagnava, per ciascuna, la necessità sociale d'ostentare la propria privilegiata posizione. Tutte le famiglie che si premurarono d'ottenere un proprio altare in San Bartolomeo erano iscritte al Gran Consiglio dei Cinquecento. Proprio la posizione defilata del rinato tempio vicentino diveniva strategica per alcune di queste famiglie. Infatti le dimore dei nobili Orefice, Pagliarino e Negri si trovavano tutte nei dintorni di Pusterla.¹⁶⁷ Giampietro Orefice era notaio. Pur non appartenendo, come indicava anche Bucci, ad una famiglia di nobiltà feudale, gli Orefice abitavano nella zona periferica del borgo Pusterla, derivando con buona probabilità le proprie sostanze da un'attività commerciale (l'oreficeria appunto). Come si avrà modo di spiegare, la volontà di vedere rappresentata con grande sfarzo l'arca della propria sepoltura, in un dipinto commissionato al pittore protagonista di San Bartolomeo, restituisce solo in parte la dimensione

¹⁶⁵ Si veda *Cittadinanze concesse dalla città di Vicenza dal 1405* [...], ms. BBV1, Do. 36.

¹⁶⁶ Si legga quanto ricordato da Giacomo Marzari, 1604, p. 99: «Gode altresì Vicenza un Collegio di Giudici, nel quale assonti vengono quei Cittadini solamente (noverandovisine hora 60. In punto) che discendono per paterna linea da Nobb. Famiglie, & che siano per matrimonio legitimamente, & di legitimo padre, & Auolo nti, & procreati, che non pastiscano nell'honore oppositione alcuna, quantunque minima, & siano ne i quesiti, & dispute delle leggi, di studio, & di buona, & eccellente Dottrina prima sperimentati. Ha questo Collegio privilegi, & prerogative di molta stima, & auctorità, principalmente di concordar leggi & far ordinationi in tutte le materie a quello spettanti, & di creare [...] per scrutinio tutt'i giudici Consuli, che hanno in tutto l'anno da essercitare il consultao, & gli altri Giudici tutti, che nel palazzo pubblico siedono a render ragione nel civile: quali vengono poi ogni quattro mesi a sorte estratti nel maggior Consiglio dei 400 [...]». Per quel che concerne la situazione socio-economica vicentina sempre validi sono gli studi di Angelo Ventura, 1964, pp. 167-184; e James Grubb [Franco Barbieri- Paolo Preto], *Comune privilegiato e comune dei privilegiati*, 1989, pp. 45-65.

¹⁶⁷ Definito una vera e propria *zona industriale* da Donata Battilotti, 1980, p. 33, il Borgo Pusterla si sviluppava a nord di Vicenza e le sue abitazioni si trovavano disposte lungo una sola contrada sino a porta San Bortolo.

dell'ambizione sociale di Giampietro.¹⁶⁸ Come gli Orefice anche i Sangiovanni, committenti di Cima da Conegliano, erano una famiglia di nuova nobiltà,¹⁶⁹ mentre Bernardino Pagello abitava nella centrale sindacaria San Giacomo, centro della nobiltà medievale. Egli era infatti sposato alla nobilissima Piera Porto.¹⁷⁰

Contemporaneamente un grande fervore intellettuale a Vicenza si condensava intorno ad una delle famiglie di più antico lignaggio, i da Porto, promotori di un *cenacolo* di letterati, filosofi e poeti. La loro produzione si estese tra il 1480 ed il 1495, gli anni dell'insegnamento della retorica da parte del perugino Francesco Maturanzio, votato ai temi dell'amicizia, della bellezza, della città, della beatitudine dell'anima, figura in grado di conciliare l'anima della Vicenza intellettuale, che al tempo si faceva umanistica ed escatologica insieme.¹⁷¹ Non stupisce pertanto, nel rinato fervore religioso, economico ed intellettuale, che alcune tra le più ricche famiglie vicentine ostentassero il proprio blasone cercando sepoltura in San Bartolomeo e richiedendo per il proprio altare la prestazione dell'unico artista in grado di inseguire quel che di più moderno sinora si era visto a Vicenza: la cappella Trissino per la chiesa Cattedrale.

Il caso più eclatante fu quello che coinvolse la famiglia Trento (fig. 79; cat. 24). Si apprende da Tommasini la proprietà della cappella maggiore di San Bartolomeo, istituita dai fratelli Giacomo, Francesco e Sebastiano Trento quale tomba di famiglia il 14 maggio 1478, secondo quanto indicato anche da Barbarano.¹⁷² I fratelli si accordavano con i frati di San Bartolomeo «à loro spese con spese di D.ti 200, acciocché in detta Capella fosse fatta la

¹⁶⁸ Si confronti ASVi, *Collegio dei Notai*, Matricole dei Notai, 1493, c. 8r: «Zampetrus quondam Jacobi de Aurificibus». Si legga anche quanto riportato da Carlo Alberto Bucci, 1993, pp. 33-56.

¹⁶⁹ Per quel che concerne la commissione dell'opera per San Bartolomeo a Cima da Conegliano si veda la scheda relativa compilata da Giovanni C.F. Villa in *Cima da Conegliano...*, 2010, pp. 100-103 con relativo apparato documentario a cura di Manuela Barausse, ibidem, doc. 10. Girolamo Sangiovanni, figlio del Leonardo promotore della costruzione della cappella, era giureconsulto. Si veda ASVi, *Notarile*, Daniele Ferreto, 7 gennaio 1493. Citato anche in Giovanni Mantese, 1964, III/2, p. 1021, n. 29.

¹⁷⁰ Si veda ASVi, *Estimo di Vicenza e Borghi*, 1477, cc. 39r; 48r-49v. Si confronti inoltre Bressan, 1877, p. 200 e sgg, ove figurano tra i nomi dei dottori collegiali i cognomi di più di un esponente delle famiglie in questione.

¹⁷¹ Confronta Achille Olivieri, 1992, pp. 35 e sgg. Si tenga presente, ma la nota intelligente è già in Olivieri, che gran parte dello scambio intellettuale avveniva tramite la circolazione di libri. Questo riveste non poca importanza se rapportato alla complessa vicenda che poi legherà Vernia a San Bartolomeo e San Giovanni di Verdara, tenendo conto che i rapporti tra i circoli culturali vicentini e padovani si attestano già dagli anni quaranta del Quattrocento. Si veda *Acta graduum academicorum Gymnasii...*, 1970, II, pp. 97-98. E *Acta graduum academicorum...*, 1990, p. 10, 14. Cit. in Achille Olivieri, 1992, n. 85, pp. 43-44.

¹⁷² BBVi, Francesco Tomasini, *Genealogica Historia*, ms. 3340, c. 858. (FRANCESCO TOMASINI, *Theatro genealogico delle famiglie nobili di Vicenza di Francesco Tomasini vicentino dedicato All'Illustriss. & Excellentiss. Signor Vettor Contarini Senator Veneto*, Venezia, 1677, ristampa anastatica, Bologna, 1976). Francesco Barbarano (V, p. 433): «L'altare e la Cappella Maggiore è dedicata a S. Bortolamio, dove sotto il volto si veggono scolpite queste lettere D. BARTHOLAMEO AP AETERN. F.; Sopra la sepoltura ne mezzo d'essa Cappella Maggiore Antonio Tridentino Civilis, Pontificisque Juris consulto, a Thomasiense parentibus filijs pietissimo sibi, ac posteris posueret» al quale il Tomasini aggiunge «Anno... MCCCCLXVII». Si deduce pertanto che i figli realizzarono il sepolcro nel 1467. Barbarano continuava ricordando un'iscrizione citata anche da Francesco Tomasini: «Sopra la porta del coro: *Supreme dei Gloriarum Sacrum hoc cum choribus Antonii Tridentini Iurisconsulti Clariss. Civis. Vic. Pietiss. Filij faciendum curarunt*»

Si veda ASVi, *Corporazioni religiose soppresse*, San Bartolomeo, b. 53, n. 353.

sepoltura di d. Antonio Loro padre, e poi i loro corpi e de loro heredi e successori[...].» Antonio Trento, mancato nel 1467, era infatti commemorato in una lapide ricordata nel 1600 anche dal cronista locale Silvestro Castellini;¹⁷³ conferma dell'accordo tra i religiosi e la famiglia Trento si recupera inoltre dal catastico delle scritture appartenenti alla famiglia, il cui archivio è andato irrimediabilmente perduto.¹⁷⁴ Tuttavia un documento, probabilmente risalente al tardo Cinquecento, conservato presso l'Archivio di Stato di Vicenza, all'interno della busta riguardante le *Scritture appartenenti alla Cappella Maggiore di S. Bartolomeo*, fornisce qualche nuova informazione: «Le parti infrascripte a perpetua memoria della verità affermano che la mutazione dil coro della chiesa di S. Bartolomeo, ch'era prima nel corpo d'essa Chiesa et dalli reverendi padri d'esso monasterio, è stato riportato nella capella grande della detta chiesa et la mutatione dell'altar grande [che] era unito al muro d'essa capella, confinanti al brolo d'esso monasterio, qual altare da detti reverendi padri è stato levato e redificato nell'ingresso d'essa capella, è stato tutto fatto con l'assenzo et volontà di nobilissimi consorti Trenti, discendenti dalli quondam nobilissimi domino Antonio e domino Giacomo Trenti da quali furono fati edificare detto coro, capella et altare». L'altare quindi, già presente al momento della mutazione del coro, aveva subito con esso delle modifiche.¹⁷⁵ Dagli scritti del Tomasini¹⁷⁶ si apprende inoltre che il notaio Giovanni Battista da Mesto, recandosi in chiesa nel 1628 insieme ad Alessandro Trento ebbe modo di notare sopra la porta del coro «un'arma de Signori Trenti» in pietra, «da una parte e dall'altra dell'altar grande dove si legono l'Evangelio e l'epistola, vi si trovano depinte due armi delli signori

¹⁷³ Silvestro Castellini, II, 1615 circa, c. 215: «La Chiesa è ampia, et spaziosa, et allegra, poiché non ha alcuna cosa, che quello impedisca et spetialmente da poi che il coro è stato levato di mezo della chiesa sicome era usanza di quasi tutte le Chiese antiche et fu trasportato nella cappella maggiore dietro l'altare [...] questa cappella come appare dalle arme insieme con l'altare fù fabricata dalla famiglia Trenta, et ivi vedesi un sontuoso tabernacolo tutto dorato e di bellissimoi intagli ornato. Sotto il volto di questa cappella veggonsi scolpite queste parole in una pietra D. BARTOLAMEO AP. AETERNUM F. Et nel mezzo della capella giace seplto Antonio Trenti giuriconsulto con Tomasina sua moglie in una sepoltura fattagli dalli figliuoli dove si legge questo epitafio ANTONIO TRIDENTINO CIVILIS PONTIFICIQ IURIS CONSULTO ET THOMASINAE PARENTIBUS FILII PIENTISSIMI SIBI AC POSTERIS POSUERE».

¹⁷⁴ BBVi, *Archivio della Famiglia Trento*, Catastico delle scritture, vol. XVI, mazzo 14. C. 326: «14 maggio 1478, not. Alvise q. Zuanne Cozza da Costozza (irreperibile):

«fatto per il capitolo dei Frati di S. Bortolo, come essendo seguita la morte del sig. Antonio Trento Dottor successa l'anno 1467, il quale volse esser sepolto in S. Bortolamio di Vicenza, per il che il Spl dottor d. Giac^o, e li spettabili Dot. Francesco, e Sebastiano tutti figliuoli, et heredi di d. p. Antonio fabricassero La Capella Grande di detta chiesa di S. Bortolamio a' loro spese con spese di D. ti 200: acciocchè in detta capella fosse fatta la sepoltura di d^o Antonio loro Padre, e poi i loro corpi, e de loro heredi e successori, che però hanno essi Frati dichiarato così esser la verità, et così hanno concesso quanto sopra».

¹⁷⁵ Per questo documento si veda anche quanto riportato da Rattin, 1992-1993. Si tenga a mente la presenza di Pierantonio degli Abati in san Bartolomeo alle date 7 dicembre 1487 e 14 aprile 1488, ASVi, *Notarile*, Pietro Revese, alla data.

¹⁷⁶ Francesco Tomasini, ms. 3340, c. 34. Si confronti anche Andrea Alverà, *Guida di Vicenza*, BBVi, ms. 3414, c. 134: «Coro o presbiterio. Nel lato di mezzo fra le finestre la Beata V. col Bambino sedente in maestoso trono con tre angeletti a piedi che suonano e a lati S. Bartolamio, S. Agostino, S. Sebastiano con altro Santo con libro in mano e coltello. Opera insigne di Bart. Montagna. Il fregio abbasso dello stesso con vari martirj sono figure pregevolissime [...] Altar Maggiore. Il ciborio non può essere fatto che dopo il 1500 tuttoché si sappia da una iscrizione in marmo nero che il coro sia fatto fare da Trento del – »

Trenti. Da una parte e dall'altra della Palla posta fra le finestre del detto Choro, et attaccata al muro ci sono depinte due Armi delli detti Signori Trenti nel fondo di detta Palla. Nella sommità del volto del choro sopra la suddetta pietra del sepolcro si legge da una parte Divo Bartholomeo Apostol: dove ancora ci è un'Arma delli Signori Trento intagliata in pietra dall'altra parte. Et finalmente nel frontispicio del detto Choro vi sono due Armi delli medesimi Signori Trenti intagliate in pietra, una per parte ». È la prima volta che si fa riferimento ad una pala e, sembra di capire, mentre il sepolcro era presente a pochi anni di distanza dalla morte di Antonio, la pala costituiva una questione successiva. A completa conferma della paternità Trento, si aggiunga inoltre il testamento di Giacomo Trento il quale, pur desiderando essere sepolto in San Tommaso, indicava all'interno del monastero la «capellam et corpora patris mei et defunctorum meorum».¹⁷⁷ Infine, osservando l'acquerello di Bartolomeo Bongiovanni (1834, fig. 76), conservato presso il Museo Civico di Vicenza, si stabilisce senza più riserve la collocazione del dipinto nell'abside maggiore. Al 1484 Pietro Fasolo, senza fornire riprova documentaria, indicava la ricostruzione di cappella e altare maggiore, facendo risalire la grande pala d'altare a quel periodo. Da allora la tradizione critica si assestava su una datazione a metà del nono decennio, circa il 1485, notando inoltre la somiglianza tra il dipinto montagnesco e la pala del Fiore dipinta da Girolamo da Treviso per il Duomo trevigiano nel 1487 (fig. 81), data che veniva a costituirsi come inderogabile *ante quem*, vista l'improbabile possibilità che Bartolomeo avesse subito l'influenza del meno dotato trevigiano.¹⁷⁸ Tuttavia il probabile comune riferimento all'opera di Giovanni Bellini per San Zanipolo (fig. 80), la cui relazione con la pala di San Cassiano (fig. 82) rende a sua volta incerta la datazione, andrà puntualizzato.¹⁷⁹ Si è detto spesso che la volta altissima

¹⁷⁷ ASVi, *Corporazioni religiose soppresse*, San Bartolomeo, b. 53, n. 323.. Si veda inoltre quanto riportato da Giacomo Marzari, 1604, p. 149: «1490 Giacomo Trento [...] religiosissimo, fece riedificare, & alla forma d'hoggi ridurre il bel tempio di Santo Thomaso in Berica, dove il corpo suo in una Marmorea Archa sepolto giace». Di Antonio e Giacomo Trento riferisce anche Pagliarino, 1663, p. 282: « [...]poi nacque Antonio chiarissimo legista, dal quale Antonio è nato Giacomo eccellentissimo Giuriconsulto & cavaliere aureato».

¹⁷⁸ La dipendenza dal modello montagnesco vanta pareri illustri, e non ha mancato di generare qualche imbarazzo: «Veramente la prima idea che mi si era affacciata alla mente era di una dipendenza dal Montagna e dalla sua grande pala di san Bartolomeo [...] la pala di Girolamo ha la data 1487, e lo stesso anno è indicato nella scritta che si vede a tergo della piccola pala del Montagna nella Galleria Carrara di Bergamo, la quale è certo di qualche tempo anteriore alla pala di San Bartolomeo, e forse anzi è la prima opera nota dell'artista». Si veda Emma Zocca, 1932, p. 392.

¹⁷⁹ Per l'analisi del problema del "primato" antonellesco o belliniano si veda Rodolfo Pallucchini 1945; 1958, p. 42: «La novità antonelliana consiste nel modo di far convergere i gruppi di personaggi a mo' di quinte prospettiche ai lati del trono: mentre in Bellini i gruppi erano ammassati o quasi paralleli al primo piano»; idem, 1953, pp. 10-11; La precedenza della pala di San Zanipolo, consigliata da Longhi (1914, 1949) anche per l'uso in quel dipinto della tempera secca, era suffragata da Luigi Coletti, 1949 e 1953¹, pp. LXV-LXXXVI; e sostanzialmente avvalorata da Pallucchini, 1959, pp. 49-52. Nello stesso torno d'anni si veda anche Arslan, 1952. Più recente Mauro Lucco, 1987, pp. 427- 448; 2006, pp. 170-172 dove l'espedito tecnico della tempera ritorna come elemento determinante per la cronologia e la chiosa diplomatica «I rapporti dei due grandi geni sul palcoscenico pittorico veneziano furono dunque sempre di reciproco interscambio [...]» si rifà sostanzialmente a quanto stabilito dagli studi di metà Novecento. Il tema è stato recentemente riaffrontato da

dipenda da quella immaginata da Giovanni per la chiesa veneziana, anche se i precedenti belliniani a cui riferirsi, vale a dire pala di San Zanipolo (fig. 80) e pala di San Giobbe (fig. 104), non sembrano soddisfacenti. Nell'opera per i Santi Giovanni e Paolo, nota grazie all'incisione di Francesco Zanotto, si riconosce una volta a crociera non dissimile, ma il cui spazio è stipato da figure sul primo piano. L'architettura è del tutto diversa, priva di ornato eccezion fatta per le rosette, forse delegava alla cornice il compito decorativo. Anche se difficilmente potremmo negare la derivazione veneziana dell'ancona Trento, l'intento spaziale e la semplificazione formale sono diversi. L'altro termine obbligato di confronto, la pala di San Cassiano (fig. 82), in seguito fonte di ispirazione anche per Buonconsiglio (fig. 111), allo stesso modo non costituisce un confronto sufficiente. La collocazione all'interno dell'abside maggiore doveva ricoprire non poca importanza nella fase progettuale dell'opera, poiché appare chiaro che la grande ancona sia stata pensata da Bartolomeo per inserirsi in una più complessa macchina spaziale. Sfruttando l'altezza della crociera e soprattutto il raccordo tra cornice e dipinto, misurato dalle due catene di ferro, il pittore otteneva il dialogo tra lo spazio dipinto e quello della cappella per la quale l'opera era stata sicuramente progettata. In questo senso il simile impianto spaziale era ripreso, ma travisato, da Girolamo da Treviso. Una crociera di così elevate dimensioni non si recupera osservando la sola pittura veneziana, è necessario immaginare che Bartolomeo avesse avuto anche una conoscenza diretta di un linguaggio architettonico coevo. Non a caso le esperienze di Montagna immediatamente precedenti alla data della pala Trento, che per ora potremmo stabilire ante quel 1487 che compare nel quadro di Girolamo, contemplano non solo i viaggi veneziani ma anche la frequentazione costante di Pierantonio degli Abati e Lorenzo da Bologna. Proprio questi, si è detto, si trovava nei medesimi anni in San Bartolomeo impegnato probabilmente a realizzare le volte del chiostro (figg. 83-84), la cui somiglianza con la crociera dipinta da Montagna pare eloquente. Un confronto, sebbene più tardo, giunge con la sacrestia della chiesa del Carmine a Padova (fig. 85), realizzata da Lorenzo a qualche anno di distanza. Bartolomeo doveva trarne delle suggestioni assai forti, tanto da porre la sacra conversazione in uno spazio indefinito il cui confine, stabilito dalla cornice lignea, si perde nell'azzurro terso al di là della volta.¹⁸⁰ La struttura architettonica, che è ancora presente e definita, comincia a rispondere a criteri di tipo illusionistico, divenendo

Ferdinando Bologna, nei termini di una riproposizione della dipendenza pierfrancescana di entrambi, in *Antonello da Messina*, 2013, pp. 63.64. Nel medesimo volume Maria Calì (pp. 92-95), sostenendo la precedenza dell'opera in San Zanipolo, dove tuttavia lo spazio unificato risulta ancora compresso e ristretto, ravvisava un cambiamento evidente nel modo di rappresentare lo spazio a Venezia dal 1480 in poi. Una rotta che, sebbene già impostata dal veneziano, sarebbe stata dalla pala di San Giobbe in poi guidata dall'insegnamento di Piero della Francesca, impartito a Venezia grazie alla pala antonellesca di San Cassiano.

¹⁸⁰ Della cornice lignea del dipinto si è occupata nell'ambito della propria tesi di laurea Lucia Cera, 2004-2005, p.60.

quasi un baldacchino di pietra bianchissima dal quale filtra la luce tersa del paesaggio. I santi, figure solenni, ancora disposti lungo le linee di fuga secondo una logica prospettica pienamente quattrocentesca, indirizzano lo sguardo al gruppo centrale, la cui semplificazione formale accosta al nome di Giovanni Bellini quello di Antonello. Nella predella, al contrario, la prudenza compositiva del pittore si affida a modelli riconoscibili, quali quelli mantegneschi, riportando piuttosto alla mente le recenti frequentazioni canozziane. A destra in basso sullo sfondo si erge il monastero di San Bartolomeo, ritratto al di là di un fiume, le cui acque dai riflessi verdi sono il più alto omaggio di Bartolomeo a Venezia.

Una seconda opera del pittore, ora conservata presso i Musei vicentini, abbelliva l'altare Pagello in San Bartolomeo. La *Madonna con Bambino tra le Sante Monica e Maddalena*, ornava il primo altare a destra ed era stata commissionata a Bartolomeo Montagna da Piera Porto, a breve tempo dall'evento luttuoso che dovette colpirla (fig. 86; cat. 23). Sposa di Bernardino Pagello, il quale testava il giorno 23 luglio 1485,¹⁸¹ essa dovette rimanere vedova nel medesimo anno poiché il marito, ormai gravemente malato, *infirmus super unam cathedram*, apponeva un codicillo al proprio testamento il 7 ottobre del medesimo anno, istituendo erede universale il figlio Girolamo.¹⁸² Alla giovanile vedovanza si unì inoltre la dolorosa perdita del giovane figlio, il quale testava il giorno 20 agosto 1497, all'età di circa 14 anni.¹⁸³ La correlazione tra stato vedovile e probabile commissione della pala è stata oggetto di uno studio attento da parte di Carlo Alberto Bucci le cui conclusioni, basatesi tuttavia sul consueto zoccolo archivistico impostato da Mantese,¹⁸⁴ possono considerarsi ormai come dato utile alla cronologia. In un suo primo testamento, redatto nel 1509, dopo essersi assicurata che la cappella intitolata a Santa Maria Maddalena nella chiesa di Santa Corona, da lei già ordinata, fosse portata a compimento dagli eredi, Piera lasciava al

¹⁸¹ ASVi, *Notarile*, Gregorio da Malo, b. 4693, 23 luglio 1485. Bernardino chiedeva di essere sepolto in «sepulcro in convento S.te Corone Vincentie ubi sepulta fuit Isabetha quondam eius prima uxor ». Dal matrimonio con la prima moglie dovevano essere nate due figlie, Laura ed Angela, alle quali Piera Porto non lascerà mai nulla nei propri testamenti.

¹⁸² Si confronti Carlo Alberto Bucci, 1991. ASVi, *Testamenti in bombacina*, alla data. Confronta la trascrizione del documento in BBVi, *Archivio Famiglia Pagello*, b. 4, c. 30. Che i Pagello possedessero una sepoltura in Santa Corona è fatto assodato, dato che Ludovico Pagello, testando il 29 agosto del 1482 chiedeva che il proprio corpo fosse sepolto «ad ecclesiam Sancte Corone civitatis Vincentie in sepulcro predecessorum suorum». Si veda ASVi, *Testamenti*, alla data. Guglielmo Pagello nel 1470 il 19 dicembre ordinava «Corpus vero suum tumulandum iussit Vincencie apud ecclesiam gloriosissimae spineae Coronae ordinis fratrum predicatorum in sua antiqua sepultura, in qua innocentissimus adolescens Hyeronimus eius unigenitus placida compositis pace quiescit [...]». (si tratta di un secondo Girolamo). ASVi, *Notarile*, Nicolò Ferreto, alla data 19 dicembre 1470. Riportati in forma completa da Barbara Marx, 1978, pp. 101-104; 110-112.

¹⁸³ ASVi, *Testamenti in bombacina*, 20 agosto 1497. Il giovane « [...] Hieronymus quondam nobilis et prestantis viri Bernardinij quondam spectabilis militis domini Jacobi de Paiellis civis Vincentie » chiedeva di essere sepolto in «ecclesia et conventu Sancte Corone ordinis Sancti Dominici de observantia in monumento maiorum suorum». La donna, come si vedrà oltre intimamente legata al figlio, chiederà d'essere sepolta accanto alle spoglie di Girolamo.

¹⁸⁴ Giovanni Mantese, 1968-1969, pp. 241-258.

monastero ed ai canonici regolari di San Bartolomeo 50 ducati per la dotazione della cappella di Santa Monica «que fuit fabricata ab illis de Paiellis» affinché i canonici celebrassero in perpetuo una messa per l'anima della testatrice, del defunto marito et *suorum de Paiellis* e di questi apponessero le insegne.¹⁸⁵ Una preoccupazione evidentemente sempre sentita da Piera, tanto da ripetersi nel secondo testamento redatto a cinque anni di distanza dal primo.¹⁸⁶ L'ipotesi avanzata da Bucci identificava Santa Monica ritratta nella pala Pagello con la figura vedovile di Piera Porto, secondo una logica in seguito preferita dalla nobildonna anche per la più grande ancona (fig. 350; cat. 82) per la chiesa di Santa Corona (*S. Maria Maddalena tra i santi Girolamo, Paola, Monica ed Agostino*).¹⁸⁷ Stabilito un *post quem* ferreo all'ottobre 1485, data di morte del marito, si dava quindi un freno alla cronologia sino ad allora spaziante tra 1482-1483 e 1489. Nella generale mancanza d'appigli certi per la cronologia giovanile, l'opera per la nobile vedova Porto è stata a ragione inserita in un momento precedente alla grande ancona per l'altare Trento, posizione consigliata più che altro dall'attenta analisi stilistica. La composizione presenta ancora tratti di una cultura alvisesca, Santa Monica ricorda con forza la fisionomia spigolosa della *Santa Chiara* vivariniana (figg. 91-92), mentre nella dolcezza d'incarnato di Maddalena e Vergine si scorge qualche morbidezza belliniana (figg. 88-89). Le asprezze delle rocce in primo piano ricordano la *Trasfigurazione* dipinta per Vicenza da Giovanni Bellini (fig. 87), i cui verdi e rosa degli apostoli dovettero non poco colpire il pittore, e tradiscono per quel gusto da "geologo" forse anche un'esperienza padovana diretta. Un occhio così attento alle concrezioni di primo piano, così come la scelta dell'ambientazione paesistica priva di elementi architettonici, in seguito tipici della produzione matura post 1490, situa con certezza il dipinto tra le opere di una giovinezza che si mantiene su un binario tangente alla cultura veneziana.¹⁸⁸ Mentre l'opera per l'altare maggiore ha una semplificazione formale che è antonellesca, traghettandoci piuttosto verso

¹⁸⁵ «Item reliquit monasterio et canonicis regularibus S. Bartholomei predicti que fuit fabricata ab illis de Paiellis, hac condicione et honore quod dicti canonici teneantur et obligati sint ter in anno celebrare unum anniversarium pro anima ipsius testatricis et quondam domini Bernardini de Paiellis eius mariti ac suorum de Paiellis et apponere insignia illorum de Paiellis». Si veda documento completo in *Appendice*. ASVi, *Notarile*, Gregorio dal Ferro, b. 5297, 9 ottobre 1509. Lo stemma della famiglia è ancora visibile nell'arcata della cappella, corrispondente alla seconda a sinistra nella chiesa di Santa Maria dei Carmini.

¹⁸⁶ Cfr. ASVi, *Notarile*, Gregorio dal Ferro, b. 5307, 16 giugno 1514. La vicenda costruttiva sembra conclusa al tempo del terzo e definitivo testamento della nobildonna, redatto il 20 settembre 1530 (ASVi, *Corporazioni religiose soppresse*, Santa Corona, b. 113) nel quale Piera ordina: «corpus [...] suum sepeliri iussit in ecclesia Sancte Corone [...] in sepulcro seu capella ex novo per eam constructe in dicta ecclesia intitulatae Sancte Marie magdalene».

¹⁸⁷ Si veda Carlo Alberto Bucci, 1991, p.11. Lo studioso immaginava che fosse stata precisa volontà di Bernardino Pagello che la moglie Piera conducesse, alla sua morte, appropriata vita vedovile. A questo alluderebbe la scritta riportata nel cartiglio retto da Monica-Piera.

¹⁸⁸ Così Mauro Lucco, *La pittura del secondo Quattrocento nel Veneto occidentale*, in *La pittura in Italia, Il Quattrocento*, I, 1987, p. 155 : « [...] momento di massima tangenza fra le poetiche [...] non tanto "smaccati prestiti" dalla *Trasfigurazione* [...] ma qualcosa di più interno, come l'affinità nella struttura compositiva..fino alla partitura cromatica [...]».

gli anni Novanta, la struttura compositiva del dipinto Pagello è ancora attenta al dettaglio di primo piano, all'indagine curiosa della natura, al rovello delle pieghe scheggianti, al luccichio dell'elemento prezioso. In Maddalena si ritrova il tipo fisico di Lucia nel dipinto di Philadelphia (fig. 56; cat. 14), alla quale l'accomunano anche le ombre riportate sul volto, la conformazione del mento, la vacuità dello sguardo, la capigliatura. Evoluzione in termini di più certa volumetria, a distanza di non molto tempo, della Santa Giustina Correr (fig. 90; cat. 15).

La data di realizzazione dell'opera, che gli studi di Bucci stabiliscono senza dubbio dopo il 1485, andrà valutata anche nei termini della precedenza rispetto alla più imponente macchina progettata per l'altare maggiore,¹⁸⁹ dalla quale il dipinto Pagello si distingue non solo per quel *bel tono di carta scolorita*,¹⁹⁰ ma specialmente per una costruzione prospetticamente ancora un po' irrisolta. Un nuovo ordine consiglia dunque di posticipare l'opera Trento, situandola tra il 1485-1486 della Pagello ma non oltre il 1487, immaginando che nel breve torno d'anni gli stimoli al pittore siano stati talmente persistenti da fargli imboccare una strada diversa. Il cantiere di San Bartolomeo dovette essere un momento cruciale per Montagna poiché egli si scontrò proprio in quell'occasione con una temperie artistica di tutto rispetto, formata da scalpellini, lapicidi, muratori, intagliatori ed architetti di diversa provenienza impegnati, tra ottavo e nono decennio, a costruire il tempio della nuova nobiltà vicentina. L'occasione doveva sortire un grande effetto sul pittore, sempre assai sensibile ai cambiamenti, fresco di impegni veneziani e i cui occhi dovevano ancora essere pieni di dolcezze belliniane.

Gli anni Ottanta si chiudevano con la realizzazione di altre due preziose pale d'altare, l'una realizzata per la chiesa di San Michele a Vicenza, l'altra la cui collocazione originaria è,

¹⁸⁹ Come anticipato Silvestro Castellini, II, 1615 c., c. 220: «Antonius Arnaldus Eq. Et Bernardinus Vellius cum inter se summe amici essent adfines etiam esse voluerunt. Itaque Arnaldus Vellia Velli filia, nupta postea moriens Elisabetham filiam unicam, quam ex priore uxore susceperat, Scipioni Bernardini filio destinavit, quique universa bona sua doti dixit, Bernardinumque oravit, ut suo tempore eodem secum sepulchro conderetur. Is Scip. Hieronimus, et Velleius executi, matricum Calidoniae Portae, quae se eodem tumulo cum Viro et genero componi iusserat, obsecuti, hoc commune Monument. Illis omnibus, sibique, et posteritati suae extruxerunt. Obiit Antonius anno DNI MDLX aetatis suae XL. Bernardinus MDLXI aetatis suae XLI. Calidon. MDLXXII aetatis suae LIII». Ulteriormente confermato da un documento citato da Bortolan, *Carte*, sec. XIX, c. 500, al 30 marzo 1574: «L'abate e i canonici di S. Bortolo concedano a Scipione fu Bernardino Velo e fratelli la cappella e l'altare di S. Monica, cioè la prima cappella e altare alla parte destra entrando in chiesa per la porta grande, con licenza di far fare la sepoltura in chiesa davanti la cappella predetta, e un deposito e più nel muro dell'una e l'altra parte di detta cappella, qual cappella e altare detto Scipione ed eredi possano fabbricare, ponendovi anche sopra essa cappella e fabbriche l'armi della sua famiglia».

¹⁹⁰ L'opera, ora su tela, non sembra aver subito trasporto data la presenza di giunture del supporto. Tuttavia essa è citata in fonti più antiche come "tavola". Si veda a tal proposito quanto riportato da Leonardo Trissino, BBVi, ms 3158, c. 6: «Nelle camere della Congregazione di Carità si veggono ora le seguenti pitture ch'esistevano nella chiesa di S. Bartolamteo una tavola con M.V. e il bambino adorato dalle Sante Monica e Maria Maddalena e bellissimo paese di Bartolamteo Montagna vicentino che dee esser nato non dopo la metà del secolo 15° e che morì intorno il 1525 o 1526».

così come la provenienza, ignota. Tra le più affascinanti composizioni giovanili, la *Madonna con Bambino tra i santi Francesco e Giovanni Battista* (fig. 95; cat. 25), deriva la propria idea compositiva apparentemente da un'invenzione belliniana, alla quale rimanda anche la fisionomia di Francesco, assai simile al Giovanni Bellini di collezione Frick (fig. 99), mentre in San Giovanni si recupera un modello ancora un po' alvisesco. È il caso di un dipinto per il quale la totale assenza di documenti, unita all'impossibilità di accesso all'opera d'arte, induce alla riflessione esclusivamente stilistica. All'unica riproduzione a colori fruibile, concessa a Franco Barbieri negli anni Ottanta, si unisce la documentazione in bianco e nero della fototeca Cini (fig. 97), dalla quale si inferisce un secco intervento di restauro della pellicola pittorica assai danneggiata. Qui Bartolomeo Montagna si muove con prudenza, a metà strada tra le infatuazioni veneziane della giovinezza e il rigore geometrico degli anni Novanta. Composta e geometrica, la *Sacra Conversazione* è colta alle spalle di un parapetto marmoreo. L'intenzione è di costruire uno spazio scenico, dal quale si erge unica la figura della Vergine con Bambino, mentre i due santi, di tre quarti, partecipano con la saldezza volumetrica di veri astanti: San Giovanni, le cui carni ancora nervose ben si intonano alla veste dalle pieghe scolpite, San Francesco che invita l'osservatore ad entrare con lo sguardo nello spazio sacro. I panneggi arrovellati e le pieghe segnate con compiacimento anche nella tenda paiono di carta spessa, costruendo con rigore i corpi intorno all'ordine volumetrico della Vergine. Come spesso accade nei dipinti di Montagna, l'intonazione sentimentale delle figure va intuita, scorta nel controluce che adombra il volto ed il corpo di Giovanni o nelle nuvole qua e là accese dalla luce calda della sera. Sullo sfondo si intuisce una visione sintetica di Vicenza, evocata dalla facciata della Cattedrale e dalla torre del vecchio castello. Il confronto sorge obbligato con l'opera di Cima da Conegliano conservata a Düsseldorf (fig. 98), derivante probabilmente da modelli belliniani degli anni Ottanta (*Madonna con bambino tra due Sante*, Gallerie dell'Accademia) o precedenti, come la *Pietà* ora a Brera (c. 1465, fig. 100). Nonostante le fisionomie siano ancora asciutte, la piramide della Vergine trae da Antonello la propria semplificazione, l'intonazione è essenzialmente veneziana e tuttavia tradisce, da parte del pittore vicentino, l'inizio di uno studio attento nei confronti della luce. Essa non è ancora mezzo prospettico o illusivo, come diverrà nei capolavori dell'ultimo decennio, ma è sin da subito strumento all'indagine volumetrica. Così essa scivola nei panneggi e ne indaga la consistenza scultorea, conferendo al dipinto un'impostazione luministica e spaziale sino ad allora senza precedenti nel catalogo di Bartolomeo che, per un attimo, archiviava le grandi macchine d'altare a favore di un dipinto dalle dimensioni più

intime. Tuttavia, mentre in Cima il modello belliniano a mezzo busto non si accompagna all'introduzione di parapetto,¹⁹¹ proprio l'espedito di collocare la sacra conversazione al di là di un ripiano dal chiaro intento prospettico segna il passo di un cambiamento che in Bartolomeo prenderà forma di lì a poco, precludendo all'intensa stagione degli anni Novanta.

Il secondo dipinto collocabile sul finire degli anni Ottanta, la *Madonna con Bambino tra i santi Onofrio e Giovanni Battista* (fig. 103; cat. 26), ornava l'altare che i da Costozza avevano fatto costruire nel tempio degli Eremitani di San Lorenzo, come si apprende da una tarda indicazione documentaria.¹⁹² Ai tempi di Boschini essa ornava il terzo altare a sinistra nella chiesa di San Michele degli Eremitani, le cui pessime condizioni inducevano prima alla chiusura del tempio nel 1810 ed in seguito alla sua demolizione.¹⁹³ La dotazione della cappella si registrava il 18 agosto 1502 ad opera di Agostino q. Bernardi da Costozza, al quale si doveva probabilmente anche la commissione del dipinto poiché nel documento era citata la fondazione da parte di Agostino della cappella dedicata alla Vergine ed a Sant'Onofrio,¹⁹⁴ patrono dei tintori, alla cui fraglia forse apparteneva lo stesso da Costozza.¹⁹⁵ L'opera segnò un momento di straordinaria fusione tra le due anime di Montagna, mutuando l'attenzione ancora rivolta alla natura in struttura portante del dipinto. Così le rocce sul primo piano sono basamento, trono e recinto alla Sacra Conversazione. Le carni asciutte dei santi, solidi incisi dalla luce, testimoniano un pittore indeciso tra Antonello e le nuove esperienze prospettiche il cui tono narrativo, forte della costruzione stereometrica ormai

¹⁹¹ Nel catalogo della mostra cimesca del 2010 Villa rinviava al modello belliniano dell'Accademia di Venezia (*Madonna con il Bambino tra due sante*) nonché alla pala dipinta da Alvise Vivarini per San Francesco a Treviso. Si veda Giovanni Carlo Federico Villa, in *Cima...*, 2010, pp. 99-100.

¹⁹² Questi da Costozza, come si affrettava a precisare Battista Pagliarino, (*Croniche di Vicenza*, 1663, p. 307) non sono i Costozza di antica origine, bensì « [...] la loro origine è stata dalla Villa de Costozza». L'ipotesi che Agostino non appartenesse alla nobiltà di rango ma derivasse la possibilità di costruirsi una cappella dalle fiorenti attività commerciali diviene più probabile. Da Franco Brunello, *Fraglie e società artigiane a Vicenza dal XIII al XVIII secolo*, in *Vicenza Illustrata*, 1976, p. 95-96, 101 apprendiamo che i *tinctores* facevano parte della fraglia della lana. Non essendosi mai costituiti come corporazione autonoma essi si divisero sin dal Medioevo in *tinctores artis grosse* e *tinctores artis minute*.

¹⁹³ Si veda Da Schio, cc. 41-43; Anna Miotti, 1980-1981, p. 174; Enea Arnaldi-Tornieri, ms 3110, c. 849v: «15 agosto 1810 [...] e questa chiesa antichissima di San Michele rimane chiusa e abolita. Ecco perduta un'altra chiesa ch'era molto ampia e che avea delle insigni Pitture». L'altare era a sinistra di chi entrava dalla porta maggiore, dopo l'altare dedicato a S. Anna di proprietà dei Garzadori, accanto alla porta che immetteva nel chiostro. Giovanni Mantese, 1964, III/2, , pp. 987-991.

¹⁹⁴ ASVi, *Corporazioni Religiose soppresse*, S. Michele, b. 182, c. 18. Adì 18 agosto 1502: «Cum egregius vir Augustinus q. Bernardi de Custoza civis Vincentie...fundaverit et erigerit unam capellam in ecclesia Sancti Michaelis...ad honorem omnipotentis genitricis Verginis Marie sub titulo Sancti Onofri» vale a dire che il 18 agosto 1502, la cappella era già pronta. Ulteriori ricerche nell'archivio di Vicenza non hanno aiutato sinora ad apportare ulteriori chiarimenti circa la fondazione della cappella, naturalmente precedente il 1502. Si veda anche Giovanni Mantese, 1964, III/2, , p. 990.

¹⁹⁵ Louis Reau, 1955-1959, III. *Iconographie des Saints*, II. G-O, 1958, pp. 1008-1009. George Kaftal, *Saints in Italian Art, Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, 1952, Firenze, pp. 777-781. Si tenga presente che dalle ricerche di Edoardo Demo (in *L'industria vicentina dal Medioevo...*, [Giovanni Luigi Fontana], 2004, pp. 41-42) emergeva il nome del *lanaro* Franco da Costozza il cui registro contabile, fortunatamente conservatosi, ricorda una fiorentina attività nel mercato veneziano dei panni tra il 1448 ed il 1468. L'ipotesi era anche in Barbieri, 1981, p. 27.

salda, si permette ancora di indugiare sul primo piano per poi accompagnare lo sguardo nel profondo del paesaggio, attraverso i rialzi ed il dolce digradare dei piani. Verosimilmente posteriore alla pala di San Giobbe di Giovanni Bellini, della quale sembra ricordarsi più che altro per la fisionomia di Onofrio (fig. 104), l'opera obbliga al confronto, sinora solo evocato, con Cima da Conegliano (fig. 105). L'annoso problema di un rapporto con Cima si pone in questo momento dal confronto con la celebre opera licenziata dal pittore di Conegliano per la famiglia Sangiovanni in San Bartolomeo a Vicenza, nella quale più di una voce critica ha voluto scorgere da parte di Cima un omaggio al più anziano maestro berico ed alla sua indiscussa *leadership* all'interno del tempio vicentino.¹⁹⁶ Aggirando le icastiche affermazioni di Puppi «un rapporto tra Cima e Montagna è concreto dato di fatto, e dovette avvenire, se non come un alunnato, nei termini di un attento e proficuo soggiorno del primo nella bottega dell'altro», difficilmente si potrà negare per i pittori quantomeno una matrice di linguaggio comune. Essa si intuisce nel dipinto Cini, ma diviene francamente palese al confronto tra la pala da Costozza e il dipinto Sangiovanni che, portando la data 1489, obbliga a considerare la sostanziale contemporaneità tra i due dipinti. In particolare ci si potrebbe chiedere quanto abbia contato, per Cima, il pergolato agreste di Montagna, al quale analogamente troviamo un precedente nel martirio di Cristoforo della Cappella Ovetari, o ancora i giochi di marmi tanto cari al Cincani. Cima da Conegliano deve aver avuto in mente il percorso di Montagna tra la pala di San Bartolomeo, alla quale il gruppo di Vergine e Bambino rimanda anche nella semplificazione formale, e il dipinto per San Michele, tuttavia mantenendo quella cifra veneziana che è già parzialmente, a queste date, archiviata dal Cincani.¹⁹⁷ La cronologia del

¹⁹⁶ L'idea di un vero alunnato da parte di Cima risale a Burckardt, 1905, pp. 17; 131-139. I consensi illustri non tardarono nei primi anni del Secolo da parte di Lionello Venturi, 1905, pp. 308-309; 1907, pp. 257-258, Tancred Borenius, 1912, pp. 11-12 per il quale il parallelo si istituiva con l'opera di san Giovanni Ilarione, di Adolfo Venturi, 1915, VII, pp. 501-502; 546-548. A favore di una mediazione della cultura di Antonello, filtrata a Cima attraverso Montagna, erano anche Rodolfo Pallucchini, 1945, p. 162; 1946, pp. 81-84 e Luigi Coletti, 1953, pp. LXXIV-LXXV. Andrà inoltre ricordato che gli studi di primo Novecento ancora rimandavano a quanto Bernard Berenson aveva voluto attribuire all'egida di Alvise Vivarini, sotto la quale era caduto certo anche il giovane Cima (Bernard Berenson, 1895; 1905; come noto stemperata nel 1919). Coletti stesso aveva avallato in un primo momento una fase formativa di Cima presso il vicentino, ravvisando nell'entusiasmo antonellesco e vivariniano del coneglianese il segno di un contatto tra i due pittori (1953). Da più approfondito esame monografico (1959) era lo stesso studioso a ridimensionarne la possibilità, trovando più probabile che Cima avesse fatto esperienza diretta di Alvise a Treviso e poi a Venezia. Opinione che accendeva il dissenso, un po' campanilistico, di Lionello Puppi: «Già il fatto che sia stata eseguita per un committente vicentino suggerisce il sospetto di una presenza, non indifferente o svagata, del maestro di Conegliano tra i Berici, presso il Montagna» (1962, p. 14). Negato da Peter Humfrey (1977, pp. 176-178) «But this adaptation of the altarpiece to its Vicentine surroundings does not constitute proof of an apprenticeship under Montagna, nor even of a period of residence in Vicenza», in tempi recenti fortemente avversato da Lucco (1987, pp. 155; 166), accolto da Villa, in *Cima da Conegliano...*, 2010, pp. 100-103. Ricapitolazione critica a cura di Maria Elisa Avagnina in *Pinacoteca*, 2003, pp. 152-155.

¹⁹⁷ Si veda Lionello Puppi, 1962², p. 16. Lo studioso ipotizzava un alunnato di Cima presso Montagna tra il 1482 ed il 1487, prima del viaggio veneziano di Cima, tenendo conto di poter situare la pala di San Michele al 1484 circa. Per quel che concerne la genesi dell'«indimenticabile pergolato di vite» (Longhi, 1916, p. 14) che a Van Marle (XVII, 1935, p. 394), suggeriva addirittura un contatto toscano si può far riferimento a quanto

dipinto da Costozza (1488-1489 circa) si interpreta dunque alla luce di un progressivo cammino di Montagna verso esempi esulanti l'arte propriamente veneziana, cosa che per Cima non accade, egli anzi si mantiene su un gusto che si conferma belliniano ad esempio nella *Sacra Conversazione* di Brera (fig. 106), per la quale l'accostamento attuato da Puppi con la pala Trento è forse fuorviante.¹⁹⁸ Analogamente viene in aiuto l'analisi del disegno sottostante che conferma come, accanto ad una prassi sostanzialmente simile a quella dell'ancona Trento, Bartolomeo Montagna iniziasse a creare i volumi del dipinto per San Michele anche tramite una «maggior svirgolatura effettuata con il pennello», vale a dire con crescente attenzione al dato stereometrico.¹⁹⁹

La stessa semplificazione volumetrica sfoggiata nella resa della roccia si apprezza in due pannelli conservati presso il Museo Poldi Pezzoli di Milano, accomunate al dipinto Cini dal completo silenzio delle fonti intorno alla loro provenienza. L'attenzione ancora forte all'elemento naturale ancora i *santi Girolamo e Paolo* (fig. 107; cat. 27) alle esperienze degli anni Ottanta, ma l'istanza geometrica della raffigurazione già consiglia di spostare le due tavole al limite del nono decennio, in stretta relazione con le figure della pala un tempo in San Michele. Nel *San Girolamo* Poldi Pezzoli, assai vicino all'anziano Onofrio, le vesti strette da una corda in vita hanno la stessa consistenza delle vesti del Battista di San Michele, il cui sguardo profondo riecheggia nel *San Paolo* milanese. Sono questi gli anni in cui Montagna deve aver cominciato a ragionare sulla consistenza plastica delle sue figure, forse venendo a contatto con pittori di formazione lombarda, poco prima della commissione pavese, forse inferendo certa attenzione allo sbalzo plastico dalla cultura scultorea dei cantieri vicentini. La consapevolezza prospettica dei due Santi Poldi Pezzoli prende le distanze anche da Alvisè Vivarini, basti osservare quale differenza corra tra la struttura del *San Giovanni* vivariniano (Venezia, Gallerie dell'Accademia, fig. 96) e la saldezza volumetrica del *San Girolamo* milanese. La luce tornisce Girolamo, così come incide per piani la piramide della Vergine nella pala da Costozza, immergendola nell'architettura di rocce. Ci si rende conto dell'urgente esigenza in Bartolomeo osservando il disegno preparatorio per il *San Girolamo*

suggeriva Luigi Menegazzi, 1962, p. XXV poi ripreso dallo stesso Puppi, 1962², p. 16 «In Venezia egli deve aver conosciuto il Montagna [...] rapporti non occasionali [...] ma durevoli tanto da suggerire al Cima, per le sue Madonne, uno schema che è quello della molto rovinata *Madonna*, frammento di affresco, della National Gallery di Londra [...]», in seguito ribadito in Luigi Menegazzi, 1981, pp. 8-12. Si veda anche Luigi Coletti, 1959, p. 26. Recentemente Peter Humfrey, in *Cima...*, 2010, p. 37 ribadiva la necessità sentita da Cima di adeguarsi alla cultura dell'ambito culturale di destinazione della commissione, individuando nel dipinto con *Madonna e Bambino tra sante Monica e Caterina* di Montagna il più diretto referente.

¹⁹⁸ Secondo lo studioso l'insegnamento montagnesco sarebbe continuato anche in altri dipinti, come la *Sacra conversazione* di Brera o il dipinto di Düsseldorf. Si veda Lionello Puppi, 1962², p. 17.

¹⁹⁹ Si veda *Pinacoteca civica...*, 2003, pp. 532- 536. L'impostazione grafica belliniana con questo dipinto diveniva «impostazione stereometrica». Non più attenzione al solo alternarsi di piani di luce ed ombra, ma costruzione del volume sin dalla genesi grafica del dipinto.

(Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, fig. 108; cat. D6), realizzato con morbida tecnica a gesso nero ed inchiostro acquerellato. Esso diverge dall'esemplare dipinto per la differente posizione dei piedi, più naturale nell'opera finita, ma vi si accosta per lo studio attento dei trapassi di luce ed ombra che costruiscono la veste del santo. Il processo è di progressivo inserimento di una "consapevolezza architettonica" nel proprio lavoro, generata probabilmente da un rapporto più sentito con scultura e architettura coeve.

A mediare il trapasso tra l'ancona Trento (fig. 79; cat. 24), la cui stereometria è a metà tra il rigore volumetrico di Antonello e l'architettura di Lorenzo da Bologna, e la pala per la Certosa (fig. 152; 33), vi sono alcuni dipinti di devozione privata nei quali il classico gruppo della Vergine e Bambino rende conto di questo momento ricettivo. Tra queste, la *Madonna della ciliegia* (fig. 110; cat. 28), ricondotta al catalogo giovanile di Montagna da Berenson, ma acutamente accorpata da Borenius, agli anni febbrili che precedettero Pavia.²⁰⁰ Un breve studio di Mauro Lucco, partendo da una revisione critica della giovanile esperienza antonellesca di Montagna, ebbe il merito di indicare per la prima volta una lettura critica dell'operina completamente diversa. Immaginando ben pochi corrispettivi in area veneta per la piccola opera bellunese, specialmente a causa di quel «modulo struttivo, solenne, severissimo», per spiegarne la rinnovata impostazione spaziale, a confronto con altre pitture d'analogo soggetto realizzate solo qualche anno prima, diveniva insufficiente un «ripensamento di Antonello». Lucco proponeva pertanto di vedere nella *Madonna* di Belluno segno della penetrazione della cultura bramantesca in area veneta, che Bartolomeo avrebbe conosciuto già sul finire degli anni Ottanta ed avrebbe riproposto in termini più consapevoli nei dipinti della fine del secolo. Sebbene sia innegabile che il gesto della mano della Vergine, teso in avanti a porgere le ciliegie si rifaccia senza indugio alla pala di San Cassiano di

²⁰⁰ Mauro Lucco, 1979, p. 34. Si rimanda alla relativa scheda di catalogo. Bernard Berenson, 1897, p. 110. Tancred Borenius (1912, pp. 42-43) preferiva per l'opera una datazione sul finire del Quattrocento, dedotta dall'accostamento tra il quadro di Belluno e la *pala di Brera*, in ciò in seguito confortato dal parere di Fogolari (1910, p. 286), che in proposito così si esprimeva: «Per il contrasto tra le ombre forti e le luci bianchissime, mancando i mezzi toni, il rilievo diventa crudo ma scultorio. Una grandiosità singolare è nell'insieme della figura della Madre, e nel Bimbo un'espressione spirituale, che ferma e attrae». La critica seguente avrebbe considerato l'opera, sulla scia delle parole di Bernard Berenson, come espressione giovanile del pittore. Venturi (1915, p. 442) infatti ne dava lettura esclusivamente alla luce del dettato antonellesco, riconsegnandola al periodo veneziano di formazione, momento creativo del vicentino che lo studioso dimostrava d'apprezzare maggiormente: «[...] questa Madonna fa pensare che il Montagna sia ricorso direttamente alle fonti a cui aveva attinto e attingeva Alvise Vivarini: vi è una più chiara cognizione di Antonello, una determinazione maggiore ed una sicurezza di forme [...]». Simile era l'opinione più meditata di Berenson (1919, pp. 168; 174), il quale ebbe a ripetere in ciascuna edizione dei suoi *Indici* (1932-1958) l'ascrizione del dipinto a periodo giovanile, di poco posteriore ai primi anni Ottantadel Quattrocento. Nonostante Mauro Lucco (1983, p. 4-5) avesse di lì a poco espresso un parere più meditato, indicando l'opera bellunese con l'espressione sibillina di «capolavoro giovanile», le sue acute osservazioni indirizzavano gli studi nella corretta interpretazione del piccolo quadro. Marco Tanzi (1990, p. 614) riusciva ad indicare la *Madonna col Bambino* come il manifesto della nuova spazialità bramantesca, appresa da Montagna all'indomani d'un possibile soggiorno pavese.

Antonello (fig. 112), è altresì vero che l'idea d'inserire la solidità della *Madonna con Bambino* in una quinta semicircolare non sembra poter derivare a Montagna solo dall'osservazione del messinese. Lo stesso Bambino, issato solidamente sul parapetto, è avvolto da una luce fredda che ne ferma i contorni in primo piano, insieme a quelli della Madre, per poi illuminare nervosamente la quinta paesistica. Un maggiore respiro spaziale, infuso al dipinto tramite il rapporto tra il primo piano della composizione e la quinta paesistica semicircolare, è complicato dal gesto del braccio sinistro della madre che ne indaga la reale consistenza. Alle stesse date altre Madonne con Bambino si destreggiavano tra lo squadro netto dei volumi dato dalla luce antonellesca, ed il richiamo ad un più maturo rigore spaziale. Sono la *Madonna* già Barlow (fig. 115; cat. 31), ora probabilmente in collezione privata inglese, la *Madonna* Kress di Washington (fig. 114; 30) e la *Madonna* di Castelsantangelo (fig. 116; cat. 32). In questi dipinti devozionali Montagna tramandava la propria formazione antonellesca, perpetrando la ricerca sulla forma ed il volume egli costruiva tramite solidi le chiarissime fisionomie delle figure giocando tra la presenza colonnare del Bambino, issato su un parapetto che diveniva persino angolare nello spazio cupo dell'esempio vicentino, ed il variare del paesaggio alle spalle del gruppo sacro.

Il divario tra la fine del nono decennio e la produzione degli esordi si percepisce anche dall'accostamento tra il giovanile *San Sebastiano* di Torino (fig. 7; cat. D1) ed il saggio grafico di analogo soggetto conservato presso il Fitzwilliam Museum di Cambridge (fig. 35; cat. D2) che, a torto legato ad un momento antonellesco, nacque piuttosto da ricerche contestuali alla genesi dell'ancona Trento, al cui omonimo santo esso si avvicina. L'attenzione alla posa, una realistica torsione muscolare ed i volumi torniti hanno ormai sostituito il grafismo incerto della figura torinese. Proseguendo nell'analisi del repertorio grafico di questi anni si incontra una *Madonna con Bambino* ad inchiostro grigio e biacca conservata presso il British Museum (fig. 101; D10), recante un'ottocentesca ma interessante attribuzione a Bramantino. Il volto tagliato a metà tra luce e ombra, la veste indagata dalla biacca argentea, la struttura piramidale di Madre e Figlio sembrano partecipare alle nuove ricerche luministico-spaziali intraprese da Montagna che, durante la seconda metà del nono decennio si attesta da diversi documenti ancora a Vicenza, eccezion fatta per alcuni lavori eseguiti per il Comune di Bassano nel 1487.²⁰¹ Accanto al pittore, chiamato a rispondere di numerose commissioni, cominciarono a comparire nomi di altri artisti, come Francesco

²⁰¹ ACBas, *Comune di Bassano*, Libro Cassa dal 1457 al 1493, reg. 7.15. Si veda anche Alessandra Pellizzari, 2000, p. 123. La notizia è già in Antonio Magrini, 1863, p. 44. Si veda oltre alla nota 94 cap. II.

Fogolino, Giovanni Speranza e Girolamo Vicentino (Girolamo di Stefano d'Alemagna), a testimonianza di un'intesa ed avviata attività di bottega.²⁰²

1.7. La paletta dell'Accademia Carrara

L'Accademia Carrara di Bergamo conserva un piccolo dipinto attribuito a Bartolomeo Montagna, tradizionalmente ritenuto una delle opere giovanili. La data, stabilita dalla critica storica al 1487, si inferisce dalla lettura di un'iscrizione a tergo:

*M.r. Bartholomeus Montagna brixianus habitator Vincentiae:
hanc depinxit mr Hieronimo roberto brixiano civi et habitatori ibidem,
de mense septembris 1487 pro pretio librae 13 cum dimidia planetarum.*

L'iscrizione, posta insolitamente sul retro del dipinto e senz'altro coeva, ha tratto in inganno più di uno studioso. Essa registra l'esecuzione della paletta ad opera del pittore vicentino, qui ricordato bresciano d'origine, per un certo Girolamo Roberto, anch'egli bresciano. Sebbene di natali orceani, Bartolomeo Montagna è generalmente indicato come vicentino, tutt'al più ricordato come figlio di Antonio Cincani originario da Orzinuovi. La provenienza lombarda pertanto doveva essere conosciuta e gradita al committente, cittadino e abitante a Vicenza - così andrà sciolto quel *civi et habitatori ibidem* dell'iscrizione - ma d'origine bresciana.²⁰³ Di piccolo formato quadrato, misura infatti circa 60 cm per lato, l'operina reca la *Madonna in trono tra i Santi Sebastiano e Rocco* (figg. 39-40; cat. 16), sullo sfondo un paesaggio montuoso ed un corso d'acqua. Una firma, non autentica, conferma l'attribuzione a Montagna sovrapponendosi ad un'iscrizione verosimilmente originale, della quale sembra potersi intuire qualche cosa in basso a destra. L'ottimo stato di conservazione ed il recente restauro permettono la perfetta lettura, restituendo del dipinto la preziosità della materia pittorica e la minuziosa attenzione del dettaglio. La presenza di un centimetro circa di tavola non dipinta per ciascun lato consiglia, in via ipotetica, la sua collocazione originaria all'interno di

²⁰² Si veda *Regesto*. Girolamo, figlio di un certo Stefano pistoi, cioè fornaio, si trovava già a fianco di Montagna nel 1481, in occasione del suo matrimonio e doveva in qualche modo essergli amico, oltre che allievo, ritrovandosi in casa del Cincani più di una volta tra 1482 e 1494. Si veda Giangiorgio Zorzi, 1916, pp. 122-127, 177. Girolamo da Vicenza doveva essere in contatto anche con Giovanni Speranza, poiché li si ritrova insieme in un atto del 13 dicembre 1496. L'ultima notizia d'archivio relativa al pittore di origini tedesche risale al 12 marzo 1510, quando lo si incontra testimone al testamento di Laura Zancani in compagnia di Bartolomeo Montagna. Per Girolamo Vicentino si veda Lucia Casellato, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVI, 2001, alla voce *Girolamo di Stefano d'Alemagna*, pp. 585-587. Lionello Puppi, 1958³, 6-7, pp. Nn; Lionello Puppi, *ibidem*, 1959³, III, pp. 1-5.

²⁰³ Cittadino ed abitante a Vicenza vorrà pertanto significare che il committente pagava le tasse nella città berica. Un controllo degli estimi e dei testamenti di quegli anni presso l'Archivio di Stato di Vicenza non ha purtroppo apportato alcuna novità utile al riconoscimento del personaggio. Si segnala tuttavia la presenza accanto a Montagna, impegnato in vertenza con il fratello Giovanni il 23 novembre 1480, di un *Hieronimo filio Ioannis de Brixia pictore habitatore Verone*, alla cui identificazione ancora non si è giunti. Presso l'Archivio di Stato di Brescia, un indice relativo agli estimi dell'anno 1475, redatto da un archivista verso la metà dell'Ottocento, indica in corrispondenza del cognome Roberti un Hieronimus q. Petri.

una struttura forse finalizzata alla devozione privata. I personaggi poggiano su un raffinato pavimento a riquadri marmorei dai colori tenui, ripresi nelle venature del parapetto alle spalle della Madonna e nel ruggine del porfido del trono. Una tenda, sulla quale si proietta l'ombra della Vergine, divide la sacra conversazione dal paesaggio, secondo uno schema assai caro alle prime opere di Montagna. Lo sfondo paesistico riflette sull'insegnamento veneto, affidando a viottoli e alberelli il compito di accompagnare l'occhio attraverso i piani. Ai lati edifici variamente interpretati come costruzioni bresciane: a destra la Porta Brusata, sullo sfondo una serie di fortificazioni verso la torre Mirabella vista da est.²⁰⁴ Il corso d'acqua sembrerebbe invece frutto della sola inventiva del pittore, potendosi interpretare come una generica rievocazione del Lago di Garda.

Più di qualcuno, a cominciare da Lionello Puppi,²⁰⁵ ha voluto mettere in dubbio la datazione, supponendo che l'iscrizione potesse riferirsi alla sola data di consegna dell'opera, probabilmente realizzata nei primi anni Ottanta, ma rimasta nelle mani del pittore sino al settembre del 1487. Pur convenendo con la bontà cronologica della proposta, si dovrà considerare assai improbabile che un dipinto simile sia rimasto in bottega in attesa di acquisto, per il soggetto ritratto e per la preziosità. Inoltre anche il prezzo molto contenuto riportato dall'iscrizione getta qualche dubbio sulla commissione del dipinto, obbligando ad una riflessione più profonda sul soggetto dell'opera e sui motivi che forse portarono alla sua realizzazione.²⁰⁶ Pur essendo coscienti della difficoltà di contraddire un'iscrizione così chiara

²⁰⁴ Questa l'opinione di Francesco Rossi in data 29 ottobre 1993, secondo quanto riportato nel fascicolo relativo al dipinto conservato presso l'Accademia Carrara di Bergamo. Essendo troppo labili gli indizi, l'identificazione della città in questione andrà lasciata in sospeso. La città ritratta potrebbe indicativamente raffigurare un borgo affacciato su di un lago, quale ad esempio è anche Angera (Lago Maggiore), un tempo erroneamente ritenuto il luogo di morte del santo.

²⁰⁵ Lionello Puppi, 1962, p. 39: «Appare come il primo risultato delle esperienze recenti del Maestro, e del rinnovamento del suo linguaggio pittorico». A p. 96: «Supponiamo che, realizzata nel 1482 circa, la paletta sia rimasta nei depositi della bottega di San Lorenzo un bel lustro, sinché fu ceduta e inviata (la scritta a tergo sarebbe di questo momento) al Roberto Bresciano, forse un commerciante che desiderava arricchirsi d'un'opera del Maestro, originario delle sue terre». Si faccia riferimento alla relativa scheda di catalogo.

²⁰⁶ Per il valore della pianeta bresciana si può confrontare l'appendice che il bresciano Antonio Lodrini posponeva a *Erasmus Gattamelata da Narni...* di Giovanni Erolì, 1876, pp. 397- 403, in part. p. 398: «Questa [lira] non era una moneta reale, ma un valore fisso e immutabile, che ragguagliava tutti i valori, e li riduceva al medesimo piano. [...] Primieramente dal leggere più volte la stessa somma numerica, nominata ora planet, ora imperiale, deduco essere certo che l'una avea lo stesso valore dell'altra. Un fiorino veniva sempre ragguagliato con L. 1.12: cioè soldi 32 di planetti. Un Ducato d'oro, che poi fu nominato zecchino, era pari a l. 2.18 di planetti. La lira poi era di soldi 20, ed ogni soldo era di 12 danari. Ogni danaro era detto anche imperiale». Da che si deduce che il valore di una pianeta bresciana corrispondeva all'incirca alla metà di un ducato. Ma lo studioso proseguiva ricordando che il pittore Scrosato da Milano «pel disegno dello stendardo da offrire all'armata navale della Repubblica Veneta ebbe soldi 32., e per le miniature fatte sul libro de Statuti L.3. – E per i santi Apollio e Filastrio pitturati sotto la loggia L. 2. Plt. [...]equivalevano [i soldi bresciani] al doppio dei veneti, cioè 1 soldo bresciano erano 2 veneti, quindi il mezzano bresciano era una lira veneta». Questo quanto affermato da Giammaria Rizzardi, 1755, p. 67: «S'innalzò dipoi il Ducato d'oro reale Veneziano al valore di Lire tre e Soldi due della stessa moneta d'E Planetti. Consta da Istrumento del 1459. da Chirografo presso di me dell'anno 1461, e da Pergamena dell'Archivio di S. Faustino dell'anno 1464. in cui si legge: «pro pretio & finito mercato Ducator. vigintisex auti Venetor. boni auri & justi ponderis & stampi Venetiani. Et qui ducati ad presens sunt comunis cursus & valoris librar. trium & soldor. duor. plñ monete brixien. ad menetam (sic)

e inequivocabilmente originale, si dovrà tuttavia riflettere sull'impossibilità di collocare il prezioso quadro bergamasco al 1487. Inoltre, data la perplessità più volte manifestata anche dalla critica più recente, si dovrà cercare per il dipinto una collocazione più appropriata, che renda giustizia del percorso del pittore quale abbiamo inteso delineare sinora. Sarebbe in primis assai difficile contestualizzarne la genesi alla metà degli anni Ottanta, posto un confronto con opere che si riferiscono con buona approssimazione al primo lustro di quel decennio. Dopo le prime prove per i Baldinucci e i Valmarana infatti, Bartolomeo andava concludendo la pala per Piera Porto (post 1485), mentre poco prima del 1487 o in quello stesso anno, avrebbe licenziato la grandiosa ancona Trento. Qui la concezione prospettica è sapiente, come chiarito derivata dalla conoscenza e dallo studio di modelli pittorici veneziani così come dalla frequentazione di cantieri architettonici vicentini. Nell'operina bergamasca invece l'organizzazione prospettica è disattesa e l'interesse sembra più giocare sul piano decorativo: la pennellata è sottile, l'attenzione al particolare ancora molto forte, specialmente nella precisione lenticolare del paesaggio. L'occhio si sofferma sulla vegetazione in primo piano e penetra nel dipinto seguendo stradine e alternarsi di pianure e rialzi. Un confronto più convincente si istituisce dunque con la giovanile pala di Philadelphia, accomunata da analogo resa di elementi del paesaggio, come le rocce derivate da modelli veneziani di almeno un decennio precedenti, quali quelli osservabili nella *Imago Pietatis* di Giovanni Bellini (fig. 41) conservata presso il Museo Poldi Pezzoli di Milano. Nell'opera di Bergamo l'elemento architettonico è assente, se si eccettua la colonna alla quale Sebastiano è appoggiato, la cui realizzazione è un ulteriore spunto al decorativismo raffinato. Non sfugge inoltre che la posizione dei piedini del Bambino, in grembo alla madre, somiglia più che mai a quella assunta dal Bambino nel frammento di affresco della National Gallery di Londra (fig. 43; cat. 17), per il quale un'iscrizione tarda e purtroppo delegata alla cornice, ma da ritenersi sostanzialmente corretta, ricorda la data 1481. In questo dipintino il gusto di Bartolomeo è ancora belliniano, richiamandosi alla *Santa Giustina* (fig. 47) o alle *Madonne* giovanili di Giovanni (Gallerie dell'Accademia di Venezia, n. 591, fig. 50), poiché il piccolo dipinto, certamente inseribile nel catalogo del pittore, è espressione di un momento ancora acerbo e tutto giocato sulle esperienze di un primo soggiorno veneziano.²⁰⁷ Il piedino, con un dito

argenti Veentam ad presens currentem in civitate brix». Nel medesimo valore poi di Lire tre, Soldi due d'È Planetti si mantenne fino all'anno 1517. Tuttavia il valore della pianeta si calcolava in base al valore del Ducato d'oro ideale veneziano, equivalente circa a L.6 e S. 4, vale a dire circa al doppio del valore effettivo della pianeta». Si veda *Storia di Brescia*, 1963, p. 146. Il fatto che Bartolomeo Montagna venisse pagato, assai poco, in pianete, depone forse a favore di un rapporto di conterranea amicizia con il committente.

²⁰⁷ Si veda *Catalogo*. Si tenga inoltre a mente che, con distintivo acume, già Tancred Borenius si professava a favore dell'autografia montagnesca pur sospendendo il giudizio intorno alla bontà dell'iscrizione. « [...] mostra nella composizione, nel panneggiamento, nel colorito e nel tipo della Vergine una grande affinità con la tavola di Bergamo [...] La chiesa a cui si allude nell'iscrizione può [...] essere stata quella che venne demolita, come mi

staccato dagli altri, la mano destra della Vergine con dita affusolate e dal mignolo “slogato”, il velo bianco che incornicia l’ovale dolce del volto si confrontano in maniera più appropriata con opere che precedono la prima metà del nono decennio. Inoltre, il sentore antonellesco del dipintino bergamasco obbliga a soppesare con attenzione anche altri elementi utili alla cronologia. Iconograficamente la paletta mostra una tematica comune, il gruppo di Vergine e Bambino accompagnato dai santi Rocco e Sebastiano, tradizionalmente santi invocati in caso di pestilenza. L’iconografia trasmette Rocco barbuto, alto, giovane, abbigliato da pellegrino con il cappello a larga falda, la conchiglia, la cintura in vita e le calze in stoffa, una delle quali slegata per mostrare il bubbone che, originariamente sull’inguine, veniva spostato a mezza coscia per ragioni di decenza. La tradizione agiografica risale alla *Vita* anonima nota con il nome di *Acta Breviora* scritta intorno al 1430 ma pubblicata nel 1483 in Lombardia, narrante la vita ed il pellegrinaggio del santo. In precedenza era comparsa una biografia di Rocco pubblicata da Francesco Diedo (1475), giurista e umanista veneziano, governatore di Brescia per conto della Repubblica.²⁰⁸ Santo di recente canonizzazione, giungeva dalla Linguadoca in Italia nella seconda metà del Trecento morendo di stenti età ancora giovane, dopo essere sopravvissuto alla peste, rinchiuso nel carcere di Voghera con l’accusa di spionaggio. Vittima del morbo, secondo la *Vita* egli ne sarebbe guarito grazie all’aiuto di un cane, il quale compariva come attributo nelle raffigurazioni di Rocco solo a fine Quattrocento, che si recava a visitarlo ogni giorno nel suo eremitaggio per portargli del pane sottratto al proprio padrone. Nel Veneto il culto di San Rocco ebbe sviluppo negli ultimi decenni del Quattrocento accompagnandosi alla devozione nei confronti di altri taumaturghi quali ad esempio San Sebastiano, le cui ferite inflitte dai dardi richiamavano i colpi inferti dalla malattia.²⁰⁹ La frequenza con la quale il santo compariva nei dipinti aumentò a partire

fu detto, parecchie decine di anni fa. Dall’esame stilistico non può sorgere alcuna obiezione contro quella data, che forse qualche vecchia iscrizione sul luogo originale o qualche documento a me ignoto, accertavano [...] », Tancred Borenius, 1912, p. 10. Per Magrè si veda Giovanni Mantese, 1972.

²⁰⁸ Si veda Pierre Bolle, *Saint Roch...*, in *San Rocco. Genesi e prima espansione...*, 2006, pp. 9-56, in part. p. 40.

²⁰⁹ Nel 1477 sorgeva la confraternita dedicata al santo presso la chiesa di San Giuliano a Venezia, nel 1478 esisteva un’altra confraternita a Villa di Bosco, nel 1479 si attestava la presenza di una cappella dedicata a Rocco dalla confraternita di Piove di Sacco nella chiesa di San Sebastiano. In quegli anni probabilmente Andrea da Murano licenziava la propria opera per San Pietro Martire a Murano, ora conservata presso le Gallerie dell’Accademia di Venezia, dove in date assai alte Rocco faceva la sua comparsa accanto a santi taumaturghi tradizionali. Per quel che concerne la delicata questione della confraternita in San Giuliano si veda Mauro Lucco, 1987, pp. 448-449; 2006, pp. 17-28. Nel 1480 il Consiglio dei Dieci riconosceva la confraternita di San Rocco a Venezia, nel 1485 si costruiva una chiesa dedicata a Vicenza, a causa dell’epidemia, ad opera degli alghensi di Santa Croce. Al 1485 come noto risale la trafugazione delle reliquie del Santo da parte di un mercante veneziano a Voghera e la conseguente traslazione delle stesse in San Rocco. La rapida devozione non coincide tuttavia con la rapida canonizzazione, Rocco compariva in una messa dedicata a Norimberga solo nel 1485 e fu solo in seguito considerato un terziario francescano, così che minoriti e cappuccini divennero i più sentiti sostenitori del suo culto. Queste ed altre informazioni in André Vauchez, *San Rocco nell’arte. Un pellegrino sulla via Francigena*, 2000, pp. 13 e sgg. Pierre Bolle, *Une question de méthodologie*, in *San Rocco, Genesi...*, 2006. Per la trafugazione delle reliquie, si veda Giovanna Forzatti Golia, in *San Rocco, Genesi...*, 2006.

dall'ultimo quarto del Quattrocento, in coincidenza naturalmente con l'acuirsi dei contagi. In Veneto l'epidemia si intensificava dal 1477-1478 con la cosiddetta *peste di Venezia*, a partire dalla quale si diffuse l'uso di recludere gli appestati in lazzaretti.²¹⁰ Parallelamente, in nord Italia crescevano le confraternite laiche dedicate alla cura dei malati²¹¹ mentre in quello stesso torno d'anni videro la stampa l'*Istoria di San Rocco* di Domenico da Vicenza (1478-1480) e la *Vita Sancti Rochi* di Francesco Diedo (dopo il primo giugno 1479 post 1475, contemporaneamente in latino e volgare, poi stampato a Venezia da Bernardino Bengali nel 1483-84 e di nuovo in volgare a Milano da Giovanni Antonio da Onate nel 1484 circa). A Brescia nel 1481-1482 Paolo Attavanti, frate fiorentino appartenente all'ordine servita, pubblicava una *Vita* del Santo, più tardi ristampata a Pavia (1495).²¹²

Formato ridotto del dipinto ed iscrizione a tergo garantiscono la destinazione privata di un'opera nella quale, si ripete, il carattere bresciano non è solo ricordato ma in qualche modo prescelto e due volte ribadito: nel nome del committente e nei ricordati natali del pittore. Tre volte se effettivamente l'identificazione del paesaggio, ad eccezione del particolare lacustre, dovesse confermarsi corretta. A Brescia il culto del Santo si diffuse molto presto (1468) e la confraternita a lui dedicata, sorta nel 1474, aveva sede presso la chiesa dei Santi Nazaro e Celso.²¹³ È opinione di Fappani che la devozione per il santo abbia avuto diffusione in territorio bresciano prima della peste, essendo iniziata in precedenza come espressione di un'esigenza popolare, per diffondersi in un secondo momento in concomitanza con le ondate della malattia.²¹⁴ Pestilenza contagiosissima, il morbo era preceduto nella città lombarda da un'invasione di locuste o cavallette che distrusse i coltivati per tutto l'autunno. La popolazione era in seguito colpita da una sorta di febbre tifoidea, ciò nonostante si decideva la solenne traslazione delle reliquie di San Paterio dal contado alla

pp. 134-135. Per la fortuna iconografica a Brescia, Chiara Maggioni, in *La Pittura e la miniatura del Quattrocento...*, 2001, pp. 121-130.

²¹⁰ *Cronaca Repeta*, in Domenico Bortolan, *Nozze Garnier-Folco*, 1887, p. 17: «Judicio di hyeronimo di manfredi da bologna astrologo excelentissimo per lano 1479 [...] la peste non mancherà a venexia in molti lochi in Ytalia peste infirmità e coption de aere».

²¹¹ Si veda Stefania Mason, in *Venezia e la peste 1348-1797*, 1979, pp. 209-240; *Per una storia delle malattie*, [Jacques Le Goff], 1996.

²¹² Si veda Chiara Maggioni, 2001, p. 124. *Acta breviora e Vita sancti Rochi* sono pubblicati in *Acta Sanctorum*, Augustii, III, 1867, pp. 380-415. Si trovano anche in *Bibliotheca hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis*, II, Bruxelles, 1901, pp. 1055-1056.

²¹³ L'altare era il primo a destra, in cui ora si trova un dipinto del Gandino. Antonio Fappani, *Diffusione del culto di San Rocco nel Bresciano*, in *Lo straordinario e il quotidiano*, 1980, pp. 371-378. Testimone piuttosto illustre della peste è Bernardino da Feltre, che nel 1478 partecipava al capitolo generale dei minori osservanti a Pavia. Sulla strada del ritorno verso Padova, egli si fermava a Chiari, Brescia e Salò. Nel quaresimale di Pavia del 1493 ricordava lo sfacelo dell'epidemia, evidentemente impresso nella sua mente. Bernardino da Feltre, *Sermoni...*, I, 1964, pp. 284 - 285.

²¹⁴ A. Fappani, [A. Turchini], 1980, pp. 371-378. Certa tradizione critica rivelava infatti iscrizioni votive agli anni Trenta del Quattrocento. Durante il Concilio di Basilea (1431) scoppiò un contagio che rese necessario il suo trasferimento a Ferrara, a partire dal quale potrebbe essersi diffuso il culto di Rocco. Si veda Paolo Guerrini, , 1954, pp. 117-132. Idem, 1921, pp. 214-231.

chiesa urbana di Santa Eufemia, favorendo così l'espansione del contagio. Brescia era già stata colpita dalla malattia nel 1468-1469 e nel 1473-1474 cosicché la popolazione si trovò già atterrita a primavera, quando i segni di una nuova pestilenza divennero manifesti. Fu quello un morbo, definito dal cronista bresciano Jacopo (Giacomo) Melga, “mal de zucheto” o “del marrzuch” o del “capostorno”, che iniziando a marzo divenne ben presto assai contagioso. La gente iniziò a fuggire dalla città mentre gli ammalati, inizialmente trasportati presso il lazzeretto di San Bartolomeo, furono più tardi abbandonati per le strade e nelle case, a causa dell'altissimo livello di contagiosità della malattia.²¹⁵ Si presero provvedimenti, istituendo dei deputati *ad pestem* e vietando l'accesso alla città per chiunque provenisse da Venezia, creduta il luogo di origine del male.²¹⁶ Jacopo Melga, cronista e testimone oculare della peste, descriveva il *mal de zucheto* nel 1478 ricordando una moria forte e costante che cominciò a diminuire solo verso l'autunno, giungendo a conclusione a primavera del 1479, quando finalmente la popolazione poté ringraziare San Rocco ponendo la prima pietra per la costruzione della chiesa a lui votata, in sostituzione della cappella realizzata dieci anni prima.²¹⁷

Gli studi di Giovanna Forzatti Golia informano della precocità della diffusione del culto di Rocco a Brescia, particolarmente interessante sia per la sua collocazione politica all'interno del territorio della Serenissima, sia per la già menzionata pubblicazione da parte del veneziano Francesco Diedo (podestà della città nel 1478) della *Vita sancti Rochi*.²¹⁸

²¹⁵ Si confronti *Storia di Brescia*, 1963, pp. 175-179. Le *Provvisioni* del Comune riportano numerose notizie riguardanti l'opera di assistenza.

²¹⁶ *Provvisioni*, 23 aprile, 15 maggio 1479 e sgg. Si veda *Storia di Brescia*, 1963, p. 178. Il 6 giugno «vadit pars quod expensis comunis Brixie fabricari debeat una capella seu una ecclesia quando et ubi melius videbitur consilio speciali, ad honorem et reverentiam S. Rochi, ut meus meritis et intercessione omnipotens et clementissimus Deus liberet et conservet civitatem nostram ab omni pestifera infectione et quod eius dies ponatur et perpetuo sit in feriis, et capta est de omnibus affirmativis, excepta una negativa». Vedi *Provvisioni* del Comune di Brescia 14 giugno 1478, citate in *Storia di Brescia*, 1963, p. 177.

²¹⁷ Si veda quanto riportato da Jacopo Melga, [Paolo Guerrini, 1922, pp. 10-29]: «Comenzò a pullular alli umani corpi una certa pestifera infermitade chiamata dalli medici e dal vulgo mal del zuchèt overo del mazùch e per questa cazione, perché questa tal infermitade vegneva con temibilissimo smaltimento di testa, la qual de boto se piliava per visitar li infermi de questa tal infermitade. Molti cittadini, homini delli più degni e nobili, ne morete: tali d'era che ne moreva 12, aliquando vinti, et alla fiada più e manco, et tanto spavento mise in li animi de viventi che el cittadino, l'altro concittadino el vesino l'altro suo visino non si olsavano a visitar, ne anche andar alle exequie de quel di loro chi morevano, perché se dubitava, et anche li medici dicevano, esser mal contagioso et pestilentiato [...] Ma avanti che cessasse la peste preditta la Comunitade de Bressa fece voto al onnipotente et signor Idio e al glorioso confessor meser S.to Rocho de edificar un tempio in honor et sotto al vocabulo del ditto S.to Rochi [...]». La devozione a Rocco era già sentita il 9 agosto del 1470, allorché si prendeva importante decisione: «Item ut devotio populi nostri ecclesiae S. Rochi sustineatur et conservetur pasita fuit pors infrascripta: Vadit pars quod in die S. Rochi que erit XVI mensis huius fieri debeat oblatio generalis hoc anno et singuli annis in futurum ad eius ecclesiam, que per comune Brixie fabricatur in burgo S. Iohannis donec ecclesia ipsa fuerit expleta, et quod fieri debeant proclamationes per civitatem, et capta est nemine discrepante» (*Liber Provisions* 503, f. 239) citato in Paolo Guerrini, 1922, p. 17.

²¹⁸ Giovanna Forzatti Golia, 2011, p. 102 e sgg. Testo latino originale a cura di Pierre Bolle disponibile online www.sanroccodimontpellier.it. Nella prefazione il Diedo ricorda i motivi della propria scrittura: «Quod cum ila sit, cogitantibus nobis, quonam pacto deum nostra culpa iratum, benignum nobis redderemus, urbemque hanc Brixiam praeclarissimam, truculentissima peste pene obrutam, liberare possemus; urbem (inquam) Venetae

Secondo quanto testimoniato dal verbale della riunione del Consiglio Generale in data 28 febbraio 1469, a Voghera si recuperava il corpo del santo nella chiesa dell'ospedale di Sant'Enrico, mentre a Brescia in date assai alte il santo compariva affrescato all'interno di cicli dedicati alla sua vita.²¹⁹ Le conclusioni di un celebre saggio pubblicato da Heinrich Dormeier nel 1984 aiutano a comprendere l'importanza della presenza di S. Rocco del dipinto di Montagna: «Proprio i culti nuovi, o riattivati, non sono stati propagati solo per motivi genericamente religiosi [...] Non è dunque sufficiente spiegare il numero crescente di santi con l'idea della quantità e con l'anelito di salvezza personale degli uomini grazie a santi "vicini al popolo". Senza la peste non vi sarebbe stato un culto di san Rocco».²²⁰

A Vicenza le attestazioni di culto del santo sono più tarde che a Brescia, anche se la *Vita* pubblicata da Diedo precisa che il culto serpeggiava già prima del grande exploit del 1485.²²¹ Già nel 1470 o 1480 Mantese recuperava ad Arzignano l'esistenza di altare e confraternita intitolati ai santi Antonio Abate, Sebastiano e Rocco nella chiesa di Ognissanti.²²² Alcuni testamenti registravano il successo di tale intitolazione, come quello di Giovanni da Clusone che il 9 settembre 1485 donava 25 lire all'allora erigenda chiesa «SS.

Reipublicae praesidium atque propuganculum, quod belli tempestate, cum in eo res esset, ut omnia ferro flammisque ab hostibus vastarentur, stabat, quidquid acerbius est porte, pati potius, quam a Venetorum fide deficere: dignum duximus, clarissimi cives, ut vos non fugit, [tria] haec Deo optimo maximo vovere. Primum quidem, ut [sit] Rochi precibus vestros animos ad veram sui cognitionem disposuisset, quantum humana fragilitas pateretur, nos nullo Jure ejus majestatem offensuros; templum, id est, basilicam veneta civitate et Rocho gloriosissimo dignam erigere; postremo, nos, ejus historiam ac vitae seriem contexere, ut Sancti hujus exemplo caeteros ad bene, beate, recteque vivendum alliceremus».

²¹⁹ Sino agli anni Ottanta il Santo era comparso a fianco della Vergine o di altri taumaturghi. Con i due cicli affrescati da Giovan Pietro da Cemmo, l'uno a Bagolino tra 1483 e 1486, l'altro a Berzo Inferiore prima del 1504, si dava spessore alla figura del santo di Montpellier affrescandone la vita secondo la narrazione fornita da Francesco Diedo pochi anni prima. Si veda Chiara Maggioni, in *La pittura e la miniatura...*, 2001, pp. 121-130; G. Panazza, *La pittura nella seconda metà del Quattrocento*, in *Storia di Brescia*, 1963, pp. 956-957.

²²⁰ Heinrich Dormeier, 1984, p. 349; 2006, pp. 223-243. Si veda anche nel medesimo volume del 2006 Ivo Musajo Summa, *Il culto di San Rocco a Piacenza*, pp. 161 e sgg nel quale la nascita del culto nella città emiliana si collegava alla presenza dell'ordine servita. A Padova invece la diffusione della devozione era favorita dall'ordine dei Carmelitani, che nel 1478 erano riuniti in capitolo proprio a Brescia, sviluppandosi nella contrada di Santa Lucia, abitata da una colonia di cittadini lombardi «È in questo ambiente di immigrati lombardi, i quali peraltro mantenevano molto spesso solide radici nella terra d'origine, che attecchisce il nuovo culto: dalle terre lombarde, dove aveva avuto le prime manifestazioni, raggiunge il Veneto». Si veda Antonio Rigon, *ibidem*, 2006, p.182. L'identificazione del committente con un personaggio legato all'ordine Servita vicentino si è rivelata fallimentare.

²²¹ La visita pastorale del Rezzonico, del 1744 attestava una pala nella chiesa di San Rocco e Sebastiano di Asiago sulla quale egli poteva leggere le parole: «1454, addì [...] agosto fu fatta fare questa opera da me Pietro Prol massaro». La chiesa tuttavia era edificata solo nel 1500. Antonio Domenico Sartori, 1956, p. 280. La scoperta di una *Vita* manoscritta di ambito veronese, *rescripta manu propria* da Bartolomeo Dal Bovo nel 1487 e accostabile più agli *Acta Breviora* che non alla *Vita* del Diedo, alimenta il dubbio ragionevole che la nascita della devozione popolare vada anticipata. Se ne dà notizia in Francesca Lomastro, in *S. Rocco Genesi e prima espansione...*, [Antonio Rigon-Andrè Vauchez], 2006, pp. 99-116. A p. 103: «Il Diedo sostiene che *merita atque opera* di san Rocco *super septimum atque octuagesimum annum Italos latuere*. Che questa indicazione sia precisa o meno, essenziale è il riconoscimento di un lungo periodo di "latenza" della devozione nei confronti del santo, il che giustifica la ricerca di tracce precedenti il momento di grande *exploit* verso il 1485».

²²² Giovanni Mantese, 1982, p. 29; 1985, I, p. 215-217. L'esistenza dell'altare dedicato a San Sebastiano e Rocco nella chiesa di Ognissanti era ricordato da Mantese già nel 1470, mentre sembrava che nel 1485 l'intenzione fosse di dedicare ad entrambi i santi anche la chiesa e convento poi divenuti di Santa Maria delle Grazie, dove si trovavano forse due opere di Montagna ora scomparse. Si veda anche Mantese- Reato, 1972, p. 324.

Sebastiani, Rochi et Francisci in villa Arzignani...».²²³ Già nel 1481 il culto era attestato a Motta di Costabissara, dove una cappella era stata dedicata al taumaturgo nella chiesa di San Cristoforo.²²⁴ Con gran forza il culto di San Rocco esplose a Vicenza dal 1485 quando, con iniziativa degli abitanti del borgo Portanuova, si costruì nell'aprile di quell'anno una prima cappella, ponendo in seguito la prima pietra della chiesa dedicata al santo di Montpellier.²²⁵ Più di un nome è stato fatto per quella *man d'un eccellente architetto* ricordata dai documenti vaticani consultati da Mantese, quel che è certo è che l'esplosione del culto di San Rocco a Vicenza si ebbe in concomitanza con l'esplosione pestilenziale del 1485,²²⁶ e con la

²²³ Ricordato da Mantese, 1982, p. 29. Ibidem, p. 33, il 4 gennaio 1486 Bernardino fu Melchiorre Alberti *existens pestiferatus* stabiliva due ducati per «reparationem altaris SS. Sebastiani et Rochi situati in ecclesia Omnium Sanctorum».

²²⁴ ASVi, *Testamenti*, 4 maggio 1481, Guglielmo di Vancino de la Motta lasciava 20 soldi alla confraternita di San Cristoforo o, qualora la confraternita fosse stata sciolta «a capelle Sancte Marie, Sanctorum Sebastiani, Rochi e Cristophoro, quam construi fecerunt confratres dicte fratulee in ecclesia predicta Sancti Cristophori». Citato anche da Francesca Lomastro, 2006, p. 104. Si veda anche Francesca Lomastro, 1994, dove si ricorda la costruzione della stessa chiesa di Monte Berico *per caxon del morbo* nel 1428 dopo più di un ventennio di epidemie. Si confronti G.M. Casarotto, 1991, pp. 69-71; Davide M. Montagna, 1963, pp. 71-80. In ultimo, Zitelli in *Venezia e la peste*, dove si informa che il territorio Veneto era colpito dal continuo riproporsi di focolai dal 1460 al 1485. Si tenga presente inoltre che lo stesso Bernardino Pagello, nel codicillo apposto al testamento il 6 ottobre 1485 lasciava 25 ducati d'oro «fabrice ecclesie S. Rochi noviter cepte in burgo Portenove intus».

²²⁵ ASVi, *Notarile*, Bongiovanni Dalla Costa, b. 66, 18 aprile 1485: «[...]locum in quo ad presens principiata est quedam capella ad honorem et reverentiam Sancti Rochi suposita iurisdictioni Sancte Crucis [...] item quod si in futurum apud dictam capellam fieret congregatio sive fraternitas Sancti Rochi et dicta confraternitas vellet sacerdotem unum qui haberet celebrare missas in dicta capella [...]». Da Giovanni Mantese, 1964, III/2, p. 996, ACVi, *Provisiones*, alla data.

«Vobis [...] humiliter supplicatur ac reverenter exponitur pro parte vestrorum devotorum religiosorum ven. Congregationis S. Giorgii in Alega Venetiarum degentium in monasterio S. Rochi in burgo Porte Nove huius vestre magnifice civitatis. Cum sit quod de anno 1485 ista magnifica Communitas in maximo periculo dire pestis ac seivissimi morbi epidemie esset posita et cum non haberet aliquod remedium evadendi obortis lachrymis fuisque precibus confugit ad singulare refugium divum Rochum protectorem suum ut impetraret apud clemntissimum Dominum veniam errorum suorum et initio consilio decreverunt ex publico voto construi ac fabricari unam ecclesiam in honorem dicti beatissimi Rochi que cum maximo fervore fuit coepta sed non finita et illico cessavit quassatio horrendi morbi. In cuius ecclesie curam et gubernationem et ad celebrandum divinum cultum nos fuimus per vos acersiti et introducti cum multis promissionibus unde dicta ecclesia adhuc [...]manet imperfecta cum maximo dedecore huius magnifice civitatis et maximo incomodum nostrum et maxime quia dicta ecclesia reperitur sine sacra arce sive campanile in quo habiliter comodari possint dicte campane [...]Opus est sustentare campanas, deficiente dicta sacra arce, super ligna que quotidie redduntur marcida propter inundationem aquarum [...]».

Diversi sono i testamenti di persone colpite dal morbo: ASVi, *Testamenti in bombacina*, alle date 23 marzo, 29 aprile, 24 luglio, 9 agosto 1485. Nel Fondo Veneto I dell'Archivio Vaticano si conserva la pianta dell'edificio di San Rocco, resa nota agli studi da Mantese nel 1963. Da documenti al tempo consultati, lo studioso deduceva che la chiesa dovesse essere cominciata nel 1486 ed ancora in via di costruzione nel 1490, quando canonici di San Giorgio chiedevano al consiglio comunale facilitazioni per la progressione dei lavori. All'inizio del contagio si riferiscono anche due cronache manoscritte: *Cronica ab anno 1444 usque ad annum 1532*, [1890], p. 12: «1485 ad' 16 mazo in Vicenza in lo borgo de porta nuova fu principiò a far la jesia de s. Rocho et fu facta dicta del dicto anno et fu messa in coperta [...]»; e la *Cronica che comenza...*, alla data «1485 adì 16 Marzo in Vic. in Portanova fo principià a far la chiesa de San Rocco, per caxon del morbo». La si veda a cura di Neri Pozza in *Vicenza Illustrata...*, 1976, pp. 67-78.

²²⁶ Francesco Barbarano de Mironi, 1761, V, p. 392 ricordava che la chiesa di San Rocco era stata eretta prima che il morbo flagellasse la città: «L'anno 1485 seguì nell'Italia una fierissima pestilenza, la quale piano piano appressandosi al Vicentino dava segno di voler far in esso quella strage che altrove fatto haveva. Da ciò intimorita la città di Vicenza fece risoluzione di fabbricar una chiesa in honor di S. Rocco, acciò con tal mezzo meritando il patrocinio di questo santo, restare libera da simile flagello». Sebastiano Rumor, 1915², p. 7. In effetti, secondo quanto riportato da Renato Zirona (1988, pp. 17- 20) la fondazione della chiesa di San Rocco andrebbe anticipata al 1481. In quell'anno infatti Stefano Valmarana inviava una supplica al doge Giovanni

conseguente esigenza di cercare un intermediario divino per un male incurabile, *Perché la peste è caso a Dio riservato* [...] ²²⁷. Come noto, la comunità ebraica divenne ben presto il bersaglio della paura e del risentimento popolare, sostenuto dalla promossa lotta minorita al prestito ad usura e dalla tragica identificazione della peste quale castigo divino alla colpa ebraica.²²⁸

Considerato che il dipinto bergamasco fornisce più di un indizio della sua appartenenza al mondo non solo vicentino ma anche bresciano, dovremmo reconsiderarne la genesi proponendone l'arretramento nel catalogo del Cincani, quantomeno agli inizi del nono decennio. Come ricordato anche da Giovanna Forzatti Golia,²²⁹ sicuramente l'erezione della chiesa e la pubblicazione della *Vita* del Diedo garantirono grande slancio al culto del santo pellegrino in territorio bresciano, con il moltiplicarsi di piccoli oratori o cappelle eretti in tempi brevi in territorio montano, con una diffusione meno consistente nella bassa orientale e con la presenza di chiese di più grandi dimensioni in zone più vicine ai centri popolosi. Non ultimo si tenga a mente che accettare la datazione 1487 significherebbe percepire la contemporaneità tra la palettina e la grande ancona Trento che costituisce invece una delle opere traghetto agli anni Novanta. Detto questo, converrebbe forse situare la composizione in prossimità di quella data 1481 inscritta sulla cornice del frammentario affresco londinese, con il quale la palettina bergamasca sembra condividere assai più che una generica intonazione. Dato l'accendersi della devozione popolare nei confronti di Rocco a Brescia dal 1478 -nel 1481 la peste raggiunse Orzinuovi- si potrebbe anche avanzare l'ipotesi di un arretramento alla fine dell'ottavo decennio o all'inizio del successivo, constatando inoltre quanto siano più validi i paralleli tra le esili figure bergamasche e gli esigui dipinti degli anni Settanta riferibili alla mano di Giovanni Bellini (*Allegoria* degli Uffizi, fig. 58) o le sinuose figure di ladroni della *Crocifissione* di Sibiu di Antonello (fig. 42).

Pertanto quanto indicato dalla dicitura a tergo, a meno di non voler immaginare un errore occorso nel riportare la data imputabile ad un più tardo copista, andrà forse più

Mocenigo, affinché permettesse la ripulitura del fiume Retrone, le cui inondazioni avevano causato malattie infettive ed aria insalubre nelle zone adiacenti ai due monasteri di San Felice e Fortunato e Sant'Agostino, l'appunto una delle prime zone di insediamento della Congregazione Alghense a Vicenza. Si veda Cap. III, n. 116.

²²⁷ «Vedemo bene che questi mali pestilentiosi mano humana non li po guarire e sel guarisse e come morto resusitato però se debe credere che la peste e caso adio riservato». Michele Savonarola, *De preservatione pestis*, BBVi, ms 102 (G. 3.8. 23), c. 2v. Si capisce che la necessità di affidarsi ad un santo era forte. Si veda Lomastro, che ha richiamato l'attenzione sul trattatello del Savonarola, presente a Vicenza in un esemplare ora presso la Biblioteca Bertoliana e pertanto ben conosciuto.

²²⁸ Francesca Lomastro, 1994, p. 29. Così infatti riporta la *Cronica ab anno 1444*: «1486 adì 12 zugno fo cazà fora da Vicenza tutti li judei maschi et femine et che non li presti più ad uxura et fu facto il monte della pietà di S. Vincenzo». In realtà il rapporto presunto tra la presenza ebraica e la diffusione della peste risaliva al Trecento.

²²⁹ Si veda Giovanna Forzatti Golia, 2011. Francesca Lomastro, 2006, pp. 99-116.

correttamente interpretato come una trascrizione commemorativa apposta in un secondo momento, a diversi anni di distanza dalla effettiva realizzazione del dipinto.

2. Gli anni Novanta del Quattrocento

2.1. Verso gli anni Novanta: il rapporto con la scultura

Licenziando i *Pittori di Vicenza*, curato dall'amico Franco Barbieri, circa un trentennio fa, Neri Pozza sentenziava provocatoriamente che nessun pittore vicentino fosse in realtà soltanto pittore, intuendo quanto fosse difficile seguire il corso della pittura berica, senza legarne i protagonisti al contesto di grande fervore edilizio e culturale che investì la città di Vicenza tra il 1470 e il 1530, gli stessi anni in cui Bartolomeo Montagna agiva da leader della scena vicentina. Pittore assai ricettivo sin dagli anni della formazione veneziana, sempre pronto a trarre nuovi stimoli alla propria poetica, Montagna si accompagnò sicuramente in diverse occasioni a più di un "tagliapietra".¹ Frequente in Bartolomeo era l'attenzione all'elemento scultoreo, sin dall'inizio esplicitosi, se non attraverso la riproposizione di un singolo motivo decorativo, quantomeno attraverso la volontà di mimesi fedele del materiale scultoreo. L'evoluzione artistica del pittore si coglie infatti, oltre che nell'attenzione riservata all'orchestrazione luminosa ed al partito architettonico, anche attraverso il maturarsi della sua attenzione al dato scultoreo e decorativo, presente sin dalla primizia dell'Accademia Carrara nei particolari della colonna di San Sebastiano (fig. 121; cat. 16), nel parapetto di marmo policromo, nella pedana del trono di forma rotonda e nella decorazione a riquadrature del pavimento, serbando inoltre buona memoria, nello sfoggio cromatico dei marmi, di quanto Montagna doveva aver appena appreso anche a Venezia. Singolare elemento decorativo sarebbe comparso inoltre alla base del trono della Vergine, una patera di porfido rosso trafitta da uno spillone che Bartolomeo immaginava di un materiale riflettente, quasi cristallino. Analogo motivo decorativo si trova anche nella *Morte della Vergine* dipinta da Girolamo da Vicenza (fig. 120), tuttavia applicato in scala monumentale alla decorazione di un intero edificio. Così infatti esso doveva apparire a ornamento del portone e delle quadrifore di Palazzo Colleoni-Porto a Vicenza (fig. 122) che Montagna, con onnivora attenzione, avrebbe potuto vedere sin dal 1460, declinando il motivo architettonico monocromo in un più colorato elemento esornativo.² A decorare il sedile marmoreo della Vergine inoltre compariva una figura di arpia (fig. 125), elemento caro al repertorio classico ma non così noto ai lapicidi di ambito vicentino, apparso similmente nel

¹ Neri Pozza, in Franco Barbieri, 1981 «[...] tra i vicentini, nessun pittore in verità è pittore. Così adusti, solenni e petrosi, i santi di Bartolomeo Montagna srebbero stati bene anche tagliati in un bel marmo compatto [...]».

² Palazzo Colleoni Porto in *Vicenza città di palazzi*, 1987, pp. 25-26. Si confronti anche Manuela Morresi, 1990.

portone di Palazzo Porto- Breganze a Vicenza (1481, fig. 123).³ Simile nei riquadri marmorei è anche il pavimento nel dipinto di Philadelphia (fig. 56; cat. 14), mentre il trono appare ornato da una più classica rosetta e da scaglie di marmo. Lo stesso gusto rivestiva di marmi policromi anche l'opera per Santa Chiara ora a Brera (fig. 63; cat. 20), dove tuttavia il gioco architettonico diveniva più attento, disegnando gli elementi di una nicchia ed incuneando la pedana appuntita di primo piano in un sistema di incastri e tarsie policrome. Sull'architrave scanalato faceva capolino il primo *pecten*, elemento caro a Lorenzo da Bologna, tipico di una cultura antichizzante a metà tra Lombardia e Padova del Quattrocento.⁴ Segni di ulteriore sviluppo in tal senso si colgono infine nei tre dipinti dei Musei Civici di Vicenza. Si è visto come l'elemento roccioso di primo piano nella pala Porto (fig. 86; cat. 23) derivi da un'attenzione paesistica di tipo veneziano, in particolare dalle suggestioni offerte dalla belliniana *Trasfigurazione* giunta in Cattedrale (fig. 87), la quale a sua volta ha forse un precedente nelle preferenze archeologiche di Mantegna. Analogamente esso compare anche nella pala un tempo in San Michele (fig. 103; cat. 26), anche se in quel dipinto l'asprezza delle rocce si mitiga, a favore di una logica spaziale più matura. Il dato architettonico è così ridotto al minimo, costruito con elementi vegetali e con il sovrapporsi ordinato dei blocchi di pietra. Organizzando con maggior costrutto l'opera per San Michele, Montagna sboccava un palcoscenico circolare, dall'*orografia* lineare, un trono ed un parapetto con tanto di tori decorativi.

Contemporaneamente l'esigenza di rinnovamento a Vicenza si esplicava attraverso l'erezione di edifici, per lo più affidati a Lorenzo da Bologna, le cui nuove forme erano rese

³ Secondo le ricerche di Manuela Morresi, 1990; 1991, p. 37, il debito dovuto da Giovanni di Girolamo Porto a Lorenzo da Bologna nel 1487 doveva riferirsi al lavoro prestato dall'architetto emiliano per il portale di palazzo Porto-Breganze, risalente, come attesterebbe l'iscrizione presente sul portale, al 1481: «IANUA CLARA PATET CUNCTIS. ALVISIUS AUCTOR. PORTORUM PRECLARUS EQUES IURISQUE PERITUS KLIUNII 1481». L'attribuzione del portale a Lorenzo da Bologna era già in Antonio Magrini, 1863, p. 43. Giovanni Lorenzoni, 1963, p. 25.

⁴ Questo motivo, assunto talvolta a torto come motivo-firma dell'architetto Lorenzo da Bologna, compare in diverse opere vicentine. Esso si ritrova infatti nell'altare Magrè in San Lorenzo e nell'altare che a Monte Berico accoglie la *Pietà* di Bartolomeo Montagna, entrambi ricostruiti. Per questi altari le opinioni di Cevese e Magagnato (1953, p. 69 e 1956, pp. 376-377) proponevano il nome di Alvise Lamberti da Montagnana, allievo di Lorenzo, proposto in seguito anche da Franco Barbieri, 1984, p. 57. Alla mano dell'architetto si riferisce anche l'oratorio della famiglia Revese a Brendola, nel quale allo stesso modo in facciata compare il motivo del *pecten*. Analogamente esso si ritrova in altri cantieri legati spesso al nome dell'architetto, nella facciata del Duomo di Montebelluna, nel Santuario della Madonna dei Miracoli di Lonigo, nonché nel Duomo di Montagnana, dove più probabilmente il motivo si deve alla presenza dello stesso Lorenzo da Bologna. Si veda Sergio Bettini, 1944, pp. 17-31; Giovanni Lorenzoni, 1963, pp. 78-87; ancora con qualche modifica al testo precedente, Sergio Bettini, 1964, pp. 159-180; Giuseppe Fiocco, 1956, pp. 83-88; Giuliana Mazzi, 1976, pp. 96-101. Per la chiesetta Revese, si veda Francesco Aldo Barcaro, 1996. Dell'argomento si è occupata anche Alberta De Nicolò Salmazo, 2002, p. 237 poiché il motivo del *pecten* compariva anche nella cappellina che il vescovo Pietro Barozzi fece affrescare da Jacopo da Montagnana, nel Duomo dell'Assunta a Montagnana, sopra gli altari dedicati alla Natività e all'Annunciazione, e nella sacrestia della chiesa di Santa Maria del Carmine a Padova, pur presentandosi in ciascuna opera con forme ed intenti spaziali lievemente differenti.

possibili grazie al lavoro dei lapicidi lombardi e quindi alla diffusione di un nuovo repertorio decorativo. Piegando l'esigenza simmetrica della cultura classica ad un pragmatismo di tipo ancora gotico, l'architetto bolognese aveva infatti attinto a piene mani ad elementi formali dell'antichità, aggiudicandosi i cantieri della nuova Vicenza. Da un punto di vista critico i contributi che abbiano osservato tale fenomeno con gli occhi della pittura coeva sono assai esigui, registrandosi spesso in sparuti commenti di carattere generale e concretizzandosi principalmente nelle poche righe dedicate da Licisco Magagnato al *momento architettonico* di alcuni pittori veneti, tra i quali appunto Bartolomeo Montagna. Nel caso del pittore vicentino, che dimostra una conoscenza non episodica del fare architettonico, non è semplice comprendere quale fosse il livello di realistica scelta per le proprie opere e cosa invece fosse frutto della fantasia dell'artista in funzione del dato compositivo. Tuttavia, nel riferirsi al linguaggio costruttivo quattrocentesco all'interno della propria pittura, egli dimostra d'averne una certa comprensione, insinuando il ragionevole dubbio che scultura e architettura abbiano giocato un ruolo non marginale nella svolta "lombarda" di Bartolomeo. Questo deve indurre pertanto a credere che il dialogo tra le diverse competenze sia stato continuo e lo scambio biunivoco, consigliando quindi di indagare con più attenzione le modalità di incrocio tra le diverse espressioni artistiche.⁵

Nascendo dalla costola della scultura padovana, la scultura vicentina del secondo Quattrocento dimostrava sin dai primi esempi (1470-1480) il proprio debito nei confronti dell'altare donatelliano del Santo, recuperandone alcuni particolari già nella lunetta della chiesa di Barbarano Vicentino, così come nell'altare della chiesa di San Paolo a Nanto (*Madonna in trono con Bambino tra i santi Pietro e Paolo*, fig. 126), dove al modello padovano rimandano le teste di leone che sorreggono il trono della Madonna e gli angioletti in piedi nella lunetta.⁶ La decorazione fogliacea della base accomuna inoltre l'altare di Nanto al polittico un tempo nell'Oratorio di San Bernardino, ora inserito nella struttura del citato Altare Pojana a San Lorenzo (fig. 128), esempio di *Engelpietà* massimamente diffusa in ambito squarcionesco-donatelliano e in seguito nella pittura belliniana tra il quinto e ottavo decennio del Quattrocento.⁷ Passata sotto il nome di Pietro Lombardo ed Angelo da Verona, la porzione scultorea dell'Altare Pojana sembrerebbe riprendere in maniera semplificata

⁵ Licisco Magagnato, 1964, pp. 263-264. Di parere contrario, lo studioso imputava a Montagna l'assunzione passiva di motivi architettonici coevi, al contrario di quanto egli sosteneva di poter ravvisare in Cima da Conegliano che, specialmente nella pala vicentina del 1489, avrebbe dimostrato un interesse per i temi luministici pari a quello di «un architetto di educazione bramantesca». Qualcosa anche in Renato Cevese, in *Vicenza: aspetti di una città...*, 1983, p. 63 e sgg.; Franco Barbieri, 1984; 1987.

⁶ Giuliana Ericani, in *Scultura a Vicenza*, 1999, pp. 45 e sgg. trovava riscontro anche in altri elementi, come la posizione della Madonna reggente un libro aperto su un ginocchio e il bambino sull'altro o la scena dell'Annunciazione sulla cimasa. Si veda anche Licisco Magagnato, 1952, p. 20.

⁷ Si veda Andrea De Marchi, in *Giovanni Bellini...*, 2012, pp. 13-31.

l'iconografia donatelliana, con l'intrusione originale delle candelabre ad intarsio marmoreo, definito a niello, forse desunte dalla pratica aurificiaria di origine toscana. L'artista, per ora anonimo come l'autore dell'affresco sovrastante, che a Giuliana Ericani sembrava ancora legato alle forme protoclassiche di Pietro Lamberti, era già stato ricondotto da Lionello Puppi ad un collaboratore del Bellano, il quale avrebbe realizzato nel 1474 la *Pietà Pojana* secondo un'ottica che svelava una componente di fondo padovano-donatellesca, riferibile agli anni in cui Pietro Lombardo, al quale spetta forse anche il successivo paliotto Porto a Thiene (fig. 127), si fermava a Padova per realizzare il monumento ad Antonio Rosselli.⁸ Come la *Pietà* in San Lorenzo anche l'altare maggiore della chiesa della Natività della Vergine di Casa Porto a Thiene, costruita da Giovanni Porto nel 1476, divenne un modello per la coeva scultura vicentina. Come accennato il linguaggio del paliotto si è spesso ricondotto al nome di Pietro Lombardo, iscritto alla fraglia vicentina nel 1470, e forse autore anche di alcuni interventi architettonici al castello di Thiene.⁹ In quel 1476 Pietro si trovava poi a Venezia per realizzare la tomba Mocenigo e l'altare Malipiero, al quale si richiamano infatti i fiori quadripetali nella cornice dell'altare Porto. Ai motivi derivati dall'altare del Santo, ricordati da Giuliana Ericani, si accostavano a Vicenza anche richiami alla struttura della pala plastica della Cappella Ovetari nonché proprio elementi decorativi di gusto lombardesco. Lo stile dei Lombardo infatti si andava allora caratterizzando con «l'approfondire le decorazioni, accartocciare le pieghe, curare i particolari delle vesti», mentre precisi stilemi derivavano a Pietro da ricordi fiorentini o mantegnesco-padovani. Il modello thienese forse assegnabile a Pietro ebbe un qualche successo, tanto da ripetersi con alcune varianti nell'altare nella chiesa dei santi Felice e Fortunato a Fara Vicentino (fig. 129), assemblaggio di almeno due altari risalenti al biennio 1488-1490 circa, dove si recuperano l'elemento donatelliano nello spigoloso espressionismo della pietà ed i caratteri lombardeschi, accanto al *pecten* di lorenziana memoria.¹⁰ Lorenzo da Bologna si ritrova spesso accanto ai nomi di alcuni lapicidi e si potrebbe immaginare che tale vicinanza abbia agito da stimolo, più o meno diretto, anche

⁸ Lionello Puppi, 1960, p. 33, 36-38. A collaboratore di Bellano egli riferiva altre opere padovane. L'Altare Pojana vanta anche un'attribuzione a Pietro Lombardo da parte di Zorzi, 1959, pp. 349-350; ed ad Angelo da Verona da parte di Arslan, 1956, pp. 126-127 e nota 839. Si veda anche Lionello Puppi, 1976, p. 155.

⁹ Giargiorgio Zorzi, in *Arte e artisti dei laghi comaschi...*, 1959, p. 344 e sgg.

¹⁰ Per il Palazzo Porto a Thiene si veda Manuela Morresi, 1988. Alla lunetta Porto, a parere di Giuliana Ericani, 1999, pp. 57-59, si riferisce anche un *Cristo sul sepolcro* nella chiesa di Fimon di Arcugnano, mentre alcuni motivi lombardeggianti comparirebbero anche nel gruppo scultoreo di parete di controfacciata in San Lorenzo a Vicenza, che la studiosa legava al mondo ancora in parte tardogotico di Bartolomeo di Zanino, presente a Vicenza sin dagli anni Cinquanta e gastaldo della fraglia nel 1479 e 1490. Zorzi, 1925, pp. 56-57; 1959, p. 11. Tra gli scultori presenti a Vicenza nella prima metà del Quattrocento, minuziosamente recuperati da Zorzi ma spesso rimasti poco più che un richiamo archivistico, si ricordano ancora Bartolomeo figlio del pittore Zanino, legato agli scultori Matteo da Venezia, Gabriele da Milano e Angelo da Verona, i giovani scultori di Vicenza insieme a Tommaso da Fiesole. Si segnala inoltre un Eustachio di Giacomo sempre da Como, a più riprese collegato alla Cattedrale. Si veda Zaupa, 1998, p. 24, 30. Documenti in ASVi, *Notarile*, Antonio Sarasin, b. 4907, c. 73v; ASVi, *Notarile*, Gio Domenico Biada, b. 4843, 27 marzo 1490.

per Montagna. Fu il caso ad esempio dello scultore Angelo di Giovanni da Verona che, iscrittosi alla fraglia vicentina nel 1464 ed assentatosi solo qualche anno più tardi per un breve periodo, rimase in città fino al 1483. Al suo nome si aggiungono dalla fine degli anni Sessanta quelli dei suoi allievi: Antonio di Domenico da Valdagno e Uguccione da Chiampo.¹¹ Ricevuta commissione nel 1468 per l'arca di Giambattista Nievo in Santa Corona, gli furono un anno dopo ordinate le cinque statue poste a coronamento della facciata della Cattedrale di Vicenza. A dispetto di qualche accostamento operato nei confronti dell'arte di Mantegazza e Amadeo, che già Puppi aveva alternativamente ridimensionato e ripreso e che animarono senza dubbio gli studi di Barbieri, la componente lombarda del linguaggio di Angelo andrà ridimensionata a favore di una più probabile formazione veronese, condotta alla luce di elementi formali padovani degli anni Cinquanta e forse solo agli «echi di una cultura nuova che da Milano e da Pavia si irradiava verso il Veneto».¹² Simili prodromi critici condussero all'attribuzione ad Angelo della lunetta un tempo in San Bartolomeo raffigurante *Madonna con Bambino* (fig. 132), la cui innegabile asprezza delle pieghe ricorda per certi versi proprio Mantegazza ma che nel grafismo insistito e nell'espressività segnata delle figure costituisce uno dei primi paralleli istituibili con la pittura del giovane Montagna. La *Madonna*, proveniente da un arcosolio di San Bartolomeo, spogliata dell'equivoca attribuzione ad Angelo, si riaccosta ora ad un momento sensibilmente vicino alle prime madonnine dipinte da Bartolomeo, come quelle conservate al Museo del Castello Sforzesco di Milano (fig. 133; cat. 4) o presso l'Ashmolean Museum di Oxford (fig. 32; cat. 13).¹³ Giuliana Ericani riscontrava caratteri di Angelo anche nella *Pietà* conservata nella chiesa della Madonna di Fuori a Montagnana, località che accosterebbe ancora una volta il nome di

¹¹ Gli studi intorno allo scultore si dipanavano, a partire dalle ricerche di Zorzi, 1925, pp. 65-73, negli anni Cinquanta, da alcuni suggerimenti di Magagnato, 1952, pp. 18-20, ai più articolati contributi di Arslan, 1953 e Lionello Puppi, 1959¹. In particolare questi approntava un catalogo dell'artista facendo il punto sulla commissione delle sei stauae-fastigio della Cattedrale. Il contratto pubblicato da Zorzi, 1925, p. 67, doc. 22 registra l'impegno dello scultore con i fabbricieri della chiesa il giorno 12 ottobre 1469, garante l'architetto Tommaso Formenton, per *sex imagines lapideas* alte sette piedi raffiguranti L'Annunciata con l'Angelo, i santi Leonzio, Carpofofo, Eufemia ed Innocenza. Allo stato attuale le opere sono cinque, mancando l'angelo annunciante. Si rimanda a Barbieri, 1984, pp. 18-21.

¹² Giuliana Ericani, 1999, p. 69. Se per Lionello Puppi, 1959¹, pp. 32-33, le origini e la formazione di Angelo dovevano trovarsi «proprio a Verona [...] sensibile a voci e richiami di rinnovamento» avendo l'accortezza di non proseguire «in questo tentativo di cogliere e definire le originarie esperienze artistiche di Angelo, meglio evitare, per esempio, d'accomunarle, come che sia, a quelle di Cristoforo Mantegazza», Franco Barbieri, 1984, p. 16 resitutiva lo scultore ad un ambiente già ben avvertito di «un "humus" figurativo, che andava dalla metà del Quattrocento, affermandosi con esiti e fondamenti comuni [...] nel mondo lombardo-veneto».

¹³ Si veda Linda Pisani in *Pinacoteca...Scultura*, 2005, pp. 80-81. Si attribuiva ad Angelo anche la tomba Vernia in San Bartolomeo, fatta costruire dal docente nel 1497 secondo un linguaggio assai simile a quello che la bottega dei canozziani dimostrava di preferire per la propria opera in Monte Berico. Dovrebbe richiamare l'immagine del Bellano del 1492 per l'Altare Roccabonella a Padova in San Francesco e poi il monumento a Giovanni Calfurnio del 1503 per San Giovanni di Verdara, ora nel chiostro del noviziato al Santo. Generici riferimenti si hanno anche con l'uomo di studio ritratto da Pierantonio degli Abati nella biblioteca di Verdara, a dimostrazione di come, tra Vicenza e Padova, intarsiatori e lapicidi lavorassero gomito a gomito.

uno scultore a quello dell'architetto bolognese.¹⁴ Il confronto sostenuto tra le forzature espressionistiche di questo rilievo e la plastica di Agostino de Fondulis, poi dispiegate nell'interpretazione data al verismo lombardo da Agostino nel suo *Compianto* di San Satiro a Milano, ha radici nella complessa ricerca di stimoli lombardi nella scultura vicentina, già impostata da Paoletti a fine Ottocento per le tre malconce statue provenienti dal portale dell'Oratorio di Santa Maria e San Cristoforo nell'Ospedale di San Marcello (fig. 130). Recentemente ricondotte da Matteo Ceriana ad uno scultore lombardo-veneto, dopo essere state più volte assegnate alla bottega dei de Fonduli (Giovanni o Agostino), esse costituirono uno dei primi esempi in territorio vicentino della commistione tra espressionismo caricato di matrice lombarda e più usuali schemi compositivi padovani.¹⁵ Analogamente, testimone della congiuntura scultorea tra Lombardia e Veneto, una *Testa virile* (fig. 131) pubblicata dallo stesso studioso e da questi accostata al bel *Compianto* della Parrocchiale di Sarmego rievoca il problema della presenza vicentina di Giovanni di Fondulino de Fondulis e del figlio Agostino, insieme agli altri membri della famiglia, gli orafi Bartolomeo e Vincenzo. La terracotta di cui è fatta la testa era infatti un materiale poco utilizzato a Vicenza, ma che poteva essere trasportato con maggiore facilità anche da una bottega alquanto distante.¹⁶

La *renovatio urbis* che aveva costruito la fortuna vicentina di Lorenzo da Bologna si dispiegava anche nella scelta, da parte delle famiglie nobili di affidare alle officine scultoree più alla moda la decorazione dei portali dei propri palazzi. Come si è visto nel caso di Palazzo Porto-Breganze (figg. 137-139), tradizionale pietra di paragone della scultura vicentina

¹⁴ ASvi, *Notarile*, Gio Domenico Biada, b. 4836, 27 agosto 1482, «Magistro Laurencio de Bononia murario et inzengerio et magistro Angello lapicida» comparivano in casa di Palmiero Sesso. Si veda Zaupa, 1998, p. 27. Bernardino e Tommaso da Milano compaiono accanto ad Angelo da Verona e maestro Ambrosio lapicida da Mariano, milanese, nella matricola della fraglia dei muratori e scalpellini il 29 aprile 1487. Si veda Zorzi, 1925, p. 107. Gli elementi lombardeschi che par di cogliere, insieme al persistere dello squarcionismo padovano, furono dovuti forse - giusta l'osservazione senza effettivo riscontro di Ericani - alla presenza in territorio di Alvise Lamberti da Montagnana, al lavoro nel duomo della propria città tra 1499 e 1502. Per Alvise Lamberti da Montagnana si vedano almeno Stefano Bettini, 1944, pp. 17-31; Lorenzoni, 1963; Franco Barbieri, 1984, pp. 57-58; Giuseppe Danieli, 1993, pp. 160-170; Giuliana Ericani, 1999, pp. 68-72. L'elemento-firma del *pecten*, utilizzato da Lorenzo da Bologna, sembra assai caro anche all'allievo Alvise, tanto da essere elemento bastevole all'ascrizione di diversi edifici al suo catalogo. Quel che è certo è che il Lamberti si trovava nel 1494 a Venezia con Pietro Lombardo, il cui trascorso vicentino è sicuro. Si veda Pietro Paoletti, 1893, II, pp. 176-177.

¹⁵ Matteo Ceriana, *Pinacoteca...*, 2005, pp. 72-75. Paoletti si occupò per primo delle sculture, 1893, II, pp. 158-159 ritrovandovi caratteri dell'attività di Pietro Lombardo, Minello de' Bardi e Rizzo, optando per un maestro non molto distante da «maniere di qualcuno degli scultori del Rinascimento che operavano in quello sfarzoso Museo dell'Arte lombarda che è la Certosa di Pavia». Passate più tardi sotto la bottega di Tommaso e Bernardino da Milano, ad opinione di Zorzi, 1925, p. 9, i tre pezzi tornavano ad ignoto, ma affine ai lombardi, nelle parole di Magagnato (1953; 1956, p. 71) e nelle comunicazioni orali di Giuseppe Fiocco e Wanda Terni de Gregori, puntualmente registrate da Barbieri (1984, pp. 23-24) che chiosava con un confronto tra i pezzi vicentini e il *Compianto* di Agostino de Fondulis in San Satiro a Milano, convenendo per una datazione assai prossima al gruppo milanese. L'ipotesi è mitigata dalle parole di Ceriana, al quale si rimanda per la precisa disamina critica, riconoscendo nell'«onda lunga di vulgata mantegnesca», tra ottavo e nono decennio, la chiave interpretativa più adatta. Si veda inoltre, per Agostino de' Fondulis, Edoardo Arslan, 1956, pp. 710-713 e Sandrina Bandera, 1997, pp. 25-38.

¹⁶ Matteo Ceriana, in *Pinacoteca...*, p. 66. Per il *Compianto* di Sarmego si veda Sgarbi, in *Oggetti sacri...*, 1980, pp. 45-47.

poiché datato 1481, negli ultimi due decenni del Quattrocento iniziarono a comparire una serie di elementi decorativi (arpie, testoni clipeati..) in grado di soddisfare l'anelito classicista della nobiltà, animata inoltre da una certa voga antiveneziana. La leadership in quegli anni era detenuta dalle botteghe di Tommaso da Lugano e Bernardino da Como, detti da Milano, e dei Porlezzeani da Pedemuro, entrambe in grado di interpretare l'esigenza di rinnovamento inserendo nelle proprie composizioni «un repertorio tipologico e figurativo di larga e inconfondibile estrazione lombarda, con chiari addentellati bramanteschi e dall'Amadeo, repertorio che, però, insiste qui a coinvolgere tutta una singolare "antologia" di festoni "classiceggianti", di medaglie con profili cesarei, di armature e strumenti di guerra». L'intuizione, che faceva ammettere a Lionello Puppi la sistematicità della collaborazione tra officina pittorica di Montagna e *atelier* di Tommaso e Bernardino, si concretizzava in seguito nei riscontri documentari di Giovanni Zaupa, ove inoltre il nome dei due lapicidi si incontrava accanto a quello dell'architetto emiliano.¹⁷ Si è visto infatti come in San Bartolomeo, oltre alla presenza di Lorenzo da Bologna, si registrasse l'attività di diversi lapicidi di origine lombarda tra cui un *Johanne muratore q. Massilii de Bergamo habitante et commorante in dicto monastero* e un *Laurenzio marangono quondam Petri de Pexino Brixienis disctrictus*,¹⁸ dando vita ad un crogiolo diversissimo in anni in cui presumibilmente Montagna si trovava a lavorare per le cappelle dei propri committenti in quel monastero. Sinora non sono occorsi documenti che testimonino l'effettiva compresenza delle due botteghe nei cantieri vicentini e tuttavia sarebbe impensabile che nel ristretto panorama artistico della città non si fosse instaurata, magari grazie a qualche illuminato committente, una feconda collaborazione tra i due ateliers.¹⁹ Bernardino da Como, che si iscrisse alla fraglia dei

¹⁷ Lionello Puppi, *Pittura e scultura nel Quattrocento*, in *Vicenza illustrata*, 1976, p. 157.

¹⁸ Si tenga a mente che anche Pierantonio degli Abati si trovava in San Bartolomeo il 7 dicembre 1487 ed il 14 aprile 1488 insieme all'aiutante Bernardino da Vicenza ASVi, *Notarile*, Pietro Revese, b. 4801, cc. 29, 49, 64v, 90, 51, 60r, 61v. Ancora un «Petro Bonvicini de Mediolano murario habitatore de praesenti in dicto monasterio» ASVi, *Notarile*, Gregorio dal ferro, b. 5291, 24 luglio 1486; o il muratore Giovanni di Matteo citato da Zorzi accanto a Lorenzo da Bologna nel 1487, 1926, p. 98. Ma la lista di lapicidi e scalpellini di origine lombarda è assai lunga, si veda il pionieristico lavoro di Zorzi, 1925. A titolo d'esempio, nel 1494 ancora in Santa Corona si ritrovano il «magister Benedicto quondam Bertolini muratore de Papia, magister Augustino Bernardino lapicide quondam Simonis de lacu Commj et Joanne muratore quondam Donati de Papia», si veda Zaupa, 1998, p. 32. ASVi, *Notarile*, Gio Domenico Biada, b. 4845, 23 (?) luglio 1494. Ma qualche anno prima ritroviamo «Antonio lapicida quondam Jacobi de Commo habitator in sindacaria sanctae Coronae», si veda ibidem, b. 4843, 9 gennaio 1490 e 8 febbraio 1490. Nel 1495, nel convento di Santa Corona ancora Ambrogio di Giovanni da Milano e «Bernardino lapicida quondam Simonis de layno territorij lacus Commj», Ibidem, b. 4846, 5 febbraio, 28 settembre 1495.

¹⁹ In tal senso si ricorda che Giovanni Battista di Girolamo Gualdo riceveva nel 1488, nella sua casa sita in Borgo Pusterla, Bernardino di Martino (Bernardino da Milano) ed alcune altre maestranze tra cui Antonio di Donato da Como. ASVi, *Notarile*, Antonio Sarasin, b. 4907, c. 94, 28 febbraio 1488. I rapporti tra Montagna e Giovan Battista Gualdo sono assodati, egli infatti accompagnava il nobiluomo nell'Ufficio del sale (ASVi, *Notarile*, Antonio Sarasin, b. 4924, c. 74v, 10 aprile 1499), mentre è noto che il palazzo-museo del Gualdo era ornato da più di un affresco di mano del pittore, che non a caso compare a casa di Giovan Battista sin dal 1490. ASVi, *Notarile*, Gio Pietro Revese, b. 4801. C. 1. 22 maggio 1490. Si veda anche Zaupa, 1998, pp. 71, 129.

muratori e scalpellini di Vicenza nel 1477, gestiva la propria bottega con il cognato, più anziano, Tommaso di Bartolomeo da Lugano venuto a Vicenza circa nel 1475, forse dopo un soggiorno a Padova. I due dal 1477 avevano in comune abitazione e cantiere prima in contrà Cubali poi in contrà Pedemuro San Biagio, comparando spesso insieme negli atti notarili con il toponimo abbreviato di Tommaso e Bernardino da Milano. Tuttavia l'unica opera sicuramente ascrivibile alla collaborazione dei due cognati è il trittico di San Vitale a Montecchio Maggiore che, apparentandosi per via delle forme ancora un po' arcaiche a certo gusto padovano pre-mantegnesco, è attribuito alla coppia di scultori in base ad un'iscrizione murata nella zona dell'altare.²⁰ Di Tommaso nulla resta di documentato a Padova, mentre a Vicenza lo si ritrova impegnato nella realizzazione dei peducci della volta in Santa Corona, iniziata in ottobre del 1481 e terminata nell'ottobre del 1482 sotto la direzione, ancora una volta, dell'architetto Lorenzo da Bologna.²¹ Il nome dei due scultori si lega inoltre all'esecuzione di tre portali, in particolare quello di Palazzo Thiene (fig. 144) dove Tommaso compare ancora una volta al fianco di Lorenzo da Bologna, nel 1489. Zorzi, recuperando il nome di entrambi nel cantiere del palazzo, riteneva che il portale fosse riferibile alla sola mano dello scultore, accanto a diversi frammenti provenienti da una loggia crollata. In seguito la critica, giungendo talvolta a salomonici compromessi, ha più volte cercato di attribuire ora all'uno ora all'altro la decorazione del portale che, avendo subito manomissioni

²⁰ Si veda Franco Barbieri, 1984, p. 45 e Zorzi, 1959, 351-353. Insieme al nome dei due l'iscrizione riporta «me fecerunt rectore presbitero Joanne De Teresiis, indigena». Zorzi volle scorgere nella figura del San Vitale la mano di Tommaso e nelle figure ai lati quella del più giovane Bernardino. Si confronti anche quanto proposto da Linda Pisani in *Pinacoteca...*, 2005, pp. 61-62.

²¹ L'11 gennaio 1484 si ritrovano Tommaso e lo scultore Ambrogio da Mariano, milanese, nel convento di Santa Corona. Si veda ASVi, *Notarile*, Francesco Sorio, alla data, ma anche Zorzi, 1925, p. 106. Due anni prima «magistro Bernardino lapicida quondam magistri Martini calderarj de Chumis» si trovava a fianco di altri due lapicidi lombardi: Giacomo di Giacomo da Porlezza e Ambrogio di Giovanni da Milano. ASVi, *Notarile*, Battista Zanecchini, b. 102, c. 15, 16 dicembre 1482. Si veda inoltre Giovanni Zaupa, 1998, p. 69. Non si dimentichi che Bernardino da Milano era stato chiamato insieme all'ingegnere comunale Tommaso Formenton a dirimere la controversia sorta tra i frati di Santa Corona e Lorenzo da Bologna. La coppia di scultori doveva aver raggiunto un discreto successo, poiché essi si accompagnavano a più di un apprendista tra 1486-1487 (ASVi, *Notarile*, Gio Domenico Biada, b. 4840, 16 agosto 1486; b. 4841, 10 aprile 1487), costituendosi quali garanti all'ammissione di membri *foresti* alla fraglia affianco ai lapicidi Ambrogio da Milano e Angelo da Verona. Si veda Zorzi, 1925, p. 107 e Zaupa, 1998, p. 70; Zorzi, 1925, p. 90. Si ritiene inoltre che Tommaso fosse autore della porta sud e forse Casa Rutilio-Vaccari ora Berton, per il cui lavoro lo si saldava il 23 febbraio 1488. Nella *Guida di Vicenza* (1956) lo si ritiene infine il probabile esecutore di Casa Porto ora Sesso-Cianciulli. Le ultime notizie su Tommaso risalgono al 1510, mentre Bernardino stilava testamento il 3 febbraio 1504, scomparendo poco tempo più tardi. Egli fu attivo in Palazzo della Ragione, collaborando con Zanon Marchesini da Chiampo, tra le logge sud del Palazzo e la Torre del Tormento, per completare l'arco con la «camera nova». Realizzò inoltre la trifora ad ovest e la monofora ad est nel 1495-1496, nonché la scala settentrionale in collaborazione con il Marchesini dal marzo 1495 all'aprile 1496, la stessa per cui Pietro Lombardo offriva consulenza nel maggio 1495. Il 19 Marzo 1495 Bernardino e Zanon stipulavano contratto per l'operazione di salvataggio delle logge del Palazzo con quattro grosse colonne, ma il crollo dovette precedere la fine dei lavori (20 aprile 1496), poiché gli stessi furono incaricati di sgomberare le macerie e furono rimborsati il 17 settembre 1496. Nel 1502 Bernardino lavorava alla scala di pietra rossa e bianca del coro di Santa Corona e alle scale che scendono alla cripta. Confronta Franco Barbieri, 1984, p. 47.

nel primo Ottocento, è ora valutabile da un punto di vista piuttosto alterato.²² Il portale risponde alla programmatica necessità di esaltazione delle nuove famiglie tramite l'inserimento di medaglie, festoni ed armature, cioè gli elementi di una cultura classicheggiante che per l'appunto rispondeva al nuovo corso filoimperiale della nobiltà vicentina, esplicitosi in seguito in una vera invasione di nuovi moduli lombardi nel portale di palazzo Dal Toso-Franceschini-Da Schio detto la Ca' d'Oro (figg. 141-142). Escludendo la paternità di Lorenzo, al quale forse poteva spettare la direzione di simili progetti, si ritrova nel celebre portale il repertorio figurativo accennato nel precedente, dal quale la Ca' d'Oro si discosta per la preferenza accordata al segno sottile e alla scultura quasi di superficie. Gli scultori vi sciorinarono l'intero campionario antiquario: mascheroni, tralci animati da teste di ariete, cavalli, vasi, armi, scudi secondo una prassi che cadeva «nell'ambito dei cantieri lombardi emigrati ed attivi in loco, tenuto il debito conto che la più prestigiosa ed attrezzata di quelle botteghe era, al momento, capeggiata dall'insostituibile binomio di Tommaso e Bernardino [...]»²³ Al catalogo dei due scultori si aggiunge forse il già ricordato portale di Palazzo Porto- Breganze in contrà Porti (figg. 137-139), con iscrizione delle calende di giugno del 1481, di cui il committente Alvise Porto si vantava nel testamento il 29 luglio 1483 (*domus magna noviter facta*), secondo alcuni una delle prime testimonianze vicentine dell'atelier. In esso non compare il consueto armamentario ma, oltre alle figure mitologiche dei capitelli, alle pacate candelabre ed ai racemi sull'arco, due medaglioni virili nelle lisce paraste.²⁴ Infine agli scultori milanesi spettò la realizzazione della loggia nell'ala settentrionale del Palazzo dell'Episcopio, voluta dal vescovo Giambattista Zeno intorno al 1485, ma completata nel 1494, come testimoniano anno e nome del committente ripetuto ben cinque volte nella cornice, che presenta colonne e rivestimento in pietra di Nanto e alcuni elementi in pietra dura di Montecchio. Nella loggia si ritrova l'amore per l'elemento

²² Giangiorgio Zorzi, 1925, pp. 95 e 108; Lorenzoni, 1963, pp. 26-28; Franco Barbieri, 1987, pp. 42-43. Nei primi dell'Ottocento Bartolomeo Malacarne abbassò il livello del manto stradale e dovette sottoporre al portale due basamenti che ne alterarono l'altezza. Quindi Girolamo Thiene fece incidere sul gradino inferiore della scala interna le due iniziali MD (Malacarne deturpò) equivocate anche da Zorzi con il millesimo 1500. Nel 1872-76 l'architetto Toniato *ripristinò* l'esterno dell'edificio, regolarizzando l'insieme, amplificando le cornici, ricostruendo in stile la balaustra del balcone ed inventando la cornice alla quale i capitelli del primo ordine, indebitamente allungati verso il basso, dovettero allinearsi. Giovanni Zaupa, 1998, p. 84-85; Franco Barbieri, in *Palazzo Thiene a Vicenza...* [Beltramini, Burns, Rigon], 2007, p. 24.

²³ Franco Barbieri, 1984, pp. 49-50; 1987, pp. 30-31. Ancora nel 1987 Barbieri rimarcava la differenza tra il presente portale e quelli Porto-Breganze e Thiene, riscontrando tuttavia affinità con la Loggia Zeno in Vescovado.

²⁴ Il testamento di Alvise Porto era pubblicato da Mantese, 1964, III/2, , p. 341. Nell'assenza dei consueti richiami bellici della decorazione Barbieri proponeva di riscontrare una precisa volontà del committente, un voto di studi giuridici più che bellici ed appartenente ad una delle famiglie meno compromesse con il vento filoimperiale, i Porto. Si veda Franco Barbieri, 1984, p. 50, inoltre a favore della paternità lorenziana: Magrini, 1863, p. 13; Cevese, 1956, p. 110. A favore dell'atelier milanese anche Arslan, 1956, p. 53 e Ballarin, 1974, pp. 23-25; Franco Barbieri, 1984, pp. 50-52; 1987, pp. 26-30; Giovanni Zaupa, 1998, p. 84; Luca Trevisan, 2011, p. 81.

esornativo, la dovizia di particolari e l'accuratezza della resa, che ne spostano l'apprezzamento prima sul piano scultoreo che su quello architettonico. Qualche elemento richiama a motivi decorativi già visti: il *pecten*, le palmette dalla forma allungata e ancora la solita collezione di armi e mascheroni.²⁵

Gioverà ricordare a questo punto come già nella prima Mostra delle pietre di Vicenza (1952) apparisse chiaro che l'attività delle botteghe vicentine era ben lungi dal profilarsi come unitaria, risentendo ora di influenze bramantesche, ora di recrudescenze del mondo gotico, restando i maestri tagliapietra per lo più *di importazione*, come si è visto per i cognati milanesi e come accadrà infatti per un'altra bottega di lapidici: i Porlezzani da Pedemuro.²⁶ Giacomo di Giacomo da Porlezza, già gastaldo della fraglia nel 1484, apriva bottega in contrà Pedemuro San Biagio e lavorò alle logge del Palazzo della Ragione nel 1494, asportando i calcinacci al momento del tragico crollo del 1496. Egli si ritrova al lavoro nel 1502, impegnato nel cantiere della cripta di Santa Corona, probabilmente a fianco del figlio Giovanni e di Girolamo di Giacomo Pittoni da Lumignano.²⁷ La critica, che da sempre si interroga sugli autori degli altari lapidei di San Bartolomeo, già con Magagnato aveva indicato in quella chiesa la presenza di artisti affini a Bernardino e Tommaso, identificandoli come personalità educate in un ambiente accostabile a quello dell'Amadeo e stabilendo per quegli altari una cronologia spaziente tra l'ottavo e il nono decennio (figg. 145-147). La datazione era in seguito scelta anche da Arslan, anche se Lionello Puppi preferì avanzarla di qualche anno, agganciandone lo stile proprio alla bottega dei Porlezzani, l'unica a suo dire in grado in quegli anni di assumersi un compito così importante e prolungato nel tempo.²⁸

²⁵ Giangiorgio Zorzi, 1925, pp. 111-112, riprende un documento già reso noto da Magrini, *Intorno Tommaso Formento ingegnere vicentino nel sec. Xv*, in «Archivio veneto», tomo IV, 1, p. 18. In data 26 febbraio 1495 notaio Bortolo Aviano, Bernardino scultore dichiara di aver ricevuto 3 ducati dal *Reverendus* cardinale Battista Zeno come resto dei dovuti 70 per la costruzione della Loggia. I volti erano già crepati in data 12 marzo 1495 (ASVi, *Notarile*, Notaio Bortolo Aviano, alla data), tanto che Bernardino si vedrà costretto ad impegnarsi a rifarli a fianco di Giovanni da Rivolta e dei suoi figli Francesco e Bello il 25 marzo (ibidem). «Magistro Bernardino lapicida q. magistri Martini de Mediolano cive et habitatore Vincentie» è infine presente proprio nella camera dell'udienza in Vescovado il primo aprile 1495 (ibidem, alla data). Franco Barbieri, 1987, p. 41; Renato Cevese, in *Vicenza: aspetti di una città...*, 1983, p. 64; Giovanni Zaupa, 1998, pp. 77-80.

²⁶ Della questione si era occupato, prodigandosi in un catalogo davvero impressionante di nuovo Giangiorgio Zorzi, 1966, pp. 83-96. Si veda Licisco Magagnato, 1952.

²⁷ Contemporaneamente si lavorava ai volti, come indicato anche da Giantommaso Faccioli, BBVi, ms 3189, c. 3: «Maestro Bernardino Pusterla fu il Tajapreda e Magistro Franciscus inzignero della comunità l'anno 1502 fu il constructor dei ditti volti convenendo prima con Missier Jacobo de Valmarana, Missier Palmerino da Sesso e Frate Andrea da Soncino adì 25 Martio 1502 in convento S. Corona in Camera S. Maria». Si veda anche Giangiorgio Zorzi, 1937, pp. 55-66.

²⁸ Licisco Magagnato, 1952, p. 19; Barbieri, 1984, p. 68 sembra consentire, ricordando che spettava ad Arslan (1956, pp. 9-11), il riconoscimento di una distinzione di provenienza degli artisti genericamente definiti lombardi, troppo spesso raggruppati sulla base di non qualificanti connotazioni, in particolare indicando per queste maestranze la provenienza dalla sponda occidentale, dal *Ceresio*. Lionello Puppi, 1965, p. 155: «Non c'è dubbio che l'epoca della sua fattura vada posta intorno e dopo il 1490, e che gli autori debbano esser cercati tra artisti lombardeschi: un gusto volto a ricerche di fitta ma non caotica e disorganizzata esuberanza decorativa-medaglioni, bucrani, armi vasi, collocati lungo stele verticali - è estremamente indicativo in tal senso [...] lo si

Arslan infatti svolgeva nell'arco di tre decenni la realizzazione degli altari per i quali, nonostante l'intento di fondo debba considerarsi sostanzialmente omogeneo e benché le differenze di lessico siano spesso evidenti, è alquanto arduo stabilire la paternità dell'una o dell'altra mensa. Lo sguardo d'insieme, che non ricerchi un'autografia specifica, potrà cogliere gli elementi di un lessico che si definisce *lombardo*, ricordando di come esso dovesse echeggiare anche nelle opere chiamate ad ornare quegli altari.²⁹ La mirabile interrelazione si può immaginare tuttora osservando la cornice dipinta della *Deposizione* di Giovanni Buonconsiglio (fig. 143), dove si ritrovano gli stessi stilemi (rosette, tritoni...) ma dipinti, con una freschezza che vivifica la pietra. Un parallelo si riconosce anche in una *Madonna con Bambino* attribuita a Tommaso da Lugano (fig. 135), originariamente parte di un'ancona più complessa ma ora conservata presso la chiesa Parrocchiale di Piovene Rocchette, ed un disegno conservato a Budapest ed attribuito alla mano di Montagna negli anni Novanta del

può trovare anche alla base di qualcosa di quel Pietro da Porlezza, appartenente al gruppo veronese dei Porleziani [...]».

²⁹ Bortolan-Rumor, 1892, p. 39; Arslan, 1956, pp. 9-11; Franco Barbieri, 1984, pp. 69-70; Chiara Rigoni, 1999, p. 81; ma si veda Elena Gasparin, 2003-2004, p. 39 e sgg. e Franco Barbieri, 2007, pp. 115-120. Le sette cappelle di San Bartolomeo sono state disposte all'interno dei Carmini in maniera simmetrica, tre a destra e tre a sinistra, l'ultima è stata collocata in controfacciata. Con evidenza la più antica, questa arcata presenta tre lesene per parte, decorate nella porzione più interna da un volto di santa e nell'esterno da una figura vescovile. I capitelli, presentano un motivo tipico dello stile lombardesco: delfini le cui code diventano volute. Una ghiera con teste di cherubini ed una a baccelli concludono infine decorando l'arco. Il primo altare a destra, eseguito da un artista di grande sensibilità grafica, accoglie un fusto verticale con rilievi di faretre, putti, campane, delfini, disposti secondo un ordine simmetrico. Le facce interne, dove trovano posto anche mascheroni, figure di satiri, cornucopie, proseguono sin quasi alla fascia del sott'arco decorata da cherubini. Lisce colonnine affiancano nella porzione interna i pilastri, a loro volta poggianti su plinti decorati con cartigli e nastri. Nel catino absidale il Padreterno è circondato da teste d'angelo. Dal confronto con l'acquerello del Bongiovanni essa potrebbe essere la terza cappella sul lato destro di San Bartolomeo. Nell'arcata d'ingresso alla cappella della Madonna si ritrovano sei prospetti decorati, quelli esterni con vasi, animali di diverso genere, teste e festoni a profondo rilievo. Nelle quattro facce interne si trovano invece tralci di foglie d'acanto o fusti contententi sfingi, draghi, teschi ed elementi più classici come putti ed uccelli. Nei piedistalli fiaccole e simboli sacerdotali insieme a stemmi. Nel sottarco cassettoni con teste umane e rosette, nella ghiera mascheroni e palmette. Ad opinione di Barbieri, 2007, p. 115, questa dovrebbe essere la quarta cappella a sinistra. Nel terzo altare di destra ancora si ritrovano le lesene addossate alla parete, decorate esternamente da candelabre eleganti ed internamente da fusti d'acanto. Nei riquadri del catino si incontrano bucrani, rosette e conchiglie, nella ghiera ancora le teste di cherubini. Sui piedistalli gli stessi cherubini reggono con la bocca alcuni mazzi legati da nastri. Dovrebbe essere il primo a sinistra di San Bartolomeo. Nelle arcate di ingresso alle absidi, molto simili tra loro, elementi a forma di rombo sulla faccia interna dei pilastri, verso l'esterno ancora decorati da putti che suonano, cavalli marini, mostri, vadi con spighe e bucrani. Nelle aperture orientale ed occidentale del coro il motivo dei vasi con uccelli, delfini, sfingi, mostri ormai divenuto un classico in San Bartolomeo, nell'interno fusti robusti di acanto con nidi di uccelli, panieri di frutta. All'esterno i capitelli presentano dei putti, le ghiera cherubini ed il sottarco è decorato con foglie e grappoli d'uva. Arslan, 1956, p. 10, l'affiancava all'Altare Magrè. Il secondo altare di sinistra è differente: le facce decorate sono otto, anche i pilastri interni hanno un doppio fronte, e appaiono per la prima volta medaglie classiche e cartigli con la scritta SPQR. All'interno i consueti vasi con fiori, foglie, uccelli, appesi ad anelli. Nel catino rosette, foglie e bucrani. Esso costituiva la prima cappella a destra nella chiesa di San Bartolomeo. Nell'arco che circonda l'entrata laterale della chiesa, l'ultima cappella da prendere in considerazione, le candelabre interne hanno vani bacellati, le esterne girali d'acanto. Nei capitelli ritorna il motivo dei delfini e sui plinti uno stemma con due spade. Probabilmente questa era la seconda cappella situata a destra in San Bartolomeo. Infine il primo altare di sinistra ospita nei pilastri esterni vasi, putti, animali, cornucopie in un progressivo svolgersi verso la figura femminile posta al culmine. All'interno si trovano stemmi, clipei, fiaccole ed un braciere con fiamme. Sui capitelli testoni maschili. Nel catino, a circondare il gruppo di Vergine e Bambino, le consuete teste di cherubini. Questa doveva infine costituire la terza cappella di sinistra.

Quattrocento (fig. 136; cat. D9).³⁰ In entrambi compare il solito motivo a valva di conchiglia, simili pieghe corpose e mosse del manto, analogo gesto della Vergine che con affettuosa premura cinge il pancino rigonfio del Bambino, insieme agli elementi dell'ormai conosciuto repertorio decorativo quali vasi, racemi etc. In questo foglio, sebbene accostato più spesso ad un periodo leggermente più tardo di Montagna, si percepisce la circolazione vivace di idee e la versatilità di un pittore in grado di inserire nel sostrato belliniano che sottende al disegno l'eco della novità scultorea "milanese". Contemporaneamente la grande mobilità di uno scultore o di un lapicida poteva traghettare in territori di provincia, come ad esempio Arzignano dove una *Madonna con Bambino* (fig. 134) murata nella canonica della chiesa di Ognissanti (1489) presenta una qualche consonanza con le pitture di Montagna, le novità dei grandi centri.³¹ Il *pecten* striato, che compare assai spesso come motivo firma di Lorenzo da Bologna e degli allievi, trasmigra in qualche opera di Montagna secondo un linguaggio provinciale ma sempre legato alla circolazione di idee veneto-lombarde. Quel che Montagna attinse da questo crogiolo culturale non fu solo un repertorio figurativo, che per altro si recupera in sparuti e mai omogenei richiami, ma una simmetria ricercata che il pittore seppe sapientemente fondere con il primitivo nitore antonellesco. Di questo i primi sentori si colgono nella pala da Costozza (fig. 103; cat. 26) un tempo in San Michele e, di riflesso, in una scultura genuinamente vicentina di Girolamo da Vicenza che, fatta propria l'esperienza lombarda, l'interpretava a favore di un linguaggio sostanzialmente veneto. Lo scultore, a dimostrazione di quanto stretto potesse essere il legame tra le differenti arti figurative, realizzò la statua raffigurante *Vergine e Bambino* (fig. 148) conservata presso il santuario di Santa Maria della Neve di Carrè (VI) datata 1490 e nello stesso torno d'anni una seconda *Madonna con Bambino* conservata presso il Santuario di Santa Maria del Cengio ad Isola Vicentina (fig. 151).³² Il legame tra le due sculture e la cultura pittorica di Montagna è forte, quasi dichiarato. Se la scultura di Carrè si accomuna alla Madonna del dipinto in San Michele (fig. 103; cat. 26) o di Pavia (fig. 149; cat. 33), più vicina è la fisionomia della Vergine di Isola Vicentina con la Madonna dipinta per Piera Porto-Pagello (fig. 150; cat. 23)

³⁰ Chiara Rigoni, 1989; Giuliana Ericani, 1999, p. 72.

³¹ Franco Barbieri, 1984, p. 52: «Qualsiasi precisa ricerca di paternità cade nell'insuccesso: ma nessun dubbio sembra legittimo sulla responsabilità di un piacevolissimo "petit maître", legato alla contemporanea circolazione di idee veneto-lombarde: sebbene qui non dimentico di una sua autoctona "ingenuità" valligiana».

³² Si veda Chiara Rigoni, 1999, p. 82. Gaetano Maccà aveva modo di segnalarla ai primi dell'Ottocento, Gaetano Maccà, 1812-1816, XII, p. 169. Anche Zorzi, 1925, p. 8, segnalava l'opera, identificando lo scultore con l'artista autore dell'ancona gotica in San Clemente a Valdagno, firmata *Opus Hjeronimi*. A Puppi (1965, p. 158) si deve l'identificazione, abbandonabile, con il pittore Girolamo di Stefano d'Alemagna. Confronta *Santa Maria del Cengio...*, a cura di Giorgio M. Vasina, 1996, pp. 26-27. Nel 1455 il vescovo di Vicenza aveva concesso alla famiglia Da Porto il giuspatronato della chiesa di S. Maria, Giovanni fu Andrea Porto la doterà infatti di beni in case e terre. Si veda anche Francesco Barbarano de' Mironi, 1762, VI, pp. 148-150. Chiara Rigoni, in *Restituzioni '93. Opere restaurate*, catalogo della mostra, Vicenza, 1993, pp. 39-42.

in San Bartolomeo, alla quale l'accomunano l'espressione dolce di Maria e la posizione del Bambino nonché, si potrebbe aggiungere, la leggera torsione del corpo della madre. Il pieghettarsi del velo sulla fronte, il manto che incornicia il volto e le lunghe mani che fuoriescono da maniche strette e abbottonate sono elementi che ricordano le opere montagnesche degli anni Ottanta. Sebbene l'ipotesi di scorgere in Bartolomeo un potenziale fornitore di disegni anche per sculture, avanzata da Chiara Rigoni, sia forse da escludere, più di una volta le sue pitture sembrano dunque aver influenzato qualche scultore. È il caso, già indicato dalla critica, delle due statue poste a coronamento dell'altare Porto in Santa Corona, raffiguranti i santi Pietro e Paolo (figg. 172-173) che, sebbene facenti parte della cornice destinata alla pittura matura per Piera Porto (*Maria Maddalena tra i santi Girolamo, Paola, Agostino e Monica*, c. 1515, fig. 350; cat. 82), debbono riferirsi ad un periodo decisamente precedente.³³ L'ornato della cornice, per tipologia non distante dall'attiguo altare Garzadori, potrebbe risalire appunto al primo decennio del Cinquecento e le due statue, per le quali si è ipotizzato anche un più tardo recupero da opere precedenti, furono forse più semplicemente la dimostrazione della persistenza di modelli figurativi tardo quattrocenteschi nella cultura degli scultori vicentini. Sebbene la somiglianza con dipinti di Bartolomeo Montagna che difficilmente potrebbero risalire oltre la metà del nono decennio del Quattrocento suggerisca la prima ipotesi, peraltro paventata da Magagnato, allorché datava al 1500 le parti figurative dell'altare di Montagna in Santa Corona.³⁴ L'analogia assai forte con il *San Paolo* Poldi Pezzoli (fig. 107; cat. 27) ed il *San Pietro* di collezione veneziana (fig. 170; cat. 35), nei quali l'interesse per l'accartocciarsi del pannello diviene quasi scultoreo, convince ancor più che il percorso del pittore si svolgesse come lo si è immaginato sinora, immerso nel ribollire di stimoli artistici vicentini ed impegnato in un dare e avere costante con il mondo figurativo di scalpellini, tagliapietra ed architetti. In tal senso la figura di un *San Giovanni* un tempo nella chiesa di San Bartolomeo (fig. 215), ora ricoverato presso i Musei Civici, si richiama smaccatamente al lessico figurativo di Montagna, riproponendo la stessa posizione del corpo dell'omonimo santo della pala di Cartigliano (*Madonna con Bambino tra i santi Giovanni Battista e Simone Apostolo*, fig. 214; cat. 43) nella veste e nel braccio indicante il Bambino.

³³ (ASVi, Not. Bortolo Carpo, b. 5618, alla data. Cfr anche Mantese, 1964, III/2, , pp. 959-960.

³⁴ Licisco Magagnato, 1952, p. 20. Si veda anche l'attribuzione di Barbieri, 1984, p. 65, a Rocco da Vicenza. Con le due statue stridrebbe la datazione 1530, desunta dal terzo testamento della nobile Piera Pagello, che ha fatto immaginare anche a Barbieri un più tardo riutilizzo di sculture provenienti da una composizione precedente. Su Rocco da Vicenza si vedano i pionieristici lavori di Antonio Magrini, 1873 e Giangiorgio Zorzi, 1925, pp. 126-133; nonché Giovanni Mantese, 1964, III/2, p. 929 e Franco Barbieri, 1984, pp. 59-62; Giovanni Zaupa, 1998, pp. 86-94. Egli era figlio di Tommaso da Milano e lasciò la città di Vicenza nel 1508, terminati gli impegni per la cappella del Duomo, si veda Zorzi, 1957. Un ultimo documento lo testimonia a Vicenza il 10 aprile 1508. Si veda ASVi, *Notarile*, Bartolomeo D'Aviano, alla data.

Probabilmente il dipinto di Montagna aveva questa volta fornito uno stimolo allo scultore per la realizzazione di un complesso plastico con soggetti assai simili.³⁵

2.2. Gli anni Novanta

Gli anni Novanta segnavano la conquista di una committenza fuori dal Veneto per Montagna, che licenziava infatti proprio nel 1490 un dipinto destinato alla cappella di San Giovanni - la terza a destra - nella Certosa di Pavia.³⁶ La datazione, desunta dal *Registro spese* del padre Matteo Valerio,³⁷ priore della Certosa di Pavia dal 1634 al 1637 e promotore di un intenso lavoro di compulsazione degli archivi da parte dei Certosini, sembrerebbe calzante per la *Madonna con Bambino tra i santi Giovanni Battista e Girolamo* (fig. 152; cat. 33), ora conservata presso il Museo della Certosa. La nota del padre si configurava così come la prima evidenza documentaria di un contatto tra Montagna e la cultura lombarda, eccezione fatta per la più volte richiamata iscrizione a tergo della paletta bergamasca che, pur testimoniando un'eventuale assiduità con il territorio bresciano, che potrebbe aver facilitato la conoscenza in quelle zone del magistero di Montagna, non è di sicuro sufficiente a dare spiegazione di una precisa scelta veneta che in quel momento si era voluto operare a Pavia. A maggior ragione se si accetta la notizia della presenza in Certosa di un'opera di un altro artista veneto: Bartolomeo Vivarini. La Repubblica di Venezia infatti era ormai accampata in territorio lombardo, e la commissione al vicentino si sarebbe potuta spiegare, stando all'opinione condivisa da Edoardo Villata,³⁸ secondo esigenze diplomatiche, di buon vicinato.

L'ipotesi di un contatto, concretizzatosi forse in un viaggio in Lombardia per Bartolomeo, non trova molti appoggi critici. Nessuna traccia di riferimenti ad un viaggio lombardo si trovava in Adolfo Venturi che, indicando come nell'opera si fosse ormai perso il

³⁵ Matteo Ceriana, 2005, pp. 77-78. In precedenza attribuito, in relazione all'arcosolio con *Madonna con Bambino* analogamente proveniente da San Bartolomeo, alla mano di uno scultore veneto del XV secolo e poi allo stesso Angelo da Verona da Barbieri (1962, p. 239; 1984, p. 16), vantava addirittura un accostamento a Pietro Lombardo operato da Fasolo nel 1940, p. 47.

³⁶ Sulla Certosa di Pavia Maria Grazia Albertini Ottolenghi, in *La Certosa di Pavia*, 1968; James Hogg, 1994, in part. pp. 133-134.

³⁷ Pubblicato una prima volta parzialmente in *Memorie inedite sulla Certosa di Pavia*, in «Archivio Storico Lombardo», 1879, in part. p. 136, il *Registro* diventava fruibile nei primi anni Novanta grazie agli studi di Roberta Battaglia, 1992, p. 151 (fasc. II): «L'anno 1490

Mastro Bartolomeo Montanea da Vicenza pittore fece una ancona dove è depinta la Beata Vergine, santo Giovanni Battista et santo Gerolamo pretio L. 326». A p. 181 (Fasc. V, f. 2v) le stesse notizie arricchiscono della nota sull'ubicazione originale dell'opera:

«Mastro Bartolomeo Montanea da Vicenza pittore ha fatto l'ancona dove è dipinto la Beata Vergine, santo Giovanni Battista et san Gerolamo l'anno 1490, d'accordio L. 325 s. 2 d. 6, nella terza capella a man sinistra». Documento originale presso la Biblioteca Braidense di Milano, AD. XV.12.20/26.

³⁸ Si veda Edoardo Villata, in *Ambrogio da Fossano...*, 1998, pp. 233-238. Nell'elenco dei *Pittori i quali hanno dipinto alla Certosa* contenuto nel fasc. II del manoscritto braidense (Roberta Battaglia, 1992, p. 168) si ritrova, dopo il nome di Montagna, quello di *Bartolomeo Vivarino da Murano*. L'opera, ora perduta ma il cui soggetto è noto grazie alle parole dell'erudito milanese Michele Caffi, rappresentava la Vergine con Bambino tra le sante Caterina e Maddalena a sinistra, ed i santi Antonio e Giovanni Battista a destra. Si rimanda a *Catalogo*.

«gentile tipo belliniano» - specialmente nella figura della Vergine - trovava che il bambino sproporzionato portasse il segno delle «carni molli dei fanciulli di Alvise». Né in Lionello Puppi che, accogliendo le perplessità di lettura di Venturi, trovava un riferimento padovano per il nuovo ritmo geometrico del dipinto pavese: «È anche da pensare che i soggiorni a Padova, del 1488 - documentati, come abbiamo veduto- e probabilmente altri, precedenti, fossero buona occasione al Montagna di lunghe meditazioni sui testi mantegneschi degli Eremitani». ³⁹ Ciò aveva indotto parte della critica, e con essa Giovanna Vedovello, a dedurre il solo invio da parte di Montagna dell'opera commissionatagli, giudicando che un simile dipinto potesse trovare spiegazione alla sola luce del magistero di Giovanni Bellini o di Antonello da Messina. ⁴⁰ Oggi stupisce tuttavia che l'eventuale scelta di chiamare un pittore veneto in Certosa, la breve "voga filoveneta" che tra gli altri aveva compreso anche Bartolomeo Vivarini, non coincidesse nella pratica con la realizzazione di un dipinto che fosse specchio della sola cultura lagunare, costituendosi forse come parziale indizio a favore della gestazione "lombarda" della pala pavese.

Figlia di un'intuizione longhiana, rimasta in sordina sino a metà degli anni Settanta, si sviluppava l'ipotesi che la svolta veloce del vicentino fosse frutto di un contatto con l'arte milanese di quegli anni ed in particolare con la figura di Bramante intorno all'anno 1490. ⁴¹ Come suggeriva Federico Zeri nel celebre articolo del 1976, ⁴² il sentore lombardo che par di intuire nel Montagna durante gli anni Novanta trarrebbe riprova dalla coeva produzione dell'allievo Buonconsiglio, in quel contributo, come noto, divenuto l'autore dei più che mai bramanteschi *Paggi* trevigiani (figg. 155-156). Buonconsiglio denunciava il probabile contatto con la cultura milanese nella *Pietà* dei Musei Civici vicentini (fig. 153), rimasto isolato capolavoro dell'artista, dipinto non a caso per la chiesa di San Bartolomeo, intorno alla metà dell'ultimo decennio del Quattrocento. D'altro canto l'affermarsi di nuove posizioni critiche era allora possibile grazie alla progressiva perdita dell'importanza assunta da Alvise Vivarini per la storia dell'arte veneziana, sancita a fine Ottocento nel *Lorenzo Lotto* di Bernard Berenson che, ⁴³ riducendo la produzione di più di un artista al medesimo criterio ordinatore del muranese, aveva raggruppato sotto lo stesso termine personalità completamente differenti quali Jacopo de Barbari, Cima da Conegliano, Bartolomeo Montagna, Francesco Bonsignori e naturalmente Lorenzo Lotto. L'impostazione, per certi

³⁹ Adolfo Venturi, 1915, p. 458 ; Lionello Puppi, 1962, pp. 121-122.

⁴⁰ Giovanna Giacomelli Vedovello, 1992, pp. 165-166.

⁴¹ Roberto Longhi, 1946, p. 60; Si veda oltre n. 273, si rimanda inoltre al *Catalogo*.

⁴² Si veda nota 275.

⁴³ L'opinione prese piede sin dall'opera monografica del 1895, e nelle successive edizioni del 1901 e 1905, per essere poi ripresa senza grosse variazioni ne *Venetian Painters of the Renaissance* del 1897 e 1907. Parziale revisione del proprio pensiero, come noto, aveva inizio nel 1919, pp. 166-176.

versi ancora morelliana del pensiero di Berenson, individuava in alcuni automatismi esecutivi la cifra stilistica del caposcuola, incanalando la critica in un'insidiosa esegesi di Lorenzo Lotto e di ciascun artista avesse gravitato nel contesto veneziano. Nonostante la parziale revisione del proprio pensiero,⁴⁴ almeno per quel che concerneva Bartolomeo Montagna, la portata della critica berensoniana fu dirompente e destinata ad una fortuna anche assai recente. L'intelligente osservazione di Roberto Longhi⁴⁵ riduceva quel pensiero già nel 1946, riconducendo all'epoca "aperta e guidata" da Giovanni Bellini, i grandi pittori veneti di fine Quattrocento. L'appunto a Buonconsiglio, pittore di un capolavoro incomparabile, legato pur sempre alle radici belliniane, suggeriva sottilmente un sentore culturale diverso, tra lombardo e bramantesco, poi scivolato sino alla giovinezza di Lotto (figg. 157-160). Quel che ne derivò fu un intricato inanellarsi di apporti critici, condensatisi in seguito attorno al problema Onigo, divenuto lo snodo del passaggio della cultura lombarda in Veneto.⁴⁶ La

⁴⁴ Bernard Berenson, 1919, p. 173: «Alvise non esercitò mai su Bartolomeo l'azione che, or sono venticinque anni, immaginai egli avesse esercitato su molti pittori veneziani. »

⁴⁵ «Lo stesso Alvise Vivarini regge sempre meno alla sua vecchia fama, dilatata da una stortura filologica e, nei casi migliori, ci offre del buon artigianato antonellesco [...] Il Cima quasi sempre; molto spesso, quand'era giovane, il Montagna; qualche volta il Basaiti; una volta almeno il Buonconsiglio; il Carpaccio costantemente fino al 1505: sono essi i grandi pittori dell'epoca aperta e guidata dal Bellini». Roberto Longhi, 1946, p. 15.

⁴⁶ Nel tentativo di riassumere la questione critica per sommi capi: Roberto Longhi, 1946, p. 15 e sgg; Federico Zeri¹, 1976, il cui ragionamento legava all'impostazione sostanzialmente scultorea del foglio del Louvre l'ambiente milanese della prima metà degli anni Novanta, in particolare chiamando in causa il sottinsù potente dell'Argo bramantesco. La costruzione prospettica della *Pietà* di Buonconsiglio, con la figura fortemente scorciata del Cristo che si insinua nella costruzione piramidale della Vergine, denunciava gli studi che nel frattempo Bramante andava conducendo sulla figura umana e la sua rappresentazione all'interno dello spazio pittorico. I fregi dal sapore scultoreo già amato da Longhi, avrebbero fornito ulteriore riprova di un contatto milanese, anche per la presenza del volto clipeato al centro, simile a quelli di Agostino de Fondulis in Santa Maria delle Grazie a Milano. L'attribuzione a Buonconsiglio dei *Paggi*, già variamente indicati come opera di Giovanni Bellini (Rigamonti, 1767, p. 36), Antonello da Messina (Ridolfi), Jacopo de' Barbari (Berenson) e Pier Maria Pennacchi (Biscaro, 1897), fu dirompente. L'attribuzione a Lorenzo Lotto, che era già stata avversata da Luigi Coletti (1935, p. 399), convinto che la monumentalità dei due armigeri risalisse alla scuola vicentina montagnesca, derivava invece da un'opinione che Biscaro (1898, p. 139 e sgg; 1901, pp. 152-161) in seguito avrebbe rinnegato (1930, pp. 1-53) in favore di una proposta giorgionesca risalente addirittura a Paoletti (1893). Le due linee critiche proseguirono in seguito a favore rispettivamente di Lorenzo Lotto o Giovanni Buonconsiglio, quest'ultima derivando da alcune osservazioni a margine degli appunti marciiani di Cavalcaselle «Bonconsiglio di Vicenza?» (Cfr. Enrico Maria Dal Pozzolo, 1998, p. 168) e prendendo in seguito forma nelle parole che Coletti (1926) indirizzava alla monumentalità veneta di stampo antonellesco, a suo dire ravvisabile nell'opera di Buonconsiglio. Significativamente, era proprio Paoletti a rovesciare la propria opinione a favore, infine, del giovane Lorenzo Lotto. L'obiezione di Sgarbi all'articolo di Zeri, ed ad un intervento del 1975 in cui Mauro Lucco (1975, pp. 4-6) sembrava negare la paternità lottesca dei *Paggi*, seguiva di un anno (Sgarbi, 1977, pp. 39-46), preferendo nuovamente il nome di Lorenzo Lotto, a suo dire in grado di incarnare i caratteri che dissentivano dalla cultura tipicamente veneziana a favore di componenti antonellesche, lombarde e in certi versi nordiche tipiche della cultura trevigiana. Lungi dal proporre Buonconsiglio come responsabile degli affreschi, Sgarbi ipotizzava di lì a poco (1979, pp. 273-284) l'esistenza di una generica scuola di frescanti trevigiani, responsabili delle decorazioni dal sapore scultoreo e bramantesco dei *Paggi* e di altre opere affrescate trevigiane. In contemporanea Munmann (1976, pp. 41-61) legava al nome di Giovanni Buora la realizzazione del sepolcro di Agostino Onigo, riportando i termini cronologici, spostati da Sgarbi ai primi anni del Cinquecento, agli anni Novanta del secolo precedente. Seguiva il parere di Lucco (in *Lorenzo Lotto...*, 1980, pp. 33-66; 1981, pp. 57-63) di nuovo a favore dell'attribuzione di Zeri, sebbene in ragione dell'assenza nell'opera di Lorenzo Lotto dell'accento bramantesco, ben visibile invece nei due *Paggi*: «Mi si conceda poi che mentre Lotto giovane dimostra una formazione basilarmente alvisiana, rinterzata dalla conoscenza di Dürer e della cerchia eterodossa veneta, soprattutto del Pennacchi, nei paggi veri e propri risuona invece una cultura

chiamata in causa di Buonconsiglio sorprendentemente tralasciava il maestro Montagna sino al 1980, allorché le note illuminate di Mauro Lucco in occasione della mostra lottesca di Treviso spezzavano una lancia a favore di un contatto lombardo anche per il Cincani.⁴⁷ In Buonconsiglio d'altra parte l'esperienza lombarda si situa interamente al di qua dell'anno 1497, in singolarissima coincidenza con quel che si può constatare per Montagna, dato che il millesimo 1499 della pala di Brera, sapendo ch'egli vi poneva mano sin dal 1496, andrà inteso come definitiva data di consegna. In anni più vicini, l'eredità degli studi che avevano puntualizzato l'esistenza di una nuova prospettiva di lettura è stata raccolta da Marco Tanzi,⁴⁸ che ha fornito un'interpretazione di Bartolomeo Montagna rinnovata dal contatto con opere di artisti lombardi, e da Enrico Maria Dal Pozzolo.⁴⁹ In particolare quest'ultimo scorgeva nel *Compianto* vicentino di Buonconsiglio (fig. 153) il segno del contatto con la Lombardia nell'oltrepassare il classicismo del maestro Montagna e nel rifarsi piuttosto agli *Uomini Panigarola* di Bramante (fig. 197), ossia all'interpretazione caricata del dato realistico e fisionomico dei volti. Ricercando anche nella natia Vicenza uno stimolo utile alla svolta milanese del Marescalco, lo studioso sembrava trovarne traccia proprio negli scultori lombardi attivi allora nel cantiere di San Bartolomeo, proponendo infine che l'impulso all'aggiornamento in termini sforzeschi della propria poetica, per altro circoscritto ad un periodo piuttosto breve, possa essere stato fornito al Buonconsiglio da un viaggio milanese, forse proprio al seguito del maestro Bartolomeo Montagna. Emergevano dunque nuove proposte di lettura in grado di arginare l'influenza delle personalità artistiche veneziane in favore di uno sguardo d'insieme capace di abbracciare anche apporti esterni al *milieu* veneto.

bramantesca, sì, ma anzitutto antonellesca; a tal punto che la posa di protervia jattanza, la mano sul fianco, di quello di sinistra, non è che un'esplicazione frontale di quella laterale del San Giorgio nella *pala di San Cassiano* di Antonello da Messina». Ripeteva la propria posizione ancora Sgarbi (1980, pp. 31-64;), ammorbidendosi un anno più tardi (1981, pp. 489-492), a confronto con le opinioni prima di Gentili (1981) e poi di Trevisani (1981, pp. 49-55, a favore di Lotto). Si vedano inoltre gli apporti di Terisio Pignatti, Pietro Zampetti e ancora Vittorio Sgarbi in «Ateneo Veneto», 1983, risp. alle pp. 175-183; 185-197; 223-241; nonché Sergio Guarino, 1981, pp. 43-48. Due articoli di Donata Demattè (1982, pp. 45-54; 1983, pp. 43-48) riconducevano a Giovan Matteo Teutonico i brani decorativi ed i due tondi del Monumento Onigo, riproponendo il nome di Lorenzo Lotto per i due *Armigeri*, la cui datazione slittava al 1505. Inoltre si veda Augusto Gentili (1985) che, decisamente contrario all'ipotesi di un contatto con la cultura lombarda, dirottava piuttosto la cultura dei *Paggi* ad un ambito di gusto mantegnesco ed al nome dei Pennacchi (Girolamo e Pier Maria). Analogamente l'opinione di Fossaluzza (1990, p. 553 e sgg; n. 67; 2000, p. 96; in *Giorgione...*, 2009, pp. 71-84) legava a Pier Maria Pennacchi i due *Paggi*, connotando l'eccentricità dei due soldati tramite il contatto con esempi nordici. Piuttosto recentemente si è fatto nuovamente il nome di Lorenzo Lotto, si veda *Antonello da Messina...*, [Bologna - De Melis], 2013, p. 61. Nello stesso volume, Maria Calì, (p. 96): «Il rigore prospettico con cui Lotto concepì le immagini dei due *Paggi* riecheggia infatti, nel modo di determinare i rapporti proporzionali con un effetto illusivo sapientemente calcolato, i personaggi di Casa Panigarola del Bramante e l'*Argo* del Bramantino».

⁴⁷ Tra i pochi ad aver trattato il Cincani da un punto di vista "architettonico" era Licisco Magagnato, in un saggio del 1962 ripubblicato nel 1997, p. 263, le cui considerazioni non si discostano da un'interpretazione tradizionalmente veneziana del suo operato [...].».

⁴⁸ Marco Tanzi, 1990, pp. 599-620.

⁴⁹ Enrico Maria Dal Pozzolo, 1998, cap. I.

Se il ragionamento critico ha incontrato ora generico consenso per Buonconsiglio, implica non poca attenzione qualora lo si intenda applicare a Montagna, dovendo, per mancanza di dati d'archivio, basarsi sull'analisi stilistica dell'opera pavese alla luce anche di quanto chiarito intorno al crogiolo culturale vicentino. Un parallelo, spesso utilizzato, si istituisce con il percorso artistico di Bergognone nelle medesime date.

Il nome di Ambrogio da Fossano spiccava più d'altri all'interno del cantiere certosino, della cui decorazione egli era stato incaricato tra il 1484 ed il 1494, costituendosi come scelta di prestigio e quasi obbligata eccellenza qualitativa a seguito della partenza di Vincenzo Foppa. Come noto il cambiamento subito dall'arte di Bergognone, che segnò un repentino riferimento a schemi bramanteschi dal 1490 in poi, è stato chiamato in causa per cercare di dare corpo al sentore lombardo della pala pavese di Montagna. In questo indirizzo il registro del padre Valerio, come ricordato sconosciuto alle fonti ottocentesche, dovrebbe potersi considerare una fonte più che attendibile anche in base alle indicazioni riportate poco dopo, fondamento documentario accettato per la cronologia di Ambrogio da Fossano: «L'anno 1490 [...] Mastro Ambrosio da Fossano fece l'ancona del Crocefisso, scudi n. 125, pretio L. 500; Il Mede<si>mo l'ancona di santo Ambrosio, santi Gervasio et Protasio, Satiro, Marcellina pretio, scudi n. 120, L. 480; Il Mede <si>mo Ambrosio Fossano ha fatto l'ancona di santa Caterina da Siena e santa Caterina martire s <c>udi n. 100». Alle citate opere del Bergognone si dovrà inoltre aggiungere la *pala di San Siro* (fig. 164), documentata dal registro all'anno seguente: «L'anno 1491 il Fossano fece l'ancona di San Siro, santo Stefano, san Lorenzo et doi vescovi scudi n. 140». Un rapido confronto tra la *pala di Sant'Ambrogio* (1490; fig. 163) e la di poco successiva *pala di San Siro* (1491; fig. 164) renderà evidente il repentino cambiamento del lombardo, più volte indicato dalla critica come segno probabile dell'influenza di Bramante, che alcune proposte critiche vorrebbero presente in Certosa negli stessi anni, e Bramantino in un secondo momento.⁵⁰ In particolare egli sembrava aver appreso dall'urbinate la regolarizzazione delle forme, tesa ad amplificarne lo spessore

⁵⁰ Sul rapporto tra i due qualche interessante novità è apparsa in un articolo pubblicato nel 2009 da Mauro Pavesi, nel quale lo studioso evidenziava nella *Crocifissione* del da Fossano il momento di «massimo choc» bramantesco. Sullo sfondo dell'opera comparirebbe infatti un edificio con tiburio a pianta quadrata che, ad opinione dello studioso, non sarebbe potuto comparire se non ipotizzando una profonda conoscenza dell'*Opinio* data da Bramante per il Duomo di Milano. «Non è impossibile che questo ipotetico colloquio tra Bramante e Bergognone possa essere avvenuto proprio fra le mura della Certosa [...] Un ipotetico passaggio di Bramante in Certosa (dove è fisicamente documentato solo una volta, nel febbraio 1494, per il ritiro di una partita di colonnine di marmo per Santa Maria delle Grazie) potrebbe essere immaginato in coincidenza con l'inizio dell'intromissione del Moro nel cantiere pavese documentata con certezza dal 1491 ma risalente senz'altro a qualche tempo prima». Si veda Mauro Pavesi, 2009, in part. p. 8, n. 12 con bibliografia relativa al problema dell'*Opinio* bramantesca.

volumetrico e studiarne i rapporti spaziali all'interno della composizione.⁵¹ La condivisa evoluzione in chiave bramantesca ed in secondo luogo bramantinesca di Bergognone e la sua presenza nel cantiere pavese, in date presumibilmente coincidenti con il soggiorno di Bartolomeo, agevolano la lettura dell'opera di Montagna nel medesimo indirizzo. Se dunque è vero che nell'opera della Certosa il volto tenero della Vergine o degli angeli è debitore d'Antonello ed i calibrati accordi cromatici forse memori di Giovanni Bellini, tuttavia l'impostazione spaziale e le masse volumetriche delle figure umane, quasi divenute anch'esse elementi portanti della meditata composizione prospettica, sembrerebbero parlare un differente idioma. Con la *Sacra conversazione* pavese Montagna (fig. 152; cat. 33) supera la «natura vivificata di Giovanni Bellini» centrando l'attenzione sulla figura umana, divenuta architettura, in grado d'esprimere la pienezza della propria realtà volumetrica sin nelle pieghe marmoree delle vesti. Ispirato dal rigore spaziale "bramantesco", Bartolomeo creava nella pala di Pavia poderose figure di santi in primo piano, scorciati a tal punto da issare il

⁵¹ L'argomento è trattato in Roberta Battaglia, *La Certosa*, in *Pittura a Pavia dal Romanico...*, [Mina Gregori], 1988, p. 88; Eadem, 1997, pp. 117-132. Bergognone non costituiva certo l'unico caso in territorio milanese di adeguamento al gusto bramantesco. Si veda anche *La Certosa di Pavia*, 1968, p. 83 e sgg; e Marco Tanzi, 1993, pp. 123-126. Analogamente si riscontrava in Zenale, in particolar modo evidente nell'intima comprensione dell'illusionismo di Bramante e dell'interpretazione intellettualistica di Bramantino, nel *Polittico di Treviglio*, che il pittore licenziava a fianco del più anziano Butinone. Come noto emersa alla mostra milanese *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza*, (Franco Mazzini, 1958, pp. 83-89), la figura di Zenale era rivista nell'articolo dedicatogli da Maria Luisa Ferrari, 1960, pp. 24-69, nel quale la studiosa individuava la portata di Bramantino per il *notevole mutamento di gusto* che in quegli anni aveva investito la capitale sforzesca, inducendo più di un artista a rivolgersi a modelli bramanteschi. Nella mostra degli anni Ottanta (*Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*) Mauro Natale e Giovanni Romano indagarono con maggiore attenzione gli effetti che l'illusionismo bramantesco e la fantasia prospettica di Bramantino sortirono sull'arte del trevigliese. Nuova luce sull'argomento gettavano in seguito gli studi della metà degli anni Ottanta, in particolare le conferenze tenute a Padova (1985) e Girona (1987) da Giovanni Romano e Alessandro Ballarin, come noto rimaste inedite sino a tempi molto recenti. (Alessandro Ballarin, *Leonardo a Milano. a) La pittura della fine del Quattrocento. b) Leonardo a Milano (1482-99): la "Vergine delle rocce"*, corso di lezioni per l'Anno Accademico 1982/83 svolto all'Università di Padova; Gianni Romano, *Problemi aperti su Bramantino*, conferenza tenuta alla *Giornata di studio sulla pittura padana fra Quattro e Cinquecento*, 11 giugno 1985, Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti di Padova; Alessandro Ballarin, *Riflessioni sull'esperienza milanese dello Pseudo-Bramantino*, conferenza tenuta al convegno *L'espansione del Rinascimento in Catalogna*, Gerona, Museu d'Historia de la Ciutat, 5-8 novembre 1987; Gianni Romano, *L'espansione dell'arte milanese in Italia e in Europa: 1490-1500*, conferenza tenuta al convegno *L'espansione del Rinascimento in Catalogna*, Gerona, Museu d'Historia de la Ciutat, 5-8 novembre 1987; ora pubblicate in *Leonardo a Milano, Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento Giovanni Antonio Boltraffio prima della pala Casio*, 2011, I, 1. *Le due conferenze degli anni Ottanta*, pp. 5-64. e Giovanni Romano, *Problemi aperti sul Bramantino*, in *Rinascimento in Lombardia*, 2011, pp. 207-232.). Le ricerche di Stefania Buganza e Gianluca Poldi fornivano riprova infine di quanto già intuito nel 1999 (pubblicato però nel 2011: *Incursione nel Polittico di Treviglio e nella cronologia di Butinone e Zenale*, in *Leonardo a Milano...*, 2011, pp. 705- 727.) da Alessandro Ballarin circa il ruolo di effettivo protagonista rivestito da Bernardo Zenale nel polittico di Treviglio a scapito del più anziano Bernardino, attuando nelle sei tavole attribuite alla sua mano un progressivo percorso di astrazione, regolarizzazione e formalizzazione dei volumi. Qualcosa era già anche nelle annotazioni di Giulio Bora, 1988, pp. 31-32. Più di recente sul tema dell'infatuazione bramantesca sono intervenute Stefania Buganza, 1997, pp. 109-130; Francesco Rossi-Franco Marini, *Bernardino Butinone-Bernardo Zenale*, in *I Pittori Bergamaschi, Il Quattrocento*, II, 1994, pp. 319-326; Stefania Buganza, *La decorazione pittorica della Certosa alla fine del Quattrocento: Ambrogio Bergognone, Jacopino de Mottis "et compagni pittori"*, in *Certosa di Pavia*, 2006, pp. 99-101. Su Zenale si veda inoltre Stefania Buganza, 2006¹, pp. 55-70; e Pier Luigi De Vecchi, *Bernardo Zenale*, in *I Pittori Bergamaschi, Il Quattrocento*, II, 1994, pp. 383- 402.

busto ridotto su gambe lunghissime. Il fuoco prospettico infatti, individuato all'altezza dell'angelo musico centrale, provoca l'avanzamento delle due figure scultoree dei santi sul fronte della composizione. L'imperiosa forza prospettica dei due personaggi si coglie con chiarezza nel complesso dispiegarsi della veste del Battista, costretta dall'inusuale scorcio ad affaldarsi in pieghe plastiche che seguono il movimento bloccato del santo, introducendo il riguardante nello spazio della Sacra Conversazione. La forte accelerazione prospettica antepone ad una crociera simile a quella della *pala di San Bartolomeo* (fig. 79; cat. 24) un soffitto a cassettoni ed un'arcata di marmo policromo. Proprio il confronto con l'opera giovanile esigerà ora l'emergere di un nuovo linguaggio spaziale. Laddove lo spazio sacro della pala vicentina rimane comunque inavvicinabile e statico nella propria ieraticità, pur dialogando con l'architettura in un gioco "proto-illusivo", nell'opera pavese si intuisce invece l'intenzione di condurre l'occhio dell'osservatore all'interno dello spazio dipinto. Si è già avuto modo di spiegare come un primo tentativo di coinvolgimento dello spettatore, caratteristica che insieme alla semplificazione volumetrica si individua in questo momento quale cardine del linguaggio definito "lombardo", iniziasse in occasione del cantiere di San Bartolomeo e prendesse forma nello sfondamento spaziale della crociera Trento. Tale ricerca segue il proprio sviluppo nella pala pavese, dove l'architettura, sapientemente progettata, finge un portico con soffitto a cassettoni sorretto da pilastri, dei quali all'osservatore è consentito illusionisticamente vedere solo i due posteriori, riccamente decorati da marmi policromi e dal capitello prezioso con decorazione a foglie lanceolate, ovoli, fregi fogliacei e valve di conchiglia. Di marmo policromo è anche il pavimento, dal gioco prospettico decorativo rigorosissimo, ed il recinto marmoreo alle spalle del trono, anch'esso splendidamente ornato di marmi variegati. È proprio in questa particolare invenzione prospettica che si gioca l'elemento di novità dell'opera, nella quale lo sguardo dell'osservatore è condotto ad indagare lo spazio del dipinto dalla luce tersa che, proveniente da destra, illumina il manto ancora spigoloso del Battista e conduce l'occhio all'interno del corridoio prospettico creato da pavimento, portico e spazio voltato ed introdotto dall'intelligente interposizione di un arco, la cui chiave di volta è programmaticamente finta di un marmo diverso. Dall'architrave e dai cassettoni del soffitto la decorazione a frutti e fiori culmina nella magra ghirlanda annodata da un sottile nastro rosso sopra il capo della Vergine, i cui toni primari di tunica e mantello risaltano nel contrasto con le carni bianche del Bambino, in perfetto accordo cromatico con le severe vesti "appuntite" dei Santi e con il marmo dell'architettura.

L'opera, le cui radici veneziane sono innegabili, costituiva un primo passo di Bartolomeo nella direzione di un nuovo linguaggio spaziale, forse non ancora pienamente

padroneggiato, che si spiegherebbe, giunti a questo punto della sua carriera, con la frequentazione tutt'altro che disattenta delle pitture di Bergognone e degli altri pittori lombardi attivi presso la Certosa, dei quali sembra chiaro che Bartolomeo debba aver colto in un secondo momento anche la precisa evoluzione bramantinesca. Tuttavia, nessuna evidenza documentaria lascia intendere la possibilità effettiva di un viaggio di lunga durata in terra lombarda. Il 18 marzo 1490, infatti, Montagna si ritrova a Vicenza impegnato in casa di Giacomo q. Francesco Gualdo a San Michele nella compravendita di una casa sita in sindacaria di San Lorenzo, presenti «Leonardo pictore filio Pauli de Caldugno et Hieronymo pictore q. Magistri Stephani teutonici pistoris».⁵² Ad ogni modo, il 16 dicembre del medesimo anno il notaio Pietro Revese registrava la vendita di un appezzamento sito a Brendola da parte di Antonio q. Pietro Orefice da Orzinuovi e Bartolomeo da Valle e «Bartholomeo Montagna pictori proximior ut assernerunt ex latere paterno» tutore degli altri figli di Pietro, a Baldissera Orefice, fratello del defunto Pietro.⁵³ Pare chiaro allora che Montagna avesse mantenuto contatti con la città d'origine della propria famiglia e, pur non essendo sufficiente a spiegare il motivo della sua chiamata in Certosa, la notizia potrebbe rendere meno peregrina la sua possibile consuetudine con la Lombardia. Attenendosi ai documenti si può infatti ipotizzare che Montagna si fosse recato diverse volte ad Orzinuovi, Zorzi infatti ricordava come il pittore «post causa consequendi creditum suum a dicto Georgio» si fosse recato «ad predictam terram Urciorum». La causa menzionata dai documenti recuperati da Zorzi risaliva al 7 ottobre del 1488, allorché Montagna vendeva alcuni appezzamenti di terra «in termino de Urceis novis districtus Brizie» a frate Antonio de Orsinis *de Urceis novis* del terz'ordine di San Francesco, procuratore di ser Giorgio figlio di Comino *de Cornianis* di Orzinuovi. Una questione che si trascinò per oltre dieci anni, sino alla soluzione sancita dal documento notarile del novembre 1497 nel quale compare tra i presenti in casa di Montagna a San Lorenzo proprio un *Bernardinus de Campionibus de Mediolano aurifex*.⁵⁴ A testimonianza di un rapporto con il territorio bresciano si apprende inoltre che il 16 marzo 1492 (not. Leonello di ser Crasino de Faustinis) Bartolomeo aveva

⁵² Giangiorgio Zorzi, 1916, p. 107.

⁵³ A tal proposito l'equivoco di Borenius, 1912, che identificava Baldissera come fratello di Montagna in quanto figlio di un Antonio da Orzinuovi. Era Zorzi (1916, p. 85) a chiarire che a Vicenza due famiglie discendevano da due distinti Antonio da Orzinuovi. Nel documento si indica Montagna quale *proximior* da parte di padre dei figli di Pietro Orefice sebbene *Baldesera aurifex sit proximior ipso Bartholomeo Montagna*. Il padre di Baldissera, Antonio da Orzinuovi distinto dal padre di Montagna, era appunto lo zio paterno degli eredi di Pietro. Dato il probabile conflitto di interessi tra le parti contraenti, si rendeva necessario l'intervento di un parente più lontano, individuato in Montagna.

⁵⁴ Si veda *Regesto* alle date 7 ottobre 1488; 13 novembre 1497. Giangiorgio Zorzi, 1916, p. 106, documento originale in ASVi, *Notarile*, Francesco Scolari, alla data. Si tenga inoltre presente che la transazione avvenne in lire pianete bresciane. Il debitore, non avendo di che pagare Montagna, gli cedette nove campi siti ad Orzinuovi. La questione si risolse il 13 novembre 1497, allorché Giorgio Corniani ebbe pagato le 445 lire dovute al pittore, riacquistando la potestà sui nove campi cedutigli.

affittato al nipote Antonio di Paolo alcuni beni siti a Orzinuovi per 19 troni annui. La notizia si apprende dai documenti relativi alla riscossione degli affitti, non pervenuti, da parte di Bartolomeo negli anni 1517, 1518, 1519. Sfortunatamente perduti i documenti relativi al notaio Leonello di ser Crasino, si deve immaginare che le poche note riguardanti le compravendite terriere in questi anni testimonino quantomeno una certa agilità negli spostamenti in territorio bresciano, il che naturalmente non significa pavese.⁵⁵ Si potrebbe infine obiettare che la cifra pagata al pittore (L. 325 o 326) non sia tale da comprendere i costi di un viaggio in Certosa, specialmente se confrontata con il prezzo stabilito per le pitture di Bergognone - 480 lire per l'ancona di Sant' Ambrogio e 500 per la *Crocefissione* ad esempio - e più simile forse al prezzo pagato dai Certosini per il polittico affidato a Macrino d'Alba nel 1496. Un pittore allora poco noto ma che avrebbe licenziato per la Certosa di Valmanera presso Asti un'opera (1498) nella quale, con acume forse un po' forzato, Cavalcaselle aveva voluto scorgere qualcosa del *Vicentino Montagna* nella figura di San Girolamo e, si potrebbe aggiungere, del Battista.⁵⁶ L'ipotesi che anche l'opera del vicentino avesse destato un qualche interesse per gli artisti più o meno impegnati in Certosa era già stata ventilata da Barbara Fabjan immaginando all'inverso, probabilmente per certa protervia delle figure di primo piano, che proprio Bergognone ne denunciassero visione nella pala di Santa Caterina (fig. 161).⁵⁷

L'illusività intuibile nell'opera certosina diviene virtuosismo nella prima opera licenziata per la chiesa di San Lorenzo a Vicenza (fig. 165; cat. 34) dopo il supposto soggiorno lombardo, e forse prima della certa presenza padovana dell'ottobre 1492. Un recente contributo di Trevisan ricordava la ristrutturazione dell'altare di Santa Maria Maddalena in San Lorenzo nel 1484 da parte di Zilio Canati del fu Tommaso, originario di Malo.⁵⁸ Il 1492, erroneamente ritenuta la data di morte del committente, dovrebbe poter

⁵⁵ ASVi, *Notarile*, Marcangelo Franceschini, b. 6065, 28 settembre 1517, 30 dicembre 1519, 25 febbraio 1519, si veda *Regesto* alle date. L'impeccabile elaborato di Erika Crosara, 2007-2008, pur giungendo a conclusioni divergenti da quelle che intendiamo proporre, si è occupato del medesimo problema indagando anche i documenti relativi alla controparte bresciana della vertenza. Presso l'Archivio di Brescia, informa Crosara, la busta relativa al documento, rogato dal notaio Giovanni Antonio Milis, non è purtroppo recuperabile. Si veda Erika Crosara, 2007-2008, p. 91.

⁵⁶ Edoardo Villata, 2000, pp. 127-137. Si veda Giovan Battista Cavalcaselle in Guido Curto, 1981, pp. 34-35. Sarebbe da rifiutare invece l'ipotesi che il pittore abbia voluto rifarsi a modelli bramanteschi per il volto cassettonato della propria pala preferendo rivolgersi alla quadratura prospettica di Bergognone e Montagna «che Macrino ebbe certo modo di studiare, e che lo potevano interessare per l'uso più accarezzato della luce e per una più densa stesura del colore [...]».

⁵⁷ Barbara Fabjan, in *Certose e Certosini...*, II, 1990, p. 298.

⁵⁸ Si veda Antonio Sartori, 1953, p. 18 e Giovanni Mantese, 1974, pp. 1142-1143. Trevisan, 2011, p. 106 informa che l'altare, nella quinta campata destra, era stato eretto nel 1312 da Marco da Marano e dotato da Marco della Costa nel 1387. Si tenga presente quanto invece indicava Barbarano (V, p. 109): «Il quinto Altare in honore di s. Maria Maddalena fu primieramente fabbricato da Marco della Costa, ad anco dotato l'anno 1387. poi restaurato, e dotato di nuovo da Zilio Canato del 1485. onde sopra d'esso così sta scritto *Deo Opt Zilius-Canatus dicavit* e sopra la sepoltura *Egregius Zilius quondam Tomaxi Canati de Malado sibi, & posteris. Kal. Julii*

costituire un termine preciso per la conclusione dei lavori, ricordati dall'iscrizione sulla cimasa (DEO OP. ZILIIUS CANATUS DICAVIT).⁵⁹ La datazione è infatti comprovata dalle fonti sei e settecentesche, stando alle quali era ancora possibile leggere in loco un'iscrizione che attribuiva a Zilio Canati la costruzione dell'altare, nel luglio del 1492.⁶⁰ Nell'ottobre del medesimo anno Montagna si trovava in San Giovanni di Verdara, insieme a Pierantonio degli Abati, non è perciò impensabile che egli licenziasse l'opera qualche tempo prima. Inoltre, la sostanziale identità tra il San Girolamo di Pavia ed il presente consiglierebbe di prestar fede alla datazione proposta dalle fonti, alla quale indirizza anche l'attenzione prospettica che, giocando con il diaframma di archi e pilastrini, inserisce le figure umane come fossero elementi portanti dell'opera stessa. Non a caso Trevisan, attribuendo la realizzazione dell'altare alla bottega dei Porlezzani da Pedemuro, faceva riferimento proprio ad «un gusto decorativo minuto di chiara ispirazione lombardesca», contraltare al gioco prospettico dispiegato da Montagna nel proprio dipinto.⁶¹ Mai prima il vicentino aveva sbozzato in quel modo i panneggi, avvolgendo la figura del Cristo in pieghe degne di Mantegazza, incise da una luce tagliente che accorda l'intero dipinto sui toni freddi del grigio e che ricorda, nel giallo aspro del manto, anche qualcosa di Bramantino (figg. 168-169). Le pieghe incise della veste e l'intonazione fredda delle cromie appaiono sintomatiche di un cambiamento, già avvertito anche da Lionello Puppi,⁶² con prudenza indicabile quale

MCCCCLXXXII». Che i Canati possedessero un altare in San Lorenzo mi pare confermato anche da più tardo documento del 23 giugno 1533, allorché Giambattista Canati del q. Bartolomeo ordinava con testamento di essere sepolto «in sepultura ipsorum de Canatis prope eorum altare», lasciando al convento 6 lire all'anno per celebrare l'anniversario. Si veda ASVi, *Corporazioni religiose soppresse*, San Lorenzo, b. 848, n. 1079. Citato anche in Mantese, 1974, p. 1143 e poi in Sartori, 1986, II/2, p. 2306. Si veda anche alla data 2 giugno 1502: «Il Sig. Zilio Canato che fabricò anco l'altare di S. Maria Maddalena lasciò L. 6 di buona moneta come fecce doppo lui anco il Sig. Zambattista del 1533 23 zugno Not. Zangiacomo q. Pietro Gali». ASVi, *Corporazioni religiose soppresse*, San Lorenzo, b. 832, c. 37. L'altare è ricordato in ADVi, *Stato delle chiese*, San Lorenzo, bb. 150 A-B.

⁵⁹ Franco Barbieri, 1984, pp. 71-72, immaginava che la data 1492 riguardasse «solo la sepoltura di Zilio Canati», tuttavia da documenti recuperati da Giovanni Zaupa, 1998, p. 87, sappiamo che Parisio Canati, figlio e procuratore di Zilio, concludeva una transazione con Girolamo di Antonino Muzano il 9 gennaio 1500, alla presenza oltretutto di Tommaso di Bartolomeo da Milano lapicida. Se ne deduce che Zilio ai primi del 1500 doveva ancora essere in vita. Si veda ASVi, *Notarile*, Francesco Zanecchini, b. 5360, c. 6v, alla data 9 gennaio 1500. Ma si veda anche ASVi, *Notarile*, Francesco Zanecchini b. 5359, c. 339v, in cui alla data primo settembre 1497 ricompare il nome di Zilio Canati. Zilio e il figlio Parisio erano assai attivi nel commercio di lana, si ritrovano infatti tra novembre del 1487 e lo stesso mese dell'anno successivo impegnati in questi commerci negli atti del notaio vicentino Francesco Zanecchin. ASVi, *Notarile*, Francesco Zanecchin, b. 5338, alle date 12 novembre 1487; 13 dicembre 1487; 13 febbraio 1488; 25 settembre 1488; 6 novembre 1488. Si veda Edoardo Demo, *Le manifatture tra Medioevo ed Età Moderna*, in *L'industria vicentina dal Medioevo...*, [Giovanni Luigi Fontana], 2004, p. 29.

⁶⁰ Si rimanda alla relativa scheda di catalogo. Silvestro Castellini, *Descrizione*, ms, I, c. 109v; Faccioli, 1776, p. 49. Nell'edizione della *Descrizione* dell'Arnaldi presso la Biblioteca Bertoliana di Vicenza, segnata ms. 2796, si conservano le annotazioni dei proprietari Alessandro e Leonardo Trissino. A p. 69 in Santa Maria dei Servi a Vicenza uno dei due proprietari così annotava: «La tavola con Cristo che apparisce alla Maddalena con S. Gio. alla destra e S. Girolamo alla sinistra è opera del Montagna trasportata dalla Chiesa di S. Lorenzo ed appesa qui preso la sacrestia». La *Descrizione* menzionava infatti il *Noli me tangere* (p. 56) in San Lorenzo a Vicenza.

⁶¹ Si veda Franco Barbieri, 1984, p. 72. L'altare, ora nella quarta campata del fianco sinistro si trovava un tempo nella quinta campata a destra.

⁶² Lionello Puppi, 1962, p. 98.

segno della conoscenza di Bramantino oltre che di Bramante, tenendo tuttavia ben presenti i testi sino ad allora licenziati dal Suardi. Volendo prestar fede ad un'interpretazione affascinante quanto difficile da sostenere, si dovrebbe ammettere che Montagna avesse potuto prender visione oltre che dell'*Ecce Homo* Thyssen (fig. 166), anche di altre primizie nelle quali le cromie aspre e la caratteristica linea tagliente ancora derivavano al Suardi da un probabile contatto ferrarese.⁶³

Seguendo l'ipotesi di un cammino "architettonico" di Montagna si restituisce a questo stesso momento anche il *San Pietro e un donatore* (fig. 170; cat. 35), un tempo facente parte della collezione Papafava, destinato probabilmente, per le sue piccole dimensioni, alla devozione dell'anonimo committente raffigurato in basso a destra. La destinazione dovette certo pesare sulla scelta compositiva che mitiga la preponderanza del dato architettonico, preferita in questi anni, a favore della figura centrale di Pietro il quale, con brillante espediente, diviene elemento stesso della struttura. La sua salda volumetria, che nelle pieghe più morbide del panneggio ricorda in qualche modo la statua di analogo soggetto nell'altare Porto di Santa Corona (figg. 172-173), ancora rimanda alla baldanza dei santi pavesi, anche se la linea più fluida consente d'avanzarne l'esecuzione di qualche anno. Nel piccolo dipinto le ricerche prospettiche di questo periodo si coniugano all'attenzione per l'accordo cromatico della composizione, qui giocato sui toni un po' cupi del viola e del verde, in contrasto con le più chiare tonalità del paesaggio e delle architetture.

In questo stesso momento, alla metà del decennio prospettico, restano, a scarna testimonianza di quel che doveva essere l'economia di una bottega attiva come quella montagnesca, quattro tondi di cassone, che celebrano con evidenza le virtù femminili e coniugali, divisi tra Ashmolean Museum di Oxford ed il Museo Poldi Pezzoli. La coppia del museo milanese raffigura due scene "profane", *Duilio e Bilia* e *Tuccia e lo staccio* (figg. 174, 176; cat. 36), non prive di raffinatezza, che si inseriscono in strutture prospettiche

⁶³ Si veda Roberta Battaglia, in *La Pittura a Pavia...*, [Mina Gregori], 1988, p. 88. La presenza di una copia del dipinto Thyssen *ab antiquo* presso la Certosa, realizzata da Galeazzo Posbonelli nel 1586, unita alla presenza attestata dell'originale presso la famiglia Pusterla della Porta, induceva Roberta Battaglia ad ipotizzare che *L'Ecce Homo* si trovasse originariamente nel tempio pavese. I Certosini, al momento della sua alienazione, come erano soliti fare, ne commissionarono una copia. Roberta Battaglia, 1992, p. 167, riporta la nota del padre Valerio: «Trovo nel libro delle spese del P.D. Ilarione l'anno 1586, cioè pagati a Galeazzo Posbonelli pittore in Milano per diversi quadri [...] un Cristo con il manto beretino di Bramante». Recentemente l'argomento era ripreso anche da Edoardo Villata, 2012, p.41. Tra le opere giovanili di Bramantino l' *Adorazione del Bambino* della Pinacoteca Ambrosiana, il *Filemone e Bauci* di Colonia, o l'appena licenziato (1491 c.) *Argo* del Castello Sforzesco, sulla cui accessibilità tuttavia bisognerebbe nutrire qualche dubbio in più, poiché esso si trovava nel luogo «più protetto dell'intero maniero». Si veda Giovanni Agosti in *Bramantino a Milano*, 2012, p. 119. Per le opere di Bramantino Idem, pp. 21-77; 90-121. Per la cronologia del Suardi si è fatto qui riferimento ai citati studi di Giovanni Romano e Alessandro Ballarin, in particolare per quel che concerne *l'Argo* ad Alessandro Ballarin, 2011, pp. 670; 707, 720-726; 1016-1017; 379-385; 480. Si confronti inoltre Wilhelm Suida, *Bramante...*, 1953, pp. 57-71; Germano Mulazzani, 1978; Grazioso Sironi, 1988, pp. 36-42; Giovanni Romano, 1990; Pietro Cesare Marani, 1992², p. 71; Luisa Giordano, 1993, pp. 325-327; Giulio Bora, 1988, p. 31; Pietro Cesare Marani, in *Bramante architetto...*, 2001, p. 60; Alfonso Litta, 2009; Edoardo Villata, 2012.

prudentemente mantegnesche. Come era già accaduto per la predella della pala di San Bortolo, la scelta compositiva del pittore era tradizionale, costituita da strutture prospettiche semplificate e briose figurine che, se nella predella vicentina, a dispetto dell'innovativa crociera dell'ancona rammentavano addirittura l'esempio belliniano di San Zanipolo, echeggiano qui le guizzanti figurette della *Morte della Vergine* di Girolamo Vicentino (fig.). Le architetture, forzatamente spesso indicate come momento germinativo di un nuovo gusto prospettico,⁶⁴ appaiono invece desunte da una schietta tradizione mantegnesca padovana. Ancora a ricordi padovani rimandano infatti marmi policromi e intrusioni antiquarie, come l'*Omenone* ritratto sul volto nella scena di *Duilia e Bilio* che ricorre, evidentemente derivante da disegni assai noti, nell'affresco ormai larva della chiesa vicentina di San Lorenzo raffigurante il *Martirio di San Paolo* (fig. 175), per il quale è stato pronunciato anche il nome di Montagna.⁶⁵ Le figure, delineate da segno tagliente, sono espressione di un momento che ancora si adagiava su soluzioni di qualche decennio prima, magari in ottemperanza a richieste di una committenza dal gusto un po' attardato. Montagna non rinuncia tuttavia a cesellare personaggi dalla grazia sottile, come *Tuccia* (fig. 176; cat. 36), il cui scialle si accartocchia al vento che le muove i capelli, e le cui falde un po' gonfie ed impacciate della veste rimborsata si accomunano, come giustamente notava Emanuela Turra, alla figura femminile (fig. 180) nell'affresco della padovana Scoletta del Carmine (c. 1495?).⁶⁶ Nella scena della *Vestale Claudia* (fig. 181; cat. 37) il vaso posto sulla finestra dell'edificio di sfondo segna il legame antico con gli affreschi Ovetari, ma ancor più ricorda il *magister perspectivae* Pierantonio degli Abati, che aveva disposto un elemento assai simile in una delle tarsie di Monte Berico e, forse, in uno degli *Uomini Illustri* di Verdara (figg. 184-186). Le vesti esotiche echeggiate nella scena di Oxford, le ondate nell'acqua trasparente, dove si riflettono le architetture curate dello sfondo, dimostrano quanto Montagna serbasse infatti un vivo gusto per il particolare anche in composizioni per così dire standardizzate.

Qualche intrusione padovana in questi anni si ritrova anche in un'affascinante *Figura allegorica* (figg. 177-178; cat. D13), conservata presso il Département des Arts Graphiques del Louvre, che sembra essere stata dimenticata dalla storia critica. Il segno appuntito dei contorni, il copricapo e l'abbigliamento insolito ed esotico della figura, disarticolata e sproporzionata, l'accomunano in parte alla figura di *Tuccia* (fig. 176; cat. 36), a sua volta

⁶⁴ Si rimanda alla scheda di catalogo.

⁶⁵ Erika Crosara, 2007-2008; Enrico Maria Dal Pozzolo, 1998, pp. 195-196; Filippo Trevisan, 2012, pp. 109-110 e n. 59 per la vicenda critica. La scultura decorativa visibile sull'architettura di sfondo era avvicinata da Mauro Lucco (1980) agli *Omenoni* di casa Fontana-Silvestri, attribuiti da Lomazzo alla mano di Bramante. Sull'argomento Luciano Patetta, 2001, p.20; Luisa Giordano, 1993, p. 319; e Stefania Buganza, in *Bramante e la sua cerchia...*, 2001, pp. 105-106. Si veda *Catalogo*.

⁶⁶ Emanuela Turra, 2009-2010, p.185. Come noto, l'autografia degli affreschi della Scoletta del Carmine relativi alla parete frontale all'entrata è ancora assai dibattuta. Si veda oltre alla nota n. 52 cap. III.

avvicinabile al celebre disegno raffigurante *Musa danzante* per il *Parnaso* di Andrea Mantegna (Berlino, Kupferstichkabinett, fig. 179).

2.3. La pala di Brera

Sul crinale del secolo Montagna compiva il proprio capolavoro, ora conservato a Brera (fig. 188; cat. 44), ma inizialmente commissionato per la chiesa vicentina di San Michele da Bartolomeo Squarzi nel 1496-97.⁶⁷ La famiglia Squarzi, come chiariva Bucci appartenente all'*élite* notarile di Vicenza, intendeva celebrare con una simile opera la crescente autorevolezza di Bartolomeo Squarzi che, escluso nel 1493 dal vertice del notariato vicentino, alla morte del fratello Francesco Squarzi nel 1496, ne assunse il ruolo all'interno del Collegio dei Notai. È probabile pertanto che il nobiluomo intendesse commemorare l'evento commissionando un'opera per un tempio vicentino al quale la famiglia doveva essere particolarmente legata.⁶⁸ L'opera dovette impegnare non poco il pittore, che ne riceveva il

⁶⁷ Nel conto autografo redatto da Giorgio Corbetto, rinvenuto negli archivi di casa Squarzi da Antonio Magrini nel 1826, si riporta infatti la data 1496. Presumibilmente il dipinto era commissionato sin da quell'anno e l'indicazione cronologica al 1499 si riferisce al suo posizionamento sull'altare. Si veda Antonio Magrini, 1863, pp. 44-47:

«Serie di pagamenti manuali dello Squarzi

In nomine Jesu 1496, Conto de denari spesi per la cappella, ovvero per farla adornare de' Squarzi a San Michele per mi Zorzo Corbetto.

Tratte le sud.⁶⁶ Partite da un conto lungo con altre molte non appartenenti al Montagna, qual conto autografo del Corbetto trovasi nell'archivio di casa Squarzo in Vicenza. Questa copia fu tratta nel 1826; dopo quest'epoca l'archivio Squarzo passò nei suoi eredi. Il Zorzo Corbetto, che tiene il conto dei pagamenti, è un valente cultore di Matematica, e buon pratico nel fabbricare».

Il documento è riportato integralmente in *Appendice*. A proposito di Giorgio Corbetto si esprimeva Giovan Battista Pagliarino, 1663, pp. 329-330: «CORBETA, famiglia, si come niuno dubita è antica nella nostra Città, & è stata ornata di ottimi cittadini, la quale come è cosa manifesta è venuta dalla città di Milano, ove è stata l'origine de' suoi maggiori. Fiorì in questa famiglia Giorgio Corbeta al nostro tempo uomo d'ingegno, acutissimo, & eccellentissimo nella scienza d'Aritmetica, & di Geometria, il quale scrisse un volume di dodici libri nelle dette scienze, il quale è stampato, & è molto desiderato quasi come opera divina. Onde meritamente Barnaba Celsano l'ha annoverato trà li huomini dotti della nostra Città. Et non habbiamo trovato huomo nella nostra Città il più perito, & il più eccellente nelle scienze di Aritmetica, & di Geometria di questo Giorgio. Imperoche la Geometria, & l'Aritmetica sono due scienze quasi divine, delle quali questo Giorgio era peritissimo, & per questo meritamente l'ho posto trà li huomini eccellentissimi nelle dette scienze della nostra Città». Del matematico dava notizia anche Mantese, 1964, III/2, , p. 748: «Genuit et hec nostra civitas Georgium Corbettam virum ingenio et industria clarum, opus enim XII librorum in Geometria et Aritmetica in pratica ab eo constat esse compositum, vir certe in arte calculandi et mensurandi prioribus equandus est. Hoc quippe volumne huius rei cupiditate atque dulcedine moti, multi habere summopere queritarunt; unde Barnabas Celsanus de eo scribens in numero Virorum illustrium nostre Civitatis connumeravit». (Bibl. Bertoliana G. 20.10.26). Giorgio Corbetto si ritrova in Cattedrale, fin dal 1505 nella commissione nominata «dei soprastanti alla fabrica dela capella grande», fatta dai deputati «ad utilia rei publice»: «el rev. Padre sacerdote mes. Gratiadio di Bonafini, el rev. Mes. Benedetto di Parlatori canonico del domo, mes. Bartholomeo fu Giacomo di Bissari, mes Francesco de Muzan, mes. Baptista di Gratiani, Zorzo fu de Marcho di Corbeti raxonero et quaderniero, m^o Rocho scultore protho magistro ale opere di taiapria». ASDVi, *Stato delle chiese*, Chiesa Cattedrale, Spese per la fabbrica della Capella del Duomo, b. 57^o. Si veda Mantese, 1964, III/2, , p. 929 e Mantese, 1964³, pp. 21- 28.

⁶⁸ In tale direzione si erano mosse le ricerche di C. Alberto Bucci, 1989, pp. 59 e sgg. Egli infatti aveva legato la commissione dell'opera ad una ricerca di prestigio da parte della famiglia Squarzi. Si veda ASVi, *Collegio dei Notai*, Matricola dei notai, anni 1467-1493, c. 3. Anche Giacomo Marzari (1604, p. 151) forniva notizia di

pattuito pagamento parte in denaro, parte in appezzamenti terrieri cedutigli dallo Squarzi, in un arco di tempo piuttosto lungo.⁶⁹ Nell'ordine di un continuo accostamento all'arte lombarda, almeno fino alla metà degli anni Novanta, l'ancona Squarzi si pone come momento di ineguagliata comprensione. Compositivamente debitrice alla pala pavese, ne recupera la luce tersa e ne intensifica il gioco prospettico. Il disegno calibratissimo pone al centro della composizione la Vergine ed il Bambino, ben ritto, mentre i santi si dispongono simmetricamente ai lati, nella più consueta tradizione veneziana. Chiudono tre belliniani angeli musici, a differenza dell'opera pavese, collocati a metà strada tra lo spazio sacro e quello dell'osservatore. La pala Squarzi, uno tra i dipinti di dimensioni maggiori realizzati da Bartolomeo, pur riprendendo in parte lo schema già comune ad opere precedenti, lo rielabora in maniera più complessa ed intellettualmente strutturata. L'intera scena si svolge al di sotto di una volta cassettonata, aperta da oculi alternativamente tondi e romboidali, che ne sottolineano lo spessore nel gioco illusivo dell'architettura sul paesaggio infuso di luce. Il trono su cui siede la Vergine, decorato da marmi policromi, fregi dorati e coronato da una testa d'angelo, è affiancato da due vasi dorati che si inseriscono tra l'oculo ed il fregio nella parete di fondo, indagandone lo spazio. Un cesendello, il cui sostegno sottile si perde nelle arcate di sinistra, pende al centro della composizione segnandone la precisa simmetria. Quel che differenzia quest'opera da una sacra conversazione coeva, quale ad esempio la poco più tarda pala di Giovanni Bellini per San Zaccaria (fig. 325), è il livello di rigore e proporzionamento delle forme calibrato sulla finalità illusiva della composizione. La luce è il

Bartolomeo Pagello: «1496 Bartholomeo Pagello, cavaliere, fu gli medesimi anni havuto fuori, e nella patria in molto concetto per belle lettere, & latine, & volgari & per l'eccellenza sua in poesia. Compose dottissime, & ornatissime Elegie, di cui alcune si serbano appresso la famiglia sua & altre opere eccellenti a imitatione di Tibullo [...] 1498 Giovanni Squartio, risorse questi anni, cittadino letteratissimo, faceto talmente, & di eccellentissimi arguti moti, & Filosofiche sentenze copioso, ch'era tenuto nella città un nuovo oracolo; il quale osservantissimo della religione, & divin culto, come che fusse ben dotato di beni della fortuna fece fare nel Tempio di Santo Michele il dorato bell'Altare, dedicato alla Regina de' cieli, & Santa Orsola & Santa Monica». Ricordato anche da Francesco Tomasini, ms. 3340, c. 454v. Lo stesso Faccioli (1776, p. 140) dava notizia della presenza di una sepoltura Squarzi: «In claustro a parte ecclesiae Hic Jacet nobilis vir Zampetrus de Squarciis». Tuttavia il testamento di Francesco Squarzi (ASVi, *Corporazioni Religiose soppresse*, San Michele, registi c. 13r, 1488) testimoniava la presenza di una tomba di famiglia davanti all'altare e non nel chiostro. Ludovico Squarzi, fratello di Bartolomeo e notaio a sua volta, testando il 16 novembre 1500, ordinava d'essere sepolto « [...] apud ecclesiam sancti michaelis de Vincentia in sepulcro nostro costituito ante aras dive monice » (ASVi, *Testamenti in bombacina*, 16 novembre 1500). Bucci in conclusione proponeva come tema centrale dell'opera la Passione di Cristo, i cui richiami nella composizione erano a suo dire assai evidenti. La chiesa di San Michele, ricostruita verso la fine del XIV secolo e gli inizi del successivo, fu demolita nel 1812. Lo iuspatronato della cappella magna fu affidato ai Trissino sin dal 28 settembre 1494. Si veda ASVi, *Corporazioni Religiose Soppresse*, San Michele, alla data. Mantese, 1964, III/2, , pp. 987- 992.

⁶⁹ ASVi, *Notarile*, Francesco Scolari, 26 settembre, 1499: «Cum sit quod providus vir Bartholomeus Montagna pictor q: Antonii civic Vincentiae de ducatis sexagintanovem auri pro resto unius anconae pictae ipsi Bartholomeo de Squartiis per ipsum Blameum Montagna, ponendae in Ecclesia Sancti Michaelis de Vincentia super altari praefati Bartholomaei de Squartiis titolato Santae Monicae, et non habens idem Bartholomaeus de Squartiis alium modum ad praesens satisfaciendi eidem Bartholomaeo Montagna in contantis, quapropter idem Bartholomeus de Squartiis ecet: cede una pezza di terra di campi 7 in Longara e seguenti». La cessione si concludeva nel 1503, si veda Zorzi, 1916, p. 97. ASVi, *Notarile*, Francesco Scolari, 15 febbraio 1503. Cfr. *Regesto*.

canale attraverso il quale l'architettura dipinta, con tutti i suoi elementi lessicali, fissa i termini di un dialogo con lo spazio reale. La venezianità del pittore è comunque confermata dall'attenzione alle cromie, anch'essa mezzo di un'orchestrazione compositiva perfetta, che accende architetture e personaggi di caldi toni ruggine ed oro, giocati sul contrasto tra gli azzurro-argentei delle vesti ed il grigio d'arcate e pilastri. Al di là di qualche richiamo sparuto ad elementi lessicali lombardi, trasmigrati facilmente in territorio veneto tramite la celeberrima stampa Prevedari (1481), momento di fusione «in termini così precisi, lucidi e rigorosi, tra i mezzi espressivi del pittore e quelli dell'architetto», nel dipinto per San Michele colpiscono dunque l'impostazione architettonicamente perfetta e la calibrata gestione della luce, vale a dire gli elementi che si vorrebbero definire appunto come bramanteschi.⁷⁰ Ogni elemento infatti (colore, luce, prospettiva) concorre alla collocazione ineccepibile della sacra conversazione al di sotto di un'imbotte dall'aspetto bramantesco. Quali possano essere stati effettivamente i referenti culturali di Bartolomeo in questo momento non è mai stato precisamente delineato dalla critica, la quale si è contentata spesso di generici riferimenti al nome dell'urbinate. La sua influenza ora andrà ricercata in maniera più specifica nelle opere pittoriche rimaste, come gli *Uomini d'Arme Panigarola* (fig. 197), dipinti da Bramante nel 1486-1487, o il celebre *Ecce Homo* braidense (fig. 205). Inoltre, se dalla *Stampa Prevedari* (fig. 190) deriva l'idea dell'oculo aperto nella lunetta di fondo, o forse delle due medaglie ai lati del fregio (che però poteva aver visto anche a Vicenza), sarebbe piuttosto opportuno immaginare che il pittore avesse in mente, per quella volta a cassettoni che resta un *unicum* nel suo catalogo, l'imbotte illusionistica di Santa Maria presso San Satiro, vale a dire il momento in cui si era sancita la caduta del diaframma tra spazio reale e spazio figurato e che costituì per Bramante il superamento della struttura prospettica di tipo quattrocentesco.⁷¹

⁷⁰ Wilhelm Suida, 1953, pp. 13-16; Arnaldo Bruschi, 1969, pp. 150-170 dove si sottolinea la dipendenza dalla tradizione quattrocentesca di Brunelleschi ed Alberti per la struttura architettonica e da Andrea Mantegna per «la distribuzione della "illuminazione", lo sfruttamento del "controluce"»; Clelia Alberici, 1988. Si veda inoltre Stefania Buganza in *Bramante e la sua cerchia...* 2001, pp. 98-99.

⁷¹ Manfredo Tafuri, 1972, p. 76. Si veda anche Richard Schofield-Grazioso Sironi, 2000, pp. 17-87. Per gli *Uomini d'arme* di casa Panigarola sono sempre validi gli studi condotti da Germano Mulazzani, 1977, pp. 6-11 e Marisa Dalai Emiliani, 1977, pp. 13-19 che ragionavano sul problema iconologico e prospettico del ciclo giungendo, con gli studi di Dalai Emiliani, ad una definizione della prospettiva *visivo-teatrale* di Bramante ed al ruolo ricoperto dalla luce. Per la datazione ci si rifà naturalmente agli studi condotti da Grazioso Sironi, 1978, pp. 199-207; si vedano inoltre i contributi di Gabriella Ferri Piccaluga, 1988, pp. 14-25. Più di recente il problema è stato affrontato da Agosti-Stoppa-Tanzi, 2012, p. 108 che riferiscono della possibilità, già paventata da Giovanni Romano (2007, pp. 62-63), della collaborazione agli affreschi (intorno al 1487-1488) da parte dello stesso Bramantino in virtù della evidente affinità tra la figura del San Giovanni nella *Deposizione* Ambrosiana e la figura di *Eraclito*. Una proposta registrata ed avversata dal contributo bramantinesco di Edoardo Villata, nel quale l'attività pittorica di Bramante viene negata a favore del catalogo del Suardi. Si veda Edoardo Villata, 2012, pp. 45-50, in part. n. 110. Si confronti anche Luisa Giordano, 1993, per un'interpretazione di Bramante pittore; Simone Facchinetti, in *Vincenzo Foppa*, 2003, pp. 202-203; e Luciano

A stupire a questo punto è anche l'indirizzo vicentino della composizione, immaginata per San Michele, che dimostra una certa familiarità della città berica al linguaggio artistico milanese. Come si è detto, infatti a Vicenza erano da tempo presenti lapicidi e scultori provenienti dalla Lombardia, responsabili del successo vicentino di un repertorio figurativo tipicamente lombardo, fatto di elementi classicheggianti come festoni, profili cesarei, strumenti bellici, tritoni...⁷² Tuttavia il mutamento di gusto di Bartolomeo Montagna, verificatosi in maniera davvero fulminea ed esauritosi in un decennio, non si può ora imputare solo all'importazione di un repertorio decorativo,⁷³ per quanto l'impronta illusionistica che lo contraddistingue possa effettivamente definirsi come carattere distintivo della cultura lombarda ed in tal senso sia utile non dimenticare la presenza vicentina di Pietro Lombardo, in date in realtà ancora assai alte.⁷⁴ In altre parole, volendo prestar fede all'ipotesi di un momento milanese, bisognerebbe ammettere che Montagna, a contatto con la cultura scultorea, abbia dato inizio ad un processo di cambiamento, ma che esso debba aver preso corpo attraverso la pittura, per diventare in seguito talmente pregnante da non poter essere imputato che all'apparizione di una personalità artistica determinante. Se si immagina che ad un contatto fugace facciano seguito quasi dieci anni di tentativi *bramanteschi*, si capisce bene quanto quest'esperienza abbia contato nella maturazione artistica del pittore berico. Non sorprende a questo punto scoprire che buona parte della critica primonovecentesca additasse come "barocche" pala braidense e pavese, poiché non si

Patetta, in *Bramante e la sua cerchia...*, 2001, pp. 20-22. Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa, Marco Tanzi, 2010, pp. 21-69.

⁷² Riguardo all'amore per l'antico milanese si faccia riferimento anche a Giovanni Agosti, 1990, pp. 47-101.

⁷³ A tal proposito si faccia riferimento alla *querelle* Onigo. Si veda anche *La scultura decorativa del Primo Rinascimento*, 1983.

⁷⁴ Un tentativo di connessione Milano-Venezia come noto era portato avanti dalle ricerche di Wendy Stedman Sheard, 1984, pp. 25-61, in particolare modo operando un confronto tra il finto coro di San Satiro e l'illusionismo prospettico mostrato da Pietro Lombardo per la facciata della Scuola di San Marco a Venezia. La forza attrattiva di Bramante per Pietro sarebbe cominciata sin dalla decorazione della facciata di Bergamo, proseguita osservando i particolari della stampa Prevedari sino ad arrivare alla celebre opera milanese. Dello stesso parere anche Andrea Guerra, 2006, nei confronti questa volta di Tullio Lombardo. È pur da tenere a mente il fatto che «la volta a botte in vario modo cassettonata», come indicava Bruschi, 2008, pp. 67-68 sia un elemento tipico «di tutte le architetture albertiane» e compaia nel portico mantovano di Sant'Andrea in straordinaria consonanza con l'imbotte raffigurata da Montagna. «In ogni caso la presenza anche operativa e progettuale di Leon Battista a Urbino può contribuire a spiegare la cultura in vario modo albertiana (altrimenti spiegabile con illusioni, ipotesi incontrollabili e forzature di dati) dei protagonisti dell'ultimo Quattrocento, da Francesco di Giorgio a Baccio Pontelli a Bramante». Ibidem, p. 73. Allo stesso modo Andrea Guerra, in *I Lombardo: architettura...*, 2006, p. 98: «Il Sant'Andrea a Mantova, di cui sin dai primi anni Settanta dovevano essere noti disegni e modello, si pone quale punto di partenza per le successive declinazioni del grandioso tema antiquario e trionfale della volta a botte e dell'ordine architettonico». Si tenga presente come lo stesso studioso in seguito specifichi come anche l'altare di Donatello abbia "in piccolo" indirizzato alcune scelte architettoniche di Pietro Lombardo. È anche da ricordare che Montagna e Lombardo lavorarono in anni abbastanza vicini per la Scuola Grande di San Marco (1482 e 1489). Si veda anche Matteo Ceriana, *La cappella Corner nella chiesa dei Santi Apostoli a Venezia in All'ombra delle volte: Architettura del Quattrocento...*, 1996, pp. 105-192; e Cristiano Tessari, *Radici medievali della maniera all'antica: l'architettura dei Lombardo a Venezia*, in *I Lombardo a Venezia*, 2006, pp. 35-57. Di opinione contraria sembra Luciano Patetta, in *Bramante e la sua cerchia...*, 2001, p. 30

era inteso allora che per volgersi alla modernità Bartolomeo non debba aver guardato solo a Venezia a quelle date, ma anche a Milano.

Si potrebbe obiettare che la categoria di bramantismo si applichi senza evidenza documentaria a caratteri di natura eterodossa, accentuatasi in Montagna durante la prima metà degli anni Novanta, anche se l'incidenza della luce, la cromia fredda e l'accento bramantinesco che par di scoprire nelle opere di Pavia e Berlino parrebbero spiegarsi proprio con la visione diretta di dipinti giovanili di Bramantino. Tuttavia è comprensibilmente difficile credere che in un decennio, arretrando all'esperienza scultorea in San Bartolomeo il contatto lombardo, un pittore di talento, ma pur sempre di provincia, avesse avuto della rivoluzione milanese un'intelligenza oltremodo rapida. Conviene dunque analizzare il delicato momento anche attraverso alcuni disegni la cui libertà espressiva, non vincolata alle richieste della committenza, indica con maggiore freschezza il momento di elaborazione di un nuovo linguaggio pittorico. Più facilmente la ricerca poteva dispiegarsi nel momento creativo, allorché nell'opera in consegna si richiedesse al pittore uno stile più ancorato alla tradizione veneta. In questo la pala Squarzi appare di gran lunga l'opera nella quale Montagna si dimostra più lungimirante, configurandosi una certa identità tra gli studi preparatori ed il risultato finale. Esistono infatti due disegni legati al dipinto: un cartone per il volto di San Sigismondo (fig. 192; cat. D17), conservato a Firenze ed un disegno per il volto della Vergine ora nelle collezioni reali di Windsor (fig. 193; cat. D16). Il volto femminile è sicuramente preparatorio per la figura della Vergine di Brera, della quale anticipa lo sguardo assorto, dolcissimo, colpito dalla luce sottile di destra che, come nel dipinto Squarzi, si sofferma ad illuminarne base del naso, palpebre, labbra e mento impostando i contorni dell'antonellesco ovale del volto. Si tratta di un disegno ancora sospeso tra il segno preciso di inizio decennio e l'attenzione luministica degli ultimi anni, che conserva tutto il fascino antonellesco nel volume regolare, denunciando qualche nuovo interesse nell'incidenza tagliente delle luci. Se poco percepibile è la distanza tra figura dipinta ed il disegno preparatorio, registrandosi in questo solo un minimo scarto di libertà esecutiva, non altrettanto si può affermare per il cartone destinato alla figura di San Sigismondo. Il santo, decisamente più espressivo nel disegno fiorentino, ha mitigato nell'ancona braidense il piglio ritrattistico e l'espressione severa e glaciale, proprio gli elementi che sembrano concorrere all'infatuazione lombarda di quel momento. Molto vicino ad un disegno forse autografo conservato presso il British Museum per lo sfumare in modo tonale del gesso il *San Sigismondo* rivela, al confronto con gli *Uomini Panigarola* (fig. 191), una simile cascata di riccioli a far da contorno al volto vigoroso ed una luce netta a delineare

la sicura espressività del dato fisionomico.⁷⁵ Gli interessi di Montagna dovevano vertere, oltre che sul dato luministico e sulla resa delle emozioni, anche sullo sviluppo tridimensionale della figura. In questo momento si può infatti collocare anche una *Figura virile stante con bastone in mano* conservata presso il Gabinetto Disegni degli Uffizi (fig. 195; cat. D11), che già Giovanni Agosti aveva voluto riferire ad un momento poco precedente all'opera della Certosa (fig. 152; cat. 33). Il confronto con dipinti del nono decennio conforta tuttavia nello scegliere di situare il bel foglio fiorentino già all'interno del periodo *bramantesco*, del quale sembra denunciare le ricerche stereometriche proprio nel girarsi di tre quarti della figura. Il tratto incerto di alcuni particolari e la soluzione un po' ingenua delle gambe, che consigliano di non avanzare eccessivamente la datazione, si accompagnano all'invenzione del manto ancora un po' tagliente, ma che in maniera assai calibrata costruisce il movimento della figura. Il disegno non può che seguire cronologicamente l'affascinante *Uomo coronato* di Oxford (fig. 196; cat. D7), per il quale l'accostamento agli *Uomini* bramanteschi (fig. 197) è già stato suggerito. Per quest'uomo coronato, scorciato dal basso ed in abbigliamento classico, qualche suggestione poteva provenire da quanto fatto da Pietro Lombardo per i suoi guerrieri nella Tomba Mocenigo (fig. 198), per la protervia dello sguardo e per il gusto sottile di far intravedere la muscolatura al di sotto della corazza.⁷⁶ La conoscenza degli *Uomini Panigarola* (fig. 197) sembrerebbe inoltre confermata da un disegno raffigurante *San Sebastiano* conservato a Berlino (fig. 203; cat. D8), passato attraverso differenti attribuzioni prima di approdare al nome di Montagna. Qui il richiamo all'espressività caricata di Mantegna, alla quale ci si potrebbe appellare per spiegare la scelta di ritrarre così vigorosamente i sentimenti del santo, non sarebbe sufficiente. Lo si percepisce al confronto con i disegni di medesimo soggetto a Torino (fig. 7; cat. D1) e Cambridge (fig. 35; cat. D2) che, nello specifico, si accomunano all'esempio berlinese per la simile posizione delle gambe e dei piedi. Lo spigliato sottinsù indirizza più che mai verso i mascheroni bramanteschi, o al Battista dipinto da Butinone nella *Sacra Conversazione* di collezione Borromeo (fig. 201), configurandosi forse come un momento di reale comprensione della cultura lombarda e degli *Uomini* di Bramante, con i quali sembra avere in comune «una testa profondamente segnata nell'anatomia e espressivamente intensa per la forte plasticità».⁷⁷ Anche se la collocazione del santo prevede un più tradizionale paesaggio, si potrebbe immaginare che Montagna riflettesse sullo stesso esempio di un corpo

⁷⁵ Si rimanda alle relative schede.

⁷⁶ Si veda un tentativo di connessione tra gli *Uomini* bramanteschi e i guerrieri Mocenigo operato da Wendy Stedman Sheard, 1984, pp. 37-38.

⁷⁷ Giulio Bora, 1988, p. 27.

stereometricamente concepito in uno spazio limitato, come forse aveva inteso fare anche per l'*Uomo coronato* di Oxford (fig. 196; cat. D7).

Da un punto di vista della tecnica grafica il Cincani si dimostra abile disegnatore in grado di padroneggiare più di un medium, dal gesso nero, piegato a delineare particolari precisi così come utilizzato con estrema libertà per ottenere i forti trapassi chiaroscurali dei volti, la cui zona in luce è spesso lasciata in risparmio. Nell'*Uomo con bastone* (fig. 195; cat. D11) e nell'*Uomo coronato* (fig. 196; cat. D7) l'ombra si concentra in liquido acquerello, il segno sottilissimo del pennello incide i profili e disegna con dovizia i tratti del volto ed i capelli, riempiendo le zone in luce con tratti sottili di biacca. Il solo gesso nero compare invece nel disegno di una *Testa virile* conservato presso il British Museum (fig. 204; cat. D14), già chiamato a testimoniare il contatto bramantesco nel citato articolo di Mauro Lucco del 1980: «Qui un'algida vampa trascolora sul volto, ombroso come nel Bramantino giovane; la carne s'è smaterializzata in concrezioni saline o nella trasparenza delle pietre dure». Immaginato anche da Borenius come disegno preparatorio per il volto del Battista della pala Tanara (fig. 206; cat. 40), ora presso la National Gallery di Londra, il foglio si contraddistingue dall'opera finita per maggiore coraggio ed originalità. Nel dipinto infatti si perde il piglio vigoroso, dato all'espressione dall'aggrottarsi delle sopracciglia e dal broncio sprezzante. L'intonazione fredda ben si accorda a certe ombrosità di Bramantino, ma la consistenza quasi scultorea dei lineamenti consiglia, oltre al confronto col Suardi auspicato da Lucco, di tenere a mente "l'illusionismo naturalistico" del *Cristo* bramantesco di Chiaravalle (fig. 205).⁷⁸

2.4. L'altra faccia degli anni Novanta

Accanto al fervore architettonico delle grandi pale lombarde Montagna continuava a coltivare la giovanile passione per il paesaggio, declinandola in commissioni di provincia, forse meno prestigiose. L'approccio fortemente mimetico aveva condotto il vicentino ad identificarsi con il fermento edilizio di quegli anni, le cui regole, ridottesi in intelaiature rigorose del dipinto, dovevano apparire assai costrittive per una commissione di provincia. Egli coglieva l'occasione di tornare al suo passato amore del paesaggio in alcune

⁷⁸ Per l'opera ora a Brera si può fare riferimento ancora a Giulio Bora, 1988, p. 30. Si veda anche Stefania Buganza, in *Bramante e la sua cerchia...*, 2001, pp. 103-104. Interpretato in stretta relazione con l'*Argo* di Bramantino ed a questi attribuito da Edoardo Villata, 2012, pp. 61-62, il *Cristo alla colonna* dovrebbe spettare piuttosto all'urbinate poiché, come spiega Giovanni Agosti, 2012, p. 32: «Il potenziamento delle corporature, alla ricerca di un'energia, non solo fisica ma espressiva, e la disposizione delle figure dentro strutture architettoniche illusionistiche, arricchite di dettagli ornamentali, sono tratti caratteristici di Bramante».

commissioni, verosimilmente ricevute alla metà del secolo, conducendo sul duplice binario di architettura e natura la propria ricerca.

L'abbazia di Praglia, nel padovano, conserva nel proprio refettorio un affresco piuttosto danneggiato raffigurante la *Crocefissione* (fig. 208; cat. 38), che a buon ragione si preferisce riferire a questo momento. L'inizio dei lavori per la nuova chiesa, e quindi anche per il refettorio, era fissato al 1490 da Benedetto Fiandrini,⁷⁹ la cui attendibilità relativa era già messa in luce da Chiara Ceschi.⁸⁰ Lo stesso autore, dopo aver legato l'inizio del rinnovamento all'opera di Giovan Francesco Buora da Venezia, Abate in quell'anno per la quarta volta, indicava come noto il nome di Tullio Lombardo per il disegno della nuova chiesa sostenendo che nel 1495, come da iscrizione a suo dire visibile nella sagrestia di Praglia, il vescovo Barozzi avesse consacrato i tre sepolcri del capitolo ed il chiostro pensile.⁸¹ La perdita della documentazione d'Archivio impone l'analisi del solo dato stilistico, sfortunatamente assai poco valutabile. Pallida eco di quel che doveva raffigurare, l'affresco pratalense si erge ora sulla parete di fondo dell'antico refettorio, parzialmente coperto dagli stalli di noce. Frequente, in queste opere "di provincia" anche se di committenza tutt'altro che provinciale, è la sentita intonazione poetica. Lo scarto è percepibile tra la monumentalità dell'opera pavese e la dimensione, pur sempre solenne, ma intima, come si conveniva alla collocazione dell'affresco benedettino. La composizione, divisa in rigorosa geometria dalla croce, calibra i rapporti cromatici sui toni del viola e del verde, accordando paesaggio e cielo alla figura livida del Cristo. Dolente, ma composta, la scena ritrae Vergine, Maddalena e San Giovanni accanto ad una figura, forse proprio l'abate Buora, come l'abito lascerebbe intendere. La ricerca, in termini di sperimentazione spaziale, quale poteva essere accordata al pittore da un committente *à la page* come lo Squarzi, non poteva esercitarsi allo stesso modo

⁷⁹ Benedetto Fiandrini, 1800 c., c.49: «1490 LIX Gioan Francesco I° de Buora da venezia Abate per la quarta volta, governò dalli 22 Dicembre 1490 = fino alli 20 Marzo 1495 = Questo Abate pose la prima pietra alla Fabbrica della Nuova Chiesa di Praglia, che da fondamenti innalzò col disegno di Tullio Lombardo figlio di Pietro celebre scultore in marmo [...]». Sulle vicende costruttive si veda *L'Abbazia di Praglia*, a cura di Francesco Trolese, 1985; ed il saggio di Gianmario Guidarelli nel recente volume sull'Abbazia a cura di Ceschi-Maccarinelli-Vettore Ferra, 2013, p. 273 e sgg. Sulla effettiva presenza di Tullio Lombardo nella chiesa di Santa Maria di Praglia si vedano le ricerche di Guido Beltramini, 1991, pp. 70-89; e *Tullio Lombardo e la chiesa di Santa Maria di Praglia*, in *Tullio Lombardo...*, [Matteo Ceriana], 2006, pp. 133-147. Lo studioso notava come la prima attribuzione a Tullio Lombardo risalisse al vicario di sacrestia Marc'Aurelio Rottigni da Bergamo che tra 1753 e 1756 scriveva: «Nell'anno 1490 fu posta la prima pietra della chiesa nova verso il brolo per il pre. D. Giovanni Francesco ora abate di Praglia (dicesi che l'architetto della chiesa sia stato Tullio Lombardo)». Fiandrini dovette rifarsi a questa descrizione una cinquantina d'anni dopo. Si veda Marc'Aurelio Rottigni, presso AAPr, ms 7, f. 6.

⁸⁰ Chiara Ceschi, 1973-1974, pp. 78-80.

⁸¹ «1495= addi 3= di Luglio, Lo Episcopo di Padova consecrò questo Inclaustro attorno attorno e lo Capitolo». Non sembra esservi traccia dell'evento nelle visite pastorali di Barozzi. Si noti inoltre la presenza di un abate di origini vicentine segnalato da Fiandrini nel 1499: «1499 LXII Leonardo I° da Vicenza Abate governò dal primo giugno 1499 fino alli [...] (sic)». La prima visita pastorale all'Abbazia di Praglia si registra nel 1914. ACVPd, *Visitationum*, CXLI, 1914. Si veda anche *I Benedettini a Padova e nel territorio padovano...*, 1980.

nell'affresco benedettino. Perciò a Montagna restava d'arrovellarsi sulle pieghe malva del perizoma, sul volto esanime ma composto, sulle nubi accese del medesimo livido bagliore che, costituendo il momento più alto dell'affresco, sono da considerarsi a buona ragione autografe.⁸² Al più giovane Buonconsiglio infatti, senza escludere un suo possibile intervento nella *Crocefissione*, spetterà piuttosto quel *Cristo deposto* (fig. 209) ultimamente attribuito al Cincani, ma che inizialmente Chiara Ceschi aveva riferito alla mano di un Marescalco attento e quasi autonomo.⁸³

Simile solennità, ma dimensione più intima, denota la *Pietà* (fig. 207; cat. 39), lacerto ad affresco ora conservato nella sagrestia della chiesa vicentina di Monte Berico, ma un tempo ornante il distrutto chiostro.⁸⁴ Ad accomunarlo all'affresco di Praglia, oltre alle precarie condizioni di conservazione, una simile intonazione cromatica sui toni lividi del viola e del verde e le scarse indicazioni paesaggistiche, a favore di un più drammatico zoom sulla scena principale. Inoltre ricordano alcuni particolari dell'opera per Praglia il volto gonfio e abbandonato del Cristo, che molto somiglia ai lineamenti di quello padovano dibattuto tra Cincani e Marescalco, nonché al volto della Maddalena nella *Crocefissione* (fig. 208; cat. 38), le pieghe del pannello e persino le maniche della veste. Il tema del *vesperbild* in ambito servita fu indagato da Franco Barbieri,⁸⁵ i cui studi nutriti da quanto già indicato da Pinder, Körte e Swarzenski, ne individuavano una doppia declinazione: una versione più semplice con la figura del Cristo disposta dinnanzi al sepolcro, in posizione frontale, ed una più *patetica*, che focalizzava l'attenzione sul gruppo di Madre e Figlio. A Montagna, a distanza di circa un lustro, erano richiesti entrambi i modelli per il medesimo luogo. Quel che già ad Arslan non era sfuggito, e che dimostra ancora una volta quanto le arti dialogassero tra loro a Vicenza, era la presenza di una scultura, un *vesperbild* appunto,

⁸² Accantonabile la proposta di Sgarbi, che avrebbe voluto attribuire al più giovane Buonconsiglio l'esecuzione del cielo. Si confronti la scheda di catalogo.

⁸³ Ceschi-Maccarinelli-Vettore Ferra, 2013, pp. 599-602. Ma si veda come proprio Chiara Ceschi (1973, p. 82) preferisse il nome del Marescalco per il *Cristo*, aggiudicandolo senza riserve proprio a Buonconsiglio nella propria tesi di laurea ed in seguito nel saggio curato all'interno del volume dedicato all'Abbazia Benedettina del 1985. L'affresco in seguito era preso in considerazione nella monografia di Dal Pozzolo (1998, pp. 212-213) il quale, con prudenza più che condivisibile, lo relegava a prodotto, seppur di alta qualità in alcuni momenti, della bottega montagnesca. Questa ipotesi andrà considerata come la più plausibile, poiché palese è l'imbarazzo di un inserimento nel catalogo montagnesco in data (c. 1495) in cui il maestro vicentino licenzia opere dalla più attenta impostazione volumetrica. Più che il richiamo alla *Pietà* dipinta per la cimasa del polittico in San Nazaro e Celso, proposto recentemente dal saggio di Chiara Ceschi, 2013, il *Cristo* andrà confrontato con il lacerto della sacrestia di Monte Berico.

⁸⁴ A darne notizia era Sebastiano Rumor, 1926, p. 15 che identificava l'originaria ubicazione nel punto in cui ora la scala della sacrestia conduce al chiostro inferiore. Da quella posizione l'affresco era trasportato nel 1852 da Pietro Cresole nella sacrestia, dove era incongruamente inserito tra le poche originali tarsie lignee di Pierantonio degli Abati.

⁸⁵ Franco Barbieri, 1965, pp. 13-15, a cui si rimanda per la bibliografia in lingua tedesca: «Solo la persistenza del motivo devozionale può quindi spiegare la predilezione per quello iconografico, senza dubbio vincolante, quasi un secolo dopo, anche per il Montagna, in quel determinato ambiente con quei particolari committenti».

databile al secondo decennio del Quattrocento nella chiesa servita di Santa Maria in Foro. Desta attenzione, per quell'intonazione vagamente nordicizzante che qui compare e che si ritrova nella maggiore delle *Pietà* per Monte Berico (fig. 229; cat. 47), che Arslan desse proprio indicazione di un autore tedesco, della *zona salisburghese*, per quel gruppo scultoreo.⁸⁶ Una certa nordicità, individuata anche da Puppi nell'espressività caricata del gruppo, il cui sentore appare innegabile, resta tuttavia disillusa dal confronto puntuale con opere di maestri tedeschi. Al di là del richiamo al tema iconografico, e senza dimenticare che proprio a metà degli anni Novanta Dürer sarebbe sceso in Italia, Montagna dimostra una propria autonomia di gusto declinando in modi più intimamente partecipi la scena dolorosa.

Di pari passo all'ossessione prospettica il Cincani dunque coltivava negli anni Novanta la propria matrice veneta, licenziando opere dalla minore risonanza pubblica. La fama ormai consolidata gli garantiva commissioni di un certo prestigio in molta parte del territorio vicino. Da Borenius si ricava infatti la provenienza del *San Giovanni Battista tra San Zeno e Santa Caterina* (fig. 206; cat. 40) dalla cappella Tanara a San Giovanni Ilarione, originariamente forse collocata nella chiesa di Santa Caterina, di fondazione quattrocentesca.⁸⁷ Pur richiamandosi a certe aperture paesaggistiche degli anni Ottanta, in quest'opera il dato di natura è talmente calcolato da risultare in qualche modo artefatto. La compenetrazione tra figura e paesaggio risente delle ricerche spaziali di quegli anni risultando, a confronto con gli equilibri mirabili del decennio precedente, tutta sbilanciata in favore delle volumetrie di primo piano. Che Montagna stesse ragionando intorno agli stessi temi, pur mantenendo l'aggancio alla natura, lo dimostra l'altissima *Testa Virile* del British Museum (fig. 204; cat. D14) che, come chiarito, costituiva forse uno studio proprio per il volto di San Giovanni. Nell'affresco la potenza del disegno si stempera, forse proprio per venire incontro ad una committenza "di provincia" e un po' più tradizionale, ma si dispiega nelle vesti e nelle carni dello stesso Battista. Molto vicino negli anni doveva essere anche il *Cristo risorto* del Department des Arts Graphique del Louvre (fig. 211; cat. D12), concepito forse a cavallo tra il nono e l'ultimo decennio, affine al dipinto Tanara per la salda volumetria della figura in primo piano. Sebbene il foglio ceda al confronto con la potente *Testa virile* inglese (fig. 204; cat. D14), suggerendo di arretrare lievemente la composizione, è ancora affascinante sintesi di ricerche plastiche e attenzione per il paesaggio vicentino, qui ritratto non senza qualche semplificazione, atta all'utilizzo del disegno come modello per successive

⁸⁶ Edoardo Arslan, 1956, pp. 180-182.

⁸⁷ Ricerche in tal senso non hanno dato ancora nessun risultato. Gustavo Frizzoni ne dava notizia molto presto (1896): «Dan sa traduction de Kugler, sir Henry Layard nous apprend que le tableau etait un retable d'ateuil de l'église de saint-Hilarion, près Vicence. Nous savons que le saints etaient en figures entières et qu'a cause des dégats excessifs qu'avait subis la partie inférieure, celle-ci fut sciée et supprimée définitivement».

incisioni. Analogo gusto per l'inserzione di architetture sul secondo piano si ritrova nel *San Girolamo* della National Gallery di Ottawa (fig. 216; cat. 41), dove all'attenzione lenticolare per la vegetazione di primo piano si contrappone il gusto per edifici, animali e particolari dal sapore quasi carpaccesco, in netto contrasto con la potente plasticità di Girolamo. Nel sepolcro sulla sinistra il sacello della tradizione è divenuto un tempio di pietra, dalle pareti aperte sull'immane paesaggio lagunare.

Sullo stesso piano si pone anche il dipinto per la chiesa Parrocchiale di Cartigliano (fig. 214; cat. 43), analogamente frainteso nelle sue potenzialità spaziali. Come di consueto il Cincani poneva la Sacra conversazione sul primo piano, racchiusa dal trono policromo della Vergine, lasciando tuttavia ampio spazio al paesaggio. Il disappunto della critica storica, nei confronti di quel che si riteneva un disattendere le forme antonellesche della giovinezza, si coglie con evidenza nelle parole di Adolfo Venturi: «Il Battista imperioso, con le membra costrette a forza, nei loro movimenti, entro lo schema prismatico, spiega a ventaglio le dita di una mano e appunta a fatica una spalla, dandoci un esempio tipico dello stile del Montagna, tendente, per natura propria e per l'educazione antonelliana all'architettura geometrica della forma», che con grande acume continuava «[è] nel Montagna una grande potenza a crear tipi e a modellar forme, così grande da precorrere i tempi».⁸⁸ La forza dell'artista in quel particolare momento era il dialogo sino ad allora maturato con la cultura scultorea ed architettonica ed, in tal senso, andrà giustificato l'accostamento operato più volte tra il dipinto di Cartigliano ed il disegno conservato a Budapest, dal quale differisce sensibilmente, ma che contiene in nuce l'attenzione al lessico scultoreo - la valva di conchiglia di bramantesca memoria ed i due vasi a completare il fregio - in seguito preferito anche nella maestosa pala Squarzi. Sebbene nel dipinto la soluzione adottata sia alquanto differente dal disegno, vi si può scorgere una simile gusto decorativo nei particolari del trono, risalto al gioco policromo dei finti marmi e dei fregi vegetali sullo sfondo di un paesaggio veneto dall'orizzonte rialzato nel quale, a ribadire l'avvenuto contatto con il citazionismo anticheggiante di quegli anni, si scorgono le rovine classiche di un tempio, forse lo stesso che compariva sullo sfondo degli affreschi per la cappella Proti in Cattedrale (fig. 217; cat. 42), e di una torre squarciata. La tonalità pacata della composizione è interrotta dal solo crinale sbrecciato delle montagne, mentre i santi contrastano il tono lieve dello sfondo, avvolti in vesti dai colori brillanti e dalle pieghe segnate. Perizia impietosa disegna le vene sul volto di Simone, assai simile al successivo S. Giuseppe di Orgiano, così come indaga l'affaldarsi del manto arancio del santo. È un momento di sintesi equilibrata del gusto

⁸⁸ Adolfo Venturi, 1915, pp. 472-473. Per le vicende ricostruttive della chiesa parrocchiale di Cartigliano si rimanda alla relativa scheda di catalogo.

matturo di Montagna, che registra esiti di naturalismo ed attenzione psicologica ma ancora qualche gusto per la costruzione architettonica. Un'opera in bilico tra il Quattrocento e le morbide forme del nuovo secolo intuibili nelle tre figure della lunetta, forse di bottega, simile nei modi ai poco più tardi santi della pala di Glasgow (fig. 221; cat. 45).

2.5. Opere perdute per Bassano e Vicenza

Il Quattrocento si chiudeva per Bartolomeo con quattro opere licenziate a breve distanza tra 1496 e 1499, due delle quali destinate alla chiesa di San Francesco a Bassano, le altre due alla chiesa Cattedrale di Vicenza. La notizia delle due pale destinate alla chiesa di S. Francesco era fornita dal cronista bassanese Zerbino Lugo,⁸⁹ morto nel 1735, che assegnava a Montagna l'esecuzione di un primo dipinto presso l'altare dell'Immacolata, eretto nel 1498, e di un secondo per l'altare di San Lorenzo, di un anno precedente. Al 1498 infatti risaliva la richiesta di una nuova cappella e di un altare in San Francesco a Bassano da parte della confraternita della Concezione della Beata Vergine Maria, poi realizzata nel 1502,⁹⁰ da costruirsi a fianco della cappella di San Pietro.⁹¹ Stando agli *Atti consiliari* citati anche da Gerola, la confraternita aveva chiesto sussidio per l'erezione dell'altare lungo la parete settentrionale della chiesa il 9 ottobre 1498 e già nel 1512 si pensava di erigere una nuova cappellina.⁹² La pala, che doveva essere a più comparti, si suppone fosse commissionata proprio al vicentino Montagna. Sulla stessa parete trovava posto l'altare di San Lorenzo che, con testamento, Pietro Compostella fu Gherardino aveva voluto erigere il 1 agosto 1497.

⁸⁹ Si veda BCBas, Zerbino Lugo, *Memorie su la storia di Bassano*, 33-B-19 e Zerbino Lugo [Francesco Chiuppani], *Origine delle chiese di Bassano*, 33-B-20, c. 75. Un disegno e una descrizione dell'altare si trova in Francesco Chiuppani, *Iscrizioni bassanesi*, ms 33- E- 20, c. 23.

⁹⁰ Si veda Giovanni Mantese, 1965, ripubblicato in Giovanni Mantese, 1982, II, pp. 419-422.

⁹¹ Per il quale trovo dotazione nel medesimo anno, il 20 agosto 1498 da parte di Zanetto Castellano. ASBas, *Corporazioni religiose*, San Francesco, b. 117, alla data.

⁹² Si veda G.D.B., Per il nostro San Francesco, in «Bollettino del Museo Civico di Bassano», 1905, p. 4-5 i quali citano un documento *Questioni contro i frati*, c. 23 nell'Archivio delle corporazioni religiose annesso all'Archivio comunale, busta VIII. Nell'ACBas si conservano attualmente buste relative a Monache frati e clero, 2= Bassano, voll. 29-32. Nello specifico vol. 29, *Monache, frati e clero 1434-1493* non si è ritrovato il documento citato. Si veda inoltre ASBas, *Corporazioni religiose*, San Francesco. Documenti in Gerola, 1909, p. 17 «[...] Bartolomeo Montagna: il quale nel 1487 fu chiamato a decorare di opere sventuratamente perdute il palazzo comunale, e poco dopo eseguì, se non le pretese pale di S. Francesco- scomparse pur esse- certamente almeno il meraviglioso altare nella pieve di Cartigliano, degli insegnamenti dell'arte propria trovando a Bassano un fortunato seguace in Francesco da Ponte il vecchio». Si veda l'opinione di Mantese, 1980, p. 153 che fa risalire ai primi del Cinquecento la costruzione della cappella della Concezione o Immacolata Concezione; citato anche in Borenius, 1912, p. 86; cfr. anche Lionello Puppi, 1962, p. 155. Giuliana Ericani in *La chiesa di San Francesco, Il restauro*, s.d, pp. 9-25. Inoltre [Francesco Chiuppani], *Origini delle Chiese di Bassano*, c. 74 e Franco Signori, *Sulle origini...*, 2003, pp. 19-20; precisazioni sulla proprietà della cappella della Concezione si trovano in Petoello, *Con i Visconti...*, in *L'eredità culturale di Gina Fasoli*, 2008, p. 579.

Questo altare passò in seguito all'arte dei sartori che lo intitolò a Sant'Omobono, decidendo di ornarlo con una nuova opera commissionata al pittore Giambattista Lazzarini.⁹³

Purtroppo delle due opere non rimane traccia, se non nelle memorie di Zerbino, ma si deve credere che Montagna avesse consuetudine con la città di Bassano dato che un documento, conservato nel *Quaderno* delle spese dell'Archivio Comunale, riporta in data 9 marzo 1487 un pagamento al Maestro per alcuni non precisati affreschi nel Palazzo del Comune, anch'essi sfortunatamente andati perduti.⁹⁴

Oltre al dipinto perduto destinato anch'esso alla Cattedrale, originariamente ordinato in collaborazione con il Somaio, Bartolomeo Montagna si impegnava il 13 luglio del 1499 a dipingere per il cardinale Zeno, *in termino duorum annorum proxime futurorum*, una pala d'altare con la Vergine e quattro figure per lato, attenendosi per ulteriori particolari ad un disegno da lui stesso presentato.⁹⁵ Per il proprio lavoro Montagna avrebbe ricevuto la rispettabile somma di 180 ducati, distribuiti in pagamenti regolari sino al saldo finale, registratosi in data 23 dicembre 1504.⁹⁶ Come già indicato da Mantese, il soggetto dell'opera

⁹³ Si confronti Zerbino Lugo, *Origine...*, cc. 76; 85. Si vedano inoltre G.D.B., 1905, p. 5, e Giovanbatista Verci, 1775, p. 315. Nonché Franco Signori, 1987-1988, pp. 21-30; idem, 2003, pp. 20-21. Sulla chiesa di San Francesco a Bassano si veda inoltre F. Simonetto, in *La chiesa di San Francesco...*, 2003, pp. 45-99.

⁹⁴ «Adì 9 dicto [marzo 1487] per contadi a ser Matio de Cafeto e ser Alesandro Campesan per dar a mastro Bartolomeo Montagna depentor [...] lire 6 soldi 4». ACBas, *Comune di Bassano*, Libro Cassa dal 1457 al 1493, reg. 7.15. Si veda Antonio Magrini, 1863, p. 44; Lionello Puppi, 1962, p. 155. Riportato in *Appendice documentaria*.

⁹⁵ «Conventiones pingendi anconam.

1499. Indictione secunda die sabati tertio decimo mensi Iulii Vincentie in domo habitacionis infrascripti Domini Archidiaconi presentibus. (omissis)

Venerandus dominus Gratiadeus Bonafino Archidiaconus Vincentie et dominus Leonardus Anconitanus camerarius Reverendissimi in Christo patris et domini domini Baptiste Cardinalis Sancte Marie in porticu Episcopi Vincentie convenerunt cum Magistro Bartholomeo Montagna cive et habitatore Vincentie ibi presente et ipse Bartholomeo cum eis: Quod dictus Bartholomeus pingere et deaurare debeat anconam ipsius reverendissimi domini Cardinalis pro altari maiori ecclesie Cathedralis Vincencie et pingere in ea Beatam Virginem Mariam in medio et figuras quattuor pro quoque latere et alia facere prout in designo facto per ipsum Bartholomeum mihi consignato per ipsas partes, et quod figuras ipsas facere debeat de auro et colore azuro ultra maxime finissimo et aliis bonis coloribus et deaurare de auro optimo et bene posito prout videbitur ipsi domino Archidiacono. Item quod huiusmodi facere debeat in termino duorum annorum proxime futurorum quod si non fecerit possit ipse Rev.^{mus}

Dominus Cardinalis illam fieri facere sumptibus et expensis dicti Bartholomei. Pro mercede autem sua dictus Bartholomeus lucrari et habere debeat ducatos centumoctuaginta de quibus ipse dominus Archidiaconus solvere promisit eidem Bartholomeo ducatos centumquindecim et residuum dominus Benedictus (Bonafinus in Magrini) de Parlatoribus canonicus Vincentie sibi presens dare et solvere promisit eidem Bartolomeo etc.»

Si veda ASVi, *Notarile*, Bortolo Aviano, 13 luglio 1499. Confronta Antonio Magrini, 1863, pp. 47-48; e Giangiorgio Zorzi, 1916, doc. XXXVIII.

⁹⁶ «Pro mercede autem sua dictus Bartholomeus lucrari et habere debeat ducatos centumoctuaginta de quibus ipse dominus Archidiaconus solvere promisit eidem Bartholomeo ducatos centumquindecim et residuum dominus Benedictus [Bonafinus in Antonio Magrini] de Parlatoribus canonicus Vincentie sibi presens dare et solvere promisit eidem Bartolomeo etc.». Si veda documento completo in *Appendice*. ASVi, *Notarile*, Bortolo Aviano, alla data 13 luglio 1499.

«18 marzo 1499. A mess. L'archidiacono per aver pagà i fachini che port l'intaio dela pal dala botega de l'intaiaior ala barca [...]

29 novembre per andare a venezia per far condur el tolao dela pala dell'altar grandò [...]

non doveva essere molto distante da quello di un'altra pala, in bronzo dorato, richiesta con dovizia di particolari dal vescovo Zeno nel proprio testamento datato 27 aprile 1501, che avrebbe dovuto trovare sistemazione sul rinnovato altare maggiore della Cattedrale, una volta compiuti i lavori di ricostruzione della cappella maggiore. La richiesta testamentaria dello Zeno non fu mai esaudita, mentre l'opera di Montagna fu portata a compimento anche se, in seguito alla costruzione dell'altare Dall'Acqua, essa venne disgraziatamente spostata prima in sacrestia ed in un secondo momento sopra la porta maggiore della chiesa, andando infine irrimediabilmente perduta intorno al 1848.⁹⁷

Ad un'altra opera licenziata dal pittore vicentino per la Cattedrale di Vicenza, la prima in realtà in ordine cronologico, toccò la medesima sorte. Ordinata da Giampietro de Proti (figg. 217-218; cat. 42), la decorazione ad affresco della quinta cappella a destra fu distrutta infatti dai bombardamenti bellici del 1944. Vi erano raffigurati, stando alle

17 dicembre Per andare a venezia per l'ordine che avea con i barcaroli de Francesco Cingano per cargar dita palla et quando la fo per cargarla per niuna via la potè [...]

23 gennaio 1500, Ave Zuan Cingano per condur el telao dela pala de l'altar grande de Vicenza [...] Spese Zorzi per andar la terza volta a Veniezia per far cargar dita palla in la barca de Zuan Cingano [...]e per fachini portò dita pala in barca a Veniezia [...]eta ai fachini dicargò quela e portola in domo [...]

4 febrer 1500. Ave. M° Donà e Zuan Batista de M° Zuan Piero dale Lanze per [...]fare l'armadura da depenzer la pala de l'altar grande [...]

2 september 1500. Ave un murar per conzar l'armadura al Montagna per lavorar la palla [...]

16 dicembre 1503. Bortolomaio Montagna e suo fiol ave da mi benedeto in 4 partie comenza la prim adì 7 dicembre 1501 per fino adì 18 marzo 1503 [...]

10 luio 1504. Date a Paulo fiuol de se Bortolamio Montagna, per parte didanari lui resta aver dela fatura dela palla [...]

23 dicembar 1504. Date a ser Bortolamio Montagna depentor per resto de ducati 180 per la depentura [...]

Si veda Giovanni Mantese, 1964², pp. 239-240. Il figlio Paolo, che probabilmente collaborava all'impresa paterna, era incaricato nel 1503 di decorare «la portela dove è messo lo legno de la Santissima Crose», cioè la reliquia della croce che il vescovo Pietro Dandolo aveva donato alla Chiesa Cattedrale e che si trovava nella cappella di San Giovanni Evangelista. Nel libro cassa 1503 Mantese (1964, III/2, p. 914) infatti recuperava: «Ave Paulo fiuol de m° Bortolomio Montagna per aver depento la portela dove è messo lo legno de la Santissima Crose in la capella del Corpo di Cristo, ducati 1 e in tutto l. 42 s. 18 [...]». Il fatto è ricordato nella *Cronica che comenza*, [1976], p. 72: «1503 di 3 Marzo. El dì de s. Croxe Miser Pietro Dandolo Veschovo de Vic. dona alla chiezia del Domo un pezzo del legno della s. Croxe di messer Iesù Christo el qual era in un tabernaculo d'argento, et fo fatto una bella procession per Vic.»

⁹⁷ Li doveva avere modo di vederla Buffetti, 1779, p. 30, che per la «B. V. col Bambino sedente in maestoso trono e molti altri Santi dalle parti» indicava la data 1502. Ridolfi invece, 1648, p. 110, scorgeva oltre alle figure dei santi Pietro, Paolo, Leonzio e Carpofofo anche «due loro Beate Sorelle», portando ragionevolmente il numero dei santi a otto, così come indicato nel documento di commissione. Si veda inoltre Caterina Furlan, in *La Cattedrale di Vicenza*, a cura di Giuseppe Barbieri, 2002, pp. 57-59. A tal proposito si tenga a mente quanto indicato da Magrini, 1863, p. 48: «Il Montagna tenendo il patto, compiva il lavoro, qual'è descritto dal Boschini, coll'anno 1502; ma alla malaugurata sua fine concorreva la volontà dello stesso vescovo Cardinal Zeno, il quale colla delibera di rifabbricare il coro col suo testamento 1501, ordinò per l'altare del medesimo in bronzo le figure dei santi compatroni già dipinti anche dal Montagna. L'opera non ebbe effetto, ma la fabbrica diede principio al mutamento di sito del dipinto, il cui posto fu nel 1531 occupato dall'altare Aureliano ricco di marmi, finché più tardi uscì di chiesa e andò smarrito». Lionello Puppi, 1962, p. 160, ricordava anche una nota di Sajanello, 1760, p. 236, nella quale si faceva riferimento a «In majori Ecclesiae Sacello Tabulam ligneam repraesentantem *Beatam mariam V.*, & *S. Jo. Baptistam*, ac *S. Hieronymum* a sinistris, *S. Mariam Magdalenam* Titularem, & alteram *Mariam* a dextris pinxerat initio saeculi sextidecimi Bartholomeus Montagna pictor sua aetate non obscuri nominis» poi rimossa a distanza di un secolo e «nunc valde detrita in vestibulo Sacraeii conspicitur». Giovanni Mantese, 1964, III/2, , pp. 927-929.

indicazioni di Magrini,⁹⁸ a destra la Madonna con Bambino e San Giuseppe, ai lati di un'urna tardogotica i santi Antonio Abate e Giacomo apostolo e sulla parete a fianco il ritratto di Giampietro Proti. Ordinato con testamento del 1412,⁹⁹ l'affresco della Cappella Proti si inseriva nella monografia di Puppi al 1500 circa, rivelando la pittura - ormai apprezzabile solo grazie a campagne fotografiche precedenti il conflitto mondiale - innegabili assonanze con la *Natività* di Orgiano del 1500 (fig. 219; cat. 46). Le ricerche di Luca Clerici¹⁰⁰ hanno fatto luce sulla vicenda, stabilendo per la decorazione della Cappella Proti la ferma datazione al biennio 1494-1496, testimoniata da puntuale documentazione d'archivio, che chiarisce con grande precisione le richieste della committenza. Dato inizio ai lavori per la cappella prima dell'autunno del 1495,¹⁰¹ quando al pittore erano indicate le istruzioni per la realizzazione degli affreschi, Montagna prestava opera dal febbraio 1496 a maggio dello stesso anno,

⁹⁸ Antonio Magrini, 1848, p. 116. Nel 1761 Francesco Barbarano annotava: «L'Altra Cappella contigua dedicata è a S. Giacomo il Maggiore, e a S. Antonio Abate, Fu fondata, e dotata da Zampiero Proto Cavalier, di che si vede tale memoria "Divis Jacobo Apostolo, Antonioque Abbati hoc sacellum Zampetrus Protus Eques splendidissimus sua impensa construi, dotari, ornarique iussit". Dall'altra parte si vede il suo sepolcro al naturale, sotto della quale sono intagliati questi versi "Militis armati lapis hic, civisque togati / Ossa tenent, quem etc"». Francesco Barbarano, 1761, p. 23. L'affresco era così citato da Boschini, p. 6 [De Boer, 2008, pp. 171-172]: «La capella di S. Giacomo è dipinta à fresco da Bartolomeo Montagna, da una parte il Bambino Giesù adorto dalla B.V. San Gioseffo, & altri; e dall'altra San Giacomo Apostolo, & un altro Santo, appresso il Ritratto di Pietro Protto». Si veda anche Giovanni Mantese, 1991, pp. 68- 69.

⁹⁹ Si veda Maria Simonetta Tisato, *Giampietro Proti...*, in *La carità a Vicenza...*, 2002, pp. 13-25. Nel proprio testamento del 27 marzo 1412 Giampietro lasciava 400 ducati d'oro per la costruzione della cappella dedicata a san Giacomo Maggiore e Antonio Abate, come testimonia anche l'iscrizione riportata da Castellini, 1885, pp. 27-28. «DIVIS IACOBO APOSTOLO ANTONIOQUE ABBATI/ HOC SACELLUM ZAMPETRVS PROTUS EQVES SPLENDIDISSIMVS SVA IMPENSA CONSTRVI DOTARI ORNARIQUE IVSSIT» Inoltre egli indicava di spostare gli altari commissionati dal padre Tomaso e dallo zio Pietro de Proti nella quinta cappella a destra. Questi altari erano dedicati a Sant'Antonio Abate e San Giacomo Maggiore, spiegando così la presenza dei due santi all'interno degli affreschi.

¹⁰⁰ Luca Clerici, 2001.

¹⁰¹ Si veda Clerici, 2001, pp. 159-160. Si citano 6 lire pagate in data 29 maggio 1482 «per calcina tolta dal domo per restituirla», 3lire 6 denari pagati il 28 gennaio 1486 a Francesco Darsiero Carpentiere «per piagni dadi per Bolzan per la capella de Vicenza». I lavori iniziavano nell'autunno del 1495:

«Maistro Simon contrascripto de' havere per un merchà de smaltare de grezo la capella quondam de messer Zampiero de i Proti, et aaczar el salexà, e removeve quelle laste, et aconzare quel grado de sopra che ascende alo altare, dagandoge nui el legname dele armadure e lui de' fare de soi chiodi, facto merchà cum li governatori delo hospedale adì 19 octobre 1495 in lire nove e soldi diexe: L 9 s 10 d- item, de' havere per haver facto [...], e per haver aconze' doe feriate dela capella de domo di 12 novembre, e per haver facto [...], e per aver conzo lo altare di 19 soprascripto: L 8 s 3 d 6 [...].»

I pagamenti proseguono per diverse prestazioni nei mesi di ottobre e novembre, procedendo con una seconda tranche in gennaio del 1496, con la commissione dei banchi per la cappella e delle impalcature per i lavori di affresatura al maestro carpentiere Evangelista:

«Maistro Evangelista contrascripto de' haver facto dui banchi longi 15 pie' l'uno in la capella de messer Zuanpiero de i Prothi [...], facti del mese de marzo 1496: L 40 s- d- item, per haver facto l'armadura ali depintori per la capella soprascripta del mese soprascripto e per haver facto el scabello de l'altare dela capella soprascripta L 42 s- d- [...].»

La seconda fase dei lavori, documentata con dovizia dai conti rinvenuti da Clerici, si concludeva alla fine di maggio del 1496, coincidendo con la conclusione del libro contabile 1494-1496. Si veda IPAB, *Ospedale dei Proti*, b. 32, reg. 17, cc. 71r-73r; 115r-119r cit. in Luca Clerici, 2001, p. 159 e sgg. Il documento è riportato in *Appendice*.

quando Giambattista Gualdo ¹⁰² registrò nella cassa delle uscite il saldo finale di «L 142 s 2 d 9». Al maestro era richiesto di affrescare *sotto el volto* della cappella i simboli dei quattro Evangelisti entro quattro tondi, e di fingere una decorazione con marmi o serpentino nella zona sopra all'arca, a sua volta decorata con *biacha* e oro sui *relevis de li intagi*. Sopra il *bancho* invece, dalla parte opposta all'arca, doveva trovare posto la figura della Vergine in adorazione del Bambino con San Giuseppe. Per lo sfondo erano richieste alcune costruzioni (*paesi*) e la venuta dei Magi, inoltre le figure di San Pietro da una parte e di San Giovanni Evangelista in adorazione dall'altra. Nella zona opposta, dove si trovava l'arca, si richiedevano un San Giacomo apostolo da una parte e Sant'Antonio Abate dall'altra. Il tutto per un compenso di 150 ducati, *uno sacco de formento e uno carro de vin*. A nessuna spesa si sarebbe badato inoltre per l'azzurro d'oltremare e l'oro richiesto per le preziose decorazioni.¹⁰³ Sfortunatamente nulla rimane degli affreschi, se non le immagini precedenti al conflitto, già pubblicate da Lionello Puppi e relative al solo *Presepio* della parete. Esiste inoltre un disegno inserito da Giovanni Da Schio nei propri *Memorabili* che ritrae Giampietro de Proti, probabilmente traendone l'effigie dagli affreschi di Bartolomeo Montagna, in seguito utilizzati anche da Alessandro Maganza come modello per il ritratto del nobiluomo nella propria opera.¹⁰⁴

A far luce sull'attività dell'ultimo decennio giunge inoltre un documento inedito, vergato da Bartolomeo da Sant'Angelo, fattore dell'Ospedale dei ss. Pietro e Paolo di Vicenza, che ricorda come nel 1494 egli avesse fatto «fare el confalon nuovo, tore li chandelieri doradi per la nostra fraia, fo depento per ser Bartholamio Montagna he

¹⁰² «per possere compire de pagare el Montagna per lo lavoro de la capella de quello resta havere del marchà facto, retenuti adì soprascripto, cumputà in questo ducati quattro, zoè: ducati dui per lo lavoro a lui azonto de più de quello era obligato nel primo mercato e ducati dui per pagare sabion, fachini e altre cose ghe ocorerà de di in di, di che ne tegnirò conto e per l'avanzare renderò alo hospedale». Giambattista Gualdo, compare del Montagna, doveva gestire il saldo al pittore autonomamente, giuste le parole di Clerici. I buoni rapporti tra i due sono altresì noti, Clerici ricordava nella cassa delle uscite per mano di Giambattista 6 lire date in giorno 5 maggio a «Philipo, fiolo de mio compare maistro Bartholomio Montagna», nonché un pagamento di lire 15 in data 2 marzo 1495 al quale presenziava il «mio compar Bartholomio Montagna». Mantese, 1964, III/2, , p. 810, n. 160, ricordava Bartolomeo testimone al testamento di Giambattista Gualdo il 18 agosto 1509. Il nobile doveva morire tra 1509 e 1510, poiché ritrovo un «*ZuanBaptista de Gualdo*» tra i cittadini morti elencati nelle *Cronache di Vicenza e Territorio* (BBVi, ms 3274). Si veda anche *Il Museo Tornieri illustrato*, 1902, pp. 40-41, già citato da Mantese, 1964, III/2, , p. 810, n. 159. Montagna era già comparso il 22 maggio 1490 in casa di Giovambattista Gualdo, intento alla compravendita di un terreno. (ASVi, *Notarile*, Gio Pietro Revese, b. 4801, c.1). L'altro governatore dell'ospedale, Bartolomeo Da Schio, era d'altra parte già stato il committente della pala per il Duomo a Gianfrancesco Somaio e Bartolomeo Montagna nel 1476, a testimonianza di una fitta rete di legami d'amicizia e fiducia intessuta dal pittore.

¹⁰³ Per il documento si veda Luca Clerici, 2001, pp. 162-163; si rimanda alla relativa scheda di catalogo ed al documento riportato in *Appendice*.

¹⁰⁴ Da Schio, *Memorabili*, post 1866, BBVi, ms 3395, c. 462v. Si veda De Boer, 2008, p. 188 e Caterina Furlan, in *La chiesa Cattedrale...*, 2002, p. 59.

indorado». Il fattore dunque, oltre ad aver acquistato candelieri dorati per la fraglia, aveva affidato l'esecuzione di un nuovo gonfalone per la confraternita a Bartolomeo Montagna.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Sono grata per la segnalazione al Dott. Francesco Bianchi, al quale spetta la scoperta del documento che si attende di apprezzare anche in contributo di prossima pubblicazione. Documento originale in BBVi, *Ospedale dei SS. Pietro e Paolo*, reg.1, c. 46v. Riportato in *Appendice*.

3. La maturità

3.1. Dentro al Cinquecento

Montagna si affacciava al XVI secolo con un'opera destinata alla chiesa parrocchiale di Sandrigo (VI). Firmata e datata dal pittore all'anno 1499 (?), essa si inserisce a buon diritto tra le opere del nuovo secolo, portando innanzi la corrente di ricerca per così dire veneta che si è visto primeggiare nei dipinti destinati alla provincia. La qualità non altissima e la presunta contemporaneità con il capolavoro braidense rendono meno semplice la collocazione di questo dipinto, inducendo studi recenti alla ricerca di un'anticipazione della data.¹ Nella *Madonna con Bambino e i ss. Giacomo e Filippo* (fig. 221; cat. 45) viene meno la struttura architettonica preferita negli anni Novanta, a favore di un'ambientazione paesistica di tipo "giovanile" che ricorda ancora, nello zoccolo roccioso su cui poggia il trono, il palcoscenico di pietra disegnato un decennio prima per la pala da Costozza (fig. 103; cat. 26). Nonostante tardi rimaneggiamenti, ipotizzabili nei volti e nella figura del Bambino, la pala di Glasgow conserva ancora caratteri montagneschi pienamente riconoscibili, specialmente nelle figure espanse degli apostoli. L'autografia riceve conferma a confronto con un secondo dipinto, anch'esso dalla datazione incerta ed ingiustamente relegata agli anni Ottanta del Quattrocento: la *Madonna con Bambino tra i ss. Antonio e Giovanni Evangelista* (fig. 222; cat. 48), conservata presso la chiesetta del castello di San Giovanni Ilarione, ma originariamente proveniente dall'altare di Sant'Antonio in San Lorenzo a Vicenza. L'opera è stata spesso legata dalla critica ad alcuni «pacta inter Bartolomeo [...] e Johannes de Magrade» citati da Giangiorgio Zorzi tra i documenti del notaio Francesco Sorio, in data 11 o 12 dicembre 1486, attualmente irreperibili.² Dagli studi di Giovanni Mantese si apprende inoltre qualche nuovo dato che, unito all'analisi stilistica del dipinto, chiarisce la difficoltà di legarne l'esecuzione ai citati *pacta* intercorsi, per motivo ancora ignoto, tra Bartolomeo Montagna e il nobiluomo Magrè. Giovanni Magrè infatti faceva testamento il 24 gennaio 1504³ chiedendo di essere sepolto in San Lorenzo a Vicenza in «monumento suo», cioè presso l'altare di Sant'Antonio di Padova da lui fatto costruire e ornare con la pala ora in San Giovanni Ilarione, come attestato da un'iscrizione riportata anche da Faccioli e tuttora presente all'interno della chiesa: «JOHANNES DE MAGRADE NICOLAI FILIUS DEO

¹ Gli studi di Elizabeth Carroll, 2011, hanno cercato di antedatere il dipinto all'anno di erezione della chiesa di Sandrigo, dedicata ai santi apostoli Filippo e Giacomo nel 1492. Si rimanda alla relativa scheda di catalogo.

² Si rimanda a *Regesto*.

³ ASVi, *Testamenti in bombacina*, alla data 24 gennaio 1504. Il testatore inoltre lasciava due ducati «ecclesie S. Benedicti de Magrade quando fiet una capella in dicta ecclesia S. Joseph. Item suprascripte ecclesie unum ducatum quando fiet una campana pro pulsando». Si veda Giovanni Mantese, 1974, IV/2, pp. 1146-1147.

OPTIMO MAXIMO AC DIVO ANTONIO PATAVO VIVENS POSUIT».⁴ Dagli studi di Giovanni Mantese in data 19 luglio 1474 si recupera inoltre il testamento del padre di Giovanni Magrè, Nicolò, il quale chiedeva che il proprio corpo fosse sepolto nella chiesa di Santa Corona, qualora egli si trovasse a Vicenza al momento della morte.⁵ È probabile infatti che il monumento in San Lorenzo non esistesse ancora al momento del testamento di Nicolò Magrè e che pertanto Giovanni facesse costruire a San Lorenzo un altare dedicato a s. Antonio di Padova, secondo quanto infatti riportava l'iscrizione citata da Faccioli. Si noti inoltre che Nicolò Magrè testando, aveva lasciato «libras quinque ecclesie S. Leoncii et Carpori in ornamento ipsius ecclesie», forse utilizzati per la commissione del giovanile dipinto di Bartolomeo Montagna ora conservato presso la National Gallery di Londra (fig. 43; cat. 17), la cui insidiosa iscrizione della cornice - «Dipinto 1481. Nel coro / della Chiesa di Magrè / vicino a Schio - Vicenza»- stabilisce realizzato per la chiesa di Magrè nel 1481.⁶ Un'opera, conservata presso il Museo di Castelvechio, chiarisce infine la difficoltà nel collocare alla metà degli anni Ottanta il dipinto ora a San Giovanni Ilarione. Proveniente da Schio, la *Madonna con il Bambino tra i santi Giuseppe e Rocco* (fig. 224), entrava nel Museo di

⁴ Nel 1737, in occasione del restauro del tempio di San Lorenzo riemergeva l'antico altare di Sant'Antonio, sino ad allora occultato dal nuovo altare fatto costruire da Bartolomeo di Pietro Faccioli. Magrini (*Memorie per una storia della chiesa di San Lorenzo*, BBVi, ms. Gonz. 25.10.59= 3308, fasc. 13, p. 28) sosteneva che la tavola di Bartolomeo fosse finita presso la chiesa di Orgiano, nel primo altare «a parte dell'epistola», il che fa pensare che esso vi fosse finito a deposito per qualche tempo perché lo stesso autore lo confermava in San Giovanni Ilarione nel 1863 (p.37). Per l'erigendo altare di Sant'Antonio, in sostituzione di quello Magrè, si veda ASVi, *San Lorenzo*, b. 862, n.13; b. 852, n. 41; b. 827, c. 97. Si veda anche Sartori, II/2, 1986, p. 2338. Si rimanda alla scheda di catalogo.

⁵ « [...]Ibique egr. vir ser Nicolaus q. Johannis Vincentii de Magrade civis vicentinus [...]corpus suum sepeliri iussit in cimiterio ecclesie S. Leoncii de Magrade si decesserit in villa et si decesserit Vincentie iussit sepeliri in cimiterio S. Corone». Si veda Giovanni Mantese, 1974, pp. 1146-1147; 1982, p. 288. Documento originale ASVi, *Notarile*, Domenico Magrè, alla data 19 luglio 1474. Si veda inoltre Giovanni Mantese, 1963. Ibidem, 1964, pp. 955 e 785. Si evince che la famiglia da Magrè era relativamente nuova a Vicenza, dove si stabiliva ottenendo la cittadinanza sul principio del XV secolo. I dati emergono da un documento datato aprile 1434 in cui i rappresentanti del comune di Magrè esigevano il pagamento di alcuni oneri relativi ai beni di «Nicolaus q. Iohannis de Magrade qui [...]se absentavit a dicta villa et venit habitatum Vincentie» Per il quale si veda Giovanni Mantese, 1963², p. 14. Pagliarini inoltre riportava la notizia secondo la quale: « [...] nella Chiesa di Santo Antonio di Padova vi è un'arca di pietra con le arme di Magrè, & con queste littere scolpite; *Sepolcro di Artisuio quondam Giovanni piscatore de Magrè*. Giovanni il vecchio Magrè hebbe due figliuoli, cioè Nicolò, & Giacomo, & Giacomo generò Battista, & Vincenzo; di Battista è nato Giacomo, & di Vincenzo sono nati Giovanni, & Bernardina, la quale fù moglie di Bernardino da Vello Dottore, & di Nicolò è nato Giovanni». Giovanni il vecchio secondo Pagliarini fu capostipite di una seconda famiglia Magrè, Figlio di Nicolò era anche il notaio Domenico Magrè. Si veda ASVi, *Notarile*, Domenico Magrè, relativo agli anni 1442-1480. Giovan Battista Pagliarini, 1663, p. 298. In proposito si veda Mantese, 1963, pp. 1-18. Ripubblicato in Mantese, 1982, pp. 269-285. Un Giovanni Magrè si ritrova come gastaldo eletto o in carica molte volte tra 1491 e 1502, come indicava anche Erika Crosara, 2007- 2008, p. 201: ASVi, *Corporazioni Religiose*, San Marcello, b. 27, 9 gennaio 1491; 2 febbraio 1492; 28 aprile 1493; 6 ottobre 1493; 10 gennaio, 5 aprile, 30 maggio 1496; 14 gennaio, 13 maggio 1498; 6 febbraio, 22 settembre 1499; 23 settembre 1500; 6 gennaio 1501; 6 gennaio 1502; 12 giugno 1502.

⁶ Recupero dalla ricerche di Mantese una *Madonna con Bambino* ad affresco tra le due porte della facciata nella chiesa parrocchiale di San Leonzio di Magrè. Le misure (125 x 80 cm) non combaciano con quelle dell'affresco inglese (84 x 58 cm), che a questo punto si deve immaginare rifinito. Si veda Mantese, 1963. Ripubblicato in Mantese, 1982, p. 275.

Castelvecchio nel 1881 con indicazione cronologica al 1515 circa.⁷ Riferito concordemente a Francesco Verla, si collocava dopo il soggiorno centroitaliano dell'artista, a metà tra la pala Pagello un tempo in San Bartolomeo (1508-1509) e l'ancona in San Francesco di Schio (1512). Il gruppo centrale sembrerebbe costituire un effettivo omaggio al pittore vicentino, come anche la figura di San Rocco, consigliando di limare la distanza cronologica tra i due dipinti. Considerato infatti che il dipinto per San Lorenzo, presentando a conferma della propria destinazione il santo titolare dell'altare ed il santo eponimo del committente, sembra essere vincolato dal testamento di Giovanni Magrè a qualche anno più tardi. È possibile che Francesco Verla si sia rifatto ad un'opera che doveva sembrare già antiquata a Cinquecento inoltrato, riferendosi ad un dipinto di un ventennio precedente. La pala un tempo in San Lorenzo tuttavia troverebbe difficile collocazione negli anni Novanta di Bartolomeo Montagna, consigliando di avanzare la datazione il più possibile vicino alla fine del secolo. I modi tenuti nel dipinto di San Giovanni Ilarione sono più larghi, le figure sono più espanse, sebbene i due santi conservino una certa solidità plastica. Il dato architettonico è tuttavia ancora presente e si declina in una curiosa decorazione di fondo, che più di qualcuno ha voluto riconnettere alle tarsie lignee di Pierantonio degli Abati, troppo lontane forse per costituire ancora un modello per il maturo Montagna. Più probabilmente il pittore avrà voluto accordare il proprio dipinto all'altare commissionato dal nobiluomo Magrè, costituito da due pilastri decorati con candelabre e girali lombardeschi e piedistalli ornati da bucrani. Motivi decorativi ornano inoltre la modanatura e la ghiera dell'arco, che incornicia infine un grande *pecten*. La somiglianza con le coeve realizzazioni della bottega di Tommaso e Bernardino sembra collocare l'altare nel momento di massimo fulgore di quegli ateliers.⁸ La *Sacra Conversazione* si colloca in una sorta di *hortus conclusus* dove trova posto il trono della Vergine, ornato da marmi mischi e decorazioni dorate e limitato da una parete a girali ed elementi geometrici davvero inusuale. La geometria è ancora attenta e situa le due figure di santi saldamente ai lati del trono, indagandone l'ingombro spaziale in maniera simile a quanto osservato nella pala per Cartigliano (fig. 214; cat. 43). A quest'opera richiamano infatti le fisionomie dei due astanti, nonché il panneggio ancora un po' rigido, benché pronto all'ammorbidimento di forme già osservato nell'opera ora a Glasgow. A questa si richiama proprio il San Giovanni, a tutta evidenza prototipo per il San Giacomo della pala un tempo a Sandrigo (fig. 221; cat. 45), la quale sembra aver dedotto dal precedente di San Giovanni Ilarione anche la posizione della Vergine ed il dolce dialogo tra madre e bambino. La

⁷ Si veda Chiara Rigoni, in *Museo di Castelvecchio...*, 2010, pp. 255-256. Per Verla, Enrico Maria Dal Pozzolo, 1995, pp. 127-156. Un primo contributo per il catalogo del pittore era fornito anche da Lionello Puppi, 1967². Si veda inoltre Enrico Maria Dal Pozzolo, 1995.

⁸ Si veda Filippo Trevisan, 2011, p. 108; Vedi sopra, n. 233. Si confronti anche Sebastiano Rumor, 1915, p. 303.

dolcezza in entrambi i dipinti, che già consigliava a Gilbert di avanzare addirittura al primo decennio la datazione, introduce seriamente la componente di bottega, tanto più rammentando la già citata assonanza tra gli angeli della lunetta di Cartigliano ed il volto del San Giovanni Evangelista, mutuato poi nel San Giacomo di Glasgow.⁹ Quasi peruginesco è infatti il *Volto della Madonna*, studiato in un disegno un tempo in collezione Rasini ed ora sfortunatamente perduto, non a caso anticamente attribuito a Pinturicchio (fig. 223; cat. D18). Le figure di Montagna hanno acquistato spessore psicologico, come dimostra il volto assorto di questa Vergine a gesso ed acquerello, o il piglio sicuro di Sant'Antonio, quasi un anticipo della potenza ritrattistica dei più tardi vescovi padovani. La maturità e le numerose committenze alle quali Montagna era chiamato a far fronte nel nuovo secolo obbligano a credere che egli si facesse affiancare, o in parte sostituire, dai fidati pittori di una bottega in probabile espansione. Si è già notato come dalla metà degli anni Novanta comparissero accanto a Montagna i figli Paolo e Filippo, ai quali si aggiungeva certo Benedetto. Non a caso certa somiglianza con l'operato del vicentino è stata rilevata anche nella *Madonna con il Bambino tra sei santi* del Courtauld Institute di Londra (inv. P. 1966, GP 277; fig. 225) attribuita a Giovanni Speranza anche da Lionello Puppi.¹⁰ La consuetudine del minore maestro vicentino con la bottega di Montagna è assai nota, egli compare infatti già negli anni Ottanta a fianco del pittore, così come l'abitudine da parte di Speranza di rifarsi a modelli del più anziano maestro.¹¹ Sulla stessa linea si inserisce un disegno conservato a Monaco e raffigurante *Assunzione della Vergine* (fig. 226; cat. D15), a torto considerato da alcuni preparatorio per la pala di identico soggetto che Giovanni Speranza era chiamato a dipingere nel 1500 circa per l'altare Priorato nella chiesa di San Bartolomeo (fig. 227). La data costituisce un *terminus ante quem* per il saggio grafico di Monaco, nel quale al più

⁹ Creighton Gilbert, 1967, p. 188.

¹⁰ Lionello Puppi, 1962, pp. 166-167. Il dipinto riportava un'iscrizione, «Op. Bartolomei / Motagna/ 1497», ritenuta autentica da Berenson (1919, pp. 168 e 177; 1958, p. 119) ma aversata da Borenius (1912, pp. 91-92) che ne aveva proposto l'attribuzione al minore vicentino. L'iscrizione si è rivelata in seguito un'aggiunta successiva, tanto che né Pallucchini (1961, p. 51) né Lionello Puppi considerarono autografo il dipinto. Recentemente, Nielsen, 1995, pp. 120-121.

¹¹ Per Giovanni Speranza si veda Lionello Puppi, 1963; 1967; 1973; Vittorio Sgarbi, 1983², pp. 66-68; Mauro Lucco, 1995, pp. 84-87; anche Davide Banzato, 1996. Più di una volta il pittore si era ispirato a composizioni del maestro, come la *Crocefissione* dipinta per Praglia, che divenne modello per l'affresco di identico soggetto licenziato da Giovanni Speranza sul finire del primo decennio del Cinquecento per il convento di San Rocco a Vicenza. Qualche elemento centroitaliano, forse trasmigrato al contatto con Francesco Verla e del quale sembra essersi già accorto Burekhardt (1892), emerge in opere come la *Madonna in trono tra i santi Giorgio, Agostino, Antonio abate e Sebastiano*, conservata nella chiesa di San Giorgio di Velo d'Astico (VI). Il pittore «Sperantia q. Battistae aurificis de Vajentibus habitatore Vincentie» era testimoniato a fianco del maestro Montagna, impegnato in una compravendita terriera il 9 dicembre 1488. Documento in ASVi, *Notarile*, Francesco Sorio, alla data. Qualcosa anche in Franco Barbieri, 1981, pp. 36-39. Sui supposti contatti tra l'ambiente degli Zaganelli e Bartolomeo Montagna si veda la scheda di Mauro Lucco alla *Vergine Immacolata con i due bambini e due donatori* del Museo Civico di Vicenza, 2003, pp. 256-259. Nata da un'osservazione di Gnudi (in *Mostra di Melozzo...*, 1938, p. 128) era ripresa da Andrea De Marchi, in *Da Biduino...*, 1990, pp. 106-107: «Verso il 1505 si immagina un viaggio a Vicenza di Francesco, testimoniato dalla Madonna delle rose»

convincente modellato montagnesco dei panneggi si accosta una seconda mano, forse responsabile dei volti e delle più deboli figure laterali.¹²

L'impegno per San Bartolomeo si andava concludendo anche per Montagna con la fine del Quattrocento, poiché il pittore era chiamato a consegnare per la chiesa di Borgo Pusterla la *Presentazione al tempio*, destinata all'altare Orefice (fig. 228; cat. 49). Come si è già accennato, la famiglia Orefice (il cognome fu in molti casi volgarizzato in Revese) derivava le proprie sostanze dall'attività artigianale che aveva permesso a Giampietro, il proprietario dell'altare, di acquistare sufficiente prestigio per entrare a far parte dell'ordine notarile. Testando il 3 agosto 1492 Giampietro chiedeva d'essere sepolto o nella chiesa di Santa Corona, dove si trovavano i corpi dei suoi avi, o nella chiesa di San Bartolomeo, dove gli eredi avrebbero dovuto costruire un monumento *lapideum*, atto a contenere le spoglie mortali del notaio.¹³ Optando per la seconda scelta, lo stesso Giampietro dotò l'anno seguente la propria cappella, morendo con buona probabilità sul finire del secolo. Immaginando, come gli studi di Bucci hanno chiarito ormai da un ventennio, che la commissione del dipinto spetti al più giovane figlio Girolamo, ritratto in basso a destra, sembra ragionevole scartare l'ipotesi critica che ritarda la gestazione dell'opera a Cinquecento inoltrato. Supponendo che il vecchio Giampietro sia scomparso alla metà degli anni Novanta, riuscirebbe alquanto difficile sopravanzare di molto il 1500, sapendo inoltre che la chiesa di San Bartolomeo riceveva definitivo ornamento entro i primi anni del XVI secolo.¹⁴ Come si è già avuto modo di notare, gli Orefice erano una famiglia che non apparteneva alla ristretta nobiltà feudale. Essi, come indicato anche da Bucci, scelsero la chiesa di San Bartolomeo per questioni di vicinanza e, probabilmente, per affermare la propria possibilità di scalata sociale. In tal senso lo studioso proponeva di identificare la scelta da parte degli Orefice di far decorare la propria cappella con «emblemi di gloria imperiale e vessilli di gesta belliche», cercando di sovrastare per ricchezza gli altari delle

¹² Si veda scheda di catalogo. Per l'*Assunzione della Vergine*, ora conservata presso i Musei Civici di Vicenza si faccia riferimento a quanto indicato da Maria Elisa Avagnina, 2003, pp. 187-190.

¹³ Si rimanda alla relativa scheda di catalogo, per comodità si riprende qui uno stralcio del documento originale (ASVi, *Testamenti in bombacina*, 3 agosto 1492): «Corpusque suum sepelliri iussit in ecclesia idest in claustro ecclesie Sancte Corone in eius sepultura seu monumento in quo sepulta sunt corpora parentum suorum, seu in ecclesia Sancti Bartholomei de burgo Pusterle dummodo per heredes ipsius testatoris construat unum monumentum lapideum in dicta ecclesia Sancti Bartholomei in quo deponi et sepelliri debeat corpus suum predictum».

¹⁴ A tal proposito si veda Bucci, 1993, p.45. Giampietro esercitava la professione di notaio dal 1455 (ASVi, *Collegio dei Notai*, anni 1463, 1493, registro pergameneo n. 51, c. 8r) e rogava l'ultimo atto nel 1497 (ASVi, *Notarile*, Giampietro Aurifici, b. 4801). Egli era probabilmente già morto nel 1505, quando il figlio *Hieronimus quondam Zampetri de Aurificibus*, che per eredità della carica aveva sostituito il padre nel 1496, compariva quale proprietario in borgo Pusterla (ASVi, *Estimo 1505*, c. 57v).

altre famiglie.¹⁵ Sebbene l'ipotesi si presenti suggestiva, sarà opportuno intanto inserire anche questa decorazione nel generale clima antiveneziano, puntando inoltre l'attenzione sul metodo nuovamente preferito da Montagna. Per inserire il proprio dipinto all'interno della cappella Orefice il pittore costruiva una struttura a tre nicchie inquadrata da pilastri e archi di marmo bianco le cui estremità laterali, spezzate nel dipinto, dovevano forse legarsi alla struttura reale della cappella Orefice, la quinta a sinistra, perpetrando quel gusto illusivo iniziato nella cappella Trento. La differenza sostanziale tra le due composizioni consisteva tuttavia nella negazione dello spazio: così aperto e illusivo nell'ancona dell'altar maggiore, esso era invece ristretto e forzato nel dipinto Orefice. Quasi a voler racchiudere in uno spazio limitato la scena principale, Montagna costringeva gli attori della *Presentazione* nell'innaturale posizione inginocchiata, mostrando di non aver abbandonato ancora la propensione architettonica del nono decennio. Convince infatti, nella ricerca di una datazione confacente, proprio la presenza preponderante dell'elemento architettonico e decorativo, nei rilievi dorati dell'arca (come quelli richiesti dal Protì), nei due scalini di marmo complicati dal gioco prospettico di pedane e riquadri, nel calibratissimo rimando cromatico tra i marmi e le vesti delle figure. Espansi ed al contempo plastici, i panneggi costruiscono non senza sproporzioni le posizioni chinate degli astanti, creando una parata cromatica di primo piano, segno dell'effettiva conoscenza da parte del pittore del nuovo linguaggio veneziano. Qualche buon confronto si ritrova con la *Sacra Famiglia* di Strasburgo (fig. 248; cat. 66), forse poco più tarda, analogamente costruita per campiture cromatiche, ma i cui panneggi conservano ancora intatta la propria plasticità. Anche i volti dalla resa un po' corsiva del bambino o dell'anziano Giuseppe inoltre, sembrano somigliare molto agli esempi Orefice. Il più efficace parallelo si riscontra tuttavia con la *Sacra Famiglia* dipinta per la chiesa parrocchiale di Orgiano, datata 1500, dove torna la medesima attenzione al dato cromatico (fig. 219; cat. 46).

Nel 1500 si incontrano infatti due opere firmate e datate dal pittore: la *Pietà* di Monte Berico (fig. 229; cat. 47) e la *Natività* per la chiesa parrocchiale di Orgiano, compositivamente differenti ma avvicinate dalla comune preferenza per l'ambientazione di paesaggio e per la stessa attenzione psicologica per la figura condotta, in parte, a scapito del

¹⁵ Giovan Battista Pagliarini, p. 311, segnala un solo membro illustre della famiglia Orefice, *Paolo fisico quondam Pietro*, alla data 1370. Nessun membro della famiglia compare nella *Historia* di Giacomo Marzari, (1604), né in Silvestro Castellini (1783-1822). Si tenga presente quanto indicato invece da Francesco Tomasini, BBVI, Gonz 26.8.7, 1698, c. 394: «È stata famiglia veramente nobile, ma [...] sono stati li soggetti che o con l'armi o con le lettere habbino accresciuto il splendore alla loro famiglia, né mai questa casa ha avuto quelle ricchezze e quel splendore che fiorirono nelle famiglie Porto, Conti, Thiene, Vlamarana et simili». Tuttavia una parente lontana di Giampietro, Eufrosina Aurifici era stata canonichessa regolare nel monastero di San Tommaso, morendo dopo aver lasciato testamento nel 1475. Secondo la leggenda il corpo di Eufrosina, dopo la morte, continuava ad essere irrorato dal sangue, emanando *fragrantia di suavissimo odore*. A tal proposito si confronti Giacomo Marzari, 1604, II, p. 145; Ascanio Ordei, 1857; Giovanni Mantese, 1964, III/2, , pp. 303-305; nonché Carlo Alberto Bucci, 1993, p. 55.

dato puramente stereometrico. L'attenzione, abbandonato il linguaggio volumetrico della fine del Quattrocento, doveva indirizzarsi nuovamente a Venezia, non solo a Giovanni Bellini. La costruzione prospettica cessava il proprio ruolo ordinatore e il dato architettonico diveniva spunto all'indagine della figura, colta nel paesaggio.¹⁶ Un'ipotesi di Giovanni Mantese identificava l'altare dell'Addolorata nella chiesa di Santa Maria di Monte Berico, dove ora si trova la maggiore *Pietà* di Montagna, con la cappella che Gregorio Saraceni dedicava per testamento a «quatuor doctoribus S. Matri Ecclesie». Egli ipotizzava che si fosse scelto solo in un secondo momento di realizzare quell'altare, che avrebbe tratto in seguito la propria denominazione dal soggetto del dipinto.¹⁷ Tuttavia non è priva di credito

¹⁶ Lionello Puppi, 1962, p. 57: «La fusione e la compenetrazione si mostravano possibili laddove l'artista avesse rinunciato a ogni presupposto di squadrata volumetria plastica».

¹⁷ Si veda Mantese, 1964, III/2, , pp. 977-978. ASVI, *Testamenti in bombacina*, 27 gennaio 1493: «Ibique nobilis Gregorius q. eximii artium et medicine doctrine d. magistri Hieronimi q. preclari viri d. Gregorii de Saracenis [...] Item legavit quod de suis bonis dentor ducati ducenti auri suprascripte ecclesie S. Marie ex quibus fiat et fieri debeat ac construi et edificari in dicta ecclesia una capella iuxta capellam Corporis Christi sub titulo et nomine quatuor doctorum S. Matris Ecclesie in qua capella ex ipsis pecuniis fiat una anchona pro altari ipsius capelle, fiat quoque in illa ex dictis denariis unum monumentum in quo componatur corpus ipsius testatoris et in ipsa ancona pingantur imago gloriosissime semper Virginis Marie in medio et a lateribus imagines quatuor doctorum et factis ipsis capella [...]». Contrario all'identificazione con la cappella di Gregorio Saraceni era anche Barbieri, 1965, pp. 8-9, n. 15. Sembra di capire che la cappella del Crocifisso, accanto alla quale il Saraceni chiedeva la costruzione della propria, fosse stata costruita a fianco dell'entrata principale della chiesa. Si veda Davide M. Montagna, in *Santa Maria di Monte Berico...*, 1963, p. 65. Il documento riportato dall'autore testimonierebbe che in data 30 novembre 1459 si era già messo mano alla cappella ed i lavori dovevano essere praticamente conclusi. «Gaspar dictus Testa quondam Girardi de Alemania [...]hedificare et construere fecerunt dictam capellam et totam quantitatem pecunie quam receperunt [...]expenderit [...]». Già in Disconzi, 1847, p. 125, n. a. Per la decorazione scultorea dell'altare si faccia riferimento anche a Franco Barbieri, 1965, pp. 6-11; 1984, pp. 56, 70, nonché nota n. 4 cap. II. Per quel che concerne i Servi di Maria, Giovanni Mantese, 1964, III/2, , pp. 367-378; Idem, *Ricerche sui Servi di Maria a Vicenza nel Quattrocento*, in *Santa Maria di Monte Berico*, 1963, pp. 153-180. I serviti si erano estesi alla città di Vicenza nel XIV secolo, probabilmente a seguito della dedizione da parte della città alla Serenissima. Una piccola comunità infatti si trovava nella chiesa di Santa Maria in Foro il 30 maggio 1413 (Sebastiano Rumor, 1901, p. 23). Il famoso priore Antonio da Bitetto, in carica dal 1435, introdusse l'osservanza nel monastero vicentino, qualifica che in seguito fece scegliere proprio questa congregazione per il nuovo Santuario di Monte Berico, prima ufficiato dai Brigittini. Sebastiano Rumor, 1911, p. 58; doc. VII, pp. 441, 444 e ssg. Con bolla dell'11 luglio 1435 il papa Eugenio IV confermava il possesso dei Servi, immessi nel monastero ufficialmente il 31 maggio dello stesso anno. Si nota in questa sede che la presenza di religiosi provenienti dai territori lombardi era assai alta durante i primi anni di permanenza dei serviti a Monte Berico, essa andò scemando negli anni Sessanta anche se un Girolamo Loda, detto Girolamo Bresciano, fu priore dell'ordine nel 1480 e ancora nel 1492. ASVI, *Testamenti*, alla data 1 luglio 1451: «In mon. de Monte B. presentibus Antonio de Bideto priore, fr. Pasquino de Brissia, fr. Benedicto de Brissia, fr. Filippo de Crema, fr. Apolinare de Crema, fr. Arsenio de Bergamo, fr. Eugenio de Liecho». Il fatto era già notato e ben sintetizzato da Giovanni Mantese, 1964, III/2, , pp. 376-377; ma si veda anche Alessio Maria Rossi, 1956, p. 808; Davide M. Montagna, *Conventi di Brescia, Vicenza...*, in *Santa Maria di Monte Berico*, 1963, pp. 113-151 e nello stesso volume Idem, *I capitoli generali dell'Osservanza...*, pp. 181-217, in part. pp. 192 e 194. Davide M. Montagna O.S.M., 2000, p. 266: «A Milano, sede di una provincia dell'Ordine assai estesa, specialmente sino alla ristrutturazione del 1488, l'Osservanza si inserì non prima del 1481 e lo fu per merito anche di due vicari generali bresciani: fra Girolamo Loda (1480-1481) e fra Giacomo Porziano (1481-1482) [...]». Inoltre *Chiese e conventi dell'Ordine dei Servi...*, a cura di Fra Ubaldo M. Forconi, 1980, pp. 621-622; Antonio M. Vicentini O.S.M., *I Servi di Maria nei documenti e codici veneziani*, parte II, vol. I, s.d., pp. 107-108. *Fonti storico-spirituali dei Servi di Maria*, II, 2002, pp. 281-282; Per la costruzione della chiesa Graziano M. Casarotto-Davide M. Montagna, *La costruzione di santa Maria...*, in *Santa Maria di Monte Berico...*, 1963, pp. 15-25. Sul complesso tardogotico di Monte Berico, Aristide Dani, *Il complesso tardogotico di Monte Berico (1428- 1467 c.)*, in *Onus istud...*1984, pp. 581-670; ripubblicato in Aristide Dani, «*Ekfrasis*» e storia sul Santuario di Monte Berico ed altri scritti di storia dell'arte, 2008.

la notizia fornita da Rumor, secondo la quale l'altare era stato donato il 13 giugno 1591 ai fratelli Montagnana «per li molti meriti di detti Signori». Forse infatti era stato proprio Alvise Lamberti da Montagnana, giusta l'opinione di Cevese, a realizzare l'altare ornato dalla maestosa valva di conchiglia mentre, con buona probabilità, la famiglia originariamente committente dell'opera doveva essere estinta. Inoltre, Alessandro da Montagnana, testando il giorno 13 ottobre 1608, confermava il patronato dell'altare da parte della famiglia, chiedendo d'esservi sepolto.¹⁸ Per quel che concerne l'iconografia del dipinto essa riprende in dimensioni più monumentali quanto già approntato per la piccola *Pietà* ad affresco (fig. 207; cat. 39), ora conservata presso la sacrestia del Santuario. Sicuramente il soggetto rispondeva alle stesse volontà dell'ordine servita, come già visto particolarmente legato al tema del *Vesperbild* che, a sua volta, ebbe particolare fortuna tra gli artisti veneti della fine del Quattrocento. Al Cristo in Pietà di posizione verticale, come insegna Korte, si sostituì la raffigurazione del momento in cui la Vergine lamenta la perdita del figlio, così come accade ad esempio nella *Pietà Donà dalle Rose* (fig. 337) di Giovanni Bellini.¹⁹ L'analisi del dipinto non può dimenticare il confronto con il poco precedente *Compianto* dell'allievo Buonconsiglio (fig. 153), il cui patetismo lascia il posto, nell'opera di Montagna, all'esternazione controllata del sentimento, bloccato nello sguardo straziato della Madre. Nell'ambientazione serotina e soffocante, la composizione è bilanciata, lontana dalle libertà prospettiche del Marescalco. Al centro il gruppo scultoreo di Madre e Figlio, le cui carni grigie, segnate dalla croce, sono il miglior segno d'espressionismo nordico della composizione. A sinistra San Giuseppe, la cui figura è già avvolta in un manto dalle falde pesanti e rigonfie, in linea con quanto preferito da Montagna agli inizi del nuovo secolo. I due dolenti, immobili, serrano il dolore nella gestualità frenata dal panneggio abbondante. Sullo sfondo il sepolcro, già affrontato in altre composizioni (*Noli me tangere*, *Cristo Risorto* del Louvre), diviene mezzo d'ordinamento prospettico, indirizzando la composizione verso le torri e le case di una città moderna all'orizzonte. La grande macchina architettonica della pala Squarzi ha lasciato ormai il posto ad una sintassi più semplice, d'immediata comprensione, dove le forme assumono pienezza e l'attenzione cromatica si fa più forte, mentre l'emotività rimane bloccata nell'accordo tra la figura umana ed il paesaggio. Qualche indicazione permane nei basamenti di roccia, ben lontani dai palcoscenici della giovinezza, partecipi anch'essi dell'ammorbidirsi delle forme in

¹⁸ Marco Boschini [Waldemar De Boer], 2008, pp. 281-282. Si veda inoltre Sebastiano Rumor, 1929, p. 193.

¹⁹ Si veda Mattia Vinco, in *Giovanni Bellini dall'icona...*, 2012, pp. 72-73. Andrea De Marchi, *Ibidem*, p. 19: «La diffusione macroscopica verso il 1400, irradiata dall'arco alpino orientale e dall'alto Adriatico, dei gruppi scultorei in *Steinguß* con la Vergine assisa che tiene in grembo il corpo morto di Cristo (*Vesperbilder* ovvero immagini del dolore) è un epifenomeno della generale tensione verso una più scoperta mozione degli affetti, che gioca sul contrasto tutto fisico e carnale, non più puramente concettuale, tra la bellezza virginale del volto giovanile di Maria e la crudezza del corpo straziato di Cristo».

favore di una composizione costruita per blocchi di colore. I generici riferimenti alla «nordicità di esasperazione drammatica» di Lionello Puppi sfuggono al confronto effettivo con esempi di Dürer o Schongauer, anche se non è certo impossibile che egli fosse venuto a contatto con qualche disegno dei due maestri tedeschi, e si dovrà forse piuttosto relegare alla scelta iconografica del dipinto, la cui datazione al 1500 costituisce il caposaldo dell'attività matura del vicentino.²⁰ È doveroso ammettere che l'opera incisoria del figlio Benedetto mostra talvolta più che palese il contatto con il mondo nordico. Il bulino del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (Bartsch, 1811, XIII, n. 1, p. 333) raffigurante *Il Sacrificio di Abramo* (fig. 230) è un buon esempio di quali potessero essere le suggestioni della bottega montagnese in quel momento, costituendosi come ponte tra la cultura figurativa del padre, alla cui *Pietà* richiamo le rocce squadrate sul primo piano, e quella nordica. Al modello dureriano, in quest'opera evocato dalla secchezza incisiva della linea, Benedetto renderà palesemente omaggio in molte delle successive incisioni (fig. 231), come il *San Girolamo nel paesaggio* (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe, Bartsch, 1811, XIII, n. 14, p. 340) o *L'orazione nell'orto degli Ulivi*. (Vicenza, Collezione privata, Bartsch, 1811, XIII, n. 4, p. 335)²¹

La mano di bottega, se non l'ingerenza dello stesso Benedetto, è altresì ravvisabile nella *Natività* dipinta da Bartolomeo Montagna per la chiesa parrocchiale di Orgiano (fig. 219; cat. 46), anch'essa recante la datazione 1500.²² Come già nell'opera per Monte Berico, si assiste al morbido ampliarsi dei panneggi, macchie di colore che costruiscono l'architettura del dipinto opponendosi al verde paesaggio di fondo e finendo quasi inglobate dalla natura un po' evocativa, certamente più limpida del tragico imbrunire di Monte Berico. Nessun documento, essendo andata perduta parte della relativa documentazione d'archivio, aiuta l'esegesi di un dipinto la cui altalenante qualità chiama in causa senza dubbio la mano del

²⁰ «L'opera raggiunge (anche se mediata dal Giambellino) una sua forza tragica, ma scopre anche in una generica *nordicità* di esasperazione drammatica, le già notate esperienze montagnesche, della cultura tedesca». Lionello Puppi, 1962, p. 58. Qualche ipotesi di contatto con l'arte nordica era già in Crowe-Cavalcaselle, 1912, p. 132; Borenius, 1912, p. 82 e Adolfo Venturi, 1915, p. 482. Non tardava ad avvedersene anche Puppi, 1962, pp. 56-57 che sintetizzava in un'allora esauriente nota le connessioni sino ad allora rilevate tra l'ambiente nordico e la cultura veneziana.

²¹ Dell'argomento si è occupata Federica Morello, 2004. Per Benedetto Montagna, Lionello Puppi, 1958. Si veda oltre alla n. 40.

²² Si segnala l'opinione di De Mori, 1932, p. 119: «Nella chiesa Parrocchiale, del 1740, è notevolissima la pala dell'Adorazione del Bambino di Bartolomeo Montagna, proveniente dall'antica chiesa, ch'era degli olivetani di Venezia». Grazioso Pieropan (1990, p. 144 e sgg.) informava infatti dell'esistenza di un'antica collegiata ad Orgiano sin dal 1263. Il parroco della chiesa godeva del titolo di Arciprete, così infatti appare citato l'11 aprile 1409 tale Don Biasino, impegnato nella ricognizione delle spoglie del Beato Silo. Nella visita pastorale di Pietro Barbo (29 agosto 1452) la chiesa è definita *ecclesia archipresbiteralis*, avendo sotto di sé una cappellania a Villa del Ferro, sei canonici e le due chiese campestri di San Feliciano e S. Pietro. La successiva visita pastorale di Nicolò Ridolfi (ASDVi, *Visitationum*, Nicolò Ridolfi, 1530, c. 329) ricordava la chiesa come «di nuova costruzione». Essa fu ricostruita nel 1740, dopo che dal 1560 il beneficio parrocchiale era passato ai Monaci Olivetani di S. Elena di Venezia. Che si insediarono ad Orgiano sino al 1769.

poco dotato Benedetto. Al minore Montagna richiamano certo le inserzioni di particolari architettonici, tratti con buona probabilità da qualche stampa, e la figura un po' irrisolta del Bambino.²³ La *Natività* cede al confronto con la coeva *Pietà* vicentina (fig. 229; cat. 47), portando il segno di un generale scadimento qualitativo di alcune opere mature dovuto, come spesso stigmatizzato dalla critica, all'affidamento da parte di Montagna delle commissioni di provincia a diversi aiuti, per poter ottemperare alle crescenti esigenze del primo decennio. Contemporaneamente il dipinto indica l'avvenuto contatto con nuovi linguaggi provenienti dalla Laguna, nella rinnovata attenzione al paesaggio, nella ricerca dell'equilibrio tra la figura umana e il dato di natura.²⁴

3.2. I primi anni del Cinquecento

Nel 1863 il padre Antonio Magrini, stilando un primordiale elenco delle pitture attribuite a Bartolomeo Montagna, ricordava nella "Pinacoteca Reale" di Berlino una *Madonna in trono con Bambino tra i santi Francesco, Omobono, Bernardino da Feltre e santa Caterina* (fig. 233; cat. 51), aggiungendo: «Nel fondo si legge: *MDII Bartolommeo Montagna*: era nella Chiesa di S. Marco a Lonigo».²⁵ Lo storico vicentino Francesco Barbarano²⁶ sosteneva che l'origine della chiesa di San Marco a Lonigo fosse talmente antica da essere «incognita» tuttavia, in anni non lontani dal lavoro del padre Magrini, Arturo Pomello²⁷ riportava notizia della richiesta da parte della comunità leonicense al senato veneziano l'8 maggio 1404, affinché fosse concesso di trasformare in chiesa la casa vescovile.²⁸ Si ha notizia inoltre della consacrazione del camposanto il 3 giugno 1512, in un recente articolo da

²³ A tal proposito si noti come nel San Girolamo degli Uffizi compaia la medesima torre sbrecciata dipinta da Bartolomeo Montagna nell'ancona per la chiesa parrocchiale di Cartigliano. Lo stesso particolare ricompare in più di un'incisione del figlio Benedetto.

²⁴ Lionello Puppi, 1962, p. 59: «La *Santa Famiglia* della parrocchiale di Orgiano, che continua a tenerci fermi al 1500, non si stacca da quel principio compositivo, benché lo sfondo s'allarghi e vi si noti una vita ricca di presenze umane, di cespugli e d'alberi sul fondo di monti intagliati nel cielo d'aurora; e benché il modulo umano sia stato abbassato e come chiuso dentro il contesto tenero del paesaggio».

²⁵ Antonio Magrini, 1863, p. 39. Egli non dava menzione della piccola *Santa Caterina*, confondendo inoltre Bernardino da Feltre con San Vincenzo. Si veda la relativa scheda di catalogo.

²⁶ Francesco Barbarano, 1762, VI, p. 47.

²⁷ Arturo Pomello, 1886, p. 68. Egli riportava il testo di un documento, in seguito perduto, tratto da una copia «confrontata e corretta con l'originale, che si legge nel codice diplom. Vicent. Manosc., vol. II: «Item quod quedam domus, que dicitur Episcopatus, posita in Cinta Terre Leonici, prope Plateam, que longo tempore possessa fuit a Communitate Terre Leonici, et que a quatos annis circa possessa este per Reverendum Patrem Dominum Episcopum Vicentinum, detur ipsi Comuni libere et expedite, et pro hoc quod fieri faciendo de ipsa domo unam venerabilem Ecclesiam in honorem et laudem et sub Vocabulo Beati Sancti Marci Evangeliste. – Responsio.- Super predictis fiat voluntas Domini Episcopi Vicentini, cui prefacta Dominatio ortando libenter scribet».

²⁸ Su questo punto si confronti Maccà, 1812-1816, I, p. 86. Egli notava come la chiesa di Lonigo avesse derivato il proprio nome dopo essere stata posta sotto il controllo della Dominante, forse a causa di un'iscrizione posta sopra la porta nella quale si potevano leggere le parole: «in contrada porte Sancti Marci». La chiesa, distrutta entro il 1672 da un'inondazione, era ricostruita ad un livello più alto rimanendo sotto il controllo dei Frati Minori sino al 1792, per poi passare il 5 marzo di quel medesimo anno al vescovo di Vicenza.

Elizabeth Carroll ritenuta la data più utile a stabilire con certezza la cronologia del dipinto di Bartolomeo Montagna.²⁹ L'articolo della studiosa puntava l'attenzione sulla piccola figura di Bernardino da Feltre, aggiunto in basso a destra dallo stesso Montagna in un secondo momento e, ad opinione di Carroll, introdotto in funzione antisemita, per una precisa scelta condotta dal committente leoniceno. Per quanto Bernardino costituisca certamente un nesso importante con la cultura avversa alla religione ebraica, a Vicenza come noto particolarmente sentita, la presenza più curiosa tra gli astanti è piuttosto quella di Omobono. È molto probabile che l'aggiunta della figura di Bernardino in funzione antisemita, come ben argomentato da Carroll, si dovesse ad un'esigenza nata in un secondo momento. Ne risulterebbe spiegata la dimensione minore del santo, nonché la sua evidente sovrapposizione alla pittura precedente nella zona del basamento.³⁰ Nella chiesa a navata unica di San Marco trovavano posto tre altari, tutti eretti a spese delle confraternite esistenti a Lonigo e, stando alle parole di Ridolfi, l'altare della *Concettione* doveva ospitare il dipinto di Bartolomeo Montagna. Nella propria *Storia di Lonigo* Pomello dava notizia di un dipinto di Montagna, senza indicarne tuttavia la collocazione ricordata da Ridolfi. Dal lavoro dello studioso si apprende un'informazione di assoluto interesse: la presenza di un'iscrizione posta davanti

²⁹ Pomello, 1886, p. 67, in data 3 giugno 1512: «Reverendisissimus dominus Archiepiscopus locumtenens et vicarius generalis consecravit ecclesiam et cimiterium sancti Marci in castro leonici [...]».

³⁰ Si veda Elizabeth Carroll, 2004; 2006, pp. 160-169. Pier Cesare Ioly Zorattini, *Gli Ebrei durante la dominazione veneziana...in Storia di Vicenza: L'età della Repubblica Veneta (1404-1797)*, [Franco Barbieri-Paolo Preto], 1989 III/1, pp. 221-227. La presenza ebraica a Vicenza si registrava sin dal basso Medio Evo, confermandosi nei primi anni della dominazione veneziana in una ducale del doge Michele Steno (6 febbraio 1408) nella quale si stabiliva che anche per gli *Iudei Vincentie habitantes* l'obbligo al rispetto del calendario festivo cristiano, con conseguente chiusura degli esercizi e sospensione delle attività commerciali. Il clima antiebraico andò sviluppandosi a seguito della predicazione assai accesa dei Frati Minori, come noto i promotori dell'istituzione dei Monti di Pietà. Nel 1443 Bernardino da Siena era tornato a Vicenza, dando il via all'accesa ostilità ed alla cacciata degli ebrei dalla città. L'infamante accusa che avrebbe in seguito colpito il popolo giudaico, ingiustamente incolpato della morte del beato Simonino da Trento, del cui *processum* si occupò Pietro Bruto, luogotenente del cardinale Zeno dal 1478 ed autore della famosa orazione *Opus contra judeos* (Vicenza, 1489), inasprì gli animi già ostili dei vicentini, nonostante l'atteggiamento spesso prudente delle autorità. Secondo Ioly Zorattini l'ondata antiebraica si nutrì inoltre delle paure escatologiche di quegli anni, culminando nell'episodio assai terribile di Marostica, quando la comunità ebraica fu incolpata della tragica morte del piccolo Lorenzo Sossio da Valrovina. Il tragico episodio fu pretesto alla cacciata dalla capitale berica, ratificata dal doge Marco Barbarigo il 21 aprile del 1486 e ricordata anche dalla *Cronaca ab anno 1444...*, 1532, [Bartolomeo Baretaro, 1890], « adì 12 zugno fo cazà fora da Vicenza tuti li judei maschi et femine et che non li presti più ad uxura et fu facto il monte della pietà di S. Vincenzo». E dalla *Cronicha che comenza dell'anno 1400*, [Neri Pozza, in *Vicenza Illustrata*, 1976, p. 70]: «1486 12 zugno. In Vic. fa cazà fora de Vicenza, et vexentin tutti li zudei maschi, e femine perchè non li presta più a uxura, ne compre più pegni, ne presta sopra pegni, e subito fo fatto in Vicenza uno monte de pietà, zoè uno banco in la chiechia de S. Vincenzo, che si chiama el monte della pietà, che dà dinari sopra pegni a tutti». Come testimoniato anche dalle cronache si istituì a Vicenza il Monte di Pietà, con ratifica del doge in data 3 agosto 1486, il primo esempio nella terraferma veneta. Espulsa da Vicenza la comunità ebraica continuò la propria attività nel territorio vicentino, venendo tuttavia spesso osteggiata dai poteri locali, come accadde a Lonigo in anni decisamente più tardi (1544). Anche Alessandro Nievo aveva scritto nel 1474 i *Consilia contra judeos foenerantes*, a dimostrazione di quanto fosse sentita la necessità di porre un freno alla pratica dell'usura. Si veda inoltre Mariano Nardello, *Il prestito ad usura a Vicenza...*, in «Odeo Olimpico», XIII-XIV, 1977-1978, pp. 69-128. Paola Lanaro Sartori, *L'attività di prestito dei Monti di Pietà...*, 1983, pp. 161-177. Vittorino Meneghini, 1974, p. 383 e sgg. Più di recente su Bernardino da Feltre, Matteo Melchiorre, 2012.

all'altare eretto dal collegio dei notai leoniceni, ancora leggibile a fine Ottocento: «ALTARE HOC SARTORUM CONFRATERNITAS ANTIQUITUS CONDITUM AB IISDEM RESTAURATUM EST MARTIN DE BALDARIA MASSARO MDLXXXIII». L'altare era verosimilmente quello ornato dalla pala del Montagna, dove la presenza di Omobono, santo di origine cremonese, deve ragionevolmente risalire a ragioni di committenza.³¹ Il santo, patrono dei sarti, è generalmente raffigurato come un uomo di mezza età, con corta barba e borsellino, in questo caso ritratto in atto di fare la carità, ma spesso accompagnato anche dall'attributo iconografico delle forbici. Pur essendo un santo d'origine lombarda, Omobono non doveva essere sconosciuto in Veneto, comparando infatti già nel XIII secolo raffigurato nei mosaici di San Marco.³² Per quel che concerne lo stile non esiste sinora motivo valido per mettere in discussione la datazione al 1502 proposta dall'abate Magrini. La costruzione prospettica ha qui chiaramente abbandonato le macchine degli anni Novanta, a favore del primo piano occupato dalle due figure dei santi; una derivazione dall'architettura pavese ma proiettata verso le espansioni volumetriche del pieno Cinquecento. Montagna cominciava già ad inceppare lo spazio preciso di un decennio precedente, stipandolo nella sacra conversazione inquadrata da un esile architrave e da un minimale baldacchino di legno. Il ricco apparato architettonico della pala Squarzi (fig. 188; cat. 44), alla quale si accomuna la figura della Vergine, è messo da parte in favore di una nuova intonazione cromatica, giocata su tonalità vive infuse di luce. Tra il primo piano della composizione e lo sfondo, Montagna collocava figure quasi a sostituzione degli elementi architettonici sebbene esse, persa la solidità d'impianto del decennio precedente, sembrano rovesciarsi sul primo piano, venendo a trovarsi in troppo stipata posizione addosso al trono della Vergine. Il dipinto di Berlino dunque costituì un momento di trapasso al nuovo secolo, ancora giocato su logiche quattrocentesche, come i due santi avanzati sul primo piano, ma ormai proiettato alla costruzione per campiture di colore. Il lessico dell'opera è ormai quello cinquecentesco, benché qualche attenzione alla decorazione del trono tradisca il passato lombardo, come spesso accade ben testimoniato dai saggi grafici del maestro vicentino. Più di qualche particolare accomuna infatti il *Volto della Vergine* di Berlino ad un disegno conservato ad

³¹ Pomello, 1886, p. 70.

³² Per Omobono si veda *Omobono: la figura del santo...*, a cura di Pietro Bonometti, 1999. A Vicenza la fraglia dei sarti registra il proprio più antico statuto nel 1503, redatto in realtà in sostituzione di uno precedente e più antico, ed Omobono ne era il protettore. Una storia della vita del Santo compariva nel medesimo codice. Si veda Franco Brunello in *Vicenza Illustrata*, 1976, pp. 97-98. Sant'Omobono, patrono dei sarti, fu canonizzato nel 1199 a due soli giorni dalla morte. Il suo culto si espanse dalla città natale di Cremona grazie ai sarti di quel luogo, che a lui dedicarono la chiesa. Louis Réau (1958, III, pp. 654-655) sosteneva che la Carità di Sant'Omobono fosse una variante italiana della Carità di San Martino. Kaftal, *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, 1978, pp. 425-426. Più di recente Emanuela Zanesi, *Gli statuti della corporazione dei sarti ed il culto di sant'Omobono* in *Beatus vir et re...*, [Andrea Foglia], 1998, pp. 119-132.

Oxford (fig. 234; cat. D19), già ritenuto da Giovanni Agosti composizione di carattere formulare,³³ di repertorio, da conservarsi presso la bottega del maestro. Il foglio inglese sembrerebbe costituire un disegno concepito proprio in funzione di quest'opera, alla quale somiglia nell'inclinazione del volto, nello scollo rotondo, nello studio delle luci che investono il volto da destra, nello spartirsi delle ciocche sulla fronte, fino all'identica fossetta del mento. La sapienza tecnica permise al pittore un utilizzo ampio e morbido del gesso, che evoca cromatismi ormai di inizio secolo, più d'ambiente giorgionesco che belliniano.

Potrebbe giungere in soccorso della datazione anche il confronto con il *Cristo benedicente* della Galleria Sabauda di Torino (fig. 235; cat. 50), firmato dal pittore e datato 5 ottobre 1502 sul parapetto, dal chiaro richiamo antonellesco. Sebbene un diretto precedente si registri nel *Cristo benedicente* (figg. 236, 238) dipinto da Alvise Vivarini (1498), come giustamente osservato da Sergio Momesso, il dipinto torinese sembra portare il segno della nuova cultura belliniana.³⁴ Il *Battesimo di Cristo* (fig. 338) doveva essere giunto ormai nella cappella Garzadori in Santa Corona e Montagna dava prova di conoscerne la lezione, fraintendendone tuttavia le intenzioni. È un periodo in cui abbondano le opere datate del vicentino, a cominciare dalla *Madonna con Bambino* della Galleria Estense di Modena (fig. 239; cat. 56), conosciuta in due repliche, l'una presso il Rijksmuseum di Amsterdam (fig. 240; cat. 58) e la seconda un tempo nella collezione della Viscontessa di Noailles a Parigi (fig. 242; cat. 57). Accomunata al *Cristo* dal medesimo parapetto, essa ricorre alla stessa molle ricerca del dato sentimentale. Come gli studi di Puppi hanno chiarito, le versioni di Modena e Parigi recano la stessa iscrizione e la stessa data al 13 aprile 1503, dipinti l'uno su tavola e l'altro su tela, supporto alquanto insolito per dipinti di piccolo formato montagneschi.³⁵ Allo stesso momento risale forse la frammentaria *Madonna con Bambino* conservata nelle collezioni di Palazzo Thiene a Vicenza (fig. 241; cat. 52), già legata dalla critica storica ad una delle composizioni perdute tra Vicenza e Bassano, licenziate da Bartolomeo Montagna tra gli anni Novanta ed il nuovo secolo.³⁶ Tuttavia, la pienezza volumetrica della figura, dalle

³³ Giovanni Agosti, in *Disegni del Rinascimento...*, 2001, p. 166: «È maggiormente probabile però che, visto il ricorrere di una tipologia di volti di Madonne nella produzione di Montagna, questi due fogli abbiano un carattere formulare e non siano perciò da intendere come direttamente preparatori del capolavoro milanese [...]».

³⁴ Si veda *Catalogo*; Sergio Momesso, in *Rinascimento e passione...*, 2008, p. 516; Lionello Puppi, 1962, p. 60: «[...] il *Cristo*, che sembra dipinto sotto la suggestione del *Battesimo*, allora realizzato dal Giambellino nella Chiesa di S. Corona. Non conta che la lezione tonale e atmosferica sia stata fraintesa: la luce, suscita volumi netti, calibrati con una misura perfetta - uno sguardo e un gesto di grande maestà - e li sprofonda con magica lentezza nel buio».

³⁵ L. Righi, 1983, in part. pp. 180, 183, 194-95; P. Amato, 1999, pp. 48-50 (con bibliografia precedente). Lionello Puppi, 1973. Dal prototipo modenese Giovanni Speranza aveva realizzato una *Sacra Famiglia*, un tempo in collezione privata.

³⁶ Ad opinione di Lionello Puppi (1966, pp. 236-238) si trattava di uno degli esiti più alti di Montagna ai primi anni dell'ultimo decennio.

forme morbide ma delineate, ricorda piuttosto il *Cristo Giovinetto* della Galleria Borghese di Roma (fig. 243; cat. 60) che le ricerche di Margherita Azzi Visentini hanno ancorato, verificandone i rapporti con un esemplare assai simile ma datato a Berna, tra il 1502 del *Cristo* torinese ed il 1507 del dipinto un tempo Columbus (fig. 237; cat. 76).³⁷ Nella *Madonna con Bambino* gli incarnati hanno assunto la morbidezza tipica del primo Cinquecento, i panneggi si espandono a seguirne i volumi e lo sfondo si semplifica, per concedere il massimo risalto alla figura ed all'indagine psicologica. Nel tentativo di focalizzare l'attenzione sulla sola figura, il pittore abbassava in seguito i toni di fondo, come nel *Cristo Giovinetto* romano (fig. 243; cat. 60), tentando così di eludere la dialettica tra figura ed ambiente. Allo stesso ambito di ricerca si possono accorpare quattro dipinti destinati alla devozione privata, che declinano in maniera simile il tema della *Vergine con il Bambino* dimostrando tuttavia, pur nella consuetudine del motivo, la persistenza della ricerca di un proprio linguaggio volumetrico. Dei quattro esemplari il più antico si individua nella *Madonna con Bambino* un tempo a Woodyates Manor (fig. 250; cat. 71), la cui ubicazione è ora sconosciuta ma la cui autografia era garantita dalle parole di Tancred Borenius.³⁸ Essa probabilmente doveva essere assai simile alla *Madonna con Bambino* di Williamstown (fig. 247; cat. 69) anche nell'impostazione cromatica, pur presentando l'intimo dialogo tra la madre e il figlio all'interno di una stanza, dalla quale due finestre permettono la visione dell'arioso paesaggio. Le piccole opere riprendono gli esempi giovanili, costruendo sul primo piano il rapporto tra la madre ed il figlio in contrapposizione al paesaggio solo evocato, ma sembrano mitigare gli antonellismi in favore di una linea più fluida, della scelta cromatica diversa, giocata sull'inedita contrapposizione di rossi, azzurri e violetti come nella *Sacra Famiglia* del Musée des Beaux-Arts di Strasburgo (fig. 248; cat. 66). Il punto di riferimento per opere di devozione privata come questa doveva tornare Giovanni Bellini, dal quale il pittore seppe trarre nuova ispirazione. Come ha messo in luce Esther Moench il velo della Vergine si ispirava, infatti, a quello della *Madonna* un tempo Contini Bonacossi e la figura della Madre sembrerebbe avvicinarsi alla *Madonna con Bambino* della National Gallery di Londra (2901 attribuita a scuola di Giovanni Bellini). Ulteriore somiglianza era riconosciuta dalla studiosa con la *Presentazione al tempio* di Vicenza (fig. 228; cat. 49), specialmente nella figura di San

³⁷ Si veda *Scheda di catalogo*, Margherita Azzi Visentini, 1980, pp. 5-10.

³⁸ Tancred Borenius, 1912, p. 53: «The Virgin, in red tunic, dark blue mantle and violet kerchief, worships the Child, who sits to the right on a parapet in front of her. Two windows in the back-wall disclose views of landscape. Signed below on the parapet OPVS BARTHOLOMEI M». Compare in due riproduzioni presenti presso la Fototeca Berenson a Firenze dalle quali si apprendono alcuni passaggi di proprietà. Lionello Puppi suggeriva l'identificazione con il dipinto già in Collezione Cabianca, come ribadito sul verso della riproduzione (n. 107177), tuttavia escluso da Tancred Borenius (1912, p. 86).

Giuseppe, mentre l'idea più originale si ritrova nella scelta del tre quarti della Madonna, posa che più opportunamente si confarebbe ad una adorazione.³⁹ Gli altri due esempi, conservati a Praga e Williamstown sono forse composizioni un po' più tarde. La *Madonna con Bambino* di Praga (fig. 246; cat. 72) si richiama con forza ad esempi della giovinezza come la *Madonna con Bambino* Worcester (fig. 49; cat. 19) o quella dubbia di San Rocco (fig. 19; cat. 5), dalle quali sembra dedurre morbida dolcezza di incarnati e viso, ma dalle quali si allontana per una maggiore consapevolezza volumetrica. Rimaneggiamenti tardi e cadute irreparabili nel manto rendono l'esempio di Praga meno leggibile rispetto a quanto permesso dalla riproduzione a disposizione di Lionello Puppi nel 1962. Rispetto a quella, l'attuale dipinto, privo delle aureole sul capo di Madre e Figlio, appare spogliato del piccolo paese sulla cima della collina ed appiattito nei manti. Per quanto compromesso il dipintino mostra la propria genesi in un momento maturo del pittore, ben confrontabile con l'esigenza volumetrica ricercata nella *Sacra Famiglia* di Strasburgo (fig. 248; cat. 66). Dalla *Madonna con Bambino* Williamstown, infine, Giovanni Antonio da Brescia ebbe modo di trarre qualche spunto, probabilmente derivando l'idea da una composizione di Benedetto Montagna (fig. 249), osservata durante una sua probabile permanenza vicentina (c. 1506). Dalle incisioni si apprende che originariamente l'opera era priva del panno che, nella riproduzione fornita da Lionello Puppi, copriva ancora il ventre del bambino.⁴⁰ Invenzione coeva alla *Madonna con Bambino* Woodyates (fig. 250; cat. 71), ne condivide impostazione e ricerca di solidità nella figura del bambino. Il panneggiare è divenuto rigonfio e tuttavia la linea non è ancora morbida come nelle prove più tarde, conservando ancora la plasticità degli esempi di fine secolo. L'intonazione cromatica è nuova nell'accordarsi sul verde tenue del manto che lega Vergine e Figlio il quale, saldo nella propria posizione, getta lo sguardo all'esterno del dipinto.

³⁹ Esther Moench, 1993, p. 54.

⁴⁰ Come informa Federica Morello, 2004, p. 56, il soggetto appartiene al più giovane dei Montagna, non a Giovanni Antonio il cui monogramma appariva soltanto nel quarto stato della lastra. Presente nella bottega di Benedetto nel 1506-1507, Giovanni Antonio dovette entrare in possesso della lastra apponendovi il proprio monogramma, cancellando alcune ombre nel volto della Vergine e inserendo una doppia cornice di contorno. Tra il primo ed il secondo stato importanti modifiche furono attuate dallo stesso Benedetto, che passò da una composizione piuttosto simile al dipinto paterno (Bartsch, [Zucker], 1984, XXV, 013 S1, pp. 398-399) ad un esemplare semplificato, cambiando la posizione del Bambino e sostituendo al libro nelle sue mani l'uccellino. Nel terzo stato compariva sul parapetto il monogramma AR. (Bartsch, [Zucker], 1984, XXV, 013 S2, pp. 400-401; S3; S4). Arthur M. Hind, 1978, V, II, pp. 179-180.

3.3. Tra Padova e Verona (1504-1506)

Nei primi anni del nuovo secolo le crescenti richieste di una committenza sempre più importante avrebbero condotto il maturo pittore a lavorare fuori dalla provincia vicentina. Chiamato prima a Verona ed in seguito a Padova, egli avrà modo di intrecciare la conoscenza delle più influenti personalità artistiche del primo lustro del Cinquecento, venendo più o meno direttamente in contatto con alcuni degli artefici della svolta moderna, e contemporaneamente ristabilendo un legame con la formazione pittorica giovanile. Tra i primi dipinti appartenenti a questa fase, rimane ancora privo di una datazione precisa il polittico per la chiesa veronese dei Santi Nazaro e Celso, verosimilmente realizzato poco prima dell'impegno assunto con la Compagnia di San Biagio per la cappella omonima nella medesima chiesa (1504-1506). Dalle meticolose indagini condotte da Gianni Peretti e Sergio Marinelli si evince l'esiguità dei documenti che leghino l'attività del pittore ai Benedettini Neri di Verona, ordine con il quale Montagna era già stato in contatto a Praglia.⁴¹ Nel 1771 il complesso di San Nazaro fu acquistato dalle monache benedettine di San Daniele, le quali trasformarono la zona del presbiterio secondo le esigenze imposte dalla clausura. La tavola centrale andò pertanto persa in tale momento, quando fu aperta una finestra al centro del polittico, un tempo collocato sull'altare maggiore.⁴² Inizialmente legato al 1493, anno in cui si riteneva che Montagna avesse affrescato la cappella prima del recupero documentario di Biadego, il polittico (fig. 254; cat. 62) è cronologicamente assai discusso e spesso indicato come opera contemporanea all'impegno assunto per gli affreschi della cappella in San Nazaro e Celso. La struttura prospettica, anche se le dolcezze sono piuttosto proiettate al nuovo secolo, sembra tuttavia ancora legata alle esperienze degli anni Novanta, consigliando di anticipare di qualche anno la realizzazione del polittico, dato proprio il contemporaneo impegno per la cappella. La profusione di oro e l'attenzione decorativa debbono interpretarsi come elementi tipici del periodo veronese, segnato dall'attento recupero antiquario che Falconetto andava delineando, non senza qualche incertezza, nella stessa cappella di San Biagio.

La destinazione veronese implicò per Montagna un'attenzione rinnovata alla figura di Mantegna, nonché un'eco del più intenso momento architettonico degli anni Novanta (fig. 256). La costruzione prospettica del polittico è precisa, l'attenzione all'equilibrio cromatico è simile a quella dispiegata nell'ancona di Brera (fig. 188; cat. 44), la figura del Battista (fig. 257) si configura come diretta evoluzione dalla pala pavese (fig. 152; cat. 33).⁴³ Tuttavia, a

⁴¹ Gianni Peretti in *Il restauro della cappella di San Biagio...*, 2001, pp. 102-104.

⁴² Ne parla anche Federico Dal Forno, 1982, pp. 25-26, 67.

⁴³ Gianni Peretti, 2001, p. 104 «[...]» si dovrà notare come l'impaginazione architettonica, per quanto è possibile estrapolare dai pannelli laterali, sembri una dilatazione enfatica di quella imbastita nella pala pavese, e come

distanza di dieci anni ed in territorio veronese, il pittore non poteva esimersi dal confronto con la mantegnesca pala di San Zeno (fig. 255), rintuzzato dalla ricerca del decennio precedente. Del lessico antiquario del grande padovano restano i festoni di frutta, qui ridotti a sintetici elementi, e l'amore per i marmi e le rocce, che si rispecchia nelle durezze anatomiche di alcuni volti. Nelle due figure del maggiore pannello di sinistra si intravede il confronto con la più vicina pala Trivulzio (fig. 256), licenziata da Andrea Mantegna nel 1497 per l'altare maggiore della chiesa olivetana di Santa Maria in Organo a Verona. Sebbene la macchina prospettica di Montagna si discosti alquanto dalla struttura scorciata ricercata da Mantegna, le figure dei due santi sembrano serbare qualche ricordo dei modelli di Andrea, nell'intonazione cromatica delle vesti e nell'austerità della figura di Biagio. Il privilegiato termine di confronto andrà ricercato proprio nella dirompente invenzione di San Zeno (fig. 255), del cui fascino Montagna non poteva non risentire, inventando su quel modello una struttura architettonica attenta, ma anacronistica. Il carattere di assoluta novità della pala di San Zeno era stata la negazione del raccordo tra l'architettura dipinta nella pala e l'architettura reale della cornice. Lo «stacco strategico» attuato dal pittore, secondo le parole di De Marchi, mostrava il limite tra realtà illusiva e finzione tramite l'inserzione dei quattro festoni, dipinti tra le colonne della cornice ed i pilastri dipinti. Nell'interpretazione e successiva riproposizione dello schema di San Zeno l'espedito di Mantegna venne semplificato, passando alla pittura successiva la sola relazione illusiva impostata tra cornice e dipinto.⁴⁴ Jacopo da Montagnana e Francesco Benaglio furono tra i primi pittori portavoce di una simile normalizzazione che tuttavia Montagna, per quanto è dato conoscere vista l'incompletezza del polittico, non deve aver subito completamente. Con l'occhio rivolto al capolavoro di Mantegna il Cincani dava vita ad un'opera di grande modernità che, seppur animata da uno spirito geometricamente rigoroso, seppe far tesoro delle esperienze lombarde così come dell'insegnamento del padovano, restituendole in modo personale nella padronanza dello spazio dell'ancona veronese, costruito tramite lo scorcio delle architravi, del soffitto a cassettoni e del pavimento. Rinnovato è l'utilizzo della luce che unifica lo spazio dei pannelli, nonché l'espedito teatrale delle cortine dalle quali emergono i santi nelle tavole superiori.⁴⁵ Una scelta compositiva per certi versi tradizionale va forse imputata anche

anche la figura del Battista sia impostata in modo simile nei due dipinti». Si veda anche Chiara Rigoni, in *Museo di Castelvecchio*, 2010, pp. 252-254.

⁴⁴ L'opinione di Sergio Marinelli, *Verona*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, II, a cura di Mauro Lucco, 1990, pp. 628-629: «Non pare tuttavia giustificato affermare, come si è fatto, che essa vi restò totalmente incompresa, se anzi ne mutò radicalmente il percorso della storia figurativa».

⁴⁵ Per l'analisi della pala di San Zeno e del suo rapporto con la successiva cultura pittorica veronese un rimando è al catalogo della mostra *Mantegna e le arti a Verona*, 2006. In particolare si veda il saggio di Alberta De Nicolò Salmazo, *Alla fine della formazione padovana di Andrea Mantegna: la pala di Gregorio Correr per l'altare maggiore di San Zeno a Verona*, pp. 37-45; di Gian Maria Varanini, *Verona, San Zeno e Gregorio Correr...*, pp. 47-51; Matteo

alla volontà conservatrice della committenza benedettina, per la quale Mantegna aveva appunto dipinto la pala di San Zeno cinquant'anni prima. In tal senso si deve immaginare che anche la cornice giocasse un ruolo fondamentale nella comprensione del dipinto di Montagna che, già inficiato dalla perdita dello scomparto centrale, poteva prevedere anche una predella sul modello zenoniano o simile alla pala belliniana di San Zanipolo.⁴⁶ Una certa discrepanza è riscontrabile tra i pannelli inferiore e superiore sinistro, ora conservato presso il Museo di Castelvecchio, ed i restanti. Una forte attenzione alla psicologia delle figure si esprime nei pannelli di sinistra attraverso la resa attenta del particolare, ben visibile nei brani strepitosi del piviale di Biagio - dove compare con chiarezza un pentimento - e di Benedetto. Un confronto interessante si istituisce tra il volto di San Nazaro ed il superbo disegno raffigurante *Cristo Salvatore* conservato a Windsor (fig. 297; cat. D21), o tra il *Cristo* di Torino già in Collezione Gualino (fig. 235; cat. 50) ed il San Giovanni Battista ritratto nel polittico veronese (fig. 257). Un buon termine di paragone, che aiuti a circostanziare ai primi anni del Cinquecento il polittico veronese, è inoltre la somiglianza tra la santa ritratta nel pannello superiore destro ed il volto della Vergine nella pala ora conservata presso il Bode Museum di Berlino (1502; fig. 233; cat. 51), dove si scorgono tratti fisionomici affini, nella scelta dei volumi addolciti e persino nella medesima fossetta al centro del mento. Il panneggiare era dunque divenuto più largo e morbido rispetto alle prove degli anni Novanta e le cromie più calde. Nei pannelli del registro superiore la luce, intesa come mezzo di ricerca psicologica delle figure, proiettava Bartolomeo Montagna verso le conquiste veneziane del nuovo secolo; solo in parte adombrate dallo smaccato omaggio belliniano della cimasa che già aveva suscitato l'ammirazione di Cavalcaselle.⁴⁷ Fu proprio lo studioso a proporre per le figure di destra l'accostamento con Carpaccio, intuendo la complessa reazione che i «magnifici quadri pieni di forza e di vigore» dovettero suscitare a Verona, costituendosi come contatto effettivo con l'arte di discendenza veneziana.⁴⁸ Come noto, nel tentativo di ricostruire il polittico veronese, Michel Laclotte provò ad identificare il perduto pannello

Ceriana, *L'architettura della pala di San Zeno*, pp. 53-61. Si veda inoltre la scheda relativa alla *pala di San Bernardino* di Francesco Benaglio compilata nel medesimo volume da Francesca Rossi (pp. 257- 259). Il punto della questione è stato affrontato da Andrea De Marchi, 2012, pp. 167-175.

⁴⁶ All'importanza della predella mantegnesca fa cenno anche De Marchi, 2012, p. 170. Sull'argomento anche Chiara Rigoni, in *Mantegna e le Arti a Verona 1450-1500*, 2006, pp. 392-398.

⁴⁷ È noto come un tempo si ritenesse lo stesso Montagna autore della Cimasa Pesaro. Si veda Lionello Puppi, 1962, p. 31; Anchise Tempestini, *Giovanni Bellini*, 1997, pp. 96-101, 201. Inoltre Catherine Johnston, 2002, p. 122. L'opinione si deduce dai taccuini di Cavalcaselle, riprodotti in Sergio Marinelli, 2001, p. 51 e sgg, in part. p. 52. Accanto alla testa del Cristo egli annotava «Morto che respira». Si veda anche Paola Marini, *Giovanni Battista Cavalcaselle e Verona*, in *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, 1998, pp. 165-173. Cavalcaselle, che intervenne nel 1882 sugli affreschi di Francesco Morone nella cappella della Compagnia di San Biagio, aveva già realizzato degli schizzi della cappella nel 1866. Si veda anche Licisco Magagnato, *G. B. Cavalcaselle a Verona*, catalogo della mostra, Verona, 1973, pp. 29-44.

⁴⁸ Sergio Marinelli, *Il primo Cinquecento a Verona*, in *La Pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, I, 1996, p. 359 e sgg.

centrale con la figura frammentaria di *Vergine con angeli musicanti* conservata a Lione (fig. 264; cat. 59). Per quanto affascinante, la proposta di Laclotte si esclude oggi per l'evidente incongruenza del frammento con i cinque pannelli di Verona, dai quali l'opera francese si discosta per la differente impostazione dello sfondo, non aperto sull'azzurro paesaggio che si intuisce negli scomparti veronesi, ma chiuso da un'abside a tessere mosaicate. L'elaborata struttura del trono su cui siede la Vergine, decorato da cornucopie, rosette, girali e da una colomba, al quale fa riscontro lo scandirsi di pilastri e modanature del fondo, consiglia di avvicinarne l'esecuzione ad un periodo leggermente precedente. L'espressione dolce dei volti, nonché qualche cedimento nell'esecuzione dei tre angeli, ricorda la pala per San Giovanni Ilarione, per la medesima attenzione ancora posta al dato architettonico e per un'iniziale morbidezza del panneggio. Forte è inoltre il richiamo al prototipo belliniano di San Giobbe (fig. 265). Più in linea con il polittico è piuttosto il frammento di proprietà della Banca Popolare di Vicenza (fig. 266; cat. 52), anch'esso raffigurante la sola *Vergine con il Bambino*. Assai simile al pieno panneggiare dei santi di San Nazaro, somiglia nell'espressione del volto alla Santa Giuliana del pannello destro, condividendo intonazione cromatica e scarne ghirlande floreali con i riquadri veronesi. Non potendosi purtroppo identificare con lo scomparto centrale, pur presentando un simile fondo azzurro che allude ad un'ambientazione d'esterno, la *Vergine con Bambino* di Vicenza incarna il preciso momento evolutivo del vicentino, a metà tra la pala per San Marco a Lonigo e le esperienze a fresco del secondo lustro.⁴⁹ Montagna, il cui modello di riferimento doveva essere ancora una volta il vecchio Bellini, dimostrava il proprio impaccio nell'intepretarne le novità, attardandosi su modelli già proposti.

Nel frattempo il pittore continuava a curare i propri affari vicentini, ricevendo a saldo dell'ancona licenziata per Bartolomeo Squarzi in San Michele la piena proprietà di sette campi in località Longara, il giorno 15 febbraio 1503. Il controllo del documento di completa cessione degli appezzamenti, stipulato in casa del pittore, ha permesso di recuperare la presenza come testimone all'atto del «Nobili Juveni Julio campagnola patavo filio domini hieronimi: familiarj Reverendissimi domini episcopi Vincentie».⁵⁰ La presenza del giovane Giulio Campagnola non era indicata da Gian Giorgio Zorzi al momento della prima pubblicazione del documento, sfuggendo in seguito anche agli studi più recenti.⁵¹ Nell'attesa

⁴⁹ Della medesima opinione Enrico Maria Dal Pozzolo, in *La Pinacoteca di Palazzo Thiene...*, 2001, p. 81; idem, in *Capolavori che ritornano...*, 2008, p. 106.

⁵⁰ Nel documento Girolamo Campagnola era definito «Nobili juveni». Sull'argomento si confrontino Antonio Carradore, 2010, pp. 55-134; sull'incisore, Safarik, *Giulio Campagnola*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVII, 1974;

⁵¹ Si rimanda a *Regesto*; Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 97, 110. Documento originale in ASVi, *Notarile*, Francesco Scolari, b. 177, c. 5v.

di chiarire con precisione i termini di un rapporto tra i due pittori, converrà rimeditare l'apparizione del medesimo soggetto del disegno di Vienna (*Ebbrezza di Noè*, fig. 269; cat. D4) sulla fascia monocroma nella padovana Scoletta del Carmine (fig. 268), la cui decorazione si attribuisce tradizionalmente al giovane Giulio Campagnola.⁵² L'opera dei due artisti tuttavia non sembra trovare sinora un punto di contatto, data l'incerta definizione dell'opera giovanile di Giulio Campagnola, il cui talento, spinto dall'ambizione paterna, dovette incontrare sin da subito le novità veneziane di Giorgione. Montagna dal canto suo non sembra fornire traccia di un contatto con l'incisore padovano, che suscitò tuttavia più di qualche interesse proprio nel minore dei Montagna. Fu Benedetto, infatti, ad accostarsi alle tecniche incisive di Giulio Campagnola, mutuando dal lavoro di questo artista una delle proprie opere più celebri: il *Giovane seduto che fa un nodo ad una palma* (Bartsch, 1811, XIII, n. 28, p. 347; fig. 271) e dimostrando d'averne compreso anche la novità tecnica nell'affascinante *Uomo nudo con la freccia* (Bartsch, 1811, XIII, n. 33, p. 350; fig. 272).⁵³ Negli stessi anni comparivano le prime attestazioni della presenza del figlio Paolo, già incontrato come procuratore del padre, incaricato di riscuotere alcuni pagamenti relativi alla perduta opera per il cardinale Battista Zeno.⁵⁴

3.3.1. La cappella di San Nazaro e Celso

Tra il giugno del 1504 ed il febbraio del 1505 il *Registro Spese* della Compagnia di San Biagio a Verona registrava diversi pagamenti a Montagna o al figlio Paolo per la decorazione delle pareti della propria cappella in San Nazaro e Celso.⁵⁵ Gli affreschi

⁵² L'attribuzione è assai controversa, si veda a tal proposito Enrico Maria dal Pozzolo, 1996, vol. I, pp. 147-224, in part. p. 160. Sulla Scoletta del Carmine Cesira Gasparotto, 1955; *Gli affreschi della Scoletta del Carmine*, Padova, 1988. Giuseppe Fiocco, 1915, pp. 138-156. Si veda sopra, alla nota 66 cap. II.

⁵³ Ne dava notizia anche Federica Morello, 2004, p. 72. Si rimanda inoltre a Bartsch [Zucker], 1984, XXV, pp. 385 e sgg.

⁵⁴ Si rimanda a Giovanni Mantese, 1964², pp. 240-241.

⁵⁵ Si rimanda alla relativa scheda di catalogo. Documenti in ASVr, *San Nazaro e Celso*, bb. 36-43, cc. 14-123. Giangiorgio Zorzi pubblicava alcuni estratti dal libro cassa concernenti per lo più pagamenti effettuati al pittore da parte della compagnia di San Biagio dal 17 giugno 1504, al 6 febbraio 1506, riportati in *Appendice documentaria*. Un contenzioso tra la compagnia ed il pittore si risolveva nel 1506:

«El controscrio e soprascrito de' dare ducati nove lassadi a la compagnia de S.Biasio adì 6 Februario 1506 per lo acordo fato de esser spendudi in la fabrica in elemosina per essere intrado in la compagnia de S. Biasio recependo cum li altri fradelli de la Compagnia ducati 9.

Item de dare li quali lui have in persona in casa di miser Rigo de' Morisei per suo resto e così contento in presentia a de m. Daniel no.º di Bruni de S. Nazaro not. De la compagnia ac in presentia de m. Bonifazio dal Pozo prior de l'ano passà 1505 e che mis Ludovigo Moscardo e ms. Pietro Donà de Avogaro e Zuan di Liorsi de la contrà de San Vidale e insieme Rigo soprascrito e Nicolò pelazaro ducati 35:-:-.

Io Bortholomio Montagna citadin de Vizenza son contento quanto di sopra scritto e me contento de tuto quello era creditor de la compagnia sopra scritta e asolvo quella da lo istromento aveva contro quella, come apar de man de Francesco da Parma: e in fede son sottoscritto adì sora scritto. Idem Bortholomio ss.».

comprendevano le storie di Biagio e la figura monumentale del santo accanto ad alcuni discepoli, ripetuta quattro volte nelle vele della volta (figg. 275-278; cat. 64). La commissione, alquanto impegnativa, dovette occupare pittore e bottega per circa un anno. Piuttosto guasto, il ciclo restituisce il gusto che nel primo decennio del Cinquecento infondeva nel Cincani la ricerca di unione tra paesaggio e figura umana in un percorso mantenuto parallelo a quello dominante nel decennio precedente. Il modello rappresentativo in questo momento della carriera del pittore doveva tornare quello veneto, inteso negli affreschi veronesi secondo contrapposizione di campiture cromatiche espanse e non più, o non solo, ottenuto tramite una griglia prospettica precisa. Non sfuggono rimandi piuttosto puntuali alla Padova di Andrea Mantegna, specialmente visibili nella scena con il *Martirio di San Biagio* (fig. 290; cat. 64) o nell'ascendente francamente veneziano della *Tortura di Biagio* (fig. 287; cat. 64), dove si incontrano personaggi ed architetture che ricompariranno, a distanza di alcuni anni, nell'affresco padovano per la Scoletta del Santo. La fabbrica della cappella coprì due momenti diversi, un primo tra ottobre 1489 e l'ottobre 1491 per la realizzazione, da parte del muraro Beltrame Giarola e del lapicida Beltrame di Valsolda, di uno spazio dalla forma cubica con volta a crociera e concluso da un'abside di forma poligonale, il secondo a sei anni di distanza, concludendosi nell'erezione di una cupola impostata su un tamburo, ad opera di tale Bartolomeo muraro, impegnato sino al 1497.⁵⁶ In questo primo cantiere si ritrovano i nomi di Falconetto, che Lodi proponeva di riconoscere quale progettista dei nuovi lavori per la cupola, di un primo pittore, Gian Giacomo Aliprandi, e dei due Morone.⁵⁷ L'avvio della decorazione pittorica, nonostante la lacunosità dei documenti al riguardo, doveva seguire di lì a poco, spettando la zona a nord a Falconetto

In realtà il nome del pittore si recupera sin dal 18 aprile 1504.

⁵⁶ Tutte le notizie in Gianni Peretti, 2001, pp. 63-127; le vicende costruttive sono molto ben studiate in Lodi, 1994; Agostino Contò, 1998-1999; Marinelli, 2001; Zamperini, 2010. ASVr, *San Nazaro e Celso*, b. 80, proc. 1031, pp. 4-5.; Stefano Lodi, 1994. Si veda anche Giuseppe Biadego, 1906, pp. 96-97. Al muraro Beltrame Giarola spettava il compito di edificare la cappella, al lapicida lombardo Beltrame invece cornici, volte e membrature in pietra. La posa della prima pietra fu celebrata il giorno 7 marzo 1489, alla presenza di diversi abati e priori che si trovavano a Verona perché diretti al monastero di San Benedetto in Polirone, per il capitolo generale dei monaci di Santa Giustina. Si colse l'occasione per inviare al monastero una deputazione, della quale faceva parte anche l'umanista Avogaro. Una volta ricevuto il consenso, si procedette all'elezione dei fabbricieri della cappella il giorno 8 giugno 1489. Tra costoro compariva naturalmente Pietro Donato Avogaro, accanto a Provolo Giusti, Sigismondo Guadagnin, Pietro Antonio del Gaio, Dionigi Alcenago, Benedetto dall'Antonina.

⁵⁷ Si veda Stefano Lodi, 1994, pp. 46-47. I lavori allogati all'Aliprandi furono per lo più di poco conto, fino all'agosto del 1497 quando il suo lavoro «aver depento e fato lo adornamento de foravia da la capela de san Biaxio», fu sottoposto al giudizio di Falconetto e di Francesco Morone. Si veda Peretti, 2001, p. 68. ASVr, *San Nazaro e Celso*, b. 14, reg. 36, cc. 101r, 104v-105r. Nonché Stefano Lodi, 1994, p. 46. Sul ruolo di Falconetto si vedano anche P. Brugnoli, *Architettura sacra a Verona dal secolo XV al secolo XVII*, in *Chiese e monasteri a Verona*, [Borelli], 1980, pp. 395-396. L. Franzoni, *La Cappella di San Biagio e le "Architetture dipinte" del Falconetto*, in F. Dal Forno, E. Venturi, L. Franzoni, *La Cappella di S. Biagio...*, Verona, 1976.

e la restante a Morone.⁵⁸ Nel cantiere, come Peretti deduceva dai pochi documenti, non si fece risparmio d'oro e di colori preziosi sino al novembre del 1499.⁵⁹

L'intervento di Montagna ebbe inizio dopo un'interruzione di cinque anni e in tutta la zona dell'abside. Il compenso di 150 ducati rende manifesta la stima e la posizione raggiunta dal pittore, il cui lavoro procedeva per un paio di anni seguendo le indicazioni minuziose date al progetto dall'umanista Pietro Donato Avogaro.⁶⁰ La presenza di collaboratori, assai probabile, non è attestata dal registro della compagnia, eccezion fatta per il figlio Paolo, al quale spettava la riscossione di alcuni pagamenti nel dicembre 1504 e febbraio 1505. Si ritrovano inoltre all'interno del complesso decorativo alcune decorazioni a grottesca, la cui raffinatezza esclude la mano di Falconetto, già attribuita a Montagna (fig.

⁵⁸ Il 5 novembre 1497 si stipulano accordi con Nicolò Chiapon muraro «che debia far smaltar tuta la capela de san Biazio ali depentori per fino arà fenito de depenzer dita capela». Allo stesso mese risalgono i primi pagamenti al maestro Falconetto, mentre il nome di Francesco Morone si ritrova a partire dal gennaio del 1498, quello di Domenico Morone da marzo. Si veda ASVr, *San Nazaro e Celso*, b. 14, reg. 36, c. 106r. Biadego, 1906, p. 110, pubblicava un documento, databile al 1498, nel quale si ricordava l'incarico a Falconetto di dipingere «mitade de la capella secondo le conventionne appare uno scripto arente messer Sigismondo Guagnino». ASVr, *San Nazaro e Celso*, b. 14, reg. 36, c. 110r. Nell'agosto si stipulò un accordo con Falconetto e Domenico Morone per «da depentura de la mitade de la cornise». ASVr, *San Nazaro e Celso*, b. 14, reg. 36, cc. 57r, 58r, 106v, 109v. Si veda a tal proposito Stefano Lodi, 1994, p. 46; Gianni Peretti, 2001, p. 69, e p. 122, n. 24.

⁵⁹ Tra 1491 e 1497, come suggerisce Peretti, andrebbe individuato il soggiorno romano di Falconetto citato da Vasari [Bettarini, 1976, p. 590]. In quegli anni a Roma, oltre alla presenza di diversi pittori, si poteva incontrare anche l'umanista veronese Benedetto Rizzoni, segretario personale del cardinale Domenico della Rovere, ed imparentato con Pietro Donato Avogaro, per averne sposato la sorella Caterina. Il carteggio tra i due, che Peretti consultava nella Biblioteca Civica di Verona (BCVr, Rizzoni Benedetto, *Epistolae*, ms 1647, f. 63r) informava che lo stesso Rizzoni era divenuto protettore della Compagnia di San Biagio, avendo inoltre steso di suo pugno il testo della bolla di indulgenza concessa da Innocenzo VIII nel febbraio del 1489. Lodi, 1994, pp. 37-39. Agostino Contò, 1998-1999, affrontava l'esistenza di un testo a stampa della bolla con la quale il papa Innocenzo VIII aveva concesso una serie di privilegi alla confraternita di San Biagio, realizzato verosimilmente a breve distanza dalla promulgazione della bolla. Lodi in prima battuta e Peretti ipotizzavano inoltre l'impegno *part time* di Falconetto presso la bottega di Pinturicchio, ravvisando nei cantieri falconettiani successivi al rientro veronese del pittore la comparsa di formule centroitaliane. Si veda Stefano Lodi, 1994, p. 38; Gianni Peretti, 2001, pp. 76-78. Nell'agosto 1499 si liquidavano i pagamenti a Francesco Morone: «Io Francesco di Moroni [...]ò ricevute per compì pagamento de la capela de san Biasio [...] adì 13 augusti 1499, zoè lire 1 soldi 12 denari 6». ASVr, *San Nazaro e Celso*, b. 14, reg. 36, c. 1067r. Falconetto era pagato in novembre per l'acquisto di oro. ASVr, *San Nazaro e Celso*, b. 14, reg. 36, c. 109v. Su Falconetto E. M. Guzzo, 1994, pp. 349-350. Per quel che concerne le ipotesi intorno agli aiuti responsabili, accanto a Falconetto, del ciclo decorativo della cappella e sulla suddivisione del lavoro tra le botteghe di Falconetto e dei Morone si veda anzitutto Maria Teresa Cuppini, *Pitture murali restaurate*, II, 1978, pp. 51-54; Eadem, *L'arte a Verona tra XV e XVI secolo*, in *Verona e il suo territorio*, IV, 1, 1981, pp. 388-392, 401-406. Il rimando è a Peretti, 2001, pp. 81-82. Su Falconetto si veda anche Gunter Schweikhart, *La rinascita dell'antico. Lo studio dell'antico a Verona*, in *Palladio e Verona*, 1980, pp. 85-101; Mattia Vinco, *La cappella Lavagnoli...*, 2006, pp. 59-90. Su Benedetto Rizzoni si veda Sergio Marinelli, 1989, pp. 54-55; Idem, *Verona*, 1990, p. 638; Idem, *Il primo Cinquecento a Verona*, 1996, p. 347 e sgg.

⁶⁰ Su Donato Avogaro si veda Rino Avesani-Bernard M. Peebles, 1962, pp. 1-47, in part. pp. 9-14. Il più vecchio dei figli di Donato, Ambrogio Avogaro, era un monaco benedettino nell'abbazia di San Nazaro e Celso a Verona. Anche Stefano Lodi, 1994, pp. 36-38; Alessandra Zamperini, 2010, p. 130. Quando il 22 marzo 1492 furono rinvenute al di sotto di San Procolo le reliquie dei primi quattro vescovi veronesi, i monaci benedettini si rivolsero a Donato Avogaro perché componesse un'opera sulle origini della diocesi di Verona. L'umanista compose pertanto il *De sanctissimorum Praesulum Veronensium Euprepii Cricini Agapii Proculique inventione et vita*, dedicandolo tra gli altri a Cristoforo Sagramoso, Giacomo Maffei ed al podestà Geronimo Bernardo, nonché ai monaci di San Nazaro, ai quali aveva già dedicato l'opera composta in occasione dell'entrata del figlio Ambrogio in quell'ordine. (*De ingressu religionis*). Si veda Stefano Lodi, 1994², pp. 11-34.

323). La somiglianza con quelle visibili nel padovano Salone dei vescovi, nonché la concomitanza delle due imprese, riporta alla mente il nome di Nicoletto da Modena che, concordando con De Nicolò Salmazo, sembra essere il più sicuro ideatore dei fregi.⁶¹ La freschezza delle decorazioni su fondo oro, animate da figure di tritoni, cornucopie e girali dovette non poco affascinare il Cincani che si provò a ripeterle, in una versione sintetica e meno d'effetto, nelle calotte degli spicchi della volta, al di sopra delle figure monumentali di Biagio e nella veste del fanciullo benedetto dal Santo. Tuttavia è la stessa figura di Biagio in preghiera a riportare alla mente il futuro cantiere padovano, condividendo con alcune delle figure vescovili l'espansione delle vesti rosse e l'espressione statica del volto. Il discorso diviene più complicato per le scene della vita, dove l'aiuto del *bottegone montagnesco* doveva farsi cospicuo e con esso l'utilizzo di disegni, modelli ed il richiamo a schemi ed elementi conosciuti. A denunciarlo in ciascuna scena sono la corsività delle figure secondarie, i cui volti talvolta grotteschi rimandano a Benedetto, o alle dolcezze di Giovanni Speranza, e la ripetizione di alcune architetture. Converrà in tal senso osservare con attenzione la somiglianza tra i personaggi raffigurati sullo sfondo della *Tortura* (fig. 287; cat. 64) e quelli che Girolamo da Vicenza pose a fianco del firmato *San Sebastiano* del Museo Jacquemart André di Parigi, simili inoltre ad alcune figure di astanti ritratti nel corteo che presenzia alla prima scena affrescata nella Scoletta del Carmine di Padova (*Presentazione della Vergine al tempio*, fig. 285).⁶² Diversi elementi si riversarono in seguito nelle incisioni di Benedetto, sempre pronto a carpire qualche particolare dalle invenzioni efficaci del padre, financo le figure di animali nella *Predica* (per sfuggire alla persecuzione Biagio si rifugiò in una grotta conducendo una vita eremitica, lì animali selvatici ed uccelli portavano al Santo del cibo e non si allontanavano prima di aver ricevuto la sua benedizione; fig. 279; cat. 64) o le architetture rovinistiche nel *Martirio* (fig. 290; cat. 64), entrambe derivanti a tutta evidenza da disegni. Gli animali dovevano essere desunti da libri di modelli di tipo pisanelliano; derivati dal codice Vallardi (fig. 281) sono ad esempio il daino o il ghepardo della *Predica* (fig. 279; cat. 64), prassi in seguito ripetuta anche nel *San Girolamo* della Carrara (fig. 376; cat. 88).⁶³ La seconda scena somiglia genericamente alla *Vocazione degli apostoli* (fig. 286) dipinta da Mantegna agli Ovetari, mentre per la scena del *Martirio di Biagio* (fig. 290; cat. 64), Montagna si ispirò al *Martirio di San Giacomo* (fig. 292), derivandone alcuni elementi come il posteriore del grande cavallo e la presenza della staccionata in primo piano. Nella scena della *Tortura* (fig. 287; cat. 64) inoltre, nella quale palesi sono le suggestioni tra il

⁶¹ Per Nicoletto da Modena si veda oltre alla n. 96.

⁶² Su Girolamo da Vicenza si veda n. 96 cap. I, per Santa Maria del Carmine, n. 66 cap. II.

⁶³ Si confronti *Pisanello Le peintre aux sept vertus*, 1996.

mantegnesco e il veneziano, anche Peretti immaginava di recuperare alcuni ritratti tra le figure degli astanti. L'impegno nella città scaligera aveva forse rinfocolato qualche giovanile attrazione per l'arte mantegnesca, o ricordato a Montagna la medesima scena ritratta nella predella della pala dipinta dal Maestro della Libreria Sagramoso (Domenico Morone?) per la chiesa vicentina di San Biagio (fig. 289). La copia dell'affresco raffigurante il *Martirio* realizzata dal pittore Angelo Recchia e pubblicata da Federico Dal Forno (figg. 280, 284, 288, 291) - la cui ubicazione è ora sconosciuta - permette di avere un'idea di come dovesse presentarsi l'ultima scena. Montagna dovette riservare per sé la figura principale di Biagio in ogni scena, dedicandosi forse con impegno anche al paesaggio delle prime due scene ma impostando l'inquadratura per le rimanenti, il cui addentellato mantegnesco pare più che manifesto. Quel che si inferisce, senza voler troppo imputare a quelle che ora sono pallide eco del lavoro montagnesco, è l'incertezza prospettica in entrambi i casi: forse al Cincani non stava più a cuore, avendo ormai esaurito la propulsione bramantesca, o forse egli aveva già recuperato un amore per il dato di natura, quasi avendo sentore del giovane Tiziano. Il risultato finale non fu comunque di grande audacia, confermandosi essenzialmente prudente e provincialmente elogiativo nel richiamarsi ancora una volta a Mantegna.

Si deve porre grande attenzione nell'accostare il nome di Bartolomeo Montagna alla cultura antiquaria veronese o padovana, poiché si è potuto apprezzare quanto egli avesse conosciuto nella propria città per tramite dei lapicidi lombardi attivi a Vicenza. Ben diverso fu il gusto tutto veronese per l'enumerazione antiquaria, che si è ritrovato in Falconetto, in Parentino, e non ultimo in alcune opere di Francesco Verla (figg. 254, 254bis). Vale a dire in tutti quegli artisti che in qualche modo ebbero contatto diretto con Roma, sorte che non toccò naturalmente a Montagna.⁶⁴ Da questo differente approccio all'antico egli venne dunque influenzato in minima parte, sebbene non vi sia dubbio che il pittore avesse avuto più volte occasione di incontrare artisti più o meno implicati nel nuovo gusto per la grottesca, per il dettaglio antico e umanistico, sia a Verona con Falconetto (fig. 295), sia a Padova in un primo momento con Parentino, e di nuovo nella città del Santo con Nicoletto da Modena (fig. 323). Durante il pieno Cinquecento padovano si recuperava ancora in alcuni casi lo stesso approccio alla rievocazione di elementi antiquari, nella Scoletta del Carmine ad esempio o nella stessa Scoletta del Santo, entrambi cantieri in qualche modo legati all'attività

⁶⁴ Tra gli studi dedicati al tema dell'antico e del valore acquisito dalla citazione antiquaria a Verona si faccia riferimento, tra i più recenti, ad Alessandra Zamperini, 2010. Il tema, con riferimento al motivo della candelabra ed alla sua riproposizione in territorio veneto, era affrontato da Giuliana Ericani, *La scultura lignea del Seicento nel Veneto*, in *Scultura lignea*, [Anna Maria Spiazzi], 1997, p.18: «la sovrapposizione del decoro di matrice classica, donatelliano, portato avanti dai marmorari lombardeschi con la grottesca di origine pinturicchiesca, ha due punti di riferimento nel Veneto, nei primi anni del Cinquecento; uno costituito dalla pittura vicentina dello Speranza e del Verla [...]» Si veda oltre alla n. 104.

del maestro vicentino. Se è vero che Montagna passò diverso tempo nella città del Santo, tra commissioni importanti e ricerca di un rifugio dalla guerra, è impensabile che egli non vi abbia prestato attenzione. Al di là di prestiti o tarde interrelazioni di artisti, sarebbe utile forse chiarire il rapporto con la particolare declinazione all'antico che in Montagna inizia e finisce con Verona. È un antico decorativo, fatto di elementi più che di consapevole rievocazione, forse cifra peculiare della committenza veronese, poiché conclusosi in Bartolomeo con l'opera licenziata per la chiesa di San Sebastiano a Verona nel 1507. Ben evidente in alcuni disegni come il *Cristo Windsor* (fig. 297; cat. D21) o l'*Uomo Pierpont* (fig. 298; cat. D22), che mostrano inoltre una protoclassica dolcezza peruginesca, forse recepita anche per tramite di Falconetto. In San Nazaro e Celso infatti le scene principali furono corredate da cornici decorative di mano di Falconetto e Domenico Morone ma, mentre quest'ultimo si era accontentato di un motivo classico di facile reperimento costituito da anfore, putti e girali vegetali, ripetuto con uso di cartoni, Falconetto inventò un fantasioso corteo marino. Egli dimostrò così la propria propensione antiquaria sciorinando sulla zona mediana della cappella ulteriori elementi del proprio lessico *archeologico*, acquisito dalla grafica di Mantegna e da reperti antichi.⁶⁵ La cultura di Falconetto si fondava infatti sull'addizione di rimandi classici, più che sulla comprensione dell'elemento antico, legandosi ad un contesto di attardato goticismo mai davvero destinato ad assumere la forma della grottesca pinturicchiesca, sebbene ne condividesse in fondo l'impostazione generale.⁶⁶ A Verona è inoltre ipotizzabile che Bartolomeo avesse apprezzato l'opera del Maestro della Libreria Sagramoso e, arginando una coraggiosa proposta di Alessandra Zamperini,⁶⁷ resta indubbia la possibilità di una visione diretta dell'opera da parte di Bartolomeo, nonché di un contatto piuttosto precoce con il Maestro. Dal canto suo, come ben argomentato dalla medesima studiosa, che preferisce per la libreria tornare al nome di Domenico Morone, fu lo stesso maestro veronese a recuperare forse alcuni spunti montagneschi nella chiesa di San Bernardino a Verona, facendo luce su un legame tra i benedettini di Praglia e San Nazaro e

⁶⁵ Alessandra Zamperini, 2010, p. 136 e sgg.

⁶⁶ Gianni Peretti, 2001, pp. 90-92; nel medesimo volume osservava Marinelli, 2001, p. 22: «Falconetto condivide l'ubriacatura classicistica di altri artisti "antiquari" contemporanei, come Araldi o Cesariano, e addensa la sua pittura di reperti archeologici, con uno spirito di scopritore e di collezionista che è ancora quello di Felice Feliciano. Il suo è ancora un classicismo di "oggetti" più che di "categorie"». Alessandra Zamperini, 2010, pp. 159-166.

⁶⁷ Si rimanda per la discussione a quanto detto nel primo capitolo. Per l'ipotesi dell'educazione vicentina di Bonsignori e del soggiorno berico di Domenico Morone si veda Lionello Puppi, 1958², pp. 170-172; 1962, pp. 25-26. Giovi notare come la pala fosse, erroneamente, attribuita dalle *Guide* locali al Cincani. Si veda Boschini, 1676, p. 94; Baldarini, 1779, p.9. L'attribuzione era chiarita da Borenius, 1912, p. 32. Per la ricapitolazione critica si veda la scheda di catalogo curata da Mauro Lucco in *Pinacoteca...*, 2003, pp. 148-152; Alessandra Zamperini [Monica Molteni], 2010, p. 28, attribuiva a Montagna la pala principale dell'opera un tempo in San Biagio a Vicenza, riconoscendone un frammento nel dipinto raffigurante *San Bernardino e un santo Vescovo* del M.H. de Young Memorial Museum di San Francisco. Boschini infatti ricordava un dipinto con Vergine ed i Santi Biagio, un Vescovo, Antonio di Padova, Bernardino e Bonaventura.

Celso da una parte e, dall'altra, tra la chiesa di San Biagio a Vicenza e quella di San Bernardino a Verona. Nel refettorio di San Bernardino infatti Morone aveva probabilmente affrescato una *Crocefissione* (fig. 210), il cui debito con il modello pratalense di Montagna (fig. 208; cat. 38) era riconosciuto nel volto del Cristo nonché nell'impostazione del busto.⁶⁸ Montagna infatti aveva già avuto modo di lavorare presso i Benedettini Neri di Praglia forse alla metà degli anni Novanta, così come ricordato da Michiel, realizzando l'affresco del refettorio grande. Ragionevolmente il rapporto con la congregazione benedettina di Padova dovette iniziare per Bartolomeo alla metà degli anni Novanta in territorio padovano, proseguendo in seguito a Verona nel monastero dei Santi Nazaro e Celso forse non molti anni più tardi con il polittico dell'altar maggiore e concludendosi con la più impegnativa commissione per la cappella di San Biagio. Come noto, la propensione dei Benedettini per l'antico si era già manifestata con la chiamata di Bernardino da Parenzo per la decorazione del chiostro della chiesa generalizia di Padova, Santa Giustina, tra 1492 e 1496 (fig. 295).⁶⁹

Si è avuto inoltre modo di notare come i documenti di San Nazaro e Celso si riferiscano spesso a nomi di non poca importanza: Pietro Donato Avogaro, Virgilio Zavarise, Cristoforo Sagramoso. L'umanista Avogaro era un uomo molto in vista, imparentato con i Rizzoni, in particolare con Benedetto, segretario privato del cardinale Domenico della Rovere a Roma, nel cui palazzo ebbe ad abitare dal 1485, anno in cui era nominato scrittore apostolico da Innocenzo VIII.⁷⁰ Figuravano inoltre coinvolte a più riprese nell'impresa della compagnia molte famiglie veronesi,⁷¹ desiderose di affermare il proprio prestigio, anche se la complessa decorazione di San Nazaro si deve interpretare come il sintomo della sentita competizione, da parte dei Benedettini, con la chiesa di Santa Maria in Organo. Non è infatti

⁶⁸ Della medesima opinione il recente contributo nel volume dedicato a Praglia (2013, p. 599), Per Domenico Morone si veda anche Raffaello Brenzoni, 1956. Si veda inoltre Alessandra Zamperini [Monica Molteni], 2010, pp. 24-25. Citata da Bernard Berenson, 1932, p. 379, la *Crocefissione* era ascritta a Domenico Morone da Cecco Del Bravo, 1962, p. 23. Sergio Marinelli, 1996², p. 359, attribuiva a Francesco Morone la *Crocefissione* un tempo in San Bernardino.

⁶⁹ Si veda almeno De Nicolò Salmazo, *Bernardino Parenzano e le storie di S. Benedetto del chiostro maggiore di S. Giustina*, in *I Benedettini a Padova...*, 1980, pp.89-120; Eadem, 1989. E Caterina Furlan, 1993, pp. 70-74.

⁷⁰ Si veda n. 59. I due intrattenevano uno stretto rapporto epistolare, testimoniato da un manoscritto conservato presso la Biblioteca Civica di Verona, dove alcune lettere, forse risalenti al triennio 1489-1492, trattano della costituzione della Confraternita di San Biagio. Fu forse lo stesso Rizzoni, in seguito patrono della Confraternita, a stendere la bolla di indulgenza concessa da Innocenzo VIII alla confraternita di san Biagio nel 1489.

⁷¹ Cristoforo Sagramoso era ragioniere della confraternita nel 1492, rifiutando a favore di Provolo Giusti la carica di priore nel 1497. (ASVr, *San Nazaro e Celso*, b. 14, n. 37, c 4r.). Virgilio Zavarise era invece notaio, ammannicato con la più alta nobiltà di Verona, cancelliere del Comune e membro del Consiglio dei Dodici. Fu consigliere della congregazione di San Biagio nel 1490 e 1498. (ASVr, *San Nazaro e Celso*, reg. 36, cc. 16r; 56r). Si confronti Stefano Lodi, 1994, p. 36; Alessandra Zamperini, 2010, pp. 130-131. La stessa studiosa recuperava i nomi di altri illustri veronesi nelle carte di San Nazaro e Celso come Andrea Bevilacqua Lazise, Benedetto Guagnini, i fratelli Giovanni e Nicola Avogaro, Dante Alighieri, Onesta Da Lisca e Ludovico Moscardo. ASVr, *San Nazaro e Celso*, reg. 36, b. 14, cc. 2v, 3 r, 4r, 15r, 28v, 30r, 32v, 33r.

probabile, come ipotizzato da Zamperini, che il cambio della guardia che aveva messo al bando Falconetto e i Morone a favore di Montagna e Bonsignori, fosse dovuto alla percezione di una maggiore conoscenza del dato antico da parte del Cincani. Fu piuttosto, come suggeriva Marinelli, dovuta alla volontà degli stessi Benedettini di non restare indietro rispetto ad altri centri cittadini, quali appunto Santa Maria in Organo.⁷² È assai probabile che la scelta di un pittore come Montagna o la chiamata di Bonsignori fossero voluti motivi di prestigio per l'ordine, per il quale oltretutto Montagna aveva appunto già avuto modo di lavorare a Praglia.⁷³

È questo il momento in cui collocare due fogli superbi, nei quali si intersecano la maestria grafica e un afflato protoclassico. Il *Salvator Mundi* Windsor (fig. 297; cat. D21), figura soterica come indica il globo, alquanto ambigua nel velo dei baffi che par di scorgere, il trono scolpito a scaglie e le arpie di classicistica memoria amplificati dal contrasto sapiente di biacca e carta azzurra. La stoffa che ricade sottile dal sedile, terminando in piccole balze intrise di luce, costituisce un brano talmente alto da far ipotizzare, per il *Salvator Mundi*, una genesi quasi pensata per il mercato collezionistico. Frequenti in quegli anni si fecero gli accenni a statuaria o ruderi classici, dedotti probabilmente da disegni, negli sfondi dei suoi dipinti. L'*Uomo nudo* Pierpont (fig. 298; cat. D22) è il secondo esempio di questa tendenza, un po' peruginesca ed un po' sedotta da modelli antichi, esauritasi entro la seconda metà del primo decennio. Di un dionisismo ostentato, la figura accenna un passo di danza elegante, reggendo una cornucopia nella mano sinistra. Ancora una volta l'attenzione si concentrava su dettagli raffinati: il pannello appoggiato al piedistallo, indagabile in ogni pieghettina, costituì per Montagna un elegante pretesto di maestria. L'*Uomo* è confrontabile senza indugio, per l'elezione formale del nudo, con capolavori grafici di Perugino, quali il celebre *Idolino* (fig. 300), o con il foglio raffigurante *Tre musicisti* attribuito a Francia (fig. 301). Non stupisce infatti che il disegno newyorkese, al momento del suo acquisto nel 1947, portasse proprio un'attribuzione al Francia, anche se con più forza in questa prova grafica sembra che le esperienze protoclassiche siano ormai recepite, pronte per essere trasfuse in esperienze "moderne". Il livello di finitezza assai alto del *Cristo* Windsor (fig. 297; cat. D21) fa supporre la destinazione al mercato collezionistico, mentre l'espressione severa e carica di sentimento l'avvicina - giusta l'osservazione che già era in Puppi - all'*Ecce Homo* conservato al Louvre

⁷² Alessandra Zamperini, 2010, pp. 134-136: «la chiamata ad un certo punto di pittori forestieri come Montagna e Francesco Bonsignori [...] appaiono, sì, inizialmente senza confronti in città e frutto della gestione della Compagnia laicale. Ma è altresì vero che tale concatenazione, piuttosto che farsi specchio di uno spirito civico *tout court*, fu sostenuta perché consentiva di render ragione, dinanzi a fedeli e rivali, della cultura dei benedettini veronesi [...]». Si veda quanto indicato da Giuliana Ericani, 1997, cit. n. 370.

⁷³ A Praglia si sarebbe ritrovato nel 1497 Beltrame, impegnato nell'esecuzione di una vera da pozzo. La notizia è in Stefano Lodi, 1994, p. 41.

«fantasma doloroso evocato ai margini della notte da barbagli rossastri», all'incirca contemporaneo (fig. 302; cat. 63).

Tra i dipinti accostabili a questo periodo ve n'è uno di certa derivazione veronese. Si tratta del *San Girolamo* ora conservato a Brera (fig. 304; cat. 74), già attestato in Collezione Betterle a Sant'Elena nel Settecento.⁷⁴ Già Peter Humfrey, appoggiato da Peretti, immaginava la realizzazione del dipinto per una chiesa geronimita, notando l'abito e l'attitudine anacoretica del personaggio.⁷⁵ Il santo dipinto da Montagna veste infatti l'abito dei Girolamini, che a Verona avevano sede in Santa Maria della Vittoria Nuova, detta appunto Santa Maria delle Grazie.⁷⁶ Forse realizzato per quel tempio, al quale potrebbe dunque riferirsi l'edificio sulla destra, il dipintino risale probabilmente al secondo momento di contatto con la città scaligera, al tempo della decorazione ad affresco della cappella di San Biagio. L'accostamento tra il santo braidense e il *San Biagio nell'eremo* degli affreschi veronesi (fig. 279; cat. 64) induce a valutare la possibile contemporaneità delle due opere, per altro già paventata da Gianni Peretti, proprio per il gusto nell'inserzione del brano paesistico di fondo. Il santo non è ritratto in penitenza, come era accaduto nei precedenti di Ottawa e Poldi Pezzoli, ma colto in un momento di meditazione, alla quale partecipa l'intonazione pacata del paesaggio luminoso. A dispetto dei precedenti giovanili, il *San Girolamo* braidense (fig. 304; cat. 74) accordava la propria tavolozza al rasserenante paesaggio lacustre, richiamandosi con forza a precedenti belliniani come il *San Girolamo* della National Gallery (fig. 306) di Londra (inv. 281), discostandosene tuttavia per lo sguardo concentrato e severo rivolto allo spettatore. Il tema, come noto, era particolarmente diffuso nella cultura veneziana, offrendo a pittori e committenti la possibilità di indagare il paesaggio nei suoi molteplici aspetti, fornendo spesso anche il pretesto all'indagine attenta dei particolari. Senza dimenticare l'esegesi suggerita dagli studi di Augusto Gentili, si dovrà ammettere che l'impostazione alquanto scarna e sobria del paesaggio depone a favore di una committenza religiosa per il *San Girolamo* milanese (fig. 304; cat. 74), meno interessata all'enumerazione

⁷⁴ Si rimanda alla relativa scheda di catalogo. Sulla Collezione Betterle si veda Gian Paolo Marchini, 1977., pp. 252-255; 1980-1981, n. 25. Come hanno chiarito gli studi di Loredana Olivato, in *Tra committenza e collezionismo: studi sul mercato dell'arte...* [Enrico Maria Dal Pozzolo-Leonida Tedaldi], 2003, pp. 167-176 la collezione fu forse un'abile operazione di *marketing* impostata dal fratello del defunto Pietro Albarelli, Giovanni, e dal cognato di questi Paolino Caliarì. Al fine di rendere più appetibile la collezione del fratello al mercato Giovanni Albarelli si affidava alle perizie di Giuseppe Baldissini, impiegato per diversi anni nel laboratorio di Pietro Edwards, responsabile appunto di alcune ipotesi attributive *gonfiate*, quale l'iscrizione a Correggio del *San Girolamo* montagnesco. Si veda la relativa scheda di catalogo.

⁷⁵ Peter Humfrey, 1990; Gianni Peretti, 2001, p. 110.

⁷⁶ Giambattista Biancolini (*Notizie storiche delle chiese di Verona raccolte da Giambattista Biancolini socio colombario, libro ottavo ed ultimo a monsignor Illustriss. e Reverendiss Niccolò Antonio Giustiniani Vescovo di Verona, Conte ec, Verona, 1771, VIII, p. 250*) informa della presenza di un certo priore Vincenzo da Vicenza nel 1504.

di elementi *simbolici*.⁷⁷ Qualche assonanza è stata per altro riscontrata con il *Presepe dei conigli* (fig. 308) licenziato da Girolamo dai Libri per Santa Maria in Organo, la cui datazione al 1500 pone la questione della reciproca derivazione delle due opere.⁷⁸ Essa andrebbe risolta tuttavia in favore del più giovane Girolamo, rimasto forse colpito dalle invenzioni del maestro, con il quale per altro il dipinto per Santa Maria in Organo presenta solo generiche somiglianze, non tali da mettere in dubbio una datazione probabilmente coeva, più vicina forse al polittico smembrato per San Nazaro e Celso.

3.3.2. Il *pantheon* vescovile di Padova

Al momento della propria visita padovana Cavalcaselle, interessato a Jacopo da Montagnana, notò che i *Ritratti di vescovi* (figg. 309-310, 312-319; cat. 73) del Salone vescovile di Padova poco assomigliavano alla mano del mantegnesco, potendosi più correttamente attribuire a Bartolomeo Montagna. L'intuizione usciva rafforzata da quanto egli annotava, ancora a Padova, a margine della pala di Santa Maria in Vanzo: «Del 1500 o 1505 - Credo dopo quella di Verona - del genere del detto Montagnana al Vescovado», anticipando le conferme archivistiche in seguito fornite da Sambin.⁷⁹ A dispetto di una tradizione che sino a Lionello Puppi - il quale a dire il vero aveva notato la discrepanza - legava gli affreschi a Jacopo da Montagnana, e perciò anche ad una datazione un po' precoce (1495 circa), intuizione critica e conferma archivistica stabilirono per la teoria affrescata la piena paternità del vicentino.⁸⁰ L'attività edificatoria del vescovo Pietro Barozzi,⁸¹ che prima di Montagna aveva ingaggiato i cognati Prospero da Piazzola e Jacopo da Montagnana per

⁷⁷ Girolamo era un santo assai popolare nel Rinascimento, come testimoniano le molte edizioni dello *Hieronymus vita et transitus*. Si veda Marco Lattanzi, *Il tema del San Girolamo nell'eremo nella cultura veneta tra Quattrocento e Cinquecento*, in *Il S. Girolamo di Lorenzo Lotto...*, 1983, pp. 56-58. La lettura iconografica si ritrova in Augusto Gentili, 1985, pp. 162-183, in part. pp. 166-168. Si veda Peter Humfrey in *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra, 2008, pp. 242-244.

⁷⁸ Si veda Gianni Peretti, 2001, p. 304; per Girolamo dai Libri, Idem, 1996, pp. 29-39. Si tenga presente inoltre che Girolamo dai Libri, come indagava Peretti, derivò molto dei propri paesaggi dalle incisioni dureriane. Si veda sul tema anche Hans Joachim Eberhardt, *Nuovi studi su Domenico Morone, Girolamo Dai Libri e Liberale*, in *Miniatura Veronese del Rinascimento*, [Gino Castiglioni- Sergio Marinelli], 1986, p. 211.

⁷⁹ La citazione è riportata in Anna Maria Spiazzi, *Giovanni Battista Cavalcaselle a Padova*, in *Giovanni Battista Cavalcaselle...*, 1998, p. 150. Si veda inoltre Paolo Sambin, 1962.

⁸⁰ Scheda di catalogo. Rizieri Zanocco, 1928², p. 258: «Del Montagnana, dal 1501 in poi, non ho più traccia. Il Salomonio ricorda l'arma del Barozzi negli angoli della gran Sala dei Vescovi e la dice dipinta, coi Vescovi, dal Montagnana. Io non ho prove, né per negare né per ammettere, non trovando traccia di ciò nei *Registri Spese*». Si veda inoltre BCPd, ms B.P. 506, Jacopo Salomonio, *Urbis Patavinae [...] Addendae*, (1704, p. 520): «In ipsa suprema Aula planè regia à Petro Barotio extructa ornataque imaginibus Episcoporum Anno 1494. Ut ostendunt insignia octo Familiae Barotiae, quorum bina depicta quolibet in angulo aiusdem aule sunt propè laquear. Super una ex orientalibus fenestris in marmora Tabella [...]».

⁸¹ A questo proposito si veda il saggio di Pierantonio Gios, *Cultura, spiritualità e azione pastorale del vescovo di Padova Piero Barozzi (1487-1507)*, in *Jacopo da Montagnana...*, 2002, p. 183 e sgg. Del medesimo autore, *L'attività pastorale del vescovo Pietro Barozzi...*, 1977. Nonché G. De Sandre Gasparini, 1980, pp. 81-122.

la *sala de sotto*,⁸² aveva dovuto far fronte ad una situazione, per quel che riguarda il Vescovado, resa ancora più gravosa da un incendio scoppiato nel palazzo l'anno prima del suo arrivo. Fu così che nel corso del suo ventennale esercizio egli profuse molte energie nel risanamento ed abbellimento dell'edificio, circondandosi di artigiani ed artisti. È noto, anche se studi hanno ridimensionato la portata dell'architetto emiliano, che egli si servì del collaudato sodalizio Lorenzo da Bologna- Pierantonio degli Abati tra 1496 e 1497, mentre aveva affidato a Prospero da Piazzola e Jacopo da Montagnana la realizzazione, un decennio avanti (1487-1489), del «tinello dei dottori».⁸³ Dato il procedere serrato dei lavori, con modifica della copertura del palazzo ed edificazione della seconda cappella del piano superiore, tutto tra 1493 e 1499, si concorda con Andrea Nante nel ritenere improbabile che la direzione dei lavori fosse affidata in toto a Giovanni di Riccardo, *muraro-architectus* del Vescovado sin dal 1489, o a Lorenzo da Bologna, allora impegnato su diversi fronti tra Padova e Vicenza.⁸⁴ Probabilmente fu lo stesso Barozzi a sovrintendere. Che egli ponesse particolare cura nell'elaborazione ed attuazione dei progetti pare dimostrato da quanto raccolto da Emilio Menegazzo: il contratto autografo del Barozzi con i due pittori responsabili della decorazione esterna presenta infatti diverse integrazioni e correzioni della medesima mano.⁸⁵

Il Vescovo volle in seguito edificare la propria cappella nuova, al primo piano, secondo precise disposizioni che rispondessero ad esigenze insieme celebrative e culturali. Si

⁸² Questa dicitura portò ad una interpretazione errata, in primis corretta da Danieli (1993, p. 142, n. 22). L'errore consisteva nell'aver confuso il «tinello», il quale si trova al piano inferiore del Palazzo Vescovile, con il Salone dei vescovi ubicato al piano superiore. Delle vicende costruttive del Vescovado si trova memoria in Urbani de Gelthof, 1883; Rizieri Zanocco, 1928¹, pp. 173-192; Lorenzoni, in *Le vicende costruttive del Palazzo Vescovile...*, in *Padova Case e Palazzi*, [Lionello Puppi-Fulvio Zuliani], 1977, pp. 51-56. Si veda inoltre Fabrizio Magani, 2006.

⁸³ Per il rapporto del vescovo Pietro Barozzi con Lorenzo da Bologna si rimanda al primo capitolo, per l'attività edificatoria del Vescovo si veda Rizieri Zanocco, 1928; Pierantonio Gios, in *Jacopo da Montagnana...*, 2002, p. 183 e sgg. Il presule aveva incaricato Pierantonio e Lorenzo della *selezatura*, vale a dire della pavimentazione interna, dei saloni inferiore e superiore e di altri ambienti. Prospero da Piazzola e Jacopo da Montagnana si occuparono, nel 1497, della decorazione esterna con motivi a punta di diamante. Contemporaneamente essi attendevano anche ad altre decorazioni nella *sala da basso*, dove dieci anni prima avevano portato a termine la soffittatura. Si veda Emilio Menegazzo, 1969-1970, pp. 167-176; Come chiarito dagli studi di Giuseppe Danieli, 1993, pp. 150-160, ai quali si rimanda, il vescovo si affidò dal 1498 a Zuan Maria marangon per l'arredamento delle stanze appena completate. Il ridimensionamento del ruolo di Lorenzo da Bologna nel cantiere dell'episcopio, enfatizzato dal presunto documento in mano di Urbani de Gheltof (1883) poi accettato anche da Rizieri Zanocco², 1928, è stato delineato da Alberta De Nicolò Salmazo, *Un vescovo umanista...*, in *Jacopo da Montagnana...*, 2002, pp. 223-224. Lorenzo era chiamato in un secondo momento, nel 1497, a *selezare* con tavole bianche e nere la sala grande sopra e la sala minore, si veda Antonio Sartori, 1976, pp. 179-180. Documento originale in ASPd, *Notarile*, Melchiorre Lovato, b. 3391, c. 300. Si veda inoltre Lorenzoni, 1963, p. 121. In seguito il Vescovo incaricava Prospero e Jacopo da Montagnana della dipintura delle pareti e della decorazione del soffitto messo in opera da Zuan Maria. Si veda Andrea Moschetti, *Di Jacopo da Montagnana...*, 1928, pp. 215-216. Documenti in ACVPd, *Liber introitum*, 1497, cc. 143; 151; 160.

⁸⁴ Per Giovanni di Riccardo si vedano gli studi ed i documenti pubblicati da Alberta De Nicolò Salmazo, 2002, p. 223 e sgg. Zuan Maria è segnalato in Vescovado sin dal 1474. Se ne ritrova notizia nei registri di spesa del Vescovado citati da Alberta De Nicolò Salmazo, ACVPd, *Liber introituum Episcopatus paduanj*, 1474; 1489.

⁸⁵ Emilio Menegazzo, 1969-1970, pp. 174-176; si veda anche Pierantonio Gios, 2002, p. 209 e sgg.

conserva solo in parte memoria della minuziosa indicazione fornita a Jacopo Parisati nel 1494 per la decorazione di uno spazio dalla simmetria impeccabile, poi replicato nella cappella di Torre.⁸⁶ In tal senso la grande sala del primo piano doveva apparire l'atto conclusivo dei suoi sforzi, un momento di personale celebrazione attraverso l'omaggio agli illustri predecessori. La soffittatura, commissionata a Zuan Maria *marangon* prima e poi a Prospero da Piazzola nel maggio-luglio 1505,⁸⁷ costituisce un *terminus post quem* decisivo per la teoria di ritratti saldati a Bartolomeo Montagna il 18 settembre 1506, poiché improbabile che si mettesse mano agli affreschi prima che il soffitto fosse concluso.⁸⁸ Dispiace non poter recuperare per il lavoro di Montagna un documento che attesti la commissione, dato che la consueta precisione del Vescovo doveva aver provveduto anche il pittore vicentino di un progetto assai dettagliato. È impensabile infatti che Barozzi, le cui fonti iconografiche consultate per altre commissioni sono state identificate, non avesse fornito Montagna di un *vademecum* rigorosissimo per la realizzazione della teoria dei predecessori. Come Danieli ha

⁸⁶ Documenti e programma iconografico puntualmente indagati da Alberta De Nicolò Salmazo, cit., 2002, pp. 221-254. Jacopo da Montagnana riceveva commissione il 5 settembre 1494, Antonio Sartori, 1976, p. 181.

⁸⁷ Un primo documento attesta l'allocazione dei lavori a Zuan Maria Marangon, in data 19 maggio 1505, segue un secondo documento nel quale si spiega a Prospero da Piazzola, in data 8 luglio 1505, come debba svolgersi la decorazione con dovizia di particolari. Si richiede inoltre ai maestri di porre fine al lavoro entro cinque mesi, la soluzione del pagamento avviene in data 24 marzo 1506. ASPd, *Notarile*, Melchiorre Lovato (Lupato), b. 3395, c. 432v. Si veda anche 429r e 409v. I documenti erano pubblicati da Sambin, 1962, docc. 2- 4:

«CONVENTIONES PRO EPISCOPATU PADUANO CUM MAGISTRO JOANNE MARIA PRO SOFITA SALAE

[...] E primamente che dito maestro Zuan Maria marangon sofito la dita sala de quadri 100 et 20, simile tuti a un livello, ognun di li quale, computado i soi cornixon, branchi da una cathena a l'altra; et simelmente far un cornixon che liga in torno de li muri tuta la sala. [...] 1505, indictione 8, die lune 19 maii, padue in cancellaria episcopatus [...]

PRO REVERENDISSIMO DOMINO EPISCOPO CUM MAGISTRO PROSPERO

Volemo che el sofitado, cum el cielo, de la sala de sopra del vescoado sia depento cum li soi quadri, li quali sono in tuto cento e vinti, el campo de li quali sia de bon azuro todescho e ceschaduno de essi habia una rosa[...] E quando serano depinti a basso e da poi mesi in opera, volemo che siano tocati de penelo li dove parerà de bisogno, aziochè para la opera integra. Volemo anchora che diti maestri sia obligati a dar compito tuto el lavor in termene de mesi cinque [...]

1505, indictione 8, die martis octavo iulii, Padue, in bibliotheca reverendissimi domini episcopi, presentibus ser Iohanne Tosono notario curie episcopalis et ser Vincentio quondam ser Ioannantonii de Castrobaldo notario de contracta Sancti Iacobi testibus rogatis etc.

Reverendissimus in Christo pater et dominus dominus Petrus Barocius Dei et apostolice sedis gratia episcopus Paduanus ex una et magister Prosper pictor de contrata Sancti Clementis ex alia convenerunt [...]

CONVENTIO CUM MAGISTRO PROSPERO PICTORE PRO PINGENDO QUADROS AULE MAGNE EPISCOPATUS ET SOLUTIO

1506, indictione nona, die martis 24 martii, Padue in cancellaria episcopali, presentibus egregio legum doctore domino Hieronymo Centono quondam domini Leonardi de contrata Calfure et Stephano Venturato notario quondam ser Bartholomei de contrata platee Castelli testibus etc. Magister Prosper pictor suprascriptus habuit et re vera recepit in monetis argenteis a venerando domino Nascinvera Trivisano, magistro domus reverendissimi domini episcopi et nomine episcopatus solvente, libras ducentas septuagintanovem parvorum pro residuo et completa solutione sue mercedis picture quadrorum [...].».

⁸⁸ Il documento era pubblicato da Paolo Sambin, 1962, pp. 122-123. Documento originale in ASPd, *Notarile*, Melchiorre Lovato, b. 3395, c. 446.

avuto modo di indicare, Pietro Barozzi non solo curava in ogni particolare le proprie commissioni, ma era anche in grado di fornire specifiche indicazioni tecniche ai propri artisti, limitando spesso al minimo l'iniziativa personale.⁸⁹ Si potrebbe obiettare che il presule non avesse potuto legare così rigidamente la mano di Montagna, se non si fosse a conoscenza delle indicazioni assai precise che il vescovo avrebbe in seguito fornito a Nicoletto da Modena per la propria cappella di Torre, esemplata sulla precedente *cappella nova* affidata a Jacopo da Montagnana.⁹⁰ Un parallelo iconografico per la teoria vescovile di Montagna si sarebbe potuto identificare negli *Uomini illustri* dipinti nei loro studi (fig. 311), forse dallo stesso Pierantonio degli Abati, in San Giovanni di Verdara in forme ancora quattrocentesche e certo noti al Barozzi, tanto più se si accetta di riconoscere in uno di essi l'effigie del vescovo padovano.⁹¹ A voler cercare esempi vicini, si possono ricordare quelli di Andrea del Castagno a Padova, nonché le sicure suggestioni che Barozzi doveva trarre dall'opera letteraria di Francesco Petrarca. Avrebbe forse inoltre potuto trarre l'idea dalla tradizione assai radicata anche a Padova dei cicli raffiguranti uomini illustri, che nella Sala Carrarese ora dei Giganti trovava la propria esplicitazione più fortunata,⁹² o ancora, come suggeriva Andrea Nante, nella serie dei ritratti dei dogi nella sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale a Venezia.⁹³ Il recente contributo dello studioso infatti ha aiutato a fare luce sulle fonti probabilmente consultate da Barozzi, individuando un documento citato ai primi del XIX secolo da Scipione Dondi dell'Orologio,⁹⁴ riportante l'elenco dei vescovi della diocesi di Padova in singolare

⁸⁹ Giuseppe Danieli, 1993, p. 158.

⁹⁰ Alberta De Nicolò Salmazo, 2002. La propensione del presule agli studi di matematica, ottica e persino ingegneria si riversava nelle precise relazioni sugli edifici visitati durante la propria attività pastorale. Gli studi di Gios (*L'attività pastorale...*, 1977, pp. 343-346) e Danieli (1993, p. 158) sottolineavano la presenza di una copia del *De Re Aedificatoria* di Leon Battista Alberti nella biblioteca di Pietro Barozzi. Pierantonio Gios, *Cultura, spiritualità e azione pastorale...*, in *Jacopo da Montagnana*, 2002, p. 209 e sgg. Sull'argomento anche De Nicolò Salmazo, in *Jacopo...*, 2002, p. 235; nonché Guido Beltramini, *Una ecfrasis albertiana...*, in *Pietro Barozzi un vescovo del Rinascimento...*, 2012, pp. 223-237. Nell'affidare a Prospero da Piazzola e Jacopo da Montagnana la decorazione dell'esterno del Vescovado, Barozzi aveva infatti molto insistito sul concetto albertiano di parità: «In tutti li lavori sempre si diè attendere de servare questa parità». La citazione è riportata in De Nicolò, cit., 2002, p. 241.

⁹¹ Devo il suggerimento ad un'intuizione della collega Chiara Bonaccorsi i cui studi, in via di pubblicazione ed ai quali si rimanda, si ripromettono di circostanziare con accuratezza la questione. Si faccia riferimento al Cap. I.

⁹² Sull'argomento si veda almeno Maria Monica Donato, *Gli eroi romani tra storia ed "exemplum..."*, 1985, pp. 99-126. Eadem, *I signori, le immagini e le città...*, 1995, pp. 408-417.

⁹³ Affrescata tra 1368 e 1374, i ritratti erano a monocromo nella testata della volta. La successione dei dogi mirava naturalmente a ribadirne e legittimarne il potere. *Le vite dei dogi di Marin Sanudo*, a cura di G. Monticolo, in *Rerum Italicarum Scriptores*, XXII, parte IV, I, 1902, p. 337 e sgg. Per quel che riguarda la Sala dei Giganti si veda Fabrizio Magani, 2006, p. 62.

⁹⁴ Si veda Andrea Nante, *Il palazzo di Pietro...*, in *Pietro Barozzi...*, 2012, pp. 271-272. Piuttosto interessante la notizia della presenza di un elenco di nomi dei predecessori di Barozzi nella «camera magna posita juxta Salam Inferiorem», in seguito sostituito forse con i ritratti dei vescovi. Nante ne trae notizia da Giustiniani, 1786, pp. CXXVIII-CXXIX: «Il Portinari di Pietro Barozzi Vescovo di Padova scrive, che nell'anno 1494 fece dipingere nella sala superiore del Vescovato tutti i vescovi di Padova, da S. Prodocimo fino al suo tempo, e che il Pittore fu Jacopo Montagnana. Come rilevasi dalla Iscrizione posta nella picciola cappella del Vescovato dipinta dallo stesso. È assai probabile, che il Barozzi si sia servito della Serie de' Vescovi, ch'era dipinta in una

corrispondenza con la teoria voluta da Pietro nella sala del Vescovado. La fonte manoscritta, unita alla fortuna iconografica del tema degli uomini illustri, avrebbe fornito al vescovo padovano la giustificazione giuridica ed umanistica del proprio mandato. Suggestiva è inoltre la proposta avanzata da Nante di scorgere nel *De viris illustribus familiae Transelgardorum, Forzatè et Capitis Listae* un buon precedente iconografico per le coppie di *vires* tra loro disputanti, sebbene sia forse più probabile che le più vicine suggestioni pervenissero a Montagna dallo stesso ambiente vescovile.⁹⁵ Con il ciclo padovano riceveva compimento la ventennale attività edificatoria del Vescovo, legittimata dalla teoria a coppie dei predecessori che trovava, negli apostoli della cappella nuova, il contraltare religioso alla propria simmetria. In tale occasione Montagna si trovava dunque a contatto con l'opera di Prospero da Piazzola nel soffitto, Lorenzo e Pierantonio per la pavimentazione e con quanto realizzato ad affresco una decina di anni prima da Jacopo nella cappella degli Angeli. In particolare egli conosceva assai bene il *modus operandi* di Lorenzo e Pierantonio, dai quali in diverso modo avrebbe potuto trarre ispirazione per le sue logge aperte sul cielo, e forse dagli Abati per le figure geometricamente intarsiate dei suoi *Uomini Illustri* di Verdara (fig. 311). È palese tuttavia che in Montagna s'operò un'identificazione tra figura e costruzione spaziale, poiché è lo stesso dialogo tra le figure, non le minuziose tarsie prospettiche di Verdara, a costruire lo spazio illusionistico del loggiato. Montagna poteva trovarne un esempio assai vicino negli apostoli affrescati da Jacopo da Montagnana, sebbene la differenza tra le due concezioni architettoniche sia ancor oggi più che palpabile. Allo stesso modo un parallelo, vista la relazione tra i Benedettini veronesi e padovani, Montagna avrebbe potuto trarlo dai religiosi affrescati dal Maestro della Libreria Sagramoso in San Bernardino a Verona entro il 1503. Come già accennato, non è impensabile che Montagna fosse entrato in contatto sin da inizio secolo con le novità veronesi ed avesse serbato memoria nei suoi vescovi padovani delle figure accoppiate di religiosi, in particolare delle tre figure affrescate dall'anonimo maestro sulla parete di ingresso della Libreria Sagramoso in San Bernardino,

Camera grande, che mette nella Sala inferiore, rilevandosi da un Istromento feudale del Tom. XV pag. 81 esistente nell'Archivio Vescovile, che quell'Istromento fatto del 1425.22. Novembre fu scritto, *In Palatio Episcopali in Camera descripta sunt nomina Episcoporum Paduanorum*». (corsivo mio) Si veda anche ACVPd, *Feudorum*, 15, c. 81, cit. in Nante, 2012, p. 271. Il documento indicato dal Dondi dell'Orologio si trova all'interno del *Tomus niger*, registro notarile conservato presso l'Archivio Vescovile di Padova (E61), redatto nel 1480 dal cancelliere del capitolo Toson. All'interno vi si recupera un elenco dal titolo *Episcoporum Catalogus Sanctae Ecclesiae Paduanae*, con il nome di ciascun vescovo, notizie relative alla famiglia e l'anno relativo all'inizio dell'incarico. Essi si susseguono da Prosdocimo sino a Pietro Foscari (1485). La serie affrescata e quella descritta differiscono per i soli due nomi di Pietro Barbo e Giovanni Michiel, voluti da Barozzi per il proprio *Pantheon*, ma non presenti nel *catalogus*. Si veda Dondi dell'Orologio, 1802, pp. 7-12, doc. IV.

⁹⁵ Andrea Nante, 2012, pp. 268- 269. Nell'esemplare del *De viris illustribus familiae...* della Biblioteca Civica di Padova (ms. B. P. 954) compaiono ventiquattro figure a mezzo busto a coppie, intente a disputare al di sotto delle arcate di un loggiato su tre livelli. Si veda anche il fac-simile: *De viris illustribus familiae Transelgardorum, Forzatè et Capitis Listae*, [Mario Salmi, M. Blason Berton], 1972.

chiesa con la quale il legame di Montagna, come si dirà meglio più avanti, si stringe intorno alla figura di Francesco Sansebastiani. Inoltre, un riquadro a finte venature marmoree, come quello che compare al di sotto dei *Ritratti*, era già stato avvistato proprio nel catino absidale della cappella di San Biagio a Verona (figg. 275-278; cat. 64). La quasi contemporaneità tra il cantiere dell'episcopio padovano e quello veronese di San Nazaro, che sappiamo estendersi tra 1504 e 1506 - ma dobbiamo immaginare sostanzialmente concluso prima dei lavori padovani - costringe ad ammettere che il Cincani dovesse servirsi di una nutrita schiera d'aiuti. Inoltre, come ha opportunamente indicato De Nicolò Salmazo, il cantiere veronese e quello padovano sono legati dall'attività del pittore Nicoletto da Modena, responsabile delle figure a grottesca in entrambe le teorie affrescate (figg. 321-323). Probabilmente egli ricoprì il ruolo di specialista nella realizzazione degli ornati in ciascuno dei cantieri, realizzando per San Nazaro e Celso candelabre e fregi e per il Vescovado le fantasiose *tabulae* che sovrastano la teoria vescovile (fig. 322).⁹⁶ Sopra ciascuna effigie episcopale compare, in alfabeto maiuscolo, il nome del personaggio ritratto, separato dal seguente da una foglietta epigrafica sempre diversa, a testimonianza della fantasia dell'esecutore, che Alberta De Nicolò Salmazo individuava appunto in Nicoletto da Modena.⁹⁷ L'artista emiliano interpretò due diverse esigenze dell'antico a Verona e a Padova, affiancando in entrambi i cantieri Bartolomeo Montagna. Dal canto suo il Cincani, che non fu l'autore né delle grottesche padovane né delle tabelle con tritoni o degli ovali di San Nazaro e Celso, si scontrava con la nuova valenza data all'antico dal vescovo Pietro Barozzi. Fatta eccezione per la maiuscola classica e le fogliette epigrafiche non fu certo intenzione del Vescovo, né all'interno della propria cappella né tantomeno nel Salone, affermare la propria autorità attraverso la citazione antiquaria, come era accaduto in Santa Giustina o in San Nazaro e Celso.

L'analisi del ciclo padovano è assai complessa, resa difficoltosa dalla posizione elevata delle pitture, mal valutabili da terra, nonché dalle ormai irrimediabili sovrapposizioni che in taluni casi hanno perduto per sempre la *facies* originaria dei vescovi. Da quanto ancora è valutabile grazie agli accurati restauri del 2006, è possibile scorgere l'impegno che dovette approfondire il maestro vicentino nella resa caratteristica di ciascun vescovo. La mano ormai avvezza ai tratti corsivi della maturità non doveva aver rinunciato alla caratterizzazione

⁹⁶ Nicoletto compariva in Vescovado il 12 agosto 1506, testimone ad un contenzioso, dopo che il 4 giugno del 1506 aveva preso impegno con lo stesso Barozzi per la decorazione del palazzo privato di Torre. Per quest'incarico egli riceveva consueta minuziosa indicazione dal vescovo, preoccupato che il ciclo decorativo fosse come quello *ne la nostra capelleta de sopra de Padoa*. Per il documento si veda Antonio Sartori, 1976, p. 424; inoltre Paolo Sambin, 1962, pp. 111-113, doc. IX. La vicenda è ripercorsa da Alberta De Nicolò Salmazo, 2002, pp. 245- 253; 2012, pp. 279- 288.

⁹⁷ Forse Nicoletto, come proponeva De Nicolò Salmazo, (in *Pietro Barozzi...*, 2012, p. 281 e sgg) traeva le proprie invenzioni da disegni circolanti anche al nord, realizzati dai pittori che avevano potuto vedere in prima persona le novità della Domus Aurea, come lo stesso Pinturicchio. Su questo punto Nicole Dacos, 1969.

emotiva dei ritratti. Tra i molti ridipinti, basterebbe osservare almeno l'effigie del vescovo Giovanni Orsini (1353- 1359); veloci tratti definiscono il naso prominente, lo sguardo rapito dalle letture appena interrotte, la linea regolare della mascella. Austeri, come si conviene alle effigi degli alti prelati, ma ciascuno dotato di una personalità che emerge anche, dove apprezzabile, dalla posizione del corpo. Organizzato secondo simmetria, il *pantheon* si sviluppa in cinquanta riquadri, immaginati come poggioni aperti su un cielo ormai solo intuibile, dai quali si affacciano le coppie. Senza eccedere nel seguire interpretazioni che del presunto intento illusionistico vorrebbero fare un principio di illusività bramantesca, nella teoria si apprezza un pittore ormai conscio delle proprie capacità spaziali. Archivate le ricerche eclettiche degli anni Novanta, egli tornava pittore dal carattere veneto, costruendo le forme secondo geometrie, talvolta ponendo felicemente i propri vescovi in un tre-quarti riuscito, talvolta prestando maggiore attenzione all'espandersi del pannello o al disegno delle vesti. Ciò nonostante, la qualità di un'impresa condotta con simile celerità fu alterna, come dispiace d'osservare proprio nella figura del vescovo Barozzi, la cui acribia ritrattistica si doveva sicuramente apprezzare un tempo.

3.3.3. Il dipinto per i Sansebastiani

Sergio Marinelli ebbe modo di delineare il ruolo ricoperto da Bartolomeo Montagna per la cultura artistica veronese, definendone la funzione di mediazione tra la pittura scaligera e la grande pittura veneziana contemporanea. Gli artisti veronesi furono colpiti dalla intrinseca componente veneta di Montagna, mediata tuttavia dall'innato carattere solido del pittore. Così come Montagna seppe trarre dalla tradizione veronese spunti felici alla propria meditazione artistica, così il peso del nucleo compatto di opere lasciate dal pittore a Verona fu destinato a incidere su più di un artista della città scaligera.⁹⁸ Negli anni in cui le grandi imprese veronesi incrociavano i nomi di influenti esponenti delle famiglie locali, si segnalava proprio in San Nazaro e Celso l'offerta di Francesco Sansebastiani,⁹⁹ fratello di Daniele Sansebastiani, patrono della Compagnia di San Biagio presso Innocenzo VIII, già arcidiacono della Cattedrale e canonico di San Sebastiano, morto nel 1503. Daniele era inoltre legato alla chiesa di San Bernardino, tanto da lasciarvi i propri libri chiedendo inoltre d'esservi sepolto. È molto probabile che i rapporti intercorsi tra la famiglia Sansebastiani e la Compagnia abbiano facilitato, ed in ciò si concorda con Alessandra

⁹⁸ Sergio Marinelli, 1996², pp. 359- 364.

⁹⁹ L'offerta risale al 1489, ASVr, *San Nazaro e Celso*, b. 14, reg. 36, c. 18v.

Zamperini,¹⁰⁰ la commissione al pittore del dipinto ora presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia.¹⁰¹ Nel 1507 Montagna infatti intratteneva ancora rapporti con Verona, licenziando il dipinto (*Madonna con Bambino in trono tra San Sebastiano e San Girolamo*) per l'altare che la famiglia Sansebastiani deteneva nella chiesa omonima di San Sebastiano (fig. 324; cat. 75), la cui genesi è testimoniata da un disegno tra i più sottili del pittore, la *Madonna con Bambino* (fig. 328; cat. D23) del Musée des Beaux- Arts di Lille.¹⁰² Capolavoro di tecnica, forse un foglio di *presentazione*, per l'assenza di ripensamenti, forse uno studio perfetto per la realizzazione affidata in parte alla bottega. Attenta modulazione della luce illumina il volto

¹⁰⁰ Si cfr Lodi, 1994, p. 38. Daniele morì la notte tra il 7 e l'8 luglio 1503, avvelenato forse per i troppi benefici dei quali godeva. Egli era curatore degli interessi della confraternita a Roma, in contatto anni più avanti con Benedetto Rizzoni, segretario privato del cardinale Domenico della Rovere. Si veda a tal proposito Alessandra Zamperini, 2010, p. 132, n. 36; Eadem, in *Storia, conservazione e tecniche...*, [Monica Molteni], 2010, p. 29. Documento in ASVr, *Monasteri Maschili Città, Santa Maria della Scala, Processi*, 262.

¹⁰¹ Francesco Sansebastiani infatti ricordava la costruzione di una cappella nel proprio testamento del 1508: Daniele Sansebastiani, morto nel 1503, era protettore della compagnia di San Biagio presso Innocenzo VIII, per questo si veda Stefano Lodi, 1994, p. 38. Per la commissione del dipinto si rimanda alla relativa scheda di catalogo.

¹⁰² Della chiesa di San Sebastiano davano notizia le maggiori guide di Verona, Giambattista Biancolini, 1749, II, pp. 697-702; Giovambattista Da Persico, 1820, pp. 205- 208; Giovanni Venturi, 1825, II, p. 192; Giuseppe Maria Rossi, 1854, pp. 163- 165; Bartolomeo Dal Pozzo, 1718, p. 261; Francesca Flores D'Arcais, *La pittura nelle chiese e nei monasteri di Verona*, in *Chiese e monasteri*, 1980, pp. 517, 526- 527. Biancolini informava: «Dalla raccolta Perini nella biblioteca dei padri benedettini di San Zeno maggiore si trova che nel 1451 era rettore e prelado Giovanni Condulmerio e che nel 1576 il rev. D. Giovanni Battista Maffei rettore rinunciò a quel beneficio il giorno 29 dicembre rimettendolo nelle mani del Vescovo. Fu conferito allora da Mons. Agostino Valerio a Don Paolo Calandro, il quale poco vi rimase perchè secondo decreto 8 febbraio 1578 registrato nelle Colazio segnato AA della Cancelleria Vescovile, fu dal monsignore concessa la chiesa e tutti i beni ai padri gesuiti, poi confermata con breve di Gregorio XIII il primo aprile dello stesso anno. La cura della parrocchia fu divisa il 12 giorno di Novembre». Egli sosteneva inoltre che la famiglia Sansebastiani non abitasse molto distante dal tempio veronese. Si vedano inoltre Luigi Marino-Alberta Bartoli, *I Gesuiti a Verona e la chiesa di San Sebastiano*, in *L'architettura della Compagnia di Gesù in Italia XVI- XVIII secolo*, 1992, pp. 223-225. Dopo una prima idea di occupare «la prepositura della ghiara» si affidò ai gesuiti la chiesa di San Sebastiano e le case ad essa adiacenti. Il vescovo veronese Luigi Lippomanno aveva già invitato i Gesuiti ad insediarsi dal 1550 ma essi, preoccupati di doversi fare carico anche dei monasteri femminili, avevano rifiutato. Il vescovo Valier in seguito decise di affidare ai Gesuiti l'istruzione, scegliendo la chiesa di San Sebastiano come loro possibile sede nel 1576. Il beneficio di San Sebastiano fu ricevuto dall'allora rettore Paolo Calandra il 3 gennaio 1577 ed il 5 giugno seguente il papa Gregorio XIII concesse al Vescovo di unire quei benefici semplici necessari al collegio di San Sebastiano. Si concesse pertanto la chiesa alla Compagnia l'8 febbraio 1578, ed il 3 novembre dello stesso anno vi si aprì una scuola. L'edificio gesuita risale al 31 luglio 1588. Le esigue notizie precedenti all'intervento gesuita riportano la presenza di un ospedale e di un oratorio eretti per lascito del diacono Dagiberto nel 932. All'epoca dell'intervento gesuita la chiesa si apriva sulla piazza formata dalle case Guagnini e Verlato, abbattute nel 1591. Fu in quell'occasione che probabilmente si mise mano all'edificio, con l'intenzione di allargarlo; inoltre alcuni interventi riguardarono la copertura nel 1594 e la facciata cinque anni più tardi. I Gesuiti nel maggio 1606, a seguito dell'interdetto papale, lasciarono la città per Mantova, ritornando nel 1656 e prendendo nuovamente possesso dell'edificio. I Gesuiti di San Sebastiano furono soppressi nel 1773 con il breve del 31 luglio 1773 *Dominus ac Redemptor noster* di papa Clemente XIV. Nel settembre dello stesso anno il Senato dispose la chiusura della scuola-collegio e della chiesa di San Sebastiano. A soppressione avvenuta la città cercò di ottenere chiesa, fabbriche e collegio per farne la sede del ginnasio pubblico; essi furono loro concessi dal Dominio Veneto con decreto del Senato del 24 settembre 1774 dietro pagamento di 30000 ducati. Si veda Giulio Sancassani, in *Chiese e monasteri a Verona*, in *Chiese e monasteri a Verona*, [Giorgio Borelli], 1980, pp. 249-250. Nel 1792 parte dell'edificio divenne biblioteca, mentre la chiesa fu riconsacrata nel 1814. Secondo Giovanni Venturi nel 1825 (p. 192) «la facciata magnifica va inoltrandosi a suo compimento» Dopo i bombardamenti del 4 gennaio 1945 la chiesa fu demolita, nel 1950 lo sgombero delle rovine era quasi finito, gli elementi lapidei della facciata furono reimpiegati in San Nicolò. Negli anni Settanta si eliminarono anche le ultime testimonianze. L'altare maggiore ed un altare laterale furono trasferiti nella Parrocchiale di Cellore, i restanti in quella di Illasi.

della Vergine, ne indaga la veste ed infine accende la mano sinistra, per spegnersi poi alla base del trono, in consonanza con l'opera che, una volta dipinta, perde quel tono di lirica dolcezza. Nel dipinto (fig. 324; cat. 75) ritorna il problema degli aiuti, nei volti caricati e nel San Sebastiano i cui tratti cominciano a confondersi con Buonconsiglio. Lo spazio, già decurtato ai lati, si stipa e chiude davanti alle arcate aperte su un cielo, il cui azzurro irrealista ha reso claustrofobica ogni cosa. Al di qua di un loggiato aperto sull'incongruo azzurro, la Vergine e il Bambino siedono su un trono imponente, sormontato dall'esile cortina-baldacchino, affiancati da Girolamo e Sebastiano. La luce calda, come in molte delle composizioni mature, rende carica di sentimento la composizione, penetrando da sinistra accende l'oro di grottesche e baldacchino, spartito dalla rosa in tre toni dominanti, scivolando sulla veste della Vergine, illuminando le pieghe del Libro e segnando infine la fronte dell'attentato Girolamo. Forse ancora memore delle sculture lombardesche il trono, anche se il molle classicismo di valva e vasi indirizza ad una nuova percezione dell'antico. Ancora Verona è presente, nelle grottesche, nell'antico un po' di "maniera" del trono, nei tondi monocromi del soffitto. Di gusto antichizzante sono il tondo figurato alla base del trono, il fregio dello scalino poggiapiedi, quasi falconettiani gli Adamo ed Eva del soffitto.¹⁰³ È ancora vivissimo inoltre il ricordo dell'autore delle grottesche in Vescovado e San Nazaro e Celso, Nicoletto da Modena,¹⁰⁴ mentre le figure denunciano un orizzonte allargato anche alla coeva Venezia (figg. 321-323). Qualcosa par di intravedere anche della pala di San Zaccaria, nella Vergine e nel San Girolamo gonfio di panni, poco della carne viva di Giorgione, ma le forme di colore espanse sul primo piano tradiscono quell'esperienza. Coevo, giusto il suggerimento di Puppi, è il *Cristo benedicente* Columbus, datato 24 settembre 1507 (fig. 237; cat. 76), nel quale si riscontra un po' della stanchezza di forme. Il dipintino, forse alla luce del soggiorno veronese, riprende quanto espresso nell'esempio torinese del 1502, allontanandosene per l'adesione al nuovo moderno veneziano. Un protoclassicismo che

¹⁰³ Questo quanto riportato da Dal Pozzo, (1718, p. 56) che iscrive Montagna tra i pittori veronesi: « [...] Il primo fu Bartolomeo Montagna, che viveva nel 1507, ma delle sue pitture non ne trovo che una sola in S. Sebastiano de' Padri gesuiti, cioè la pala di S. Girolamo ».

¹⁰⁴ Da Roma il gusto della grottesca raggiunse abbastanza rapidamente il Veneto, incontrando un fertile terreno specialmente a Padova, dove la cultura di tipo antiquario era già apprezzata. Nel chiostro di Santa Giustina Bernardino da Parenzo aveva realizzato, circa nel 1493-1495, alcune candelabre che riunivano passioni archeologiche e geroglifiche, testimoniate ora da alcuni lacerti e dalle incisioni del Mengardi. Come indicava Zamperini, l'impostazione culturalmente elevata della grottesca padovana, la cui fortuna si dovette probabilmente al colto Ordine benedettino, trovava contrario atteggiamento nella città berica dove era essenzialmente affidata alle affastellate reminiscenze romane del Verla. Esempi in questo pittore, che tuttavia travalicano i confini cronologici della cappella di San Biagio, si recuperano nel Duomo di Montagnana (1506-1507), nella cornice dello *Sposalizio mistico* di Schio e nel fregio di Palazzo Dal Ben a Rovereto, ora sede della Cassa di Risparmio. A Verona, dove l'eredità di Mantegna si dimostrava ancora forte, la grottesca si univa alla cultura antiquaria per tramite umanistico anche di Avogaro e debolmente prendeva piede in San Nazaro e Celso con Falconetto. Si veda Alessandra Zamperini, 2007, p. 11 e 115 dove le grottesche di San Nazaro e Celso sono attribuite a Montagna.

cresce tra Padova e Verona, per lasciare il posto alla stagione del pieno classicismo, forse incontrato sui ponteggi di San Nazaro.¹⁰⁵ Non è difficile immaginare cosa stimolasse il vecchio Montagna, nel 1502 era giunto in Santa Corona il *Battesimo di Cristo* (fig. 338), dipinto da Giovanni Bellini per l'altare Garzadori.¹⁰⁶ Come per il precedente in Cattedrale esso era destinato a grande effetto, e Montagna poteva avere davanti agli occhi l'opera del celebre pittore già a contatto con Giorgione e da quello portato forse ad un addolcimento generale delle forme ed ad una nuova modulazione di chiaroscuro. Anche il ricco apparato scultoreo dell'altare Garzadori, realizzato in sintonia con il tema ed allo scopo di dare il maggior risalto possibile al dipinto di Bellini, dovette affascinare non poco Montagna.¹⁰⁷ Se il regesto lo testimonia saldamente impegnato a Vicenza, dove intratteneva ormai consolidati rapporti economici, non è peregrino immaginarlo anche a contatto diretto con l'ambiente lagunare, data la conoscenza ormai di vecchia data con Bellini. Ne avrebbe potuto apprezzare la pala di San Zaccaria (fig. 325), dove il pittore ormai anziano elaborava con accorato sentimento l'accordarsi dello splendore cromatico, raccogliendo i suoi santi sotto un'arcata aperta sul paesaggio. Persino alcuni particolari, come le sfingi così ben disegnate nel trono di Windsor (fig. 330; cat. D21), richiamano un coevo amore per il dato archeologico in Bellini, ad esempio nel *Fregio Corner* (fig. 329), o addirittura dispiegato da Tiziano nella pala dipinta per il vescovo Jacopo Pesaro (fig. 331).¹⁰⁸ Nel frattempo i documenti testimoniavano il Cincani impegnato tra l'autunno del 1507 e il settembre 1508 nell'attività di gestione delle proprietà terriere. L'ultimo documento, prima dello scadere del decennio, incrociava Montagna presente al testamento del compare Giambattista Gualdo il 18 agosto 1509. Per l'amico, Montagna aveva realizzato alcuni affreschi, perduti ma ricordati dalla più tarda testimonianza di Paolo Gualdo, il cui completamento non doveva anticipare di molto la data

¹⁰⁵ Lionello Puppi, 1962, p. 63: «Soprattutto la sensibilità cromatica, fattasi dalla *Pietà* di Monte Berico a queste cose, raffinatissima per quanto disposta a tonalità cupe e rossastre. Questo dipendeva forse, da una spinta - dopo il pungolo della rinnovata pittura veneziana, con le conseguenze d'intenerimenti delle campiture e maggior dolcezza di paesaggi - dell'ambiente veronese per tradizionale retaggio gotico, già rivolto al colore».

¹⁰⁶ Battista Graziani, che commissionò il dipinto a Giovanni Bellini era, come noto, esponente dell'arte dei lanaioli (ne facevano parte i garzadores, da cui l'appellativo). Uomo di grandi ricchezze e di non trascurabile cultura - faceva parte del circolo dei Da Porto (Achille Olivieri, 1992, p. 89) - pellegrino in Terra Santa, volle al ritorno dedicare un sacello al Battista, scegliendo la più influente chiesa vicentina. Si veda la scheda di Giovanni Carlo Federico Villa, in *Giovanni Bellini*, 2008, pp. 284-286. Ma si veda anche Giovanni Mantese, III/2, 1964, pp. 961-962: ASVi, *Corporazioni Religiose Soppresses*, Santa Corona, b. 110, alla data 26 novembre 1500: «Spectabilis vir Baptista Gratianus d. Valerii filius vicentinus, come palatinus, sacellum unum divo Iohanni Baptiste in templo dominice Corone propria impensa erigi, absolvi et dicari statuit».

¹⁰⁷ Per l'apparato scultoreo dell'altare Garzadori, si veda anche Mantese, 1964, III/2, , p. 961. Dove in data 15 dicembre 1502 si ritrova Battista Graziani affianco a maestro Bernardino di Simone «de Lacu comi lapicida». ASVi, *Testamenti*, alla data.

¹⁰⁸ Per la datazione discussa, che qui si propone essenzialmente coeva (1506-1507), si confronti Alessandro Ballarin, 2007, p. 23.

di stesura del testamento.¹⁰⁹ Alla fine del primo decennio si inserisce anche il dipinto con *Santa Caterina d'Alessandria* (fig. 332; cat. 55), testimoniato da riproduzione presso la Fototeca Berenson (I Tatti, Firenze, n. 1072079) e recentemente riapparso sul mercato. Il

¹⁰⁹ Si veda *Regesto*, alle date 22 maggio 1490, 14 aprile 1499, 18 agosto 1509. Il documento era riproposto da Giovanni Mantese, 1964, III/2, , pp. 810-811, n. 160. La descrizione degli affreschi era riportata nel testo di Girolamo Gualdo 1650 *Giardino di Chà Gualdo*. (BMVe, Cod. it. IV 127 = 5102, cc. 26-96). Del tema si era occupato anche Lionello Puppi, 1972, pp. 29-30. Ulteriori notizie si ricavano da un secondo manoscritto di Girolamo 1643 *Raccolta delle Inscritzioni*, (BMVe, Cod. it. IV 133= 5103, cc. 5-7, c. 26. Inoltre si veda Bernardo Morsolin, 1894, pp. 173-220, 373-440: «Operò il Montagna in casa nostra molte belle cose a olio, et a fresco sopra delle muraglie e fu compare di Gio. Battista Gualdo. Sotto del portico vicino allo studio, con il f.° Benedetto in un arco in capo d'esso portico dipinse la B. Vergine con il Bambino, con certi coralli in collo tanto vagamente, ch'è delle belle cose, che habbi fatto con un motto *Salve, o Virginei flos intemerate pudoris*» [Ovidio, *sic*] A destra Diana con il cane, dall'altra parte Minerva coronata di alloro. Di fronte Flora e Cerere, l'una adorna di fiori l'altra di spighe. Nella lunghezza del portico erano raffigurate Pomona, il Trionfo coronato e la Fama occhiuta (sic) a grandezza naturale, ritratte in piedi con un motto. Nella facciata della galleria dipinse San Giovanni Battista ad un tavolino, penitente nel deserto, con Gesù ed i discepoli ritratti da lontano. Si annota inoltre che fu pagata molto. («...si trova notato che fu pagata assai»). Nelle collezioni si trovava inoltre un quadro firmato raffigurante *Gesù Giovinetto* (cfr. Lionello Puppi, 1966, p. 239) un tempo in collezione Walker a Londra. La tavoletta era firmata «Opus Bartholomei Montagna» e Paolo Gualdo, antenato cinquecentesco di Girolamo Gualdo, dovette tenerla presso di sé a Padova con una «Madonna e il Bambino» e «S. Sebastiano» a grandezza naturale (BMVe, Paolo Gualdo, *Memorie, lettere, discorsi: di lui o da lui raccolte*, Cod. it. VI 146 =5979, c. 65 r, nn. 10-11). Di Benedetto Montagna si ricordavano una pala in San Biagio ed in seguito i lavori al portico di casa Gualdo ed una Madonna con Bambino su tavola. Egli eseguì inoltre quattro dipinti: nel primo raffigurò il Passaggio del Mar Rosso; nel secondo David e Abigail; nel terzo Enea accolto da Didone e nell'ultimo il Ratto delle Sabine. Bernardo Morsolin informava inoltre che per casa Gualdo:

«Bartolomeo Montagna fece Pallade con lo scudo di Medusa, Diana in abito da cacciatrice, la virtù, la vittoria e il trionfo, la dea Pomona, Flora con i rispettivi elogi. Sopra la porta che conduce al pianterreno era la scritta *Bonus eventus*, sopra l'altra porta, che dava alla cantina, era stato fatto dipingere un anziano con un fiasco in manoe un bicchiere di vino rosso nell'altra con il motto *Vinu laetificat cor hominis*.

Gli elogi erano i seguenti:

DIANA: *Quum mihi sint triplines formae, tria numina, maior
Est tamen aeternae virginitatis honos*

PALLADE: *Armipotens olae inventrix bellis Dea praesum,
Quae Sophia vocor, vertice nata Jovis.*

VIRTU': *Sub pedibus mors saeva meis Fortuna repugnat,
Sed tandem nostra concidet icta manu*

FAMA: *Terra mihi domus est, sed quae parit omnia lustru:
Cuncta ruunt, nostrum stat sine morte decus.*

TRIONFO: *Hostiles animos pulchrum est contundere et arma;
Seseque qui superat pulchrius implet opus.*

POMONA: *Omnia vermiculus, subito vel sydere poma
Laesa cadent, nisi sint numine tuta meo.*

FLORA: *Vis mea non levis est volvens concessa marito
Munera, nam florent numine cuncta meo.*

Sotto l'altro portico un San Girolamo che si batte il petto. Poi altre scene che però non sembrano appartenere al Montagna».

Si veda Bernardo Morsolin, 1894, pp. 213-215; 187. Già Nicolò Basilio, 1854 aveva dato notizia della Madonna e Bambino con il motto, aggiungendo inoltre che «a questo tempo ancora, ma più morbido il Montagna, padre e figlio, dè quali si conserva un Signor di 12 anni, 4 historie in 4 quadri compartite; cioè l'edificazione di Cartagine, e lo spozalizio di Enea con Didone: il ratto delle Sabine fatto dai Romani, e la pace che fu per quelli conchiusa: inoltre quando Mosè passò il mar Rosso con la morte degli Egizii, e l'istoria di Abigaille con Davide; [...]». Bernardo Morsolin, 1881, pp. 11- 14, fece in seguito riferimento ad edifici affrescati da Montagna, confermando la presenza di opere del pittore, di Buonconsiglio e di altri artisti all'interno della collezione Gualdo. Il Museo Gualdo, come noto, era ricordato da Vasari, [1906], III, p. 628 e 648 ed in seguito da Ridolfi, 1648, I, pp. 91-92. Cenni in Irene Favaretto, 2002, pp. 171-173. Qualche cenno anche in Catherine Johnston, 2002, p. 134, n. 51.

dipinto può ritenersi autografo ed appartenente ad un momento avvicinabile al *Cristo benedicente* di Torino, con il quale condivide il disegno delle spalle, senza tuttavia giungere alle espansioni cromatiche del *Cristo portacroce* di Vicenza (fig. 335; cat. 77). Occupando il primo piano, la figura della Santa cela parzialmente alla vista un paesaggio roccioso che, giusta l'osservazione di Nielsen, somiglia da vicino al paesaggio del *San Giovanni Battista con Santa Caterina e San Zeno* della National Gallery di Londra.

3.4. Il secondo decennio del Cinquecento: il “dramma del provinciale”.

L'intensa intonazione patetica del *Portacroce* vicentino (fig. 335; cat. 77), segno dell'avvenuto contatto con Venezia, chiudeva il primo decennio del Cinquecento. Più volte indicato come momento di scadimento qualitativo da parte della critica storica,¹¹⁰ esso segna piuttosto il punto di contatto con un clima che in breve torno d'anni, fino al Fondaco dei Tedeschi, coinvolse più di una personalità veneziana. L'intensità patetica della figura è comprensibile infatti alla luce di una riflessione, oltre che sul Bellini di Santa Corona, sull'operato di Giorgione. Avvallando la cronologia tarda del dipinto vicentino, circa 1510, si inserisce con buona ragione l'operato tutto del pittore di Castelfranco, lasciando spazio a Montagna di rielaborarne soprattutto la maniera grande, posteriore al 1506. Certo realismo inoltre, d'ascendenza nordica non nuova se si richiama alla mente la *Pietà* di Monte Berico (fig. 229; cat. 47), potrebbe già derivare al pittore vicentino dalla conoscenza, anche indiretta, delle opere di Dürer. In anni poco precedenti fu infatti proprio la maniera di Giorgione a formarsi attraverso l'esperienza del classicismo, intrecciato al realismo di matrice tedesca. Tuttavia dal celebre maestro Montagna, nonostante gli ammirevoli sforzi, derivò solo alcuni scelti spunti, senza comprenderne né la forza né le ragioni intrinseche. Così nel *Portacroce* (fig. 335; cat. 77), che pur poteva vantare un precedente illustre in Casa Loschi dal Verme (fig. 336) a Vicenza,¹¹¹ invece di sfruttare lo spunto dato dalla grande manica di primo piano ad una costruzione interamente giocata sul colore, il pittore si attardava in una composizione essenzialmente disegnativa, evocativa soltanto dell'esperienza veneziana. Non si può escludere che egli avesse in mente anche la *Pietà* Donà dalle Rose (fig. 337), che Bellini aveva licenziato a Vicenza o per un committente vicentino forse, data la presenza di un paesaggio

¹¹⁰ Su tutti Lionello Puppi, 1962, p. 140.

¹¹¹ Dibattuto da sempre tra l'autografia giorgionesca, che vanta adesioni prestigiose: Crowe-Cavalcaselle, 1871; Molmenti, 1903, p. 60; Frizzoni, in *Noteworthy*, 1907, pp. 186-187; Gronau, in *Noteworthy*, 1907, pp. 184-185; Richter, 1937, fino a Pignatti, 1969, p. 94 e convinti sostenitori della sostanziale ideazione belliniana: Fiocco, 1941, pp. 17-18; Fredericksen-Zeri, 1972, p. 22; Goffen, 1990, pp. 85-86; Zeri, 2007, p. 30. Si rimanda alla scheda di catalogo compilata da Carlo Federico Villa in *Giovanni Bellini*, 2008, p. 304 (ma anche pp. 305-308) dove l'iscrizione al catalogo di Bellini viene posta in dubbio. Per il ripetersi del tema in ambito belliniano è bene confrontare Heinemann, 1962, I, p. 45, che assegnava il dipinto a Tiziano nella bottega di Giovanni Bellini, per l'altissima qualità esecutiva.

berico sullo sfondo,¹¹² il cui carattere *spät-gotick* avrebbe potuto colpire il maturo Montagna (Possibile è inoltre un confronto con il belliniano *Cristo* di Stoccolma). Simile intonazione intimistica è osservabile anche nel *Cristo passo tra i santi Sebastiano e Rocco* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (fig. 339; cat. 78), ingiustamente ritenuto opera del solo figlio Benedetto, ma la cui bella invenzione degli ori di fondo, reminiscenza delle grottesche di periodo veronese, convince a maggior ragione dell'autografia. Non è improbabile che il dipinto potesse connettersi all'esigenza scatenata da una nuova ondata di pestilenza nel territorio vicentino, data la presenza dei due santi taumaturghi, anche se la titolazione della chiesa a San Rocco potrebbe costituire di per sé un motivo sufficiente.¹¹³ Può darsi inoltre che gli impacci ben visibili nella figura di Rocco, che rassomiglia piuttosto ad esempi di Benedetto, siano appunto dovuti all'ingerenza di questi nel dipinto o forse del figlio Paolo rimasto in ombra sino ai primi del Cinquecento e del quale poco si conosce.¹¹⁴ Un documento, già portato alla luce da Mantese, riscontrava la presenza di Paolo, «filio magistri Bartholomeo montagna pictoris», quale testimone al testamento del priore dom. Placido del fu Melchisedec da Pontremoli «in conventu S. Rochi» il giorno 12 gennaio 1515.¹¹⁵ Poiché il testatore chiedeva in quell'occasione sepoltura «in medio ecclesie ante crucifixum», Giovanni Mantese inferiva la collocazione della tomba al di sotto del dipinto montagnesco, ammettendo di ignorare la presenza in tali date di una croce *de media ecclesia*.¹¹⁶ In verità il

¹¹² Si rimanda a *Bellini e Vicenza*, 2003.

¹¹³ Si rimanda al cap. I. A Vicenza è testimoniato il rinnovarsi della pestilenza anche nel 1505, anche se è di dovere ricordare che il termine pestilenza era spesso utilizzato in modo improprio dalle fonti. Per questo argomento si confronti Edoardo Demo, *Popolazione e vita materiale*, in *Storia del Veneto*, 1, [Carlo Fumiani-Angelo Ventura], 2004, p. 152 e sgg. Mantese, 1963, pp. 21- 22; Sebastiano Rumor, 1915²; Renato Cevese, 1996.

¹¹⁴ Si rimanda a *Regesto*, alle date 26 maggio 1496, 17 giugno 1505, 23 novembre 1507.

¹¹⁵ Si tenga presente che lo stesso autore, nel volume III/ I, 1964, p. 1238, riportava per il testamento la data 12 gennaio 1505. ASVi, *Notarile*, Bernardino d'Arzignano alla data: «Vincentie [...] in conventu S. Rochi in burgo Porte Nove in quadam camera [...] presentibus egr. viro Francisco q. Antonii Balduccii, Antonio q. Zanechini de Zanechinis, Paulo filio magistri Bartholomeo Montagna pictoris [...] Ibiq[ue] reverendus dominus placitus quondam Melchisedec de Pontremulo civis vicentinus canonicus ven. congregationis S. Georgii in Alega, de presenti dignissimus prior conventus S. Rochi de Vincentis [...] corpus suum sepelliri jussit in ecclesia S. Rochi In medio ecclesie ante Crucifixum». Da Mantese, 1974, IV/I, p. 266, nota 9.

¹¹⁶ La chiesa presenta invece tre crocifissi di un certo rilievo, due quattrocenteschi, l'uno di primo Cinquecento. Per una trattazione si veda Aristide Dani in *Studi e ricerche di storia sociale...*, 1998. Si tenga presente tuttavia quanto indicato da Faccioli nell'atto di "aggiornare" i *Gioielli pitoreschi* di Boschini, riportato in Saccardo, 1981, p. 645: «Sotto il coro che divide la Chiesa sostenuto da varie Colonne v'è appeso al Muro un Quadro che rappresenta Cristo nel mezzo e dalle parti S. Rocco, e S. Sebastiano; opera che s'avvicina allo stile di Bartolommeo Montagna». Come si dirà meglio oltre sulla base del confronto tra la facciata della chiesa di San Rocco e quella della chiesa padovana di Santa Maria in Vanzo, Lorenzoni (1963, pp. 63-68) aveva proposto per entrambe il nome dell'architetto Lorenzo da Bologna. Ravvedendosi in più recenti studi (Lorenzoni, in *Il Seminario...*, 1997, p. 29 e sgg) egli constatava giustamente la presenza un tempo in entrambi gli edifici, appartenenti all'ordine alghense, di un coro pensile al centro dell'edificio. (ora addossato alla controfacciata nell'edificio padovano). Sulla formazione della congregazione alghense si veda Giorgio Cracco, 1989, pp. 91-112; Idem, 1959, pp. 70-81; S. Tramontin, *Canonici secolari di S. Giorgio in Alga*, in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, II, 1975, col. 154-158.; Giovanni Mantese, 1974, IV/I, pp. 266-271; Renato Zironza, 1988. All'inizio del Quattrocento a Venezia si fondava la Congregazione dei Canonici secolari di San Giorgio in Alga, che vide tra i massimi esponenti Angelo Correr, futuro papa Gregorio XII, Gabriele Condulmer, poi papa Eugenio IV e

documento, attestando la sola presenza di un Montagna, non è in grado di circostanziare con precisione la datazione del dipinto, pur testimoniando la nascita di una consuetudine della famiglia di pittori con la chiesa di San Rocco e la presenza sempre più attiva dei figli di Bartolomeo all'interno del lavoro paterno. A tal proposito, durante la ricognizione archivistica dei documenti riguardanti la commissione per la Scuola del Santo di Padova, per la quale Bartolomeo Montagna affrescava sulla parete di fronte all'entrata principale il *Miracolo della Mascella* (fig. 347; cat. 79), nel quaderno «Dare et Havere» della confraternita si recuperava l'indicazione della presenza di Benedetto, adibito alla riscossione del credito paterno in data 25 maggio 1512: «dato per bortolamio montagna have beneto suo fiolo L. 31». La precisazione documentaria era già stata ricordata da Ester Cocco nel 1914, in nota alla pubblicazione dei documenti relativi alla commissione da parte della Confraternita, ma dalla studiosa intesa come indicativa della sola presenza del figlio e non di un'effettiva collaborazione di questi all'incarico paterno.¹¹⁷ È pur vero che i documenti registrano più di una volta ed in occasione di diverse commissioni la riscossione di denaro da parte di uno o dell'altro figlio di Bartolomeo, sono ben documentate infatti le procure affidate ai figli Paolo o Benedetto stesso, e pur tuttavia è probabile che quest'ultimo abbia ricoperto un ruolo attivo in più di una commissione del padre anche in territorio padovano. A tale ambito egli deve essere rimasto in qualche modo legato anche in anni successivi, come testimonierebbe la sua presenza indicata da Padre Sartori all'interno della chiesa di Sant'Agostino, quale creditore di «quamplurimos ducatos» il 15 settembre 1522, in tempi cioè vicini alla morte del padre, per alcune pitture eseguite nella «capela crucifixi».¹¹⁸

Ludovico Barbo, promotore della Congregazione di Santa Giustina. I Canonici scelsero di vivere in comunità, in solitudine e povertà, senza formulare alcun voto ed avendo come base della propria spiritualità la meditazione sulla vita di Cristo. Per tali motivi essi si stabilirono inizialmente in antichi monasteri decaduti, restaurandoli e donando loro nuova vita. A Vicenza i Canonici dimorarono inizialmente nel monastero di Sant'Agostino, sviluppando un ideale di rinnovamento della vita religiosa, favorito dalla presenza per alcuni anni di Lorenzo Giustiniani. Nel 1482 i Canonici Secolari ricevettero l'offerta di avvicinarsi alla città, trasferendosi in San Silvestro, presto declinata per timore di venir meno ai principi della propria regola. Essi tuttavia dovettero cedere all'esigenza di inurbamento, particolarmente sentita dagli ordini religiosi riformati in quel momento, insediandosi nel 1486 nella chiesa di San Rocco. Sull'argomento Giovanni Mantese, 1982, I, pp. 93-112. Si veda cap. I, n. 226.

¹¹⁷ Ester Cocco, 1914. Documenti originali in ASPd, *Notarile*, Gaspare di Salieri, b. 2700, cc. 296v- 297r; 431v. ASPd, *Corporazioni religiose*, San'Antonio di Padova, *Quaderni Dare et Havere*, reg. 124, c. 149. A c. 152, (15 maggio 1512): «Per ser Bortholomio Montagna e Benedetto suo fiolo a carte 149. £. 31 s- -; 3. aprile». Per la commissione si rimanda alla scheda di catalogo e *Regesto*.

¹¹⁸ Antonio Sartori, 1986, III/2, p. 1526. ASPd, *Corporazioni religiose*, Sant'Agostino, b. 260, c. 133: «Tentum fuit consilium per priorem rr. Magistros et patres prepositum fuit per r. priorem prefatum quod, addito consensu magnifici d. Alovissii de Capitibusvacae et d. Iohannisdominici praepositorum seu conservatorum capelae crucifixi, quod cum mag. Benedictus Montagna debeat habere ex picturis in capela crucifixi a se factis quamplurimos ducatos ab eadem crucifixi capela nec ob tenues occurrentes elymosinas sit modus aliter satisfaciendi in totum seu in magna parte ipsi pictori prout ipse petit et nisi vendantur de argenteis parvis imaginibus ex voto oblati ipsi crucifixo ad summa saltem ducatorum viginti pro parte mercedis dicto pictori, item cum in deposito conventus sit nonnullae parvae imagines voto oblatae quae ad nollum accedunt usum,

Si assisteva dunque in quegli anni, stando alla definizione di Lionello Puppi, ad una sorta di “dramma” del provinciale Bartolomeo, destinato a barricarsi dietro schemi che avevano costruito la sua fortuna vicentina ed incapace di affacciarsi con il consueto appetito per la novità al nuovo corso della pittura. D'altra parte Montagna non fu l'unico pittore a restare bloccato in una sorta di *impasse* sperimentalista, poiché simile sorte sembrò investire anche il più giovane Buonconsiglio, appena tornato da Venezia. Nel 1502 egli infatti aveva licenziato la pala per l'Oratorio dei Turchini (fig. 342) dimostrandosi, seppur teso ad un aggiornamento giorgionesco, in fondo ancora bloccato in esperienze di memoria quattrocentesca. Come noto la carriera dei due pittori, dopo il presunto alunnato del più giovane presso il Cincani, aveva imboccato strade differenti, in particolare conducendo il Marescalco al confronto diretto con Venezia, per riavvicinarsi in momenti cruciali, a dimostrazione di una ricettività particolarmente spiccata in entrambi. Nel nuovo secolo il contatto si ripresenta nel tentativo di reagire ad un clima fattosi pesante e destinato a peggiorare a seguito delle vicende belliche. L'attività del Marescalco per il Duomo di Montagnana (c. 1504-1507) chiama nuovamente in causa l'attività artistica promossa da Pietro Barozzi, che al Buonconsiglio lega ancora una volta i nomi di Lorenzo da Bologna e Bartolomeo Montagna. Come suggeriva Magani, la presenza di Buonconsiglio e Francesco Verla presso il Duomo di Montagnana lascerebbe intendere quantomeno un passaggio del più anziano maestro all'interno di quel cantiere.¹¹⁹ Bartolomeo infatti, concluso nel 1502 l'impegno per la chiesa Cattedrale, aveva abbandonato artisticamente Vicenza per lavorare tra Padova e Verona almeno sino al 1507. Dal 1510 al 1514-1515 fuggendo dalla guerra, egli si rifugiò nuovamente a Padova, mantenendo tuttavia un sodalizio economico con la città berica. Nel panorama artistico momentaneamente sgombro da Montagna scesero in campo pittori minori rimasti sino ad allora all'ombra del maestro, cresciuti nel suo sicuro bottegone, come Giovanni Speranza, Francesco Verla, Marcello Fogolino. Il Marescalco, appena tornato dalla Laguna, firmava tre opere per il tempio di Montagnana, realizzando inoltre a fresco le celebri scene *della vita di Maria* (fig. 154) dove compare la figura di un giovane paggio, più di una volta avvicinato agli armigeri Onigo (figg. 155-156). La frammentaria *Madonna con Bambino* delle Gallerie dell'Accademia dipinta dal Marescalco nei primi anni del nuovo secolo (c. 1505, fig. 341) testimonia non solo la tesa ricerca alla monumentalità, ma anche l'attenzione protoclassica nella dolce espressività delle figure, memore di Giorgione o

sintque turribula et navicula argentea et alia vasa quae reparari bonum et pulcrum est, ex eisdem imaginibus. Quibus duobus propositis omnes unanimiter consenserunt».

¹¹⁹ Fabrizio Magani, 2006²; Enrico Maria Dal Pozzolo, 1995, pp. 129-132; 1998, p. 90 e sgg.

per certi versi, giusta l'osservazione già in Dal Pozzolo, di Boccaccino.¹²⁰ Il Marescalco avrebbe in seguito dato sfoggio della propria cultura lagunare nella pala con la *Vergine in trono e sei santi* (fig. 340), destinata alla cappella della Natività, nella quale la consueta tensione monumentale è pervasa dalla luce calda veneziana, che l'avvicina sensibilmente alla più tarda pala montagnesca per Santa Maria in Vanzo.¹²¹ Nel 1511 il pittore avrebbe nuovamente dimostrato di conoscere l'operato di Tiziano e Sebastiano del Piombo, sebbene con l'attitudine stanca di quegli anni, nella *Madonna con Bambino tra i santi Rocco e Sebastiano* (fig. 343), ancora una volta licenziata per il cantiere di Montagnana, molto simile a quanto andava realizzando anche Bartolomeo Montagna per la pala Porto in Santa Corona (fig. 350; cat. 82). La relazione sempre presente tra i due artisti si individua anche in questo momento nella scelta d'accostarsi al nuovo corso della pittura veneziana, agendo e probabilmente continuando a mantenere un proficuo rapporto di scambi anche in territorio padovano.

Vicenza, dopo la rotta disastrosa dei Veneziani ad Agnadello aveva, come molte altre città del dominio veneto, spalancato le proprie porte alle truppe imperiali. La naturale posizione di confine del capoluogo berico rendeva necessario alla nobiltà vicentina, già poco incline al controllo veneziano, un atteggiamento astutamente diplomatico atto a preservare i vantaggi ottenuti e consolidati sul territorio del contado, sostanzialmente mantenuti anche dopo la dedizione alla Dominante. Fu così che la città accolse il 5 giugno del 1509 l'entrata trionfale di Leonardo (Lunardo) Trissino che, per nome dell'imperatore Massimiliano, si preparava a prendere possesso di Vicenza.¹²² L'effettiva portata del drappello d'uomini penetrato in città, così come la responsabilità che le famiglie Trento e Trissino ricoprirono nel momento della svolta antiveneziana di Vicenza fu relativa, poiché l'intero ceto dirigente fu certamente complice del vantaggioso voltafaccia.¹²³ Abbattuto il leone di Piazza, la città

¹²⁰ Enrico Maria Dal Pozzolo, 1996, p. 163.

¹²¹ Magani, 2006²; Enrico Maria Dal Pozzolo, 1996, p. 188.

¹²² *Cronica che comenza*, [Neri Pozza, 1976], p. 74: «1509 5 Giugno. In Vic. a ore 21 Lunardo da Dresseno per nome dell'Imperatore ave Vicenza di Volontà del popolo, et fe la enrada de Vicenza con circa 80 persone a piè, con campanò, e trombetti, et el zorno seguente d. Lunardo fe romper, et butar per terra el s. Marco che era in la colonna in Vicenza». Le truppe guidate da Lunardo, come attesta la *Cronica della città...*, c. 125 non erano altro che «banditi, carbonari et gente di mall'affare», senza equipaggiamento adeguato. Il Trissino, in nome dell'Imperatore, successivamente (14 giugno) occupò anche Padova, tenendola fino al ritorno veneziano. Si recò in tale occasione anche in visita ufficiale presso Basilica del Santo. Si veda Claudio Bellinati, *La Basilica di Sant'Antonio nella storia della città di Padova*, in *La Basilica del Santo...*, 1994, pp. 71-133, in part. p. 88.

¹²³ *Cronica che comenza dall'anno 1400*, [Neri Pozza, 1976], p. 74: «1509 5 Giugno. In Vic. a ore 21 Lunardo da Dresseno per nome dell'Impertator ave Vicenza de volontà del Popolo, et fe la entrada de Vicenza con circa 80 persone a piè, con campanò, e trombetti, et el zorno seguente el d. Lunardo fe romper, et butar per terra el s. Marco che era in la colonna in Vicenza»; Girolamo Priuli, *I diarii*. [Roberto Cessi, 1938, IV, p. 15]: «Soto lo Imperio speravano aver molte exentioni et iniunctione, privilegi, comodi et piaceri [...]». Per l'acuta disamina delle alterne vicende belliche si rimanda a Zamperetti, *Poteri locali e governo centrale da Cambrai al primo Seicento*, in *Storia di Vicenza, L'età della Repubblica veneta (1404- 1797)*, [Barbieri- Preto] 1989, pp. 67- 87. Nel maggio 1510, alla riannezione di Vicenza da parte degli imperiali dopo la riconquista veneziana del novembre 1509, fu inviato il celebre oratore Montano Barbarano affinché dimostrasse con le proprie parole il profondo pentimento della città. Dell'episodio faceva menzione anche Castellini, 1885, p. 84. Zugliano, BBVi, ms. 3099, cc. 91-94

attendeva l'arrivo di Massimiliano, procrastinato dalla notizia della riconquista da parte di Venezia della città di Padova. Quando l'Imperatore giunse finalmente in territorio berico, in ottobre del 1509,¹²⁴ Vicenza aveva ormai perso la sicurezza dei mesi precedenti, vessata dalle angherie delle truppe imperiali frattanto subentrate al governo. Negli anni successivi il patriziato vicentino oscillò alternativamente tra i due poli, arroccandosi nell'intransigente difesa delle proprie prerogative. Fu così che numerosi membri dell'oligarchia cittadina trovarono rifugio in centri vicini, come Padova, nell'attesa che gli eventi bellici cessassero definitivamente con la pace di Noyon del 1516.¹²⁵ In questo momento di grande sconquasso per le genti beriche, anche Montagna doveva ricoverare nella città del Santo, continuando tuttavia a seguire i propri affari nella vicina Vicenza. Ne sia riprova il fatto che il pittore compariva ancora in alcuni documenti vicentini tra 1508 e 1510, ma si ritrova assente gli anni seguenti, per poi riapparire in città il 2 luglio 1517.¹²⁶ Si intrecciano infatti tra 1509 e 1515 esperienze segnanti: il dramma della guerra e lo scontro con Tiziano. A monte delle esperienze pittoriche in territorio padovano, di Santa Maria in Vanzo e di Sarmego, si deve immaginare la meditazione attenta degli affreschi ai quali Tiziano, sin dal 1510, metteva mano presso la Scoletta del Santo.¹²⁷ I nomi dei due pittori si ritrovano nei documenti, mentre si ricorda come la commissione del *Miracolo della mascella* (fig. 344; cat. 79) dovesse passare dal più giovane cadorino all'anziano Bartolomeo. Montagna riceveva commissione dell'affresco raffigurante la *Ricognizione delle spoglie mortali di Sant'Antonio (Miracolo della mascella)* nel febbraio 1512, per un compenso di 20 ducati d'oro. Era più di quanto promesso inizialmente al giovane Tiziano.¹²⁸ Il saldo, ricevuto nel giugno del 1512, sanciva la chiusura dei lavori, che dovettero essere veloci e ben graditi ai membri dell'arciconfraternita.¹²⁹ La scelta operata dai confratelli, stabilendo di chiamare Montagna, fu probabilmente dettata in parte dalla presenza in loco del pittore, pronto a colmare in extremis la defezione del

(*Liber primus in quo continentur gesta anni 1509*) elencava i nobiluomini presenti all'entrata di Massimiliano a Vicenza. L'appoggio subitaneo e quantomai opportunista all'Impero è trattato anche in Emilio Franzina, *Vicenza.*, 1980, pp. 432 e sgg.; Da Porto, *Lettere storiche*, [Bressan, 1857], pp. 79-82.

¹²⁴ *Cronica che comenza*, [Neri Pozza], 1976, p. 74: «Item del d. anno di 17 Ottobre a ore 22 zonse qui a Vic. el d. Imperador, et se partì quella sera, e andò alozar a Altavilla e alle Tavernelle, et per le altre ville, et era con circa 3 mille persone a cavallo ben in ordine, et el dì de s. Luca andò a Verona, e poi a Trento».

¹²⁵ Sergio Zamperetti, cit., 1989, pp. 78-79. Si veda inoltre Caldogno, *Cronaca*, [J. Guerin- Dalle Mese, 1983] in part. p. 174 e sgg.

¹²⁶ *Regesto*.

¹²⁷ Il nome di Tiziano si incontra dal primo dicembre 1510: «Maistro Tician depentor sta a Venetia die dar adi primo dicembre 1510 lire vintiquattro soldi- [...]». Riportato anche in Puppi, 1980, p. 557. Altri acconti erano pagati al pittore in data 23 aprile, 9 e 21 maggio e 19 luglio 1511. Si veda inoltre Antonio Sartori, 1955, p. 63; 1983, pp. 909-910.

¹²⁸ ASPd, *Corporazioni Religiose, Sant'Antonio di Padova, Quaderni dare et havere*, reg. 124, c. 122r.

¹²⁹ *Ibidem*, c. 153r

«23 giugno contadi a m° Bartholomeo montagna depentor per resto e compido pagamento de un quadro nel nostro capitolo sopra la bancha de messer lo guardiano [...] scriptura per man di messer Gasparo Salieri . L trentauna L. 31». Si veda anche ASPd, *Notarile*, Gaspare di Salieri, b. 2700, c. 431v.

cadorino, ed in seconda istanza dalle credenziali di “venezianità” di cui egli doveva godere. A Padova la sua opera era assai nota, ed egli dovette attendere con massimo rigore anche a questa commissione, rendendola occasione di un riesame profondo del proprio mondo figurativo. Tiziano aveva portato a termine entro il 1511 ben tre affreschi per la Scuola del Santo, rispettivamente figuranti il *Miracolo del Neonato*, il *Miracolo del piede risanato* e il *Miracolo del marito geloso* (fig. 348), nei quali egli aveva condensato le esperienze derivanti dal Fondaco dei Tedeschi, licenziandole in un ultimo intimo confronto con il maestro Giorgione.¹³⁰ Il classicismo cromatico del pittore e la sua capacità di raccontare la scena drammatica con la compostezza espansa delle sue figure, dovettero colpire Montagna ed anzi provocarlo. Non era la prima volta che il pittore vicentino veniva interpellato per la realizzazione di un dipinto di tipo narrativo, aveva già infatti affrescato le *Storie di S. Biagio* in San Nazaro e Celso (figg. 279, 283, 287, 290; cat. 64), anche se in quell’occasione la suddivisione temporale era sancita dalla distinzione fisica delle scene. A Padova invece la scena si raccoglie, e insieme disperde, nel *close-up* del ritrovamento miracoloso. Anche le sue figure andavano gonfiandosi, tenute insieme da un gioco di sguardi, in un ritmo che misurava lo spazio a partire dallo snodo del sarcofago centrale, intorno al quale si ammassa la compagine di astanti. Il verde paesaggio dello sfondo, mentre si richiama a Tiziano, sfuma lo scarno dato architettonico, concorrendo all’orchestrazione cromatica. Montagna fraintese il cadorino, o meglio interpretò secondo il proprio bagaglio quattrocentesco la drammaticità bloccata delle sue scene, dando al proprio *Miracolo* una struttura più simile alla *Festa del Rosario* di Dürer (fig. 345). Il dilatarsi delle ampie forme del panneggio è assai ben leggibile accanto ai brani di Tiziano, a quelli dovette ispirarsi nel ricercare tramite l’espansione del colore sul primo piano la costruzione della forma. La volumetria del cardinale è infatti costruita torcendo le vesti rosse in un “dritto e rovescio” orchestrato sull’intonazione di violetto e arancio spento del paggio in secondo piano. Tutto è profusione di dettagli preziosi, come le maniche pendenti della nobildonna, o il damasco che sfugge sui gradini in primo piano sottolineando e insieme confondendo la già di per sé gracile costruzione prospettica. La notizia del rinvenimento miracoloso si insegue negli sguardi degli astanti, costretti in ginocchio da una scatola prospettica senza respiro.

¹³⁰ Si veda Alessandro Ballarin, 1994, p. 12 e sgg. «Il *Miracolo del neonato che proclama l’innocenza della madre*, preparato dal disegno dell’istituto neerlandese di parigi (n. 1502) [...]e già realizzato all’inizio del maggio del 1511, si pone come una straordinaria sintesi di quei due periodi della giovinezza di Tiziano, in quanto questi recupera, nella circostanza di un ciclo narrativo e dell’affresco di storia, tutta l’urgenza drammatica dei quadr del 1507-1508, ma la rivive alla luce di quei valori del classicismo che ha delibato in quelli del 1508-1510 [...]». Per gli affreschi di Tiziano si veda Antonio Sartori, *Archivio Sartori*, 1983, pp. 63-64. Per il Fondaco dei Tedeschi Ruggero Maschio, 1978, pp. 5-11; Jürgen Schulz, 2001, pp. 567-569; *Titian: prince of painters...*, 1990, pp. 73-74; Jaynie Anderson, 1997, pp. 304-306. Paul Joannides, 2001, p. 107.

Paul Joannides¹³¹ riteneva che l'affresco dipinto da Montagna non fosse quello inizialmente commissionato a Tiziano. A questi era stato richiesto un affresco a destra della porta, mentre il vicentino aveva ottenuto una posizione più importante al centro della stanza. Effettivamente la commissione a Tiziano si riferiva a «lo miracolo de la maxella de miser San Antonio secondo la fo robata e renduto [...]», ponendo l'accento sulla sottrazione e restituzione della reliquia, che è scena alquanto diversa da quella qui rappresentata. Delle scene raffigurate nella Scoletta, quella affidata a Montagna è l'unica che rappresenti un fatto occorso dopo la morte del Santo, impropriamente definito miracolo della mascella: riguarda in effetti la ricognizione delle sue spoglie mortali.¹³² Nonostante non ci sia stato un

¹³¹ Paul Joannides, 2001, p. 108.

¹³² Fernando Pavanello, 1985, pp. 218-221. Domenico Maria Sparacio, 1923, II, pp. 462-463. Vergilio Gamboso, 2003. Bellinati, *La Basilica del Santo: Storia e Arte*, 1994, pp. 287-288. Per l'analisi della scena si faccia riferimento alla scheda di catalogo, tenendo ora presente quanto riportato da Marco Collareta nell'esauriente scheda di catalogo relativa al reliquiario del mento di Sant'Antonio in *Basilica del Santo. Le orreficerie*, 1995, pp. 89-92. Il busto, secondo quanto si ricava dall'iscrizione in basso, «M.CCCC.XXXXVIII., die primo de agosto fo fato sto lavorerio», fu completato il giorno 1 agosto 1349. Bernardo Gonzati (1851, pp. 14-16) era ancora in grado di leggere il nome del committente, Guy de Boulogne, il cui stemma doveva comparire ancora nelle due originarie placche quadrilobe del petto. Data la presenza del cardinale alla scena della traslazione del corpo del santo (15 febbraio 1350), la possibilità che il prezioso reliquiario fosse stato allestito per l'occasione, con solo un anno di anticipo, diviene assai probabile. Il problema posto dall'affresco di Montagna riguarda la ricognizione delle spoglie, poiché ben riconoscibile è nell'affresco la volontà di testimoniare questa tradizione. A tal riguardo si considerino le valide conclusioni di Claudio Bellinati, 1981, p. 280. Il recupero dei sigilli intatti durante la cerimonia della ricognizione del 6 gennaio 1981, e la datazione degli stessi e delle tre iscrizioni su pergamena che identificavano la massa corporis, le ossa e il capo e il saio del santo, ad un periodo non successivo al 1263, convincevano lo studioso dell'unicità della ricognizione del 1263. In quell'occasione sarebbero state estratte tutte le reliquie registrate poi come mancanti nella ricognizione del 1981: «Quella, dunque, di Guy de Boulogne (1350) non fu una ricognizione, ma semplicemente una traslazione, da un luogo all'altro». Queste le vicende riepilogate dallo studioso: dopo aver posto la salma entro una cassa di abete essa fu sepolta a terra all'Arcella, in attesa di ulteriori disposizioni. Dopo essere stata portata a Padova, in Santa Maria Mater Domini, venne posta in un sepolcro o tomba, forse con coperchio in marmo. In quel momento il corpo del santo era ridotto in polvere, mentre intatte erano rimaste le ossa e la prodigiosa lingua. Nell'arca di marmo trovavano posto la prima cassa grande, in abete e la seconda più piccola e chusa dai tre originari sigilli. Più tardi, come attestava il Da Nono (in Giovanni Fabris, *Scritti di arte e storia padovana*, 1977, pp. 209-211), il corpo era posto in un'arca di porfido sopraelevata su colonnine e posta «in medio ecclesie», prima della conclusione della cappella di Sant'Antonio. Una volta conclusi i lavori, nel 1350, l'arca era spostata nella cappella. Ad opinione di Bellinati, dopo l'apertura della prima cassa di legno furono estratte tutte le reliquie, furono in seguito separate le ossa con il cranio ed i capelli dalla *massa corporis*, poi avvenne la divisione in tre parti delle spoglie, con ricollocazione delle reliquie in una nuova cassa di legno da riporsi nella primitiva cassa, relativa collocazione delle striscioline di pergamena, chiusura e autenticazione del contenuto tramite apposizione dei sigilli di ceralacca. Nel coperchio della cassa più grande sarebbe stata realizzata una finestrella per osservare il contenuto della minore. Dai dati raccolti egli inferiva la certa inattendibilità della ricognizione del cardinale de Boulogne, specificando che il reliquiario donato al Santo dal cardinale non doveva accogliere inizialmente il solo mento del Taumaturgo padovano, ma anche il braccio, in parte finito nella chiesa della Salute a Venezia nel 1652. Il dipinto di Montagna dunque andrebbe inteso come storicamente inaccettabile, data inoltre la scarsa veridicità della scena ove comparirebbe un corpo quasi per nulla corrotto come se fosse stato sepolto nella primitiva cassa di legno, scordando la prima accertata ricognizione del 1263. Di parere opposto invece, forse non del tutto condivisibile, Paolo Marangon, (1981). Dalle conclusioni dello studioso si ricaverebbe che la *traslatio* del 1350 dovesse essere una ricognizione delle reliquie che, secondo documenti successivi, vennero in quell'occasione asportate. Questa *traslatio* non fu dovuta forse a motivi architettonici, che avevano occasionato invece le prime due traslazioni, ma dalla volontà del cardinale Guy de Boulogne, come dimostrerebbe anche il fatto che il reliquiario fosse pronto un anno prima. La comparsa di notizie di nuove reliquie si ha solo a seguito di questa ricognizione, avvalorando l'ipotesi di una voluta asportazione delle stesse in quell'occasione promossa dal citato cardinale, il cui nome compare sottolineato in tutte le fonti. Come ricordato da Marangon nel 1351, durante il capitolo tenutosi a Lione, si sancì la ricorrenza della traslazione dell'anno precedente «fui ordinatum

programma stabilito per la decorazione, dato il disinteresse mostrato dai diversi pittori per una consecutività temporale o visiva delle storie, tornerà utile chiedersi quale fosse il motivo di una scelta del genere, perché evidente è la necessità da parte della confraternita di vedere raffigurata proprio quella scena.

La tarda visita pastorale del Giustiniani ricordava le messe volute per lascito testamentario dal guardiano della confraternita, Nicola da Strà.¹³³ Sebbene egli ricoprì un

quod fieret festum de nova translatione sancti Antonii, quae facta fuerat anno iubilaei per dominum cardinalem Boloniensem, episcopum Portuensem, XIV kalendas martii» (*Chronica XXIV generalium* 545-546). L'evento fu esplicitamente rimosso fino al 1741. Quanto ricavabile dai documenti analizzati dallo studioso stabilisce la sepoltura provvisoria del santo dal 14 giugno al 17 giugno 1231 all'Arcella, in una cassa di legno. Da quel luogo il corpo fu portato il 17 giugno presso la chiesetta di S. Maria Mater Domini e ivi sotterrato. Da lì il giorno 8 aprile 1263 il corpo venne portato nella nuova chiesa e collocato in un sarcofago di marmo, in tale occasione si effettuava anche la ricognizione delle spoglie e il rinvenimento della lingua incorrotta, che fu prelevata. Una seconda traslazione avvenne il giorno 14 giugno 1310, per la nota *varia et immensa mutatio* della Basilica, senza che le fonti diano menzione di una ulteriore ricognizione. La terza traslazione dovette piuttosto essere una ricognizione, dovuta appunto alle esigenze del cardinale, senza effettivo spostamento della tomba che da allora era documentata nella cappella attuale. Come risaputo il problema della collocazione dell'arca dal 1310 al 1350 è complicato dall'interpretazione del celebre passo della *Visio Egidii regis Pataviae* compilata in toni profetici dal giudice padovano Giovanni da Nono prima del 1337. Per questo problema si rimanda a Cesira Gasparotto, 1962, p. 231. Nella *Visio* si legge infatti «Sepultura beati Antonii confessoris ordinabitur ex lapidibus porpheticis, que sub terciâ revolutione ponetur. Et in annis mille trecentis et septem de hoc loco ad alium mutabitur locum Sub septima vero revolutione ponetur altare maius, circa quod erunt hedificata altaria novem [...]». Per l'interpretazione del testo e dell'errore in cui sembrava occorrere il Da Nono, che qui poco aggiunge al problema dell'affresco, si rimanda al citato testo di Paolo Marangon, pp. 214-215; nn. 107; 110, ed agli studi di Maria Chiara Ganguzza Billanovich, 1979, pp. 71-72. Come notava anche Francesco Cessi dalle pagine de «Il Santo» (1963, p. 65) Montagna riproduceva l'opera di oreficeria mancante della base sostenuta da leoncini, apposta dopo il 1450 per volere della famiglia Orsato. A memoria di quanto precedeva la ricognizione del 1981 e le relative deduzioni dei due studiosi, si tenga presente quanto ricordava padre Antonio Sartori, 1962, pp. 5-31, in particolare a pag. 23. Le fonti che ricordano la *traslatio* sono Guglielmo Cortusi (*Historia de novitatibus Paduae et Lombardiae*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, XII) «Guidus comes Bononie de supra mare, tituli S. Luciae presbyter cardinalis, Romanae Ecclesiae Legatus, occurrentibus Dominis Paduae et laicis cum tutto clero, intravit Paduam ete sedem posuit in palatio Minorum cum CCC equis, expensis Minorum anno MCCCXLIX die IX martii [...] Reversus Paduam in anno sequenti et mense februarii voluit de pace componere inter patriarcham et duce Goritiae sed nequit, unde postea occiditur dñus patriarcha. Corpus Beati Antonii Confessoris traslatum fuit die XIV februarii. Tunc aquileiensi, archiepiscopo Jadrae, Aldovrandino episcopo Paduae, episcopo Veronae et multis aliis episcopis et praelatis». Fra Arnaldo di Samatan (*Chronica XXIV Generalium*, "Analecta Franciscana", 1897, III): «ANNO Domini MCCCCLI hic Generalis celebravit Generale Capitulum in Lugduno, in quo fuit ordinatum quod fieret festum de nova translatione S. Antonii quae facta fuerat anno Iubilaei per dñum cardinalem boloniensem, episcopum portuensem XIV kalendas martii». Fra Bartolomeo da Pisa (*De conformitate vitae Beati Francisci ad vitam Domini Iesu*, "Analecta Franciscana sive chronica aliaque varia documenta ad historiam fratrum minorum spectantia", 1917, IV, p. 273) «Cardinalis boloniensis de Francia dñs Guido episcopus portuensis, a morte per beatum Antonium liberatus, apostolicus in Italia Legatus, ipsius translationem peregit et caput in pulcherrimo tabernaculo de argento suis sumptibus facto locavit»; Guglielmo Ongarello (BCPd, *Cronica*, BP. 396) «In 1350 fo fatto podestà messer Maffio Contarini da Venesia [...] Messer Guido da Bologna andò sopra el mar d'Alemagna overo de Fiandra. El Cardinal Santa Cecilia, Legato Apostolico, fo in Padova Venesia et Treviso et passò in Ongaria et retornò a Padova. Del mese de marzo el corpo del beato Santo Antonio Confessore dell'Ordine Minore fo mosso dal luoco dove era et nel loco ove è al presente nella sua archa honorabilmente fo reposto. Poia alla Corte del Papa, andò a Vignon». Fra Luca Wadding (*Annales Minorum seu trium Ordinum a S. Francisco institutorum*, 1932, VIII: 1347- 1376), anno 1350: «Guido [...] dum insigne beneficium vitae in manifesto mortis discrimine a S. Antonio mirabiliter conservatae profiteri vellet, Patavium se contulit. Illic hoc anno, XV februarii, secundam fieri curavit translationem corporis eiusdem Divi ad arcam argenteam et magnae capitis partis ad pretiosissimam thecam, suis sumptibus affabre elaboratas». Tutti riportati in Antonio Sartori, 1962, p. 23.

¹³³ Si veda ACVPd, *Visitationes*, Nicolò Giustiniani (gennaio 1783-marzo 1785), c. 424v: «Messa quotidiana perpetua negl'Altari sudetti e ciò per legato del q. Nicola da Strà Testator 1516 19 maggio Nodaro Bortolo Noventa fondata pure sopra tutte le vendite di detto Testator di molto maggior quantità». In realtà il

ruolo di grande importanza, non a caso era ritratto nella prima scena a destra mentre dispensa i pani ai confratelli, andrà scartata l'ipotesi di riconoscervi l'autore dell'intero programma iconografico della Scoletta, come avrebbe voluto Puppi, ed in particolare della scena affidata a Montagna. È probabile infatti - giusta l'osservazione già in Puppi - che le scene fossero state pensate sin dall'inizio, nonostante le cattive condizioni politiche e gli eventi bellici che minacciavano la città. La connessione tra gli eventi bellici, ricordava Dal Pozzolo, convinse forse l'allora guardiano della fraglia Marcantonio Corradin a tener conto della propensione filoveneziana dei membri, scegliendo pertanto le scene antoniane da raffigurare in stretta connessione con quanto andava accadendo a Padova. Il riferimento alla straziante situazione pre e post-Agnadello doveva sembrare più che manifesto, dato che l'8 marzo 1509 il pittore Giannantonio Corona si impegnava a dipingere «unum quadrum in muro prope palam altaris a latere sinistro [...] . unius miracoli divi Antonii prima vice quando applicuit ad hanc urbem ex cuius felici adventu provenit bona et tranquilla pax ex maximis discordiis quae vigeant tunc temporis in hanc urbem Paduae».¹³⁴ Senza seguire alla lettera la proposta avanzata da Puppi, che identificava nel ciclo decorativo l'invocazione dell'azione salvifica del Santo in un momento di grandi ambascie,¹³⁵ si può quantomeno notare la pervicace volontà di proseguire il ciclo nonostante le interferenze belliche, sebbene gli ostacoli dovessero essere in primis il freno dato ai lavori del Corona, ripresi con nuovo contratto il 22 marzo 1510, ed in secondo momento la defezione del Vecellio ed il subentro necessario di Montagna.¹³⁶ Il motivo della chiamata del pittore vicentino emerge in modo

documento risale al 16 maggio 1515, data di morte del guardiano della fraglia, ma fu reso pubblico il giorno 19, notaio Giampietro Frigimelica. In mancanza di eredi maschi il da Strà lasciava tutti i propri beni alla Scuola del Santo affinché venisse celebrata una messa al giorno da un sacerdote eletto dalla suddetta Scuola, dispensando ai poveri i beni restanti. Si veda ASPd, *Scuola del Santo*, b. 201, fasc. I, c. 34. Si veda anche Antonio Sartori, I, 1983, p. 872.

¹³⁴ Enrico Maria Dal Pozzolo, 1996, p. 170.

¹³⁵ Lionello Puppi, *La scultura e la pittura al Santo...*, in *La Basilica del Santo Storia e Arte*, 1994, p. 290. Nel precedente intervento del 1976 Lionello Puppi aveva immaginato, ma l'ipotesi aveva tradizione consolidata, che la chiamata del Vecellio fosse segno di manifesta *Venezianità* da parte della confraternita. La scomunica della Repubblica Veneta, lanciata da Giulio II nell'aprile del 1509, era sciolta per la città di Padova il 16 giugno 1509, ma mantenuta per Venezia sino al 10 febbraio 1510 (quando Venezia tornò alleata dello Stato Pontificio). Ne dava notizia già Bernardo Gonzati, 1852, pp. 61- 63, doc. 58. Si veda Lionello Puppi, 1980, p. 550, in part. n. 26. Come indicava lo studioso, ripreso da Dal Pozzolo 1996, p. 177, Nicola da Strà era personaggio abbastanza legato alla realtà lagunare da poter scegliere autonomamente di chiamare «colui che già cominciava a ritagliarsi il ruolo di pittore della Serenissima».

¹³⁶ «M^o tician depentore die haver depenzando lo primo quadro che xe a man destra intrando de sopra in capitolo nel qual gie va lo miracolo de la maxella de ms. santo antonio secondo la fo robata e renduta dacordo fatto ducatj dodexe dorò a tutte soe spexe L. 74 s.8. E de haver per spexe diverse de fabrica per la depentura de duy quadry pizoli che sono dalla porta de la cancelaria nostra zoè quel dal pe' et quello amazò soa mogiera ducatj disdotto dorò val L.111 s. 12». ASPd, *Scuola del Santo*, b. 124, c. 122. I pagamenti al pittore si registrano nella carta precedente (121v) si veda anche Antonio Sartori, I, *Basilica e convento del Santo*, 1983, p. 922. Si veda inoltre Antonio Sartori, 1955, pp. 54 e sgg. Gonzati, 1852, I, p. 143 riportava il testo relativo al saldo: «1511 adi 2 decembrio. Ricevi io Tician ducati quattro d'oro da la fraia de ser Santo Antonio da Padova, li quali me contò ser Antonio suo fator per resto de compido pagamento de li tre quadri io ho depinto in dita Scuola Val

alquanto chiaro dalla lettura del documento di commissione: il guardiano e i membri della confraternita avevano deciso di far ornare la Scoletta «picturis celeberrimis e Prout jam ceperunt, et ad ipsos in noticiam venerit celebratissima fama domini Bartholomei Montagna de Vicentia, pictoris excellentissimi, qui ipsorum confratrum animum inteligiens, et vollens eis anuere ac etiam cupiens rem laudabilem et ipsi d. sancto Antonio honorificam facere». Vollero cioè ingaggiare il pittore, che si trovava proprio a Padova, in virtù della sua fama. La richiesta di eseguire l'affresco «iuxta modelum per ipsum designatum ac ipsis infrascriptis confratribus ostensum»,¹³⁷ conforta nell'accostamento, dalla critica spesso attuato, tra l'opera padovana ed un foglio con *Tre figure femminili* conservato al Département des Arts Graphiques del Louvre (fig. 346; cat. D27). Nelle *Tre donne* si recuperano gli stessi caratteri di ammorbidimento delle forme ed espansione del panneggio, tipici del fare maturo di Montagna, uniti alla tecnica grafica ormai pienamente cosciente dei propri mezzi espressivi.

Per quanto concerne l'attività di pittore e figlio in relazione alla città del Santo, si configura di assoluto interesse il rapporto intercorso tra il documentato affresco della Scoletta e la pala per gli alghensi di Santa Maria in Vanzo riferibile agli anni del soggiorno padovano (c. 1509-1515). All'opera non soccorre sinora alcun appiglio documentario, se non un ipotetico legame con la figura della nobildonna Piera Porto Pagello, committente di più di un'opera di Bartolomeo Montagna sia negli anni Ottanta del Quattrocento che nel secondo decennio del Cinquecento. Presente a Padova negli stessi anni in cui Bartolomeo cercava riparo dalla confusione bellica, l'illustre vedova di Bernardino Pagello lasciava testimonianza della commissione al Cincani della ben nota ancona ora in Santa Corona a Vicenza, raffigurante *Santa Maria Maddalena tra San Girolamo, Santa Paola, Santa Monica e Sant'Agostino* (fig. 350; cat. 82) in due testamenti, redatti rispettivamente il 9 ottobre 1509 ed il 16 giugno 1514, dei quali si dirà meglio tra poco. Da tali documenti emergeva il nome del

lire 24, soldi 11. Et io Tician da Cadore depentore scripsi», riportato anche in Lionello Puppi, 1980, p. 557, Doc. I, d.

¹³⁷ ASPd, *Notarile*, Gaspare de Salieri, b. 2700, cc. 296v- 297r; Ester Cocco, 1914, doc. I:

«Cum sit quod ad laudem omnipotentis dei et domini sancti Antonii de Padua, infrascripti dominus guardianus et soci fraternitatis seu scolle eiusdem domini sancti Antonii optaverint et optent in presentiarum capitulum dicte venerabilis fraternalae picturis celeberrimis exornari facere. Prout jam ceperunt, et ad ipsos in noticiam venerit celebratissima fama domini Bartholomei Montagna de Vicentia, pictoris excellentissimi, qui ipsorum confratrum animum inteligiens, et vollens eis anuere ac etiam cupiens rem laudabilem et ipsi d. sancto Antonio honorificam facere, cui plurimum se debere asseruit, idcirco praefati venerabilis dominus guardianus praefacte fraternalae sancti Antonii cum infrascriptis, pro libertate sibi capitulariter attributa balotatione praecedente, et dominus Bartholomeus Montagna de Vicentia, pictor, devenerunt ad infrascriptam conventionem et pactum hinc inde stipulatum firmatum: videlicet quod ipse dominus Bartholomeus manibus propriis pingat sumptibus suis quadrum positum in dicta fraternalae, quod est super subsolium domini guardiani, quantum capit longitudo ipsius subsolii et ab eo super usque ad trabes. In quo pingere habeat miraculum gloriosissimi sancti Antonii, quod nuncupatur miraculum masilae, iuxta modelum per ipsum designatum ac ipsis infrascriptis confratribus ostensum, et melius etiam, si fieri potest; qui incipere habeat die *** ».

padre spirituale della donna, Andrea da Soncino, personaggio ecclesiastico legato alla famiglia Pagello, incaricato da Piera di seguire la commissione dell'opera in Santa Corona e testimoniato legame con la città di Padova. Forse fu proprio costui a fungere da tramite per la commissione padovana degli Alghensi, ordine per il quale Bartolomeo aveva già avuto modo di lavorare a Vicenza, presso la chiesa di San Rocco.¹³⁸ La pala di Santa Maria in Vanzo, appesa ora in maniera incongrua nell'abside della chiesa del seminario vescovile, raffigura la *Madonna col Bambino tra San Pietro, San Giovanni Battista, San Paolo, Santa Caterina* (fig. 358; cat. 80) ed è oggi di difficile valutazione a causa della sua posizione piuttosto rialzata. In mancanza di un appiglio cronologico sicuro l'opinione critica si è andata raccogliendo intorno agli anni 1511-1512, gli stessi in cui il pittore doveva attendere alla commissione della Scoletta, in un momento in cui risultava inevitabile il confronto con le novità pittoriche provenienti da Venezia, in quest'opera declinate nell'espandersi delle forme, costruite tramite ampie campiture cromatiche di primo piano. Dai documenti pubblicati da Mantese, relativi all'altare Pagello in Santa Corona, emergeva il nome di Maria da Porto,

¹³⁸ Per le vicende ricostruttive della chiesa di Santa Maria in Vanzo si veda Sebastiano Serena-Luigi Todesco, 1911, pp. 425-429; Alvise Dal Zotto, 1965, e Mario Universo, in *Padova Basiliche...*, 1975, pp. 275-280. Informava Angelo Portenari (1623, p. 441) che nel 970 la zona denominata Vanzo era passata in proprietà al monastero di Santa Giustina. Nella zona, in data 1218, vennero fondate chiesa e monastero di Santa Maria in Vanzo. Un increscioso avvenimento del 1328, riportato da Dal Zotto, 1965, p. 36, provocò la fuga della congregazione benedettina dal monastero, già vessato da «colpe e negligenze di certi passati priori» (Filippo Tomasini, 1642, p. 365). Un'iscrizione riportata da Tomasini, (*Urbis Patavinae Inscriptiones*, 1649, p. 321) ricordava come l'edificio fatiscente fosse stato restaurato e la chiesa rifatta «per venerabilem, et egregium [...] Dominicum de Campolongo» nel 1436. Il priore rinunciò alla commenda nel 1459, pertanto papa Pio II decise di assegnare il priorato alla meritevole congregazione alghense. Con l'indulgenza plenaria concessa da papa Giulio II si riparò «ai danni subiti» durante la guerra di Cambrai, ma un radicale rinnovamento della chiesa si maturò solo nel 1525 (Tomasini, 1942, p. 347-349). Tuttavia, i documenti prodotti da Erice Rigoni (1940-41, pp. 35-46, ripubblicato in Eadem, 1970, pp. 187-200) attestavano, sin dal 1506, i lavori del lapicida Francesco di Cola per i pilastri e le scale della cappella maggiore ed i lavori in pietra per le cappelle minori, rimasti bloccati nel 1512 per la mancanza della pietra istriana. A tale intoppo si provvide inviando Francesco di Cola in Istria, affinché procurasse il materiale necessario. Erice Rigoni, 1970, pp. 190-191. Nel 1514 inoltre il pittore Girolamo dal Santo era incaricato di affrescare l'abside della chiesa, datazione non accettata da Grossato (1966, pp. 106-108) che, tenendo fede a quanto indicato da Scardeone (1560, p. 92), attestava la decorazione alla data 1520. Come noto Lorenzoni avrebbe in seguito (1963, pp. 65-67) considerato Lorenzo da Bologna autore della nuova chiesa, proponendo principalmente il confronto con l'opera certa dell'architetto emiliano per San Giovanni di Verdara. Si veda anche Giovanni Lorenzoni, *Santa Maria in Vanzo, chiesa dei canonici secolari di San Giorgio in Alga*, in *Il seminario di Gregorio Barbarigo...*, 1997, pp. 29-38. Nello stesso volume Pierantonio Gios (*Santa Maria in Vanzo. Da priorato benedettino a seminario diocesano*, pp. 11-28) forniva precisa descrizione delle vicende costruttive di chiesa e seminario, tramite consultazione del fondo relativo alla chiesa di Santa Maria in Vanzo nell'Archivio Segreto Vaticano. Recente discussione con lo studioso, al quale sono grata, ha chiarito la difficoltà di reperimento di ulteriore materiale. Si rimanda pertanto alle indicazioni documentarie fornite da padre Gios nel citato volume, con preciso rimando archivistico. Lo studioso ha stabilito l'inizio dell'attività edilizia nell'anno 1463, in seguito i canonici si dedicarono alla ristrutturazione e ampliamento del convento. Si preoccuparono inoltre di dotare la chiesa di altari, così che il 9 agosto 1486 si procedette alla consacrazione di cinque nuovi altari, l'ultimo dei quali, finanziato da Pietro Fagioli, era dedicato ai santi Pietro e Paolo ed a San Sebastiano. (ASV, *Fondo Veneto*, I, perg. 5729 in Pierantonio Gios, cit., p. 14-15) I lavori continuarono fino alla fine del secolo, sino all'arrivo nel 1505 del citato maestro Francesco di Cola (ASV, *Fondo Veneto*, II, Santa Maria in Vanzo, 417, cc 105r-106v. Gios dava inoltre notizia di un'ulteriore indulgenza, concessa da papa Leone X il 9 marzo 1516, necessaria al monastero per contrastare i danni ed i debiti contratti durante la guerra. Ne parla Tomasini, 1642, pp. 420-421, si veda ASV, *Fondo Veneto*, I, perg. 5808, riportata in Pierantonio Gios, 1997, p. 17. Sugli alghensi di Santa Maria in Vanzo si veda il recente contributo di Elisa Garofolin, 2011, pp. 86-99.

parente di Piera Porto Pagello e come lei iscritta al terz'ordine di San Domenico, la quale si trovava proprio a Padova in data 26 febbraio 1515 «in contracta Vantii, in monasterio dominorum fratrum S. Marie de Gratia».¹³⁹ La notizia merita attenzione, tanto più se avvicinata all'inedito dato documentario che attesta Montagna presente a Padova, accanto al professore di grammatica Antonio da Marostica, il 22 aprile 1515.¹⁴⁰ Egli dunque intratteneva ancora rapporti con la città del Santo, probabilmente facendo definitivo ritorno a Vicenza solo qualche tempo più tardi. Nella sacra conversazione padovana si ripresenta una struttura architettonica al contempo solida ed effimera, al cui sfoggio di marmi policromi fa da contraltare l'inconsistenza del sottile architrave che apre al paesaggio. Al centro, il trono separa i due piani della composizione, dettandone l'intonazione cromatica cupa ed insieme affocata, ripresa dall'intenso brano paesistico sul calar del giorno, quando il cielo trascolora in una calda tonalità arancio-rosata. È chiaro il riutilizzo di idee ormai conosciute, nel San Paolo, versione più goffa ed espansa del prototipo milanese Poldi Pezzoli (fig. 107; cat. 27), o in Pietro, simile al San Simone di Cartigliano (fig. 214; cat. 43) o al più vicino San Giuseppe della *Pietà* maggiore di Monte Berico (fig. 229; cat. 47). Proprio il manto arancio di San Pietro sembra essere spia del rapporto di dipendenza, cronologicamente strettissima, con gli affreschi antoniani. Nell'ampliarsi e volgersi del panneggio arancione si riconosce il più franco richiamo agli affreschi tizianeschi, in particolare al brano mirabile della gonna della donna aggredita dal marito geloso. Gli angeli, echeggiando l'ormai abbastanza lontana pala di san Zaccaria (fig. 325), prefigurano quanto Palma il Vecchio avrebbe in seguito ritratto

¹³⁹ Maria Porto in data 26 febbraio 1515 si trovava in «contracta Vantii». Dal documento emerge la notizia di una donazione alla donna da parte di un certo «nobilis vir Iohannes q. d. Orcigni de Covo» da Soncino, con il quale doveva essere in seguito nata una lite intorno all'oggetto della donazione. Entrambi si presentavano come facenti parte del «tertii ordinis Sancti Dominici», non stupisce dunque che Maria nominasse come procuratore Andrea da Soncino, direttore del Terz'Ordine a Vicenza. ASVi, *Corporazioni Religiose soppresse*, Santa Corona, b. 111, 1802: «Ibique magn.ca domina Maria de Tienis rq. Magn.ci Gasparis de Tienis civis vinc. Tertii ordinis sancti Dominici habitatrix Padue in contracta S. Bernardini, tamquam donataria nob. viri d. Iohannis q. d. Orcigni de Covo, soncinensis tertii ordinis sancto Dominici, omnibus meliori modo, via, iure [...] fecit [...] suum procuratorem rev.dum d. fr. Andream de Soncino ordinis Predicatorum [...] ad paciscendum cum suprascripto Iohanne donatore circa rem sibi donatam [...] de qua etiam donazione constat publico instrumento in publicam formam relevatum sub signo et nomine dicti tabellionis ser Marci Andree q. egr. d. Antonii de Saracenis civis ac notarius Mantue sub anno domini 1508 ind. XI die vero martis 25 octobris [...]» Maria Porto «magnifica domina de Thienis relicta q. magnifici Gasparis de Thienis civis vinc. Tertii ordinis S. Dominici, habitatrix Padue in contracta S. Bernardini», era rimasta vedova nel 1482, con tre figli ancora piccoli tra i quali il futuro San Gaetano Thiene. La nobildonna era iscritta al terz'ordine di San Domenico già dal 1513, rimandovi iscritta sino alla morte, come attesta il secondo testamento del 1520. (ASVi, *Notarile*, Francesco Piovene, 2 novembre 1520) Si veda Giovanni Mantese, 1968-1969, p. 242. Bressan BBVi, ms. 3209, c. 13 sosteneva che nella chiesa di Santa Corona vi fossero i «sarcofaghi (sic) di Maria Thiene», apponendovi un'insolita data 1475. A Maria Porto accennava ancora Giovanni Mantese, *Per una ricostruzione storica del costume nella società vicentina del secondo Cinquecento*, in *Il Gusto e la Moda nel Cinquecento...*, 1973, p. 190. Si rimanda al Catalogo.

¹⁴⁰ ASVi, *Notarile*, Francesco Zanechin, 22 aprile 1515, b. 5385, c. 25. Giovanni Mantese (1964, III/2, p. 170) citava un Antonio fu Paolo da Marostica ancora vivo il 12 gennaio 1518. Si veda ASVi, *Notarile*, Uguccione da Arzignano, alla data. La notizia non stupisce poiché Antonio da Marostica, «egregio professore grammatices», compariva a Vicenza come testimone al primo testamento di Bartolomeo Montagna il 5 ottobre 1521, si veda ASVi, *Notarile*, Francesco Zanechini, b. 5389, c. 126. Riportato in *Appendice*.

nella *Madonna con Bambino tra i santi Giorgio e Lucia* per la chiesa vicentina di Santo Stefano (fig. 362).¹⁴¹ A suggerire la posteriorità rispetto all'affresco antoniano potrebbe anche essere la particolare consonanza tra le figure monocrome della cornice e quanto aveva realizzato pochi anni prima Domenico Bottazzo per il soffitto della Scoletta del Santo. Suggestivo in particolare il confronto tra i tralci abitati da uccellini dal corpo sottile e becco appuntito, tanto simili da suggerire anche per la cornice della pala di Santa Maria in Vanzo la mano di Domenico.¹⁴² Il confronto inoltre si fa stringente con l'opera destinata alla chiesa di San Michele a Sarmego, assai simile alla composizione padovana nella figura imponente della Vergine e nella posizione un po' goffa del bambino, così come nella scelta del paesaggio all'imbrunire, diviso in due dall'alto trono della Madonna, decorato a Padova da una valva di conchiglia, unica memoria dell'ormai consolidato repertorio di vent'anni prima.

Legato alla pala di Santa Maria in Vanzo è inoltre il *San Giovanni Battista* della Pinacoteca Civica di Ravenna (fig. 356; cat. 85), ripresa probabilmente coeva del medesimo santo ritratto nella pala padovana. Particolarmente affascinante per la ricerca di unione atmosferica tra figura e paesaggio, la tavola versa oggi in condizioni di conservazione molto precarie. Quanto ancora inferibile dai passi originali restituisce i modi del pittore maturo, le fisionomie crude, asciutte perché solo parzialmente celate dai consueti panneggi morbidi, l'intonazione bruna delle prove più tarde. La perdita della materia pittorica e le ingenti integrazioni hanno quasi cancellato la figura di un'upupa, presente in diversi pezzi maturi, corrodendo il piano roccioso su cui poggia il santo, un tempo simile al *San Girolamo* di Bergamo (fig. 376; cat. 88) o alla tarda pala per la chiesa Cattedrale di Vicenza (fig. 377; cat.

¹⁴¹ Si rimanda a Barbara Maria Savy, *Negretti Jacopo detto Palma il Vecchio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVIII, 2013, *ad vocem*. Il dipinto sembrerebbe risale ad una datazione precedente al 1527, anno delle nozze tra Lucia Angaran e Girolamo Capra, committente della pala. Il nobiluomo vicentino, che nel proprio testamento del 1520 chiedeva sepoltura nella tomba di famiglia in Santo Stefano, avrebbe voluto rendere onore al nome del padre Giorgio, chiedendo la raffigurazione del santo eponimo nella pala. Si veda Mauro Lucco, in *Natura e Maniera tra Tiziano e Caravaggio. Le ceneri violette...*, 2004, pp. 115-117.

¹⁴² Recentissimo articolo di Enrico Maria Dal Pozzolo recuperava la figura del piccolo maestro Domenico Bottazzo, incaricato della decorazione del soffitto nella Scoletta del Santo di Padova. Egli vi realizzava 144 formelle in legno con 32 differenti disegni monocromi snodanti attorno ad un rosone centrale. Essi raffigurano animali fantastici, girali ed altri elementi dal gusto genericamente antichizzante, secondo una passione per l'elemento classico recuperato dalle grottesche. La desunzione da parte del Bottazzo di diversi elementi dal Parentino pare provata dal confronto puntuale attuato dall'autore tra le candelabre dipinte dal *Petit maître* e quelle incise dal Mengardi. L'attività di Bottazzo per la Scuola del Santo è testimoniata, dai documenti già recuperati da Sartori, sin dal 1508. Sartori infatti riportava la notizia del fermo dato ai lavori di Bottazzo il giorno 8 febbraio 1508, ordinato dal vicario Lodovico Ruggeri, affinché si pagassero alla Serenissima tutte le imposte dovute. A saldo effettuato egli indicava un concorso per l'esecuzione delle formelle successive, vinto da colui che a minor prezzo facesse seguire migliore esecuzione dei lavori. Il compito spettò nuovamente al Bottazzo, che vi diede mano almeno sino al 2 settembre 1510, data di conclusione prevista dei lavori, ma probabilmente anche oltre. Su questo punto si veda Dal Pozzolo, 2013, pp. 64-66; ma prima Erice Rigoni, 1940-1941, Antonio Sartori, 1955, pp. 53-54. E lo stesso Dal Pozzolo, 1996, pp. 168-170. Altri pagamenti da febbraio a novembre 1512 vengono conferiti al Bottazzo per le lesene inframezzanti le scene ad affresco, come giustamente indica Dal Pozzolo esse dovevano seguire, non precedere, i maggiori lavori ad affresco. È assai probabile dunque che egli le andasse realizzando in contemporanea.

90). A questa l'accomuna anche la scelta di ritrarre una natura cupa di sfondo che s'apre tuttavia, come sarà poi nell'opera per Sarmego, sul brano più affascinante delle montagne azzurrine di destra. Il confronto con Cima da Conegliano, già proposto da Van Marle, ed in particolare con il Battista del Polittico di San Fior (fig. 357) stabilisce la qualità inferiore del dipinto montagnesco che, seppur non privo di inventiva, non assurge alla maestria del brano paesistico inventato dal pittore di Conegliano alle spalle del Battista.¹⁴³

3.5. Tra Padova e Vicenza

A Padova continuava dunque il rapporto con Piera Porto, come attestano i due famosi testamenti della donna, già richiamati per la commissione in San Bartolomeo. Commissionata prima dell'ottobre 1509 ma completata solo dopo il giugno del 1514, l'opera per Santa Corona (*Santa Maria Maddalena tra San Girolamo, Santa Paola, Sant'Agostino e Santa Monica*, fig. 350; cat. 82) suggella un momento di grande tormento per Bartolomeo.¹⁴⁴ Ad un intervento dei tardi anni Sessanta di Mantese, poi ripreso dagli studi di Bucci, si deve la messa in risalto della preferenza accordata dalla donna al vecchio pittore vicentino. Preferito negli anni Ottanta, al momento dolente della vedovanza, Montagna era scelto una seconda volta per celebrare il rapporto visivo tra Piera Porto e Santa Monica, nel tempio dove riposavano i corpi del marito e del figlio. Ormai più che maturo, anche Montagna oscillava tra il ricordo del successo giovanile e i nuovi stimoli padovani, situando la sua sacra conversazione sotto un'imponente struttura costituita da una volta su pilastri di solido marmo policromo, a loro volta reggenti un architrave, dove il tentativo di ricordare le ricerche di vent'anni prima era più che accennato. L'impaccio è evidente: le figure si bloccano

¹⁴³ Van Marle, 1935, p. 461, orientava l'attribuzione alla scuola di Cima da Conegliano. Si veda la scheda di catalogo.

¹⁴⁴ Per le vicende della commissione si rimanda alla scheda di catalogo. Basti ricordare che nel primo testamento della donna compariva il nome del più volte citato padre spirituale Andrea da Soncino: «Item iussit et ordinavit quod infrascripti eius heredes teneantur et debeant perfici et completi facere anconam seu palam altaris dicte sue capelle que iam fuit ordinata per dictam d. testatricem ey ad cuius computum fuit per ipsam axbursata certa quantitas pecuniarum que omnia fuerunt tractata per rev. Priorem fr. Andream de Soncino ordinis predicatorum qui de omnibus circa dictam capellam et palam» (ASVi, *Notarile*, Gregorio Dal Ferro, b. 5297, 9 Ottobre 1509). Nel secondo testamento è ugualmente presente il nome del padre spirituale: «Item voluit iussit et ordinavit quod premissi eius heredes teneantur et debeant perfici et compleri facere anconam seu palam altaris dicte sue capelle que iam fuit ordinata per ipsam d. testatricem et cepta per mag. Bartholomeum Montagna pictorem (sic) cui debetur pro resto sue mercedis ducati quadraginta, grossi decemnovem de quibus omnibus d. fr. Andreas de Soncino dicti Ordinis plenam habet noticiam et informationem et circa dictam plam quod in pavimento et alia [...]» (ASVi, *Notarile*, Gregorio Dal Ferro, b. 5307, 16 giugno 1514). Piera testa una terza ed ultima volta nel 1530 (ASVi, *Corporazioni Religiose Soppresses*, Santa Corona, b. 113, in data 20 settembre 1530). Barbieri-Cevese, 2004, p. 518 assicurano l'altare concluso nel 1529, anche se, come abbiamo già avuto modo di indicare, la decorazione scultorea dovrebbe riferirsi a diversi anni prima. La datazione, successiva all'intervento ad affresco commissionato al Verla, viene anticipata dalle parole riportate da Gian Tommaso Faccioli, BBVi, ms 3189, c.3: «È stato eretto [l'altare dedicato a Santa Maria Maddalena] circa il 1523 dalla co. Piera Porto Moglie di un Paiello».

nella morbida espansione della forma, senza legarsi con un rapporto coerente alla struttura architettonica. Imponendosi con la loro evidenza volumetrica, le figure spingono lo sguardo secondo l'asse principale della composizione, seguendo un principio semplice e riscontrabile anche nel *San Pietro Martire* di Cima da Conegliano (fig. 351), dove è appunto un santo ad occupare il centro del dipinto, attirando di necessità lo sguardo dell'osservatore. Lo spazio architettonico, pur nel suo impaccio, era ideato in relazione a quella che doveva essere la struttura reale dell'altare, dal quale era desunta anche la lombardesca decorazione a valva di conchiglia. La scelta di ambientare la scena sotto uno spazio voltato ripropone la grande macchina concepita per San Michele, senza ricomprenderne l'illusionismo della luce. Il ritmo si fa più largo e non più segnato dalle geometrie rigorose di quindici anni prima, i giochi marmorei divengono un pretesto coloristico ed il mosaico della volta, fantasma di quelli di San Nazaro, perde consistenza benché attraversato da costoloni marmorei. La Maddalena, alle cui spalle si erge un baldacchino dai raffinati decori dorati, ritta sul piedistallo, si intravede appena nel pannello rigonfio e scuro. Il tono cromatico è quello ormai preferito delle composizioni mature, ben accordato nelle sue sfumature, lega le figure con una sapienza appresa da Tiziano. Tenuta sui toni del rosso aranciato, prugna scuro e vermiglio spento di Girolamo, si accende di turchese nei due santi a destra, non a caso legati da un più stretto rapporto. Agostino, qui insolitamente raffigurato in età giovanile, era figlio di Santa Monica, la donna tenace e paziente con la quale Piera Porto aveva già amato identificarsi. Il parallelo Piera-Monica, stando agli studi di Alberto Bucci, doveva comparire nuovamente nella pala di Santa Corona, amplificato dalla presenza in quel tempio della sepoltura del figlio di Piera Porto, Girolamo Pagello, il cui legame con la madre idealmente si identificava nel rapporto instaurato dal dialogo visivo tra Santa Monica e Sant' Agostino.¹⁴⁵ La richiesta del marito di ricevere sepoltura accanto alla prima moglie, rinforzava forse in Piera il legame con il sepolcro del figlio Girolamo, ulteriormente richiamato nel dipinto dalla presenza del santo

¹⁴⁵ Si veda Bucci, 1991, p. 8 e sgg. La raffigurazione della santa compare sempre più di frequente a partire dal XIV secolo in cicli dedicati al figlio, principalmente all'interno della committenza agostiniana. Jeanne et Pierre Courcelle, *Iconographie de Saint Augustin. Les cycles du XIV siècle*, I, 1965, pp. 50, 63, 85. Dal 1400 la santa ottiene autonomia, comparando anche in cicli non strettamente legati alla vita del figlio. Kaftal, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Firenze, 1952, coll. 750-751. Ad indicare gli attributi virtuosi della donna, madre e vedova esemplare, era naturalmente lo stesso Agostino nelle *Confessiones* e, come argutamente indicato da Bucci, nelle parole usate da Bernardino Pagello al momento del testamento, per richiedere casta vedovanza alla moglie, riecheggia un tono alquanto simile: «Item legavit dicte domine Petre ducatos septingentos auri quos dicitur habuisse pro parte eius dottis, et dicitur que restat habere ducatos quingentos pro dicta dotte sibi promissa, et ultra dictos ducatos septigenos habitos hinc debeat de ius bonis et ereditate ducatos quadringentos auri ipsa vivente vidua onesta casta et sine marito» (ASVi, *Notarile*, Gregorio da Malo, b. 4693, alla data 23 luglio 1485). Usanza non insolita, si veda Gian Giorgio Trissino, *Epistola del Trissino de la vita che dee tenere una donna vedova*, 1522.

eponimo.¹⁴⁶ Piera Porto, nel suo testamento del 1530,¹⁴⁷ ricordava la propria sepoltura in Santa Corona, «de novo constructa», dove un anno prima il nipote Luigi da Porto aveva già ordinato d'essere sepolto.¹⁴⁸ In Santa Corona Montagna ritrovava infatti molti degli stimoli giovanili, i lavori di abside e cripta seguiti da Lorenzo da Bologna, Francesco Formenton, Bernardino da Como e Tommaso da Lugano, nonché le tarsie del coro affidate a Pierantonio degli Abati. È assai probabile che il pittore, ripercorrendo le suggestioni della giovinezza, abbia volute seguire nuovi stimoli che, fatte salve le novità veneziane, si accostassero a qualche novità lottesca o forse proveniente dai territori al confine tra Lombardia e Veneto. Negli stessi anni (1517-1518) infatti i documenti attestavano un rapporto con Orzinuovi, seppur gestito a distanza tramite il nipote procuratore Antonio.¹⁴⁹ È improbabile tuttavia che egli, maturo e affermato, nonostante la capacità ricettiva ormai chiamata in causa varie volte, intraprendesse un percorso di interiorizzazione della Maniera Moderna. Più facile che il pittore ne traesse gli aspetti esteriori, orchestrandoli in composizioni un po' attardate la cui goffaggine lascia emergere talvolta dei brani di assoluto interesse, come capita per il San Girolamo diretto discendente del modello lottesco di Santa Cristina e di quello belliniano di San Zaccaria.¹⁵⁰ Il secondo testamento di Piera Porto fu rogato a Padova in contrada San

¹⁴⁶ ASVi, *Notarile*, Gregorio da Malo, b. 4693, alla data 23 luglio 1485: «Corpus suum sepeliri voluit et iussit in sepulcro in convento Sancte Corone Vincentie ubi sepulta fuit domina Isabetha quondam eius prima uxor». Si veda Tomasini, ms BBVi, 3340, 1698, cc. 79r-84v. Bernardino aveva avuto dalla prima moglie due figlie, Laura ed Angela. Le spoglie di Girolamo, sepolto in Santa Corona nella tomba che i Pagello detenevano nel chiostro domenicano, dovettero essere traslate in un secondo momento, forse per volere di Piera, nel sepulcro della madre. Si veda Domenico Bortolan, 1889, pp. 315-316. Ivi, p. 276 e sgg: «Dai pilastri e dal voltone ornato sul davanti a cappe, dentro a rosoni, è incorniciato uno dei più bei lavori del nostro Bartolomeo Montagna. Dipinto in tela, discretamente conservato, questo quadro sfuggì a mala pena alla persecuzione dei restauri. Sotto le volte di un chiostro, le cui forme architettoniche ricordano il quattrocento, è eretto un baldacchino. Protetta da quello, sovra un piedistallo, sta s. Maria Maddalena coi morbidi capelli disciolti e viso molto placido e regolare. Veste un busto di ricco drappo ad oro, il resto della sottoveste nero. Un ampio manto foderato internamente di pelliccie le ricade artisticamente dalle spalle. Tiene nella mano destra nuda il vaso dell'unguento, la sinistra coperta di guanto stringe anche quello della destra, sostenendo il lembo del vestito ed un libro [...]» Per il testamento di Girolamo Pagello, ASVi, *Testamenti in bombacina*, 20 agosto 1497: «Corpus suum mandavit sepeliri in ecclesia et conventu Sancte Corone ordinis Sancti Dominici de observantia, in monumento maiorum suorum». Secondo l'ipotesi di Bucci il velo azzurro di Monica si riferisce inoltre alla presenza in Santa Corona della Scuola dei Turchini, della quale forse Piera stessa era entrata a far parte. La festività più importante celebrata dai confratelli cadeva nel giorno dell'Annunciazione pertanto Bucci (1991) avanzava l'ipotesi di un coinvolgimento personale della nobildonna all'interno della scuola, data la sua commissione al pittore Alessandro Verla di un'Annunciazione (1529) sulle pareti ai lati dell'altare. Il documento era parzialmente pubblicato da Bortolan, 1889, p. 279, nota 1.

¹⁴⁷ ASVi, *Corporazioni Religiose Soppresse*, Santa Corona, b. 113, 20 settembre 1530: «corpus vero suum sepeliri iussit in ecclesia Sancte Corone Sancti Dominici ordinis [...] in sepulcro seu capella ex novo pro ea constructa in ecclesia predicta titulate Sancte marie magdalene».

¹⁴⁸ ASVi, *Corporazioni Religiose Soppresse*, Santa Corona, b. 112, 9 maggio 1529: «Testamentus D. Alovissii de portis: In quo reliquit monastero S. Corone de vincentie unum livellum ducatorum quinque per anno pro altare S. te marie madalene «[...] suum vero corpus sepeliri iussit in ecclesia Sancte Corone de Vincentia ad altare sancte marie magdalene in sepultura quia fieri fecit generosa Dña Petra eius amitta dilectissima, cui ecclesie s. Corone reliquit iussit et ordinavit quod statim post eius mortem per infrascriptum suum heredem [...]».

¹⁴⁹ Si veda *Regesto* alle date.

¹⁵⁰ Un libello incentrato sulla vita di Santa Maria Maddalena, compilato dal religioso Tommaso Venturini e dato alle stampe veneziane nel 1752, attesterebbe un "rinnovamento" dell'altare dedicato alla santa presso la

Fermo, testimoniando un legame con il territorio padovano destinato anche per Montagna a protrarsi ancora per qualche anno, allorché egli ricevette commissione per la tarda opera di Sarmego, località sita proprio al confine tra il territorio vicentino e quello padovano.

Ludovico di Pietro Volpe, testando in Vicenza nel 1512, «legavit et de bonis suis solviri et compleri iussit ecclesiam et campanilem dicte ecclesie santi Michaelis Sermatici cum palla beatissime Virginis Marie, et hoc amore Dei et pro salute dicti testatoris»,¹⁵¹ lasciando testimonianza del proprio legame con l'opera per Sarmego, *Madonna in trono tra San Giovanni Evangelista e San Giovanni Battista* (fig. 361; cat. 84), attestantesi circa sui medesimi anni di quella per Santa Maria in Vanzo (fig. 358; cat. 80). L'architettura del trono, quasi divenuto un semplice baldacchino ligneo, si è fatta in quest'opera meno complessa, lo scranno della Vergine non ha più nulla a che fare con l'imponente apparato decorativo della pala Squarzi, ma s'accontenta d'alcune volute e dello sfarzo policromo dei marmi, mentre esibisce in primo piano il curioso gradino ad elementi zoomorfi. I due San Giovanni, dalle forme dilatate tipiche del periodo maturo, s'accordano cromaticamente ai toni della Vergine ed allo splendido variare del marmo del trono. Al contrario di composizioni precedenti, Bartolomeo Montagna ha qui semplificato la tavolozza scegliendo di costruire la Sacra Conversazione con toni azzurri, aranciati e rossi ben orchestrati nella figura rialzata della Madonna. In braccio a lei il Bambino, non più in piedi ma poggiato in grembo, in una posizione simile a quella tenuta nella pala di Santa Maria in Vanzo (fig. 358; cat. 80). L'Evangelista, di spalle, dal volto simile al San Filippo di Glasgow (fig. 221; cat. 45), è giocato tra l'azzurro chiaro della veste e l'arancio un po' spento del manto, solcato da voluminose pieghe che ne espandono la figura in accordo con il tessuto indossato dalla Vergine, azzurro carico all'esterno ma dalla fodera color zafferano. All'opposto il Battista, con severa veste grigia, avvolto come sempre in manto rosso, forse il brano più interessante della composizione che, ripiegandosi in morbide falde, gli avvolge la spalla sinistra e ne cinge il bacino, per poi raccogliersi intorno al braccio sinistro e ricadere profusamente a terra. Il pacato paesaggio alle spalle, che tradisce probabilmente la conoscenza di esempi giorgioneschi, si articola in un filare semicircolare d'alberi dalla chioma tondeggianti,

chiesa di Santa Corona, senza fornire tuttavia ulteriori dettagli. Vincenzo Tommaso Niccolò Venturini, *Santa Maria Maddalena Peccatrice, Convertita, Penitente, Glorificata. Trattato Evangelico, Istorico, Ascetico, Dottrinale Della Vita, Conversione, Penitenza, Spelonca di Marsiglia. Del Miracolo delle stupende Liberazioni dalle Carceri di Barcellona. Di Carlo II. Re di Sicilia e Conte di Provenza, E delle Reliquie di questa Santa in S. Massimino, Marsiglia, Arelate, Avignone, e Napoli. Compilato, e dedicato alla medesima Sua Avvocata, da un suo Divoto Sacerdote rinnovatore dell'antico di lei Altare nel Tempio di S. Corona di Vicenza*, Venezia, 1752.

¹⁵¹ ASVi, *Notarile*, Antonio Sarasin, b. 4969, cc. 229v- 231r; Lionello Puppi, 1975, pp. 24, 29: «Item legavit [...] ad summam ducatus decem in totum [...] Scolle beatissime virginis Marie in ecclesia Sancti Michaelis de Sermatico [...] item legavit et de bonis suis fulciri et compleri iussit ecclesiam et campanilem predicte ecclesie Sancti Michaelis Sermatici cum palla beatissime virginis Marie et hoc amore Dei et pro salute anime dicti testatoris [...]».

interrotto a destra dalla sagoma irregolare dei primi ammassi rocciosi. In tutta la composizione circola un'aria tersa, dovuta alla luce nitida che, nascendo ai piedi dell'Evangelista, ne illumina l'arancio del manto per poi riflettersi sugli splendidi marmi policromi del trono, andando a toccare il ricco tessuto del Battista ed infondendo pacata serenità all'intera composizione. Il paesaggio cambia, Montagna sembra accorgersi di quanto aveva fatto Giorgione e sembra farlo dal primo Cinquecento, dalla *Natività* per Orgiano (fig. 219; cat. 46) passando per il dipinto di Berlino (fig. 233; cat. 51), per Santa Maria in Vanzo (fig. 358; cat. 80) e per Sarmego (fig. 361; cat. 84). Un'indefinita attenzione a certo realismo della natura che deve riconoscersi come la cifra autoriale di questi dipinti, dove la mano di Benedetto o della bottega diviene sempre più presente. L'anziano pittore, prossimo a stabilirsi definitivamente a Vicenza, ne costituiva la personalità artistica di più consolidata fama nonché accreditato discepolo della tradizione veneta quattrocentesca. La sua bottega ben avviata andava producendo nel nuovo secolo diversi dipinti di carattere devozionale ed alcune pale d'altare, per i quali Montagna doveva premurarsi di fornire uno schema di impostazione generale, contentandosi di far realizzare la composizione agli allievi o al figlio Benedetto. L'attività di questi ravvisandosi, data la sua altalenante qualità pittorica, in alcuni particolari in un primo momento, per poi divenire assai incisiva nelle opere conclusive della carriera di Montagna. In diverse incisioni fu lo stesso Benedetto¹⁵² a riproporre pedantemente le invenzioni già fuori moda del padre, testimoniando come cifre sensibili del suo intervento alcune ingenuità grafiche o corsività compositive, sebbene fosse proprio Benedetto a recepire prima del padre le novità provenienti dalla scena incisoria nordica, e "padovana". Non è impensabile che Bartolomeo lasciasse ai disegni, sempre accuratamente realizzati, il compito di guidare bottega e figlio nella pittura. È il caso di due saggi grafici di grande interesse, testimonianze di un periodo maturo e con precisione in grado di scandire le sottili differenze tra queste fasi: una *Figura femminile con pera* (fig. 367; cat. D25), in collezione Harewood, ed una *Figura femminile* conservata presso il Museo Boymans Van Beuningen (fig. 368; cat. D26). In entrambe si notano una tendenza all'espressività quasi caricaturale dei volti e la consistenza volumetrica, ottenuta tramite l'ampliarsi dei panneggi, che nella donna Harewood sottolinea la torsione del corpo scendendo in ampie falde a ricoprirne i piedi. Nella *Figura femminile* di Rotterdam la somiglianza con il foglio francese già legato agli affreschi padovani è forte proprio nel particolare della veste che, torcendosi in

¹⁵² M. A. Michiel, [Frizzoni], 1884, p. 82; A. Bartsch, XIII, 1811, pp. 332-352; Andrea Moschetti, 1901, p. 36; Giangiorgio Zorzi, 1916, pp. 130 ss., 180 s.; M. Pittaluga, 1928, *ad Ind.*; K. J.Parker, *Bartolomeo Montagna*, in *Old Master Drawings*, III, 1928-29, pp. 23 s.; A. M. Hind, *Early Ital. engraving*, I, 1948, pp. 173-188; B. Berenson, 1958, *ad vocem*. L. Puppi, 1958, pp. 53-62; 1960, n. 9, pp. 281-290; 1961, pp. 15-18; 1962, Carlo Alberto Petrucci, in *Enciclopedia universale dell'arte*, VII, Venezia-Roma 1971, sub voce *Incisione*; Lucio Grossato, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 25, 1981; Federica Morello, 2004.

maniera anche affettata e compiaciuta, ricade ai piedi in pieghe abbondanti. Alla sproporzione anatomica si accompagna la volumetria accentuata, e certe morbidezze sembrerebbero richiamare le opere padovane. Le forme ammorbidite si ritrovano anche in opere dal carattere devozionale, ma di destinazione privata, sfortunatamente perdute o conservate in collezioni private, in due casi almeno note attraverso riproduzioni fotografiche. Del *Matrimonio mistico di Santa Caterina* già Rothermere (fig. 369; cat. 81) si persero le tracce dopo la vendita Christie's del 1966. La composizione, benché denoti un fare maturo e in certi casi un po' appesantito, non è priva di invenzioni. Singolare è la posizione della Vergine, punto d'appoggio per il gesto nuziale del Bambino, vero ponte visivo e fisico tra le due donne. Forti somiglianze si ritrovano con la donna ritratta nel disegno parigino, più volte riferito alla genesi dell'affresco antoniano, specialmente per il gesto ormai fluido e sapiente. Nella *Madonna con Bambino* già Mendelssohn (fig. 372; cat. 87) analogamente si apprezza la costruzione per masse di primo piano, figure dai volumi espansi, dai tratti dolci e non ancora espressivamente caricati. Sullo sfondo, come accadrà nel piccolo riquadro della Banca Popolare di Vicenza, compare una statuina classica. La mano del figlio non è ancora così ingombrante qui, e la dolcezza quasi stucchevole dei volti sembra ottenere un certo favore. Continua sullo sfondo l'amore per il paesaggio campito per masse, non più un intrico di viottoli e minuscole manifestazioni botaniche, ma emergenze rocciose, promontori con poca vegetazione. A testimoniare la genesi tutta paterna del dipinto già Mendelssohn concorre il disegno di una *Madonna con Bambino* conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (fig. 371; cat. D24), già noto a Lionello Puppi, che oggi conforta nell'originaria configurazione del dipinto. Esso infatti appare negli *Indici* berensoniani, ed è ancora rintracciabile nella fototeca dell'Istituto Olandese di Firenze, con un raffinato disegno a decorazione del corpetto, la firma dell'artista e l'incongrua datazione al 1495, in un primo momento seguita anche da Berenson.¹⁵³ Nell'immagine pubblicata da Lionello Puppi, probabilmente a seguito di un restauro, scomparivano la data evidentemente falsa ma anche la decorazione raffinata del corpetto, forse vittima di una pulitura un po' intensa che ne scioglieva anche le tracce originali. Il decoro compare invece nel disegno preparatorio degli Uffizi, invero del tutto simile al dipinto finito, se non per qualche differenza nel profilo della veste.

¹⁵³ Fu lo stesso Berenson ad indicare, sul retro di una delle riproduzioni fotografiche ora presso la Fototeca Berenson di Villa I Tatti a Firenze, come il dipinto si avvicinasse piuttosto alle opere del primo decennio del Cinquecento. Da un'annotazione dello studioso si recupera anche l'ultima apparizione del dipinto sul mercato, nel giugno del 1980. La decorazione del corpetto è testimoniata anche dalla riproduzione fotografica della Fondazione Longhi di Firenze (n. 0770259). Si veda *Catalogo*.

3.6. Gli ultimi anni

Nello stesso momento si situava il *San Girolamo* dell'Accademia Carrara di Bergamo (fig. 376; cat. 88), tarda rielaborazione del prototipo braidense, con il quale condivideva la scelta di riprendere il santo in abiti girolamini. Come spesso indicato dalla critica, nella piccola opera Montagna dimostrava ormai l'imbarazzo del confronto con l'avanzare dell'arte veneziana. Il sentore carpaccesco si declina nell'enumerazione alquanto slegata di particolari faunistici e nell'architettura di secondo piano. Sulla destra compare il monastero di Betlemme, dove si ritrovano le sculture decorative un po' *demodé*, indagato negli attimi di vita quotidiana. L'interpretazione del dipinto, fornita dai contributi degli anni Ottanta di Lattanzi e Gentili, ravvisava l'esaltazione dei differenti aspetti della vita monastica, enumerati da ciascuno dei singoli particolari inseriti nella scena. Girolamo, «monaco tra i monaci», assurge a modello della vita claustrale per eccellenza, che non cade nella vanità della superbia intellettuale né cede alle tentazioni della carne e dello spirito, simboleggiate dai diversi animali (upupa, scimmia, pavone), ma siede assai vicino al convento con lo sguardo rivolto all'osservatore, invitandolo nel proprio eremitaggio.¹⁵⁴ La natura scura e contorta delle opere più tarde si staglia sul cielo tinto di rosso, accordando l'intera composizione sul contrasto tra il caldo arancio del cielo ed il marrone più cupo del saio del santo, collocato come quinta al paesaggio di destra. Simile semplificazione nel trattamento del paesaggio, così come alcuni particolari, non ultima l'upupa, introducono alla *Madonna in trono tra le sante Maddalena e Lucia* (fig. 377; cat. 90), il cui splendore cromatico ne prende tuttavia le distanze.

Ormai anziano, Montagna, tornato a Vicenza dopo gli impegni padovani, aveva atteso alla prestigiosa commissione Porto in Santa Corona, ed alla perduta pala di Breganze, comparando ancora nei documenti attivamente impegnato nella gestione dei propri beni.¹⁵⁵ Si affidava ormai da tempo all'aiuto di bottega, grazie al quale riuscì a portare a termine più di una commissione nello stesso torno d'anni. L'opera per la chiesa Cattedrale doveva trovare posto nella cappella di Santa Caterina, così come indicato nella tardo seicentesca visita pastorale del cardinale Marcantonio Bragadin (5 agosto 1640) e come ribadito da Francesco

¹⁵⁴ Sull'argomento si confronti Lattanzi, *Il tema del San Girolamo nell'eremo nella cultura veneta tra Quattro e Cinquecento*, in *Il San Girolamo di Lorenzo Lotto a Castel Sant'Angelo*, Roma, 1983, pp. 100-106. Nonché Augusto Gentili, *Eremiti e sogno di fanciulla. Le diverse contemplazioni di Girolamo e Caterina*, in *I Giardini di contemplazione...*, 1985, pp. 129-182. Adolfo Venturi, 1924, p. 76: « [...] Il vecchio Montagna figurò ancora Girolamo nel romitaggio, non ritrovò il diapason altissimo raggiunto dalle due precedenti figurazioni; sparve il patetico esaurimento del vegliardo di Milano, come il febbrile ardore del Santo di Casa Montalba e il carattere pittoresco del paese e delle sue luci [...]».

¹⁵⁵ Si veda *Regesto*.

Barbarano, tardo erede del fondatore.¹⁵⁶ Come Francesco Barbarano anche il padre Magrini, nel suo pionieristico lavoro sulla Cattedrale, ricordava come la cappella fosse stata fondata dal nobiluomo Montano Barbarano, senza tuttavia fornire più precisa identificazione tra Montano II o Montano III.¹⁵⁷ Come informava Boschini, la cappella era «dipinta à fresco con varie historie, e figure» opera di «Girolamo Tonisi».¹⁵⁸ Girolamo dal Toso aveva infatti ricevuto commissione per l'esecuzione degli affreschi ornanti la cappella, ora perduti irrimediabilmente, raffiguranti un tempo le scene della vita di San Montano. Sulla parete destra invece trovavano posto le scene della Passione di Cristo e nella volta i quattro Evangelisti. Data la dedicazione degli affreschi alle storie di San Montano, soldato romano convertitosi al cristianesimo e martirizzato sotto l'imperatore Adriano, è opinione della critica che essi fossero commissionati da Montano III, morto appunto nel 1525, e che lo stesso dal Toso avesse in seguito messo mano ad affreschi in precedenza allogati a Montagna.¹⁵⁹ L'abbandono della lucida struttura compositiva e del suo dialogo con la figura umana è completo. Tralasciato ogni riferimento architettonico, Montagna collocava il sacro gruppo su un trono che tornava ad essere quello delle opere giovanili: un sedile improvvisato

¹⁵⁶ ASDVi, *Visite Pastorali*, Cardinale Marcantonio Bragadin, 8/ 0560, f. 20r-21v: «Visitavit Altare Sancte Catherine nob. de Barbarani [...]», Francesco Barbarano, 1761, p. 31: «La quarta Cappella, dedicata in honore di Santa Cattarina Vergine, e Martire, fu fatta da Montan Barbaran dei Mironi, e da una banda si vede dipinta la passion del Salvatore nostro, e dall'altra il martirio di San Montan; Opera di Gieronimo dei Tosi, vicentino [...] La Palla è pittura di Bortolamio Montagna». Nell'Ottocento la pala è citata anche da Brandolese, 1800-1802 c, c. 27, e Trissino, 1812-830, c. 55.

¹⁵⁷ Montano II scrisse il proprio testamento nel 1439, Montano III morì invece nel 1525. Si veda Tomasini, ms 3340. Mantese (1964, III/2, pp. 909-910) sosteneva che la quarta cappella a sinistra fosse stata costruita dai nobili da Barbarano, secondo quanto riportato anche da Castellini (1885, p. 17), Barbarano stesso (1761, V, p. 417). Essa fu sicuramente restaurata o addirittura ricostruita da Montano Barbarano a cavallo tra i due secoli. Ad opinione di Francesco Barbarano, Montano III fu il committente degli affreschi al Dal Toso. L'identificazione con gli altri due membri della famiglia Barbarano (Montano I e Montano II) dovrebbe potersi escludere, date le notizie che già Mantese era stato in grado di fornire. Il 4 maggio 1431 infatti Cristoforo fu Montano (I) da Barbarano faceva testamento dotando la cappella da lui costruita nella chiesa di Santa Corona. Nel 1439 il 27 settembre testava invece Montano II, figlio di Giovanni Mironi, (ASVi, *Corporazioni Religiose Sopprresse*, Santa Corona, b. 101-102 alle date). Il Cristoforo fu Montano (II) che nel 1483 investiva lo stampatore Leonardo fu Giovanni da Basilea di un appezzamento (ASVi, *Corporazioni Religiose Sopprresse*, Santa Corona, b. 107) era il personaggio citato in causa dalla *Cronaca che comenza...* «1499 de marzo. Fò principià a far el salexà del Domo de Vicenza a spexe de Cristoforo da Barbaran, citadin da Vicenza». Morto dopo il 1505, il lavoro fu portato a termine dal figlio Montano III il quale appunto moriva nel 1525. Dalla data di morte di Montano III si evince l'impossibilità di dare credito alla notizia di Magrini, secondo la quale la cappella venne eretta nel 1466. Non trovando traccia della notizia nei libri della Cattedrale, Mantese ipotizzava che la famiglia Barbarano fosse entrata in possesso della cappella solo in un secondo momento. Della famiglia *Barbarana* parla anche Battista Pagliarino, 1663, pp. 274- 275. Si veda anche Caterina Furlan, in *La Cattedrale...*, 2002, pp. 59-60.

¹⁵⁸ Marco Boschini [Waldemar De Boer], 2008, p. 161.

¹⁵⁹ Gli affreschi erano ancora apprezzabili nel secolo scorso tuttavia essi si andarono progressivamente deteriorando, cosicché, già prima della Seconda Guerra Mondiale, erano visibili le sole storie di Montano. Si veda Bernardo Morsolin, 1882. Morsolin affermava inoltre che sulla mezza luna del timpano trovasse posto un Redentore a mezza figura e due santi, nonché la preghiera scolpita nella pietra «SALVATOR MUNDI/SALVA ME». Già sul finire dell'Ottocento il dipinto doveva essere stato reso poco leggibile da incaute interpolazioni. Su Girolamo dal Toso si veda Sebastiano Rumor, 1886; Lionello Puppi, 1958³; e Lionello Puppi, 1959³, pp. 3-7; Giovanni Mantese, 1964, III/2, , pp. 909-910; Franco Barbieri, 1981, pp. 68-71.

immerso nella vegetazione. L'identificazione delle due sante ha posto nella critica storica più di un problema interpretativo, non ultimo in Lionello Puppi. La dedicazione della cappella a Caterina farebbe pensare che la santa dovesse quantomeno essere ritratta nella pala d'altare. Si potrebbe immaginare che la perdita di materia pittorica - giusto quanto osservava anche Carroll - abbia comportato la perdita di attributi iconografici nel dipinto, se non fosse che la santa di destra sembra fornire elementi inequivocabili: nella mano sinistra reca un orcioletto, nella destra un libro. Si tratta di elementi che identificano spesso Maria Maddalena, inoltre figurata di sovente con lunghi capelli sciolti e abbigliamento particolarmente ricco. La santa di sinistra invece è chiaramente Lucia. Oltre al fraintendimento iconografico il dipinto ha presentato non poche difficoltà interpretative, legate alla fin troppo evidente presenza della mano del figlio. Decorativismo e impaccio volumetrico delle figure denunciano l'intervento di Benedetto, o di un aiuto di bottega più propenso a rifarsi a vecchi modelli dell'anziano maestro. Il disegno generale dell'ancona tuttavia, così come la figura centrale della Vergine, debbono considerarsi come un'invenzione di Bartolomeo. Così come al vecchio Cincani si dovrà attribuire l'intonazione caldo-rossiccia infusa di luce crepuscolare che avvolge la *Sacra Conversazione*, mentre il paesaggio di destra, schiarito quasi dalla luce tremolante di una candela, si confondeva probabilmente con l'illuminazione reale della cappella. I recenti restauri, se da una parte hanno restituito splendore cromatico alla pala di Montagna, non hanno potuto recuperare la completa leggibilità delle *sante Caterina d'Alessandra e Margherita* (fig. 378; cat. 91) dipinte ad affresco sulle pareti laterali della cappella. Stando alle fonti sei e settecentesche alle due figure si accompagnavano le effigi di santa *Lucia e Agata* entro medaglioni, oggi completamente perdute. Stabilire l'autografia degli affreschi è assai complesso, poiché lo stato larvale nel quale essi versano permette solamente di apprezzare alcune caratteristiche genericamente riconducibili al *modus operandi* di Bartolomeo Montagna. Simile a modelli tardi è infatti il fare ampio dei panneggi, tuttavia semplificati rispetto ad esempi pittorici coevi e resi più simili alla banalizzazione operata da qualche aiuto. Lionello Puppi a tal proposito si esprimeva laconicamente a favore della bottega: «Perdute si possono considerare le larve di *S. Margherita e S. Caterina*, a fresco, le quali, in ogni modo, dovevano appartenere alla bottega piuttosto che al Maestro».¹⁶⁰

¹⁶⁰ Lionello Puppi, 1962, p. 161. Più recentemente si veda Caterina Furlan, in *La Cattedrale...*, 2002, p. 60. Le notizie storiche sulla chiesa Cattedrale di Vicenza, dopo essere state indagate da Giovanni Mantese e riportate nella ponderosa *Memorie*, si sono riversate nel più sintetico volume curato dallo stesso studioso nel 1991. Per quel che concerne le fonti, esse sembrano concordare nel riconoscere un'origine antichissima al tempio vicentino senza tuttavia riuscire a stabilirne l'esatta origine. Ne danno notizia Francesco Barbarano, 1761, V, p. 16 e sgg; Giacomo Marzari, 1604, pp. 46- 47; Silvestro Castellini, 1885, pp. 10-33. Per una ricognizione dei danni subiti dalla chiesa Cattedrale durante il Secondo Conflitto Mondiale si faccia riferimento a quanto sintetizzato da Giovanni Mantese, 1991. Inoltre Franco Barbieri in *La Cattedrale*, 2002, pp. 90 e sgg. La ricostruzione stabilita nell'Ottocento, in piena linea con i criteri ricostruttivi del secolo, stravolgeva l'assetto

Contemporaneamente Montagna continuava a licenziare opere di devozione privata come la *Madonna con Bambino e San Giovannino* (fig. 383; cat. 97) conservata presso il Museo Civico di Vicenza la cui lacunosa iscrizione, «Opus Bartholomei Montagna/ pinsit 15... 12 marzo», ha variamente indotto ad una datazione tra 1517 e 1520.¹⁶¹ Borenius infatti sosteneva di poter ancora scorgere, sebbene l'iscrizione risultasse fortemente abrasa, la cifra 0, la quale non avrebbe potuto che condurre ad un riferimento al 1520. Gilbert, apprezzando oltremodo la produzione tarda del vicentino, ed ammesso alla visione del dipinto all'interno dei depositi dava erronea lettura dell'iscrizione «Opus Bartholomei Montagna plastici a. 12 mazo», giungendo alla conclusione che l'inverosimile parola "plastici" denunciasse l'effettiva posteriorità dell'iscrizione. L'errore era corretto da Lionello Puppi, il cui disamore per il catalogo tardo di Montagna portava a riconoscere nella *Madonna* vicentina la mano del meno dotato Benedetto ed un attardato schema quattrocentesco risoltosi in dilatazione formale ed impossibilità di articolazione sintattica dell'insieme.¹⁶² L'originalità dell'opera si è

originario dell'edificio, tuttavia pare lasciando intatta proprio la cappella di Santa Caterina. Dopo la normalizzazione delle cappelle sul lato sud, si procedeva al livellamento di piante, alzati e aperture sulla base del modello delle cappelle Barbarano e Trissino (quarta e sesta). Lamentando la scarsità di materiale storico riguardante la cappella Barbarano, Antonio Magrini, 1848, p. 153 e sgg., ricordava tuttavia la «originale integrità della cappella, conciosiché essa sia la sola che fino ai nostri giorni abbia conservato il carattere primitivo della sua costruzione, il quale aggiunge decoro alla chiesa tutta [...]. Non sussistono però antiche iscrizioni sepolcrali, che devono aver segnato il pavimento; il Barbarano vi trovò a' suoi giorni soltanto tre sepolture «due delle quali erano distinte, e dice, con il leone negro rampante, nelle quali riposano molti huomini di questa famiglia degni di memoria» qui egli parlava de' suoi antenati. Quel leone negro rampante è un leopardo illeonito colla coda forcuta, quale si vede sopra l'altare, e sopra la parete dell'arco della cappella, simile a quello che è di mezzo al pavimento della chiesa, rifatto di marmi dall'istesso Cristoforo Barbarano figlio del fondatore della cappella». Egli continuava: «Ai lati dell'altare stanno a fresco s. Catterina e s. Margherita, dello stesso Montagna; al di sopra di queste vi sono i ritratti di santa Lucia, e di sant'Agata: le immagini di tali Sante ritratte nella parete mi fanno credere che anche questa cappella abbia occupato il luogo di più altari anticamente sussistenti, alcuni de' quali esser doveano sacri alle Sante sopra indicate, di cui ho trovato memorie, vecchie di un secolo innanzi la fondazione della cappella». L'abate ricordava inoltre una figura di Cristo tra due santi e l'iscrizione *SALVATOR MUNDI SALVA ME* nella lunetta, già attestata dalle fonti, giudicando tuttavia di altra mano l'esecuzione. Degli ingenti danni provocati dai bombardamenti bellici tratta ampiamente Franco Barbieri, 2002, pp. 141-151. Così si esprimeva Ferdinando Forlati, 1956, pp. 87-91, incaricato nel dopoguerra di valutare i danni dei bombardamenti e gli interventi di restauro necessari: «S'è fatto quel che s'è potuto dopo il terribile sconquasso della guerra [...]. Si sono ricondotte le cappelle alle antiche forme originarie là dove esse ancora poterono riaffiorare dalla rovina, si è rifatto lo scalone grandioso che porta all'alta tribuna». Il testo è riportato anche in Barbieri, 2002, p. 146. Si veda inoltre il materiale in ASDVi, *Stato delle Chiese, Cattedrale, Ricostruzione della Cattedrale 1946-1955*. Alle date 28 agosto 1910 e 11 dicembre 1911 si era fatta presente alla Soprintendenza di Venezia la necessità di prorogare interventi di restauro della pala di Bartolomeo Montagna.

¹⁶¹ Già il catalogo manoscritto del Museo, compilato da Minozzi nel 1902, dava notizia di un'iscrizione, «pinsit 1...0 mazo», in seguito fedelmente trascritta da Creighton Gilbert, 1956, p. 300. Lo studioso immaginava inoltre l'attiva partecipazione di Benedetto Montagna all'opera. Si veda anche Franco Barbieri, 1962, p. 176. L'errata lettura dell'iscrizione, proposta da Gilbert (Opus Bartholomei Montagna plastici a. 12 mazo), era corretta sin da subito dagli studi di Lionello Puppi (1958, p. 58; 1962, p. 139): «Certo è che la *Madonna col Bambino e S. Giovannino* del Museo di Vicenza, s'inserisce in un ordine esplicitamente quattrocentesco; per quanto si dilatino le masse finiscono per restare bloccate da un segno netto che esclude ogni possibilità di articolazione sintattica tra gli elementi dell'insieme». Come trascritto da Gilbert (1956), già Minozzi nel 1902 riportava l'iscrizione «pinsit 1...0 mazo». Gilbert tuttavia informava della collaborazione del figlio Benedetto, probabilmente desunta, come giustamente notato da Barbieri (1962, p. 176), da un'aggiunta a Minozzi redatta forse per una Commissione d'Inchiesta nel 1908.

¹⁶² Si confronti a tal proposito BBVi, Da Schio, *Memorabili*, Appendice, c. 1096. Si veda inoltre *Catalogo*.

dunque spesso messa in discussione, sottolineando il maldestro tentativo dell'anziano pittore di tener testa alla nuova direzione imposta all'arte vicentina dall'opera di Tiziano e Palma il Vecchio. I tipi fisici del figlio Benedetto sono certamente ravvisabili nella piccola Madonna vicentina, dove il disegno un po' impacciato del bambino ben si confronta con l'esempio di Sarmego, mentre la Vergine si costruisce con l'evidenza cromatica della veste su un paesaggio accuratamente delineato.

Prossima ai modi espressivi di Benedetto è inoltre un'altra *Madonna con Bambino* (fig. 382; cat. 93) di Palazzo Chiericati (A5), il cui precario stato conservativo non permette la facile distinzione dell'autografia. La lettura del testo pittorico, benché inficiata dai numerosi restauri, restituisce l'immagine usuale del pittore sul finire del secondo decennio. I panneggi sono gonfi, la struttura prospettica si perde in moduli quattrocenteschi, come la tenda alle spalle della Vergine, salvandosi per la dolcezza degli incarnati. Anche l'intonazione cromatica sembrerebbe richiamare le maggiori sante dipinte per la cappella Barbarano in Cattedrale, per il voluto contrasto tra i verdi ed i rossi brillanti delle vesti.¹⁶³ La costruzione del catalogo maturo di Bartolomeo Montagna incrocia spesso problemi di completa autografia, tuttavia in alcuni dipinti di maggiori dimensioni è ancora possibile riconoscere quantomeno l'invenzione del più anziano Montagna. Il *Cristo risorto tra i santi Pietro e Paolo* (fig. 384; cat. 83) del Museo di Schwerin costituisce un buon esempio della maniera tarda, eppure accurata, dell'anziano maestro. L'autografia, che la firma suggerisce, sembra confermata dall'alto livello qualitativo delle figure. Come osservato in opere sostanzialmente coeve, la tavolozza del pittore sembra abbassare il tono degli sfondi, accendendosi nei panneggi di colori assai brillanti. La natura è sinteticamente evocata, mentre le vesti si espandono in pieghe morbide che sfumano le carni del Cristo. I santi, forse il segno più evidente della mano del Cincani, somigliano nelle fisionomie ai precedenti omonimi ritratti nella pala per Santa Maria in Vanzo (fig. 358; cat. 80), della quale tuttavia si perde anche la debole costruzione prospettica. Sinora conosciuto solo tramite riproduzioni in bianco e nero conservate presso le fototeche del Courtauld Institute di Londra e dell'Istituto Olandese di Storia dell'Arte a Firenze, il dipinto si trovava sin da fine Ottocento presso il Museo di Schwerin, dove è da sempre correttamente attribuito a Bartolomeo Montagna. Esso dimostra la propria appartenenza ad un momento estremo della produzione in virtù dei confronti con l'opera per la chiesa Cattedrale di Vicenza, per la medesima scelta di arginare il dato paesaggistico a favore di una composizione di primo piano. La figura di Cristo, in

¹⁶³ Lionello Puppi, 1962, p. 167, dava notizia dell'esistenza di altre due versioni del dipinto, l'una conservata nella cappella del Palazzo Colleoni-Porto di Thiene (anche in Borenius, 1912), l'altra apparsa in un'asta berlinese del 1919 e da allora scomparsa.

questo giustificando le perplessità attributive, servì forse al figlio Benedetto come modello per il disegno ad inchiostro grigio-bluastro un tempo nelle collezioni Liechtenstein di Feldsberg (fig. 385). Già avvicinato da Lionello Puppi alla mano di Benedetto, il bel foglio dai toni freddi sembra incarnare l'insegnamento di Bartolomeo nel pieno del secondo decennio del Cinquecento, sfumando gli incarnati e risolvendo i panneggi in sovrabbondanti pieghe decorative.¹⁶⁴ La scelta di ritrarre i tre protagonisti sul primissimo piano della composizione, tagliati ad altezza di metà gamba, così come l'espedito di inserire un breve richiamo al paesaggio, dimostrano come l'anziano maestro intendesse sfoggiare la conoscenza dei modelli veneziani, dai tardi esempi di Giovanni Bellini in San Francesco della Vigna alle più moderne composizioni di Lorenzo Lotto.

Tra le opere riferibili a questo momento la pala per Breganze, tristemente andata perduta nei primi anni del Novecento, era ricordata da Magrini, Crowe e Cavalcaselle e Borenius, l'ultimo a darne menzione (1909).¹⁶⁵ Due pannelli già in collezione Lanckoronski di Vienna, raffiguranti la *Tentazione di Sant'Antonio* e *Sant'Antonio e il centauro* (fig. 387; cat. 94)

¹⁶⁴ Un tempo nelle Collezioni W. Mayor, J Whitehead, Prince Liechtenstein, Major and Mrs. S.V. Christie-Miller, il *Cristo Risorto* (pennello e acquerello azzurro, rialzato a biacca, su carta azzurra, cm 36,2 x 23) fu battuto all'asta da Christie's il 23 gennaio 2002 (n. 1007: 23 January 2002, New York, Rockefeller Plaza). S'apprende dalla scheda proposta da Christie's all'atto della vendita, William Rearick avrebbe confermato l'attribuzione a Bartolomeo Montagna in una lettera datata 14 Novembre 2001, aggiungendo che: «The physical type is his, even though it is oddly mannered in a highly fluttery style that seems to suggest Lombard or perhaps Emilian influence. However, the splendidly assured handling of his typical wash medium is of the finest quality [...]. My impression, however, is that it is a late work, one done after about 1510-1514 when more recent developments in draftsmanship such as Titian had rendered Montagna's position a bit old-fashioned. Its somewhat flaccid character no longer has the decisiveness or vigor of his drawings of the end of the Quattrocento. I would emphasize, however, that it is clearly not the work of his son or of immediate followers such as Speranza, neither of whom departed from Montagna's style of ca. 1495». Si veda inoltre Lionello Puppi, 1958, p. 58; 1962, p. 150.

¹⁶⁵ Antonio Magrini, 1863, pp. 36-37: «Maria Vergine col Bambino, B° Bmeo. Da Breganze e S. Paolo a sinistra; S. Antonio abate e S. Pietro a destra. Pala d'altare nelle soffitte; il molto ristaurato, che la ricopre, nasconde la data 1517 ed il nome che si leggeva, quando era nella chiesa Parrocchiale di Breganze, per cui fu fatta». Si veda anche Crowe-Cavalcaselle, 1912, p. 135; Tancred Borenius, 1909, p. 70; 1927, pp. 109-111. Vedi inoltre Bernard Berenson, 1957, p. 118; 1958, p. 121; Lionello Puppi, 1962, p. 162; 1975. Recentemente Franco Barbieri (2011- 2012, pp. 395-417) è tornato ad occuparsi dell'opera, che compariva in atto rogato dal notaio Luigi Parmesan il 3 marzo 1879, con il quale il pittore Giovanni Busato lasciava in pegno la sua collezione di dipinti promettendo il saldo di un debito dovuto ad Olinto Grandesso Silvestri. Al n. 13 dell'atto notarile compariva «un quadro in tela ad olio senza cornice, dell'altezza di metri due, centimetri diecinueve, larghezza metri uno, centimetri novantadue rappresentante Madonna, bambino e quattro santi, da pulire, autore Bartolomeo Montagna, descritto dal padre Maccà allora quando esisteva nell'altar maggiore della chiesa di Breganze». Come specificava Barbieri (p. 402), Maccà (1812, II, pp. 79-86) non ebbe modo di vedere l'opera in realtà, poiché essa fu asportata prima del 1812. Essa giungeva ai musei di Vicenza nel 1834 per lascito di Carlo Vicentini dal Giglio, comparando negli inventari del 1834-1837 (n. 172) e 1854 (Vittorio Barichella, n. 329). Si vedano MCVi, *Museo, Inventari*, b. 1; ASVi, *Comune di Vicenza, VIII, Museo*, b. 3 "Anni 1841-1854", cit. in Manuela Barausse, in *Pinacoteca...*, 2003, pp. 30-32 e Erika Crosara, 2010, p. 17. Nel 1865 la pala era ceduta ad un «signor Genero negoziante di quadri» insieme ad altri nove dipinti in cambio della *Madonna con Bambino tra le sante Caterina e Apollonia* già ad Arzignano del pittore Girolamo dal Toso (1526). Nella nota inviata da Pietro Marasca, allora presidente della Commissione alle cose patrie, alla Congregazione Municipale si specificava che il quadro si trovava «così barbaramente guastato dai praticativi ristauri che fu posto tra gli scarti [...]». Si veda quanto rinvenuto da Erika Crosara, 2010, p. 17, documenti originali in ASVi, *Comune di Vicenza, VIII, Museo*, b. 5 "Anni 1860-1867", fasc. 1865, doc. 1865, ago. 24 e ago. 26. L'opera passava in seguito al Busato, già in pessime condizioni di conservazione.

erano ritenuti da Tancred Borenius, ed in seguito dallo stesso Lionello Puppi, le predelle della pala.¹⁶⁶ Tuttavia delle due una sola, ora acquisita dal Museo dell'Università del Missouri (Columbia), può oggi ritenersi ascrivibile al catalogo di Montagna. Come indicava Puppi, essa si accosta infatti ad un terzo pannello raffigurante un'altra *Storia di Sant'Antonio* (fig. 388; cat. 95), rinvenuto dallo studioso ed ora conservato nella collezione della Banca Popolare di Vicenza.¹⁶⁷ L'idea che entrambe le tavolette possano appartenere alla predella della perduta pala di Breganze, proposta da Lionello Puppi, va sostanzialmente accolta con assoluta prudenza. Per quel che concerne il pannello di Vicenza, alcuni particolari forse nordici- giusto quanto intuito anche da Barbieri - potrebbero far pensare alla mano del figlio incisore, in più stretto contatto con le stampe di derivazione oltrealpina. All'afflato più naturalistico si unisce una passione per l'elemento di citazione classica, una statua su un piedistallo in mezzo alla natura, segno di un classicismo nascente e del tentativo d'accodarvisi. È alquanto arduo stabilire l'effettiva paternità delle predelle, spesso delegate all'aiuto della bottega o alla mano dello stesso Benedetto, del quale Boschini ricordava una pala in Santa Maria dei Servi raffigurante la *Trinità tra santa Giustina e un'altra santa, San Cristoforo, San Giovanni Battista e, proprio, Sant'Antonio abate*.¹⁶⁸

Agli anni estremi si registra anche la *Sacra Famiglia* del Museo Correr (fig. 391; cat. 96), tarda riproposizione del modello di Strasburgo, del quale sembra tuttavia comprimere lo spazio inficiando l'idea, così brillante nel dipinto Liverpool, di inserire *in abisso* uno degli attori. La figura della Vergine è assai vicina alla precedente Madonna di Orgiano. Le somiglianze con l'opera del 1500 comprendono, oltre alla figura un po' goffa del Bambino e la fisionomia di San Giuseppe, anche la simile intonazione cromatica. La vicinanza con composizioni precedenti restituisce il quadro un po' stanco della pittura del caposcuola, il quale doveva contentarsi di apporre la propria firma o il proprio tocco nelle figure principali di queste ultime commissioni, delegando quanto più possibile ad aiuti. Ne costituisce prova la *Sacra Famiglia* del Museo Malaspina di Pavia (fig. 389; cat. 67), versione rovinata e ridotta del dipinto di identico soggetto conservato presso il Courtauld Institute di Londra (fig. 390; cat. 68). Le invenzioni del maestro si ritrovano in entrambe le composizioni, suggestivo è infatti il recupero della torre squarciata nel ritaglio paesaggistico di destra, in tutto simile al particolare già osservato nella pala di Cartigliano. Per entrambe le opere, probabilmente

¹⁶⁶ Si rimanda alle relative schede di catalogo.

¹⁶⁷ Si veda Lionello Puppi, 1975, pp. 26-28. Dei due pannelli, quello raffigurante *Sant'Antonio e il centauro*, già a Vienna appunto in collezione Lanckóronski, è stato recentemente legato da Mattia Vinco, 2011, p. 227, ad un'altra predella con *Fuga in Egitto*, recuperata dall'autore grazie ad una riproduzione presso la fototeca della Fondazione Zeri a Bologna tra gli anonimi lombardi del XV secolo (inv. 59059), la cui ubicazione è ora ignota. Insieme ad un altro pannello ora al museo Horne di Firenze (*Comunione di Sant'Onofrio*) le tre tavole costituivano la predella di un dipinto attribuito a Francesco Bonsignori, già a Potsdam, Neue Palais.

¹⁶⁸ Marco Boschini [Waldemar De Boer], 2008, p. 235.

derivanti da un prototipo montagnesco, si potrebbe immaginare un'esecuzione quasi interamente di bottega, se non addirittura una più tarda ripresa del tema da parte di un allievo di Montagna, come ad esempio Giovanni Speranza, al quale si addirebbero la trattazione un po' corsiva e marcata dei tratti fisionomici e la scelta di una tavolozza un po' più accesa.¹⁶⁹ Tra i dipinti di devozione privata licenziati in questo momento si annovera anche la *Madonna con il Bambino* forse ancora conservata presso una collezione privata milanese, un tempo in Collezione Speroni di Milano (fig. 392; cat. 86).¹⁷⁰ Concordemente ritenuta un'opera tarda dalla critica, la paletta milanese estremizza le dolcezze della *Madonna Mendelssohn* (fig. 372; cat. 87), presentando sul primo piano la figura frontale della Vergine a mezzo busto, mentre regge saldamente il Bambino in piedi su di un parapetto. Sparuti elementi vegetali connotano lo sfondo, come spesso accade nelle opere di questo periodo. L'incarnato sembra sfumare in direzione delle ultime opere, mentre il volto della Madonna ricorda l'assai vicina Maddalena della pala Porto in Santa Corona, e prelude alla tarda *Madonna con Bambino e San Giovannino* del Museo Civico di Vicenza (fig. 383; cat. 97). Come quella la palettina già Cologna (fig. 392; cat. 86) doveva costruire la volumetria della Vergine tramite l'accostamento di ampi panneggi dai colori brillanti - con le parole di Borenius «La Vergine, in tunica verde, manto azzurro foderato di porpora, bianco velo e fazzoletto violetta» - in contrasto con le carni soffici e appena sfumate del Bambino.¹⁷¹

¹⁶⁹ Anche l'acuta osservazione di Borenius (1912, p. 52), che identificava una tarda ripresa da parte di Antonio da Brescia della posizione del Bambino dormiente, potrebbe suggerire un atteggiamento prudente nella valutazione dei due dipinti, considerando la presenza dell'incisore nella bottega del maestro vicentino.

¹⁷⁰ La piccola opera fu dapprima osservata da Crowe e Cavalcaselle presso le collezioni Trissino di Vicenza, venendo in seguito ripubblicata da Tancred Borenius (1912, p. 72, 86) come opera appartenente alla collezione Cologna di Milano. Fu in seguito riconosciuta dallo studioso (1912, p. 129.) come l'opera originariamente conservata presso la collezione Trissino. L'opera passava nel 1962 sul mercato antiquario milanese (Asta Finarte, 14-15 maggio 1962, n. 19): «Opera importante della maturità di Bartolomeo Montagna che accorda con straordinaria finezza le figure con il paesaggio, entro una atmosfera calda di accenti cromatici e di delicata umanità: un bimbo in piedi su una balastra che gioca con la mano della madre, premurosamente attenta a sorreggerlo. I rapporti più stretti sono con la grande pala di Brera, del 1499, e specialmente con la pala di Cartigliano Veneto, di poco posteriore - simile il motivo delle teste divergenti della madre e del bambino - e con la pala ora alla Galleria dell'Accademia di Venezia, del 1507. Queste relazioni inducono a collocare il bel dipinto nel primo lustro del Cinquecento: sulla balastra è scritta la firma del pittore, «OPUS BARTOLOMEI MONTAGNA».

¹⁷¹ Un dipinto, del quale conosco la riproduzione presso la Fototeca dell'Istituto Zeri (12213) a Bologna riprende la medesima composizione, differenziandosi dal dipinto Cologna per la posizione benedicente del bambino e per i tratti un po' meno accurati dei volti. Dovrebbe potersi intendere come una seconda versione del dipinto già Cologna, così come già osservato per la *Madonna con Bambino* di Modena. Nella Fototeca Berenson di Firenze (107184) un appunto a matita recita «ex Achille Cologna, Milan. Signed. Borenius, p. 72». In realtà l'anonimo commentatore deve essersi avveduto dell'errore, poiché rimanda a «COMMENTARI, 1962, n. 1, pl. XIII completely different from this». Concludendo con un laconico «Montagna very late». La documentazione online della Fototeca Zeri, relativamente alla scheda in questione, rimanda prima alla Collezione A. Bobrinsky, Villa Malta a Roma e in seguito alla Collezione Grigori Stroganoff a Roma. L'opera compare infatti riprodotta nel catalogo di questa collezione curato da A. Muñoz, 1912, p. 36, tav. 25. Dalla riproduzione presente presso la Witt Library, la qualità del dipinto appare alquanto debole, tanto da immaginare per la paletta una dimensione di copia.

L'ultimo dipinto licenziato dal pittore (figg. 393-394; cat. 98), che reca il più tangibile segno di quanto osservato sinora in merito alla bottega, si trova ora nel Duomo di Cologna Veneta. Commissionato dalla Scuola di San Giuseppe il 21 aprile del 1521, il dipinto era definitivamente saldato al pittore il 4 novembre tramite cessione di alcuni terreni da parte di Lucia, vedova di Francesco Facini. Stando al contratto, l'opera doveva ritrarre «gloriose Virginis Mariae cum eius dilectissimo filio Ihesu Christo in gremio et Sancti Ioxepi ab uno latere et Sancti Sebastiani et Sancti Iob ab alio latere cum una pietate et aliis immaginibus et figuris factis per dictum dominum Bartholameum». La trascuratezza di alcuni particolari, nonché l'indubbia appartenenza al catalogo maturo del pittore vicentino, hanno spesso indotto a considerare il dipinto in buona parte opera del più giovane Benedetto, che le ricerche di Zaupa hanno d'altra parte confermato presente a Cologna Veneta in quegli stessi anni.¹⁷² La cornice moderna che racchiude le diverse parti dell'ancona ne complica e confonde la lettura. La tavola centrale ritrae la Sacra Famiglia al cospetto dei due santi taumaturghi Sebastiano e Giobbe, inseriti in uno spazio che fa capo alla figura della Vergine. Alle spalle un edificio diroccato nel quale l'architettura si spezza nella molteplicità delle linee prospettiche ed un affollato paesaggio, sul quale aleggiano due angeli sospesi a mezz'aria. Nonostante la luce rischiari l'atmosfera assai cupa del dipinto, seguendo la schiena di Sebastiano essa sfiora la testa di Giuseppe ed accende fronte e collo della Vergine, la composizione appare priva di respiro. *L'horror vacui* comprime le figure, costrette in ginocchio, mentre inserisce *in abisso* i due animali. Le espressioni dei volti, molto dipendendo dalla scarsa attenzione di Benedetto, assumono accento quasi caricaturale nei due pastori di destra. L'impronta del caposcuola si recupera con qualche incertezza nella figura della Vergine, mentre sul fondo si affastella un corteo che ormai ha ben poco dei fasti realistici ritratti da Marcello Fogolino nell'*Adorazione dei Magi* di Palazzo Chiericati (fig. 395). Nonostante l'entusiasmo di Gilbert abbia permesso la riscoperta e lo studio più attento

¹⁷² Come ha chiarito lo studioso, Bartolomeo Montagna doveva avere consuetudine con la città di Cologna Veneta, dove abitava il nipote Antonio Cincani *quondam* Francesco, in seguito nominato suo procuratore con atto del 30 dicembre 1518. Antonio Cincani, originario di Orzinuovi, risiedeva ancora «in Castelo Colonie» nel 1532, come testimoniato dalla dote che egli provvedeva alla figlia Maddalena. Si veda *Regesto*, ASVi, *Notarile*, Marcangelo Franceschini, b. 6075, 30 dicembre 1519 (m.v. 1518); ASVi, *Notarile*, Cristoforo Mainardi, b. 6897, 18 maggio 1532. Benedetto *filio magistri Bartholomei Montagna pinctoris de Vincentia* è presente a Cologna in casa del sacerdote Francesco da San Vito in data primo ottobre 1522. ASVi, *Notarile*, Francesco Cattanei, b. 2881, alla data; riportati in Giovanni Zaupa, 1998, p. 216. Non è improbabile che la scelta del pittore vicentino fosse dovuta anche alla sua familiarità con la città, dato che sin dal 1515 la Scuola di San Giuseppe aveva ottenuto un legato per la realizzazione della «palla pro altare» da parte di Graziosa di Antonio pellettieri, vedova del fabbro Bernardino. Documento originale in ASVI, *Notarile*, Gian Domenico Ciriolo, b. 2878, 20 aprile 1515; citato in Giovanni Zaupa, 1998, p. 217.

dell'opera estrema di Montagna, essa non restituisce che in minima parte l'insegnamento del maestro.¹⁷³

Il 5 ottobre 1521 Bartolomeo Montagna dettava il proprio testamento dinnanzi al notaio Francesco Zanechini, nominando erede universale il figlio Benedetto e la sua discendenza. Il testamento era annullato il 6 maggio 1523, allorché il pittore decideva di redigerne un secondo nuovamente a favore del figlio Benedetto e dei suoi eredi. Il notaio avrebbe in seguito annotato che il giorno 13 ottobre il documento era stato depositato presso gli uffici preposti, dato che l'11 ottobre del 1523 «predictus testator ex hac vita migravit».¹⁷⁴

¹⁷³ «[...]non ha ragione qui chi giudica dello standard del quattrocento. Quelle forme non si perdono, sono respinte coraggiosamente per le nuove. Se diventerà possibile riguardar quelle opere, forse si troverà in lui la stessa solennità e la stessa serenità, ma raggiunte attraverso il tono invece del cubo». Si veda Creighton Gilbert, 1956, pp. 304-306.

¹⁷⁴ Si vedano *Regesto e Appendice documentaria*.

Catalogo dei dipinti

N. 1 [fig. 14]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino

VICENZA, Museo Civico, n. A 6

1475

Olio su tavola, cm 62 x 48.



Provenienza:

Registrato presso il Museo dal 1873. Franco Barbieri nel 1964 segnalava la presenza sul retro di un biglietto con la scritta: «Bartolomeo Montagna vicentino 1524. Questa Madonna è una delle opere della sua mano. Se si vuol privarsene si abbia almeno il compenso di varj zecchini veneti».

Restauri:

Restauro Giuseppe Giovanni Pedrocco, 1957; Alessandra Cottone, 1985, Corest, 1989. Sottoposta a riflettografia infrarossa; XRF; spettrofotometria vis.-NIR, 2003. Abbondantemente ridipinta durante il primo intervento conservativo, in particolare nella zona destra del manto della Vergine e nella stoffa su cui poggia il Bambino. Si vedano Poldi-Villa, in *Pinacoteca*, 2003, pp. 522-523.

Stato di conservazione:

Mediocre.

Bibliografia:

Elenco dei principali, 1881, p. 6; Bernard Berenson, 1894, p. 108; 1911, p. 118; 1932, p. 369; 1936, p. 317; 1957, p. 117; 1958, p. 121 (late); Eraclio Minozzi, 1902, c. 61; Aldo Foratti, 1908, p. 16; Tancred Borenius, 1912, pp. 17-18 (opera giovanile); Ongaro, 1912, pp. 20-21; Phillips, 1912, p. 227; Bortolan-Rumor, 1919, p. 150; Arslan, 1934, pp. 7 e 14; Giulio Fasolo, 1940, p. 64; Dalla Pozza, 1949, p. 4; Renato Cevese- Ermenegildo Reato-Licisco Magagnato, 1953, p. 175; Franco Barbieri, 1954, p. 188; Franco Barbieri, 1954, p. 8 (tra il 1470 ed il 1473); 1962, pp. 173-174 (opera giovanile); , 1981, p. 25 (belliniana); 1995, p. 56; Barbieri-Magagnato, 1956, p. 175; Lionello Puppi, 1962, p. 139 (primizia assoluta); 1964, p. 196 (indiscussa primizia); Heinemann, 1962, p. 11; Andreina Ballarin, 1982, p. 82 (1474 circa); Mauro Lucco, 1987, p. 153; Marco Tanzi, 1990, p. 607; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 176-177; Maria Clelia Galassi, 2001, pp. 108 e 112; Alessandra Pellizzari, 2000, p. 54. Giovanni Carlo Federico Villa, in *Pinacoteca...*, 2003, pp. 160-161; Poldi, in *Pinacoteca*, 2003, pp. 522-523.

N. 2 [fig. 13]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Testa di Madonna orante

BREMA, Kusthalle, N. 17.

1475-1478 c.

Tavola, cm 31 x 25.



Provenienza:

Già di Carl Steinhäuser. Donata nel 1879, dispersa durante il Secondo Conflitto Mondiale, recuperata nel 1956. (Puppi)

Bibliografia:

Jahresbericht 1878-1879, p. 4 (Gentile Bellini); *Jahresbericht*, 1879-1880, p. 4 (Gentile Bellini); Marcantonio Michiel [Morelli-Frizzoni], 1884, p. 39; Wilhelm Hurm, 1892, pp. 10-11, n. 16 (Gentile Bellini); Gustav Pauli, 1907, p. 7, 26, n. 16; Tancred Borenius, 1912, p. 17 (opera giovanile); 1931, p. 436; Gustav Pauli, 1913, p. 24, n. 16; Emil Waldmann, 1919, p. 93; 1923, p. 8; 1925, p. 26, n. 16; 1932, p. 37; 1933, pp. 74-75, 76; 1935, p. 65, n. 1; 1939, pp. 105-106, n. 16; Adolfo Venturi, 1915, p. 442; Roberto de Suarez, 1921, p. 4; Erich von der Bercken, 1927, p. 134; *Jahresbericht* 1930/31, S. 9; Aldo Foratti, 1931, p. 75; Emil Waldmann, Bernard Berenson, 1932, p. 367 (opera giovanile); 1957, p. 115; Günter Busch-Horst Keller, 1948, p. 54, n. 29; 1959, n. 6; Lionello Puppi, 1958, p. 58 (Benedetto Montagna); 1962, pp. 98-99 (spiriti giambellineschi); Ludwig Grote, 1960, n. 3; Franco Barbieri, 1964, p. 284; Günter Busch-Jürgen Schultze, 1973, n. 6; Günter Busch, 1984, p. 26, 608, 613 (Benedetto Montagna); Hans F. Schweers, II, 1982, p. 669; Corinna Höper, 1990, pp. 228-229 (1477-1478); Andreas Kreul, 1994, n. 779; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 114-115 (1483-1485); Davide Banzato, 1996, p. 324; Enrico Maria Dal Pozzolo, 1998, p. 2; 2010, p. 141; Alessandra Pellizzari, 2000, p. 56 (1477-1478);



N. 3 [fig. 16]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino

VERONA, Museo di Castelvecchio, inv. 12556-1B396.

1478- 1480 c.

Olio su tavola, cm 64 x 54.

Provenienza:

Già nella collezione Pompei, Verona. Non riconoscibile nell'inventario redatto da Carlo Ferrari e Lorenzo Muttoni nel 1853, alla morte di Giulio Pompei. Con comunicazione orale del primo giugno 1904 riferito a Bartolomeo Montagna da Riccardo Lotze; con comunicazione del 12 agosto 1904 da Colnaghi riferito a Bartolomeo Montagna; nel giugno 1907 ricondotto da Kristeller all'ambito veronese, con dubitativa attribuzione a Domenico Morone. (Chiara Rigoni).

Esposizioni:

Capolavori della pittura veronese, Verona, 1947, n. 133.

Restauro:

Giovanni Pedrocchi, 1956. Sottoposto a riflettografia infrarossa da G. C. F. Villa, Università di Bologna, 2003.

Bibliografia:

[Balladoro Bernasconi], 1865, p. 33, n. 195 (ignoto); Aldo Foratti, 1908, pp. 31-32 (1504-1506); G. Trecca, 1912, p. 135; Tancred Borenius, 1912, pp. 16-17 (1481 circa); Joseph-Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1912, p. 125; Adolfo Venturi, 1915, pp. 454-455 (vicina alla pala A-1 del Museo Civico di Vicenza); Aldo Foratti, 1931, p. 75; Antonio Avena, 1937, p. 23; 1947, p. 83, n. 133 (giovanile); 1954, p. 20; Rodolfo Pallucchini, 1947, p. 150; Bernard Berenson, 1932, p. 369 (giovanile); 1936, p. 317; 1957, p. 117; 1958, p. 121; Heinemann, 1962, p. 11; Lionello Puppi, 1962, p. 131 (1480-1481); Umberto Tessari, 1966, p. 56; Levi-D'Ancona, 1977, p. 81; Sergio Marinelli, 1991, p. 43; 1996, p. 359; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 167-168 (1490 circa); Alessandra Pellizzari, 2000, p. 60; Chiara Rigoni in *Museo di Castelvecchio*, 2010, pp. 251-252 (intorno al 1485).



N. 4 [fig. 22]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino

MILANO, Museo Civico del Castello Sforzesco, n. 550.

1480 c.

Olio su tavola, cm 64 x 53.

Provenienza:

Già nella collezione Trivulzio; in museo dal 1935.

Restauri:

Restauro nel 1971.

Esposizioni:

La Peinture Vénitienne, Bruxelles, 16 octobre 1953-10 janvier 1954, n. 65.

Bibliografia:

Tancred Borenius, 1909, p. 24; Roger Fry, 1909, p. 156; Willelm Suida, 1936, p. 58 (vicina alla Madonna di Strasburgo); Bernard Berenson, 1936, p. 316 (giovanile); 1957, p. 116; 1958, p. 119; *La peinture Vénitienne...*, 1953-1954, p. 42 (giovanile); M. Florisoone, in *Chefs d'oeuvre vénitiens...*, 1954, n. 33; Heinemann, 1959, tav. 809, n. 51e; 1962, p. 17; Lionello Puppi, 1962, p. 111 (1479-1480); Mercedes Precerutti Garberi, 1974, pp. 130-131; Fiori- Precerutti Garbieri, 1987, p. 66; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 132-133 (1485-1495); Stefano Zuffi, 1995, p. 50; in *Museo d'arte...*, 1997, pp. 177-179 (nono decennio del Quattrocento); Alessandra Pellizzari, 2000, p. 58 (1479-1480).



N. 5 [fig. 19]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino

UBICAZIONE IGNOTA

1475-1480

Olio su tavola, cm 55,5 x 47.

Provenienza:

Lascito Domenico Fornoni (Moschini); Venezia, già Scuola di San Rocco.

Esposizioni:

Prima Mostra d'arte antica nelle collezioni private veneziane, Venezia, Procuratie Nuovissime, 1947, n. 10.

Bibliografia:

Riccoboni, 1947, p. 20; Rodolfo Pallucchini, 1947¹, p. 150 (tra le Madonne di Castelvechio e Castel Sant'Angelo, 1480-1485 c); Moschini, 1957, p. 249 (appartenente ad un periodo non molto avanzato); Lionello Puppi, 1962, pp. 130-131 (vicina alle Madonne di Castevecchio e di Belluno, c. 1481); Creighton Gilbert, 1967, p. 187; Alessandra Pellizzari, 2000, p. 61.



N. 6 [fig. 21]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino

VENEZIA, Collezione Cini Erede, n. 4038.

1475-1480 c.

Tavola, cm 65,5 x 47,1.

Provenienza:

Già nella collezione conte Marsiglio, Orgiano. (Lionello Puppi, 1962)

Bibliografia:

Lionello Puppi, 1962, p. 130 (verso il 1475); Franco Barbieri, 1964, p. 284; Valcanover, 1972, pp. 22-29 (belliniana); Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 162 (1490); Alessandra Pellizzari, 2000, p. 55 (verso il 1475).



N. 7 [fig. 68]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino

BELLUNO, Museo Civico, n. 691.

1480 c.

Olio su tavola, cm 55,5 x 40.

Provenienza:

Collezione del conte Agosti a Belluno. Lascito Giampicoli del 1872.

Esposizioni:

I capolavori dei Musei veneti, Venezia, Procuratie Nuove, 1946, n. 152.

Bibliografia:

Crowe-Cavalcaselle, 1871, p. 422; Gronau, 1895, p. 231; Bernard Berenson, 1897, p. 117; 1901, p. 117; 1932, p. 367; 1957, p. 115; 1958, p. 118; *Guida*, 1910, p. 21; Fogolari, 1910, p. 287 (imitatore di Bartolomeo Montagna); Tancred Borenius, 1912, p. 15 (giovanile); Adolfo Venturi, 1915, p. 441 (vicino alla paletta di Philadelphia); Rodolfo Pallucchini, 1946, p. 86; Kiel-Neri, 1952, p. 103 (1480 circa); Francesco Valcanover, 1960, p. 19; Lionello Puppi, 1962, p. 94 (1480 circa); Angiola Maria Romanini, 1962, p. 42-43; Creighton Gilbert, 1967, p. 187; Franco Barbieri, 1981, tav. XVI; Mauro Lucco, 1979, p. 34; 1983, p. 4 (verso il 1482 circa); Dalla Vestra-De Toffol, 1980, p. 28; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 105 (1490-1495); Alessandra Pellizzari, 2000, p. 62 (1481-1482); Maria Clelia Galassi, 2001, p. 108 (prodotto di bottega).



N. 8 [fig. 24]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino

BALTIMORA, Walters Gallery, N. 37.1036

1480 c.

Tempera su tavola, cm 53,5 x 51,4.

Provenienza:

Fino al 1897 in collezione privata a Roma, poi già presso la collezione P. Delaroff, a Pietroburgo sino al 1909; venduta nel 1914 presso la Galleria Georges Petit, Parigi, 23-24 aprile, lot 235 come Antonio Vivarini, in seguito Sekian, Parigi (1914-1916); acquistata da Henry Walters (Berenson) nel 1916 presso Paolini; per lascito al museo 1931.

Bibliografia:

Tancred Borenius, 1912, p. 17 (fine del nono decennio del Quattrocento); Lionello Venturi, 1912, p. 134 (Giovanni Speranza); Adolfo Venturi, 1915, p. 496; Bernard Berenson, 1916, pp. 179-180; 1919, pp. 172 e 182 (1488-1490); 1932, p. 366; 1936, p. 315; 1957, p. 115; 1958, p. 118 (giovanile); Lionello Puppi, 1962, pp. 93-94 (poco più tarda della Madonna A6 conservata presso il Museo Civico di Vicenza); 1963, p. 407; Heinemann, 1962, cat 235; Frederiksen-Zeri, 1972, pp. 143, 322; (scuola di Giovanni Bellini, Vivarini) Federico Zeri, 1976², pp. 284-285 (non prima degli anni Ottanta del Quattrocento); Mauro Lucco, 1987, p. 153; Marco Tanzi, 1990, p. 610 (tra il 1475 e il 1480); Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 104 (1485-1490); Enrico Maria Dal Pozzolo, 1998, p. 24; 2010, p. 141; Alessandra Pellizzari, 2000, p. 57 (1478-1480); Mauro Cova in *Mantegna e le arti...*, 2006, p. 319;



N. 9 [fig. 72]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino

ALLENTOWN ART MUSEUM, n. 1960. 24 (Fondazione Kress, K. 557).

1480 c.

Olio su tavola, cm 63 x 50,9.

Provenienza:

Già nella collezione Dan Fellows Platt, Englewood, New York; venduto dai trustees alla collezione Samuel H. Kress nel 1939, presso il museo dal 1960.

Restauri:

Intervento di pulizia nel 1960

Bibliografia:

Mason Perkins, 1911, p. 148; Tancred Borenius, 1912, p. 83; Bernard Berenson, 1916, p. 182; 1919, p. 175; 1957, p. 116; Reinach, 1922, V, p. 286; Aldo Foratti, 1931, p. 75; Lionello Puppi, 1962, pp. 114-115; 1964-1965, pp. 353-356; Franco Barbieri, 1962, p. 180; Maria Angela Romanini, 1962, pp. 42-43; Fern Rusl Shapley, 1968, p. 57; 1979, pp. 334-335 (tarda, tra 1515-1520); Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 138-139; Enrico Maria Dal Pozzolo, 1998, p. 219; Giovanni Carlo Federico Villa, 2003, p. 174; *Allentown*, 2012, p. 70.



N. 10 [fig. 29]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino

UBICAZIONE IGNOTA

1480-1485

Tavola, cm 55,5 x 45,7.

Provenienza:

Già nella Raccolta Contini a Roma, poi nella Raccolta Felix Warburg a New York; poi Fine Arts Museum di Springfield (1942), venduto dal Museo nel 1963; collezione privata (Lionello Puppi, 1964², p. 202). Asta Sotheby's, New York, 5 novembre 1986, lotto 42.

Esposizioni:

Exhibition of Venetian painting from the Fifteenth Century through the Eighteenth Century, San Francisco, 1938, n. 43.

Bibliografia:

Bernard Berenson, 1932, p. 368; 1936, p. 316; 1957, p. 117; 1958, p. 120 (Bartolomeo Montagna); Thomas Carr Howe-Walter Heil, *Exhibition of...*, 1938, n. 43 (Bartolomeo Montagna); Lionello Puppi, 1958, p. 60; 1962, p. 127 (corretto da Benedetto Montagna a Bartolomeo Montagna); 1964, p. 202 (contemporaneo all'opera del Metropolitan Museum di New York); Federico Zeri², 1976, p. 284; Federico Zeri-Gardner, 1986, p. 41; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 221-222 (1490-1495); Alessandra Pellizzari, 2000, pp. 64-65.



N. 11 [fig. 28]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino

NEW YORK, Metropolitan Museum of Arts, N. 09.102.

1480-1485

Tempera su tavola, cm 62,8 x 52.

Provenienza:

Già nella collezione Francesco Caldara, Verona. (tra 1820 e 1822, cat. 1822, n. 156); Collezione Andrea Monga (?), Verona (1854- 1861); Bartolo e Pietro Monga, Verona (dal 1861); presso Georges Brauer, Firenze e Londra, fino al 1909; presso il Metropolitan Museum.

Bibliografia:

Da Persico, 1820, p. 131; *Catalogo de' quadri esistenti...*, 1822, p. 21; Fry, 1909, pp. 156-157 (1490 circa); Tancred Borenius, 1909, p. 24; 1910, p. 132 (verso il 1488); Bernard Berenson, 1916, p. 179 (1488-1489); 1919, p. 171 (1488); 1932, p. 368 (giovanile); 1936, p. 316; 1957, p. 116; 1958, p. 119; Lionello Venturi, 1931, tav. CCCVIII (1500 circa); Whele, 1940, p. 136; Lionello Puppi, 1958, p. 58 (giovanile); 1962, pp. 113-114 (posteriore al 1482); Burton B. Fredericksen-Federico Zeri, 1972, pp. 143, 342, 606; Federico Zeri², 1976, p. 284 (in relazione con il dipinto della Walters Art Gallery di Baltimora); Federico Zeri-Gardner, 1986, pp. 41-42 (affine alla Madonna di Baltimora, appartenente agli anni Ottanta del Quattrocento); Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 137-138 (1490-1495); Alessandra Pellizzari, 2000, p. 64 (1483-1485 circa).



N. 12 [fig. 31]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino e un santo (?)

LIVERPOOL, Walker Art Gallery, N. 9375.

1480-1485.

Olio su tavola, cm 37,5 35.

Provenienza:

Già nella collezione della Contessa Sparieri-Beltrame a Verona, poi a Londra presso Miss. Henrietta Hertz, in seguito nella collezione Mond poi Lady Melchett (Sotheby's, 6 marzo, 1946, lot. 110). In ultimo nella collezione di Sir. Th. Merton a Maidenhead; acquistato nel 1978.

Esposizioni:

Royal Academy exhibition. Works by the old Masters, London, Royal Academy, 1891, n. 156;
Exhibition of Venetian Art, London, New Gallery, 1894-1895, n. 78.
Italian Art and Britain, London, Royal Academy, 1960, n. 340.

Bibliografia:

Royal Academy exhibition catalogue..., 1891, n. 156 (Montagna); *Exhibition of Venetian Art*, 1894-1895, 15; Ffoulkes, 1895, p. 248 (giovanile); Bernard Berenson, 1894, p. 107 (Montagna); 1901, p. 115; 1905, p. 50 (verso il 1487); 1916, p. 178 (1488 circa); Berenson, 1919, p. 171; 1932, p. 368; 1957, p. 115; Aldo Foratti, 1908, pp. 15-16 (giovanile); Richter, 1910, p. XII (scuola veronese); Tancred Borenius, 1909, pp. 23-24; 1910, p. 132; 1912, pp. 23-24; Crowe-Cavalcaselle, 1912, II, p. 126; Adolfo Venturi, 1915, pp. 465-466 (1499 circa); Roberto De Suarez, 1921, p. 7 (1499 circa); Aldo Foratti, 1931, p. 75; Hill, 1932, p. 197; Scharf, 1950, p. 30 (1499); Heinemann, 1959, I, pp. 14-15, n. 470 e pp. 28-29 (Montagna); Waterhouse-Popham, *Italian Art...*, 1960, p. 126; Rodolfo Pallucchini, 1961, p. 74 (giovanile); Lionello Puppi, 1962, p. 107 (1485 circa); Licisco Magagnato, 1963, p. 213; Lloyd, 1977, pp. 120-122; Franco Barbieri, 1981, p. 127 (1482-1483); *Walker Art Gallery...*1984, pp. 13-15 (Montagna); Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 121-121 (1490-1495); Enrico Maria Dal Pozzolo, 1998, pp. 24-25; Alessandra Pellizzari, 2000, pp. 65-66 (1483-1485 circa).



N. 13 [fig. 32]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino

OXFORD, Ashmolean Museum, n. 284.

1480-1485.

Olio su tavola, cm. 33,5 x 27,5.

Provenienza:

Già nella collezione Bonomi-Cereda a Milano; poi nella collezione di Sir William Farrer a Londra (1890); donata al museo nel 1946.

Esposizioni:

Exhibition of Venetian Art, Londra, 1894-1895, New Gallery, n. 72;

Italian Art and Britain, London, Royal Academy, 1960, n. 346.

Bibliografia:

Exhibition of Venetian Art, 1894-1895, p. 14; Jocelyn Ffoulkes, 1895, f. 248; Bernard Berenson, 1901, p. 114; 1911, p. 117; 1932, p. 367; 1936, p. 315; 1957, p. 116; 1958, p. 119; Aldo Foratti, 1908, pp. 14-15 (prima giovinezza); Tancred Borenius, 1912, p. 22 (nel momento della paletta A-2 del Museo Civico di Vicenza); 1910, p. 132; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1912, p. 126; Adolfo Venturi, 1915, pp. 446-447 (poco prima della *Madonna Merton*); Aldo Foratti, 1931, p. 75; Scharf, 1950, p. 30; Waterhouse-Popham, 1960, p. 346; Rodolfo Pallucchini, 1961, p. 74 (poco prima della pala di San Bartolomeo); Lionello Puppi, 1962, p. 116 (1482-1483); Christopher Lloyd, *A Catalogue of the Earlier ...*, 1977, pp. 120-121 (influssi belliniani ed antonelleschi, vicina alla *Madonna Merton*); Wright, 1976, p. 140; Lloyd, 1977, p. 120-122; Heinemann, 1991, III, p. 90; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 141-142 (circa 1500); Enrico Maria Dal Pozzolo, 1998, pp. 24-25; Alessandra Pellizzari, 2000, p. 66 (1483-1485), *The Ashmolean Museum*, 2004, p. 149; Erica Crosara, 2007-2008, pp. 34-35.

N. 14 [fig. 56]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino tra San Nicola e Santa Lucia.

1480 c.

FILADELFIA, Museum of Art, n.168.

Olio su tavola trasportata su tela, cm 178,2 x 180,3.

Alla base del trono: «MATER IHV CXTI»

Sul gradino ai piedi dei santi: «T.V» e «T.N»



Provenienza:

Già nella chiesa di Santa Maria dei Servi a Vicenza, poi nella raccolta Clemente Bordato a Venezia, acquistato nel 1908 da Johnson G. Johnson presso la chiesa di San Giorgio a Roma (Puppi)¹

Bibliografia:

Marco Boschini, 1676, p. 41; Francesco Barbarano de Mironi, 1761, V, pp. 205-206; Faccioli, 1776, I, p. 179; Francesco Zanotto, 1858, p. 28; Silvestro Castellini, 1885, p.100; Tancred Borenius, 1912, pp. 85-86; Bernard Berenson, 1913, p. 103; 1916, pp. 180-181; 1919, pp. 172-173; 1932, p. 368; 1957, p. 116; 1958, p. 120; Adolfo Venturi, 1915, p. 440; Roberto De Suarez, 1921, p. 3; Johann Lauts, 1933, p. 85; *Johnson Collection...*, 1941, p. 11; Rodolfo Pallucchini, 1947², p. 235; Lionello Puppi, 1958, p. 171; Lionello Puppi, 1962, p. 102; *John G. Johnson Catalogue of Italian...*, 1966, pp. 54-55; Franco Barbieri, 1981, p. 25; Mauro Lucco, 1987, p. 153; Marco Tanzi, 1990, p. 610; *Philadelphia Museum of Art Paintings from Europe...*, 1994, p. 219; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 148-149; Alessandra Pellizzari, 2000, pp. 60-61; Elizabeth Carroll, 2006, pp. 222-226; Marco Boschini [Waldemar De Boer], 2008, pp. 238-239.

Nel 1676 Boschini così annotava: «Nel fondo del Chiostro, in una stanza terrena, alla salita di alcuni gradi; vi è un quadro con la B.V. & il Bambino, che siede con maestà, havendo s. Nicolò alla destra, & alla sinistra s. Lucia: opera degna di lode d'Auttoe antico, in tavola». L'opinione più tarda di Barbarano de Mironi (1761) collocava invece l'opera sul quinto altare di sinistra, ora scomparso. Castellini (1885) più avanti informava della presenza di un'iscrizione sull'altare antico, dedicato alla Vergine, a S. Lucia e a S. Nicolò vescovo, ai piedi del quale egli leggeva: «Bartolameus Baldanucius civis vicentinus divo nicolao testamento ponendum iussit ioannes magrades executor prius laurentii inde eius filii haeres suo etiam et suorum nomine faciendum locavit»², annotata un secolo prima anche da Faccioli (1776).

¹ Elizabeth Carroll (2006, p. 223) informava della corrispondenza intercorsa tra John g. Johnson e Bernard Berenson, il quale il 14 maggio 1908 così scriveva: «I received your letter a week ago telling me you would take the Montagna. It is an excellent choice and I wrote at once to Sangiorgi to tell him to ship it to you without delay».

² Giovanni Mantese (1964, p. 970) così annotava: «Il Castellini ricorda un altare dedicato a S. Nicolò, alla Vergine e a S. Lucia, fatto costruire da un "Johannes Macrades"».

Dalle testimonianze si deduce pertanto che l'altare in Santa Maria dei Servi era stato commissionato da Giovanni Magrè per volere di Bartolomeo Baldinucci, escludendo così il possibile riferimento alla famiglia Trissino per le lettere TV e TN dipinte sulla balaustra, addotto per primo da Zanotto (1858). Dopo il 1656 l'altare non era più segnalato, Buffetti (1779) infatti ne ignorava l'esistenza, mentre si faceva strada nel pensiero critico l'ipotesi di una relazione con quei «pacta inter M. Bartholomeum Montagna pictorem et Iohannem de Magrade», recanti la data 11-12 dicembre 1486, recuperati dalle fatiche archivistiche di Giangiorgio Zorzi.³ Tancred Borenius (1912) ricordava il dipinto a Venezia presso la collezione del Sig. Clemente Bordato, che l'avrebbe in seguito venduto all'asta nel 1858, e riportava un'informazione di Cavenaghi secondo la quale la pittura era in possesso di un commerciante fiorentino nel 1907.

Di periodo giovanile secondo Bernard Berenson (1932-1958), il quale già nel 1919 ne proponeva la datazione al 1489, ritenendo pertinente il confronto non solo con la *Madonna* di Castelvecchio e la paletta dell'Accademia Carrara, ma specialmente tra il San Nicola di Bari ed i Santi raffigurati da Giovanni Bellini nel *Trittico dei Frari* (che egli datava al 1488). Alvise Vivarini, la cui influenza per la formazione di Montagna Berenson iniziava a ridimensionare a partire dal testo del 1919, era ormai accantonato in relazione alla formazione del maestro vicentino, a favore di indiscutibili agganci con l'arte veronese. La proposta alvisesca era ancora avanzata da Adolfo Venturi (1915), in una prospettiva cronologica generalmente giovanile, in seguito accolta dal tiepido commento di De Suarez (1921) ed avallata da Barbieri (1981), il quale preferiva arretrare la data del dipinto al 1480-1481. Per una datazione a monte del frammento di affresco proveniente da Magrè di Schio (1481), ora alla National Gallery, si professava in tempi più recenti Mauro Lucco (1987), mentre si ravvisava nell'opera l'esperienza veneziana, giuste le parole di Puppi (1962), di assimilazione e riproposizione dell'insegnamento di Antonello e lo studio approfondito di Giovanni Bellini. Non a caso nel San Nicola, privilegiato termine di confronto critico, Marco Tanzi (1990) scorgeva un corretto rimando al San Nicola della *pala di San Cassiano*. Ad opinione recente di Elizabeth Carroll (2006) la comprensione dello spazio in quest'opera diviene più matura, senza l'indugio decorativo di dipinti come quello per San Giovanni Ilarione, dando ragione di una datazione piuttosto precoce (1480 c.).

³ Giangiorgio Zorzi, 1916, p. 93. ASVi, *Notarile*, Francesco Sorio, b. 5010, 11-12 dicembre 1486.



N. 15 [fig. 48]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Santa martire (Giustina?)

VENEZIA, Museo Correr, n. 40.

1480-1482

Olio su tavola, cm 46 x 38.

Provenienza:

Già nella raccolta Correr, Venezia.

Restauri:

Probabilmente sottoposta a diversi interventi che ne hanno energicamente pulito e ridipinto lo sfondo.

Stato di conservazione:

mediocre. Una fenditura verticale percorre l'intero dipinto.

Bibliografia:

Lazari, 1859, p. 9; Emil Jacobsen, 1901, p. Tancred Borenius, 1909, p. 69; 1912, p. 69; Mariacher, 1957, p. 119; Bernard Berenson, 1958, p. 120; Heinemann, 1959, p. 138; 1962, p. 40; Lionello Puppi, 1962, p. 129; *Museo Correr*, 1984, p. 82; Mauro Lucco, in *La pittura in Italia, Il Quattrocento*, 1986, p. 154; Marco Tanzi, 1990, p. 607; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 161; Alessandra Pellizzari, 2000, pp. 55-56.

La prima attribuzione alla mano di Montagna risaliva a Lazari (1859), al quale si opponeva Jacobsen (cit. in Lionello Puppi, 1962), convinto della paternità di un anonimo pittore olandese. In seguito il dipinto, accettato all'interno del catalogo di Montagna, era messo a confronto con il polittico per San Nazaro e Celso da Borenius (1912) che, datandolo al 1507, registrò in seguito il consenso anche di Berenson (1958). Contestualmente Mariacher (1957), Heinemann (1962) ed in seguito Puppi (1962) retrodatarono il piccolo dipinto alla fase giovanile

dell'artista, scorgendovi lo stretto rapporto con l'insegnamento belliniano ed escludendo pertanto l'intonazione antonellesca chiamata più tardi in causa da Mauro Lucco (1986). Nielsen (1995) riportava infine la datazione al primo lustro degli anni Novanta.

L'affascinante seppur rovinata *Santa*, alla cui identificazione non soccorre l'attributo della palma, richiama con forza l'apprendistato belliniano del pittore nella dolcezza delle forme e nella grazia della gestualità. In tal senso la figura, sebbene il gesto della mano rimandi all'insegnamento di Antonello, può efficacemente confrontarsi con la belliniana *Santa Giustina* del Museo Bagatti Valsecchi di Milano (inv. 986), condividendone inoltre il gusto per il dettaglio prezioso. La cura del particolare ed il disinteresse sostanziale per le problematiche spaziali, risolte dal fondo scuro in un appiattimento della figura, collocano il dipinto a ridosso della *Madonna con Bambino tra San Nicola di Bari e Santa Lucia* del Museo di Philadelphia, in un periodo giovanile tra la fine degli anni Settanta ed i primi anni Ottanta del Quattrocento.

N. 16 [figg. 39-40]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino tra San Sebastiano e San Rocco

BERGAMO, Accademia Carrara, n. 711

1478-1481



Tempera su tavola, cm 59 x 59.

Firma, tarda «B. Motagna f.»

A tergo «Mr Bartholomeus Montagna Brixianus habitator Vincentiae: hanc depinxit Magistro Hieronimo roberto brixiano civi et habitatori ibidem, de mense septembris 1487 pro pretio librae 13 cum dimidia planetarum».

Provenienza:

Di proprietà di Paolo Brognoli, al quale era stato ceduto dalla signora bresciana Cecilia Poncarali. Passò agli eredi il 4 giugno 1837, che richiedevano 300 fiorini a Guglielmo Lochis per l'acquisto. Acquistato da Francesco Longhena, poi presso questi acquistato da Guglielmo Lochis nel 1842 insieme ad altri due dipinti; Legato Guglielmo Lochis, 1866. Già in collezione Brognoli a Brescia.

Stato di conservazione:

Ottimo

Bibliografia:

Paolo Brognoli, 1815; Guglielmo Lochis, 1846, n. 69; 1858, n. 86; Antonio Magrini, 1863, pp. 38-39; Fenaroli, 1877, p. 182; Giovanni Morelli, 1886, p. 404; 1893, p. 100; Bernard Berenson, 1895, p. 64; 1901, p. 116; 1905, p. 49; 1919, p. 171; 1932, p. 367; 1936, p. 315; 1957, p. 115; 1958, p. 118; Gustavo Frizzoni, 1897, p. 66; Burckhardt, 1905, p. 17; Gustavo Frizzoni, 1907, p. 46, 157; Lionello Venturi, 1907, p. 255; Aldo Foratti, 1908, pp. 17-18; Guido Gagnola, 1910, p. 145; Fry, 1910, p. 153; Ricci, 1912, p. 42; Tancred Borenius, 1909, pp. 20-21; 1912, pp. 20-21; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, I, p. 424; 1912, II, p. 125; Adolfo Venturi, 1915, p. 439; 1923, p. 274; Guerrini, 1927, p. 221; Ricci, 1930, p. 111; Aldo Foratti, 1931, p. 75; Johann Lauts, 1933, p. 84; Morassi, 1934, p. 40; Van Marle, 1935, XVII, p. 394; Pallucchini, 1936, p. 534; Zocca, 1937, pp.183-184; Bottari, 1938, p. 75; D'Ancona-Gengaro, 1948, p. 374; *Kunstchatze der Lombardei*, 1948, p. 245; Emma Zocca, 1952, p. 1331; Luigi Coletti¹, 1953, p. LXXIII; Angela Ottino Della Chiesa, 1955, p. 94; Giuseppe De Logu, 1958, p. 64; Lionello Puppi, 1958, pp. 171-172; 1962, pp. 95-96; Terisio Pignatti, 1959, p. 72; Ursula Schmitt, 1961, pp. 108-110; Russoli, 1962; Panazza, 1963, p. 950; Ottino Della Chiesa, 1964, p. 77; D'Ancona-Gengaro, 1966, p. 488; Angela Ottino Della Chiesa, 1967, p. 65; Russoli, 1967, p. 30; Creighton Gilbert, 1967, pp. 186-187; Zampetti, 1969, p. 82; Cecil Clough, 1971, pp. 99-105; Francesco Rossi, 1979, p. 46; Shapley, 1979, p. 334; Menegazzi, 1981, p. 88; Mauro Lucco, 1982, p. 4; 1987, p. 153; Franco Barbieri, 1981, p. 26; Schmidt, 1990, p. 725; Marco Tanzi, 1990, p. 613; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 107-108; Maria Clelia Galassi, 1998, p. 128; 2001, p. 106 e sgg; Rossi, 1998, p. 6; Alessandra Pellizzari, 2000, pp. 63-64; Giovanni Carlo Federico Villa in *I grandi veneti da Pisanello...*, 2010, pp. 61-62.

L'autografia dell'iscrizione riportata a tergo ha influenzato le sorti della datazione sin da fine Ottocento, quando l'abate Magrini (1863) si dimostrava dubbioso nei confronti della data 1487, reputandola indicazione del momento in cui Bartolomeo Montagna avrebbe inviato

l'opera al mittente e non dell'effettiva realizzazione. Analogamente Borenius (1912) ravvisava nell'opera una mano meno esperta di quella attiva per la chiesa di San Bartolomeo, confinando dunque il dipinto ad un periodo precedente il 1485 circa. Diversa la linea interpretativa di Bernard Berenson che, destinata ad influenzare l'opinione critica successiva, accettava il 1487 dapprima con qualche riserva (1905), mentre l'accoglieva in un secondo tempo come appiglio preciso alla datazione (1919; 1932; 1958), sebbene già dal 1895 egli avesse additato l'opera come elemento in grado di sganciare Montagna dal richiamo carpacesco voluto da Morelli. Sulla scia del famoso critico le opinioni di Crowe-Cavalcaselle (1912), Lionello Venturi (1907), Foratti (1908), Adolfo Venturi (1915), Zocca (1952), Coletti (1953) e De Logu (1958). Ad opinione di Angela Ottino Dalla Chiesa (1955) opera di Montagna «ventiduenne». In sostanza concorde anche Lionello Puppi (1958; 1962) il quale, ipotizzando una sosta del dipinto nella bottega del maestro ed un tardo invio, nel 1487 appunto, presso il committente, legava l'opera a periodo precedente al cantiere di San Bartolomeo intorno agli anni 1481-1485, in rapporto alla tavoletta della National Gallery di Londra. Ad opinione di Pignatti (1959) l'opera era piuttosto risalente ad un periodo intorno all'anno 1483, quando Montagna avrebbe visitato nuovamente Venezia. La paletta bergamasca dimostrerebbe la totale dipendenza dalla pala per San Francesco a Treviso dipinta da Alvise Vivarini (1480), derivazione della geometria idealizzata di Antonello, secondo un assunto che chiaramente tradiva un'impostazione critica ancorata ad opinioni berensoniane.

Databile non più tardi del 1481 per Franco Barbieri (1981), per l'ingenuità dell'opera e le evidenze belliniane e antonellesche «con una esitazione solo scusabile se anteriore ai più meditati contatti veneziani dell'82». Ritenuto avvicicabile alla data 1482 da Rossi, era considerato da Marco Tanzi (1990) la prova di un contatto con il territorio lombardo precedente al 1490, in virtù dell'iscrizione a tergo che avrebbe sancito un anticipo di ben tre anni rispetto alla commissione ricevuta per la Certosa di Pavia. Più accurate indagini e meditati confronti suggerivano a Maria Clelia Galassi (1998; 1999) il più corretto riferimento ad esperienze precedenti il cantiere di San Bartolomeo, opinione in seguito condivisa anche da Villa (2010), fautore di una più cauta datazione al 1482. Nel 1971 Cecil Clough proponeva di identificare il dipinto con quello citato da Pietro Canal sull'altare della chiesa parrocchiale dei santi Marco e Pancrazio a Crespano del Grappa dedicato alla confraternita che si occupava dell'Oratorio di Santa Maria del Covolo. La visita pastorale del 12 novembre 1633 indicava sull'altare della confraternita un'opera dipinta da autore sconosciuto raffigurante *Madonna con Bambino tra i santi Rocco e Sebastiano*.⁴ Tuttavia, proprio in virtù dell'iscrizione riportata sul

⁴ ACVPd, *Visitationum*, XX, 1633, 12 settembre, c. 497: «Deinde visitavit Altaris B. Virginis quod est constructum in ligno cum columnis inauratis. Icona est satis pulcra: habit in medio picta imagine ipsius B. V. a latere dextris s.

retro, l'opera sembra aver sempre avuto una storia bresciana.⁵ D'accordo con la lettura antonellesca datata da Lucco (1987), la datazione precoce di Carroll (2006) appare oggi come la più convincente. La revisione al volume di Lionello Puppi, licenziata da Gilbert nel 1967, proponeva per la poco comprensibile datazione 1487 l'ipotesi di un errore di registrazione da parte dell'acquirente, o la cancellazione di un ordine da parte di un primo committente. Se il ragionamento portava lo studioso ad un poco convincente parallelo con l'opera per Pavia, tuttavia aveva il merito di porre l'attenzione sulla presenza della coppia di santi genericamente invocati contro la peste, con buona probabilità il più corretto appiglio per una ridefinizione cronologica del dipinto.

Sebastiani, a sinistris S. Rochi: In hoc Altari existis Confraternia B. V. qua manutenet Altari [...]. È vero altresì che nella visita pastorale del 1488 (ACVPd, *Visitationum*, III, 1488, 5 settembre) si dava notizia di un altare. In realtà il documento prova la diffusione del culto di Rocco in territorio provinciale sul finire degli anni Ottanta, non dà specifiche indicazioni circa l'autore.

⁵ Si rimanda al Capitolo I.



N. 17 [fig. 43]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino

LONDRA, National Gallery, n. 1696.

1481

Affresco staccato, cm 84 x 58.

Iscrizione sull'attuale cornice: «Dipinto 1481. Nel coro della chiesa di Magrè vicino a Schio-Vicenza».

Provenienza:

Già nel coro della chiesa di Magrè a Schio, poi presso Sir. E. A. Layard.

Bibliografia:

Tancred Borenius, 1909, p. 10; 1912, p. 10; Giangiorgio Zorzi, 1916, p. 93; Bernard Berenson, 1932, p. 367; 1936, p. 315; 1957, p. 115; 1958, p. 119; Johann Lauts, 1933, p. 84; Rodolfo Pallucchini, 1951, p. 195 (1481); Martin Davies, 1951, p. 293; 1961, p. 378 (connesso ai *pacta* con Giovanni Magrè); Luigi Coletti, 1959, p. 98 (Cima da Conegliano); Heinemann, 1962, p. 261; Lionello Puppi, 1962, pp. 105-106 (1481); Aristide Dani, 1963; *National Gallery. Illustrated general catalogue*, 1973, p. 410; Franco Barbieri, 1981, p. 25; Luigi Menegazzi, 1981, p. 142; Mauro Lucco, 1987, p. 140; Marco Tanzi, 1990, p. 610; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 125 (1481-1487); Luca Clerici, 2001, p. 159; Alessandra Pellizzari, 2000, pp. 59-60 (1481 circa); *National Gallery...*, 2001, p. 466.



N. 18 [fig. 26]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino

LONDRA, National Gallery, n. 1098.

1480-1485 c.

Olio su tavola trasportata su tela, cm 59 x 51.

Provenienza:

Già presso Baslini, Milano (1881).

Restauri:

1881, Luigi Cavenaghi; 1920 trasporto su tela. 1994-1995.

Bibliografia:

Emil Jacobsen, 1901, pp. 358-359; Tancred Borenius, 1909, p. 19; 1912, p. 19; Bernard Berenson, 1919, p. 177; 1932, p. 367; 1936, p. 315; 1957, p. 115; 1958, p. 119; Martin Davies, 1951, p. 293; 1961, p. 378; Lionello Puppi, 1962, p. 105; Licisco Magagnato, 1963, p. 213; *National Gallery. Illustrated general catalogue*, 1973, p. 410; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 124-125 (1485-1495); *The National Gallery...*, 2001, p. 466; Ceschi-Vettore-Ferraro, 2013, p. 602.



N. 19 [fig. 49]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino

WORCESTER MASS, Art Museum, N. 1914.1

1480-1485

Olio su tavola cm 67 x 57

Provenienza:

Già nella Raccolta Pietro Benevenuti a Chiusole, dove l'acquistò Carlo Vaeni (morto nel 1887). Catalogata nel 1907 nella Collezione Fanny Vaeni di Venezia; acquistata da Luigi Grassi a Firenze nel 1914. (Davies)

Bibliografia:

Gerola, 1907, pp. 217-218 (giovanile); Tancred Borenius, 1909, p. 16; 1912, pp. 16-17 (verso il 1488); Crowe-Cavalcaselle, II, 1912, p. 125; Adolfo Venturi, 1915, p. 455; Bernard Berenson, 1916, p. 177; 1919, pp. 170-171 (1488 circa); 1932, p. 369; 1936, p. 317; 1957, p. 118; Gino Fogolari, 1920, p. 125; *Worcester Art Museum catalogue...*, 1922, pp. 20-21; Lionello Venturi, 1931, tav. CCCVII (giovanile); 1933, Vol.II, tav. 413; Hind, 1938-1948, VI, tav. 486; Lionello Puppi, 1962, p. 142 (1480 circa); Creighton Gilbert, 1967, p. 187; Fredericksen-Zeri, 1972, p. 144, 323; Martin Davies, in *European Paintings...*, 1974, pp. 399-400 (lavoro precoce, derivante da Mantegna); Kai Ûwe Nielsen, 1995, pp. 184-185 (1485-1495); Enrico Maria Dal Pozzolo, 1998, p. 25; 2010, p. 141; Alessandra Pellizzari, 2000, pp. 57-58 (1479-1480).



N. 20 [fig. 63]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino in trono tra San Francesco e San Bernardino.

MILANO, Pinacoteca di Brera, n° 161.

1484 c.

Tavola di pioppo, cm 215 x 166.

Provenienza:

Già nella chiesa dei Santi Bernardino e Chiara a Vicenza, passata alla Pinacoteca di Brera nel 1812 con attribuzione a Giovanni Speranza.

Stato di conservazione:

Il dipinto nel 1990 non era in buono stato di conservazione, attraversato in senso verticale da ampie cadute di colore e sbollamenti della pellicola pittorica. Attualmente il dipinto è in discrete condizioni.

Bibliografia:

Silvestro Castellini, 1615-1620, II, ms. 1740, c. 46v; Boschini, 1676, p. 95; Barbarano de' Mironi, 1761, p. 302; Buffetti, 1779, p. 23; *Pinacothèque Royale...*, 1887, p. 51; Barichella, 1892, pp. 7-8; Carotti, 1892, p. 62; *Elenco...*, 1902, p. 22; *Elenco*, 1904, p. 24; Lionello Venturi, 1907, p. 256; Corrado Ricci, 1907, p. 160; Malaguzzi Valeri, 1908, p. 82; Joseph-Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1912, p. 132; Tancred Borenius, 1912, p. 18; Bernard Berenson, 1919, p. 171; 1932, p. 367; 1936, p. 316; 1957, p. 115; 1958, p. 119; Modigliani, 1935, p. 47; Lionello Puppi, 1962, p. 108; 1963, pp. 406-407; Dani-Rivadossi, 1977, p. 15; Miotti, 1980-1981, pp. 219-221; 1989 [Zironda], pp. 150-152; Mauro Lucco, 1980, p. 35; Franco Barbieri, 1981, p. 62; *Zenale e Leonardo*, 1982, p. 133; Peter Humfrey, 1990, p. 63; Marco Tanzi, in *Pinacoteca di Brera...*, 1990, pp. 319-321; Marco Tanzi, 1990, p. 614; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 134-135; Giovanni Zaupa, 1998, p. 129; Alessandra Pellizzari, 2000, p. 80; Elizabeth Carroll, 2006, pp. 67-68 e 266-269; Margaret Binotto, in *Santa Chiara in Vicenza...* [Fochesato], 2002, p. 137-138; Boschini [Waldemar De Boer], 2008, pp. 257-258; 368; Luisa Arrigoni-Valentina Maderna, 2010, p. 153.

L'opera si trovava originariamente nella chiesa dei Santi Bernardino e Chiara a Vicenza, dove Boschini (1676) aveva modo di vederla, ritenendola erroneamente riferibile alla mano di Giovanni Speranza. Barbarano de' Mironi (1761) riteneva che la cappella del coro fosse dedicata a San Bernardino da Siena e che la pala fosse di mano di Bartolomeo Montagna, così come in seguito indicato anche da Castellini (1615-1620 c.) e Buffetti (1779), l'ultimo a citare l'opera all'interno della chiesa. L'attribuzione al minore vicentino era in seguito mantenuta allorché il dipinto entrava a far parte delle collezioni braidensi nel 1812. Con questo riferimento l'opera era più volte citata nelle successive guide della Pinacoteca, anche in seguito alla corretta riconduzione di Borenius (1912) alla mano di Bartolomeo Montagna in periodo giovanile.⁶ Ritenendo il dipinto ascrivibile agli anni Novanta, Borenius l'accostava alla pala per San Giovanni Ilarione, o alla pala di Cima da Conegliano datata 1489, a causa dell'analogia costruzione spaziale che egli credeva di ravvisare in ciascuna delle tre opere. La proposta dello studioso finlandese trovava inizialmente appoggio in Bernard Berenson (1919), il quale in seguito (1932) datava l'opera tra 1488 e 1490, dimostrando infine qualche riserva nell'edizione più recente dei suoi *Indici* (1958).

Negli anni Sessanta Lionello Puppi (1962), confermandone l'ascrizione al catalogo di Bartolomeo Montagna e la cronologia ai primi anni Novanta, vi riconosceva per «il rigore geometrico della composizione e per il riscaldarsi del colore» il segno dell'esperienza montagnesca ad una data che, nonostante qualche parziale affinità, non permetteva di accostare quest'opera a prove giovanili come la *Madonna con il Bambino in trono tra i Sant'Onofrio e San Giovanni Battista* o la *Madonna con Bambino fra Santa Monica e Santa Maria Maddalena*, entrambe conservate presso il Museo Civico di Vicenza. La pala milanese, secondo quanto affermato da Mauro Lucco (1980), si porrebbe infatti in continuità con l'opera pavese del 1490, della quale riprenderebbe lo sperimentalismo prospettico, dimostrando in alcuni particolari linguistici lombardeschi il segno di un non documentato -ma necessario - viaggio del vicentino a Pavia. Lo studioso inoltre ravvisava una certa continuità tra il gradino triangolare ai piedi del trono, che con evidenza plastica indaga lo spazio del dipinto, e l'elemento che analogamente compare nella *Madonna di Oleggio* di Bernardo Zenale.⁷

L'intuizione di Mauro Lucco era in seguito riproposta da Marco Tanzi (1990), e tuttavia più tardi smentita dall'opinione di Elizabeth Carroll (2006), convinta che l'opera fosse riferibile ad un periodo precedente l'anno 1490, per la sua stretta rassomiglianza con lavori di periodo giovanile. Tuttavia la studiosa, pur rilevando le mancanze che in questo dipinto emergono dal confronto con opere più tarde, ammetteva l'insistita ricerca spaziale dell'opera, così come

⁶ Si veda inoltre Crowe-Cavalcaselle, 1912, p. 132: «greatly damaged»

⁷ A questo proposito si confronti *Zenale e Leonardo*, 1982, p. 133.

l'interesse del Montagna per i ricchi e colorati effetti derivanti dalla finzione di marmi policromi e dalle linee geometriche taglienti degli elementi architettonici. La lettura di Elizabeth Carroll denunciava la conoscenza dell'opinione di Franco Barbieri (1981) che, seppur più cautamente di Lucco, riconosceva nella pala la ricerca di un nuovo rapporto tra figura umana ed architettura, profilatasi in Bartolomeo Montagna a partire dal primo lustro degli anni Novanta.

Un equivoco generato dall'errata lettura di Boschini induceva Tanzi (1990), ma la convinzione era già in Puppi (1962), a ritenere che il presente dipinto non fosse in realtà quello osservato dallo storico seicentesco nella chiesa dei Santi Bernardino e Chiara, quanto piuttosto un altro dipinto da lui indicato nella chiesa di San Biagio a Vicenza, raffigurante «la B.V. con il Bambino sedente in Trono maestoso, con s. Francesco alla destra, & alla sinistra s. Bernardo; opera di Benedetto Montagna».⁸ Quest'opera si trovava su un altare fondato dalla famiglia Valmarana che, stando ad un'iscrizione visibile ai tempi di Boschini sul muro destro della cappella nella chiesa di San Biagio Nuovo, era titolare di una tomba di famiglia accanto all'altare.⁹ Giovanni Da Schio¹⁰ inoltre sosteneva d'aver potuto vedere il dipinto di Brera nella Scuola di San Rocco a Venezia nel 1866, dove era stato messo in vendita il 6 febbraio per 200 franchi d'oro. Egli, realizzando un disegno del dipinto, dava dell'opera un'altra immagine corredandola dell'iscrizione «Opus /Joannes Speransa/ 1441», indicandone inoltre la provenienza dalla chiesa di Santa Chiara a Vicenza, secondo quanto indicato da Boschini. Stando l'evidente erronea trascrizione della data, Giovanni Speranza nasceva infatti nel 1470, è possibile che Da Schio fosse caduto nel medesimo equivoco generato dalla presenza di un altare Valmarana sia nella chiesa di San Biagio che in quella di Santa Chiara e Bernardino. L'altare Valmarana in Santa Chiara e Bernardino, dal quale proviene il dipinto ora a Brera, era quello eretto su disposizione di Nicolò Valmarana, secondo testamento del 24 maggio 1484.¹¹ Waldemar De Boer (2008, p. 258) informava infatti che il 15 aprile 1812 l'opera risultava

⁸ Si veda Saccardo (1981, p. 638), Faccioli nelle aggiunte a Boschini: «*Nel Coro v'è una Tavola in grande, nel mezzo di cui è dipinta la B. V. sedente col Bambin tra le braccia; alla destra S. Biagio che bacia i piedi al bambino alla sinistra S. Francesco che adora Gesù. Ervi ancora da un lato un S:io Vescovo, e S.: Antonio di Padova; dall'altro S. Bernardino, e S. Bonaventura; è opera di Bartolomeo Speranza.*» Questa non è l'opera di Brera ma una seconda opera finita in epoca napoleonica presso una collezione privata vicentina, attualmente scomparsa. Si veda [Waldemar De Boer], 2008, pp. 158, 167-168.

⁹ «NICOLAUS, ET ANTONIUS Q. FRANCISCI, STEPHANUS, GEORGIUS ET ALEXANDER Q. BENEDICTI DE VALMARANIS S. POSTERISQ S.M. H. V. P.». L'iscrizione è in seguito riportata anche da Castellini, I, [1885, p. 72] con identico riferimento alla chiesa di San Biagio: «Il primo altare dall'altra parte con pittura di Bartolomeo Montagna è dei Brazzoduro, l'altro pure con pala del Montagna è dei Porto (fatta forse per san biagio vecchio) ed il terzo appartiene ai Valmarana. Appiè di quest'ultimo in una sepoltura si legge: "NICOLAUS, ET[...]"» Si veda inoltre Barbarano de' Mironi, 1761 V, p. 142. Si tenga inoltre presente che né Buffetti (1779) né Faccioli (1776) davano notizia dell'opera in San Biagio.

¹⁰ *Memorabili*, post 1866, BBVi, ms 3400, c. 18v-19r. Lo schizzo del dipinto visto da Da Schio è stato inserito nel manoscritto *Persone Memorabili*.

¹¹ ASVi, *Testamenti in bombacina*, alla data 24 maggio 1484. «legavit et fieri iussit anconam unam in ecclesie S. bernardini burgi Berice ad altare unum dicte ecclesie cum imaginibus b. Virginis Marie, S. Francisci et S. Bernardini cum antipecto dicti altaris». Si veda anche Giovanni Mantese, 1964, III/2, , p. 986.

registrata nelle collezioni braidensi come «La Madonna col bambino, S. Franco delle stimate e S. Bernardino», di mano di un «Incerto, Antico».¹² Il quadro proveniva appunto dalla chiesa vicentina dei Santi Bernardino e Chiara, ed era stato scelto da Giuseppe Appiani e Ignazio Fumagalli per «uso della comune dietro assenso del Ministero dell'Interno». Gli studi di Miotti (1980-1981, doc. VII) avevano infatti già registrato la provenienza del dipinto al momento della sua entrata presso le collezioni di Brera: «Provenienza: Monastero dei Santi Chiara e Francesco (sic) di Vicenza M.M. Francescane Quadro rappresentante la Madonna con il Bambino in trono, S. Francesco e S. Benedetto di Speranza Vincenzo », fugando ogni dubbio circa l'effettiva provenienza della *Madonna con Bambino tra i santi Francesco e Bernardino*, seppur attribuita allora a Giovanni Speranza, dalla chiesa vicentina di San Bernardino e Santa Chiara, soppressa con decreto napoleonico nel 1810.¹³

¹² Lo stesso studioso ricordava la presenza del dipinto all'interno dell'Inventario *Provincia di Vicenza, Stato di Mobili* (ASVe, *Statistica Demaniale*): «un quadro [che] rappresenta la Madonna con il Bambino in Trono, S. Francesco e S. Benedetto di Speranza Vicentino».

¹³ ASMi, *Specifiche dei Quadri provenienti da Chiese e Corporazioni soppresse nel Dipartimento del Bacchiglione fatti dai Delegati per le R. R. Gallerie, e da spedirsi a Milano*, Studi P.M., b. 351, fasc a. Si rimanda al Capitolo I.



N. 21 [fig. 70]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino

LONDRA, National Gallery, n. 802.

1485 c.

Olio su tavola, cm 64,5 x 54,5.

Provenienza:

Già nella collezione del conte Carlo Castelbarco, Milano; acquistato da Baslini nel 1869, Milano. Presso la National Gallery di Londra dal 1869.

Restauri:

Restaurata nel 1957.

Stato di conservazione:

Buono.

Bibliografia:

Emil Jacobsen, 1901, pp. 355-359; Tancred Borenius, 1912, p. 93; Adolfo Venturi, 1915, p. 442 (giovanile); Bernard Berenson, 1916, p. 96 (accostabile alla Madonna Benson di Antonello); 1919, p. 169 (vicino alla Madonna n. 12 del Museo Civico di Belluno); 1932, p. 367; 1957, p. 115; 1958, p. 119; Rathe, 1937, p. 78; Martin Davies, 1961, pp. 176-177 (giovanile); Lionello Puppi, 1962, pp. 104-105 (1485-1487); *Illustrated general catalogue*, 1973, p. 410; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 123-124 (1485-1487); Alessandra Pellizzari, 2000, p. 75 (1488-1490); *The National Gallery*, 2001, p. 465.



N. 22 [fig. 71]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino

ROMA, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, n. 2491.

1480-1485

Tempera su tavola, cm 62 x 52.

Provenienza:

Collezione Barone Schliker; collezione visconte Bernard di Haudecourt (1931); già collezione Bellesi, Londra; poi collezione Dimitri Sursock, Duca di Cervinara; donato al museo da Dimitri Sursock nel 1962.

Esposizioni:

I quadri italiani e francesi della collezione del Duca di Cervinara, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, 1962.

Bibliografia:

Tancred Borenius, 1931², pp. 435-436 (Montagna); Rathe, 1937, p. 78; Faldi, 1962, p. 358; Lionello Puppi, 1962, pp. 157-158; 1964, pp. 200-202 (tra il nono e l'ultimo decennio del Quattrocento); 1966, p. 236; E. Lavagnino, in *I quadri italiani [...] della collezione del Duca di Cervinara*, 1962, p. 10, n. 1; Licisco Magagnato, 1963, p. 213; Franco Barbieri, 1965, p. 12; Marco Tanzi, 1990, p. 613; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 151-152 (1490-1495); Alessandra Pellizzari, 2000, pp. 75-76 (1488-1490); Lorenza Mochi Onori, in *Galleria Nazionale...*, 2008, p. 289.



N. 23 [fig. 86]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna con il Bambino tra le sante Monica e Maddalena

VICENZA, Pinacoteca Civica, inv. A 3.

1485-1486 c.

Olio su tela, cm 182 x 169.

A sinistra nel cartiglio in mano a Santa Monica: «*NULLA/ RE IAM/ DELEC/ TOR/ IN HAC/ VITA*».

Provenienza:

Vicenza, chiesa di San Bartolomeo; Vicenza, Sacro Monte di Pietà, 1819; Vicenza, deposito presso il palazzo Municipale, 1820; Vicenza, palazzo Municipale, sala del Consiglio, 1831; Vicenza, acquisto del Comune dalla Congregazione di Carità, 1833.¹⁴ (Maria Elisa Avagnina in *Pinacoteca...*)

Stato di conservazione:

Ottimo.

Restauri:

1908, Franco Steffanoni; 1964, Giuseppe Giovanni Pedrocco; 1988, Corest. Sottoposta a riflettografia infrarossa; XRF; spettrofotometria vis.-NIR. (Villa-Poldi, *Pinacoteca...*, 2003, n. 8, pp. 529-531).

¹⁴ MCVi, *Museo, Acquisti*, b. 1, fasc. "Acquisto dipinti Ospedale civile" contenente la corrispondenza intercorsa tra la Congregazione municipale e l'Ospedale civile di Vicenza per l'acquisto di dipinti di proprietà dell'Ospedale, perfezionato con delibera consigliere del 1833, giu. 28, inserto "prospetto dimostrante il prezzo attribuito ai dipinti posseduti dall'Ospedale civile di Vicenza, de' quali si progetta la vendita a quella Congregazione municipale, eretto dalla Commissione istituita dalla presidenza della imperial regia Accademia delle belle arti coll'ordinanza 8 agosto 1832", Venezia, 1832, ago. 26: al n.3. Bartolomeo Montagna. Beata Vergine col Putto, santa Monica e santa Maria Maddalena. Zecchini 250. Presso le camere della Congregazione di carità Leonardo Trissino aveva modo di annotare la presenza del dipinto: «Una tavola con M. V. e il bambino adorato dalle Sante Monica e Maria Maddalena e bellissimo paese di Bartolamteo Montagna vicentino[...]». Leonardo Trissino (BBVi, ms. 3158, c. 6) registrava ancora le pitture di San Bartolomeo presso la camera del Consiglio nel 1825. (in *Pinacoteca...*, 2003)

Esposizioni:

Italian Art and Britain, London, 1930, pp. 143-144, cat. 228;
Cinque secoli di pittura veneta, Venezia, Procuratie Nuove, 1945, p. 52, cat. 50;
Capolavori dei Musei Veneti, Venezia, Procuratie Nuove, 1946, p. 81, cat. 143;
Trésors de l'Art Vénitien, Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 1 aprile-30 settembre 1947, p. 67, cat. 31;
Imago Mariae. Tesori d'arte della civiltà cristiana, Roma, Palazzo Venezia, 20 Giugno-2 Ottobre 1988, pp. 115-116, cat. 66;
Capolavori del Veneto dei secoli XV-XIX. Opere d'arte italiane da musei e collezioni di Vicenza e Bassano del Grappa, Kiev, Museo Nazionale dell'arte figurativa dell'Ucraina, 20 maggio-31 luglio 1998, p. 41, cat. 4.

Bibliografia:

Castellini², ms. 1628 circa, c. 220r; Ridolfi, 1648, I, p. 91; Ridolfi, 1648 (ed. 1914), I, p. 109; Boschini, 1676, p. 91; Boschini, 1676 (ed. 2000), pp. 180, 231 n. 295; Melchiori, 1728, c. 40; Barbarano, 1761, V, pp. 435-436; Bertotti-Scamozzi, 1761, p. 109; Faccioli, 1776, I, p. 93, n. 35; Buffetti, 1779, I, p. 4; Brandolese, 1800-1802, c. 16; Leonardo Trissino, 1812-1830, ms. 3158, II, cc. 1r-1v, 6r-6v, 42r, 102v; Bertotti-Scamozzi, 1804, p. 90; Berti, 1822, p. 25; Berti 1830, p. 24; Zimello, 1847, p. 5; Magrini, 1855, p. 53 cat. 19; Antonio Magrini, 1863, pp. 15, 36; Formenton, 1867, p. 357; Ciscato, 1870, p. 85; *Elenco dei principali...*, 1881, p. 6; Burckhardt, 1892, p. 621; Bernard Berenson, 1894, p. 108; 1895, p. 65; 1905, p. 50; 1907, p. 118; 1919, p. 71, 173; 1932, p. 369; 1936, p. 317; 1957, I, p. 117; 1958, I, p. 121; Adolfo Venturi, 1907, p. 256; Aldo Foratti, 1908, pp. 19-20; Mary Prichard-Agnetti, 1909, pp. 299; Sebastiano Rumor, 1910, p. 4; Bernard Berenson, 1911, p. 108; Ongaro, 1912, pp. 17, 19; Tancred Borenius, 1909, pp. 19, 21-22, 32-33, 36, 42, 93, 107; 1912, pp. 19, 22-23, 32, 33, 36, 42, 107; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1912, II, pp. 125-126; Phillips, 1912, p. 227; Adolfo Venturi, 1915, pp. 458-460; Bortolan-Rumor, 1919, pp. 93, 150; Roberto De Suarez, 1921, pp. 5; De Mori, 1928, p. 75; Clark-Balviel, 1930, p. 90; Aldo Foratti, 1931, p. 75; Johann Lauts, 1933, p. 84; Arslan, 1934, pp. 6-7, 14; Jewett-Mather, 1936, pp. 151-153; Fasolo, 1940, p. 53-55; Rodolfo Pallucchini, in *Cinque secoli...*, 1945, p. 52 (cat. 50); Rodolfo Pallucchini, in *I capolavori...*, p. 89, cat. 143; Rodolfo Pallucchini, in *I capolavori...*, 1946, p. 81, cat. 143; Roberto Longhi, 1946, p. 15; Antonio Podestà, 1946, p. 156; Rodolfo Pallucchini, 1947¹, p. 30; Licisco Magagnato, 1949, p. 102; Emma Zocca, 1952, coll. 1330-1331; Luigi Coletti, 1953², pp. LXXIII-LXXIV; Franco Barbieri – Renato Cevese-Licisco Magagnato, 1953, p. 174; Franco Barbieri¹, 1954, pp. 192-194; Franco Barbieri², 1954, p. 174; Arslan, 1956, p. 5 cat. 29, 182 cat. 1279; Franco Barbieri-Renato Cevese-Licisco Magagnato, 1956, p. 174; Mariacher, 1957, p. 119; Bovero, *Montagna Bartolomeo*, 1958, XII, pp. 736-737; De Logu, 1958, p. 242; Terisio Pignatti, 1959, p. 72; Ursula Schmitt, 1961, pp. 109-110; Franco Barbieri, 1962, pp. 164-167, 277; Rodolfo Pallucchini¹, 1962, pp. 221; Lionello Puppi¹, 1962, pp. 40-41, 137-138; Lionello Puppi², 1962, p. 15; Giovanni Mantese, 1968-1969, pp. 244, 246; Stefano Barioli, in *Il restauro a Vicenza...*, 1972, p. 83; Giovanni Mantese, in *Il gusto e la moda...*, 1973, pp. 188-190; Peter Humfrey, 1977, pp. 176-177, 180, n. 7 (1486-1487); Franco Barbieri, 1981, pp. 21, 26; Zampetti, 1981, p. 43; Andreina Ballarin, 1982, p. 80; Franco Barbieri, 1982, p. 58; Fernando Rigon, 1983, pp. 60-62; Mauro Lucco, 1987, p. 155; Rigon, in *Imago Mariae...*, 1988, pp. 115-116; Schmidt, 1990, II, p. 717; Marco Tanzi, 1990, II, pp. 610-611; Carlo Alberto Bucci, 1991, pp. 5-26; Carlo Alberto Bucci, 1993, p. 33; Franco Barbieri, 1995, p. 54; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 173-174; Enrico Maria Dal Pozzolo, 1997, pp. 58, 62; 1998, p. 29; Enrico Maria Dal Pozzolo, in *Capolavori dal Veneto...*, 1998, p. 41, cat. 4; Chiari Rigoni, 1999, p. 85; Alessandra Pellizzari, 2000, pp. 67-68; Maria Elisa Avagnina in *Pinacoteca...*, 2003, p. 164-166; Gianluca Poldi- Giovanni Carlo Federico Villa, in *Catalogo*, 2003, pp. 529-531; Enrico Maria Dal Pozzolo, in *Capolavori che ritornano, Bellini e Vicenza...*, 2003, 13-29; Elizabeth Carroll, 2006, pp. 240-245; Marco Boschini [Waldemar De Boer], 2008, p. 360; Enrico Maria Dal Pozzolo, 2010, p. 144.

Il dipinto si trovava un tempo sull'altare della prima cappella destra della chiesa di San Bartolomeo a Vicenza, eretto per volere della famiglia Pagello in onore di Santa Monica, come si evince dal testamento di Piera Porto Pagello.¹⁵ La testimonianza era fornita da Ridolfi (1648), Boschini (1676) e da Castellini (c. 1628), il quale informava inoltre di un'antica iscrizione, ora perduta: «D. MONICAE D. AUGUSTINI DIGNAE PARENTI, DEO OPT. MAX. TEST. SIC ORANTI COELUM PATET SACRUM PRO SALUTE ORE ET CORDE PARITER». Il medesimo altare era in seguito citato da Barbarano (1761) come proprietà Arnaldi, il cui stemma compariva infatti in antiche fotografie dell'opera (Ongaro-Phillips, 1912) ed era notato ai primi del Novecento da Minozzi (1902) sulla cornice della pala. Giustamente ritenuta esempio di formazione veneziana (vivariniana) da Berenson (1894; 1895; 1905; 1907; 1919) in un assunto in seguito ripetuto in ciascuna edizione dei suoi *Indici* (1932; 1936; 1957; 1958) e generalmente accolto dalla maggior parte della critica (Foratti, 1908; Pallucchini, 1946; De Suarez, 1921; Barbieri, 1954²; De Logu, 1958), l'opera non è documentata, sebbene sia attribuita unanimemente a Bartolomeo Montagna per evidenti motivazioni stilistiche ed apprezzata come opera giovanile del vicentino anche dalle parole di Roberto Longhi (1946): «è un prodigio di ispirazione per quei suoi toni di carta scolorita contro il cielo coperto nel paese di crete a impronte fossili».

L'opera era menzionata velocemente da Crowe-Cavalcaselle (1871; 1912), e curiosamente affiancata dagli stessi ad accenti umbri. Avvicinabile forse alla Madonnina di collezione Hertz, ora passata a Liverpool, come da opinione di Borenius (1912), era letta dallo studioso in stretto rapporto con Alvise con particolare riferimento alla pala per San Francesco a Treviso o alle Sante un tempo in San Daniele a Venezia. «Una delle severe badesse di Alvise Vivarini» per Adolfo Venturi (1915), giovanile ricordo del messinese e di Alvise Vivarini per Fasolo (1940) e Podestà (1946).

Ritenuta precoce da Barbieri (1954-1962), era più tardi ancorata al biennio 1482-1483 da Lionello Puppi (1962), cui fecero seguito gli studi più recenti di Barbieri (1981) - che tuttavia nel 1995 ne avanzava l'esecuzione di un paio d'anni, in virtù di precisi riscontri con esempi di Alvise Vivarini a Berlino e Venezia, nonché per un procedere di volumi antonelleschi, e nella minuziosa attenzione per il particolare tipica delle opere della giovinezza - Andreina Ballarin (1982), Mauro Lucco (1987) e Marco Tanzi (1990). Per un appiglio cronologico più avanzato si professava Bernard Berenson (1919), in seguito appoggiato da Mather (1936), Magagnato (1953), Magagnato-Barbieri (1956), Mantese (1968-1969), mentre Pignatti (1959) la ricordava come opera del 1499 ancora legata a pensieri antonelleschi. Per una mediazione alla metà del nono decennio del Quattrocento si esprimeva infine Bucci (1991), avallato da Dal Pozzolo

¹⁵ ASVi, *Notarile*, Gregorio dal Ferro, b. 5297, 9 ottobre 1509; Si rimanda al Capitolo I.

(1998). L'opinione di Bucci faceva leva infatti sulla convinzione, già in nuce in Barbieri (1973), che la commissione dell'opera si dovesse alla nobildonna Piera Porto Pagello, in occasione della triste vedovanza a seguito della morte del marito Bernardino Pagello, occorsa dopo l'ottobre del 1485.

Si faceva allora strada la convinzione di una posteriorità dell'opera, rispetto all'ancona dipinta da Bartolomeo Montagna per l'altare maggiore di San Bartolomeo. Il dipinto per Piera Porto fu infatti citato dalla *Guida* di Barbieri-Cevesse-Magagnato (1956) come un'opera più tarda di circa un lustro rispetto al dipinto Trento. Ritenuta modello per la famosa pala cimesca del 1489 secondo un'opinione di Pallucchini (1962), ripresa in seguito da Humfrey (1977) nel celebre articolo in cui lo studioso tracciava i confini del supposto alunnato montagnesco di Cima: «Anyone who has visited the Museo Civico and seen Cima's painting side-by-side with Montagna's St. Monica altar [...] will admit that the two works have much in common in terms of shape, size, composition and figure style». Ad opinione di Mauro Lucco (1987), concorde Tanzi (1990), frutto di immediata folgorazione dalla *Trasfigurazione* di Giovanni Bellini, nell'affine struttura compositiva e nell'orchestrazione cromatica o nella riproposizione di un terreno roccioso e brullo in primo piano. Già Mather (1936) e Schmidt (1990) infatti avevano sottolineato l'originalità dell'ambientazione, che rivisita la tradizionale Madonna in trono e la pone in un paesaggio, rendendo rocce e natura le strutture portanti dell'architettura compositiva. Anche il Bambino, slegato dall'abbraccio materno e posato su un panno, che costituiva un nuovo motivo per Montagna, concorre a stemperare la solenne devozione del dipinto in accento naturale. Non a caso Schmidt (1990) considerò la *Madonna con Bambino tra le sante Monica e Maddalena* come il primo dipinto veneto in grado di travalicare i confini, sino ad allora rispettati dalla cultura veneziana, tra pala e dipinto narrativo.

Sembra rimasto isolato l'accento ad esempi ferraresi proposto da Arslan (1934), che vi scorgeva motivi alla van der Weyden o alla pittura ferrarese di metà Quattrocento nella posizione del Bambino, nelle rocce e nell'acconciatura elaborata della Maddalena. Montagna ne usciva a quel punto come un eclettico, motivo della difficile comprensione dimostrata dalla critica per i momenti di transizione del pittore. Molti gli elementi che richiamano alla passione, morte e resurrezione (Dal Pozzolo, in *Capolavori...*, 1998), quali le ciliege, la posizione riversa del Bambino e la croce presentata da Santa Monica, nonché al lutto di Maria, forse indicato dal velo nero alle sue spalle, dall'olivo rigoglioso in contrapposizione a quello secco di sinistra, a sua volta alludente al mistero della resurrezione. Più di recente Maria Teresa Avagnina (2003) informava dell'identificazione della cinta muraria vicentina all'altezza della Porta Pusterla nella veduta alle spalle della Maddalena e della raffigurazione della chiesa di San Bartolomeo, luogo di destinazione dell'opera, della quale si vedono parte del timpano e del campanile oltre la

merlatura della cinta. Ad opinione della studiosa un'opera di intenso lirismo - non a caso definita «[...] un prodigio di ispirazione» da Roberto Longhi (1946) -, nella quale la scena sacra è calata in un silente e partecipe paesaggio, memore della *Trasfigurazione* belliniana vista nel Duomo di Vicenza nel 1480. Ascrivendo il dipinto a prima maturità dell'artista, Avagnina notava inoltre l'erronea notizia di un trasporto da tavola su tela riferito da Barioli nel 1972.

Per un richiamo all'opera di Capodimonte anche Enrico Maria Dal Pozzolo (1997; 1998; 2003), la cui meravigliosa distesa rocciosa in primo piano avrebbe ispirato il giovane Montagna nella pala in questione. Rimasto abbagliato dal maestro veneziano, già conosciuto durante il soggiorno lagunare del 1469, Bartolomeo l'avrebbe in seguito nuovamente incontrato a Venezia per dar completamente a quella commissione per la Scuola Grande di San Marco alla quale Giovanni Bellini non riusciva ad attendere nel 1482. Insolita, come suggeriva anche Carroll (2006), la posizione del Bambino ai piedi della Vergine, più consona ad una natività che ad una sacra conversazione. Per quanto indicato sinora, sorge alquanto impropria l'indicazione al 1495 proposta isolatamente, ed inspiegabilmente, da Kai Üwe Nielsen (1995).



N. 24 [fig. 79]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino tra i Santi Giovanni, Bartolomeo, Agostino e Sebastiano.
Nella predella: *Fatti della vita di San Bartolomeo.*

VICENZA, Pinacoteca Civica, inv. A 1.

1485-1486

Olio su tela (trasportata da tavola), cm 460 x 240. Predella: 37 x 220.
al centro ai piedi del trono «BARTOHOLOMEUS. MOTANEA/ PINXI».

Provenienza:

Vicenza, chiesa di San Bartolomeo; Vicenza, oratorio dell'Ospedale civile, ove la vide Magrini (1863); deposito 1867.¹⁶

Esposizioni:

I capolavori dei musei veneti, Venezia, 1946, p. 89; cat. n. 144-145.

Restauri:

1878-1979, Antonio Zanchi (trasporto su tela); 1909, Franco Steffanoni; ?, 1964 intervento di sostituzione della tela; Giuseppe Giovanni Pedrocco, 1964 (foderatura); 1990-1991 Coest. Sottoposta a riflettografia infrarossa; XRF; spettrofotometria vis.-NIR. (Poldi-Villa, in *Pinacoteca...*, 2003, n. 7, pp. 525-529).

¹⁶ MCVi, *Museo, Registri di protocollo*, reg. 1, prot. n. 534, 1866, mar. 27 con cui la «Congregazione municipale interessa la Commissione a recarsi all'Ospitale per consigliare le operazioni a guarentigia del quadro del Montagna». Segue prot. n. 539, 1866, apr. 23 con cui la «Congregazione municipale comunica alla Commissione la protesta della Direzione dello Spedale contro il progetto di cedere al Museo il quadro del Montagna esistente nell'oratorio dello stesso». Infine, con prot. n. 574 del 1867, feb. 21 si «interessa il cavalier prefetto a prestarsi presso la Direzione dello Spitale onde venga depositato nel Museo il dipinto del Montagna», così che il 1867, mar. 21 «il Municipio partecipa che la Direzione dell'Ospitale cede il dipinto del Montagna ad abbellimento del civico Museo come deposito» Si veda Maria Elisa Avagnina, in *Pinacoteca...*, 2003.

Stato di conservazione:
Buono.

Bibliografia:

Giorgio Vasari [Gaetano Milanesi], 1568 [1906], III, p. 673; Castellini c. 1615-1620, c. 215v; Ridolfi, 1648, p. 109; Boschini, 1676, p. 88; Boschini, 1676 (ed. 2000), pp. 179, 230 n.290; Melchior, 1727, c. 40; Barbarano, 1761, V, p. 433; Bertotti-Scamozzi, 1761, p. 108; Faccioli, 1776, pp. 89-94; Buffetti, 1779, I, p. 6; Bertotti-Scamozzi, 1780, p. 91; Brandolese, 1800-1802, c. 18; Bertotti-Scamozzi, 1804, p. 90; Trissino, 1812-1830, II, c. 103v; Trissino, 1814-1838, cc. 5r-5v; Berti, 1822, pp. 63-64; Berti, 1830, p. 58 n. 2; Da Schio³, ms. secolo XIX, p. 1101; Alverà¹, c. 1838-1839, c. 134; Pieriboni, 1842, p. 27; Zimello, 1847, p. 5; Magrini, 1855, p. 53 n. 8; Magrini, 1863, p. 37; Formenton, 1867, p. 357; Ciscato, 1870, p. 86; *Elenco dei principali...*, 1881, p. 6; Burckhardt, 1892, p. 621; Berenson, 1894, p. 108; 1895, pp. 62-63; 1905, pp. 48-49 n. 3, 62-63; 1907, p. 116; 1911, p. 118; 1916, p. 120; 1932, p. 369; 1936, p. 316; 1957, I, p. 117; 1958, I, p. 121; Burckhardt, 1901, II, parte III, p. 722; Minozzi, 1902, c. 59; Pettinà, 1905, p. 70; Venturi, 1907, pp. 255-256; Prichard-Agnetti, 1909, pp. 298-299; Aldo Foratti, 1908, pp. 35-38; Baron, 1910, pp. 36-37 n. 17; Fry, 1910, p. 153; Ongaro, 1912, pp. 16-17; Borenius, 1912, pp. 16, 20, 25-27, 32-34, 35 nn. 2, 36; Crowe-Cavalcaselle, 1912, II, pp. 134-135 n. 4; Phillips, 1912, pp. 223, 227; Frizzoni, 1913, pp. 186-187; Rumor, 1913, pp. 281, 283-284; Venturi, 1915, pp. 447-454, 642; Bortolan-Rumor, 1919, pp. 93,150; Ongaro, 1923, pp. 5-6; De Suarez, 1921, p. 4-5; De Mori, 1928, p. 75; 1932, p. 29; Andrea Corna, 1930, II, p. 662; Foratti¹, 1931, p. 75; Calì¹, 1932, p. 23; Zocca, 1932, pp. 392-393; Johann Lauts, 1933, pp. 84,86; Peronato, 1933, p. 64; Arslan, 1934, pp. 6, 14, 34; Gamba, 1934, p. 712; Jewett-Mather, 1936, pp.148-150; Van Marle, 1936, XVIII, p. 434; Fasolo, 1940, pp. 55-61; Gengaro, 1944, p. 489; Tietze-Conrat, 1944, p. 87 cat. A 310; Pallucchini¹, in *I capolavori...*, 1946, p. 89, cat. 144-145; Pallucchini, in *I capolavori...*, 1946, pp. 81-82 cat. 144-145; Podestà, 1946, p. 156; Arslan, 1952, p. 135; Barbieri, 1952, p. 8; Zocca, 1952, coll. 1330-1331; Coletti¹, 1953, p. LXXIII; Barbieri-Cevese-Magagnato, 1953, p. 174; Franco Barbieri, 1953, pp. 201-202; Barbieri, 1954¹, pp. 195-197; Barbieri, 1954², pp. 172-174; Arslan, 1956, p. 6; Barbieri-Cevese-Magagnato, 1956, p. 174; Bovero, 1958, pp. 736-737; De Logu, 1958, p. 64; Barbieri, 1962, I, pp. 153-164; Heinemann, 1962, p. 262; Pallucchini, 1962², p. 221; Puppi, 1962, pp. 44-47, 136-137; Puppi, 1962², p. 15; 1964; Licisco Magagnato, 1963, p. 213; Barioli, in *Restauro a Vicenza...*, 1972, pp. 80-81; Franco Barbieri, 1981, pp. 29-31, 62; Sergio Zampetti, 1981, p. 43; Andreina Ballarin, 1982, p. 83; Franco Barbieri, 1982, p. 58; Mauro Lucco, 1987, pp. 155-156, 157; Fossaluzza, 1990, II, p. 547; Tanzi, 1990, II, pp. 611-613; Schmidt, 1990, p. 718; Bucci, 1991, p. 25 n. 61; 1993, p. 33, 56; Barbieri, 1995, p. 63; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 170-171; Galassi, 1999, pp. 105-106; 2001, p. 105; Levi D'Ancona, 2001, p. 220; Alessandra Pellizzari, 2000, pp. 71-72; Maria Elisa Avagnina, *Pinacoteca...*, 2003, pp. 166-168; Poldi Villa, 2003, pp. 525-529; Elizabeth Carroll, 2006, pp. 279-284; Marco Boschini [Waldemar De Boer], 2008, pp. 355-356; Enrico Maria Dal Pozzolo, 2010, p. 144.

Citata da Ridolfi (1648) ed in seguito da Boschini (1676) come la «Tavola del Choro grande.», fu probabilmente commissionata dalla famiglia Trento, e decorava la cappella maggiore della chiesa di San Bartolomeo a Vicenza, così come mostra l'acquerello di Bongiovanni conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Chiericati.

Carlo Alberto Bucci (1998) sosteneva che Antonio Trento ne fosse stato il committente dato che, secondo un'iscrizione tombale riportata da Barbarano de Mironi (1761), egli era sepolto accanto all'altare maggiore, «ANTONIO TRIDENTINO CIVILIS, PONTIFICIQUE IURISCONSULTO, & THOMASINAE PARENTIBUS FILII PIENTISSIMI SIBI, &

POSTERIS POSUERE», in seguito riferita anche da Faccioli (1776).¹⁷ Lo stesso Barbarano de Mironi confermava inoltre l'ovvia dedizione della cappella maggiore e dell'altare a San Bartolomeo. Da Buffetti (1779) il quadro è detto «di facciata», per distinguerlo dall'altra opera collocata nel coro «a dritta» considerata del Cittadella. Fasolo (1940) dava notizia di un ingrandimento e ricostruzione della cappella absidale da parte dei Trento nel 1484, data che verrebbe a tal punto a costituirsi come termine *post quem* e che lo studioso indicava come data più plausibile dato il ravvisabile avvicinamento operato da Bartolomeo in quegli anni al lessico belliniano. Un simile appiglio cronologico esclude datazioni troppo precoci quali il 1480 voluto da Burckhardt (1901) o la proposta anticipata di Mather (1936), il quale introduceva nella disamina la considerevole temperatura anotenellesca dell'ancona. Preferita da Berenson (1895), che la definiva «Solemn, hieratic, mysterious», poiché vi scorgeva espressione di completa derivazione dal muranese in un periodo giovanile dell'arte del Montagna (1894; 1905; 1907; 1932; 1936; 1957; 1958), al contrario della lettura belliniana datane da Crowe-Cavalcaselle (1912). Sostanzialmente derivante dalle opinioni della monografia lottesca del 1895, anche il pensiero di Borenius (1912) ravvisava nel capolavoro vicentino l'impronta culturale di Alvise Vivarini, agganciandolo ad una datazione al 1485 circa. Concordi Foratti (1908), Lionello Venturi (1907) e forse Phillipps (1912), i cui studi sembravano concordare con l'impostazione berensoniana di un ventennio precedente. Più tarde le proposte di Venturi (1915), che tuttavia preferiva, con Gamba (1934), Gengaro (1944) ed in parte con Arslan (1934), un paragone con esempi belliniani, e di Zocca (1932), sulla base di un confronto con la paletta dell'Accademia Carrara di Bergamo. Un simile ragionamento era già stato peraltro suggerito da Fry (1910). Emma Zocca invertiva il rapporto sino ad allora istituito con la pala di Girolamo da Treviso il Vecchio datata 1487, desumendo la dipendenza della presente da quella; allo stesso modo per una tarda datazione al 1490 inclinavano anche Lauts (1933) ed Arslan (1952; 1956). Per un improbabile ed inspiegabile riferimento a dopo il 1496 si professava De Suarez, forse tratto in confusione dai documenti citati da Magrini (1863) e Zorzi (1916) e riferentisi piuttosto alla pala Squarzi un tempo in San Michele. La datazione a metà degli anni Ottanta era in seguito sostenuta da Pallucchini (1946), Barbieri (1953; 1954¹; 1954²; 1962; 1981; 1995), Magagnato (1953; 1956) e da Lionello Puppi (1962), che in tal modo ne invertiva il rapporto con la *pala del fiore* di Girolamo da Treviso firmata e datata 1487, a suo tempo istituito da Emma Zocca (1932) e ribadito più recentemente da Giorgio Fossaluzza (1990). Le fonti sei e settecentesche concordavano sull'identificazione dei santi, poi confuse negli inventari del Museo e seguite da

¹⁷ Si veda quanto riportato da Faccioli, 1776, p. 89: «In choro: 12 Supernae Dei Gloriam Sacrum hoc cum Chori Subsellis Antonii Tridentini J. Conf. Clarissimi Civis Vicent. Pientiss. Filii faciendum curarunt». Lo stesso autore a p. 91: «Humi Antonio Tridentino, Civili Pontificique Juris Cosulto, & Thomasinae, Parentibus: Filii pientissimi sibi, & Posteris Posuere».

Adolfo Venturi (1915) ed Andreina Ballarin (1982), che indicava il santo alle spalle di Sebastiano come S. Fabiano, legandone dubbiosamente la committenza alla Corporazione dei vasai, peltrai e stagnai, forse potente sul finire del Quattrocento vicentino. La studiosa, concordando sulla tradizionale datazione al 1485 e con il classico riferimento a Venezia, introduceva inoltre un cauto richiamo a modelli emiliani e dell'Italia centrale. Come indicato da Avagnina (2003) il santo vescovo dovrebbe essere Agostino, non Fabiano o Nicola, dato che i Canonici Lateranensi, cui spettava la reggenza della chiesa, seguivano la regola agostiniana. Nella veduta di destra la studiosa identificava inoltre una veduta del campanile e della chiesa di San Bartolomeo, prova ulteriore dell'originaria collocazione del dipinto. Lionello Puppi (1962) confermava la tradizionale datazione al 1485, riferendo a Bartolomeo anche la predella, ritenuta da Arslan (1952; 1956) frutto di un anonimo aiuto. Partendo dalle indicazioni già di Crowe-Cavalcaselle e dagli studi approfonditi da Zocca (1937), lo studioso ravvisava per la pala di San Bartolomeo un necessario richiamo a modi ferraresi (1964), a suo dire filtrati alla cultura vicentina dalla presenza del maestro Pietro di Galeotto, più che da Marco Palmezzano, che era stato indicato da Zocca come veicolo di trasmissione preferenziale.¹⁸ Un rapporto con l'Umbria era indirettamente accettato anche da Longhi (1914), ed in seguito ribadito da Barbieri (1962), allorché scorgeva nelle opere giovanili dello stesso Montagna la mediazione tra Piero della Francesca e Mantegna operata da Antonello da Messina. Lo stesso studioso (1981; 1995), appoggiato da Andreina Ballarin (1982), era promotore del confronto con la pala di San Cassiano, con Alvise Vivarini ed il più controverso rapporto con la pala di San Giobbe, la cui realizzazione si situerebbe a pochi anni dalla pala di San Bartolomeo, la cui datazione egli accettava pacificamente al 1485 circa. Alle suggestioni centro-italiane Barbieri (1981) affiancava un richiamo a Lorenzo da Bologna, autore in anni vicini delle crociere del chiostro adiacente la chiesa di San Bartolomeo, scorgendovi identico «taglio» dell'architettura e simili ornamenti a rosette negli intradossi dipinti da Bartolomeo Montagna. Profusa analisi spendeva Barbieri (1962) per le tre opere della predella raffiguranti scene della vita di San Bartolomeo, dove lo studioso, concordando con Coletti, ravvisava accenti veronesi-mantegneschi legati alla probabile formazione giovanile del Montagna. Le architetture presenti in due delle tre scene avrebbero richiamato analoghe soluzioni adottate da Giovanni Bellini nella pala di San Zanipolo, forse nota al Montagna. Pertanto, per quel che concerneva la realizzazione della predella, s'avanzava in quell'occasione il nome di Pietro da Vicenza.

Più di recente, sulla scia degli studi di Mauro Lucco (1987), l'opera è stata riletta da Marco Tanzi (1990) come momento di rinnovamento della poetica montagnesca, in debito con

¹⁸ Si tenga presente tuttavia che la studiosa era ignara della documentazione in seguito pubblicata da Grigioni (*Marco Palmezzano*, 1956, pp. 135-137; 315-316) che lasciava supporre che in data 30 maggio 1495 Marco avesse una bottega o uno studio a Venezia.

la pala perduta di Giovanni Bellini per San Zanipolo ma interessata alle «qualità plastiche nella descrizione delle forme, sulla spezzatura dei piani, l'affilatura dei crinali di pieghe, come in uno scultore lombardo di formazione amadeiana». Già Lucco (1987) aveva infatti puntato il dito sulla nuova attenzione volumetrica del dipinto, forse memore della poco precedente *pala di San Giobbe*. Risalente al 1485 circa anche per Carroll (2006), era schedata da Maria Teresa Avagnina (2003) come modello per la successiva produzione pittorica di Vicenza, sintesi dell'insegnamento mantegnesco, belliniano e ferrarese. La mancanza di pentimenti o ripensamenti emersa dall'indagine del disegno sottostante (2003, scheda n. 7, pp. 524-528) ha fatto ipotizzare l'utilizzo da parte di Montagna di cartoni preparatori. I panneggi dei corpi, realizzati a fitto tratteggio parallelo su una base monocroma a fare da riferimento svelerebbe una prassi esecutiva simile alla coeva belliniana.

La posteriorità del dipinto rispetto alla minore ancona dipinta per l'altare Pagello nel medesimo tempio di San Bartolomeo andrà pertanto ritenuta punto imprescindibile della ricostruzione critica, collocando la grande macchina Trento tra gli estremi cronologici 1485-1487.¹⁹

¹⁹ Si veda Capitolo I.

N. 25 [fig. 95]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino tra i Santi Giovanni Battista e Francesco.

1487-1488

VENEZIA, Collezione Cini Erede.



Olio su tavola, cm 180 x 148.

Firmata «*Bartolomeus Motag... / m... Pinxit.*

Provenienza:

Già nella collezione Caregiani, Venezia, poi in Collezione della Fondazione Cini (n. 495/bis), ora in collezione Cini Erede (?). (Elizabeth Carroll, 2006)

Restauri:

Intervento conservativo non documentato avvenuto probabilmente negli anni Cinquanta-Sessanta.²⁰

Stato di conservazione:

Buono.

Esposizioni:

Italian Art and Britain, London, 1930, p. 143, n. 317;

Trésors de l'Art Vénitien, Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 1 aprile-30 settembre 1947, p. 30, n. 31.

Bibliografia:

Brunelli, 1904, pp. 76-77; Foratti, 1908, pp. 24-25; Borenius, 1909, pp. 68-69; 1912, pp. 68-69; Crowe-Cavalcaselle, 1912, II, p. 137; Venturi, 1915, p. 173; Berenson, 1919, p. 173; De Suarez, 1921, p. 6; Rodolfo Pallucchini, 1947, p. 30; Coletti¹, 1953, p. LXXIV, Puppi, 1962, p. 130; 1966, p. 236; Heinemann, 1962, p. 261; Licisco Magagnato, 1963, p. 213; Valcanover, 1972, p. 25; Barbieri, 1981, fig. XXI, p. 61; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 163-167; Dal Pozzolo, 1997, p. 58; 1998, p. 29 e 32; Alessandra Pellizzari, 2000, p. 77; Elizabeth Carroll, 2006, pp. 253-257.

Brunelli (1904) pubblicava la bella tavola Cini con proposta cronologica di poco anteriore all'anno 1499. L'opera tuttavia era in seguito ritenuta giovanile dalla critica, tanto che Foratti (1908) l'avvicinava alla pala montagnesca per San Giovanni Ilarione: «La scena è patetica; nella luce giallorossiccia del crepuscolo, che fascia di penombra il paesaggio, appoggiate ad un parapetto le sante persone sono in carattere, e ricevono gran rilievo dalla

²⁰ Sulla base delle fotografie presenti presso la Fototeca della Fondazione Cini a Venezia, qualche tempo dopo essere stato fotografato con la vecchia cornice da Giraudon, il dipinto compariva privo della stessa in alcune immagini, ed in una fotografia più recente dotato della presente cornice, a seguito di un evidente intervento conservativo. Il dipinto è riprodotto inoltre in alcune immagini a luce radente precedenti il restauro, nelle quali stacchi e sollevamenti della pellicola pittorica denunciavano il precario stato di conservazione della tavola.

forza degli scuri e dal caldo riflesso della luce». Della medesima opinione Adolfo Venturi (1915), che nell'opera ravvisava la conquista del rilievo plastico antonellesco da parte di Montagna, unito all'accentuata tendenza all'acutezza dei contorni. Era stato Borenius (1912) ad avanzare un aggancio cronologico più tardo, paragonando la tavola ad un dipinto di Cima da Conegliano conservato presso il Museo di Parma e datato 1507, ed ipotizzando che Bartolomeo potesse averne avuto visione, data la somiglianza che egli riscontrava tra il San Giovanni del dipinto veneziano e quello raffigurato nell'opera dipinta da Cima per la cappella Montini nella Cattedrale di Parma. Una datazione così avanzata, pur non avendo seguito nella critica successiva, indirizzava tuttavia verso un periodo più maturo dell'arte di Bartolomeo; un suggerimento in seguito accolto da Bernard Berenson (1919) come il più calzante. Il confronto privilegiato diveniva per lo studioso, convinto della datazione al 1490, la pala di Alvise Vivarini (1489) nella chiesa del Redentore a Venezia, secondo un'opinione ripetuta anche nelle più tarde edizioni degli *Indici* (1932; 1958). La proposta cronologica era accolta ed inserita nella fatica monografica di Lionello Puppi (1962), il quale riteneva la tavola Cini esito di ricerche a metà tra la pala per San Giovanni Ilarione e la pala della Certosa di Pavia, dalla quale l'opera in discussione riprenderebbe forse il volto «modellato nel metallo» della Vergine: «in essa, ancora, l'artista torna a ricomporre le figure in un contesto paesaggistico, il quale ne commenta la monumentalità solenne, che sbalza un istante di luce raggelata». L'apprezzamento per l'opera risaliva a Coletti (1953): «uno dei più alti capolavori del tempo», e la convinzione che la *Madonna col Bambino tra i Santi Giovanni Battista e Francesco* costituisse un discrimine tra i dipinti di ispirazione veneziana della giovinezza e «gli impacci della tavola della Certosa» era riproposta in tempi più recenti anche da Barbieri (1981), nonché riletta in termini completamente diversi ed in rapporto con le coeve conquiste di Buonconsiglio da Dal Pozzolo (1998). Recentemente Elizabeth Carroll (2006) riproponeva l'opinione di Borenius, avvicinando l'opera non tanto alle coeve realizzazioni di periodo veronese, quanto al modello di Sacra Conversazione con personaggi ritratti a mezzo busto impiegato da Giovanni Bellini per la Cappella del Sacramento in San Francesco della Vigna (1507). Nell'opinione della studiosa Bartolomeo avrebbe potuto riprendere il modello belliniano apportandovi tuttavia una leggera modifica nel rappresentare la Madonna a figura intera, avallando pertanto l'ipotesi di una datazione posteriore al 1507: «Finally, if Montagna was aware of Bellini's new half-length variation for Dolfen, as Montagna had clearly not painted any other *sacre conversazioni* of this type, then this painting should be dated no earlier than 1507». Nel descrivere la collezione Cini a Palazzo Loredan, Valcanover nel 1972 pubblicava alcune tra le più recenti riproduzioni del dipinto, che egli datava al 1489.



N. 26 [fig. 103]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino sotto un pergolato tra Sant'Onofrio e San Giovanni Battista

VICENZA, Pinacoteca Civica, inv. A 2.

1488- 1489 c.

Olio su tela (trasportata da tavola), cm 195,7 x 160.

Provenienza:

Vicenza, chiesa di San Michele; legato Paolina Porto Godi, Vicenza 1825-1831 (*Pinacoteca civica...*, 2003). Leonardo Trissino nella *Raccolta di quadri esistenti già a Vicenza, Quadri della famiglia Porto Godi-Pigafetta camera sopra la corte* (in Leonardo Trissino, BBVi, ms. 3158) annotava: «8. Pittura in tavola con M. V. e il Bambino seduta in trono; da una parte Sant'Onofrio, e dall'altra S. Giambattista di Bartolammeo Montagna Vicentino, Vi si legge= opus bartholamei m. era nella chiesa di S. Michele».

Restauri:

1908-1910 (?) trasportata su tela e restaurata; 1964 restaurata da Giuseppe Giovanni Pedrocco; 1992 restaurata da Giovanni Bacchin. «Saldato e ripulito» ad opinione del Barioli (1972). Sottoposta a riflettografia infrarossa; XRF; spettrofotometria vis.-NIR. (Villa-Poldi, in *Pinacoteca...*, 2003, n. 9, pp. 532-536.

Stato di conservazione:

Buono.

Esposizioni:

Botticelli to Titian, two Centuries of Italian Masterpieces, Budapest, Szépművészeti Múzeum, october 28, 2009 - February 14, 2010, n. 22.

Marco Palmezzano. Il Rinascimento nelle Romagne, Forlì, Musei San Domenico, 4 dicembre 2005-30 aprile 2006, n. 19.

Bibliografia:

Carlo Ridolfi, 1648, I, p. 92; Ridolfi (ed. 1914), I, p. 110; Boschini, 1676, p. 45; Ottavio Bertotti Scamozzi, 1761, p. 24; Buffetti, 1779, I, p.88; Ottavio Bertotti-Scamozzi, 1780, p. 22; Ottavio Bertotti-Scamozzi, 1804, p. 20; Leonardo Trissino, ms. 3158, c. 1825, IV, c. 4r; Pietro

Brandolese, BBVi, ms. 3016, c. 91; Magrini, 1855, p. 53, n.14; Antonio Magrini, 1863, pp. 23 e 36; Ciscato, 1870, p. 85; *Elenco dei principali...*, 1881, p. 6; Lionello Venturi, 1907, p. 256; Aldo Foratti, 1908, pp. 18-19; Mary Prichard-Agnetti, 1909, p. 299; Tancred Borenius, 1912, p. 41-42; Bernard Berenson, 1894, p. 108; 1895, pp. 65-66; 1911, p. 118; 1912, p. 173; 1916, p. 121; 1919, p. 171; 1932, p. 369; 1936, p. 317; 1957, p. 117; 1958, p. 121; Tancred Borenius, 1912, p. 24 n.2, p. 40 n.1; pp. 41-42, 69 n.1; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, p. 426; 1912, II, p. 127; Ongaro, 1912, pp. 17-18; Phillips, 1912, p. 227; Adolfo Venturi, 1915, pp. 463-465; Bortolan-Rumor, 1919, p. 150; Roberto De Suarez, 1921 pp. 5-6; Aldo Foratti, 1931, p. 75; Cali, 1932, p. 23; Arslan, 1934, p. 7, 14; Fasolo, 1940, p. 55; Jewett-Mather, 1936, p. 151; Rodolfo Pallucchini, 1946, pp. 82-83, 90, cat. 146; Rodolfo Pallucchini, 1947¹, p. 30; Franco Barbieri-Renato Cevese-Licisco Magagnato, 1953, p. 174; Franco Barbieri, 1954¹, pp. 194-195; Franco Barbieri², 1954, p. 174; Arslan, 1956, p. 182 cat. 1279; Franco Barbieri-Renato Cevese-Licisco Magagnato, 1956, p. 174; Franco Barbieri, 1962, pp. 161-164; Lionello Puppi, 1962, pp. 41-42, 137; 1964; Barioli in *Il restauro a Vicenza*, 1972, p. 82; Franco Barbieri, 1981, pp. 26-27; Andreina Ballarin, 1982, p. 81; Peter Humfrey, 1983, p. 97; Mauro Lucco, 1987, pp. 154-155; Schmidt, 1990, II, p. 718; Marco Tanzi, 1990, II, p. 610; Franco Barbieri, 1995, p. 55; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 171-172; Enrico Maria Dal Pozzolo, 1998, p. 29; Maria Clelia Galassi, 2001, pp. 105-106; Chiara Rigoni, 1999, p. 85; Alessandra Pellizzari, 2000, pp. 69-70; Giovanni Carlo Federico Villa, in *Pinacoteca Civica...*, 2003, pp. 167-168, 532-536; Giovanni Carlo Federico Villa, in *Marco Palmezzano...*, 2005, p. 224; Elizabeth Carroll, 2006, p. 235-240; Giovanni Carlo Federico Villa, in *Botticelli to Titian...*, 2009, n.22.

In origine l'opera era collocata sul terzo altare di sinistra nella chiesa di San Michele a Vicenza (Ridolfi, 1648), ove si trovava, sul medesimo lato, anche la pala Squarzi alla quale Tancred Borenius (1912) accostava la presente considerandola «quasi studio preparatorio» per il dipinto di Brera. La posizione era confermata anche da Boschini (1676)²¹ e da Scamozzi (1761). Probabilmente la pala subì uno spostamento più tardo dato che il Trissino ebbe modo di vederla presso la famiglia Porto Godi (c. 1825), che l'avrebbe in seguito donata al Museo Civico di Vicenza. L'opera veniva considerata produzione giovanile da Crowe e Cavalcaselle (1912) che ne fissavano l'esecuzione all'anno 1491, da Lionello Venturi (1907), da Aldo Foratti (1908), e da Adolfo Venturi (1915), che sembrava volerne spostare la realizzazione a ridosso dell'ancona Squarzi.

Secondo De Suarez (1921) essa era invece intrisa di realismo, più vicino alla poetica di Buonsignori che non all'arte veneziana. Al contrario, Bernard Berenson (1894; 1895; 1901; 1905; 1907; 1911; 1919) vi scorgeva la recrudescenza dei tratti alviseschi «non prima del 1488 né dopo il 1490», confermandone una datazione precoce nelle diverse edizioni dei suoi *Indici* (1932; 1936; 1957; 1958). Pallucchini (1946; 1947) concordava con una datazione più avanzata, derivante dalle impressioni del Borenius (1912), il quale poneva la *Madonna in trono tra i Santi Onofrio e Giovanni Battista* al principio della fase matura dell'artista, intendendola come preparatoria alla grande pala di Brera ma riscontrandone le differenze con quella, in particolare

²¹ Boschini (1676) ricordava nella medesima chiesa un ulteriore dipinto di mano di Montagna: «A parte, alla sinistra della detta Tavola v'è ancora s. Onofrio, dello stesso Autore». Come informa De Boer (2008), Buffetti non citava il dipinto nel 1779, segno di una sua probabile scomparsa.

nell'intonazione ancora veneziana e dipendente, almeno nella figura del *Sant'Onofrio*, da esempi belliniani.

Opinione ripresa anche da Mather (1936), nella prospettiva di una collocazione giovanile proposta già da Arslan (1934) e seguita nella guida vicentina di Barbieri-Cevese-Magagnato (1956), dove l'opera era indicata come di poco successiva alla pala Pagello per San Bartolomeo. L'aggancio con opere giovanili era preferito da Fasolo (1940) e seguito da Puppi (1962), il quale arretrava al 1483-1484 la composizione, a monte della pala per San Bartolomeo, nella convinzione successiva (1964) che in questo preciso momento Bartolomeo stesse creando una propria poetica intrisa di elementi veneziani, e pur tuttavia distante dalla natura di Giovanni Bellini o dalla costruzione volumetrica di Antonello. Generalmente concordi si dimostravano in seguito Andreina Ballarin (1982) e Franco Barbieri (1954¹; 1954²; 1962; 1981; 1995), il primo studioso ad ipotizzare per il dipinto una commissione da Costozza, sulla scia degli studi di Giovanni Mantese (1964), ed un'attinenza con una *Fraglia* o *Scuola dei Tintori*, della quale S. Onofrio era il protettore. Secondo un atto del 18 agosto 1502²² l'altare in San Michele fu infatti commissionato da Agostino da Costozza. Gli studi di Maria Clelia Galassi (1999) confermerebbero la contemporaneità tra il presente dipinto e la pala un tempo in San Bartolomeo, avallando la tradizionale datazione al 1485 circa, la quale anticipa di diversi anni la commissione dell'altare. Per Marco Tanzi (1990) primizia del *Montagna memore della Trasfigurazione* belliniana un tempo nella cappella Fioccardo del Duomo vicentino, secondo un suggerimento che era già stato di Mauro Lucco (1987). Più di recente la proposta cronologica al 1482-1483, pertanto precedente alla pala per Piera Porto Pagello, era riproposta da Enrico Maria Dal Pozzolo (1998), sostenitore di una genesi all'ombra della *Trasfigurazione* belliniana. Da Federico Villa (2003) recentemente ritenuta posteriore alla pala Pagello, in virtù della ravvisabile impronta stereometrica di formazione forse canozziana dell'artista, mitigata dal sicuro riferimento all'attenzione per i sentimenti appresa da Antonello dal quale, ad opinione dello studioso, in questo dipinto il pittore principierebbe una presa di distanza, sensibilmente apprezzabile nelle opere degli anni Novanta. All'opposto, Carroll (2006) ritrovava nello schema coloristico del dipinto un richiamo alla pala di San Giobbe di Giovanni Bellini e l'inizio della comprensione giorgionesca dispiegata in seguito nelle opere mature. A dispetto di questo e di una datazione piuttosto avanzata (1491-1498), l'analisi del disegno sottostante (Galassi, 2001) suggeriva alla studiosa un nuovo richiamo alla cultura mantegnesca.

²² ASVi, *Notarile*, Francesco Sorio, alla data. Si rimanda al Capitolo I.



N. 27 [fig. 107]

BARTOLOMEO MONTAGNA

San Girolamo-San Paolo.

1488-1489 c.

MILANO, Museo Poldi Pezzoli, n. 1582/617; 1605/618.

Tempera su tavole, cm 112 x 50.

Provenienza:

Casa Archinto; per legato Gian Giacomo Poldi Pezzoli presso il museo dal 1879.

Restauri:

Restaurati nel 1922 dal Porta; 1965 Vicentini; 1982 Pinin Brambilla Barcilon; 2013-2014 Paola Zanolini (solo San Girolamo).

Stato di conservazione:

San Girolamo presenta abrasioni localizzate sulla tempia e sui capelli. Il San Paolo è interessato da stucature e restauri estesi, la tavola è inoltre stata ridotta nello spessore e presenta pertanto parchettatura di sostegno in legno.

Esposizioni:

Exhibition of Italian Art, London, 1930, n. 227

Kunstschätze der Lombardei, Zürich, 1948-1949, n. 695.

Collection of Museo Poldi Pezzoli. The Aristocratic Palace and its Beauty-Milano the Magnificent Collection of the Nobleman, Tokyo, Bunkamura Museum, 4 aprile 2014-25 maggio 2014; Osaka, Abeno Museum, 2 giugno-21 luglio 2014.

Bibliografia:

Bertini, 1881, p. 32; Gustavo Frizzoni, 1882, p. 116; *Fondazione Artistica Poldi-Pezzoli*, 1886, pp. 34-35; Molinier, 1889; Bernard Berenson, 1894, p. 108; 1901, p. 117; 1932, p. 367; 1936, p. 316; 1957, p. 116; Melani, 1900, pp. 223-224; *Catalogo Poldi Pezzoli*, 1902, p. 73; Gerola, 1905, p. 446; Aldo Foratti, 1908, p. 39; *Catalogo*, 1911, p. 82; Joseph-Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1912, II, p. 137; Tancred Borenius, 1909, pp. 64-65; 191, p. 343; 1912, pp. 64-65; Gustavo Frizzoni, 1912, p. 243; *Catalogo*, 1914, p. 86; Adolfo Venturi, 1915, pp. 466-468; 1924,

pp. 73-74; *Catalogo*, 1920, p. 82; Gustavo Frizzoni, 1920, pp. 61-62; Costantini, 1921, 108; *Catalogo*, 1924, p. 86; *Catalogo*, 1928, p. 86; *Exhibition of Italian Art*, 1930, pp. 143-144; Aldo Foratti, 1931, p. 75; Morassi, 1932, pp. 16-24; 1936, p. 266; Fernanda Wittgens, 1937, tav. 30; *Kunstschätze der Lombardei*, 1948-1949, p. 250; Russoli, 1951, p. 28; 1952, p. 28; 1955, p. 191; 1972, p. 197-288; 1975, p. 30; Baroni-Dell'Acqua, 1952, p. 48; Fritz Heinemann, 1962, p. 262; Lionello Puppi, 1962, pp. 110, 145; Romanini, 1962, p. 46; De Bosque, 1968, p. 308; Levi D'Ancona, 1977, p. 254; Franco Barbieri, 1981, p. 27; *Museo Poldi Pezzoli*, 1982, pp. 121-123; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 130-131; Chiara Rigoni, 1999, pp. 85-86; Alessandra Pellizzari, 2000, p. 74; Gianni Peretti, 2001, in *Il restauro...*, p. 104; Catherine Johnston, 2002, p. 123; Manoli in *Collection of Museo*, 2014, p. 108; Lavina Galli, *Bartolomeo Montagna...*, 2014.

I due pannelli, provenienti da Casa Archinto a Milano, presentano lungo i margini interni (destra per *San Girolamo*, sinistra per *San Paolo*) il segno di battuta dell'originale cornice, che probabilmente li univa insieme ad altri pannelli in un unico retablo, e che inficia dunque l'ipotesi già ventilata da Frizzoni (1882), convinto che le due tavole fossero state "ritagliate" da una composizione più ampia. Non è impensabile tuttavia che il retablo prevedesse una figura centrale costituita da una Madonna con Bambino, ai lati della quale poi si sarebbero disposti i *Santi* in adorazione, anche se va notato che il *San Girolamo* qui ritratto non compie un gesto di devozione, quanto piuttosto di penitenza. Presenti in tutte le guide e cataloghi del Museo Poldi Pezzoli, le due tavolette hanno da sempre interessato la critica, concorde nel ritenerle «solenni capolavori del Montagna» (Russoli, 1955) ma discordante nella datazione. Ritenuti da Gerola (1905) riferibili all'ultimo decennio del Quattrocento ed allo stesso modo indicate dal Foratti (1908), i due santi furono piuttosto segnalati come tardi da Borenius (1912), convinto assertore di una datazione al 1507. In seguito si professarono favorevoli all'ipotesi cronologica tardoquattrocentesca Venturi (1915), Morassi (1932), che li datava ai primissimi anni del Cinquecento, e Russoli (1955), mentre Berenson (1932-1958) si limitava a ricordare i due pannelli senza avanzare alcuna proposta cronologica. Controcorrente Lionello Puppi (1962) intravedeva nei due pannelli il «passaggio, nel divenire stilistico del pittore, alle concezioni monumentali della gran pala del Museo di Vicenza (circa 1485), che schiarisce quanto di denso e appena cupo resta nel loro tessuto cromatico» e datava i dipinti alla metà circa degli anni Ottanta, seguito più tardi dal parere favorevole di Barbieri (1981). Un'opinione avversata da Mauro Natale (1982), propenso piuttosto ad avvicinare i due *Santi* ad opere quali la pala per Santa Maria in Vanzo, nella quale il San Paolo appare copia matura del presente, o alle *Storie di San Biagio*, affrescate dal vicentino nella Chiesa di San Nazaro e Celso a Verona (ca. 1504-1506). Gli affreschi mostrerebbero lo stesso rapporto vincolante tra figura umana e paesaggio di fondo, nonché lo stesso partito luminoso d'impostazione belliniana. Inoltre il rilievo delle pieghe ed il motivo a "spirale afflosciata" della tunica di *San Girolamo* rivelerebbero un'ascendenza carpacesca che, tenuto conto delle precedenti analogie con gli affreschi veronesi, induceva lo studioso ad un riferimento cronologico avanzato nel Cinquecento, secondo l'ipotesi

già indicata da Borenius. I due pannelli sono forse più facilmente confrontabili con il *Cristo Risorto* del Louvre, per l'analoga scelta d'ambientare la figura ritratta su un piano roccioso, scelta che ricorre in diverse opere giovanili, mentre sullo sfondo si apre un verde brano cittadino per il *San Paolo* ed un monte scosceso, nella cui parete s'intravede il medesimo "riparo" (il sepolcro) che compare nel disegno parigino, per il *San Girolamo*. Minutissime piante vivificano l'altrimenti brullo sfondo del *San Girolamo* che, inginocchiato, sta per battersi il petto al cospetto del Crocifisso -brano riuscitissimo- appeso alla spoglia quercia. Con la stessa minuzia Bartolomeo realizzava la rigogliosa siepe alle spalle di *San Paolo*, alla quale s'affidava il compito di mediare tra il primo imponente piano del Santo e la piccola città veneta dello sfondo. Il gusto montagnesco per la fusione attenta tra figura e paesaggio sembra qui preferire l'imponente primo piano dei Santi, ritratti nella solidità formale del loro ruolo. *San Paolo*, prototipo del più tardo omonimo padovano, si erge composto nel manto verde e rosso, dall'andamento appena un po' addolcito rispetto a prove precedenti, nel quale il gioco di luce, che illumina la schiena del Santo e ne lascia in ombra parte del volto, disegna pieghe profonde. *San Girolamo* invece, dalla veste di tela robusta, è investito frontalmente da raggi di luce calda, che ne indagano le carni muscolose ed i ricci della bianca barba. Egli sembra avvicinarsi all'omonimo santo nel *Noli Me Tangere* di Berlino, dal quale tuttavia si discosta per l'intenso patetismo del volto. Distante è anche il San Girolamo ritratto nella pala di Pavia, del quale sembra quasi costituire un vicino precedente. Infine l'analoga iconografia "penitente" di *San Girolamo* suggeriva a Catherine Johnston (2002) un paragone tra il dipinto della National Gallery di Ottawa ed il pannello Poldi Pezzoli, che la studiosa ricollocava ai primi anni Novanta del Quattrocento. Seguendo questa ipotesi cronologica tornerebbe coerente il confronto tra il *San Girolamo* milanese ed il medesimo santo dipinto da Giovanni Bellini per la pala di Pesaro, per il quale la stessa Catherine Johnston (2002) proponeva di affiancare, quale aiuto del maestro veneziano, il nome di Bartolomeo Montagna. Un disegno preparatorio per il *San Girolamo* a matita nera e pennello si conserva presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (17793 F); una copia del *San Paolo* a punta di metallo e biacca su carta azzurra, probabilmente di bottega, si trova presso il Département des Arts Graphiques del Louvre (inv. 9855). Un altro foglio conservato al Louvre, che ritrae la figura di *San Paolo* (inv n. 31170), è attualmente attribuito alla mano di Bartolomeo Montagna. Sebbene dipenda dalla composizione montagnesca, esso non è in alcun modo riconducibile all'autografia del maestro ed anzi sembrerebbe collocarsi quantomeno in un periodo avanzato nel Cinquecento, configurandosi come effettiva attestazione di una genesi sin dall'inizio separata dei due pannelli.



N. 28 [fig. 110]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino (Madonna della ciliegia)

BELLUNO, Pinacoteca Civica, n. 12.

1488-1490 c.

Tempera su tavola, cm 60,4 x 42, 4.

Provenienza:

Lascito Antonio Giampicoli del 1872, come Bartolomeo Montagna. (Lucco)

Restauri:

Milena Dean, 2014.

Stato di conservazione:

Ottimo

Bibliografia:

Brentari, 1887, p. 73; Berenson, 1897, p. 110 (Montagna); Berenson, 1901, p. 116; 1907, p. 116; *Guida*, 1910, 21; Fogolari, 1910, p. 286 (fine del Quattrocento); Hadeln, 1910, p. 635; Borenius, 1909, pp. 42-43; 1912, pp. 42-43 (fine del Quattrocento); Crowe-Cavalcaselle, 1871, I, p. 422; 1912, p. 127; Adolfo Venturi, 1915, p. 442 (giovanile e antonellesca); Berenson, 1919, pp. 168 e 174; 1932, p. 367; 1936, p. 315; 1957, p. 115; 1958, p. 118 (primi anni ottanta del Quattrocento); De Suarez, 1921, p. 10 (primi anni ottanta del Quattrocento); Adolfo Venturi, 1927, p. 246; Johann Lauts, 1933, p. 84; Gamba, 1934, p. 712 (primi anni ottanta del Quattrocento); Pallucchini, 1946, pp. 86-87; 1947, pp. 29-30 (primi anni ottanta del Quattrocento); Valcanover, 1960, p. 19; Lionello Puppi, 1962, pp. 44 e 95 (1486); 1965, p. 5; Heinemann, 1962, p. 16; Angiola Maria Romanini, 1962, p. 42; Creighton Gilbert, 1967, p. 187 (primi anni ottanta del Quattrocento); Mauro Lucco, 1977, p. 122; 1979, p. 34; 1980, p. 62; 1983, pp. 4-5 (primi anni novanta, momento di contatto con l'arte lombarda); Dalla Vestra-De Toffol, 1980, p. 28; Barbieri, 1981, p. 60 (1486); Marco Tanzi, 1990, p. 614; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 105-106; Alessandra Pellizzari, 2000, p. 69; Echols, 2003, p. 528; Donata Samadelli, 2010, p. 12 (1490)

N. 29 [figg. 117, 118]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna con Bambino.

UBICAZIONE IGNOTA

1489-1490 c.

Tempera su tavola, cm 51,5 x 64,5



Provenienza:

Duveen, New York, 3 maggio 1920 (?).

Bibliografia:

n.n.

Questa versione della precedente *Madonna della ciliegia* di Belluno è testimoniata da una riproduzione fotografica presso la Fototeca della Fondazione Longhi a Firenze (n. 0770261). Nella medesima busta relativa a Bartolomeo Montagna si trova una seconda versione del dipinto, indicata come copia Vittorio Dotti. La stessa *Madonna* compare riprodotta nella Fototeca Berenson I Tatti di Firenze (n. 107208). Sul retro di questa seconda versione, oltre alla dicitura in lingua tedesca «Madonna mit kind», e una primitiva attribuzione a Giovanni Bellini, in seguito corretta in favore di Montagna, si ritrova l'indicazione di appartenenza alle collezioni Duveen. Un'annotazione riporta infatti «sent by Duveen 3 may 1920». Annotazione di Roberto Longhi la indicava inoltre presso Pallesi (antiquario?) nel 1957. Tra le due versioni potrebbe essere occorso un intervento di pulitura alquanto energico che, rimosse le evidenti integrazioni ottocentesche nei volti del Bambino e della Vergine, visibili nell'esempio della Fototeca Berenson, fu responsabile della integrazione incongrua nel volto della Madre, a sua volta testimoniato dall'immagine raccolta da Roberto Longhi. Tale intervento dovette fortunatamente lasciare intatta la fisionomia del Bambino, che permette di accomunare il dipinto oggi di ubicazione ignota con opere sicure del Maestro, quali la *Madonna con Bambino* della National Gallery di Washington o la stessa *Madonna della ciliegia* della Pinacoteca Civica di Belluno.

N. 30 [fig. 114]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino

WASHINGTON, National Gallery, N. 1939. I. 29

1490 c.

Tavola, cm 56 x 46.



Provenienza:

Già nella collezione Zouche, Pulborough; Venduta nel 1920 da Thomas Agnew & Sons, Ltd., Londond; Collezione Contini Bonaccossi, Roma; venduta a Samuel H. Kress nel 1929; dal 1939 presso il Museo per dono Kress.²³

Bibliografia:

Bernard Berenson, 1916, p. 176 (early); 1919, p. 169 (vicino all'ancona n.1 ed alla Madonna n. 12 del Museo di Belluno); 1932, p. 368; 1957, p. 118 (giovanile); Roberto Longhi, 1946, p. 60 (giovanile); Lionello Puppi, 1962, pp. 140-141 (1484 circa); Heinemann, 1962, p. 261 (1490-1495); 1962, pp. 140-142; Maria Angela Romanini, 1962, pp. 42-43 (ultimo quarto del XV secolo); Barbieri, 1964, p. 285 (Montagna); Shapley, 1968; p. 57 (1480 circa); 1979, pp. 334-335 (anni Ottanta del XIV secolo); Roberto Longhi, 1979, tav. 228; Menegazzi, 1981, p. 10; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 182-183 (1495 circa); Alessandra Pellizzari, 2000, pp. 68-69 (1486 circa); Robert Echols, in *Italian Paintings...*, 2003, pp. 526-529.

²³ Presso la fototeca Berenson di Firenze si conserva il carteggio intercorso tra William Mostyn Owen e Mrs Shapley a proposito del dipinto. «29 aprile 1958. Dear Mrs. Shapley: I am writing to ask your help in clearing up a mystery over a painting by Bartolomeo Montagna. In the National Gallery at Washington you have a Montagna "Madonna and Child" (# 140) which came to you from the Kress foundation (Kress # 145). On the back of the photograph it gives the previous location of the picture as the collection of Lord Zouche. I managed to trace a reproduction of Lord Zouche's Madonna in the Arundel Club Portfolio of 1913, where it appears as plate 4. There would seem to be distinct differences between this picture and the one exhibited in Washington, notably in the headdress of the Virgin and in the head of the Child. These differences may of course be due to cleaning. On the other hand we have a photograph received from the Viscontesse de Noailles in Paris of a Madonna identical with that reproduced in the Arundel Club Portfolio, and, in fact, with the provenance from the collection of Lord Zouche. In the new edition of B. B.'s Venetian "Lists" both pictures are listed, that is to say under Paris and Washington. I wonder if in fact they are one and the same thing or if by any chance the Washington provenance is not correct. I should be very grateful for your help in clearing up this little point».

La risposta dalla National Gallery giungeva il 13 maggio 1958: «Dear Mr Owen: The question you raise about the Montagna Madonna is indeed baffling. I am altogether unable to arrive at any conclusion without a copy of the reproduction to which you refer in the Arundel Club Portfolio of 1913. It apparently does not exist in Washington libraries. I've had an X-ray of the painting made, and I am afraid it gives no help. However, I am sending it to you in the hope that even such evidence as the cracks in the panel may prove helpful when you have the Arundel Club reproduction for comparison. I have realized that we had no definite proof of the Zouche provenance. Our only expertise mentioning the Zouche Collection is Longhi's (dated 1929), which was not written on the back of the photograph but on a separate sheet, so that one wonders whether he was undoubtedly referring to our picture (as he of course thought he was) when he wrote: "L'attribuzione a Bartolomeo Montagna della stupenda 'Madonna col Bambino' già nella collezione di Lord Zouche non ha certamente bisogno di essere riconfermata." And BB's earlier opinion, in Venetian Painting in America, 1916, p. 176, written of the painting then in Lord Zouche's collection, does not necessarily refer to our picture. I hope you will succeed in solving the riddle. When convenient, will you please return the X-ray films. We have already received those of the Berlin Botticelli and I am having positives made of them for BB, as he requested».



N. 31 [fig. 115]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino

UBICAZIONE IGNOTA.

1485-1490 c.

Olio su tavola, cm 57,5 x 49,3.

Provenienza:

Già collezione Sir Thomas Barlow; London, Sotheby's 20 luglio 1955; London, Sotheby's, 12 luglio 1972, lot. 2.

Bibliografia:

Lionello Puppi, 1962, p. 104 (1490 circa); Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 126-127 (circa 1495);
Alessandra Pellizzari, 2000, p. 78 (1490-1492).



N. 32 [fig. 116]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino

ROMA, Museo di Castel Sant'Angelo, n. 47.

1490 c.

Olio su tavola, cm 65 x 46.

Provenienza:

Già nella raccolta Mario Menotti di Roma.

Bibliografia:

Adolfo Venturi, 1915, p. 496; Colasanti, 1917, p. 171; Papini, 1920, p. 61 (verso il 1499); Bernard Berenson, 1932, p. 38; 1936, p. 316; 1957, p. 116; 1958, p. 120; Rodolfo Pallucchini, 1947, p. 150; Heinemann, 1959, p. 261; 1962, p. 261; Lionello Puppi, 1962, p. 124 (verso il 1490); 1966, p. 236 (1490 circa); Angiola Maria Romanini, 1962, pp. 42-43; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 152-153 (1490-1495); Alessandra Pellizzari, 2000, pp. 76-77 (1490 circa).



N. 33 [fig. 152]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col bambino in trono e Angeli musici tra S. Giovanni Battista e S. Girolamo

PAVIA, Museo della Certosa, n. 536.

1490

Olio su tavola, cm 247 x 176.

Provenienza:

Pavia Certosa, in origine nella Chiesa, poi nella Sacrestia Nuova (1823) sopra la porta ed infine nel Museo della Certosa (1911).

Restauri:

1826, Agostino Comerio; 1913-1914 Oreste Silvestri²⁴ (G.G. Vedovello). Ulteriore restauro è stato eseguito nel 2003-2004 da Luigi e Anna Parma con fondi ministeriali sotto la direzione di Letizia Lodi. (Letizia Lodi)

Stato di conservazione:

Buono.

Bibliografia:

Matteo Valerio, fasc. 2, f. 1v; fasc. 5, f. 3v; Marco Boschini, 1676, p. 45; Francesco Pirovano, 1823, p. 20; Antonio Magrini, 1863, p.39; *Memorie inedite...*, 1879, p. 136; Luca Beltrami, 1895,

²⁴ Si confronti Letizia Lodi, *Recenti restauri ad alcuni dipinti del Museo*, in *La Certosa di Pavia...*, 2008, p. 475 e 482-483, n. 13. La commissione incaricata di vigilare sui restauri eseguiti nel 1913-1914, composta da Luigi Cavenaghi, Ettore Modigliani, Augusto Brusconi e Luca Beltrami così si esprimeva nel Verbale datato 24 Gennaio 1914: «La Commissione qui sottoscritta [...] prese in esame le condizioni del dipinto e particolarmente la qualità dell'imprimitura, conviene nel riconoscere che le condizioni di questa non siano tali da dare pieno affidamento che il trasporto su tela possa effettuarsi con felicissimo risultato. Considerato inoltre che le condizioni della tavola sono in genere abbastanza buone e che il sollevamento del colore è limitato a qualche zona, conviene nella deliberazione che previa la necessaria opera di rinforzo della tavola stessa, si possa procedere, senza eseguire il trasporto su tela, alla riparazione del quadro affidata al pittore Oreste Silvestri qui sottoscritto». Ad Oreste Silvestri si deve poi l'imbalsaggio e stesura di uno smalto protettivo pietrificante sul retro del dipinto, quando la tavola fu trasferita, durante il Primo Conflitto Mondiale, a Palazzo Venezia a Roma nel 1918, quindi restituita nel 1921 alla Certosa di Pavia.

p. 165; Magenta, 1897, p. 415; Giulio Natali, 1911, p. 75; Aldo Foratti, 1908, p. 22; Tancred Borenius, 1909, p. 40; 1912, p. 40; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, I, p. 432; 1912, II, p. 134; Adolfo Venturi, 1915, p. 458; Bernard Berenson, 1901, p. 117; 1916, p. 181; 1919, p. 174; 1932, p. 268; 1936, p. 316; 1957, p. 116; Roberto De Suarez, 1921, p. 7; Aldo Foratti, 1931, p. 75; Johann Lauts, 1933, p. 84; Bernard Berenson, 1958, p. 120; Mario Salmi, 1925, tav. 50; Baroni-Samek Ludovici, 1952, p. 199; Giuseppe De Logu, 1958, p. 242; Lionello Puppi, 1962, pp. 121-122; Creighton Gilbert, 1967, p. 187; Franco Pesenti, 1968, p. 91; Mauro Lucco, 1980 p. 35; Franco Barbieri, 1981, p. 62; Barbara Fabjan, 1986, p. 25; Mauro Lucco in *La pittura in Italia...*, I, 1987, p. 156 e ibidem, II, p. 712; Marco Tanzi, 1990, pp. 613-614; Giovanna Giacomelli Vedovello, in *Il Museo della Certosa...*, 1992, pp. 165-166; Kai Uwe Nielsen, 1995, pp. 146-147; Edoardo Villata in *Ambrogio da Fossano detto...*, 1998, pp. 234-235; Giovanni Zaupa, 1998, p. 129; Dal Pozzolo, 1998, p. 32; Alessandra Pellizzari, 2000, pp. 77-78; Robert Echols, 2003, p. 529; Stefania Buganza, in *Certosa di Pavia...*, 2006, p. 100; Letizia Lodi, in *Certosa di Pavia...*, 2006, pp. 329-330; Elizabeth Carroll, 2006, pp. 227-229; Erika Crosara, 2007-2008, p. 44-45, 61-62; Letizia Lodi in *La Certosa di Pavia...*, 2008, pp. 465-477.

Nel *Registro spese* del padre Matteo Valerio, Priore della Certosa di Pavia negli anni 1634-1638, si leggeva che nel 1490 «Mastro Bartolomeo Montanea da Vicenza pittore fece una ancona dove è depinta la Beata Vergine, santo Giovanni Battista et santo Gerolano pretio L. 326». La medesima notizia era ripresa nel fasc. V, f. 2v, nel quale si indicava la collocazione nella terza cappella a sinistra, il cui altare era dedicato a San Giovanni Battista, come indicato dall'epigrafe dipinta nel transetto destro, commemorante la visita di Monsignor Angelo Peruzzi nel 1576. Come attestato dagli inventari (1845; 1868; 1886) e dalle Guide della Certosa, il dipinto nell'Ottocento si trovava sulla parete d'ingresso della Sacrestia Nuova, sopra la porta nella facciata interna, completo di cornice d'oro con cimasa.²⁵

Un'errata citazione di Magrini (1863)²⁶ si ripercuoteva negli studi di Aldo Foratti (1908) il quale, ignorando la citata nota del padre Valerio, escludeva la datazione al 1490. Borenius (1912), pur conoscendo il documento, riteneva l'opera certamente posteriore alla pala vicentina con Sant'Onofrio ed avvicinabile alla pala per S. Nazaro e Celso a Verona, pur non volendola assegnare a periodo così tardo. Un'incertezza cronologica condivisa da Adolfo Venturi (1915), in un accostamento generico agli anni Novanta del Quattrocento, in linea con opere quali la pala per San Giovanni Ilarione o il grande affresco della *Natività* per la chiesa

²⁵ Precisazione fornita dall'inventario del 1868, poi utilizzata da Vedovello (1992) per individuare il dipinto nell'inventario della soppressione del 1782, nel quale esso non si trova nominato direttamente.

²⁶ L'abate derivava la pala pavese dalla chiesa di San Michele a Vicenza confondendola con l'opera, veramente derivante da quella, ora conservata presso i Musei Civici di Vicenza e raffigurante *Madonna con Bambino tra i Santi Giovanni Battista e Onofrio*: «Alla Certosa, nella Sacrestia nuova sopra la porta [...] Quadro d'altare: la B. V. col Bambino: a destra S. Giovanni Battista, a sinistra S. Onofrio: ai piedi tre angetti, che suonano: con architettura: portato dalla Chiesa di S. Michele di Vicenza». A conferma della propria opinione egli citava Boschini: «Segue il terzo Altare con la B.V. con il bambino, che siede maestosamente, alla destra s. Onofrio & alla sinistra s. Giovanni Battista: opera di Bartolomeo Montagna». L'errore risale già a Da Schio (BBVI, ms. 3404, III, Appendice, c. 1106r): «La B.V. col bambino. A destra S. Giovanni Battista, a sinistra S. Onofrio; ai piedi tre angioletti che suonano con architettura. Era in S. Michele di Vicenza oggi nella Certosa di Pavia sopra la porta della sacristia nuova». Da Schio sosteneva che l'abate Magrini avesse appreso da lui disposizione della vita e opere del Montagna, e che egli stesso si accingesse a darne nuovamente ordine copiando a sua volta da Magrini. L'errore era anche in Crowe-Cavalcaselle: «Virgin and Child attended by St. Onofrio and the Baptist».

Cattedrale di Vicenza. Egli liquidava brevemente l'opera, giudicandola alviesca nei modi e ravvisandovi un «barocchismo di forme» nel rinnegato rapporto con i precedenti belliniani destinato ad avere non poco seguito nella critica successiva. Di lì a poco il pensiero di Venturi era accolto da De Suarez (1921), il quale condensava in pochi cenni un'opinione fortemente negativa, e da Baroni-Samek-Ludovici (1952), nonché da De Logu (1958) il quale, rifacendosi alle parole di Salmi, il cui giudizio sull'opera si dimostrava in fondo positivo, appuntava al vicentino la rigidità geometrica delle forme determinata con un'asprezza quasi metallica dei colori, concludendo per una datazione al 1499 coeva, o forse addirittura di poco posteriore all'opera braidense. In parallelo altra parte degli studi reputava inoppugnabile la datazione al 1490, considerando l'opera di Pavia quale preparatoria per la più grande ancona di Brera. Infatti Bernard Berenson (1919), la cui opinione andava formandosi già nella monografia lottasca del 1895 poi riversata nell'edizione degli *Indici* datata 1932,²⁷ considerava più calzante quell'appiglio cronologico fornendo una concreta base critica al successivo intervento monografico di Lionello Puppi (1962). Preferendo seguire la linea cronologica di Berenson, lo studioso accoglieva alcune perplessità di lettura già di Venturi, ritenendo che il modello formale di riferimento di Bartolomeo, in quest'opera visibile nella mutata concezione dello spazio e nella monumentalità delle figure, fossero stati l'arte di Melozzo da Forlì o i giochi prospettici di intarsio di Pierantonio degli Abati. Il rischio paventato dallo studioso era la soluzione ai limiti del barocco poi ottenuta nella pur apprezzabile opera milanese del 1499. Una svolta nella lettura del dipinto si registrava con l'intervento di Mauro Lucco (1980; 1987), convinto che la nuova padronanza prospettica e la diversa concezione luministica dell'opera derivassero a Bartolomeo da un contatto con l'operato lombardo di Bramante e Bramantino, collegando il perfetto organismo prospettico dipinto, in cui la figura umana assurge a ruolo strutturale quasi come architettura figurata, alle esperienze prospettiche dei due maestri lombardi. L'ipotesi, lasciandosi alle spalle la diffidenza primo-novecentesca per la svolta monumentale del vicentino, era sviluppata da Marco Tanzi (1990) con la convinzione che la commissione pavese fosse stata per il Cincani occasione di un breve soggiorno in terra lombarda, utile per avere conoscenza di altri artisti quali Bergognone e De Mottis. Un'opinione di lì a poco avversata da Vedovello (1992), la quale giudicava bastevole l'invio dell'ancona presso la Certosa, senza sentire l'esigenza d'ipotizzare un contatto diretto con gli artisti lì presenti. Nell'ambito di un originale studio relativo alle architetture presenti nelle opere del maestro vicentino, si inseriva a pochi anni di distanza il lavoro di Giovanni Zaupa (1998) che, grazie ad accurata indagine d'archivio, discostava in parte Bartolomeo dall'orbita culturale di Lorenzo da Bologna, per riscontrare nel

²⁷ In tale edizione la pala compare con l'errata identificazione del santo a destra come Sant'Onofrio, in seguito corretta nelle più tarde rivisitazioni dell'opera. Il dipinto pavese non compare in *North Italian Painters of The Renaissance* (1907).

suo operato piuttosto l'influenza di alcuni lapicidi lombardi. Sulla medesima linea, anche Villata (1998) richiamava l'attenzione ad un documento già indicato da Barbara Fabjan, nel quale si ricordava la visita dell'ambasciatore veneto presso la Certosa il giorno 19 aprile 1491. In tale ottica l'opera di Bartolomeo sarebbe figurata quale scelta operata secondo una logica ossequiosa nei confronti della Repubblica Veneta, ormai influente in territorio lombardo. Data l'attendibilità della fonte certosina per quel che riguarda la svolta bramantinesca di Bergognone, accuratamente dimostrata dagli studi di Roberta Battaglia,²⁸ Edoardo Villata confermava la datazione al 1490, reputando le note del padre Valerio attendibili in quanto con evidenza trascritte da un registro contabile ed evidenziando segni di contatto tra il pittore vicentino e lo stesso da Fossano proprio in quegli anni. Interpretando una vecchia ipotesi di Borenius, Elizabeth Carroll (2006) accostava l'ancona al polittico smembrato per la chiesa veronese dei SS. Nazaro e Celso, datando il dipinto agli anni del soggiorno veronese di Bartolomeo (c. 1504-1506). La studiosa riscontrava nell'architettura e nella ghirlanda di frutta raffigurata sopra il trono un'eco dell'esperienza veronese di Mantegna, appresa evidentemente durante gli anni della decorazione della cappella di San Biagio, in ogni caso non oltre la data 1507.²⁹ Recentemente Letizia Lodi (2008) riportava l'attenzione sul dipinto, particolarmente sofferente prima del restauro del 2003-2004. Energetiche puliture passate hanno depauperato la pellicola pittorica, ora recuperata alla sua intensità cromatica originaria, mentre le indagini riflettografiche mettevano in luce il disegno sottostante, condotto con pennello sottile e colore diluito per i contorni delle figure e con segno ancor più sottile per le linee architettoniche, primariamente incise sulla preparazione gessosa. Un vistoso pentimento a forma di conchiglia si ritrova dietro il capo della Vergine, evidentemente simile nella concezione alla decorazione inserita nel disegno conservato a Budapest raffigurante *Madonna con Bambino in trono*, e facente parte di un repertorio decorativo veneto e lombardo, non a caso ripetuto anche nella decorazione scultorea dei capitelli. Fatta eccezione per l'ipotesi cronologica di Elizabeth Carroll, non esiste motivo concreto per dissentire dalla data 1490 ed affidare al nuovo secolo un'opera dalla quale prende il via una mutata concezione di spazio e figura umana, evidentemente preparatoria al perfetto equilibrio prospettico raggiunto nella più famosa pala di Brera e con buona probabilità frutto della meditazione accorta di esempi milanesi.

²⁸ Si rimanda al Capitolo II.

²⁹ «Therefore, it is most appropriate that this work be dated around the time of Montagna's Verona sojourn, and not after 1507». Si veda Carroll, 2006, pp. 227-228.



N. 34 [fig. 165]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Noli me tangere tra i Santi Giovanni Battista e Girolamo.

BERLINO, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, n. 44b.

1492

Olio su tela, cm 160 x 172.

Provenienza:

Già nella Chiesa di San Lorenzo a Vicenza (Boschini, Baldarini); passato alla raccolta del conte di Ashburnham (Puppi, 1962), quindi acquistato nel 1903 per il Kaiser Friederich Museum, Berlino. Infine Gemäldegalerie.

Stato di conservazione:

Buono.

Restauri:

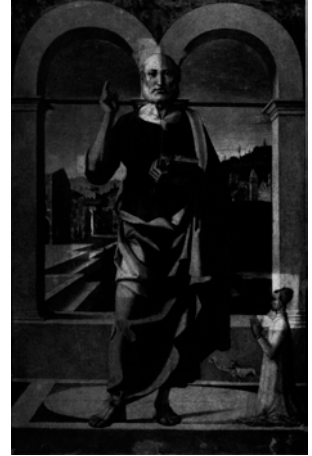
1975; 1989 Beatrix Graf; 2001 Claudia Lorenz-Landsberg.

Bibliografia:

Marco Boschini, 1676, p. 105; Pietro Baldarini, 1779, I, p. 56; Silvestro Castellini, 1615- 1620, ms 1739, I, [1885], p. 55; Barbarano, V, 1761, p. 109; Faccioli, 1776, p. 49; Crowe-Cavalcaselle, 1871, I, p. 434; Gronau, 1895, p. 231; Aldo Foratti, 1908, p. 49-50; Hans Posse, 1909, p. 132; Fry, 1909, p. 156; *Beschreibendes...Kaiser Friedrich Museum*, 1912, pp. 287-288; Tancred Borenius, 1909, pp. 24-25; 1912, pp. 24-25; Rumor, 1914, p. 34; 1915, p. 304; Bernard Berenson, 1919, p. 177; 1932, p. 367; 1936, p. 315; 1957, p. 115; Bortolan-Rumor, 1919, p. 39; 1958, p. 118; De Mori, 1928, p. 39; *Die Gemäldegalerie...*, 1930, p. 96; Antonio Sartori, 1953, p. 18; Edoardo Arslan, 1956, p. 122; George Verzeichnis, 1961, p. 58; Lionello Puppi, 1962, p. 98; Giovanni Mantese, 1964, p. 956; *The Picture Gallery...*, 1968, p. 74 *Gemäldegalerie Picture Gallery. Catalogue of Paintings...*, 1978, p. 291; Mauro Lucco, 1980, p. 35; Franco Barbieri, 1981, p. 54; Marco Tanzi, 1990, p. 614; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 110-112; *Gemäldegalerie...*, 1996, p. 86; Alessandra Pellizzari, 2000, p. 83; Boschini [De Boer], 2008, pp. 397-398; Luca Trevisan, 2011, pp. 107-108.

La tela era assegnata da Foratti (1908) ai primi anni del Cinquecento, ma in seguito più correttamente agganciata agli anni Novanta del Quattrocento dall'opinione di Borenius (1912), avallata in seguito anche dall'intervento di Bernard Berenson (1919). L'intuizione dello studioso finlandese era seguita da Lionello Puppi (1962), che accostava all'opera la pala per la Certosa di Pavia. Con l'usuale diffidenza dimostrata per le opere *critiche* del pittore, egli ricordava l'originaria collocazione del dipinto sul quarto altare della chiesa di San Lorenzo a Vicenza, concluso nel 1492, dove avevano avuto modo di vederlo Boschini (1648) e Baldarini (1779). La congiuntura cronologica intorno ai primi anni Novanta trovava riscontro nell'opinione di Bernard Berenson (1932; 1958), e la data 1492 compariva accanto all'opera nei cataloghi del museo tedesco (1968; 1978; 1996). Nella sua personale rivisitazione dell'operato montagnesco di quegli anni, Mauro Lucco (1980) riscontrava nell'opera il gusto prospettico assimilato nella pala pavese del 1490 e forse dovuto alla frequentazione milanese di quel periodo. Lo scarso apprezzamento per il periodo *critico* del pittore era dimostrato contemporaneamente da Barbieri (1981), che nell'opera vicentina vedeva il naturale completamento degli impacci prospettici della pala pavese situandola cronologicamente al di là di quella. Era Marco Tanzi (1990), proseguendo le ricerche di Mauro Lucco, a ricondurre l'attenzione sul dipinto dall'architettura definita surreale, sorta di *divertissement* nella carriera del pittore vicentino. Come notato da Puppi (1962), infatti, nel dipinto si fondono ricerca architettonica degli anni maturi e passione naturalistica delle prime prove: le pieghe spigolose del manto accentuano la posizione del San Girolamo, ritratto in posa disinvolta accomunabile all'omonimo santo raffigurato nell'opera pavese - si noti ad esempio come in entrambi la piega cartacea assecondi il risvolto della manica - o il più giovanile santo conservato al Poldi Pezzoli. Il *Battista* dalle carni secche richiama il medesimo santo della pala vicentina di Sant'Onofrio, o il più in carne parente dell'opera londinese già di collezione Layard, mentre al di là del diaframma architettonico si svolge la scena principale del dipinto: il *Noli me tangere*. Sullo sfondo il brano mirabile del Sepolcro, schiuso alla visione del bianco sudario, anch'esso scosso da un tormento di pieghe simile a quello del Cristo. Simile dialogo tra figura umana e struttura architettonica si ravvisa nel piccolo *San Pietro* veneziano, probabilmente riconducibile al medesimo periodo di infatuazione per la ricerca prospettico-illusionistica milanese. Un ulteriore appiglio a quegli anni si riscontra nell'attenzione alla tormentata resa dei panneggi del Cristo, quasi incisi in un freddo metallo, reso cangiante dai raffinati riflessi violetti in dialogo con le cromie delle vesti della Maddalena. Ricordato anche da Trevisan (2011) come dipinto dell'altare Canati, nella quinta campata del fianco sinistro della chiesa vicentina di San Lorenzo, dipinto all'incirca tra 1490 e 1492. Lo studioso ricordava il rinnovo dell'altare di Santa Maria Maddalena nel 1484, per volere di Zilio Canati del fu Tommaso, nobiluomo di Malo al tempo da poco trasferitosi a Vicenza. L'iscrizione

attestante la conclusione della ristrutturazione (DEO OP. ZILIUS CANATUS DICAVIT), incisa sulla cimasa dell'altare, non reca l'anno preciso, anche se probabilmente essa non doveva seguire di molto il 1492, millesimo apposto probabilmente dallo stesso Zilio Canati, la cui morte doveva occorrere alcuni anni più tardi. A darne menzione erano Castellini [1885] e Faccioli (1776), ai quali era ancora possibile leggere in loco l'iscrizione: «EGREGIUS ZILIUS QUONDAM TOMAXI CANATI DE MALADO SII ET POSTERIS. KAL. JULII MCCCCLXXXII». Ad opinione di Rumor (1927), in occasione del restauro della chiesa nel 1836-1837 l'altare era dedicato a San Lorenzo e trasferito più tardi (1904-1914) sul lato sinistro della chiesa, dove attualmente si ritrova l'iscrizione. Ricordato dalla *Descrizione* di Arnaldi, Buffetti e Baldarini del 1779 ancora in chiesa, il dipinto era probabilmente asportato in epoca napoleonica, comparendo come mancante già nel 1839.



N. 35 [fig. 170]

BARTOLOMEO MONTAGNA

San Pietro e il donatore.

VENEZIA, Gallerie dell'Accademia (Quadreria), n. 1343.

Olio su tavola, cm 60,5 x 39,5.

Sul cartiglio tenuto in bocca dal cagnolino l'iscrizione: «ESTO FIDELIS».

1492-1495

Provenienza:

Già nella collezione Novello Papafava dei Carraresi di Padova, acquistato dalle Gallerie dell'Accademia nel 1971. (Nepi Scirè-Valcanover).

Stato di conservazione:

Buono

Restauri:

Restaurato nel 1978.

Bibliografia:

Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, I, p. 367; 1912, p. 70; Andrea Moschetti, 1922; 1927, p. 71-75; Bernard Berenson, 1957, p. 116; 1958, p. 120; Heinemann, 1962, p. 304; Lionello Puppi, 1962, p. 117; Merkel, 1976, p. 262; Mauro Lucco, 1977, pp. 120-122; Franco Barbieri, 1981, p. 62; Nepi Scirè-Valcanover, 1985, p. 113; *Titian prince of painters...*, 1990, p. 389; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 160-161; Giovanni Zaupa, 1998, pp. 129-130; Nepi-Scirè, 1999, n. 43; Alessandra Pellizzari, 2000, pp. 86-87; Anna Tambini in *Pinacoteca comunale di Ravenna...*, 2001, p. 61.

Crowe e Cavalcaselle (1912) alternavano per il piccolo dipinto attribuzione a Bartolomeo Montagna o a Jacopo da Montagnana, mentre Moschetti (1922) lo riferiva dapprima a seguace di Francesco del Cossa per poi convincersi (1929) della paternità di Francesco da Ponte il Vecchio. Berenson (1959) proponeva l'autografia del maestro vicentino,

in seguito accettata da Lionello Puppi (1962), adducendo come data possibile il 1495 circa. Acquisito in seguito dallo Stato, il dipinto entrava a far parte delle Gallerie dell'Accademia e nel catalogo di quelle a cura di Scirè-Valcanover (1985) figurava per la prima volta con una proposta cronologica più tarda, ai primi anni del 1500. Riconfermato all'ultimo decennio del Quattrocento dall'opinione di Franco Barbieri (1981), il quale inoltre notava la forte impronta architettonica della figura, inserita quasi a sostituzione del pilastro centrale a sostegno delle arcate. La monumentalità del santo è misurata dalla luce tersa che circonda il loggiato che, come notato da Lionello Puppi, pone il protagonista in netto contrasto con la piccola figura del donatore. Alle sue spalle uno scorcio prospettico di città si profila sulla sinistra, mentre a destra il rilievo montuoso è interrotto dall'inserzione di altri edifici. Al centro un porto fluviale. Tra gli edifici dello sfondo Scirè-Valcanover sembravano poter identificare il Duomo di Vicenza e l'Arena di Pola. Un aggancio cronologico più tardo, ma insostenibile (c. 1504-1506), era proposto da Nielsen. Nell'inseguire le ricerche prospettiche degli anni Novanta la composizione si conferma non priva di inventiva, nella scelta di giocare con una decorazione geometrica del pavimento che comprenda anche il più complesso elemento circolare. La saldezza del santo si accompagna all'amore per l'indagine luministica, nel panneggio complicata dalla inusuale linea flessuosa delle pieghe e dal ripiegarsi sotto il braccio sinistro del mantello, i cui toni cupi del viola sono delineati da profonde sacche d'ombra. Il livello di consapevolezza intuibile nel piccolo dipinto e le analogie con opere come il *Noli me tangere* per la chiesa di San Lorenzo a Vicenza inducono ad ascrivere la tavoletta ad un periodo, circa 1492-1495, nel quale l'assodato interesse stereometrico si unisce alla giovanile attenzione paesaggistica.



N. 36 [figg. 174, 176]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Dulio e Bilia; Tuccia e lo staccio.

MILANO, Museo Poldi Pezzoli, n° 676.

1492-1495

Tavola, diametro cm 29.

Iscrizione al centro del tondo: « DIXISSEM / TIBI NISI / PUTASSEM / OMNIBUS / VIRIS OS / SIC/ OLERE».

Provenienza:

Acquistati da G. Bertini nel 1884 per 1000 lire (Archivio del Museo Poldi Pezzoli, faldone 14/a: Mottola Molino, 1972, p. 165).

Esposizioni:

Exhibition of Italian Art 1200-1900, London 1930, n. 909.

Kunstschätze der Lombardei, Zürich 1948-1949, n. 697.

Stato di conservazione:

Buono.

Restauri:

Restaurati da Luigi Cavenaghi nel 1890

Bibliografia:

Gustavo Frizzoni, 1886, p. 590-591; 1887, p.194; R. Koehler, 1887, 41, pp. 665-666; E. Müntz, 1889, p. 245, n. 3; E. Molinier, 1890, pp. 31-39; pp. 32-33; Bernard Berenson, 1894, p. 108; 1901, p. 117; 1932, p. 367; 1936, p. 316; 1957, p. 116; C. Joucelyn Ffoulkes, 1895, pp. 70-86, 248; Gustavo Frizzoni, 1900, pp. 171-175; p. 173; *Museo artistico Poldi Pezzoli. Catalogo, Milano* 1902, p. 80; Aldo Foratti, 1908, p. 30; *Catalogo*, 1911, n. 676; Tancred Borenius, 1912, pp. 66-67; Joseph-Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1912, p. 137; F. Malaguzzi Valeri, 1913, fig. a p. 112; *Catalogo*, 1914, n. 676; Adolfo Venturi, 1915, p. 496; *Catalogo*, 1920, n. 676; Paul Schubring, 1923, pp. 37, 157-158, 353, 365, n. 633, tav. CXXXVII; *Catalogo*, 1924, n. 676;

Catalogo, 1928, n. 676; *Exhibition of Italian Art 1200-1900*, 1930, p. 392, n. 909; Aldo Foratti, 1931, pp. 74-76; Antonio Morassi, 1932, p. 19; Fernanda Wittgens, 1937, tav. 43; Waterhouse, 1947, pp. 46-49; G. Lugli, *Atlante di storia dell'arte*, Milano 1948, p. 68, fig. 439; *Kunstschätze der Lombardei*, 1948, p. 251, n. 697; F. Russoli, 1951, p. 26; F. Russoli, 1955, pp. 190-191; Lionello Puppi, 1962, pp. 50-51, 110-111; Creighton Gilbert, 1967, p. 185; Ugo Ojetti, Luigi Dami, G. Gregorietti, in *Il Museo Poldi Pezzoli*, Milano 1972, pp. 29-32; p. 22; Alessandra Mottola Molfino, *Il Museo Poldi Pezzoli*, Milano 1972, p.165, fig. 318; F. Russoli, in *Il Museo Poldi Pezzoli*, Milano 1972, p. 243; Luisa Vertova, 1972, pp. 175-184, 336; p. 179, n. 14; A. Pigler, 1974, p. 346; Lionello Puppi, 1975, p. 27; 1994, p. 16; F. Russoli, 1978, p. 53; Mauro Lucco, 1980, pp. 35-36; Franco Barbieri, 1965, p. 12; 1981, p. 62; Mauro Natale, 1982, cat. 115, p. 122-123; Peter Humfrey, 1983, p. 58; Kai Uwe Nielsen, 1995, pp. 131-132; Alessandra Pellizzari, 2000, pp. 81-82; Erika Crosara, 2007-2008, p. 50, 54, 63, 67.

I tondi lignei si inseriscono sul fronte di un cassone rinascimentale alla veneziana, il quale reca al centro un'arma raffigurante un orso rampante su fondo oro, identificato da Russoli (1955) come lo stemma della famiglia Buri di Verona. Mauro Natale (1982) ebbe modo di notare come il blasone in Italia corrispondesse anche alle due famiglie Orsato di Padova e Orselli di Saluzzo nonché alla famiglia veneziana degli Orso, non potendo in tal modo costituire un aiuto all'identificazione della originaria committenza. Lo stesso studioso, identificando con precisione il soggetto, accostava le opere ai due tondi di Oxford, ai quali si erano già riferiti con qualche riserva gli studi precedenti (Ffoulkes, 1895; Berenson, 1905; Waterhouse, 1947; Vertova, 1972). Già Borenius (1912), identificando le scene, aveva approvato una datazione agli anni Novanta e, mentre compariva l'articolato studio di Schubring (1915), Adolfo Venturi (1915) dava breve citazione dei due dipinti, in seguito ricordati anche da Berenson (1932-1958) senza alcun riferimento cronologico. Controcorrente Russoli (1955) li riferiva ad un periodo centrale dell'attività di Bartolomeo, mentre essi comparivano nella monografia del 1962 con la più tradizionale datazione al 1492, ritenuti da Lionello Puppi contemporanei all'impegno del Cincani per il convento di San Giovanni di Verdara a Padova. In tale occasione si diceva convinto di poter leggere nelle due rotelle l'esperienza prospettica maturata da Bartolomeo a fianco di Pierantonio degli Abati in quel cantiere, in seguito rovesciata dall'opinione di Mauro Lucco (1980) come il frutto del più proficuo contatto con esempi prospettici lombardi. Lucco constatava la presenza di una figura realizzata a finto bassorilievo a fianco dell'arcone nel tondo raffigurante la scena di *Duilio e Bilia*, molto simile ad uno degli *Omenoni* di Casa Fontana, dipinti in finto bronzo da Bramante. Pertanto collocava, con avallo della maggior parte della critica, le due operine ai primi anni Novanta, intendendole per lo più contemporanee alla pala pavese, opera a partire dalla quale lo studioso riscontrava il crescente interesse montagnesco per le ricerche prospettico-spaziali bramantesche. L'innovativa ipotesi dello studioso era avversata dal più cauto Barbieri (1981), piuttosto incline a dedurre dall'abbigliamento moderno degli astanti un riferimento alla *renovatio* condotta da Lorenzo da Bologna nella Vicenza del

tempo; una presenza talmente forte da indurre il vicentino a rappresentare nel tondo raffigurante *Tuccia e lo staccio* il peronio vicentino ed il voltatesta della Loggia del Capitano. La ricerca di una composizione prospetticamente corretta, alla quale concorrono il disegno del pavimento e lo scorcio delle architetture, sembrerebbe piuttosto comprovare la datazione al decennio sperimentale di Bartolomeo, poiché la compenetrazione voluta tra elemento architettonico e paesaggio fu in quel periodo un effetto fortemente cercato dal vicentino

La scena di Duilio e Bilia, come già indicato da Schubring (1915), era tratta dal testo *Adversus Jovinianum* di San Girolamo. Il console Gaio Duilio, già vincitore della battaglia di Milazzo (260 a. C.) aveva sposato la pudicissima Bilia. Anziano, l'uomo durante una discussione pubblica era additato per il tremendo fetore dell'alito. Afflitto, l'uomo avrebbe chiesto in seguito alla moglie per quale motivo gli fosse stato taciuto simile difetto. Alla domanda la pudica Bilia avrebbe risposto con le parole riportate anche da Bartolomeo Montagna in latino. La scena della Vestale Tuccia è invece tratta da Valerio Massimo³⁰ e da Plinio il vecchio.³¹ Ingiustamente accusata di aver infranto il voto di castità, la donna avrebbe provato la propria innocenza trasportando al tempio di Vesta dell'acqua raccolta dal fiume Tevere tramite un setaccio.

L'*omenone* a finto rilievo, che si scorge raffigurato sull'arcone di fondo nella scena di Duilio e Bilia, compare analogamente raffigurato nella *Decollazione di San Paolo* affrescata all'interno della chiesa vicentina di San Lorenzo. Erika Crosara, in recente tesi di laurea (2007-2008), rivalutava la paternità montagnesca dell'opera, rimeditando il rapporto instaurato dal pittore con la rappresentazione architettonica. Restando per ora sospeso il giudizio circa l'autografia dell'affresco, purtroppo ridotto in stato larvale, si rimanda all'elaborato per una trattazione più aggiornata e precisa, tenendo presente che all'interno di predelle e tondi Montagna preferiva non rifarsi ad esempi architettonici reali, proponendo piuttosto un modello di architettura, adatto alle *Historiae* raffigurate.

³⁰ Valerio Massimo, *Dictorum et factorum memorabilium exempla*, VIII, 1, 5.

³¹ Gaio Plinio Secondo, *Naturalis Historia*, XXVIII, 12. Pigler, II, [1956] 1974, p. 346. Si veda Schubring, 1915, pp. 364-365.

N. 37 [figg. 181, 183]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Nozze di Antioco e Stratonice; La Vestale Claudia.

OXFORD, Ashmolean Museum, n° WA1946.201

1492-1495

Olio su tavola, diametro cm 30.

Provenienza:

Già nella raccolta H. Merrit di Londra; passate in seguito nella Collezione Sir William Farrer di Londra, comprate dall'Ashmolean Museum nel 1874.

Esposizioni:

Mostra di Arte Veneta, New Gallery, 1894-1895, n. 132 e 134.

Bibliografia:

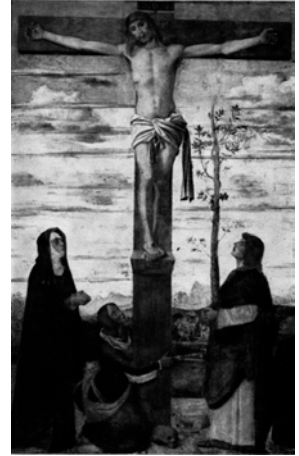
Ffoulkes, 1895, p. 248; Bernard Berenson, 1901, p. 115-116; 1911, p. 117; 1932, p. 367; 1936, p. 315; 1957, p. 116; 1958, p. 120; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1912, p. 136; Tancred Borenius, 1912, p. 68; Paul Schubring, 1915, p. 365; Waterhouse, 1947, pp. 46-49; Lionello Puppi, 1962, p. 117; Creighton Gilbert, 1967, p. 185; Luisa Vertova, 1972, p. 179; Wright, 1976, p. 140; Christopher Lloyd, 1977, pp. 122-123; Franco Barbieri, 1965, p. 12; 1981, p. 62; Mauro Natale, 1982, p. 122; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 141; Balboni-Brizza, 1995, p. 26; Alessandra Pellizzari, 2000, p.82; Erika Crosara, 2007-2008, pp. 50, 54, 63.

Berenson riconosceva a Bartolomeo Montagna i due tondi nel 1901, ritenuti di mano di Carpaccio sino ai primi anni del Novecento, non citandoli tuttavia nelle edizioni degli *Indici* (1932) sino al 1957. Al contrario essi erano ricordati da Borenius (1912) in rapporto ai due tondi milanesi e creduti di poco posteriori a quelli, registrando il parere concorde di Schubring (1915), che al vicentino assegnava un numero superiore di pannelli, poi ridotti a quattro dalla monografia di Lionello Puppi (1962). Waterhouse (1947) pubblicava per primo le immagini dei due dipinti in un articolo apparso sul *Burlington Magazine*, identificando le scene e congiungendone la lettura con le opere del Poldi Pezzoli, come giustamente notato anche da Ffoulkes (1895). La datazione avanzata da Lionello Puppi faceva leva sulla contemporaneità con le due opere milanesi e sull'ipotesi che l'attenzione prospettica qui e lì dispiegata fosse riconducibile al periodo di poco successivo alla pala pavese, con una propensione per l'anno 1492 circa. Legavano le due *rotelle* al medesimo periodo anche Luisa Vertova (1972) ed il catalogo della collezione inglese del 1977, nonché negli anni Ottanta Franco Barbieri (1981) e Mauro Natale (1982) incline a ravvisarvi piuttosto lo spirito di *renovatio* importato da Vicenza



da Lorenzo da Bologna. Le scene raffigurano rispettivamente la *Vestale Claudia*, impegnata a disculparsi della falsa accusa d'incontinenza trainando con il proprio corpo la barca recante la statua di Cibele a Roma, ed il *Matrimonio di Antioco e Stratonice*, obbligata a prendere come sposo il figlio del marito Seleuco, per poterne salvare la vita. Lo sfondato prospettico della scena sembrerebbe convalidare la datazione proposta da Lionello Puppi, tuttavia forse non dipendente dall'esperienza padovana a fianco di Pierantonio degli Abati, quanto piuttosto in un momento di più stretto contatto con la ricerca spaziale di ascendenza milanese. Giustamente Gilbert (1967) riconosceva un aggancio con i tondi milanesi non solo per la dimensione, ma anche per la medesima derivazione dal medesimo testo di San Girolamo (*Adversus Jovinianum*) della scena raffigurante la Vestale Claudia (I, 41) e quella milanese in cui compare la rara raffigurazione di *Duilio e Bilia* (I, 46). Egli perciò sosteneva l'errato riassetto dei quattro tondi, concepiti sin dall'inizio per decorare due cassoni nuziali ma uniti in un secondo momento per motivi puramente estetici, individuando la medesima derivazione dal testo di Valerio Massimo (*Dictorum et factorum memorabilium exempla*) per le scene di Antioco e Stratonice (V, 7) e della *Vestale Tuccia* (VIII, I, 5).³² L'analoga scelta di temi alludenti alle nozze, nonché l'effettiva corrispondenza delle misure e dell'impianto prospettico, inducono a ritenere che i quattro dipinti facessero effettivamente parte di una coppia di cassoni destinati alla medesima committenza. Un'ipotesi cronologica curiosamente molto tarda (1500-1515) era avanzata da Nielsen (1995), che non valutava utili le coordinate di gusto prospettico rintracciabili nei quattro tondi. Lo sfondato prospettico della scena di *Antioco e Stratonice* sembrerebbe ragionevolmente suggerire la datazione agli Novanta, in parallelo con il sapiente gioco architettonico dispiegato nei *pendants* Poldi Pezzoli. Similmente costretta dalla forma rotonda del pannello, l'architettura conduce lo sguardo attraverso i consueti marmi policromi ed i cassettoni del soffitto sino al bel paesaggio di fondo, dove si possono scorgere edifici ancora «medievali» nell'aspetto (Barbieri). Gli astanti, dalle vesti orientaleggianti, curati in ogni singolo dettaglio, dal ricco copricapo all'espressione sentita del volto, sono inseriti con sapienza nel ridotto spazio prospettico. Nel secondo episodio la vestale Claudia, avvolta nel rosso cupo del pannello ancora «grinzoso», è affiancata da due personaggi in tutto simili a quelli già ritratti nel tondo con Antioco e Stratonice, confermando ancora una volta il proprio legame con la seconda *rotella* milanese.

³² Si veda Schubring, 1915, pp. 36-37; pp. 364-365. La scena di *Claudia* compare tuttavia anche in Valerio Massimo, *Dictorum et factorum memorabilium exempla*, V, 4, 6.



N. 38 [fig. 208]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Crocefissione.

PRAGLIA (PD), Abbazia.

1495-1496

Affresco, cm 375 x 230.

Provenienza:

Ab origine. Nel Seicento nascosto sotto scialbo, riscoperto nell'Ottocento e restaurato. Tagliato in riquadri nel 1866 e collocato nella Sala del Fuoco. Ricollocato sulla parete originaria dal restauratore Attilio Motta nel 1909.

Restauri:

1909, Attilio Motta; 1956, Giovanni Bastianello.

Stato di conservazione:

Mediocre.

Esposizioni:

Le pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco, Venezia, 1960, n. 62-63.

Bibliografia:

Marcantonio Michiel, [1884], p. 80; Giuseppe Maria Pivetta, 1831; 1834; Alessandro De Marchi, 1855, p. 417; Andrea Gloria, 1862, II, p. 59; Antonio Magrini, 1863, pp. 27-29; Pietro Selvatico, 1869, Antonio Baschirotto, 1895, p. 79; Bernard Berenson, 1894, p. 108; 1901, p. 117; 1932, p. 368; 1936, p. 316; 1957, p. 116; 1958, p. 120; Aldo Foratti, 1908, pp. 53-54; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, I, p. 426; 1912, p. 127; Tancred Borenius, 1909, p. 54; 1912, p. 54; Giuseppe De Logu, 1958, p. 241; Michelangelo Muraro, 1959, p. 139; 1960, pp. 96-97; Lionello Puppi, 1962, pp. 122-123; Chiara Ceschi, 1973-1974, pp. 78-80; Vittorio Sgarbi, 1980, p. 41; Franco Barbieri, 1981, p. 34; Chiara Ceschi Sandon in Trolese-Carpanese, 1985, pp. 135-136; Marco Tanzi, 1990, p. 615; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 249-250; Enrico Maria Dal Pozzolo, 1996, p. 163; 1998, p. 32; Alessandra Pellizzari, 2000, p. 84; Alessandra Zamperini, 2010, p. 24; Ceschi-Maccarinelli-Vettore Ferraro, 2013, pp. 599-601.

Ricordato da Michiel, De Marchi (1855), Gloria (1862), Selvatico (1869) e Baschirotto (1895) come opera autografa, l'affresco è stato restaurato e reso più leggibile nel 1956 (Muraro, 1959). Crowe-Cavalcaselle (1912) avevano avuto modo di notarne le convergenze con l'arte di Jacopo da Montagnana, già fonte di fraintendimento circa la collaborazione dei due artisti presso il Palazzo Vescovile di Padova. Il commento di Borenius (1912) all'edizione dei due critici rilevava l'errore trasferendo l'affresco all'anno 1503, mentre la cronologia proposta dai due studiosi a fine Ottocento (1491-1496) rimaneva convincente per Berenson (1932), De Logu (1958) e Lionello Puppi (1962), che propendeva per l'anno 1495, lasciando così un plausibile lasso di tempo tra la realizzazione del refettorio maggiore, iniziato da Tullio Lombardo nel 1490,³³ e l'esecuzione dell'opera. Era Sgarbi (1980) in un più tardo intervento a riaccendere l'interesse critico per l'affresco, ipotizzando che Buonconsiglio avesse avuto parte attiva nella realizzazione del cielo e riscontrando in tal modo consensi da parte di Franco Barbieri (1981) e Marco Tanzi (1990): «Come proponemmo nella nostra tesi di laurea, accettando l'ipotesi del Puppi di riconoscere la preistoria del Buonconsiglio a fianco del Montagna nell'Abbazia di Praglia. Ma mentre il Puppi ne indicò la mano in un affresco con "Cristo sul sepolcro" di debole fattura, noi ritenemmo di potergli riferire l'invenzione e l'esecuzione del cielo nella *Crocifissione* del Montagna per il refettorio la cui insistita striatura (su toni rossi e non grigi) richiama fortemente il cielo della *Pietà*».

Al contrario Dal Pozzolo (1998) contestava la cronologia giovanile del Marescalco, ritenendolo autonomo nel momento di realizzazione dell'opera per Praglia, che egli pertanto anticipava al 1490 circa. Forte del rinato interesse per il rapporto di discepolato tra i due artisti, Ceschi Sandon (1974; 1985; 2013) notava in quest'opera un incremento dell'interesse montagnesco per esempi lombardi, tuttavia notando nella *Crocifissione* un minore rigore formale e datandola quindi con Puppi al 1495 circa.

³³ Guido Beltramini, *Tullio Lombardo e la Chiesa di Santa Maria di Praglia*, in Matteo Ceriana, *Tullio Lombardo scultore e architetto...*[a cura di], Verona, 2007. Citando Paoletti, 1893-1897, III, p. 254: «dagli scrittori padovani si ha notizia che nel 1490 Tullio Lombardo, probabilmente aiutato dal padre, forniva il disegno per la chiesa di Praglia e fors'anco pel cortile del monastero». Nel manoscritto compilato da Marc'Aurelio Rottigni da Bergamo, allora decano e vicario di sacrestia di Praglia (1753 e 1756) si legge inoltre: «Nell'anno 1490 fu posta la prima pietra della chiesa nova verso il brolo per il pre. D. Giovanni Franceso [Buora] ora abbate di Praglia (dicesi che l'architetto della chiesa sia stato Tullio Lombardo)». Si veda Benedetto Fiandrini (1800, ms BP 127 VI, presso BCPd, c.49), il quale con buona probabilità traeva le proprie notizie da Rottigni.



N. 39 [fig. 207]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Pietà.

1495 c.

VICENZA, Santuario di Monte Berico, Sacrestia.

Affresco staccato. 115 x 88 cm.

Provenienza:

Proveniente dal chiostro del Santuario di Monte Berico. Ora si trova nella Sacrestia del Santuario, incongruamente inserito tra le tarsie lignee di Pierantonio degli Abati e protetto da un vetro.

Restauri:

L'affresco fu trasportato dal muro del chiostro alla Sacrestia nel 1852 dal muratore Pietro Cresole; 1971.

Stato di conservazione:

Cattivo.

Bibliografia:

Aldo Foratti, 1908, p. 13; Tancred Borenius, 1909, p. 47; Sebastiano Rumor, 1910, p. 14; Sebastiano Rumor, 1911, pp. 282-283; Crowe-Cavalcaselle, 1912, II, p. 133; Tancred Borenius, 1912, p. 47; Sebastiano Rumor, 1926, p. 202; Bernard Berenson, 1932, p. 369; 1936, p. 317; 1957, p. 117; 1958, p. 121; Edoardo Arslan, 1956, pp. 181-182; Lionello Puppi, 1962, p. 136; Franco Barbieri-Renato Cevese-Licisco Magagnato, 1953, p. 379; Angiola Maria Romanini, 1962, pp. 42, 46-47; Lionello Puppi, 1966, p. 240; Franco Barbieri, 1965, p. 12; Andreina Ballarin, 1972, p. 324; Franco Barbieri, 1981, p. 67; Marco Tanzi, 1990, p. 613; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 181; Alessandra Pellizzari, 2000, p. 84; *Il Santuario...*, 1990, p. 36; Federica Morello, 2004, p. 28; Elizabeth Carroll, 2006, p. 108.

Sebastiano Rumor (1910; 1911) dava per primo notizia di questa piccola *Pietà* ad affresco, descritta tuttavia già da Crowe-Cavalcaselle (1912) come opera dubbia, in un breve

articolo apparso nel Bollettino trimestrale del Museo Civico di Vicenza, nel quale lo studioso suggeriva la propedeuticità dell'affresco nei confronti della più complessa *Pietà*, dipinta da Bartolomeo per il medesimo Santuario: «La mano che ha pinto la tela della chiesa, è la mano che ha affrescato il muro del chiostro. Tutto lo attesta, pur malgrado l'enorme differenza dello stato di conservazione, del colorito e della finezza nell'esecuzione delle due opere». Nel ritenere l'opera preparatoria per la più riuscita pala d'altare, Rumor suggeriva la sostanziale contemporaneità cronologica, in seguito messa in dubbio da Borenius (1912), incerto inoltre sull'autografia. L'affresco in seguito destava l'interesse di Arslan (1956) che, accostandolo al disegno del Louvre raffigurante *Cristo Risorto*, preferiva suggerirne un tardo riferimento agli anni 1500-1505, posteriore cioè alla maggiore *Pietà* nella navata destra del Santuario, nella quale egli riteneva che Bartolomeo, influenzato dalla solennità di luogo e committenza, non avesse avuto modo di esprimersi liberamente, come invece ebbe modo di fare nel frammento un tempo nel chiostro.

In netta opposizione si inseriva nel 1962 l'intervento di Lionello Puppi, teso a discostare le due opere dal medesimo periodo culturale e cronologico, egli riteneva la piccola *Pietà* uno dei capolavori del 1490, avvicinandola alla *Madonna* già di collezione Bellesi a Londra. L'ipotesi dello studioso era accettata da Barbieri (1965), con l'accorgimento d'una lieve trasposizione in avanti dell'affresco all'anno 1492, letto alla luce di un curioso accostamento con i *Tondi* Poldi Pezzoli o con la *Testa Virile* del British Museum e nel più convincente paragone con la *Crocefissione di Praglia*: «Il volto del Cristo, a piani un po' larghi e ammorbiditi, quello della Madre, dalle labbra carnose senza asperità di contorni, una certa attenuazione nella rigidità plastica del blocco delle figure, sembrano portare più avanti [...]».

Pur nella trascurabile differenza cronologica suggerita dai due studiosi, emergeva dunque la riflessione critica circa un possibile riferimento per Bartolomeo Montagna ad esempi di tipo nordico, che avrebbero suggerito al vicentino l'accentuazione espressionistica e la linea di contorno aspra dell'affresco vicentino. Il precedente iconografico del *Vesperbild* montagnesco era stato già indicato da Arslan (1956) nel gruppo scultoreo «opera di maestro tedesco del 1415 circa, riferibile alla zona salisburghese», conservato presso il Santuario. In realtà l'opera, all'epoca di Montagna, si trovava nella chiesa urbana di Santa Maria dei Servi, anche se *ab antiquo* proprietà dei Serviti del Santuario di Monte Berico.³⁴ Presso l'Ordine dei Servi di Maria la venerazione della *Pietà* era particolarmente diffusa, pertanto il precedente iconografico e devozionale, radicatissimo, dev'essere stato fondamentale per l'operato di Bartolomeo. Il modello comprendeva naturalmente le figure centrali di Madre e Figlio, le uniche sopravvissute dell'affresco, ma avrebbe potuto comprendere, nella sua genesi ed evoluzione, ulteriori

³⁴ Si rimanda a Capitolo II.

riferimenti iconografici, forse dedotti dalla cultura nordica, se non da quella esplicitamente dureriana. Con simile proposta il frammento era in tempi più recenti citato da Federica Morello nel catalogo dell'esposizione grafica (2004) dedicata dalla città di Caldogno a Bartolomeo e Benedetto Montagna, dove le due *Pietà* di Monte Berico erano accostate alle realtà d'Oltralpe ed al ricordo vicentino di un «mondo fiabesco e leggendario» di tipo gotico. Molto in questo frammento fa pensare all'influenza d'artisti nordici: l'espressionismo voluto dei volti, il panneggio abbondante e spigoloso, nonché la scelta d'ambientare la già patetica scena in un paesaggio spoglio, soffocato dalla luce violetta del tramonto. La vicinanza tra le due opere realizzate per la chiesa di Monte Berico, sebbene la minore sia inserita negli "armadi" lignei decorati da Pierantonio degli Abati, consente d'apprezzare la volontà di Bartolomeo d'adeguarsi alla tradizione devozionale dei Serviti e di valutare correttamente il rapporto tra le stesse. Il piccolo affresco staccato, come più volte ripetuto dagli studi critici, era probabilmente inteso in termini preparatori per la maggiore e più complessa *Pietà* del 1500, consentendo a Bartolomeo di elaborare, in un luogo privato come il chiostro, le caratteristiche di "pacata" forza tragica della seconda opera.



N. 40 [fig. 206]

BARTOLOMEO MONTAGNA

San Giovanni Battista tra San Zeno e Santa Caterina d'Alessandria.

1495 c.

LONDRA, National Gallery, n° 3074.

Olio su tavola trasportata su tela, cm 103 x 141.

Firmato: «*Bartholomeus Mo/ tanea pinxit*».

Iscrizioni: «ECCE AGNUS». Non autentica. Sulla cornice: «Montagna dipinse per San Giovanni Ilarione».

Provenienza:

Cappella Tanara a S. Giovanni Ilarione (Collezione Sebastiano Ignazio Tanara di Vicenza); passato nella collezione di Sir S.A. Layard a Venezia nel 1856, lascito di Lady Layard alla National Gallery nel 1916. (Puppi).

Restauri:

La tavola fu trasportata su tela prima del 1871. Errori durante il trasporto obbligarono al taglio della porzione inferiore delle figure ed allo spostamento del cartiglio. (Frizzoni, 1896).

Stato di conservazione:

Mediocre.

Bibliografia:

Giorgio Vasari [Gaetano Milanesi], 1568 [1906], III, p. 674; Gustavo Frizzoni, 1896, p. 462; Bernard Berenson, 1894, p. 108; 1907, p. 117; 1932, p. 367; 1936, p. 315; 1957, p. 115; 1958, p. 119; Lafenestre-Richtenberger, 1895, p. 308-309; Martin Davies, 1951, p. 292; 1961, p. 377; Aldo Foratti, 1908, p. 52; Joseph-Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, I, p. 433; 1912, p. 135; Tancred Borenius, 1909, p. 64; 1912, p. 63; Roberto De Suarez, 1921, p. 6; Lionello Puppi, 1962, p. 106; Federico Dal Forno, 1972-1973, p. 269; *National Gallery. Illustrated general catalogue*, 1973, p. 475; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 126; Alessandra Pellizzari, 2000, p. 86; *The National Gallery...*, 2001, p. 465.

Frizzoni (1896) informava che, a causa probabilmente di alcuni errori avvenuti durante il trasporto del dipinto da tavola su tela, i Santi non si presentano a figura intera, come invece in origine dovevano essere. In occasione del trasporto su tela inoltre si spostò il cartiglio in alto e si alterò la scritta in un modo latineggiante e mantegnesco, raro in Bartolomeo: «Montanea». Crowe e Cavalcaselle (1912) citavano l'opera, definendola un affresco staccato, insieme a dipinti riferibili alla fine del primo decennio del Cinquecento, in ciò riscontrando il favore di Borenius (1912), incline tuttavia ad anticipare di qualche anno la data ed a proporre la saldatura cronologica al 1507. Piuttosto ritenuto della fine degli anni Novanta da altra parte della critica, compresi Foratti (1908), «Le tre figure di questo dipinto sono energicamente modellate, e colorite con rude vivacità», e De Suarez (1921), ai quali ben presto s'aggiunse Davies (1951; 1961). Lo studioso, giustamente correggendo l'errore di Crowe-Cavalcaselle, che avevano indicato l'opera come un affresco staccato, notava la non completa autografia del cartellino, del quale egli accettava come originali le prime tre lettere «Bar», ritenendo il dipinto databile al periodo medio di Bartolomeo, vale a dire alla metà degli anni Novanta. Seguendo l'ormai dominante linea di pensiero, Lionello Puppi (1962) ne precisava la cronologia al 1495, indicando nel piglio vigoroso e nelle misure monumentali, dispiegatesi poi con più risolutezza nella successiva *Crocifissione* di Praglia, i motivi della sua scelta cronologica. In seguito l'opinione della critica si manteneva fedele al parere di Lionello Puppi, senza registrare particolari svolte o interesse nei confronti della piccola opera, attualmente esposta presso la National Gallery di Londra.

Nonostante la non autenticità di firma e cartiglio, l'autografia montagnesca sembra non essere in dubbio. L'originaria configurazione a figura intera rende impossibile un eventuale, già da alcuni tentato, confronto con la splendida *Madonna e Santi* di Collezione Cini e pertanto impensabile un accostamento ad analoghi esempi belliniani, quali l'opera firmata per San Francesco della Vigna, certamente posteriori. Come già notava Lionello Puppi (1962) la veduta paesaggistica è nel dipinto londinese equilibrata come nelle primizie giovanili del Montagna, ma come raggelata dal preciso calcolo «intellettualistico» delle proporzioni. Ogni aspetto della composizione è disegnato con accuratezza, specialmente la sapiente orchestrazione cromatica che fonde i tre santi, altrimenti dalla posa ancora rigida e dal piglio rigoroso, con la splendida quinta paesistica. Panneggi incisi da profonde «spigolose» pieghe, monumentalità e vigore delle figure, condotte con segno minutissimo che indaga con precisione la barba divisa del San Zeno e la raffinata veste di Caterina, rendono ragione delle proposte cronologiche sinora avanzate dalla critica. L'aria circola nella composizione grazie alla luce tersa che permea il paesaggio, accende di bagliore il corpetto di Caterina digradando poi sul piccolo paese in secondo piano, dove figurine operose elevano i ponteggi per costruire una piccola casa-torre. Propensione per colori

luminosi ed ambientazioni naturali, unita alla ricerca di compenetrazione tra paesaggio e figura in un unitario calcolo prospettico, indurrebbero forse a ritenere il dipinto, con Davies, riferibile agli anni Novanta del Quattrocento. Si segnala inoltre l'opinione di Borenius (1912), incline a ravvisare nella *Testa Virile* conservata presso il British Museum lo studio preparatorio per il volto del Battista. La proposta dello studioso sembra non aver incontrato successivi riscontri, anche se l'intensità ritrattistica del disegno e la forza dello sguardo sembrano partecipare alla medesima attenzione di Montagna per la resa vigorosa delle carni, rendendo piuttosto convincente l'intuizione.

Sulla destra è visibile un edificio in via di costruzione, ipoteticamente identificato con il Castello di San Giovanni Ilarione. Nel dipinto di Montagna edificio diroccato e chiesa appaiono staccati, mentre invece essi ricomparirebbero in un unico blocco nel dipinto datato 1582 di Giuseppe Dalla Corte (Gecchele-Bruni, 2006), conservato presso la chiesa di Santa Caterina in Villa. Il dato, relativamente utile alla definizione cronologica, si porrebbe come ulteriore riprova alla provenienza del dipinto da San Giovanni Ilarione, ove i tre santi raffigurati erano infatti ugualmente venerati.



N. 41 [fig. 216]

BARTOLOMEO MONTAGNA

San Girolamo.

1495 c.

OTTAWA, National Gallery of Canada, n. 3699.

Olio su tavola trasportata su tela, cm 103,1 x 136,4.

Provenienza:

Già nel Museo Gualdo di Vicenza (?), già nella Raccolta di Clara Montalba, in seguito nella collezione di Sir E. Davis, Chilham Castle, acquistato dal Museo nel 1929.

Restauri:

Intervento di restauro presso the Painting Conservation Department of the J.Paul Getty Museum eseguito nel 2000.

Stato di conservazione:

Discreto.

Esposizioni:

Bartolomeo Montagna's St. Jerome in Penitence, National Gallery of Canada, 8 November 2002-2 February 2003.

Bibliografia:

Morsolin, 1894, p. 16; Borenius, 1911, p. 343; Adolfo Venturi, 1924, p. 74; Fiocco, 1931, p. 97; Berenson, 1932, p. 368; 1936, p. 316; 1957, p. 116; 1958, p. 119; Hubbard, 1957, p. 29; Puppi, 1962, p. 115; Licisco Magagnato, 1963, p. 213; Willem A. Blom, 1966, n. 22; Jean Sutherland Boggs, 1971, n. 10; Franco Barbieri, 1981, p. 63; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 140-141; Catherine Johnston, 2002, pp. 119-144; Anne Ruggles, 2002, pp. 145-159.

Originariamente attribuito a Carpaccio, il piccolo dipinto fu ricondotto alla mano di Montagna da Tancred Borenius (1911) in un articolo apparso sul Burlington Magazine nel quale lo studioso finlandese collocava il *San Girolamo* in un periodo troppo avanzato nella

carriera del pittore: il 1515. L'autografia era in seguito accettata da Berenson (1932; 1958), senza ulteriori precisazioni cronologiche, mentre Hubbard (1957) riteneva il *San Girolamo* dipinto genericamente tardo. Illuminante l'intervento di Lionello Puppi (1962) che, proponendo di identificare il quadretto con quello descritto da Barbarano (1761) in Casa Gualdo a Vicenza: «nella loggia, nel capo del portico verso la strada, v'è un San Girolamo che con una pietra si batte il petto», anticipava la datazione alla fine del Quattrocento, paragonando la «secchezza delle carni» del *San Girolamo* a quella del Battista raffigurato nella pala di Cartigliano. Suggerimento prontamente accolto da Magagnato (1963), che tuttavia ne lamentava i mancati richiami al Carpaccio del ciclo di San Giorgio, e dai successivi cataloghi della National Gallery di Ottawa (Blom, 1966; Sutherland Boggs, 1971). Agli anni 1497-1498 lo riferiva invece Barbieri che, concorde con Magagnato, riconosceva l'ascendente carpaccesco nella qualità miniaturistica del paesaggio, nel quale suggeriva inoltre di ravvisare un «accenno alle logge del Formenton attorno al vicentino Palazzo della Ragione».

Il dipinto, acquistato dalla National Gallery of Ottawa nel 1929, si trovava già negli anni Ottanta in stato di conservazione talmente insufficiente da indurre i conservatori a vietarne l'esposizione al pubblico. Una collaborazione tra National Gallery e Paul Getty Museum ha permesso la pulitura e riverniciatura del *San Girolamo* in anni recenti (2000), nonché l'esecuzione di alcune indagini riflettografiche, a luce ultravioletta ed al microscopio atte al monitoraggio della superficie pittorica. Il restauro e la successiva esposizione del dipinto sono stati occasione per due articoli, apparsi nel 2003 sul Bollettino della National Gallery di Ottawa, nei quali le conservatrici Anne Ruggles e Catherine Johnston, si occuparono rispettivamente degli aspetti materiali e tecnici e degli aspetti iconografici del dipinto. Nel paragonare il *San Girolamo* a dipinti contemporanei d'analogo soggetto, Anne Ruggles ne suggeriva la datazione tra 1500 e 1507, ritenendolo successivo al quadretto d'identico soggetto conservato a Brera. Le indagini condotte sulla piccola opera hanno inoltre rilevato la presenza di colore di fondo unitario, non bianco come quello che la studiosa ricordava presente nei *San Girolamo* di Brera e dell'Accademia Carrara, ma «pinkish-brown», simile a quello utilizzato da Montagna in dipinti come la pala Squarzi o la *Presentazione al tempio* di Vicenza. L'ulteriore analisi riflettografica metteva in luce il consueto processo compositivo del maestro vicentino, il quale era solito incidere le linee dell'architettura sulla preparazione, per ripassarle in un momento successivo con il colore. Diversi pentimenti si registrano inoltre nella zona delle mani e delle braccia, sulla schiena del leone, in un edificio a sinistra e sul piede sinistro del santo. Il contemporaneo articolo di Catherine Johnston (2002) si occupava invece dell'iconografia scelta da Bartolomeo Montagna per la rappresentazione di San Girolamo, in questo caso ritratto come penitente. La scena raffigurata riguarda un particolare episodio della vita del Santo, nel quale

Girolamo, rimproverato da Cristo in sogno, si ritirò in meditazione nel deserto per allontanarsi dalle sue attività terrene ed espiare così le proprie colpe. Si narra inoltre che in quell'occasione Girolamo avesse fondato una comunità monastica a Betlemme, attiva sino all'anno della sua morte (420). Nell'analizzare l'anomalo inserimento di numerosi edifici nella composizione, la studiosa canadese poneva a confronto coeve rappresentazioni del medesimo santo da parte di altri artisti veneziani, quali appunto Giovanni Bellini, ed individuava un possibile intervento di Bartolomeo a fianco di quest'ultimo nel *San Girolamo in penitenza* proveniente dalla predella dell'*Incoronazione della Vergine* di Pesaro. L'ipotesi della critica coinvolgeva il disegno del *San Girolamo* conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, da Lionello Puppi (1962) già messo in relazione con il dipinto Poldi Pezzoli, ritenendolo forse un *ricordo* della predella belliniana, utilizzato dal vicentino prima per il *San Girolamo* milanese e, a distanza d'anni, per definire la posizione del presente. Sebbene i suggerimenti della studiosa possano creare qualche perplessità, hanno tuttavia focalizzato l'attenzione sulla variante iconografica del santo, ritratto penitente durante il volontario esilio nel deserto, dal quale tuttavia si può ancora scorgere la città, moderna, dello sfondo. Curiosamente, deviando dalla consueta iconografia, *San Girolamo* ha la barba scura, non la canuta tonsura della tradizione. La sua veste, d'un blu violaceo, s'accorda al plumbeo cielo velato di nubi ed all'impostazione cromatica calda del paesaggio. Gli edifici in secondo piano, realizzati in cotto ma dai raffinati dettagli in marmo bianco, sono stati identificati con edifici della Vicenza del tempo da Catherine Johnston, in paragone con il più tardo *San Girolamo* già di collezione Morelli, dove l'edificio alle spalle del santo presenta il medesimo gusto "antiquario" nell'inserzione di due bassorilievi decoranti la facciata. L'intervento della studiosa si concludeva proponendo di individuare la committenza di un simile dipinto all'interno della comunità dei Gesuati vicentini del tempo e riconfermando in sostanza la datazione proposta dalla collega Anne Ruggles.



N. 42 [fig. 217]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Navitività, San Giacomo, Sant'Antonio Abate, Ritratto di Giampiero Proti.

VICENZA, già nella cappella Proti, Chiesa Cattedrale.

Affresco.

Restauri:

Nel 1892-1893 l'affresco era stato liberato dallo scialbo e staccato dal sostegno murario. (Arslan)

Stato di conservazione:

Già i Crowe-Cavalcaselle (1912) lamentavano lo stato alterato dei colori. L'affresco è stato distrutto durante la Seconda Guerra Mondiale.

Visite Pastorali:

ASDVi, *Visite Pastorali*, Marcantonio Bragadin, 8/0560, 5 agosto 1640, c. 23: «Visitavit Capilla S. Jacobi majoris nob. de Proti».

Bibliografia:

Silvestro Castellini, [1885], pp. 27-28 Marco Boschini, 1676, p.6; Barbarano de' Mironi, 1761, V, p. 23; Baldarini, 1779, p. 31; Brandolese, 1800-1802, c. 23; Leonardo Trissino, 1812-1830, ms. 3158, II, c. 11r; Berti, 1822, p. 109; 1830, p. 94; Alverà, c. 1838-1839, c. 101r; Antonio Magrini, 1847, p. 28; 1848, p.116; 1863, p. 26; Burckhardt, 1855 [ed. 1952], p. 896; Da Schio, post 1866, c. 462v; *Elenco...*, 1881, p. 1; Aldo Foratti, 1908, p. 55; Mary Prichard-Agnetti, 1909, pp. 223; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, I, p. 433;1912, p. 135; Tancred Borenius, 1912, II, p. 50; Adolfo Venturi,1915, p. 456; Ongaro, 1923, p. 5; De Mori, 1928, p. 10; Aldo Foratti, 1931, p. 75; Bernard Berenson, 1932, p. 362; 1936, p. 317; 1957, p. 117; Emma Zocca, 1937, p. 183; Goli, 1944, p. 29; Franco Barbieri-Renato Cevese-Licisco Magagnato, 1953, p. 225; Edoardo Arslan, 1956, p. 35; Bruna Tamaro Forlati – Ferdinando Forlati-Franco Barbieri, 1956, p. 136; Lionello Puppi, 1962, p. 160; Angiola Maria Romanini, 1962, pp. 42, 45; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 233-234; Davide Banzato, 1996, p. 303; Luca Clerici, 2001, pp. 162-163; Caterina Furlan in *La Cattedrale...*, 2002, p. 59; Erika Crosara, 2007-2008, p. 39; Marco Boschini [Waldemar De Boer], 2008, pp. 171-172.

Citato dalle fonti vicentine (Castellini; Boschini; Baldarini), ritenuta dubbia dall'abate Magrini (1848) e realizzata a suo dire con la collaborazione di Benedetto dall'Alverà, la *Natività* era invece accettata come opera autografa da Crowe e Cavalcaselle (1912), Foratti (1908) e Borenus (1912), che ne ricordava la commissione da parte di Giampietro de' Proti, cittadino vicentino morto nel 1412.³⁵ Il 12 marzo di quell'anno infatti il nobiluomo lasciava la somma di quattrocento ducati per la costruzione di una cappella nella Cattedrale di San Lorenzo e disponeva che essa fosse adornata di «dipinture belle», come indicato dall'iscrizione ancora visibile ai tempi di Barbarano (1761), ricordata anche da Castellini (1885): «DIVIS JACOBO APOSTOLO ANTONIOQUE ABBATI/ HOC SACELLUM ZAMPETRUS PROTUS EQUES SPLENDIDISSIMUS SUA IMPENSA CONSTRUI DOTARI ORNARIQUE IUSSIT».³⁶ Gli affreschi della cappella erano tuttavia eseguiti diversi anni più tardi e, nel momento in cui Borenus aveva avuto modo di vederli, erano già stati staccati ed assicurati. Ricordata come opera giovanile da Venturi (1915), era collocata ai primi anni Novanta anche da Arslan (1956), che ne ravvisava le affinità con la pala di San Giovanni Ilarione. Per la descrizione dell'opera ci si affida alle parole di Borenus, l'ultimo a darne diffusa descrizione prima della sua perdita durante il secondo conflitto mondiale: «Vicenza. Cattedrale. Quinta cappella a destra. Affresco dell'Adorazione di Cristo. La Vergine indossa una tunica rossa, manto bleu foderato in verde, e zendado violetto; S. Giuseppe porta una tunica aranciata e un mantello verde con fodera violetta; S. Pietro (le cui chiavi si vedono a terra) ha una tunica azzurrognola e un mantello giallo: la tunica di S. Giovanni è violetta, il mantello aranciato scuro con fodera azzurra. Tutti gli affreschi sono molto danneggiati [...] Sulla parete sinistra, ai lati del monumento murale di Giampietro, sono dipinti i due Santi onorati sugli altari [...] La grandiosa figura di S. Antonio, dalla barba bianca, enormemente alto benché un po' curvo, [...] rivestito d'un mantello rosso cupo, è una meravigliosa creazione del genio di Bartolomeo quella di S. Giacomo invece, è una produzione mediocre che a mala pena si aggiudica al Montagna. Giampietro è un altro capolavoro. Si vede sul pilastro a sinistra dell'entrata, vestito di nero e inginocchiato». Una descrizione si trova anche in Alverà, 1838-1839, c. 101: «10^a cap. L'Arca ch'evvi in questo lato è fatta del 1412. Sul lato manco. Il ritratto di Giampietro de' Proti, S. Antonio ab. E S. Jacopo a fresco, sono di Bart. Montagna. Il S. Angelo Custode con varie di lui azioni in piccolo. Nel lato destro Il Bambino Gesù seduto a terra colla Vergine, S. Giuseppe ed altri santi in atto di adorazione; affresco con grande paesaggio guasto dal tempo da sospettarsi

³⁵ Ritrovo il documento interamente trascritto in ASDVi, *Stato delle chiese*, Cattedrale, b. 57B, *Fondazioni*.

³⁶ Francesco Barbarano, 1761, p.23: «L'altra Cappella contigua dedicata è a S. Giacomo il Maggiore, e a S. Antonio Abbate, fu fondata, e dotata da Zampiero Proto Cavalier, di che si vede tale memoria Divis Jacobo [...] dall'altra parte si vede il suo sepolcro con l'Immagine al naturale, sotto della quale sono intagliati questi versi "Militis armati lapis hic, civisque togati Ossa tenet, quem &c."». Si veda anche Silvestro Castellini, [1885], pp. 27-28.

piuttosto di Benedetto Montagna inveceché di Bartolomeo». Oltre alla scena della *Natività* erano raffigurati *S. Antonio Abate*, *San Giacomo* e *Giampietro de' Proti*, i due santi erano posti ai lati del monumento di Giampietro, il cui ritratto era posto sul pilastro a sinistra della stessa cappella. Basandosi sulle sole riproduzioni precedenti la guerra, Lionello Puppi (1962) riconduceva la cronologia alle proposte di Borenius, rivolgendosi agli inizi del Cinquecento in virtù dell'attenzione paesistica, a suo parere affine ad opere dei primi anni del secolo quali il *San Girolamo* della Pinacoteca di Brera. Probabilmente opera infusa della stessa ricerca dispiegatasi nella *Natività* per Orgiano, di un accordo tra il brano paesistico e l'intonazione cromatica della Sacra Famiglia in primo piano. L'abbandono della struttura rigorosamente prospettica, a favore di una veduta di primo piano nella quale si inseriscono le tre figure principali, le cui forme si fanno più dilatate, nonché l'inserimento dell'elemento paesistico di sfondo con chiari richiami a Vicenza ed un gusto per il rovinismo classico, potrebbero a buona ragione orientare la datazione intorno ai primi anni del Cinquecento. Esiste una riproduzione della figura di Giampietro Proti tratta dal Da Schio ed inserita nei suoi *Memorabili*, preziosa testimonianza degli affreschi. La recente edizione di Boschini (2008) indicava l'affresco trasportato su tela tra 1892 e 1893, citando un'iscrizione ora scomparsa presente sul muro sinistro della quinta cappella destra: «IO PETRVS DE PROTI». Le ricerche, passate alquanto in sordina, di Luca Clerici (2001)³⁷ permettono ora di chiarirne con maggiore precisione le dinamiche. Setacciando gli archivi dell'istituto ospedaliero dei Proti, egli rinveniva nei libri contabili del biennio 1494-1496 un pagamento puntuale a Bartolomeo Montagna per la decorazione della cappella Proti. I lavori per la cappella erano iniziati prima dell'autunno del 1495,³⁸ quando al pittore erano indicate le istruzioni per la realizzazione degli affreschi.³⁹ Il lavoro iniziava nel febbraio del 1496

³⁷ Luca Clerici, 2001.

³⁸ Si rimanda al Capitolo II.

³⁹ «Maistro Bortholomio Montagna depintore de' dare per robe e dinari ha habuto per lo lavoro dela capella de Domo de messer Zuanpiero de i Proti, la quale de' adornare e depingere a questo modo, videlicet sotto el volto over croxiera dela capella ge de' fare li quattro evangelista in la forma de li tri animali: l'aquilla, el leon, el bo' e poi altro, san Mathio, in forma humana, in 4 tondi e campire dentro de li tondi de azuro fin; el resto del cielo de' adornare cum quello ornamento serà conveniente e bello. Item, sopra l'arca e dal'altra parte opposita de' finzere de marmori, over de porfido e serpentini cum qualche foiamme. E nel mezo de questi campi ge de' fare dui epigrama de letre antiche maiuscole d'oro. Item, sotto l'arco e de fora, videlicet verso la chiesa, un friso o altro ornamento condecante. La faza verso le finestre dove è l'altare de' adornare tutta cum quello ornamento sia conveniente. Item, de' adornare l'arca cum biacha et oro sopra li relevi de li intagi. Dala parte oposita a l'arca sopra el bancho ge de' fare una Madona che adore el suo fiolo, posto sopra un lembo del suo manto in terra, cum el preseppio li presso e sancto Isepo, cum quelli lontani e paesi sirano a proposito, fingendo la venuta de li tri Maghi de lontano, e da uno lato san Piero, e dal'altro san Zuane evangelista in acto de adorare el fiolo dela Verzene. E de' fare tutto quello aire dove v'è questa Madona de azuro oltramarin. Dal'altra parte dove è l'arca, da l'un lato verso l'altare ge de' fare san Jachomo apostolo e de qua verso la chiesa sancto Anthonio abbate e depenzerla tutta dove anderà descuberta; cum questi pacti, che noi ge dovemo dare ducati quaranta, uno sacco de formento e uno carro de vin e tutto lo azuro oltramarin ge bisognerà in quello aire dicto de sopra o in altra opera e, se voremo mettere più oro in altri lochi non dicti de sopra, che noi el debiamo pagare. Item, perché se fa quello sancto Isepo de più de quello era nel primo marchato, lassa a la nostra discretion a darge più quello ne parerà e, se voremo camezare de azuro in altro logo che ne li tondi dove anderano li evangelisti, che noi el dobbiamo pagare. Primo, per un sacco de formento mandò a tore per Philipo suo fiolo, havè dal priore adì [...]»

e si concludeva nel maggio del medesimo anno quando il governatore dell'ospedale Giambattista Gualdo registrava nella cassa delle uscite lire 142 soldi 2 denari 9: «per possere compire de pagare el Montagna per lo lavoro de la capella de quello resta havere del marchà facto, retenuti adì soprascripto, cumputà in questo ducati quattro, zoè: ducati dui per lo lavoro a lui azonto de più de quello era obligato nel primo merchato e ducati dui per pagare sabion, fachini e altre cose ghe ocorerà de dì in dì, di che ne tegrirò conto e per l'avanzare renderò alo hospedale». Il lavoro *azonto* si riferiva forse all'effigie di Gianpietro de' Proti, la quale non compare citata nei pagamenti e purtuttavia ricordata dalle fonti.

Si veda IPAB, b. 32, n. 17, cc. 117v-118r, riportato in Clerici, 2001, pp. 162-163. Riportato in *Appendice documentaria*.



N. 43 [fig. 214]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino in trono tra San Giovanni Battista e San Pietro (Simone)
Lunetta con *Padre Eterno e due Angeli*

CARTIGLIANO (VI), Chiesa Parrocchiale.

1496- 1498.

Olio su tela, cm 187 x 154 (lunetta esclusa).

Restauri:

Nei primi anni del Novecento è stata sistemata l'area che accoglieva il tabernacolo barocco, che aveva causato l'apertura a forma di arco della porzione inferiore sino al 1908, quando Foratti al momento della sua pubblicazione la disse appena restaurata. L'intervento, voluto dal Fogolari, ebbe luogo tra 1906 ed il 1915 e comprese la ricostruzione per via analogica della lacuna inferiore e la realizzazione della cornice moderna, la quale ingloba parte di quella originaria (porzione di basamento, pilastri e bordo della cimasa). Alla fine degli anni Quaranta il dipinto dev'essere stato nuovamente oggetto d'interventi di restauro da parte del Pelliccioli e dell'Arrigoni. Ulteriore intervento conservativo si registra nel 1978 da parte di Ottorino Nonfarmale. L'ultimo restauro è stato eseguito nel 2010, ad opera di Maria Beatrice Girotto. Si noti come il dipinto appaia molto danneggiato nella riproduzione che Venturi (1915, p. 473) recuperava da una campagna fotografica Alinari. Da Elizabeth Carroll si apprende inoltre che Monsignor Carlo Zinato, nella sua visita pastorale del 30 Dicembre 1950 presso la Chiesa di Cartigliano, annotava: «la pala del Montagna è in buone condizioni: si osservano per la considerazione le norme date dalla Sovrintendenza di Venezia che le ha visitate». Non esiste attualmente una scheda di restauro relativa ai succitati trattamenti conservativi. Si veda per la storia dettagliata dei restauri: Vittorio Sgarbi, 1979, pp. 13-19. Lo studioso riportava le parole di Cantalamessa, allora direttore delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, all'indomani dell'attribuzione dell'opera a Bartolomeo Montagna e della presa di coscienza del pessimo stato di conservazione: «Supplico il Ministero di cercare nelle molteplici vie del suo bilancio un varco che consenta il passaggio alla proposta di questa Direzione [...] mi si consenta dire che non si può in alcun modo lasciarla abbandonata al suo fatale deperimento, il quale è già grave» (27 Aprile 1906).

Stato di conservazione:
Mediocre.

Visite Pastorali:

Vicariato di Bassano, Parrocchia di Cartigliano, in ADVi, *Stato delle chiese, Cartigliano*, b. 48A. La cappella del Rosario era citata nelle visite pastorali dal 1544. ASDVi, *Visitationum*, Nicola Ridolfi, 23 maggio 1544, b.2, cc 233-234; ibidem, Giulio Della Rovere, 12 ottobre 1561, b. 3, cc. 187-188; ibidem, Matteo Priuli, 29 maggio 1566, b. 3, cc. 89-90; 19 maggio 1582, b. 4, cc. 286-288; ibidem, Michele Priuli, 2 luglio 1592, b. 5, cc. 83-84; ibidem, Dionisio Dolfin, 28 agosto 1616, b. 6, c. 223; ibidem, Marcantonio Bragadin, 10 maggio 1646, b. 8, cc. 409-411.

Bibliografia:

Giovan Battista Verci, 1775, p. 30; Leonardo Trissino, (1819), ms. 3158, c. 8; Giuseppe Gerola, 1905, pp. 444-446; Aldo Foratti, 1908, p. 21; Ludwig Zottmann, 1908, p. 11; Gerola, 1909, p. 49; Tancred Borenius, 1909, pp. 48-49; 1912, p. 49; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1912, p. 137; Adolfo Venturi, 1915, pp. 472-474; Bernard Berenson, 1932, p. 367; 1936, p. 315; 1958, p. 119; Roberto Longhi, 1946, p. 15; Michelangelo Muraro, 1952, p. 42; Giuseppe De Logu, 1958, p. 241; Lionello Puppi, 1962, pp. 99-100; Heinemann, 1962, p. 262; Byam – Shaw, 1976, p. 192; Vittorio Sgarbi, in *Proposte di Restauro...*, 1978, pp. 13-19; Franco Barbieri, 1981, p. 23; Schmidt, 1990, p. 718; Marco Tanzi, 1990, p. 690; Kai Uwe Nielsen, 1995, p. 115-116; Luca Clerici, 2001, p. 159; Alessandra Pellizzari, 2000, pp. 87-88; Elizabeth Carroll, 2006, pp. 257-259; Donata Samadelli in *Bartolomeo Montagna...*, 2010, pp. 4-6.

Risale al 1925 un articolo di Michelangelo Muraro nel quale si dava notizia dello spostamento dell'altare ligneo barocco della cappella del Rosario, nella chiesa di Cartigliano sulla parete principale della chiesa. In occasione del corretto riposizionamento dello stesso, si scoprivano in loco alcuni affreschi di Jacopo e Francesco Bassano, datati al 1575. Ridolfi non dava notizia della ricostruzione della chiesa iniziata dal 1640, dando ad intendere di non conoscere né gli affreschi, probabilmente già oscurati dall'altare ligneo, né la pala di Bartolomeo Montagna. Nel momento di costruzione dell'altare barocco l'opera subiva l'amputazione della porzione inferiore a forma d'arco, per permettere l'alloggiamento del tabernacolo. Nel 1775 Verci ne dava notizia, attribuendo tuttavia l'opera ai due pittori Francesco e Bartolomeo Nasocchi, ricordando che il transetto della chiesa era divenuto a quella data già navata sinistra. Tale attribuzione perdurava negli studi sino all'intervento di Gerola (1905), che la riconduceva alla mano del vicentino avvicinandola alla pala per la Certosa di Pavia. Tuttavia Leonardo Trissino (ms. 3158), senza incorrere nel medesimo errore, ne dava ancora menzione corretta nel 1819 *adi 7 Giugno* ricordando sull'altare della chiesa di Cartigliano «una palla di Bortolo Montagna con la B.V. S. Gio. Battista e S. Piero». La proposta attributiva di Gerola era generalmente accolta dalla critica successiva, eccezion fatta per Zottmann (1908) che proponeva il nome di Francesco da Ponte il Vecchio. In un'ottica montagnesca il dipinto era poi datato da Borenius (1912) ai primi anni del Cinquecento, concorde Venturi (1915) che vi scorgeva l'apprendimento del portato di Antonello. La proposta cronologica era in seguito accettata da Berenson (1932; 1958) e De Logu (1958), mentre Lionello Puppi preferiva anticipare di qualche

anno la realizzazione dell'opera, ritenendola espressione di un momento immediatamente precedente la grande pala braidense, circa il 1497-1498, opinione avallata dalla precedente opinione di Longhi (1946) e ribadita anni più tardi anche da Barbieri (1981), considerando contemporanea la realizzazione di quest'opera e l'impegno per la chiesa di San Francesco a Bassano.⁴⁰ Kai Üwe Nielsen (1995), fondando la propria opinione sulle parole di Marco Tanzi (1990) che avevano avvicinato l'opera per Cartigliano alla pala per San Giovanni Ilarione ed alla *Natività* di Orgiano, orientava la datazione tra 1499 e 1503. Più recentemente Elizabeth Carroll (2006), notava la completa ricostruzione della chiesa tra 1493 e 1496, reputando quest'ultima come data più probabile per la commissione al pittore. Ipotesi confermata dall'analisi stilistica che accomunava i santi ritratti a quelli raffigurati nelle pale di Pavia, Berlino e Venezia e si rafforzava nella convinzione che l'artista, impegnato a Bassano sul finire degli anni Ottanta, potesse aver accettato un impegno in un paese limitrofo come Cartigliano.⁴¹ La più recente ricognizione dell'opera, a cura di Donata Samadelli (2010), riconfermava il tradizionale aggancio al 1497-1498, tuttavia la tersa luminosità del dipinto e la scelta cromatica potrebbero suggerire una datazione di poco precedente, posteriore alle ricerche pavese, ma anteriore alla superba prova di Brera, con la quale il dipinto per Cartigliano dimostra di poter dialogare. Si ipotizzava in tale occasione un accostamento tra l'opera pittorica ed il disegno conservato a Budapest, raffigurante *Madonna con Bambino in trono*, il quale presenterebbe in nuce alcuni elementi in seguito caratterizzanti il dipinto, quali la crescente attenzione per la cultura architettonica del periodo, particolarmente visibile nella registrazione di alcuni elementi decorativi come la conchiglia di lombardesca memoria ed il ricco fregio completato da vasi. Sebbene differente, nel dipinto si scorge analogo interesse per il particolare decorativo scultoreo.

La chiesa parrocchiale di Cartigliano, intitolata ai santi Simone e Giuda, subiva diversi rimaneggiamenti, tra i quali un sensibile allungamento che trasformava coro e abside nella cappella dove ora trova posto l'opera del Cincani. Forma e orientamento furono mutati, divenendo navata trasversale l'originaria unica navata. Dell'antica chiesa era preservato solo il coro, con gli affreschi di Jacopo e Francesco da Ponte e la pala di Montagna. Dalla visita pastorale di Marcantonio Bragadin (10 maggio 1646) l'altare risultava dedicato a San Giovanni Battista. La cappella passò in seguito alla confraternita della Madonna del Rosario, istituita il

⁴⁰ Gerola, 1909, p. 17, dice: «[...] Bartolomeo Montagna: il quale nel 1487 fu chiamato a decorare di opere sventuratamente perdute il palazzo comunale, e poco dopo eseguì, se non le pretese pale di S. Francesco-scomparse pur esse - certamente almeno il meraviglioso altare nella pieve di Cartigliano, degli insegnamenti dell'arte propria trovando a Bassano un fortunato seguace in Francesco da Ponte il vecchio».

⁴¹ L'ipotesi era già in Magrini, 1863, p. 44. Si veda inoltre Lionello Puppi, 1962, p. 76, il quale ricordava alcuni affreschi ora perduti realizzati da Bartolomeo Montagna per il Palazzo Comunale di Bassano.

24 giugno 1660.⁴² La costruzione della chiesa doveva essere ultimata nel 1493, ad eccezione del coro e dell'altare maggiore ed un'iscrizione ora perduta, ma un tempo murata sulla parete della cappella del Rosario, dava infine notizia della definitiva consacrazione della chiesa: «Consecratio ecclesie SS. Simonis et Jude idibus iunii MCDLXXXVI». Al tempo, come si apprende dagli studi di Giovanni Mantese (1982, p. 458), il parroco Lazaro de Albania l'8 dicembre 1518 entrava in lite con Andrea Compostella dei frati Minori a causa di un beneficio, in seguito regolarmente assegnatogli. Lo stesso studioso informava infine che l'altare maggiore, poi divenuto altare del Rosario, presentava un'iscrizione ancora visibile nel Settecento «1518 die 2 marzo fu consacrato». La *Relazione della curia* del 29 settembre 1890 registrava regolarmente il dipinto «di preggio» sull'altare della B.V. del Rosario, gestito dall'omonima confraternita.⁴³

Si segnala in ultimo la presenza di un disegno, probabilmente riferibile ad un seguace di Bartolomeo Montagna, raffigurante *San Simone*, conservato presso il British Museum (inv. 1895, 0915.784).

⁴² Nel 1907 si ritrova notizia di un tentativo di vendita del dipinto da parte del parroco della chiesa: «Reverendissimo Monsignore! [è il vescovo Rodolfi] Cartigliano 18 Aprile 1907. Il R. Ministero apresta a sue spese il restauro di una pala di un altare di questa chiesa tutto a sua spesa anche la spesa di trasporto da Cartigliano a Venezia. La pala si credeva del Nasocchio, ma fu riconosciuta del Montagna. Ora si trova alle Belle Arti a Venezia restaurata. Il Direttore delle Belle Arti ha fatto pratiche presso il R. Ministero di Istruzione perché la comprasse, e vi si promettono dalle 3 alle 4 mila lire, più una altra pala da collocare nel luogo della prima, e così pure il restauro dell'altare che è in legno, lavoro antico, e pare del 1500, e così pure il restauro degli affreschi delle pareti di detta cappella e della volta [...] Ora domando, si può alienare detta pala col consenso dei parrocciani in vista anche dei debiti incontrati pel prolungamento a facciata della nostra chiesa? [...] È da notarsi che la pala è alta due metri e larga uno e 60 [...] più vi è unito un altro piccolo dipinto dallo stesso autore di cui la pittura di mezzo è deperita alquanto ma i due angeli a lati sono abbastanza conservati che stava nel triangolo sopra l'altare». Si veda ADVi, *Stato delle chiese, Cartigliano*, b. 48A/48B, cc. sciolte. Riportata anche in Mantese, 1982, p. 465.

⁴³ Si veda ADVi, *Stato delle chiese, Cartigliano*, b. 48°, n. 53: «se e quali capi d'arte si conservino nelle chiese: Una pala di preggio [...] all'altare della B.V. del Rosario, come privi di preggio gli affreschi che adornano quella cappella».



N. 44 [fig. 188]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino in trono e Angeli Musici tra Sant'Andrea, Santa Monica, Sant'Orsola e San Sigismondo.

MILANO, Pinacoteca di Brera, n. 165.

1499

Olio su tela, centinata, cm 410 x 260.

Firmata e datata: «Opus / Bartholomei / Monta/gna / MCCCCLXXXVIII»

Sul fregio della parete di fondo, tra due medaglioni le iniziali: «D.G.I.P.N.» (Dei Gratiam imploramus pro nobis ?); sul piedistallo del trono le iniziali «M D»; a sinistra in basso la seguente iscrizione: «AVITAM PIETATEM RECOLENS HANC ARAM PRISTINO NITORI RESTITUIT»; a destra in basso: «HIERONIJMUS DE SQUARTIJS XVI KAL. MAIJ ANNO MDCCXV».

Provenienza:

Già nella chiesa di San Michele a Vicenza (Boschini; Baldarini), acquistato dal Museo di Brera il 13 agosto 1811. ASMi, Studi P. M., *Specifiche dei Quadri provenienti da Chiese e Corporazioni soppresses nel Dipartimento per le R. R. Gallerie, e da spedirsi a Milano*, b 351, fasc. a, 3 Agosto 1811: «La Madonna col Bambino, tre Angeli ai di lei piedi che suonano strumenti, ai lati S. Monica, S. Sigismondo, S. Orsola. Provenienza S. Michele ex Parrocchia di Vicenza. Autore: Bartolammeo Montagna». Si veda in proposito Miotti, in Zirona, 1989, p. 149. L'opera, proveniente dalla soppressione generale del 1810, faceva parte di quelle scelte da Giuseppe Appiani ed Ignazio Fumagalli per incrementare le collezioni della Pinacoteca di Brera. (Borenus).

Restauri:

Il dipinto fu restaurato a spese di Girolamo Squarzi nel 1715, fu restaurato nuovamente nel 1997.

Stato di conservazione:

Buono.

Bibliografia:

Vasari [Milanesi], III, 1568, p. 672; Silvestro Castellini, [1885], pp. 106-107; Carlo Ridolfi, 1648 [1914-1924], p. 110; Marco Boschini, 1676, p.44; Barbarano de Mironi, 1761, V, p. 214; Pietro Baldarini, 1779, p. 88; *Guida*, 1838, p. 30; *Guida*, 1841, p. 33; Luigi Lanzi, 1809, p. 37; Stefano Ticozzi, 1830-1833, vol. II (1831), p. 469; Natal Melchiori, 1847, p. 5; Burckardt, 1952, p. 896; Antonio Magrini, 1863, pp. 45-47; Blanc, 1868, p. 15; *Pinacoteca*, 1877, p. 34; *Pinacothèque Royale*, 1887, p. 49; Giovanni Morelli, 1886, p. 404; *Catalogo...*[Carotti], 1892, p. 61; Bernard Berenson, 1894, p. 117 e 1895, p.66; 1901, p. 117; 1919, p. 167; 1932, p. 367; 1936, p. 316; 1957, p. 116; *Elenco...*, 1902, p. 24; Corrado Ricci, 1907, pp. 77, 81, 290; Lionello Venturi, 1907, p. 256; Aldo Foratti, 1908, pp. 44-46; Malaguzzi-Valeri, 1908, pp. 85-86; Tancred Borenius, 1909, p. 44; 1912, p. 44; Joseph-Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, I, pp. 429-431; 1912, p. 131-133; Adolfo Venturi, 1915, pp. 438; 468-472; Giangiorgio Zorzi, 1916, p. 97; Roberto De Suarez, 1921, p. 7; Adolfo Venturi, 1927, p. 250; Aldo Foratti, 1931, p. 75; Johann Lauts, 1933, p. 85; Carlo Gamba, 1934, p. 712; Ettore Modigliani, 1935, p. 45; Antonio Morassi, 1942, p. 59; Roberto Longhi, 1946, p. 14; Arslan, 1956, p. 65; Creighton Glibert, 1956, p. 299; Lionello Puppi, 1962, pp. 53-54, 108-109; 1966, p. 237; Heinemann, 1962, p. 262; Byam-Shaw, 1976, p. 191; Mauro Lucco, 1980, p. 38; 1987, p.156; Anna Miotti, 1980-81, doc VII, pp. 198-200; 1989 [Zironda], p. 149; Franco Barbieri, 1981, p. 63; Mauro Lucco, 1987, II, p. 712; Carlo Alberto Bucci, 1989, p.59; Marco Tanzi, 1990, p. 618; Peter Humfrey, 1990, pp. 62-66; Tanzi in *Pinacoteca di Brera...*, 1990, pp. 321-324; Carlo Alberto Bucci, 1991, p. 9; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 133; Enrico Maria Dal Pozzolo, 1996, p. 187; Edoardo Villata, 1998, pp. 234-236; Giovanni Zaupa, 1998, p. 128; Alessandra Pellizzari, 2000, pp. 91-92; Giovanni Agosti in *Disegni del Rinascimento...*, 2001, p. 163-166; Sergio Marinelli, in *Il Restauro...* 2001, p. 32; Peretti in *Il Restauro...*, 2011, p. 104; Chiara Rigoni, in *Mantegna e le arti...*, 2006, p. 397; Elizabeth Carroll, 2006, pp. 88 e 261-266; Erika Crosara, 2007-2008, p. 46; Marco Boschini [Waldemar De Boer], 2008, pp. 244-245; Chiara Rigoni in *Museo di Castelvevchio...*, 2010, p. 254; Alessandra Zamperini, 2010, p. 255; Elizabeth Carroll, 2011, p. 381.

Ritenuto il capolavoro di Bartolomeo Montagna, la *Madonna in trono con Bambino e Angeli musici tra Sant'Andrea, Santa Monica, Sant'Orsola e San Sigismondo* era commissionata da Bartolomeo Squarzi per l'Altare di Santa Monica nella chiesa di San Michele a Vicenza, dove la segnalava Ridolfi (1648), erroneamente collocandola sull'altare Conti Brazzi. Boschini (1676) la ricordava sul primo altare a sinistra dell'entrata, mentre Baldarini (1779) la indicava come tavola dell'ultimo altare senza fornire ulteriori informazioni. Citata da Lanzi (1809) e Ticozzi (1831) come espressione dell'altissima padronanza prospettica di Montagna, beneficiava della compulsazione archivistica dell'abate Magrini (1863), in grado di chiarirne le circostanze di committenza. Egli riportava per primo un conto autografo di Giorgio Corbetto, rinvenuto nell'anno 1826 negli archivi di casa Squarzi a Vicenza, recante la data 1496, che ricordava i diversi pagamenti a favore del pittore tra 1497 e 1500. I pagamenti si susseguivano dal gennaio del 1497 al settembre 1499, con differenti importi consegnati a Bartolomeo o ai figli Paolo e Filippo, sino all'importo di 283 troni, 13 soldi e 61 ducati per «una fitto assegnato a M^o Bartlo Montagna, assegnato per la sua Ancona adi 27 Settember 1499»⁴⁴ in cui si aggiungeva che era intenzione di Giorgio Corbetto farsi carico del debito. I pagamenti si registravano poi fino al 10

⁴⁴ Si vedano *Appendice documentaria e Regesto*. Si rimanda al Capitolo II.

novembre 1500. Riprendendo gli studi di Magrini, Zorzi (1916) accusava l'omissione dei successivi pagamenti, in particolare del conclusivo, datato 15 febbraio 1503, nel quale si registrava la cessione di 5 ducati e 4 denari ad Alberto Godi per ottenere piena proprietà degli appezzamenti di terra vendutigli da Bartolomeo Squarzi. I terreni passavano al pittore il 26 settembre 1499, come riportato da Magrini, poiché Bartolomeo Squarzi, dovendo all'artista 69 ducati per l'opera in San Michele e non potendo saldare il debito in denaro, cedeva in quell'occasione la proprietà di sette campi a Longara. Il documento era erroneamente interpretato da Elizabeth Carroll (2006) come la cessione di campi e pagamento di 69 ducati. Il pagamento in cui Corbetto era pronto a riscattare il debito di 61 ducati dovuti al pittore per «uno fitto» assegnato a Montagna «adi 28 settembre 1499», pur con la differenza di un giorno, è da considerarsi relativo ai terreni dati in cessione dallo Squarzi, per i quali Borenius (1912) deduceva appunto il valore di 61 ducati. A seguito dell'elogio condotto dall'abate Magrini, il dipinto destava l'interesse di Morelli (1886), nonché di Bernard Berenson (1895), rendendo la pala l'opera più apprezzata di un artista che si immaginava allora nato dalle costole di Alvise Vivarini. (1901; 1905). La formazione all'ombra del muranese era appoggiata anche da Venturi (1907) e ravvisata in particolare nell'andamento angoloso delle pieghe e nel chiaroscuro insistito. Vittima in seguito della confusa esegesi di Foratti (1908), probabilmente riferentesi alla percepita svolta culturale del vicentino, l'opera veniva correttamente letta da Tancred Borenius (1912) come l'espressione matura di Bartolomeo Montagna alla luce dell'insegnamento belliniano, derivante nell'impostazione dalla precedente pala con Sant'Onofrio dei Musei vicentini. Non discostandosi da questa posizione, Crowe e Cavalcaselle (1912) vi avevano scorto influenze carpaccesche e signorellesche, specialmente nell'andamento spigoloso delle vesti dal sentore mantegnresco e dureriano, rendendola il culmine di un percorso ascendente, destinato a declinare con l'avanzare del nuovo secolo. Il rafforzarsi critico intorno a quella che diveniva l'opera indiscussa della maturità montagnesca, registrava l'avallo di Venturi (1915) che, travisando Magrini, ne anticipava la commissione al 1494. Era lo studioso ad utilizzare per primo il termine "barocchismo" per descrivere il dipinto ritenuto, seppur lodevole, ultimo tentativo di reagire alla novità inseguita sin dai tempi della pala pavese. Ciò che in quella era stata vivezza di colore e potenza di chiaroscuro, diveniva nell'opera braidense faticosa costruzione architettonica. Il continuo riferimento critico a realtà non vicentine, che divenivano veneziane nelle parole di Venturi ed erano state signorellesche addirittura per Crowe e Cavalcaselle, era forse indice del percepito cambiamento nella produzione di Bartolomeo, qui interessato a rapporti spaziali e ricerche prospettiche probabilmente stimulate dal contatto con l'esempio lombardo. In un simile imbarazzo cadeva anche De Suarez (1921) reputando l'opera come infusa di *barocchismo ante litteram*, e rendeva anche Lionello Puppi (1962) diffidente nei

confronti della pesantezza o ricercatezza formale della produzione matura di Bartolomeo, sebbene egli la considerasse a ragione l'opera migliore del vicentino. Era inoltre opinione dello studioso che la gestazione dell'opera avesse avuto inizio alcuni anni prima del 1499, e fosse pertanto da intendere come il culmine di una ricerca monumentale condotta negli anni precedenti, tuttavia destinata a scadere nel rovello formale delle opere cinquecentesche. L'imbarazzo dello studioso era recepito anche da Barbieri (1981), impegnato nel recupero critico di Montagna a quasi un ventennio di distanza, mentre quasi contemporaneamente Mauro Lucco (1980) scioglieva le perplessità critiche indicando la cultura lombarda quale via più corretta all'esegesi della pala braidense, ritrovando nell'ancona una «formidabile assonanza con gli ideali assieme classicistici e prospettico illusionistici di Bernardo Zenale». Egli inoltre ravvisava memorie bramantesche nella disposizione dell'architettura e suggestioni bramantinesche nel partito luministico e nelle pieghe angolate delle vesti. Una simile impostazione infondeva anche le parole di Marco Tanzi (1990) e Peter Humfrey (1990), che analogamente sottolineava i richiami presenti nella pala di Brera a precedenti illustri della cultura lombarda del tempo, come la Stampa Prevedari, e immaginando a ragione la collocazione dell'ancona all'interno di una cornice marmorea che ne esaltasse e insieme completasse la volontà prospettico-illusiva. Lo studioso riportava le parole di Castellini (1615-1620), secondo il quale l'altare Squarzi nella chiesa di San Michele era «di pietra lavorata con pala di Montagna», lasciando intendere che la cornice fosse appunto marmorea, intesa a dialogare con l'opera pittorica. L'effetto finale avrebbe permesso ad architettura, pittura e decorazione scultorea di collaborare all'effetto illusionistico generale, in grado di catturare lo sguardo dello spettatore tramite l'architettura luministica sapiente e di metterlo in dialogo con lo spazio reale della cappella. La più recente posizione critica (Carroll, 2006) si attestava sulla medesima opinione, mentre continuava anche negli ultimi anni la diatriba cronologica dovuta alla presenza di un'iscrizione posta alla base del trono recante le lettere «M•D•», indicativa forse del posizionamento effettivo dell'opera sull'altare o, come voleva Humfrey, commemorativa dell'imminente passaggio al nuovo secolo. Simile iscrizione compare alla base del trono nel dipinto berlinese raffigurante *Madonna in trono con Bambino tra Sant'Omobono e San Francesco*, senza tuttavia poter essere intesa come datazione dell'opera: essa costituisce motivo di credere alla recente proposta di Giovanni Agosti (2001) di sciogliere le due lettere con l'invocazione mariana "Mater Dei". Difficilmente applicabile al dipinto berlinese, la datazione al 1500 risulta improbabile per il dipinto braidense, per il quale si dispone del ricco apparato documentario, attestante pagamenti continuativi dal 1497 al 1500. A maggior ragione il documento reso noto da Magrini, riguardante la cessione dei terreni in data 26 settembre 1499 specifica che il passaggio di proprietà era avvenuto a tale data «pro resto unius anconae

pictae», sciogliendo ogni dubbio sull'effettiva realizzazione dell'opera in quell'anno, poiché essa era «ponendae in Ecclesia Sancti Michaelis de Vincentia super altari praefati Bartholomaei de Squartiis titulato Sanctae Monicae». I pagamenti successivi a quella data si fanno più radi e di minor entità sino al novembre 1500, è plausibile dunque che il dipinto fosse già compiuto entro la data 1499, che compare accanto alla firma del pittore in basso a sinistra, e che trovasse posto sull'altare nel 1500 e di questo si volesse rendere conto nell'iscrizione dorata ai lati del trono. Compare nel dipinto un'ulteriore iscrizione, un'epigrafe dipinta sullo zoccolo del trono, ricordante il restauro avvenuto nel 1715 per volere di Girolamo Squarzi, nonché le lettere dorate «D.G.P.I.», dipinte sul fregio alle spalle del trono, da sciogliersi con l'invocazione «Dei gratiam imploramus pro nobis». La chiesa di San Michele, secondo la notizia riportata da Humfrey, era allora retta dalla congregazione degli Eremitani di Sant'Agostino i quali, come di consueto, dopo aver scelto i dedicatari di cappelle ed altari, cedevano gli stessi a confraternite o famiglie imminenti. È plausibile pertanto che Bartolomeo Squarzi intendesse commissionare un dipinto confacente per dimensioni e contenuto. L'opera infatti è una tra le più impegnative tra quelle realizzate dal vicentino e, come ribadito da Giovanni Zaupa (1998), la struttura architettonica del dipinto diviene rigorosa ed imponente, mentre la composizione prospettica, salda e lontana dal modello pierfrancescano, collabora con l'orchestrazione luministica restituendo un organismo complesso indirizzato ad una nuova concezione spaziale, non più solo incentrata su di un fuoco prospettico d'origine antonellesca, bensì attenta alla forma spostata sull'occhio di chi osserva.

Per quel che concerne la scelta dei santi rappresentati già le ricerche di Bucci avevano (1989) chiarito la presenza di una reliquia di Santa Monica, titolare della cappella, che veniva esposta al pubblico il giorno 4 maggio. Allo stesso modo egli chiariva la presenza sin dal 1300 di un altare intitolato a Sant'Andrea, ricordando inoltre l'esistenza di una confraternita dedicata a Sant'Orsola, solita riunirsi proprio nella chiesa di San Michele. Piuttosto inusuale è invece la scelta di rappresentare San Sigismondo, re barbaro pentitosi dei propri peccati e votatosi al cattolicesimo.⁴⁵

⁴⁵ Si veda Carlo Alberto Bucci, 1989, p. 172. Si veda G. Bonicelli, *Diario perpetuo della città di Vicenza*, Verona, 1730, p. 64. Per l'altare in San Michele dedicato a Sant'Andrea si veda ASVi, *Corporazioni religiose soppresse*, b. 175, all'anno 1355. Una confraternita dedicata a Sant'Orsola si riuniva nella chiesa di San Michele infatti, in data 3 marzo 1389, Giacomo Cordo lasciava due ducati e alcune misure d'olio «quod ipsum oleum predicti fratres ponere debeant in lampadibus positus iuxta altare Sancte Ursule positum in dicta ecclesia pro ibi illuminando dictum altare et figuras undecimilia virginum». ASVi, *Corporazioni religiose soppresse*, b. 176, alla data.



N. 45 [fig. 221]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna con Bambino fra San Giacomo e San Filippo.

1499

GLASGOW, Art Gallery, n.1193.

Olio su tavola, cm 183 x 151,1.

Firmata e datata «H... Opus Bartolom... Montag... 1499» sul cartellino posto ai piedi della Vergine.

Provenienza:

Già nella Chiesa Parrocchiale di Sandrigo, citata da Maccà, passata in seguito nella raccolta di William G. Crum sino al 1906, anno in cui fu donata al Museo di Glasgow. (Puppi) Humfrey (2012) - ma la notizia era già in Carroll (2011) - informava che al momento dell'alienazione, nel 1906, William Crum of Thornliebank asseriva d'aver ereditato il dipinto da suo fratello Alexander Crum of Copelrig, il quale a sua volta l'avrebbe acquistata su consiglio dello zio materno William Graham, importante collezionista di pre-raffaelliti e dipinti di antichi maestri⁴⁶

Restauro:

1948; 1973-1974, alcuni interventi di restauro (Carroll). Nel 2001, da parte della National Gallery of Scotland, Glasgow, Kelvingrove Collection.

Stato di conservazione:

Cattivo.⁴⁷

Visite Pastorali:

ASDVi, *Nota spettante alla Chiesa Parrocchiale di Sandrigo*, Girolamo Cegan, 1789, fogli sparsi, c. 1r-2v, Chiesa Parrocchiale di Sandrigo.

⁴⁶ Lo stesso Graham possedeva il dipinto di Bartolomeo Montagna raffigurante *Santa Giustina da Padova*, ora conservato presso il Metropolitan Museum of Art di New York.

⁴⁷ Elizabeth Carroll, 2006, p. 249, riportava un articolo apparso su *The Guardian*, January, 29, 2001 in cui il dipinto era definito «at risk». Si veda anche Peter Humfrey, 2012, p. 66: «The painting is structurally unstable and covered with protective facing tissue. An earlier photograph has been used to illustrate it here».

Bibliografia:

Gaetano Maccà, 1811-1816, II, (1813), p. 329; Giannantonio Moschini, 1815, p. 607; Antonio Magrini, 1863, p. 34; Giorgio Vasari [Gaetano Milanesi], 1568, III, p. 672; James Paton, 1908, pp. 138-139; Aldo Foratti, 1908, p. 9; Tancred Borenius, 1909, pp. 44-45; 1912, p. 45; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, I, p. 430; 1912, p. 131; Adolfo Venturi, 1915, p. 438, 496; Aldo Foratti, 1931, p. 75; Bernard Berenson, 1932, p. 367; 1936, p. 315; 1957, p. 115; 1958, p. 119; James Eggleton, 1935, pp. 215-216; Roberto Longhi, 1946, p. 12; Lionello Puppi, 1962, pp. 55-56 e 103; Franco Barbieri, 1965, p. 13; ripr. *Catalogue of Italian...*, 1970, p. 74; Wright, 1976, p. 140; Mauro Lucco, 1987, p. 156; Marco Tanzi, 1990, p. 621; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 119; Federica Morello, 2004, p. 46; Elizabeth Carroll, 2006, pp. 247-250; Donata Samadelli in *Bartolomeo Montagna...*, 2010, p. 12; Elizabeth Carroll, 2011, pp. 379-382; Peter Humfrey, 2012, pp. 66-67.

Gaetano Maccà (1813) dava per primo notizia del dipinto, registrandone la presenza nella sacrestia della Chiesa Parrocchiale di Sandrigo e leggendovi la data 1499.⁴⁸ In seguito la data, evidentemente mal leggibile, era interpretata da Boschini (1815) come 1449, originando un errore critico nel quale era destinato ad incappare anche Milanesi (Vasari, 1568). Dell'errore si accorgevano già Crowe e Cavalcaselle (1912), reputando tuttavia perduto il dipinto, mentre Borenius (1912) l'identificava correttamente, ritenendolo tuttavia opera di un mediocre imitatore di Bartolomeo Montagna.⁴⁹ La datazione al 1499 non era accettata da Berenson (1958), ma ritenuta valida da Lionello Puppi (1962), che ipotizzava la contemporaneità di realizzazione con l'opera braidense e pertanto la vicinanza con dipinti poco più tardi quali la *Pietà* di Monte Berico, in un momento nel quale il pittore si dimostrava più sensibile ad influenze nordiche e dureriane. In un primo momento ritenuto avvicicabile alla pala per San Giovanni Ilarione da Elizabeth Carroll (2006), sulla base di una datazione di quella al 1485-1487, già rifiutata da Tanzi (1990) in favore di un riferimento cronologico più tardo per entrambe le opere. La convinzione che l'opera precedesse la datazione tradizionalmente accertata, era ribadita dalla studiosa americana in un recente articolo (2011), nel quale si dava notizia di un documento attestante la fondazione dell'altare di destinazione della pala al 1492.⁵⁰ La studiosa identificava un inventario della chiesa di Sandrigo datato 1789⁵¹ che descrive il

⁴⁸ Gaetano Maccà, 1813, II, p. 329: «Nella sagrestia di Sandrigo un quadro dipinto su legno, ove nel mezzo di M. V. e ai lati i s. Apost. Filippo e Giacomo, e ove hopera de bartolameo montagna 1499».

⁴⁹ Borenius inoltre ricordava la presenza della data e della lettera «d» e ricordava come Magrini (1863, p. 34) la indicasse come scomparsa dalla chiesa di Sandrigo.

⁵⁰ La notizia era già in Maccà, c. 1812-1816, pp. 326-329. La chiesa, originariamente dedicata alla Vergine, era poi ricostruita in forma attuale nel 1711 e da allora dedicata ai santi Apostoli Filippo e Giacomo minore.

⁵¹ ASDVi, *Nota spettante alla Chiesa Parrocchiale di Sandrigo*, Girolamo Cegan, 1789, fogli sparsi, c. 1r-2v, Chiesa Parrocchiale di Sandrigo: «Questa chiesa parrocchiale di Sandrigo come consta dalla iscrizione posta sopra la facciata è stata eretta del 1492 sotto l'invocazione di S. Maria e de' SS. Apostoli Filippo e Giacomo. È stata consecrata da S. d. Reverendissimo Antonio Marino Priuli l'anno 1742 come consta dal Decreto di Consecrazione e si fa l'ufficio la seconda Domenica di Luglio. Ha Altari no. I sono proveduti di Cera parte dalla Comunità e parte dalle Scuole e così d'altre suppellettili. Il Primo è sotto il titolo di S. Maria e de' SS. Apostoli Filippo e Giacomo, e a questo vi è la Scuola del Sacramento la quale ha debito di far celebrare Messe no. 211 annualmente e vengono ogni

primo dei sette altari della chiesa, intitolato alla Vergine ed ai Santi Apostoli Filippo e Giacomo. Il documento, inoltre, indicava la costruzione della chiesa nel 1492 sotto l'invocazione «di S. Maria de' SS. Apostoli Filippo e Giacomo». La presenza di un altare dedicato ai due apostoli era inoltre confermata anche dalla Visita Pastorale del cardinale Marcantonio Bragadin, datata 1 maggio 1641.⁵² In virtù dei due documenti, Carroll proponeva l'identificazione della pala come la prima opera installata nella chiesa Parrocchiale e non come un dipinto da allocarsi nella sacrestia, secondo quanto già indicato da Maccà. Ulteriori raffronti critici con opere della fine degli anni Ottanta confermavano la studiosa per una datazione non più tarda del 1492, anno di erezione della chiesa, in contrasto con la lettura tradizionale fornita dall'iscrizione. Tuttavia il dipinto sembra più opportunamente riconducibile alla datazione indicata dal cartellino, sebbene indubbia risulti l'inferiore qualità rispetto a prove coeve dell'artista. A dare conferma recente della collocazione sul finire del Secolo era Peter Humfrey (2012), convinto che la qualità mediocre del dipinto fosse da imputare alla natura provinciale della commissione piuttosto che alla mano di un imitatore, come invece suggerito da Borenius (1912).

Donata Samadelli (2010), infine, ravvisava un comune prototipo melozzesco nella somiglianza tra il San Giovanni e le fisionomie fanciullesche degli angeli nella cimasa della pala di Cartigliano. Simile assonanza ricompare più volte nella carriera del maestro -ad esempio nel *Cristo passo tra i Santi Sebastiano e Rocco* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia -sebbene l'occorrere di fisionomie dai tratti meno ruvidi possa richiamarsi ad esempi antonelleschi, piuttosto che emiliani. Le forme espanse dei due Santi, dotate d'una certa solidità plastica nel loro abbondante manto a grandi pieghe, consigliano il confronto con opere della fine degli anni Novanta, quali appunto la *pala di Cartigliano*, alla quale il presente dipinto s'accomuna inoltre per l'ampio brano paesistico che fa da sfondo alla Sacra Conversazione. La posizione della Vergine invece, seduta di tre quarti sull'improvvisato trono roccioso, costituisce una variante già osservata nella giovanile pala Porto-Pagello in San Bartolomeo.

ann[o] adempite non sono per altro locali [...] Vi sono le seguenti reliquie: la Reliquia del SS. Apostoli Filippo e Giacomo con sua autentica [...].»

⁵² ASDVi, *Visite Pastorali*, Marcantonio Bragadin, b. 8/0560, c. 73v, 1 maggio 1641: «Visitavit altare maius non conservatum cui mandavit provideri de portatile inserendo in mensa altaris inseparabiliter aliquantolum elevato ut discendi possit a celebrante et hoc termino discendendo: itemque provideri de pala nova cum imaginibus Sanctorum Filippi et Jacobi[...].»



N. 46 [fig. 219]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Natività.

ORGIANO (VI), Chiesa Parrocchiale.

1500

Tela centinata, cm 174 x 143.

Firmata e datata: «Opus Barto / lomei Monta / gna MCCCCC».

Provenienza:

Ab origine.

Restauro:

All'evidenza il dipinto deve aver subito qualche intervento di restauro negli ultimi dieci anni, data la presenza di una porzione centrale preventivamente tamponata tramite l'utilizzo di carta di riso. Arturo Pomello, 1886, p. 304 informava di un restuaro avvenuto il 16 febbraio 1884 per volere del Ministero della Pubblica Istruzione, ad opera del pittore padovano Antonio Bertolli. Aldo Foratti (1908) citava un recente restauro che avrebbe deteriorato l'opera e Lionello Puppi ricordava un intervento conservativo presumibilmente precedente agli anni Sessanta, forse quello a cura di Franco Steffanoni citato in *Ristauri a dipinti di Venezia e della Provincia*, «Bollettino d'Arte», maggio, 1915, p. 145.

Stato di conservazione:

Non buono, diverse cadute della pellicola pittorica in particolare nel manto della Vergine, in parte fermate con carta di riso.

Visite pastorali:

ASDVⁱ, *Visitationum*, Marcantonio Bragadin, 31 maggio 1645, cc. 254v-255: «[...] habit quatuor Altaria [...] Visitavit Altaris maius dicatus B. Virginis...Visitavit Altari vocatur Corporis Xsti [...] Visitavit Altari Sanctissime Conceptioni B. Virginis [...] Visitavit Altari S.^{ti} Caroli».⁵³

⁵³ La parrocchiale di Orgiano, dedicata a Santa Maria Assunta, d'origine medievale, era ricostruita nel 1740 ed ampliata nel 1859. Sotto la dominazione veneziana Orgiano era sede di un vicariato comprendente i comuni di Agugliaro, Asigliano, Campiglia dei Berici, Noventa Vicentina, Pojana Maggiore e Sossano. Si veda Grazioso Pieropan, *Orgiano. Storia-Memorie-Ricerche*, Vicenza, 1990.

Bibliografia:

Giorgio Vasari [Gaetano Milanesi], 1568 [1906], III, p. 672; Gaetano Maccà, 1814, X, p. 15; Leonardo Trissino, ms. 3155, c. 33; 72; Antonio Magrini, 1863, pp. 37-38; *Elenco dei principali...*, 1881, p. 27; Arturo Pomello, 1886, p. 304; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, I, pp. 431-432; 1912, p. 133; Tancred Borenius, 1912, p. 47; Aldo Foratti, 1908, pp. 33-34; Adolfo Venturi, 1915, p. 438; Roberto De Suarez, 1921, p. 8; Aldo Foratti, 1931, p. 75; Bernard Berenson, 1932, p. 368; 1936, p. 316; 1957, p. 116; 1958, p. 119; De Mori, 1932, p. 119; Creighton Gilbert, 1956, p. 300; Giuseppe De Logu, 1958, p. 251; Lionello Puppi, 1958, p. 58; 1962, p. 115; Mauro Lucco, 1987, p. 156; Marco Tanzi, 1990, p. 619; Grazioso Pieropan, 1990, pp. 152-154; Carlo Alberto Bucci, 1993, p. 38; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 139-140; Davide Banzato, 1996, p. 303; Alessandra Pellizzari, 2000, p. 94; Luca Clerici, 2001, pp. 162-163; Federica Morello, in *Benedetto e Bartolomeo Montagna...*, 2004, pp. 30-31; Erika Crosara, 2007-2008, pp. 51, 61; Donata Samadelli in *Bartolomeo Montagna...*, 2010, p. 12.

Ricordata già da Magrini (1863), la *Natività* per la chiesa Parrocchiale di Orgiano era in seguito apprezzata da Crowe e Cavalcaselle (1912), che ne ricordavano il non buono stato di conservazione, Foratti (1908) e Borenius (1912), che indicava anche un'incisione tratta dal figlio Benedetto. Registrata senza particolare attenzione dagli *Indici* berensoniani (1932-1958), era ricordata da Lionello Puppi (1962) come il segno di penetrazione della cultura nordica in ambiente vicentino, declinata con una vena appena più malinconica rispetto alla coeva *Pietà* per Monte Berico. In realtà bistrattata dalla critica, la pala era liquidata brevemente nelle parole di Marco Tanzi (1990), convinto della posizione incipitaria all'interno del processo involutivo del Montagna. Breve accenno compariva in un articolo di Bucci (1993), istituyente un rapporto tra il volto dell'anziano san Giuseppe di Orgiano e quello del genitore nella *Presentazione al tempio* per Girolamo Orefice. Anche la posizione della Vergine, protesa in avanti con la testa inclinata da un lato, costituiva per lo studioso un motivo di confronto valido tra i due dipinti, mentre suggeriva a Banzato (1996) l'accostamento con la perduta *Natività* per la chiesa Cattedrale di Vicenza. La presenza della datazione iscritta nel cartiglio in basso a destra non permette d'avanzare dubbi circa la collocazione dell'opera all'interno del catalogo montagnesco, nonostante i danni subiti ne rendano a tratti difficile la comprensione. Innovativa per Bartolomeo Montagna a queste date è anche l'idea, parzialmente riuscita, di sedere il Bambino a terra, sopra il manto della Vergine, ora gravemente compromesso, giocato nel contrasto tra il blu notte, il rosa carico della veste ed il violaceo del velo. Alle spalle della Sacra Famiglia, un brano di verde paesaggio rasserenante, interrotto sulla destra dall'intrusione d'alcune case e di una torre, e sulla sinistra da uno sfondato architettonico culminante nella rovina classica d'un arco. L'intera composizione trae grande respiro dal paesaggio e dalla prospettiva dell'edificio a sinistra, mentre l'aria circola tra il primo piano della Sacra Famiglia e le azzurre montagne in lontananza. Il confronto con la superba *Pietà* di Monte Berico costringe ad ipotizzare un intervento della bottega, facilmente responsabile della pretesa monumentalità dei personaggi in primo piano.



N. 47 [fig. 229]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Pietà.

MONTE BERICO (VI), Santuario.

1500

Tela, cm 232 x 248.

Firmata e datata: «Opus Bartholom. / Montagna MCCCCC V avrile»

Restauri:

1844, Sebastiano Orlando; 1888, Giuseppe Steffannoni eseguì la rifoderatura. 1890, Botti; 1910, Franco Steffannoni con la consulenza del Cavenaghi. 1973, a spese della Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza, Belluno e a cura della Direzione dei Musei di Vicenza. Per la storia ottocentesca dei restauri si confronti Rumor, 1910. La tela soffrì a lungo per i numerosi incauti restauri, tanto che la rifoderatura di G. Steffannoni si rivelò agente di ulteriore deterioramento, dovuto all'azione della *colletta* sull'impasto dei colori. Botti mise mano al quadro togliendo l'intonaco del muro retrostante dalla tela e spalmando poi il retro con olio di lino e minio. Egli ritoccò in seguito il quadro e lo "rattivò" con vapori d'etere prima di ricollocarlo sull'altare. L'ulteriore invasivo intervento di F. Steffannoni distrusse per due terzi la tela allo scopo d'inserirvi la *colletta*, nelle intenzioni sostitutiva dell'imprimitura a gesso in parte mancante. Il 21 agosto del 1910 l'opera ritornava finalmente sull'altare.

Stato di conservazione.

Buono.

Esposizioni:

Cinque Secoli di Pittura Veneta, Venezia, Procuratie Nuove, 1945, n° 51.

Il Gusto e la moda nel Cinquecento vicentino e veneto, Vicenza, Palazzo Chiericati, 30 maggio-15 dicembre 1973.

Bibliografia:

Giorgio Vasari [Gaetano Milanesi], 1568 [1906], III, p. 672; Silvestro Castellini, 1615-1620, c. 96r; Francesco Barbarano de' Mironi, 1761, V, p. 330; Marco Boschini, 1676, p. 61; Pietro Baldarini, 1779, p. 80; Luigi Lanzi, 1796 [1990], p. 65; Bressan, ms 3209, c. 34; Brandolese, 1800 c, c. 31; Disconzi, 1820, p. 250; Giovan Batista Berti, 1822, pp. 94-95; 1830, p. 83; Alverà, c. 1838-1839, cc. 318 e 320; Antonio Magrini, 1863, p. 37; Tommaso Formenton, 1867, p. 664; Ciscato, 1870, p. 111; *Elenco dei principali monumenti*, 1881, p. 5; Aldo Foratti, 1908, p. 46; Mary Prichard-Agnetti, 1909, pp. 324-327; Sebastiano Rumor, 1910, pp. 11-15; 1911, pp. 205-208; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, I, p. 431; 1912, p. 133; Tancred Borenius, 1909, pp. 45-46; 1912, pp. 45-47; Adolfo Venturi, 1915, p. 475; Bortolan-Sebastiano Rumor, 1919, pp. 126-127; Roberto De Suarez, 1921, p. 8; Sebastiano Rumor, 1926, p. 137; 1929, pp. 137-139; Aldo Foratti, 1931, p. 75; Peronato, 1933, p. 126; Bernard Berenson, 1932, p. 121; 1936, p. 317; 1958, p.121; De Mori, 1932, p. 57; Carlo Gamba, 1934, p. 712; Roberto Longhi, 1946, p. 15; Edoardo Arslan, 1956, p. 183; Franco Barbieri-Renato Cevese-Licisco Magagnato, 1953, p. 377; 1956, p. 376; Giuseppe De Logu, 1958, p. 241; Lionello Puppi, 1960, p. 61; Franco Barbieri, 1965, pp. 12-17; Roberto Longhi, 1946, p. 15; Ursula Schmitt, 1961, pp. 109-110; Lionello Puppi, 1962, p. 135; 1966, p. 240; Angiola Maria Romanini, 1962, p. 46; Franco Barbieri, 1965, pp. 12-17; *Il gusto e la moda...*, 1973, p. 94; Vittorio Sgarbi, 1981, p. 41; Mauro Lucco, 1980, p. 38; Franco Barbieri, 1981, p. 66; Mario Saccardo, 1981, p. 660; Meijer, 1983, p. 253; Francesco Fontana, 1986, p. 124, 184; Marco Tanzi, 1990, p. 619; *Il Santuario...*, 1990, p. 19; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 180-181; Davide Banzato, 1996, p. 303; Enrico Maria Dal Pozzolo, 1997, p.55; 1998, p. 33; Alessandra Pellizzari, 2000, p. 93; Federica Morello, 2004, p. 28; Elizabeth Carroll, 2006, p. 108; Marco Boschini, [Waldemar De Boer, 2008, pp. 281-282].

Ascritta da Baldarini (1779) a Benedetto Montagna, la *Pietà* vicentina era ricordata sin dal Seicento (Castellini, Boschini), e menzionata in seguito da Magrini (1863) e da Crowe-Cavalcaselle (1912), impressionati dalla robusta potenza visiva del dipinto. Apprezzata inoltre da Foratti (1908), l'opera era oggetto degli studi di Rumor (1910, 1911) il quale, pur non conoscendo il nome della famiglia committente, ne ipotizzava l'estinzione entro l'anno di concessione dell'altare da parte dei padri serviti a Gregorio e fratelli Montagnana «per li molti debiti di detti signori», nel 1591. La presenza della data stabiliva la concordia critica nei confronti dell'opera (Borenius, 1912; Gamba, 1934; Berenson, 1932; 1958;), mentre ad Arslan (1956) si doveva l'importante riferimento al *Vesperbild* di stampo nordico, tema iconografico assai caro ai padri serviti. Il tema devozionale era assai diffuso presso la comunità servita, ritrovando forse un proprio prototipo in gruppi scultorei di simile soggetto risalenti al secolo precedente. Tali esigenze, nonché la meditazione su modelli belliniani, richiami nordici e tangenze mantegazzesche avrebbero condotto alla redazione della *Pietà*, che già Longhi (1946) aveva immaginato come un tentativo fallito, e che Lionello Puppi (1962) legava piuttosto a diretto contatto con stampe dureriane. Barbieri (1965; 1981) avvertiva la presenza del clima nordico nella Vicenza del periodo, dando corretta lettura dell'origine del motivo devozionale, e scioglieva l'imbarazzo identificativo per il santo di sinistra, indicato da Rumor come Giuseppe D'Arimatea e da Puppi come San Giuseppe. Egli scorgeva l'iscrizione «S. IOXIPH» sulla fascia

di pittura generalmente coperta dall'altare, optando dunque per l'identificazione proposta da Puppi, volta a riunire la Sacra Famiglia nell'intensa drammaticità della scena. In contrasto, una seconda linea di lettura derivante dagli studi di Venturi (1915) ravvisava la decadenza senile del pittore nell'imbarocchirsi delle forme, formulando per la *Pietà* un giudizio infelice (Mauro Lucco, 1980; Tanzi, 1990). Sgarbi (1980), poi ripreso da Tanzi (1990), la interpretava piuttosto come una risposta alla più felice opera di Buonconsiglio in San Bartolomeo a Vicenza, alla quale il pittore di Orzinuovi non sarebbe stato in grado di adeguarsi, declinando la propria versione in modi più semplici. Decisamente più positiva l'opinione di Banzato (1996), tornato a scorgere l'elemento nordico come predominante, e di Federica Morello (2004). Vittima di un errore di lettura, Elizabeth Carrol (2006) travisava il dipinto, ponendolo un quinquennio oltre l'effettiva realizzazione.⁵⁴ Recente ricognizione documentaria (De Boer, 2008) agganciava l'altare alla famiglia da Montagnana, alla quale sarebbe passato lo iuspatronato a seguito dell'estinzione dell'originaria famiglia detentrici.

L'indiscutibile presenza della datazione al 1500 colloca quest'opera, generalmente ritenuta tra le più alte espressioni di Bartolomeo Montagna, a periodo maturo del maestro segnando un sensibile cambiamento dai rigori prospettici della pala Squarzi (1499), alla schietta intonazione "vicentina" della *Pietà*.⁵⁵

⁵⁴ La studiosa travisava l'iscrizione interpretandola come «MCCCCCV avrile», quand'essa è chiaramente vergata «MCCCC V avrile». L'ultima cifra in numeri romani è chiaramente distaccata dalle quattro precedenti, come un rapido sopralluogo ha avuto modo di chiarire, indicando senza dubbio il quinto giorno del mese di aprile del 1500.

⁵⁵ Si rimanda a Capitolo III.

N. 48 [fig. 222]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino tra Sant' Antonio e San Giovanni Evangelista

SAN GIOVANNI ILARIONE (VR), Chiesa del Castello.

1500 c.

Olio su tavola trasportata su tela, cm 200 x 170

Firmata: «*Bartholomeus Montagna pinxit*»

In basso a sinistra: «*S. Antonius de Padova*»

In basso a destra: «*S. Ioanes*»



Provenienza:

Già nella chiesa di San Lorenzo, Vicenza. Sebastiano Rumor (1930, p. 306) sosteneva che il dipinto fosse stato trasportato a San Giovanni Ilarione al momento della soppressione di San Lorenzo dalla famiglia Balzi Salvioni, erede della famiglia Magrè. Non sussiste alcuna prova documentaria finora della parentela tra le due famiglie. Lo stesso autore (Rumor, 1927, p. 80) ricordava inoltre come la tavola fosse stata inizialmente ricoverata presso la villa Tanara a Mestran (VR), passando in seguito presso la chiesa del Castello. Sottratto alla chiesa di San Giovanni Ilarione il 4 settembre 1976 e fortunatamente recuperato. (Mario Gecchele, 1984, p. 150; Gecchele-Bruni, 2006, p. 60).

Restauri:

Restauro Franco Stefanoni, 1911. Il prezzo di L. 1390 fu pagato metà dal Governo, metà dal nobile Guido Cagnola di Milano. In quest'occasione si realizzarono doratura della cornice, custodia in legno e vetro protettivo. (APSGi, *Cronistorio*, alla data, cit. in Gecchele, 1984, p. 151.)

Stato di conservazione:

buono

Bibliografia:

Silvestro Castellini, 1615-1620, c. 113v; Marco Boschini, 1676, p. 104; Carlo Ridolfi, 1648, p. 110; Francesco Barbarano, 1761, V, pp. 205-206; Tommaso Faccioli, 1776, I, p. 52; Melchiori, 1790, c. 40; Arnaldi-Baldarini-Buffetti, 1779, I, p. 57; Gaetano Maccà, III, 1813, p. 95; *Il forestiere*, 1804, p. 101; Da Persico, 1821, II, p. 279; Magrini, 1863, pp. 23, 37; *Elenco dei principali monumenti...*, 1881, pp. 30-31; Castellini, 1885, p. 58; Burckardt, 1905, p.17; Sebastiano Rumor, 1899, pp. 22-23; Aldo Foratti, 1908, p. 25; Cagnola, 1910, pp. 145-146; Tancred Borenius, 1909, pp. 10-15, 18, 33-35; 1912, pp. 11-15; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, I, pp. 424-425; 1912, p. 126; Adolfo Venturi, 1915, p. 456; Sebastiano Rumor, 1915, p. 303; Gian Giorgio Zorzi, 1916, p. 93; Giuseppe Fiocco, 1917, p. 183; Bernard Berenson, 1919, pp. 25, 168; 1932, p. 368; 1936, p. 316; 1957, p. 116; 1958, p. 120; Roberto De Suarez, 1921, p. 4; Rumor, 1927, pp. 29, 80-81; De Mori, 1928, p. 39; Aldo Foratti, 1931, p. 75; Emma Zocca, 1937, p. 183; Martin Davies, 1951, pp. 293, 39; Antonio Sartori, 1953, p. 17; Barbieri-Cevese-Magagnato, 1953, p. 69; 1956, p. 69; Arslan, 1956, pp. 121-122; Lionello Puppi, 1960, p. 267; 1962, p. 125; Heinemann, 1962, p. 15; Licisco Magagnato, 1963, p. 213; Lionello Puppi, 1966, p. 236; Gilbert, 1967, p. 188; Mantese, 1964, pp. 955-956; 1974, IV/2, pp. 1146-1148; 1982, p. 288, n. 10; Humfrey, 1977, p. 181; Vittorio Sgarbi, 1980, pp. 32-37; Franco Barbieri, 1981, pp. 33, 61; Mario Gecchele, 1984, pp. 149-150; Mauro Lucco, 1987, p. 156;

Marco Tanzi, 1990, p. 619; Lionello Puppi, 1994, p. 16; Margaret Binotto, 1995, pp. 17-21; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 153-154; Marchioro in Boschini 2000, p. 235, n. 346; Alessandra Pellizzari, 2000, p. 73; Elizabeth Carroll, 2006, pp. 205-209; Erika Crosara, 2007-2008, pp. 201-202; Gechele-Bruni, 2006, pp. 60-61; Marco Boschini [Waldemar De Boer], 2008, p. 394; Chiara Rigoni, in *Museo di Castelvechio...*, 2010, p. 256; Elizabeth Carroll, 2011, pp. 380-381; Luca Trevisan¹, 2011, p. 108.

Barbarano de Mironi (1761) attribuiva l'opera, con evidente *lapsus calami*, ad Andrea Montagna, mentre qualche anno più tardi Buffetti (1779) informava che l'altare, a sinistra del quale si poteva leggere l'iscrizione «*IONANNES DE MAGRADE NICOLAI FILIUS DEO OPTIMO MAXIMO AC DIVO ANTONIO PATAVO VIVENS POSUIT*» riportata dal Castellini (1885) ad un secolo di distanza, era dedicato a S. Antonio «[...] la cui Tavola col detto Santo nel mezzo, è di *Bortolo Montagna*».⁵⁶

I «pacta inter M. Bartholameum Montagna pictorem et Iohannem de Magrade» citato da Zorzi nel 1916, che già Fiocco (1917) avrebbe voluto legare al dipinto in questione, diveniva allora per Lionello Puppi (1962) un obbligato riferimento alla pala per San Giovanni Ilarione, la cui cronologia veniva a costruirsi intorno agli anni 1486-1487. Borenius (1912) informava della paternità Balzi Salvioni⁵⁷ dello stemma e della possibilità che esso fosse stato apposto in un momento successivo alla realizzazione della pala, dato che uno degli eredi Magrè era appunto un Balzi Salvioni. Lo studioso proponendo una datazione al 1485, avallava il discorso già proposto da Burckhardt relativo alla possibile priorità del modello montagnesco per la pala cimesca del 1489. Il ragionamento, condiviso da Cagnola (1910), perdeva credito in seguito agli studi di Coletti (1959), anche se l'aggancio con opere giovanili del vicentino era generalmente accolto dalla critica seguente (Foratti, Venturi, De Suarez), eccezion fatta per Berenson (1919; 1932; 1957; 1958), più incline a posticiparne la realizzazione sul finire del secolo. Arslan (1956), proponendo un aggancio al 1490, datava indirettamente l'altare Magrè al medesimo periodo, avvicinandone il lessico a quello della chiesa di San Bartolomeo ed alla figura di Alvise Lamberti da Montagnana. Era opinione di Rumor (1915) che la famiglia Salvioni avesse trasferito l'opera dalla chiesa vicentina alla propria abitazione a San Giovanni Ilarione per

⁵⁶ «segue l'altare fabbricato all'antica da Giovanni Magrè in onore di S. Antonio da Padova la cui pala è dipinta per mano di Bartolomeo Montagna, come ci ricorda l'iscrizione[...]»

⁵⁷ Cfr Sebastiano Rumor, 1899, pp. 22-23: «Nel 1° e 4° spaccato, nel I d'azzurro al vaso di fiori al naturale accostato da due leoni affrontati d'argento, nel II interzato in fascia a) di verde ad un ponte di tre arcate d'oro b) di nero c) d'argento, a tre bande di rosso; nel 2° e 3° di azzurro al pino di verde sopra una collina di tre cime di verde». Da Rumor (1899, p. 22) si apprende che i Balzi entrarono a far parte della cittadinanza vicentina il 5 gennaio 1670, nelle persone di Sebastiano e Andrea fu Giambattista. Essi assunsero il cognome Salvioni quando Sebastiano Ignazio, nipote del citato Andrea, sposò la veneziana Laura Salvioni con matrimonio celebrato tra il quinto ed il sesto decennio del 1700. Lo stemma in questione quindi risale ad un momento successivo alle nozze, come giustamente indicato da Margaret Binotto (1995, pp. 17-18). La studiosa notava inoltre come sotto allo stemma comparissero le iniziali «FBS», rintracciando nell'albero genealogico della famiglia tre possibili candidati alla paternità: Francesco Balzi Salvioni, arcidiacono del Capitolo vicentino morto nel dicembre del 1816, Francesco Balzi Salvioni sposato ad Anna Regaù o infine un Francesco sposato con una non ben nota Rosina.

donarla, in un secondo momento, alla chiesa del castello.⁵⁸ Tuttavia l'operazione deve aver avuto luogo prima del 1837, quando al posto dell'opera presente fu posto il dipinto di Giulio Carpioni raffigurante la *Madonna con Bambino tra i Santi Antonio e Gaetano Thiene* (Rumor, 1927).

Nel 1863 Magrini lo indicava sospeso ad una parete della nuova chiesa Parrocchiale in San Giovanni Ilarione, mentre i Crowe-Cavalcaselle (1912) scorgevano nell'opera accenti umbri così come rimandi a Filippino Lippi e Pinturicchio. Lionello Puppi (1962) ne fissava la cronologia rifacendosi all'iscrizione notata da Castellini.⁵⁹ All'opposto Gilbert (1967) si professava contrario a datazione ed attribuzione a Bartolomeo Montagna, nella convinzione che il dipinto fosse stato realizzato tra 1500 e 1510 da un allievo del vicentino, entrato in contatto con artisti umbri e con la figura di Perugino. Lo studioso accostava la tela all'opera di Highnam Court attribuita a Giovanni Speranza e, indicando l'irreperibilità del documento citato da Zorzi, ipotizzava una commissione Balzi Salvioni reputando originale lo stemma al centro del quadro. Già nel 1288 si trovava nella quinta campata a sinistra della chiesa un altare dedicato a San Giovanni Evangelista, con buona probabilità ornato nel 1289 con un'ancona «honorifice depicta» a spese di Imia fu Alberto Pileo che aveva commissionato l'altare. Verso la fine del Quattrocento il patronato della cappella passava ai Magrè che coinvolsero Bartolomeo Montagna nel suo ammodernamento. Secondo l'opinione di Trevisan (2011) i nobili Magrè modificarono la dedizione dell'altare, come confermato dalle parole di Faccioli e Castellini e come apparirebbe dalla lapide murata a sinistra, sebbene l'incisione appaia oggi mutila. Vista da Castellini e Ridolfi sull'altare Magrè, la pala era probabilmente spostata in sacrestia e sostituita con un nuovo dipinto raffigurante Sant'Antonio, tant'è vero che il 25 ottobre 1666 il provinciale dell'ordine, presa coscienza della non adeguatezza del nuovo dipinto, interrogava il guardiano pregandolo di chiedere ai padri se «si doveva lasciar la Palla novamente postavi o vero riponervi la vecchia». ⁶⁰ I frati in quell'occasione optavano per il ritorno della pala di Montagna e Boschini, dando atto del ritorno dell'opera e citandola insieme ad un *crocifisso*, ne confermava la presenza nella quinta campata a sinistra, dove ancora si doveva trovare almeno sino al 1779 secondo le parole di Baldarini. L'opera scompariva a seguito dell'arrivo delle truppe francesi e della soppressione della chiesa al culto. Spettava a Cagnola e Borenius il compito di riscoprire il dipinto presso la chiesa del Castello di San Giovanni Ilarione, dove tuttora si trova. La datazione proposta da Berenson era accolta da Marco Tanzi (1990), convinto della non correttezza del tradizionale aggancio cronologico al 1486, specialmente notando la risposta

⁵⁸ Rumor, 1919, p. 303: «In questi ultimi anni fu trasportato dalla tavola sulla tela col generale concorso del conte Cagnola di Milano».

⁵⁹ Era in quell'occasione trascurata come terminus ante quem l'incisione di Mocetto (Hind, V, p. 168; 1496 circa), il cui richiamo al dipinto sembra invero alquanto vago.

⁶⁰ Cfr. Antonio Sartori, 1986, p. 2336.

datane da Giovanni Speranza nella *Madonna* di Velo d'Astico, già per altro richiamata dal Barbieri (1981) il quale tuttavia promulgava la consueta datazione al 1487, dando lettura dell'opera come segno di un principio di crisi rispetto alle opere giovanili in San Bartolomeo a Vicenza. La cronologia derivante dalle ricerche di Zorzi conserva in anni recenti una discreta fortuna (Carroll, Trevisan). In particolare ribadita da Carroll (2006), la connessione ai *pacta* del 1486 diveniva la prova dell'assenza di un percorso di crescita dell'artista, qui ancora legato a schemi spaziali di tipo "gotico" che richiederebbero, ad opinione della studiosa, un'anticipazione ulteriore della datazione. Lo stesso Mantese inoltre (1974) informava che Giovanni fu Nicolò da Magré testava il 24 gennaio 1504 chiedendo d'essere sepolto a San Lorenzo «in monumento suo» vicino all'altare di S. Antonio da Padova. Egli aveva inoltre fatto costruire anche un sepolcro, dove Mantese individuava la sepoltura del figlio Lodovico, morto nel 1506.⁶¹ Lo studioso notava inoltre nel testamento del dott. Iseppo fu Gioantonio dott. Priante, del 23 giugno 1666, la donazione di «due candelieri del valor di ducati 160 all'altare di S. Antonio in S. Lorenzo con l'arma della sua famiglia e il nome di esso testatore». Sempre dalle ricerche del Mantese infine emergeva una delibera del 14 aprile 1716, dove si specificava: «È stato principiato nella chiesa di S. Lorenzo un altare in honore del glorioso S. Antonio con l'elemosina de divoti, ma che dall'universale calamità inaudita questa sorgente resta a mezzo il loco imperfetta l'opera con disonore d'una nazione che tiene la protezione di sì gran Santo [...]». La notizia si integra con quanto riportato da padre Sartori (1953) secondo il quale, nel periodo successivo alle soppressioni napoleoniche, molte delle opere d'arte asportate dalle famiglie con la promessa di una resa alla fine dei conflitti, di fatto non fecero più ritorno al luogo di origine.⁶¹ Fu forse tra questo momento - Maccà d'altra parte la notava nel 1813 - e l'anno in cui Magrini (1863) aveva modo di vederla nella nuova Parrocchiale, che l'opera venne portata a San Giovanni Ilarione. La notizia della volontà di un erede Salvi di fare un edificio di culto forse restituisce senso allo stemma apposto, ipotizzando che il dipinto fosse riutilizzato per quello. Anche se nell'inventario non ne trovo traccia, pur essendo la titolazione ai santi Antonio e Gaetano.

⁶¹ Antonio Sartori, 1953, pp. 32-33: «Tant'è vero che, accordatosi allora alle famiglie il permesso d'asportare dalla chiesa quanto le riguardava, venne loro imposto di dover restituire ogni cosa quando venisse riaperta». Nella sua *Cronaca di Vicenza*, Tomaso Sanzi (BBV1, Gonz. 23.10.6) registrava l'inventariazione dei beni di chiesa e convento di San Lorenzo da parte di un ministro «dell'Intendenza di Finanza», giunto sul luogo il 5 aprile 1806. Il 18 luglio 1807, stando alle parole dello storico, vennero asportati dal tempio vicentino mobili, arredi e statue.



N. 49 [fig. 228]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Presentazione al tempio.

1500-1502 c.

VICENZA, Museo Civico, n. 4.

Olio su tela, cm 210 x 180.

Firmata: «Opus Bartolomei Montagna».

Provenienza:

Già nella Chiesa di San Bartolomeo a Vicenza (Ridolfi, 1914, p. 110; Boschini, 1676, p. 90), poi passata al Sacro Monte di Pietà di Vicenza nel 1819. In deposito presso il palazzo municipale di Vicenza nel 1820, in seguito nella sala del Consiglio nel Palazzo Municipale di Vicenza, acquistato dal Comune nel 1833-1835 dalla congregazione di Carità. (*Pinacoteca civica di Vicenza*).⁶²

Esposizioni:

Il Restauro a Vicenza negli anni Sessanta, Palazzo Chiericati, Vicenza, 1972, n. 129.

⁶² MCVi, *Museo, Acquisti*, b. 1, fasc. "Acquisto dipinti Ospedale civile" contenente la corrispondenza intercorsa tra la Congregazione municipale e l'Ospedale civile di Vicenza per l'acquisto di dipinti di proprietà dell'Ospedale, perfezionato con delibera consigliare del 1833, giu. 28, inserto "prospetto dimostrante il prezzo attribuito ai dipinti posseduti dall'Ospedale civile di Vicenza, de' quali si progetta la vendita a quella Congregazione municipale, eretto dalla Commissione istituita dalla presidenza della imperial regia Accademia delle belle arti coll'ordinanza 8 agosto 1832", Venezia, 26 agosto 1832, al n. 4: «Bartolomeo Montagna. Beata Vergine che presenta Gesù Bambino al sacerdote. Questi è di molto inferiore a quello sopra descritto, come pur di uno stile alquanto diverso, mentre in questo non si scorge né quel gusto, né quel bello stile, né quella ragionevolezza nelle pieghe. È alquanto aspro nelle tinte e specialmente nei fondi architettonici, ne' quali dominano arditi e disarmonici colori, che non conservando l'armonia per l'aspro urto delle tinte si oppongono pur anco alla prospettiva aerea. La maniera del presente quadro è la più conosciuta di questo autore, nella quale eseguì opere degne veramente di lode. In questa opera, a fronte degli accennati difetti, vi sono pur molti pregi, per cui il prezzo fu stabilito in zecchini n. 120», riportata in Avagnina, 2003, pp. 171-172. L'acquisto effettivo risaliva al 10 febbraio 1835. Qui aveva avuto modo di vederlo, accanto alla pala dipinta con la *Vergine, Santa Monica e Santa Maria Maddalena* Leonardo Trissino, il quale così annotava: «Altra tavola dello stesso con M. V. che porge il Bambino al Sacerdote Simeone con S. Giuseppe e un ritratto e bellissimi ornamenti di architettura». Si veda Leonardo Trissino, BBVi, ms. 3158, c. 6. Indicandola su tela a c. 102v la descriveva come molto pregiudicata.

Restauro:

Restaurato da Steffanoni nel 1909 secondo Barbieri (1962), il quale ammetteva di non conoscere la portata dell'intervento conservativo. Restaurato nuovamente negli anni Sessanta.⁶³ Sottoposta a riflettografia infrarossa; XRF; spettrofotometria vis. NIR. La tela è stata ampiamente ridipinta prima del 1909, nell'abito, nel copricapo e nella posizione delle mani del donatore. Si vedano Poldi – Villa, in *Pinacoteca*, 2003, n.13, pp. 545-546.

Stato di conservazione:

Buono.

Bibliografia:

Vasari-Milanesi, 1568, p. 673; Castellini, 1615-1620, cc. 219v-220r; Carlo Ridolfi, 1648, pp. 91, 117; Marco Boschini, 1676, pp. 90-91; Melchiori, 1790, c. 40; Barbarano, 1761, V, p. 435; Baldarini, 1779, I, p. 5; Bertotti-Scamozzi, 1780, p. 93; Berti, 1822, p. 25; Berti, 1830, pp. 4-25; Trissino, 1812-1830, II, cc. 1v-6v, 42r, 102v.; Natal Melchiori (Zimello), 1847, p. 5; Antonio Magrini, 1863, p. 36; Formenton, 1867, p. 357; Ciscato, 1870, p. 85; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, I, p. 432; 1912, p. 133; *Elenco dei principali...*, 1881, p. 6; Bernard Berenson, 1894, p. 108; 1895, p. 67; 1911, p. 118; 1932, p. 369; 1936, p. 317; 1957, p. 117; 1958, p. 121; Pettinà, 1905, p. 69; Aldo Foratti, 1908, pp. 41-42; Mary Prichard-Agnetti, 1909, pp. 298; Tancred Borenius, 1909, pp. 49-50; 1912, pp. 49-50; Luigi Ongaro, 1912, pp. 17-21; Phillips, 1912, p. 227; Adolfo Venturi, 1915, p. 490; Bortolan-Sebastiano Rumor, 1919, p. 93 e 150; Roberto De Suarez, 1921, p. 12; De Mori, 1928, p. 75; Andrea Corna, 1930, p. 663; Aldo Foratti, 1931, p. 75; Edoardo Arslan, 1934, pp. 7-14; Giuseppe Fasolo, 1940, 54; Rodolfo Pallucchini, 1946; p. 83; Licisco Magagnato, 1953, pp. 174-175; Franco Barbieri, 1954, p. 174; Franco Barbieri², 1954, p. 198; , 1962, pp. 168-170, 277; 1981, pp. 21, 64; 1982, p. 58; 1995, p. 58; Edoardo Arslan, 1956, p. 5; Franco Barbieri-Renato Cevese-Licisco Magagnato, 1956, pp. 174-175; Creighton Gilbert, 1956, p. 302; Lionello Puppi, 1958, p. 58; 1962, p. 138; Angiola Maria Romanini, 1962, p. 47; Barioli in *Il restauro a Vicenza...*, 1972, p. 85; Peter Humfrey, 1977, p. 180; Andreina Ballarin, 1982, p. 84; Elisabetta Saccomani, 1988, p. 200; Carlo Alberto Bucci, 1993, pp. 33-56; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 174-175; Davide Banzato, 1996, pp. 309-313; Maria Elisa Avagnina, in *Pinacoteca civica...* 2003, pp. 171-173; Marco Boschini [Waldemar De Boer], 2008, pp. 359-360.

L'opera entrava nelle collezioni di Palazzo Chiericati nel 1835. Essa proveniva dall'altare della seconda cappella della navata sinistra della chiesa vicentina di San Bartolomeo, dedicato nel 1493 alla Beata Vergine da Giampietro Orefice, dove avevano avuto modo di segnalarla Ridolfi (1648), Boschini (1676), Barbarano (1761) e Baldarini (1775). L'opera era in seguito segnalata da Berti (1822-1830) all'interno del Palazzo Comunale, un tempo adiacente alla Basilica Palladiana. Gli inventari del museo (1902-1907) segnalavano inoltre la presenza di un coronamento raffigurante Santa Caterina, affiancata da scomparti laterali di mano del Marescalco, mentre Crowe e Cavalcaselle (1912) avevano indicato, nella medesima posizione,

⁶³ Boschini vedeva un'opera molto ben conservata, forse reduce da restauri: «Altra cappella, nella cui tavola si vede la Beata Vergine che porge il Bambino Gesù al sacerdote Simeone, con S. Gioseffo et il ritratto del padrone di quei tempi della detta cappella tutti e due inginocchiati; e vi sono bellissimi ornamenti di architettura: opera di Bartolomeo Montagna, così ben conservata come se fosse fatta di presente». L'opera era stata pesantemente ridipinta, in particolare in corrispondenza della figura del donatore, che allo stesso Borenius (1912) appariva vestito totalmente di nero.

un San Girolamo entro lunetta.⁶⁴ L'opera era in seguito ritenuta giovanile da Foratti (1908), anche se già indicata ai primi anni del Cinquecento da Crowe e Cavalcaselle (1912) ed in tempi più recenti da Nielsen (1995). In seguito ritenuta più tarda anche da Borenius (1912) e Venturi (1915), che non celava il disappunto per le forme ormai stanche del pittore, secondo un'opinione destinata a ripetersi negli scritti di De Suarez (1921), Arslan (1934) e Fasolo (1940), il quale proponeva un avanzamento cronologico al secondo decennio del Cinquecento. Opera inseribile nel catalogo maturo del pittore anche ad opinione di Pallucchini (1946), Barbieri (1954) e Gilbert (1956), mentre Bernard Berenson (1958) ne dava menzione nella più tarda edizione dei propri *Indici*. Lionello Puppi (1962), insolitamente divergendo dall'opinione pacata degli studi precedenti, riprendeva l'idea cronologica di Fasolo, avanzando la realizzazione dell'opera agli anni 1515-1520, riscontrandovi la ripresa insolita della tecnica a tempera (sic) ed un malriuscito recupero classico delle forme, ridottosi ormai a totale squilibrio compositivo e stridore architettonico, forse segno della presenza preponderante della mano del figlio. Concordi anche Saccomani (1988) e Banzato (1996), mentre Humfrey (1977) ritardava la datazione agli anni estremi (c. 1523) e Barbieri (1962), inizialmente convinto della data 1510, si adeguava in seguito (1981; 1982; 1995) all'opinione di Lionello Puppi. Grazie agli interventi conservativi degli anni Sessanta, ricordati da Barioli (1972), Bucci (1993) era in grado di leggere correttamente il dipinto pubblicando un articolo nel quale si indagava il rapporto tra la *Presentazione* ed altre opere realizzate da Bartolomeo sul principio del Cinquecento, quali la *Natività* di Orgiano o la *Natività* perduta per la Cattedrale di Vicenza. Lo studioso collegava alla figura di Girolamo Orefice, figlio dell'originale committente Giampietro - il donatore ritratto nella pala non dovrebbe potersi identificare con Giampietro, data la giovane età - la commissione di pala e cappella, contestando l'identificazione della grande arca lapidea al centro della composizione con l'Arca dell'Alleanza, come suggerito da Andreina Ballarin (1982) in una collocazione genericamente tarda del dipinto (1515-1520). Ad opinione dello studioso infatti l'arca raffigurata doveva rispondere alle esigenze di Giampietro Orefice che, testando il giorno 3 agosto 1492,⁶⁵ chiedeva d'essere sepolto dai propri eredi in «ecclesia idest in claustro ecclesie Sancte Corone in eius sepultura seu monumento in quo sepulta sunt corpora parentum suorum, seu in ecclesia Sancti Bartholomei de burgo Pusterle dummodo per heredes ipsius testatoris construatur unum monumentum lapideum in dicta ecclesia Sancti Bartholomei in quo deponi et sepelliri debeat corpus suum predictum». Gli eredi di Giampietro, Girolamo e il fratello

⁶⁴ Data l'assenza della segnalazione in altri testi si può effettivamente ipotizzare che essa costituisse un assemblaggio successivo all'entrata del dipinto nelle collezioni museali. La cornice attuale dovrebbe essere originale, mentre lo stemma Velo, ricordato dagli inventari e visibile in alcune riproduzioni in basso a sinistra, potrebbe essere stato apposto in un'epoca più tarda, dato che la famiglia possedeva il patronato della vicina cappella di destra. Si confronti Peter Humfrey, 1977, p. 180.

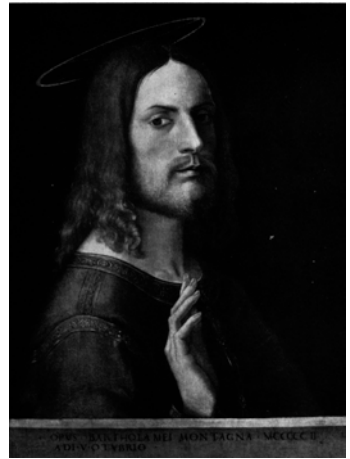
⁶⁵ ASVi, *Testamenti in bombacina*, 3 agosto 1492. Si rimanda al Capitolo III.

Bartolomeo, avrebbero scelto tra le due opzioni la seconda, evidentemente preferita anche da Giampietro che dotava un anno dopo l'altare in San Bartolomeo, e da Girolamo il quale si premurava di ribadire la propria scelta nel testamento del 26 marzo 1528: «corpusque suum sepelliri iussit in ecclesia Sancti Bartholomei burgi Pusterle in suo monumento in quo sepulta sunt corpora parentum suorum et defunctorum».⁶⁶ Le più tarde descrizioni della chiesa tuttavia non fornivano riprova all'ipotesi di Bucci. È altresì vero che Barbarano de' Mironi (1761) segnalava sopra il secondo altare,⁶⁷ dedicato dalla famiglia Orefice alla Vergine, la seguente iscrizione: «ZAMPETRUS DE AURIFICIBUS PRO SE, UXORE, POSTERISQUE SUIS, VIVENS POSUIT. MCCCCLXXXIII», mentre Castellini riportava un'iscrizione sull'altare ormai scomparsa: «ALMAE MATRI SACELLUM HOC MENTE DEVOTA/ EXORATUR DEUS/ VIVITUR BEATE/ DUCE GRATIA», intuibile tuttavia dal disegno che Buongiovanni traeva dell'interno di San Bartolomeo. Era Humfrey (*Cima da Conegliano...*, p. 177) a legare per primo l'iscrizione indicata da Barbarano e la descrizione dell'opera fatta da Boschini, pertanto Bucci identificava nella figura del committente il ritratto non di Giampietro, ma probabilmente del figlio Girolamo al quale, alla morte del padre, sarebbe passata la commissione del dipinto. La datazione dell'opera dovrebbe dunque potersi ricondurre ai primi anni del Cinquecento, dato che la morte di Giampietro avveniva probabilmente tra la fine del Quattrocento ed il primo lustro del secolo successivo.

Più recentemente Avagnina (2003) riproponeva la tradizionale datazione all'anno 1510, notando la presenza del pittore nella città di Vicenza il 12 marzo 1510, prima del lungo esilio padovano destinato forse a durare sino al 1517.

⁶⁶ ASVi, *Testamenti in Bombacina*, 26 marzo 1528. Trovo un secondo testamento datato 15 settembre 1544. ASVi, *Testamenti in bombacina*, alla data.

⁶⁷ Ora ricostruito nella chiesa di Santa Maria del Carmine, la cappella Orefice è oggi l'ultima della parete sinistra. Humfrey (pp. 176-178, 180) correggeva l'opinione di Arslan in proposito.



N. 50 [fig. 235]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Cristo Benedicente

TORINO, Galleria Sabauda, n. 667.

1502

Tempera su tavola, cm 54,5 x 40,5.

Firmata e datata «Opus Bartholomei Montagna MCCCCCII / Adi V Otubrio»

Provenienza:

Già nella raccolta Carlo Zanotti a Vicenza, in seguito nelle collezioni J.J. Vorontsov a San Pietroburgo, poi Gustavo Frizzoni a Milano e nel 1911 San Pietroburgo presso Paul Delaroff. In seguito alla Rivoluzione Russa sul mercato di Parigi ed acquistato per la Collezione Gualino a Torino, infine Collezione Galleria Sabauda.

Esposizioni:

Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo, Trento, 2008, n. 9.

Stato di conservazione:

Buono

Bibliografia:

Antonio Magrini, 1863, p. 35; n. 285; Morelli-Frizzoni, 1884, p. 39; Lionello Venturi, 1912, p. 134; Adolfo Venturi, 1915, p. 496; Roberto De Suarez, 1921, p. 9; Adolfo Venturi, 1926, p. 92; Lionello Venturi, 1926, tav. XXVI; 1928, tav. 30; Willelm Suida, 1927, p. 696; Brizio, 1928, tav. 30; Adolfo Venturi, 1930, n. 285; Bernard Berenson, 1932, p. 368; 1936, p. 316; 1957, p. 117; Pacchioni, 1951, p.20; Noemi Gabrielli, 1959, p. 25; 1961, p. 22, 66; 1965, p. 27; 1971, p. 177; Lionello Puppi, 1962, p. 60-61; 1964, pp. 197-128; 1966, p. 174; *The Frederick W. Schumacher Collection...*, 1976, pp. 135-136; Margherita Azzi Visentini, 1980, p. 5; Peter Humfrey, 1983, p. 98; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 158-159; Sergio Momesso, in *Rinascimento e passione per l'antico...*, 2008, p. 516.

Il *Cristo Benedicente* era citato da Magrini (1863), Venturi (1912), Brizio (1928) e De Suarez (1921), che erroneamente indicava l'opera come facente parte della collezione dell'Ermitage. Il dipinto era in seguito nominato da Venturi (1915) accanto a due Madonne indicate da Borenius, il quale tuttavia non sembrava essersi reso conto della presenza in collezione Delaroff di questo *Cristo Benedicente*. Esso è forse identificabile con il quadro visto da Magrini in casa di Carlo Zanotti a Vicenza, e non con il dipinto descritto da Michiel: «Testa del Christo che con la man destra da' la benedizione, con la sinistra tiene il libro aperto», in casa di Antonio Cappella in Borgo Zucco tra il 1525 ed il 1528, che secondo l'opinione di Lionello Puppi (1962) dovrebbe potersi identificare con un'altra opera, pubblicata da Frimmel (1907) quando si trovava presso la Collezione Frigidor di Vienna, non di mano del vicentino. Recentemente Sergio Momesso (2008) ricordava una replica del dipinto (tavola, cm 52 x 40) in collezione privata romana, già indicata da Lionello Puppi (1964). Nessuno dei due dipinti tuttavia sembra potersi identificare con la *Testa del Cristo* indicata da Michiel.

Debitore del modello antonellesco, il *Cristo benedicente* è testimone di un periodo a metà strada tra le esperienze vicentine del primo Cinquecento e la teoria vescovile padovana, della quale sembra anticipare la sicurezza volumetrica. Nella mano toccata dalla luce si ritrovano gli stessi impacci visibili nella *Santa Giustina* di New York, con la quale la figura torinese condivide il gusto per l'indagine sottile del dettaglio prezioso. La scelta di declinare il celebre modello antonellesco in un incisivo tre-quarti, conferendo respiro cinquecentesco al piccolo dipinto, lo avvicina cronologicamente alla *Santa Caterina* di ubicazione ignota slegandolo dal confronto con il frontalissimo Cristo del *Battesimo* belliniano di Santa Corona, impropriamente chiamato in causa da Lionello Puppi (1964).

N. 51 [fig. 233]

BARTOLOMEO MONTAGNA

*Madonna col Bambino in trono tra i Santi Omobono e Francesco
il Beato Bernardino da Feltre, un elemosinante e piccola Santa Caterina.*

BERLINO, Bode Museum, n. 44.

1502

Tempera su tela, cm 203 x 157.

Firmata: «...Opus...Montagna».

Presenta l'iscrizione «M D» sul trono.



Provenienza:

Già nella chiesa di San Marco a Lonigo sino alla demolizione nel 1808, passò poi nella Raccolta Edward Solly, infine presso il Kaiser Friederich Museum di Berlino nel 1821. Il dipinto entrò poi nel Bode Museum nel 1945, in seguito Gemäldegalerie. Fa parte delle collezioni della Gemäldegalerie, complesso del Kulturforum, esposto presso il Bode Museum. (Carroll)

Restauri:

Borenus ricordava interventi di restauro che avrebbero reso al tempo (1909) poco leggibile l'opera, probabilmente eseguiti nel 1902 quando Waagen fu sostituito come direttore del Museo da Meier. Lionello Puppi (1962) ricorda un intervento di restauro avvenuto nel 1964. Nel Settembre 2002 è stata realizzata un'indagine a raggi X⁶⁸ da parte di C. Laurenze Landsberg. Il dipinto è stato oggetto di successivi interventi conservativi negli ultimi anni.

Stato di conservazione:

La vecchia cornice argentea barocca ha causato l'incurimento della superficie pittorica nei due angoli superiori⁶⁹. Diverse sono le perdite lungo la linea della cornice ed in alcuni punti è visibile la tela.

Bibliografia:

Giorgio Vasari [Gaetano Milanese], 1568 [1906], III, p. 672; Carlo Ridolfi, 1648, p. 111; Gaetano Maccà, 1812, I, p. 86; Antonio Magrini, 1863, p. 35 e 39; Joseph-Archer Crowe-Giovanbattista Cavalcaselle, 1871, I, p. 431; 1912, p. 133; Bernard Berenson, 1901, p. 117; 1932, p. 367; 1936, p. 315; 1957, p. 115; 1958, p. 118; Aldo Foratti, 1908, pp. 27 e 50; Giovanni Morelli, 1886, p. 404; Pomello, 1886, p. 69; Lionello Venturi, 1907, p. 256; Tancred Borenus, 1909, pp. 90-91; 1912, pp. 89-90; Posse-Bode, 1913, p. 137; Adolfo Venturi, 1915, p. 492; Roberto De Suarez, 1921, p. 8; *Die Gemäldegalerie...*, 1930, p. 97; Aldo Foratti, 1931, p. 75; Carlo Gamba, 1934, p. 712; ugo Galetti- Ettore Camesasca, 1950, p. 1712 (1500); Giuseppe De Logu, 1958, p. 241; Lionello Puppi, 1962, p. 156; 1964, p. 202; 1966, p. 238; Giovanni Mantese, 1964, p. 887; Pietro Zampetti, 1969, p. 82; Byam-Shaw, 1976, p. 191; Franco Barbieri, 1981, p. 64; Carlo Alberto Bucci, 1993, p. 56; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 112-113; Elizabeth Carroll, 2004, pp. 112-117 ; Elizabeth Carroll, 2006, p. 160; Donata Samadelli, 2010, p. 12.

⁶⁸ L'immagine ai raggi-x è riprodotta in Elizabeth Carroll, 2006, p. 402.

⁶⁹ Riprodotta in Posse-Bode, 1913, p. 137 e Lionello Venturi, 1915, fig. 299.

Il dipinto proviene dalla chiesa di San Marco a Lonigo, annessa al convento francescano dei frati minori e nei primi del Cinquecento anche alla congregazione delle suore di Santa Maria della Fontana. Originariamente ad una sola navata, presentava tre altari dedicati rispettivamente a San Giuseppe, San Marco e Santa Maria Concetta. Quest'ultimo altare era da poco stato spostato quando Maccà (1812) ne dava notizia ai primi dell'Ottocento, allorché Ridolfi aveva già avuto modo di osserrarvi la pala di Montagna.⁷⁰ Ad opinione di Magrini l'opera, ancora a metà dell'Ottocento, recava la data 1502 e la firma «Bartolommeo Montagna», ma l'indicazione passava inosservata alla maggior parte della critica, eccezion fatta per Foratti (1908), che si dimostrava tuttavia scettico nei confronti di un'opera che riteneva già matura. La perplessità degli studi successivi giungeva a negare la paternità montagnesca del dipinto, declassato ad opera di scuola (Borenus, 1912), mentre le iniziali «MD» alla base del trono inficiavano la lettura di Magrini divenendo un più certo appiglio cronologico per Morelli (1886), seguito a breve da Gamba (1934), Berenson (1958) e De Logu (1958). Nel momento di stesura della monografia, Lionello Puppi (1962) riceveva notizia della non reperibilità del dipinto a seguito del Secondo Conflitto Mondiale, pertanto egli datava l'opera sulla base di una vecchia riproduzione, a periodo tardo, affiancandola ad opere mature quali quella realizzata per la chiesa padovana di Santa Maria in Vanzo. Simile indicazione egli manteneva anche a seguito del ritrovamento del dipinto (1964; 1966), dimostrandosi assertore di un'opinione già di Venturi (1915), secondo la quale l'anziano Montagna, a contatto con le novità lagunari, si sarebbe dimostrato incapace di rispondere correttamente, avviandosi verso il declino. Tuttavia Puppi sembrava apprezzare le qualità dell'opera, una volta potuto osservare il dipinto, nel 1964⁷¹, e la sua opinione non mutava due anni più tardi, quando nell'indicare i danni causati dalla cornice barocca alle porzioni superiori del dipinto egli li confondeva con interventi integrativi settecenteschi. Più recentemente Barbieri (1981) riprendeva l'opinione di Puppi, datando l'opera al 1515 a causa delle forme a suo dire fiacche e disarticolate. Il dipinto, senza motivo, non compariva nel catalogo della Gemäldegalerie del 1986⁷² e, vittima di fraintendimenti, veniva ritenuto perduto da Bucci (1993), che proponeva la datazione al primo decennio del Cinquecento. Di recente l'opera era oggetto delle indagini di Elizabeth Carroll (2004; 2006),

⁷⁰ «Nel castel di Lonico è di Bartolomeo nella Chiesa di San Marco le Pitture dell'Altare della Concetione, ove è la Vergine con buona gratia à sedere, a Nostro Signore bambinetto in braccio, Sant'Homo buono con veste rossa e stola all'uso Veneto all'antica in atto di far elemosina ad un Poverello e San Francesco dalle parti, tenuta in molta venerazione da que' popoli». D'altra parte Ridolfi non fa alcuna menzione delle figure di San Bernardino e di Santa Caterina. Ridolfi, 1648, p. 111.

⁷¹ «Nel corso di una recentissima visita a Berlino ho potuto constatare che il dipinto è stato recuperato, e che si trova, in ottime condizioni, nei depositi degli Staatliche Museen [...] è da confermare una datazione abbastanza tarda, certo successiva all'esperienza tizianesca [...] da sottolineare la qualità pittorica eccellente, che ne fa uno dei brani più alti della maturità». Lionello Puppi, 1964², p. 202.

⁷² *The complete catalogue...*, New York, 1986. L'opera compariva invece nel successivo *Gemäldegalerie Berlin, Staatliche Museum Kulturbesitz*, Berlin, 1990, p. 117 e in *Gemäldegalerie Berlin: 200 Meisterwerke*, Berlin, 1998.

autrice di un articolo in cui erano pubblicati per la prima volta i risultati delle radiografie, dai quali si evince la costruzione della tela mediante giustapposizione di quattro pezze e la non originalità della figura del Beato Bernardino, apposta in un secondo momento. Dalla radiografia emergevano inoltre pentimenti nella mano di Sant'Omobono, mentre si stabiliva l'originalità delle figure del mendicante e di Santa Caterina. L'opinione di Elizabeth Carroll (2004) segnalava come committente dell'opera il guardiano del convento di San Marco a Lonigo, promotore della presenza di Bernardino, raffigurato con il monticello di monete sormontato da una croce, in funzione antiebraica. È noto infatti che Bernardino da Feltre era stato in nord Italia un acceso sostenitore della politica antisemita francescana. Il santo tuttavia non fu beatificato prima del 1582, la sua presenza all'interno del dipinto era quindi identificata da Carroll quale una precisa richiesta della committenza locale. Secondo quanto riportato da Pomello (1886, pp. 68-69): «Nelle memorie poi manoscritte del nostro Vandinelli, più volte citato, si legge: "il 20 ottobre 1808 un commissionato del Demanio di Vicenza venne in Lonigo e spogliò affatto la chiesa di san Marco delle palle, degli altari al numero di sei. Una tra queste era del celebre Bartolomeo Montagna, considerata dagli intendenti per un capo d'opera..."». Ad opinione dello storico la chiesa era inizialmente dotata di tre altari dedicati rispettivamente a San Marco, San Giuseppe ed a Maria Concetta. Il rinnovamento della chiesa, indicato da Barbarano, (1761, VI, p. 47) al 1536, avrebbe portato a sei il numero degli altari. La datazione, viste le considerazioni sull'inserimento in chiave antisemita del santo, non si discosterebbe per la studiosa dal primo decennio del Cinquecento, protraendosi forse sino al 1512 (2006). La firma che oggi si legge alla base del trono, diversa da quella osservata da Magrini, non sembra essere originale.

La presenza di Sant'Omobono, protettore dei sarti, tuttavia consiglierebbe di porre più attenzione alla committenza del dipinto. Si apprende infatti da Pomello (1886) che i sei altari della chiesa erano eretti a spese delle confraternite allora esistenti. A tal proposito davanti all'altare eretto dal collegio dei notari leoniceni Pomello registrava l'esistenza di un'iscrizione: «ALTARE HOC SARTORUM CONFRATERNITATIS ANTIQUITUS CONDITUM AB IISDEM RESTAURATUM EST MARTIN DE BALDARIA MASSARO MDLXXXIII». Verosimilmente l'opera di Montagna era collocata sopra l'altare ordinato dalla fraglia dei sarti, posto di fronte a quello dei notai, e restaurato da Martin de Baldaria Massaro nel 1583.⁷³

⁷³ Si rimanda al Capitolo III.



N. 52 [fig. 241]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna con Bambino

VICENZA, Palazzo Thiene, Collezione Banca Popolare di Vicenza, 1984.

1503-1505

Olio su tavola, cm 78, 5 x 57.

Provenienza:

Bergamo, collezione Frizzoni-Salis, Villa Serbelloni a Bellagio; Milano, collezione Simone, poi Ernesto Lutomirski; Milano, Galleria Salamon; Banca Popolare di Vicenza dal 1996.⁷⁴

Esposizioni:

Capolavori che ritornano. I dipinti della collezione del Gruppo Banca Popolare di Vicenza, Roma, Fondazione Memmo, 28 febbraio-15 giugno 2008, n. 39.

Restauri:

Nel 1962 Lionello Puppi ricordava restauri da parte di Franco Stefannoni e Luigi Cavenaghi; nel 1997 oggetto di restauro da parte di Antonio Bigolin.

Stato di conservazione:

Mediocre.

Bibliografia:

Bernard Berenson, 1897, p. 110 (segnalato nella collezione di Federico Frizzoni a Bergamo, a villa Serbelloni a Bellagio); 1901, p. 116; Tancred Borenius, 1912, p. 83; Lionello Puppi, 1962, pp. 155-156 (1490-1492); 1966, pp. 236-238 (tra ottavo e nono decennio del Quattrocento); in *Capolavori che ritornano*, 1998, (ultimo decennio del Quattrocento, frammento per le perdute pale di Bassano); Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 129-130 (1498-1505); Enrico Maria Dal Pozzolo, in *La Pinacoteca di Palazzo Thiene...*, 2001, p. 81 (fine del Quattrocento-inizi del Cinquecento); Enrico Maria Dal Pozzolo, in *Capolavori che ritornano...*, 2008, p. 106 (primo lustro del Cinquecento).

⁷⁴ Dal Pozzolo (2008) informava di una notifica al dipinto effettuata nel 1920 e dell'erronea indicazione di Mario Salmi in una lettera datata 27 giugno 1924, nella quale l'ispettore definiva l'opera come un tempo appartenente alle collezioni di Gustavo Frizzoni. Due cartellini e un timbro sul retro accerterebbero la proprietà Lutomirski e un sequestro con deposito presso la Pinacoteca di Brera nel 1942.

N. 53 [fig. 267]

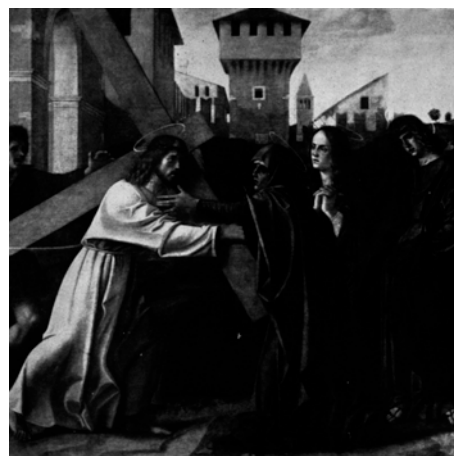
BARTOLOMEO MONTAGNA

Salita al Calvario

SCHWERIN, Staatliches Museum, n. G 320

1500-1502 c.

Olio su tela, cm. 131 x 131.



Provenienza:

Raccolta Northwick, 1859; Acquistato prima del 1863 in galleria d'arte Andorfer (come Gaudenzio Ferrari).

Stato di conservazione:

Restaurato per la prima volta con certezza nel 1905; restaurato a fondo nel 1932; Cornice 1905.

Bibliografia:

Waagen, 1857, III, p. 202; *Catalogue*, 1859, p. 88; Prosch, 1863, I, p. 25; Schlie, 1882, pp. 407-409; 1882, pp. IX, 88; Wilhelm Bode, 1891, p. 155; Bernard Berenson, 1895, p. 120; 1932, p. 368; 1936, p. 316; 1957, p. 117; Joseph-Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, I, p. 433; 1912, p.135; Tancred Borenius, 1909, p. 85; 1912, p. 85; Lionello Puppi, 1958, p. 61; 1962, p. 126; 1964, pp. 198-199; Giovanni Mantese, 1964, pp. 913-914; Franco Barbieri, 1965, p. 13; Hegner, 1990, n. 87, p. 50 [scuola]; *Museen, Schlösser und Denkmäler...*, 1995, p. 35; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 155-156; Hegner, 1999, p. 94; Erika Crosara, 2007-2008, pp. 50, 55-57.

La *Salita al Calvario* era riferita agli anni estremi della produzione pittorica di Montagna (circa 1520) dalla critica precedente all'opera monografica di Lionello Puppi (Bode, 1891; Berenson, 1895; Crowe-Cavalcaselle, 1912; Borenius, 1912). Indicato inizialmente come scuola di Montagna (Schlie, 1882; 1890), era così schedato in un primo momento anche da Hegner (1990), in seguito ravvedutasi (1999) a favore d'autografia montagnesca ai primi anni del Cinquecento. Puppi (1958; 1962) allo stesso modo riteneva il dipinto prossimo al 1500, in virtù di una attestabile presenza di influssi nordici, che accomunano l'opera ad altre realizzate sul crinale del Secolo quali la *Pietà* vicentina di Monte Berico. In seguito Hegner (1999) informava dell'attribuzione di Binaghi Olivari⁷⁵ al pittore lombardo Stefano Scotto. La notizia di un trasporto da originario affresco su tela è un errore di Lionello Puppi, il dipinto è stato infatti eseguito ad olio su tela, mentre esiste una copia antica dell'opera, su medesimo supporto, nell'oratorio di Arzignano (cm 190 x 255).

⁷⁵ Corrispondenza del 22/ 10/ 1988.



N. 54 [figg. 244, 245]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Vergine e Cristo

SIENA, Pinacoteca Nazionale, n. 456 A-B

1503- 1505 c.

Olio su tavola, cm. 21 x 17.

Provenienza:

M. Spannocchi (1835)

Stato di conservazione:

Mediocre.

Bibliografia:

Catalogo delle Gallerie, 1895, p. 169; Mason Perkins, 1908, p. 61; Brandi, 1933, p. 350; Emma Zocca, 1937, p. 187; Grigioni, 1956, pp. 745-746; E. Carli, *Guida della Pinacoteca di Siena*, 1958, p. 122; Lionello Puppi, 1960, p. 267; 1962, p. 165; *La Pinacoteca Nazionale di Siena - I dipinti dal XV al XVIII secolo*, 1978, pp. 218-219; 1982, p. 120; Torriti, 1981, pp. 218-219; 1982, p. 120; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 156-157; Alessandra Pellizzari, 2000, p. 97.

Nel 1895, all'interno del *Catalogo delle Gallerie*, le due tavole erano attribuite a Marco Palmezzano, prima che l'intervento di Mason Perkins le riconducesse ad un più prudente prodotto della scuola del maestro. In seguito Brandi (1933), considerata l'elevata qualità delle due opere, tornò al nome del caposcuola, avversato tuttavia dal più tardo parere di Grigioni (1956). Il riconoscimento alla mano di Bartolomeo Montagna si deve agli studi di Emma Zocca (1937), che riportavano la *Vergine e Cristo* al periodo aureo del vicentino, intorno al 1500 circa. L'opinione di Lionello Puppi si dimostrò altalenante: dopo averne accolto l'attribuzione nel

1960, egli inseriva le due opere tra i dipinti difficilmente ascrivibili al catalogo di Montagna (1962), negando sostanzialmente il riferimento alla mano del vicentino, a meno di non accettare nel catalogo del maestro anche il *Cristo Portacroce* della Pinacoteca Civica di Rovigo. In tal caso la datazione, ad opinione dello studioso, sarebbe stata prossima al polittico smembrato per San Nazaro e Celso a Verona, che egli reputava risalente al 1504. Torriti (1981) correggeva l'indicazione di Emma Zocca, convinta che i due dipinti fossero realizzati su carta (sono invece dipinti su di un sottile strato di tavola), strappando le due opere dallo *status*, fino ad allora registrato, di frammenti. È infatti probabile, dato il piccolo formato ed il supporto agile, che i due dipinti fossero stati immaginati sin dall'inizio come opere di devozione privata e di facile trasporto. Concordando con Alessandra Pellizzari (2000), si dovrà immaginare per i due dipinti devozionali una datazione ai primi anni del Cinquecento, supportata dal confronto con opere come il *Cristo Benedicente* della Galleria Sabauda o il *Cristo Giovinetto* della Galleria Borghese. La figura di Cristo coronato di spine richiama in particolar modo infatti il *Cristo Giovinetto* romano, nella pienezza delle carni, nei tratti somatici del volto, nella linea assai simile dello scollo della veste, nella volumetria semplificata della capigliatura *a boccoli* che incornicia il volto di Cristo. Il Volto della Vergine, riprendendo il modello giovanile di Brema, si avvicina piuttosto alla *Madonna con Bambino* (A8) del Museo Civico di Vicenza, dimostrando ancora una certa propensione del pittore alla delineazione plastica dei panneggi. Le opere destinate alla devozione privata, come spesso preferito da Montagna, presentano scelte compositive prudentemente tradizionali. Le due figure senesi non sembrano infatti beneficiare della ricerca sentimentale raggiunta in opere maggiori, come la *Pietà* di Monte Berico, prediligendo piuttosto la funzione puramente devozionale dell'immagine. Caratteristica forse responsabile della datazione anticipata (1490-1495), ma improbabile, proposta da Nielsen (1995).

N. 55 [fig. 332]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Santa Caterina d'Alessandria

COLLEZIONE PRIVATA

Olio su tavola, cm 87 x 57.

1503 c.

Provenienza:

Finarte, Milano, 29 novembre 1973, n. 41; Finarte, Milano, 25 novembre 1976, n. 52; Ferretti, Prato, 2014, n. 113.

Bibliografia:

Asta di dipinti dal XVI al XVIII secolo, Finarte casa d'aste Milano, 29 novembre 1973, 167, lotto 41; *Asta di dipinti dal XVI al XVIII secolo*, Finarte casa d'aste Milano, 25 novembre 1976, 242, lotto n. 52; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 225; *Asta Ferretti, Prato, 29-31 ottobre 2014*, lotto n. 113 (*Importanti arredi e dipinti antichi provenientati da una prestigiosa dimora fiorentina e da committenze private merc 29 ottobre- ven 31 ottobre 2014*).



Le riproduzioni in bianco e nero della Fototeca Berenson a Firenze (107207) e della Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze testimoniano il passaggio del dipinto sul mercato antiquario nel 1973 e 1976. Recentemente riemersa sul mercato d'arte, la *Santa Caterina* è stata ricondotta all'attenzione critica già nel 1995, grazie agli studi di Nielsen (1995), che ne proponevano l'accostamento con opere degli anni Novanta. Sebbene la tavola abbia non pochi punti di contatto, specialmente nel paesaggio alle spalle della santa, con dipinti del decennio aureo di Montagna, bisognerà ammettere che la posizione del busto, la linea elegante delle mani e persino i tratti del volto e la resa della capigliatura ricordano con forza dipinti come il *Cristo Benedicente* di Torino. È inoltre innegabile la somiglianza con il *Ritratto di gentildonna in veste di Santa Giustina* del Metropolitan Museum di New York, della quale Caterina riprende tratti dell'acconciatura e preziosità dei particolari, e con la quale dovrebbe condividere anche la prudenza nell'attribuzione alla mano del caposcuola.



N. 56 [fig. 239]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino

MODENA, Galleria Estense, n. 4252.

1503

Olio su tavola, cm 66 x 51.

Firmata e datata «Bartolomei Montagnae Opus / MCCCCCIII die XIII Aprili».

Provenienza:

Già nella raccolta Campori di Modena; lasciato in deposito dalla confraternita di Santa Maria degli Angeli di Spilamberto (poi soppressa) nel 1946.

Bibliografia:

Giorgio Vasari [Gaetano Milanesi], 1568 [1906], III, p. 673; Antonio Magrini, 1863, p. 39; *Regia Galleria...*, 1894, pp. 46-47; Joseph Archer Crowe- Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, I, p. 432; 1912, p. 134; Bernard Berenson, 1894, p. 117; 1901, p. 117; 1932, p. 367; 1936, p. 316; 1957, p. 116; 1958, p. 119; Aldo Foratti, 1908, p. 16; Tancred Borenius, 1909, p. 52; 1931, p. 71; Lionello Venturi, 1912, p. 134; Adolfo Venturi, 1915, p. 496 (unico a dubitare di firma e data); Roberto De Suarez, 1921, tav. 23; Serafino Ricci, 1925, n. 247, pp. 99-100; Emma Zocca, 1933, p. 23; Roberto Salvini, 1955, p. 9 (di una monumentalità antonelliana addolcita da una calda luminosità giambelliniana); Pallucchini, 1945², pp. 162-163; Creighton Gilbert, 1956, p. 300; Augusta Ghidiglia Quintavalle, 1959, p. 46; 1967, p. 11; Lionello Puppi, 1962, p. 112; 1964, p. 198; 1973, p. 255; Angiola Maria Romanini, 1962, p. 46; Giorgio Bonsanti, 1977, p. 94; Jadranka Bentini, 1987, pp. 64-67 (rigidità formale mantegnesca); Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 136-137; Alessandra Pellizzari, 2000, p. 99 (1503).



N. 57 [fig. 242]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino

UBICAZIONE IGNOTA (PARIGI, già Collezione Viscontessa di Noailles).

1503

Olio su tela, cm 60 x 50.

Firmata e datata (illeggibile) «Opus Bartholo...Montagna MCCCCCIII Die XIII Aprili».

Provenienza:

Già nella collezione J.J. Vorontsov a San Pietroburgo, passata in seguito nelle Collezioni Gustavo Frizzoni di Milano e P. Delarov di San Pietroburgo; già Collezione Viscontessa di Noailles, Parigi. (Puppi, 1962)

Bibliografia:

Tancred Borenius, 1912, p. 52 (copia dal modello estense); Lionello Venturi, 1912, p. 134 (copia dal modello estense); Bernard Berenson, 1958, p. 120 (giovanile); Lionello Puppi, 1962, pp. 120-121 (copia dal modello estense); 1964, p. 198; 1973, p. 255; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 146; Alessandra Pellizzari, 2000, p. 101 (1503).



N. 58 [fig. 240]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino

AMSTERDAM, Rijksmuseum, A 3448

1503 (?)

Olio su tavola di quercia, cm 64 x 48,5.

Firmata e datata (illeggibile) «Bartolomeus Montagna...».

Provenienza:

Già nella Raccolta di J. W. Edwin von Rath (1913); presso il museo dal 1915; Amsterdam, legato al museo nel 1941.

Bibliografia:

F. Muller & Co, *Tableaux anciens*, Amsterdam, november 25-26, 1913, lot 369; *Verslagen...*, 1913, p. 18; W. Martin, 1915, p. 6; Adolfo Venturi, 1927, pp. 248-250 (1500 c.); Tancred Borenius, 1931, p. 71; Aldo Foratti, 1931, p. 75; Bernard Berenson, 1932, p. 366; 1936, p. 315; 1957, p. 115; 1958, p. 118; *Italiaansche kunst in Nederlandsch bezit*, Amsterdam, 1934, n. 245; Lionello Venturi, 1934, p. 495; *Verslagen...*, 1941, p. 15, n. 36; K. Schuurman, 1942, p. 102; Rodolfo Pallucchini, 1945², p. 368; *Catalogus...*, 1948, p. 67; *Catalogue...*, 1960, pp. 213-214 (early work); Lionello Puppi, 1962, p. 93; 1964, p. 198; 1973, p. 255 (copia dall'originale estense); Zampetti, 1969, p. 82; *All the Paintings...*, 1976, p. 394 (tarda replica autografa dell'originale estense); Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 103-104; Alessandra Pellizzari, 2000, p. 100 (1503).



N. 59 [fig. 264]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino in trono; tre Angeli Musicisti.

LIONE, Musée Des Beaux Arts, inv. B 1143 (*La Madonna con Bambino in trono*).
 PARIGI, Deposito del Museo del Louvre, inv. 1960-2 (*Tre Angeli Musicisti*).

1503- 1505 c.

Olio su tavola, cm 84 x 73 (la Madonna con Bambino in trono); cm 46 x 70 (gli Angeli Musicisti).
 Firmata: «Opus Bartholomei Montagna» nel frammento con Angeli.

Provenienza:

La *Madonna con Bambino*: già nella Raccolta Raoul Duseigneur, entrata nelle collezioni del Musée Des Beaux Arts de Lyon per legato nel 1916.

I tre *Angeli*: già nella Raccolta His de la Salle, dal 1898 nel Museo del Louvre, n. 1394, dal 1960 nei depositi del Museo (Puppi).

Esposizioni:

De Giotto á Bellini, Les primitifs italiens dan les musées de France, Orangerie des Tuileries, Maj-Julliet, Paris, 1956, n. 103.

Bibliografia:

Tancred Borenius, 1912, p. 77; Roberto De Suarez, 1921, p. 12; Léon Rosenthal, 1928, pp. 21, 58; Roberto Longhi, 1946, p. 60; Michel Laclotte, 1956, I, pp. 75-76; 1956, II, p. 81; Luisa Vertova, 1956, p. 313; Bernard Berenson, 1957, p. 115; 1958, p. 119; Murette, 1961, p. 260; Lionello Puppi, 1962, pp. 103-104; 1963, p. 394; Jullian, 1972, p. 6; Durey, 1988, p. 58; Lavergne-Durey, 1992, p. 20; 1993, pp. 229-230; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 127-128; Valérie Lavesque-Durey, in *Musée des Beaux Arts...*, 1995, p. 122; Elizabeth Carroll, 2006, pp. 245-247.

Poco noto alla critica primonovecentesca che, con Borenius (1912), aveva preso visione solo del frammento raffigurante gli Angeli Musicisti, il dipinto era riscoperto da Roberto Longhi (1946) che pubblicava il maggiore frammento con Vergine e Bambino, ricongiungendolo correttamente con il primo. Successivamente Michel Laclotte (1956) riuniva i due pannelli in

occasione della mostra *De Giotto á Bellini*, ipotizzando potessero costituire il pannello centrale perduto del polittico di San Nazaro e Celso a Verona. La pur simile impostazione dei dipinti non permette di acconsentire alla proposta di Laclotte, che sembra non tener conto della probabile collocazione più tarda del frammento francese, così come suggerito da Roberto Longhi, da Berenson (1958) ed infine da Lionello Puppi (1962), che ne ascriveva la realizzazione al primo decennio del Cinquecento. La proposta cronologica dello studioso, più tardi estremizzata da Carroll (2006) al periodo padovano dell'artista (c. 1512), si configura forse come la più convincente, una volta esclusa la possibilità di identificazione con il pannello centrale del polittico veronese, la cui apertura al paesaggio sullo sfondo mal si accorda alla sicura ambientazione d'interno del frammento di Lione. Benché firmato certi particolari, come la non risolta posizione della Vergine, la figura del Bambino e certe ingenuità anatomiche dei fanciulli musicanti inducono anche l'intervento della bottega. Le membrature architettoniche sullo sfondo, di marmo bianco ma bordate in rosso di Verona, richiamano ancora alcune preferenze per la ricca ambientazione d'interno, scelta per composizioni coeve quali la *Presentazione al Tempio* dei Musei Civici vicentini. Le dolcezze d'incarnato e l'equilibrio cromatico della composizione richiamano esperienze del pittore a metà strada tra l'opera di San Giovanni Ilarione e l'esperienza veronese in San Nazaro e Celso, consigliando di anticipare lievemente la datazione dei due frammenti francesi al 1502-1503 circa. Negli stessi anni il pittore era impegnato nell'esecuzione della pala per l'altare maggiore della chiesa Cattedrale di Vicenza, ordinata dal vescovo Battista Zeno nel 1499 e definitivamente saldata a Bartolomeo nel dicembre del 1504. Nel documento di commissione si richiedeva al pittore la realizzazione di un dipinto con la «Beatam Virginem Mariam in medio et figuras quattuor pro quoque latere et alia facere prout in designo facto per ipsum Bartholomeum mihi consignato per ipsas partes, et quod figuras ipsas facere debeat de auro et colore azuro ultra marino finissimo et aliis bonis coloribus et deaurare de auro optimo et bene posito». Si può immaginare dunque che il frammentario gruppo francese potesse rispondere ad esigenze di committenza simili, declinando in una versione un po' meno ricca le preziose richieste di Battista Zeno.



N. 60 [fig. 243]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Cristo Giovinetto

ROMA, Galleria Borghese.

1502-1507

Olio su tavola, cm. 24 x 20.

Provenienza:

Raccolta Olimpia Aldobrandini a Roma (1682), donato al Museo.

Bibliografia:

Adolfo Venturi, 1893, p. 202; Roberto Longhi, 1928, p. 430; Bernard Berenson, 1932, p. 368; 1936, p. 316; 1957, p. 116; 1958, p. 120; Emma Zocca, 1937, p. 190; Della Pergola, 1955, pp. 120-121; Lionello Puppi, 1962, pp. 123-124; Margherita Azzi Visentini, 1980, p. 5; [Anna Coliva], *Galleria Borghese*, 1994, n. 7, p. 44; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 151; Alessandra Pellizzari, 2000, pp. 101-102.

L'opera fu inizialmente attribuita da Adolfo Venturi (1893) alla scuola fiorentina di primo Cinquecento, dopo aver scartato l'incongruo riferimento a Timoteo Viti. L'ascrizione al catalogo di Montagna si deve tuttavia ad un'intuizione di Roberto Longhi (1928), poi accolta da Emma Zocca (1937) e da Della Pergola (1955), mentre Berenson si dimostrava dubbioso (1932; 1958). Per Lionello Puppi (1962) il *Cristo giovinetto*, già ritenuto da Longhi espressione di Montagna «verso il 1500», sarebbe stato riconducibile a qualche anno più tardi c. 1502-1503, datazione confermata dal catalogo del museo a cura di Anna Coliva (1994, non più tardi del 1500). Del dipinto si conoscono tre versioni: la presente, conservata presso la Galleria Borghese, entratavi per eredità nel 1682 dopo la morte di Olimpia Aldobrandini, vedova di

Pietro Borghese; la seconda, pubblicata da Margherita Azzi Visentini nel 1980 e al tempo conservata in collezione privata a Berna; l'ultima un tempo presso la collezione Alexander Walker a Londra, rintracciata da Lionello Puppi in fototeca del Courtauld Institute, ora di ubicazione ignota, firmata «Opus Bartholomei Montagnae».⁷⁶ La versione di Berna era datata, al momento della pubblicazione, recando infatti l'iscrizione, a tutta evidenza posteriore, «CHRISTUS VIVIFICAT SUAM FIGURAM MDVII/ MONTAGNAE CELEBRIS MANUS VENUSTAT DIE III MARCII». L'indicazione permetteva a Margherita Azzi Visentini (1980) di capire che le tre opere, due delle quali firmate, furono realizzate circa nello stesso periodo compreso tra le datazioni sicure del *Cristo* di Torino (1502) e di quello già presso la Art Gallery di Columbus (1507). Nel dipinto già Walker il *Cristo giovinetto*, anziché poggiare la mano sul petto, impartiva la benedizione, distinguendosi pertanto dai due esemplari molto simili della Galleria Borghese e di Berna. In quest'ultimo dipinto una tenda funge da quinta al paesaggio retrostante. Margherita Visentini riconosceva in questo il dipinto citato nell'inventario dei quadri esistenti presso la sagrestia del convento di San Giorgio Maggiore a Venezia del 1626, contraddistinto dal numero 16, e descritto come «La testa di N. S. giovine in legno con cornice di legno dorata opera del Montagna» e poi segnato tra i dipinti «nella camera detta delle reliquie» tra il 1671 ed il 1676 come «una testa bellissima del Salvatore del Montagna». (Cicogna, 1834, IV, pp. 349; 274) Questo dipinto fu in seguito alle soppressioni del 1806, in occasione del trasporto delle pitture del monastero di San Giorgio presso la Scuola della Misericordia in data 28 luglio, schedato da Pietro Edwards come opera di minore importanza.⁷⁷ In seguito Cicogna (1834, p. 380) ne riportava la presenza «nell'Elenco delle pitture esistenti già in San Giorgio Maggiore, poi nel deposito della commenda di Malta...» «Un quadro in tavola del redentore, di stato sufficiente, e di scuola mantegnesca, e leggesi l'annotazione: dato in compenso Disegni per l'Accademia di Belle Arti all'aba. Zelotti (cioè famoso negoziante di quadri e di libri, vivente tutt'ora, a. 1838, settuagenario)». Le indicazioni di Edwards prima e Cicogna in seconda istanza hanno permesso a Margherita Azzi Visentini di capire che la tavoletta, dopo essere stata immessa nel mercato antiquario ad inizio Ottocento, entrò a far parte della collezione milanese De Amici, passando all'asta Giulio Sambon nel marzo 1889, per

⁷⁶ La tavoletta Walker, erroneamente identificata al momento della sua pubblicazione da parte di Lionello Puppi (1966, pp. 239-240) con l'opera segnalata da Cicogna nella Sagrestia di san Giorgio Maggiore, era riconosciuta dallo stesso studioso (1972, p. 30) come il «quadro di circa un braccio, con nostro signore in età giovinetta, certo pittura rara, e vi pose il nome sotto Bartholomeo», firmato «Opus Bartholomei Montagnae». Ne dava notizia Paolo Gualdo (BMVe, cod. it VI 146 = 5979, c. 65r). Si veda Capitolo III, n. 109.

⁷⁷ Pietro Edwards annotava: «Montagna. N. coll'anno 1507. Testa del redentore; è pregevole per la storia dell'arte. L'iscrizione originale lo dice di Montagna senza indicar nome di battesimo; a tergo poi un'altra vecchia iscrizione lo fa di Girolamo Montagna veneto; ma questo Girolamo non è nato. Il Montagna celebre fu Bartolomeo. Suo fratello benedetto fu oscuro pittore; ambedue da Vicenza; la data 1507 corrisponde bene col tempo di Bartolomeo e lo stile dell'opera non lo esclude». ASVe, *Demanio*, 1806-1813, b. 380, n. 317. Cit in Margherita Azzi Visentini, 1980, p. 6.

giungere infine all'attuale collezione.⁷⁸ Il dipinto Borghese, inizialmente identificato con l'opera ricordata da Cicogna (1834) deve piuttosto riconoscersi con quello indicato nell'inventario Aldobrandini del 1682 come «Un quadro in tavola con una testa di Nro Sig.re Giovane alto pmi uno et un quarto di mano del Moro coma a d.to Inventario N.66 et a quello del Sig.r Cardinale a carte 106», secondo quanto indicato da Paola Della Pergola (1955).

⁷⁸ Nel *Catalogo della collezione De Amici*, 1889, l'opera è ricordata a p. 2, n. 8:

«Scuola Veneziana.

MONTAGNA BARTOLOMEO

(1470-15 07?).

8. Cristo giovane, a mezza figura, coi capelli inanellati e veste rossa. Fondo a paesaggio. Nel piano inferiore la seguente iscrizione :

CHRISTVS VIVIFICAT SVAM FIGURAM MONTAGN-E CELEBRIS
MANVS VENVSTAT MDVII. DIE. HI. MARCII.

Opera di fresco e ridente colorito e di buona conservazione.

Cornice in legno dorato. Tavola alt. 0.35, largh. 0.27».



N. 61 [fig. 251]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino,

VICENZA, Museo Civico, A 8.

1503-1505

Tavola cm 59 x 47.

Provenienza:

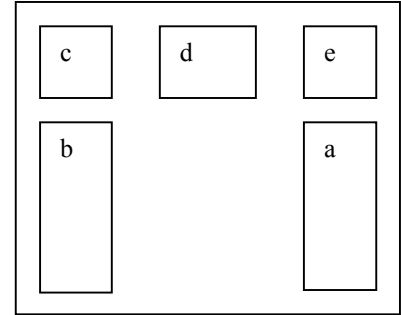
Registrato presso il Museo dal 1873.

Restauri:

Giuseppe Giovanni Pedrocco, 1956; Paolo Bacchin, 1987. Sottoposta a riflettografia infrarossa; XRF; spettrofotometria vis.-NIR. Il pollice della mano sinistra della Madonna è stato fortemente alterato dalla pulitura eseguita nel 1956. Si vedano Poldi-Villa, in *Pinacoteca*, 2003, n. 11, pp. 540-542.

Bibliografia:

Bernard Berenson, 1894, p. 109; 1911, p. 118; 1932, p. 369; 1936, p. 317; 1957, p. 117; 1958, p. 121; Aldo Foratti, 1908, p. 16; Tancred Borenius, 1909, p. 53; 1912, p. 53; Ongaro, 1912, p. 20; Adolfo Venturi, 1915, p. 444; Edoardo Arslan, 1934, p. 14; Giulio Fasolo, 1940, p. 64; Dalla Pozza, 1949, p. 3; Franco Barbieri, 1962, pp. 177-179; Heinemann, 1962, p. 26; Lionello Puppi, 1962, p. 140; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 177-178; Franco Barbieri, 1995, p. 56; Giovanni Carlo Federico Villa, in *Pinacoteca...*, 2003, pp. 169-170.



N. 62 [fig. 254]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Polittico frammentario:

San Nazaro e San Celso (b);

San Giovanni Battista e San Benedetto (a);

Santo abate (Mauro) e San Biagio (c);

Pietà (d);

S. Giuliana e un Santo martire (Placido ?) (e).

VERONA, Chiesa dei Santi Nazaro e Celso (a, b, d, e).

VERONA, Museo di Castelvecchio (c), inv. 1271-1B76.

Olio su tavola trasportata su tela (a,b), cm. 209 x 79.

Olio su tavola (c,d,e), cm 110 x 85,5 (c); cm 109 x 93 (d); cm 109 x 85 (e).

1500-1502 c.

Provenienza:

Ab origine (a, b, d, e).

Chiesa dei Santi Nazaro Celso, Verona (c); Collezione Cesare Bernasconi; dal 1871 presso Museo di Castelvecchio (Chiara Rigoni, 2010).

Federico Dal Forno (1982, p. 67) informava che i pannelli d;e; erano al tempo collocati nella sagrestia della chiesa.

Esposizioni:

Capolavori della Pittura Veronese, Castelvecchio, Verona, Marzo-Ottobre, 1947, n. 132.

Mantegna e le Arti a Verona 1450-1500, Gran Guardia, Verona, 16 Settembre 2006-14 Gennaio 2007, n. 135 a-e.

Restauri:

Pannelli d; e: fenditure regolari nel verso, a 6 cm l'una dall'altra, sono state effettuate durante un restauro precedente al 1978, furono applicate inoltre due traverse trapezoidali scorrevoli ad incastro. In quell'occasione si realizzarono numerosi ritocchi e ridipinture nei punti in cui il colore si stava sgranando. Dopo il 1978 le due tavole furono pulite e disinfestate e la pellicola pittorica fissata. (Cova, 1978)

Pannelli a;b: restaurati nell'Ottocento, forse da Cavenaghi, in maniera radicale: trasportati su tela e probabilmente ridotti sui lati lunghi. Dopo il 1978 furono puliti e la pellicola pittorica fu fissata. (Cova, 1978)

Pannello c: riflettografia infrarossa eseguita nel 2003 da G. C. Federico Villa, Università di Bologna. (Rigoni, 2010)

Pannelli a;b;c;d;e: riflettografia infrarossa eseguita prima della mostra *Mantegna e le Arti a Verona 1450-1500* (2006), da Duilio Bertani, Università di Milano, istituto di Fisica Generale Applicata. (Rigoni, 2006)

Stato di conservazione:

Discreto.

Bibliografia:

Giorgio Vasari [Gaetano Milanesi], 1568 [1906], III, p. 674; Bartolomeo Dal Pozzo, 1718, p. 254 (Per il pannello c: Girolamo dai Libri); Maffei, 1731, c.178; Biancolini, 1749, I, p. 285; Dalla Rosa, 1803-1804, p. 208; Saverio Dalla Rosa, 1811, p. 29; Da Persico, 1820-1821, p. 44; Benassutti, 1825, p. 148; 1848, p. 101; Giuseppe Maria Rossi, 1854, p. 237; Ferrari, 1871, n. 81; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, I, p. 429; 1912, p. 131; Pasquale Nerino Ferri, 1890, p. 240; Belviglieri, 1898, p. 16; Baedeker, 1899, p. 173; Bernard Berenson, 1901, p. 117; 1907, p. 117; , 1932, p. 369; 1936, p. 317; 1957, p. 117; 1958, p. 42; Bernardini, 1902, p. 1442; Giuseppe Biadego, 1906, pp. 91-134; Aldo Foratti, 1908, pp. 31-33; Tancred Borenius, 1909, pp. 58-60; 1912, pp. 58-60; Luigi Simeoni, 1909, p. 323; Trecca, 1912, p. 119; Adolfo Venturi, 1915, p. 478-482; Moschetti, 1930, p. 129; Aldo Foratti, 1931, p. 75; Roberto De Suarez, 1921, p. 10; Carlo Gamba, 1934, p. 712; Brenzoni, 1935, pp.6-7; Antonio Avena, 1937, p. 32; 1947, pp. 82-83; 1954, p. 20; Hartt, 1940, p. 32; Rodolfo Pallucchini, 1947², p. 235; Arthur Popham- Philip Pouncey, 1950, p. 110; Michel Laclotte, 1956, p. 76; Tessari, 1958, p. 34; Lionello Puppi, 1962, pp. 133-134; 1963, p. 381; 1966, p. 237; Heinemann, 1962, p. 71; Angiola Maria Romanini, 1962, pp. 46-47; Franco Barbieri, 1964, p. 16; 1981, pp. 63-64; Mauro Cova in *Proposte...*, 1978, p. 37-44; Federico Dal Forno, 1982, p. 67; Sergio Marinelli, 1983, p. 63; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 164-165; Sergio Marinelli, 1996², pp. 361-362; Sergio Marinelli, 2001, pp. 25, 49; Gianni Peretti, 2001, pp. 102-104; Federica Morello, 2004, p. 44; Chiara Rigoni in *Mantegna e le Arti...*, 2006, pp. 393-398, Maddalena Bellavitis, in *Mantegna e le Arti...*, 2006, pp.398-399; Mattia Vinco, 2006, p. 99; Erika Crosara, 2007-2008, pp. 47-48; Elizabeth Carroll, 2006, p.109; Mauro Lucco in *Giovanni Bellini...*, 2008, p. 202; Gaia Vangelisti, 2009, p. 93; Chiara Rigoni, in *Museo di Castelvecchio...*, 2010, pp. 252-254.

Lo smembramento del polittico avveniva nel 1771, allorché le monache di San Daniele si trasferivano a San Nazaro e Celso apportandovi alcune modifiche, principalmente localizzate nella zona del presbiterio, con l'apertura di una finestra nella porzione corrispondente al pannello centrale dell'opera, onde adattare l'edificio alle esigenze claustrali. L'ancona comprendeva sei tavole, al centro una perduta Madonna con Bambino, ai lati i due scomparti di dimensioni maggiori raffiguranti *San Giovanni Battista e Benedetto* a sinistra, e *San Nazaro e Celso* a destra. Nel registro superiore due riquadri con figure di santi a mezzo busto; *San Biagio ed un Santo* a sinistra, *Santa Giuliana ed un altro Santo martire* a destra, al centro figurava la *Pietà*. Tutti i pannelli, eccezion fatta per lo scomparto raffigurante *San Biagio ed un altro Santo*, conservato presso il Museo di Castelvecchio, si trovano attualmente nella chiesa di San Nazaro e Celso.⁷⁹ Le vicissitudini conservative del polittico ne causavano gli effettivi problemi di

⁷⁹ Gli scomparti subivano diversi spostamenti, tanto che Da Persico (1820) citava le cinque tavole nella «abbriceria», Benassutti (1825) ne citava quattro nel coro, Cavalcaselle (1871) indicava la presenza di un

conservazione, denunciati da Cova (1978), che già nel 1914 (Brenzoni, 1935) avevano causato la trasposizione da tavola a tela dei due maggiori pannelli laterali. I cinque scomparti, riuniti una prima volta dopo il loro smembramento nel 1947 (Avena), erano riaccostati nel corso della mostra veronese del 2006, dedicata a Mantegna e Le Arti. Essi erano stati originariamente commissionati dai Benedettini neri di Santa Giustina, congregazione alla quale il monastero apparteneva dal 1442, per l'altare maggiore della chiesa di San Nazaro e Celso a Verona.⁸⁰ Le prime fonti veronesi (Dal Pozzo, 1718) avevano riferito il polittico a Girolamo dai Libri, tuttavia Cavalcaselle per primo ne intuiva l'ideazione non veronese, proponendo per la complessa macchina d'altare l'iscrizione a Carpaccio e fornendo inoltre rapido schizzo delle figure dei Santi Nazaro e Celso. Con richiamo al medesimo artista, ma corretto riferimento a Montagna, l'opera ricompariva in Crowe e Cavalcaselle (1912), e in Berenson (1907), con una proposta cronologica contemporanea agli affreschi per la vicina cappella di San Biagio, che allora si reputava eseguita circa il 1493, dopo che la guida di Benassutti (1825) aveva correttamente ricondotto il polittico al nome di Bartolomeo. La critica unanime, grazie ai documenti in seguito pubblicati da Biadego (1906) relativi agli affreschi della cappella, riferiva alla mano del vicentino anche il polittico frammentario proponendo la coeva datazione al 1504-1506. Concordemente inclinavano per la medesima posizione Foratti (1908), Borenius (1912), De Suarez (1921) e Venturi (1915), riscontrandovi motivi nordici e dureriani nonché la sicura assimilazione di modelli veronesi. Rivedutosi, anche Berenson (1932; 1958) si allineava alla più precisa datazione, mentre l'opera compariva assemblata nella mostra del 1947 e lo stesso Avena (1937) richiama al confronto con la pala di San Zeno di Andrea Mantegna e la *Pietà* di Giovanni Bellini. Lionello Puppi (1962) per primo scindeva affreschi della cappella e dipinto, del quale apprezzava specialmente le qualità antonellesche, stabilendo una linea critica seguita da Barbieri (1981) ed in seguito da Marinelli (1983; 1996). Federico Dal Forno (1982), riprendendo la linea critica di primo Novecento, estendeva genericamente la datazione del polittico al periodo veronese (1504-1507), proponendo di collocare, in maniera insolita, i tre pannelli superiori a mo' di predella dei maggiori riquadri rettangolari. Più recentemente Peretti (2001) proponeva una leggera anticipazione del polittico, reputando impensabile che il vicentino avesse atteso ad entrambe le commissioni per la chiesa veronese nel medesimo momento.

«altarpiece», mentre Simeoni (1909) vedeva appesi alla crociera i due scomparti laterali, ignorandone la provenienza ma ipotizzando che essi facessero parte del «grande polittico del coro». Gli spostamenti proseguivano, tanto che Venturi (1915) riconosceva i due pannelli inferiori presso il Museo di Castelvecchio ed i tre superiori in chiesa, mentre Berenson (1932) citava tre pannelli nella sacrestia, due nella cappella di San Biagio ed uno in museo. L'unico scomparto conservato a Castelvecchio vi perveniva nel 1871, registrato con attribuzione a Bartolomeo Montagna, dopo essere stato acquistato dalla collezione Bernasconi tra il 1820, anno nel quale Da Persico annotava la presenza di cinque dipinti nella fabbrica, ed il 1851 nel quale il dipinto si ritrova con attribuzione al vicentino nel catalogo Bernasconi (Aleari Bernasconi, 1851). Giuseppe Maria Rossi (1854) indicava solamente quattro tavole.

⁸⁰ Si veda il Capitolo III.

Suggestivamente egli accostava all'opera veronese il Polittico di Recanati di Lorenzo Lotto, lievemente posteriore per datazione, ma a suo dire infuso delle medesime ricerche prospettico-illusionistiche nonché simile per impianto iconografico, giustificativo del ricorso a formule ancora quattrocentesche. Chiara Rigoni (2006) recentemente, ricordando la commissione a Bartolomeo Montagna di un polittico a sei scomparti per la chiesa Cattedrale di Vicenza nel 1476 per il canonico Gaspare da Schio, indicava come il pannello centrale dell'opera veronese dovesse trovarsi in posizione lievemente rialzata, secondo quanto indicato dal parapetto di marmo rosso, del quale rimangono due tronconi nei pannelli laterali inferiori. Il parapetto si doveva accordare con l'alto zoccolo di marmo rosso sul quale infine addossava il trono, mentre sullo sfondo si apriva un paesaggio dal basso orizzonte. Lungo il bordo interno del pannello a destra si intuisce ancora la presenza di una chiesa quattrocentesca con decorazione muraria ad archetti, forse indicativa della chiesa destinataria. Le travi lignee, poggianti sui pilastri policromi definiscono la struttura prospettica del dipinto, ribadita dal soffitto a cassettoni e dal disegno geometrico del pavimento. Lo spazio, rigorosamente simmetrico e calibrato, è solo parzialmente suggestionato dal capolavoro veronese di Mantegna, eccezion fatta per le più volte citate ghirlande fogliacee e per gli angeli "dentuti" della cimasa, quanto piuttosto proiettato alle conquiste più moderne del vicentino. La stessa studiosa individuava nei due santi anonimi degli scomparti superiori le figure di Mauro e Placido, tra i primi seguaci di San Benedetto assai venerati nell'ambito dell'ordine. Marinelli (1996) inoltre scorgeva nella *Pietà* della cimasa rapporti con l'arte nordica e con l'antecedente belliniano, forse ripreso con più convinzione sul retro della tavola, dove insieme ad uno schizzo per la composizione emergeva il disegno di una ammonite per il frammento di parapetto rosso del pannello inferiore sinistro. I risultati della riflettografia, resi noti da Maddalena Bellavitis (2006), evidenziavano la prassi grafica del vicentino, caratterizzata dal contorno netto nel pannello inferiore sinistro, al quale si accompagna un tratteggio più sottile per evidenziare i volumi. Alcuni pentimenti si ravvisavano nella testa di Benedetto ed in alcuni particolari dell'architettura. Medesimo procedimento si ritrova nello scomparto superiore sinistro e nella tavola con Santa Giuliana, nella quale analogamente si riscontrano alcuni pentimenti. Nella cimasa lo stile disegnativo è invece fluido e più libero, anche se il *ductus* complessivamente risulterebbe omogeneo per ciascuna delle cinque tavole, avvalorandone ascrizione e cronologia. Due disegni, rispettivamente conservati agli Uffizi (282E) e presso il British Museum (Pp, 1.21), raffigurano le scene dei due maggiori pannelli inferiori senza tuttavia poter essere ascritti alla mano del maestro vicentino. Si conosce inoltre copia in collezione lombarda, risalente al XIX secolo, dei due pannelli raffiguranti i Santi Nazaro e Celso.

N. 63 [fig. 302]

BARTOLOMEO MONTAGNA

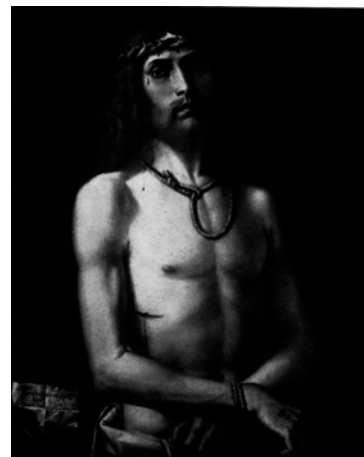
Ecce Homo

PARIGI, Louvre, M.I. 567 (MN)

1505-1507

Olio su tavola, cm 55 x 43

Firmato: «Bartholomeus Montagna / fecit».



Provenienza:

Già nella collezione Campana, Parigi. Acquisito dal Louvre nel 1863.

Bibliografia:

Giorgio Vasari [Gaetano Milanesi], 1568 [1906], III, p. 673; Crowe-Cavalcaselle, 1871, I, pp. 432-433; 1912, II, pp. 134-135; Bernard Berenson, 1901, p. 117; Gustavo Frizzoni, 1904, p. 99; Aldo Foratti, 1908, p.30; Tancred Borenius, 1909, pp. 55-56; 1912, p. 56; Adolfo Venturi, 1915, p. 474; Roberto De Suarez, 1921, p. 9; Lionello Puppi, 1958, p. 57; 1962, p. 120; Bernard Berenson, 1901, p. 117; 1932, p. 368; 1936, p. 316; 1957, p. 116; Franco Barbieri, 1981, p. 68; Lawrence Gowing, 1987, p. 142; Dominique Thiebaut, *Le Christ à la colonne...*, 1993, p. 74; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 145;

Prima dell'intervento di Aldo Foratti, che della tavola aveva apprezzato l'intimità «calma e profonda», Bernard Berenson (1901) aveva avuto modo di indicare come nella collezione Ward si trovasse copia del dipinto francese, da assegnarsi probabilmente alla mano dell'allievo Buonconsiglio. Datato in seguito da Foratti (1908) al 1490, ma avanzato da Venturi (1915) e De Suarez (1921) di circa un decennio, il dipinto del Louvre era infine riferito da Borenius (1912) al periodo trascorso da Montagna a Verona (c. 1505-1506). Lionello Puppi (1958), fissando inizialmente l'opera al 1508-1510, arretrò tuttavia l'indicazione cronologica di circa un lustro nella più tarda monografia montagnesca. (1962). Tale indicazione sembrerebbe adattarsi maggiormente al piccolo dipinto francese, strettamente legato all'intensa intonazione patetica del poco più tardo *Portacroce* dei Musei Civici di Vicenza, ma ancora memore delle livide carni ritratte nella commossa *Pietà* di Monte Berico. Rispetto alla prova di inizio secolo, della quale conserva la dignitosa sofferenza del volto, l'*Ecce Homo* del Louvre dava prova di un contatto con la cultura veneziana, specialmente visibile nelle carni sfumate e qua e là accese da tocchi di luce, quasi livide nei polsi legati dalle corde ma pulsanti nella muscolatura del collo e delle braccia. La maestria del caposcuola vicentino si confrontava con la scelta di un sfondo scuro, misurato dalla sola figura di Cristo, sicuro nella propria volumetria, che alcuni interventi – tra tutti quello visibile nella spalla destra – hanno reso meno leggibile.



N. 64 [figg. 275-278, 279, 283, 287, 290]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Cappella di San Biagio.

VERONA, Chiesa dei Santi Nazaro e Celso.

1504-1505

Affresco.

Nella volta dell'abside della Cappella di San Biagio: *S. Biagio benedicente tra sei figure di Santi entro nicchioni, grottesche su fondo dorato.*

Sulle pareti della cappella: *Fatti della vita di San Biagio, fregio con figure di tritoni, cartigli con scritte.*

Iscrizioni (cartigli): «immitem Blasium fugit Tyrannum»; «Poenar socius puer tenellus»; «Blasus pontific micat nitore»; «Alter tu socius puer miselle»; «erectus graditur Blasus per undas». (Biagio fugge il tiranno crudele-Un giovinetto gli è compagno di pena-Biagio riluce dello splendore di pontefice-l'altro sei tu povero giovinetto compagno-Biagio avanza in piedi sulle acque)

Restauri:

Restauri della Cappella sono documentati nel 1876 e tra 1896 e 1914. Interventi riguardanti gli affreschi si registrano nel 1933 e nel 1942 (Motta). Nei primi anni Settanta si decise lo stacco di parte degli affreschi, mai eseguito. Tra 1974 e 1978 si eseguì restauro conservativo del ciclo pittorico a cura di Ottorino Nonfarmale, coadiuvato dal veronese Francesco Ambrosi. Ultimo restauro eseguito tra 1995 e 2001 sotto la guida di Pierpaolo Crestani. Per le complesse vicende conservative si veda l'utile saggio di Mauro Cova in *Il Restauro della Cappella di San Biagio...*, 2001, pp. 159-171. Per la puntuale relazione tecnica si rimanda invece al saggio di Pierpaolo Crestani nel medesimo volume, pp. 143-158.

Stato di conservazione:

Mediocre. Gravemente danneggiato è il quarto riquadro con la scena del *Martirio*.

Bibliografia:

Vasari [Milanesi], 1568, III, p. 674; Moscardo, 1668, p. 95; Bartolomeo Dal Pozzo, 1718, p. 255; Lanzeni, 1720, I, p. 243; Maffei, 1731-1732, III, c. 178; Biancolini, 1749-1771, I, pp. 277-280; Dalla Rosa, 1803-1804, p. 209; 1811, p. 29; Da Persico, 1820-1821, II, p. 42; Benassutti, 1825, p. 148; 1848, p. 101; Antonio Magrini, 1863, p. 40; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, I, p. 429; 1912, pp. 129-130; Burkhardt, 1952, p. 896; Giuseppe Biadego, 1906, p. 116; Bernard Berenson, 1907, p. 117; Von Fabriczy, 1907, p. 191; Aldo Foratti, 1908, pp. 56-57; 1912, p. 219; Tancred Borenius, 1909, pp. 54-58; 1912, pp. 54-58; 1931, p. 19; Zannandreis, 1891, pp. 69-70; Adolfo Venturi, 1915, pp. 477-478; Roberto De Suarez, 1921, pp. 9-10; Aldo Foratti, 1931, p. 75; Bernard Berenson, 1932, p. 369; 1936, p. 317; 1957, p. 117; 1958, p. 121; Brenzoni, 1935, pp. 6-7; Carlo Gamba, 1934, p. 712; Hartt, 1940, p. 32; Antonio Avena, 1947, pp. 81-82; Rodolfo Pallucchini², 1947, p. 235; Popham-Pouncey, 1950, p. 110; Creighton Gilbert, 1956, p. 300; Tessari, 1958, p. 54; Lionello Puppi, 1962, pp. 131-133; Angiola Maria Romanini, 1962, p. 42; Franco Barbieri, 1981, p. 63; Federico Dal Forno, 1982, pp. 89-95; Enrico Maria Dal Pozzolo, 1996, p. 150; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 166-167; Sergio Marinelli, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, 1996, pp. 359-361; Sergio Marinelli, in *Il restauro*, 2001, p. 11-49; Gianni Peretti in *Il restauro...*, 2001, pp. 115; Chiara Rigoni, in *Mantegna e le arti...*, 2006, p. 392-398; Mattia Vinco, 2006, p. 99; Erika Crosara, 2007-2008, pp. 56-57; Elizabeth Carroll, 2006, pp. 109-113; Zamperini [Molteni], 2010, pp. 22-23; Zamperini, 2010, pp. 127-138; ; De Nicolò Salmazo in *Pietro Barozzi...*, 2012, p. 286.

A Crowe e Cavalcaselle (1912) si doveva la giusta ascrizione al vicentino del progetto decorativo con scene della vita di San Biagio, ma l'errata indicazione cronologica al 1493, anno in cui si immaginava che Falconetto avesse completato la realizzazione della cappella. La cronologia, più tardi accettata anche da Berenson (1907), si deduceva infatti dagli studi tardo ottocenteschi di Zannandreis (1891). Le ricerche archivistiche di Biadego (1906) permettevano la correzione della datazione agli anni 1504-1506, indicati dai libri contabili della Compagnia di San Biagio. I termini dell'accordo tra le parti erano stabiliti il giorno 24 marzo 1504,⁸¹ al cospetto del notaio Francesco da Parma, prevedendo l'impegno da parte di Bartolomeo Montagna alla decorazione della zona absidale, dietro compenso di centocinquanta ducati. Nel documento figurano anche i probabili responsabili del progetto iconografico, vale a dire Don Celso, identificato da Peretti (2001) come Celso delle Falci veronese già abate di San Zeno tra 1481 e 1483, e Pietro Donato Avogaro, modesto ma allora stimato umanista locale. Per ricevere

⁸¹ ASVr, *Corporazioni Religiose*, San Nazaro e Celso, b. 14, reg. 36, c. 119r: «M^o. Bartolomio Montagna da Vicenza depentor de' aver de la compagnia de San Biasio posta in la gesia de San Nazaro de verona de l'ordene de S.Benedeto, de' aver per manufatura de dover depenzar dita capela de San Biasio, zoè sopra l'altare comenzarndo in cima e fenir in fina in fondo e farli tuto quello li serà imposto, zoè de figure ed ornamenti per lo abate e don Celso e Pero Donà Avogaro, como apar carta per man de Francesco da Parma con consentimento de li rasoneri consegeri prioro, e de' aver per sua parte de ducati cento cinquanta zoè d. 150 Lire 697:10:-». Firmando il contratto Bartolomeo riceveva dieci ducati d'acconto ed altri trenta a scadenze regolari per i tre mesi successivi: Ibidem, c. 118v « Io Bortholomio Montagna ò ricevuto da ms. Segismondo Guagnin duchati trenta videlicet ducati trenta in tre poste per parte de 150 per la capela, como è scritto in t' un istromento de Franchesco da Parma; et etiam me fazo debitor de 5 duchati promissi a la compagnia de S. Biaxio per una permutation d'un voto a honor de Dio, sua madre e San Biaxio L. 46:10[...]. Recevi mi Bortholomio Montagna sora scritto adi 17 Zugno 1504 diexe ducati vel duchati , val L. 46:10:-». ASVr, *Corporazioni Religiose*, San Nazaro e Celso, bb.36-43, cc. 14-123.

i pagamenti Bartolomeo Montagna faceva riferimento al priore della compagnia, il fabbriciere Sigismondo Guadagnin. Mentre la contabilità diveniva più precisa con il procedere dei lavori, Montagna inviava Nicolò de Fatio a Venezia per l'acquisto di «boni colori» nel luglio del 1504 e faceva suo procuratore il figlio Paolo per ottenere cento lire dal priore Bonifacio Dal Pozzo nel febbraio del 1505,⁸² anno nel quale probabilmente i lavori erano compiuti, dato che il nome del pittore non compare più nei registri contabili. Tra il Cincani e la compagnia doveva tuttavia rimanere aperto un contenzioso, risoltosi il 16 febbraio 1506, con la consegna di trentacinque ducati al pittore, dai quali venivano defalcati nove ducati di elemosina per la fabbrica.⁸³ In seguito alla pubblicazione di Biadego (1906), Foratti dava notizia del ciclo d'affreschi in un articolo (1912), denunciandone lo stato di conservazione carente, basato su vecchie lastre fotografiche conservate presso la soprintendenza di Verona, forse utilizzate pochi anni più tardi da Venturi (1915), in seguito interpretate da Lionello Puppi come riproduzioni di copie, dato il buono stato di conservazione che esse presentavano. Accettavano la nuova cronologia Borenius (1912), Venturi (1915), De Suarez (1921), Berenson (1932; 1958) e Gamba (1934). Incomprensibile il silenzio osservato dalla critica successiva, limitatasi a breve accenno nel caso di Gilbert (1956) o all'ascrizione, totalmente fuorviante, del ciclo a Domenico Morone (Tessari, 1958). Accettando la cronologia, Lionello Puppi (1962) lodava il gusto narrativo degli affreschi, apprezzando la tentata armonia tra paesaggio e figura umana e la monumentalità delle figure, vicine al polittico smembrato per la medesima chiesa. ⁸⁴

Brevemente citati da Dal Pozzolo (1996) e Marinelli (1998), gli affreschi tornavano all'attenzione degli studi nel 2001, allorché le precarie condizioni di conservazione rendevano necessari interventi di restauro della cappella, dei quali si dava notizia in un volume a cura di Sergio Marinelli e Gianni Peretti (2001). Si leggeva con l'occasione il corretto ruolo di

⁸² ASVr, *Corporazioni Religiose*, San Nazaro e Celso, b. 14, reg. 36, c. 118v: «E adì 8 luglio 1504, i quali fese dar a Nicholò di Fatio per andar a comprà colori a Venesia per la capela»;

Ibidem, c. 120r: «Adì 7 fevarara 1505 recevi mi Paulo fiolo del Montagna sopraschrito lire cento de moneda de missier Bonifacio dal Pozzo priore de la Compagnia L. 100». Si veda *Appendice Documentaria*.

⁸³ Ibidem, c. 121r: «El controscrito e soprascrito de' dare ducati nove lassadi a la compagnia de S.Biasio adì 6 Februaryo 1506 per lo acordo fato de esser spendudi in la fabrica in elemosina per essere intrado in la compagnia de S. Biasio recependo cum li altri fradelli de la Compagnia ducati 9.

Item de dare li quali lui have in persona in casa di miser Rigo de' Morisei per suo resto e così contento in presentati a de m. Daniel notaro di Bruni de S. Nazaro notaro de la compagnia ac in presentia de m. Bonifazio dal Pozzo prior de l'ano passà 1505 e che missier Ludovigo Moscardo e missier Pietro Donà de Avogaro e Zuan di Liorsi de la contrà de San Vidale e insieme Rigo soprascrito e Nicolò Pelazaro ducati 35:-:-.

Io Bortholomio Montagna citadin de Vizenza son contento quanto di sopra scritto e me contento de tuto quello era creditor de la compagnia sopra scritta e asolvo quela da lo istromento aveva contro quela, come apar de man de Francesco da Parma: e in fede son sottoscrito adì sora scritto Idem Bortholomio soprascrito».

⁸⁴ Egli ricordava inoltre alcuni acquerelli tratti dagli affreschi, eseguiti da Ferrari nel 1840 e citati da Borenius, conservati presso il Museo di Castelvecchio. Anche Pedretti (2001) ricordava la notizia, registrando un acquerello raffigurante la scena con *San Biagio sulla via del carcere* e conservato per conto dell'Arundel Society presso il Victoria and Albert Museum di Londra. Il disegno, recentemente messo in vendita, era stato pubblicato da Borenius nel 1931 come studio preparatorio per la scena ad affresco, ma era riconosciuto come copia da Lionello Puppi.

Domenico Morone e Falconetto, impegnati in una prima *tranche* di lavori conclusasi nel 1498. Il programma decorativo era ripreso dopo cinque anni, con la chiamata del pittore vicentino, probabilmente già conosciuto grazie ad altre commissioni dei Benedettini neri di Santa Giustina. La decorazione riveste tutti i lati della cappella poligonale ad eccezione di due, nei quali sono inserite le finestre gotiche, mentre nella zona centrale trova posto la pala di Buonsignori. La porzione superiore del catino absidale, decorata a grottesche dorate su fondo bruno, era giudicata di mano del Montagna da Peretti (2001), ma recentemente collegata da Magani (2006), giusta l'osservazione di Alberta De Nicolò Salmazo, alla mano di Nicoletto da Modena, attivo a fianco di Bartolomeo nel Palazzo Vescovile di Padova. Nei sette spicchi del catino si trovano altrettante raffigurazioni di Biagio, tra le quali il monumentale *San Biagio Benedicente*, affiancato da due discepoli, la cui fattura prospettava a Lionello Puppi la mano di un aiuto, per la sommarietà espressiva dei volti e la schematicità dei panneggi. Le quattro figure esterne raffigurano nuovamente San Biagio in alcuni momenti esemplari: la preghiera, il timore per la persecuzione, la protezione del fanciullo. La fascia inferiore decorata a *tabulae ansatae* e forse dettata da Avogaro, presenta riquadri con coppie di tritoni affrontati su fondo azzurro, tra le quali trova posto una cartella dorata a grottesche. Nella zona inferiore le grandi scene della vita del santo, dedotte dalla *Legenda Aurea*: la *Benedizione degli animali* davanti all'eremo dove il santo aveva trovato rifugio, le cui figure erano forse dedotte da taccuini pisanelliani (Peretti)⁸⁵; la *Cattura del santo*, dalla forte impronta mantegnesca; la *Tortura di Biagio* le cui carni sono straziate da pettini - Biagio era infatti protettore dei cardatori -; la *Decapitazione*, il più guastato degli episodi. Era convinzione di Peretti che al vicentino spettassero anche la decorazione dell'arco e delle paraste che dividono corpo absidale e cappella, nonché dei due medaglioni monocromi nell'intradosso dell'arco raffiguranti *Diomede ed il Palladio e Diana*.⁸⁶ Il restauro della cappella, conclusosi nel 2002, permetteva ad Elizabeth Carroll (2006) di confrontare l'immediatezza degli affreschi veronesi con la cultura matura degli affreschi per la Scoletta del Santo a Padova, dove il gruppo di tre astanti a sinistra somiglia significativamente ai tre personaggi che figurano a destra nella scena della *Tortura*. Non è da escludere che la monumentalità delle figure veronesi denunciassero il già avvenuto contatto con la cultura artistica lagunare, poi dispiegatosi a pieno con il confronto tizianesco nella città del Santo. Si segnala l'esistenza di copie tratte dagli affreschi dal pittore Angelo Recchia (1816-1822), di ubicazione ignota, pubblicate da Federico Dal Forno (1982).

⁸⁵ Si rimanda al cap. III.

⁸⁶ Si tratta di due motivi di sicuro successo durante il Rinascimento, forse voluti dallo stesso Avogaro. L'immagine è ripresa dal celebre calcedonio appartenuto all'umanista fiorentino Niccolò Niccoli, passato poi nelle collezioni di Paolo II ed infine nelle mani di Lorenzo il Magnifico. Si veda Dacos, 1973, n. 9.

N. 65 [fig. 263]

BARTOLOMEO MONTAGNA

San Bernardino e un Santo Vescovo.

SAN FRANCISCO, Fine Arts Museum, 50/7.

1503-1504

Olio su tavola, cm 62,5 x 67,5.

Provenienza:

Già sul mercato antiquario di New York (1950).

Bibliografia:

Bernard Berenson, 1957, p. 16; 1958, p. 120; Lionello Puppi, 1962, p. 124; 1966, p. 200; *European Works of art...*, 1966, p. 61; Fredericksen-Zeri, 1972, p. 143, 379; Mauro Lucco, 1980, p. 36; Alessandra Pellizzari, 2000, p. 80; Alessandra Zamperini [Monica Molteni], 2010, p. 28.

Acquisita dal Museo di San Francisco con attribuzione a Bernardo Zenale, la tavola compariva negli *Indici* berensoniani sotto il nome di Bartolomeo Montagna (1957; 1958) senza alcuna indicazione cronologica. La tavola era presa in esame da Lionello Puppi (1962), il quale pendeva piuttosto per un'ascrizione ai primi anni Novanta, notando la somiglianza tra il Santo vescovo ed il *San Fidenzio* raffigurato nel Salone Vescovile di Padova, che egli al tempo credeva realizzato entro il 1494, ravvedendosi in seguito sulla datazione ma non sull'effettiva contemporaneità delle due opere. Interessante ipotesi di Zamperini (2010) identificava nel pannello americano parte della pala principale dell'ancona per la chiesa vicentina di San Biagio, la cui predella si attribuisce ora senza dubbi al Maestro della Libreria Sagramoso (Domenico Morone?). L'intera composizione fu infatti per lungo tempo attribuita alla mano dello stesso Montagna.⁸⁷ Si tratta dunque probabilmente di un frammento derivante da una composizione di discrete dimensioni, anche se, fatte salve le analogie stilistiche, non esistono prove concrete per provare o escludere con certezza la sua autografia. Tuttavia, l'effettiva somiglianza tra la figura di San Bernardino e l'omonimo santo ritratto nella *Madonna con Bambino tra i santi Francesco e Bernardino* della Pinacoteca di Brera induce a considerare il frammento di San Francisco rielaborazione più tarda di un simile modello, condotta verosimilmente nei primi anni del Cinquecento.



⁸⁷ Boschini [De Boer, 2008], p. 365 ricordava su sfondo architettonico la Vergine tra i santi Biagio, Francesco, un Vescovo, Antonio da Padova, Bernardino e Bonaventura. Si rimanda al Capitolo III.

N. 66 [fig. 248]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Sacra Famiglia

STRASBURGO, Musées des Beaux-Arts, n. 172.

1503- 1505 c.

Olio su tavola, 90 x 71 cm.



Provenienza:

Già nel castello Colleoni-Porto a Thiene; presso il Museo dal 1890. (Lionello Puppi, 1962)

Bibliografia:

Janitscheck, 1890, p. 15, n.6; 1891, p. 242; Van Terey, 1893, p. 170; Berenson, 1894, p. 108; 1901, p. 117; 1907, p. 117; 1932, p. 368; 1936, p. 316; 1957, p. 117; 1958, p. 120; Loeser, 1896, pp. 280-281; Dehio, 1899, p. 54; 1903, pp. 65-66; 1909, p. 53; Dehio-Polaczek, 1909, p. 53; 1912, p. 59; Tancred Borenius, 1909, p. 53; 1912, p. 53; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1912, II, p. 134; Adolfo Venturi, 1915, p. 466; Aldo Foratti, 1931, p. 75; Willem Suida, 1936, p. 58; Haug, 1938, pp. 128-129; 1954, p. 4; Edoardo Arslan, 1956, p. 35; Bernard Mariacher, 1957, p. 118; Franco Barbieri, 1962, p. 161; Maria Angela Romanini, 1962, p. 46; Lionello Puppi, 1962, pp. 127, 167; 1964, pp. 198, 203; Esther Moench, 1993, p. 54; Attilia Dorigato, 1993, p. 56; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 157; Alessandra Pellizzari, 2000, pp. 98-99.

Un puntuale riferimento al 1503 proposto da Borenius (1912), con felice riscontro negli *Indici* berensoniani (1957; 1958), trovava discorde Adolfo Venturi (1915), più incline a limitare l'ambito di realizzazione della piccola *Sacra Famiglia* in periodo giovanile, così come indicato sin da fine Ottocento anche da Loeser (1896), che vi ritrovava i caratteri di una formazione mantegnesca qui espressa in un momento precedente il 1500, e in seguito anche da Suida (1936). Piuttosto convinto di una datazione al 1490 circa, Arslan (1956) ravvisava forte somiglianza tra il volto della Vergine di Strasburgo ed il volto della Madonna nell'ormai perduta *Natività* per la Cattedrale vicentina, testimoniato da riproduzioni fotografiche precedenti i bombardamenti del Secondo Conflitto Mondiale e generalmente ritenuto opera dei primi anni del nuovo secolo. Lionello Puppi (1962) fissava definitivamente al 1503 la tela, in virtù di un confronto con la più tarda *Sacra Conversazione* del Museo Correr, nella quale i modi gentili del dipinto di Strasburgo sembrano fare posto alla corsività delle opere mature. Esther Moench (1993) preferiva piuttosto suggerire una datazione al 1510 circa, in confronto con la *Presentazione al tempio* di Vicenza, constatando l'incapacità del pittore di affrontare il nuovo corso veneziano della pittura.

N. 67 [fig. 389]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino e San Giuseppe

PAVIA, Museo Malaspina, n. 20.

1503-1504

Olio su tavola, cm 78 x 62.



Provenienza:

Già nella Collezione Reale, Pavia; legato del 1892.

Bibliografia:

Bicchi, 1957, p. 131; 1958, p. 48; Lionello Puppi, 1962, p. 121; 1973, p. 255; Adriano Peroni, in *Pavia Pinacoteca...*, 1981, pp. 207-208; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 147-148; Annunziata Miscioscia in *La Pinacoteca Malaspina...*, 2011, pp. 241-242.

Giunto nelle collezioni di G. C. Francesco Reale con riferimento a Bartolomeo Speranza, come indicato dall'*Inventario artistico dei dipinti e mobili esistenti nel locale di abitazione del fu Francesco Reale* (allegato E)⁸⁸ dove Annunziata Miscioscia (2011) lo ritrovava indicato al n. 27 nell'elenco dei dipinti conservati nella seconda sala, per un valore commerciale di lire 150. Maiocchi, (citato ms. 1900 circa, p. 14) preferiva per l'opera l'attribuzione al vicentino Giovanni Speranza, con dubbio riferimento al nome di Benedetto Montagna o del Palmezzano. A seguito dell'intervento conservativo del 1955, durante il quale si asportavano le estese ridipinture documentate da Bicchi (1957), Lionello Puppi proponeva l'autografia montagnesca con una datazione fissata all'anno 1503. Esiste una tavola d'identico soggetto e autore presso il Courtauld Institute di Londra (P. 1966; GP. 278).⁸⁹ Adriano Peroni ricordava il parere di Berenson (1951) avverso all'attribuzione a ciascuno dei Montagna.

⁸⁸ Si veda Pavia, Archivio Notarile, nn. 411/ 1248-1249-1254 di rep., 10-15 marzo 1892.

⁸⁹ Si veda scheda n. 68.



N. 68 [fig. 390]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino e San Giuseppe

LONDRA, Courtauld Gallery, P. 1966; GP. 278.

1503-1504

Olio su tavola, cm 84, 2 x 68,5.

Provenienza:

Collezione T. Gambier Parry a Highnam Court; in seguito Hubert Gambier Parry; presso il museo per dono di Mark Gambier Parry dal 1966.

Bibliografia:

Tancred Borenius, 1912, pp. 51-52; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1912, II, p. 134; Adolfo Venturi, 1915, p. 496; Aldo Foratti, 1931, p. 75; Bernard Berenson, 1932, p. 367; 1936, p. 315; 1957, p. 115; Lionello Puppi, 1962, p. 168; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 121.

Il dipinto fu reso noto da Borenius (1912) e da questi, avallato dal parere critico successivo di Venturi (1915), Foratti (1931) e Berenson (1932-1957), attribuito alla mano di Montagna. Contrariamente Lionello Puppi (1962), «sulla base di una fotografia non troppo nitida», riteneva di poter dichiarare l'opera copia di bottega del malconcio dipinto di identico soggetto conservato presso la Pinacoteca Malaspina di Pavia. Nielsen (1995), pur dimenticando di registrare la presenza del dipinto presso il Courtauld Institute, affidava l'opera al tardo catalogo di Montagna (c. 1505-1515).



N. 69 [fig. 247]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino

WILLIAMSTOWN, Sterling and Francine Clark Institute, inv. n. 944.

1503-1505

Olio su tavola, cm 30x24.

Provenienza:

Già nella collezione F. Schiavone a Venezia, poi nelle raccolte R. Manchetti, Roma; Sir B. Samuelson, Londra; P. Tate, Londra.

Esposizioni:

Exhibition of Venetian Art, London, New Gallery, 1894-1895, n. 69.

Restauri:

Un restauro o pulitura non documentata deve aver asportato il panno posto a copertura del ventre del Bambino, testimoniato da riproduzione fotografica conservata presso la Fototeca Zeri di Bologna (inv. n. 57349). Il particolare non compare nell'incisione di identico soggetto realizzata dal figlio Benedetto Montagna (Bartsch, 1811, XIII, n.6, p. 336).

Bibliografia:

Exhibition of Italian Art, 1894-1895, p. 13; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, I, p. 434; 1912, II, pp. 134-136; Bernard Berenson, 1897, p. 110 (poco dopo la *Madonna Merton*); 1901, p. 115; 1911, p. 117; 1957, p. 118; Tancred Borenius, 1909, pp. 52-53; 1912, p. 53 (primi anni del Cinquecento); Calabi, 1910, pp. 232-233; Adolfo Venturi, 1915, p. 496; Hind, 1938-1948, V, p. 179; *Williamstown. Dipinti e disegni italiani*, 1961, p. 126; Lionello Puppi, 1962, p. 141 (intorno al 1503); 1964, p. 198; Heinemann, 1962, p. 11; Fredericksen-Zeri, 1972, p. 144; Bartsch [Zucker], 1984, XXV, pp. 398-399; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 183 (1500-1505); Alessandra Pellizzari, 2000, pp. 99-100 (1503 circa); Federica Morello, 2004, p. 56.



N. 70 [fig. 334]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Ritratto di gentildonna in veste di Santa Giustina.

NEW YORK, Metropolitan Museum of Arts, n. 14.40.606

1503-1505 circa

Tempera su tavola, cm 48,2 x 37,4.

Provenienza:

Già nella collezione Robert Graham di Londra, poi William Graham (1882-1886; inv. 1882, n. 384, come Ghirlandaio; venduto da Christie's, Londra, 9 Aprile 1886, n. 355 come Domenico Ghirlandaio),⁹⁰ in seguito passata alle Raccolte di Oscar Hainauer di Berlino (fino al 1894, cat. 1897, n. 46), poi Frau Julie Hainauer a Berlino (1894-1906); collezione Benjamin Altman di New York (1906-1913), lascito Altman 1913.

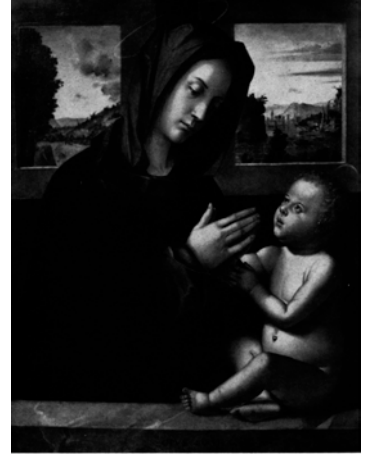
Bibliografia:

Willelm Bode, 1897, p. 15; Bernard Berenson, 1916, p. 184; 1919, p. 176; 1932, p. 368; 1936, p. 316; 1957, p. 116; 1958, p. 119; Roberto De Suarez, 1921, fig. 38; François Monod, 1923, p. 191; Harry B. Wehle, 1940, p. 136; Wedgwood Kennedy, 1942, p. 196; Mariacher, 1957, p. 119; Puppi, 1962, p. 114; Katharine Baetjer, 1980, p. 130; Federico Zeri-Elizabeth Gardner, 1986, p. 42; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 138.

Rivendicata a Bartolomeo Montagna da Bernard Berenson (1919), contraddicendo a precedente attribuzione di Bode a Lorenzo Costa e proponendo una datazione al 1504-1506, l'opera era per Lionello Puppi (1962) da confrontarsi con la Maddalena della *Crocifissione* di Praglia o con la Santa Caterina dell'affresco di Londra, secondo un riferimento cronologico incline a collocarne la realizzazione in periodo di poco precedente. Berenson riteneva si trattasse di una Santa Giustina, opinione corretta nella più tarda edizione dei suoi *Indici* (1958), grazie ad un suggerimento di Wehle, il quale aveva notato che la figura femminile era

⁹⁰ Secondo opinione di O. Garnett, in una lettera del 1982 ricordata da Federico Zeri, 1985, p. 42.

«formerly attributed by the Museum to Lorenzo Costa and entitled Santa Bibiana». Wegdwood Kennedy (1942) metteva in dubbio l'attribuzione e la cronologia sulla base dei costumi, secondo la studiosa indicativi di una genesi in ambiente fiorentino o milanese antecedente al 1504 proposto da Berenson, piuttosto avvicinabile agli anni Novanta. Lionello Puppi (1962) identificava la figura femminile con Santa Giustina, datandola agli anni 1492-1494, mentre un'opinione orale di Fahy (1972), riportata da Zeri, proponeva di individuare nella *Santa* un frammento di una composizione più ampia, piuttosto che un ritratto. Opinione accolta anche da Zeri (1986), convinto della bontà di un aggancio cronologico al 1490. Unica voce discorde proveniva dalla cronologia più tarda (1500-1507) proposta da Nielsen (1995). Probabilmente ritratto idealizzato di una nobildonna, il piccolo dipinto si colloca tra il *Cristo* della Galleria Sabauda di Torino e la scomparsa *Santa Caterina*, testimoniata dalla riproduzione della Fototeca Berenson a Firenze (n. 107207). Di quella sembra poter condividere l'attenzione alla resa del particolare prezioso, così come una certa volontà di modulazione dei volumi, non felicemente risolta nella mano della Santa. L'abbigliamento della figura, così come l'acconciatura, appare poco consono ad una dama vicentina, complicando ulteriormente l'identificazione di un eventuale committente dell'opera. Simile alla figura femminile ritratta nella *Tentazione di Sant'Antonio* della Columbia University, la *Santa Martire* si avvicina inoltre nei moduli espressivi marcati al volto della Vergine nella *Madonna con Bambino* (A8) dei Musei Civici vicentini.



N. 71 [fig. 250]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino

UBICAZIONE IGNOTA

1503-1507 c.

Olio su tavola, cm 70 x 52,5.

Firmata sul parapetto: «Opus Bartholomei M.»

Provenienza:

Già nella collezione Cowper, in seguito passata agli eredi Paushanger; Woodyates Manor, Collezione Ducas and Dingwall.

Esposizioni:

Exhibition of Venetian Art, London, New Gallery, 1894-1895, n. 17.

Loan Exhibition of Thirty-nine masterpieces of Venetian painting..., London, may 20-june 27 1953, n. 26.

Italian Art and Britain, London, Royal Academy, 1960, n. 110.

Bibliografia:

Exhibition of Venetian Art, 1894-1895, p.4; Bernard Berenson, 1901, p. 115 (dello stesso momento della *Madonna Williamstown*); 1901, p. 117; 1957, p. 118; Tancred Borenius, 1909, I, pp. 52-53; 1912, p. 53 (coeva alla *Madonna Williamstown*, c. 1503); Adolfo Venturi, 1915, p. 496; Aldo Foratti, 1931, p. 219; Rodolfo Pallucchini, 1961, p. 74 (c. 1503); Lionello Puppi, 1962, p. 141 (c. 1503, in relazione con il quadro di Strasburgo); 1964, p. 198; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 184 (1507-1512).



N. 72 [fig. 246]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino

PRAGA, Narodni Galerie, Do. 816.

1500- 1503 c.

Tempera e olio su tavola, cm 52 x 41.

Provenienza:

Collezione Tommaso degli Obizzi, Castello del Catajo sino al 1803; collezione di Francesco Ferdinando d'Este, Castello di Konopiště sino al 1918; collezione di stato al Castello di Konopiště sino al 1939.

Restauri:

Restaurato nel 1976 da Hana Kohlová (Olga Pujmanová-Peter Příbil, 2008).

Bibliografia:

Novotny, *Catalogue*, 1949, p. 62, n. 407 (scuola di Bartolomeo Montagna); *Catalogue*, 1955, p. 64, n. 408; Novotny, *Sbirka Stareho Umeni*, Praha, 1960, p. 62 n. 429 (cerchia di Montagna); *Národní...*, 1984, p. 62; J. Kotalik, *Staré Evropské...*, 1988, p. 88, n. 124; *Catalogue*, 1988, p. 62; Lionello Puppi, 1962, p. 122 (1503-1506); Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 149-150 (1503-1506); Olga Pujmanová-Peter Příbil, 2008, pp. 150-151 (later, after 1500).



N. 73 [figg. 309-310, 312-319]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Ritratti di Vescovi.

PADOVA, Palazzo Vescovile.

1505-1506

Affreschi.

Restauro:

Restaurati nel 1578 e nel 1756, nuovamente restaurati tra aprile 2004 e 10 marzo 2006 dal RES Consorzio Restauratori (Cristiana Bigari-Patrizia Giacomazzi-Luigi Loi). Sino al più recente restauro lo stato conservativo non si presentava buono, penalizzato dalle estese ridipinture. Il più invadente intervento conservativo ottocentesco aveva infatti uniformato a tempera le pitture della porzione superiore ed inferiore della sala. Di tale intervento è stata mantenuta la porzione superiore con decorazione a finte finestre a ridosso della volta, per permettere una più agevole lettura dell'impianto architettonico cinquecentesco. Alcuni tasselli permettono di vedere la sottostante decorazione originaria, parzialmente integrata ad acquerello. Il progetto originario prevedeva infatti cornici marcapiano e paraste scanalate con capitello corinzio, nelle quali si inseriva la loggia montagnesca, proseguendo con una fascia ad elementi geometrici in finto marmo e motivi naturalistici, delimitati da sezioni marmoree rosa e verdi, sino a raggiungere il soffitto realizzato da Prospero da Piazzola. (Sambin, 1962, pp. 101-103 ; Fabrizio Magani, 2006, p. 68).

La ridipintura rimasta sulle stucature ottocentesche nonostante l'intervento di pulitura è stata rimossa ove possibile, mentre nei volti dei vescovi i rifacimenti più importanti sono stati mantenuti ed armonizzati all'originale cinquecentesco. L'azzurrite originaria degli sfondi - terminato l'intervento di pulitura dei due strati pittorici che la occultavano, composti rispettivamente da smalto e nero vegetale l'uno e da oltremare artificiale, nero carbone e ocre rossa l'altro - presentava una situazione conservativa disomogenea legata per lo più a fattori esterni. (Cristiana Bigari-Patrizia Giacomazzi, in *Pietro Barozzi...*, 2012, pp. 371-387).

Bibliografia:

Giovan Battista Rossetti, 1791, p. 143; Brandolese, 1795, p. 136; Pietro Selvatico, 1869, p.130; Urbani de Gelthof, 1883, p.13; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, I, pp.

366, 426; 1912, p. 127-128; Bernard Berenson, 1894, p. 108; 1907, p. 117; 1932, p. 368; 1936, p. 316; 1957, p. 116; 1958, p. 120 Tancred Borenius, 1909, p. 41; 1912, p. 41; Rizieri Zanocco, 1928, pp. 244-253; Moschetti, 1930, p. 128-129; Creighton Gilbert, 1956, p. 302; Checchi-Gaudenzio-Lucio Grossato, 1961, p. 571; Lionello Puppi, 1962, pp. 118-120; 1964, p. 199; Paolo Sambin, 1962, pp. 106-108; Lucio Grossato, 1966, pp. 31-34; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 144; Enrico Maria Dal Pozzolo, 1996, pp. 162-163; Giuliana Ericani in *Restituzioni...*, 2002, p. 149; Alberta De Nicolò Salmazo, in *Jacopo da Montagnana e la pittura...2002*, pp. 223-240; Elizabeth Carroll, 2006, p. 108; Fabrizio Magani, 2006, pp. 50-88; in *Pietro Barozzi...*, 2012, pp. 359-369; Andrea Nante in *Pietro Barozzi...*, 2012, pp. 267-270.

Nelle principali guide della città (Rossetti, 1790; Brandolese, 1795; Selvatico, 1869) il ciclo ad affresco compariva con attribuzione al Parisati, al quale il vescovo Pietro Barozzi avrebbe affidato la commissione nel 1494. L'attenzione critica di Crowe e Cavalcaselle (1912) riportava tuttavia il nome al Cincani, notando negli affreschi patavini sì la rigidità tipica di Jacopo da Montagnana, ma unita allo studio più attento di modelli carpacceschi. Essi furono a breve seguiti dall'opinione favorevole di Berenson (1894) e Borenius (1912). Ricerche documentarie accurate condotte da Zanocco (1928) provavano la presenza del solo Jacopo, impegnato a fianco di Prospero da Piazzola in una *tranche* di lavori nel «tinello dei dottori» tra 1487 e 1489, giungendo a dubitare dell'attribuzione al Parisati. L'opinione di Berenson restava pertanto sulle medesime posizioni (1932; 1957; 1958), tanto più che essa veniva rafforzata dal contributo positivo di Gilbert (1956), il quale riscontrava nella capacità ritrattistica di Bartolomeo la chiave efficace per affrontare il confronto con il nuovo secolo. L'assenza del nome di Bartolomeo nel *Registro Spese* e la presenza di costanti riferimenti a quello di Jacopo da Montagnana, convincevano Bernard Berenson della corretta attribuzione al pittore di Vicenza, con una datazione tuttavia ancora dipendente dai precedenti errori attributivi (c. 1487-1489). Più cautamente Lionello Puppi (1962), facendo leva sul ragionamento di Gilbert, accettava l'ascrizione al vicentino, proponendo un efficace confronto cronologico con gli affreschi più tardi della Scoletta del Santo. Tuttavia l'intuizione restava tale, dato che la presunta presenza documentata di Bartolomeo a Padova tra 1488 e 1492, a fianco di Pierantonio degli Abati, induceva lo studioso a ritenere gli affreschi poco successivi, tralasciando così la possibilità che essi risalissero ad un momento effettivamente più maturo dell'esperienza montagnasca. L'equivoco era risolto dal ritrovamento fortunato condotto da Sambin (1962) presso l'Archivio Vescovile di Padova che ancorava il ciclo affrescato ad un rigoroso *terminus ante quem* al 18 settembre 1506, data nella quale si saldavano a Montagna 40 ducati 3 lire e 12 soldi *in monetis argenteis*, a liquidazione del compenso di 250 ducati d'oro, dovuto al pittore «pro opera sua episcoporum centum pictorum in aula maiori episcopatus».⁹¹ Presto avvedutosi delle scoperte di

⁹¹ «Die veneris 18 septembris, in camera episcopali, presentibus testibus infrascriptis. Egregius pictor magister Bartholomeus Montagna Vincentinus [...] habuit et re vera recepit in presentia testium et mei notarii ducatos quadraginta, l. 3, s. 12, videlicet l. 251, s.12 in monetis argenteis pro residuo et completa

Sambin, Lionello Puppi (1964) avallava l'autografia del ciclo ed accettava senza dubbi la ormai sicura cronologia matura, attestatasi sul 1505, circa in contemporanea con l'opera ad affresco prestata per la chiesa veronese di San Nazaro e Celso. In seguito, al medesimo momento ideativo attribuivano il ciclo affrescato Lucio Grossato (1966) e Dal Pozzolo (1998), incline a giudizio piuttosto severo sull'opera, gravemente danneggiata da perdite e ridipinture. Lo stato conservativo del ciclo era denunciato nel 2001, e l'anno successivo, a seguito di alcuni saggi di pulitura, Giuliana Ericani (2002) aveva modo di apprezzare la qualità inventiva della teoria di affreschi, infilata naturalistica di ritratti a suo dire seconda solo alla mantegnesca Camera degli Sposi. Grazie alle opere di restauro allora avviate, Fabrizio Magani (2006, poi 2012) chiariva le realtà e le circostanze della committenza della teoria vescovile, esperienza ad affresco che dimostrava la stima riservata al pittore vicentino nella città del Santo ancor prima della prestigiosa commissione per la Scoletta. Dalla raffinata loggia creata da Bartolomeo Montagna, che Magani immaginava animata dalla stessa volontà illusionistica dell'autore degli affreschi in San Giovanni di Verdara, si affacciano i busti dei vescovi, realizzati con il piglio ritrattistico poi dispiegatosi nel gusto per l'inserzione di personaggi reali nell'affresco della Scoletta del Santo. Il fregio che incornicia la loggia, indicato come autografo da Giuliana Ericani, era già ritenuto di mano di Nicoletto da Modena da Alberta De Nicolò Salmazo, la cui opera la studiosa riconosceva anche nel ricco dispiegarsi dei fregi nella cappella di san Biagio in San Nazaro e Celso a Verona. Nella convinzione che la chiamata del vicentino potesse essere un segno di una committenza volutamente moderna da parte del vescovo Barozzi, Magani riscontrava nel *pantheon* vescovile contemporaneo richiamo alla tradizione ma innovativo presentarsi di una nuova disciplina spaziale, forse frutto dell'insegnamento di Lorenzo Da Bologna. Negli affreschi il mantegnismo, già cifra caratteristica del Parisati, sarebbe stato infatti superato dalla maggiore volontà illusiva del ciclo montagnesco, che organizzava una serie di ritratti al di là di un ballatoio prospettico. Si segnala infine l'opinione di Elizabeth Carroll (2006), che riproponeva di recente l'antico errore cronologico di fine Ottocento (c. 1494), ipotizzando inoltre la ridipintura da parte di Jacopo da Montagnana di quattro delle effigi vescovili realizzate dal Cincani. La pubblicazione recente degli atti del convegno relativi alla figura di Pietro Barozzi (2012) ha dato modo di apprezzare il contributo di Andrea Nante, particolarmente prezioso per l'individuazione di un *exemplum* iconografico da parte del vescovo

solutione ducatorum ducentorum quinquaginta auri ei promissorum per prefatum reverendissimum dominum episcopum occasione predicta, quos habuit in pluribus partitis partim in denariis, partim in bladis, prout confessus est. Exceptioni non habitorum et receptorum ducatorum 250 suprascriptorum omnique spei future numerationis omnino renuntians et omni alii exceptioni. Quam quidam solutionem etc. Sub obligatione bonorum suorum». Documento completo in *Appendice*.

padovano.⁹² Le analisi dell'intonaco effettuate durante il recente intervento di restauro hanno focalizzato l'attenzione sulle discrepanze qualitative tra una zona e l'altra dell'affresco, segnalando la presenza di diverse mani all'interno del cantiere. Molto verosimilmente Montagna doveva servirsi qui, come a Verona, di diversi aiuti capaci di permettere la consegna quasi contemporanea di due cicli affrescati. All'artista vicentino si dovevano l'impostazione prospettica generale del progetto, comprendente le architetture organizzate secondo la visione centrale e le figure vescovili delle quali, almeno in alcuni casi, egli dovette predisporre dei cartoni o delle sagome lignee in seguito probabilmente utilizzate dalle maestranze per velocizzare il lavoro. Durante gli ultimi interventi di restauro sono emersi infatti i segni di incisioni dirette delle sagome vescovili sull'intonaco. La simile posizione del busto, del viso o delle vesti in alcune figure fa ipotizzare dunque l'utilizzo di sagome o modelli da parte del pittore e del suo, probabilmente, gremio *atelier*. Le effigi vescovili furono naturalmente eseguite per ultime, mentre dapprima si procedette alla realizzazione della trabeazione del loggiato accanto al fondo di colore giallo del fregio. In seguito si procedette alla delineazione di fregio e architettura e solo a quel punto si realizzarono il fondo di azzurrite ed i ritratti dei vescovi, a ciascuno dei quali venne riservata un'intera «giornata».⁹³

⁹² Si rimanda al Capitolo III.

⁹³ Cristiana Bigari-Patrizia Giacomazzi, in *Pietro Barozzi...*, 2012, pp. 378-379.



N. 74 [fig. 306]

BARTOLOMEO MONTAGNA

San Girolamo.

MILANO, Pinacoteca di Brera, n. 807.

1507 c.

Olio su tavola, cm 51 x 58.

Provenienza:

Già nella raccolta di don Alessandro Betterle passò in possesso del pittore Girolamo Tomasi a Verona (1751-1796), in seguito nelle collezioni di Giovanni Albarelli di Verona con attribuzione a Correggio. In seguito proprietà del Conte Bertolazzone D'Arache a Torino, dalla cui collezione Giovanni Morelli l'acquistò nel 1859 portandolo a Milano. Infine proprietà di Gustavo Frizzoni a Milano. Donato alla Pinacoteca di Brera nel 1925. (Gian Paolo Marchini, 1977; 1980)

Esposizioni:

Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord..., Palazzo Grassi, Venezia, 1999-2000, n. 122.

Stato di conservazione:

Discreto. Una lieve fenditura orizzontale nella porzione superiore ha provocato alcune cadute di colore.

Bibliografia:

Bernard Berenson, 1901, p. 110; 1932, p. 367; 1936, p. 316; 1957, p. 116; 1958, p. 119; Aldo Foratti, 1908, p. 27; Tancred Borenius, 1909, p. 71; 1911, p. 343; 1912, pp. 71-72; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1912, p. 137; Roberto De Suarez, 1921, pp.11-12; Giuseppe De Logu, 1958, p. 241; Frizzoni, 1920, p. 59; Modigliani, 1935, p. 63; A. Venturi, 1927, p. 251; Hanna Kiel- Dario Neri, 1952, p. 104; Lionello Puppi, 1962, pp. 109-110; Angiela Maria Romanini, 1962, p. 46; Licisco Magagnato, 1963, p. 213; Paolo Caliari [Dal Forno], 1975, XV; Gian Paolo Marchini, 1977, pp. 252-255; 1980-81, p. 229; Franco Barbieri, 1981, p. 43; Augusto Gentili, 1985, pp. 166-168; Daniel Russo, 1987, pp. 230-233; Marco Tanzi in *Pinacoteca di Brera...*, 1990, pp. 324-326; Peter Humfrey, 1990, p. 64-67; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 135-136; Marinelli, 1996², p. 359 ; Beverly Louise Brown, in *Il Rinascimento a Venezia...*,

1999, p. 456; Gianni Peretti in *Il restauro della cappella di San Biagio...*, 2001, p. 104; Loredana Olivato, in Dal Pozzolo-Tedaldi, *Tra committenza e collezionismo...*, 2003, p. 171; Catherine Johnston, 2002, p. 132; Luisa Arrigoni-Valentina Maderna, 2010, p. 153.

Aldo Foratti (1908) preferiva per questo dipinto una datazione agli anni estremi del maestro, incontrando il favore di Frizzoni (1920), che ne aveva seguito attentamente gli spostamenti da una collezione all'altra, nel proporre l'accostamento con il *San Girolamo* dell'Accademia Carrara di Bergamo, datato dal Puppi al 1515 circa. Una datazione più accorta era proposta da Borenius (1912), il quale leggeva per la tavoletta braidense la collocazione intorno agli anni 1500-1502, in ciò facilmente seguito da De Suarez (1921) e da Berenson (1932-1958), che la riteneva genericamente tarda. Sostanzialmente concorde anche Lionello Puppi (1962) nel vedervi la riproposizione di elementi nordici, come già nella di poco precedente *Natività* di Orgiano, e la libertà ispirativa nei confronti dei brani paesaggistici: «la larga apertura paesaggistica e l'ammorbidimento del tessuto cromatico, che pure non si slarga e corrompe, trovano riscontro, come taluni significativi dettagli, nelle opere montagnesche tra il 1500 ed il 1502». Lo studioso segnalava inoltre una vecchia copia del dipinto presso la Walker Art Gallery di Liverpool (n. 83, tavola, cm 55 x 68), che Adolfo Venturi (1927) riteneva autografa in seguito all'intervento di Berenson (1901), il quale l'aveva tolta a Basaiti per consegnarla poi alla mano di Fogolino (1958, p. 80).⁹⁴ Non distante dall'opinione generale della critica anche Marco Tanzi (1990), che ribadiva per la piccola opera la collocazione all'aprirsi del Cinquecento, ritenendola una tra le realizzazioni più preziose di Bartolomeo Montagna, nel momento in cui il pittore sembra «per un momento abbandonare le sperimentazioni prospettico-illusionistiche del decennio precedente per una rimeditazione sui temi belliniani e sulle straordinarie novità che stava producendo il giovane Giorgione». La tavoletta appariva citata da Catherine Johnston (2002) in rapporto al *San Girolamo* di Ottawa, del quale a parere della studiosa costituirebbe l'indiscutibile modello, teso alla rappresentazione precisa del paesaggio belliniano. Humfrey (1990), citando gli studi di Russo (1987), notava come il santo fosse qui rappresentato nella condizione di chi ha già raggiunto la purezza precedente l'ascesa dello spirito. Inoltre, dato che il santo veste l'abito dei Gerolamini ed è presentato come un anacoreta, lo studioso ipotizzava l'originaria destinazione del piccolo dipinto ad una casa Geronimita. Notando infine le risposdenze tra il *San Girolamo* ed il *San Biagio nell'eremo* affrescato nella cappella di San Biagio a Verona Humfrey, ed in seguito Peretti (2001),

⁹⁴ Lionello Puppi (1962, p. 148) metteva inoltre a confronto con l'opera un disegno di collezione Lehman a New York raffigurante *San Girolamo nel paesaggio*, già attribuito a Piero di Cosimo e Giovanni Bellini. Difficilmente avvicicabile alla produzione grafica montagnesca, il disegno era chiamato in causa da Beverly L. Brown (2000, p. 456) quale momento di incontro tra i cosiddetti "paesaggi del mondo" realizzati da Patinir e certe scelte paesistiche venete di fine Quattrocento. Spunti in seguito forse messi a frutto dallo stesso Dürer per la xilografia del 1512 raffigurante *San Girolamo nel deserto*.

indicavano la possibilità che Bartolomeo avesse realizzato, contemporaneamente all'esperienza in San Nazaro e Celso, il quadretto per S. Maria delle Grazie a Verona, che veniva pertanto a collocarsi in un periodo maturo del vicentino. È possibile che l'attenzione profusa in questo dipinto per il paesaggio, vivificato da una luce calda che si sofferma sulla figura del Santo infondendo un sentimento di tranquillità - la quiete dello spirito indicata da Humfrey - sia da legarsi a periodo maturo di Bartolomeo. Andamento del pannello, aspro ma piegato in consistenti falde di colore violaceo, attenzione per l'architettura e gusto antiquario per l'inserzione di rovine romane, come gli archi e la torre sbrecciata, uniti alla sapiente ricerca di fusione tra la figura umana ed il paesaggio, sembrerebbero motivazioni a favore della proposta cronologica sinora avanzata dalla maggior parte degli studi.⁹⁵

L'inserzione di piante spinose o di rovi era interpretata da Beverly Brown (2000), sulla scia degli studi di Russo e Gentili,⁹⁶ quale allusione alla purezza di spirito ed austerità di Girolamo, ipotizzando una commissione geronimita del dipinto. La destinazione alla devozione privata dei Gerolamini appare infatti l'ipotesi più probabile e la provenienza veronese del dipinto suggerirebbe la possibilità di una commissione per la chiesa veronese di Santa Maria delle Grazie. Che il dipinto abbia avuto una storia tutta veronese sembra confermarlo la riproduzione offertane da Paolo Caliarì [Dal Forno, 1975] all'interno della collezione Albarelli.⁹⁷ Il «Gierolamo di incerto» citato nel catalogo che della collezione di Pietro Albarelli stimava il valore, compilato da Giuseppe Baldissini per volere di Giovanni Albarelli, diveniva pomposamente Correggio nell'illustrazione fornita per il dipinto da Paolo Caliarì (Olivato, 2003).

⁹⁵ Al disegno generale del dipinto braidense sembra riconnettersi la tavola d'analogo soggetto conservata a Bergamo, per la quale si rimanda alla relativa scheda di catalogo.

⁹⁶ Si veda Daniel Russo, 1987, pp. 230-233; Gentili, (1985, pp. 166-170) considerava la scala di roccia quale allusione al «difficile percorso ascendente alla perfezione della vita contemplativa».

⁹⁷ «Il quadro in Asse rappresenta S. Girolamo in abito Monastico seduto sotto di uno scoglio con paesino e veduta di Bettelême. L'opera tutta dimostra essere delle prime del Correggio allora quando migliorò, e perfezionò lo stile del Mantegna. La testa le mani e i piedi del santo sono bellissimi, e di buon impasto; le pieghe derivanti dalla maniera mantegnesca, ma più facili e più grandiose lo stratto della grotta e semplice e ben eseguito e nel vaghissimo Paesino si vede il Presepio del Signore, L'aria è lucida, e d'un color diafano; e l'opera insomma naturale e bellissima, è degna veramente d'un sì eccellente Maestro. E alta P.J. on. 6. L.P.J.on.8». Paolo Caliarì, *Gabinetto di quadri o raccolta di pezzi originali esistenti in Verona presso il Signor Gio Albarelli disegnati da Paolo Calliarì con illustrazioni, Verona, MDCCCXV*, a cura di Dal Forno, 1975. *Succinta descrizione di una raccolta di quadri originali esistenti in Verona presso il signor Giovanni Albarelli*, Verona, 1816; 1818. Si rimanda a Capitolo III.



N. 75 [fig. 324]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino in trono tra San Sebastiano e San Girolamo.

VENEZIA, Gallerie dell'Accademia, Quadreria, n. 80.

1507

Tempera e olio su tavola, cm 216 x 162.

In basso su un gradino del trono, entro cartiglio, la firma: «OPUS BARTHOLOMEI MONTAGNA», in origine incisa sulla preparazione in seguito ripassata a pennello.

Provenienza:

Già nella chiesa di San Sebastiano, Verona, vi rimase sino al 1716. Giunse alle Gallerie dell'Accademia per legato di Girolamo Molin nel 1816 e vi rimase esposta sino al 1985. (Nepi Scirè).

Restauri:

Restaurato nel 1979, ultimo restauro eseguito nel 1994-1995 da Walter e Valentina Piovan⁹⁸. Nel 2010 il dipinto dovrebbe aver subito alcuni interventi conservativi.

Stato di conservazione:

Mediocre.

Bibliografia:

Bartolomeo Dal Pozzo, 1718, p. 262; Zanotto, 1834, II; Vasari-Milanesi, 1568, p. 673; Eastlake, 1888, pp. 143-144; Maffei, 1732, p. 184; *Catalogo degli oggetti...*, 1862, p. 29; Antonio Magrini, 1863, p. 38; Blanc, 1868, p. 16; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, I, pp. 431-434; 1912, II, pp. 132-133; Eastlake, 1888, pp. 143-144; Burckardt, 1892, p. 621; Bernard Berenson, 1894, p. 108; 1901, p. 117; 1932, p. 369, , 1957, p. 117; 1958, p. 120; Lafenestre-Richtenberg, 1897, p. 63; Angelo Conti, 1899, p. 45; Pietro Paoletti, 1904, p. 34; Mary Knight Potter , 1906, p. 124; Aldo Foratti, 1908, pp. 20-21; Tancred Borenius, 1909, pp. 61-62; 1912, pp. 61-63; Adolfo Venturi, 1915, pp. 486-490; 1924, p. 78; Roberto De Suarez, 1921, p. 11; *Le*

⁹⁸ Comunicazione personale da parte di Valentina Piovan ad Elizabeth Carroll (2006) riferiva la presenza di due zone con perdita di colore causata dai restauri ottocenteschi.

Regie Gallerie..., 1924, p. 28; Fernanda Wittgens, 1929, p. 218; Aldo Foratti, 1931, p. 74; Johann Lauts, 1933, p. 86; Carlo Gamba, 1934, p. 712; Sandra Moschini-Marconi, 1955, p. 144; Valcanover, 1958, p. 48; Giuseppe De Logu, 1958, p. 241; Lionello Puppi, 1962, p. 128; Angiola Maria Romanini, 1962, p. 47; Franco Barbieri, 1981, p. 64; Nepi Scirè-Valcanover, 1985, p. 114; Mauro Lucco, 1990, p. 760; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 159-160; Giovanna Nepi Scirè, 1995, p. 33; Sergio Marinelli, 1996,² p. 362; Gianni Peretti in *Il restauro della Cappella di San Biagio...*, 2001, pp. 104-106; Elizabeth Carroll, 2006, pp. 218-222; Alessandra Zamperini [Monica Molteni], 2010, p. 29; Alessandra Zamperini, 2010, p. 132, n. 36; Andrea Tomezzoli, in *Il Settecento...*, 2011, p. 125. Gino Fogolari, *The Galleries of the Academy...*, s.d., p. 20.

Secondo l'opinione di Dal Pozzo (1718) l'opera doveva trovarsi nella chiesa gesuita di San Sebastiano a Verona. In occasione di una visita condotta nel 1716 egli aveva modo di leggere sulla pala la data 1507, ricordata anche da Maffei (1772), secondo quanto in seguito riportato da Eastlake (1888). La datazione tuttavia non compariva nell'incisione tratta dal dipinto da Zanotto (1834), la quale oltretutto riportava differente versione della firma dell'artista: «BARTOLOMEO MONTAGNA D.», indicativa probabilmente di successivi rimaneggiamenti. Magrini (1863) dal canto suo riteneva erroneamente che la pala provenisse dalla chiesa vicentina di San Rocco, mentre Crowe e Cavalcaselle (1912), concordando con l'errata provenienza indicata da Magrini, ritenevano perduto il dipinto indicato da Dal Pozzo. Nelle note ai due studiosi, Borenius (1912) rilevava l'errore e indicava correttamente il legame con la chiesa veronese di San Sebastiano, ribadendo la datazione al 1507, che avrebbe permesso d'avvicinare il dipinto alla pala belliniana per San Zaccaria. In seguito la cronologia era accettata da Foratti (1908), Venturi (1915), decisamente mal disposto nei confronti dell'opera matura, De Suarez (1921) e Gamba (1934). La datazione sembrava ormai assodata nell'opinione critica (Moschini Marconi, 1955; Berenson, 1958; Valcanover, 1958) e Lionello Puppi (1962) affiancava al dipinto veneziano il *Cristo Benedicente* già a Columbus (Ohio), firmato e datato dal pittore 24 settembre 1507. Non apprezzando le forme stanche del vicentino, egli ravvisava nella pala l'incapacità di adeguamento all'età moderna, risoltosi nella complicazione delle forme e nell'elaborazione inadeguata dello spazio. Non dissimile l'opinione di Barbieri (1981) e delle *Guide* dell'Accademia sino al 1958, anno in cui il dipinto era spostato nei depositi del museo veneziano. In seguito oggetto di interventi conservativi, ricordati nella guida alla Quadreria veneziana stilata da Nepi Scirè (1995), l'opera era additata anche da Peretti (2001), ma l'opinione di Dal Pozzolo (1998) non era differente, quale prova stanca della propensione antonellesca di Montagna, qui resa più difficilmente leggibile da probabili decurtazioni lungo i lati. Recenti studi condotti da Elizabeth Carroll (2006) proponevano piuttosto l'indicazione cronologica tra 1507 e 1515, in virtù della propensione luministica ed affettiva, dispiegate con maggior efficacia nelle opere mature di Montagna, che nell'opera per Verona fornisce l'illusione di uno spazio architettonico realmente misurabile. La studiosa ricordava la visita pastorale del

vescovo Giberti nel 1540 nella quale si indicava una «Capella sub titulo Sanctae Mariae, cuius est rector don bartholinus de Victaliana» e nel 1541 la «Cappella Beatæ Virginis de iure illorum de San Sebastiano cuus est rector don Bartholinus Batalea et cotidie habet missam et ad eam celebrat don Paulus de Ugolinis de Potiolengo», individuando pertanto la presenza della cappella dedicata alla Vergine, dove è probabile che trovasse collocazione l'opera del vicentino.⁹⁹ Da recenti ricerche condotte da Andrea Tomezzoli (2011) si apprendono nuovi dati utili alla precisazione cronologica del dipinto. I fatti avevano origine il 29 marzo 1508, allorché Francesco q. Bartolomeo Sansebastiani testando ricordava che «fabricari fecit in dicta Ecclesia Sancti Sebastiani Veronae una Capelam sub vocabulo Beatæ Mariae Virginis, quam capellam ipse testator condecenter dotavit [...] per Paulum Merulum notarium episcopalem sub anno Domini 1504 die veneris 12 mensis iunii»¹⁰⁰. La vicenda aveva poi uno sviluppo il 2 aprile 1714, al momento della stipulazione di un contratto tra Andrea Maderni, rettore della Compagnia di Gesù, ed i lapicidi Giambattista ed Angelo Rangheri per l'erezione di un altare di pietra da completarsi entro l'ottobre seguente in sostituzione del vecchio altare Sansebastiani. Nasceva infatti in quell'occasione una controversia tra i gesuiti e due membri della famiglia Sansebastiani, Carlo ed Alessandro, per la presenza delle insegne familiari sull'altare. La questione era risolta il 12 dicembre 1714 con la cessione della proprietà dell'altare da parte dei nobili «eccettuata però la Pala, la quale sarà fatta fare da noi, et a nostre spese, e sopra di quelle resterà a noi la piena disposizione, a dominio, in segno di che sopra di essa sarà scritto familiae S. Sebastianorum». La pala, in seguito commessa a Simone Brentana, era intesa dalla famiglia Sansebastiani in sostituzione dell'opera di Bartolomeo Montagna, alla quale sembrano potersi riferire le parole di Giambattista Rangheri il 20 dicembre 1715, attestanti lo stato della cappella: «uno predella, o sia scabelo di legno con una mensa pure di legno, et appoggiata al muro di detta cappella una cornice d'intaglio vecchia addorata con sopra l'arma de Signori Conti Sansebastiani appoggiata nel muro stesso con semplici chiodi, con una pala piccola antica con sopra l'imagini della Beata Vergine, San Sebastiano, e San Gierolamo». Inoltre una lettera, inviata da Mantova al rettore di San Sebastiano il 30 giugno 1716, informava che «supposto, che il Signor Conte Sansebastiani si obliga di mettere la consaputa Palla ad uso d'una sua Capella di Villa, è manifesto che cessa per parte nostra ogni difficoltà di cedergliela, quand'egli

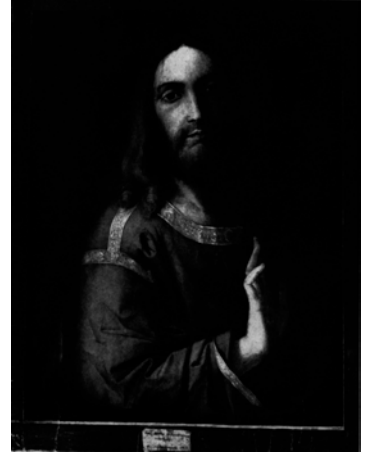
⁹⁹ Antonio Fasani, *Riforma Pretridentina...Visite Pastorali del Vescovo G. M. Giberti*, III, 1989, pp. 1539, 1637.

¹⁰⁰ ASVr, *Gesuiti di San Sebastiano*, b. XIV, n. 194, cc. sciolte n.n. Francesco quondam Bartolomeo Sansebastiani testava il 29 marzo 1508 designando eredi universali i nipoti Bartolomeo e Girolamo Sansebastiani figli del fratello Giacomo. Giacomo Sansebastiani testava il 28 gennaio 1503 (ASVr, *Testamenti*, m. 95, n. 29, *Spectabilis Jacobi quondam Bartholomei de S. Sebastiano*). Egli chiedeva d'essere sepolto con la veste di San Francesco, comparando come testimoni Pier Francesco Montanari, Toaldo de Trivellis, Piramo a Capella, Francesco Brenzoni, Nicola de Veritate, Nicola Spolverini, Matteo Buri, Gaspare de San Matteo, Fioravante Cattaneo, Ludovico Fumanello. Si veda anche Alessandra Zamperini, 2010², p. 132, n. 36.

dia la nuova». La vicenda si concludeva il 7 settembre 1716, quando Alessandro Sansebastiani dichiarava di «aver ricevuta dal Padre Andrea Maderno rettore dei Padri Gesuiti di San Sebastiano di Verona la Palla vecchia dell'altare della Nostra Famiglia esistente nella detta Chiesa di San Sebastiano avendonene [sic] messa un'altra nuova». Se ne deduce pertanto che la pala di Brentana fosse in quella data già collocata sull'altare e che l'opera di Montagna fosse pertanto stata spostata nella dimora della famiglia Sansebastiani. L'opera entrava nelle collezioni delle Gallerie Veneziane nel 1816 come legato Dal Molin, nel cui inventario delle sostanze, stilato il 30 giugno 1814, esso era così segnalato: «Nella camera della Chiesetta: 8. Quadro in tavola rappresentante la Beata Vergine con il Bambino in trono, San Sebastiano, e San Girolamo dai lati opera di Bartolameo Montagna 1507. Con suo nome [...] lire duecento 200-».¹⁰¹

La data 1507, evidentemente scomparsa a seguito dell'entrata del dipinto nelle Gallerie veneziane, doveva pertanto essere ancora presente e ben leggibile nell'Ottocento. La singolare vicinanza cronologica tra l'indicazione della dotazione dell'altare (1504) fornita da Francesco Sansebastiani nel proprio testamento e la datazione ricordata dalla critica ottocentesca consiglierebbe quindi di considerare il nobile Sansebastiani come effettivo committente del dipinto, collocando senza alcun indugio l'opera all'interno del catalogo maturo di Montagna.

¹⁰¹ ASVe Busta 14, Podestà III. Due codicilli posteriori al testamento di Girolamo Ascanio Molin, datati 11 Agosto e 26 Settembre 1813, chiariscono la questione. «Dell'inventario della sostanza lasciata dal fu Girolamo Ascanio Molin, datato 30 giugno 1814, atti Pietro Occioni Notaio Veneto comprendente le partite dei Quadri e Disegni dei quali dispose con testamento 24 febbraio 1813 e posteriori due codicilli 11 Agosto e 26 Settembre». Si veda inoltre Laura Rizzi, *Girolamo Ascanio Molin. Un collezionista veneziano tra Sette e Ottocento*, Tesi di Laurea, Università di Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, A.A. 1991-1992. Nell'inventario, oltre al dipinto in questione, si citano di mano del minore dei Montagna: «N. 37 Ritratto di Donna giovine con libro, in tavola di benedetto Montagna. Cornice dorata lire cinque 5-: [...] N.38 Altro ritratto di uomo vecchio, un giovinetto vicino in tavola dello stesso autore Montagna, cornice dorata lire sette. 7-: ».



N. 76 [fig. 237]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Cristo benedicente.

COLLEZIONE PRIVATA. (già COLUMBUS)

1507

Olio su tavola, cm 65 x 51,2.

Firmata e datata in modo parzialmente leggibile: «Opus Bartholom...Montagna... die 24 septembris 1507» (?)

Provenienza:

Già nella Raccolta Rotamerendis di Venezia nel 1850 (Magrini), in seguito nella Raccolta F. Harck a Seusslitz 1889, poi F. W. Schumacher a Columbus, 1925; acquistato dal Columbus Museum of Art, Ohio nel 1957, secondo Valentiner tramite l'intervento di Bode. Venduto da Christie's il 27 Gennaio 2010 per 116.500 sterline. (Christie's 27 gennaio 2010, lot 170)

Esposizioni:

The Renaissance Image of Man and the World, Columbus, Gallery of Fine Arts, 27 October - 27 November 1961, no. 27.

Selected Paintings and Drawings of the Italian Renaissance, Athens, Trisolini Gallery, Ohio University, 4-24 February 1975, no. 5.

Bibliografia:

Giorgio Vasari [Gaetano Milanesi], 1568 [1906], III, p. 673; Antonio Magrini, 1863, p. 38; Crowe-Cavalcaselle, 1871, I, p. 435; 1912, II, p. 136; Fritz Harck, 1889, p. 213-214; Aldo Foratti, 1908, p. 31; Tancred Borenius, 1909, p. 63; 1912, p. 63; Adolfo, Venturi, 1915, p. 496; Aldo Foratti, 1931, p. 75; William Reinhold Valentiner, 1955, p. 132; Bernard Berenson, 1957, p. 115; 1958, p. 119; Lionello Puppi, 1962, pp. 101-102; 1966, p. 239; Burton B. Fredericksen-Federico-Zeri, 1972, pp. 143, 356, 576; *The Frederick W. Schumacher Collection*, Columbus, 1976, pp. 134-136; Margherita Azzi Visentini, 1980, p. 5; Lucio Grossato, 1981, p. 577; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 118; Sergio Momesso in *Rinascimento e passione per l'antico*, 2008, p. 516.

Ricordando il dipinto nel proprio *Elogio di Bartolomeo Montagna*, padre Antonio Magrini (1863) per primo riportava l'iscrizione indicata dal cartellino: «*Opus Brmeus Motagna Vincentia die 24 m Otbres 1507*», indicando inoltre come esso si trovasse presso il signor Antonio Rotamerendis a Santa Sofia nel 1850. Fritz Harck (1889), al quale passò in seguito l'opera, avvertiva che nel corso di un restauro da lui ordinato era scomparsa la scritta «veronensis» aggiunta alla firma, letta in realtà da Magrini come «vicentini», prova forse di un'originaria provenienza veronese del dipinto. Lo stato di conservazione precario, già lamentato da Harck, sarebbe stato inoltre la causa dell'errata lettura da parte di Magrini del mese indicato dal cartiglio («octobris» invece di «septembris»). Ad opinione di Lionello Puppi (1962), incline a dar credito alla lettura di Harck ed a considerare pertanto la provenienza veronese dell'opera, il dipinto ricordava da vicino il *Cristo* della Galleria Sabauda di Torino, accostandovisi per l'analogo rimando ad un prototipo belliniano. Lo studioso informava inoltre che il dipinto era stato inciso nella *Raccolta di S.E. Il Sig.r Cav.r Giovanni Strange residente ai S.M. Britannica appresso la Serenis.ma Repubblica di Venezia*, dove l'iscrizione era facilmente leggibile: «Opus Bartolomeo Montagna (vicentini) die 24 septembris 1507». Il dipinto non va pertanto confuso con il dipinto indicato da Emanuele Cicogna (1834, IV, p. 349;) presso la Sacrestia di San Giorgio a Venezia «difficilmente identificabile» con il quadro presente, stando alle parole di Lionello Puppi (1962); ma identificato con quello citato da Giorgio Vasari nella vita di Carpaccio ([Milanesi], 1879, III, p. 673;): «un *Cristo benedicente* a Venezia, in collezione Rotamerendis firmato e datato 24 settembre 1507». A Crowe-Cavalcaselle (1871) risale l'equivoco che ha confuso la storia collezionistica di questo dipinto con quello già indicato nella chiesa di San Giorgio Maggiore, ripetuto in tempi recenti anche da Momesso (2008) e dal catalogo d'asta Christie's (2010). Innegabile, come per il *Cristo* sabauda, è la dipendenza da modello veneziano ed antonellesco del dipinto, il cui precario stato conservativo non permette di valutare appieno l'invenzione del maestro. Alcune storture nella resa prospettica della spalla destra non consentono di apprezzare appieno l'idea di far emergere la figura di Cristo dal fondo cupo in una posa di tre quarti, costruita dall'affaldarsi della manica preziosa poggiata sul primo piano del dipinto. La cornice dipinta, sulla quale trova posto il cartellino, costituisce l'unico diaframma tra la figura sacra, composta nella propria sofferenza e perciò distante dal modello *nordico* di Monte Berico, ed il devoto. Su di esso la figura di Cristo fissa uno sguardo immobile, falsato probabilmente dalle stesse incaute puliture che hanno perduto per sempre il fascino del volto lentamente emergente dall'ombra dello sfondo.

N. 77 [fig. 335]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Cristo Portacroce

VICENZA, Museo Civico, n. 335.

1510 c.

Olio su tavola, cm 55 x 51.



Provenienza:

Già nella Collezione Franco a Vicenza, acquistato dal Museo Civico di Vicenza nel 1913 per L. 13.000.¹⁰²

Restauri:

Sottoposta a riflettografia infrarossa, XRF, spettrofotometria vis.-NIR. Analisi all'infrarosso hanno mostrato un ripensamento della posizione della mano sinistra, inizialmente pensata a sostegno del braccio corto della croce. Si vedano Poldi-Villa, in *Pinacoteca*, 2003, n. 12, pp. 543-544.

Stato di conservazione:

Ottimo.

Bibliografia:

Aldo Foratti, 1908, p. 30; Tancred Borenius, 1909, p. 65; 1912, p. 65; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1912, p. 137; Adolfo Venturi, 1915, pp. 474-475; Bernard Berenson, 1919, p. 184; 1932, p. 369; 1936, p. 317; 1957, p. 117; 1958, p. 121; Bortolan Rumor, 1919, p. 150; Roberto De Suarez, 1921, p. 9; Andrea Corna, 1930, p. 663; Aldo Foratti, 1931, p. 75; Peronato, 1933, p. 65; Edoardo Arslan, 1934, pp. 7 e 27; Fiocco, 1937, p. 209; Giorgio Fasolo, 1940, p. 62; Dalla Pozza, 1949, p. 3; Franco Barbieri, 1952, p. 9; 1953², p. 202; Franco Barbieri¹, 1954, p. 198; Franco Barbieri², 1954, p. 174; 1962, pp. 179-180; 1981, p. 68; 1995, p. 56; Franco Barbieri-Renato Cevese-Licisco Magagnato, 1953, p. 175; Franco Barbieri-Licisco Magagnato, 1956, p. 175; Lionello Puppi, 1958, p. 8; 1962, p. 140; Fritz Heinemann, 1962, p. 47; Andreina Ballarin, 1982, p. 84; Kai Uwe Nielsen, 1995, pp. 178-179; Davide Banzato, 1996, pp. 306-307; Enrico Maria Dal Pozzolo, 1998, pp. 183-185; Giovanni Carlo Federico Villa, in *Pinacoteca Civica di Vicenza...*, 2003, pp. 170-171; 543-544; Giorgio Fossaluzza in *Le vie di Giorgione nel Veneto*, 2009, pp. 194-196.

Tancred Borenius (1912) prospettava per l'opera una datazione al 1507, convinto di un confronto possibile con l'opera già attribuita a Giorgione conservata in Palazzo Loschi-Dal Verme a Vicenza, di identico soggetto. Venturi (1915) in seguito anticipava lievemente la cronologia in contatto con l'opera pittorica di Giovanni Bellini, in ciò trovando seguito negli studi di Fasolo (1940) e di Barbieri (1954), in un secondo momento (1962) professatosi

¹⁰² MCVi, *Acquisti*, b. 1, fasc. "Acquisto del Cristo che porta la croce di Montagna", lettera di Camillo Franco a Luigi Ongaro del 28 aprile 1913. Si veda la scheda di Villa, 2003, pp. 170-171.

favorevole ad un periodo intorno al secondo lustro del Cinquecento ed infine intorno all'anno 1504 (1981; 1995). Indecisione sentita anche negli studi berensoniani che, non facendone cenno nel 1932, ricordavano solo l'esistenza della pala nella più tarda edizione degli *Indici* (1958). Riproponendo l'ipotesi di Borenius, Lionello Puppi (1962) confrontava con il presente il dipinto già a Columbus, raffigurante il *Cristo Benedicente* e datato al 1507, in un consueto disappunto per l'incapacità senile del Cincani: «Il dramma del provinciale, incapace di tener dietro al vertiginoso susseguirsi di proposte linguistiche ed espressive delle correnti più avanzate della pittura veneziana, e forse consapevole della qualità di compromesso delle posizioni assunte, precipita, postulando perentoriamente una netta risoluzione, un atteggiamento definitivo». La tradizionale connotazione negativa, induceva anche la critica recente all'altalenante apprezzamento del dipinto dalle innegabili qualità moderne, tuttavia incapace di un totale adeguamento a quelle, configuratosi come un *unicum* nella produzione matura di Montagna (A. Ballarin, 1982).

L'interpretazione più recente di Giovanni Carlo Federico Villa (2003) esaltava come vertice ineguagliato il *Portacroce*, dal morbido espandersi del panneggio e dalla raffinata intonazione cromatica, in linea con le più alte realizzazioni della pittura veneziana coeva: «Un capo d'opera ottenuto con pennellate brevi e fittissime su una struttura disegnativa quasi inesistente [...] che segna l'accettazione da parte del maturo maestro delle novità veneziane almeno nell'intensità chiaroscurale e nel tono intimistico». La sostanziale familiarità fisionomica tra il *Portacroce* vicentino ed il *Benedicente* di Columbus, sebbene il primo presenti una caratterizzazione sentimentale poco consona al Cincani, induce a valutarne la contemporaneità cronologica, situando entrambi in un periodo a monte dell'esperienza padovana per la *Scoletta del Santo*. Il tema del *Cristo Portacroce*, come è chiarito in recente contributo anche da Fossaluzza (2009), derivò inizialmente dalla cultura d'oltralpe, incontrando successiva fortuna prima in territorio lombardo ed in seguito in quello veneto. Il successo della tematica, testimoniato dagli esempi di Giovanni Bellini e Cima da Conegliano, divenne spunto all'inedita ricerca sentimentale di questa figura monumentale che, nei passaggi chiaroscurali particolarmente curati tra volto e legno della croce, denuncia quanto Montagna fosse in grado di dialogare con l'insegnamento giorgionesco.

Sottoposto ad indagine riflettografica (Poldi-Villa, 2003), il dipinto ha mostrato un diverso approccio grafico da parte del Cincani. Limitatosi al consueto serrato tratteggio nella zona del gomito destro, il pittore utilizzava per il resto della figura un passo grafico più sciolto e morbido, indice che egli intendeva ricercare proprio un effetto di tipo *tonale* per questa composizione.



N. 78 [fig. 339]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Cristo passo tra i Santi Rocco e Sebastiano.

VENEZIA, Gallerie dell'Accademia, n. 362

1510 c.

Tavola, cm 185 x 162.

Provenienza:

Già nella Chiesa di San Rocco a Vicenza, pervenne alle Gallerie dell'Accademia di Venezia con il primo gruppo di dipinti demaniali scelti da Pietro Edwards nel 1812.

Restauri:

G. Zennaro 1895.¹⁰³

¹⁰³ Già Edwards (BCPd, ms B. P. XVI-1238, 1808) notava che la tavola era «rotta» e in «non perfetta preservazione». All'epoca in cui Sandra Moschini Marconi (1955) redigeva la scheda di catalogo dell'opera erano visibili gli spacchi verticali e le stuccature eseguite durante il restauro Zennaro. Interventi recenti hanno permesso negli ultimi anni l'esposizione del dipinto, fino a poco tempo fa conservato nella Quadreria delle Gallerie dell'Accademia. Inserito tra i *Quadri di preggio* (ASMi, Studi P.M., b. 277 fasc a, elenco allegato alla lettera n. 1346, 1806, 6 ottobre. *Elenco degli Quadri, e Pale riconosciute in preggio erano di ragione delle Corporazioni Regolari e Laicali del Dipartimento del Bacchiglione ora devoluti al Demanio del Dipartimento stesso in forza delle seguenti Avocazioni*, citato in Miotti, 1980-1981, p. 241, doc. I), era segnalato tra i dipinti spediti a Venezia in data 28 marzo 1811 nell'inventario ASVe, *Provincia di Vicenza, Stato di Mobili (Statistica Demaniale)*. Comparendo il 3 agosto 1811 nella *Specifiche dei Quadri provenienti da Chiese e Corporazioni soppresse nel Dipartimento del Bacchiglione fatti dai Delegati per le R. R. Gallerie, e da spedirsi a Milano* (ASMi, Studi P. M., b. 351, fasc. a; cit. in Miotti, 1980-1981, doc. VII), l'opera giungeva in realtà a Venezia l'anno successivo. Si veda ASVe, *Governo Sezione Politica*, 1820, fasc XXII, 2/1, 1812 *Elenco ed illustrazioni delle pitture consegnate alla R.a. Accademia di Belle Arti in Venezia dal Delegato della Corona per la scelta degli oggetti spettanti all'Arti stesse, giusto a comunicazione di S. E. il Sig. Co. Senatore Intendente Generale de' Beni della Corona 6 Febbraio 1811 N. 449 ed ordini del Sig. Direttore Generale della Pubblica Istruzione 3 Dicembre dell'anno stesso N. 9365 al Delegato Medesimo Pietro Edwards*: «Quattrocentisti. Chiesa di San Rocco in Vicenza. Bartolomeo Montagna con sua marca: sue opere sin al 1507. Cristo paziente fra li Santi Rocco e Sebastiano, in tavola ad olio, 5,6 x 4,7. È un peccato che questa bell'opera non sia in perfetta preservazione [...]» (cit. in Miotti, 1980-1981, doc. III). Di contro nell'*Elenco di Pitture da estrarsi dal Depositorio esistente in Venezia dopo che la Corona Reale ha già esaurito le scelte per i suoi Palazzi, come dal Delegato alla scelta stessa fu notificato in risposta alle ricerche fattegli dal Presid.e della R. Accademia* (ASMi, Studi P.M., b. 277, 1807-1811) si leggeva: «Bartolomeo. Cristo paziente, S. Rocco, e S. Sebastiano; in tavola d'Altare in due pezzi: stile purissimo di contorni secondo la bella natura, e

Stato di conservazione:

Buono, due lunghe fenditure trasversali.¹⁰⁴

Bibliografia:

Giorgio Vasari [Gaetano Milanese], 1568 [1906], III, p. 673; Carlo Ridolfi, 1648, p. 110; Marco Boschini, 1676, p. 115; Natal Melchiori, 1728, ms. c. 40; Baldarini, 1779, p. 115; Pietro Brandolese, 1800-1802, c. 34; Baldinucci [Piacenza], III, 1813, p. 209; Moschini, 1815, II, p. 504; *Guida*, 1828, p. 28; *Catalogo*, 1854, p. 33; Zanotto, 1856, p. 531; *Catalogo*, 1857, p. 34; Antonio Magrini, 1863, pp. 17, 38; Blanc, 1868, p. 16; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, I, p. 431; 1912, p. 132; *Catalogo*, 1885, p. 30; Burckardt, 1892, p. 621; Angelo Conti, 1895, p. 31; 1899, p. 44; Lafenestre-Richtenberg, 1897, p. 63; Pietro Paoletti, 1903, p. 33; Paoletti, 1904, p. 34; Mary Knight Potter, 1906, p. 125; Aldo Foratti, 1908, p. 23; Tancred Borenius, 1909, p. 91; 1912, II, p. 91; Sebastiano Rumor, 1913, p. 284; Adolfo Venturi, 1915, p. 494; Serra, 1914, p. 42; Serra², 1914, p. 32; Bernard Berenson, 1919, p. 168; 1932, p. 369; 1936, p. 317; 1957, p. 117; Roberto De Suarez, 1921, fig. 48; Aldo Foratti, 1931, p. 75; 1958, p. 120; Sandra Moschini Marconi, 1955, pp. 144-145; Lionello Puppi, 1958, p. 56; Lionello Puppi, 1962, p. 166; 1966, p. 240; Giovanni Mantese, 1974, p. 1238; Mario Saccardo, 1981, p. 645; Miotti, 1980-1981, pp. 92-93, 99, 110, 131-132; 1989, p. 148; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 252; Davide Banzato, 1996, p. 324; Cevese-Reato, 1997, p. 93; [Marco Boschini [Waldemar De Boer]], 2008, p. 418; sd, *Venezia, Le Gallerie della R. Accademia*, p. 16.

Sebbene Edwards e Moschini (1815) notassero il nome dell'autore sul dipinto, nemmeno gli «assaggi» eseguiti sulla zona del piedistallo alla base della tavola hanno dato risposte positive e della firma del pittore, evidentemente visibile nei primi anni dell'Ottocento, non rimane alcuna traccia. Il *Cristo passo tra i Santi Rocco e Sebastiano* era citato come autografo da Ridolfi (1648), che poteva vedere il dipinto sopra l'entrata della chiesa, ed indicato cautamente da Boschini (1676), ribadito in seguito da Baldarini (1779),¹⁰⁵ «sullo stille» del Montagna. La critica successiva, con i cataloghi delle Gallerie ad eccezione di Serra, lo inseriva invece con certezza tra le opere del vicentino (Moschini, 1815; Zanotto, 1856; Magrini, 1863; Blanc, 1868; Burckardt, 1892; Conti, 1895; Lafenestre-Richtenberg, 1897; Paoletti, 1903; Crowe-Cavalcaselle, 1912). L'inventario manoscritto di Cantalamessa riconosceva a Bartolomeo il dipinto, individuando nel Cristo echi del modello belliniano in Santa Corona, traendone così conclusioni per un'ipotesi cronologica avanzata. Inoltre un «certo amore di sminuzzare i drappi» e «certe pieghe irragionevolmente affondate e angolose» sembravano all'allora

sceltezza d'ottime pieghe». L'opinione era ribadita da Rumor (1915), che registrava il dipinto veneziano come partito per Milano, mentre ricordava un *San Giovanni* destinato invece alle collezioni veneziane (pag.16).

¹⁰⁴ Nell'*Allegato alla lettera 26 settembre 1808 del Direttore del Demanio del Dipartimento del Bacchiglione al Direttore Generale del Demanio di Milano* (ASM, Studi P.M: cart. 257, fasc. a) compilato da Balzafiori il primo febbraio del 1807, al momento della consegna al delegato del Demanio, si ricordava come il dipinto, contenuto nella quinta cassa, fosse «spaccato in tre pezzi».

¹⁰⁵«Entrando in Chiesa la Tavola del primo Altare, che contiene S. Sebastiano, S. Rocco, e in aria la B. V. col Bambino in maestoso Trono con Angeli, che la coronano; è opera di *Benedetto Montagna* [...] Un quadro appeso al muro con Cristo nel mezzo, e dalle parti SS. Rocco e S. Sebastiano, è sullo stile di *Bartolommeo Montagna*». Nel Settecento pertanto il dipinto doveva già aver cambiato sede.

direttore delle Gallerie derivate al Montagna da una «lieve influenza di Dürer». Foratti (1908), convinto della paternità montagnese, accostava l'opera alla *Pietà* di Monte Berico, ravvisando la somiglianza fisionomica tra il Cristo morto di quella ed il presente *Ecce Homo*; mentre a breve distanza Borenius (1912), avversato da Berenson (1919), ritornava all'opinione già di Boschini, classificando l'opera come priva di nerbo, vivacità e vigore. Venturi (1915) concordava con il severo giudizio di Borenius, accettandone l'autografia, in seguito ribadita da Berenson (1932; 1958) e Sandra Moschini Marconi (1955). All'alternarsi di posizioni favorevoli e contrarie all'attribuzione, s'accompagnava tuttavia un concorde disamore per l'operato maturo del maestro vicentino, che rendeva il *Cristo Passo* veneziano facile vittima di fuorvianti attribuzioni a scuola montagnese o addirittura a Benedetto Montagna. Con questa proposta infatti Lionello Puppi (1962) pubblicava un articolo nel 1958, cui facevano seguito ben pochi studi dedicati al meno capace Benedetto, nel quale egli stemperava la lettura sino ad allora forte del parere di Venturi (1915), interpretando l'opinione dello studioso come la focalizzazione del passaggio di Bartolomeo Montagna da «un momento di pienezza espressiva» ad uno «di stanchezza rassegnata». Attribuendo con fermezza il dipinto al minore dei Montagna egli accostava la figura del Cristo al foglio del Louvre raffigurante *Cristo Risorto*, già attribuito a Bartolomeo, ed all'incisione tratta dal medesimo disegno da Benedetto [Zucker, 1984, XXV, n. 8, pp. 393-394], risolvendosi per una datazione posteriore agli anni 1507-1510. È curioso notare come lo studioso, da tanto puntuali e corretti confronti stilistici, non avesse tratto poi la conclusione più ovvia, perseverando nell'indicare Benedetto come autore dell'opera anche nella monografia montagnese del 1962, dove al *Cristo tra San Rocco e Sebastiano* si ricavava un posto come «primizia pittorica di Benedetto, verso il 1515». Limite cronologico, già di per sé avanzato, inspiegabilmente spostato al 1528 da Banzato (1996). Cevese (1997) dava notizia dell'esistenza di un altare dedicato a San Rocco nell'omonima chiesa vicentina, con lessico scultoreo simile agli altari Pojana e Magrè, Gualdo e Piovene in San Lorenzo, Garzadori e Porto Pagello in Santa Corona o all'altare della *Pietà* nel Santuario di Monte Berico, all'altare dell'Addolorata nella chiesa dei Servi, ai portali di ingresso nei Palazzi Caldogno da Schio, in Corso Palladio, dei palazzi Thiene di Scandiano, ora della Banca Popolare, e da Porto Breganze in contrà Porti.¹⁰⁶ Ora sull'altare, a quanto pare ricostruito, trova posto un gruppo ligneo con al centro San Rocco, San Sebastiano e San Giovanni Battista, realizzato da un artista provinciale tra la fine del Quattrocento e i primi due decenni del Cinquecento. L'equivoco probabilmente originava dalla presenza di due dipinti di identico soggetto, l'uno di mano del padre l'altro del figlio Benedetto.

¹⁰⁶ Si tenga presente che a San Rocco comparivano in un testamento del 22 dicembre 1490: «Tomaxius q. Stephani Formentoni architectus Communis Vincentie, Tomaxius q. Bartholomei de Mediolano lapicida, Bernardinus q. Martini calderarri de Lombardia lapicida». Si veda Mantese, 1963, p. 21.

La pala del padre, collocata sul primo altare a destra, ma confusa con quella del figlio, era al tempo di Rumor già stata sostituita *dalla Discesa dello Spirito Santo sopra gli Apostoli*.

Un disinteresse generale, causato dalla lunga permanenza del dipinto nei depositi delle Gallerie dell'Accademia, ha portato alla mancanza di studi al riguardo e all'attestarsi dell'opinione critica sulle proposte avanzate negli anni Sessanta da Lionello Puppi. Se dunque in prima battuta lo studioso intuiva la convincente collocazione entro il primo decennio del Cinquecento, notando il calzante parallelo tra il patetismo del *Portacroce* di Vicenza ed il volto del *Cristo passo* veneziano, a distanza di quattro anni fuorviava la lettura della bella invenzione montagnesca riferendola forse ad un periodo più stanco del maestro (1515). È altresì vero, come giustamente notava Puppi, che il quadro s'avvicina alla *Madonna in trono tra i Santi Girolamo e Sebastiano* conservata anch'essa presso le Gallerie dell'Accademia, per il gusto "decorativo" dimostrato da Montagna in entrambe le opere.

Nella pala già in San Rocco il fregio vegetale rosso e blu, su fondo dorato, richiama forse le "grottesche" della *Madonna in trono tra i Santi Girolamo e Sebastiano*, che porteranno più tardi al profluvio di tessere dorate nella volta della pala Porto Pagello, così come simile è il disegno della bordura del baldacchino nel *Cristo* e del trono nella *Madonna*. La tenda-baldacchino, che si immagina proseguire oltre lo spazio del dipinto, scende alle spalle del Cristo ritto in piedi sulla pedana, misurando lo spazio che lo separa dalla parete di fondo, intarsiata di marmi policromi. La luce tersa misura questo spazio ed indaga il perizoma grigio del Cristo, ricchissimo nella bordura dorata finale e raffinatissimo, come nel San Sebastiano, nel gioco di falde che ricade morbido su un lato. I due Santi, in posizione lievemente diagonale, introducono alla figura centrale del Cristo, serrandola nel sentimentalismo dei loro volti. Sebastiano somiglia all'omonimo Santo nella *Madonna in trono tra i Santi Girolamo e Sebastiano*, con il quale condivide anche la tendenza matura di Bartolomeo per l'espressione patetica dei sentimenti; mentre Cristo, i cui occhi rossi velati di lacrime svelano la stessa propensione al patetismo, s'accomuna a pathos e realismo dei tratti del *Portacroce* vicentino. San Rocco invece sembrerebbe rivelare l'intervento forse di una diversa mano, in particolare nel muoversi flessuoso dell'ampio panneggio, o nell'esecuzione meno attenta del ginocchio, o ancora nell'espressività caricata del volto. Una simile ipotesi favorirebbe ulteriormente il riferimento cronologico a periodo maturo del Maestro vicentino, al quale sembra oggi di poter attribuire senza più indugi la presente opera.



N. 79 [fig. 344]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Ricognizione del corpo di Sant'Antonio di Padova.

PADOVA, Scuola del Santo.

1512

Affresco, cm 287 x 441.

Provenienza:

Ab origine.

Stato di conservazione:

Buono

Fonti:

ACVPd, *Visitationes*, Nicolò Giustiniani (gennaio 1783-marzo 1785), c. 424v: «Messa quotidiana perpetua nel capitolo superiore, o inferiore e ciò per legato del quondam Francesco Priorato Testator 1520 15 Aprile Nodaro Agostin dal Cortivo Tomo ottavo c. 98 fondato sopra tutti li beni di detto testator di molto maggior rendita. Messa quotidiana perpetua negl'Altari sudetti e ciò per legato del q. Nicola da Strà Testator 1516 19 maggio Nodaro Bortolo Noventa fondata pure sopra tutte le vendite di detto Testator di molto maggior quantità». Ibidem, c. 427v: «...è adornato di Pitture de più Insigni Pittori, parte nel muro, e parte in tella, come sono descritte nel Foglio in stampa firmato dal Nodaro Sig. Pietro Cortuso Inspettore dei di 12 ottobre 1773 consegnate all'Onorato Guardiano Domenico Ronchi 22 ottobre 1773, e così in seguito agl'altri Guardiani di mano in mano fra essi».

Bibliografia:

Carla Caterina Patina, 1691; Giovan Battista Rossetti, 1791, p. 87; Pietro Brandolese, 1795, p. 54; Gonzati, 1852, p.293; Pietro Selvatico, 1869, p. 31; Marcantonio Michiel [Frizzoni], 1884, p. 21; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, I, p. 427; 1912, p. 129; Bernard Berenson, 1901, p. 117; 1919, p. 167; 1932, p. 368; 1936, p. 316; 1957, p. 116; 1958, p. 120; Tancred Borenius, 1909, pp. 73-74; 1912, pp. 73-74; Ester Cocco, 1914, pp.6-7; Adolfo Venturi, 1915, p. 439, 490; Carlo Gamba, 1934, p. 712; Antonio Sartori, 1955, pp. 73-74; Antonio Morassi, 1956, pp. 28-30; Creighton Gilbert, 1956, pp. 300-301; Giuseppe De Logu, 1958, p.

241; Lionello Puppi, 1962, pp.117-118; Francesco Cessi, 1963, p. 64; Lucio Grossato, 1966, pp. 34-37; Franco Barbieri, 1981, p. 64; Antonio Sartori, 1983, pp. 909-910; Pietro Zampetti, in *Le pitture del Santo...*, 1984, pp. 99-100; Elisabetta Saccomani, 1988, p. 197; Lionello Puppi, 1994, p. 286; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 142-143; Enrico Maria Dal Pozzolo, 1996, p. 178 e sgg; Giuliana Ericani, in *Restituzioni*, 2002, p. 149; Elizabeth Carroll, 2006, pp. 113-115; Mariachiara Peron, 2007, pp. 39; 63.

A causa dell'errata lettura dell'incisione tratta da questo dipinto da Hubert Vincent, riprodotta nelle *Tabellae selectae et explicatae* (Colonia, 1780) dove l'affresco era legato al nome di «Domenico Contareno» (errore forse per Domenico Campagnola), Rossetti (1791) e Brandolese (1795) attribuirono erroneamente il dipinto a Giovanni Contarini, mentre Gonzati (1852), interpretando in altro modo l'iscrizione, attribuiva l'affresco a Domenico Campagnola, a breve seguito da parere concorde di Selvatico (1869). L'opera era tuttavia correttamente identificata da Frizzoni (1884) nelle postille al Michiel e con incertezza accostata al nome di Montagna da Cavalcaselle (1912), prima della pubblicazione dei documenti categoricamente attestanti la commissione per la Scoletta del Santo da parte di Ester Cocco (1914). La documentazione emersa ricordava l'accordo stipulato tra il guardiano della Scuola del Santo e Bartolomeo Montagna davanti al notaio Gasparo Salieri in data 6 febbraio 1512, secondo il quale il pittore si impegnava a dipingere il cosiddetto Miracolo della Mascella, secondo un modello da lui stesso presentato ai confratelli, per un totale di venti ducati d'oro, da consegnarsi in quattro rate entro la festa di Sant'Antonio.¹⁰⁷ I lavori si concludevano infatti il 21 giugno del 1512;¹⁰⁸ frattanto i «Quaderni dare et havere» della Scuola registravano il giorno 10 febbraio 1512¹⁰⁹ la commissione dell'affresco, proseguendo l'annotazione dei pagamenti in febbraio, marzo ed aprile sino al saldo finale avvenuto il 23 giugno. Qualche anno prima della pubblicazione documentaria, già Borenius (1912) aveva legato l'affresco al nome di Bartolomeo, reputandolo contemporaneo alla pala dipinta per la chiesa padovana di Santa Maria in Vanzo, a posteriori dell'esperienza tizianesca per la medesima Scoletta del Santo. Lo studioso inoltre identificava il personaggio abbigliato in seta violetta con Jacopo II da Carrara, Signore di Padova, e la figura femminile a destra con la moglie Costanza. Severamente giudicato da Berenson (1919) e da Venturi (1915), era da questi collocato a monte dell'opera padovana di Tiziano e più precisamente al 1511 da Gamba (1934). L'affresco era in seguito rivalutato dall'opinione

¹⁰⁷ «Miraculum gloriosissimi sancti Antonii, quod noncupatur miraculum masilae, iuxta modelum per ipsum designatum ac ipsis infrascriptis confratribus ostendum, et melius etiam, si fieri potest; qui incipere debeat die ***». ASPd, *Notarile*, Gaspare Salieri, b. 2700, 1509-1512, c. 246v-247r.

¹⁰⁸ «Ibique dominus Bartholomeus de Montagna [...]integraliter satisfactum fuisse de ducatis viginti sibi promissis per dominum guardianum fratulae sancti Antonii Confessoris, pout continebatur in instrumento manu mei notarii. Renuntiavit et hanc confessionem fecit praesente D. Nicola de Strata guardiano dictae fratulae et ser Antonio factore». ASPd, *Notarile*, Gaspare Salieri, b. 2700, 1509-1512, c. 431v.

¹⁰⁹ ASPd, *Scuola del Santo*, *Quaderni dare et havere*, b. 124, 1512, 149. cc. 148r-153r. Già in Ester Cocco, 1914, p. 7. Documenti in *Appendice*.

favorevole di Morassi (1956) e Gilbert (1956), che apprezzava il piglio ritrattistico delle figure, ravvisando nell'attenzione al ritratto l'*escamotage* montagnesco per un efficace passaggio al nuovo secolo. Si doveva a padre Antonio Sartori (1955) la corretta identificazione della scena, narrante un fatto accaduto il 13 febbraio 1350, allorché il cardinale Guy de Boulogne, legato papale, guarito miracolosamente a Cuges per intercessione del Santo, presenziava all'apertura dell'Arca. Per riconoscenza alla città francese dove era stato amorevolmente curato, egli inviava la mascella del Santo, recuperata intatta, qui raffigurata al centro sopra una mensola. Il cardinale figura in ginocchio dinnanzi all'urna, nell'atto di prelevare la mascella, accanto a lui vi sono Jacopo II da Carrara e la sposa Costanza, mentre dall'altro lato si ritrova il Vescovo di Padova in atto di benedire. Grazie alle ricerche di Antonio Sartori si apprendeva inoltre la volontà di Montagna di utilizzare malta vicentina per le calcine degli affreschi.¹¹⁰ La grande stima dimostrata nei confronti del vicentino cresceva ancor più d'importanza alla notizia della sua chiamata in sostituzione di Tiziano, al quale in un primo momento era stata commissionata la scena raffigurante il *Miracolo della mascella*¹¹¹ come «primo quadro che xe a man destra enrando de sopra in Capitolo». In seguito il cadorino vi avrebbe come noto raffigurato la scena con il *Miracolo del neonato*. Come giustamente notato da Zampetti (1984), la chiamata del vicentino costituiva un deciso ritorno alla tradizione ed era forse dettata dalla sua disponibilità immediata a Padova, dove aveva trovato rifugio dalle insidie belliche. Morassi (1956) e Puppi (1962) riprendevano in seguito l'analisi dell'affresco, cogliendo la possibilità che Bartolomeo Montagna avesse cercato nell'opera un confronto con i modi del cadorino. Morassi indicava nell'affresco una rinnovata concezione dell'arte, nata alla luce della diretta conoscenza delle novità veneziane, nonché la somiglianza tra le quattro figure genuflesse in primo piano a destra e quelle presenti nella *Messa di Bolsena* che Raffaello realizzava a Roma negli stessi anni. In modo simile Grossato (1966) proponeva un confronto tra le figure di fanciulli che scavalcano la balaustra in secondo piano, e analoghi motivi visibili nelle stanze raffaellesche, segno forse di una pronta ricezione da parte del vicentino delle novità provenienti da Roma. Purtroppo l'ipotesi sembra scartabile così come la successiva proposta avanzata da Grossato (1966) di riconoscere nell'affresco una realizzazione, da parte del Cincani, sulla base di un disegno già fornito alla confraternita dallo stesso Tiziano. In seguito l'opera era inclusa in saggi di carattere generale e letta per lo più all'ombra dell'operato tizianesco da Zampetti (1984), Puppi (1994) e Dal Pozzolo (1996) il quale correttamente richiamava alla dureriana *pala del Rosario*. Come indicato recentemente da Giuliana Ericani (2002), nell'affresco si dispiega una ricca parata di

¹¹⁰ Da acconti in data 10 e 26 marzo «soldi quindesse per lamontar de calzina vesentina per lo quadro che depenze lo montagna...In calzina vesentina e soldi 3 in sabion per lo depentore L.-. s. 18». ASPd, *Scuola di S. Antonio, Quaderni dare et havere*, b. 124, c. 121v; cc. 150r e 153r.

¹¹¹ Per la discussione intorno al tema dell'affresco si rimanda al Capitolo III.

ritratti coevi, tra i quali senza successo si cercava di individuare l'autoritratto dell'artista, mentre proprio la frontalità della scena forniva ad Elizabeth Carroll (2006) spunto per puntualizzare il cambiamento occorso nei cicli narrativi veneziani, stabilendo l'effettiva dipendenza dell'affresco montagnesco dall'opera padovana di Tiziano. L'anziano artista avrebbe dedotto da Carpaccio e poi da Tiziano il gusto per una composizione di tipo frontale. Non è tuttavia immaginabile che il solo espediente narrativo sia sufficiente ad avvicinare l'affresco alla cultura veneziana coeva, alla quale Montagna si accostava in questa particolare commissione indagando le possibilità espressive del colore, al quale si affida l'intera orchestrazione dell'affresco. Il *Miracolo* si legge con facilità accanto alle scene tizianesche, forse omaggiate dall'anziano vicentino con l'inserzione del paesaggio montuoso dello sfondo. L'opera è espressione di un artista ormai maturo, famoso e celebrato a tal punto da ricevere un compenso superiore a quello pattuito per Tiziano, ma incapace di tener testa al dirompente talento del cadorino.



N. 80 [fig. 358]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino tra San Pietro, San Giovanni Battista, San Paolo, Santa Caterina; alla base della cornice: San Lorenzo e San Francesco a mezza figura.

PADOVA, chiesa di Santa Maria in Vanzo.

1512-1515

Tavola, cm 267 x 218; le mezze figure: cm 39 x 35.

Firmata: «Opus Bartholomei Montagna» su un cartiglio poggiato su di una mela al centro della composizione, in basso.

Iscrizione nel cartiglio al centro della cornice: «HAEC TABULA EXPOLITA ET ECCLESIAE PAVIMENTUM EX PARTE REFEVTUM EST ANNO MDCCCLXII».

Provenienza:

Ab origine.

Esposizioni:

Restituzioni 2002, capolavori restaurati, Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, Vicenza, 13 aprile-30 giugno 2002, n. 22.

Restauri:

Secondo Giuliana Ericani il dipinto fu completamente ridipinto nel 1862, in quell'occasione si inserì il cartiglio decorativo al centro della predella, in sostituzione della terza figura di santo ricordata dallo Scardeone. Restaurato da Antonio Lazzarini nel 1953. Restaurato nuovamente nel 2002 ad opera di Renza Clochiatti Garla.

Stato di conservazione:

Buono.

Visite Pastorali:

La chiesa di Santa Maria in Vanzo è visitata solamente dal tardo Settecento. Da visite pastorali piuttosto recenti si ricava l'intitolazione dell'altare maggiore alla Vergine ed ai Santi Apostoli Pietro e Paolo. Si veda ACVPd, *Visitationum*, voll. CVII (1784), CVIII (1816), CXI (1825), CXVII (1860), CXXIII (1884).

Bibliografia:

Giorgio Vasari [Gaetano Milanesi], 1568 [1906], III, p. 674; Beniamino Scardeone, 1560, p. 92; Giovanbattista Rossetti, 1780, p. 258; Pietro Brandolese, 1795, p. 73; Giannantonio Moschini, 1817, p. 145; Paolo Faccio, 1818, p. 36; Antonio Magrini, 1863, p. 38; Pietro Selvatico, 1869, p. 191; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, I, p. 427; 1912, p. 128; Aldo Foratti, 1908, pp. 42-43; Sebastiano Serena-Luigi Todesco, 1911, p. 428; Adolfo Venturi, 1915, p. 494; Tancred Borenius, 1909, pp. 72-73; 1912, pp. 72-73; Ester Cocco, 1914, pp. 4-5; Bernard Berenson, 1901, p. 117; 1919, p. 167; 1932, p. 368; 1936, p. 316; 1957, p. 116; Roberto De Suarez, 1921, p. 11; Carlo Gamba, 1934, p. 712; Edoardo Arslan, 1936, p. 170; 1956, p. 37; Lionello Puppi, 1958, p. 55; 1962, pp. 68-69 e 118; Checchi-Gaudenzio-Grossato, 1961, p. 641; Alvise dal Zotto, s.d., p. 41; Lucio Grossato, 1966, p. 31; Giovanni Mantese, 1968-1969, pp. 246-248; Mario Universo in *Padova Basiliche e Chiese...*, 1975, p. 280; Lionello Puppi, 1975, pp. 28-29; Byam – Shaw, 1976, p. 191; Vittorio Sgarbi, 1980, p. 32; Franco Barbieri, 1981, p. 64; Kai Üwe Nielsen, 1995, 143-144; Enrico Maria Dal Pozzolo, 1996, p. 187; Anna Maria Spiazzi, 1997, p. 62; Giuliana Ericani, in *Restituzioni*, 2002, pp. 146-151; Elizabeth Carroll, 2006, pp. 229-233.

L'opera era citata in più di una guida della città come pala dell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria in Vanzo (Rossetti, 1780; Moschini, 1817; Selvatico, 1869). Anche Brandolese (1785) informava della presenza dell'opera, ricordando ai piedi della cornice la figura di un ulteriore santo, che egli riteneva eseguito dalla mano responsabile degli affreschi del catino absidale, ora evidentemente andato perduto. Anche Selvatico (1842) in un primo momento aveva voluto riconoscere l'identità di mano tra l'autore degli affreschi e della pala ma, ricredendosi, aveva optato per l'autografia del solo dipinto, denunciandone il precario stato di conservazione. In seguito l'opera era ricordata da Foratti (1908), che inspiegabilmente l'inseriva in un lasso di tempo precedente la famosa ancona braidense per San Michele, e da Crowe-Cavalcaselle (1912), anch'essi senza motivo convinti della datazione agli anni Novanta del Quattrocento, presto corretta nell'edizione critica del testo condotta da Tancred Borenius (1912) in favore di un più ragionato aggancio con opere mature del vicentino, opinione già espressa nell'edizione del volume *The Painters of Vicenza* (1909) e ribadita, in contemporanea, nella più tarda edizione italiana (1912). Tuttavia lo studioso, riscontrando affinità con l'affresco padovano per la Scoletta del Santo, conveniva infine su una datazione al 1520, anno in cui Scardeone ricordava l'avvenuto restauro della chiesa.¹¹² L'opinione rimaneva isolata, a favore della contemporaneità con l'affresco padovano propugnata prima da Ester Cocco (1914) e in seguito anche da Venturi (1915), mentre Bernard Berenson (1919) attribuiva una datazione un poco più tarda, sostanzialmente reputando il dipinto sintomo dell'involuzione senile dei modi montagneschi. Al contrario Gamba (1934) e Arslan (1936) optavano per una collocazione al

¹¹² «Est in hac ipsa urbe in Vantio vico, satis locuples & insigne coenobium sacerdotum secularium, Sancti Georgii in Alga de Venetiis, hactenus in optima opinione, & vitae sanctitate degentium: ubi est speciosissimum templum avis frequens superioribus annis restitutum pristinae dignitati, ac speciosius reformatum. Anno Domini, MDXX». In realtà la decisione era presa ben cinque anni più tardi, si veda a proposito Mario Universo in *Padova: Basiliche e Chiese...*, p. 277.

1511, vale a dire precedente all'esperienza a fresco al fianco di Tiziano, anche se in seguito lo stesso Arslan (1956) preferiva votarsi ad una più sicura datazione al 1520, evidentemente mutuata dalle convinzioni di Borenius. Al 1511 l'opera era fermata anche dalla guida di Padova compilata da Checchi-Gaudenzio-Grossato (1961), anche se Grossato (1966) pochi anni più tardi avrebbe mutato la propria opinione a favore di una datazione al 1515. La disamina cronologica si andava pertanto coagulando intorno agli anni 1511-1512, nell'incertezza di una contemporaneità o precedenza con l'esperienza a fresco della Scoletta. Di contro Mantese (1968-1969), reputava che Montagna avesse riparato presso la città del Santo durante i difficili anni della Guerra di Cambrai, proprio nel momento in cui vi si trovava anche la nobildonna Piera Porto Pagello, già committente del pittore vicentino nella chiesa di San Bartolomeo e in seguito della pala per la cappella destinata alla propria sepoltura in Santa Corona a Vicenza. La presenza di Maria da Porto a Padova in data 26 febbraio 1515 «in contracta Vantii, in monasterio dominorum fratrum S. Marie de Gratia», induceva a ritenere la presenza della stessa Piera Porto ed un suo ruolo attivo nella commissione dell'opera per Santa Maria in Vanzo. L'ipotesi di Mantese faceva inoltre leva sulla presenza costante nei documenti della figura di Andrea da Soncino, priore dell'Ordine di San Domenico,¹¹³ al quale entrambe le nobildonne Porto erano iscritte come terziarie. Un probabile soggiorno del Soncino presso la chiesa e l'amicizia che avrebbe legato pittore e priore dell'ordine, attestata in entrambi i testamenti di Piera Porto pubblicati da Mantese, avrebbe giustificato pertanto il nuovo incarico a Montagna. In seguito lo stesso Puppi (1975), che in un primo momento (1962) aveva optato per la datazione al 1515, mettendo in relazione la presenza del padre da Soncino, delle nobildonne Porto e del Montagna a Padova tra 1509 e 1514, con le gravi offese subite dalla chiesa durante il 1509, giungeva a ritenere Maria Porto quale più probabile committente per l'opera padovana, eseguita a suo parere tra 1512 e 1514. Non scevra da pregiudizi di involuzione ripetitiva di forme quattrocentesche, la critica di Puppi malcelava per l'opera un disamore destinato ad avere discreto seguito anche in Dal Pozzolo (1996) e Anna Maria Spiazzi (1997). In seguito al restauro del 2002, Giuliana Ericani (2001) legava l'opera ai primi anni del secondo decennio, nella convinzione che essa si ponesse come antecedente all'opera commissionata da Piera Porto per la chiesa di Santa Corona. Esasperato colorismo e costruzione spaziale consigliavano alla studiosa un aggancio con opere di quel periodo, sintomatico del contatto con l'operato di Tiziano e Giorgione. Sostanzialmente concorde, anche Elizabeth Carroll (2006) legava l'opera all'indulgenza concessa da papa Giulio II nel 1511,

¹¹³ Si rimanda al Capitolo III. Ritrovo «Frate Andrea da Soncino» citato da Giantommaso Faccioli in relazione alla costruzione dei volti di Santa Corona «adi 25 Martio 1502 in convento de S. Corona in Caneva S. Marie». Si veda Gian Tommaso Faccioli, *Miscellanea di notizie...*, BBVI, ms. 3189, c. 3. Nel 1512 egli si trovava a Vicenza, così come nel 1520. Si veda Giovanni Mantese, 1964, III/2, , p. 406.

indirizzata alla riparazione di danni subiti dalla chiesa padovana durante il conflitto di Cambrai. Semplificando la disamina cronologica, si individuano due linee di pensiero intese ad ancorare l'opera padovana o ad un periodo di poco precedente al 1512, o a ritenere l'opera coeva agli affreschi per la Scoletta del Santo, se non lievemente più tarda. Stando alle ricerche di Erice Rigoni¹¹⁴ già dal 1514 il pittore Girolamo dal Santo realizzava la propria opera ad affresco nel catino absidale, mentre già dal 1506 il lapicida Francesco di Cola era stato incaricato di scolpire in pietra d'Istria i quattro pilastri della cappella maggiore, così come il volto e la cornice della medesima cappella e di altre cappelle minori. Alcuni di questi lavori, informava la studiosa, non erano ancora completati nel 1512. Probabilmente non fu poi molto il tempo trascorso tra la realizzazione del vano e la successiva sostituzione del vecchio crocifisso ligneo, di mano di Nicolò Baroncelli, con la pala montagnesca. Pittore ormai di "celebratissima fama", il vicentino aveva creato a Padova una rete di contatti ed un rapporto di fiducia e stima sin dal suo impegno nel Salone Vescovile, risalente al 1506, tanto che, in assenza di ulteriori informazioni, la sua opera per Santa Maria in Vanzo si collocava tra quell'anno ed il 1514. (Ericani, 2001)

La presenza del pittore e la fama che egli sembra aver raggiunto presso la città del Santo a quelle date potrebbero dare ragione all'ipotesi di una committenza da parte di Maria da Porto. L'ultimo testamento della donna, datato 2 novembre 1520 ordinava all'erede universale, il futuro San Gaetano Thiene, pagasse ogni anno cinque ducati al direttore spirituale della donna Andrea da Soncino, fino al raggiungimento della somma di 50 ducati.¹¹⁵ Come già indicava Mantese (1968-1969) la donazione a favore di Maria Porto, fatta dal confratello terziario, obbligava la donna ad assicurare una sorta di vitalizio al padre da Soncino, che Maria si premurava di ribadire nel proprio testamento. Nella cornice, il cui fregio ricorda le opere licenziate per la chiesa di San Bartolomeo, trovano posto le figure di *San Lorenzo* e *San Francesco*. Al centro, in sostituzione di una terza figura, compare una tabella dorata a commemorazione del restauro avvenuto nel 1862.

¹¹⁴ Erice Rigoni, 1941, pp. 35-46.

¹¹⁵ Qualora il padre spirituale fosse morto anzitempo, Gaetano avrebbe dovuto devolvere la somma alla chiesa di San Sebastiano sul Monte Berico. ASVi, *Notarile*, Francesco Piovene, 2 novembre 1520: «Item legavit et de bonis suis dari iussit ven. d. fr. Andrea de Soncino ordinis predicatorum S. Corone ducatos quinque singulo anno pro vestito et necessitatibus suis usquequo dicti ducati quinque singulo anno persolvendi ascenderint ad summam L et si casus acciderit quod dictus frater Andreas decederet ante decennium et ante completos ducatos L, quod residuum quod restaret ad summam ducatorum L debeat persolvi fabrice ecclesie S. Sebastiani posite super Monte Berice [...]». Riportata anche in Mantese, 1968-1969, p. 248. Andrea da Soncino era vicario della chiesa di San Sebastiano fin dal 31 maggio 1512, lo ricorda il dono di una casa fatto da Cristoforo figlio di Giovanni pistore, colpito di peste nel 1510 e miracolosamente scampato. Si veda Domenico Bortolan, 1889, p. 345.

N. 81 [fig. 369]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Nozze mistiche di Santa Caterina

UBICAZIONE IGNOTA

1510 – 1512 c.

Tavola.

Firmata e datata, ma illeggibile.



Provenienza:

Già presso le Collezioni della Casa d'Arte Bottenwieser di Berlino, poi in collezione Rothermere, Londra; venduto da Christie's il 25 novembre 1966. (Lionello Puppi)

Bibliografia:

Adolfo Venturi, 1927, pp. 246-247; Bernard Berenson, 1936, p. 316; 1957, p. 115; 1958, p. 119; Lionello Puppi, 1962, p. 157; Lionello Puppi, 1966, p. 240; *Catalogue of important pictures by Old Masters*, 1966, p. 47, n. 68; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 216-217; Giuliana Ericani in *Restituzioni...*, 2002, p. 151.

Publicata da Venturi (1927) con un riferimento cronologico maturo, la perduta tavola era in seguito citata da Bernard Berenson (1936-1958) come opera tarda, e schedata da Lionello Puppi (1962) come posteriore all'affresco padovano del 1512 (*Ricognizione delle spoglie mortali di Sant'Antonio*), per la somiglianza riscontrabile tra la Santa Caterina e la nobildonna inginocchiata nell'opera padovana. Il dipinto, già scomparso negli anni Sessanta, era ricordato da una nota di Lionello Puppi (1966) che ne rammentava la comparsa durante un'asta di Christie's il 25 novembre 1966. Somiglianze stringenti con l'opera padovana per la Scoletta del Santo consigliano di mantenere la cronologia proposta dall'esigua tradizione critica, di recente avallata dall'opinione favorevole di Nielsen (1995) e Giuliana Ericani (2002). Per la descrizione dell'opera ci si affida alle parole di Adolfo Venturi al momento della pubblicazione nel 1927: «Il grave maestro, volto all'espressione di un ideale schietto e rusticano, qui rinuncia al chiaroscuro intenso, allo schema severamente geometrico delle prime pitture [...] A un tempo il cielo sbianca nella luce del mattino, e il paese lontano si colora, tra i verdi inceneriti, di rosei e di cilestri, le carni si schiarano, illuminate da riflessi cristallini; nel colore limpido, ove riecheggia un verde ricco di luce, sono note preziose, di grigio, d'ametista. L'ornato, escluso dalle opere prime, qui abbellisce di rilievi color paglierino la veste rosso svanito della Vergine, di ricami d'oro la veste di Caterina. In cerca di eleganze il vicentino affila l'immagine bionda della giovinetta: allenta lungo le guance la chioma adorna di perle e chiusa da una reticella d'oro; assottiglia le mani della Vergine».



N. 82 [fig. 350]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Santa Maria Maddalena tra San Girolamo, Santa Paola, Santa Monica e Sant'Agostino.
Predella: *Storie di Santa Maddalena: Comunione celebrata da San Massimino, Noli me Tangere, Ascensione o Confessione.*

VICENZA, Chiesa di Santa Corona, altare Porto-Pagello.

1509-1514

Provenienza:

Ab origine.

Olio su tela centinata, cm 418 x 276. La predella: tempera su tela, cm 55, 5 x 83, 5.

Firmata: «Opus Bartholomei Montagna».

Restauri:

Anni Cinquanta (?); 1981 G.M. Dinetto, Treviso, Laboratorio RPA. Le immagini conservate presso la Soprintendenza di Verona permettono di valutare lo stato di conservazione della predella, già vittima di restauri aggressivi prima del 1981. Le indagini IR, UV ed IRR svelano alcuni pentimenti del pittore nelle porzioni architettoniche, nonché la scelta di eseguire il disegno direttamente sulla mestica. Il cappello cardinalizio risulterebbe inoltre aggiunto in un secondo momento. *Guida fotografica della Chiesa di Santa Corona*, 1996, p. 43.

Franco Barbieri-Renato Cevese-Licisco Magagnato, 1953, p. 148 la dicono sottoposta a recentissimo restauro. Rinnovato forse prima del 1752.¹¹⁶

Stato di conservazione:

Buono.

¹¹⁶ Si Rimanda al capitolo III. Mario Saccardo (1981, p. 655) riportava l'inventario della chiesa di Santa Corona stilato tra 1817 e 1818: «Altro quadro di Benedetto Montagna sopra un'Altare (sic) contiguo nella stessa Navata, rappresenta Santa Maria Maddalena, di gran preggio per il Disegno e l'effetto». Leonardo Trissino, BBVi, ms. 3158, c. 3: «In Santa Corona a mano manca il primo altare bello per achitettura e per marmi, al secondo una tavola con vari santi di Bartolammeo Montagna».

Bibliografia:

Giorgio Vasari [Gaetano Milanese], 1568 [1906], III, p. 673; Carlo Ridolfi, 1648, p. 110; Marco Boschini, 1676, p. 69; Francesco Barbarano, 1761, V, p. 165; Baldarini, 1779, p. 15; Lanzi, 1796 [1990], p. 66; Giuseppe Bossi [Ciardi], 1812, II, pp. 778-779; Trissino, 1812-1830; II, c3r; 106v-107r; Giovan Battista Berti, 1830, p. 33; Alverà, c. 1838-1839, c. 164r; Antonio Magrini, 1863, p. 37; Ciscato, 1870, p. 58; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, I, p. 433; 1912, p. 134; Silvestro Castellini, 1885, p. 84; *Elenco dei principali...*, 1881, p. 2; Domencio Bortolan, 1889, p. 275; Bernard Berenson, 1895, p. 66, 1932, p. 369; 1936, p. 317; 1957, p. 117; 1958, p. 121; Burckardt, 1892, II, p. 604; Gerola, 1905, p. 446; Aldo Foratti, 1908, p. 39; Mary Prichard-Agnetti, 1909, pp. 275-276; Tancred Borenius, 1909, pp. 75-76; 1912, pp. 75-76; Adolfo Venturi, 1915, pp. 494-496; Bortolan e Rumor, 1919, p. 143; Roberto De Suarez, 1921, p. 12; Giuseppe De Mori, 1932, p. 44; Aldo Foratti, 1931, p. 75; Peronato, 1933, p. 52; Carlo Gamba, 1934, p. 712; Franco Barbieri-Cevese-Licisco Magagnato, 1953, pp. 148-149; 1956, pp. 148-149; Edoardo Arslan, 1956, p. 65; Giuseppe De Logu, 1958, p. 241; Lionello Puppi, 1958, p. 58; 1962, p. 134; Angiola Maria Romanini, 1962, p. 47; Giovanni Mantese, 1964, III/2, pp. 959-960; 1968-1969, pp. 240-248, 252-257; Lionello Puppi, 1975, pp. 23-29; Franco Barbieri, 1981, pp. 63-65; Mario Saccardo, 1981, p. 655; Fontana, 1985, p. 24; Carlo Alberto Bucci, 1991, pp. 6-26; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 169; Davide Banzato, 1996, p. 309; Chiara Rigoni, 1999, p. 85; Fernando Bandini, 2002, p.22; Elizabeth Carroll, 2006, pp. 212-218; Marco Boschini [Waldemar De Boer], 2008, pp. 297-299; Ursula Guerra in *Tesori da Santa Corona...*, 2009, pp. 28-29.

La *Guida* della città di Vicenza, compilata da Bortolan-Rumor (1919), ricordava l'altare Porto Pagello nella seconda cappella della navata sinistra, realizzato completo di cornice di marmo nel 1530. Piera Porto Pagello commissionava la pala d'altare a Bartolomeo Montagna in memoria del defunto marito Bernardino Pagello, secondo quanto si apprende dalle sue volontà testamentarie.¹¹⁷ Già Barbarano (1761) tuttavia aveva notato il dipinto, riportando un'iscrizione presente sopra la sepoltura: «Pietra Portuensis sibi, & Hieronymo Pajelo Filio dulcissimo, quem bis septennis crescentem perdidit, ossibu hic nati». Dalle volontà testamentarie della donna si intuiva che la pala non era ancora stata realizzata, infatti ella stabiliva in quell'occasione un fitto mensile per i monaci di Santa Corona e l'obbligo per i propri eredi di seguire la realizzazione di detta pala, per la quale aveva già anticipato del denaro.¹¹⁸ Nel suo secondo testamento, datato 16 giugno 1514, Piera Porto Pagello ordinava che la costruzione della propria cappella, non ancora completata, fosse portata a termine dagli eredi e che questi curassero anche la realizzazione -

¹¹⁷ ASVi, Notarile, Gregorio dal Ferro, b. 5297, 9 Ottobre 1509 : «[...]] Item voluit iussit et ordinavit quod cappella ipsius d. testatricis que est in ecclesia S. Corone intitulata [...] que adhuc completa et perfecta non est, debeat per infrascriptos suos heredes completi omnino».

¹¹⁸ Ibidem, «Item iussit et ordinavit quod infrascripti eius heredes teneantur et debeant perfici et completi facere anconam seu palam altaris dicte sue capelle que iam fuit ordinata per dictam d. testatricem ey ad cuius computum fuit per ipsam axbursata certa quantitas pecuniarum que omnia fuerunt tractata per rev. Priorem fr. Andream de Soncino ordinis predicatorum qui de omnibus circa dictam capellam et palam dixit esse plenissime informatum et in hoc voluti adhibere plenam fidem cum egeret etiam aliqua preparamento ad pavimentum ipsius capelle de quibus dictus fr. Andreas habet notitiam. Item legavit monasterio et fratribus s. Corone unum fictum librarum 12 [...]] Item unum fictum librarum 3 [...]] pro dote dicte sue capelle cum hac conditione ac honere quod debeant dicte capelle officiare ad laudem Dei et gloriosissime Virginis Marie ac S. Marie Magdalene et pro anima ipsius q.d. Gabrielis eius patris et aliorum suorum fratrum de Portis et omni anno celebrare anniversarium». Si ritrova in detto testamento anche il riferimento al già citato padre spirituale Andrea da Soncino, che probabilmente ebbe parte attiva nella commissione della pala padovana di Santa Maria in Vanzo.

«debeant perfici et compleri facere» - della pala d'altare già ordinata a Bartolomeo Montagna, al quale ancora si dovevano 40 ducati e 19 grossi.¹¹⁹ Pertanto l'opera era commissionata a Bartolomeo Montagna prima dell'ottobre 1509 e portata a termine dal pittore dopo il giugno 1514, forse entro l'anno successivo. Certamente il monumento Porto in Santa Corona doveva essere concluso nel 1530, allorché Piera dettava il suo ultimo e definitivo testamento.¹²⁰ Citata dalle guide vicentine (Ridolfi, 1648; Boschini, 1676; Baldarini, 1779) l'ancona era appena ricordata da Magrini (1863), mentre era collocata nel catalogo tardo del vicentino da Crowe-Cavalcaselle (1871; 1912), Foratti (1908) e Borenius (1912), che ne legava la realizzazione al quinquennio 1515-1520. Adolfo Venturi al contrario, forse facendo propria un'opinione già in Crowe e Cavalcaselle, situava l'opera nel periodo estremo del pittore, a ridosso della morte, individuandovi le forme stanche della produzione senile. Concordi De Suarez (1921), Berenson (1932-1958) e Barbieri-Cevese-Magagnato (1953). A richiamare l'attenzione degli studi era a metà del secolo Arslan (1956), convinto che nell'opera si potesse scorgere la mano di un artista maturo ma in grado di confrontarsi con le novità pittoriche del nuovo secolo, egli arretrava la datazione al 1510-1515, in seguito diplomaticamente spostata da Lionello Puppi (1962) al 1515-1520. La pubblicazione dei due testamenti di Piera Porto Pagello da parte di Giovanni Mantese (1968-1969) faceva chiarezza intorno alla committenza dell'opera, e proponeva di individuare nella figura di Maria Maddalena un membro importante della famiglia Porto Pagello e non, come voleva Puppi, un ritratto di Caterina Piovene.¹²¹ Avvedutosi dell'errore, Puppi concordava con Mantese in un breve articolo uscito nel 1975 nel quale proponeva la definitiva datazione al 1509-1515 circa. Gli studi seguenti accoglievano la ormai certa datazione (Barbieri, 1981) e si arricchivano dell'apporto dato da Bucci (1991) all'identificazione di Santa Monica con Piera Porto. Non nuova a questo genere di richieste, Piera diversi anni prima aveva commissionato allo stesso pittore Bartolomeo Montagna una tela per l'altare di famiglia, dedicato a Santa Monica, in San Bartolomeo a Vicenza. La pala, ora conservata presso il Museo Civico di Vicenza, raffigura infatti le due sante Monica e Maddalena, le stesse scelte anche nella più impegnativa ancona per la chiesa di Santa Corona. La presenza di Monica potrebbe pertanto

¹¹⁹ ASVi, Notarile, Gregorio Dal Ferro, b. 5307, 16 giugno 1514: «Item voluit iussit et ordinavit quod capella ipsius d. testatricis que est in ecclesia S. Corone intitulata...que adhuc completa et perfecta non est debeat per infrascriptos suos heredes compleri omnino in termino annorum quatuor post obitum d. Testatricis. Item voluit iussit et ordinavit quod premissi eius heredes teneantur et debeant perfici et compleri facere anconam seu palam altaris dicte sue capelle que iam fuit ordinata per ipsam d. testatricem et cepta per mag. Bartholomeum Montagna pictorem [sic] cui debetur pro resto sue mercedis ducati quadraginta, grossi decemnovem de quibus omnibus d. fr. Andreas de Soncino dicti Ordinis plenam habet noticiam et informationem et circa dictam plam quod in pavimento et alia».

¹²⁰ ASVi, *Corporazioni Religiose Soppresse*, Santa Corona, b. 113, in data 20 settembre 1530: «corpus [...] suum sepeliri iussit in ecclesia Sancte Corone [...] in sepulcro seu capella ex novo per eam constructe in dicta ecclesia intitulatae Sancte Marie magdalene».

¹²¹ Caterina Piovene era figlia di Chiara Porto, dunque parente di Piera Porto Pagello, la quale tuttavia non ne faceva menzione in nessuno dei due testamenti. L'errore risale a D. Giuseppe Rossi (*Cenni su Catterina Piovene*), citato da Bortolan, 1889, pp. 276-277.

divenire programmatica, avallando l'identificazione proposta con la figura di Piera Porto. Nel 1485 Piera era appena divenuta vedova. La donna chiedeva pertanto al pittore di inserire memoria del recente lutto nella pala per l'altare di famiglia, mentre nell'opera per Santa Corona ella avrebbe voluto rinforzare la propria posizione con l'inserimento di una seconda vedova esemplare: Santa Paola.¹²² L'attenta osservazione delle figure delle sue sante, ritratte a più di un ventennio di distanza, convinceva Bucci della corretta identificazione del volto muliebre in due diverse fasi della vita di Piera Porto. La presenza di Maddalena, testimone della resurrezione di Cristo, avrebbe rivestito analogamente un ruolo rafforzativo. Come si evince dal secondo testamento, Piera Porto risiedeva a Padova nel 1514, forse nel tentativo di sfuggire alle insidie della guerra di Cambrai.¹²³ Il fatto che il dipinto richiesto nel 1509 non fosse ancora iniziato nel 1514 farebbe ragionevolmente supporre che la commissione avesse subito un arresto dovuto proprio alle vicende belliche, protraendosi probabilmente sino all'anno successivo.

Nell'opera, pure rimanendo fedele alla propria cifra stilistica, Bartolomeo denunciava l'accostamento a modelli moderni, evidentemente reso necessario dal recente soggiorno padovano. La predella, che Davide Banzato (1996) voleva interamente realizzata da Benedetto, presenta in tre scomparti scene della vita di Maria Maddalena, anche se gli episodi laterali, come indicato da Ursula Guerra (2009), sembrano potersi riferire alla vita di Maria Egiziaca, spesso confusa con Maddalena: entrambe le scene sono tratte dalla *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine, la prima (a destra) raffigura la storia poco nota di un sacerdote che, imbattutosi nella grotta ove Maddalena conduceva vita eremitica, volendovi entrare, venne impedito dalla mano divina; la seconda, strettamente legata alla prima, narra l'episodio della ascensione di Maddalena al cielo subito dopo aver ricevuto la comunione dalle mani di Massimino. L'appoggio documentario, nonché l'evidente presenza del figlio Benedetto, convincevano anche la critica più recente (Carroll, 2006; Guerra, 2009) della corretta saldatura cronologica al 1514-1515 circa, all'indomani del soggiorno del pittore nella città del Santo.

¹²² Bucci, 1991, p. 24, riteneva tuttavia più probabile che, nella figura della giovane santa accanto ad Agostino, Montagna avesse inteso ritrarre Santa Marta, sorella di Maddalena, tradizionalmente identificata dagli attributi del libro e del grembiale da cucina, con il quale lo studioso identificava il panno impugnato nella mano sinistra. Ciò nonostante, si tenga presente che la scelta di raffigurare Paola parrebbe confermata dalla sua posizione a fianco di Girolamo. Si confronti a tal proposito Kaftal, 1978, pp. 689-690.

¹²³ Sebbene non apparisse tra gli esecutori testamentari, doveva essere presente a Padova anche Maria Porto, madre di San Gaetano Thiene, e come Piera iscritta al terz'ordine di San Domenico. Piera infatti nel 1530 era priorissa delle terziarie. Chiedeva dunque nel suo terzo testamento d'essere sepolta «cum habitu dominorum fratrum dicte ecclesie Sancte Corone, et sororum Tertii Ordinis Sancti Dominici», ASVi, *Corporazioni religiose Sopresse*, Santa Corona, b. 113. Da Mantese, 1964, III/2, , p. 603, n. 128, si apprende che Angela Scaletta, testando il giorno 18 marzo 1530, lasciava due tonache e due mantelli a Piera Porto «priorisse mulierum Tertii Ordinis predicti». A maggior riprova si ricordi che già nel 1510 Lucia Sesso, madre di Piera, testando in data 31 maggio, nominava propria erede «dominam sororem Petram Tertii Ordinis Sancti Dominici». ASVi, *Notarile*, Ettore Sesso, 31 maggio 1510. Si veda anche Giovanni Mantese, 1968-1969, p. 241.



N. 83 [fig. 384]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Cristo Risorto tra i santi Pietro e Paolo

SCHWERIN, Staatliches Museum, N. G 716

1515-1518

Olio su tela, cm. 110,5 x 98.

Firmato: «OPUS BARTOLOMMEI MONTAGNA».

Provenienza:

Acquistato prima del 1863 presso la galleria d'arte Bei Andorfer.

Stato di conservazione:

Restaurato per la prima volta con certezza nel 1905; restaurato a fondo nel 1932; Cornice 1905.

Bibliografia:

Prosch, 1863, II, I; Schlie, 1882, n. 697; Schlie², 1882, pp. XI, 88; Willem Bode, 1891, p. 155; *Führer*, 1922; Lionello Puppi, 1966, pp. 236-240; *Italienische Kunst...*, 1985, pp. 5, 7; Hegner, 1990, n. 86, p. 50; 1999, p. 96; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 119-120.

La fortuna critica del dipinto risale a fine Ottocento, quando Wilhelm Bode (1891) immaginò di poterlo accostare alla produzione matura di Bartolomeo Montagna. In seguito Lionello Puppi (1966), consultando la cartella relativa al pittore presso la fototeca del Courtauld Institute di Londra, recuperava la riproduzione del dipinto dimostrandosi alquanto dubbioso nell'accettarne l'autografia e proponendo, in virtù della discreta somiglianza tra il Cristo ed il disegno già in collezione Liechtenstein di Feldsberg, l'attribuzione al più giovane Benedetto tra il 1520 ed il 1528. Nella riproduzione fornita da Lionello Puppi (1966) non compariva l'iscrizione sul parapetto recante la firma «OPUS BARTOLOMMEI MONTAGNA», sebbene essa effettivamente compaia nella riproduzione fotografica conservata presso la Witt Library di

Londra. Tale iscrizione non appare nemmeno nella riproduzione fornita dal catalogo delle collezioni di Schwerin compilato da Katherine Hegner (1999), ritrovandosi invece chiaramente nell'immagine disponibile presso la fototeca dell'Istituto Universitario Olandese di Firenze (0008236). L'impostazione cromatica calda e la ripresa di moduli formali belliniani, mentre suggerivano a Nielsen (1995) l'intervento di bottega, confermavano Hegner (1999) della tarda autografia montagnesca (1515-1520). L'inequivocabile cifra stilistica del pittore, unita alla presenza inequivocabile della firma, consente di legare il piccolo dipinto alla produzione matura di Bartolomeo Montagna. Dalla forma ridotta e quasi quadrata, esso doveva costituire un'opera destinata alla devozione privata, o forse decorare un altare vicentino dedicato al Santissimo. Ricerche d'archivio condotte in questa direzione non hanno ancora restituito giusta collocazione al *Cristo risorto*, il quale può certamente trovare posto a fianco ad opere mature come la pala di Santa Maria in Vanzo a Padova, con la quale condivide eccessive espansioni dei panneggi ed insolite cromie sui toni aranciati, in forte contrasto con il più cupo paesaggio di fondo. La scelta di modelli veneziani, non ultima la frontalità del Cristo desunta dal dipinto belliniano per Santa Corona, si unisce alla presenza di forse almeno un aiuto, responsabile di alcuni brani più deboli della composizione. L'ipotesi di una cronologia tarda (circa 1515) è ulteriormente corroborata dalla ripresa di alcuni elementi della composizione da parte del figlio Benedetto, che ne ripropose la figura di San Pietro nella sua *Madonna con Bambino tra i Santi Pietro, Paolo, Francesco e Antonio da Padova* del 1528 e ne studiò la figura del Cristo nel disegno un tempo Liechtenstein.

N. 84 [fig. 361]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino in trono tra i due San Giovanni.

SARMEGO (VI), Chiesa di San Michele Arcangelo.

1512-1515

Olio su tela, cm 175 x 142.

Firmata: «Opus Bartholomei / Montagna».



Provenienza:

Ab origine.

Restauri:

Nel 1912 l'opera era indicata come danneggiata; durante la Seconda Guerra Mondiale essa fu spostata ed in quell'occasione fu oggetto di interventi conservativi da parte della Soprintendenza di Venezia (Carroll).¹²⁴ Il dipinto è stato nuovamente restaurato negli ultimi dieci anni¹²⁵.

Stato di conservazione:

Buono.

Visite Pastorali:

ASDVi, *Visite Pastorali*, Nicola Ridolfi, 24 Settembre 1544, b. 2, cc. 288-289; ASDVi, Matteo Priuli, Agosto 1573, b.3 E, cc. 331-332; ASDVi, Matteo Priuli, 1 Giugno 1582, b. 4, cc. 357-361; ASDVi, Marcantonio Bragadin, 15 Luglio 1641, b. 8 cc. 114-115. ASDVi, Monsignor Carlo Zinato, 27 Dicembre 1949, f. IX.

ACDVi, *Inventario*, Chiesa Parrocchiale di Sarmego, 1610, 7.

Bibliografia:

Gaetano Maccà, 1813, VI, p. 376; Antonio Magrini, 1863, p. 38; *Elenco dei principali...*, 1881, p. 12; Tancred Borenius, 1909, pp. 77-79; 1912, pp. 78-79; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, I, p. 432; 1912, p. 133; Adolfo Venturi, 1915, p. 496; Aldo Foratti, 1931, p. 75; Bernard Berenson, 1932, p. 368; 1936, p. 316; 1957, p. 116; 1958, p. 120; Lionello Puppi, 1958, p. 58; 1962, p. 126; 1975, pp. 24-26; Franco Barbieri, 1981, p. 64; Carlo Alberto Bucci, 1993, pp. 38, 56; Kai Ûve Nielsen, 1995, p. 154; Davide Banzato, 1996, p. 309; Elizabeth Carroll, 2006, pp. 210-212.

Maccà (1813) fu il primo a pubblicare la presente pala d'altare, che egli ricordava realizzata per l'altare della Misericordia della Chiesa di Sarmego. In seguito, grazie al lavoro

¹²⁴ ASDVi, *Visite Pastorali*, Monsignor Carlo Zinato, 27 Dicembre, 1949, f. IX: «Oltre sul famoso gruppo la chiesa possiede un autentico quadro di Bartolomeo Montagna del '400. La tela lunga m 1.75 larga 1.42 rappresenta la Madonna in trono con due santi -San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista, della iscrizione si legge: Opus Bartholomei Montagna. La sovrintendenza delle Belle Arti di Venezia lo spostò al sicuro durante la Guerra, il 22 Settembre 1948 restituì confortevolmente restaurato». Si veda Elizabeth Carroll, 2006, p. 212.

¹²⁵ Comunicazione personale alla scrivente.

documentario svolto recentemente da Elizabeth Carroll (2006), fu reso noto agli studi che nel 1610 l'inventario della Chiesa riportava la precisa posizione dell'opera, indicandone quale autore Bartolomeo Montagna. Nel 1975 già Lionello Puppi aveva dato nota di un documento in cui Lodovico di Antonio di Pietro Volpe, dettando al notaio vicentino Antonio Sarasin il proprio testamento nel novembre del 1512 «in sindicaria Carpagnoni in domo habitationis [...] notariorum», dopo aver disposto d'essere sepolto nella chiesa di Santa Corona a Vicenza e aver deciso un donativo per quei frati, dichiarava d'essere devoto alla «scolla beatissime Verginis Marie in ecclesia Sancti Michaelis de Sermatico», provvedendo ad un lascito in cambio di una messa settimanale celebrata su quell'altare e così disponendo: «legavit et de bonis suis solviri et compleri iussit ecclesiam et campanilem dicte ecclesie sancti Michaelis Sermatici cum palla beatissime Virginis Marie, et hoc amore Dei et pro salute dicti testatoris».¹²⁶ È noto da tempo agli studiosi che il Volpe aveva consuetudine col borgo di Sarmego, possedendo delle pertinenze in quella zona,¹²⁷ mentre stupisce ritrovarlo a Vicenza nel 1512, in un periodo in cui si metteva mano alla ricostruzione del campanile e della chiesa¹²⁸, terminata questa nel 1532. Una tarda indicazione documentaria relativa alla Chiesa Parrocchiale di Sarmego la indicava come iniziata nel 1507 da Ludovico Volpe e conclusa ad opera dei figli nel 1532 per poi essere offerta alla devozione della comunità.¹²⁹ Non si sa precisamente se la pala in questione fosse già stata realizzata, si direbbe piuttosto dal tono del testatore ch'essa fosse stata commissionata e se ne deduce la probabile identificazione con la *Madonna col Bambino in trono tra i due San Giovanni* ancora *in situ*.

Dal canto suo Magrini (1863) la definiva «eccelsa», ritenendola commissionata per la Chiesa di Sarmego, dalla quale al tempo della pubblicazione era stata prelevata e spostata nella vicina canonica. L'opera era in seguito stata presa in esame da Crowe-Cavalcaselle (1871; 1912), i quali riferivano dubbiosamente la data 1502 proposta da Magrini e da Borenius (1912) che ne proponeva la datazione al 1520 accostandola alla tarda pala per la cappella di Santa Caterina nel Duomo di Vicenza o alla pala padovana di Santa Maria in Vanzo. Genericamente tarda anche

¹²⁶ ASVi, Notarile, Antonio Sarasin, b. 4969, cc. 229v-231r.

¹²⁷ Egli possedeva una villa in quella zona, che nel 1498 il padre Antonio stava ancora costruendo. A tal proposito si confronti quanto ricordato da Mantese, 1964, III/2, , p. 989: «in domo Rasmi et fratrum de Bonconcilio presentibus [...] laboratoribus dicti Rasmi, Iacobo q. Martini de Lacu Lugani de villa de Castello ac Iacobo Dominici de dicto loco muratore cementario et omnibus laboratoribus in fabricis quas presenti construi facit Antonius a Vulpe in dicta villa Sermatici». Egli deduceva pertanto la presenza della famiglia Buonconsiglio a Sarmego nel 1498, poiché l'atto era rogato 19 novembre di quell'anno. La villa è identificata in Cevese, *Le ville della Provincia di Vicenza*, vol. II, 1971, pp. 426-427. Si veda in Tomasini, ms. 3340, c. 549r: «Lodovico q. Ant. Q. Nicolò fu Nodaro ancor esso descritto in essa matricola 1493. Fu eletto dottor di Collegio de Giurisperiti l'anno 1500: ° 27 ottobre».

¹²⁸ La notizia è riportata in Maccà, 1813, p. 376.

¹²⁹ ASDVi, Stato delle Chiese, San Michele Arcangelo di Sarmego, b. 289, carte sciolte: «Li 2 novembre 1787 Sarmego Questa Chiesa Parrocchiale di Sarmego fu incominciata l'anno 1507 d quondam Sig. C.^{te} Lodovico Volpe, e fu perfezionata dalli co: co: filioli Antonio e Carlo l'anno 1532 e donata gratuitamente alla comunità». La notizia si ritrova in Maccà, 1813. Si veda inoltre Giovanni Mantese, 1962, p. 245.

per Berenson (1932-1958), fu da Lionello Puppi (1962) legata agli anni della *pala di Santa Maria in Vanzo*, ravvisandovi anche l'aiuto del figlio Benedetto, particolarmente visibile nella stridente figura dell'Evangelista. In seguito alla pubblicazione del citato documento (1975) egli stabiliva per l'opera una commissione a monte della partenza di Bartolomeo per Padova, ma un'esecuzione al momento del suo rimpatrio, cioè circa il 1513-1514, data in seguito accettata anche da Barbieri (1981) ed Elizabeth Carroll (2006).

La pala, appesa alla parete dell'abside maggiore e parzialmente occultata dall'imponente altare, non si trova ora nell'originaria posizione. La Chiesa di Sarmego fu infatti oggetto di diversi rifacimenti (1856), non ultima la totale ricostruzione che in tempi recenti ne ha reso totalmente inaccessibile l'originaria conformazione esterna. Per tale motivo nuovi dati documentari, emersi dalla consultazione dell'Archivio Diocesano di Vicenza, saranno forse utili alla corretta identificazione dell'altare di destinazione della Sacra Conversazione. Dall'*Inventario* della fraglia della Beata Vergine della Misericordia (1610) si specifica che la pala del vicentino «soleva essere la palla vecchia». Il vescovo Marcantonio Bragadin, visitando la chiesa di Sarmego il 15 luglio 1640, indicava a *cornu evangelisti* «Altare B. Virginis Sanctissimi Rosarii [...] Adest Confraternitas B. Virginis Misericordie [...]» e «Altare sito ad altero cornu sub titulo corporis christi pariter consecratus et decenter ornatus».¹³⁰ Dai documenti si apprende inoltre che il giorno 14 giugno 1704 la pala compariva ancora sull'altare della Beata Vergine della Misericordia: «1704 14 Giugno in Sarmego Item un Altare della B. V. della Misericordia di Marmo con pala dipinta della B. V. ed il piccino in braccio, et S. Gio. Battista d'una parte et alla altra S. Gio. Evangelista [...]».¹³¹ L'attenzione alla raffinata orchestrazione cromatica ed agli effetti creati su di essa dalla meditata attenzione luministica, insieme alla propensione per i volumi dilatati ed una certa monumentalità delle figure, potrebbero suggerire una datazione agli inizi del secondo decennio del Cinquecento, ulteriormente avvalorata dalle scoperte documentarie di Puppi.

¹³⁰ ASDVi, *Stato delle Chiese*, San Michel Arcangelo di Sarmego, *Inventario delli beni Mobili et Stabili della fraglia della B. V. della Misericordia in dicta Chiesa S. Michael di Sarmego* (1610) «[...]il quadro della B. V. della Misericordia soleva esser la palla vecchia, con S. Gianni Battista San Gianni Evangelista dipinto per mano del Montagna fornita di legni imbiancata et indorata, con sua tela[...]». Si veda anche Carroll, 2006, pp. 102-103. La pala non compare citata nei successivi due inventari della chiesa, si veda ACDVi, *Inventario*, Chiesa Parrocchiale di Sarmego, 1631, 2-3; ACDVi, *Inventario*, Chiesa Parrocchiale di Sarmego, 1634, 1. Si veda ASDVi, *Visite Pastorali*, Marcantonio Bragadin, b. 8/0560, cc. 114v-115r.

¹³¹ ASDVi, *Stato delle Chiese*, San Michel Arcangelo di Sarmego, b. 289, carte sciolte.

N. 85 [fig. 356]

BARTOLOMEO MONTAGNA

San Giovanni Battista.

1517-1520 c.

RAVENNA, Pinacoteca Comunale, n. 60 (inv. n. 1994).

Olio su tavola, cm 69 x 50.

Provenienza:

Il dipinto entrò a far parte delle collezioni dell'Accademia di Ravenna nel 1899, per legato dello scultore ravennate Enrico Pazzi.

Restauri:

1947, restauro post-bellico documentato. Ulteriori interventi non documentati hanno compromesso la superficie pittorica con una troppo energica pulitura, l'occhio sinistro del Battista è stato rifatto.

Stato di conservazione:

Medio. Superficie pittorica compromessa, lacune, crepe, ridipinture, forte curvatura del supporto ligneo. (Anna Tambini)

Bibliografia:

Corrado Ricci, 1905, p. 97; 1907, p. 88; 1914, p. 129, 1923, p. 154; Van Marle, 1935, XVII, p. 461; Adriana Arfelli, 1936, p. 13; Bernard Berenson, 1932, p. 368; 1936, p. 316; 1957, p. 116; 1958, p. 120; Martini, 1957, pp. 60-61; 1959, pp. 123-125; Lionello Puppi, 1958, p. 59; 1962, p. 123; Fritz Heinemann, 1962, p. 197; B. Della Chiesa -E. Baccheschi, 1976, p. 47; Ugo Ruggeri, 1979, p. 17; Patrizia Barbieri, in *Pinacoteca Comunale di Ravenna..*, 1988, pp. 117-118; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 150-151; Anna Tambini, in *Pinacoteca comunale di Ravenna*, 2001, pp. 61-63; Federica Morello, 2004, p. 44.

L'originaria attribuzione a scuola veneta, con la quale il dipinto entrava a far parte delle collezioni dell'Accademia di Ravenna, era in un primo momento considerata come la più calzante da Ricci (1905). In seguito lo studioso ebbe modo di ricredersi orientando l'attribuzione su Girolamo da Santacroce (1923), mentre di lì a poco Van Marle (1935) proponeva d'accostare l'opera a Cima da Conegliano. In seguito Berenson (1932; 1958) riteneva opportuno legare il dipinto alla tarda attività di Montagna, appoggiato negli anni seguenti dal parere positivo di Arfelli (1936) e di Martini (1957; 1959) che, concorde nell'attribuzione e nella proposta cronologica di Berenson, posticipava il quadro agli anni conclusivi dell'esperienza padovana (1513-1514). Sostanzialmente invariata fu l'interpretazione di Puppi (1962), che avvicinava il *Battista* ravennate al santo omonimo ritratto nella pala per Santa Maria in Vanzo a Padova: «dalle carni secche, ma vive, dall'ampiezza abbondante del pannello e dalla chioma e dalla barba dense a incorniciare gli occhi lustrati di febbre: chiuso con nuova spregiudicatezza



compositiva, entro un paesaggio dalle rocce friabili, sotto un cielo opaco». Inspiegabile l'opinione di Patrizia Barbieri (1988): «In particolare la datazione andrebbe alquanto ritardata, forse al sesto decennio del cinquecento, e questo dipinto potrebbe essere un esempio della crisi che colse il Montagna nel timido e non del tutto riuscito tentativo di adeguare la propria cultura quattrocentesca alla nuova e fervida situazione imperniata su Giorgione, Lorenzo Lotto e il giovane Tiziano». A prescindere dall'evidente svista cronologica della studiosa, è possibile tuttavia concordare con l'interpretazione proposta del dipinto che, se correttamente posto a seguito dell'esperienza padovana, non può non leggersi alla luce di un confronto cercato e mai pienamente riuscito di Bartolomeo con l'esempio tizianesco. Già Martini (1959) aveva espresso un parere simile, soffermandosi sulla moderna attenzione montagnesca per la natura, dispiegatasi in questo dipinto in una meticolosa enumerazione di specie vegetali, nelle quali si inserisce la «rinsecchita fisicità» del Battista, avvolto in un manto «che si accartocchia in un arcaistico panneggio frantumato cubisticamente». Tuttavia nel dipinto ravennate, per quanto è possibile evincere dalle attuali condizioni della tavola, le ricerche di Montagna sembrerebbero volte ad una più precisa volontà di fusione tra l'elemento naturale e la figura umana, forse appunto d'ascendenza giorgionesca nel suo avvolgere e comprendere la figura «aspra e quasi silvestre» del Battista. Sulla scia di Barbieri (1988) si dimostrava anche l'opinione di Anna Tambini (2001), che legava il *San Giovanni Battista* alle ricerche “plastiche” degli anni Novanta, ben esemplificate dal confronto con il Battista della pala di Pavia, ed alla ieraticità del *San Pietro* già Papafava. Tuttavia, avvertiva la studiosa, il partito cromatico del dipinto, esemplato dal rosso scuro del mantello in contrasto con il bruno crudo delle carni, e derivato probabilmente dallo studio di Tiziano, nonché l'evidente somiglianza tra il presente santo e l'omonimo personaggio della pala di Santa Maria in Vanzo a Padova, consiglierebbero piuttosto una datazione al primo decennio del Cinquecento. Si segnala infine il riferimento di Heinemann (1962) a Pietro Paolo da Santacroce, che non sembra aver avuto seguito presso gli studiosi (Della Chiesa, Baccheschi 1976).

Cevese-Reato (1996) ricordavano la presenza di un *San Giovanni Battista* di mano del Montagna nella chiesa di San Rocco a Vicenza, al momento della scrittura ricordato a Venezia, nel 1850 sostituito dall'attuale trittico ligneo dei *Santi Giovanni Battista, Rocco e Sebastiano*. Sebbene anche Sebastiano Rumor (1915) avesse accennato ad un'opera raffigurante *San Giovanni Battista*, spedita in seguito a Venezia, al momento non sussistono effettive motivazioni per l'identificazione tra quella e l'opera ravennate.



N. 86 [fig. 392]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino

MILANO, collezione privata milanese (?)

1512-1515

Tempera su tavola trasportata su tela, cm 66 x 52.

Firmata: «Opus Bartholomei Montagna».

Provenienza:

Già nella collezione Trissino, Vicenza (?); poi in collezione Achille Cologna, Milano; 1929, collezione Speroni, Milano. (Lionello Puppi, 1964)

Bibliografia:

Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, I, p. 434; 1912, pp. 129, 136 (?); Tancred Borenius, 1909, pp. 72; 1912, p. 72 e 123 (1512-1515, dello stesso periodo della pala per Santa Maria in Vanzo); Adolfo Venturi, 1915, p. 496; Fernanda Wittgens, 1929, p. 218 (1512-1515, giorgionesca); Bernard Berenson, 1957, p. 116; 1958, p. 119 (tarda); Lionello Puppi, 1962, p. 112; 1964, p. 202 (1512-1515); *Catalogo Vendita Finarte*, 15-16 maggio 1962, n. 19; Angiola Maria Romanini, 1962, pp. 42-47; Kai Uwe Nielsen, 1995, p.220 (1505-1510).



N. 87 [fig. 372]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna con Bambino

DETROIT, già collezione L. Mendelssohn.

1512-1515

Olio su tavola, cm 80 x 65,7.

Firmata: «Opus Bartholomei Montagna». Un'indicazione cronologica «1495» evidentemente più tarda compare in alcune riproduzioni.

Provenienza:

Già presso Julius Böhler, Monaco; poi presso la Reinhardt Gallery di New York, 1924; Collezione Mendelssohn, Detroit, vendita Sotheby's Parke-Bernet, New York, 4 giugno 1980, n. 225. (Puppi, Fototeca Berenson).

Bibliografia:

Adolfo Venturi, 1927, p. 250 (tarda); Bernard Berenson, 1957, p. 498; 1958, p. 498; (1495); Lionello Puppi, 1962, pp. 156-157 (tarda); 1975, p. 27; Byam-Shaw, 1976, pp. 191-192 (1495); Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 221 (1505-1510); Giovanni Agosti in *Disegni del Rinascimento...*, 2001, p. 166.



N. 88 [fig. 376]

BARTOLOMEO MONTAGNA

San Girolamo (a Betlemme).

BERGAMO, Accademia Carrara, 58MR00022.

1517-1520 c.

Tempera e olio su tela, cm 65 x 59.

Firmata in un cartiglio in basso al centro: «Opus Bartholomei Montagna»

Provenienza: 1799, Bergamo, collezione conti Marenzi; Milano, collezione Giovanni Morelli; 1891 Bergamo, Accademia Carrara per legato Giovanni Morelli.

Restauri:

1932, Mauro Pelliccioli (verniciatura).

Stato di conservazione:

Discreto, varie screpolature ed un graffio in alto a sinistra. Il pigmento è piuttosto scurito.

Esposizioni:

Mostra dell'arte veneta del Rinascimento in Lombardia, Tokyo, 1973, n. 3.

Bibliografia:

Girolamo Marenzi, 1824, [C. Solza, 1985, p. 90] pp. 47, 90; Facchinetti, 1833, p. 10; Gustavo Frizzoni, 1892, p. 44; 1897, p. 88; 1907, p. 64; 1920, p. 59; Roberto De Suarez, 1921, pp. 11-12; Berenson, 1901, p. 116; 1903, p. 5; 1932, p. 367; 1958, p. 118; Aldo Foratti, 1908, pp. 27-28; Crowe-Cavalcaselle, 1912, p. 136; Tancred Borenius, 1909, p. 71-72; 1911, p. 343; 1912, pp. 71-72; Ricci, 1912, p. 104; Adolfo Venturi, 1915, pp. 491-494; 1924, p. 76; Frizzoni, 1920, p. 59; Ricci, 1930, p. 91; Aldo Foratti, 1931, p. 75; Morassi, 1934, p. 18, 40; Hanna Kiel- Dario Neri, 1952, p. 102; Coletti¹, 1953, tav. 151; Ottino Della Chiesa, 1955, p. 95; Martini, 1957, pp. 60-61; Puppi, 1962, p. 97; Angiola Maria Romanini, 1962, p. 45; Licisco Magagnato, 1963, p. 213; Lionello Puppi, 1964, tav. XVI; Ottino Della Chiesa, 1967, p. 66; Francesco Rossi, 1979, p. 46; Franco Russoli, 1967, p. 30; *Mostra dell'arte veneta*, 1973, n. 3; Rossi, 1979, p. 46; Franco Barbieri, 1981, p. 65; Lattanzi, 1983, pp. 102-106; Gentili, 1985, pp. 168-170; Panzeri, 1985, pp.

69, 90; 1987, p. 19; Federico Zeri-Francesco Rossi, 1986, pp. 138-139; Francesco Rossi, 1988, p. 216; Humfrey, 1990, p. 64; Rossi, 1999, pp. 58, 86-87; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 108-109; Beverly Louise Brown, in *Il Rinascimento a Venezia...*, 2000, p. 456; Anne Ruggles, 2002, p. 149; Catherine Johnston, 2002, p. 132; Giovanni Valagussa, in *Botticelli...*, 2010, pp. 70-71; Giovanni Carlo Federico Villa, in *I grandi veneti da Pisanello...*, 2010, n. 23.

Accettato come opera tarda da Berenson (1932; 1958), il *San Girolamo* era posto tuttavia da Borenius (1912) tra la data 1507 della pala delle Gallerie dell'Accademia di Venezia ed il 1512 degli *Affreschi* per la Scuola del Santo a Padova, mentre Frizzoni (1920) lo riteneva precedente al *San Girolamo* di Brera. Più opportuna la datazione al 1515 suggerita da Venturi (1915), il cui giudizio negativo circa la qualità del dipinto, prontamente seguito da De Suarez (1921), è stato in seguito corretto da Ottino Della Chiesa (1954) e da Martini (1957) sulla base di felici confronti con il paesaggio del *Giovanni Battista* di Ravenna: «Egli si sente già vecchio e divaga in questa scena di pace nel vespero lungo: non l'asceta ma un vecchio abate agghindato siede tra il libro della meditazione e il rosario della preghiera, e il leone, anch'esso invecchiato, gli è accanto come un grosso cane mansueto, e il sole gli lucida gli zoccoli [...] Ma la scena manca di unità corale, gli episodi sminuzzano il fondo non senza sospetto di riempitivo, l'aria non circola abbastanza [...]». In seguito indicato come dipinto di periodo maturo di Montagna sia da Lionello Puppi (1962), Magagnato (1963), il quale ne lamentava i trascurati rapporti con Carpaccio del ciclo di San Giorgio degli Schiavoni, che dalla critica successiva (Barbieri, 1981; Zeri-Russoli, 1986), che rinnovava il rapporto di dipendenza dal quadro d'identico soggetto conservato a Brera, propendendo per il presente la datazione all'anno 1515. Nella tavola di Brera il Santo indossa una veste differente, ma sembra pensabile che il disegno preparatorio sia il medesimo, data la stretta somiglianza tra la posizione inconsueta di Girolamo - poggiato con sicurezza sul masso alle sue spalle con le gambe singolarmente accavallate - nonché l'identico andamento del panneggio. Il Santo siede in primo piano, nell'angolo inferiore sinistro, affiancato dal leone ammansito, egli regge con la sinistra un libro e con la mano destra un rosario. Dietro a Girolamo si elevano alberi imponenti ed un piccolo crocifisso. Alte montagne chiudono l'orizzonte a sinistra, mentre oltre il ponte di destra si erge un edificio imponente, dalla struttura assai simile ad un monastero, che dal portale aperto lascia intravedere le arcate di un chiostro. Dall'edificio, la cui facciata rassomiglia ad una chiesa, entrano ed escono diversi monaci, variamente affaccendati. Colpisce nella scena assai animata la presenza di diversi animali, accuratamente descritti, quali un babbuino, un cervo ed un'upupa. È molto probabile, come già notato da Russoli, che la rappresentazione alluda alla città di Betlemme, con particolare riferimento alla Chiesa della Natività, nelle cui vicinanze Girolamo si ritirò in eremitaggio fondando un monastero maschile, e che la voluta presenza di differenti animali ne prevedesse la lettura simbolica. In particolare l'upupa, che ritornerà in Bartolomeo nella tarda

pala per la chiesa Cattedrale di Vicenza, era spesso legata nella tradizione letteraria a connotati funerei e notturni, anche se l'interpretazione datane da Gentili (1985) rivalutava la funzione dell'animale, a suo dire allusivo ai sentimenti di gratitudine e devozione dei monaci nei confronti di Girolamo. Forse anomala è la mancanza, in questo dipinto, del cappello cardinalizio, genericamente utilizzato come ulteriore attributo identificativo di San Girolamo. Recentemente affiancato al dipinto d'identico soggetto conservato presso la National Gallery di Ottawa da Catherine Johnston (2002), il *San Girolamo* di Bergamo costituisce probabilmente la più matura versione data da Bartolomeo Montagna a questo tema, il quale deve aver goduto in seguito di una certa notorietà, poiché si conoscono almeno due copie d'epoca del dipinto, derivanti appunto dal prototipo braidense, l'una nella Walker Art Gallery di Liverpool, l'altra già nella collezione del professor Otto Lanz ad Amsterdam.¹³²

Recentemente schedato anche da Villa (2010) come opera significativa del ritardo montagnesco nel secondo decennio del Cinquecento, fitta di anacronistici richiami a moduli di fine Quattrocento.

¹³² Si confrontino rispettivamente per la prima Venturi, 1927, p. 252; e per la seconda Hermann Nasse, 1911, p. 110.



N. 89 [fig. 253]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino

CITTA' DEL VATICANO, Pinacoteca, n. 278.

1515 c.

Olio su tavola, cm 74 x 60.

Provenienza:

Già nel Palazzo di Propaganda Fide.

Bibliografia:

Bernard Berenson, 1932, p. 368 (autografa); 1936, p. 316; 1957, p. 116; 1958, p. 120; *Guida* [Porcella], 1933, p. 99 (circa 1503); Lionello Puppi, 1962, p. 100 (tarda, circa 1515-1520). Replica del dipinto, forse realizzata dal figlio Benedetto, nella collezione Steffanoni di Bergamo ed una copia con alcune varianti nel Castello di Konopiště); Heinemann, 1991, III, p. 73; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 250.



N. 90 [fig. 377]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino tra le Sante Maddalena e Lucia.

VICENZA, chiesa Cattedrale.

1520-1521

Olio su tela, cm 210 x 182.

Firmata: «...us Bar...olomei Montagna».

Provenienza:

Ab origine.¹³³

Restauri:

Restaurato da Pedrocco nel 1950-1951 (Arslan). Anni Novanta, Ditta Barosi; Arlango, a cura di Chiara Rigoni, luglio-dicembre 2012.¹³⁴ Barbieri (1956) dichiara il dipinto inscurito, forse a causa dell'ossidazione, del fumo o di incauti restauri passati.

Stato di conservazione:

Mediocre. Dalla documentazione presente presso l'Archivio della Soprintendenza di Verona si apprende che in occasione del recente restauro il dipinto si presentava in buono stato, già rifoderato ed ingiallito da precedenti ridipinture. La tela è stata integrata in una piccola porzione in basso a destra, la veste verde della Maddalena appare non del tutto originale.

Visite Pastorali:

ASDVi, *Visite Pastorali*, Cardinale Nicola Rodolfi, 6 Maggio 1532, f. 356; Cardinale Marcantonio Bragadin, 5 agosto 1640, 8/0560, cc. 20v-21r.

¹³³ Mario Saccardo (1981, p. 654) riportava l'inventario della chiesa Cattedrale di Vicenza del 1817: «Tavola d'Altare colla Beata Vergine, e le Sante Vergini e Martiri Catterina e Lucia di Bortolomaio Montagna, infelicemente ritoccata alcuni anni sono, di cui è proprietaria la Nobil Conti Barbaran».

¹³⁴ Se ne trova notizia in Chiara Rigoni, *Duomo, torna la Madonna superstite*, in «Giornale di Vicenza», Sabato 12 Gennaio 2013, p. 53.

Bibliografia:

Carlo Ridolfi, 1648, p. 110; Marco Boschini, 1676, p. 2; Francesco Barbarano, 1761, p. 31; Baldarini, 1779, p. 35; Pietro Brandolese, 1800-1802, c. 27; Leonardo Trissino, 1812-1830, ms. 3158, II, c. 55, c. 112rv; Giovan Battista Berti, 1822, p. 109; 1830, p. 95; Alverà, c. 1838-1839, c.95r; Antonio Magrini, 1848, p. 26; Antonio Magrini, 1863, p. 37; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, I, pp. 432-434; 1912, p. 135; *Elenco dei principali...*, 1881, p.1; Morsolin, 1882, p. 8; Silvestro Castellini, 1885, p. 17; Bernard Berenson, 1894, p. 118; 1932, p. 369; 1936, p. 317; 1958, p. 121; Aldo Foratti, 1908, p. 33; Mary Prichard-Agnetti, 1909, pp. 219-220; Tancred Borenius, 1909, p. 78; 1912, p. 78; Adolfo Venturi, 1915, pp. 456-458; Bortolan-Sebastiano Rumor, 1919, p. 29; De Mori, 1932, p. 39; Emma Zocca, 1937, p. 183; Antonio Goli, 1944, pp. 34-35; Franco Barbieri-Renato Cevese-Licisco Magagnato, 1953, p. 44; Forlati-Franco Barbieri, 1956, pp. 164-165; Edoardo Arslan, 1956, p. 37; Franco Barbieri-Renato Cevese-Licisco Magagnato, 1956, p. 44; Lionello Puppi, 1958, p. 58; 1962, p. 135; Giovanni Mantese, 1964, III/1, p. 910; 1991, pp. 72-73; Mario Saccardo, 1981, p. 654; Fontana, 1985, p. 80; *Guida per Vicenza* [Neri Pozza], 1986, p. 135; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 168; Caterina Furlan in Barbieri, 2002, pp. 58-60; Elizabeth Carroll, 2006, pp. 250-253; Marco Boschini [Waldemar De Boer], 2008, pp. 160-161.

La visita pastorale del cardinale Ridolfi (1532) e la *Guida* seicentesca di Boschini (1676) indicavano l'opera nella quarta cappella della navata sinistra del Duomo di Vicenza, ora terminante in un'abside pentagonale con due finestre di forma allungata ai lati dell'altare ed un oculo sulla parete di fondo (Arslan, 1956). Era Barbarano (1761) tuttavia a dare notizia del patronato della cappella, fatta costruire dall'avo Montano Barbarano III.¹³⁵ L'identificazione delle sante raffigurate, talvolta indicate come Maddalena e Lucia o Margherita e Caterina o ancora Margherita e Lucia, confondeva spesso la corretta lettura dell'opera, tuttavia ritenuta senza alcun dubbio di periodo maturo da Crowe e Cavalcaselle (1912) e realizzata con l'aiuto del figlio Benedetto o di Buonconsiglio, secondo l'opinione di Foratti (1908). Alla proposta tarda consentivano anche Borenius (1912), Bortolan-Rumor (1919), Berenson (1932; 1958), Barbieri-Cevese-Magagnato (1953), Forlati-Barbieri (1956), e Arslan (1956) che la riteneva coeva alla pala per la chiesa di Santa Maria in Vanzo a Padova, dallo studioso datata 1520. Genericamente d'accordo, Lionello Puppi (1958; 1962) indicava nell'opera la mano di Benedetto nella figura di Santa Lucia, proponendo la datazione a metà strada tra l'opera realizzata per Sarmego e la *Presentazione al tempio* dei Musei Civici di Vicenza. La collocazione cronologica al secondo decennio del Cinquecento era preferita anche da Caterina Furlan (2002) ed Elizabeth Carroll (2006), conscia della possibilità che le problematiche conservative avessero privato l'opera di una più certa lettura iconologica. Nel dipinto dovrebbero tuttavia potersi identificare le due sante Lucia e Maddalena ed è probabile inoltre che esso segua di qualche anno il soggiorno padovano dell'artista e sia da immaginarsi come posteriore alla pala Porto Pagello, in un momento forse successivo al 1517, anno in cui la presenza di Bartolomeo Montagna è nuovamente attestata a Vicenza. La mano del figlio, forse responsabile anche delle due figure di

¹³⁵ Si rimanda al Capitolo III.

sante affrescate nella medesima cappella, ora quasi totalmente perdute,¹³⁶ andrà sicuramente ravvisata nella corsività delle figure impacciate dall'incongrua espansione volumetrica. Una certa trascuratezza nella composizione, ben riconoscibile nella bidimensionalità del vaso d'unguenti incongruamente tenuto in mano dalla Maddalena o nell'uccellino legato alla mano del Bambino, talmente privo di spessore da assomigliare ad un motivo araldico, convincono della possibile ingerenza nella *pala* del figlio Benedetto, responsabile forse di buona parte del dipinto. Le figure si sono fatte opulente, caricate dalle vesti affaldate, che della Vergine costruiscono la figura, avvolgendo la tunica vermiglia con un manto blu e arancio così abbondante, da ricoprire parte dello scranno roccioso. Nella Santa Caterina, forse il brano migliore della composizione, si riconosce l'idea d'un Montagna maturo, forse posteriore all'esperienza della *pala Porto Pagello* in Santa Corona. Nella *pala* dipinta per Piera Porto Pagello, analogamente, compare la figura di Maria Maddalena che, nell'opera presente, denuncia l'intervento del meno capace Benedetto, identificabile nella non riuscita opulenza della manica destra della Santa e nell'espressione caricaturale del volto. Anche la posizione innaturale del Bambino confermerebbe l'intervento del più giovane Montagna, ancorando così l'opera a periodo tardo, al momento in cui al Maestro vicentino s'affiancava una nutrita bottega. Recente accurato intervento di restauro (2012) ha permesso di godere appieno della preziosità cromatica del dipinto, giocato su raffinati contrasti tra i toni brillanti di giallo, rosso e verde. In tale occasione è inoltre riemerso appieno l'importante disegno del paesaggio retrostante, testimonianza del segno assai forte lasciato da Tiziano sul caposcuola vicentino. L'impostazione faticosamente moderna relega il dipinto per la cappella Montano ad un periodo tardo, nel quale si intuisce il tentativo di accordare le nuove forme desunte non solo da Tiziano, ma probabilmente anche da Palma il Vecchio, a desueti moduli giovanili. L'attenzione alla resa prospettica dello spazio, come indicato da Chiara Rigoni (2013), doveva apprezzarsi inoltre grazie alla decorazione delle pareti della Cappella Barbarano, oggi quasi totalmente perduta.

¹³⁶ Si rimanda alla scheda relativa.

N. 91 [fig. 378]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Santa Caterina e Santa Margherita

VICENZA, chiesa Cattedrale.

1520-1521.

Affresco, cm. 300x 215.

Provenienza:

Ab origine.

Restauri:

Arlango, a cura di Chiara Rigoni, luglio-dicembre 2012.

Bibliografia:

Boschini, 1676, p. 2; Baldarini, 1779, p. 35; Antonio Magrini, 1848, p. 153; Antonio Magrini, 1863, p. 26; *Elenco...*, 1881, p. 1; Morsolin, 1882, pp. 8-9; Aldo Foratti, 1908, p. 55; Bernard Berenson, 1932, p. 369; 1936, p. 317; 1957, p. 117; Edoardo Arslan, 1956, p. 36; Lionello Puppi, 1962, p. 161; Caterina Furlan, in *La Cattedrale...*, 2002, p. 60; Marco Boschini [Waldemar De Boer], 2008, pp. 160-161;

Nonostante il recente restauro, la leggibilità dei tardi affreschi raffiguranti le sante *Caterina d'Alessandria* e *Margherita* è ormai compromessa dalla perdita della porzione inferiore di entrambe. Data la precarietà dello stato conservativo, le fonti (Boschini, Baldarini, Magrini) si configurano oggi come l'unico effettivo motivo di attribuzione alla mano del pittore, al quale pare spettassero anche due medaglioni sovrastanti le due sante, rispettivamente rappresentanti le sante Lucia ed Agata (Magrini; Morsolin; Goli). I danni dovuti al Secondo Conflitto Mondiale e i probabili rimaneggiamenti subiti dalle figure, annotati già a fine Ottocento da Magrini (1863), hanno concorso al pressoché totale disinteresse critico per gli affreschi, rotto soltanto dalle descrizioni di Arslan (1956) e di Lionello Puppi (1962). Lo studioso d'altra parte dichiarava le due sante probabile lavoro di bottega. Una certa somiglianza con l'incisione firmata da Benedetto Montagna, raffigurante *Santa Caterina* (Zucker, 1984, n. 20, p. 407), avalla l'ipotesi di una collaborazione da parte del figlio, ravvisabile in alcuni tratti del volto, nei modi larghi del panneggio e nella scarsa resa stereometrica della figura.





N. 92 [fig. 381]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino tra i santi Giuseppe e Bonaventura (?)

VICENZA, Musei Civici, n. A9.

1512-1515

Olio su tavola trasportata su tela, cm 58 x 53,8.

Provenienza:

Legato Carlo Vicentini Dal Giglio, Vicenza, 1834.

Restauri:

1956, Giuseppe Giovanni Pedrocco. Sottoposta ad indagine riflettografica-infrarossa, XRF, spettrofotometria vis.-NIR. Si vedano Poldi-Villa, in *Pinacoteca...*, 2003, pp. 547-548.

Stato di conservazione:

Mediocre, l'opera è stata tagliata ai lati.

Bibliografia:

Marco Boschini, 1676 [Waldemar De Boer], 2008, p. 177; Tancred Borenius, 1909, pp. 77, 88; 1912, pp. 77, 187; Luigi Ongaro, 1912, p. 23; Aldo Foratti, 1931, p. 75; Bernard Berenson, 1932, p. 121; 1936, p. 104; 1957, p. 50; 1958, p. 52; Edoardo Arslan, 1934, p. 14; Giulio Fasolo, 1940, p. 72; Lionello Puppi, 1962, pp. 167-168; 1964-1965, p. 353-356, 373, n. 110; Franco Barbieri, 1962, pp. 180-183; 1964, p. 285; Enrico Maria Dal Pozzolo, 1998, p. 219; Poldi-Villa, 2003, pp. 174;

Indicato dagli inventari museali come legato Vicentini da Giglio, il dipinto era registrato da Minozzi (1902) come dono del canonico Pietro Marasca. Ascritta da Borenius (1909, 1912) alla mano tarda di Bartolomeo Montagna, in virtù di alcune consonanze tra la Vergine e la Maddalena ritratta nella pala di Santa Corona, la *Madonna col Bambino tra i santi Giuseppe e Bonaventura* passava in seguito nel catalogo dell'allievo Buonconsiglio, secondo

un'opinione di Ongaro (1912), avallata dal più tardo parere di Berenson (1932; 1936; 1957; 1958), Arslan (1934) e Fasolo (1940). Franco Barbieri, dapprima dubbioso (1962), si professò favorevole all'autografia in studi più tardi (1964), identificando l'opera vicentina con la tavola vista da Boschini (1676) nella prima cappella a destra nel Duomo di Vicenza «sopra il banco della Compagnia di S. Gioseffo e S. Bonaventura», indicata come «opera di Bartolomeo Montagna». Lionello Puppi, perplesso in merito alla completa autografia del dipinto (1962; 1964-1965), notava come esso costituisse la rielaborazione della *Madonna con Bambino* conservata presso il Metropolitan Museum di New York presentando, a dispetto del modello, la posizione modificata del volto del Bambino. Si noti infine come l'opera, nel Settecento, dovesse già essere scomparsa dal luogo ove l'aveva indicata Boschini, poiché Buffetti (1779, p. 30) registrava al suo posto una *Morte di Giuseppe* di Antonio de' Pieri, altresì citata da Alverà (ms. 3414, 1838-1839 circa, c. 109). Come giustamente indicato da De Boer (2008), sebbene non siano ancora emersi documenti che attestino l'ipotesi, il dipinto doveva dunque potersi legare ad una commissione da parte della locale Confraternita di San Giuseppe.

Nonostante il grave stato conservativo del dipinto ne renda difficile l'esegesi, esso andrebbe considerato come opera del maestro vicentino – giusta l'opinione favorevole di Dal Pozzolo (1998) - forse affiancato dalla mano della bottega, nella prima metà del secondo decennio del Cinquecento. L'orchestrazione cromatica accesa avvicina l'opera ad altre più stanche e tarde Madonne del vicentino, ugualmente conservate presso i Musei Civici di Vicenza (A5; A7), nelle quali motivi celebri del caposcuola erano probabilmente in parte eseguiti dalla fiorentina bottega. Verso il nome di Benedetto, più che del Marescalco, convergono l'espressione imbambolata della Vergine, le linee semplificate dei panneggi e la fisionomia un po' grossolana del Bambino.

N. 93 [fig. 382]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino,

VICENZA, Museo Civico, n. A5.

1510-1512 c.

Olio su tavola, cm 61, 5 x 52.



Provenienza:

Vicenza, San Francesco fuori porta Castello. Sagrestia della chiesa dei padri minori riformati, 1865. Museo Civici di Vicenza per permuta con i padri minori riformati il giorno 5 gennaio 1865. (MCVi, *Museo, Registri di protocollo*, reg. 1, prot. n. 493 del gennaio 1865, con cui i «molto reverendi padri minori riformati invocano la cessione di alcuni quadri di sacro argomento per decorare la loro sagrestia», il 16 febbraio viene «stipulato atto di permuta con cui il civico Museo cede ai reverendi padri n. 6 dipinti ed i reverendi padri cedono la Beata Vergine col Bambino del Montagna». (cit. in Giovanni Carlo Federico Villa, in *Pinacoteca...*, 2003, p. 168).

Restauri:

Giuseppe Giovanni Pedrocco, 1985; Alessandra Cottone, 1989; Corest, 1999; Maria Beatrice Girotto. Sottoposta a riflettografia infrarossa; XRF; spettrofotometria vis.-NIR, si vedano Poldi-Villa, in *Pinacoteca*, 2003, pp. 537-539.

Stato di conservazione

Cattivo.

Bibliografia:

Marco Boschini, 1676, pp. 127-128; Francesco Barbarano, 1761, V, pp. 381-383; Baldarini, 1779, pp. 113-114; *Elenco dei principali*, 1881, p. 6; Bernard Berenson, 1894, p. 108; 1911, p. 118; 1932, p. 369; 1936, p. 317; 1957, p. 117; 1958, p. 121 (Bartolomeo Montagna); Aldo Foratti, 1908, p. 16; Tancred Borenius, 1909, I, pp. 13-14; 1912, II, p. 14 (imitatore ignoto di Bartolomeo Montagna); Ongaro, 1912, p. 20; Phillips, 1912, p. 227; Adolfo Venturi, 1915, p. 444; Arslan, 1934, p. 14 (opera tarda); Giulio Fasolo, 1940, p. 64 (Bartolomeo Montagna); Dalla Pozza, 1949, p. 4; Mariacher, 1957, p. 118; Franco Barbieri, 1962, pp. 170-173 (circa 1490); Lionello Puppi, 1958, p. 58 (Benedetto Montagna); 1962, p. 167 (anonimo allievo di Bartolomeo); 1967, pp. 206-209; Andreina Ballarin, 1982, p. 82; Franco Barbieri, 1995, p. 56 (opera di bottega); Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 175-176 (1510-1515); Giovanni Carlo Federico Villa, in *Pinacoteca...*, 2003, pp. 168-169, 537-539 (dopo gli anni Novanta).



N. 94 [fig. 387]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Tentazione di Sant'Antonio

COLUMBIA, Museo dell'Università del Missouri, n. 61.84.

1517 c.

Olio su tavola, cm 24 x 35.

Provenienza:

Paul Bottenweiser, Berlino 1927; Ludwig Furst, New York 1949; acquisizione Kress, 1949. Dal 1961 presso le collezioni del Museo.

Bibliografia:

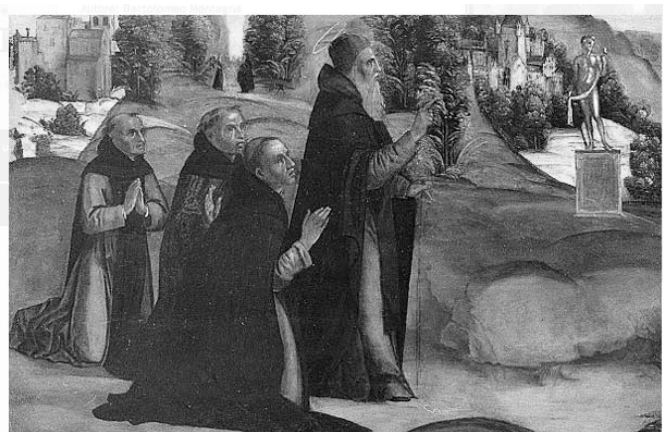
Tancred Borenius, 1927, pp. 109-111; Lionello Puppi, 1962, p. 162; 1964, pp. 202-204; 1975, pp. 25-28; Shapley, 1968, p. 57; Frederiksen-Zeri, 1972, p. 143; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 117-118 (1510-1515); William Wallace in *The Samuel H. Kress...[Norman e. Land]*, 1999, pp. 45-49; Erika Crosara, 2010, p. 15.

Publicata da Borenius (1927) e da questi legata ad altra tavoletta raffigurante *Sant'Antonio e il centauro* un tempo presso la collezione Lanckoronski di Vienna ed indicata dallo studioso come opera tarda, nella convinzione che potesse trattarsi della predella per la perduta pala di Breganze (1517). Alla proposta si professarono d'accordo Lionello Puppi (1964), correggendo il precedente errore riportato nell'opera monografica del 1962, e Shapley (1968). Lo stesso Lionello Puppi ebbe in seguito modo di ricredersi (1975), preferendo riferire al dipinto per Breganze la tavoletta ora conservata presso la Banca Popolare di Vicenza, raffigurante un'altra *Storia di Sant'Antonio Abate*. In seguito il piccolo dipinto fu schedato da William Wallace nel catalogo della collezione Kress presso l'Università del Missouri (1999) come parte della predella della pala per Breganze, con contraddittoria datazione al 1510 circa. A

confronto con predelle di opere presumibilmente coeve, quali la pala Porto in Santa Corona o la pala di Cologna Veneta, il piccolo dipinto della Columbia University suggerisce quantomeno di ravvisarvi prudentemente la mano di un aiuto di bottega, se non del figlio Benedetto. La scena ritrae il momento in cui il santo rifiuta la tentazione indotta dal demonio, tramite le sembianze di una giovane donna. Riccamente agghindato, il personaggio femminile denuncia la propria natura demoniaca nei piedi dotati di lunghe unghie affilate. La linea sinuosa della donna sembra investire l'intera composizione, nella quale spiccano i particolari di rocce e vegetazione, caratterizzando anche la resa morbida dei panneggi di Sant'Antonio. L'abbigliamento del personaggio femminile somiglia nei particolari della manica tagliata, nell'acconciatura e nel sottile nastro che orna la fronte alla *Santa Giustina* del Metropolitan Museum di New York.

Le recenti ricognizioni di Erika Crosara (2010) e Franco Barbieri (2011-2012), pur gettando luce sulla sorte della pala di Breganze, non permettono di aggiungere tasselli in grado di legare la tavoletta americana alla perduta ancona vicentina. Il grande dipinto per la chiesa Parrocchiale di Breganze, citato negli inventari recuperati dai due studiosi, non compare mai corredato da predelle, forse andate perdute quando la pala fu asportata dalla sua primitiva collocazione.¹³⁷ La *Tentazione di Sant'Antonio* si accoglie con assoluta prudenza nel catalogo montagnesco, collocandovisi necessariamente in un momento alquanto avanzato.

¹³⁷ Si rimanda al Capitolo III.



N. 95 [fig. 388]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Storia di Sant'Antonio Abate

VICENZA, Palazzo Thiene, Collezione della Banca Popolare di Vicenza, 1977.

1517 c.

Tempera e olio su tavola, cm 28 x 43,2.

Provenienza:

Dal 1977 proprietà della Banca Popolare di Vicenza.

Bibliografia:

Lionello Puppi, 1975, pp. 23-29; Franco Barbieri, 1981, p. 65; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 181-182; Davide Banzato, 1996, p. 309; Paola Gaudioso, in *La Pinacoteca di Palazzo Thiene...*, 2001, pp. 82-83; Erika Crosara, 2010, p. 15.

Publicato da Lionello Puppi (1975) come opera autografa, il piccolo pannello ritenuto dallo studioso parte della predella per la perduta pala di Breganze, datata 1517, era in quell'occasione definitivamente sganciato dalle due tavolette già Lankoronski, pubblicate da Tancred Borenius nel 1927. Lo studioso collegava inoltre la predella ad un disegno, invero alquanto debole, conservato presso il Gabinetto dei Disegni degli Uffizi e raffigurante un *Santo eremita*. Le analogie riscontrabili nella statua ritratta alle spalle del Sant'Antonio inducevano infine al confronto con il disegno conservato presso la Morgan Library di New York raffigurante *Uomo nudo davanti ad un piedistallo*, e di conseguenza all'incisione assai simile realizzata da Benedetto Montagna (Hind, 1948, n. 15, tav. 750). Accogliendo il proposto aggancio con l'opera perduta per Breganze, Franco Barbieri (1981) ravvisava la mano del figlio Benedetto in certi particolari nordici della composizione, come i castelli dalle alte torri dello sfondo. Tale consuetudine con l'elemento dal sapore dureriano poteva essere stato indotto dalla

circolazione all'interno della bottega di alcune stampe nordiche, facilitata dall'attività incisoria del figlio Benedetto. Recentemente Paola Gaudioso (2001) ribadiva il riferimento dell'opera alla maturità dell'artista, segnalando l'inserimento nella composizione di elementi vagamente classicheggianti, in linea con altri dipinti di periodo tardo e con la nascente stagione del classicismo vicentino (c. 1516). Il riferimento all'aiuto del figlio Benedetto, suggerito da Barbieri e avallato dalla Gaudioso, potrebbe aiutare a comprendere alcune incertezze nella resa di prospettive e panneggi. L'attenzione per il dato naturale e per il particolare "classico" consentono d'apprezzare la realtà della tarda bottega vicentina, sostanzialmente giustificando il più volte richiamato contatto con l'opera per Breganze.

N. 96 [fig. 391]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino e San Giuseppe

VENEZIA, Museo Civico Correr, n. 1476.

1519-1520

Tempera e olio su tavola, cm 55,8 x 80,7.



Provenienza:

Vicenzo Favenza. Donata al Museo Civico Correr nel 1901.

Esposizioni:

Capolavori dei Musei veneti, Venezia, Procuratie Nuove, 1946, n. 153.

Restauri:

Tavola Rinsaldada e ripulita da Pedrocco (1955), al tempo in cui scrive Mariacher (1957) la si dice non in buone condizioni. Restauro 1991-1992.

Bibliografia:

Romualdi, 1901, p.294; Tancred Borenius, 1909, I, p. 79; 1912, pp. 78-79 ; *Guida illustrata...*1909, p. 59; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1912, p. 136; Adolfo Venturi, 1915, p. 466; Bernard Berenson, 1932, p. 369; 1936, p. 46; 1957, p. 14; *Catalogo*, 1938, p. 77; Rodolfo Pallucchini, 1946, pp. 86-87; Mariacher-Pignatti, 1949, n. 68; Mariacher, 1957, p. 118; De Logu, 1958, p. 241; Lionello Puppi, 1962, pp. 129-130; Maria Angiola Maria Romanini, 1962, p. 42; Attilia Dorigato, 1993, p. 56; Kai Uwe Nielsen, 1995, p. 162.

Entrata nelle raccolte pubbliche nel 1901, (1906 secondo Mariacher-Pignatti) donata dall'antiquario Vincenzo Favenza. Assegnata a periodo tardo dell'artista dalla maggior parte della critica, circa il 1520 (Borenius; Pallucchini; Mariacher; De Logu; Puppi), eccezion fatta per Angiola Maria Romanini, la quale la anticipava alla fine del 1400 e per Nielsen, che proponeva un riferimento Alquanto rovinato, il dipinto mostra la consueta scelta cromatica matura di Montagna, incentrata sul'uso di tonalità squillanti (rosso, verde, giallo) in contrasto tra loro. Alcuni vizi formali – si noti ad esempio la posizione incongrua delle ginocchia della Vergine – così come la pesantezza anatomica del Bambino richiamano analoghe soluzioni osservabili nel dipinto di Strasburgo e nella precedente *Natività* per la chiesa Parrocchiale di Orgiano. Queste stanche scelte compositive sono forse da imputare al poco preciso aiuto della bottega, o del figlio Benedetto, al quale si addicono ad esempio le particolarità fisionomiche del volto di San Giuseppe o l'espressione un po' imbambolata del Bambino.

N. 97 [fig. 383]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino e San Giovannino

VICENZA, Museo Civico, n. A7.

1520 c.

Tavola, cm 78 x 69.

Firmata: «Opus Bartholomei Montagna / pinsit 15... 12 marzo» sullo sgabello su cui i bambini poggiano il piede.



Provenienza:

Già nella Raccolta Carlo Balzafori, Vicenza sino al 1864 (Borenius), legato Girolamo Egidio di Velo al Museo di Vicenza 1830-1831 (*Pinacoteca Civica di Vicenza...*, 2003).¹³⁸

Restauri:

1956, Giuseppe Giovanni Pedrocco; 1985, Alessandra Cottone; 1989, Corest. Sottoposta a riflettografia infrarossa; XFR; spettrofotometria vis. -NIR. Le indagini hanno evidenziato le numerose perdite, variamente integrate durante i diversi restauri. La presenza di tracce di pigmenti in uso a partire dall'ottocento (verde di cromo) testimonia la parziale asportazione di ridipinture antiche. Si vedano Gianluca Poldi- Giovanni Carlo Federico Villa, in *Pinacoteca...*, 2003, p. 549, n. 15.

Stato di conservazione:

Mediocre.

Bibliografia:

Antonio Magrini, 1855, p. 56, n. 55; 1863, p. 36; *Catalogo dei doni...*, 1866, p. 14 (Benedetto Montagna); Eraclio Minozzi, 1902, c. 63; Giovanni Da Schio, sec. XIX, c. 1096; Aldo Foratti, 1908, p. 19; Tancred Borenius, 1909, pp. 79-81; 1912, II, p. 80 (1520); Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1912, II, p. 135-136; Luigi Ongaro, 1912, p. 20; Phillips, 1912, p. 227; Adolfo Venturi, 1915, pp. 439 e 496 (1520); Aldo Foratti, 1931, p. 75; Bernard Berenson, 1932, p. 369; 1936, p. 317; 1957, p. 117; 1958, p. 121 (1520); Carlo Gamba, 1934, p. 712 (erroneamente definito: «una pala»); Creighton Gilbert, 1956, p. 300 (1520); Franco Barbieri, 1957, pp. 23-24; Mariacher, 1957, p. 118 (1520); Lionello Puppi, 1958, p. 58; 1962, p. 139 (1520); Franco Barbieri, 1962, pp. 175-177; 1981, p. 65; 1995, p. 60 (1520); Andreina Ballarin, 1982, p. 82; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 177 (1520); Davide Banzato, 1996, p. 318; Giovanni Carlo Federico Villa in *Pinacoteca civica di Vicenza...*, 2003, pp. 174-176.

¹³⁸ Si veda MCVi, *Museo Doni*, fasc. "Catalogo generale degli oggetti donati al civico Museo dall'avvocato Carlo Balzafori", p. 23: "V. Dipinto ad olio di Montagna Benedetto, rappresentante Maria vergine col Bambino". Riportato in *Pinacoteca*, 2003, p. 174.



N. 98 [fig. 393]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Adorazione dei Pastori con San Sebastiano, lunetta con *Pietà tra san Nicola di Bari e Sant'Antonio Abate*, predella con *Sposalizio della Vergine*, *Presentazione di Gesù al tempio*, *Fuga in Egitto*.

COLOGNA VENETA, Duomo.

1522

Pannello principale: olio su tela, cm 180 x 162.

Lunetta: olio su tela, cm 60 x 162.

Predella: olio su tavola, cm 27 x 54.

Firmata e datata: «Bartholomeus Montagna MDXXII dì XIII Marti...»

Provenienza:

Già nella Scuola di San Giuseppe a Cologna, quindi nel Convento delle Cappuccine a Cologna, conservata nel Duomo di Cologna Veneta dal 1821 (Puppi).

Restauri:

Un restauro eseguito alla metà dell'Ottocento;¹³⁹ restaurato nel 1985..

Visite Pastorali:

ASDVi, *Visite Pastorali*, Marcantonio Bragadin, 8/0560, 9 giugno 1645, c. 282v: «Visitavit Altare Sancti Josephi [...] sufficientis ornatus».

Bibliografia:

Giorgio Vasari [Gaetano Milanesi], 1568 [1906], III, p. 673; Leonardo Trissino, ms. 3158, c. 70; Antonio Magrini, 1863, pp. 23-24, 38; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, I, p. 434; 1912, p. 136; Aldo Foratti, 1908, p. 34; Tancred Borenius, 1909, pp. 79-82; 1912, p. 80-82; Adolfo Venturi, 1915, p. 439, Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 167-169; Aldo Foratti, 1931, p. 75; Bernard Berenson, 1932, p. 367; 1936, p. 315; 1957, p. 115; 1958, p.119; Creighton Gilbert, 1956, pp. 303-304; Lionello Puppi, 1958, p. 58; 1962, p. 101; 1975, pp. 26-28; Giuseppe

¹³⁹ Degli infelici risultati del primo restauro forniscono infatti notizia Crowe-Cavalcaselle (1912) e Foratti (1908). Un successivo restauro si può supporre realizzato prima del 1997, dato che Corrà (1997, p. 46) in quella data definiva l'opera «felicitemente restaurata».

De Logu, 1958, p. 241; Franco Barbieri, 1981, p. 65; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 116-117; Davide Banzato, 1996, pp. 318-319; Leone Simonato, 1998, p. 131; Antonio Corrà, 1997, pp. 46-52; Giovanni Zaupa, 1998, pp. 132-133; Federica Morello, 2004, p. 26, 35, 37; Elizabeth Carroll, 2006, p. 93; Erika Crosara, 2007-2008, p. 54.

Si dispone per l'opera di Cologna Veneta d'abbondanza di documenti. Il primo, raccolto da Borenius (1912), stabiliva il credito di Bartolomeo Montagna presso la Scuola di San Giuseppe di Cologna Veneta di trenta ducati d'oro, come saldo degli ottanta ducati stabiliti quale compenso al suo lavoro.¹⁴⁰ Il documento era arricchito dalle ricerche di Giangiorgio Zorzi (1916), che individuavano nella figura di Lucia, vedova di *ser* Francesco Facini, la proprietaria delle terre cedute al pittore in saldo del suo lavoro.¹⁴¹ Dai documenti si evinceva che il vicentino, avendo stipulato in data 21 Aprile 1520 contratto con la congregazione di San Giuseppe di Cologna Veneta per realizzare una pala d'altare raffigurante la Natività con San Sebastiano, San Giobbe ed altri Santi, ed essendo ancora creditore in data 4 novembre 1521 di trenta ducati d'oro a saldo degli ottanta ducati stabiliti nel contratto di commissione, si accontentava di ricevere a completa soluzione del debito sette staia di frumento da parte del massaro della Scuola, Luca Zorgna, derivanti in parte dal fitto delle terre di proprietà di Lucia, nelle pertinenze di Cologna Veneta. La donna versava infatti alla Scuola di San Giuseppe l'ammontare di trenta ducati, secondo quanto indicato nel testamento del suocero «quondam *ser* Dominici de Facinis de Colonia» rogato il 27 ottobre del 1510. Il documento attestante il contratto era già noto a Magrini (1863), a Crowe e Cavalcaselle (1912), che già notavano il precario stato di conservazione del dipinto, a Foratti (1908) e naturalmente a Borenius (1912), promotore della completa autografia. La critica successiva si limitava ad accennare all'esistenza

¹⁴⁰ «Vincentiae in sindicaria et contracta Sactii Laurentii, in domo habitationis infrascripti domini Bartholamei emptoris [...] ut constat quodam manuscripto infrascripti domini Bartholamei de anno 1520 die 21 Aprillis a me notario viso et lecto faciendi unam pallam cum imaginibus primo gloriose Virginis Mariae cum eius dilectissimo filio Ihesu Christo in gremio et Sancti Ioxepi ab uno latere et Sancti Sebastiani et Sancti Iob ab alio latere cum una pietate et aliis imaginibus et figuris factis per dictum dominum Bartholameum dictae scholae Sancti Joxepi et habita dicta palla per prefatum *ser* Lucam massarium et alios gubernatores ipsius fratraliae, et volens prefatus dominus Bartholameus sibi satisfieri de dictis ducatis triginta auri pro resto ducatorum octoginta». Tuttavia, non avendo la Scuola modo di saldare il debito contratto, si accordava con il pittore perché al posto dei trenta ducati d'oro gli venisse assegnato «unum fictum cum suo fundo statorum septem frumenti de fictu per dominam Luciam relictam quondam *ser* Francisci quondam *ser* Dominici de Facinis de Colonia [...]». ASVi, *Notarile*, Francesco Zanechin, b. 5389, 4 novembre 1521.

¹⁴¹ «Qua propter in executione premissorum titulo vendicionis alienationis et insolutum consignationis ac precio finito et terminato ducatorum 30 auri antedicta D. Lucia vidua q. predicti *ser* Francisci fq. suprascripti *ser* Dominici de Facinis civis Coloniae tam quam tutrix et gubernatrix Bartholomei et Ioannis filiorum ipsius D. Lucie ex predicto q. *ser* Francisco heredum predicti q. *ser* Dominici de Facinis ibi presens cum presentia Bartholomei eius filii et etiam per executionem testamenti predicti q. *ser* Dominici eius soceri et causa liberandi predictum *ser* Lucam Zorgna et alios gubernatores fratralie predicti Sancti Ioxepi dedit tradidit vendidit alienavit et insolutum consignavit predicto D. Bartholomeo Montagna ibi presenti acquirenti et accipienti pro se et heredibus suis unam peciam terre aratoriam plantatam vitibus et arboribus camporum duorum in pertinentiis Colonie in contrata de Ginale apud Bartholomeum de Smidi de Axiglano apud Bartholomeum di Angiari apud viam comunis et apud heredem predicti q. *ser* Dominici de Facinis et forte apud alios veriores confines, et hoc ad proprium iure proprio pro libera et expedita et sine contradictione alicuius personae ad habendum tenendum et possidendum». Ibidem

dell'opera, per lo più non apprezzata da Venturi (1915), Berenson (1932; 1958) e De Logu (1958). Era Gilbert (1956) a riproporre l'opera tarda all'attenzione critica, lodandone il tono luministico e la composizione. L'opinione riscuoteva ben poco successo, non ritrovandosi nelle parole di Lionello Puppi (1958), convinto della forte presenza di Benedetto Montagna, responsabile della figura di pastore, del santo devoto della lunetta, degli angeli musicisti e del paesaggio a destra, nonché in seguito autore di tre incisioni tratte dal dipinto paterno (H. 20; H. 23; H.21). L'opera diveniva tuttavia il caposaldo cronologico tardo nella fatica monografica dello studioso (1962), costituendosi come estremo tentativo montagnesco di reazione al portato lagunare moderno, secondo una volontà di ampliamento ed ammorbidimento delle forme in seguito condivisa anche da Davide Banzato (1996) e da Elizabeth Carroll (2006) che, con Puppi, riscontrava nella pala la forte presenza del minore Benedetto. Nonostante la documentazione non accenni mai al nome del figlio, la sua presenza all'interno del dipinto è più che probabile, anche se il disegno generale della composizione, così come alcuni particolari delle figure principali, sembra potersi ricondurre alla mano del maestro, attestando l'inconfutabile correttezza della datazione agli anni estremi della produzione montagnesca riportata dalla data, evidentemente di consegna, 13 marzo 1522.

Catalogo dei Disegni



N. D1 [figg. 7, 9]

BARTOLOMEO MONTAGNA

San Sebastiano (recto)
Figura di schiena (verso)

TORINO, Biblioteca Reale, inv. n. 15902.

1475 circa

Penna e inchiostro bruno acquerellato su carta bianca, cm 20 x 15.

Un tassello di carta è aggiunto in basso a sinistra.

Reca nel verso l'iscrizione «d.mo b.tolomio Montagna».

Esposizioni:

Prima Mostra dei Disegni Italiani della Biblioteca Reale di Torino, Torino, 1950, n. 5.

Bibliografia:

Charles Loeser, 1899, pp. 13-21, Tancred Borenius, 1912, p. 112; Carlo Ludovico Ragghianti, 1946, p. 237; Aldo Bertini in *Prima Mostra dei Disegni...*, 1950, pp. 9 e 12; Aldo Bertini, 1958, p. 12; Lionello Puppi, 1962, pp. 152-153; Licisco Magagnato, 1963, p. 213; Andreina Griseri, 1978, n. 3; Anna Forlani Tempesti in Gianni Carlo Sciolla, 1985, pp. 24-27; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 207; Alessandra Pellizzari, 2000, p. 15.

L'autografia montagnesca del disegno era proposta da Borenius (1912), in virtù di supposti confronti tra la testa del santo e quella di uno degli angeli ritratti nel polittico veronese di San Nazaro e Celso. In seguito Ragghianti (1946) rifiutava l'attribuzione, riscontrando in un primo momento (1940) somiglianze con l'operato belliniano, ed in seconda istanza (1946) con il periodo preantonellesco di Giovanni Bellini, individuato dallo studioso nel polittico per la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo. Contraddicendo la vecchia attribuzione di

Morelli a Liberale da Verona, anche Bertini (1950) riconduceva il foglio alla mano del caposcuola veneziano. In seguito alla scoperta dell'iscrizione e della figura ritratta di spalle sul verso del foglio, lo stesso Bertini (1958) appoggiò l'ipotesi di Borenius, proponendo un accostamento con la cultura ferrarese e la genesi dell'opera in periodo avanzato dell'artista. Nella monografia di Lionello Puppi (1962) il disegno compariva come autografo, forse giovanile, in un momento di più stretto contatto con l'arte di Giovanni Bellini, data l'affinità rilevabile con opere grafiche di Marco Zoppo. Concordemente, anche Licisco Magagnato (1963) assegnava il *San Sebastiano* al periodo giovanile del vicentino, in un momento di più sentito accostamento a modelli ferraresi.

Il disegno versa in cattive condizioni, specialmente nella zona inferiore sinistra, dove la carta danneggiata è protetta da una porzione aggiunta in un secondo momento. In corrispondenza della zona deteriorata emergevano sul retro uno schizzo di figura e l'iscrizione coeva «d.mo b.tolomio Montagna». Gilbert (1967), data la presenza del caso dativo nell'iscrizione, immaginò dunque che si trattasse di un disegno inviato a Bartolomeo da Giovanni Bellini, in un periodo in cui il pittore vicentino doveva avere più stretta consuetudine con la bottega del grande veneziano. Come ipotizzava Forlani Tempesti (1987) tuttavia, l'iscrizione si potrebbe interpretare come segno di un invio da parte di un committente a Bartolomeo o, secondo un'ipotesi più complessa, il pittore avrebbe potuto realizzare in un secondo momento la propria opera, scegliendo un foglio ove doveva comparire, per motivi indipendenti, la dicitura al dativo.

Sebbene la presenza dell'iscrizione indirizzi oggi con più sicurezza all'autografia del vicentino, il foglio non si presta ad una semplice lettura tecnica: i contorni del santo e dell'albero sono stati infatti ripassati con un segno più scuro ed una linea più decisa, mentre una seconda mano avrebbe forse tracciato una figura sulla sinistra, destinata a sormontare parzialmente il santo centrale. Il disegno fu inoltre sfortunatamente tagliato, lasciando la figura sul verso irrimediabilmente mutila. Da ultimo la discrepanza palpabile tra il *San Sebastiano* ritratto sul recto del foglio e la *Figura di spalle* riapparsa sul verso, più simile ai modi grafici di Giovanni Bellini, rende particolarmente difficoltosa l'esegesi del saggio grafico torinese.¹⁴² La più volte avanzata datazione agli anni giovanili del pittore, proposta recentemente anche da Alessandra Pellizzari (2000), sembrerebbe configurarsi come la più calzante, mentre l'articolata ipotesi di Nielsen (1995), registrando al 1495-1505 la realizzazione del recto e postdatando di un decennio il verso del foglio, incarnava perfettamente l'imbarazzo degli studi al cospetto di questo *doppio* disegno.

¹⁴² Si rimanda al Capitolo I.



N. D2 [figg. 35, 37]

BARTOLOMEO MONTAGNA

San Sebastiano

CAMBRIDGE, Fitzwilliam Museum, inv. n. 3059

1480 circa

Penna, bistro, punta di pennello, acquerello bruno e biacca acquerellata su carta bianca.

Numerato in basso a sinistra: «k.8».

Tagliato ai lati. cm 25,2 x 6,5.

Provenienza:

Già nella collezione Padre Sebastiano Resta; Giovanni Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo; Cavaliere Marchetti da Pistoia; venduto grazie a John Talman nel 1716 a John Lord Sommers (Lugt 2981); Rev. Thomas Kerrich acquistato a Londra nel maggio 1790; Rev R.E. Kerrich che nel 1872 lo lasciò al Museo. (Scrase).

Esposizioni:

Italian Art and Britain, London, Royal Academy, 1960, n. 518.

Exhibition of Fifteenth & Sixteenth Century Drawings, Cambridge, Graham Robertson Room, 1 agosto-30 novembre 1960, n. 35. (catalogo manoscritto)

Venetian Drawings, catalogo manoscritto della mostra, Cambridge, 1980, p. 30.

Venetian Drawings, Cambridge, (senza catalogo), 1991.

Da Pisanello a Tiepolo, Venezia, Fondazione Giorgino Cini, 28 marzo-15 giugno 1992, p. 26.

Bibliografia:

Mss. Catalogue of the Kerrich Collection, in possesso di O.E.P. Wyatt nel 1967, p. 21; *The Vasari Society*, 1908-1909, 1 serie, parte IV, n. 9; Tancred Borenius, 1908-1909, n. 9; 1912, p.102; Aldo Foratti, 1931; Carl Winter, 1960, p. 30; Arthur Ewart Popham-Waterhouse, 1960,

p. 207; Lionello Puppi, 1962, p. 143; David Scrase in *Da Pisanello a Tiepolo*, 1992, p. 26; Kai Ûwe Nielsen, 1995, p. 189; Alessandra Pellizzari, 2000, p. 37.

Attribuito da Padre Resta a Dosso Dossi, il disegno era pubblicato da Borenius (1908-1909), che si riconfermò in seguito della medesima opinione (1912), in relazione alla pala di San Bartolomeo dei Musei Civici vicentini, in virtù delle strette somiglianze riscontrabili nella saldezza della figura e nell'interesse chiaroscurale profuso in entrambe le opere. Lionello Puppi (1962) discordando, accostava piuttosto il foglio a dipinti giovanili di piccole dimensioni, come la paletta raffigurante la *Madonna con Bambino, San Sebastiano e San Rocco*, conservata presso l'Accademia Carrara di Bergamo. Sul verso del foglio, a distanza di vent'anni dalle esposizioni di Londra e Cambridge (1960), si scoprì un secondo disegno forse raffigurante uno schizzo per un braccio sinistro di Cristo in Croce, sostenuto da una mano stringente un chiodo, il quale tuttavia non fu d'aiuto per l'identificazione dell'autore del raffinato *San Sebastiano*. Non vi è infatti corrispondenza tra quest'opera elegante ed insieme di grande potenza visiva e dipinti sicuramente riferibili alla mano di Bartolomeo Montagna. L'unico riscontro, peraltro già cautamente ipotizzato da Puppi, si potrebbe istituire con il discusso *San Sebastiano*, già causa di polemica tra Ragghianti e Bottari, conservato presso l'Accademia Carrara di Bergamo (inv. 618).¹⁴³

Studiando il disegno sottostante alle opere di Bartolomeo Montagna, Maria Clelia Galassi (2001, p. 109) ribadì l'imbarazzo derivante dall'antica attribuzione al vicentino del *San Sebastiano* di Bergamo, ad opinione della studiosa da attribuirsi a mano di seguace veneziano d'Antonello (Jacometto Veneziano), adducendo a riprova della propria ipotesi l'analisi puntuale dell'*underdrawing* della paletta dell'Accademia Carrara. Prescindendo dalla discussa attribuzione dell'opera pittorica di Bergamo, ritenendola comunque non riferibile al disegno di Cambridge se non per l'analogia del soggetto, preme ora avvicinare questo *San Sebastiano* all'altrettanto discusso disegno di medesimo soggetto conservato presso la Biblioteca Reale di Torino. La forza espressiva che traspare dal foglio torinese sembra in questo disegno mitigarsi nella linea composta del corpo e del volto del Santo, appena rinvigorita dai bagliori di biacca che ne sottolineano la tesa muscolatura del collo e del ventre e l'accomunano piuttosto all'esile figura di San Sebastiano della citata paletta bergamasca con la *Madonna con Bambino tra i santi Rocco e Sebastiano*. Non sussistono pertanto evidenti motivi per rifiutare l'autografia del *San Sebastiano*, più di recente ribadita da Nielsen (1995) e Pellizzari (2000), che promuovevano un calzante riferimento cronologico agli anni Ottanta del Quattrocento.

¹⁴³ Si rimanda al Capitolo I.



N. D3 [fig. 52]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Ebbrezza di Noè

NEW YORK, Pierpont Morgan Library, inv. n. I, 56.

1482-1483

Penna e inchiostro con acquerello azzurro e rosso su pergamena, cm 22,8 x 35,6.
Borenius leggeva nell'angolo inferiore destro la vecchia iscrizione: «Alber. Dür.»

Provenienza:

Già nella Collezione John Barnard, Londra (entro il 1784; Lugt 1420); Nathaniel Smith, Londra (Lugt 1988 and 2296); Charles Fairfax Murray (1849-1919), Londra e Firenze; acquistato da Pierpont Morgan New York (1837-1913) attraverso la Galleria Alexandre Imbert di Roma nel 1909. In seguito presso il figlio J. Pierpont Morgan, Jr. (1867-1943), New York.

Bibliografia:

Tancred Borenius, 1912, pp. 7 e 109, Adolfo Venturi, 1915, p. 438; Lionello Puppi, 1962, p. 149, *A selection from the Collection of Drawings by the Old Masters formed by C. Fairfax Murray*, Privately printed, London, 1905-1912, 4 voll; Creighton Gilbert, 1967, pp. 184-188; Franco Barbieri, 1981, pp. 69-70; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 199-200; Enrico Maria Dal Pozzolo, 1996, p. 160; Alessandra Pellizzari, 2000, pp. 31-32; Giovanni Agosti in *Disegni del Rinascimento...*, 2001, p. 159; Maria Clelia Galassi, 2001, p. 105; Elizabeth Carroll, 2006, pp. 38-41.

L'intuizione di Borenius¹⁴⁴ (1912), che legava la pergamena alla commissione ricevuta da Bartolomeo nel 1482 per la Scuola Grande di San Marco, fu prontamente accettata nell'opera monografica di Lionello Puppi (1962).¹⁴⁵ In seguito Creighton Gilbert (1967) accostò efficacemente l'*Ebbrezza di Noè* alla *Resurrezione* dipinta per la Cattedrale di Vicenza da Giovanni Bellini, ipotizzando che Bartolomeo Montagna avesse voluto, con quest'opera, dare libera interpretazione di un disegno realizzato dallo stesso maestro veneziano. Lo studioso

¹⁴⁴ Lo stesso studioso informava dell'esistenza di una copia, tratta in occasione della vendita Colnaghi del 1907.

¹⁴⁵ Si rimanda al Capitolo I.

trovava conforto a tale ipotesi grazie alle supposte assonanze tra la pergamena newyorkese ed il cartone della *Pietà* attribuito a Giovanni e conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Per rafforzare la propria opinione, Gilbert ricordava che la commissione del 1482 passò effettivamente dalle mani di Giovanni Bellini, che l'aveva ricevuta nel 1470, a quelle del più giovane Bartolomeo. A sua opinione in dodici anni il veneziano avrebbe certamente avuto modo di produrre qualche schizzo o disegno, poi forse rielaborato da Bartolomeo Montagna per la propria opera grafica, la cui insolita pacatezza si spiegherebbe pertanto con l'originario riferimento ad una scena più composta, quale appunto una *Pietà*. Nel rimandare alla complessa conclusione dello studioso, Barbieri (1981) obiettava la datazione così alta del foglio, che egli considerava piuttosto opera tarda, citando con l'occasione un pagamento a favore di Paris Bordon, al quale erano consegnati il 15 ottobre 1521 ventuno ducati come compenso per aver realizzato una «historiam Noe», al pianterreno della Loggia del Capitano a Vicenza. Recentemente citato da Agosti (2001) in relazione al discusso disegno raffigurante *Mosè*, conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, difficilmente il foglio potrebbe configurarsi come disegno di presentazione, come vorrebbe Carroll (2006), data la preziosità del supporto e la non completezza della composizione, le quali lasciano supporre un indirizzo d'ambito collezionistico. Come notava anche Dal Pozzolo (1996), al disegno si ispira un riquadro monocromo nella Scoletta del Carmine a Padova, posto nella fascia soprastante la scena dello *Sposalizio di Maria*, attribuita al giovane Giulio Campagnola nel primo lustro del Cinquecento.¹⁴⁶ La datazione tarda proposta da Barbieri (1981), ma ribadita anche da Nielsen, risulterebbe pertanto escludibile.

¹⁴⁶ Si rimanda ai Capitoli I e III.



N. D4 [fig. 53]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Ebbrezza di Noè.

VIENNA, Albertina, inv. 24437.

1482-1483

Penna e bistro su carta bruna, cm 25,3 x 37,4.

Provenienza:

Dr Stefan von Licht (Lugt 789b); acquistato nel 1925.

Esposizioni:

Dessins Italiens de l'Albertina de Vienne, LVII^e exposition des dessins Musée du Louvre, 7 mars-2 juin 1975.

Italian drawings 1350-1800. Masterworks from the Albertina, The Kimbell Art Museum, Forth Worth, Texas, The Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, California, 1992.

Bibliografia:

Alfred Stix-Anna Spitzmuller, 1941, pp. 62-63; Walter Koschatzky, Konrad Oberhuber, Eckahart Knab, 1972; *Dessins Italiens...*, 1975, p. 38; Veronika Birke, 1992, p. 36. n. 17, Veronika Birke-Janine Kèrtesz, 1997, p. 2390; Alessandra Pellizzari, 2000, pp. 31-32; Giovanni Agosti in *Disegni del Rinascimento...*, 2001, p. 159.

Il disegno era ricordato da Stix-Pitzmuller (1941) come la prima versione del foglio conservato presso la Pierpont Morgan Library di New York, già accostato da Borenius (1912) alla commissione veneziana del 1482 per la Scuola Grande di San Marco. Della medesima opinione anche Oberhuber (1972), che rilevava inoltre come nel libro della Genesi la scena fosse ambientata all'interno di una capanna e non all'esterno, come immaginato da Bartolomeo Montagna. Egli inoltre riscontrava sensibili analogie con il *Cristo Risorto* del Louvre, specialmente nel fitto tratteggio utilizzato per delineare le forme e nella sensibilità dimostrata

dal pittore per l'indagine del paesaggio. Il carattere paratattico e insieme monumentale della composizione appariva dunque allo studioso adatto ad una destinazione importante quale quella ipotizzata da Borenius. A confermare inoltre la relazione con la pergamena newyorkese erano le dimensioni del disegno viennese, più alto e più largo di circa due centimetri. Più di recente Veronika Birke (1992) attribuiva l'opera al vicentino, accostando il foglio ad un disegno riferito a Catena raffigurante *Madonna con Bambino e San Giovannino*. Il disegno era infine citato da Giovanni Agosti (2001) come opera dal forte carattere mantegnesco, particolarmente visibile nell'indagine minuziosa del paesaggio roccioso. Il disegno non era inserito nell'opera monografica di Lionello Puppi (1962), il quale non doveva averne conoscenza.¹⁴⁷

Per quel che riguarda la datazione derivante dall'ipotesi di Borenius, foriera di consensi tra la critica posteriore, è bene ricordare che nel documento riguardante la commissione per la Scuola Grande di San Marco non è mai citata espressamente la volontà che il pittore raffigurasse proprio la scena dell'*Ebbrezza di Noè*. La scelta del tema, belliniano come correttamente indicato dal Gilbert, così come una certa memoria mantegnesca che sembrerebbe scaturire dai tipi fisici del patriarca e dei tre figli e dal bel paesaggio roccioso, porterebbe a legare quest'opera ai primi anni d'attività di Montagna, in cui l'esperienza veneziana doveva ancora essere molto forte. Un confronto con il *San Sebastiano* conservato a Torino, probabilmente risalente a periodo giovanile, potrebbe forse rendere ragione della necessità di una diversa lettura cronologica.

Tuttavia, la figura all'estrema destra, descritta spesso come memore d'influssi ferraresi, svela forse una sottile flessione protoclassica, benché sia innegabile un suo legame con i modi ancora incerti dell'attività giovanile. Tale figura, con qualche fraintendimento e la semplificazione formale indotta dalla tecnica differente (affresco), è ripresa con attenzione forse maggiore delle altre nella scena monocroma della Scoletta del Carmine di Padova, a distanza di circa vent'anni.

¹⁴⁷ Si rimanda al Capitolo I.



N. D5 [fig. 182]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Santa martire

FIRENZE, Biblioteca Marucelliana, inv. n. 7.

1482-1485 c.

Penna e inchiostro, biacca e acquerello grigio-blu su carta cerulea. Un po' corrosivo sul lato superiore, cm 25,2 x 11,9.

In basso è la scritta antica a penna «Mantegna».

Esposizioni:

Disegni e incisioni della raccolta Marucelli, Firenze, Biblioteca Laurenziana, 15 ottobre 1983- 5 gennaio 1984.

Benedetto e Bartolomeo Montagna e i grandi maestri dell'incisione europea del Cinquecento, Caldogno (Vi), Villa Caldogno, 24 aprile-30 maggio 2004.

Bibliografia:

Pasquale Nerino Ferri, 1911, p. 288; Lionello Puppi 1962, p. 145; Giulia Brunetti, 1990, p. 66; Kai Uwe Nielsen, 1995, p. 190; Federica Morello, 2004, p. 46; Elizabeth Carroll, 2006, p. 46.

Ritenuto affine alla pala ora a Glasgow, il foglio era schedato come autografo da Lionello Puppi (1962), al quale sembrava calzante la collocazione cronologica agli anni Novanta, in contrapposizione con quanto affermato dalla cronologia anticipata di Ferri (1911). Opinioni più recenti di Federica Morello (2004) ed Elizabeth Carroll (2006) anticipavano il foglio ai primi anni Ottanta per l'acerbità dello stile e la ricercata pesantezza della volumetria, in contrasto con la datazione sostanzialmente tarda (1500 circa) proposta da Nielsen (1995). La fisionomia della figura, così come il panneggio indagato con sottigliezza e l'attenzione luministica richiamano forse alla mente le figure nei due tondi del Museo Poldi Pezzoli (*Duilio e*

Bilia – La Vestale Tuccia e lo staccio), nelle quali si ritrova l’analogo piacere d’indugiare sulla descrizione di vesti e copricapi elaborati e preziosi.

Il richiamo di Puppi alla sfortunata pala di Glasgow, vittima di pessimo restauro e d’errata interpretazione della data, può lasciare perplessi sia per l’inspiegabile contemporaneità della suddetta pala con l’opera un tempo in San Michele ed ora conservata a Brera (1499), sia per la difficoltà sollevata dall’inserimento a quelle date del presente disegno all’interno del corpus grafico del pittore. Alcune ingenuità compositive così come l’andamento spigoloso delle pieghe, fortemente incise dal rapido trapasso chiaroscurale, suggerirebbero forse più correttamente un più cauto accostamento del disegno ai modi di Montagna, consigliando di valutare con più attenzione l’ipotesi di autografia. Veramente insolito è l’uso di segnare le zone in ombra per mezzo di punti di inchiostro puro, ora virato quasi verso una scurissima tonalità blu, mentre convincono le liquide pennellate di rialzo in biacca. Gli impacci volumetrici della figura, qualora si volesse avvalorare l’ipotesi di autografia, costringerebbero a indietreggiare la cronologia al nono decennio del Quattrocento, in parallelo con l’*Uomo coronato* conservato ad Oxford, del quale tuttavia il disegno fiorentino non mantiene la stessa sicurezza stereometrica. Tuttavia il brano altissimo del volto e del copricapo, dal quale sfugge un ricciolo intriso di biacca, permette di avvicinare la *Santa martire* alla Santa Lucia ritratta nella giovanile pala di Philadelphia ed in seguito alle raffinate figure di Bilia o di Stratonice che compaiono nei tondi del Museo Poldi Pezzoli e dell’Ashmolean Museum di Oxford. Va infine notato che strette somiglianze legano la figura alla Maddalena ritratta nella pala Porto Pagello, dove ricorrono la stessa attenzione al dettaglio prezioso e le stesse incertezze nella resa del panneggio un po’ statico, sostanzialmente confermando quanto intuito da Ferri.



N. D6 [fig. 108]

BARTOLOMEO MONTAGNA

San Girolamo

FIRENZE, Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. n. 17793 F.

1488-1489 circa

Gesso nero e pennello su carta bianca, cm 26 x 15.

Bibliografia:

Lionello Puppi, 1962, p. 144; Mauro Natale in *Museo Poldi Pezzoli.*, 1982, p. 122; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 192; Alessandra Pellizzari, 2000, p. 38. Giovanni Agosti in *Disegni del Rinascimento...*, 2001, p. 166; Catherine Johnston, 2002, p. 123;

Una vecchia attribuzione a scuola ferrarese, della quale si trova ancora memoria, accompagnava il *San Girolamo* nelle collezioni del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. All'interno del catalogo delle collezioni fiorentine, compilato da Pasquale Nerino Ferri (1890), compare un unico disegno, classificato come opera di scuola ferrarese: «Cavedone Giacomo, 213, n 2048: Santo Monaco genuflesso di profilo, detto a matita nera e biacca su carta cerulea-A. c. 39-L. c. 27 e mezzo». Il « Santo Monaco» potrebbe forse identificarsi con questo *San Girolamo*, sebbene l'unico appiglio all'identificazione con il disegno citato dal catalogo Ferri sia la sola identità di tecnica. Il foglio fu correttamente legato da Lionello Puppi (1962) al *San Girolamo* del Museo Poldi Pezzoli, con datazione al 1485 circa. Per l'autografia montagnesca si esprimeva recentemente anche Giovanni Agosti (2001), reputando tuttavia più calzante un riferimento ai primi anni del Cinquecento, in linea con la proposta dello studioso per il dipinto Poldi Pezzoli. Concorde piuttosto con la prima opinione critica, Pellizzari (2000) richiamava all'opportunità di una datazione al 1488-1490 circa - giusta l'osservazione di Nielsen (c. 1490-

1495) - mentre Catherine Johnston (2002) accostava il disegno all'*Incoronazione della Vergine* di Giovanni Bellini, forse velatamente suggerendo in quella un'ingerenza montagnesca.

A confermare l'effettiva natura del disegno, a tutta evidenza uno studio e non una copia, è più di un ripensamento, particolarmente vistoso nella posizione assunta dai piedi del santo, certamente assai più naturale nel dipinto. La figura, poco più che abbozzata in alcune parti, presenta invece lo studio puntuale degli effetti di modulazione tra luce ed ombra, in particolar modo sulla veste. L'attenzione chiaroscurale, già facilitata dall'adozione di un medium morbido come il gesso nero, presenta significativi paralleli con disegni successivi, come il *San Sebastiano* di Berlino.

Va infine ricordato che il *San Girolamo* non è rappresentato in atto d'adorazione ma di penitenza, costituendo perciò una variante iconologica alla figura *pendant* di *San Paolo*, conservata anch'essa presso il Museo Poldi Pezzoli, come giustamente notava Mauro Natale.



N. D7 [fig. 196]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Uomo coronato

OXFORD, Ashmolean Museum, WA 1934, 264.

Acquerello azzurro e lumeggiature di biacca su carta azzurra, cm 26,4 x 14,1.

Provenienza:

Derivante da collezione privata francese, passato in collezione privata americana, acquistato nel 1934 dall'Ashmolean Museum di Oxford.

Esposizioni:

Disegni veneti di Oxford, Venezia, Fondazione Cini, 1958, n. 9;

Drawings in the Italian Renaissance Workshop, University Art Gallery, Nottingham 12 February to 12 March 1983 - Victoria and Albert Museum, London, 30 March to 15 May, 1983, n. 9.

The Genius of Venice: 1500-1660, Londra, Royal Academy of Arts, 1983, n. D27.

Bibliografia:

Karl Theodore Parker, 1934, p. 8; 1956, II, n. 25, X; 1958, pp. 17-18; Lionello Puppi, 1962, p. 149, Francis Ames-Lewis – Joanne Wright, 1983, p. 151; Jane Martineau and Charles Hope, 1983, p. 263; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 202; Alessandra Pellizzari, 2000, p. 47; Giovanni Agosti in *Disegni del Rinascimento...*, 2001, p. 166; Maria Clelia Galassi, 2001, pp. 105-106.

Publicato da Parker (1934) come probabile studio per un affresco, era riconfermato dallo stesso studioso (1958) come disegno preparatorio forse per un ciclo raffigurante Uomini Illustri, contravvenendo ad una poco prudente attribuzione a Dürer. L'antica attribuzione al maestro di Norimberga non era accettata da Lionello Puppi (1962) il quale, proponendo una datazione al 1490 circa, ravvisava nel disegno la figura di un sovrano illustre, forse David o Costantino. Suggestiva potrebbe inoltre essere l'ipotesi che si tratti di San Sigismondo, sovrano

dei Burgundi, promotore della conversione al cattolicesimo del proprio popolo. Egli compare tradizionalmente ritratto con vesti sontuose e corona sul capo, così come appare ad esempio nella pala di Brera, ma non mancano esempi in cui il santo appare ritratto in abbigliamento bellico, come nel caso del disegno.¹⁴⁸ La tecnica sapiente a lunghi tratti liquidi di pennello, che ricordava ai Lewis-Wright (1983) opere grafiche di Carpaccio o Giovanni Bellini, suggeriva forse anche a Nielsen (1995) e Giovanni Agosti (2001) l'avanzamento della datazione ai primi anni del Cinquecento. L'austera monumentalità della figura, che già a Lionello Puppi suggeriva un accostamento con l'Affresco realizzato per l'Abbazia di Praglia, consigliava ad Alessandra Pellizzari (2000) un più cauto riferimento alla metà degli anni Novanta ed un aggancio con la lezione bramantesca degli *Uomini Panigarola*. Le ricerche di Maria Clelia Galassi (2001), infine, concludevano per il disegno una destinazione a repertorio di bottega, riscontrando forti somiglianze tra l'*Uomo coronato* ed il San Giovanni ritratto nella pala di San Bartolomeo del Museo Civico di Vicenza. Le dimensioni abbastanza grandi del disegno, unite all'evidente esigenza di definire la figura in scorcio dal basso rendono più probabile l'ipotesi che essa fosse destinata ad un ciclo di figure illustri, forse ad affresco, sul genere di quello richiesto per i lavori al Palazzo Comunale di Bassano nel 1487. Sapiente è il passaggio dalla zona di piena luce, che illumina da destra il personaggio, a quella in ombra, affidata a liquidissimi tratti di acquerello. La figura è costruita da pennellate piane e regolari che riempiono di colore trasparente, come nel caso dei calzari, la forma disegnata dalla linea netta dei contorni. Sottili colpi di pennello, con tecnica non lontana da esempi veneziani (Bellini, Carpaccio), definiscono i volumi tra luce ed ombra, accendendo di sottili bagliori la corazza o disegnando la capigliatura riccia dell'*Uomo*. Tuttavia, la tecnica grafica non è sufficiente a garantire la costruzione volumetrica della figura che, ancora un po' impacciata ed essenzialmente frontale, relega probabilmente il disegno tra le prove giovanili del pittore vicentino. L'aggancio con la lezione prospettica degli *Uomini Panigarola*, già suggerito da Pellizzari (2000), andrà perciò inteso nei termini di un progressivo avvicinamento ad una più matura cultura prospettica, tenendo comunque presente il carattere intrinsecamente veneziano di questo disegno, non da ultimo palesatosi nella scelta del supporto (carta azzurra).

Dell'*Uomo Coronato* avrebbe in seguito serbato ricordo il figlio Benedetto, mutuandone la figura nella propria incisione raffigurante *San Giorgio e il drago* (Bartsch, 1811, XIII, n. 12, p. 339).

¹⁴⁸ Kaftal, *Iconography of the Saints...North West Italy*, 1958, p. 590; Louis Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, III, 1959, pp. 1214-1215.



N. D8 [fig. 203]

BARTOLOMEO MONTAGNA

San Sebastiano nel paesaggio

BERLINO, Kupferstichkabinett, inv. n. 5059.

1489-1490 c.

Penna e inchiostro blu e bruno

Provenienza:

Collezione August Grahl (Dresda, Lugt 1199), poi Adolf von Beckerath (Berlino, Lugt 1612 e 2504), acquisito nel 1902.

Bibliografia:

Die Grahl'sce Sammlung, n. 208, tav. 33; *Austellung von Kunstwerken...*, Berlin, 1898, n. 157; *Austellung von Kunstwerken...*, 1899, p. 51; *Zeichnungen alter Meister...*, 1910, n. 69; Hein-Th. Schultz Altcapenberg, 1995, pp. 229-230; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 187.

Il catalogo Altcapenberg (1995) ricorda l'antica attribuzione del foglio, nel catalogo Grahl, ad Andrea Mantegna, già mutata a fine Ottocento in favore del pittore vicentino ed in connessione con la pala di San Bartolomeo, circa al 1485. Le stesse morbide indicazioni paesaggistiche suggerivano ad Altcapenberg un parallelo con i disegni simili conservati a Torino e Cambridge, nella convinzione che ciascuno dei tre esempi avesse, in virtù del proprio grado di finitezza, un carattere quasi di modello autonomo. Sebbene lo studioso ritrovasse evidenti punti di contatto con opere sicure alcuni elementi, come la testa bloccata, la disarticolata conduzione del braccio sinistro e delle mani rigide e magre, lo inducevano ad escludere la completa autografia del disegno, propendendo piuttosto per l'attribuzione al minore Benedetto Montagna. La cronologia alla metà degli anni Ottanta era seguita anche da Nielsen (1995).

Benché certi particolari richiamino i primi saggi grafici di medesimo soggetto conservati a Torino (Biblioteca Reale) e Cambridge (Fitzwilliam Museum) e di essi la secchezza di tipo mantegnesco, il *San Sebastiano* tedesco connota un momento di grande ricerca formale. A denunciarlo in particolar modo sono la torsione del corpo, in cui la muscolatura è costruita lasciando scivolare vaste zone d'ombra sul torso, ed il sottinsù della figura. Il disegno, la cui autografia si stabilisce a confronto proprio con le opere di Torino e Cambridge, si accomuna in maniera alquanto esplicita ai celebri *Uomini d'arme* di Donato Bramante, costituendosi come prova visiva di un reale contatto con la cultura lombarda.¹⁴⁹ La tecnica ad inchiostro acquerellato blu, preferita dal pittore nella pressoché coeva *Madonna con Bambino* di Budapest, delinea le carni *lunari* del santo, fermandone il mascherone doloroso del volto in un freddo gioco di ombre.

¹⁴⁹ Si rimanda al Capitolo II.



N. D9 [fig. 136]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna in trono col Bambino.

BUDAPEST, Museo di Belle Arti, Gabinetto dei disegni, inv. n. 1780.

1490 c.

Penna, bistro e acquerello azzurro su carta bianca, cm 18,26 x 11,75.

Provenienza:

Collezione Országos Képtár (Lugt 2000).

Esposizioni:

Külföldi mesterek rajzai, XIV-XVIII (The Drawings of Old Masters, XIV-XVIII Centuries), Budapest, Department of Prints and Drawings, 1911.

Miniatúrák és olask rajzok (Miniatures and Italian Drawings), Budapest, Department of Prints and Drawings of the Museum of Fine Arts, 1930.

Miniatúrák és olask rajzok kiállítása a Szépművészeti múzeumban (Exhibition of Miniatures and Italian Drawings in the Museum of Fine Arts in Budapest), Magyar Művészet, 1930.

Disegni veneti del Museo di Budapest, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1965, n. 6.

Bibliografia:

S. Meller, 1911, n. 117; E. Hoffmann¹, 1930, n. 72; E. Hoffman, 1930², p. 184; Lajos Vayer, 1956, p. 19, n.15; Lionello Puppi, 1959-1960, p. 288; *Velencei...rajzok*, 1960, n. 5; Lionello Puppi, 1962, p. 143; Ivan Fenyö in *Disegni veneti del Museo*, 1965, p. 20; Ivan Fenyö, 1966, p. 44-45; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 188; Alessandra Pellizzari, 2000, p. 48.

Publicato da Vayer (1956) senza riferimento cronologico, il disegno era legato da Lionello Puppi (1959-1960; 1962) alla pala di Cartigliano, e datato tra 1495 e 1500. Anche Fenyö (1965) appoggiava l'opinione di Lionello Puppi, attribuendo a Frizzoni, e non a Vayer, il merito della primitiva attribuzione a Bartolomeo Montagna. In seguito lo studioso (1966), dopo aver ricordato l'esposizione del disegno da parte di Simon Meller ed Edith Hoffmann come

opera sicura del vicentino, avvicinava l'opera alla *Madonna* dell'Accademia Carrara di Bergamo ed alla *Testa di Vergine* conservata ad Oxford.

Come giustamente indicato sin da subito dalla critica, questa *Madonna in trono con Bambino* denuncia il proprio legame con moduli ancora quattrocenteschi: raffinata è infatti l'esecuzione cartacea delle pieghe, che avvolgono l'imponente Vergine, poggiata su un trono appena accennato, ma già ricco di elementi decorativi classicheggianti, come i due vasi sulla sommità del cornicione, e fittamente decorato con il motivo classico della valva di conchiglia rivolta verso l'alto che sovrasta il capo della Vergine. Probabilmente una datazione agli anni Novanta del Quattrocento potrebbe dimostrarsi calzante per quest'opera dato che, seguendo il ragionamento di Lionello Puppi, un trono così riccamente decorato ricorderebbe quello raffigurato nella pala di Pavia, precludendo inoltre alla ricchezza di quello che compare nella pala conservata presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia. Tuttavia il riferimento alla pala di Cartigliano potrebbe apparire poco convincente, volendo obiettare che il panneggio, qui ancora cartaceo e tipico d'altre opere giovanili di Montagna, si delinea invece nel dipinto grazie al gioco sapiente del colore, in questo anticipando conquiste che in Bartolomeo si incontrano a partire dai primi anni del Cinquecento.

Piuttosto improbabile il richiamo di Fenyö alla paletta dell'Accademia Carrara di Bergamo (*Madonna in trono con Bambino tra i santi Rocco e Sebastiano*) che, a prescindere dalla veridicità dell'iscrizione, costituiva un primo riferimento documentario ai natali bresciani di Bartolomeo ed alla consuetudine che evidentemente il vicentino aveva mantenuto con i territori lombardi. La frequentazione dell'ambiente artistico di quel territorio, forse sin da periodo precedente alla data 1490 della pala di Pavia, renderebbe forse ragione del gusto per la registrazione precisa dei particolari scultorei nella ricca decorazione del trono, anche se si volesse preferire per questo disegno una datazione di poco precedente alla citata pala di Cartigliano (c.1497-1498). A favore di un riferimento cronologico più avanzato, sostenuto dall'osservazione di elementi decorativi lombardi nel disegno, anche Nielsen e Alessandra Pellizzari (2000) spostavano la datazione alla metà degli anni Novanta del Quattrocento. A sostegno di questa proposta va infine ricordato che la tecnica scelta dal pittore, penna ed acquerello azzurro, compare utilizzata approssimativamente nel medesimo periodo per il *San Sebastiano* del Kupferstich Kabinett di Berlino.



N. D10 [fig. 101]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna con Bambino

LONDRA, The British Museum, inv. n. 1895-9-15-762.

1490 c.

Punta di pennello e biacca su carta preparata grigio azzurra, cm 29,9 x 19,3.
Ritagliato e montato su un secondo foglio.

Provenienza:

Già nelle collezioni Sir Thomas Lawrence (Lugt 2445); Sir John Charles Robinson, John Malcom, Poltalloch. (Lionello Puppi, 1962)

Bibliografia:

John Charles Robinson, 1876, n. 315; Tancred Borenius, 1912, p. 105; Arthur Ewart Popham-Philip Pouncey, 1950, p. 110; Rodolfo Pallucchini, 1951, p. 197; Luigi Coletti, 1959, p. 97; Lionello Puppi, 1962, p. 147; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 194-195; Alessandra Pellizzari, 2000, p. 79.

Una tradizionale attribuzione a Bramante per questo disegno era contraddetta da Robinson (1876) in favore di Bramantino, più tardi cautamente corretto da Borenius (1912) con l'indicazione di una mano gravitante nell'orbita montagnesca. Opinione per lo più condivisa anche da Popham-Pouncey (1950), convinti di una datazione precoce del foglio, fortemente antonellesco. Pallucchini (1951), avversato da Coletti (1959), riteneva autografo il disegno, più tardi riconfermato alla mano del vicentino dai pareri favorevoli di Lionello Puppi (1962), Nielsen (1995) ed Alessandra Pellizzari (2000). La perplessità attributiva, che aveva colpito anche Popham e Pouncey, si deve probabilmente alla qualità non uniforme del disegno. Assai alto nella resa del manto della Vergine, il foglio registra un abbassamento del tono qualitativo

nel volto della Madonna e nella figura del Bambino, tanto da far ipotizzare ai due studiosi la paternità di un seguace fortemente influenzato dall'insegnamento di Montagna.

Sebbene oggi il foglio sia registrato come opera di un seguace del vicentino, l'elevata raffinatezza del pezzo consiglia di reintegrare la *Madonna con Bambino* all'interno del corpus grafico di Bartolomeo Montagna, accostandola con più efficacia ad opere riferibili alla prima produzione del caposcuola, quali la paletta conservata presso l'Accademia Carrara di Bergamo (*Madonna in trono con Bambino tra i santi Rocco e Sebastiano*) o la coeva *Madonna con bambino* della National Gallery. All'antonellismo del volto della Vergine si accompagna infatti l'attenzione per gli effetti di luce, che raggiunge toni quasi decorativi nella modulazione della biacca sul tono azzurro della carta. La precocità d'esecuzione fornirebbe un motivo ad incertezze compositive, particolarmente visibili nella costruzione del velo e nella figura esile del Bambino, compensate tuttavia dalla sapiente modulazione luministica del manto. A suggerire un parallelo con la paletta bergamasca concorrono inoltre alcuni riscontri *morelliani*, come l'individuazione di un parallelo tra la resa delle carni e dei particolari anatomici del Bambino - si vedano ad esempio i piedini delicati - o la delineazione delle dita affusolate della Vergine.



N. D11 [fig. 195]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Figura virile stante con un bastone in mano (Mosè)

FIRENZE, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. n. 337 E

1492-1495 c.

Penna e inchiostro, acquerello grigio e nero, rialzi di biacca su carta preparata grigia. Il disegno è stato ritagliato seguendo il contorno della figura la cui testa e estremità del bastone sono state completate a matita sulla carta di supporto colorata a tempera, cm 27,5 x 13,6.

Sul controfondo, a matita rossa: «26»

Provenienza:

Già nelle collezioni Annibale Ranuzzi (?); Cardinal Leopoldo de' Medici (?); Fondo Mediceo Lorenese (?). (Giovanni Agosti)

Esposizioni:

Mostra di Disegni e Stampe di scuola veneziana dei secoli XV e XVI, Firenze, maggio-dicembre, 1914.

Fra' Angelico to Leonardo. Italian Renaissance Drawings, London, British Museum, 22 April- 15 July, 2010, n. 76.

Figure, memorie, spazio. Disegni da Fra' Angelico a Leonardo, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Sala delle Reali Poste, 8 marzo-12 giugno, 2011, n. 76.

Bibliografia:

Pasquale Nerino Ferri, 1881, p. 21; 1890-1897, p. 218; 1895-1901, p. 77; Fritz Harck, 1888, p. 38, n. 70; Adolfo Venturi, 1888, p. 374; 1894, p. 94; Gruyer, 1892, p. 29; 1897, II, pp. 81-84; Habich, 1893, col. 162; Schönbrunner e Meder, 1901, VI, p. s., n. 677; Carlo Gamba, 1914, p. 2, n. 6; Carlo Gamba, Charles Loeser, Pasquale Nerino Ferri, 1914, p. 14, n. 26; *La mostra.*, 1914, p. 180; Giglioli, 1922, p. 17; Dietlich Von Hadeln, 1925, p. 65; Hans Tietze-Erica Tietze Conrat, 1944, pp. 241-242; Lionello Puppi, 1959-1960, p. 288; Fritz Heinemann, 1962, p. 146; Sandra Moschini Marconi, 1962, p. 180; Lionello Puppi, 1962, p. 170; Meyer zur Capellen, 1972, pp. 84, 92-93, 183, 194; 1985, p. 146; Chiappini, 1975, p. 140; William Rearick, 1976, pp. 33-34; Mauro

Lucco, 1980, p. 54; Anna Maria Petrioli Tofani, 1986, p. 150; William Rearick, in *Le siècle...*, 1993, p. 279; Giorgio Fossaluzza, in *Da Paolo Veneziano...*, 2000, p. 96; Giovanni Agosti in *Disegni del Rinascimento...*, 2001, pp. 156-159; Hugo Chapman, 2010, pp. 258-259; 2011, pp. 258-259.

Ad opinione di Giovanni Agosti (2001) il foglio sarebbe identificabile con una «Figura di vecchio in piedi, acquerello e biacca di Gosmè ferrarese, antichissimo» che il 14 aprile 1674 Annibale Ranuzzi offriva al Cardinal Leopoldo a Bologna. Con medesima attribuzione il disegno compariva in un primo momento nel catalogo Ferri (1890), senza essere stato nemmeno citato nel Pelli, tuttavia figurando in un secondo momento (1890-1897) citato da Ferri con alternativa ascrizione al vicentino, supportata da parere favorevole di Morelli. In seguito il foglio fu trasferito nel catalogo di Bartolomeo Montagna dallo stesso Ferri (1895-1901) e riprodotto da Schönbrunner e Meder (1901) come opera di Andrea Previtali, in virtù dell'accostamento istituito da Gustav Ludwig con la figura di Mosè nella tela conservata presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia. Respinta da Gamba (1914), l'intuizione di Ludwig era accettata da Von Hadeln (1925) ma nuovamente avversata dai coniugi Tietze (1944), piuttosto convinti di una genesi del disegno nell'ambito della bottega di Gentile Bellini, in relazione al rifacimento del telero raffigurante il *Passaggio del Mar Rosso*, tragicamente andato distrutto nell'incendio della Scuola di San Marco del 1485. L'ipotesi fantasiosa non aveva seguito negli studi di Lionello Puppi (1959-1960), oscillante tra un primo riferimento a Bartolomeo Veneto e l'antica ascrizione a Previtali, in seguito appoggiata anche da Sandra Moschini Marconi (1962). Heinemann (1962) schedava in due momenti l'opera ora come Previtali, ora come Montagna, mentre Mayer Zur Capellen (1972; 1975) ipotizzava diplomaticamente una copia di Previtali da originale Montagnesco. Acutamente Rearick (1976; 1996) riprendeva l'opinione di Gamba, escludendo il disegno dal catalogo di Previtali, in seguito appoggiato anche da Mauro Lucco (1980), piuttosto sostenitore di un'attribuzione a Pier Maria Pennacchi. Giovanni Agosti (2001) ritornava sulle posizioni di Gamba, ascrivendo il foglio al pittore vicentino in un periodo avvicicabile alla commissione veneziana per la Scuola di San Marco o alla giovanile opera per San Bartolomeo a Vicenza. La recente duplice esposizione del disegno confermava infine Hugo Chapman (2010; 2011) dell'autografia. Sebbene l'autografia, basata su effettivi confronti con il corpus grafico del vicentino e sull'altissima qualità del disegno, sia senza indugi da accettare, la proposta cronologica di Giovanni Agosti (2001) potrebbe meritare qualche assestamento. Sembrerebbe fuorviante l'accostamento, voluto dallo studioso, con la giovanile pala di San Bartolomeo (c. 1485-1487), le cui forme improntate al nitore volumetrico di stampo lagunare si discostano alquanto dalla costruzione spaziale del *Mosè*. Nonostante il profilo del panneggio ed il contorno in sostanza tagliente della figura suggeriscano una datazione arretrata - si presti

attenzione inoltre al modo di delineare i capelli o la barba - questo personaggio occupa lo spazio del foglio in un modo che denuncia l'avvenuto superamento della sintassi spaziale veneziana. Egli volge lo sguardo all'osservatore, fornendo una visione del proprio corpo quasi di tre quarti. Ad accentuare il senso di solidità spaziale del personaggio concorre la superba invenzione del panneggio che, avvolto in più punti su se stesso, accompagna la torsione del busto. Questa invenzione è forse un segno del contatto di Bartolomeo Montagna con esempi bramanteschi, posteriore alla pala di Pavia, seguito alle ricerche con essa iniziate. Un confronto più probante potrebbe forse instaurarsi con la figura del *San Giovanni Battista* nella pala di Pavia, o ancora con i profili taglienti delle vesti delle figure ritratte nel *Noli Me Tangere* di Berlino. L'inclusione del presente foglio all'interno del catalogo di Bartolomeo Montagna andrebbe accompagnata ad una datazione che tenga conto del cammino intrapreso con le ricerche prospettico-spaziali della pala di Pavia, con un riferimento che non si discosti tuttavia dai primi anni Novanta del Quattrocento.



N. D12 [fig. 211]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Cristo Risorto

PARIGI, Louvre, Département des Arts graphiques, n. 5079.

1494-1495 circa

Penna, inchiostro bruno e acquerello su carta bianca, cm 27,3 x 22,5.

Reca scritto in alto a sinistra «Mantegna».

Provenienza:

Già nella collezione Everhard Jabach (III, n. 224; Lugt 2959), acquistato per le collezioni reali nel 1671. Sul verso sigla di Jean Prioult (Lugt 2953); la sua presenza all'interno delle Collezioni reali è attestata dalle sigle «MN» e «RF» (Lugt 1899, 2207).

Esposizioni:

Exposition de dessins italiens XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, Paris, Musée de l'Orangerie, Novembre et Décembre 1931.

Bibliografia:

Tancred Borenius, 1912, p. 111 e pp. 136-137; *Exposition de dessins italiens...*, 1931, p. 56; Hind 1938, p. 176; Lionello Puppi, 1958, p. 58; 1962, p. 150; Franco Barbieri, 1965, pp. 17, 19-20; 1981, p. 54; Zucker, 1984, XXV, pp. 393-395; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 203-204; Alessandra Pellizzari, 2000, p. 40; *Capolavori che ritornano. Bellini e Vicenza...*, 2003, p. 20.

Nell'inventario Jabach del febbraio 1671¹⁵⁰ il disegno è citato al numero 224 come «Nostre Seigneur tenant l'etendard de la foy a la main figure entiere a la plume sur papier gris de 11 pouce de long sur 13 pouce de haut dudit [de André Montegna]». Nell'inventario del

¹⁵⁰ *Notice de l'Inventaire Jabach, février 1671. Minute*. Paris, Archives Nationales, O1 1967. *Inventaire de 448 desseins des écoles de Venise et Lombardie*.

Musée Napoléon¹⁵¹ esso era già indicato del valore di 15 franchi ed attribuito ad una generica «École vénitienne».

L'attribuzione al pittore vicentino, dovuta a Van Marle, era accettata da Lionello Pupi (1962), Nielsen (1995, circa al 1500) ed Alessandra Pellizzari (2000). Spesso ritenuto di mano di Benedetto (Hind, 1938), al quale si riferiscono due incisioni del soggetto (B.12; H.2; Hind, 1938, V, p. 175; Zucker, 1984, XXV, n. 8), di Mocetto (Van Marle) o di Mantegna, il disegno compariva ascritto al maggiore dei Montagna nel catalogo della mostra parigina del 1931, grazie alla provvidenziale errata lettura dell'iscrizione in alto a sinistra (Mantegna). Generalmente accostato ad opere degli anni Ottanta, il foglio era riproposto dagli studi di Barbieri (1965; 1981) con la stessa cronologia, che lo studioso definiva grazie l'attento esame del paesaggio, ove compare un ricovero roccioso, motivo caro alla pittura vicentina del periodo. A Barbieri si deve infatti un'intuizione assai utile alla definizione cronologica del disegno: nel paesaggio ritratto sullo sfondo, a tutta evidenza la tardo-quattrocentesca città di Vicenza, compare un edificio identificabile con il Palazzo della Ragione, prima dell'intervento di annessione delle logge ad opera dell'ingegnere comunale Tommaso Formenton. L'opera del Formenton, iniziata nel 1481, andava concludendosi per il lato occidentale della fabbrica, quello qui ritratto, non prima del 1492. Questa data, così come quella di definitiva conclusione dei lavori (1494), viene ora a costituirsi come probabile *terminus ante quem* per il disegno parigino.

L'effettivo grado di finitezza della composizione, nonché l'insistente componente grafica di alcuni particolari - si noti ad esempio la netta linea di contorno della figura del Cristo o il cadere perpendicolare al terreno del manto - sembrano suggerire la concezione del disegno in virtù di una successiva esigenza incisoria. Anche la delineazione del chiaroscuro, indicato da tratteggi regolari e paralleli della penna, potrebbe suggerire la medesima destinazione.

¹⁵¹ *Dessins*, III, p. 407.



N. D13 [fig. 177]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Figura Allegorica

PARIGI, Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. R.F. 527.

1495 c.

Acquerello bruno rialzato a biacca su carta grigia, cm 40,5 x 22,8.

Provenienza:

Già nelle collezioni His de la Salle, Aimé Charles Horace (Lugt 1333). Donato alle collezioni del Louvre nel 1878. (Musée du Louvre)

Bibliografia:

Inventario Manoscritto, sec. XIX, p. 47; Lionello Puppi, 1962, p. 150; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 206; Alessandra Pellizzari, 2000, p. 45.

Lionello Puppi (1962) ricordava la primitiva ascrizione del disegno a Bartolomeo Montagna, dovuta a Pouncey, fermandone la cronologia agli anni 1490-1495. Il disegno, di dimensioni ragguardevoli (cm 40,5 x 22,8), era legato dallo studioso alla realizzazione dei due tondi di cassone conservati presso il Museo Poldi Pezzoli di Milano, le cui scene raffigurano le storie di *Duilio e Bilia* e della *Vestale Tuccia* e che hanno come corrispettivo due *rotelle* dal simile intento encomiastico della virtù femminile, presso l'Ashmolean Museum di Oxford, a loro volta raffiguranti esempi di castità muliebre negli episodi delle *Nozze di Antioco e Stratonice* e nella storia della *Vestale Claudia*. La scena raffigurante la *Vestale Tuccia*, sembrerebbe potersi avvicinare con maggior convinzione, da un punto di vista stilistico, al disegno parigino. Ingiustamente accusata d'aver infranto il voto di castità, la giovane Tuccia è lì raffigurata nel momento della prova della propria innocenza, mentre trasporta al tempio di Vesta dell'acqua

raccolta dal Tevere con un setaccio, dal quale il liquido non scende in virtù della veridicità delle sue parole. Questo soggetto, improntato alla celebrazione della castità virtuosa della donna, è con sicurezza riferibile ad una commissione occasionata da un matrimonio, ed era inteso naturalmente alla celebrazione delle virtù della sposa. Il disegno francese, a prima vista stilisticamente avvicicabile ai modi impiegati nei tondi di cassone milanesi, vi si discosta notevolmente proprio a causa della scelta del soggetto. Se ad esempio analoghi appaiono lo svolazzare del nastro della veste o la linea spezzata dei panneggi della *Vestale Tuccia*, bisogna tuttavia ammettere che l'atteggiamento della figura, impegnata in un movimento di danza mentre stringe saldamente un serpente nella mano sinistra, sembrerebbe piuttosto suggerire la rappresentazione di una baccante, più che di una donna virtuosa, anche se nessuna intuizione è ancora occorsa all'identificazione iconografica, per ora rimasta in sospeso. L'ipotesi di Lionello Puppi ha avuto discreta fortuna e, supportata dalla scarsità di note bibliografiche, è stata recentemente appoggiata anche da Alessandra Pellizzari (2000). Unica voce contraria proveniva infine dalla proposta piuttosto tarda (c. 1505-1515) avanzata da Kai Üwe Nielsen (1995).

In effetti proprio il dispiegarsi del panneggio nella porzione inferiore del corpo e la posizione delle braccia, intesa alla ricerca di un maggior movimento della figura, potrebbero suggerire una datazione posteriore a quella generalmente ritenuta valida per questo disegno. Potrebbe risultare suggestivo un confronto tra il volto di questa figura, girato con piglio severo verso destra, e quello della *Figura Femminile* Harewood, per la quale si è spesso proposta una datazione genericamente tarda. Il bellissimo corpetto indossato dalla danzatrice, così come lo splendido copricapo decorato quasi a scaglie di serpente, la manica tagliata e la superba cascata di pieghe della veste, purtroppo falsata dall'ossidazione impietosa della biacca, dimostra un'attenzione particolare all'iconografia del personaggio. Per tale ragione è difficile accettare anche la generica raffigurazione di una menade, alla quale naturalmente l'evidente movimento di danza richiamerebbe, mentre risulta più plausibile pensare ad una rappresentazione allegorica dato che Salomè, il più noto personaggio biblico femminile danzante, non ricorre in alcun modo accostata a raffigurazioni di serpenti. La forma, ottenuta tramite una netta linea di contorno contrapposta alle zone un tempo illuminate dalla biacca, deporrebbe a favore dell'accostamento di questo disegno a suggestioni mantegnesche di periodo mantovano.

La dimensione ragguardevole del disegno, infine, potrebbe suggerire una sua implicazione con un perduto ciclo di affreschi di tematica allegorica, sul genere di quello richiesto da Giambattista Gualdo per la propria dimora vicentina.



N. D14 [fig. 204]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Testa Virile

LONDRA, British Museum, inv. n. 1902-6-17-1.

1495 c.

Gesso nero e segni di gesso bianco su carta preparata bruno chiaro, cm 24,8 x 15,5.

Provenienza:

Già nelle collezioni Giuseppe Bertini a Milano; comprato da Edward Habich di Cassel per mille marchi, rivenduto al pittore Leon Bonnat di Parigi, poi passato nella collezione di Sir. Thomas David Gibson Carmichael a Londra (Christie's, 1902, n. 259), acquisito dal British Museum nel 1902.

Bibliografia:

O. Eisenmann, 1890; Gustavo Frizzoni, 1904, p. 99; Tancred Borenius, 1912, p. 105; Arthur Ewart Popham-Philip Pouncey, 1950, p. 109; Fry, in *Vasary Society*, 1905-1906, p. 27; Lionello Puppi, 1962, p. 146; Mauro Lucco, 1979, p. 34; 1980, p. 35; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 195; Enrico Maria Dal Pozzolo, 1998, p. 38; Alessandra Pellizzari, 2000, p. 47.

Agli inizi del Novecento, nel catalogo dell'asta Carmichael (Christie's, 1902/259) il disegno era apparso con attribuzione ad Andrea Mantegna, destinata fortunatamente a non incontrare il favore della critica successiva. Considerato in seguito da Frizzoni (1904) disegno preparatorio per la figura di *Ecce homo* conservata al Louvre, il foglio era riferito da Borenius (1912) ad uno studio per la testa del Battista per il dipinto raffigurante *San Giovanni Battista tra Santa Caterina e San Zeno* conservato presso la National Gallery di Londra. Opinione avversata dai Popham-Pouncey (1959), convinti di una collocazione nel periodo veronese del pittore, in ciò concordando con l'opinione di Fry (1905). L'osservazione di Borenius (1912) appariva come la più convincente anche a Puppi (1962), il quale preferiva tuttavia accostare la testa ai San

Giovanni ritratti nelle pale di Berlino e Pavia, datando indirettamente il foglio agli anni Novanta del Quattrocento. Inespugnabilmente, lo stesso Lionello Puppi annotava l'esecuzione del disegno a sanguigna, quando a tutta evidenza esso è stato realizzato a gesso nero, le cui potenzialità espressive, come aveva giustamente notato Frizzoni, furono sfruttate con sapienza dal pittore.

Mauro Lucco (1980) legava il foglio al periodo di massima tangenza tra Montagna e la realtà culturale lombarda, proponendo in quest'ottica un richiamo a Bramantino, per l'ombroso cipiglio del volto e la trasparenza cristallina delle carni, sottolineata dalla luce fredda che scivola sul volto, a delineare l'austerità delle labbra corruciate.

L'effettiva somiglianza con il San Giovanni dell'opera un tempo in San Giovanni Ilarione permette di stringere la datazione intorno alla metà degli anni Novanta, tenendo tuttavia presente come questo volto maschile, il cui carattere quasi scultoreo richiamerebbe con forza la lezione bramantesca, denunci l'effettiva necessità di un referente lombardo. Forse la corretta collocazione cronologica dovrebbe tener conto dell'avvenuto avvicinamento di Bartolomeo Montagna alla cultura artistica lombarda, collocando cautamente il disegno agli ultimi anni del Quattrocento, in corrispondenza delle ricerche prospettico-spaziali dispiegate con più chiarezza nell'opera licenziata per Bartolomeo Squarzi. Alla attenta modulazione chiaroscurale concorre la scelta di studiare i volumi con linea precisa, sfumando con tratto morbido le zone in ombra, lasciando infine in risparmiato il profilo del naso e della bocca, sottilmente rialzato a gesso bianco.



N. D15 [fig. 226]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Assunta

MONACO, Graphische Sammlung, inv. n. 2186.

1495-1499

Inchiostro grigio, acquerello e biacca su carta azzurra, cm 38 x 27,1.

Presenta la scritta «Bartolomeo Mon.» in basso a destra.

A penna a destra il n. 8774. Al centro in inchiostro chiaro il n. 46.

Provenienza:

Conte Gelosi (Lugt 545).

Esposizioni:

Italienische Zeichnungen 15-18 Jahrhundert, Monaco, 4 maggio-6 agosto, 1967.

Bibliografia:

Giovanni Morelli, 1880, p. 117; W. Schmidt, 1884, n.135; Tancred Borenius, 1912, p. 110; Parker, 1927, p. 33; Aldo Foratti, 1931, p. 75; B. Degenhart, 1958, p. 25; Lionello Puppi, 1962, p. 170; 1963, p. 410; 1964-1965, pp. 335, 370; 1966, p. 33; B. Degenhart, in *Italienische Zeichnungen...*, 1967, p. 41; B. Degenhart-Schmitt in *Italienische Zeichnungen*, 1967, p. 66; Franco Barbieri, 1972, p. 187; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 198-199; Enrico Maria Dal Pozzolo, 1998, p. 225; Hugo Chapman, 2010, p. 259; 2011, p. 259.

Anticamente ascritta a Bartolomeo Montagna, come testimoniato dalla lacunosa iscrizione in basso a destra, l'*Assunta* manteneva almeno nell'Ottocento il riferimento al caposcuola vicentino nelle opinioni di Morelli (1880) e Schmidt (1884). L'autografia fu a inizio Novecento rifiutata da Borenius (1912) ma ribadita da Parker (1927), convinto almeno dalla buona qualità dell'invenzione, forse dovuta al Montagna stesso ed in un secondo momento rielaborata da Giovanni Speranza per l'opera di medesimo soggetto conservata presso la Pinacoteca civica di Vicenza (n. 110). Della medesima opinione anche Foratti (1931), mentre

Degenhart (1958) spostando l'attribuzione alla mano di Fogolino, forniva un precedente alle incertezze attributive di Lionello Puppi che, assegnando dapprima l'opera alla mano dello Speranza (1962), ne spostava l'attribuzione a Buonconsiglio (1966) sulla base di un confronto con la Vergine raffigurata dal Marescalco negli affreschi del Duomo di Montagnana. L'opinione non era in seguito accolta né da Franco Barbieri (1972) né da Degenhart e Smith che, in occasione della mostra tenutasi a Monaco nel 1967 palesavano alcuni dubbi sulla sofferta attribuzione avanzata da Lionello Puppi al Buonconsiglio. Nell'opera monografica dedicata da Enrico Maria Dal Pozzolo (1998) al minore vicentino il disegno era espunto, in favore di un accostamento ai modi del Montagna e significativamente alla *Figura femminile* del Museo di Rotterdam, in particolar modo per l'analoga ombreggiatura a tratteggio e la medesima tecnica utilizzata in entrambi i fogli per il rialzo dei lumi. In occasione della recente mostra di disegni, tenutasi a Londra e Firenze a cura di Hugo Chapman (2010; 2011), il prezioso foglio compariva a confronto con l'altrettanto incerta figura di *Mosè* del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. L'imbarazzo attributivo del disegno genera forse dalla discrepanza riscontrabile tra il panneggio dell'*Assunta* e delle due figure laterali degli angeli ed i tratti più dolci che delineano i volti, più affini ai modi grafici di Marescalco ed in questo avvicinati al disegno raffigurante *San Sebastiano e altro santo* conservato presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze, anch'esso spesso attribuito a Montagna ma da considerarsi opera sicura del Marescalco. Focalizzando l'attenzione sulla monumentale figura centrale della Vergine si colgono innegabili assonanze con la consuetudine grafica di Montagna, in particolar modo evidenti dal confronto con la *Figura femminile* Harewood o il *Cristo* di Windsor. Simile è la costruzione delle pieghe, il loro ricadere in falde morbide sui piedi, e analogo è l'espedito del mantello, che cinge il corpo delle due figure femminili contribuendo alla resa espansa delle forme. L'ampio trattamento dei volumi, unito a certa sproporzione nella resa anatomica della figura, consiglia d'accostare il disegno ai primi anni del Cinquecento, tenendo conto che ad esso attese probabilmente una seconda mano e che Giovanni Speranza dovette evidentemente servirsene per elaborare la figura dell'*Assunta* nel proprio dipinto, destinato ad ornare la prima cappella a sinistra in San Bartolomeo, in anni non troppo distanti dal 1500. Senza seguito infine la proposta molto tarda (1510-1520) di Nielsen (1995).



N. D16 [fig. 193]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Testa della Vergine

WINDSOR CASTLE, Royal Library, n. 12824.

1496-1499

Gesso nero e carboncino su carta bianca, cm 34,9 x 25,1.

Bibliografia:

Giovanni Morelli, 1891, p. 154; Jocelyn Ffoulkes, 1895, p. 248; Bernard Berenson, 1901, p. 116; Corrado Ricci, 1905, p.77; Tancred Borenius, 1912, p.112; Arthur Ewart Popham-Philip Wilde, 1949, p. 175; Lionello Puppi, 1962, p.153; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 208; Alessandra Pellizzari, 2000, pp. 49-50; Giovanni Agosti in *Disegni del Rinascimento...*, 2001, p. 166.

Identificata da Morelli (1891) quale opera autografa, la splendida *Testa di Vergine* è stata sempre letta dalla critica in relazione all'altrettanto affascinante *Testa della Vergine* conservata presso la Christ Church Library di Oxford. Non sembra plausibile la generica lettura di Ffoulkes (1895), che reputava il disegno quale esempio di repertorio, né il più tardo riferimento di Lionello Puppi (1962) alla paletta per l'Accademia Carrara di Bergamo; mentre appariva più calzante il rapporto di dipendenza tra le due opere inglesi, risolto da Ricci (1905) in favore della precedenza cronologica di questo disegno. Berenson (1901), pur riferendo l'opera alla mano del vicentino, non sembrava volerla legare ad alcun dipinto in particolare, risultando in ciò fortemente avversato da Popham-Wilde (1949) i quali, ritenendo il foglio il prototipo della successiva versione di Oxford, riferivano con certezza il saggio grafico alla figura della Vergine ritratta nella pala Squarzi. L'idea che questo disegno, come l'esempio di Oxford, non fosse preparatorio per un'opera particolare, ma andasse piuttosto inteso come modello immediatamente fruibile e riutilizzabile, era recentemente ribadita anche da Giovanni Agosti

(2001). Così come per la *Testa della Vergine* conservata ad Oxford, era opinione dello studioso che simili disegni non fossero intesi da Bartolomeo Montagna come studi preparatori per una singola opera, quanto piuttosto costituissero repertorio di modelli di bottega, ai quali attingere in occasione di differenti committenze. Lo studioso tuttavia, a conclusione della sua ragionevole ipotesi, esprimeva la convinzione che il disegno di Windsor fosse «un poco più vicino al dipinto di Brera» rispetto a quello conservato ad Oxford.

Il disegno è infatti realizzato a gesso nero su carta bianca, mediante la stessa tecnica dunque del foglio altrettanto pregevole di Oxford, non può sfuggire la quasi coincidenza tra alcuni particolari del disegno Windsor e la testa della Madonna nell'opera di Brera. Lo sguardo della Vergine assorta, dolcissimo, è illuminato da un rivolo di luce che filtra alla destra della Donna - come nella pala Squarzi - e si sofferma poi ad illuminarne le palpebre, risolvendosi infine a dar luce al profilo destro delle labbra perfette e del mento. La quasi puntuale coincidenza tra il disegno luministico del foglio inglese ed il volto dipinto nella pala Squarzi consiglia forse di formulare per la *Testa della Vergine* il compito effettivo di studio preparatorio per l'opera dipinta e, contemporaneamente, distanzia il presente disegno dall'esempio conservato ad Oxford, il quale è forse da ritenersi coevo, sebbene non sia ancorabile con certezza ad alcun esempio pittorico. La scelta di utilizzare il gesso nero, lasciando in risparmiato scelti tratti del volto, se da una parte dona un distintivo carattere antonellesco all'ovale della Vergine, l'accomuna dall'altra alla tecnica prescelta per la potente *Testa Virile* del British Museum. Senza seguito la cronologia avanzata (1507 circa) proposta da Nielsen (1995).



N. D17 [fig. 192]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Testa Virile

FIRENZE, Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. n. 13362 F.

1496-1499

Carboncino, gesso bianco, stilo su carta bianca ingiallita, cm 26,1 x 23,2. (Misure massime del foglio composto di due frammenti incollati verticalmente e con gli angoli superiori tagliati e rifatti durante il restauro). Controfondato ed in cattivo stato di conservazione. Segni di ripasso.

Provenienza:

Fondo Mediceo Lorenese (Petrioli Tofani).

Esposizioni:

Mostra di disegni e stampe di Scuola Veneziana dei Secoli XV e XVI nel Gabinetto dei disegni della R. Galleria degli Uffizi dal Maggio al Dicembre, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, maggio-dicembre 1914.

Mostra di disegni veneti agli Uffizi, Firenze, 1936. (senza catalogo)

Trésor des Bibliothèques d'Italie, IV^e-XVI^e Siècles, Parigi, 1950.

Disegni del Rinascimento in Valpadana, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe, 2001, n. 26.

Bibliografia:

Pasquale Nerino Ferri, 1890, p. 191; Fischel, 1913, n. 27; Carlo Gamba-Charles Loeser-Pasquale Nerino Ferri, *Mostra di disegni e stampe di Scuola Veneziana...*, 1914, p. 14; O. Giglioli, 1936, p. 316; Hans Tietze-Erica Tietze Conrat, 1937, p. 79; *Trésor de bibliothèques...*, 1950, p. 12; Lionello Puppi, 1962, p. 145; William Rearick, 1976, p. 24; Peter Humfrey, 1990, p. 63; Marco Tanzi, in *Pinacoteca di Brera*, 1990, p. 323; William R. Rearick, in *Le siècle de...*, 1993, p. 280; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 190-191; Alessandra Pellizzari, 2000, p. 50; Giovanni Agosti in *Disegni del Rinascimento...*, 2001, pp. 163-166, Elizabeth Carroll, 2006, p. 264.

Ferri (1890) attribuiva il disegno a Giulio Romano, ma esso era in seguito felicemente ricondotto alla mano del vicentino da Fischel (1913), il quale lo reputava cartone preparatorio

per un ritratto, confrontandolo – con confortante parere di Borenius (1912) - con le pale di Brera e di San Nazaro e Celso. Esposto a Firenze nel 1914 come testa preparatoria per il San Sigismondo della pala braidense (*Madonna con Bambino tra i santi Andrea, Monica, Orsola e Sigismondo*), era condotto da Giglioli (1936) con sicurezza a quell'opera, in occasione di un'esposizione tenutasi agli Uffizi e sfortunatamente rimasta priva di catalogo. Con la medesima attribuzione il disegno era citato brevemente dai Tietze (1937) e ricompariva in esposizione nel 1950. Non dissimile l'opinione di Lionello Puppi (1962), il quale asseriva d'aver letto una postilla all'inventario manoscritto del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, nella quale era indicato il nome del vicentino. Ad ulteriore conferma del carattere preparatorio dell'opera non va dimenticato che essa presenta segni di incisione per il riporto su tela, come giustamente notava anche Rearick (1976), convinto inoltre che Montagna si fosse servito di un modello dal vero per l'esecuzione di questo volto, dal sicuro piglio ritrattistico. Opinione pienamente appoggiata anche da Giovanni Agosti (2001), convinto dell'infatuazione bramantesca di Bartolomeo, e da Elizabeth Carroll (2006). Alessandra Pellizzari (2000) proponeva acutamente un confronto con gli *Uomini d'arme* Panigarola, circoscrivendo la realizzazione del disegno tra gli anni 1496-1499, in consonanza con la commissione attestata della pala Squarzi. Segni di ripasso compaiono sul contorno della figura, a testimoniare l'effettivo utilizzo quale cartone compositivo per la grande ancona braidense nella quale, tuttavia, il volto di Sigismondo perde parte del proprio vigoroso naturalismo. L'uso sfumato, quasi tonale, del gesso consiglia l'avvicinamento con la *Testa Virile* del British Museum, mentre il piglio ritrattistico e l'intelligente baldanza dello sguardo l'accomunano all'anonimo *Ritratto Virile* del British Museum (inv. n. 5218-47).

A tutta evidenza il disegno difficilmente potrebbe seguire l'anno di consegna della pala Squarzi, alla quale è noto che Bartolomeo attese dal 1496 al 1499.¹⁵² Infatti, le dominanti caratteristiche bramantesche riscontrabili nella *Testa Virile* fiorentina circoscrivono la genesi della stessa nel momento di più intensa rimediazione sugli esempi bramanteschi di casa Panigarola, ai quali il volto fiorentino rimanda per il sentito realismo e per la sicura espressività del dato fisionomico.

¹⁵² Si veda *Catalogo*, e Capitolo II.

N. D18 [fig. 223]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Testa della Vergine

UBICAZIONE IGNOTA (MILANO, Collezione Privata ?).

1500 c.

Gesso nero acquerellato a bistro e acquerello rosa chiaro, cm 36 x 26.



Provenienza:

Già nella collezione Francesco Dubini di Milano (Lugt 987a); Milano, già Collezione Rasini; asta Sotheby's 30 settembre 1986, lotto 429.

Bibliografia:

Antonio Morassi, 1937, p. 27; Lionello Puppi, 1962, p. 147; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 219-220; Alessandra Pellizzari, 2000, pp. 72-73.

Il disegno era pubblicato da Morassi (1937) il quale, appoggiato dal parere di Fiocco, correggeva in quell'occasione un'antica attribuzione a Pinturicchio. In seguito la *Testa* era accostata correttamente da Lionello Puppi (1962) al volto della Vergine nella pala di San Giovanni Ilarione legandosi pertanto, nella ricostruzione dello studioso, con opere ritenute di periodo giovanile, opinione con la quale concordava anche in tempi più recenti Alessandra Pellizzari (2000). Non vi è in effetti motivo palese per trovarsi in disaccordo con le parole di Lionello Puppi nel ritenere che la datazione del disegno debba seguire strettamente quella dell'opera pittorica per la quale, a differenza di quanto riportato dallo studioso, si può stabilire ora una datazione vicina ai primi anni del Cinquecento, appoggiata anche da Nielsen (1995).

L'intonazione dolce e quasi protoclassica del volto, giustificando l'originario accostamento con i modi di Pinturicchio, avvicina infatti il foglio a moduli grafici più dolci, tipici della tecnica matura di Bartolomeo Montagna. La linea delicata del volto, delineando le carni morbide della Vergine, sembra quasi semplificare quanto in seguito dipinto da Bartolomeo per l'opera ora in San Giovanni Ilarione, accostandosi piuttosto alla versione semplificata e tarda dello stesso soggetto fornita da Francesco Verla. Tuttavia segni più sensibili dell'intervento del caposcuola si ritrovano nelle pieghe accurate del velo, chiuso dietro il capo da un nodo di raffinato sentore centroitaliano, apprezzato e ripetuto da Verla negli affreschi del Duomo di Montagnana.



N. D19 [fig. 234]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Testa della Vergine.

OXFORD, Christ Church Library (0283)

1500-1502 c.

Gesso nero e lumeggiature di biacca su carta bianca, cm 29 x 20,8. Nell'angolo destro inferiore la scritta: «f.16».

Provenienza:

Padre Sebastiano Resta (?); Lord John Somers (?); collezione Guise.

Esposizioni:

Disegni veneti di Oxford, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1958, n. 10.

London, Matthiesen Gallery (Loan Exhibition in aid of the Christ Church United Clubs, Kennington), 1960, n. 50

Liverpool, Walker Art Gallery, 1964, n. 33

Bibliografia:

Giovanni Morelli, 1891, p. 153; Sidney Colvin, 1904, p. 10; 1907, tav. 31; Gustavo Frizzoni, 1904, p. 98; Corrado Ricci, 1905, p. 77; Tancred Borenius, 1912, pp. 110-111; C.F. Bell, 1914, p. 69; Karl Theodore Parker, 1958, p. 18; Lionello Puppi, 1962, p. 150; Charles de Tolnay, 1972, p. 124; Byam Shaws, 1976, pp. 191-192; Terisio Pignatti, 1977, n.10; Peter Humfrey, 1990, p. 63; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 202-203; Alessandra Pellizzari, 2000, pp. 49-50; Giovanni Agosti in *Disegni del Rinascimento...*, 2001, p. 166; Elizabeth Carroll, 2006, pp. 47 e 265.

Per primo Morelli (1891) attribuiva il disegno alla mano del vicentino, togliendolo all'errato riferimento a Francesco Francia, ed istituendo un confronto con il prototipo Windsor e con il volto della Vergine ritratta nella pala di Brera. L'attribuzione era in seguito accettata da Colvin (1904), Frizzoni (1904) e Ricci (1905). L'autografia era poi avallata anche da Borenius (1912), Bell (1914) e Parker (1958), nonché da parere positivo di Lionello Puppi (1962), il quale

tuttavia si dimostrava scettico nei confronti del paragone istituito con il disegno di analogo soggetto conservato a Windsor. A Parker (1976) andava in seguito il merito d'aver chiarito le differenze con il foglio di Windsor, reputando il presente realizzazione autonoma da riferirsi circa all'anno 1500, che Nielsen (1995) spostava a circa il 1507, datazione in seguito inspiegabilmente avanzata tra il primo e il secondo decennio del Cinquecento da Pignatti (1977). Non legato ad un'opera particolare del vicentino nemmeno da Giovanni Agosti (2001), il bel saggio inglese era schedato da Elizabeth Carroll (2006) come prova grafica più di altre indicativa dello stretto rapporto tra l'arte di Bartolomeo Montagna e Giovanni Bellini. Invero, è l'uso soffice e sapiente che qui si fa del gesso nero a richiamare alla mente le dolcezze di Giovanni Bellini, anche se il foglio andrebbe più opportunamente accostato alla *Testa Virile* conservata presso il British Museum, sia per l'identica scelta del medium grafico, che per l'altissimo risultato derivatone. Infatti, questo volto è sempre stato inteso dalla critica come preparatorio per la Vergine della pala Squarzi, sebbene forse l'opinione, prima di Borenius e poi di Parker, nasconda un fondo di verità. Non ci sono infatti corrispondenze oggettive, come invece accade nella *Testa della Vergine* di Windsor, tra questo disegno ed il risultato ottenuto invece nell'opera pittorica; tuttavia non si può omettere di notare l'analogia vampa di luce che, in entrambe le composizioni, investe il viso della Vergine da destra, accende la fronte ed indugia sul contorno del labbro superiore. La mano di Montagna si fa qui più affine a risultati vicini al Cinquecento, l'ovale del viso si è fatto più pieno, l'effetto generale della composizione più morbido, il tratto quasi più sfumato.

Infine, è bene notare che la fisionomia di questo volto compare spesso in composizioni più tarde di Bartolomeo, quali ad esempio la *Madonna* già di collezione Speroni a Milano, o la *Madonna* ritratta nella pala di un tempo nella chiesa di San Marco a Lonigo (circa 1502) dove identico appare lo scollo della veste. In entrambe le opere citate compare quella tipica "fossetta" al centro del mento, vezzo fisionomico piuttosto caro al Montagna, che ne denuncia forse il riferimento ideativo a questo foglio.



N. D20 [fig. 303]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Ritratto virile (Procuratore?)

LONDRA, British Museum, inv. n. 5218-47.

1500-1503 c.

Gesso nero su carta ocra, cm 39,9 x 31,5.

Presenta strappi della carta.

Provenienza:

Collezionista anonimo olandese, 1637, Rimosso nel 1887 da un volume contenente disegni di Albrecht Dürer sulla cui copertina si leggeva: AD (Monogramma di Dürer) *Teeckening 1837*. (Popham-Pouncey)

Esposizioni:

Nameless, Anonymous Drawings of the 15th and 16th Century Italy, at Moray art Centre, Findhorn, Scotland, 23 April-22 August 2010, n. 10.

Renaissance faces: Van Eyck to Titian, London, National Gallery, 15 October 2008- 18 January 2009, n. 81.

Bibliografia:

British Museum *Reproductions*, II, XIII, (1891); British Museum, *Guide*, 1891, n. 5; Sidney Colvin, (*The Vasary Society*), 1908-1909, n. 8; Hans Tietze-Erica Tietze Conrat, 1944, p. 190; Arthur Ewart Popham-Philip Pouncey, 1950, p. 199; Giovanni Agosti in *Disegni del Rinascimento...*, 2001, p. 155; Elena Greer in *Renaissance Faces...*, 2008, pp. 252-253; *Nameless...*, 2010, p. 38; David Ekserdjian, 2010, pp. 693-694.

Il *Ritratto* era pubblicato, come anonimo, da Sidney Colvin (1908-1909), che ne proponeva l'identificazione con il ritratto di Albrecht Dürer al momento del suo secondo viaggio veneziano, cautamente ipotizzando l'autografia di Marco Marziale. In seguito il nome di Marziale era accolto dai coniugi Tietze (1944), grazie alla somiglianza riscontrabile tra il

personaggio raffigurato ed una figura rappresentata nella *Circoncisione* del Museo Correr di Venezia (1499). Dalla sintetica scheda dedicata al disegno da Popham –Pouncey (1950) si apprendeva inoltre l'origine ottocentesca (catalogo generale delle collezioni 1837) del richiamo düreriano, mentre si archiviava in quell'occasione il nome di Marco Marziale, a favore di un altrettanto improbabile riferimento a Cristoforo Caselli. In anni più vicini solo Giovanni Agosti (2001) ha fuggacemente fatto riferimento al *Ritratto* inglese, sganciandone l'attribuzione dal nome inappropriato del Caselli. La critica sembra essersi accorta solo in tempi molto recenti (2008) dell'identità del personaggio raffigurato, che Elena Greer indicava come patrizio o cittadino veneziano importante, poiché abbigliato con *bareta*, *vesta* e *becha*. La studiosa inoltre, riscontrando notevoli somiglianze tra il ritratto londinese ed i tipi fisici di Alvise Vivarini e Bartolomeo Veneto, proponeva l'antico richiamo a Marco Marziale, come il Caselli impegnato nei primi anni Novanta nella decorazione della veneziana Sala del Consiglio. Tuttavia l'abbigliamento suggerirebbe l'identificazione con un procuratore della Repubblica Veneziana al quale si confarebbe, secondo quanto si apprende da Stella Mary Newton, (1988, pp. 9-26) la *vesta* indossata dall'uomo ritratto. Inoltre il riferimento dureriano, passato in secondo piano, andrebbe rivalutato nei termini di una collocazione cronologica del foglio in anni di stretto contatto tra l'arte veneziana e quella dell'artista. All'influenza dell'artista tedesco si potrebbero forse ricondurre il gusto che l'autore del disegno mostra per la resa precisa della capigliatura, indagata in ogni singolo capello, nell'allucciolarsi dei ricci e nei ciuffi liberi della fronte. Allo stesso modo l'artista delineava la barba del procuratore che, partendosi dai folti baffi, scende in ondulazioni curate alla base del mento. La grande perizia tecnica nell'uso del gesso nero, sfumato ad ottenere i trapassi chiaroscurali dell'incarnato, della chioma e della barba trova confronto con opere grafiche certe di Bartolomeo Montagna, quali il cartone fiorentino per il San Sigismondo della pala braidense. Per tale motivo, con l'occasione della recente ricomparsa del foglio durante la mostra di disegni anonimi allestita a Findhorn nel 2010, si è ritenuto opportuno ricondurne la genesi ad un ambiente vicino a Bartolomeo Montagna, se non alla mano dello stesso vicentino. Il confronto puntuale tra il *Procuratore* ed il volto del San Sigismondo milanese, al quale si accomuna per la resa della capigliatura e la profondità sicura dello sguardo, consiglia, unitamente all'attenzione *nordica* per i particolari, la datazione del foglio entro i primissimi anni del Cinquecento.¹⁵³

¹⁵³ Frutto di un suggerimento del Prof. Alessandro Ballarin, il disegno era inserito come opera dubbia nel catalogo dei disegni compilato per la mia tesi di laurea magistrale dal titolo *Bartolomeo Montagna: un profilo dell'artista dal 1490 al 1523*, Università degli Studi di Padova, facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laura Magistrale in Storia dell'Arte, A.A. 2010-2011, Relatore Prof. Alessandro Ballarin, pp. 317-318.



N. D21 [fig. 297]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Salvator mundi

WINDSOR CASTLE, Royal Library.

1506 c.

Pennello e inchiostro nero rialzato a biacca su carta azzurra, cm 31,6 x 22,2.
Sul verso una vecchia iscrizione «Gian: Bellino».

Esposizioni:

Exhibition of Venetian Art, Londra, New Gallery, 1894-1895, n. 311.

Bibliografia:

Giovanni Morelli, 1891, p. 154; *Exhibition of Venetian Art*, 1894-1895, p. 57; Bernard Berenson, 1901, p. 116; Tancred Borenius, 1912, p. 112; Karl Theodore Parker, 1927, p. 33; Arthur Ewart Popham-Johannes Wilde, 1949, p. 175; *Drawings by old masters*, Royal Academy of Arts Diploma Gallery, London, 1953, p. 5; Lionello Puppi, 1962, p. 153; Jane Robertson, 1987, p. 36; Kai Ûve Nielsen, 1995, pp. 208-209; Elizabeth Carroll, 2006, p. 48.

Riprodotta nel souvenir della mostra *Exhibition of Drawings*, di Karl Theodore Parker e Mr. Byam Shaw.

Identificato da Morelli (1891), avversato dallo scetticismo di Berenson (1901), come opera di Bartolomeo Montagna, il disegno era in seguito inserito nel catalogo del vicentino da Borenius (1912), che per la superba prova grafica inglese proponeva un confronto con la più modesta paletta per l'Accademia Carrara di Bergamo. Proposta ignorata da Parker (1927), incline piuttosto ad accostare il foglio ad una *Figura femminile nuda* conservata presso il Musée du Louvre, o alla mano di Benedetto Montagna (1928). Il riferimento al più anziano Bartolomeo era preferito in seguito da Popham-Wilde (1949), Lionello Puppi (1962), Robertson (1987) e

Nielsen (1995), incline ad una datazione alquanto avanzata (c. 1505-1510). Più recentemente ritenuto opera di carattere autonomo da Elizabeth Carroll (2006).

Effettivamente il bel saggio grafico non sembra corrispondere ad alcuna opera pittorica in particolare, presentando semplicemente affinità con tipi fisici caratteristici delle figure di San Giovanni Battista del Montagna, quali ad esempio quello che compare nella pala di Cartigliano, con il quale questo disegno ha in comune non solo l'espressione seria e austera, ma anche la folta chioma riccia portata con noncuranza.

Fatta eccezione per Borenius, che descriveva il personaggio unicamente come «Uomo tenente un globo», la figura raffigurata in questo disegno è sempre stata identificata quale un *Cristo Salvator Mundi* poggiato, in posizione alquanto scomoda ed insolita, su di un sedile di marmo scolpito. L'espressione è seria e severa, lo sguardo è, come appare nella *Figura femminile* di Rotterdam o in quella Harewood, rivolto attentamente verso destra. Il globo crucifero identifica il personaggio con la figura soterica del Cristo, tuttavia il trono decorato a scaglie e abbellito da raffinatissime arpie scolpite suscita non poche perplessità, così come sorprendono i sottili baffi che sembrerebbe di poter scorgere sul volto. Tuttavia, l'innegabile raffinatezza del tratto grafico conferma l'autografia del disegno, mentre richiama al confronto con gli esempi di Harewood e del Museo Boymans, simili per sapienza e ricercatezza nell'utilizzo della carta azzurra, così adatta al gioco raffinato dei tocchi di biacca quasi argentea nelle pieghe in luce della veste sontuosa, la quale ricade in una lunga balza dal sedile e termina con un bordo ricamato e piccole frange intrise di luce. Il grado di finitezza e la libertà espressiva del disegno ne denunciano forse l'originaria funzione quale modello di repertorio, come suggerito da Elizabeth Carroll (2006), se non addirittura una sua destinazione all'ambito collezionistico. La tecnica sapiente del *Salvator Mundi* consiglia inoltre d'accostare il saggio grafico inglese al disegno raffigurante *Uomo nudo davanti ad un piedistallo* conservato presso la Pierpont Morgan Library di New York. La linea sinuosa indaga, in entrambe, le vesti morbidamente ripiegate ed illuminate da pennellate fitte e sottili di biacca, sottolineando l'elegante compostezza della composizione. In entrambe le opere, il volgersi attento ad esempi di cultura protoclassica, per lo più assenti nella produzione pittorica coeva del vicentino, suggerisce un riferimento cronologico ai primi anni del secondo lustro del Cinquecento.



N. D22 [fig. 298]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Uomo nudo davanti ad un piedistallo

NEW YORK, Pierpont Morgan Library, 1974-1.

1506-1507 c.

Pennello e pigmento nero, rialzato a tempera color crema su carta originariamente grigio-azzurra, ora sbiadita, cm 40 x 25,8. Iscrizione in penna e inchiostro bruno, in basso al centro «21», in basso a destra «vene».

Provenienza:

Count Erizza Minervi, The Mathiessen Gallery, London; Mario Uzielli, Svizzera; collezione privata, New York; ceduto alla Pierpont Morgan Library nel 1974 da Otto Manley.

Esposizioni:

Drawings from New York collections, I, 1965, n. 14.

Old Master drawings, Los Angeles, 1976.

Antiquity in the Renaissance, Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts, April 6-June 6, 1978, n. 33.

From Leonardo to Pollock: Master drawings from the Morgan Library, New York, Morgan Library, 2006, cat. n. 5.

Bibliografia:

Jacob Bean-Felice Stampfle, 1965, p. 26; Lionello Puppi, 1966, p. 238; Walter Vitzthum, 1966, pp. 108-110; Charles Ryskamp *Seventh..1972-1974*, 1976, pp. 145, 174.; Wendy Stedman Sheard, in *Antiquity in the Renaissance...*, 1979, n. 33; Cara Denison-Helen Mules, 1981, pp. 34-35; Charles Ryskamp, 1981, pp. 34-35; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 200-201; Elizabeth Carroll, 2006, pp. 47-48; Rhoda Eitel Porter in *From Leonardo to Pollock...*, 2006, pp. 12- 13.

Il disegno era esposto per la prima volta nel 1965, paragonato impropriamente da Bean e Stampfle (1965) al *San Sebastiano*, ora attribuito a Jacometto Veneziano, dell'Accademia Carrara di Bergamo. L'opera era stata acquistata dal precedente possessore con attribuzione a

Francesco Francia nel 1947, dietro consiglio di Edmund Schilling, il quale in seguito aveva mostrato una riproduzione del foglio a Pouncey, forse primo responsabile dell'ascrizione al catalogo di Montagna. In seguito all'entrata nelle collezioni newyorkesi (1974) il bel foglio era descritto da Denison & Mules (1981) come una figura dai forti richiami dionisiaci, infusa tuttavia di compostezza classica. Opinione alla quale conveniva anche Elizabeth Carroll (2006) reputandolo, in maniera analoga al *Salvator Mundi* di Windsor, opera dal carattere autonomo. In quest'ottica Nielsen (1995) aveva proposto, pur incappando in una posticipazione eccessiva della datazione, un riferimento cronologico maturo (c. 1500-1515). La lettura in chiave dionisiaca spesso proposta per questo bel foglio è dovuta certamente all'atteggiamento ostentato dal personaggio, noncurante della propria nudità, nonché al passo di danza suggerito dalle gambe incrociate e alla sottile cornucopia che egli regge nella mano sinistra (R. E. Porter, 2006).

La qualità di quest'opera, ben valutabile nello straordinario modellato del corpo e nel raffinatissimo panneggio appoggiato ad un piedistallo di marmo, definito con tal cura che sembra di poterne apprezzare le sottili venature, nonché l'espressione assorta ed insieme potente del volto spiegano efficacemente la recente attribuzione al Montagna. Un confronto convincente potrebbe proporsi con la *Figura di Donna Harewood* o con le tre *Figure Femminili* del Louvre, individuando forse un motivo di disaccordo con l'opinione di Bean e Stampfle nel ritenerlo piuttosto espressione matura dell'arte grafica del vicentino. Tuttavia, il forte richiamo protoclassico del disegno induce forse al confronto con esempi perugineschi - si pensi ad esempio al celeberrimo disegno denominato *Idolino* - o con disegni coevi riferibili alla mano di Francesco Francia, dai quali risulta più convincente una proposta cronologica al primo lustro del Cinquecento, che tenga conto dell'avvenuto contatto con modelli di cultura protoclassica, in seguito rielaborati in forme più sicure da Bartolomeo Montagna nel *Salvator Mundi* di Windsor. L'assoluta consapevolezza del mezzo grafico accomuna infatti i due pezzi, sebbene l'*Uomo Pierpont* mantenga un carattere di *unicum* nel catalogo mantegnesco, sia per la scelta di un soggetto profano di tradizione classica, che per la perfezione composta della figura, in deciso contrasto con i dionisiaci grappoli d'uva che fuoriescono dalla cornucopia. Una decisa somiglianza si riscontra infine tra la posa dell'*Uomo nudo* Pierpont ed un bassorilievo conservato presso il Fine Arts Museum di Houston raffigurante *Ercole che riposa dopo la lotta con il leone Nemeo*, attribuito a Jacopo Alari detto l'Antico (1495-1500 c.). Simile è infatti la posizione incrociata delle gambe, nonché il gesto con il quale le figure tengono strettamente nella mano sinistra un lembo dell'increspato mantello. Come giustamente indicato anche da Wendy Stedman Sheard (1978), la prima ad accorgersi della somiglianza, le due opere risalgono probabilmente ad un comune prototipo.



N. D23 [fig. 328]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna con Bambino

LILLE, Musée des Beaux-Arts, inv. n. 58.

1507 c.

Gesso nero, acquarello e lumeggiature a tempera su carta grigio-azzurra.
Reca scritto, sul bordo del trono, a sinistra «I Bel.», cm 33,1 x 21,6.

Provenienza:

Già nella collezione Wicar, legato del 1834 al Museo di Lille. (Claire Van Cleave).

Esposizioni:

De Giotto à Bellini, Le primitifs italiens dans les musées de France, Paris, Orangerie des Tuileries, mai-juillet 1956, n. 149.

Dessin Italiens du musée de Lille, 2 décembre 1967-11 février 1968, Rijksmuseum, Amsterdam; 1er mars-7 avril 1968, Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelles, 10 mai-15 juillet 1968, Palais de Beaux-Arts, Lille, n. 66.

Disegni di Raffaello e di altri italiani del museo di Lille, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 1970, n. 63.

Le chevalier Wicar: peintre, dessinateur et collectionneur lillois, Lille, Musée des Beaux-Arts, 1984, n. 119.

Sublime Indigo, Marseille, Centre de la Vieille Charité, 22 marzo-31 maggio, 1987, n. 55.

Raffaël und die Zeichenkunst der italienischen Renaissance: Meisterzeichnungen aus dem Musée des Beaux-Arts in Lille und aus eigenem Bestand, Colonia, Wallraf-Richartz Museum, 1990-1991, n. 3.

Bibliografia:

Henry Pluchart 1889, p. 14, n. 58.; Giovanni Morelli, 1891, p. 153; Tancred Borenius, 1912, p. 104; Karl Theodore Parker, 1927, p. 33; Adolfo Venturi, 1927, p. 250; Michel Laclotte, in *De Giotto...* 1956, p.106; Lionello Puppi, 1962, p. 145; *Dessins Italiens*, 1968, p. 30; Hervé Ourtel, 1984, pp. 85-86.; William Griswold, 1995, p. 213; Barbara Brejon de Lavergnée, 1997, p.154; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 193-194; Giovanni Agosti in *Disegni del Rinascimento...*, 2001, p. 166; Claire Van Cleave, 2007, p. 84.

Il disegno subiva erronea attribuzione a Giovanni Bellini dal catalogo Benvignat e dal catalogo Pluchart (1889) della collezione Wicar presso il museo di Lille, nei quali era tuttavia accennato un legame con la cultura montagnasca: «Le costume, le corsage et la chussure de la Vierge rappellent le costume vénitien du temps, un manteau agrafè sur les èpaules retombe sur le bras et les enveloppe complètement ainsi la parie infèrieure du corps; la tête est ègalement drapèe». In seguito ricondotto giustamente al vicentino da Morelli (1891), seguito da Borenius (1912), con opportuno richiamo alla pala delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, era definitivamente accostato a quella da Parker (1927) ed accettato come autografo da Venturi (1927). Si professavano concordi anche Michel Laclotte (1956) e Lionello Puppi (1962), ed il disegno compariva con definitiva attribuzione al vicentino in relazione all'opera pittorica veneziana nella mostra del 1968 e nelle parole di Ourtel (1984) il quale, per primo e senza suscitare alcun seguito nella critica successiva, riscontrava nell'opera un certo respiro lombardo. Non distante dall'imperante opinione critica anche gli studi di Griswold (1995) e Claire Van Cleave (2007). Nel foglio di Lille, Bartolomeo Montagna ottiene risultati ineguagliati all'interno del proprio corpus grafico nella superba modulazione della luce, che illumina il volto della Vergine, indaga la raffinata veste ed infine accende la mano sinistra, per poi scendere sino alle ginocchia e spegnersi alla base del trono. La dolcezza del volto della Vergine è affine, ma certamente posteriore, a quella dell'ovale ritratto nel disegno di Windsor, così come analogo appare il dipartirsi delle ciocche di capelli a metà della fronte. La raffinatezza del foglio sancisce senza esitazioni l'autografia, alla quale è forse opportuno riferire anche l'impostazione generale dell'opera pittorica delle Gallerie veneziane, le cui discordanze esecutive vanno forse legate ad un intervento di bottega. L'eccellenza del disegno francese è quindi forse convincentemente legabile a periodo maturo di Bartolomeo Montagna, forse di poco successivo alle meditazioni di gusto protoclassico analizzate nei saggi di Windsor e della Pierpont Morgan Library. Tra il disegno ed il dipinto finale è intervenuta qualche modificazione, specialmente nell'inclinazione del volto della Vergine, leggermente più abbassato nella pittura destinata all'altare della famiglia Sansebastiani nella chiesa di San Sebastiano a Verona. Alla potente forza plastica del disegno, ottenuta tramite sottili pennellate parallele, si sostituisce la linea più morbida e decorativa del dipinto, segno di un probabile intervento di bottega occorso tra i due stadi della composizione.



N. D24 [fig. 371]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna col Bambino

FIRENZE, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. n. 597 E.

1510-1512 c.

Gesso, inchiostro bruno e biacca acquerellata su carta cerulea filigranata ingiallita,
cm 21,3 x 18.

Reca in alto a destra l'iscrizione «Gio.ni Bellini Ven.o»

Esposizioni:

Mostra di disegni e stampe di Scuola Veneziana dei secoli XV e XVI nel Gabinetto dei disegni della R. Galleria degli Uffizi, maggio-dicembre 1914, n. 28.

Bibliografia:

Pelli, 1784, c. 345; Pasquale Nerino Ferri, 1881, p. 36; Pasquale Nerino Ferri, 1890, p. 240; Pasquale Nerino Ferri 1895-1901, c. 83 r.; Giovanni Morelli, 1893, p. 100; Tancred Borenius, 1912, p. 103; *Mostra di disegni e stampe...*, 1914, p. 15; Lionello Puppi, 1962, p. 143; Annamaria Petrioli Tofani, 1986, I, p. 265; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 192-193; Giovanni Agosti in *Disegni del Rinascimento...*, 2001, p. 166.

Ferri (1881)¹⁵⁴ proponeva inizialmente un riferimento alla mano di Giovanni Bellini, riscontrando tuttavia un'analogia con l'opera di Bartolomeo Montagna. In seguito lo stesso studioso optava per l'autografia del vicentino (1890), confortato da parere positivo di Frizzoni. Ad opinione di Borenius (1912) il foglio si poneva in contatto con la *Madonna* già in collezione Speroni a Milano, mentre Lionello Puppi (1962) proponeva un riferimento con la *Madonna* già

¹⁵⁴ L'attribuzione a «Giovanni Bellini» era già registrata nel Catalogo Pelli (1784, c. 345). Si veda Giuseppe Pelli Bencivenni, *Inventario Generale della Real Galleria di Firenze compilato nel 1784. Essendo Direttore della Medesima Giuseppe Bencivenni già Pelli N.P.F. colla presenza, ed assistenza del Sig.re Pietro Mancini Ministro dell'Ufficio delle Revisioni e Sindacati*, ms in due volumi, 1784, cit. in Annamaria Petrioli Tofani, 1986.

Mendelssohn di Detroit, forse riferibile ai primi anni del Cinquecento, proposta in seguito riportata anche da Annamaria Petrioli Tofani (1986) e da Giovanni Agosti (2001), il quale inoltre avvicinava il disegno fiorentino alla *Madonna con Bambino* conservata a Lille, la cui datazione si assesta generalmente all'anno 1507 circa. Nielsen (1995) posticipava la datazione al 1508-1515. La costruzione del manto della Vergine, la sottigliezza del segno, che indaga con accuratezza la veste damascata sin nelle pieghe create dal sottile laccio stretto in vita, la salda impostazione del Bambino, e la stretta rispondenza con il dipinto già a Detroit sembrano non lasciar dubbi circa la bontà dell'ipotesi proposta da Lionello Puppi. La *Madonna con Bambino* fiorentina doveva infatti costituire un disegno preparatorio per l'opera, ora di ubicazione sconosciuta, un tempo conservata in Collezione Mendelssohn. A differenza di quella, tuttavia, il disegno presenta una fine decorazione sul corpetto della Vergine, probabilmente eliminata dal dipinto a seguito di un energico restauro.¹⁵⁵ Come indicava anche Agosti (2001), il più convincente parallelo si incontra nella *Madonna con Bambino* di Lille, la cui datazione alla metà del primo lustro del Cinquecento può tornare utile anche per il disegno degli Uffizi. Al modello francese l'accomunano infatti il segno largo, la liquida pennellata di biacca che disegna la morbidezza dei panneggi, nonché la foggia ampia delle vesti ed il volto dolcemente reclinato della Vergine.

¹⁵⁵ Si rimanda al Capitolo III.



N. D25 [fig. 367]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Figura Femminile con pera

HAREWOOD HOUSE, Leeds, inv. n. 704.

1510 c.

Penna e inchiostro nero con lumeggiature di biacca su carta azzurra, cm 34,4 x 10,5.

Provenienza:

Già nelle collezioni William Mayor, 1875, n. 11; Sir Edward J. Poynter, Lord Harewood.

Esposizioni:

Italian Art 1200-1900, London, Royal Academy Burlington House, 1930, n. 704.

Disegni veneti di collezioni inglesi, Venezia, Fondazione Cini, 1980, n. 7.

Bibliografia:

Tancred Borenius, 1916, pp. 271-272; *Italian Art...*, 1930, p. 50; Lord Balniel-Kenneth Clark-Ettore Modigliani, 1930, p. 247; Arthur Ewart Popham, 1931, p. 50; Lionello Puppi, 1962, p. 147; Terisio Pignatti, 1970, p. 88; Julien Stock in *Disegni veneti di collezioni inglesi*, 1980, p. 27; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 216.

Il disegno era pubblicato da Borenius nel 1916 e da questi accostato alla tarda pala per la chiesa padovana di Santa Maria in Vanzo: nonché più tardi riferito da Balniel-Clark-Modigliani (1931) a tardo periodo montagnesco, secondo quanto già indicato da Popham (1930). Lionello Puppi (1962) registrava il disegno come autografo, più tardi appoggiato da parere positivo di Pignatti (1970), la cui convinta ascrizione a periodo maturo non impediva di ravvisarvi influssi vivarineschi, e di Nielsen (1995). Comparso nell'esposizione del 1980 (*Disegni veneti di collezioni inglesi*) è apprezzabile in riproduzione presso la Fototeca Berenson I Tatti (n. 107223) sul retro della quale in lingua tedesca è riportata la collocazione presso una collezione privata di Londra, nonché ripetuta la datazione tarda (1515-1520).

Da recenti ricerche il disegno è riapparso presso la collezione inglese ad Harewood House, come già indicato da Lionello Puppi. Vista l'esiguità di studi riguardanti il saggio grafico, si ritiene utile accostarlo a disegni di periodo tardo quali la *Figura Femminile* conservata a Rotterdam o le *Tre figure femminili* conservate al Louvre, in cui la figura si fa allungata ed il panneggio si piega a delineare lievemente i contorni per poi ricoprire i piedi con un motivo a pieghe che ritorna più di una volta nei disegni attribuiti a periodo maturo di Bartolomeo Montagna. La *Figura femminile* reca un frutto nella mano destra, forse una pera, mentre si rivolge dalla parte opposta con atteggiamento quasi ritroso ed espressione assorta. La scena si svolge all'aperto poiché la figura sembra poggiare su di un manto erboso, sinteticamente evocato dai sottili fili d'erba tracciati a pennello. Forse una datazione poco precedente all'affresco padovano per la Scuola del Santo potrebbe dimostrarsi la più convincente, nel legare il disegno alla fine del primo decennio del Cinquecento, come sembra di poter intendere anche dall'opinione dei pochi studi che ad esso furono dedicati. L'espandersi ed ammorbidirsi delle forme in questo foglio consigliano di immaginare la diretta visione da parte del pittore di esempi veneziani coevi, forse dello stesso giovane Tiziano. Affinità nella posa si ritrovano con la figura di *Assunta* della *Graphische Sammlung* di Monaco, dove simile è la posizione dei piedi e la scelta di costruire la forma tramite l'*abbraccio* plastico del panneggio. Il volto della donna, richiamandosi a certe suggestioni pinturicchiesche preferite anche dagli allievi di Montagna, come Francesco Verla, consente d'accostare il bel foglio inglese a dipinti come il *Matrimonio mistico di Santa Caterina*. Il volto della santa, similmente ripreso di profilo, assomiglia fortemente alla *Figura femminile* Harewood, nella linea della guancia e del mento, del naso e persino nelle ciocche di capelli ricci che sfuggono all'acconciatura ai lati del viso. Nell'ambito dunque di una produzione entro il primo decennio del Cinquecento non va dimenticato l'impegno assunto dal pittore per la decorazione di Casa Gualdo a Vicenza dove, stando alle fonti più tarde, egli doveva aver dipinto la figura di Pomona, l'antica dea romana dei frutti.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Si veda il Capitolo III.



N. D26 [fig. 368]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Figura femminile

ROTTERDAM, Museo Boymans-Van Beuningen, inv. n. I 336.

1510-1512 c.

Acquerello e biacca su carta azzurra, cm 26,5 x 14.

Sul verso è scritto «Alberti Durerero».

Provenienza:

Acquistato nel 1929 dal collezionista Koenigs.

Esposizioni:

De Venetiaanse Meesters, Amsterdam, 26 juli-11 oktober 1953, T29.

Bibliografia:

De Venetiaanse Meesters, 1953, p. 83; Lionello Puppi, 1962, p. 152; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 206-207.

Presentato all'esposizione del 1953 come opera di Bartolomeo Montagna, il disegno era schedato nella monografia di Lionello Puppi (1962) come opera autografa del vicentino, riferibile agli anni 1511-1515. L'ipotesi cronologica era ulteriormente avanzata da Nielsen (1995) al 1510-1520.

Il disegno presenta notevoli affinità con il foglio conservato presso il Gabinetto dei Disegni del Louvre, raffigurante *Tre Figure Femminili*. Le risposdenze tra le opere sono notevoli, sia nell'attenzione che il pittore vicentino pone alla resa precisa dell'abbigliamento, sia nel *ductus* grafico deciso, che sottolinea con esattezza le abbondanti pieghe della veste e ricade in falde corpose sui piedi della donna.

Nel ritenere il tipo fisico ritratto probabile espressione del periodo maturo di Bartolomeo, si propone d'avvicinarlo alla *Figura femminile* conservata nella collezione Earl of Harewood, con la quale il saggio grafico di Rotterdam condivide il volgersi dello sguardo, che nella donna Harewood diviene movimento rotatorio del capo, verso la propria destra. Entrambe le figure furono realizzate a penna e biacca su carta azzurra, con risultato sapientemente giocato tra l'azzurro della carta e la tonalità bianco-argentea assunta dalla biacca. Le forme morbide ed il panneggio abbondante costruiscono la realtà volumetrica della figura, tradendo forse lo studio di esempi veneziani coevi da parte del pittore, profondamente colpito dal classicismo cromatico del giovane Tiziano. La ricercata costruzione della forma attraverso l'espandersi sul primo piano del colore, interesse primario del vicentino all'inizio del secondo decennio del Cinquecento, si riflette dunque nella *Figura femminile* di Rotterdam sebbene la donna, rispetto alle più affascinanti *Tre figure femminili* del Louvre, appaia più relegata ad una visione frontale. La rigidità delle pieghe, sollevate dalla mano destra, non lascia percepire la medesima naturalezza del modello francese, anche se analoghe sono le sottili pennellate di biacca.

N. D27 [fig. 346]

BARTOLOMEO MONTAGNA

Tre figure femminili

PARIGI, Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. n. 8224.

1511-1512 c.

Penna e punta di pennello, inchiostro bruno rialzato a biacca e acquerello grigio su carta cerulea sbiadita. Il foglio è riquadrato in inchiostro bruno e le figure sono ripassate a gesso nero. Reca scritto in alto a sinistra «Dosso da ferrara» e sopra la donna in primo piano «la duchessa». Il bordo superiore destro fu tagliato, cm 31,2 x 21,9.



Provenienza:

Collezione Everhard Jabach (Lugt 2959); entrata nelle collezioni reali del Louvre nel 1671, sigla Prioult (Lugt 2953); sigla di Jean-Charles Garbier d'Isle (Lugt 2961), attestante la presenza nelle collezioni reali nel 1752, sigle del Musée du Louvre (Lugt 1899 e 2207).

Esposizioni:

Notice ..., 1820, n. 131 (Dosso Dossi).

Notice ..., 1838, n. 209 (Dosso Dossi).

Musée National du Louvre. Dessins, cartons, pastels et miniatures des diverses écoles, exposés, depuis 1879, dans les salles du 1er étage, Paris, Musée du Louvre, 1888, n. 1981 (Dosso Dossi).

Collections de Louis XIV: Dessins, albums, manuscrits, Paris, Musée national de l'Orangerie des Tuileries, octobre 1977- 9 janvier 1978, n. 5.

The Genius of Venice 1500-1600, London, Royal Academy of Arts, 1983-1984, n. D28.

Le Siècle de Titien: L'âge d'or de la peinture à Venise, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 9 mars-14 juin 1993, n. 14.

Bibliografia:

Notice de l'Inventaire Jabach..., 1671, n. 355; Giovanni Morelli, 1893, p. 100; Tancred Borenius, 1912, p. 111; Aldo Foratti, 1931, p. 759; Lionello Puppi, 1962, p. 152; *Collections de Louis...*, 1977, p. 50; David Scrase, in *The Genius of Venice*, 1983, p. 263; William Rearick in *Le siècle...*, 1993, p. 279; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 204.

Nell' Inventario Jabach ed in quello napoleonico¹⁵⁷ il disegno era impropriamente attribuito alla mano di «Dosso Ferrarese», riferimento che esso mantenne, a causa dell'antica iscrizione riportata sul foglio, finché non fu opportunamente ricondotto alla mano di Montagna da Morelli, appoggiato in seguito da Borenius (1912) e da Foratti (1931). Lo studioso finlandese per primo notava le affinità con il gruppo di donne che compare ritratto a destra nell'affresco per la Scoletta del Santo di Padova e con la Santa Monica ritratta nella pala per Santa Corona a

¹⁵⁷ *Notice de l'Inventaire Jabach, février 1671. Minute*. Paris, Archives Nationales, O1 1967: «Inventaire de 448 desseins des écoles de Venise et Lombardie: 355 Troix femmes figures entiere a la plume et rehausé sur de papier bleu de 11 ponce de long sur 1 pied 2 ½ puce de haut de Dosse Ferrarese». *Inventarie du Musée Napoleon. Dessin*, IV, p. 781: «Ecole de Ferrare, carton 54 [...] n. 5909 [...] Dosso da Ferrara »

Vicenza, suggerendo per il disegno un ruolo di primitivo studio per l'affresco padovano, in seguito abbandonato. Accogliendo l'opinione di Borenius, Lionello Puppi (1962) suggeriva inoltre un accostamento con la figura della Santa Caterina nella pala già Rothermere di Londra, mentre ad opinione di Rearick (1993) il foglio segnerebbe un momento di trapasso tra la cultura belliniana e quella giorgionesca, dimostrando la profonda conoscenza della tecnica a gesso nero ed una somiglianza così stringente con l'affresco padovano da confortare lo studioso nell'ascrizione a periodo maturo del vicentino. Opinione in seguito condivisa e riproposta anche da Kai Üwe Nielsen (1995).

Il personaggio principale è costituito da una donna vestita di un abito dal corpetto finemente decorato, con grandi maniche e ampia gonna stretta in vita da un nastro sottile, che scende a coprire i piedi con rigide balze. Questa donna, non a caso proprio quella identificata come la «Duchessa», si volta verso una giovane abbigliata allo stesso modo che si trova alla sua sinistra, mentre alla scena assiste una donna anziana dallo sguardo attento. L'attenzione precisa alla resa delle vesti, delle acconciature raffinate, e dei volti suggerisce forse la volontà ritrattistica delle figure. Il tipo fisico della donna anziana in secondo piano, il quale compare spesso nei dipinti di Montagna - basti pensare alle figure di Santa Monica della pala di Brera e più convincentemente della tarda pala nella chiesa di Santa Corona a Vicenza - induce al confronto tra il volto del personaggio e quello di Piera Porto, certamente ritratta in tarda età nella pala per Santa Corona e in un momento giovanile nella pala raffigurante *Madonna con Bambino tra le Sante Monica e Maddalena*, ora conservata presso i Musei Civici di Vicenza.

Potrebbe inoltre convincere un accostamento tra il presente disegno e la *Figura Femminile* conservata a Rotterdam, la quale tuttavia non possiede la sicurezza e potenza grafica delle *Tre Figure femminili* francesi. La scelta di una datazione tarda, alla fine del primo decennio del Cinquecento, sembra giustificata e più che accettabile per un foglio di simile bellezza e finitezza, che in calzanti paragoni con la produzione coeva del Montagna - si veda appunto l'affresco di Padova, come anche la pala di Santa Corona o la matura opera realizzata in collaborazione con Benedetto per la Chiesa Cattedrale di Vicenza - trova ragione di probabile attribuzione alla mano tarda del vicentino. L'evidente attenzione all'espansione delle forme ed al pannello morbido ed abbondante, inteso nell'opera pittorica quale profusione cromatica atta alla costruzione volumetrica della figura, consiglia quindi di avvicinare il saggio grafico parigino alle ricerche montagnesche di periodo padovano, successive al decisivo incontro con l'arte di Tiziano.

Elenco delle opere perdute o disperse

BARTOLOMEO MONTAGNA

San Girolamo penitente

AMSTERDAM, Collezione Otto Lanz.

Esposizioni:

Italiaansche Kunst in Netherlandish Besitz, Amsterdam, 1934.

Bibliografia:

Hermann Nasse, 1911, pp. 110-112; Lionello Venturi, 1934, p. 495, Lionello Puppi, 1962, p. 155.

BARTOLOMEO MONTAGNA

San Giuseppe

ARZIGNANO (VI), chiesa di Santa Maria delle Grazie.

Bibliografia:

Gaetano Maccà, 1813, III, p. 101; Tancred Borenius, 1912, p. 87.

BARTOLOMEO MONTAGNA

Affreschi

BASSANO DEL GRAPPA, Palazzo del Comune, 1487.

Bibliografia:

Antonio Magrini, 1863, p. 34; Lionello Puppi, 1962, p. 155.

BARTOLOMEO MONTAGNA

Pala di San Lorenzo; pala della Concezione

BASSANO DEL GRAPPA, chiesa di San Francesco, 1497; 1498.

Bibliografia:

Zerbino Lugo, cc. 75; 85; G. d. B., 1905, p. 4; Gerola, 1909, p. 17; Tancred Borenius, 1912, p. 87; Lionello Puppi, 1962, p. 155.

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna con Bambino

BELLUNO, Collezione Conte Agosti.

Bibliografia:

Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, I, p. 422; 1912, II, p. 123; Lionello Puppi, 1962, p. 94; Mauro Lucco, 1983, p. 4.

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna in trono con il Bambino tra il Beato Bartolomeo da Breganze e San Paolo a sinistra, San Pietro e Sant'Antonio abate a destra.

BREGANZE (VI), chiesa Parrocchiale, tela, cm 219 x 192.

Bibliografia:

Antonio Magrini, 1863, p. 35; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, I, p. 434; 1912, II, p. 135; Tancred Borenius, 1912, II, p. 70; 1927, pp. 109-111; Lionello Puppi, 1962, p. 162; Erika Crosara, 2010; Franco Barbieri, 2011-2012, pp. 395-405.

BARTOLOMEO MONTAGNA

Pietà

CASTELFRANCO VENETO (TV), Collezione Tescari, olio su tela, cm 80 x 86.

Bibliografia:

Oggetti di Belle Arti appartenenti alla famiglia Tescari di Castelfranco Veneto, Castelfranco Veneto, 1870, p. 51; Tancred Borenius, 1912, II, p. 85; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 214.

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna con Bambino

GENOVA, Collezione Mylius, tavola.

Bibliografia:

Tancred Borenius, 1912, II, p. 85.

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna con Bambino

LONDRA, Collezione Charles Butler, tempera su tavola, cm 54 x 40.

Bibliografia:

Gronau, 1895, p. 231; Bernard Berenson, 1897, p. 117; 1901, p. 117; Tancred Borenius, 1912, II, p. 15; Mauro Lucco, 1983, p. 4; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 215.

BARTOLOMEO MONTAGNA

San Girolamo

LONDRA, Collezione Edmund Davis.

Bibliografia:

Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1912, II, p. 137.

BARTOLOMEO MONTAGNA

Cristo benedicente

PADOVA, Collezione Alessandro Capella.

Bibliografia:

Marcantonio Michiel, [1884], p. 39; Tancred Borenius, 1909, pp. 63-64.

BARTOLOMEO MONTAGNA

Testa della Vergine

PADOVA, Collezione Marco Mantova Benavides.

Bibliografia:

Marcantonio Michiel, [1884], p. 68; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, I, p. 427; 1912, II, p. 129; Tancred Borenius, 1909, p. 87.

BARTOLOMEO MONTAGNA

Santa Giustina

PADOVA, Basilica del Santo, secondo pilastro a destra.

Bibliografia:

Marcantonio Michiel, [1884], p. 15; Gonzati, 1852, p. 57; Antonio Magrini, 1863, p. 26; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, I, p. 427; 1912, II, p. 129; Tancred Borenius, 1909, p. 79; Lionello Puppi, 1962, p. 158; Mauro Lucco, 1984, p. 151; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 222.

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna con Bambino

PARIGI, Collezione Goldschmidt, tavola, cm 34 x 34.

Bibliografia:

Catalogue des tableaux..., 1898, p. 56; Tancred Borenius, 1912, p. 85; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 224.

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna con Bambino e due santi

PIOVENE ROCCHETTE (VI), chiesa Parrocchiale, alta 3 piedi, larga 5.

Bibliografia:

Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 162-163.

BARTOLOMEO MONTAGNA

Il Diluvio universale; la Creazione del Mondo

VENEZIA, Scuola Grande di San Marco, tela.

Bibliografia:

Antonio Magrini, 1863, p. 26; Pietro Paoletti, 1894, pp. 11-12; 1929, pp. 131-133.

BARTOLOMEO MONTAGNA

Piccolo dipinto

VENEZIA, Galleria Pinelli.

Bibliografia:

Antonio Magrini, 1863, p. 38.

BARTOLOMEO MONTAGNA

Pietà

VERONA, Collezione Giuseppe Marchesini, tavola.

Bibliografia:

Federico Spolaore, 2003, p. 146.

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna con Bambino e San Pietro, Santa Giustina, San Paolo e Santa Caterina, a figura intera, con il donatore Gaspare da Schio, nella lunetta lo Spirito Santo, santi Girolamo, Leonzio, Prosdocimo e Carpofoforo a mezza figura.

VICENZA, chiesa Cattedrale.

Bibliografia:

Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 163-164; Giovanni Mantese, 1964, pp. 236-238; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 233; Furlan, 2002, p. 57.

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna in trono con Bambino, San Giovanni Battista e altri santi.

VICENZA, chiesa Cattedrale, tavola.

Bibliografia:

Carlo Ridolfi, 1648, p. 110; Marco Boschini, 1676, p. 4; Sajanello, 1760, p. 236; Baldarini, 1779, I, p. 30; Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, I, p. 430-432; 1912, II, p. 131; Tancred Borenius, 1912, p. 87; Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 166-167; Lionello Puppi, 1962, pp. 77, 160; Giovanni Mantese, 1964, pp. 927-928; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 234-235; Marco Boschini, 1676 [Waldemar De Boer, 2008], p. 165.

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna con Bambino tra i santi Antonio, Francesco, Rocco, Sebastiano e Bellino.

VICENZA, chiesa di Santa Maria degli Angeli.

Bibliografia:

Marco Boschini, 1676, pp. 74-76; Baldarini, 1779, I, p. 61; Leonardo Trissino, ms. 3155, c. 57v; Bernardo Morsolin, 1880, p.p. 37-38; Tancred Borenius, 1912, p. 88; Bortolo Brogliato, 1981, pp. 1017-1018; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 232; Marco Boschini, 1676 [Waldemar De Boer, 2008], pp. 322-323.

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna in trono con Bambino, due angeli musicanti, san Nicolò vescovo a destra e a sinistra san Giovanni Battista.

VICENZA, chiesa San Biagio.

Bibliografia:

Leonardo Trissino, 1818-1830 circa, ms. 3158, fasc. I, c. 21r; Marco Boschini, 1676, p. 92; Tancred Borenius, 1912, p. 87; Lionello Puppi, 1972, p. 30; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 229; Marco Boschini [Waldemar De Boer], 2008, p. 363.

BARTOLOMEO MONTAGNA

Sant'Alberto Magno con la Vergine, San Tommaso d'Aquino, Crocifisso.

VICENZA, chiesa di Santa Corona, ante d'organo della famiglia Chiericati.

Bibliografia:

Antonio Magrini, 1863, p. 39; Bortolan, 1889, p. 285; Crowe-Cavalcaselle, 1912, II, p. 137; Nielsen, 1995, p. 230.

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna con Bambino e due angeli, San Giovanni Battista a destra e San Giacomo apostolo a sinistra.

VICENZA, chiesa di San Giacomo.

Bibliografia:

Marco Boschini, 1676, p. 108; Tancred Borenius, 1912, pp. 87-88; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 231; Marco Boschini, 1676 [Waldemar De Boer, 2008], p. 403.

BARTOLOMEO MONTAGNA

San Girolamo

VICENZA, Chiesa di San Girolamo degli Scalzi, affresco.

Bibliografia:

Marco Boschini, 1676, p. 83; Antonio Magrini, 1863, p. 25; Tancred Borenius, 1912, p. 88; Lionello Puppi, 1962, p. 161; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 231-232; Marco Boschini, 1676 [Waldemar De Boer, 2008], p. 342.

BARTOLOMEO MONTAGNA

Pala

VICENZA, chiesa del Lazzaretto.

Bibliografia:

Magrini, 1863, p. 43.

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna con Bambino tra San Giovanni battista e San Girolamo da un lato, Maddalena e Maria di Cleofa dall'altro.

VICENZA, chiesa di Santa Maria Maddalena, anticamera della sacrestia.

Bibliografia:

Sajanelli, 1760, p. 234; Antonio Magrini, 1863, p. 40; Tancred Borenius, 1912, p. 89; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 236.

BARTOLOMEO MONTAGNA

Sant'Onofrio

VICENZA, chiesa di San Michele.

Bibliografia:

Marco Boschini, 1676, p. 45; Marco Boschini, 1676 [Waldemar De Boer, 2008], p. 247.

BARTOLOMEO MONTAGNA

Parabole del Vangelo

VICENZA, Santuario di Monte Berico, coro. Affresco.

Bibliografia:

Formenton, 1867, pp. 443-445; Baldarini, 1779, I, p. 81; Franco Barbieri, 1965, p. 18; 1981, p. 60.

BARTOLOMEO MONTAGNA

Affreschi. Madonna con Bambino. San Girolamo.

VICENZA, Casa Gualdo.

Bibliografia:

Antonio Magrini, 1863, pp. 40-41; Tancred Borenius, 1912, p. 88; Lionello Puppi, 1972, p. 29; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 228.

BARTOLOMEO MONTAGNA

Divota immagine

VICENZA, Collezione Girolamo Maroe.

Bibliografia:

Carlo Ridolfi, 1648, p. 111; Antonio Magrini, 1863, p. 39; Tancred Borenius, 1909, p. 88.

BARTOLOMEO MONTAGNA

Madonna con Bambino a mezza figura

VICENZA, Collezione Jacopo Cabianca.

Bibliografia:

Joseph Archer Crowe-Giovan Battista Cavalcaselle, 1871, I, p. 434; 1912, II, p. 136; Tancred Borenius, 1909, p. 86.

Elenco dei dipinti espunti dal catalogo

Madonna con il Bambino

Già **AMSTERDAM**, Vendita Brandt, 19 aprile 1966.

Olio su tavola, cm 65 x 59.

Bibliografia:

Lionello Puppi, 1966, pp. 238-240; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 211-212.

San Sebastiano

BERGAMO, Accademia Carrara , n. 618.

Olio su tavola, cm 35 x 24.

Bibliografia:

Lionello Venturi, 1907, p. 232; Adolfo Venturi, 1915, pp. 81-84; Bernard Berenson, 1932, p. 367; 1957, p. 115; Stefano Bottari, 1938-1939, pp. 74-75; Luigi Coletti, 1953, p. LXVII; Lionello Puppi, 1962, pp. 96-97; Fiorella Sricchia Santoro, in *Antonello...*, 1981, p. 166; Marco Tanzi, 1990, p. 607; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 108; Enrico Maria Dal Pozzolo, 1998, pp. 25-27, 203; Mauro Lucco, in *Antonello da Messina...*, 2006, p. 322; Giovanni Carlo Federico Villa, *I grandi veneti da Pisanello a Tiziano, da Tintoretto...*, 2010, pp. 56-57.

Cristo alla colonna

BERLINO, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie Berlin Dahlem, KFMV 271.

Olio su tavola, cm 38,4 x 28,5.

Bibliografia:

Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 109-110; *Gemäldegalerie Berlin...*, 1966, p. 86.

Madonna con Bambino in trono tra i santi Pietro, Giovanni Evangelista, Maria Maddalena, Francesco e due Beati

LONDRA, Courtauld Galleries, P.1966 – GP 277.

Olio su tela, cm 209 x 175,7.

Bibliografia:

Tancred Borenius, 1909, pp. 92-93; Bernard Berenson, 1919, p. 168; 1932, p. 367; 1957, p. 115; Lionello Puppi, 1962, p. 166; 1963, pp. 393-397; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 120-121.

Madonna con Bambino

Già **MILANO**, Collezione Guido Carminati.

Bibliografia:

Adolfo Venturi, 1927, pp. 248-250; Lionello Puppi, 1962, p. 158; 1967, p. 209; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 219.

Cristo sul sepolcro

PRAGLIA (Padova), Abbazia.

Affresco, cm 88 x 70.

Bibliografia:

Tancred Borenius, 1912, p. 54; Lionello Puppi, 1962, p. 167; 1964-1965, pp. 309-310; Chiara Ceschi Sandon, in *L'Abbazia di Santa Maria di Praglia...*, 1985, p. 136; Kai Üwe Nielsen, 1995, pp. 249-250; Chiara Ceschi- Maccarinelli- Vettore Ferraro, 2013, pp. 601-602.

Natività con i santi Antonio Abate e Antonio da Padova

VERONA, Museo di Castelvecchio, n. 6492-1B2362.

Tempera su tela, cm 167 x 146.

Bibliografia:

Antonio Avena, 1914, p. 137; Gianni Peretti, in *Museo di Castelvecchio...*, 2010, pp. 254-255.

Tre angeli che leggono

VERONA, Museo di Castelvecchio, n. 4334-1B233.

Olio su tela, cm 113 x 97.

Bibliografia:

Alessandra Zamperini, in *Museo di Castelvecchio...*, 2010, p. 255.

Cristo alla colonna

VICENZA, Pinacoteca Civica di Palazzo Chiericati, A. 152.

Olio su tavola, cm 28,5 x 19,5.

Bibliografia:

Elenco dei principali..., 1881, p. 8; Bernard Berenson, 1932, p. 497; 1958, I, p. 9; Lionello Puppi, 1958, pp. 9-10; 1962, pp. 164-165; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 254; Giovanni Carlo Federico Villa, in *Catalogo...*, 2003, pp. 157-158, 520-521; 2006, in *Antonello da Messina...*, pp. 320-321.

Madonna adorante il Bambino benedicente

VICENZA, Pinacoteca Civica di Palazzo Chiericati, A. 355.

Tempera su tavola, cm 66, 5 x 50,2.

Bibliografia:

Elenco dei principali..., 1881, p. 12; Tancred Borenius, 1912, p. 84; Lionello Puppi, 1962, p. 166; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 179; Giovanni Carlo Federico Villa, in *Catalogo...*, 2003, pp. 158-160, 569.

Madonna in trono con Bambino tra i santi Ansano, Antonio Abate, Girolamo e Francesco

VICENZA, Pinacoteca Civica di Palazzo Chiericati, A.44.

Olio su tavola, cm 182 x 160.

Bibliografia:

Lionello Puppi, 1962, pp. 46, n. 12, 169; Mauro Lucco, 1983, p. 457; Franco Barbieri, 1995, pp. 55-56; Giovanni Carlo Federico Villa, in *Catalogo...*, 2003, pp. 155-157, 518-520.

Sant'Antonio Abate e il Centauro

Già **VIENNA**, Collezione Lanckoronski.

Olio su tavola, 27,9 x 37,8.

Bibliografia:

Tancred Borenius, 1927, pp. 109-111; Bernard Berenson, 1932, p. 369; 1936, p. 317; 1957, p. 118; Lionello Puppi, 1962, p. 162; 1964, pp. 202-204; 1975, pp. 25-28; Kai Üwe Nielsen, 1995, p. 236; Mattia Vinco, 2011, p. 227.

Madonna con Bambino

UBICAZIONE IGNOTA

Olio su tavola.

Bibliografia:

Tancred Borenius, 1912, p. 134; Bernard Berenson, 1957, p. 116; Lionello Puppi, 1962, p. 167; 1967, p. 209.

Elenco dei disegni espunti dal catalogo

Cristo come Salvator Mundi.

AMSTERDAM, Rijksmuseum.

Penna e inchiostro bruno, rialzato a biacca, su carta marrone chiara, cm 28,6 x 17,2.

Quadrettato per il riporto, presenta la scritta a penna: «Old Palma».

Bibliografia:

Lionello Puppi, 1962, p. 170; *Selected Drawings...*, 1965, p. 17; L. C. J. Frerichs, 1981, p. 8.

Cristo Risorto

COLLEZIONE PRIVATA, (Christie's 23 January 2002, New York, Rockefeller Plaza).

Pennello e acquerello azzurro, rialzato a biacca, su carta azzurra, cm 36,2 x 23.

Bibliografia:

Original Drawings and Sketches by the Old Masters ... formed by the late Mr. William Mayor; London, 1875, no. 26; Schönbrunner- Meder, *Handzeichnungen alter Meister...*, 1896-1908, pl. 433; Tancred Borenius, 1912, p. 111; Karl Theodore Parker, 1928-1929, pp. 23-24; Lionello Puppi, 1958, p. 58; 1962, p. 150.

Martirio di San Biagio,

COLLEZIONE PRIVATA, (Sotheby's, 25 Gennaio 2006).

Penna e inchiostro bruno, ripassato a pennello e acquerello grigio, cm 29,3 x 18,4.

Bibliografia:

Tancred Borenius, 1931, pp. 19-20; Lionello Puppi, 1962, p. 132, Julien Stock, in *Disegni veneti di collezioni inglesi*, 1980, p. 26.

San Sebastiano e un altro Santo

FIRENZE, Biblioteca Marucelliana.

Penna, biacca e acquerello grigio su carta cerulea.

Nel verso del foglio di rifondatura compare la scritta antica a penna «Mantegna».

Bibliografia:

Pasquale Nerino Ferri, 1911, p. 287; Lionello Puppi, 1962, p. 165; Lionello Puppi, 1964-1965, pp. 350, 372; Giulia Brunetti, 1990, p. 66; Enrico Maria Dal Pozzolo, 1988, p. 222; Federica Morello, 2004, p. 48.

Santo Eremita

FIRENZE, Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. n. 1697 F.

Matita nera, penna, acquerello marrone e biacca su carta bianca filigranata, cm 14 x 18.

Bibliografia:

Pelli (Disegni, parte II, c. 88): «Montagna» (Vol.115/1, «N°6 = Un S. Anacoreta in una grotta a acquerello bello di B[cancellato] Montagna»; Pasquale Nerino Ferri (scheda): Benedetto Montagna, poi corretto in Bartolomeo; Pasquale Nerino Ferri 1890, p. 240; Pasquale Nerino Ferri, 1895-1901, c.83 r.; Van Marle 1936, XVIII, p. 403; Hans Tietze-Erica Tietze Conrat, 1944, p. 91 e sgg.; Giles Robertson 1954, p. 77; Lionello Puppi 1962, p. 144; 1966, p. 27; Anna Maria Petrioli Tofani, 1986, II, p. 316; Giovanni Agosti in *Disegni del Rinascimento...*, 2001, p. 166.

Il Redentore (San Giovanni Battista)

MILANO, Biblioteca Ambrosiana, F 269.

Penna e acquerello verde su carta brunastra

Rifilato in maniera irregolare, mancante di una piccola porzione nell'angolo superiore sinistro, lacunoso nella zona superiore, cm 20,7 x 11.

Compare in basso sulla montatura la scritta moderna, di mano del Berenson: «Bellino» e la scritta: «Bartolomeo Montagna»

Bibliografia:

Ugo Ruggeri, 1979, p. 17; Federica Morello, 2004, p. 44.

Santa Caterina

NEW YORK, Pierpont Morgan Library, It. 15.5.

Disegno preparatorio a punta metallica, ripassato a penna e pennello, inchiostro bruno, acquerello grigio su carta marroncina, quadrettata per il riporto, cm 14,6 x 14.

In alto a destra compare l'iscrizione a penna: «101».

Bibliografia:

Michelangelo Muraro in *Disegni veneti...*, 1957, p.12; Creighton Gilbert, in *Drawings of the Italian...*, 1958, n. 10; Alfred Neumeyer, in *Venetian drawings...*, 1959, n. 40; Lionello Puppi, 1962, p. 170; *Italian drawings from the Janos Scholz*, 1964, n. 11; *Italian drawings from the collection of Janos Scholz*, 1968, n. 62; Janos Scholz, 1976, p. XII; Charles Ryskamp, 1981, p. 205.

Regesto

- 17 febbraio 1459** - A Vicenza, davanti al notaio Galeotto Aviano, Giovanni Cincani del fu Antonio da Orzinuovi, abitante al Biron di Vicenza, stipula a suo nome e a quello dei fratelli Paolo, Francesco e Bartolomeo.
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 101-102; ASVi, *Notarile*, Galeotto Aviano, b. 21a/I, cc. 12v- 13v).
- 18 marzo 1460** - Giovanni Cincani da Orzinuovi fa istanza all'Ufficio del Sigillo del Comune di Vicenza a nome suo e dei fratelli Paolo, Francesco e Bartolomeo.
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, p. 102; ASVi, *Antiche magistrature vicentine, Banco del sigillo*, b. 1, II, c. 5v.).
- 17 novembre 1461** - A Vicenza, Gregorio q. Pietro Baldi da Monteviale elegge suo procuratore «Ioannem Cincani habitatore in Portanova».
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, p. 102, ASVi, *Notarile*, Galeotto Aviano, b. 21a/II, c. 69v).
- 31 gennaio 1467** - A Vicenza, «Ioannes, Paulus et Franciscus fratres fq. Antonii de Cincanis de Urceis novis districtus Brissie facientes per se et suos heredes ac etiam nomine et vice Bartholomei eorum fratris pro quo promiserunt [...] cum effectu quod dictus Bartholomeus habebit firmam et ratam presentem venditionem» vendono ad Alvise Antonio q. Bartholomeo Loschi 25 campi di frutta, il loro patrimonio al Biron, che l'avo del compratore, Antonio Nicolò, aveva venduto a «Betino q. Pauli de Cincanis de Urceis novis districtus Brissie», con livello stipulato in data 21 luglio 1456. (Gian Giorgio Zorzi, 1916, p. 102; ASVi, *Notarile*, Galeotto Aviano, b. 23/III, cc. 36- 38r).
- 30 gennaio 1469** - A Vicenza, «in statione revexarie Bartholomei et Baldasari fratrum aurificum q. ser Tonini de Urceis novis posita super platea magna in ruga stationum aurificarum». «Paulus Iohanes Franciscus et Bartholomeus fratres fq. et heredes Anthonii Zanchani de Urceis novis districtus Brissie habitatores: dictus Paulus in dicto castro de Urceis novis, Iohanes et Franciscus in dicta civitate Vincentie et Bartholomeus in civitate Venetiarum» dividono i loro beni siti in parte ad Orzinuovi ed in parte a Vicenza. A Bartolomeo e Vincenzo va una casa con corte ad Orzinuovi e diritti livellari su proprietà ad Orzinuovi. Il fratello Francesco si obbliga a dare a Bartolomeo 100 ducati in tre anni. Presenti: «Baldesera et Petro eius fratre».
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 102- 103; ASVi, *Notarile*, Daniele Ferretto, b. 4618, cc. 23v- 32r).
- 1474** - Bartolomeo Montagna, maggiorenne, abita a Vicenza e interviene in una stipulazione presso Brazzaduro Brazzaduri nella quale è già detto «pictore». (ASVi, *Notarile*, Antonio Sarasin, b. 4970; Gian Giorgio Zorzi, 1916, p. 89 n.6).

- 22 ottobre 1474** - Bartolomeo Montagna «in palatio» paga al convento di San Lorenzo L. 4:13:6, poi 4:14. ASVi, *Corporazioni religiose soppresse, San Lorenzo*, b. 864, n. 26, c. 9.
- 22 gennaio 1475** - Il pittore paga al convento di San Lorenzo L 2:12:6. Ibidem.
- 10 maggio 1476** - «Bartolomeo Montagna pictoris» a Vicenza è testimone al testamento (?) di «Petrus Aurifex q. Ant. Ab urcisinovis». (ASVi, *Notarile*, Gio Antonio Gallo, alla data, cc. 55- 55v).
- 29 ottobre 1476** - Bartolomeo Montagna si impegna con il canonico Gaspare da Schio a preparare entro un anno «unam anchonam magnam» con Madonna e Bambino tra i Santi Pietro e Giustina, Paolo e Caterina a figura intera, sotto il committente «cum cota et zamfarda», nella lunetta lo Spirito Santo tra i Santi Girolamo e Leonzio, Prosdocimo e Carpofo a mezza figura, per la Cappella di Santa Giustina in Cattedrale. Opera dispersa. (ASVi, *Notarile*, Gregorio da Malo, b. 4643; Giovanni Mantese, 1964, pp. 248- 249, n. I).
- 24 luglio 1477** - Presenziano al testamento di Gianfrancesco Somaio: Don Battista fu Villano da Ascoli, i pittori Gian Pietro fu Nicolò Marangon da Valdagno e «magister Bartholomeus pictor dictus Montagna q. Antonii ab Urciis Novis». (Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 144-147. ASVi, *Notarile*, Gregorio da Malo, b. 4673, cc. 124- 125 r).
- 23 aprile 1478** - «magister Bartolomeus Montagna pictor» abitante in «sindacaria de domo» si impegna, davanti al notaio Francesco Sorio, a consegnare, entro il mese di settembre, a Geraldo del fu Jacopo, decano della Villa di Piovene, Domenico del fu Gaspare, incaricato da Matteo di Francesco, massari della chiesa di Piovene, a Bonifacio del fu Francesco, una ancona in legno con la Vergine tra due Santi, secondo disegno fornito dal pittore ai committenti. (Gian Giorgio Zorzi, pp. 103; 162-163. ASVi, *Notarile*, Francesco Sorio, b. 4985).
- 1 aprile 1480** - A Vicenza, in «Burgo Bericae» Montagna compare quale testimone al testamento di Chiara Squarzi: «[...] Ex opposito Monasterii S. Clarae, praesentibus Bartholomeo Montagna quondam. Antoni ab Urcis Novis pictore». Chiara Squarzi si dice: «filia quondam *** de Squarcis et relicta quondam Ioannis Andree de Tridento». (Antonio Magrini, 1863, p. 43; ASVi, *Notarile*, Gio Antonio Gallo, b. 5043, c. 33v).
- 23 novembre 1480** - A Vicenza, nasce controversia tra «messer Bartholomeum Montagnam q. Antonii ab Urciis civem et habitatorem Vincentiae ex una et Iohannem eius fratrem ex alia». I due nominano arbitro Crisino figlio di Bartolomeo Faustini da Orzinuovi. Presenti: «magistro Zampetro pictore de Valdagno q. Petri Franceschini, cive et habitatore Vincetie ac Hieronimo filio Ioannis de Brixia pictore habitatore Verone».

(Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 90, 103; ASVi, *Notarile*, Nicolò Ascoli, b. 5096, cc. 64v- 65r).

- 28 febbraio 1481 -** A Vicenza, davanti al notaio Francesco Scolari, Giacomina vedova di Giovanni Violini da Campedello, debitrice della commissaria del fu Gaspare Schio, canonico di Vicenza, stipula un accordo con l'esecutore testamentario del suddetto Schio e con l'«egregio magistro Bartholomeo Montagna», creditore della commissaria, per una pala da collocare nella cappella Schio in Cattedrale.
(Gian Giorgio Zorzi, pp. 103; 163-164; ASVi, *Notarile*, Francesco Scolari, b. 177).
- 31 marzo 1481 -** Maestro Bartolomeo Montagna «pictore ab Urcis Novis» conveniva nella bottega di Tommaso di Francesco da Cremona in «ruga aurificarie», il quale affidava una somma di denaro da «trafficare» a Giacomo figlio del calderario Andrea. Con lui era presente l'orefice Francesco di Carlo da Mantova.
(Giovanni Zaupa, 1998, p. 124; ASVi, *Notarile*, Gio Domenico Biada, b. 4835).
- 5 aprile 1481 -** Vicenza, «Magister Zampetrus de Valdagno pictor habitator Vincentiae» e Crisino q. Bartolomeo Faustini da Orzinuovi nella vertenza tra Bartolomeo e Giovanni Cincani condannano Bartolomeo «ad dandum et solvendum suprascripto Ioanni eius fratri ducatos sexdecim auri boni et iusti ponderis occasione supscriptorum alimentorum ac fictus domus impensorum ab ipso Ioanne suprascripte q. D. Venturinae iam annis undecim [...]». (Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 90, 103, ASVi, *Notarile*, Nicolò Ascoli, b. 5096, c. 39v).
- 29 agosto 1481 -** Bartolomeo Montagna era presente nell'abitazione di Giovanni Antonio di Antonio calderario in "sindicaria" del Duomo. Con lui era il pittore Francesco di Pietro Franceschini Fosco da Valdagno.
(Giovanni Zaupa, pp. 124, 213; ASVi, *Notarile*, Gio Pietro Revese, b. 4799, c. 36).
- 24 novembre 1481 -** A Vicenza, in casa di Bartolomeo Montagna in sindacaria di San Marcello si stende l'istrumento dotale di Paola, figlia di Antonio Crescenzi di Valdagno moglie di Bartolomeo Montagna. Presente: «Hieronimo figlio Stephani fornarii habitatore Vincentie».
(Giangiorgio Zorzi, 1916, p. 103, 164-165, doc. 36; ASVi, *Notarile*, Nicolò Ascoli, b. 5096).
- 15 agosto 1482 -** Maestro Bartolomeo Montagna si impegna a realizzare per la Scuola Grande di San Marco a Venezia «do teleri», per 100 ducati ciascuno. In uno si impegna a rappresentare «il deluvio con altre zircostantie de pentura che sia al proposito», nell'altro «la creazion del mondo» o qualche «altra chosa degna e congrua secondo lisarà ordinado» tratta dal Genesi.
(Paoletti, 1894, pp. 11-12; Paoletti, 1929, p. 132; ASVe, *Scuola grande di San Marco, Notatorio 1482-1503*, b. 16 bis).

- 16 settembre 1482** - a Vicenza, «in sindicaria Sancti Marcelli in domo habitatiois infrascripti emptoris» Giacomo e Paganino fratelli q. Paganini da Brendola vendono per lire 50 a Bartolomeo Montagna parte di un campo posto a Brendola, nello stesso giorno poi dato a livello da Bartolomeo Montagna. Presenti: «Zuanantonio q. Bernardi de Papia pictore et Hieronimo pictore filio Stephani fornarii».
(Giangiorgio Zorzi, 1916, p. 103-104; ASVi, *Notarile*, Nicolò Ascoli, b. 5097, cc. 88- 89).
- 21 gennaio 1483** - Vicenza, in casa di Bartolomeo Montagna, Giacomo e Antonio fratelli fq. Crescenzo da Valdagno vincono causa contro Antonio Dazzo da Montecchio Maggiore che si vede costretto a sborsare 32 ducati, metà destinati ad Antonio Crescenzo e per mezzo di lui a «bernardino fq. suprascripti Antonii Crescentii et Bartholomeo q. Anthonii ab Urciis novis pictori de consensu dicti Bernardini».
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 91- 92, 104; ASVi, *Notarile*, Nicolò Ascoli, b. 5097, c 18v).
- 30 giugno 1483** - Nel suo testamento, redatto al cospetto del notaio Niccolò Ferretto, Gasparo Trissino ordina che nel caso la pala commessa a Bartolomeo Montagna e quasi interamente pagata, si trovasse ancora presso l'artista al momento della sua morte, venisse portata dagli eredi nella chiesa del Lazzaretto.
(Antonio Magrini, 1863, p. 43; ASVi, *Corporazioni religiose soppresse*, Santa Corona, b. 107; b. 106, n. 1564).
- 1 settembre 1483** - A Vicenza in casa di Bartolomeo Montagna, Domenico q. Vincenzo abitante a Costabissara vende a «Bartholomeo pictori q. Antonii ab Urciis novis cive et habitatore Vincentie » per 100 libre un appezzamento posto in «contrata Caseli»
Presente: «Francisco pictore q. Matei de Sancto Vito Forii Iulii», cioè Fogolino.
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 71, 92, 104; ASVi, *Notarile*, Nicolò Ascoli, b. 5097).
- 5 marzo 1484** - La confraternita di San Bernardino cede a Bartolomeo Montagna i due terzi di una casa in contrada San Lorenzo.
(Antonio Magrini, 1863, pp. 43- 44; ASVi, *Notarile*, Francesco Sorio, b. 5009).
- 1 aprile 1484** - Vicenza, Bartolomeo investito della casa da Giacomo q. Francesco Gualdo sborsa 20 ducati per diminuire il canone livellario annuo a soli 5 ducati.
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 92, 105; ASVi, *Notarile*, Francesco Sorio, b. 5009).
- 10 aprile 1484** - A Vicenza, in sindacaria San Marcello in casa del compratore, Montagna acquista per 50 libre da Marzolino q. Gregorio da Costafabbrica un campo del quale poi investe lo stesso Marzolino, con promessa di riscatto in quattro anni, per un fitto di lire 3.

(Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 93, 105; ASVi, *Notarile*, Francesco Sorio, b. 5009).

- 4 ottobre 1484 -** Bartolomeo è presente al contratto, steso nella sacristia del Santuario di Monte Berico a Vicenza davanti al notaio Nicolò Ascoli, che il priore del Convento Antonio da Orgiano e Gian Cristoforo di Luliverio, sindaco del convento, stipulano con Pierantonio da Lendinara intagliatore per l'esecuzione degli stalli del coro del Santuario, da condursi su disegni forniti da Bartolomeo Montagna «*egregium artis pictorie*».
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 105; 165-166; ASVi, *Notarile*, Nicolò Ascoli, b. 5117).
- 14 ottobre 1486 -** In casa di Bartolomeo Montagna, in contrada San Lorenzo, Bernardino di Antonio “de Cresentio” da Valdagno, cognato del pittore, affida un compito fiduciario a Bartolomeo Montagna. Presente Battista di Battista calderario
(Giovanni Zaupa, 1998, pp. 124-125; ASVi, *Notarile*, Francesco Scolari, b. 177).
- 11/12 dicembre 1486 -** Bartolomeo conclude, presso il notaio Francesco Sorio, alcuni «pacta» con Giovanni Magrè. Lo strumento è irreperibile, è brevemente registrato dal Sorio.
(Giangiorgio Zorzi, 1916, p. 93; ASVi, *Notarile*, Francesco Sorio, b. 5010).
- 9 marzo 1487 -** Bartolomeo Montagna riceve 6 lire e 4 soldi, per alcuni lavori eseguiti nel palazzo del Comune a Bassano.
(Antonio Magrini, 1863, p. 44; ACBas, *Comune di Bassano*, Libro Cassa dal 1457 al 1493, reg. 7.15).
- 31 marzo 1487 -** Bartolomeo Montagna risulta nella dimora di Giovanni Antonio di Francesco Valmarana a San Lorenzo.
(Giovanni Zaupa, 1998, p. 125; ASVi, *Notarile*, Mario Valmarana, b. 193, c. 32).
- 15 maggio 1487 -** Vicenza, Giacomo q. Crescenzo da Valdagno e Bartolomeo Montagna come procuratore del cognato Bernardino q. Antonio Crescenzo da Valdagno, vendono a Gio. Giacomo q. Silvestro alcuni fitti.
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, p. 105, ASVi, *Notarile*, Ferretto Ferretto, b. 60).
- settembre 1487 -** Il nome di Bartolomeo Montagna compare a tergo della pala conservata presso l'Accademia Carrara di Bergamo: «Mr. Bartholomeus Montagna Brixianus habitator Vincentie hanc depinxit M. Hieronimo Roberto Brixiano, civi et habitatori ibidem, de mense Septembris 1487, pro pretio librarum 13 cum dimidia planet».
- 14 giugno 1488 -** A Padova «in sacristia magna nova non completa» del convento di S.Giovanni da Verdara, compagno Pierantonio da Lendinara, Benedetto Bordone e Bartolomeo Montagna.

(Giuseppe Fiocco, 1956, p. 252 e Antonio Sartori- Giuseppe Fiocco 1961, p. 81; Paolo Sambin, 1956, p. 265 e sgg.; ASPd, *Corporazioni Religiose soppresse*, San Giovanni da Verdara, filza 152, perg. 249).

- 7 ottobre 1488 -** Vicenza, in contrada San Lorenzo. Frate Antonio Orsini, come procuratore di Bono q. Giacomo da Pontoli da Orzinuovi, compra per libbre 919 e soldi 1 di pianeti bresciani da «egregio viro Magistro Bartholomeo Montagna pictori excellenti q. Ioannis (sic) de Urceis novis habitatore Vincentie» un appezzamento posto a Orzinuovi ed altri due appezzamenti. A pagamento cede al pittore un credito di libbre 300 certificato da istrumento del notaio Cristoforo Conforti di Brescia, ed un altro credito di libbre 145 per il prezzo di una parte di casa secondo strumento del notaio Maffeo Ripa di Brescia. Entrambi i crediti dovuti da Giorgio Corniani figlio di ser Comino abitante ad Orzinuovi.
(Giangiorgio Zorzi, 1916, pp. 105-106; ASVi, *Notarile*, Francesco Sorio, 5010).
- 25 novembre 1488 -** Vicenza, in contrada San Lorenzo, in casa del compratore «Egregius vir magister Bartholomeus Montagna pictor» compra per lire 100 da Gaspare q. Giacomo Chemin da Montecchio Maggiore alcuni appezzamenti di terra dei quali poi investe il suddetto Gaspare. Presente «Hieronimo pictore q. Magistri Stefani teutonici pistoris de sindacaria de Domo».
(Giangiorgio Zorzi, 1916, p. 106, 123; ASVi, *Notarile*, Francesco Sorio, 5010).
- 8 dicembre 1488 -** Vicenza, Vincenzo e Francesco fratelli q. Bardino sarto vendono per lire 100 a Bartolomeo Montagna un appezzamento di terra del quale il pittore investe i suddetti a titolo di livello.
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 93, 106; ASVi, *Notarile*, Nicolò Ascoli, b. 5083, c. 119).
- 9 dicembre 1488 -** Vicenza, in casa di Bartolomeo Montagna a San Lorenzo, il suddetto acquista per lire 50 da Meneghino q. Cecchino da Arcugnano la metà di un appezzamento di tre campi del quale investe a titolo di livello lo stesso Meneghino.
Presente: «Sperantia q. Battistae aurificis de Vajentibus habitatore Vincentie». Meneghino si riscatta con atto del 12 febbraio 1494.
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 93, 106- 107, 114; ASVi, *Notarile*, Francesco Sorio, b. 5010).
- 16 dicembre 1488 -** Vicenza, in casa del compratore. Bernardino calzolaio q. Girolamo di Arzignano vende per lire 325 e soldi 10 a Bartolomeo Montagna un pezzo di terra del quale il pittore investe in suddetto Bernardino.
(Antonio Magrini, 1863, p. 34; Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 94, 107; ASVi, *Notarile*, Nicolò Ascoli, b. 5083, cc. 122v- 123).
- 30 aprile 1489 -** Vicenza, Michele calzolaio q. Giovanni di Germania affida a Bartolomeo Montagna la figlia cecilia di 14 anni perchè stia presso di lui in qualità di «fanticella ad eius servitia».

(Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 94, 107; ASVi, *Notarile*, Nicolò Ascoli, b. 5084, cc 42v- 43).

- 12 maggio 1489 -** Vicenza, in casa del pittore a San Lorenzo Gio. Antonio q. Marco merciaio vende per lire 100 a Bartolomeo Montagna la metà di un appezzamento di due campi del quale il pittore investe il suddetto a titolo di livello.
Presente: «Hieronymo q. Stephani teutonici fornarii habitatore Vincentie».
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 94, 107; ASVi, *Notarile*, Nicolò Ascoli, b. 5102, c. 64).
- 19 settembre 1489 -** Vicenza, Gio. Antonio q. Roario da Sovizzo affida la figlia Maddalena di anni 16 al pittore Bartolomeo Montagna perchè presti servizio presso di lui per quattro anni.
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 94, 107, ASVi, *Notarile*, Nicolò Ascoli, b. 5084, c. 94).
- 1490 -** «L'anno 1490 mastro Bartolomeo Montanea da Vicenza pittore fece una ancona dove è dipinta la B.V., Santo Giovanni, et Santo Gerolamo, pretio L.326».
(Roberta Battaglia, 1992).
- 18 marzo 1490 -** In casa Gualdo a S. Michele, Vicenza, il nobiluomo Giacomo q. Francesco Gualdo il 18 marzo dichiara di ricevere ducati 50 «ab egregio viro ser Bartholomeo Montagna pictore» e confessa di averne ricevuti altri 150 in varie epoche, lo lascia perciò proprietario della casa sita in sindacaria di S. Lorenzo. Presenti: «Leonardo pictore filio Pauli de Caldogno et Hieronymo pictore q. Magistri Stephani teutonici pictoris».
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, p. 107; ASVi, Francesco Sorio, b. 5011).
- 22 maggio 1490 -** Bartolomeo Montagna compare in casa di Giovanni Battista Gualdo intento a trattare con Francesco di Battista Fioccardo per l'acquisto di un terreno a Marola.
(Giovanni Zaupa, 1998, p. 127; ASVi, Not., Gio Pietro Revese, b. 4801, c.1).
- 16 dicembre 1490 -** Vicenza, davanti al podestà di Vicenza compaiono Antonio orfano di Pietro orefice da Brescia e Bartolomeo da Valle, tutore anche degli altri figli di Pietro orefice e con «Bartholomeo Montagna pictori proximiorum ut assernerunt ex latere paterno» dichiarando di voler vendere al fratello di Pietro, Baldissera orefice, un pezzo di terra sito a Brendola in «contrata Exe». Ottengono il permesso.
(Ibidem, *Notarile*, Giovan Pietro Revese, b. 4801).
- 10 gennaio 1491** «Emptio bernardini de arzignano et bartholomeo montagna pictor pro pretio l. 325 s. 10».
(ASVi, *Notarile*, Gregorio Ferro, b. 5292).

- 24 marzo 1491** - Vicenza in sindacaria di S. Marcello, in casa del compratore. Vincenzo q. Bonomo da Pontalto vende a Bartolomeo Montagna per libbre 100 due campi di terra in zona Biron con facoltà di irrigarla pagando al concedente Alvise Antonio Loschi «unum caponum», mezzo campo di terra prativa nelle stesse pertinenze.
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 95, 108; ASVi, *Notarile*, Nicolò Valdagni, b. 5470, c. 29).
- 10 maggio 1491** - Vicenza in sindacaria di S. Marcello in casa di Bartolomeo Montagna. Vincenzo q. Bonomo da Pontalto vende per libbre 300 a Bartolomeo Montagna un appezzamento di terra in pertinenze de Biron, un appezzamento in Borgo S. Felice, un secondo campo in Borgo S. Felice ed infine un altro mezzo campo in zona le Piantaelle.
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 95, 108; ASVi, *Notarile*, Nicolò Valdagno, b. 5502, cc. 79v- 82).
- 15- 20 aprile 1493** - Vicenza, Gaspare q. Bonomo da Pontalto vicentino e suo fratello Vincenzo dichiarano ad Elisabetta Loschi vedova di Alvise Antonio di aver venduto a Bartolomeo Montagna per libbre 100 mezzo campo di terra di un fondo, il cui dominio diretto spettava ai figli ed eredi di Alvise Nicolò Loschi. Pertanto Elisabetta ricompra il suddetto appezzamento di terra. È presente Bartolomeo Montagna da Orzi Nuovi.
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, p. 108; ASVi, *Notarile*, Francesco Zanechin, b. 5358, cc 110v, 113).
- 12 settembre 1493** - Vicenza, in casa del pittore in S. Lorenzo. Gio. Bartolomeo q. Floriano Faccio da Creazzo vende per libbre 125 a Bartolomeo Montagna la proprietà di un sedime di terra con casa di un campo in coltura di S. Felice con patto di riscatto.
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 96, 108; ASVi, *Notarile*, Francesco Sorio, b. 4988).
- 1494** - Il fattore dell'Ospedale dei SS. Pietro e Paolo di Vicenza, Bartolomeo da Sant'Angelo, ordina un nuovo confalone «depento per ser Bartholamio Montagna he indorado».
(BBVi, *Ospedale dei Ss. Pietro e Paolo*, reg. 1, c. 46v).
- 17 giugno 1494** - In casa di Bartolomeo Montagna il suddetto Gio. Bartolomeo riscatta il suddetto sedime di terra per libbre 125. Presente «Hironymo pittore q. magistri Stephani pistoris de sindacaria de Domo».
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 96, 108- 109, ASVi, *Notarile*, Francesco Sorio, b. 4988).
- 12 settembre 1494** - «Ser Iohannes q. Antonii de Urceis novis» abitante a Vicenza in Borgo Porta Nuova vende per ducati 56 a Bartolomeo Montagna un appezzamento di terra di sette quarti un altro appezzamento «in contrata Alture». Con livello.
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 96, 109; ASVi, *Notarile*, Francesco Sorio, b. 4989).

- 1496-1500 -** Bartolomeo Montagna riceve in diverse rate il pagamento per la pala commessagli da Bartolomeo Squarzi, destinata all'altare dedicato a S. Monica, nella chiesa di S. Michele. Il conto è perduto. (Magrini, 1863, pp.45-47).
- 8 ottobre 1495 -
26 maggio 1496 -** Bartolomeo Montagna riceve commissione per «lo lavoro dela capella de Domo de messer Zuanpiero de i Proti». I pagamenti si susseguono da gennaio 1496 al 27 maggio 1496. Alcuni pagamenti sono riscossi dal figlio Filippo (16 aprile 1496) e dal figlio Paolo (21 marzo 1496). (Luca Clerici, 2001, pp. 162- 163, doc. 7; IPAB, *Ospedale dei Proti*, b. 32, reg. 17, cc. 117v- 118r).
- 28 gennaio 1496 -** Accanto a Bartolomeo Montagna compare il figlio Filippo. (Giovanni Zaupa, p. 127; ASVi, *Notarile*, Francesco Scolari, b. 177).
- 19 maggio 1496 -** Vicenza, in casa del venditore. Bartolomeo Montagna vende per lire 100 a Bartolomeo Vicentini da Camisano un campo posto a Camisano e un altro appezzamento in contrada alture. (Giangiorgio Zorzi, 1916, pp. 97, 109; ASVi, *Notarile*, Nicolò Ascoli, b. 5108, cc. 156v- 157).
- 13 novembre 1497 -** Vicenza in contrada S. Lorenzo in casa di Bartolomeo Montagna. Bartolomeo Montagna, creditore verso Giorgio Corniani di libbre 445 ne ha avuto in cambio un pezzo di terra di circa 9 campi posto a Orzi Nuovi «*in contrata de Beveraria*», ma poi avendo pagato il debito di libbre 445 il suddetto Bartolomeo Montagna retrovende il suddetto appezzamento di terra. Presente: «Bernardino de Campionibus de Mediolano aurifice q. Matei». (Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 95, 109; ASVi, *Notarile*, Francesco Scolari, b. 177).
- 26 ottobre 1498 -** Vicenza Bartolomeo Montagna fa suo procuratore il figlio Filippo. (Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 91, 109; ASVi, *Notarile*, Francesco Scolari, b. 177).
- 13 luglio 1499 -** Bartolomeo Montagna si obbliga a dipingere per conto del cardinale Zeno entro due anni e per il prezzo di ducati 180 un'ancona con l'immagine della Beata Vergine e con quattro figure per ogni lato «pro altari maiori ecclesie Cathedralis Vincencie et pingere in ea Beatam Virginem Mariam in medio et figuras quattuor pro quoque latere et alia facere prout in designo facto per ipsum Bartholomeum» per un compenso di 180 ducati. (Antonio Magrini, 1863, pp. 35, 47- 48; Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 97, 109, 166- 167; ASVi, *Notarile*, Bortolo Aviano, b. 4740).
- 14 aprile 1499 -** Bartolomeo Montagna accompagna Giovanni Battista di Girolamo Gualdo nell'Ufficio del sale. (Giovanni Zaupa, 1998, p. 129; ASVi, *Notarile*, Antonio Sarasin, b. 4924, c. 74v).

- 26 settembre 1499** - Vicenza nel convento di Santa Maria dei Servi, Bartolomeo Montagna creditore di ducati 69 da parte di Bartolomeo Squarzi «pro resti unius ancone picte ipsi Bartholomeo de Squartiis per ipsum Bartolomeum Mantagna ponenda in Ecclesia Sancti Michaelis de Vincentia super altare prefati Bartholomei de Squartiis intitolata Sancte Monice» ne ha in pagamento alcuni appezzamenti di terra posti in Longare «in contrata de Cirisara» e a secula «*in contrata de Sevelare*».
(Antonio Magrini, 1863, p. 35, 49; Giangiorgio Zorzi, 1916, pp. 97, 109- 110; ASVi, *Notarile*, Francesco Scolari, b. 177, cc. 3v- 5v).
- 5 novembre 1499** - Vicenza in contrada di S. Lorenzo in casa del pittore. Bartolomeo Montagna aveva dato in mutuo il 4 maggio precedente 100 ducati «gratis et amore» al padovano Pietro Calza che, non potendo pagare al giorno stabilito, vende al suddetto Bartolomeo Montagna dieci campi nelle pertinenze di «Ville de Sacholi» a «Cittadelle in contrata Putei». Dei detti campi subito dopo il detto Bartolomeo investe Pietro Calza.
(Antonio Magrini, 1863, p. 35; Giangiorgio Zorzi, 1916, pp. 97, 109; ASVi, *Notarile*, Francesco Scolari, b. 177, cc. 6- 9v).
- 19 novembre 1502** - Vicenza, Bartolomeo Montagna consegna a Daniele Saraceno arcidiacono di Vicenza le chiavi della casa nella quale abita il detto Daniele posta in sindacaria di S. Lorenzo.
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 98, 110, ASVi, *Notarile*, Bortolo Aviano, b. 4741).
- 15 febbraio 1503** - Vicenza in sindacaria S. Lorenzo in casa di Bartolomeo Montagna, Il suddetto paga 5 ducati e 4 denari ad Alberto Godi per avere la piena proprietà dei suddetti appezzamenti vendutigli da Bartolomeo Squarzi. Presenti «Nobili Juveni Julio Campagnola patavo filio domini Hieronimi familiari Reverendissimi domini Episcopi Vincentie e Pietro de Parma pictore q. Donini».
(Antonio Magrini, 1863, p. 35; Gian Giorgio Zorzi, 1916, p. 97, 110; ASVi, *Notarile*, Francesco Scolari, b. 177, c. 5v).
- 29 novembre 1503**- Bartolomeo Montagna compare con Daniele Saraceno nella sua casa di san Lorenzo. In tal occasione Giovanni di Vincenzo Magrè otteneva del terreno sito in Porta Nuova.
(Giovanni Zaupa, 1998, p. 131; ASVi, *Notarile*, Francesco Zanicchini, b. 5363, c. 154).
- 12 aprile 1504** - Vicenza a casa di Bartolomeo Montagna, il suddetto fa suo procuratore il figlio Benedetto. Presente Francesco di Giacomo da Parma cittadino padovano.
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, p. 98, 110, 130- 131; ASVi, *Notarile*, Francesco Scolari, b. 177).
- 23 dicembre 1504** - Vicenza in vescovado, Bartolomeo Montagna riceve un ducato a completo pagamento della pala che egli si era obbligato a fare per il cardinale Zeno.
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, p. 97, 110, 167; ASVi, *Notarile*, Bortolo Aviano, b. 4741).

- 1504-1506 -** Dal 17 giugno 1504 al 6 febbraio 1506 avvengono i pagamenti della compagnia di S. Biagio a Maestro Bartolomeo Montagna per gli affreschi che il vicentino andava realizzando nella cappella di S. Biagio in SS. Nazaro e Celso di Verona, «como è scritto in t'un istromento de Francesco da Parma».
(Giuseppe Biadego, 1906, pp.116-118; ASVr, *CRS, San Nazaro e Celso*, b. 14, reg. 36, c. 74r, 75r, 76r, 77r, 118v-119r; 120v-121r; 112v-123r).
- 17 giugno 1505 -** Vicenza in casa del pittore, Bartolomeo Montagna fa suo procuratore il figlio Paolo. Presente Petro de Parma pictore q. Donini.
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, p. 98, 110; ASVi, *Notarile*, Francesco Scolari, b. 177).
- 18 settembre 1506 -** Bartolomeo Montagna riceve dal «maestro di casa» del vescovo di Padova 40 ducati, 3 lire e 12 soldi a completa liquidazione del compenso di 250 ducati dovuto al pittore «pro opera sua episcoporum centum pictorum in aula maiori episcopatus».
(Paolo Sambin, 1962, pp. 122-123; ASPd, *Notarile*, vol. 3395, c. 446).
- 23 novembre 1507 -** Bartolomeo Montagna fa suo procuratore il figlio Paolo.
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, p. 98, 110; ASVi, *Notarile*, Francesco Scolari, b. 177).
- 20 maggio 1508 -** Vicenza a casa del pittore, Bartolomeo Montagna investe Francesco figlio di Giorgio detto Goriato di Montaviale: un pezzo di terra posto a Monteviale, un altro pezzo di terra nella medesima contrada. Per tali appezzamenti il conduttore si obbliga a portare alla casa del pittore nove staia e mezzo di frumento.
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, p. 98, 110; ASVi, *Notarile*, Francesco Scolari, b. 177).
- 2 agosto 1508 -** Vicenza Bartolomeo Montagna accusa Cecchum Pavanum della coltura di San Felice di non aver condotto «unum plaustrum vini cum vegeti» dovuto da Tommaso e Bartolomeo da Pontalto.
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 110- 11, ASVi, *Magistrature giudiziarie vicentine*, Banco della Ragione, b. 2281).
- 6 settembre 1508 -** Vicenza, Bartolomeo Montagna accusa Pietro Gasparini facente per Berto sarto di Barbarano di non aver condotto alla camera dei pegni privati 12 staia di frumento dovuto da Pier Antonio Mantovano.
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, p. 111; ASVi, *Magistrature giudiziarie vicentine*, Banco della Ragione, b. 2281).
- 18 agosto 1509 -** Bartolomeo è testimone davanti al notaio Antonio Sarasin al testamento del suo compare Giambattista Gualdo.
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, p.98, ASVi, *Notarile*, Antonio Sarasin, b. 4967, cc. 203- 204).

- 12 marzo 1510 -** Vicenza, Bartolomeo Montagna è presente al testamento di Lorenza figlia di Giampietro Zancani orefice e moglie di Pietro dalla Colonna. «Presentibus Bartholomeus Montagna pictore famoso». (Gian Giorgio Zorzi, 1916, p. 99; ASVi, *Notarile*, Francesco Scolari, b. 177).
- 6 febbraio 1512 -** A Padova, notaio Gaspare Salerio, Bartolomeo Montagna si impegna a dipingere nella Scuola del Santo un affresco col miracolo della mascella, presente alla stipulazione il Guardiano della scuola, il quale aveva invitato Bartolomeo in nome della sua «celebratissima fama». (Ester Cocco, 1914, pp. 6-7; ASPd, *Notarile*, Gaspare di Salieri, b. 2700, cc. 296v- 297r)¹.
- 10 febbraio 1512 -** Bartolomeo Montagna è pagato per l'affresco nella Scoletta del Santo.
23 giugno 1512 - (Ester Cocco, 1914, doc. III; ASPd, *Corporazioni Religiose, Scuola di Sant'Antonio*, Quaderni dare et havere, 124, 1512, c. 149 e sgg).
- 22 aprile 1515 -** Padova, Bartolomeo Montagna «pictorre excellentissimo» compare come testimone al testamento di Antonio da Marostica *professoris grammaticis* grammatico nella Cattedrale. (ASVi, *Notarile*, Francesco Zanechin, 22 aprile 1515, b. 5385, c. 25).
- 2 luglio 1517 -** Vicenza casa di Bartolomeo Montagna, il pittore affitta per un anno ad Arcangelo di Antonio Romitani da Breganze «quemdam caminum in terreno cum canipa servitute dicto camino et sechiaro» con la condizione che il conduttore abbia «exitum eundi in viam publicam» per la porta della casa del detto locatore. Presente: Alovisio q. Fadelli de Vincentia pittore. (Gian Giorgio Zorzi, 1916, p. 111; ASVi, *Notarile*, Marc'Angelo Franceschini, b. 6075).
- 6 luglio 1517 -** Bartolomeo riscuote un pagamento per lavori compiuti dal figlio Benedetto nel Palazzo del Podestà a Vicenza. Tra le spese compaiono pagamenti il 2 luglio a «pro denariis exbursatis magistro Benedicto pictori»; il 6 luglio, l'8 luglio «exbursatis magistro Benedicto Montagna libras sex». (Antonio Magrini, 1863, p. 35; Lionello Puppi, 1962, p. 78; BBVi, ACVi, *Liber Provisionum II*, n. 795, c.106 v).²
- 28 settembre 1517 -** Vicenza a casa di Bartolomeo Montagna, il pittore nomina suo procuratore il nipote Antonio a stare in causa etc «item ad recuperandum hereditatem ad se constituentem spectatem ex hereditate q. domini Antonii Cinchani fq. Pauli ab Urcis novis» e a disporre come avrebbe creduto. (Gian Giorgio Zorzi, 1916, p. 11; ASVi, *Notarile*, Marc'Angelo Franceschini, b. 6075).

¹ In riferimento ai documenti riportati da Ester Cocco (1914), Lionello Puppi (1962) indica completati i pagamenti adì 21 giugno.

² Lionello Puppi (1962) notava che la segnalazione era apparsa precedentemente in Magrini (1863) ma con lettura errata al 1507.

- 11 gennaio 1518 -** Vicenza casa del pittore, Bartolomeo affitta per un anno a Stefano Merciaio q. Girolamo Sogario «apothecam cum camino et canipa positam in domo dicti locatoris et pro fictu [...] ducatos quinque auri pro quoque anno».
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, p. 111; ASVi, *Notarile*, Marc'Angelo Franceschini, b. 6075).
- 30 dicembre 1519=**
1518 m.v. - Vicenza in sindacaria S. Lorenzo, Bartolomeo Montagna crea suo procuratore Antonio q. Francesco Cinchani da Orzi nuovi abitante a Cologna per esigere: «omnes affictus et resta debitos et debita dicto Bartholomeo per spectabilem dominum Antonio fq. Pauli Cincani considicum et habitorem Urcis novis per ipsius domini Antonii heredes» per causa di un affitto di troni 19 cui era tenuto ogni anno il detto Antonio verso il detto Bartolomeo per alcuni beni affittatigli con atto 16 marzo 1492 Not. Lionello di ser Crasino de Faustinis.
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, p. 111; ASVi, *Notarile*, Marc'Angelo Franceschini, b. 6075).
- 25 febbraio 1519 -** Vicenza a casa del pittore, Bartolomeo riferendosi alla procura suddetta e approvando tutti gli atti fatti dal suddetto procuratore, gli dà facoltà di vendere tutti i beni «aprehensa et aprehendenda in loco ab Urcis novis et alibi» f. Antonio q. Paulo Cincani da Orzinuovi e ciò tanto per il capitale quanto per gli affitti dovutigli in virtù dell'istromento del 16 marzo 1492 Not. Leonello de Faustinis.
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 111- 112; ASVi, *Notarile*, Marc'Angelo Franceschini, b. 6075).
- 5 agosto 1519 -** Vicenza, in casa di Bartolomeo Montagna. Premesso che il 10 maggio 1491 Bartolomeo aveva acquistato da Vincenzo Bonomo da Pontalto alcuni appezzamenti di terra come da atto del notaio Niccolò Valdagno, fra i quali uno soggetto al dominio diretto di Alvise Antonio Loschi per cui Bartolomeo aveva dovuto abbandonarlo come risulta dall'atto posteriore del notaio Francesco Zanechin. Tutto ciò premesso, Vincenzo compensa Bartolomeo con un pezzo di terra di mezzo campo posto in «*contrata Campilongi*» e con un altro appezzamento in prossimità dello stesso in «*contrata di le Piantaelle*».
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, p. 112; ASVi, *Notarile*, Marc'Angelo Franceschini, b. 6075).
- 31 agosto 1519 -** Vicenza, in contrada S. Lorenzo in casa del pittore Bartolomeo Montagna, Vincenzo Bonomo dovendo a Bartolomeo Montagna libbre 15 di fitto per alcuni appezzamenti datigli in affitto con atto del 10 maggio 1491 notaio Nicolò Valdagno, e non avendo di che saldare il precedente debito di libbre 162, assegna a «dicto Bartholomeo presenti et acceptanti» tutti i suoi diritti utili e livellari e ogni sua azione e ragione su detti appezzamenti di terra.
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, p. 112; ASVi, *Notarile*, Marc'Angelo Franceschini, b. 6075).

- 21 aprile 1520 -** Bartolomeo si impegna, davanti al notaio Francesco Zanechin, a eseguire per la Scuola di S. Giuseppe a Cologna Veneta una pala d'altare.
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, p. 168; ASVi, *Notarile*, Francesco Zanechin, b. 5389, c. 140 v-141v).
- 31 agosto 1520-** Benedetto Montagna incarica per sè e per il padre Gaspare Galluzzi di riscuotere alcune loro spettanze.
(Giovanni Zaupa, 1998, p. 132; ASVr, *Notarile*, Pietro Guidi, b. 5868).
- 25 febbraio 1521 -** Vicenza, in contrada S. Lorenzo, in casa del pittore. Nicolò q. Leonardo Pina da Monteviale vende «provido et experto viro Bartholomeo q. Antonii ab Urcis novis pictore egregio cive Vincentie pet ducati due tantam quantitatem iurium utilium et livellariorum quanta capit dicta summa» su una porzione di terra posta in Monteviale. Presente: «Marco Antonii q. Alovissii de Bonsignoribus de Crema aurifice».
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, p. 112; *Notarile*, Domenico Cisotti, b. 5565, c. 450).
- 5 ottobre 1521 -** Vicenza, in contrada S. Lorenzo a casa del pittore. Bartolomeo Montagna detta il suo primo testamento davanti al notaio Francesco Zanechin, disponendo d'essere sepolto nella chiesa di S. Lorenzo a Vicenza e nominando il figlio Benedetto erede universale.
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, p. 112, 167- 170 doc.41; ASVi, *Notarile*, Francesco Zanechini, b. 5389, c. 126).
- 4 novembre 1521 -** Vicenza, davanti al notaio Francesco Zanechin, avendo Bartolomeo Montagna fatto una pala d'altare per la chiesa di Santa Maria di Cologna per la quale era tuttora in credito di ducati 30, ne ha in pagamento un pezzo di terra di due campi posto in Cologna in contrada de Ginale che egli subito dopo da in locazione allo stesso venditore.
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, p. 112, 167- 168, doc. 40; ASVi, *Notarile*, Francesco Zanechini, b. 5389, cc. 140v- 141v).
- 6 maggio 1523 -** Vicenza, davanti al notaio Francesco Zanechin. Il pittore detta il suo secondo e ultimo testamento confermando la volontà d'essere sepolto nella chiesa di S. Lorenzo, lasciando a Giuseppe, figlio naturale di suo figlio Benedetto, ducati 150 e nominando il sopraccitato Benedetto suo erede universale.
(Gian Giorgio Zorzi, 1916, p. 112, 171- 173, doc. 42; ASVi, *Notarile*, Francesco Zanechini, b. 5390, c. 82).
- 11 ottobre 1523 -** Morte di Bartolomeo Montagna
Il Notaio Zanechin segna in margine alla stipulazione precedente «Nota quod die anniversario XI mensis octobris 1523 suprascriptus predictus testator ex hac vita migravit». (Ibidem).

Appendice documentaria

1476

«...1476, indictione Nona die martis 29 octobris, Vincentie in ecclesia de domo apud capellam beate virginis Marie, presentibus domino presbitero Gaspare de Sancto Savino canonicovinc., domino presbitero Christoforo Anzoleto, domino presbitero Leonardo a Cutelis omnibus mansionariis dicte ecclesie et nobili viro Antonio a Scrofa cive vincentie Testibus vocatis etc.

Cum sit quod domino presbiter Gaspar de Seledo canonivus Vincentie, qui construit fecit in dicta ecclesia certam capellam sub titulo Sancti Petri et Sancte Justine, in ipsa facere et construi facere intendat unam anchonam magnam super altare, convenit cum magistro Zanfrancisco a Somayo cive et habitatore Vincentie, et magistro Bartholomeo Montagna habitatore Vincentie, ambobus ibi presentibus et promittentibus ipsi domino presbitero Gaspari facere dictam anchonam ut infra, omnibus eorum expensis, laboribus et periculis, videlicet, primo quod dicta anchona sit et esse debeat in latitudine pedes sex de mensura et in altitudine prout condecens fuerit et in ipsa pingere figuras istas videlicet: in medio ymaginem gloriose Virginis Marie cum filio suo in brachio et a latere dextro ymaginem sancti Petri et sancte Iustine et a latere sinistro sancti Pauli et sancte Caterine que sint magne, integre; in summitate vero in medio immissionem Spiritus Sancti, a latere dextro ymaginem sancti Ieronimi et sancti Leoncii et a latere sinistro sancti Prosdocimi et Carpophori que sint medie figure et cum intaleis deauratis secundum designum factum, cum bonis figuris et omnibus aliis necessariis pro dicta anchona et cum presbitero Gaspare subtus Ymaginem beate Virginis cum cota et zamfarda, quam anchonam facere promiserunt et conducere et ponere in ipsam capellam hanc usque ad unum annum proxime futurum vel usque ad menses XV proxime futuros tamen non ultro. Et pro eorum mercede habere debeant ducatos LX auri hoc modo: de presenti ducatos X auri de quibus statim habuerunt ibi ducatos VI in auro et monetis et ducatos IV dare promisit ad omnem eorum requisitionem. Item pro ducatis XX dedit cessit ipsis magistris d. Iacobam uxorem quondam Iohannis Violini de Campedello et filios, carta per me notarium die 19 octobris 1472, quos promisit manutenere pro bonis, veris et exigibilibus debitore pro dicta summa ducatorum 20 auri et ipsos et eorum quemlibet constituit procuratorem etc. Item ducatos decem auri quando picte fuerint figure suprascripte, residuum vero dare promisit, quos est ducatorum 20 quando completa fuerit anchona et posita in capella omnibus expensis dictorum magistri Zanfrancisci et Bartholomei qui ambo et uterque eorum principaliter promiserunt ut supra, et si non compleverint ut supra quod dictus d. presbiter Gaspar possit compleri facere omnibus expensis dictorum magistri Zanfrancisci et magistri Bartholomei et ita voluerunt et promiserunt. Que omnia etc...»

ASVi, *Notarile*, Gregorio fu Giacomo da Malo, b. 4643, (Libretti) 29 ottobre 1476.
Giovanni Mantese, 1964², pp. 235-241.

1477

«Anno ab ipsius nativitate millesimoquadringsesimoseptuagesimoseptimo, indictione decima die iovis 24 mensis Iulii Vincentie in sindicaria Carpagnoni in domo habitationis infrascripti testatoris presentibus domino Marco quondam nobilis viri Petrii Antonii del Tonso archipresbitero Ecclesie maioris Vincentie Domino presbitero Francisco Malafo

quondam Silvestri decretorum doctore mansionario ecclesie maioris predicte, Domino presbitero Zamatheo quondam *** de Valdagno Domino Presbitero Baptista quondam Vilani de Esculo, nobile viro Paulo Francisco quondam domini Ieronimi de Gualdo legum doctore, Nicolocio aromatario quondam Galasii a Somayo, magistro Zampetro pictore quondam magistri Nicolai marangoni de Valdagno et magistro Bartholomeo pictore dicto Montagna quondam Antonii ab Urciis novis omnibus civibus et habitatoribus Vincentie testibus vocatis ad hoc et ab infrascripto testatore proprio ore rogatis.

Ibique egregius vir magister Zanfranciscus pictor quondam Leoneli a Somayo civis et habitator Vincentie iacens in lecto infirmus corpore sed boni et optimi intellectus clareque loquellae existens, considerans humanam naturam fore fragilem et caducam et nil certius morte nilque hora mortis incertius nolens ab intestato decedere suum nuncupativum testamentum sine scriptis in hunc modum condidit et ordinavit. In primis quidem animam suam omnipotenti Deo et toti curie celesti humiliter et devote commendavit quando de hoc seculo migrare contingerit, corpusque suum sepeliri voluit et iussit in ecclesia maiori Vincentie ubi sepulti fuerunt filii dicti testatoris si mori contigerit Vincentie si vero in villa de Brendulis in capella Sancti Nicolai in sepulcro suo et suorum predecessorum. Item interrogatus per me notarium infrascriptum si volebat aliquid relinquere quo anima sua fabricis et hospitali prope Sanctum Anthonium et Sanctum Marcellum Sancti Bernardini Burgi Berice intus et Nazareti dicti Burgi Berice extra de Vincentia respondit quod non. Item legavit et de bonis suis et hereditate dari iussit et voluit Iuste filie legitime et naturali dicti testatoris ex quondam prima uxore ipsius testatoris ducatos centum auri boni et iusti ponderis computata legitima et omni porcone debita spectante et pertinente ipsi Iuste pro dote materna dicte Iuste et pro dote constituta ipsi Iuste quando maritabitur, et hoc interim donec maritabitur voluit ipsam stare posse in domo dicti testatoris et vestiri et calciari et alimentari de bonis et hereditate dicti testatoris. Et si se maritare nolet, et ingredi velet monasterium aliquod quod habere debeat dictos ducatos 100 auri de eius bonis et hereditate de quibus facere et disponere possit omnem suam voluntatem in quibus ducatis 100 et in soldis 5 parvorum plus et alimentis predictis dictam Iustam heredem sibi instituit et voluit ipsam fore et esse tacitam et contentam et nil amplius petere posse nec habere debere de eius bonis et hereditate ratione legitime deo debite tam paterne quam materne hereditatis, nec aliqua alia ratione vel causa modo forma vel ingenio. Item legavit et de suis bonis et hereditate dari iussit et voluit Mathee et Francisce filiabus dicti testatoris ex domina Corona uxore de presenti dicti testatoris ducatos 100 auri pro quaque earum pro dote sua sibi constituta quando maritabuntur et hoc interim vestiri calciari nutriri et alimentari de eius bonis et hereditate et stare in domo dicti testatoris et si se maritare noluerint et ingredi velent monasterium aliquod quod etiam habere debeant ducatos 100 auri pro quaque earum de quibus facere et disponere possint omnem suam voluntatem absque conditione aliqua in quibus ducatis 100 auri et alimentis suprascriptis et in quinque soldis parvorum plus dictas eius filias heredes sibi instituit et iussit et voluit ipsas fore et esse tacitas et contentas et quodnil aliud petere possint de eius bonis et hereditate aliqua ratione vel causa modo forma vel ingenio. Item legavit voluit iussit et ordinavit quod domina Corona uxor dilecta dicti testatoris stare possit et debeat in domo dicti testatoris et quod sit dona et Domina rectrix et gubernatrix filiorum ipsius testatoris et dicte eius uxoris ac usufructuaria et administratrix omnium et singulorum bonorum redditum et introitum generis cuiuscumque dicti testatoris toto tempore vite ipsius domine Corone et quod numquam possit cogi ad aliquam rationem reddendam per personam aliquam tam ecclesiasticam quam secularem de gestis at administratis per eam modo aliquo forma vel ingenio de iure vel de facto, ipsa stante honesta vidua casta et sine marito at si cogeretur vel condenaretur modo aliquo ad aliquid dandum id totum quantumcumque fuerit sibi iure legati reliquit et quod debeat bene tractari et honorari ab omnibus filiis suis quibus ita precepit sub obtentu benedictionis sue, ut ipsam bene tractare debeant et honorare et si stare nolet in domo dicti testatoris et se maritare velet quod habeat ducatos 100 auri de eius bonis et hereditate pro dote sua tantum alias habita a

dicta eius uxore ut constat instrumento publico scripto et rogato per me notarium infrascriptum millesimo indicione et die in eo contentis. Et si Alovisius filius et heres dicti testatoris stare nolet in domo dicti testatoris cum dicta domina Corona eius noverca, seu nonposset quod habeat et habere debaeat omni anno de eius bonis et hereditate medium plaustrum vini nostraniet modium unum frumenti tantum et non aliud toto tempore vite dicte domine Corone, et ipso Alovisio non petente et dimittente in corpore hereditatis dicti testatoris dottem quondam matris dicti Alovisii pro parte sibi spectante, quam si peteret et haberet tunc et eo casu voluit ipsum privari dicto medio plastro vini et modio frumenti et nullatenus sibi dari nec aliud petere nec habere possit toto tempore vite dicte domine Corone stante vidua ut supra. Commissarios autem suos et executores sui huius testamenti et ultime voluntatis instituit deputavit et ellegit dominum Marcum del Tonso archipresbiterum ecclesie Vincentie Iohanem Fulchi de Thienis civem Vincentie cognatum dicti testatoris et me notarium infrascriptum de quibus et in quibus plenissimo confidit exequendi omnia et singula in presenti testamento contenta etc. In omnibus autem aliis suis bonis mobilibus et immobilibus iuribus et actionibus generis cuiuscumque presentibus et futuris heredem suum universalem instituit Alovisium eius filium legitimum et naturalem et eo premortuo eidem substituit eius filios masculos legitimos et naturales et de suo corpore et legitimo matrimonio natos vulgariter pupilariter et per fideicommissum cum hac conditione et declaratione quod ipse Alovisius nec eius descendentes nec aliqua persona possint nec valeant unquam modo aliquo via forma vel ingenio de iure vel de facto seu alio quovis quesito colore donare pignorarare permutare nec modo aliquo alienare domum dicti testatoris sitam in villam de Brendulis in ora ulmi del Cerro nec monticellum dictum de Martere in dicta villa seu eius pertin. In ora di Martere camporum 60 vel circa unam peciam terre brolive unius campi et plus positam in pertinentis de Brendulis in ora suprascripta apud domum supreascriptam et similiter unam aliam peciam terre brolive campi unius vel circa in dictis pertinentiis et ora ex opposito dicte domus mediante via, quia voluit iussit et mandavit quod omnia bona suprascripta semper stent et conserventur in eius domo et illis de sua famiglia masculis et proximioribus dicti testatoris usque in infinitum. Et si dictus Alovisius eius filius et heres decederet quandocumque sine filiis masculis legitimis et naturalibus et de suo corpore et legitimo matrimonio natis, tunc eidem substituit Iacobum fratrem carnalem dicti testatoris si supervixerit et ipso Iacobo non supervivente eidem substituit proximiores masculos dicti testatoris equaliter et equis porcionibus etc. etc. Et hoc voluit esse suum ultimum testamentum etc [...]]».

ASVi, *Notarile*, Gregorio da Malo, b. 4673, cc. 124- 125, 24 luglio 1477. Gian Giorgio Zorzi, 1916, p. 144-147.

1478

«Indicione XI die iovis 23 Aprillis Vincentie in sindicaria de domo in domo habitationis infrascripti Magistri Bartholomei, presentibus nobili viro Iohanne Baptista de Gualdo cive Vincentie Magistro Francisco suttore quondam Baptiste et Evangelista quondam Furciani marangone testibus.

Ibique magister Bartholomeus Montagna pictor quondam Antonii ab Urciis habitator Vincentie ex una parte et Geraldus quondam Iacobi decanus ville de Plovenis Dominicus quondam Gasparis agens nomine Matei Francisci massarii ecclesie infrascripte et Bonifacius quondam Francisci de Plovenis civis Vincentie omnis agens nomine sui comunis a quo dixerunt habere licentiam et pro quo promiserunt de rato ex alia parte venerunt ad infrascriptam conventionem et pacta videlicet: dictus Magister Bartholomeus cum obligatione sui per totum mensem septembris proxime futurum facere et dare promisit

sumptibus suis videlicet lignaminis et picture suprascriptis hominibus facientibus ut supra unam anchonam iuxta designum datum per dictum Bartholomeum dictis hominibus super qua anchona dictus Bartholomeus debet pingere Beatam Virginem et unum sanctum pro quoque latere cum pacto quod dicti homines facere debeant expensas ipso Bartholomeo cibi et potus tempore quo stabit ad pingendum eam in villa predicta et portare debeant dictam anchonam ad dictam villam. Pro cuius Magistri Bartholomei mercede dicti homines et quilibet ipsorum dare et solvere promisserunt sopradicto Bartholomeo ducatos quadraginta tres cum dimidio de quibus tempore presentis contractus exbursaverunt ducatos quatuor reliquum dare promisserunt hoc modo videlicet: ducatos vigintiunum per totum mensem iullii promixe futurum reliquum ad festum nativitatis Domini Nostri Iesu Christi proxime futurum ad eius Magisitri Bartholomei preces et instantiam fideiussor constitutus pro predicta anchona fienda e danda ad debitum tempus Ioannes ab Urciis frater suprascripti Magistri Bartholomei cum pacto quod casu quo dictus Magister Bartholomeus non attenderit quod ipsi homines possint ed unusquisque iuravit et astringitur ad faciendum una aliam anchonam sumptibus suis. Quem Ioannem dictus Bartholomeus promisit conservare. Forma anchone contrascripte est videlicet una anchona lignaminis latitudinis pedum quinque pro trium cum una colona pro quoque latere altitudinis conveniente aurata auri fini videlicet in folio. Item unum frisum stuchi relevati in architrave derutum pro quo friso sibi promiserunt ducatum unum cum dimidio computatum tamen in dicta summa».

ASVi, *Notarile*, Francesco Sorio, b. 4985, 23 aprile 1478; Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 162-163.

1480

«[...] Anno ab ipsius nativitate millesimo quadringentesimo octogesimo, indictione XIII, die sabati primo mensis Aprilis Vincentie in burgo Bericae, in domo habitationis infrascripte dominae Clarae, [...] ex opposito Monasterii S. Clarae, praesentibus Bartholomeo Montagna quondam. Antonii Ab Urcis Novis pictore [...]»

ASVi, *Notarile*, Giovanni Antonio Gallo, b. 5043, c. 33v, 1 aprile 1480; Antonio Magrini, 1863, p. 43.

1481

«M•CCCC•LXXXI• Indictione XIII die mercurii ultimo mensis Februarii Vincentie in Sindicaria Sancti Eleuterii in apotheca magistri Tomasii Atella presentibus [...] Cum sit quod domina Iacoba uxor quondam Iohannis Violinis de Campedello et mater infrascriptorum fratrum necnon Petrus Hieronimus Inocentius et Matheus ac Ludovicus fratres ac filii quondam dicti Iohannis ac ipsius Domine Iacobe sint debitores Hereditatis et commissarie quondam Domini Gasparis de Scledo canonici vicentini de ducatis triginta et grossis decemnovem pro capitali. Item de grossis duodecim pro expensis secutis et super dicto credito virtute certe intromissionis facte per dictum quondam dominum presbiterum Gasparem lata sit certa sententia per Dominum Vicarium magnifici domini potestatis Vincentie scripta per Nicolaum de Ferreto notarium sigilli 1480 indictione XIII die sabati 23 mensis septembris super executione dicte aprehensionis facta ad instanciam spectabilis equitis Domini Alovissii de Plovenis tamquam comisarii ac executoris testamenti dicti Domini quondam Presbiteris Gasparis a qua sententia ipsi fratres se appellaverunt et volentes parcere expensis et laboribus venerunt ad has conventiones et pacta cum provido viro Petro de la Mirandulla procuratore dicti domini Alovissi commissarii ut de procura constat

per Blasium quondam Bonagustini de Vagentibus notarium Vincentie in 1479 die 6 iulii et cum egregio magistro Bartholomeo Montagna pictore ab Urciis Novis cive et habitatore Vincentie et tamquam creditori dicte Commissariae pro certa anchona seu palla pingenda per ipsum ac ponendam in capella predicti Domini quondam Presbiteri Gasparis sita in Ecclesia Cathedrali ibi presentibus et pro domino Alovio commissario predicto ac aliis collegis suis commissariis derato promittentibus etc. quod predicti debitores et eorum quilibet principaliter et insolidum necnon ad eorum preces et instantia se fideiussorem et principalem solutorem pro ipsis constituens magister Thomasius Atella antedictus ibi presens et renunciante omnes predicti debitores et fideiussor principalis omnibus exceptionibus et auxiliis auxilio speciale divi Adriani beneficio novarum et veterum constitutionum et de fideiussoribus ac omnibus auxiliis in contrarium quominus omnes non teneantur ad totum dictum debitum ut supra insolidum persolvendum ut infra videlicet dimidiam dicti debiti quae est ducati quindecim cum dimidium ad festum Nativitatis Dominice proxime future anni 1482 et aliam dimidiam pro resto et completa solutione ad festum alterius nativitatis subsequente anni 1483 absque alia exceptione quos denarios persolvendos ut supra predicti debitores facientes ut supra solvere et exbursare promiserunt predicto magistro Bartholomeo Montagna cessionario et cui predictus Petrus a Mirandulla faciens ut supra exigendum cessit ad terminos antedictos stipulanti et recipienti pro se et heredibus suis absque alia exceptione sub pena banni et tenutis etc. Qui Petrus faciens ut supra in presentia testium et mei notarii infrascripti dedit et consignavit suprascriptam sententiam latam ut supra cum mandato vigore dicte sententie prefato magistro Thomaso fideiussori antedicto etc. Obligantes sese personaliter ac heredes et bona eorum ac renunciante omnibus exceptionibus auxiliis feriis etc.».

ASVi, *Notarile*, Francesco Scolari 1481, b. 177, 28 febbraio 1481; Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 163-164.

1481

Istrumento dotale di Paola Crescenzo moglie di Bartolomeo Montagna

«Dos Domine Paule filie ser Antonii quondam Crescentii de Valdagno ac uxoris Bartholomei pictoris quondam Antonii ab Urcis novis.

Millesimo indictione antedictis die sabati vigesimo quarto mensis novembris Vincentie in sindicaria Sancti Marcelli in domo habitacionis infrascriptis Bartholomei presentibus Zanantonio p. Petri Antonii Bochallario et Hieronimo filio Stephani fornarii ambobus habitatoribus Vincentie testibus ad haec vocatis habitis et requisitis.

Ibique magister Bartholomeus pictor filius quondam Antonii ab Urcis novis civis et habitator Vincentie non vi dolo metu ductus sed sponte libere et ex certa animi scientia per se et eius heredes agens dixit et confessus fuit se alias habuisse et recepisse in dotem et nomine dotis Domine Paule filie ser Antonii quondam Crescentii de Valdagno civis Vincentie ac uxoris legitime dicti Bartholomei libras ducentas quinquaginta parvorum partim in denariis et partim in bonis nobiles tunc de consensu partium extimatis ac ascendentibus pro dicta summa denariorum ab ipso ser Antonio quondam Crescentii ibi presenti interroganti et hanc spontaneam confessionem in se ac vice et nomine prefate Domine Paule ac heredum suorum acceptanti et renuntianti etc. et probationem non habite et recepte dicte dotis ut supra et omni alii suffragii quo possit se tueri in aliquo sub spe future receptionis dicte dotis. Quapropter prefatus Bartholomeus ut supra agens iure pignoris et nomine donationis propter nuptias investivit prefatum Antonium ibi presentem stipulantem ac recipientem pro se domina Paula eius filia ac uxore dicti Bartholomei ac heredibus suis de tanta quantitate bonorum suorum generis cuiuscumque quanta est dos

predicta. Sub his pactis et conditionibus appositis inter partes et solemnī stipulatione firmatis: Quod si casus evenerit ipsam Dominam Paulam mori ante dictum Bartholomeum sine communibus liberis ipsorum amborum durante matrimonio legitime procreatis inter eos, quod tunc et eo casu medietas dicte dotis restitui debeat per ipsum Bartholomeum suprascripto ser Antonio ut supra agenti, alia vero medietas dicte dotis sit et esse debeat dicti Bartholomei et econverso si casus accederit ipsum Bartholomeum mori ante ipsam Dominam Paulam eius uxorem sive cum filiis sive non tunc et eo casu ipsa Domina Paula habeat et habere debeat in bonis predicti Bartholomei dictas libras 250 parvorum occasione dicte dotis sine tamen lucro aliquo aut diminutione ipsius. Que omnia et singula ut supra prefatus Bartholomeus agens per se et eius heredes solemniter promisit suprascripto Antonio ibi presenti stipulanti er recipienti ut supra attendere et observare, et in aliquo non contrafacere ven lenire per se vel alios eius nomine aliqua ratione vel causa de iure vel de facto. Sub pena refectionis et restitutionis damnorum monium interesse et espensarum litis et extra et sub solemnī et mutua obligatione sui ac omnium suorum bonorum mobilium et immobilium presentium futurorum generis cuiuscumque etc.».

ASVi, *Notarile*, Nicolo Ascoli, b. 5096, 24 novembre 1481; Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 164-165.

1482

«23 febbraio 1483

Consit chel fosse prexo adi 15 Agosto 1482 de far far e conspir do telerj a M^o bortolameo montagna depentor e per sua merzede aver dovesse duc. 200, zoè ducati 100 per uno con queste condition che su luno dovesse far el deluvio con altre zircostanzie de penture che sia al proposito e su l'altro far la Creazion del mondo overamente vertir in sul genesis de farli far qualch altra chossa degna e congrua secondo li sara ordenado e die far i ditj teleri enon atender ad altro e meter bonj e finj colorj e fetj de suo man e asse obligado chaso co i fasimo stimar e veder ad altrj da poj compidi e che i non fosse stima chel meritasse el prexio sopra dito chel debe star a deschrizion de quelj sara la bancha de darlj quello a loro parara per consenzia e cusi erimasto dacordo ed contento de quanto sopra e scritto per el simile i altrj telerj.»

ASVe, *Scuola Grande di San Marco*, b. 16 bis, c. 6v; Pietro Paoletti, 1894, I, pp. 11-12.

1483

«[...] In nome del mio signore Jesu Christo corendo lo anno del nostro signore 1483 ultimo zugno: sapendo quanto la nostra vita sia caduca labele e incerta [...] Et primo recomando l'anima mia a lo omnipotente Idio e volgio el corpo mio sia sepelido in la chiesa de sancta corona [...] e pero ordino, e lasso sia dato de la mia facultà doxento ducati jn quattro ani zoe cinquanta a lanno per la fabrica de la segrestia sa da fare. Item lasso dodexe ducati de ficto ogni anno zoe dodexe ducati de livello a laltare de la dicta segrestia acio de dicti denari ogni anno se compre le cere de no anniversario per lanima mia tra le quale ge sia doe torze de cera bianca de quatro livre luna, e simelmente volgio ogni ano sia facto al di de le anime al vespero, e a la messa essendo pero le torze bianche de tre livre lune. Item lasso per li mei heredi sia facto el salexado de tuta la sagrestia oltre el dicto legato de pria viva, zoe de quadri secondo parera ali frati, dummodo sia de pria da Chiampo e delli rossi da Calvene, zoè fatti schachi rossi e bianchi, nel qual li dicti mei heredi debia far uno sepulcro Jn mezo de una lastra de marmoro schieta cum li profili de pria negra senza alcun lavoro, ma solum cum larma da dresseno, e cum el titulo parera a loro [...]parendo a loro frati acceptare el dicto

legato altro sepulcro ne la dicta segrestia [...] volendo fargene li mei zermani zoe bartholomeo e zuane da dresseno per loro [...]. Item lasso e ordeno sia compida la dicta capella principiada la qual de fare maistro lorendo da bolonia jnzegnerio a vicenza come apare per instrumento de bortolomeo de bortoloti *** appare et la quantità del pagamento finor recevuto secundo per scripture de sua mano et presente per instrumento del cito bartholomeo, et ho segurtà de cento ducati aome appare per instrumento de ferreto de ferreti essendo nodaro a la ragione del 1481. El spectabile cavaliere Jacomo da thiene, la qual capella volgio sia intitulada a reverentia de dio e de la sua sacratissima passione zoe chiamata la capella de la passion. Jtem lasso, e ordino per li mei heredi se spenda ducati doxento in questo modo, cento in la palla su laltare ne la quale sia depenta la resurectioni del nostro signore Jesù Christo nel modo ho ordinato cum zuan belin, li altri cento sia da depenzer dicta capella a capitoli de tuta la passion de cristo. Item lasso per li mei heredi sia facta una sepultura in terra cum el salexado come e dicto ne la mia. Jtem volgio i canonici faza lo instrumento del jus patronatus ali mei heredi come me ha promesso, e caso non el fosse non volgio mei heredi faza questo in quella chiesa del domo, ma dove ge sera comesso, o a San Lorenzo, o a Sancta Corona dove parera a li mei commissarij. Item volgio in caso el legato faza sancta Corona debia valere parte per gratia speciale concedano li dicti signori frati le osse di mio padre siano portade al domo quando sera facta la dicta sepultura de mio padre per li mei heredi un qualunque altro logo fosse facta la sua sepultura per li mei heredi ut supra [...] Jtem lasso ancora sia dato vinti ducati zoe 20 a la fabrica de san sebastian sul monte de berga el quale ten li frati de sancta corona [...]

ASVi, *Corporazioni Religiose Sopprrese*, Santa Corona, b. 106, n. 1564; b. 107, 30 giugno 1483.

«Item lasso et ordeno in caso non habbia fatto portar la palla del Lazaretto, la quale è appresso el Montagna e resta solum a haver cinque ductai, sia fata li portar per li miei eredi e spender cento lire di danari nel loco che la si die metter la detta palla, come apparerà a Bortolamio da Schio o altri fosse sopra; e tute queste fabriche e lassi soprascritti si intenda, in caso non li habbia fatti in vita e quelli fossero comenzadi, debiano esser compidi per li detti miei eredi, secondo la detta mi volotà e testamento [...]».

ASVi, *Archivi Privati*, Archivio Trissino, b. 23, vol. 330, n.55, cc. 1-15; Antonio Magrini, 1863, p. 43.

1484

Acquisto della casa in cui poi abiterà per la vita, accanto alla chiesa di San Lorenzo.

«Anno ab ipsius nativitate millesimo quadringentesimo octogesimo quarto, indictione secunda, die veneris quinto mensis marcii, Vincentie, super platea Magna in apotecha infrascripti Baptiste de Magrade; presentibus nobilibus viris Zambaptista quindam spectabilis doctoris domini Hieronimi de Gualdo [...] Cum sit quod alias nobilis vir Nicola quondam *** de Frachantianis investiverit jure livelli perpetui egregios viros Christophorum quindam Gregorii de Anzolelis, Hieronimum quindam Antonii de Riciis et Bonum quondam Blasii a Ferro tanquam gastaldiones et recipientes nomine Confraternitatis Sancti Bernardini de Vincentia...de duobus tertiis pro indiviso cum alio tercio cum ipsis conductoribus unius domud muratae, cupatae et solaratae positae in communi Vincentiae in contrata Santi Laurentii apud viam communis de ante et de retro apud Sacratum Ecclesiae Sancti Laurentii ab uno latere et apud *** [...] Cumque sit quod dicta Confraternitas sit impotens ad franchandum dicta duo tertia domus et nisi cum maxima difficultate possit solvere dictos ducatos decem in auro de fictu proinde convenerunt cum egregio viro.

Magistro Bartholomeo Montagna pictore de sibi vendendo jura quae habet in dicta duo tertia domus pro ducatis ducentis aureis dandis et solvendis per dictum Magistrum Bartholomeum infrascripto proprietario et ipsam Confraternitatem francare et liberare a dicto livello et a solutione fictus dicatorum ducatorum decem [...]».

ASVi, *Notarile*, Francesco Sorio, b. 5009, 5 marzo 1484; Antonio Magrini, 1863, pp. 43- 44;

4 ottobre 1484

«Indictione secunda die lune quarto mensis Octobris in sacristia Ecclesie Sancte Marie de Monte sitae extra civitatem Vincentie super monte Berice presentibus magistro Bartholomeo pictore quondam Antonii ab Urciis novis Baptista quondam Andree aurificis et Hyeronimo quondam Pauli Zeni cartullario civibus Vincentie etc.

Ibique venerabilis Dominus frater Antonius de Orglano prior Conventus Sancte Marie de Monte ac Egregius Vir Zamchristopharus filius Uliverii aromatarii civis Vincentie ac syndicus eiusdem conventus ex una et magister Petrus Antonius quondam Pauli de Lendenaria intagiator habitator Tarvisii ex alia ad has conventiones devenerunt scilicet.

Primo: ipse Petrus Antonius promisit eidem Domino Priori ac sindico nomine suprascripti conventus facere in coro Ecclesie Sancte Marie de Monte spaliras XXIII secundum desegnum ibi ostensum cum certa remotione ex eo facienda ex lateribus et additione superinde facienda per egregium artis pictorie Bartholomeum quondam Antonii ab Urciis novis civem Vincentie a lateribus ipsius designi.

Item quod ipse Petrus Antonius transactis festis nativitatis Domini nostri Yesu Xristi futuris se transferre debeat ad suprascriptum conventum et ibi permanere donec ipsum opus fuerit expeditum ab eo in faciendo ipsas spaliras ut supra.

Item quod ipse Petrus Antonius pro sui habitatione Vincentie cameram ac expensas victus ab ipso conventu condecete prout vivunt fratres dicti conventus habere debeat et ibi stare dovec ipsum opus fuerit expeditum.

Item quod ipse Petrus Antonius habeat et habere debeat lignamina et alia necessaria pro faciendo ipsum opus ab ipso conventu:

Item quod ipse Petrus Antonius precipere debeat ab ipso conventu pro sui mercede pro singula spalera finita ducatos quatuor auri cum dimidio: et quod habere debeat denarios ab ipso conventu de tempore in tempus prout ipse laborabit,

Que omnia etc.

Vincentie in peronio plateae sub voltu pallacii presentibus suprascriptis Baptista et Hyeronimo testibus etc. predictus Petrus Antonius in presentia ipsorum testium et mei notarii habuit ducatos quatuor auri boni et iusti ponderis a suprascripto sindico pro capara suprascripti operis».

ASVi, *Notarile*, Nicolò Ascoli, b. 5117, 4 ottobre 1484; Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 165-166.

1487

«addì 9 [Marzo] Contadi a missier Mattio de Cafetto et missier Alessandro Campesan per dar a magistro Bortolomeo Montagna depentor L. 6 soldi 4...»

ACBas, *Comune di Bassano*, Libro Cassa dal 1457 al 1493, reg. 7.15; Antonio Magrini, 1863, p. 44; Tancred Borenius, 1912, p. 8; Alessandra Pellizzari, 2000, p. 123.

1488

Pierantonio Degli Abati a Padova

«[...]Anno eiusdem nativitat[is] millesimoquadringentesimo octuagesimo octavo, indictione sexta die sabbati quartodecimo mensis Iunii, Padue, in Monastero Sancti Iohannis in Viridario, in sacristia magna nova non completa presentibus magistro Petro Antonio artis perspective quondam magistri Pauli de Mutina habitatore Vicencie in burgo Pusterle, magistro Bartholomeo dicto Montagna pictore quondam ser Antonii de Briscia presenti aliter cive et habitatore Vicencie in contrata S. Laurentii, magistro Benedicto admitatore quondam ser Baldasaris Bordini de contrata Pontis Thadorum Padue et ser Dominico a Bassanello quondam ser Petri factore dicti monasterii habitatore Padue, testibus».

ASPD, *Corporazioni Religiose*, San Giovanni da Verdara, filza 152, perg. 249, 14 giugno 1488; Giuseppe Fiocco, 1956, p. 252.

1490

«L'anno 1490

Mastro Bartolomeo Montanea da Vicenza pittore fece una ancona dove è dipinta la Beata Vergine, santo Giovanni Battista et santo Gerolano pretio L. 326».

«Facicolo V

Mastro Bartolomeo Montanea da Vicenza pittore ha fatto l'ancona dove è dipinto la Beata Vergine, santo Giovanni Battista et san Gerolamo l'anno 1490, d'accordio L.325 s.2 d.6; nella terza cappella a man sinistra.»[3r]

Roberta Battaglia, 1992, p. 181.

1490

Contratto tra i figli del defunto Pietro di Brescia e Baldissera Montagna, del 16 dicembre 1490

«In Christi nomine amen. Anno Domini millesimo quadringentesimo nonagesimo, indictione XIII; die Sabati sexto decimo mensis Decembris. Vincentiae in comuni palatio ad officium sigilli [...] Et coram magnifico et generoso viro domino Baptista Valeresso civitatis Vincentiae et distritus potestati dignissimo pro illustrissimo domino nostro Venetiarum: Comparuerunt Anthonius pubes filius quondam Petri aurificis de Brissia civis Vincentiae maior ut asseruit annis 18 et minor viginti et Bartholomeus filius Baptistae de Valle priviginus dicti Anthonii et aliorum fratrum suorum ac tutor et tutoris nomine Iacobi et Bartholomei pupillorum filiorum quondam dicti Petri aurificis et fratrum infrascripti Anthonii [...] Una cum Bartholameo dicto Montagna proximiore ut aseruerunt ex latere paterno Anthonii et fratrum pupillorum et Iacobo de Aurificibus eorum proximiore ex latere materno quamvis Baldesera aurifex sit proximior ipso Bartholameo Montagna [...] Qui omnes suprascripti dixerunt et exposuerunt qui pro non nullis vigentibus necessitatibus et causis et pro certis fictibus et restis persolvendis in quibus tenetur dicti filii et Anthonius quondam Petri aurificis expedit eis ut pro pecuniis recuperandis et inveniendis vendantur et

alienentur de bonis stabilibus ipsorum Anthonii et fratrum pupillorum. Et cum dictus Bartholomeus de Valle tutor ut supra iuravit utilia eorum facere [...] predictus Anthonius pubes Bartholameus de Valle tutor ut supra Jacobus de Aurificibus et Bartholameus Montagna proximiores a prefato magnifico domino potestate petierunt eis concedi et personalem auctoritatem interponi ut possint vendere et alienare unum fictum medri olei in villa Brendulis [...] pro ducatis XII auri [...] Quibus auditis et maxime per allegatam necessitatem recuperandi pecunias pro fictibus, solvendis et pro aliis vigentibus necessitatibus magnificus dominus potestas antedictus attento iure iurando prestatato suprascriptis Bartholameo tutori Jacobo et Bartolameo Montagna proximioribus ipsorum pupillorum secundum formam statutorum Vincentiae, qui ita iuraverunt esse de necessitate venditionis de bonis predictorum et dictum fictum pro eorum minori damno et interesse licentiam contulit partibus predictis vendere et alienare fictum predictum [...] Quos ducatos quod pretium predictus Anthonius pubes et Bartholameus de Valle tutor et tutoris nomine ut supra tempore stipulationis presentis contractus [...] realiter habuerunt et manualiter receperunt a Baldissera aurifice quondam Anthonio ab Orci Novis de Brissia patrino ipsorum pupillorum [...] Pro quibus ducatis et pretio antedictus Anthonius pubes [...] nec non dictus Bartholameus de Valle tutor et tutoris nomine suprascriptorum Iacobi et Bartholamei pupillorum [...] et cum licentia prefatorum Jacobi et Bartholamei Montagna proximiorum ut supra dederunt, cesserunt, vendiderunt et alienaverunt [...] Baldissera presenti, ementi, stipulanti et acquirenti pro se et heredibus suis unam peciam tere [...] in pertinentiis Brendolarum [...]

ASVi, *Notarile*, Giovan Pietro Revese, b. 4801, «1490-1493»; Tancred Borenius, 1912, doc. II, pp. 215-216.

1494

«Yhesus 1494. Inventario de hi beni de l'ospedalle de madona Sancta Maria he de meser San Piero he de meser San Paullo in lo borgo de Chamixan dentro, fo composto soto la fatoria de mastro Bartholamio da Santo Agnollo, fattore de l'ano 1494. Item fo compido soto la fatoria de Griguollo de Perllo fattore de l'ano 1495 he l'ano 1496 amore Dei e a chiarezza he utilità de hi poveri del dito ospedalle. Nota come soto la mia fatoria de mi Bartholamio de Santo Agnollo, fattore de l'ano 1494, fiexi fare el confalon nuovo, tore li chandelieri doradi per la nostra fraia, fo depento per ser Bartholamio Montagna he indorado zoè 1494».

BBVi, *Ospedale dei SS. Pietro e Paolo*, reg. 1, c. 46v.

1495- 1496

«Maistro Bartholomio Montagna depintore de' dare per robe e dinari ha habuto per lo lavoro dela capella de domo de messer Zuanpieor de i Proti, la quale de' adornare e depingere a questo modo, videlicet sotto el volto over croxiera dela capella ge de' fare li quat evangelista in la forma de li tri animali: l'aquila, el leon, el bo' e poi l'altro san Mathio in forma humana, in 4 tondi e campire dentro de li tondi de azuro fin; el resto del ciello de' adornare cum quello ornamento serà conveniente e bello. Item, sopra l'arca e dal'altra parte opposita de' finzere de marmori, over de porfido e serpentini cum qualche foiaime. E nel mezo de questi campi ge de' fare dui epigrama de letre antiche maiuscole d'oro. Item, sotto l'arco e de fora, videlicet verso la chiesa, un frixo o altro ornamento condecante. La faza verso le finestre dove è l'altare de' adornare tutta cum quello ornamento sia conveniente. Item, de' adornare l'arca cum biacha et oro sopra li relevi dell'intagi. Da la parte oposita a l'arca sopra

el bancho ge de' fare una Madona che adore el suo Fiolo, posto sopra un lembo del suo manto in terra, cum el preseppio li apresso e sancto Isepo, cum quelli lontani e paesi sirano a proposito, fingendo la venuta de li tri Maghi de lontano, e da uno lato san Piero e dal'altro san Zuane evangelista in acto de adorare el fiolo dela Verzene. E de' fare tutto quello aire dove v'è questa Madona de azuro oltramarin. Dal'altra parte dove è l'arca, da l'un lato verso l'altare ge de' fare san Iachomo apostolo e de qua verso la chiesa sancto Anthonio abbate e depenzerla tutta dove anderà descuberta; cum questi pacti; che noi ge dovemo dare ducati quaranta, uno sacco de formento e uno carro de vin e tuto lo azuro oltramarin ge bisognerà in quello aire dicto de sopra o in altra opera e, se voremo mettere più oro in altri lochi non dicti de sopra, che noi el debiamo pagare. Item, perchè se fa quello sacnto Isepo de più de quello era nel primo merchato, lassa a la nostra discretion a darge più quello ne parerà e, se voremo campezare de azuro in altro logo che neli tondi dove anderano li evangelista, che noi el dobiamo pagare.

Primo, per un sacco de formento mandò a tore per Philipo suo fiolo, have' dal priore adì *** zenaro 1496;

item, per un carro de vin ge fu conducto adì 8 ottobre 1495

item, L. 9 s. 6 d. - per ducati dui ge mandai per Orsola mia fantesca adì 4 febraro 1496 per comprare tanto azuro oltramarin per la soprascripta capella

item, L. 6 s. - d. - per 8 tron ge mandai per Philipo duo fiolo di 9 marzo 1496 per un suo boletin;

item, L. - s. 6 d. - per dinari sborsò el priore a muraro smaltò parte dei botari dela capella sotto el ciello adì 14 e 15 marzo 1496;

item. L. 6 s. 7 d. 6 per pagarge do liere de azuro fin a 21 grosso e un marcheto la liera adì 26 marzo 1496;

item, L. - s. 3 d. 9 spesi per el priore a muraro ge smaltò e ge portò aqua di 39 marzo 1496;

item, L. 6 s. - d. - per 8 tron ge mandai per Filipo suo fiolo di 16 aprile 1496;

item, L. 4 s. 13 d. - per compraghe un centenaro de oro da dorare di 17 aprile 1496;

item, L. 6 s. - d. - per 8 tron ge mandai per Philipo suo fiolo di 5 mazo 1496;

item, L. 1 s. 10 d. - per 2 tron dedi a Piero per lui adì 9 mazo 1496, dissi darli a Lorenzo Taiapria;

item, L. 7 s. 10 d. - per 10 tron dedi a Philipo ad 14 mazo 1496;

item, L. 10 s.- d. - per un carro de vin ge fu conducto adì 21 mazo 1496;

item, L. 13 s. 19 d. - a lui mandadi per Paolin suo fiolo adì soprascripto;

item, L. 123 s. 10 d. 9 retenuti a suo nome per compirlo de pagare fornita l'opra, adì 26 mazo 1496».

IPAB, *Ospedale dei Proti*, b. 32, reg. 17, cc. 117v-118r. Luca Clerici, 2001, pp. 162-163, doc. VII.

1499

«Conventiones pingendi anconam.

Indictione secunda die sabati tertio decimo mensi Iulii Vincentie in domo habitacionis infrascripti Domini Archidiaconi presentibus [...]

Venerandus dominus Gratiadeus Bonafino Archidiaconus Vincentie et dominus Leonardus Anconitanus camerarius Reverendissimi in Christo patris et domini domini Baptiste Cardinalis Sancte Marie in porticu Episcopi Vincentie convenerunt cum Magistro Bartholomeo Montagna cive et habitatore Vincentie ibi presente et ipse Bartholomeus cum eis: Quod dictus magister Bartholomeus pingere et deaurare debeat anconam ipsius reverendissimi domini Cardinalis pro altari maiori ecclesie Cathedralis Vincencie et pingere in ea Beatam Virginem Mariam in medio et figuras quattuor pro quoque latere et alia facere prout in designo facto per ipsum Bartholomeum mihi consignato per ipsas partes, et quod figuras ipsas facere debeat de auro et colore azuro ultra marino finissimo et aliis bonis coloribus et deaurare de auro optimo et bene posito prout videbitur ipsi domino Archidiacono. Item quod huiusmodi facere debeat in termino duorum annorum proxime futurorum quod si non fecerit possit ipse Reverendissimus Dominus Cardinalis illam fieri facere sumptibus et expensis dicti Bartholomei. Pro mercede autem sua dictus Bartholomeus lucrari et habere debeat ducatos centumoctuaginta de quibus ipse dominus Archidiaconus solvere promisit eidem Bartholomeo ducatos centumquindecim et residuum dominus Benedictus [Bonafinus in Magrini] de Parlatoribus canonicus Vincentie sibi presens dare et solvere promisit eidem Bartolomeo etc».

ASVi, *Notarile*, Bortolo Aviano, b. 4740; Antonio Magrini, p. 47-48; e Giangiorgio Zorzi, 1916, pp. 166-167, doc. XXXVIII)

1499

Estratti dal Libro Cassa della Cattedrale di Vicenza

«19 october 1498. Dati a Zuani Cingano per condur via parte del taio de la palla dell'altar grande [...]»

«5 novembre 1498. Deti a m. Piero intaiador per ordene de mess. L'archidiacono ducati doi per aver fato portar la tavola dell'altar granda a casa de mrss. Fantin e spese fate tra lui e fameio a venir a meter su la palla a Vicenza...»

«20 novembre 1498. Ave m. Piero dale Lanzeper dispicar la palla de l'altar granda et el tolao era driedo quella e meterla dentro dal tolao et disfar l'altar granda e sbazar el scabello [...]»

18 marzo 1499. A mess. L'archidiacono per aver pagà i fachini che port l'intaio dela pal dala botega de l'intaiaador ala barca [...]

29 novembre per andare a venezia per far condur el tolao dela palal dell'altar granda [...]

17 dicembre Per andarea venezia per l'ordene che avea con i barcaroli de Francesco Cingano per cargar dita palla et quando la fo per cargarla per niuna via la potè [...]

23 gennaio 1500, Ave Zuan Cingano per condur el telao dela pala de l'altar granda de Vicenza [...] Spese Zorzi per andar la terza volta a Venetia per far cargar dita palla in la barca de Zuan Cingano [...]e per fachini portò dita pala in barca a Venetia [...]eta ai fachini dicargò quela e portola in domo [...]

4 febrer 1500. Ave. M^o Donà e Zuan Batista de M^o Zuan Piero dale Lanze per [...]fare l'armadura da depenzer la pala de l'altar grande [...]

2 september 1500. Ave un murar per conzar l'armadura al Montagna per lavorar la palla [...]

16 dicembre 1503. Bortolomaio Montagna e suo fiol ave da mi benedeto in 4 partie comenza la prim adì 7 dicembre 1501 per fino adì 18 marzo 1503 [...]

10 luio 1504. Date a Paulo fiuol de se Bortolamio Montagna, per parte di danari lui resta aver dela fatura dela palla [...]

23 december 1504. Date a ser Bortolamio Montagna depentor per resto de ducati 180 per la depentura [...]

Giovanni Mantese, 1964, pp. 239-240.

26 settembre 1499

«Anno ab ipsius nativitate millesimoquadringetesimononagesimonono, indictione secunda die iovis vigesimosexto mensis septembris, Vincentie in clauastro convento sancte marie servorum; presentibus nobili viro Antonio quondam Ambrosii de Saracenis, Iohanemartino quondam Jacobi de Zanchani et Georgio Corbeto quondam Marci, omnibus civibus et habitatoribus vincentie, omnibus testibus ad hoc vocatis et rogatis. Cum sit quod providus vir Bartholomeus Montagna pictor q: Antonii civic Vincentiae de ducatis sexagintanovem auri pro resto unius anconae pictae ipsi Bartholomeo de Squartiis per ipsum Bartholomaeum Montagna, ponendae in Ecclesia Sancti Michaelis de Vincentia super altari praefati Bartholomaei de Squartiis titulato Sanctae Monicae, et non habens idem Bartholomaeus de Squartiis alium modum ad praesens satisfaciendi eidem Bartholomaeo Montagna in contantis, quapropter idem Bartholomeus de Squartiis per se et heredes suos facens dedit in solutum pro ducati sexagintauno pro parte dictorum sexagintanovem ductorum occasione predicta et vendidit ac tradidit dicto Bartholomeo Montagna, ibi presenti, ementi et recipienti per se et heredes suos proprietatem et directum dominium bonorum infrascriptorum salvis iure conductoris infrascripti, videlicet: primo de una petia terre prative camporum septem posite in pertinentibus de Longare [...].»

ASVi, *Notarile*, Francesco Scolari, b. 177, cc. 3v-5v; Antonio Magrini, 1863, p. 49; Giangiorgio Zorzi, 1916, pp. 109-110.

1496-1499

Serie di pagamenti manuali dello Squarzi

«In nomine Jesu 1496, Conto de denari spesi per la cappella, ovvero per farla adornare de' Squarci a San Michele per mi Zorzo Corbetto.

Ommissis

Tr. S. d.

Item 1.10. 0. Contadi a Nad. Depentor per nome di M^o Barm: Montagna adi 20 Zen:° 1497

Item 7. 10. 0. Contadi ut supra a Bart: Montagna adi d^o

Item 6. 0. 0. Have M^o Nad. Depentor in Bottega de M^o Bart: Montagna adi 14 Marzo 1497.

Item 6. 0. 0. Have M^o depentor in Bottega de M^o Bart^o Montagna li 25 Marzo.

Item 9. 6. 0. Have M^o depentor in Bottega de Bart^o Montagna li 10 Aprile.

Item 83.14. 0. Contadi per avanti M^o Bartolomeo Montagna a par in questo quaderno duc 18 adi 2 Feb.° 1497.

Item 41.17. 0 Contadi a M^o Bartolomeo Montagna per adi 13 Sett. 1498

Item 9. 5. 0. Have M^o bart: Montagna a conto della Pala, have Filippo suo fiolo in Palazzo adi 27 Ottobre 1498

Item 4. 13. 0. Have lo stesso Filippo presente Franc. De Scolari adi 3 Novembre 1498

Item 4.13. 0. Have Filippo presente Pier Ant: da Orgian adi 1 Xbre 1498

Item 4. 13. 0. Have Bart: Montagna adi 24 Xbre 1498

Item 4. 13. 0. Have Bart: Montagna adi 9 Zenaro 1499 in camera sua

Item 9. 6. 0. Have lo stesso in casa su adi 16 Zenaro 1499

Item 4.13. 0. Have Filippo filiolo de med.mo adi 26 d^o

Item 2. 5. 0. Contadi a Filippo del Montagna adi 26 Marzo 1499

Item 2. 8. 0. Al detto dato su la Bottega del Salandro

Item 4.13.0 Contadi a M^o Barto: Montagna adi 9 Aprile 1499

Item 9. 6. 0. Contadi a filippo fiolo del med.mo adi 9 Marzo 1499
 Item 4.13. 0. Contadi ut supra li 23 marzo 1499
 Item 9. 6.0. A M^o Bart^o Montagna adi 4 Zugno 1499
 Item 4.13.0. Contadi a Filippo in camera sua fiolo del med.mo adi 22 Zugno 1499
 Item 4.13.0. Al detto sulla porta del monte adi 3 Luglio 1499
 Item 4.13.0. Contadi al d^o sulla porta del Monte, e una parte sulla Bottega de Lorenzo Marangon.
 Item 4.13. 0. Contadi al d^o Filippo in mezzo alla Piazza adi 16 Luglio 1499
 Item 4.13. 0. Contadi al Montagna ed a Filippo suo fiolo adi 24 Luglio 1499
 Item 4.13. 0. Contadi a Filippo fiolo del med.mo adi 3 Agosto 1499 in tre volte.
 Item 9. 6 .0. Contadi a M^o Bart. Montagna in casa sua adi 12 Agosto 1499
 Item 4.13. 0. Contadi a Filippo del Montagna adi 3 Ottobre 1499
 Item 4.13. 0. Item a Montagna Barto: adi 8 d^o
 Item 2. 5. 0. Contadi a Filippo fiolo del med.mo adi 21 Ottobre 1499
 Item 4.13. 0. Contadi a Bart: Montagna adi 29 Novembre 1499
 Item 3.13.0. Contadi a Bart: Montagna adi 4 Xbre 1400 in camera sua
 Item 283.13. 0. Duc: 61 per una fitto assegnato a M^o Bartlo: Montagna, assegnato per la sua Ancona adi 27 Settembre 1499, Jo Zorzo Corbetto me faro malevadore, e debitore del tutto.
 Item 4.13. 0. Contadi a M^o Barto: Montagna in camara mia.
 Item 0.17. 6. Have M^a. Barto: Montagna.
 Item 2. 5. 0. Contad a Paulin fiolo del medesimo adi 11 Zugno 1500 sulla porta di S. Vincenzo.
 Item 4.13. 0. Contadi al d^o in casa sua adi 7 Ottobre 1500 in tanta moneta
 Item 0.15. 0. Contadi in casa mia a Paulo adi 30 ottobre 1500
 Item 0.15. 0. Contadi al sud^o in casa mia adi 10 Novembre 1500
 Tratte le sud.^{te} Partite da un conto lungo con altre molte non appartenenti al Montagna, qual conto autografo del Corbetto trovasi nell'archivio di casa Squarzo in Vicenza».

Antonio Magrini, pp. 44-47: «Questa copia fu tratta nel 1826; dopo quest'epoca l'archivio Squarzo passò nei suoi eredi. Il Zorzo Corbetto, che tiene il conto dei pagamenti, è un valente cultore di Matematica, e buon pratico nel fabbricare».

1503

«Ave Paulo fiol de m^o Bartolomio Montagna per aver depento la portela dove è messo lo legno de la Santissime Croce in la capella del Corpo di Cristo , ducati 1 e in tutto l. 42, s. 18 [...]

Da Giovanni Mantese, 1964², p. 241.

1504

«1504. Indictione septima die lune vigesimotertio mensis Decembris Vincentie in episcopatu in audientia causarum presentibus. [...]
 Magister Bartholomeus Montagna pictor civis et habitator Vincentie in presentia testium et mei notarii habuit et recepit a venerando domino Benedicto de Parlatoribus Canonico Vincentie fabricatore Ecclesie Vincentie ibi presente ducatum unum auri pro resto et completa solutione ducatorum centumoctuaginta pro sua mercede palle altaris maioris ecclesie Cathedralis Vincentie de quibus centumoctuaginta ducatis dictus Bartholomeus

faciens per se et heredes suos fecit dicto Benedicto fabricatori recipienti pro ipsa fabrica in omnibus quorum interest aut intererit perpetuam pacem finem remissionem et de soluto vocationem et pactum perpetuum de amplius non petendo liberans etc.»

ASVi, *Notarile*, Bartolomeo Aviano, b. 4741; Giangiorgio Zorzi, p. 167, doc. XXXIX.

1504-1506

Estratti dal registro della compagnia di S.Biagio a Verona, concernenti principalmente pagamenti fatti a Bartolomeo Montagna dal 17 agosto 1504, al 6 febbraio 1506

[c. 74r]

Adì 24 marzo 1504

Sigismondo Guagnin prior de dita Compagnia de' aver ducati deso dati a maistro Bortolamio Montagna depentor per cason de depenzer la capela de San Biasio como apar per man de Francescho da Parma nodar adì soprascrito spsr videlicet debito questo al dito maistro Bortolamio a carta 118. L. 46 s. 10 d. -.

E adì XII aprile 1504 i quali ave Nicholò de Fatio per comprar carà uno calzina per la capella per depenzerla. L. 3 s. 10 d. -.

E adì 18 aprile 1504 i quali ave magistro Bortolamio Montagna depentor presente don Anselmo Celerario in questo a carta 118. L. 46 s. 10 d. -.

[c. 75r]

E adì 13 mazo 1504 i quali ave magistro Bortolamio Montagna apar in debito a lui in questo a carte 118 fo ducati L. 46 s. 10 d. -.

E adì 17 zugno 1504 lire 46 soldi 10 ave magistro Bortolamio Montagna depentor apar in debito a lui in queto a carte 118. L. 46 s. 10 d. - .

E adì 8 luglio 1505 i quali ave Nicholò de Fatio [...] de magistro Bortolamio Montagna per andà a cmprar colori a Venesia apar in debito a lui in questo a carte 118. L. 9 s.- d. 0.

[c. 76r]

E de' dar adì 20 luglio 1504 i quale ave magistro Bortolamio Montagna depentor presente Nichoo de Fatio fo ducati dui e grossi quatro apar in debito a lui in questo a carte 118. L. 9 s. 18 d. 0.

E de' dar adì primo avosto 1504 i quali ave magistro Bortolamio Montagna per parto de le sue marzede in questo a carte 118. L. 9 s. 6 d. 0.

E de' dar per dinari contati a magistro Bortolamio Montagna como apar in credito a lui lire tredexe e soldi desnove adì II avosto 1504 videlicet in questo a carte 118. L. 13 s. 19 d. 0.

E adì XI avosto 1504 lire 4 soldi 13 i quali ave magistro Bortolamio Montagna da messer Lodovigo dala Tore. L. 4. S. 13 s. 0.

E de' dar adì 7 settembre 1504 i quali ave Nicholò de facio per dar a magistro Bortolamio Montagna apar in debito a lui in questo a carte 118. L. 9 s.- d.-.

E de' dar lire 4 soldi 13 i quali ave magistro Bortolamio Montagna da Nicholò nostro apar in debito al dito a carte 120. L. 4 s. 13 d. -.

E de' da adì de sembrio 1504 lire 3 soldi 0 ave magistro Bortolamio Montagna dal dito Ambrosio apar in debito a lui a carte 120. L. 3 s. - d.-.

E de' dar i quali fo dati a magistro Bortolamio Montagna fo Nicholò nostro apar in debito al dito a carte suprascripte. L. 2 s. 5 d. -.

E de' aver adì 39 settembre 1504 lire 18 soldi 12 ave magistro Bartolamio Montagna apar in debito a lui in questo a carte 120. L. 18 s. 12 d. -.

E de' aver lire 4 soldi 10 i quali fu contadi a magistro Bortolamio Montagna per Ambrosio Pelizar a magistro Bortolamio apar in debito a lui a carte 120. L. 4 s. 10 d.-.

E de' aver lire 18 soldi 12 i quali contò Ambrosio Pelizar a magistro Bortolamio apar in questo a carte 120. L. 18 s. 2 d. -.

E de' dar adì 19 [ottobre] 1504 lire 13 soldi 19 dati a magistro Bortolamio Montagna in deito a lui in questo a carte 120. L. 32 s. 19 d. -.

[c. 118v]

«Io Bortholomio Montagna ò ricevuto da ms. Segismondo Guagnin duchati trenta videlicet ducati trenta in tre poste per parte de 150 per la capela, como è scritto in t'un istromento de Franchesco da Parma; et etiam me fazo debitor de 5 duchati promissi a la compagnia de S. Biaxio per una permutation d'un voto a honor de Dio, sua madre e San Biaxio L. 46:10:-.

Recevi mi Bortholomio Montagna sora scritto adì 17 Zugno 1504 diexe ducati vel duchat , val L. 46:10:-.

E adì 18 luglio 1504 i quali fesse dar a m. Polo di Fatio per andar a comprà colori a Venesia per la capela L. 9:-:-.

E adì 20 Luglio 1504 i quale ave in persona presente m. Polo di Fatio, L. 9:10:-.

Io Bortholomio sora scritto ò ricevuto da Nicholò de Fatio duchati doy vel duchati 2 a nome de m. Sigismondo Guagnin, qual danari per parte de pagamento de la cappella adì p°. Agosto 1504, val L. 9:6:-.

[c. 119r]

Adì 24 marzo 1504

M°. Bartolomio Montagna da Vicenza depentor de' aver de la compagnia de San Biasio posta in la gesia de San Nazaro de verona de l'ordene de S.Benedeto, de' aver per manifatura de dover depenar dita capela de San Biasio, zoè sopra l'altare comenarndo in cima e fenir in fina in fondo e farli tuto quello lì serà imposto, zoè de figure ed ornamenti per lo abate e don Celso e Pero Donà Avogaro, como apar carta per man de Francesco da Parma con consentimento de li rasoneri consegeri prioro, e de' aver per sua parte de ducati cento cinquanta zoè d. 150 Lire 697:10:-.

[c. 120v]

1504 Agosto 11

Magistro Bortolamio Montagna depentor de' dar i quali ave messer Lodivigo dala Tore fo uno ducato d'oro L. 4 s. 13 -.

E de' dar adì 14 de desembro 1504 i quali ave Paulo suo fiolo fo contadi per Pero Donà Avogaro in doe volte L. 18 s. 12 -.

E a 19 dicto de desembro 1504 in la giesa de San Vidalo ducati quatro ave Paulo fiolo del sorascrito contò Nicholò nostro per scritto Pero Donà Avogaro e Bonifatio Dal Pozo. L 18 s. 12 -.

1504 adì 19 Otubrio. Ricevi io Bortholomio Montagna da Nicholò de Fatio tre duchati d'oro, vel 3 duchati un da dò e un fiorino, quisti danari i regevo a nome de la compagnia de San Biaxio. L. 113:19:-.

Adì 7 fevuara 1505. Ricevi mi Paulo fiolo del Montagna sopraschrito lire cento de moneda da ms. Bonifacio dal Pozo priore de la compagnia L. 100:-:-.

[c. 121r]

Magistro Bartolomeo Montagna depentor de' aver per resto de sua rason ducati 96.4.466:8:-.

El controscrito e soprascrito de' dare ducati nove lassadi a la compagnia de S.Biasio adì 6 Febuario 1506 per lo acordo fato de esser spendudi in la fabrica in elemosina per essere intrado in la compagnia de S. Biasio recependo cum li altri fradelli de la Compagnia ducati 9. Item de dare li quali lui have in persona in casa di miser Rigo de' Morisei per suo resto e così contento in pressenti a de m. Daniel no.º di Bruni de S. Nazaro not. De la compagnia ac in presentia de m. Bonifazio dal Pozo prior de l'ano passà 1505 e che mis Ludovigo Moscardo e ms. Pietro Donà de Avogaro e Zuan di Liorsi de la contrà de San Vidale e insieme Rigo ssto e Nicolò pelazaro ducati 35:-:-.

Io Bortholomio Montagna citadin de Vizenza son contento quanto di sopra scritto e me contento de tuto quello era creditor de la compagnia sopra scritta e asolvo quella da lo istromento aveva contro quella, come apar de man de Francesco da Parma: e in fede son sottoscritto adì sora scritto

Idem Bortholomio sorascrito.»

ASVr, *Corporazioni religiose*, San Nazaro e Celso, b. 14, reg. 36. Giuseppe Biadego, 1906, pp. 116-118.

1506

«Pro episcopato solutio facta pictori

Die veneris 18 septembris, in camera episcopali, presentibus testibus infrascriptis.

Egregius pictor magister Bartholomeus Montagna Vincentinus sponte etc. fecit finem, remissionem, quietationem et pactum de non petendo venerando domino Nascinvera Trivisano, magistro domus reverendissimi domini episcopi Paduani, ibi presenti et nomine reverendissimi domini episcopi et episcopatus acceptanti de omni eo quod petere posset pro opera sua episcoporum centum pictorum in aula maiori episcopatus, promittens nil amplius petere occasione predicta et hoc nominatim quia habuit et re vera recepit in presentia testium et mei notarii ducatos quadraginta, l.3, s. 12, videlicet l. 251, s.12 in monetis argenteis pro residuo et completa solutione ducatorum ducentorum quinquaginta auri ei promissorum per prefatum reverendissimum dominum episcopum occasione predicta, quos habuit in pluribus partitis partim in denariis, partim in bladis, prout confessus est. Exceptioni non habitorum et receptorum ducatorum 250 suprascriptorum omnique spei future numerationis omnino renuntians et omni alii exceptioni. Quam quidam solutionem etc. Sub obligatione bonorum suorum.

Testes: venerandus dominus Bonafinus Gratiadeus canonicus Paduanus; Pasqualinus Corpus clericus Venetus eius fa(miliaris)»

ASPd, *Notarile*, b. 3395, c. 446; Paolo Sambin, 1962, doc. VII,

18 agosto 1509

Testamento di Giovan Battista Gualdo.

«In nomine domini nostri Iesu Christi, amen. Anno ab ipsius nativitate millesimo quingentesimo nono, indictione duodecima, die sabbati decimo octavo mensis augusti, Vincentie, in burgo Pusterle in domo habitationis infrascripti testatoris, praesentibus Iacobo quindam Baptiste de Magrade, Bartholomeo quondam Francisci de Almerico, Iohanne Nicolao quondam Petri de Velletibus, Sebastiano filio Vincentii de Brandicio, Bartholomeo

dicto Montagna pictore quondam Antonii ab Urciis Novis, Paulo eius filio, Quirino quondam Baptiste de Asculo, Baldassarre quondam Romani a Furnis et Bonaventura filio Petri Cerati a Furnis [...]».

ASVi, *Notarile*, Antonio Sarasin, b. 4967, cc. 203r-204r. Giangiorgio Zorzi, 1916, p. 98.

1509

Primo testamento di Piera da Porto

«In Christi nomine Amen, anno a nativitate 1509 inditione XII die martis 9 mensis octobris, Vincentie in domo nobilis Viri Aloysii quondam Bernardini de Portis in qua habitat infrascripta domina testatrix, posita in sindicaria Sancti Stephani presentibus venerabili domino fratre Modesto de Vincentia a Scroffa priore conventus Sancte Corone, domino fratre Andrea de Soncino eiusdem ordinis, domino fratre Ludovico quondam Bartolomeo de Zuffatis, domino Petroantonio quondam spectabilis doctoris Domini Francisci a Scroffa, domino Francisco quondam Gabrielis Fortezza fisici, domino Iohanne de Pistoia doctore et Aurelio filio gratioli de Cokenatis omnibus testibus a domina testatrice rogatis.

Ibique spectabilis Domina Petra filia quondam Magnifici equitis domini Gabrielis de Portis relicta quondam nobilis viri Bernardini de Paiellis egra corpore et sana mente et intellectu, suum testamentum sine scriptis in hoc modo fecit. In primis anima suam [...] Corpus autem suum sepeliri voluit in ecclesia Sancte Corone civitatis Vincentiae in monumento [...] Item iussit et ordinavit quod in eius funere non fiant nimis sumptuose expense [...] Item legavit et de bonis suis dari iussit omnibus monasteriis fratrum monachorum et canonicorum regularium [...] Item reliquit et de bonis suis dari iussit monasteriis Sancte Clare, Sancti Dominici et Sancti Thome civitate Vincentie [...] Item voluit iussit et ordinavit quod cappella ipsius domine testatrix que est in ecclesia Sancte Corone intitulata [...] que adhuc completa et perfecta non est, debeat per infrascriptos suos heredes compleri omnino. Ad cuius perfectionem vult quod expendantur pecunie que ad presens reperiuntur penes domino Io. Baptistam de Portis quondam domini Baptiste qui sunt ex pretio certi sirici habiti per dictum dominum Io. Baptistam a dicta domina testatrice hoc anno presenti quarum pecuniarum quantitatem et cuius sitici computum ipsa testatrix ponit in debito ex conscientia dicti domini Io. Baptiste. Item voluit iussit et ordinavit quod infrascripti eius heredes teneantur et debeant perfici et completi facere anconam seu palam altaris dicte sue capelle que iam fuit ordinata per dictam dominam testatricem et ad cuius computum fuit per ipsam exbursata certa quantitas pecuniarum que omnia fuerunt tractata per reverendum Priorem fratrem Andream de Soncino ordinis predicatorum qui de omnibus circa dictam capellam et palam dixit dicta testatrix esse plenissime informatum et in hoc voluit adhibere plenam fidem cum egeret etiam aliqua preparamento ad pavimentum ipsius capelle de quibus dictus frater Andreas habet notitiam. Item legavit monasterio et fratribus sancte Corone predicte unum fictum librarum duodecim [...] Item unum fictum librarum trium qui [...] legavit et reliquit idem monasterio et fratribus pro dote dicte sue capelle cum hac conditione ac honore quod debeant dicte capelle officiare ad laudem Dei et gloriosissime Virginis Marie ac S. Marie Magdalene et pro anima ipsius quondam domini Gabrielis eius patris et aliorum suorum defunctorum de Portis et omni anno celebrare anniversarium. Item legavit et reliquit monasterio ac canonicis regularibus S. bartholomei de Burgo Pusterle civitatis Vincentie ducatos quinquaginta semel tantum qui ducati quinquaginta [...] dicta domina testatrix reliquit eidem monasterio ac canonicis pro dote capelle S. Monice que est in ecclesia divi Bartholomei predicti que fuit fabricata ab illis de Paiellis. Cum hac conditione et

onere quod dicti canonici obligati sint in perpetuum celebrare unum anniversarium pro anima ipsius testatrix et quondam Bernardini de Paiellis quondam eius mariti et suorum de Paiellis et apponere insignia illorum de Paiellis. Item reliquit iussit et ordinavit quod de bonis suis extrahatur unus fictus seu plures et ematur unus fictus seu plures ascendens seu ascendentes in totum ad redditum sive introitum ducatorum quinque qui ducati [...] sint pro manutenendo uno capellano sacerdote in ecclesia S. Magdalene site in villa Montursii. Item legavit [...] Francisce et Anne nepotibus suis dilectissimis quondam Bernardini ducatos 200 pro qualibet ipsarum et hoc propter maximam benevolentiam quam habet erga prefatas sua nepotes [...] Item legavit et reliquit Aloysio ac Bernardino nepotibus suis omnia eius suppellectilia [...] Item legavit et reliquit magnifice d. Lucie de Portis matri sue usufructum omnium suorum bonorum immobilium [...]»

ASVi, *Notarile*, Gregorio dal Ferro, b. 5297, alla data 9 ottobre 1509. Giovanni Mantese, 1968- 1969, pp. 252- 255, doc. 4.

1512

«1512, Inditione XV, die veneris 6 mensis february.

Cum sit quod ad laudem omnipotentis dei et domini sancti Antonii de Padua, infrascripti dominus guardianus et socii fraternitatis seu scolle eiusdem domini sancti Antonii opptaverint et opptent in presentiarum capitulum dicte venerabilis frataleae picturis celeberrimis exornari facere. Prout jam ceperunt, et ad ipsos in noticiam venerit celebratissima fama domini Bartholomei Montagna de Vicentia, pictoris excellentissimi, qui ipsorum confratrum animum inteligiens, et vollens eis anuere ac etiam cupiens rem laudabilem et ipsi domino sancto Antonio honorificam facere, cui plurimum se debere asseruit, idcircho praefati venerabilis dominus guardianus praefacte frataleae sancti Antonii cum infrascriptis, pro libertate sibi capitulariter atributa balotatione praecedente, et dominus Bartholomeus Montagna de Vicentia, pictor, devenerunt ad infrascriptam conventionem et pactum hinc inde stipulatum firmatum: videlicet quod ipse dominus Bartholomeus manibus propriis pingat sumptibus suis quadrum positum in dicta frathalea, quod est super subsolium domini guardiani, quantum capit longitudo ipsius subsolii et ab eo super usque ad trabes. In quo pingere habeat miraculum glorioxissimi sancti Antonii, quod nuncupatur miraculum masilae, iuxta modelum per ipsum designatum ac ipsis infrascriptis confratribus ostensum, et melius etiam, si fieri potest; qui incipere habeat die ***

Ex adverso autem, pro mercede dicti domini Bartholomei, dicti domini guardianus et socii infrascripti, nomine dicte suae frathaleae, promisserunt dare ipsi domino Bartholomeo presenti et stipulanti pro se ducatos quinque, tempore stipulationis praesentis instrumenti, quos receverat in praesentia mei notarii et testium infrascriptorum ipse dominus guardianus et socii dederunt et numeraverunt ipsi domino Bartholomeo in tot auro et monetis. Et alios quinque ducatos ad medietatem quadrigessimae proximae venturae, dum modo dicto tempore procedat in laborando, et alios quinque ducatos finita opera. Residuum vero usque ad summam ducatorum viginti pro integra et totali mercede ipsius domini Bartholomei, computatis ducatis quindecim de quibus residuum est de ducatis quinque, dare et solvere promisserunt ad festum sancti Antonii proximi venturi.

Que omnia et pro quibus, sub pena L. 25

Nomina Domini Guardiani et sociorum. Dominus Nicolas de Strata benemeritus guardianus, [...]

ASPd, *Notarile* Gaspare de Salieri, b. 2700, c. 296v- 297r; Ester Cocco, 1914, doc.I.

1512

«1512, Indictione XV, die 21 mensis iunii.

Ibique dominus Bartholomeus de Montagna quondam*** sponte pro se etc. confessus et contentus fuit in mei notarii et testium infrascriptum praesentia, integraliter satisfactum fuisse de ducatis viginti sibi promissis per dominum guardianum fratataleae sancti Antonii Confessoris, prout continebatur in instrumento manu mei notarii [...]. Renuntiavit et hanc confessionem fecit praesente domino Nicola de Strata guardiano dictae fratataleae et ser Antonio factore [...].»

ASPd, *Notarile* Gaspare de Salieri, b. 2700, c. 431v; Ester Cocco, 1914, doc.II.

1512

«1512, adì 10 febraro Maestro Bartolomeo Montagna dee haver per luminaria et entrata di fratteli et sorelle, ducati 20 d'oro, per l'amontar quella depentura di un quadro lui dee depenzer sopra lo banco de li guardiani della longeza di dito banco, quanto piglia dui quadri, nel qual lui dee depenzer lo miracolo della maxella, come apar de man di Gasparo Salieri nodaro, adì 10 febbraio 1512, L. 124.

[E di riscontro]:

(cc. 148-149)

1512. Maestro Bartolomeo all'incontro dee dar adì 10 febbraio per cassa lire trenta una in contadi a lui per parte.....L.31-

adì 18 marzo per cassa lassadi in nota.....L.12-

adì 15 »L. 31-

(c. 150)

9 aprile per cassa lire dodese e soldi otto in contadi a lui a boon conto.....L. 12 s. 8-

28 aprile per cassa lire sei soldi quattro in contà..... L. 6 s. 4-

c. 153

23 zugno: ave el sorascrito magistro Bartholomeo dal nostro factor per resto e compido pagamento di un quadro per lui depento nel capitolo nostro sopra el banco del guardian del miracolo de la maxella lire trenta una appar per man de Gasparo Salieri L. 31-».

ASPd, *Corporazioni Religiose, Sant'Antonio di Padova, Quaderni dare et havere*, b. 124; Ester Cocco, 1914, doc.III.

1514

Secondo testamento di Piera fu Gabriele da Porto

«In nomine domini nostri Iesu Christi, amen. Anno ab ipsius nativitate millesimo quingentesimo quartodecimo, indictione secunda, dioe iovis XVI mensis Iunii, Padue in domo habitationis mei notarii, posita in contracta Sancti Firmi presentibus nobili Viro Iacobo quondam Francisci de Barbarano, Valentino quondam Vergilii de Monte civis Vincentie, Io. Barberio quondam Iacobi de Burgo Porte Nove, Bartholomeo quondam Petri Tribani, Nicolao quondam Io. Augustini, Antonio quondam Nicolai Cumani, ser Urbano et

Andrea Baioni fabri de Grisignano testibus ab ipsa domina testatrice ore proprio rogatis. Ibiq̄ue spectabilis domina Petra filia quondam Magnifici equitis domini Gabrielis de Portis et relicta quondam viri nobilis Bernardini de Paielis nobilis Vicentini gratia Dei sana mente et corpore. Considerans voluntatem humanam deambulare usque ad mortem videlicet alias disponit rebus suis et varios venire casus maxime in his temporum difficultatibus quibus omnia fervent bello, suum nuncupativum testamentum sine scriptis in huius momento fieri procuravit. In primis animam suam e reliquit et commendavit Omnipotenti Deo et eius gloriose Matri Virgini Marie quando mori contigerit. Corpus vero suum sepelliiri voluit in ecclesia S. Corone civitatis Vincentie in monumento suo noviter constructo apud eius capellam. Item iussit quod in eius funere non fiant nimis sumptuose expense, sed sepeliatur cum omni modestia, in quo funere vult quod adsint tantummodo domini Fratres S. Corone et S. Blasii. Item reliquit et de bonis suis dari iussit domini. [...] Item voluit iussit et ordinavit quod capella ipsius d. testatricis que est in ecclesia S. Corone intitulata...que adhuc completa et perfecta non est debeat per infrascriptos suos heredes compleri omnino in termino annorum quatuor post obitum domine Testatricis. Item voluit iussit et ordinavit quod premissi eius heredes teneantur et debeant perfici et compleri facere anconam seu palam altaris dicte sue capelle que iam fuit ordinata per ipsam dominam testatricem et cepta per magistrum Bartholomeum Montagna pictorem (sic) cui debetur pro resto sue mercedis ducati quadraginta, grossi decemnovem de quibus omnibus dominus frater Andreas de Soncino dicti Ordinis plenam habet noticiam et informationem et circa dictam palam quod in pavimento et alia necessaria cui plenam fidem adhiberi voluit. Item legavit monasterio S. Corone ducatos centum auri semel tantum per infrascriptos suos heredes et sacristie in fundo idoneo quid rendat ducatos quinque auri singulo anno[...] pro dote sue capelle, cum hac conditione quod debeat dicta sua capella officari ad laudem Dei et gloriosissime Virginis Marie et S. Marie Magdalene pro anima ipsius et pariter suorum et aliorum de familia de Portis. Item reliquit monasterio et canonicis regularibus S. Bartholomei de Burgo Pusterla extra menia civitatis Vincentie ducatos quinquaginta auri semel tantum, [...] quos ducatos quinquaginta [...] reliquit eidem monasterio et canonicis pro dote capelle sancte Monice, que est in ecclesia Sancti Bartholomei predicti, que fuit fabricata ab illis de Paiellis, hac conditione et honore quod dicti canonici teneantur et obligati sint ter in anno in perpetuum celebrare unum anniversarium pro anima ipsius testatricis et quondam domini Bernardini de Paiellis eius mariti ac suorum de Paiellis et apponere insignia illorum de Paiellis. Item reliquit iussit et ordinavit quod de bonis suis extrahatur unus affictus sive plures in totum ad valorem et introitum ducatorum 5[...] pro manutendo unum capellanus debeat elligi per infrascripto suos heredes[...] Item legavit d. Apolonio eius massario ac reliquit et dari voluit per infrascriptos suos heredes medium plaustrum vini et unum modio frumenti singulo anno donec dixerit. Item legavit et dari voluit dicto Apolonio eius massario unum lectum de illis quos habet in domo ad eius electione[...] Item reliquit et dari iussit d. Cecilie quondam Aloysii de Clivone ducatos centum auri quando maritabitur sive monacari voluerit. Item legavit de bonis suis dari iussit d. Anne eius nepti dilecte ex quondam d. Bernardino eius fratre ducatos 40 auri et hoc ob immensum amorem erga eam et beneficia recepta... Item reliquit et legavit n. v. Aloysio et Bernardino nepotibus suis omnia eius suppelletilia que habet tam in civitate Vincentie quam in villa Povolarii seu in alio loco et omnia instrumenta[...] que habet in dicta villa Povolarii[...] Item legavit et reliquit d. Anne suprascripte eius nepti dilectissime usumfructum omnium suorum bonorum immobilium, iurium et actionum[...] (sic) In omnibus autem aliis suis bonis mobilibus et immobilibus, iuribus actionibus generis cuiuscunque suos heredes universales instituit et esse voluit nob. virum Aloysium et Bernardinum fratres filios quondam d. Bernardini de Portis et Angelum, Hieronimum et Ludovicum filios quondam nob. viri Francisci de Portis, omnes nepotes suos in stirpe et non in capite videlicet filios Bernardini pro dimidia et filios Francisci pro alia dimidia. Volens dicta d. testatrix quod si aliquis dictorum suorum nepotum decesserit sine liberis quod portio vadat ad alios eius nepotes sui colonelli[...].

Cum hac tamen declaratione et voluntate quod predicti sui heredes possint vendere et alienare bona et possessiones suas sitas in villa Povolarii ita tamen quod... Commissarios esse voluit magnam d. Magdalenam de Portis quondam Francisci eius fratris spect. virum Petrum quondam d. Leonardi de Portis, spect. Io. Baptistam quondam Baptiste de Portis et Aloysium predictum. Et hoc asseruit esse suum ultimum testamentum[...].»

ASVi, *Notarile*, Gregorio dal Ferro, b. 5307; da Giovanni Mantese, 1968- 1969, pp. 255- 257, doc. IV.

1521

Contratto tra Bartolomeo Montagna e la Scuola di San Giuseppe di Cologna Veneta.

«In Christi nomine Amen anno ab ipsius nativitate millesimo quingentesimo vigesimo primo indictione nona die lunae quarto mensis Novembris. In civitate Vincentie in sindicaria et contrata Sancti Laurentii in domo habitationis infrascripti domini Bartholomei emptoris pres. [...]

Cum egregius civis et habitator civitatis Vincentie et pictor excellentissimus dominus Bartholomeus Montagna quondam ser Antonii ab Urcis novis ibi presens sit verus et legitimus creditor fratalee sive schole Sancti Ioxepi fundatae et posite in ecclesia Sanctae Mariae plebis de Colonia sive ser Luce dicti Zorgna de Colonia massarii dictae scholae sanctii Ioxepi et aliorum gubernatorum ipsius fratalee sive scholae de ducatis triginta auri in ratione grossorum triginta unius pro quoque ducato pro resto et completa solutione ducatorum octuaginta auri pro eius mereede (mercede) et concordio facto inter ipsos ut constat quodam manuscripto manu suprascripti Domini Bartholomei de anno 1520 die 21 Aprilis a me notario viso et lecto faciendi unam pallam cum imaginibus: primo gloriose virginis Mariae cum eius dilectissimo filio Iesu Christo in grimo, et Sancti Ioxepi ab uno latere et Sancti Sebastiani et Sancti Iob ab alio latere cum una pietate et aliis imaginibus et figuris factis per dictum Dominum Bartholomeum dictae scholae Sancti Ioxepi, et habita dicta palla per prefatum ser Lucam massarium et alios gubernatores ipsius fratalee, et volens prefatus Dominus Bartholomeus sibi satisfieri de dictis ducatis triginta auri pro dicto resto ducatorum octuaginta ut par est, et gubernatores dicte fratalee ad presens nullum habentes modum satisfaciendi in pecunia numerata, antedictus Dominus Bartholomeus Montagna ibi presens ex una parte et predictus ser Luca Zorgna massarius et nomine predictae fratalee faciens ibi presens ex altera parte invicem convenerunt pro solutione predictorum ducatorum triginta auri faci et eidem Domino Bartholomeo dari et insolutum consignari unum fictum cum suo fondo stariorum septem frumenti de fictu per Dominam Luciam relictam quondam Ser Francisci quondam ser Dominici de Facinis de Colonia tutricem filiorum suorum heredum ex testamento predicti quondam ser Dominici de Facinis ut de dicto testamento dicitur constare per ser Petrum de Guidis notarii de Colonia de anno 1510 die 27 octobris debitorum dictae scholae vigore dicti testamenti, et dictus dominus Bartholomeus causa rem grata faciendi predictor ser Luce massario ut supra intervenienti et aliis gubernatoribus ipsius fratalee contentantur accipere dictum fictum et fundum ut infra declaratum est. Qua propter in executione premissorum titulo vendicionis alienationis et insolutum consignationis ac precio finito et terminato ducatorum triginta auri antedicta Domina Lucia vidua relictam quondam predicti ser Francisci filii quondam suprascripti ser Dominici de Facinis civis Coloniae tam quam tutrix et gubernatrix Bartholomei et Ioannis fratrum, filiorum ipsius Domine Lucie ex predicto quondam ser Francisco heredum predicti quondam ser Dominici de Facinis ibi presens cum presentia Bartholomei eius filii et etiam per executionem testamenti predicti quondam ser Dominici eius soceri et causa liberandi

predictum ser Lucam Zorgna et alios gubernatores fratalee predicti Sancti Ioxepi dedit tradidit vendidit alienavit et insolutum consignavit predicto Domino Bartholomeo Montagna ibi presenti acquirenti et accipienti pro se et heredibus suis unam peciam terre aratoriam plantatam vitibus et arboribus camporum duorum in pertinentiis Colonie in contrata de Ginale apud Bartholomeum de Smidi de Axiglano apud Bartholomeum di Angiari apud viam comunem et apud heredem predicti quondam ser Dominici de Facinis et forte apud alios variores confines, et hoc ad proprium iure proprio pro libera et expedita et sine contradictione alicuius personae ad habendum tenendum et possidendum».

ASVi, *Notarile*, Francesco Zanechini, b. 5389, cc 140-141v. Tancred Borenius, 1912, pp. 218-219; Gian Giorgio Zorzi, 1916, pp. 167- 168, doc XL.

1521

Primo testamento di Bartolomeo Montagna

«Testamentum clarissimi pictoris Domini Bartholomei Montagna civis et habitatoris Vincentie quondam Antonii ab Urcis novis [...] In nomine D.N.Y.X. Amen. Anno ab ipsius nativitate millesimo quingentesimo vigesimo primo indictione nona die sabbati quinto mensis Octobris in civitate Vincentie in sindicaria et contrata Sancti Laurentii apud faciatam dictae ecclesie in domo habitationis infrascripti Domini Bartholomei testatoris super quaddam eius salla super primo solario presentibus [...] egregio professore grammaticae et cive Vincentie magistro Antonio de Fabris de Marostica [...]. Ibique egregius civis Vincentie et pictor excellentissimus Dominus Bartholomeus Montagna quondam Antonii ab Urcis Novis, habitator in civitate Vincentie in contrata Sancti Laurentii prope sacratum dicti conventus sancti Laurentii ibi presens sedens per una bancha super salla predicta sanus corpore mente bono intellectu clara loquella et optima memoria huius miserabilis et infelicis seculi inopinatos casus esse considerans quantisque periculis haec nostra misera fragilis et caduca vita subiaceat et quod certissima lege statutum est omnibus semel mori, ipsa autem hora mortis in rebus humanis nihil esse incertius; nollens ab intestato decedere sed animae suae rebus et bonis prudenti animo ac maturo consilio penitus providere per presens noncupatum testamentum sine scriptis in hunc modum facere procuravit et per me notarium infrascriptum scribi iussit legi et publicari rogavit: inprimis namque animam suam omnipotenti Deo eiusque gloriosissimae Virgini matri Mariae totique celesti curiae humiliter ac devote commendavit cum de hoc seculo migrari contigerit: corpus vero suum iussit et sepeliri mandavit in ecclesia Sancti Laurentii civitatis Vincentie in monumento suo; itemque interrogatus predictus Dominus testator a me notario infrascripto si aliquid de bonis suis et hereditate legare volebat sacro monti pietatis Vincentie hospitalibus Nazarethi, sancti Marcelli, sancti Anthonii, aut alteri Ecclesiae vel loco pio respondit quod non, quia se quicquid facere volluerit pro anima sua et deffunctorum suorum dum spiritus suus reget artus faciet: In omnibus autem suis bonis mobilibus et immobilibus iuribus et actionibus presentibus et futuris generiscuiuscumque suum universalem heredem instituit et esse voluit Benedictum ipsius Domini testatoris filium legitimum et naturalem et filios et filiorum filios descendentes dummodo nati sint de vero et legitimo matrimonio et non de mulieribus inhonestis et meretricibus; quia intentio dicti Domini testatoris est quod filii dicti Benedicti filii sui et successive descendentes et successuri in dictis bonis et hereditate orti sint ex vero et legitimo matrimonio, et non ex dannato cohitu: si vero dictus Benedictus ipsius Domini testatoris filius quandocumque absque liberis masculis legitimis et naturalibus et ex vero et legitimo matrimonio procreatis decederet, tunc substituit proximiores ipsius Domini testatoris masculos, et si non extarent masculi, quod tunc foeminae natae et nasciturae ex proximioribus ipsius Domini testatoris succedant et succedere possint et valeant in dictis bonis et hereditate aequaliter, in stirpe et non in capita cum declaratione tamen expressa per

dictum Dominum testatorem et solemniter stipulatione firmata quod predictus Benedictus eius filius et heres ullo unquam tempore non possit nec valeat accipere nec accipi facere aliquod dadium nec in eis aequaliter impedire et similiter non possit nec valeat pro aliquo fideiubere aut fideiussionem facere, et si secus fecerit, videlicet si dictus Benedictus acceperit aliquod dadium aut fecerit aliquam fideiussionem, quod tunc dictus Benedictus penitus privatus sit hereditate ipsius Domini testatoris et omnes obligationes et promissiones factae per dictum Benedictum in aliquibus dadiis aut fideiussionibus ipso iure et facto sint nullae, nulliusque valoris roboris et momenti et pro non factis et nullis esse intelligantur et sint et in aliquo habeant preiudicare aut aliquod damnum facere filiis et descendentes dicti Domini testatoris. Et casu quo dictus Benedictus aliquod acciperet dadium aut aliquam faceret obligationem vel fideiussionem pro aliquibus quod tales obligationes et promissiones factae seu faciendae per dictum Benedictum hereditas et bonas ipsius Domini testatoris non intelligantur nec sint obligata nec hypothecata pro illis dationum elevationibus et fideiussionibus. Quia ipsius Domini testatoris intentio est quod in casibus predictis videlicet dationum et fideiussionum modo predicto declaratis bona et hereditas ipsius Domini testatoris modo aliquo possint obligari et obligata et promissa non teneri. Et hoc asseruit velle esse suum ultimum testamentum et ultimam voluntatem quod et quam valere voluit et iussit et ordinavit iure testamenti et ultimae voluntatis et si iure testamenti et ultimae voluntatis valere et tenere non posset voluit et iussit quod valeat et teneat iure codicillorum, et si iure codicillorum valere et tenere non posset propter aliquam iuris solemnitate obmissam, vel quod aliter de iure vel de facto infringeretur voluit et iussit quod valeat et teneat iure donationis causa mortis et omni alio meliori modo via iure et forma quibus melius valere et tenere posset et poterit. Laus Deo semper.

Et Ego Franc. Zanichinus quondam Zanechini de Zanechinis not. Etc.

Nota quod die X mensis Octobris 1521 predicti. Ego Franciscus Zanechini notarius antedictus rogatus ut supra de predicto testamento presentavi copiam predicti testamenti Iacobo de Lugo cancellario ad Offitium Registri.

F.C. [facta copia] D. testatori viventi qui mihi notario pro solutione dedit unum quadrum virginis Mariae».

ASVi, *Notarile*, Francesco Zanechini, b. 5389, cc. 140v-141v; Gian Giorgio Zorzi, 1916, doc. XLI.

1523

Secondo testamento di Bartolomeo Montagna.

«In Nomine Domini Nostri Iesu Christi, Amen. Anno ab ipsius nativitate Millesimo quingentesimo vigesimo tertio videlicet 1523. Indictione XI die mercurii sexto mensis Maii in civitate Vincentie in sindicaria et contrata Sancti Laurentii in domo habitationis infrascripti testatoris super quoddam eius salla primi solarii. Praesentibus [...]

Cum de anno 1521 die sabbati quinto mensis Octobris egregius civis Vincentiae et pictor excellentissimus Magister Bartholomeus dictus Montagna quondam Antonii ab Urcis Novis habitator Vincentiae apud cimiterium conventus sancti Laurentii civitatis Vincentie ibi praesens suum solemnem condiderit et ordinaverit testamentum scriptum et rogatum per me notarium die sabbati 5 octobris 1521, et quia voluntas hominis ambulatoria est usque ad mortem etc. Ideo antedictus magister Bartholomeus Montagna ibi praesens existens in domo praedicta suae habitationis super salla predicta et sedens super una banca sanus corpore et mente bono intellectu clara loquella et optima memoria huius miserabilis et infelicis seculi inopinatos casus esse considerans quantisque periculis haec nostra misera fragilis et caduca vita subiaceat et quod statutum est omnibus semel mori ipsa autem hora

mortis in rebus humanis nihil esse incertius; cupiens aliud suum facere condere et ordinare testamentum et ultimam voluntatem, quia sapientis est mutare propositum, nollens sine praesenti testamento decedere sed alio meliori modo via iure et forma animae suae rebus et bonis prudenti animo ac maturo consilio penitus providere per praesens nuncupatum testamentum sine scriptis in hunc modum et formam facere procuravit et per me notarium infrascriptum scribi iussit legi et publicari rogavit. Imprimis namque praedictum testamentum scriptum et rogatum per me notarium die sabbati 5 mensis Octobris anni 1521 cassavit revocavit et annullavit, et cassat annullat et revocat praedictum testamentum ac nullius valoris roboris et momenti esse voluit in omnibus et per omnia ut in eo continetur ita quod de cetero nullum penitus sortiatur effectum et per praesens suum novum testamentum animam suam Omnipotenti Deo eiusque gloriosissimae Virgini matri Mariae totique celesti curiae humiliter ac devote commendavit cum de hoc seculo migrari contingerit; corpus vero suum iussit et sepelli mandavit in ecclesia sancti Laurentii civitatis Vincentie in monumento suo. Item legavit et iure institutionis reliquit et de bonis ipsius testatoris dari iussit voluit et mandavit Ioxepho infanti filio naturali Benedicti ipsius testatoris filii et heredis ducatos centum quinquaginta videlicet 150 hoc modo: videlicet ducatos viginti quinque auri pro quaque vice et plus ad arbitrium infrascripti Benedicti filii sui et heredis quando dictus Ioxephus erit in aetate legitima et non ante nisi fuerit de voluntate et expresso consensu dicti Benedicti ipsius testatoris filii et heredis; cum declaratione tamen quod si dictus Ioxephus quodcumque in pupillari aetate vel postea ex hac vita migraverit ante exbursationem praedictorum centum quinquaginta aut partis eorum tunc et eo casu substituit et substitutum esse voluit Benedictum praedictum eius filium heredem praedictorum ducatorum 150 aut illius quantitatis restantis solvere dicto Ioxepho. Interrogatus dictus testator a me notario infrascripto si aliquid legare volebat sacro monti pietatis Vincentiae hospitali Nazarethi aut sancti Marcelli vel alteri ecclesiae hospitali aut loco pio aut aliis miserabilibus personis respondit quod non nisi ut supra et infra declaratum est. In omnibus autem aliis suis bonis mobilibus et immobilibus iuribus et actionibus praesentibus ac futuris generis cuiuscumque suum universalem heredem instituit et esse voluit Benedictum ipsius testatoris filium legitimum et naturalem et filios suos ac filiorum filios legitimos et naturale et ex vero et legitimo matrimonio natos et procreatos et procreandos, dummodo desponsaverit et duxerit uxorem et mulierem bonae et honeste vitae conditionis et famae. Si vero secus fecerit videlicet si desponsaverit aut duxerit uxorem mallae et inhonestae vitae conditionis et famae tunc et eo casu eidem Benedicto sic ut supra contrafaciente substituit attinentes et proximiores ipsius testatoris masculos tantum in stirpe e non in capita. Et casu quo non essent masculi tunc substituit filias foeminas proximiores aequaliter et aequis portionibus et hoc vulgariter pupillariter et per fideicommissum et tunc in dicto ultimo casu contrafactionis quod dictus Benedictus desponsaverit et duxerit mulierem inhonestam malle conditionis et famae declaravit ipsum Benedictum contrafacientem privatum esse dicta sua hereditate et in dicto casu contrafactionis quod Deus advertat eidem Benedicto iura institutionis reliquit solum debitam portionem sibi de iure naturae debitam vollens et mandans eidem Benedicto fore tacitum et contentum de predicta eius legitima portione, quia ipsius testatoris firma et inconcussa sententia et oppinio est et semper erit quod praedictus Benedictus filius si nubere voluerit quod nubat mulieri honestae vitae bonae conditionis et famae. Et hoc asseruit velle esse suum ultimum testamentum et ultimam voluntatem quod et quam valere voluit, iussit ordinavit iure testamenti et ultimae voluntatis et si iure testamenti et ultimae voluntatis valere et tenere non poterit tunc voluit iussit et ordinavit quod valeat et teneat iure codicillorum, et si iure codicillorum valere et tenere non poterit propter aliquam iuris solemnitatem obmissam voluit et iussit quod valeat et teneat iure donationis causa mortis; et hoc omni alio meliori modo via iure et forma quibus et melius ac validius fieri potest et hoc pro caeteris valeat et teneat ac suum penitus sortiatur effectum ut supra. Et Ego Franciscus Zanechinus quondam Zanechini de Zanechinis civis et habitator Vincentie notarius.

Nota quod die anniversario XI mensis octobris 1523 suprascriptus praedictus testator ex hac vita migravit et die martis XIII mensis predicti octobris 1523 ego Franciscus antedictus notarius presentavi ad officium registri comunis Vincentiae».

ASVi, *Notarile* Francesco Zanechini, b. 5390, c. 82, 6 Maggio 1523; Gian Giorgio Zorzi, 1916, doc.XLII.

Bibliografia

Fonti Manoscritte

- AAPr, *Libro delli Atti, Memorie, Inventari della Chiesa e Sacrestia di S. Maria di Praglia principiato dal Pre D. Marc'Aurelio Rottigni da Bergamo*, c. 1753-1756, ms. 7.
- BBVi, ANDREA ALVERA', *Guida di Vicenza*, 1838- 1839 circa, ms 3414.
- BBVi, DOMENICO BORTOLAN, *Guida di Vicenza*, ms. Carte Bortolan Cb 36-43.
- BBVi, PIETRO BRANDOLESE, *Memorie per una guida delle chiese di Vicenza con un elenco di artisti vicentini ed altre memorie antiche*, 1800- 1802 circa, Gonz. 25.10.50 = n. 3016. C. 1800-1802.
- BBVi, BARTOLOMEO BRESSAN, *Studi sui monasteri delle città e della provincia di Vicenza*, n. 1973.
- BBVi, BARTOLOMEO BRESSAN, *Studi sulle fabbriche di Vicenza*, n. 3209, voll. I-II.
- BBVi, SILVESTRO CASTELLINI, *Descrizione delli Borghi*, II, Gonz. 22.11.16 = ms. 1740.
- BBVi, SILVESTRO CASTELLINI, *Descrizione della città di Vicenza dentro dalle mura*, 1615- 1620 circa, ms. 1739, I, [ed. a cura di DOMENICO BORTOLAN, *Descrizione della città di Vicenza dentro dalle mura. Pubblicata, rimaneggiata e sunteggiata*, Vicenza, 1885];
- BBVi, GIUSEPPE DIAN, *Notizie dei due secoli XVIII e XIX spettanti alla città di Vicenza*, sec. XIX, 2 voll., ms. 2965.
- BBVi, *Cittadinanze concesse dalla città dal 1405 al 1500 dalla Repubblica di Venezia*, ms Do. 36.
- BBVi, *Cronache di Vicenza e territorio dal 1510 al 1624*, ms. 3274.
- BBVi, GIOVANNI DA SCHIO, *Persone memorabili in Vicenza*, mss. 3387-3404.
- BBVi, GIAN TOMMASO FACCIOLI, *Miscaellanea di notizie biografiche di Domenicani e di Vicentini scrittori e artisti illustri*, Gonz. 27.6.3 = ms. 3189.
- BBVi, GIAN TOMMASO FACCIOLI, *Note e memorie storiche sul tempio di San Bartolomeo*, Gonz. 27.6.1= ms. 3200.
- BBVi, *Il Forestiere istruito nelle cose più rare di architettura e di alcune pitture della città di Vicenza*, Vicenza, 1804.
- BBVi, ANTONIO MAGRINI, *Memorie per una storia della chiesa di San Lorenzo*, Gonz. 25.10.59= ms. 3308.
- BBVi, ANTONIO MAGRINI, *Studio sulle chiese di Vicenza*, Gonz. 25.10.31 = ms. 3309.
- BBVi, TOMASO SANZI, *Cronaca di Vicenza*, Gonz. 23.10.6.
- BBVi, Michele Savonarola, *De preservatione pestis*, ms 102 = G. 3.8. 23.
- BBVi, FRANCESCO TOMASINI, *Genealogica Historia*, Gonz. 24.8.3= ms. 3340.
- BBVi, FRANCESCO TOMASINI, *Veridica origine e discendenza di tutte le famiglie nobili di Vicenza*, 1698, Gonz. 26. 8. 7.
- BBVi, ARNALDO TORNIERI, *Cronache di Vicenza*, ms Gonz. 20.10.10-13 = 3108- 3111.
- BBVi, LEONARDO TRISSINO, *Indicazioni delle cose più osservabili nella città di Vicenza*, 1812-1830 circa, ms. 3158, fasc.I, II, IV.
- BBVi, LEONARDO TRISSINO, *Note e memorie storiche, La chiesa di San Bartolomeo ora distrutta*, 1814- 1838 circa, Gonz. 25.10.18= ms. 3150.
- BBVi, LEONARDO TRISSINO, *Notizie biografiche su pittori e artisti vari per lo più vicentini o operanti in Vicenza*, ms. 3155.
- BBVi, ZUGLIANO, *Memorie storiche della Guerra di Cambray*, ms g.30-7-4, n. 3099.
- BCBas, FRANCESCO CHIUPPANI, *Iscrizioni bassanesi*, ms 33- E- 20.
- BCBas, ZERBINO LUGO, *Storia di Bassano*, 2 voll., 33-B-19, *Memorie su la storia di Bassano*; 33-B-20, *Origine delle chiese di Bassano* [Francesco Chiuppani].
- BCPd, PIETRO EDWARDS, *Elenco degli Oggetti di Belle Arti scelti a disposizione di S.A.I. Eugenio Napoleone Vice Re d'Italia Principe di venezia dalle provenienze del Dipartimento di*

Brenta e da quelle del Bacchiglione, Tagliamento, Piave, e Passeriano in ordine alle commissioni dell'intendenza Generale dei beni della Corona dal Delegato Pietro Edwards sin a tutto Dicembre 1808, ms BP. XVI-1238.

- BCPd, *De viris illustribus familiae Transelgardorum, Forzatè et Capitis Listae*, ms. B.P. 954.
- BCPd, BENEDETTO FIANDRINI, *Memorie Storico Cronologiche Dell'Insigne Monastero Di S. Maria di Praglia Raccolte e Compilate Da D.^o Benedetto Fiandrini di Bologna Decano, & Archivista Pratalense L'Anno MDCCCI*, ms BP 127 VI.
- BCPd, JACOPO SALOMONIO, *Urbis patavinae inscriptiones sacrae, et prophanae a Magistro Jacobo Salomonio ord. Praed. Illustriss. Ac Reverendiss. D. Georgii Cornelii Senioris Episcopi Patavini Necnon Eminentiss. & Reverendiss. S.R.E. Card. Gregorii Barbadici, et Georgii Cornelii junioris Theologo, Studio, & labore collectae. Quibus accedunt vulgatae anno M.DC.XLIV. a Jacobo Philippo Tomasino Episcopo Aemon. Additis historicis annotationibus, quibus Templorum, & Aedium publicarum fundationes, Caenobiorum, Sacrarumque; Sodalitatum origines, Moenium, Portarum, & Pontium Urbis erectiones, aliaque memoratu digna recensetur. Virorum illustrium, quorum nomina in inscriptionibus occurrunt, augetur notitia, locorum. Urbis, in quibus aliquid memorabile contigit, vel familiarum domicilia fuere, olim ab Actiolini tyrannide solo aequate, mentio fit; eorum denique rerum, qua ad Urbem Patavinae pertinent cognitio illustrates. Accessore in fine Facti Pratorii, atque inscriptiones Agri, quae post jam editas Anno 1696 in lucem venere.*, Patavii, 171, B.P. 506.
- BMVe, GIROLAMO GUALDO, *1650 Giardino di Chà Gualdo*, Cod. it. IV 127= 5102.
- BMVe, GIROLAMO GUALDO, *Raccolta delle Inscritioni cossì antiche come moderne come Quadri Pitture Statue Bronzi Marmi Medaglie Gemme. Minere Animalì Petriti Libri Instrumenti Mathematici che si trovano in Pusterla nella Casa et Horti che sono di me Girolamo de Gualdo quondam Emilio Dottor che serve anco per Inventario MDCXLIII Nel mese di Dicembre 27*, Cod. it. IV 133= 5103.
- BMVe, PAOLO GUALDO, *Memorie, lettere, discorsi: di lui o da lui raccolte*, Cod. it. vi 146 =5979.
- BMVe, NATAL MELCHIORI, *Le vite dei pittori veneti e dello stato*, 1728, ms. It. IV CLXVII.

1522

- GIANGIORGIO TRISSINO, *Epistola del Trissino de la vita che dee tenere una donna vedova*, Roma, 1522.

1549-1589

- TOMASO GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo, nuovamente ristampata e portata alla luce da Thomaso Garzoni da Bagnacavallo con l'aggiunta di alcune bellissime annotazioni a discorso per discorso al sereniss.mo et invittiss.mo Alfonso secondo da Este duca di Ferrara, Venezia, 1549-1589* [ed. a cura di PAOLO CHERCHI e BEATRICE COLLINA, "I millenni", 2 voll., Torino, 1996].

1560

- BENIAMINO SCARDEONE, *Bernardini Scardeonii Canonici Patavini, Historiae de Urbis Patavii, Antiquitate, et Claris civibus patavinis libri tres, In Quindecim Classes distincti ejusdemque appendix De Sepulchris Insignibus Exterorum Patavii jacentium*, Editio de novo revisa, emendata, atque indice ampliori aucta, Basilea, 1560.

1563

- GIOVAN GIORGIO TRISSINO, *La quinta e la sesta divisione della poetica del Trissino all'illustriss. E reverend. Cardinale di Ara's con privilegio*, In Venetia, Appresso Andrea Arrivabene, 1563.

1568

- GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti pittori et scultori italiani, 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*, Firenze, 3 voll., 1568 [ed. a cura di Gaetano Milanesi, *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori et Architettori* scritte da Giorgio Vasari Pittore Aretino, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, 9 voll., Firenze, 1878-1885; ed. a cura di Bettarini-Barocchi: *Le vite de' più 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, 2 di commento finora pubblicati, Firenze, 1966-1987].

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, 1581.

1584

- GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore. Diviso in Libri [...]*, Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1584 [edizione critica a cura di ROBERTO PAOLO CIARDI in *Scritti sulle arti*, "Raccolta pisana di saggi e studi, 33, 34", 2 voll., Firenze, 1973-1974, II, pp. 7-631].

1604

- GIACOMO MARZARI, *La Historia di Vicenza del Sig. Giacomo Marzari Fu del Sig. Gio. Pietro Nobile Vicentino: Divisa in due libri...*, Vicenza, 1604.

1623

- ANGELO PORTENARI, *Della felicità di Padoua di Angelo Portenari padouani agost.o libri noue, nelli quali, mentre con nuouo ordine historico si proua ritrouarsi nella città di Padoua le conditioni alla felicità ciuile pertinenti, si raccontano gli antichi, e moderni suoi pregi, & hori et in particolare commemorano li cittadinj suoi illustri per santità, prelature, lettere, arme, e magistrati*, Padova, 1623.

1642

- GIACOMO FILIPPO TOMASINI, *Annales canonicorum secularium S. Georgii in Alga auctore Iacobo Philippo Tomasino Aemoniae episcopo*, 1642.

1648

- CARLO RIDOLFI, *Le Meraviglie dell'Arte, ouero le Vite de gl'illustri pittori veneti e dello Stato. Ove sono raccolte le Opere Insigni, i costumi e i ritratti loro, Con la narratione delle Historie, delle Favole e delle Moralità da quelli dipinte, descritte dal Cavalier Carlo Ridolfi. Con tre Tavole copiose de' Nomi de' Pittori antichi, e moderni, e delle cose Notabili. Parte prima [...] Parte Seconda [...]*, Venezia, 1648 [ed. a cura di DETLEV von HADELN, 2 voll., Berlino, 1914-1924; ristampa anastatica dell'ed. von Hadeln, "Fonti per la storia dell'arte", 2 voll., Roma, 1965].

1649

- GIACOMO FILIPPO TOMASINI, *Vrbis Patauinae inscriptiones sacrae et prophanae quibus templorum & altarium exstructiones atque dedicationes: coenobiorum quoque aedificia: primorum iuxta ciuium, ac recentiorum familiae nomina, coniugia, & liberi, magistratus ac honores diuersi: doctorum praeterea omni disciplinarum genere in urbe atque Gymnasio Patauino clarissimorum, itemque principum, nobilium, & aduenarum, artificum praeterea insignium monumenta in lucem proferuntur à Iacobo Philippo Tomasino episcopo Aemoniae*, Padova, 1649.

1649-1762

- FRANCESCO BARBARANO DE' MIRONI, *Historia ecclesiastica della città, territorio, e diocesi di Vicenza. Raccolta dal M.R.P. Franc.o Barbarano de' Mironi da Vicenza pred. dell'ord. de' frati*

min. Cappuccini ... E' diuisa in sei libri. Si tratta nel 1. de' santi. 2. de' beati. 3. d'altre persone conspicue per bonta di vita. 4. de' papi, cardinali, patriarchi, arciuesc. vescoui, legati, & noneij, Libro quinto nel quale si descrivono le fondazioni delle chiese, oratorj, hospitali, ed altri edificj della citta, 6 voll., Vicenza, 1649-1762.

1663

- BATTISTA PAGLIARINO, *Croniche di Vicenza di Battista Pagliarino, Scritte Dal principio di questa Città, sino al tempo, ch'ella si diede sotto al Serenissimo Dominio Veneto 1404. Divise in libri sei. Date in luce da Giorgio Giacomo Alcaini. Et consacrate dallo stesso All'illustrissimo, & Eccellentissimo Signor Giacomo Vitturi Podestà, & V. Cap. di Vicenza. Con licenza, et privilegio, Vicenza, 1663, [ristampa fotomeccanica, "Historieae urbium et regionum italiae rariores, 47", Bologna, 1981].*

1676

- MARCO BOSCHINI, *I Gioielli pittoreschi virtuoso ornamento della città di Vicenza; cioè l'Endice di tutte le Pitture pubbliche della stessa città, Venetia, 1676 [ed. critica illustrata con annotazioni a cura di WALDEMAR H. DE BOER, Firenze, 2008].*

1677

- FRANCESCO TOMASINI, *Theatro genealogico delle famiglie nobili di Vicenza di Francesco Tomasini vicentino dedicato All'Illustriss. & Eccellentiss. Signor Vettor Contarini Senator Veneto, Venezia, 1677, [ristampa anastatica, Bologna, A. Forni, 1976].*

1691

- CARLA CATERINA PATINA, *Pitture scelte e dichiarate da Carla Caterina Patina, parigina, accademica, Colonia, 1691.*

1700

- GIULIO ANTONIO AVEROLDO, *Le scelte pitture di Brescia additate al al forestiere, Brescia, 1700 [ristampa anastatica, Sala Bolognese, A. Forni, 1977]*

1718

- BARTOLOMEO DAL POZZO, *Le vite de' pittori, degli scultori et architetti veronesi raccolte da vari autori stamapati, et manuscritti, e da altre particolari memorie. Con la narratiua delle pitture, e sculture, che s'attrouano nelle chiese, case, & altri luoghi pubblici, e privati di Verone, e suo territorio. Del signor Fr. Bartolomeo Co: Dal Pozzo..., Verona per Giovanni Berno, 1718.*

1720

- GIOVAN BATTISTA LANZENI, *Ricreazione Pittorica ossia Notizia Universale delle Pitture nelle Chiese, e Luoghi Pubblici della Città, e Diocesi di Verona, Verona, 1720 [edizione a cura di MARCO POLAZZO, Verona, 1986].*

1731-1732

- SCIPIONE MAFFEI, *Verona Illustrata, 4 voll., Verona, 1731-1732.*

1749-1771

- GIAMBATTISTA BIANCOLINI, *Notizie storiche delle chiese di Verona raccolte da Giambattista Biancolini all'illustriss. E reverendiss. Monsignor Giovanni Bragadino vescovo della città medesima, conte ec., 8 voll., Verona, 1749-1771.*

1752

- VINCENZO, TOMMASO NICCOLÒ VENTURINI, *Santa Maria Maddalena Peccatrice, Convertita, Penitente, Glorificata. Trattato Evangelico, Istorico, Ascetico, Dottrinale Della Vita, Conversione,*

Penitenza, Spelonca di Marsiglia. Del Miracolo delle stupende Liberazioni dalle Carceri di Barcellona. Di Carlo II. Re di Sicilia e Conte di Provenza, E delle Reliquie di questa Santa in S. Massimino, Marsiglia, Arelate, Avignone, e Napoli. Compilato, e dedicato alla medesima Sua Avvocata, da un suo Divoto Sacerdote rinnovatore dell'antico di lei Altare nel Tempio di S. Corona di Vicenza, Venezia, 1752.

1753

- PELLEGRINO ANTONIO ORLANDI, *Abecedario Pittorico del M.R.P. Pellegrino Antonio Orlandi Bolognese, contenente le notizie de' professori di pittura, scoltura, ed architettura, in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti accademico clementino, ed ispettore della Regia Galleria di S.M. Federico Augusto III re di Polonia ed Elettore di Sassonia, Venezia, 1753.*

1755

- GIAN-MARIA RIZZARDI, *Notizie della zecca e delle monete di Brescia. Dissertazione di un cittadino bresciano. Con una picciola Latina Cronica della stessa Città nel fine, Brescia, 1755.*

1760

- JO. BAPTISTA SAJANELLO, *Historica Monumenta Ordinis Sancti Hieronymi Congregationis S. Petri de Pisis. Editio secunda longe auctior, et correctior, Ac documentis nunc primum editis illustrata. Authore Jo. Baptista Sajanello Eiusdem Ordinis & Congregationis Rectore Generali, Patavini Collegii Doctore Theologo, & S. Inquisitionis Consultore, II, Roma, 1760.*

1761

- OTTAVIO BERTOTTI SCAMOZZI, *Il forestiere istruito delle cose più rare di architettura, E di alcune Pitture della città di Vicenza dialogo di Ottavio Bertotti Scamozzi dedicato al Nob. Sig. Marchese Mario Capra, Vicenza, nella Stamperia di Giovambattista Vendramini Mosca con Licenza de' superiori, Vicenza, 1761.*

1767

- ANTONIO RIGAMONTI, *Descrizione delle pitture più celebri che si vedono esposte nelle chiese ed altri luoghi pubblici di Trevigi, 1767 [ristampa con introduzione e note a cura di Cristina Vodarich, Treviso 1978].*

1775

- GIOVANBATISTA VERCÌ, *Notizie intorno alla vita e alle opere de' Pittori, Scultori, et Intagliatori della città di Bassano raccolte ed estese da Giambatista Vercì, Venezia, 1775.*

1776

- GIAN TOMMASO FACCIOLI, *Musaeum Lapidarium vicentinum collectum et editum a fratre Joanne Thoma Facciolo ordinis paedicatorum sacrae theologiae lectore, pars prima urbis continens Inscriptiones, Vicenza, 1776.*

1779

- PIETRO BALDARINI, ENEA ARNALDI, L. BUFFETTI, O. VECCHIA, *Descrizione delle architetture, pitture e sculture di Vicenza con alcune osservazioni, Parte prima, delle chiese e degli oratori, Parte seconda, degli edifici pubblici, e privati, Per Francesco Vendramini Mosca, 2 voll., Vicenza, 1779.*

1780

- OTTAVIO BERTOTTI SCAMOZZI, *Il forestiere istruito delle cose più rare di architettura e di alcune pitture della città di Vicenza, Vicenza, 1780.*

- GIOVANBATISTA ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova, con alcune osservazioni intorno ad esse ed alcune curiose notizie*, Padova, 1780.

1783-1822

- SILVESTRO CASTELLINI, *Storia della città di Vicenza di Silvestro Castellini ove si vedono i fatti e le guerre de' vicentini così esterne come civili, dall'origine di essa città sino all'anno 1630*, 14 voll., Vicenza, 1783- 1822.

1786

- NICOLO' ANTONIO GIUSTINIANI, *Serie cronologica dei Vescovi di Padova alla Santità di Nostro Signore Pio Papa VI*, Padova, 1786.

1791

- GIOVANBATTISTA ROSSETTI, *Il forestier illuminato per le pitture, sculture ed architettura della città di Padova, ovvero descrizione delle cose più rare della stessa città con altre curiose notizie. Edizione postuma con le ultime aggiunte e correzioni dell'autore*, Padova, 1791.

1795

- PIETRO BRANDOLESE, *Pitture sculture architetture e altre cose notabili di Padova nuovamente descritte da Pietro Brandolese con alcune brevi notizie intorno gli artefici mentovati nell'opera*, Padova, 1795 [ed. a cura di DONATA LEVI, Firenze, 1993].

1796

- LUIGI LANZI, *Viaggio nel Veneto, Taccuini di viaggio*, I, [edizione a cura di DONATA LEVI, Firenze, 1990]

1802

- FRANCESCO DONDI DALL'OROLOGIO, *Dissertazioni sopra l'Istoria Ecclesiastica di Padova opera di Francesco Marchese Dondi Dall'Orologio canonico della Cattedrale socio emerito della R. Accademia e Vicario generale capitolare e in sede vacante*, 2 voll., Padova, 1802.

1803-1804

- SAVERIO DALLA ROSA, *Catastico delle Pitture, e Scolture esistenti nelle Chiese, e Luoghi Pubblici situati in Verona*, 1803-1804 [ed. a cura di SERGIO MARINELLI E P. RIGOLI, Verona, 1996].

1804

- OTTAVIO BERTOTTI SCAMOZZI, *Il Forestiere istruito nelle cose più rare di architettura e di alcune pitture della città di Vicenza*, Vicenza, 1804.

1809

- LUIGI LANZI, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII Secolo dell'Ab. Luigi Lanzi, Antiquario I. e R. in Firenze, edizione terza corretta ed accresciuta dall'autore*, 6 voll., Bassano, 1809 [ed. a cura di MARTINO CAPUCCI, Firenze, 1968-1974, 3 voll.]

1811

- SAVERIO DALLA ROSA, *Pitture nelle chiese matrici di Verona*, in *Nuovo diario veronese eccles.° civile e scolastico per l'anno 1811 accresciuto di diverse cose attinenti alla Città*, Verona, [eredi Marco Moroni], 1811.

1812

- GIUSEPPE BOSSI, *Scritti sulle arti*, 1812 [ed. a cura di ROBERTO PAOLO CIARDI, 2 voll., Firenze, 1982].

1812-1816

- GAETANO MACCA', *Storia del Territorio vicentino di Gaetano Maccà*, 14 voll., Caldogno, 1812-1816.

1813

- FILIPPO BALDINUCCI, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, edizione a cura di G. PIACENZA, 6 voll., Torino, 1768-1820, III, Torino, 1813.

1815

- PIETRO BROGNOLI, *Guida di Brescia*, Brescia, 1815.
- GIANNANTONIO MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia all'amico delle Belle Arti*, 2 voll., Venezia, 1815.

1817

- GIANNANTONIO MOSCHINI, *Guida per la città di Padova all'amico delle Belle Arti*, Venezia, 1817.

1818

- PAOLO FACCIO, *Nuova Guida pei forestieri amatori delle belle arti per conoscere facilmente le cose più notabili che si trovano in Padova*, Padova, 1818.

1820

- IGNAZIO DISCONZI, *Notizie intorno al celebre santuario di Maria Vergine posto sul Monte Berico di Vicenza raccolte da irrefragabili documenti da Don Ignazio Vicentino allo stesso Santuario assistente consacrate al merito impareggiabile di Monsignor Reverendissimo Giuseppe Maria Peruzzi prelado domestico assistente al soglio pontificio vescovo degnissimo di questa città*, seconda edizione, Riveduta ed accresciuta non solo di nuovi autentici Documenti, ma ancora della Narrazione di tutto ciò che di magnifico si è aggiunto in questo Secolo decimonono al Santuario medesimo e sue adiacenze, Vicenza, 1820.

1820-1821

- GIOVAN BATTISTA DA PERSICO, *Descrizione di Verona e della sua Provincia*, 2 voll., Verona, 1820-1821, [ristampa anastatica dell'ed. in Verona dalla società tipografica editrice, 1978].

1822

- GIOVAN BATTISTA BERTI, *Guida per Vicenza ossia Memorie storico-critico-descrittive di questa regia città e delle principali sue opere di belle arti estese da Giovan-Battista Berti architetto vicentino*, Venezia, 1822.
- GIOVAN BATTISTA DA PERSICO, *Catalogo de' quadri esistenti nella Galleria Caldana, accennati al pubblico dal nob. Sig. Gio. Batt. da Persico nella dotta Descrizione di Verona*, Verona, 1822.

1823

- FRANCESCO PIROVANO, *Descrizione della celebre Certosa presso Pavia del pittore Francesco Pirovano*, Milano, 1823.

1824

- GIROLAMO MARENZI, *Guida per il forastiere in Bergamo del conte Girolamo Marenzi*, Bergamo, 1824 [Edizione a cura di C. SOLZA, Bergamo, 1985].

1824-1853

- EMMANUELE ANTONIO CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate da EMMANUELE ANTONIO CICOGNA 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 [ristampa anastatica a cura di PIETRO PAZZI e SARA BERGAMASCO, 3 voll., Venezia, 2001].

1825

- GIUSEPPE BENNASSUTI, *Guida della città di Verona e cenni intorno alle cose più notabili della sua provincia*, Verona, 1825.
- GIOVANNI VENTURI, *Compendio della storia sacra e profana di Verona, edizione seconda accresciuta di ciò che riguarda la letteratura e gli edifici con figure in rame*, 2 voll., II, Verona, 1825.

1825-1827

- SCIPIONE MAFFEI, *Verona Illustrata con giunte, note e correzioni inedite dell'autore*, 5 voll., Milano, 1825-1827.

1828

- *Guida per la Reale Accademia delle Belle Arti in Venezia, con alcune notizie riguardanti lo Stabilimento stesso*, Venezia, 1828.

1830

- GIOVAN BATTISTA BERTI, *Nuova Guida per Vicenza ossia memorie storico-critico-descrittive di questa regia città e delle principali sue opere di belle arti estese da Giovan Battista Berti architetto vicentino. Seconda edizione accresciuta dall'autore*, Padova, 1830.
- STEFANO TICOZZI, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietra, coniatori di medaglie, musicisti, niellatori, intarsiatori di ogni età e di ogni nazione di Stefano Ticozzi*, 4 voll., Milano, 1830-1833.

1831

- GIUSEPPE MARIA PIVETTA, *Notizie sul monastero de' padri benedettini cassinesi di Santa Maria di Praglia fra colli Euganei, raccolte dall'ingegnere Giuseppe Maria dottor Pivetta*, Padova, 1831.

1833

- CARLO FACCHINETTI, *Della pittura in Bergamo*, in *Bergamo o sia Notizie Patrie. Aggiunte all'Almanacco Bergamo del 1833*, Bergamo, 1833.

1833-1834

- FRANCESCO ZANOTTO, *Pinacoteca della I.R. Accademia Veneta delle Belle Arti*, Venezia, 2 voll., 1833-1834.

1834

- GIUSEPPE MARIA PIVETTA, *Pel faustosissimo ristabilimento dell'insigne ordine benedettino cassinese nel celebre monisterio di Santa Maria in Praglia nei Colli Euganei*, Padova, 1834.

1838

- *Guida per l'I.R. Pinacoteca di Brera*, Milano, 1838.

1841

- *Guida della I. R. Pinacoteca di Brera*, Milano, 1841.

1842

- GIUSEPPE PIERIBONI, *Il forestiere istruito nella visita della R. Città di Vicenza*, Vicenza, 1842.

1846

- GUGLIELMO LOCHIS, *La Pinacoteca e la Villa Lochis alla crocetta di Mozzo presso Bergamo*, Bergamo, 1946.

1847

- FILIPPO ANTONIO DISCONZI, *Breve compendio storico della famosa apparizione di Maria Vergine sul Monte Berico di Vicenza e delle meraviglie e delle cose piu belle che si ammirano nella Basilica medesima dalla erezione del tempio fino al tempo presente e tutto tratto da veridici documenti del P. M. Filippo Antonio Disconzi*, Vicenza, 1847.
- ANTONIO MAGRINI, *Notizie del cav. Giampietro de' Proti e dell'ospitale di Santa Maria della Misericordia da lui fondato in Vicenza l'anno 1412*, Padova, 1847.
- MELCHIORI NATALE, *Cenni Biografici intorno alcuni Pittori Vicentini, Auspicatissime nozze Gonzato- Curti*, Venezia, 1847.
- GIUSEPPE ZIMELLO, *Cenni biografici intorno alcuni pittori vicentini, tratti dal ms. di Natal Melchior di Castelfranco presso la Marciana (1700-1728 c.)*, Venezia, 1847.

1848

- GIUSEPPE BENNASSUTI, *Verona colla sua provincia descritta al forestiere e guida dell'amenissimo Lago di Garda*, Verona, 1848.
- ANTONIO MAGRINI, *Notizie storico descrittive della Chiesa Cattedrale di Vicenza raccolte e pubblicate dall'Abate Antonio Magrini nella solenne riapertura della medesima li 25 marzo 1848*, Vicenza, 1848.

1851

- BERNARDO GONZATI, *Il santuario delle reliquie ossia il tesoro della Basilica di S. Antonio di Padova*, Padova, 1851.

1852

- BERNARDO GONZATI, *La Basilica di S. Antonio descritta e illustrata dal padre Bernardo Gonzati*, 2 voll., Padova, 1852.

1854

- NICOLO' BASILIO, *Il Museo Gualdo di Vicenza nei secoli XVI. XVII.*, Vicenza, 1854.
- *Catalogo degli oggetti d'arte esposti al pubblico nella I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia*, Venezia, 1854.
- GIUSEPPE MARIA ROSSI, *Nuova Guida di Verona e della sua provincia di Gius. Ma. Rossi Ragioniere*, Verona, 1854.

1855

- JACOB BURCKHARDT, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel, 1855 [edizione italiana a cura di P. MINGAZZINI, F. PFISTER, Firenze, 1952].
- ALESSANDRO DE MARCHI, *Nuova guida di Padova e suoi dintorni*, Padova, 1855.
- ANTONIO MAGRINI, *Il Palazzo del Museo Civico in Vicenza*, Vicenza, 1855.

1856

- PIETRO SELVATICO, *Storia estetico-critica delle arti del disegno ovvero l'Architettura, la Pittura e la Statuaria considerate nelle correlazioni fra loro e negli svolgimenti storici, estetico e tecnici*; lezioni dette nella I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia da P. Selvatico Segretario, Professore d'estetica e f.f. di Presidente nella stessa Accademia, 2 voll., Venezia, 1856.
- FRANCESCO ZANOTTO, *Nuovissima Guida di Venezia e delle isole della Laguna*, Venezia, 1856.

1857

- *Catalogo degli oggetti d'arte esposti al pubblico nella I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia*, Venezia, 1857.
- BARTOLOMMEO BRESSAN, *Lettere storiche di Luigi Da Porto vicentino dall'anno 1509 al 1528 ridotte a castigata lezione e corredate di note per cura di Bartolommeo Bressan; aggiuntevi: la celebre novella di Giulietta e Romeo dello stesso autore; e due lettere critiche del professore Giuseppe Todeschini*, Firenze, 1857.
- ASCANIO ORDEI, *Per le auspicatissime nozze Filippo Comelli- Francesca Revese, alla sposa, Vita della gran serva d'Iddio Eufrosina monaca di S. Tomaso di Vicenza. Descritta fedelmente dal p.d. Ascanio Ordei*, Vicenza, 1857.
- GUSTAV FRIEDRICH WAAGEN, *Treasures of Art in Great Britain*, 3 voll., London, 1857.

1858

- FRANCESCO ZANOTTO, *Quadri scelti posseduti da Clemente Bordato posti in vendita nella sua casa in campo San Zaccaria in Venezia illustrati da Francesco Zanotto*, Venezia, 1858.

1859

- VINCENZO LAZARI, *Notizie delle Opere d'arte e d'antichità della Raccolta Correr*, Venezia, 1859.
- *Catalogue of the late Lord Northwick's extensive and magnificent collection of ancient and modern pictures, cabinet of miniatures and enamels, and other choice works of art, and the furniture, plate, wines and effects, at Thirlestane House, Cheltenham, which will be sold by auction by Mr Phillips, at the mansion on Tuesday the 26th of July, 1859, and twenty-one subsequent days*, London, 1859.

1862

- *Catalogo degli oggetti d'arte esposti al pubblico nella I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia*, Venezia, 1862.
- ANDREA GLORIA, *Il territorio padovano illustrato*, 4 voll., Padova, 1862.

1863

- ANTONIO MAGRINI, *Elogio di Bartolomeo Montagna pittore vicentino*, letto dall'Ab. Antonio Magrini nella pubblica adunanza della I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia del dì 3 Agosto 1862, Venezia, 1863.
- EDUARD PROSCH, *Catalog und Inventarium der grossherzoglichen Gemälde- Gallerie und der Grossherzoglichen Sammlung plastischer Kunstwerke in Schwerin*, 1863, [manoscritto].

1865

- LUIGI BALLADORO-CESARE BERNASCONI, *Catalogo degli oggetti d'arte e d'antichità del Museo Civico di Verona*, Verona, 1865.

1866

- *Catalogo dei doni fatti al Museo civico di Vicenza pubblicato dalla Congregazione Municipale a testimonianza di pubblica riconoscenza verso i benemeriti donatori*, Vicenza, 1866.

1867

- *Acta Sanctorum quotquot toto orbe coluntur, vel a catholicis scriptoribus celebrantur ex latinis et graecis, aliarumque gentium antiquis monumentis collecta a Godefrido Henschenio et Daniele Papebrochio*, Augustii, III, Parisiis & Romae, 1867.
- FRANCESCO FORMENTON, *Memorie storiche della città di Vicenza dalla sua origine fino l'anno 1867*, Vicenza, 1867.

1868

- CHARLES BLANC, *Histoire des peintres de toutes les écoles. L'école venitienne*, Paris, 1868.

1869

- PIETRO SELVATICO, *Guida di Padova e dei suoi principali contorni*, Padova, 1869.

1870

- ANTONIO CISCATO, *Guida di Vicenza con una carta topografica della città e principali vedute*, Vicenza, 1870.
- *Oggetti di Belle Arti appartenenti alla famiglia Tescari di Castelfranco Veneto*, Castelfranco Veneto, 1870.

1871

- JOSEPH ARCHER CROWE, GIOVAN BATTISTA CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia from the Fourteenth to the Sixteenth Century. Drawn up from fresh materials after recent researches in the archives of Italy; and from personal inspection of the works of art scattered throught Europe*, 2 voll., London, 1871 [riedito in 3 voll. A cura di TANCREDO BORENIUS, London, 1912, q.v.]
- CARLO FERRARI, *Catalogo con stima dei Quadri componenti la Pinacoteca di ragione del benemerito Cavaliere fu d.r Cesare Bernasconi lasciata in proprietà col Testamento 27 Dicembre 1869 al Comune di Verona*, [ms. presso Museo Civico di Verona].

1873

- ANTONIO MAGRINI, *Maestro Rocco da Vicenza architetto e scultore*, in «Archivio Veneto», VI, I, 1873pp. 37-48.

1875

- *Original Drawings and Sketches by the Old Masters formed by the late Mr. William Mayor*, London, 1875.

1876

- GIOVANNI EROLI, *Erasmus Gattamelata da Narni. Suoi monumenti e sua famiglia*, per Giovanni March. Erolì suo concittadino. Bibliotecario del patrio Municipio Ispettore regio degli scavi e monumneti antichi Socio dell'Istituto Germanico di corrispondenza archeologica e dell'Accademia archeologica romana ecc., Roma, 1876.
- JOHN CHARLES ROBINSON, *Descriptive Catalogue of Drawings by the Old Masters, forming the Collection of John Malcolm of Poltalloch*, London, 1876.

1877

- *Pinacoteca della R. Accademia di Belle Arti in Milano*, IV edizione con presentazione di - F. De Maurizio, Milano, 1877.
- STEFANO FENAROLI, *Dizionario degli artisti bresciani*, Brescia, 1877.
- BARTOLOMEO BRESSAN, *Serie dei Podestà e Vicarj della città e territorio di Vicenza durante la signoria veronese*, 1877.

1878

- BERNARDO MORSOLIN, *Giangiorgio Trissino o Monografia di un letterato nel secolo XVI*, Vicenza, 1878.

1878- 1879

- *Jahresbericht des Vorstandes des Kunstvereins in Bremen*, Bremen, 1878- 1879.

1879

- *Memorie inedite sulla Certosa di Pavia*, in «Archivio Storico Lombardo», VI, 1879, pp. 134-146.

1879- 1880

- *Jahresbericht des Vorstandes des Kunstvereins in Bremen*, Bremen, 1879- 1880.

1880

- GIOVANNI MORELLI, *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden, un Berlin. Ein Kritischer Versuch*, Leipzig, 1880.
- BERNARDO MORSOLIN, *Le case presso il Ponte degli Angeli demolite nella ricorrenza del terzo centenario di Andrea Palladio*, Vicenza, 1880.

1881

- GIUSEPPE BERTINI, *Catalogo Generale della Fondazione Artistica Poldi-Pezzoli*, per cura del Prof. G. Bertini, Milano, 1881.
- *Elenco dei principali monumenti ed oggetti d'arte esistenti nella provincia di Vicenza soggetti alla sorveglianza della Commissione Conservatrice di Antichità e Belle Arti*, Pitture- Sculture- Oreficerie-Incisioni, Vicenza, 1881.
- BERNARDO MORSOLIN, *Le collezioni di cose d'arte nel secolo decimo sesto in Vicenza*, Vicenza, 1881.
- PASQUALE NERINO FERRI, *Catalogo dei disegni esposti al pubblico nel corridoio del Ponte Vecchio nella R. Galleria degli Uffizi*, Firenze, 1881.

1882

- GUSTAVO FRIZZONI, *Das neue Museum Poldi Pezzoli in Mailand*, in «Zeitschrift für Bildenden Kunst», XVII, 1882, pp. 43-50, 116-123.
- BERNARDO MORSOLIN, *La Cappella di Santa Caterina nella Chiesa Cattedrale di Vicenza*, Vicenza, 1882.
- FRIEDRICH SCHLIE¹, *Beschreibendes Verzeichniss der Werke älterer Meister in der Grossherzoglichen Gemälde-Galerie zu Schwerin*, Schwerin, 1882.
- FRIEDRICH SCHLIE², *Kurzes Verzeichniss der Bilder in der Grossherzolichen Gemälde-Galerie*, Schwerin, 1882.

1883

- ANTONINO BERTOLOTTI, *Artisti modenesi, parmensi e della Lunigiana in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Ricerche e studi negli archivi romani*, in *Atti e memorie delle regie Deputazioni di storia patria per le provincie dell'Emilia*, VII, 1882.
- GIUSEPPE MARINO URBANI DE GELTHOF, *Gli artisti del Rinascimento nel Vescovado di Padova*, Padova, 1883.

1884

- WILHELM SCHMIDT, *Handzeichnungen alter Meister im Koniglichen Kupferstich-Kabinett zu München*, München, 1884.
- MARCANTONIO MICHIEL, *Notizia d'opere di disegno, pubblicata e illustrata da JACOPO MORELLI*, seconda edizione riveduta e aumentata per cura di GUSTAVO FRIZZONI, Bologna, 1884 [1 edizione Bassano, 1800; ristampa anastatica, Bologna, 1976].
- SEBASTIANO RUMOR, *La chiesa del Carmine in Vicenza*, in «Il Berico», 21 agosto- 7 settembre, 1884.

1885

- SILVESTRO CASTELLINI, *Descrizione della città di Vicenza dentro dalle mura*, Vicenza, 1885. *Catalogo della Pinacoteca della R. Accademia di belle Arti in Venezia*, Venezia, 1885.

1886

- *Fondazione artistica Poldi-Pezzoli, Catalogo Generale*, Milano, 1886.

- GUSTAVO FRIZZONI, *Korrespondenz*, in «Kunstchronik», XXI, 1886, 35, pp. 590-591.
- GIOVANNI MORELLI, *Le opere dei Maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, saggio critico di Jvan Lermolieff, tradotto dal russo al tedesco per cura dott. Giovanni Schwarze e dal tedesco all'italiano dalla baronessa di K. A., Bologna, 1886.
- ARTURO POMELLO, *Storia di Lonigo con cenni storici sui comuni del distretto*, Lonigo, 1886.
- SEBASTIANO RUMOR, *Girolamo Dal Toso pittore vicentino (Nozze Valmarana- Pasqualis)*, Vicenza, 1886.

1887

- DOMENICO BORTOLAN, *Nozze Garnier-Folco, Cronaca di Manfredo Repeta (dal 1464 al 1489)*, Vicenza, 1887.
- JOSEPH ARCHER CROWE- GIOVANBATTISTA CAVALCASELLE, *Storia della pittura in Italia*, 11 voll., IV. *I pittori contemporanei ai fiorentini ed ai senesi del secolo 14. e prima parte del secolo successivo nelle altre province d'Italia*, Firenze, 1887.
- OTTONE BRENTARI, *Guida storicoalpina di Belluno, Feltre, Primiero, Agordo, Zoldo*, Belluno, 1887.
- GUSTAVO FRIZZONI, *Spiegazione di un soggetto allegorico al Museo Poldi Pezzoli*, in «Arte e Storia», VI, 1887, p. 194.
- REINHOLD KOEHLER, *Erklärung zweier Bilder Bartolomeo Montagna's*, in «Kunstchronik», XXII, 1887, 41, pp. 665-666.
- *Pinacothèque Royale de Milan (Palais Brera)*, con presentazione di Felice De Maurizio, Milano, 1887.

1888-1936

- RAINOLD VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, 19 voll., The Hague, 1888-1936.

1888

- FRITZ HARCK, *Verzeichnis der Werke des Cosma Tura*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», IX, 1888, pp. 34-40.
- CHARLES LOCKES EASTLAKE, *Notes on the principal pictures in the Royal Gallery at Venice*, London, 1888.
- *Musée National du Louvre. Dessins, cartons, pastels et miniatures des diverses écoles, exposés, depuis 1879, dans les salles du 1er étage*, Paris, Musée du Louvre, 1888.
- ADOLFO VENTURI, *L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este, II*, in «Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le province di Romagna», s. III, VI, 1888, pp. 350-422.

1889

- DOMENICO BORTOLAN, *S. Corona chiesa e convento dei domenicani in Vicenza: memorie storiche*, Vicenza, 1889.
- DOMENICO BORTOLAN- FEDELE LAMPERTICO, *Dei nomi delle contrade nella Città di Vicenza*, Vicenza, 1889.
- *Catalogo della Collezione De Amici di Milano: quadri, arazzi, tabacchiere, bomboniere, armi, bronzi, ferri, oggetti d'arte, maioliche, porcellane, mobili diversi [...] esposizione pubblica lunedì 11, martedì 12, mercoledì 13 marzo 1889*, "Impresa di vendite in Italia di Giulio Sambon, 2", Milano, 1889.
- FRITZ HARCK, *Quadri di maestri italiani in possesso di privati a Berlino*, in «Archivio storico dell'arte», serie 1, II, 1889, 5-6, pp. 209-214.
- GIOVANNI, ALVISE, PIETRO MOCENIGO, *Per nozze Pigatti-Muttoni. Cronaca di pre' Zuane Maria Pigatto continuato da Piero Pigatto suo nipote dall'anno 1541 all'anno 1668*, [a cura di], Bassano, 1889.
- ÉMILE MOLINIER, *Le Musée Poldi-Pezzoli à Milan*, in «La Gazette des Beaux-Arts », XXXI, I, p. 309; XXXII, I, p. 31.

- EUGÈNE MÜNTZ, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, I, Paris, 1889.
- HENRY PLUCHART, *Ville de Lille Musée Wicar, notice des Dessins, Cartons Pastels, Miniatures et Grisailles* exposés précédée d'une Introduction et du résumé de l'Inventaire général par M. Henry Pluchart, Vice-Président de la Commission administrative du Musée Wicar, Membre de la Commission du Musée de Peinture et de Gravure, Lille, 1889.

1890

- BARTOLOMEO BARETARO, *Cronica ab anno 1444 usque ad annum 1532, Nozze Curti- Giaconi Bonaguro*, Vicenza, 1890.
- OSKAR EISENMANN, *Ausgewählte Handzeichnungen älterer Meister aus der Sammlung Edward Habich*, 1890.
- PASQUALE NERINO FERRI, *Catalogo riassuntivo della Raccolta di Disegni antichi e moderni posseduto dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze compilato ora per la prima volta dal conservatore Pasquale Nerino Ferri*, Roma, 1890.
- HUBERT JANITSCHKEK, *Geschichte der deutschen Malerei*, Berlin, 1890.
- ÉMILE MOLINIER, *Le Musée Poldi-Pezzoli à Milan*, in «Gazette Beaux-Arts», ser. III, III, 1890, pp. 31-39; pp. 32-33.

1891

- HUBERT JANITSCHKEK, *Strassburg i. E. die neue Sammlung von Gemälden alter Meister*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XIV, 1891, pp. 240-246.
- GIOVANNI MORELLI, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien zu Berlin und Dresden*, Leipzig, 1891.
- *Royal Academy Exhibition Catalogue. Works by the old Masters*, London, 1891.
- WILHELM VON BODE, *Die Grossherzoglichen Gemälde- Galerie zu Schwerin*, Wien, 1891.
- DIEGO ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi*, pubblicate e corredate di prefazione e di due indici, da Giuseppe Biadego, Verona, 1891.

1892

- VITTORIO BARICHELLA, *La Chiesa di S. Bernardino volgarmente detta S. Chiara in Vicenza (In occasione delle nozze Scola Tommasoni-Camerini)*, Padova, 1892.
- DOMENICO BORTOLAN- SEBASTIANO RUMOR, *La chiesa di san Giacomo Maggiore detta del Carmine di Vicenza. Memorie*, Vicenza, 1892.
- JACOB BURCKHARDT, *Le Cicerone, Guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie. Traduit par A. Gérard sur la cinquième édition, revue et complétée par W. Bode. Seconde partie. Art Moderne*, Paris, 1892.
- *Catalogo della R. Pinacoteca di Milano (Palazzo Brera)*, con Presentazione di Giulio Carotti, Milano, 1892.
- GUSTAVO FRIZZONI, *La Galleria Morelli in Bergamo*, Bergamo, 1892.
- GUSTAVE GRUYER, *Cosimo Tura (1452?-1495)*, in «L'arte», 1892, pp. 1-30.
- WILHELM HURM, *Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde und Bildhauerwerke des Kunstvereins zu Bremen*, Bremen 1892.

1893

- EDWARD HABICH, *Handzeichnungen italienischer Meister in photographischen Aufnahmen von Braun & Co. In Dornach, kritisch gesichtet von Giovanni Morelli (Lermolieff) XI*, in «Kunstchronik», IV, 1893, coll. 207-208.
- PIETRO PAOLETTI, *L'Architettura e la Scultura del Rinascimento in Venezia, ricerche storico artistiche del Professor Pietro Paoletti d'Oswaldo*, Venezia, 1893.
- ADOLFO VENTURI, *Il Museo e la Galleria Borghese*, "Collezione Edelweiss, 4", Roma, 1893.
- GABOR VON TEREY, *Die neue städtische Gemäldegalerie In Strassburg*, in «Zeitschrift für bildende Kunst», XXVIII, 1893, pp.169-177.

1894

- BERNARD BERENSON, *The Venetian painters of the Renaissance with an index to their works*, London, 1894.
- GIOVANNI MARINO URBANI DE GHELTOF, *La Chiesa e il Convento di S. Giovanni in Verdara in Padova*, in «Buletino di arti e curiosità veneziane», IV, 1, 1894, settembre, pp. 10-14.
- BERNARDO MORSOLIN, *Il museo Gualdo in Vicenza*, in «Nuovo Archivio veneto», VIII, 1894, pp. 173-220, 373-440;
- PIETRO PAOLETTI, *Raccolta di documenti inediti per servire alla storia della pittura veneziana nei secoli XV e XVI*, ricerche del Prof. Paoletti Pietro di Osvaldo, I, *I Bellini*, Padova, 1894.
- *Regia Galleria e Medagliere estense di Modena*, in «Le Gallerie Nazionali Italiane», 1894, pp. 46-47.
- ADOLFO VENTURI, *L'arte emiliana (al Burlington Fine Arts Club)*, in «Archivio storico dell'arte», VII, 1894, pp. 89-106.

1894-1895

- *Exhibition of Venetian Art*, London, New Gallery, 1894-1895.

1895

- ANTONIO BASCHIROTTO, *Guida artistica e religiosa di Padova per i pellegrini*, Padova, 1895.
- LUCA BELTRAMI, *La Certosa di Pavia*, Milano, 1895.
- BERNARD BERENSON, *Lorenzo Lotto: an essay on constructive art criticism*, London, 1895.
- *Catalogo della Galleria del R. Istituto Provinciale di Belle Arti in Siena*, Siena, 1895.
- ANGELO CONTI, *Catalogo delle Regie Gallerie di Venezia*, Venezia, 1895.
- JOCELYN FFOULKES, *L'esposizione d'arte veneta a Londra*, in «Archivio storico dell'arte», serie 2, I, 1895, pp. 70- 86.
- GEORGE GRONAU, *Die 26 Winteraustellung der Londoner Royal Academy: die italenische Bilder*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XVIII, 1895, pp. 228-234.
- PASQUALE NERINO FERRI, *Catalogo di Disegni, Cartoni e Bozzetti esposti al pubblico nella R. Galleria degli Uffizi ed in altri musei di Firenze*, 1895-1901. (manoscritto presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi).
- GEORGES LAFENESTRE- EUGÈNE RICHTENBERGER, *Venise*, 1895.

1896

- GUSTAVO FRIZZONI, *La Galerie Layard*, in «Gazette des Beaux-Arts», III, 16, pp. 455-476.
- CARL LOESER, *I quadri italiani nella Galleria di Strasburgo*, in «Archivio Storico dell'Arte», II, 5, settembre- ottobre, 1896, pp. 277-287.

1897

- BERNARD BERENSON, *The Venetian Painters of the Renaissance with an index to their works*, 3 voll., New York, 1897.
- GEROLAMO BISCARO, *Note e documenti per servire alla storia delle Arti trevigiane. I, La tavola degli Apostoli nella Chiesa di S. Nicolò e Lorenzo Lotto. II, La Facciata della casa Barisan in piazza del Duomo e gli affreschi del Monumento Onigo a S. Nicolò*, Treviso, 1897.
- GUSTAVO FRIZZONI, *Le Gallerie dell'Accademia Carrara*, in *L'Arte in Bergamo e l'Accademia Carrara*, Bergamo, 1897, pp. 17-95.
- GUSTAVE GRUYER, *L'art ferrarais à l'époque des princes d'Este*, II, Paris, 1897.
- GEORGES LAFENESTRE- EUGÈNE RICHTENBERGER, *La Peinture en Europe. Venise*, Paris, 1897.
- WILHELM VON BODE, *Die Sammlung Oscar Hainauer*, Berlin, 1897.

1898

- GIOVANNI BELVIGLIERI, *Guida alle chiese di Verona*, Verona, 1898.

- GEROLAMO BISCARO, Lorenzo Lotto a Treviso nella prima decade del secolo XVI, in «L'Arte», I, 1898, pp. 138-153.
- *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance. Aus Berliner Privatbesitz, veranstalter von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft*, Berlino, 1898.

1899

- *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance. Aus Berliner Privatbesitz, veranstalter von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, hrsg. Von Wilhelm von Bode*, Berlino, 1899.
- KARL BAEDEKER, *Italie septentrionale jusqu'a Livourne, Florence et Ravenne. Manuel du voyageur*, Leipzig- Paris, 1899.
- ANGELO CONTI, *Katalog der Königlichen Galerien zu Venedig*, Venedig, 1899.
- GEORG DEHIO, *Verzeichnis des Städtisches Gemälde Sammlungen in Strassburg*, Strassburg, 1899.
- CHARLES LOESER, *Die Handzeichnungen der könoglichen Bibliothek in Turin, mit besonderer Berücksichtigung der italienischen Meister*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 1899, 22, pp.13-21.
- SEBASTIANO RUMOR, *Il blasone vicentino descritto e storicamente illustrato*, Venezia, 1899.

1900

- GUSTAVO FRIZZONI, *Das Museo Poldi Pezzoli in Mailand in seiner neuen Umgestaltung*, in «Zeitschrift für Bildende Kunst», nuova serie, XI, 1900, pp. 171-175.
- ALFREDO MELANI, *Il Museo Poldi-Pezzoli in Milano*, in «Emporium», XII, 1900, pp. 214-231.

1901

- BERNARD BERENSON, *The Study and Criticism of Italian Art*, London.
- *Bibliotheca hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis*, II, Bruxelles, 1901.
- GEROLAMO BISCARO, *Ancora di alcune opere di Lorenzo Lotto*, in «L'Arte», serie III, 1901, pp. 152-161.
- JACOB BURCKHARDT, *Der Cicerone , Achte Auflage unter Mitwirkung von C. V. Fabriczy und anderen Fachgenossen bearbeitet von W. Bode*, II, parte III, Leipzig und Berlin, 1901.
- JOSEPH SCHÖNBRUNNER- JOSEPH MEDER, *Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen sammlungen*, VI, Wien, 1901.
- EMIL JACOBSEN, *Italienische Gemälde in der Nationalgalerie zu London. Kritishe Notizen zum Katalog von 1898*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXIV, 1901, pp. 339-375.
- ANDREA MOSCHETTI, *La prima revisione delle pitture in Padova e nel territorio (1773-1795)*, in «Bollettino del Museo civico di Padova», IV, 1901, p. 36;
- A. ROMUALDI, *Notizie di Venezia*, in «L'Arte», IV, 1901, p. 194.
- SEBASTIANO RUMOR, *La chiesa di Santa Maria in Foro detta dei Servi in Vicenza e la sua insigne reliquia del Prezioso Sangue*, Vicenza, 1901.

1902

- GIORGIO BERNARDINI, *La collezione dei quadri nel Museo Civico di Verona*, in «Bollettino Ufficiale del Ministero della Istruzione Pubblica», supplemento al n. XXXI, pp. 1359-1448.
- *Elenco dei dipinti della R. Pinacoteca di Brera in Milano*, Milano, 1902.
- GIOVANNI MONTICOLO, *Le vite dei dogi di Marin Sanudo* [a cura di], in *Rerum Italicarum Scriptores*, nuova ed. con la direzione di Giosuè Carducci, XXII, parte IV, I, Città di Castello, 1902.
- ERACLIO MINOZZI, *1902. Inventario generale delle pitture e sculture esistenti nel civico Museo di Vicenza*, [ms presso il Museo Civico di Vicenza, MCVi, *Museo, Inventari*, b. 1], 1902.
- *Museo artistico Poldi Pezzoli. Catalogo*, Milano, 1902.

1903

- BERNARD BERENSON, *The Morelli Collection at Bergamo*. II, in «The Connoisseur», V, January 1903, pp. 3-9.
- GIACOMO BONACCIOLI, *Il Museo Tornieri illustrato, dalla cronaca manoscritta del Conte Arnaldo Tornieri, che si conserva alla Bertoliana, Al comm. Bartolomeo Clementi presidente del comizio agrario di Vicenza, nell'occasione che la sua figlia Maria si fa sposa con l'avvocato Pompeo Peli di Bologna e il suo figlio Battista con la signorina Emma Bombrini di Genova*, Vicenza, 1902.
- GEORG DEHIO, *Verzeichnis des Städtisches Gemälde Sammlungen in Strassburg*, Strassburg, 1903.
- POMPEO G. MOLMENTI, *La Pittura veneziana*, Firenze, 1903.
- PIETRO PAOLETTI, *Catalogo delle R.R. Gallerie di Venezia*, Venezia, 1903.

1904

- ENRICO BRUNELLI, *Opere d'arte nel palazzo Caregiani a Venezia*, in «L'Arte», VII, 1-2, 1904, pp. 73- 78.
- SIDNEY COLVIN, *Selected Drawings of Old Masters*, Oxford, 1904.
- *Elenco dei dipinti della R. Pinacoteca di Brera in Milano*, Milano, 1904.
- GUSTAVO FRIZZONI, *Disegni di antichi maestri. A proposito della pubblicazione dei disegni delle collezioni di Oxford*, in «L'Arte», VII, pp. 93-103.
- PIETRO PAOLETTI, *Catalogue des Galeries Royales de Venise*, Venise, 1904.

1905

- JACOB BURCKHARDT, *Cima da Conegliano: ein venezianischer Maler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento*, Leipzig, 1905.
- GIUSEPPE GEROLA, *Un'opera ignorata di Bartolomeo Montagna*, in «L'Arte», VIII, 1905, pp. 444- 446.
- G.D.B., *Per il nostro S. Francesco*, in «Bollettino del Museo Civico di Bassano», I, gennaio-marzo, 1905, pp. 1-6.
- GIUSEPPE PETTINA', *Vicenza*, "Collezione di monografie illustrate, serie I, Italia artistica, 17", Bergamo, 1905.
- CORRADO RICCI, *Raccolte artistiche di Ravenna*, Bergamo, 1905.
- *The Vasari Society for the Reproduction of Drawings by Old Masters*, First Ser., 10 parts, London, 1905-1915.
- LIONELLO VENTURI, *Recensione a R. Burckhardt*, in «L'Arte», 1905, pp. 308-309.

1905-1912

- *A selection from the Collection of Drawings by the Old Masters formed by C. Fairfax Murray*, Privately printed, 4 voll., London, 1905-1912.

1906

- GIUSEPPE BIADEGO, *La cappella di S. Biagio nella chiesa dei SS. Nazaro e Celso*, in «Nuovo Archivio Veneto», XI, 1, 1906, pp. 91- 133.
- MARY KNIGHT POTTER, *The Art of the Venice Academy, Containing a Brief History of the Building and of its Collection of Paintings as well as Descriptions and Criticism of many of the principal Pictures and their Artists*, London, 1906.

1907

- BERNARD BERENSON, *The Venetian painters of the Renaissance with an index to their works*, 3rd edition, London, 1907.
- GUSTAVO FRIZZONI, *Le Gallerie dell'Accademia Carrara*, Bergamo, 1907.
- GIUSEPPE GEROLA, *Un'altra Madonna del Montagna*, in «Atti della I. R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti degli Agiati in Rovereto», XIII, pp. 217-218.

- ARTHUR M. HIND, *Una stampa non descritta di Benedetto Montagna*, in «l'Arte», II, pp. 374-375.
- *Noteworthy Paintings in American Collections*, New York-London, 1907.
- GUSTAV PAULI, *Katalog der Gemälde und Bildhauerwerke in der Kunsthalle zu Bremen*, Bremen 1907.
- CORRADO RICCI, *Guida di Ravenna*, 4 edizione, Bologna, 1907.
- LIONELLO VENTURI, *Origini della pittura veneziana 1300-1500*, Venezia, 1907.
- CORNELIUS VON FABRICZY, *Die Cappella di S. Biagio in S. Nazaro e Celso zu Verona*, in «Repertorium für kunstwissenschaft», XXIX, 1907, pp. 190-192.

1908

- ALDO FORATTI, *Bartolomeo Montagna*, Padova, 1908.
- FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera*, con cenno storico di Corrado Ricci, Bergamo, 1908.
- FEDERICO MASON PERKINS, *Alcuni appunti sulla Galleria di Belle Arti in Siena*, in «Rassegna d'Arte Senese», IV, pp. 48-61.
- JAMES PATON, *Catalogue Descriptive and Historical of the Pictures in the Glasgow Art Gallery and Museum, Kelvingrove*, Glasgow, 1908.
- LUDWIG VON ZOTTMANN, *Zur Kunst der Bassani*, "Zur Kunstgeschichte des Auslandes, 57", Strassburg, 1908.

1909

- TANCREDO BORENIUS, *The Painters of Vicenza 1480-1550*, London, 1909.
- GEORG DEHIO, *Verzeichnis des Städtisches Gemälde Sammlungen in Strassburg*, Strassburg, 1909.
- GEORG DEHIO- ERNST POLACZEK, *Verzeichnis des Kunstmuseums der Städt Strassburg*, Strassburg, 1909.
- ROGER E. FRY, *Madonna and Child by Bartolommeo Montagna*, in «Bulletin of The Metropolitan Museum of Art», IV, 9, September, 1909, pp. 156-157.
- GIUSEPPE GEROLA, *La pittura a Bassano prima dei Bassano*, Estratto da «Nuovo Archivio Veneto», Nuova Serie, XVIII, parte II, Venezia, 1909.
- HANS POSSE, *Die Gemaldegalerie des Kaiser-Friedrich Museum*, Berlino, 1909.
- MARY PRICHARD AGNETTI, *Vicenza. The home of "The Saint"*, London, 1909.
- LUIGI SIMEONI, *Verona. Guida storico-artistica della Città e Provincia*, Verona, 1909.

1910

- BARCLAY BARON, *Girolamo Mocetto, Painter- Engraver*, in «Madonna Verona», anno IV, I, 13, gennaio-marzo, 1910, pp. 21-48.
- TANCREDO BORENIUS, *A picture by Bartolomeo Montagna*, in «The Burlington Magazine», XVII, maggio, 1910, p. 132.
- GUIDO CAGNOLA, *Una tavola poco nota di Bartolomeo Montagna*, in «Rassegna d'Arte», X, 9, settembre, 1910, pp. 145-146.
- ROGER E. FRY, *The Painters of Vicenza*, in «The Burlington Magazine», 1910, p. 153.
- GINO FOGOLARI, *Dipinti nel Museo Civico di Belluno*, in «Bollettino d'Arte», IV, 1, 1910, pp. 285-293-
- F. N. VIGNOLA, *I frammenti di un polittico di Battista da Vicenza*, in «Bollettino del Museo civico di Vicenza», I, 1910, p. 25.
- JEAN PAUL RICHTER, *The Mond Collection. An appreciation*, 3 voll, London, 1910.
- *Guida provvisoria del Museo civico di Belluno*, testi a cura del prof. VITTORIO ZANON e dell'avvocato - RODOLFO PROTTI, Belluno, 1910.
- SEBASTIANO RUMOR, *Le due Pietà di Bartolomeo Montagna a Monte Berico*, in «Bollettino del Museo Civico di Vicenza», I, 3-4, luglio-dicembre, 1910, pp. 11-15.

- *Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett der K. Museen zu Berlin, Lichtdrucke, hrsg. Von der Direktion, I, Italien-Frankreich-Spanien*, Berlino, 1910.

1911

- BERNARD BERENSON, *The Venetian Painters of the Renaissance*, New York-London, 1911.
- TANCREDO BORENIUS, *An unpublished picture by Bartolomeo Montagna*, in «The Burlington Magazine», XVIII, 96, march, 1911, p. 343.
- PASQUALE NERINO FERRI, *I Disegni e le stampe della R. Biblioteca Marucelliana di Firenze*, in «Bollettino d'Arte», V, 1911, 8, pp. 285-307.
- SIMON MELLER, *Külföldi mesterek rajzai, XIV-XVIII (The Drawings of Old Masters, XVI-XVIII Centuries)*, Exhibition Catalogue of the Department of Prints and Drawings, Budapest, 1911.
- *Museo artistico Poldi- Pezzoli via Morone, 10 Milano, Catalogo*, 1911.
- HERMANN NASSE, *Gemälde aus der Sammlung des Univ.-Professors Dr. Wilhelm Freiherr von Bissing*, in «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», VI, 1911, pp. 94-117, 208-234.
- GIULIO NATALI, *Pavia e la sua Certosa. Guida artistica*, Pavia, 1911.
- F. MASON PERKINS, *Dipinti Italiani nella Raccolta Platt*, II, in «Rassegna d'Arte», XI, 9, settembre, 1911, pp. 145-149.
- SEBASTIANO RUMOR, *Storia documentata del Santuario di Monte Berico*, Vicenza, 1911.
- SEBASTIANO SERENA- LUIGI TODESCO, *Il Seminario di Padova*. Notizie raccolte e pubblicate nella ricorrenza del III° centenario dalla beatificazione del Card. Gregorio Barbarigo, Padova, 1911.

1912

- *Beischreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich Museum*, Berlin, 1912.
- TANCREDO BORENIUS, *I pittori di Vicenza 1480-1550*, versione dall'inglese di Gina Dall'Olmo, Vicenza, 1912.
- JOSEPH ARCHER CROWE, GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, 3 voll., London, 1912 [ried. Dell'opera pubblicata nel 1871, ampiamente annotata a cura di TANCREDO BORENIUS].
- GUSTAVO FRIZZONI, *Una nuova perla nel Gabinetto dei Veneti del Museo Poldi-Pezzoli a Milano*, in «Rassegna d'Arte», XII, 8-9, agosto- settembre, 1912, pp. 117-122.
- ANTONIO MUÑOZ, *Pièces de choix de la collection du Comte Grégoire Stroganoff à Rome*, Rome, 1912.
- LUIGI ONGARO, *Museo Civico di Vicenza. Catalogo della Pinacoteca*, Vicenza, 1912.
- EVELYN MARCH PHILLIPPS, *The Venetian School of Painting*, London, 1912.
- CORRADO RICCI, *Elenco dei Quadri dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Bergamo, 1912.
- GIUSEPPE TRECCA, *Catalogo della Pinacoteca Comunale di Verona*, Bergamo, 1912.
- LIONELLO VENTURI, *Saggio sulle opere d'arte italiana a Pietroburgo*, in «L'Arte», I, Gennaio-Febbraio, 1912, pp. 122-140.
- GIANGIORGIO ZORZI, *Opere di B. da Vicenza nella chiesa di S. Agostino*, in «Il Berico», 7 giugno 1912, p. 3.

1913

- BERNARD BERENSON, *Catalogue of a Collection of paintings and some Art objects. I. Italian paintings*, Philadelphia, 1913.
- OSKAR FISCHEL, *Bartolomeo Montagna. Porträt eines jungen Mannes*, in «Archiv für Kunstgeschichte», II, 1913, n. 27.
- GUSTAVO FRIZZONI, *Die Städtisches Gemäldegalerie zu Vicenza*, in «Zeitschrift für bildende Kunst», XXIV, pp. 186-193.
- FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *La corte di Ludovico il Moro*, I, Milano, 1913.
- FREDERIK MULLER & CO, *Tableaux anciens*, Amsterdam, november 25-26, 1913.

- GUSTAV PAULI, *Katalog der Gemälde und Bildhauerwerke in der Kunsthalle zu Bremen*, Bremen 1913.
- SEBASTIANO RUMOR, *S. Sebastiano nel culto e nell'arte a Vicenza*, in «Arte cristiana», IX, 15 settembre, 1913, pp. 279-287.
- *Verslagen omtrent's Rijks Verzamelingen van Geschiedenis en Kunst*, XXXVIII, 1913, p.18.

1914

- ANTONIO AVENA, *Catalogo della Pinacoteca Monga*, in «Madonna Verona», VIII, 1914, pp. 117-139.
- CHARLES FRANCIS BELL, *Drawings by the old masters in the Library of Christ Church Oxford, an alphabetical list of the artists represented in the collection (mounted series)*, Oxford, 1914.
- ESTER COCCO, *L'opera di Bartolomeo Montagna nella "Scuola del Santo a Padova*, estratto da «Nuovo Archivio Veneto», XIV, 1914, pp. 197-201.
- CARLO GAMBA, *Disegni di Scuola Veneta dei secoli XV_XVI*, "I Disegni della R. Galleria degli Uffizi", s. III, fasc. I, Firenze, 1914.
- CARLO GAMBA- CHARLES LOESER- PASQUALE NERINO FERRI, *Mostra di disegni e stampe di Scuola Veneziana dei Secoli XV e XVI nel gabinetto dei disegni della R. Galleria degli Uffizi dal Maggio al Dicembre 1914*, Bergamo, 1914.
- ROBERTO LONGHI, *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, in «L'Arte», XVII, 1914, 198-221, pp. 241-256.
- *La mostra di disegni e stampe di scuola veneta nella R. Galleria degli Uffizi*, in «Arte e Storia», XXXIII, 1914, pp. 179-183.
- *Museo artistico Poldi- Pezzoli via Morone, 10 Milano, Catalogo*, 1914.
- CORRADO RICCI, *Guida di Ravenna*, V edizione, Bologna, 1914.
- SEBASTIANO RUMOR, *S. Lorenzo nella storia e nell'arte*, Vicenza, 1914.
- LUIGI SERRA, *Katalog der Kön. Gemälde Galerie zu Venedig mit abbildungen*, Venedig, 1914.

1915

- W. MARTIN, *Een italiaansch schilderij in het Rijksmuseum*, in «De Amsterdamer, Weekblad voor Nederland», V, 1915, 12, p 6.
- GIUSEPPE FIOCCO, *La giovinezza di Giulio Campagnola*, in «L'Arte», XVIII, 1915, pp. 138-156.
- SEBASTIANO RUMOR¹, *La chiesa di San Lorenzo a Vicenza*, in «Arte Cristiana», III, 1915, 1, pp. 298-310.
- SEBASTIANO RUMOR², *La Chiesa votiva di S. Rocco eretta dalla città di Vicenza per decreto 11 Maggio 1485*, Vicenza, 1915.
- PAUL SCHUBRING, *Cassoni*, Leipzig, 1915.
- ADOLFO VENTURI, *Bartolomeo Montagna*, in *Storia dell'arte italiana*, VII, parte 4, Milano, 1915, pp. 436-500.

1916

- BERNARD BERENSON, *Venetian Painting in America. The Fifteenth Century*, New York, 1916.
- GIUSEPPE FIOCCO, *I pittori da Santacroce*, in «L'Arte», XIX, 1916, pp. 179-206.
- GIAN GIORGIO ZORZI, *Contributo alla storia dell'arte vicentina dei secoli XV e XVI*, "Miscellanea di Storia Veneta", edita per cura della Regia Deputazione Veneta di Storia Patria, III, X, Venezia, 1916.

1917

- ARDUINO COLASANTI, *Grandi doni artistici fatti allo stato (1916-1917)*, in «Bollettino d'Arte», XI, 1917, pp. 171-172.
- GIUSEPPE FIOCCO, *Recensione a Gian Giorgio Zorzi, Contributo alla storia dell'arte vicentina nei secoli XV e XVI*, in «L'Arte», XX, 1917, pp. 181-183.

1918

- ANDREA MOSCHETTI, *La chiesa di San Giorgio presso Velo d'Astico e le sue opere d'arte*, in «Rassegna d'arte», I, 1918, pp. 34-38.

1919

- BERNARD BERENSON, *Dipinti veneziani in America*, Milano, 1919.
- DOMENICO BORTOLAN- SEBASTIANO RUMOR, *Guida di Vicenza. Con illustrazioni ed una carta topografica*, Vicenza, 1919.
- EMIL WALDMANN, *Die Bremer Kunsthalle. Ein Führer zur Vorbereitung und zur Erinnerung*, Bremen 1919.

1920

- *Museo artistico Poldi- Pezzoli via Morone, 10 Milano, Catalogo*, 1920.
- GUSTAVO FRIZZONI, *Di alcune opere di Bartolomeo Montagna*, in *Venezia. Studi di Arte e Storia*, I, Milano, pp. 57-62.
- ROBERTO PAPINI, *Il dono Menotti*, in «Rassegna d'Arte», VII, marzo, 1920, 3, pp. 57-62.

1921

- VINCENZO COSTANTINI, *La pittura in Milano*, Milano, 1921.
- ROBERTO DE SUAREZ, *Bartolomeo Montagna*, "Piccola collezione d'arte, 27", Firenze, 1921.
- PAOLO GUERRINI, *Appunti critici attorno ad una devozione popolare*, in «La Scuola cattolica», 1921, pp. 214-231.

1922

- *Führer durch das Mecklenburgische Landesmuseum in Schwerin. Die sammlungen im Museum am Alten Garten*, Schwerin, 1922.
- PAOLO GUERRINI, *Le Cronache bresciane inedite dei secoli XV-XIX trascritte e annotate da Paolo Guerrini*, I, Brescia, 1922.
- ODOARDO GIGLIOLI, *I disegni della R. Galleria degli Uffizi a Firenze*, Firenze, 1922.
- ANDREA MOSCHETTI, *Di un dipinto - di casa Papafava attribuito a Jacopo da Montagnana*, s.l., 1922.
- SALOMON REINACH, *Répertoire de Peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280-1580)*, V, Paris, 1922.
- *Worcester Art Museum. Catalogue of Paintings and Drawings*, Worcester, 1922.

1923

- GINO FOGOLARI, *Le Gallerie di Venezia*, "Il Fiore dei Musei e Monumenti d'Italia, 2", Milano, 1923.
- FRANÇOIS MONOD, *La galerie Altman au Metropolitan Museum de New-York*, in «Gazette des beaux-arts», V, settembre-ottobre, 1923, 8, p. 191.
- SEBASTIANO RUMOR- GIUSEPPE DE MORI- LUIGI ONGARO, *Vicenza, monumenti classici e palladiani. Palazzi e ville, case e strade*, Disegni di G. Lukomski, Vicenza, 1923.
- PAUL SCHUBRING, *Cassoni, Fruhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance, Ein Beitrag zur Profanmalerei in Quattrocento*, 2 voll., Leipzig, 1923.
- DOMENICO MARIA SPARACIO, *Sant'Antonio di Padova: Taumaturgo Francese nella vita, nel pensiero, nella Gloria*, 2 voll., Padova, 1923.
- EMIL WALDMANN, *Dürer und seine Zeit*, Amtliche Ausgabe der Kunsthalle, Bremen, 1923.

1924

- *Le Regie Gallerie dell'Accademia di Venezia, Catalogo a cura della direzione*, Bologna, 1924.
- *Museo artistico Poldi- Pezzoli via Morone, 10 Milano, Catalogo*, 1924.
- ADOLFO VENTURI, *L'arte a San Girolamo*, Milano, 1924.

1925

- SERAFINO RICCI, *La R. Galleria Estense di Modena*, Modena, 1925.
- MARIO SALMI, Professore di Storia dell'Arte nella R. Università di Firenze, *La Certosa di Pavia*, con 60 illustrazioni e una pianta, "collezione il Fiore", Milano, 1925.
- DETLEV VON HADELN, *Venezianische Zeichnungen der Hochrenaissance*, Berlin, 1925.
- EMIL WALDMANN, *Katalog der Gemälde und Bildhauerwerke in der Kunsthalle zu Bremen*, Bremen 1925.
- GIANGIORGIO ZORZI, *Contributo alla storia dell'arte vicentina del XV e XVI secolo, II, architetti, ingegneri, muratori, scultori, tagliapietra*, estratto da *Miscellanea di storia veneto-tridentina nella R. Deputazione di storia patria*, serie IV, II, pp. 86-145, Venezia, 1925.

1926

- LUIGI COLETTI, *Treviso*, "Collezione di monografie illustrate, Serie 1, Italia artistica, 90", Bergamo, 1926.
- SEBASTIANO RUMOR, *Il Santuario di Monte Berico le vie del Monte il Piazzale della Vittoria le ville*, Vicenza, 1926.

1927

- TANCRED BORENIUS, *Two Predella Pictures by Bartolomeo Montagna*, in «Apollo», XXVII, march, 1927, pp. 109- 111.
- PAOLO GUERRINI, *La galleria d'arte del patrizio bresciano P. Brognoli*, in «Commentari dell'Arte di Brescia», 1927, pp.
- ANDREA MOSCHETTI, *Un dipinto di Francesco da Ponte il Vecchio*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», III, 1927, pp. 71-75.
- SEBASTIANO RUMOR, *Il tempio di San Lorenzo in Vicenza*, Vicenza, 1927.
- KARL THEODORE PARKER, *North Italian drawings of the Quattrocento*, London, 1927.
- ADOLFO VENTURI, *Studi dal vero fra le raccolte artistiche d'Europa*, Milano, 1927.
- ERICH VON DER BERCKEN, *Malerei der Renaissance in Oberitalien. Handbuch der Kunstwissenschaft*, Wildpark-Potsdam, 1927.

1928

- GIUSEPPE DE MORI, *Chiese e chiostri di Vicenza*, Vicenza, 1928.
- ROBERTO LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie italiane. R. Galleria Borghese*, "Edizioni di «Pinacoteca»", Roma, 1928 [riedita in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi. II, 2 voll.*, Firenze, 1967, I, pp. 265-366.
- EMILIO MENEGAZZO, *Un contratto del vescovo P. Barozzi con Prospero da Piazzola e Iacopo da Montagnana per la decorazione dell'esterno della Sala grande del vescovado di Padova (14 agosto 1497)*, in «Atti e memorie dell'Accademia patavina di scienze lettere ed arti», Anno Accademico 1969- 1970, LXXXII, III, Memorie della classe di scienze morali lettere ed arti, pp. 167- 176.
- ANDREA MOSCHETTI, *Di Jacopo da Montagnana e delle opere sue*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XXI, 1928, 3- 4, pp. 161-219.
- *Museo artistico Poldi- Pezzoli via Morone, 10 Milano, Catalogo*, 1928.
- MARY PITTALUGA, *L'incisione italiana nel Cinquecento*, "Collezione artistica Hoepli", Milano, 1928.
- LÉON ROSENTHAL, *Musées du palais des Arts de la ville de Lyon, guide de visiteur*, Paris, 1928.
- LIONELLO VENTURI, *Italian Paintings in America*,
- RIZIERI ZANOCCO¹, *Per la storia della nostra diocesi. Il Palazzo vescovile attuale nella storia e nell'arte (1309-1567)*, in «Bollettino Diocesano di Padova», XIII, 3, 1928, pp. 175-192.
- RIZIERI ZANOCCO², *Per la storia della nostra diocesi. Il Palazzo vescovile attuale nella storia e nell'arte (1309-1567)*, in «Bollettino Diocesano di Padova», XIII, 4, 1928, pp. 243-258.

- RIZIERI ZANOCCO³, *Per la storia della nostra diocesi. Il Palazzo vescovile attuale nella storia e nell'arte (1309-1567)*, in «Bollettino Diocesano di Padova», XIII, 5, 1928, pp. 334-342.

1928-1929

- KARL. THEODORE PARKER, *Bartolomeo Montagna*, in «Old Master Drawings», III, september, 1928-29, pp. 23-24.

1929

- PIETRO PAOLETTI, *La Scuola Grande di San Marco*, Venezia, 1929.
- SEBASTIANO RUMOR, *Il Santuario di Monte Berico, le vie del Monte, il piazzale della Vittoria, le ville*, 2 ed., Vicenza, 1929.
- FERNANDA WITTEGNS, *Alcune opere della collezione Colonia a Milano*, in «l'Arte», XXXII, 1929, pp. 210-22.

1930

- *Accademia Carrara in Bergamo. Elenco dei Quadri*, Bergamo, 1930.
- GEROLAMO BISCARO, *Il dissidio tra Gerolamo Contarini Podestà e Bernardo de Rossi Vescovo di Treviso e la congiura contro la vita del Vescovo*, in «Archivio Veneto», VIII, pp. 1-53.
- ANDREA CORNA, *Dizionario della Storia dell'Arte in Italia con duecento illustrazioni*, 2 voll, I. da *Abacco a Gavasetti*, II. da *Gavasetti a Zurlengo*, Piacenza, 1930.
- *Die Gemäldegalerie die italienischen meister 13. Bis 15. Jahrhundert*, Berlin, 1930.
- E. HOFFMANN¹, *Miniatúrák és olask rajzok (Miniatures and Italian Drawings)*, Exhibition Catalogue of the Department of Prints and Drawings of the Museum of Fine Arts in Budapest, 1930.
- E. HOFFMANN², *Miniatúrák és olask rajzok kiállítása a Szépművészeti múzeumban (Exhibition of Miniatures and Italian Drawings in the Museum of Fine Arts in Budapest)*, Magyar Művészet, VI, 1930, PP. 181- 199.
- ANDREA MOSCHETTI, *Di Jacopo da Montagnana e delle opere sue (IV)*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», VI-VII, 1930, pp. 122-188.
- *Exhibition of Italian Art 1200-1900*, catalogo della mostra, London, Royal Academy of Art, 1 gennaio-8 marzo 1930, London, 1930.
- CORRADO RICCI, *Accademia Carrara in Bergamo. Elenco dei Quadri*, Bergamo, 1930.
- SEBASTIANO RUMOR, *Sant'Antonio di Padova nell'arte a Vicenza*, in «Il Santo», II, 1930, 4, pp. 302-313.

1930- 1931

- *Jahresbericht des Vorstandes des Kunstvereins in Bremen*, Bremen, 1930-31.

1931

- LORD BALNIEL- KENNETH CLARK- ETTORE MODIGLIANI, *A commemorative catalogue of the Exhibition of Italian Art held in the Galleries of the Royal Academy*, Burlington House, London, January-March, 1930, Oxford-London, 1931.
- TANCRED BORENIUS, *Italian pictures in the Rijksmuseum*, in «Burlington Magazine», LIX, 341, agosto, 1931, pp. 60-72.
- TANCRED BORENIUS², *A Madonna by Bartolomeo Montagna*, in «Pantheon», VIII, luglio-dicembre, 1931, pp. 435-436.
- *Exposition de dessins italiens XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Paris, Musée de l'Orangerie, Novembre et Décembre 1931, Paris, Palais du Louvre, 1931.
- GIUSEPPE FIOCCO, *Carpaccio*, Milano, 1931.
- ALDO FORATTI, *Bartolomeo Montagna*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, a cura di U. THIEME, F. BECKER, XXV, Leipzig, 1931, pp. 74-76.

- ARTHUR EWART POPHAM, *Italian drawings exhibited at The Royal Academy, Burlington House, London, 1930*, London 1931.

1932

- BERNARD BERENSON, *The Italian pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places*, Oxford, 1932. [trad. italiana di Emilio Cecchi, Milano, 1936].
- F. CALÍ, *Bartolomeo Montagna, pittore vicentino*, in «Vicenza», II, febbraio, 1932, pp. 18-23.
- GIUSEPPE DE MORI, *Vicenza e la sua provincia*, Vicenza, 1932.
- GEORGE F. HILL, *Francesco Gonzaga and Bartolomeo Montagna*, in «The Burlington Magazine», LX, 1932, January, pp. 197-198.
- ANTONIO MORASSI, *Il Museo Poldi Pezzoli in Milano*, Roma, 1932.
- EMIL WALDMANN, *Die Bremer Kunsthalle. Mit Erläuterungen ihrer bedeutendsten Gemälde*, Bremen 1932.
- EMMA ZOCCA, *Girolamo da Treviso il Vecchio*, in «Bollettino d'Arte», IX, marzo, 1932, pp. 388-397.

1933

- CESARE BRANDI, *La Regia Pinacoteca di Siena*, Roma, 1933.
- *Guida della Pinacoteca Vaticana*, "Musei e Gallerie pontificie", Città del Vaticano, 1933.
- JOHANN LAUTS, *Antonello da Messina*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», VII, 1933, pp. 15-88.
- GIOVANNI PERONATO, *Il Teatro Olimpico. Il Museo Civico*, Vicenza, 1933.
- LIONELLO VENTURI, *Italian paintings in America*, New York, 1933.
- EMIL WALDMANN, *Die Bremer Kunsthalle. Ein Führer zur Vorbereitung und zur Erinnerung*, Bremen 1933.
- EMMA ZOCCA, *La R. Galleria Estense di Modena*, "Itinerari dei Musei, Gallerie e Monumenti d'Italia, 25", Roma, 1933.

1933-1934

- ERICE RIGONI, *Pietro Antonio degli Abati da Modena e Lorenzo da Bologna, ingegneri architetti del XV° secolo*, in «Atti e memorie della Accademia di scienze, lettere ed arti in Padova», L, 1933-1934, pp. 389-416.

1934

- WART ARSLAN, *La Pinacoteca civica di Vicenza*, "Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia, 36", Roma, 1934.
- CARLO GAMBA, *Bartolomeo Montagna*, in «Enciclopedia Italiana di scienze lettere ed arti Treccani», vol. XXIII, parte II, Roma, 1934, p. 712.
- *Italiaansche kunst in Nederlandsch bezit*, Stedelijk Museum, Amsterdam, July 1934, Amsterdam, 1934.
- ANTONIO MORASSI, *La Galleria dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Roma, 1934.
- KARL THEODORE PARKER, in «Old Master Drawings a quarterly magazine for students and art collectors», IX, 1934, June, 33, Londra, p.8.
- GIOVANNI PERONATO, *La chiesa di San Pietro apostolo, nel 25. di sacerdozio del M. Rev. parroco don Simeone Geremia : 8 dicembre 1934*, Vicenza, 1934.

1935

- LUIGI COLETTI, *Opere ignorate di Pier Maria Pennacchi*, in «Rassegna del Comune», 1935, pp. 51-54.
- JAMES EGGLETON, *Glasgow Art Gallery and Museum. Catalogue descriptive and historical of the pictures in the Glasgow art galleries and museums*, s. l., 1935.

- ETTORE MODIGLIANI, *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera in Milano*, Milano, 1935.
- EMIL WALDMANN, *Gemälde und Bildhauerwerke in der Kunsthalle zu Bremen*, Bremen, 1935.

1936

- ADRIANA ARFELLI, *La Galleria dell'Accademia di Belle Arti di Ravenna*, "Itinerari dei musei e monumenti d'Italia, 49", Roma, 1936.
- BERNARD BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Roma, 1936.
- TANCREDO BORENIUS, *Catalogue of the pictures and drawings at Harewood House and elsewhere in the collection of the Earl of Harewood*, Oxford, 1936.
- RAFFAELLO BREZONI, *Il politico dei SS. Nazario e Celso di Verona di Bartolomeo Montagna*, in «Per l'arte sacra», gennaio-giugno, 1936, pp. 3-8.
- ODOARDO H. CIGLIOLI, *Mostra di disegni veneti agli Uffizi*, in «Emporium», XLII, 1936, pp. 316-319.
- FRANK JEWETT MATHER, JR, *Venetian Painters*, New York, 1936.
- ANTONIO MORASSI, *Il Museo Poldi Pezzoli in Milano*, "Itinerari dei Musei e monumenti d'Italia, 21", 2 edizione, Roma, 1936.
- RODOLFO PALLUCCHINI, *Precisazioni alla R. Galleria Estense*, in «Bollettino d'Arte», XII, 1936, pp. 533-549.
- WILHELM SUIDA, *Die Trivulzio-Sammlung im Castello Sforzesco in Mailand*, in «Pantheon», XVII, 1936, pp. 55-63.

1937

- ANTONIO AVENA, *Il Museo di Castelvecchio a Verona*, Roma, 1937.
- GIUSEPPE FIOCCO, *Andrea Mantegna*, Milano, 1937.
- ANTONIO MORASSI, *Disegni antichi dalla Collezione Rasini in Milano*, Milano, 1937.
- GEORGE MARTIN RICHTER, *Giorgio da Castelfranco called Giorgione*, Chicago, 1937.
- KURTH RATHE, *Italian motives in a upper Renisch picture of the late gothic periode*, in «The Burlington Magazine», LXX, febbraio, 1937, pp. 77-78.
- HANS TIETZE - ERICA TIETZE CONRAT, *Contributi critici allo studio organico dei disegni veneziani del Cinquecento*, in «Critica d'arte», II, 1937, pp. 77-88.
- FERNARDA WITTEGERS, *Il Museo Poldi Pezzoli a Milano*, Milano, 1937.
- EMMA ZOCCA, *Appunti su Bartolomeo Montagna*, in «L'Arte», VIII, 15, III, luglio, 1937, pp. 183-191.
- GIANGIORGIO ZORZI, *Contributo alla Storia dell'Arte vicentina nei secoli XV e XVI. Il preclassicismo e i prepalladiani*, III, Venezia, 1937.

1938

- THOMAS CARR HOWE- WALTER HEIL, *Exhibition of Venetian Painting from the Fifteenth Century through the Eighteenth Century*, San Francisco, 1938.
- HANS HAUG, *Musée des Beaux-Arts de la ville de Strasbourg. Catalogue des Peintures ANciennes*, Strasbourg, 1938.
- *Mostra di Melozzo e del Quattrocento Romagnolo*, Forlì, Palazzo dei Musei, 1938, Forlì, 1938.
- GIROLAMO PRIULI, *I diarii*, a cura di ROBERTO CESSI, in *Rerum Italicarum Scriptores*, XXIV, IV, 1938.
- *Museo Civico Correr, Venezia. Catalogo 1938*, Venezia, 1938.

1938- 1939

- STEFANO BOTTARI, *Aggiunte al primo Antonello*, in «Le Arti», ottobre 1938- settembre 1939, XVII, pp. 74-75.

1939

- EMIL WALDMANN, *Gemälde und Bildhauerwerke der Kunsthalle zu Bremen*, Bremen, 1939.

1939- 1940

- CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *Dalla Riviste. - Le Arti*, in «La critica d'arte», 1939-1940.

1940

- HARRY B. WEHLE, *The Metropolitan Museum. A catalogue of Italian, Spanish and Byzantine Paintings*, New York, 1940.
- GIULIO FASOLO, *Guida del Museo Civico di Vicenza*, Vicenza, 1940.
- FREDERICK HARTT, *Carpaccio's meditation on the Passion*, in «The Art Bulletin», XXII, 1940, pp. 25-35.

1940- 1941

- ERICE RIGONI, *Appunti e documenti sul pittore Girolamo Dal Santo*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti», LVII, 1940-41, pp. 35-58.

1941

- GIUSEPPE FIOCCO, *Giorgione, "I grandi artisti italiani"*, Bergamo, 1941.
- *John G. Johnson Collection. Catalogue of Paintings*, Philadelphia, 1941.
- ALFRED STIX UND ANNA SPITZMÜLLER, *Die schulen von Ferrara, Bologna, Parma und Modena, der Lombardei, Genuas, Neaples und Siziliens mit einem nachtrag zu allen italienischen schulen*, "Beschreibender katalog der handzeichnungen in der Staatlichen graphischen sammlung Albertina", VI, Wien, 1941.
- *Verlagen omtrent's Rijks Verzamelingen van Geschiedenis en Kunst*, LXIV, 1941, p. 15.

1942

- ANTONIO MORASSI, *La Regia Pinacoteca di Brera*, Roma, 1942.
- K. SCHURMAN, *De collectie vom Rath in het Rijksmuseum*, in «Maandblad vor Beeldende Kunsten», 19, 1942, p. 102.
- RUTH WEDGWOOD KENNEDY, *Review of Wehle 1940*, in «Art Bulletin» 24, June, 1942, p. 195.

1944

- SERGIO BETTINI, *Un grande artista veneto in Russia. Alvise Lamberti da Montagnana*, in «Le tre venezie», 7-12, 1944, pp. 17-31.
- LUIGI GENGARO, *Umanesimo e Rinascimento*, Torino, 1944.
- ANTONIO GOLI, *La Cattedrale di Vicenza, cenni storico- descrittivi*, Vicenza, 1944.
- RODOLFO PALLUCCHINI, *La Pittura Veneziana del Cinquecento, I*, "Storia della pittura italiana", 2 voll., Novara, 1944.
- HANS TIETZE-ERICA TIETZE CONRAT, *The drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries*, New York, 1944 [ristampa anastatica: 2 voll., New York, 1970].

1945

- RODOLFO PALLUCCHINI, *Cinque secoli di pittura veneta* [catalogo della mostra a cura di], 2 ed., Venezia, Procuratie Nuove, 1945.
- RODOLFO PALLUCCHINI, *I dipinti della Gallerie Estense di Modena*, Roma, 1945.

1946

- ANTONIO BARZON, *Affreschi scoperti nella biblioteca del monastero di San Giovanni da Verdara Padova, ora cappella dell'ospedale militare*, Padova, 1946.
- ROBERTO LONGHI, *Vitatico per cinque secoli di pittura veneziana*, in «La Rassegna d'Italia», I, 1946, Gennaio, pp. 64-81, Aprile, pp. 32-49 [riedito in un volume: Firenze, 1952; in *Ricerche*

sulla *pittura veneta, 1946-1969*, "Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi, X", Firenze, 1978, pp. 3-63].

- RODOLFO PALLUCCHINI, *I capolavori dei musei veneti*, catalogo della mostra a cura di, Venezia, 1946.
- CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *Commenti di critica d'arte*, "Biblioteca di cultura moderna, 398", Bari, 1946.
- ANTONIO PODESTÁ, *La Mostra dei capolavori dei Musei Veneti*, in «Emporium», LII, CIV, 622, luglio 1946, pp. 147-165.

1947

- ANTONIO AVENA, *Capolavori della pittura veronese*, catalogo illustrato della mostra a cura di, 4° ristampa, Castelvecchio, Verona, Marzo Ottobre 1947, Verona, 1947.
- LUIGI COLETTI, *I primitivi, III. I Padani*, 3 voll., Novara 1947.
- RODOLFO PALLUCCHINI¹, *Trésors de l'Art Venitien, Exposition organisée par la Ville de Venise et l'Association des Intérêts de Lausanne au Musée Cantonal des Beaux-Arts* [a cura di], Milano-Bruxelles, 1^{er} avril- 30 septembre, 1947.
- RODOLFO PALLUCCHINI², *Capolavori della pittura veronese*, in «Arte Veneta», III, 3, luglio-settembre, 1947, pp. 235- 237.
- ALBERTO RICCOBONI, *Pittura Veneta. Prima Mostra d'arte antica nelle collezioni private veneziane*, Venezia, 1947.
- ELLIS K. WATERHOUSE, *Two Panels from a Cassone by Montagna in the Ashmolean Museum*, in «The Burlington Magazine», LXXXIX, 1947, pp. 46-49.

1948

- GÜNTER BUSCH- HORST KELLER, *Museum heute. Ein Querschnitt zum 125. Bestehen der Kunsthalle Bremen*, Bremen 1948.
- *Catalogus van de tentoongestelde Schilderijen*, Amsterdam, 1948.
- PAOLO D'ANCONA-LUIGI GENGARO, *Umanesimo e Rinascimento*, Torino, 1948.
- *Kunstschätze der Lombardei*, catalogo della mostra a cura di COSTANTINO BARONI, GIAN ALBERTO DELL'ACQUA, con introduzione di FERNANDA WITTEGNS e WILHELM WARTMANN, novembre 1948- marzo 1949, Zurigo, Kunsthau, Zurigo, 1948.
- UGO OJETTI-GIUSEPPE DAMI-LUIGI LUGLI, *Atlante di storia dell'arte*, Milano, 1948.

1949

- LUIGI COLETTI, *Revisione della storiografia belliniana*, in «Vernice», IV, 1949, 33-34, pp. 10-14.
- ANTONIO DALLA POZZA, *Museo Civico di Vicenza. Dipinti elencati secondo l'attuale collocazione*, s.l., 1949.
- ARTHUR EWART POPHAM- JOHANNES WILDE, *The Italian drawings of the XV and XVI centuries in the collection of His Majesty The King at Windsor Castle*, "The Italian Drawings at Windsor Castle, London, 1949.
- LICISCO MAGAGNATO, *Guida alla Pinacoteca Civica*, in «Fiera di Vicenza», 1949, pp. 101-104.
- VLADIMIR NOVOTNY, *Sbírka starého umění, Národní Galerie Praze*, Praha, 1949.
- TERISIO PIGNATTI- GIOVANNI MARIACHER, *Civico Museo Correr, Catalogo della Qaudreria*, Venezia, 1949.

1950

- ALDO BERTINI, *Prima Mostra dei Disegni Italiani della Biblioteca Reale di Torino* [a cura di], Torino 31 Maggio- 1 Luglio 1950, Torino, 1950.
- *Trésor des Bibliothèques d'Italie, IV^e-XVI^e Siècles*, catalogo della mostra tenuta a Parigi, 1950.
- UGO GALETTI- ETTORE CAMESASCA, *Enciclopedia della pittura italiana*, H-Z, 2 voll., Cernusco sul Naviglio (Milano), 1950.

- ARTHUR EWART POPHAM- PHILIP POUNCEY, *Italian drawings in the Department of prints and drawings in the British Museum, The fourteenth and fifteenth centuries*, London, 1950.
- ALFRED SCHARF, *A Catalogue of Pictures and Drawings in the Department of Prints*, 1950.

1951

- MARTIN DAVIES, *National Gallery Catalogues. The earlier Italian Schools*, London, 1951.
- RODOLFO PALLUCCHINI, *Cataloghi, «Arte Veneta»*, V, 1951, pp. 194-197.
- FRANCO RUSSOLI, *Il Museo Poldi Pezzoli in Milano. Guida per il visitatore*, Firenze, 1951.

1952

- EDOARDO ARSLAN, *Il polittico di San Zanipolo*, in «Bollettino d'Arte», anno XXXVII, serie IV, 1, gennaio-marzo, 1952, pp. 127-146.
- FRANCO BARBIERI, *Il Museo Civico di Vicenza*, in «Questa è Vicenza», 1952, pp. 3-15.
- COSTANTINO BARONI E GIAN ALBERTO DELL'ACQUA, *Tesori d'Arte in Lombardia* [a cura di], Milano, 1952.
- COSTANTINO BARONI- SERGIO SAMEK- LUDOVICI, *La Pittura Lombarda del Quattrocento*, Biblioteca di cultura contemporanea, 23, Messina-Firenze, 1952.
- GEORGE KAFTAL, *Iconography of the Saints in Italian Art, Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Firenze, 1952.
- HANNA KIEL-DARIO NERI, *Paesaggi inattesi nella pittura del Rinascimento*, Milano, 1952.
- LICISCO MAGAGNATO, *Prima mostra della pietra di Vicenza*, 30 agosto-15 settembre 1952, Venezia, 1952.
- MICHELANGELO MURARO, *Gli affreschi di Jacopo e Francesco da Ponte a Cartigliano*, in «Arte Veneta», VI, 1952, pp. 42-62.
- EMMA ZOCCA, *Montagna Bartolomeo*, in *Enciclopedia Cattolica*, VIII, Firenze, 1952, pp. 1330-1331.

1953

- EDOARDO ARSLAN, *Angelo di Giovanni da Verona*, in «Wandlungen christlicher Kunst, in Mittelalter», Baden Baden, 1953, pp. 385-393.
- FRANCO BARBIERI¹, *Il Museo Civico di Vicenza*, in *Questa è Vicenza. Economia Arte – Storia-Turismo*, Vicenza, 1953, pp. 199-212.
- FRANCO BARBIERI², *Tavolette di Battista da Vicenza*, in «Vita vicentina», giugno 1953, VI, p. 4.
- FRANCO BARBIERI, RENATO CEVESE, LICISCO MAGAGNATO, *Guida di Vicenza*, Vicenza, 1953.
- LUIGI COLETTI¹, *Pittura veneta del Quattrocento*, «Storia della pittura italiana», Novara, 1953.
- LUIGI COLETTI², *Lorenzo Lotto*, Bergamo, 1953.
- *De Venetiaanse meesters*, catalogo della mostra tenuta ad Amsterdam, Rijksmuseum, 26 juli-11 october 1953, Amsterdam, 1953.
- *Drawings by old masters*, Royal Academy of Arts Diploma Gallery, London, 1953.
- *Loan exhibition of thirty-nine masterpieces of Venetian painting in honour of the coronation, and in aid of the King George VI Memorial Fund*, London, may 20-june 27 1953, London, 1953.
- RODOLFO PALLUCCHINI, *Lorenzo Lotto*, «La Minima», Milano, 1953.
- ANTONIO SARTORI, *La chiesa di S. Lorenzo in Vicenza. Cenni storici*, Vicenza, 1953.
- WILLIAM SUIDA, *Bramante pittore e il Bramantino*, Milano, 1953.
- PIETRO ZAMPETTI, *Lorenzo Lotto nelle Marche*, «Collana di studi archeologici ed artistici marchigiani, 3», s.l., 1953.

1953-1954

- *La peinture Vénitienne*, catalogo della mostra a cura di PIERRE POIRIER, Bruxelles, Palais des Beaux Arts, 16 ottobre 1953-10 gennaio 1954, Bruxelles, 1953.

1954

- ANTONIO AVENA, *Il Museo di Castelvecchio a Verona*, Roma, 1954.
- FRANCO BARBIERI¹, *Il Montagna al museo civico di Vicenza*, in «Questa è Vicenza. Economia Arte – Storia- Turismo Istituzioni Sociali», Vicenza, 1954, pp. 185-200.
- FRANCO BARBIERI², *Il Museo Civico di Vicenza in Palazzo Chiericati*, in «Le vie d'Italia», LX, febbraio, 1954, pp. 167-178.
- FRANCO BARBIERI³, *Notizie del Museo Civico*, in «Vita Vicentina», IV, 1954, 1, gennaio, pp. 37-40.
- *Chefs D'oeuvre vénitiens de Paolo Veneziano a Tintoret, Catalogue de L'expositions*, catalogo della mostra a cura di M. FLORISOONE, Parigi, Musée de L'Orangerie, gennaio-marzo 1954, Parigi, 1954.
- PAOLO GUERRINI, *S. Rocco. Appunti critici intorno ad una devozione popolare*, in «Miscellanea Bresciana», I, Brescia, 1954, pp. 117-132.
- GILES ROBERTSON, *Vincenzo Catena*, Edinburgh, 1954.

1955

- PAOLA DELLA PERGOLA, *Galleria Borghese, I dipinti*, I, "Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia, 43", Roma, 1955.
- CESIRA GASPAROTTO, *Santa Maria del Carmine di Padova*, Padova, 1955.
- SANDRA MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia, opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma, 1955.
- VLADIMIR NOVOTNY, *Sbírka starého umění, Národní Galerie Praze*, 2^a ed., Praha, 1955.
- ANGELA OTTINO DELLA CHIESA, *Accademia Carrara*, Bergamo, 1955.
- WILLIAM REINHOLD VALENTINER, *The Frederick W. Schumacher collection*, Columbus, 1955.
- ERICE RIGONI, *Di alcune case padovane del Cinquecento*, in «Bollettino del museo civico di Padova», XLIV, 1955, pp. 71-98.
- FRANCO RUSSOLI, *La Pinacoteca Poldi Pezzoli*, Milano, 1955.
- ROBERTO SALVINI, *La Galleria Estense di Modena*, "Itinerari dei Musei , Gallerie e Monumenti d'Italia, 25", Roma, 1955.
- ANTONIO SARTORI, *L'Arciconfraternita del Santo*, Padova, 1955.

1955-1956

- PAOLO SAMBIN, *La formazione quattrocentesca della Biblioteca di S. Giovanni di verdara in Padova*, in «Atti e memorie dell'istituto veneto di scienze, lettere ed arti», CXIV, 1955-1956, pp. 263-280.

1955-1959

- LOUIS REAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, 5 voll., Paris, 1955-1959.

1956

- FRANCO BARBIERI- RENATO CEVESE- LICISCO MAGAGNATO, *Guida di Vicenza*, seconda edizione, "Guide artistiche delle città d'Italia, serie veneta, 1", Vicenza, 1956.
- RAFFAELLO BREZZONI, *Domenico Morone 1438-9 c.- 1517 c. Vita e opere*, Firenze, 1956.
- CREIGHTON EDDY GILBERT, *Alvise e compagni*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, 2 voll., Roma, 1956, pp. 277-308.
- GIUSEPPE FIOCCO¹, *Le tarsie di Pietro Antonio degli Abati*, in in *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, 2 voll., Roma, 1956, pp. 239-254.
- GIUSEPPE FIOCCO², *Alvise Lamberti da Montagnana*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XLV, 1956, pp. 83-88.
- CARLO GRIGIONI, *Marco Palmezzano*, Faenza, 1956.
- MICHEL LACLOTTE, *De Giotto á Bellini, Les primitifs italiens dan les musées de France* [catalogue rédigée par], Orangerie des Tuileries, Mai- Julliet, Paris, 1956.

- ALESSIO MARIA ROSSI, *Manuale di storia dell'Ordine dei Servi di Maria (MCCXXXIII-MCMLIV)*, Roma, 1956.
- ANTONIO MORASSI, *Tiziano: gli affreschi della Scuola del Santo a Padova*, "Collezione Silvana, 16", Milano, 1956.
- ANTONIO DOMENICO SARTORI, *Storia della federazione dei sette comuni vicentini*, Vicenza, 1956. BRUNA TAMARO FORLATI, FERDINANDO FORLATI, FRANCO BARBIERI, *Il Duomo di Vicenza: ritrovamenti e scoperte, l'architettura della fabbrica, le opere d'arte*, Vicenza, 1956.
- KARL THEODORE PARKER, *Catalogue of the collection of Drawings in the Ahmolean Museum, II. Italian Schools*, 3 voll., Oxford, 1956.
- LAJOS VAYER, *Meisterzeichnungen aus der Sammlung des Museums der bildenden Künste in Budapest (14-18 Jahrhundert)*, Budapest, 1956
- LUISA VERTOVA, *Early Italian paintings at the Orangerie*, in «The Burlington Magazine», XCVIII, pp. 309-314.

1957

- BERNARD BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places. Venetian School*, 2 voll., London, 1957. [ed. Italiana: Firenze, 1958]
- *Disegni veneti della collezione Janos Scholz*, catalogo della mostra a cura di MICHELANGELO MURARO, prefazione di Giuseppe Fiocco, "cataloghi di mostre, 4", Venezia, 1957.
- UGO BICCHI, *Dipinti restaurati delle Civiche Raccolte d'Arte, Ricuperi e ritrovamenti*, Pavia, 1957.
- R. H. HUBBARD, *The National Gallery of Canada. Catalogue of Painting and Sculpture*, I, Ottawa-Toronto, 1957.
- GIOVANNI MARIACHER, *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, "Cataloghi di raccolte d'arte, 1", Venezia, 1957.
- ALBERTO MARTINI, *Spigolature venete*, in «Arte Veneta», XI, 1957, pp. 53- 64.
- VITTORIO MOSCHINI, *Il lacito Fornoni alla Scuola di S. Rocco*, in «Arte Veneta», XI, pp. 249-250.
- GUIDO PIOVENE, *Civiltà Veneziana del Quattrocento*, terza serie del ciclo di conferenze tenute nella primavera del 1956 presso il Centro di cultura e civiltà della Fondazione Giorgio Cini, "Storia della civiltà veneziana, 3", Firenze, 1957.
- GIANGIORGIO ZORZI, *L'abside della Cattedrale di Vicenza e il contributo di Andrea Palladio al suo compimento*, s.l., 1957.

1957-1958

- GIOVANNI LORENZONI, *Proposta per un'aggiunta a Lorenzo da Bologna*, in «Bollettino del museo civico di Padova», XLVI-XLVII, 1957-1958, pp. 51-58.

1958

- BERNARD BERENSON, *Pitture Italiane del Rinascimento elenco dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi di Bernhard Berenson, La Scuola Veneta*, 2 voll., Firenze, 1958.
- ALDO BERTINI, *I disegni della Biblioteca Reale di Torino* [catalogo a cura di], "Indici e cataloghi. I disegni delle biblioteche italiane", 1, Roma, 1958.
- UGO BICCHI, *La Pinacoteca Civica di Pavia*, Milano, 1958.
- A. BOVERO, *Montagna Bartolomeo*, in *Grande Dizionario Enciclopedico U.T.E.T.*, XII, Torino, pp. 736-737.
- ENZO CARLI, *Guida della Pinacoteca di Siena*, Milano, 1958.
- *Da Altichiero a Pisanello*, catalogo della mostra tenuta presso il Museo di Castelvecchio Verona nel 1958, a cura di LICISCO MAGAGNATO, "Mostre d'arte della città di Verona", Venezia, 1958.
- GIUSEPPE DE LOGU, *Pittura Veneziana dal XIV al XVIII secolo*, Bergamo 1958.

- BERNHARD DEGENHART, in *Hundert Meisterzeichnungen aus der Staatlichen Graphischen Sammlung München*, herausgegeben von P. Halm, B. Degenhart und W. Wegner, München, 1958.
- *Disegni veneti di Oxford*, catalogo a cura di K. T. Parker, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1958.
- *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza*, Palazzo Reale, Milano, aprile-giugno, 1958, 2 ed., Milano, 1958.
- CREIGHTON GILBERT, *Drawings of the Italian Renaissance*, edited by Creighton Gilbert and the members of Seminar H534, Bloomington: Indiana University Art Center, February 3-26; Columbus Gallery of Fine Arts, March 3-29; Smith College Museum of Art, April 11- May 7; Norfolk Museum, May 14- June 8; Bloomington, 1958.
- GIOVANNI MANTESE, *Correnti riformistiche a Vicenza nel primo Quattrocento*, in *Studi in onore di F. M. Mistrorigo*, Vicenza, 1958, pp. 835-939.
- FRANCO MAZZINI, *Pittori del Tre e Quattrocento alla Mostra "Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza"*, in «Arte Lombarda», II, 1958, 1, pp. 83-89.
- RODOLFO PALLUCCHINI, *La Pittura veneta del Quattrocento: parte terza. Lo sviluppo della pittura a Venezia nella seconda metà del secolo (Giovanni Bellini, Antonello, Alvise Vivarini..)*, Istituto di Storia dell'Arte, Università di Padova, anno accademico 1958-1959, Padova, Università degli Studi, 1958.
- LIONELLO PUPPI¹, *Appunti su Benedetto Montagna pittore*, in «Arte Veneta», 1958, XII, pp. 53-63
- LIONELLO PUPPI², *Formazione vicentina di Francesco Bonsignori*, in «Vita veronese», V, maggio, 1958, pp. 170-172.
- LIONELLO PUPPI³, *Il problema di Girolamo Vicentino. Contributi per un profilo storico della pittura vicentina del tardo '400 e del primo '500*, in «Vita Vicentina», VIII, 1958.
- UMBERTO GAETANO TESSARI, *La chiesa di S. Nazaro*, Verona, 1958.
- KARL THEODORE PARKER, *Disegni veneti di Oxford*, catalogo della mostra tenuta presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia [a cura di], "Cataloghi di mostre, 6, Venezia, 1958.
- FRANCESCO VALCANOVER, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, "Musei e monumenti", Novara, 1958.

1959

- GÜNTER BUSCH- HORST KELLER, *Meisterwerke der Kunsthalle Bremen*, Bremen, 1959.
- LUIGI COLETTI, *Cima da Conegliano*, "Saggi e studi di storia dell'arte, 2", Venezia, 1959.
- GIORGIO CRACCO, *La fondazione dei Canonici secolari di S. Giorgio in Alga*, in «Rivista di storia della Chiesa in Italia», XIII, 1959, pp. 70-81.
- AUGUSTA GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *La Galleria Estense di Modena*, Genova, 1959.
- FRITZ HEINEMANN, *Rezensionen. Cataloghi di raccolte d'arte. I. Il Museo Correr di Venezia*, in «Kunstchronik», XII, 5, 1959, p. 142.
- ALBERTO MARTINI, *La Galleria dell'Accademia di Ravenna*, "Cataloghi di raccolte d'arte, 5", Venezia, 1959.
- MICHELANGELO MURARO, *Sulle vie del Cavalcaselle restaurando affreschi*, in *Studies in the History of Art dedicated to W. E. Suida*, London, 1959, pp. 129-143.
- ALFRED NEUMEYER, in *Venetian Drawings 1400-1630*, Mills College Art Gallery, Oakland, H. M. De Young Museum, San Francisco 1959, Berkley, 1959.
- RODOLFO PALLUCCHINI, *Giovanni Bellini*, Milano, 1959.
- TERISIO PIGNATTI, *Pittura Veneziana del Quattrocento*, Bergamo, 1959.
- LIONELLO PUPPI¹, *Intorno allo scultore Angelo di Giovanni*, in «Arte Veneta», 1959, pp. 30-39.
- LIONELLO PUPPI², *Pietro di Galeotto da Perugia*, *Contributi per un profilo storico della pittura Vicentina dell'ultimo '400 e del primo '500*, in «Vita Vicentina», febbraio-marzo, 1959, pp. 5-10.
- LIONELLO PUPPI³, *Precisazioni e aggiunte a Girolamo Vicentino*, in «Vita Vicentina», III, 1959, pp. 3-7.

- GIANGIORGIO ZORZI, *Architetti e scultori dei Laghi di Lugano e di Como a Vicenza nel secolo XV*, in *Arte e Artisti dei Laghi Lombardi, I. Architetti e scultori del Quattrocento*, a cura di EDOARDO ARSLAN, Como, 1959, pp. 343-371.

1959-1960

- LIONELLO PUPPI, *Disegni veneti del Museo di Belle Arti di Budapest*, in «Arte Veneta», XIII-XIV, 1959-1960, pp. 288-292.

1960

- EDOARDO ARSLAN, *I Bassano*, Milano, 1960.
- *Catalogue of Paintings in the Rijksmuseum at Amsterdam*, Amsterdam, 1960.
- MARIA LUISA FERRARI, *Lo pseudo Civerchio e Bernardo Zenale*, in «Paragone», anno XI, CXXVII, luglio, 1960, pp. 34-69.
- LUDWIG GROTE, *Europäische Malerei in deutschen Galerien. Alte Meister*, München 1960.
- MICHELANGELO MURARO, *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco* [a cura di], "Cataloghi di mostre, 12", Venezia, 1960.
- VLADIMIR NOVOTNY, *Sbírka starého umění, Národní Galerie Praze*, 3^a ed., Praha, 1960.
- ARTHUR EWART POPHAM-ELLIS WATEROUSE, *Italian Art and Britain, winter exhibition 1960*, London, Royal Academy, 1960.
- LIONELLO PUPPI, *Di Benedetto Montagna, del Mocetto; e di altri problemi*, in «Arte Antica e Moderna», luglio-settembre, 1960, XI, pp. 281-290.
- AUGUSTA GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *Abbate Pietro Antonio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 1, Roma, 1960, pp. 26-27.
- FRANCESCO VALCANOVER, *Indice fotografico delle opere d'arte della città e provincia di Belluno*, Venezia, 1960.
- *Velencei es egyeb eszakitaliai rajzok* [IVAN FENYÖ], Budapest, 1960.
- CARL WINTER, *Fitzwilliam Museum Cambridge, exhibition of Fifteenth & Sixteenth Century Drawings*, 1st August- 30th November, Graham Robertson Room, 1960.

1961

- MARCELLO CHECCHI-LUIGI GAUDENZIO- LUCIO GROSSATO, *Padova: Guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Venezia, 1961.
- ARISTIDE DANI, *Il pittore Battista da Vicenza nel crogiolo della critica*, Vicenza, 1961.
- ARISTIDE DANI², *Battista da Vicenza, dati biografici, regesto, documenti inediti*, Vicenza, 1961.
- ARISTIDE DANI³, *Affreschi inediti di Martino da Verona e Battista da Vicenza. Documenti inediti nella chiesa di S. Salvatore a Montecchia di Crosara*, Vicenza, 1961.
- ARISTIDE DANI⁴, *Di alcuni affreschi inediti di B. da Vicenza*, Vicenza, 1961.
- JACQUELINE MARETTE, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois du XII^e au XVI^e siècle*, Paris, 1961.
- RODOLFO PALLUCCHINI, *La pittura veneta alla mostra "Italian Art and Britain". Appunti e proposte*, in *Festschrift Eberhard Hanfstaengl*, München, 1961, pp. 73-84.
- LIONELLO PUPPI, *Une sculpture de Benedetto Montagna au Musée du Louvre*, in «La Revue du Louvre et des Musées de France», XI année, I, 1961, pp. 15-18.
- ANTONIO SARTORI, *I cori antichi della chiesa del santo e i Canozi-Dell'Abate*, in «Il Santo», II, pp. 22-65.
- URSULA SCHMITT, *Francesco Bonsignori*, in «Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst», XII, pp. 73-152.
- *Williamstown: Dipinti e disegni italiani*, in «Emporium, CXXXIV, 1961, 801, p. 126.
- GIANGIORGIO ZORZI, *Notizie vicentine di artisti cremaschi e in particolare di Bartolomeo Fondolini*, in «Arte lombarda», VI, primo semestre, 1961, pp. 111-112.

1962

- RINO AVESANI- BERNARD M. PEEBLES, *Studies in Pietro Donato Avogaro of Verona*, in «Italia Medioevale e Umanistica», V, 1962, pp. 1- 47.
- FRANCO BARBIERI, *Il Museo Civico di Vicenza*. 2 voll., I. *Dipinti e sculture dal XIV al XV secolo*; II. *Il Museo Civico di Vicenza. Dipinti e sculture dal XVI al XVIII secolo*, “Cataloghi di raccolte d’arte, 7”, Venezia, 1962.
- *Finarte*, Catalogo d’Asta, 2, Milano, 15-16 Maggio, 1962.
- CECCO DEL BRAVO, *Francesco Morone*, in «Paragone», CLI, luglio, 1962, pp. 3- 23.
- ITALO FALDI, *Acquisti dei Musei e Gallerie dello Stato (1962)*, in «Bollettino d’Arte», XLVII, ottobre- dicembre, 1962, pp. 360-372.
- CESIRA GASPAROTTO, *Guide e illustrazioni della basilica di Sant’Antonio in Padova. La «Visio Egidii regis Patavie»*, il «Il Santo», 2, 1962, pp. 229- 255.
- FRITZ HEINEMANN, *Giovanni Bellini e i belliniani*, “Saggi e studi di storia dell’arte, 6”, traduzione a cura di LUCIO GROSSATO e FRANCO BARBIERI, 2 voll., Vicenza, 1962.
- *I quadri italiani e francesi della collezione del Duca di Cervinara*, catalogo della mostra a cura di EMILIO LAVAGNINO, Roma, Galleria Nazionale d’Arte Antica di Palazzo Barberini, 1962, Roma, 1962.
- LUIGI MENEGAZZI, *Cima da Conegliano*, catalogo della mostra [a cura di], Treviso, Palazzo dei Trecento, 26 agosto- 11 novembre 1962, Venezia, 1962.
- SANDRA MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell’Accademia di Venezia. Opere d’arte del secolo XIV*, Roma, 1962.
- RODOLFO PALLUCCHINI¹, *Appunti alla mostra di Cima da Conegliano*, in «Arte veneta», XVI, 1962, pp. 221-228.
- RODOLFO PALLUCCHINI², *I Vivarini (Antonio, Bartolomeo, Alvise)*, “saggi e studi di storia dell’arte, 4”, Venezia, 1962.
- LIONELLO PUPPI, *Bartolomeo Montagna*, Venezia, 1962.
- LIONELLO PUPPI², *Cima e Bartolomeo Montagna*, in «La provincia di Treviso», IV-V, luglio-ottobre, 1962, pp. 12-18.
- LIONELLO PUPPI³, *Maestri italiani del colore nella Galleria Nazionale di Praga*, in «Emporium», LXVIII, CXXXV, aprile, 1962, 808, pp. 146-158.
- ANGIOLA MARIA ROMANINI, *Una Madonna di Bartolomeo Montagna*, in «Commentari», I, gennaio-marzo, 1962, pp. 42-47.
- FEDERICO RUSSOLI, *Accademia Carrara Galleria di Belle Arti in Bergamo. Catalogo ufficiale*, Bergamo, 1962.
- PAOLO SAMBIN, *Nuovi documenti per la storia della pittura in Padova dal XIV al XVI secolo*, in «Bollettino del museo civico di Padova», LI, 1962, 1, pp. 99-126.
- ANTONIO SARTORI, *Le traslazioni del Santo alla luce della storia*, in «Il Santo», II, gennaio-aprile, 1962, 1, pp. 5-31.

1963

- FRANCESCO CESSI, *Le traslazioni e le ricognizioni delle reliquie del Santo nell’arte*, in «Il Santo», III, gennaio- aprile 1963, 1, pp. 61-66.
- ARISTIDE DANI, *Opere d’arte di Magrè*, estratto da *Statuti del Comune di Magrè*, Vicenza, 1963.
- GIOVANNI LORENZONI, *Lorenzo da Bologna*, “Profili, 3”, Venezia, 1963.
- DAVIDE M. MONTAGNA, *Santa Maria di Monte Berico. Miscellanea storica prima*, “Bibliotheca servorum veneta, 1”, Vicenza, 1963.
- LICISCO MAGAGNATO, *Bartolomeo montagna: un libro per una mostra*, in «Arte Veneta», XVII, 1963, pp. 212-213.
- GIOVANNI MANTESE, *La pianta segreta di S. Rocco*, in «Vicenza. Rivista della Provincia», V, 1, gennaio-febbraio, 1963, pp. 20-21.
- GIOVANNI MANTESE², *Il “Liber Statutorum” del Comune di Magrè*, in *La Voce della parrocchia di Magrè*, Vicenza, 1963, pp. 1-57.

- LIONELLO PUPPI, *Giovanni Speranza*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», XI-XII, 1963, pp. 370-419.
- *Storia di Brescia, II. La dominazione veneta (1426-1575)*, promossa e diretta da GIOVANNI TRECCANI DEGLI ALFIERI, 5 voll., Brescia, 1963.

1964

- FRANCO BARBIERI, *Recensione a Lionello Puppi "Bartolomeo Montagna*, in «Emporium», LXX, CXXXIX, 834, giugno, 1964, pp. 282-285.”
- SERGIO BETTINI, *L'architetto Alevis Novyj in Russia*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Architettura Andrea Palladio», VI, 1964, 2, pp. 159-180.
- *Sermoni del Beato Bernardino Tomitano da Feltre nella redazione di fra Bernardino Bulgarino da Brescia, I. I Sermoni del Quaresimale di Pavia del 1493*, a cura di Carlo Varischi da Milano ; presentazione di Giordano Dell'Amore, Milano, 1964.
- MARIA LUISA FERRARI, *L'ampio raggio degli affreschi di Bramante in Bergamo*, in «Paragone», CLXXI, 1964, pp. 3-12.
- *Italian drawings from the collection of Janos Scholz*, catalogo della mostra tenuta a New Haven, April 23- June 7, 1964.
- LICISCO MAGAGNATO, *Il momento architettonico di tre pittori veneti del tardo Quattrocento*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura "A. Palladio" », VI, 1964, riedito in *Licisco Magagnato. Scritti d'arte (1946-1987)*, a cura di SERGIO MARINELLI e PAOLA MARINI, Vicenza, 1997, pp. 255-264.
- GIOVANNI MANTESE, *Memorie storiche della chiesa vicentina*, 4 voll., III/2 (*dal 1404 al 1563*), Vicenza, 1964.
- GIOVANNI MANTESE², *Notizie intorno a tre opere d'arte perdute*, in *Studi in onore di Antonio Bardella*, a cura della figlia Marcella, Vicenza, 1964, pp.
- GIOVANNI MANTESE³, *Ricerche vicentine. 1.- Giorgio Corbetta matematico vicentino del secolo XV coetaneo del cronista Battista Paglierini*, in *Archivio veneto*, "Ricerche Vicentine", V serie, LXXV, 1964, pp. 21-28.
- ANGELA OTTINO DELLA CHIESA, *La Galleria dell'Accademia Carrara in Bergamo: con l'elenco delle opere*, Bergamo, 1964.
- LIONELLO PUPPI, *Bartolomeo Montagna*, "I maestri del colore", 55, Milano, 1964.
- LIONELLO PUPPI², *Qualche novità montagnesca*, in «Emporium», CXXXIX, 1964, 833, pp. 195-204.
- ANGELO VENTURA, *Nobiltà e popolo nella società veneta del '400 e '500*, Bari, 1964.

1964-1965

- LIONELLO PUPPI, *Giovanni Buonconsiglio detto Marescalco*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», XIII-XIV, 1964-1965, pp. 297-374.

1965

- FRANCO BARBIERI, *Nuovi appunti sull'attività dei Montagna a Monte Berico*, estratto da *Maestri e opere d'arte del Quattrocento a Monte Berico*, [mai pubblicato] Vicenza, 1965.
- JACOB BEAN-FELICE STAMPFLE, *Drawings from New York Collections, I. The Italian Renaissance*, Exhibited at The Metropolitan Museum of Art, November 8, 1965-January 9, 1966, New York, 1965.
- JEANNE et PIERRE COURCELLE, *Iconographie de Saint Augustin*, 5 voll., Paris, 1965.
- MONS. ALVISE DAL ZOTTO, *Santa Maria in Vanzo*, estratto da «Cor Cordis», numero unico per nozze d'oro Sacerdotali, Padova, 1965, pp. 33- 44.
- ARISTIDE DANI, *Le tarsie lignee di Pierantonio dell'Abate da Modena per la chiesa di S. Maria di Monte Berico*, estratto da *Maestri e opere d'arte del Quattrocento a Monte Berico*, [mai pubblicato], Vicenza, 1965.

- *Disegni veneti del Museo di Budapest*, Catalogo della Mostra a cura di IVÁN FENYŐ, presentazione di GIUSEPPE FIOCCO, "Cataloghi di Mostre, 22", Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Vicenza, 1965.
- IVÁN FENYŐ, *North Italian Drawings from the Collection of the Budapest Museum of Fine Arts*, Budapest, 1965.
- GIOVANNI LORENZONI, *Un'altra opera di Lorenzo da Bologna*, in «Bollettino del museo civico di Padova», LIV, 1-2, 1965, pp. 39-56.
- GIOVANNI MANTESE, *Il tempio di San Francesco in Bassano nel XV secolo*, in «La Voce dei Berici», XXXV, 5 settembre 1965.
- LIONELLO PUPPI, *Un'opera di Girolamo Pittoni all'Aquila*, in «Bollettino della Deputazione abruzzese di storia patria», LI- LII, 1965, pp. 1-6.
- GIOVANNI SORANZO, *L'umanista canonico regolare lateranense Matteo Bosso di Verona (1427-1502). I suoi scritti e il suo Epistolario*, Padova, 1965.
- J. Q. VAN REGTEREN ALTENA- L. C. J. FRERICHS, *Selected drawings from the printroom*, with an introduction by J.Q. Van Regteren Altena and annotation by L.C. J. Frerichs, Rijksmuseum, Amsterdam, 1965.

1966

- WILLEM A. BLOM, *Italian Paintings in the National Gallery of Canada*, Ottawa, 1966.
- *Catalogue of important pictures by old masters: the property of the trustees of the Cook Collection, Sir Francis Dashwood[...]and others. Christie, Manson & Woods*, Catalogo dell' asta Christie's tenuta a Londra il 25 Novembre 1966, London, 1966.
- PAOLO D'ANCONA-MARIA LUISA GENGARO, *Umanesimo e Rinascimento*, "Storia dell'arte classica e italiana, 3", 4 edizione, Torino, 1966.
- *European works of art in the H.M. de Young Memorial Museum*, Berkley California, 1966.
- *John G. Johnson collection. Catalogue of Italian Paintings*, Philadelphia, (Pensylvania), 1966.
- LUCIO GROSSATO, *Gli affreschi del Cinquecento in Padova*, Milano, 1966.
- LIONELLO PUPPI, *Album Vicentino. I. Aggiunta al catalogo di Bartolomeo Montagna*, in «Arte Veneta», XX, 1966, pp. 236- 240.
- UMBERTO G. TESSARI, *Castelvecchio*, "Le Guide, 26", Verona, 1966.
- WALTER VITZHUM, *Drawings from New York Collections*, in «The Burlington Magazine», 108, XV, February, pp.108-110, 1966.
- GIANGIORGIO ZORZI, *Notizie di artisti della Valle d'Intelvi nei sec. XV e XVI e dello scultore e architetto Rocco figlio di Tommaso del lago di Como conosciuto come "Rocco da Vicenza"*, in «Arte Lombarda», XI, primo semestre, 1966, pp. 83-96.

1967

- BERNHARDT DEGENHART- ANNEGRIT SCHMITT, *Zur Graphologie der Handzeichnung, in Italienische Zeichnungen. 15.-18. Jahrhundert*, Catalogo della mostra tenuta a Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, 4 maggio-6 agosto, 1967, Monaco, 1967.
- BERNHARD DEGENHART, *Italienische Zeichnungen 15-18 Jahrhundert*, München, Ausstellung vom 4 Mai bis zum 6 August 1967, München, 1967.
- AUGUSTA GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *La Galleria Estense di Modena*, "Itinerari dei Musei , Gallerie e Monumenti d'Italia, 25", Roma, 1967.
- CREIGHTON GILBERT, *Book Reviews: Lionello Puppi, Bartolomeo Montagna*, in «The Art Bulletin», XLIX, 1967, pp. 184- 188.
- GABRIELE MANDEL, *L'opera completa di Antonello da Messina*, "Classici dell'Arte, 10", Milano, 1967.
- ANGELA OTTINO DELLA CHIESA, *Accademia Carrara*, Nuova edizione riveduta e ampliata, Bergamo, 1967.
- LIONELLO PUPPI, *Album vicentino II. 3. Per Giovanni Speranza*, in «Arte Veneta», XXI, 1967, pp. 206-209.

- LIONELLO PUPPI², *Francesco Verla pittore (Villaverla, 1470 cr- Rovereto, 1521)*, "Collana Artisti Trentini, di RICCARDO MARONI", Trento, 1967.
- FRANCO RUSSOLI, *Accademia Carrara. Galleria di Belle Arti in Bergamo*, Catalogo Ufficiale, Bergamo, 1967.

1968

- MARIA GRAZIA ALBERTINI OTTOLENGHI- ROSSANA BOSSAGLIA- FRANCO PESENTI, *La Certosa di Pavia*, presentazione di Cesare Angelini, testi architettura di Maria Grazia Albertini Ottolenghi, scultura di Rossana Bossaglia, pittura di Franco Renzo Pesenti, Milano, 1968.
- ANTOINE DE BOSQUE, *Artisti italiani in Spagna, dal XIV secolo ai re cattolici*, Milano, 1968.
- *Dessin Italiens du musée de Lille*, 2 décembre 1967-11 février 1968, Rijiksmuseum, Amsterdam; 1er mars-7 avril 1968, Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelles, 10 mai-15 juillet 1968, Palais de Beaux-Arts, Lille.
- *Italian drawings from the collection of Janos Scholz*, with an introduction by Janos Scholz, London, 1968.
- *The Picture Gallery: summary catalogue of Paintings in the Dahlem Museum, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz*, Berlin, 1968.
- FERN RUSL SHAPLEY, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection, Italian Schools XV-XVI Century*, New York, 1968.

1968-1969

- GIOVANNI MANTESE, *Tre cappelle gentilizie*, in «*Odeo Olimpico*», VII, 1968-1969, pp. 224-258.

1969

- ARNALDO BRUSCHI, *Bramante architetto*, "Grandi opere", Bari, 1969.
- NICOLE DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la Renaissance*, "Studies of the Warburg Institute, 31", London, 1969.
- TERISIO PIGNATTI, *Giorgione*, Venezia, 1969.
- PIETRO ZAMPETTI, *A Dictionary of Venetian Painters, 14th and 15th centuries*, Leigh-on-Sea, 1969, pp. 81-82.

1969-1970

- FLORIANA DONATI, *Monasteri di Vicenza soppressi o distrutti (San Bartolomeo)*, Tesi di Laurea, Università di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore Prof. Lionello Puppi, A.A. 1969-1970.

1970

- *Acta graduum accademicorum Gymnasii Patavini ab anno 1406 ad annum 1450 cum aliis antiquioribus in appendice additis iudicio historico collecta ac digesta*, a cura di G. ZONTA- I. BROTTTO, Padova, 1970, II: 1435-1450.
- ELENA BASSI, *Battista da Vicenza*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VII, *Bartolucci-Bellotto*, Roma, 1970, pp. 258-259.
- *Catalogue of Italian paintings. Illustrations*, Glasgow, 1970.
- *Disegni di Raffaello e di altri italiani del Museo di Lille*, catalogo della mostra a cura di ALBERT CHATELET; saggi introduttivi di ALBERT CHATELET e di ROBERT SCHELLER, "Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Firenze, 1970.
- TERISIO PIGNATTI, *La scuola veneta*, "I disegni dei maestri, 2, Milano, 1970.
- ERICE RIGONI, *L'arte rinascimentale in Padova: studi e documenti*, "Medioevo e umanesimo, 9", Padova, 1970.

1971

- JEAN SUTHERLAND BOGGS, *The National Gallery of Canada*, London, 1971.
- CECIL H. CLOUGH, *The Painter and the Hermit: A Montagna Fresco*, in «Apollo», XCIII 1971, pp. 99- 105.
- CARLO ALBERTO PETRUCCI, *Incisione*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, VII, Venezia-Roma, 1971, pp. 227-255.

1972

- ANDREINA BALLARIN, *L'attività dei Musei Civici di Vicenza nel 1972*, in «Arte Veneta», XXVI, 1972, pp. 325-326.
- BURTON B. FREDERICKSEN- FEDERICO ZERI, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge, Massachusetts, 1972.
- FRANCO BARBIERI, *Buonconsiglio, Giovanni detto Marescalco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XV, Roma, 1972, pp. 186-188.
- CHARLES DE TOLNAY, *History and technique of old master drawings*, second edition, New York, 1972.
- *De viris illustribus familiae Transelgardorum, Forzatè et Capitis Listae*, introduzione DI MARIO SALMI, trascrizione, traduzione, commento e note di M. BLASON BERTON, 2 voll., Roma, 1972.
- RENÉ JULLIAN, *Collections publiques de France. Memoranda, le musée de Lyon, peintures*, Paris, 1972.
- WALTER KOSCHATZKY, KONRAD OBERHUBER, ECKHART KNAB, *I grandi disegni italiani dell'Albertina di Vienna* [a cura di], Milano, 1972.
- *Il Museo Poldi Pezzoli*, testi di GUIDO GREGORIETTI, LIONELLO GIORGIO BOCCIA, ANTONIO FROVA, ALESSANDRA MOTTOLA MOLFINO, FRANCO RUSSOLI, Milano 1972.
- *Il Restauro a Vicenza negli anni Sessanta*, Catalogo della mostra a cura di Gino Barioli, Palazzo Chiericati, 25 maggio- 31 ottobre 1972, Chiesa di San Giacomo- Sala Bernarda, Vicenza, 1972.
- GIOVANNI MANTESE, *Magrè di Schio nel trapasso dal medioevo all'era moderna*, in «La voce della Parrocchia di Magrè», 1972, pp. 50-68.
- GIOVANNI MANTESE - ERMENEGILDO REATO, *La visita pastorale di Giuseppe Peruzzi nella Diocesi di Vicenza (1819-1825)*, "Thesaurus Ecclesiarum Italiae recentioris aevi", III, Veneto, 4, Roma, 1972.
- RODOLFO PALLUCCHINI, *Una nuova opera del Marescalco*, in «Arte Veneta», XXVI, 1972, pp. 31-38.
- LIONELLO PUPPI, *Girolamo Gualdo jr. 1650. Giardino di Chà Gualdo* [a cura di], "Civiltà Veneziana. Fonti e testi, XI, Serie Prima, 8", Firenze, 1972.
- MANFREDO TAFURI, *L'architettura dell'umanesimo*, 2 ed., Bari, 1972.
- FRANCESCO VALCANOVER, *A Venezia Palazzo Loredan: la collezione Cini, I dipinti e gli arredi italiani raccolti dal conte Vittorio Cini in sessant'anni costituiscono uno dei più importanti musei privati del mondo*, in «BolaffiArte», anno III, XVI, gennaio , 1972, pp. 22-29.
- LUISA VERTOVA, *La visita del medico. Osservazioni su alcuni dipinti di Bonifazio de' Pitati*, in «Mitteilungen des Kunthistorischen Institut in Florenz», XVI, 1972, pp. 175-184
- MEYER ZUR CAPELLEN, *Andrea Previtali*, Würzburg, 1972.

1972-1973

- FEDERICO DAL FORNO, *Pinacoteca Tanara già Conti Balzi Salvioni e già Conte Ignazio Bevilacqua Lazise*, in «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», serie VI, XXIV, a. a. 1972-1973.

1973

- G. B. Cavalcaselle a Verona, catalogo della mostra a cura di LICISCO MAGAGNATO, con prefazione di ALBERTO DE MORI e appendice di documenti inediti dell'Archivio di Stato di Verona, Verona, 1973.
- GÜNTER BUSCH - JÜRGEN SCHULTZE, *Meisterwerke der Kunsthalle Bremen*, Bremen, 1973.
- Finarte casa d'aste Milano, *Asta di dipinti dal XVI al XVIII secolo*, 29 novembre 1973.
- ARISTIDE DANI, *La scultura del Quattrocento a Vicenza, contributo alla scuola vicentina di Nicolò da Venezia, I. Antonio di Domenico Franceschini da Valdagno*, "La scultura del Quattrocento a Vicenza, 1", Vicenza, 1973.
- *Il Gusto e la Moda nel Cinquecento vicentino e veneto*, Mostra a palazzo Chiericati Vicenza- 30 maggio- 15 dicembre 1973, Vicenza, 1973.
- *Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico, Le gemme*, catalogo della mostra a cura di NICOLE DACOS, ANTONIO GIULIANO, ULRICO PANNUTTI, Firenze, Palazzo Medici Riccardi 1972, Firenze, 1973.
- *National Gallery. Illustrated General Catalogue*, a cura di A. BRAHAM, London, 1973.
- LIONELLO PUPPI, *Schedula per Giovanni Speranza*, in «Arte Veneta», XXVII, 1973, pp. 254-255.

1973-1974

- CHIARA CESCHI, *Opere pittoriche del Monastero di S. Maria di Praglia*, Tesi di Laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Storia dell'Arte, relatore Prof. Rodolfo Pallucchini, A.A: 1973-1974.

1974

- ANDREINA BALLARIN, *La Giulietta di Luigi da Porto*, in «Carnet del turista», XIX, 1974, 51, pp. 22-26.
- *European Paintings in the Collection of the Worcester Art Museum*, 2 voll., Worcester Massachusetts, 1974.
- GIOVANNI MANTESE, *Memorie storiche della chiesa vicentina*, 4 voll., IV/1 (dal 1563 al 1700), Vicenza, 1974.
- VITTORINO MENEGHINI, *Bernardino da Feltre e i Monti di Pietà*, Vicenza, 1974.
- EDUARD SAFARIK, *Giulio Campagnola*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVII, 1974, pp. 318-321.

1975

- CLAUDIO BELLINATI, LIONELLO PUPPI, *Padova: Basiliche e Chiese* [a cura di], "Padova", 2 voll, parte prima: *Le chiese dal IV al XVIII secolo*, parte seconda: *Altre chiese della città*, saggi di CLAUDIO BELLINATI- GIULIO BRESCIANI ALVAREZ- PAOLO CARPEGGIANI- FRANCESCO CESSI- RUGGERO MASCHIO- LIONELLO PUPPI- MARIO UNIVERSO- FULVIO ZULIANI, Vicenza, 1975.
- JACOPO CABIANCA- FEDELE LAMPERTICO, *Storia di Vicenza e Sua Provincia*, 2 ed., Bornato in Franciacorta, 1975.
- PAOLO CALIARI, *La Pinacoteca Albarelli*, a cura di FEDERICO DAL FORNO, 1975.
- ILEANA CHIAPPINI, *Andrea Previtali. Le opere*, in *I Pittori Bergamaschi. Il Cinquecento*, I, Bergamo, 1975, pp. 128-143.
- WALTER KOSCHATZKY- ECKART KNAB- KONRAD OBERHUBER- FRANÇOIS VIATTE, *Dessins Italiens de l'Albertina de Vienne, LVII exposition diu cabinet des dessins Musée du Louvre, 7 mars- 2 juin 1975, Paris*, 1975.
- MAURO LUCCO, *Pordenone a Venezia*, in «Paragone», XXVI, 1975, 309, pp. 3-38.
- ANDOR FIGLER, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, I, (Budapest 1956), Budapest 1974.

- MERCEDES PRECERUTTI GARBERI, *Il castello Sforzesco. Le raccolte artistiche: pittura e scultura*, Milano, 1974.
- LIONELLO PUPPI, *Un'integrazione al catalogo e al regesto di Bartolomeo Montagna*, in «Antichità viva», XIV, 1975, 3, pp. 23-29.
- FRANCO RUSSOLI, *Il Museo Poldi Pezzoli in Milano*, Guida per il visitatore, Firenze, 1975.
- SILVIO TRAMONTIN, *Canonici secolari di S. Giorgio in Alga*, in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, II, Roma, 1975, col. 154-158.

1976

- *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A completely illustrated catalogue* by the department of paintings of the Rijksmuseum, Amsterdam, 1976.
- FEDERICO DAL FORNO, *La Cappella di San Biagio nella Chiesa dei Santi Nazaro e Celso di Verona, Biografia storica del santo martire*, EMILIO VENTURI; *Presentazione storico-artistica*, LANFRANCO FRANZONI, Verona, 1976.
- BRUNO DELLA CHIESA -EDI BACCHESECHI, *I pittori da Santa Croce*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, II, Bergamo, 1976, pp. 1-83.
- Finarte casa d'aste Milano, *Asta di dipinti dal XVI al XVIII secolo*, 25 novembre 1976.
- GIULIANA MAZZI, *Indagini archivistiche per Alvise Lamberti da Montagnana*, in «Arte Lombarda», XLIV-XLV, 1976, pp. 96-101.
- *Vicenza illustrata*, a cura di NERI POZZA, Vicenza, 1976.
- ETTORE MERKEL, *La mostra "Dopo Mantegna" di Padova*, in «Arte Veneta», XXX, 1976, pp. 259-266.
- ROBERT MUNMAN, *Giovanni Buora: the "missing" Sculpture*, in «Arte Veneta», 30, 1976, pp. 41-61.
- WILLIAM REARICK, *Tiziano e il disegno veneziano del suo tempo*, introduzione e catalogo di W.R. Rearick, traduzione di Anna Maria Petrioli Tofani, "Gabinetto Disegni e stampe degli Uffizi", 45, Firenze, 1976.
- GIOVANNI ROMANO, *La Bibbia di Lotto*, in «Paragone», 317-319, dedicato a Francesco Arcangeli, Luglio-Settembre 1976, pp. 82-91.
- CHARLES RYSKAMP, *Seventeenth Report to the Fellows of the Pierpont Morgan Library, 1972-1974*, New York, 1976.
- MARIO SACCARDO, *Arte organaria, organisti e attività musicale a S. Corona, precisazioni Sul patrimonio artistico della Chiesa*, Vicenza, 1976.
- ANTONIO SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di CLEMENTE FILLARINI, "Fonti e studi per la storia del Santo a Padova, 4", Vicenza, 1976.
- JANOS SCHOLZ, *Italian Master drawings 1350-1800, from the Janos Scholz collection, described and selected by Janos Scholz*, New York, 1976.
- BYAM SHAW, *Drawings by old masters at Christ Church Oxford*, 2 voll., Oxford, 1976.
- *The Frederick W. Schumacher Collection*, Columbus, Ohio, 1976.
- CHRISTOPHER WRIGHT, *Old Masters Paintings in Britain. An Index of continental Old Master Paintings executed before c. 1800 in Public Collections in the United Kingdom*, London, 1976.
- FEDERICO ZERI¹, *Il capitolo bramantesco di Giovanni Buonconsiglio*, in *Diari di lavoro* 2, 1976, pp. 58-70.
- FEDERICO ZERI², *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, 2 voll., Baltimore, 1976.

1977

- ROSELINE BACOU, JEAN ADHÉMAR, MARIE-ROSE SÉGUY, *Collections de Louis XIV, dessins, albums, manuscrits*, catalogo della mostra [a cura di], Paris, Orangerie des Tuleries 7 octobre 1977- 9 janvier 1978, Paris, 1977.
- GIORGIO BONSANTI, *Galleria Estense*, Modena, 1977.
- MARISA DALAI EMILIANI, *Arte e scienza*, in *Donato Bramante: gli Uomini d'Arme*, "Quaderni di Brera, 3", Firenze, 1977, pp. 12-19.

- ARISTIDE DANI- ROMANA RIVADOSSI, *La chiesa e il monastero di San Bernardino in Vicenza e l'Istituto Palazzolo delle Suore delle Poverelle*, I, *Cenni storici*, Vicenza, 1977.
- GIOVANNI FABRIS, *Scritti di arte e di storia padovana*, introduzione di Lino Lazzarini, "Scrittori padovani, 2.2", Quarto d'Altino, 1977.
- PIERANTONIO GIOS, *L'attività pastorale del vescovo Pietro Barozzi a Padova (1487-1507)*, "Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana, 8", Padova, 1977.
- PETER HUMFREY, *Cima da Conegliano at San Bartolomeo in Vicenza*, in «Arte Veneta», XXXI, 1977, pp. 176-181.
- MARIELLA LEVI D'ANCONA, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Firenze, 1977.
- CHRISTOPHER LLOYD, *A catalogue of the Earlier Italian Paintings in the Ashmolean Museum, Compiled by Christopher Lloyd*, Oxford, 1977.
- MAURO LUCCO, *Esercizi e divagazioni sul "Dopo Mantegna"*, in «Paragone», XXVIII, gennaio, 1977, 323, pp. 110-130.
- GIAN PAOLO MARCHINI, *La pinacoteca Betterle a S. Elena*, in «Vita Veronese», XXX, 1977, pp. 252-255.
- GERMANO MULAZZANI, *Lettura iconologica*, in *Donato Bramante: gli Uomini d'Arme*, "Quaderni di Brera, 3", Firenze, 1977, pp. 6-11.
- TERISIO PIGNATTI, *Italian Drawings in Oxford from the collections of the Ashmolean Museum and Christ Church*, Oxford, 1977.
- LIONELLO PUPPI, *Ancora sulla storia del «Giardino di chà Gualdo»*, in «Arte Veneta», XXXI, 1977, pp. 286-288.
- LIONELLO PUPPI - FULVIO ZULIANI, *Padova Case e Palazzi* [a cura di], "Padova, 3", Vicenza, 1977.
- VITTORIO SGARBI, *Pier Maria Pennacchi e Lorenzo Lotto*, in «Prospettiva», X, 1977, pp. 39-50.
- MARIO VISENTIN, *Il Duomo di Cologna Veneta nel suo Centocinquantenario 1827-1977*, Cologna Veneta (Verona), 1977.

1977-1978

- MARIANO NARDELLO, *Il prestito ad usura a Vicenza e la vicenda degli ebrei nei secoli XIV e XV*, in «Odeo Olimpico», XIII-XIV, 1977-1978, pp. 69-128.

1978

- *Gemäldegalerie Picture Gallery. Catalogue of Paintings 13th-18th Century*, 2nd revised edition, translation by LINDA B. PARSHALL, Berlin, 1978.
- ANDREINA GRISERI, *I grandi disegni italiani nella Biblioteca Reale di Torino* [a cura di], Milano, 1978.
- BARBARA MARX, *Bartolomeo Pagello: Epistolae Familiares. Materialne zur Vicentiner Kulturgeschichte des 15. Jahrhunderts und kritische Edition des Briefwechsels*, "Miscellanea erudita, 31", Padova, 1978.
- RUGGERO MASCHIO, *Per Giorgione: una verifica dei documenti d'archivio*, in «Antichità Viva», XVII, 1978, 4/5, pp. 5-11.
- GERMANO MULAZZANI, *L'opera completa di Bramantino e Bramante pittore*, "Classici dell'arte, 14", Milano, 1978.
- *Pitture murali restaurate*, II, catalogo della mostra a cura di MARIA TERESA CUPPINI, Calliano (Trento), 1978.
- *Proposte di Restauro, dipinti del primo Cinquecento nel Veneto*, Giorgione 1478- 1978, manifestazioni per il quinto Centenario della nascita, Castelfranco Veneto, Mostra e catalogo a cura di Mauro Cova, Gianvittorio Dillon, Mauro Lucco, Vittorio Sgarbi, Anna Maria Spiazzi, Filippo Trevisani, Castelfranco Veneto, 1978.
- FRANCO RUSSOLI, *Il Museo Poldi Pezzoli in Milano. Guida per il visitatore*, Firenze 1978.

- GRAZIOSO SIRONI, *Gli affreschi di Donato D'Angelo detto il Bramante alla Pinacoteca di Brera di Milano: chi ne fu il committente?*, in «Archivio storico lodigiano», 2 s., XXVI, 1978, pp. 199-207.
- PIERO TORRITI, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XV al XVIII secolo*, 2 voll., Genova, 1978.

1979

- MARIA CHIARA GANGUZZA BILLANOVICH, *Per la storia religiosa ed edilizia della basilica Antoniana: la cappella della Madonna Mora e dell'Arca in un nuovo documento del XIV secolo*, in «Il Santo», XIX, 1979, pp. 67-79.
- *Venezia e la peste 1348-1797*, catalogo della mostra tenuta a Venezia 1979-1980, Venezia, 1979.
- FRANCESCO FEDERICO MANCINI, *Identificazione di Pietro di Galeotto*, in «Esercizi Arte Musica Spettacolo», II, 1979, pp. 43-55.
- ROBERTO LONGHI, *Disegno della Pittura Italiana*, a cura di CARLO VOLPE, 2 voll., vol. I, *Da Cimabue a Giovanni Bellini*, Firenze, 1979.
- MAURO LUCCO, *I dipinti del Museo Civico di Belluno*, in «Dolomiti, rivista di cultura ed attualità della provincia di Belluno», VI, Anno II, Dicembre, 1979, p. 34.
- SANDRO MAZZAROL- LUIGI GARBIN, *Gambugliano dalle origini ad oggi*, Vicenza, 1979.
- GIUSEPPE RAMPAZZO, *Note sulla trasformazione edilizia del monastero di S. Giovanni Battista di Verdara in Padova (1430-1500): da documenti inediti*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», LXVIII, 1979, pp. 151-173.
- FRANCESCO ROSSI, *Accademia Carrara. Bergamo. Catalogo dei dipinti*, Bergamo, 1979.
- UGO RUGGERI, *Disegni veneti della Biblioteca Ambrosiana anteriori al secolo XVII* [a cura di], Firenze, 1979.
- FERN RUSK SHAPLEY, *Catalogue of the Italian Paintings*, 2 voll., Washington, 1979.
- VITTORIO SGARBI, *Il "fregio" di Castelfranco e la cultura bramantesca*, in *Giorgione: Atti del convegno per il 5° centenario della nascita*, Castelfranco Veneto, 1979, pp. 273-284.
- WENDY STEDMAN SHEARD, *Antiquity in the Renaissance*, Catalogue of the Exhibition Held April 6-June 6, 1978 at the Smith College Museum of Art Northampton, Massachusetts, Northampton, 1979.

1980

- MARGHERITA AZZI VISENTINI, *In margine a un dipinto inedito di Bartolomeo Montagna*, in «Antichità Viva», XIX, 1980, 5, pp. 5-10.
- KATHARINE BAETJER, *European Paintings in The Metropolitan Museum of Art by artists born in or before 1865, a summary catalogue*, 3 voll., I, New York, 1980.
- ALESSANDRO BALLARIN, *Tiziano prima del Fondaco dei Tedeschi*, in *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi, Venezia, 1976*, atti del convegno (Venezia, Università degli Studi, 27 settembre-1 ottobre 1976), Vicenza, 1980, pp. 493-499.
- DONATA BATTILOTTI, *Vicenza al tempo di Andrea Palladio attraverso i libri dell'estimo del 1563-1564*, Vicenza, 1980.
- GIORGIO BORELLI, *Chiese e monasteri a Verona* [a cura di], Verona, 1980.
- *Chiese e conventi dell'Ordine dei Servi di Maria. Quaderni di notizie*, a cura di FRA UBALDO M. FORCONI OSM, XXXI, Viareggio, 1980.
- GABRIELLA DALLA VESTRA - RITA DE TOFFOL, *Museo Civico di Belluno. Breve guida*, Belluno, 1980.
- GIUSEPPINA DE SANDRE GASPARINI, *Uno studio sull'episcopato padovano di Pietro Barozzi (1487-1507) ed altri contributi sui vescovi veneti del Quattrocento*, «Rivista di storia della Chiesa in Italia», XXXIV, 1980, pp. 81-122.
- EMILIO FRANZINA, *Vicenza. Storia di una città 1404-1866*, Vicenza, 1980.

- *I Benedettini a Padova e nel territorio padovano attraverso i secoli*. Saggi storici sul movimento benedettino a Padova, catalogo della mostra storico-artistica nel XV centenario della nascita di San Benedetto, a cura di ALBERTA DE NICOLÒ SALMAZO e FRANCESCO TROLESE, Padova-Abbazia di s. Giustina, ottobre-dicembre, 1980, Treviso, 1980.
- *Lorenzo Lotto a Treviso ricerche e restauri*, catalogo della mostra a cura di Gianvittorio Dillon, Treviso, San Nicolò; Quinto, Santa Cristina; Asolo, Duomo, settembre-novembre 1980, Treviso, 1980.
- *Lo straordinario e il quotidiano. Ex voto, santuario, religione popolare nel bresciano*, a cura di ANGELO TURCHINI, Brescia, 1980.
- MAURO LUCCO, *Riflessi lombardi nel Veneto (un abbozzo di ricerca sui precedenti culturali del Lotto)*, in *Lorenzo Lotto a Treviso ricerche e restauri*, catalogo della mostra a cura di Gianvittorio Dillon, Treviso, San Nicolò; Quinto, Santa Cristina; Asolo, Duomo, settembre-novembre 1980, Treviso, 1980.
- GIOVANNI MANTESE, *Bassano nella storia: la religiosità*, Bassano, 1980.
- *Palladio e Verona*, catalogo della mostra a cura di PAOLA MARINI, 3- 5 novembre 1980, Verona, Palazzo della Gran Guardia, Verona, prima edizione agosto 1980, seconda edizione ottobre 1980.
- LIONELLO PUPPI, *Tiziano tra Padova e Vicenza*, in *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi, Venezia, 1976*, atti del convegno (Venezia, Università degli Studi, 27 settembre-1 ottobre 1976), Vicenza, 1980, pp. 554-558.
- *Oggetti sacri del secolo XVI a Vicenza*, catalogo della mostra tenuta a Vicenza nel 1980, a cura di TULLIO MOTTERLE, LIVIA ALBERTON VINCO DA SESSO, Vicenza, 1980
- VITTORIO SGARBI, *Le due culture di Giovanni Bonconsiglio*, in «Bollettino d'Arte», LXV, 1980, 7, pp. 31-64.
- JULIEN STOCK, *Disegni veneti di collezioni inglesi*, catalogo della mostra a cura di, presentazione di Rodolfo Pallucchini e introduzione di James Byam Shaw, "Cataloghi di mostre", 43, Vicenza, 1980.

1980-1981

- GIAN PAOLO MARCHINI, *Il collezionismo d'arte a Verona nel Settecento: la Pinacoteca Mosconi*, in «Studi storici veronesi Luigi Simeoni», XXX-XXXI, 1980-1981, pp. 222-249.
- ANNA MIOTTI, *Chiese e conventi di Vicenza, la dispersione del patrimonio pittorico nel periodo napoleonico*, Università degli Studi di Padova, facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Storia dell'Arte, relatrice prof.ssa Giordana Mariani Canova, A. A. 1980-1981.

1981

- *Antonello da Messina*, catalogo della mostra, Messina, Museo Regionale, 22 ottobre 1981-31 gennaio 1982, Roma, 1981.
- FRANCO BARBIERI, *Pittori di Vicenza 1480-1520*, Vicenza 1981.
- CLAUDIO BELLINATI, *Due sigilli, tre iscrizioni su pergamena, una lapide marmorea documentano la prima e unica ricognizione di S. Antonio (1263)* in «Il Santo», XXI, maggio – agosto, 1981, 2, pp. 255- 281.
- GIORGIO BORELLI, *Chiese e monasteri nel territorio veronese* [a cura di], Verona, 1981.
- BORTOLO BROGLIATO, *La presenza del terz'ordine regolare a Vicenza (1294-1792): la chiesa di S. Maria degli Angeli*, Roma, 1981.
- MARIA TERESA CUPPINI, *L'arte a Verona tra XV e XVI secolo*, in *Verona e il suo territorio*, IV, 1, Verona, 1981, pp. 388-392, 401-406.
- GUIDO CURTO, *Cavalcaselle in Piemonte. La pittura nei secoli XV e XVI*, Torino, 1981.
- CARA DENISON- HELEN MULES, *European Drawings, 1325-1825* [catalogue compiled by], New York, 1981.
- L.C. J. FRERICHs, *Italiaanse Tekeningen II, de 15^{de} en 16^{de} eeuw* [door], 26 september- 13 december, Rijksprentenkabinet/ Rijksmuseum, Amsterdam, 1981.

- AUGUSTO GENTILI, *La cultura antiquaria del secondo '400 a Treviso e il problema del Monumento Onigo*, in *Lorenzo Lotto: atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita* [a cura di Pietro Zampetti e Vittorio Sgarbi], Asolo, 18- 21 Settembre 1980, Treviso, 1981, pp. 65-71.
- LUCIO GROSSATO, *Cincani Benedetto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXV, Roma, 1981, pp. 576-578.
- SERGIO GUARINO, *Lorenzo Lotto e la cerchia di Alvise Vivarini*, in *Lorenzo Lotto: atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita* [a cura di Pietro Zampetti e Vittorio Sgarbi], Asolo, 18- 21 Settembre 1980, Treviso, 1981, pp. 43-48.
- MAURO LUCCO, *Il monumento Onigo e la problematica lottesca*, in *Lorenzo Lotto: atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita* [a cura di Pietro Zampetti e Vittorio Sgarbi], Asolo, 18- 21 Settembre 1980, Treviso, 1981, pp. 57-63.
- PAOLO MARANGON, *Traslazioni e ricognizioni del corpo di S. Antonio nelle fonti storico-letterarie*, in «Il Santo», XXI, maggio -agosto, 1981, 2, pp. 13- 63.
- LUIGI MENEGAZZI, *Cima da Conegliano*, Treviso, 1981.
- *Pavia. Pinacoteca Malaspina*, saggi di ADRIANO PERONI, DONATA VICINI, SERGIO NEPOTI, schede di MARIA GRAZIA ALBERTINI OTTOLENGHI, Pavia, 1981.
- TERISIO PIGNATTI, *Giorgione e Tiziano*, in *Giorgione e l'umanesimo veneziano, corso tenuto a Venezia nel 1978, Fondazione Giorgio Cini, centro di cultura e civiltà, scuola di San Giorgio per lo studio della civiltà veneziana*, a cura di RODOLFO PALLUCCHINI, "Civiltà veneziana. Saggi, 26", Firenze, 1981.
- PAOLO PRETO, *La Valle del Chiampo, vita civile ed economica in età moderna e contemporanea* [a cura di], 2 voll., II, Vicenza, 1981.
- CHARLES RYSKAMP, *ed. Nineteenth Report to the Fellows of the Pierpont Morgan Library*, 1978-1980, New York, Pierpont Morgan Library, 1981.
- MARIO SACCARDO, *Notizie d'arte e di artisti vicentini*, Vicenza, 1981.
- VITTORIO SGARBI, *Le anime del Lotto*, in *Lorenzo Lotto: atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita* [a cura di Pietro Zampetti e Vittorio Sgarbi], Asolo, 18- 21 Settembre 1980, Treviso, 1981, pp. 489-492.
- FILIPPO TREVISANI, *La datazione del monumento funebre per Agostino Onigo*, in *Lorenzo Lotto: atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita* [a cura di Pietro Zampetti e Vittorio Sgarbi], Asolo, 18- 21 Settembre 1980, Treviso, 1981.
- PIETRO ZAMPETTI, *La civiltà di Vicenza tra '400 e '500*, in «Notizie da Palazzo Albani», X, 1981, 2, pp. 42- 43.

1982

- ANDREINA BALLARIN, *Pinacoteca di Vicenza* [a cura di], Vicenza, 1982.
- FRANCO BARBIERI, *Vicenza, storia di un'avventura urbana*, Milano, 1982.
- FEDERICO DAL FORNO, *La chiesa dei Santi Nazaro e Celso a Verona*, Verona, 1982.
- DONATA DEMATTE', *Giovanni Matteo teutonico pittore in Treviso*, in «Arte Veneta», XXXVI, 1982, pp. 45-54.
- MASSIMO FERRETTI, *I maestri della prospettiva*, in *Storia dell'arte Italiana, 11. Forme e modelli*, a cura di F. Zevi, Torino, 1982, pp. 496-510.
- GIOVANNI MANTESE, *Scritti scelti di storia vicentina, I. Temi storia medioevale moderna e contemporanea, II. Storia del territorio*, "Fonti e studi di storia veneta, 5-6", Vicenza, 1982.
- *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, a cura di MAURO NATALE, Milano, 1982.
- JOHN STEER, *Alvise Vivarini his art and influence*, Cambridge, 1982.
- HANS F. SCHWEERS, *Gemälde in deutschen Museen*, II, München, 1982.
- GEORGE SZABO, *I Grandi disegni italiani della Collezione Lehman al Metropolitan Museum di New York*, Milano, 1982.
- MARCO TORRITI, *La Pinacoteca Nazionale di Siena*, "Guide turistiche e d'arte, 8", Genova, 1982.

- *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra, Milano, Museo Poldi Pezzoli 4 dicembre 1982 - 28 febbraio 1983, Milano, 1982.

1983

- FRANCIS AMES-LEWIS AND JOANNE WRIGHT, *Drawing in the Italian Renaissance workshop*, An Exhibition of Early Renaissance Drawings from Collections in Great Britain held at the University Art Gallery, Nottingham, 12 February to 12 March 1983 in association with the Arts Council of Great Britain with the financial assistance of Sotheby Parke Bernet & Co., Marks and Spencer, and the Boots Company pl. and at the Victoria and Albert Museum, London, 30 March to 15 May 1983, Nottingham and London, 1983.
- ANGELO CALDOGNO, *Una cronaca vicentina del Cinquecento*, [ed. a cura di JEANNINE GUERIN DALLE MESE], Vicenza, 1983.
- PETER HUNFREY, *Cima da Conegliano*, Cambridge 1983.
- PAOLA LANARO SARTORI, *L'attività di prestito dei monti di pietà in terraferma veneta: legalità e illeciti tra Quattrocento e primo Seicento*, in «Studi Storici Luigi Simeoni», XXXIII, 1983, pp. 161-177.
- *La scultura decorativa del Primo Rinascimento*, Atti del I Convegno Internazionale di studi, Pavia 16-18 settembre 1980, Viella-Roma, 1983.
- MAURO LUCCO, *Catalogo del Museo Civico di Belluno, volume primo, I Dipinti* [a cura di], “Cataloghi di Raccolte d'Arte” Nuova Serie, 16, Venezia, 1983.
- *Il San Gerolamo di Lorenzo Lotto a Castel Sant'Angelo*, catalogo della mostra tenuta a Roma nel 1983, Roma, 1983.
- SERGIO MARINELLI, *Museo di Castelvecchio*, introduzione di Licisco Magagnato, Venezia, 1983.
- JANE MARTINEAU AND CHARLES HOPE, *The genius of Venice: 1500-1600*, [catalogo della mostra a cura di], Londra, Royal Academy of Arts, London, 1983.
- BERT W. MEIJER, *Recensione a Franco Barbieri, Pittori di Vicenza*, in «Arte Veneta», 1973, pp. 252-253.
- TERISIO PIGNATTI, *Gli inizi di Lorenzo Lotto*, in «Ateneo Veneto», CLXX, 1983, 2, pp. 175-183.
- LIDIA RIGHI, *La confraternita di S. Maria degli Angeli di Spilamberto e il suo patrimonio artistico*, in «Atti e Memorie della deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi», XI, 5, 1983.
- FERNANDO RIGON, *Arte di terra vicentina*, Vicenza, 1983.
- ANTONIO SARTORI, *Archivio Sartori, Documenti di storia e arte francescana, I. Basilica e Convento del Santo*, a cura di GIOVANNI LUISETTO, Padova, 1983.
- VITTORIO SGARBI, *Lorenzo Lotto. Il problema delle origini*, in «Ateneo Veneto», CLXX, 1983, 21, 2, pp. 225-241.
- VITTORIO SGARBI, *Restituzioni a Francesco dai Libri, Giovanni Speranza, Liberale da Verona*, in «Notizie da Palazzo Albani», XII, 1983, 1-2, pp. 64-69.
- *Vicenza: aspetti di una città attraverso i secoli*, testi a cura di GIAN PAOLO MARCHINI, Vicenza, 1983.
- PIETRO ZAMPETTI, *L'arte di Lorenzo Lotto*, in «Ateneo Veneto», CLXX, 1983, 2, pp. 185-197.

1983-1984

- GIULIA BRUNETTI, MARCO CHIARINI, MARIA SFRAMELI, *Disegni e incisioni della Raccolta Marucelli, sec. XV-XVI*, catalogo della mostra tenuta a Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana [a cura di], 15 ottobre 1983- 5 gennaio 1984, Firenze, 1983-1984.

1984

- FRANCO BARBIERI, *Scultori a Vicenza 1480- 1520. Giovanni Lorenzo, Gianmatteo e Vincenzo Grandi, Angelo di Giovanni da Verona, I de' Fondulis- Giovanni Antonio da Milano, Tommaso da Lugano e Bernardino da Como, Casa Pigafetta, Rocco da Vicenza- I Porlezzeani di Pedemuro, Girolamo Pittoni da Lumignano*, Vicenza, 1984.
- GÜNTER BUSCH, *Die Kunsthalle Bremen in vier Jahrzehnten. Eine hanseatische Bürgerinitiative 1945-1984*, Bremen, 1984.
- ARISTIDE DANI, *Il complesso tardogotico di Monte Berico (1428- 1467 c.)*, in *Onus istud a Domino. Il Magistero pastorale di Arnaldo Onisto Vescovo di Vicenza. Studi di storia e di arte vicentina in onore del suo giubileo sacerdotale*, a cura di Tullio Motterle, Vicenza, 1984, pp. 581-670.
- HEINRICH DORMEIER, *Nuovi culti di santi intorno al 1500 nelle città della Germania meridionale. Circostanze religiose, sociali e materiali della loro introduzione ed affermazione*, in *Strutture ecclesiastiche in Italia e in germania prima della Riforma*, a cura di Paolo Prodi e Pter Johaneck, Atti della settimana di studio 5-9 settembre 1983, "Annali dell'Istituto storico italo-germanico, Quaderno 16", Bologna, 1984.
- MARIO GECHELE, *San Giovanni Ilarione nella vita, nei documenti, nelle immagini*, I, Vago di Lavagno (Vr), 1984.
- J. HLAVÁČKOVÁ, *Národní Galerie v Praze*, Praha, 1984.
- *Le chevalier Wicar : peintre, dessinateur et collectionneur lillois*, exposition organisée a l'occasion du 150. anniversaire de la mort de l'artiste et du legs de sa prestigieuse collection de dessins Lille, Musee des beaux-arts, 1984.
- *Le pitture del Santo di Padova*, a cura di CAMILLO SEMENZATO, saggi di Francesca D'Arcais, Sergio Bettini, Pietro Zampetti, Mauro Lucco, Anna Maria Spiazzi, Claudio Poppi, "Fonti e studi per la Storia del Santo a Padova, 9", "Fonti e studi per la Storia del Santo a Padova, Studi, 5", Vicenza, 1984.
- GIOVANNI MANTESE, *Le origini dell'Osservanza francescana a Vicenza e la confraternita di S. Bernardino da Siena a S. Lorenzo*, in *Onus istud a Domino. Il Magistero pastorale di Arnaldo Onisto Vescovo di Vicenza. Studi di storia e di arte vicentina in onore del suo giubileo sacerdotale*, a cura di Tullio Motterle, Vicenza, 1984, pp. 331-350.
- HERVÉ OURTEL, *Le Musée des Beaux-Arts de Lille*, Ouvrage illustré de 195 reproductions édité avec le concours de la Ville de Lille et de la Direction des Musées de France, Paris, 1984.
- GIANDOMENICO ROMANELLI, *Museo Correr*, "Guide Artistiche Electa", Milano, 1984.
- WENDY STEDMAN SHEARD, *Bramante e il Lombardo: ipotesi su una connessione*, in *Venezia Milano*, 1984, pp. 25-61.

1985

- CALLISTO CARPANESE- FRANCESCO TROLESE, *L'Abbazia di Santa Maria di Praglia* [a cura di], Milano, 1985.
- *Catalogo della Pinacoteca della Accademia dei Concordi di Rovigo*, a cura di PIER LUIGI FANTINELLI e MAURO LUCCO, "Cataloghi di raccolte d'arte, Nuova serie, 17", Vicenza, 1985.
- MARIA MONICA DONATO, *Gli eroi romani tra storia ed "exemplum". I primi cicli umanistici di uomini famosi*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di SALVATORE SETTIS, II, : *I generi e i temi ritrovati*, Torino, 1985, pp. 99-126
- FRANCESCO FONTANA, *Dipinti nelle chiese vicentine entro il primo cerchio delle mura*, Vicenza, 1985.
- AUGUSTO GENTILI, *I giardini di contemplazione: Lorenzo Lotto, 1503/1512*, con la collaborazione Marco Lattanza e Flavia Polignano, "Biblioteca del Cinquecento, 28", Roma, 1985.
- *Italienische Kunst der Früh- und Hochrenaissance*, Staatliches Museum Schwerin, Schwerin, 1985.
- GIOVANNI MANTESE, *Storia di Arzignano*, con nota geografica e geologica di Felice Cocco, Arzignano, 2 voll., I, 1985.

- GIROLAMO MARENZI, *Guida di Bergamo*, ms., 1824, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, [edizione critica a cura di C. SOLZA, Bergamo, 1985].
- GIANNI CARLO SCIOLLA, *Le collezioni d'arte della Biblioteca Reale di Torino: disegni, incisioni, manoscritti figurati* [a cura di], Torino, 1985.
- GIOVANNA NEPI SCIRÈ-FRANCESCO VALCANOVER, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, "Guide Artistiche Electa", 2, Milano, 1985.
- MATTEO PANZERI, *La Raccolta Morelli nell'Accademia Carrara; un'ipotesi ricostruttiva del primo allestimento (1892)*, in «Archivio Storico Bergamasco», VIII, 1985, pp. 55-105.
- FERNANDO PAVANELLO, *Sant'Antonio di Padova*, 6 ed., Padova, 1985.
- MEYER ZUR CAPELLEN, *Gentile Bellini*, Stuttgart, 1985.

1986

- DONATA DEMATTÈ, *L'evoluzione dell'affresco trevigiano nell'opera di G. Teutonico*, in *Urbs picta. La città affrescata nel Veneto. Atti... 1982*, a cura di A. Barzagli, Treviso 1986, pp. 73-79;
- BARBARA FABJAN, *Perugino, Lippi e la Bottega di San Marco alla Certosa di Pavia, 1495-1511*, catalogo della mostra tenutasi a Milano, Pinacoteca di Brera [a cura di], Firenze, 1986.
- FRANCESCO FONTANA, *Dipinti nelle chiese e negli oratori vicentini*, Vicenza, 1986.
- MAURO LUCCO, *La pittura del secondo Quattrocento nel Veneto Occidentale*, in *La Pittura in Italia, Il Quattrocento, I*, a cura di FEDERICO ZERI, 2 voll., Milano, 1986, pp. 147-167.
- *Miniatura Veronese del Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di GINO CASTIGLIONI e SERGIO MARINELLI, Verona, Museo di Castelvecchio 1986-1987, Verona, 1986.
- *Per una storia delle malattie*, a cura di JACQUES LE GOFF E JEAN-CHARLES SOURNIA, "Storia e civiltà, 18", Bari, 1986.
- ANNAMARIA PETRIOLI TOFANI, *Inventario. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi* [a cura di], 2 voll., Firenze, 1986.
- *Pittura del Cinquecento a Brescia*, [a cura di Mina Gregori], "I centri della pittura lombarda", 10, Milano, 1986.
- NERI POZZA, *Guida per Vicenza*, 5 ed., Vicenza, 1986.
- ANTONIO SARTORI, *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana, II. La Provincia del Santo dei Frati minori conventuali*, 2 voll., Padova, 1986.
- ANCHISE TEMPESTINI, *Recensione a Peter Humfrey, "Cima da Conegliano"*, Cambridge University Press 1983, in «Antichità viva», XXV, 1986, 1, pp. 47-51.
- FEDERICO ZERI- ELIZABETH E. GARDNER, *Italian Paintings. A Catalogue of the Collection of The Metropolitan Museum of Art. North Italian School*, Vicenza, 1986.
- FEDERICO ZERI- FRANCESCO ROSSI, *La Raccolta Morelli nell'Accademia Carrara*, Bergamo, 1986.

1987

- PIERLUIGI BAGATIN, *L'arte dei Canizi lendinaresi*, Trieste, 1987.
- FRANCO BARBIERI, *Vicenza città di palazzi*, Milano, 1987.
- JADRANKA BENTINI, *La Galleria Estense di Modena*, [a cura di], Modena, 1987.
- MARIA TERESA FIORI- MERCEDES PRECERUTTI GARBIERI, *La Pinacoteca del Castello Sforzesco*, Milano, 1987.
- LAWRENCE GOWING, *Paintings in the Louvre*, London, 1987.
- MAURO LUCCO, *La pittura del secondo Quattrocento nel Veneto occidentale*, in *La pittura nel Veneto: il Quattrocento*, 2 voll., Milano, 1987.
- *La pittura in Italia, Il Quattrocento*, 2 voll., riedizione accresciuta e aggiornata a cura di FEDERICO ZERI, Milano, 1987.
- JANE ROBERTSON, *Italian Master Drawings, Leonardo to Canaletto, from The British Royal Library Collection*, London, 1987.

- DANIEL RUSSO, *Saint Jérôme en Italie. Étude d'iconographie et de spiritualité (XIII^e-XV^e siècle)*, "Images à l'appui. Collection publiée par le Centre de recherches comparées sur les sociétés anciennes et l'École française de Rome, 2", Paris-Rome, 1987.
- *Sublime indigo*, exposition, Marseille, Centre de la Vieille Charité, 22 mars-31 mai 1987, Marseille-Fribourg, 1987.

1987-1988

- FRANCO SIGNORI, *Sulle origini della chiesa di San Francesco*, in «Bollettino del Museo civico di Bassano», 1987-1988, 3-6, pp. 21-30.

1988

- CLELIA ALBERICI, *Bernardo Prevedari incisore di un disegno del bramante*, in «Arte Lombarda», LXXXVI-LXXXVII, 1988, 3-4, pp. 5-13.
- GIULIO BORA, *Considerazioni su bramante pittore e la sua eredità a Milano*, in «Arte Lombarda», LXXXVI-LXXXVII, 1988, 3-4, pp. 26-35.
- LUISA COGLIATI ARANO, *A proposito del Bramantino*, in «Arte Lombarda», LXXXVI-LXXXVII, 1988, 3-4, pp. 36-42.
- *Pinacoteca Comunale di Ravenna, opere dal XIV al XVIII Secolo*, Ravenna, 1988.
- PHILIPPE DUREY, *Musées et monuments de France. Le Musée des Beaux-Arts de Lyon*, Paris, 1988.
- GABRIELLA FERRI PICCALUGA, *Gli affreschi di casa Panigarola e la cultura milanese tra Quattro e Cinquecento*, in «Arte Lombarda», LXXXVI-LXXXVII, 1988, 3-4, pp. 14-25.
- MINA GREGORI, *La pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, [a cura di], "I centri della pittura lombarda, 8", Milano, 1988.
- *Gli affreschi della Scoletta del Carmine*, Padova, 1988.
- *La Pittura in Italia, Il Cinquecento, I*, 2 voll., Riedizione accresciuta e aggiornata a cura di GIULIANO BRIGANTI, Milano, 1988.
- JIRÍ KOTALIK, *Staré Evropské Umení. Sbirky Národní Galerie v Praze Sternbersky Palác*, Praha, 1988.
- *Imago Mariae. Tesori d'arte della civiltà cristiana*, a cura di PIETRO AMATO, Roma, Palazzo Venezia, 20 Giugno- 2 Ottobre 1988, Roma, 1988.
- MANUELA MORRESI, *Villa Porto Colleoni a Thiene, architettura e committenza nel Rinascimento*, "Documenti di architettura", Milano, 1988.
- STELLA MARY NEWTON, *The Dress of the Venetians 1495-1525*, Gower House, 1988.
- AMBROGIO PALESTRA, *Riflessioni sulla chiesa di S. Maria presso S. Satiro*, in «Arte Lombarda», LXXXVI-LXXXVII, 1988, 3-4, pp. 59-61.
- FRANCESCO ROSSI, *Accademia Carrara. 1. Catalogo dei dipinti sec. XV-XVI*, 2 voll., Cinisello Balsamo, 1988.
- ELISABETTA SACCOMANI, *La Pittura a Padova a Vicenza nel Cinquecento*, in *La Pittura in Italia Il Cinquecento I*, 2 voll., 1988, pp. 197-218.
- PIETRO SCURATI MANZONI, *Bramante e la Lombardia: un nuovo concetto di spazio rinascimentale*, in «Arte Lombarda», LXXXVI-LXXXVII, 1988, 3-4, pp. 132-136.
- GRAZIOSO SIRONI, *Documenti inerenti il Bramantino*, in «Arte Lombarda», LXXXVI-LXXXVII, 1988, 3-4, pp. 37-42.
- ANTONIUS WEEGE, *La ricostruzione del progetto di Bramante per il Duomo di Pavia*, in «Arte Lombarda», LXXXVI-LXXXVII, 1988, 3-4, pp. 137-140.
- RENATO ZIRONDA, *I Canonici Secolari di San Giorgio in Alga a San Rocco in Vicenza (1486-1668)*, "I Quaderni di San Rocco, 4", Vicenza, 1988.

1989

- CARLO ALBERTO BUCCI, *L'opera di Bartolomeo Montagna per la chiesa di San Bartolomeo a Vicenza*, tesi di laurea, Università di Roma "La Sapienza", a. a. 1988-1989.

- FRANCO BARBIERI- PAOLO PRETO, *Storia di Vicenza, L'Età della Repubblica veneta (1404-1797)* [a cura di], III/1, Vicenza, 1989.
- ENRICA COZZI, *Vicenza*, in *La Pittura nel Veneto, Il Quattrocento*, I, 2 voll., a cura di MAURO LUCCO, Milano, 1989, pp. 135-148.
- GIORGIO CRACCO, "Angelica societas": alle origini dei canonici secolari di S. Giorgio in Alga, in *La chiesa di Venezia tra Medioevo ed età moderna*, a cura di GIOVANNI VIAN, "Contributi alla storia della chiesa veneziana, 3", Venezia, 1989, pp. 91- 112;
- RONA GOFFEN, *Giovanni Bellini*, New Haven & London, 1989.
- *Il Vicentino tra rivoluzione giacobina ed età napoleonica 1797-1813*, a cura di RENATO ZIRONDA, in collaborazione con GIOVANNI MARCADELLA, MAURO PASSARIN, ERMENEGILDO REATO, Catalogo della mostra, Vicenza, 1989.
- SERGIO MARINELLI, *Seguito alla «Miniatura veronese del Rinascimento»*, in «Verona Illustrata», 1989, II, pp. 53- 59.
- CHIARA RIGONI, *La Madonna con il Bambino di Santa Maria in Castello di Malo*, Malo, 1989.
- *Riforma pretridentina della Diocesi di Verona. Visite pastorali del Vescovo G.M. Giberti 1525-1542*, "Fonti e studi di storia veneta, 13", a cura di ANTONIO FASANI, III, Vicenza, 1989.
- GIANNI CARLO SCIOLLA, *Da Leonardo a Rembrandt, disegni della Biblioteca reale di Torino* [a cura di], Torino, 1989.

1990

- *Acta graduum academicorum Gymnasii Patavini ab anno 1451 ad nnum 1460*, a cura di M. P. Ghezzi, Padova, 1990.
- GIOVANNI AGOSTI, *Bambaia e il classicismo lombardo*, "Saggi, 741", Torino, 1990.
- JADRANKA BENTINI, *Disegni della Galleria Estense di Modena*, catalogo della mostra [a cura di] tenutasi nel dicembre 1989 presso la Galleria Estense di Modena, Modena, 1990.
- GIULIA BRUNETTI, *I disegni dei secoli XV e XVI della biblioteca Marucelliana di Firenze* [catalogo a cura di], "Indici e cataloghi, i disegni delle biblioteche italiane", Roma, 1990.
- *Certose e Certosini in Europa*, Atti del convegno alla Certosa di San Lorenzo, Padula 22, 23, 24 settembre 1988, II, Napoli, 1990.
- *Da Biduino ad Algardi: pittura e scultura a confronto*, catalogo della mostra Torino 12 maggio-3 giugno 1990, a cura di GIOVANNI ROMANO, schede di ALESSANDRO BALLARIN, LUCIANO BELLOSI, DANIELE BENATI, GIULIANO BRIGANTI, ENRICO CASTELNUOVO, ANNA COLOMBI FERRETTI, ANDREA DE MARCHI, MASSIMO FERRETTI, GIANCARLO GENTILINI, JENNIFER MONTAGU, GIOVANNI ROMANO, BRUNO SANTI, "Antichi maestri pittori", Torino, 1990.
- ALBERTA DE NICOLÒ SALMAZO, *Pietro Antonio Degli Abati*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di Mauro Lucco, Milano, 1990, II, p. 729.
- GIORGIO FOSSALUZZA, *Treviso*, in *La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, tomo secondo, "La Pittura nel Veneto", a cura di MAURO LUCCO, Milano, 1990.
- KRISTINA HEGNER, *Kunst der Renaissance: Staatliches Museen Schwerin*, Schwerin, 1990.
- CORINNA HÖPER, *Katalog der Gemälde des 14. bis 18. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bremen*, Bremen 1990
- PETER HUMFREY, *La Pittura Veneta del Rinascimento a Brera*, Firenze, 1990.
- *Il Santuario di Monte Berico e Vicenza*, a cura dei Padri Servi di Maria di Monte Berico Vicenza, Novale di Valdagno, 1990.
- SERGIO MARINELLI, *Verona*, in *La Pittura nel Veneto, Il Quattrocento*, II, 2 voll., a cura di MAURO LUCCO, Milano, 1990, pp. 622-653.
- MANUELA MORRESI, *Contrà Porti a Vicenza- Una famiglia , un sistema urbano e un palazzo di Lorenzo da Bologna*, in «Annali di architettura», II, 1990, pp. 97-120.
- GRAZIOSO PIEROPAN, *Orgiano. Storia- memorie- ricerche*, Vicenza, 1990.
- *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, "Musei e Gallerie di Milano", Milano, 1990.

- *Raffael und die Zeichenkunst der italienischen Renaissance: Meisterzeichnungen aus dem Musée des Beaux-Arts in Lille und aus eigenem Bestand*, Colonia, Wallraf-Richartz Museum, 1990-1991, Köln, 1990.
- GIOVANNI ROMANO, *Per un documento sul Bramantino*, in *Quaderno di studi sull'arte lombarda dai Visconti agli Sforza per gli Ottant'anni di Gian Alberto Dell'Acqua*, a cura di Maria Teresa Balboni Brizza, Milano, 1990, pp. 85-87.
- CATARINA SCHMIDT, *La "sacra conversazione" nella pittura veneta*, in *La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, II, a cura di MAURO LUCCO, Milano, 1990, pp. 703-726.
- MARCO TANZI, *Vicenza*, in *La Pittura nel Veneto, Il Quattrocento, II*, 2 voll., a cura di MAURO LUCCO, Milano, 1990, pp. 599-621.
- *Titian prince of painters*, catalogo della mostra, Venezia, Washington 1990-1991, Venezia, 1990.

1991

- GUIDO BELTRAMINI, *Andrea Moroni e la chiesa di Santa Maria di Praglia*, in «Annali di Architettura», 3, 1991, pp. 70-89.
- GIULIO BORA, *Due disegni a Berlino. Da Foppa a Zenale*, in MARIA TERESA BALBONI BRIZZA *Quaderno di studi sull'arte lombarda dai Visconti agli Sforza: per gli ottant'anni di Gian Alberto Dell'Acqua* [a cura di], Milano, pp. 23-31.
- CARLO ALBERTO BUCCI, *Pietra Porto in due pale di Bartolomeo Montagna*, in «Venezia cinquecento», I, 1991, 1, gennaio-giugno, pp. 5-26.
- GRAZIANO MARIA CASAROTTO, *La costruzione del santuario mariano di Monte Berico. Edizione critica del "processo" vicentino del 1430-1431*, Vicenza, 1991.
- MARIO DALLA VIA- MAGGIO STEFANIA, *Brendola: i Revese e l'oratorio dell'Annunciata*, "I quaderni del palio dei quattro campanili", Brendola (Vicenza), 1991.
- MINA GREGORI, *Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassico*, [a cura di], "I centri della pittura lombarda", 7, Milano, 1991.
- FRITZ HEINEMANN, *Giovanni Bellini e i belliniani, III. supplemento e ampliamenti*, Hildesheim-Zürich-New York, 1991.
- GIOVANNI MANTESE, *La Cattedrale di Vicenza. Profilo storico*, a cura di RICCARDO PLACCHETTA, Vicenza, 1991.
- MANUELA MORRESI, *Palazzo Porto-Breganze a Vicenza. Una precisazione per Lorenzo da Bologna*, in «Annali di architettura», III, 1991, pp. 32-39.

1991-1992

- LAURA RIZZI, *Girolamo Ascanio Molin. Un collezionista veneziano tra Sette e Ottocento*, tesi di laurea, Università di Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, A.A. 1991-92.

1992

- *Andrea Mantegna* catalogo della mostra a cura di JANE MARTINEAU, Royal Academy of Arts, London (17 gennaio-5 aprile 1992)- The Metropolitan Museum of Art, New York (5 maggio-12 luglio 1992), Edizione italiana, Milano, 1992.
- ROBERTA BATTAGLIA, *Le «Memorie» della Certosa di Pavia*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», 3.Serie, XXII, 1992, 1, pp. 85-198.
- VERONIKA BIRKE, *Italian drawings 1350-1800, Masterworks from the Albertina*, catalogo della mostra tenuta a Fort Worth, Texas, The Kimbell Art Museum e Los Angeles, California, The Los Angeles County Museum of Art, New York, 1992.
- *Da Pisanello a Tiepolo, Disegni veneti dal Fitzwilliam Museum di Cambridge*, catalogo della mostra tenutasi a Venezia presso la Fondazione Giorgio Cini dal 28 Marzo al 15 Giugno 1992, "cataloghi di mostre", 50, Milano, 1992.
- *Il Museo della Certosa di Pavia*, catalogo generale a cura di BARBARA FABJAN- PIETRO CESARE MARANI, Firenze, 1992.

- VALÉRIE LAVERGNE- DUREY, *Chefs-d'oeuvre de la peinture italienne et espagnole*, Lyon, 1992.
- PIETRO CESARE MARANI¹, *La crocifissione di Bramantino: storia e restauro*, [a cura di], "Quaderni di Brera", 7, Firenze, 1992.
- PIETRO CESARE MARANI², *Disegno e prospettiva in alcuni dipinti di Bramantino*, in «Arte Lombarda» Nuova serie, 100, 1, Milano, 1992.
- LUIGI MARINO- ALBERTA BARTOLI, *I Gesuiti a Verona e la chiesa di San Sebastiano*, in *L'architettura della Compagnia di Gesù in Italia XVI- XVIII secolo*, atti del convegno a cura di Luciano Patetta e Stefano Della Torre, Milano, Centro Culturale S. Fedele, 24- 27 ottobre 1990, Genova, 1992, pp. 223-225.
- ACHILLE OLIVIERI, *Riforma ed eresia a Vicenza nel Cinquecento*, "Italia Sacra. Studi e documenti di storia ecclesiastica, 50", Roma, 1992.

1992-1993

- ANTONELLA RATTIN, *Pietro Antonio degli Abati e l'opera vicentina*, Istituto universitario di architettura di Venezia, Corso di laurea in architettura, relatori proff. Corrado Balistreri, Paolo Pizzati, a. a. 1992-1993.

1993

- ALESSANDRO BALLARIN, *Giorgione. Peinture*, 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 marzo-14 giugno 1993, Paris, 1993 [2^a ed. riveduta e corretta], pp. 295-347, nn. 15-18, 20-31.
- CARLO ALBERTO BUCCI, *La Presentazione al Tempio di Bartolomeo Montagna per Girolamo Aurifici*, in «Venezia Cinquecento», anno III, V, gennaio-giugno, 1993, pp. 33-56.
- ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Osservazioni sul catalogo di Lorenzo Lotto. 1503-1516.*, in «Arte Veneta», XLV, Venezia, 1993, 2, pp. 32-49.
- GIUSEPPE DANIELI, Schede d'archivio per la storia dell'arte a Padova e nel territorio (sec. XV- XVI), in «Bollettino del Museo Civico di Padova», LXXXII, 1993, pp. 131- 170.
- ATTILIA DORIGATO, *Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello e altri restauri quattrocenteschi della Pinacoteca del Museo Correr* [a cura di], Venezia, Museo Correr, 26 marzo- 24 maggio 1993, Milano, 1993.
- CATERINA FURLAN, *Bernardino da Parenzo: un pittore «antiquario» di fine Quattrocento*, in «Arte Veneta» 1993, XLIV, pp. 70-74.
- LUISA GIORDANO, "Vedendosi aver speso i giorni bene": l'esperienza di Bramante pittore, in *La Pittura in Lombardia, Il Quattrocento*, Milano, 1993.
- PETER HUMFREY, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven-London, 1993.
- VALÉRIE LAVERGNE- DUREY, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée des Beaux- Arts de Lyon. I; Écoles étrangères XII^e-XIX^e siècles*, Paris, 1993.
- *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 marzo-14 giugno 1993, Paris, 1993.
- ESTHER MOENCH, *Les primitifs italiens du Musée des Beaux-Arts de Strasbourg*, Strasbourg, 1993.
- KONRAD OBERHUBER, *Le message of Giorgione et du jeune Titien dessinateurs*, 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 marzo-14 giugno, Paris, 1993.
- *Restituzioni'93: opere restaurate*, Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, 16 settembre-31 ottobre 1993, Vicenza, 1993.
- MARCO TANZI, *Pavia*, in *La pittura in Lombardia, il Quattrocento*, Milano, 1993, pp. 113-133.
- DOMINIQUE THIEBAUT, *Le Christ a la colonne d'Antonello de Messine* [a cura di], "Exposition dossier du departement des peintures, 42", Paris, 1993.

1994

- ALESSANDRO BALLARIN, *Giorgione*. I testi italiani del catalogo della mostra *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 marzo-14 giugno, Paris, 1993, Padova, 1994.
- LUCIANO BELLOSI, *Un'indagine su domenico Morone e su Francesco Benaglio*, in *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milano, 1994, pp. 281-303.
- MARIA TERESA BINAGHI OLIVARI, *Partita doppia milanese per Tiziano*, in «Venezia arti», VIII, 1994, pp. 37-46.
- ANNA COLIVA, *Galleria Borghese* [a cura di], Roma, 1994.
- *Paintings from Europe and the Americas in the Philadelphia Museum of Art. A concise catalogue*, a cura di C. R. SCOTT, Philadelphia, 1994.
- MINA GREGORI, *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento* [a cura di], "I centri della pittura lombarda, 20", Milano, 1994.
- ENRICO MARIA GUZZO, *Falconetto (Falconeto), Giovanni Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVII, Roma, 1994, pp. 349-350.
- JAMES HOGG, *La Certosa di Pavia (The Charterhouse of Pavia)*, I. Text, New York, 1994; II. [MICHELE MEROLA- JAMES & INGEBORG HOGG], Photographs, New York, 1992, "Analecta Cartusiana, 52", Salzburg, 1994.
- ANDREAS KREUL, *Kunsthalle Bremen - Gemälde-Verzeichnis*, Wiesbaden, 1994.
- *La Basilica del Santo Storia e Arte*, testi di Claudio Bellinati, Giulio Bresciani Alvarez, Virgilio Gambaso, Lionello Puppi, Alberto Vecchi, Padova, 1994.
- STEFANO LODI, *La fabbrica della cappella di San Biagio*, in «Verona Illustrata», VII, 1994, pp. 33-50.
- STEFANO LODI, *Il trattato agiografico sui vescovi veronesi di Pietro Donato Avogaro*, in «Annuario Storico Zenoniano», XI, 1994, pp. 11- 34.
- FRANCESCA LOMASTRO TOGNATO, *Santità e miracoli: S. Rocco e la peste a Vicenza (1485-1487)*, "I quaderni di San Rocco, 6", Vicenza, 1994.
- LIONELLO PUPPI, *Citazioni nell'opera di Cima*, in *Cima da Conegliano. Atti del Convegno Internazionale di studi su Giovan Battista Cima da Conegliano*, Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 1-2 ottobre 1993, a cura di PETER HUMFREY e AUGUSTO GENTILI, estratto da «Venezia Cinquecento», VIII, luglio-dicembre, 1994, pp. 5-19.
- FRANCESCO ROSSI - FRANCO MARINI, *Bernardino Butinone-Bernardo Zenale*, in *I Pittori Bergamaschi, dal 13 al 14 Secolo*, raccolta di studi a cura della Banca popolare di Bergamo, *Il Quattrocento*, 2 voll., II, Bergamo, 1994, pp. 319-326.

1995

- MARIA TERESA BALBONI BRIZZA, *Stipi e cassoni. Museo Poldi Pezzoli di Milano*, "Le guide del Museo", Torino, 1995.
- ALESSANDRO BALLARIN, *Per la giovinezza di Tiziano, Due esercizi di lettura*, Padova, 1995 [trad. it. dei saggi per la sezione Titien jeune. Peintures, in *Le siècle de Titien, L'age d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra a cura di Michel Laclotte, Parigi, Grand Palais, 9 marzo-14 giugno, Paris, 1993].
- FRANCO BARBIERI, *Il Museo di Palazzo Chiericati. Guida breve*, Vicenza, 1995.
- *Basilica del Santo. Leoreficerie*, a cura di MARCO COLLARETA, GIORDANA MARIANI CANOVA, ANNA MARIA SPIAZZI, Padova, 1995.
- MARGARET BINOTTO, *Ritratti per un santo* [a cura di], VII Centenario di S. Antonio di Padova 1195-1995 Tempio francescano di S. Lorenzo- Vicenza, "Centro Studi Antoniani, 20", Padova, 1995.
- ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Un tassello per Francesco Verla. Appunti sulle presenze pittoriche di parlata umbra nel duomo di Montagnana*, in «Terra d'Este», V, 1995, 1, pp. 127-156.

- MARIA MONICA DONATO, *I signori, le immagini e le città. Per lo studio dell' "immagine monumentale" dei signori di Verona e di Padova*, in *Il Veneto nel Medioevo. Le signorie trecentesche*, a cura di A. CASTAGNETTI, G. M. VARANINI, Verona, 1995, pp. 408- 417.
- WILLIAM GRISWOLD in *Lille, chefs-d'oeuvre d'un grand musée européen*, Galerie nationales du Grand Palais, 28 mars- 3 juillet 1995, Paris, 1995.
- MAURO LUCCO, *Noterelle vicentine: per Giovanni Speranza*, in «Arte Veneta», XLVII, 1995, pp. 84- 87.
- *Museen, Schlösser und Denkmäler in Deutschland*, a cura di THOMAS W. GAEHTGENS, Staatliches Museum Schwerin, Kunstsammlungen, Schlösser und Gärten, Gent, 1995.
- *Musée des Beaux-Arts de Lyon, Guide des Collections*, Paris Réunion des Musées Nationaux, 1995.
- GIOVANNA NEPI SCIRÈ, *Guida alla Quadreria: gallerie dell'Accademia di Venezia*, Venezia, 1995.
- KAI ÜWE NIELSEN, *Bartolomeo Montagna und die Venezianische Malerei des Späten Quattrocento*, PH.D. Dissertation, Ludwig-Maximilians Universität, relatore H. Bauer, correlatore H. Belting, München, 1995.
- HEIN TH. SCHULZE ALTCAAPPENBERG, *Die italienischen Zeichnungen des 14. Und 15. Jahrhunderts im Berlins Kupferstichkabinett. Kritischer Katalog*, Berlino, 1995.
- PAOLA TOSETTI GRANDI, GUIDO GALIAZZO, *Il ciclo pittorico degli "Uomini Illustri" nella biblioteca di San Giovanni di Verdara in Padova: un contributo agli itinerari copernicani*, in *Copernico a Padova: atti della Giornata copernicana nel 450. della pubblicazione del De revolutionibus orbium coelestium : Padova, 10 dicembre 1993*, Padova, 1995, pp. 185-219.
- STEFANO ZUFFI, *I musei del Castello Sforzesco di Milano*, Milano, 1995.

1996

- *All'ombra delle volte: Architettura del Quattrocento a Firenze e Venezia*, a cura di MASSIMO BULGARELLI, MATTEO CERIANA, "Documenti di Architettura, 92", Milano, 1996.
- DAVIDE BANZATO, *Vicenza 1500-1540*, in *La Pittura nel Veneto. Il Cinquecento, I*, a cura di MAURO LUCCO, 3 voll., Milano, 1996, pp. 303-338.
- FRANCESCO ALDO BARCARO, *Il santuario e il complesso monastico di Monteortone, Abano Terme*, "Studi padovani, 10", Padova, 1996.
- RENATO CEVESE- ERMENEGILDO REATO, *La chiesa e il monastero di San Rocco in Vicenza, Storia e Arte*, Vicenza, 1996.
- MEINOLF DALHOFF, *Giovanni bellini die verklärung Christi, Rethorik. Erinnerung. Historie*, Berlin, 1996.
- ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Padova 1500-1540*, in *La pittura nel Veneto: il Quattrocento, I*, Milano, 1996, pp. 147-224.
- *Gemäldegalerie Berlin: Gesamtverzeichnis. Staatliche Museen zu Berlin*, a cura di H. BOCK, con la redazione di R. GROSSHANS, Berlin, 1996.
- SERGIO MARINELLI¹, *Ipotesi per il primo Cinquecento veronese*, in «Verona Illustrata», IX, 1996, pp. 51- 57.
- SERGIO MARINELLI², *Il primo Cinquecento a Verona*, in *La Pittura nel Veneto, Il Cinquecento, 2. Voll, I*, 1996, pp. 339-412.
- GIANNI PERETTI, *Fra Giovanni, Girolamo dai Libri, Dürer*, in «Verona Illustrata», 1996, IX, pp. 29-39.
- *Pisanello Le peintre aux sept vertus*, catalogo della mostra, Musée du Louvre, Paris 6 mai-5 août 1996, Parigi, 1996.
- GIORGIO VASINA, *Santa Maria del Cengio a Isola Vicentina, Storia, Arte e Fede*, Vicenza, 1996.

1997

- JAYNIE ANDERSON, *Giorgione: The Painter of "Poetic Brevity"*, Paris, New York, 1997.
- SANDRINA BANDERA, *Agostino de Fondulis e la riscoperta della terracotta nel Rinascimento lombardo*, Bergamo, 1997.

- ROBERTA BATTAGLIA, *La decorazione della Certosa pavese nei primi anni Novanta del Quattrocento: una linea bramantesca*, in «Annali di storia pavese», XXV, 1997, pp. 117-132.
- MARIA TERESA BINAGHI OLIVARI, *Le "Muse" del Bramantino*, in «Artes», V, 1997, pp. 8-20.
- VERONIKA BIRKE-JANINE KERTÉSZ, *Die italienischen zeichnungen der Albertina*, Generalverzeichnis, Band IV, inv. 14326-42255, Wien- Köln- Weimar, 1997.
- BARBARA BREJON DE LAVERGNÉ, *Catalogue des dessins italiens. Collections du Palais de Beaux-Arts de Lille*, Paris-Lille, 1997.
- STEFANIA BUGANZA, *Bernardo Zenale alla Certosa di Pavia*, in «Nuovi Studi», II, 1997, 4, pp. 109-129.
- RENATO CEVESE-ERMENEGILDO REATO, *La chiesa e il monastero di San Rocco in Vicenza: storia e critica d'arte*, Vicenza, 1997.
- ANTONIO CORRA', *Il Duomo di Cologna Veneta*, Cologna Veneta, 1997.
- *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, con la direzione scientifica di MARIA TERESA FIORIO, 5 voll., I, Milano, 1997.
- ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *La "pietà" di Giovanni Bonconsiglio*, in «Arte Veneta», L, 1997, 1, pp. 55-67.
- GIUSEPPE DANIELI, *Nuove ricerche per Lorenzo da Bologna e Pierantonio degli Abati*, in «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti. Parte 3, Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», CIX, 1997, pp. 209-249.
- PIERANTONIO GIOS, ANNA MARIA SPIAZZI, *Il Seminario di Gregorio Barbarigo trecento anni di arte, cultura e fede* [a cura di], Padova, 1997.
- PETER HUMFREY, *Lorenzo Lotto*, New Haven, London, 1997.
- DAVID ROSAND, *Painting in Sixteenth Century Venice: Titian, Tintoretto, Veronese*, revised edition, New York, 1997.
- ANNA MARIA SPIAZZI, *Scultura lignea barocca nel veneto* [a cura di], Cinisello Balsamo (Mi), 1997.
- ANCHISE TEMPESTINI, *Giovanni Bellini*, Milano, 1997.

1998

- *Beatus Vir et Re et nomine Homobonus. La figura di sant'Omobono ad ottocento anni dall'amorte (1197- 1997)*, Rassegna di fonti biografiche e testimonianze del culto e della tradizione iconografica, a cura di ANDREA FOGLIA, Cremona 19 dicembre 1997- 28 febbraio 1998, "Biblioteca Statale di Cremona. Mostre, 22", Cremona, 1998.
- STEFANIA BUGANZA, *Floriano Ferramola rivisitato*, in «Arte Cristiana», LXXXVI, 785, 1998, 8, pp. 121-138.
- *Capolavori del Veneto dei secoli XV-XIX. Opere d'arte italiane da musei e collezioni di Vicenza e Bassano del Grappa*, catalogo della mostra tenuta a Kiev, Museo Nazionale dell'arte figurativa dell'Ucraina, 20 maggio- 31 luglio 1998, Cittadella, 1998.
- *Capolavori che ritornano: Giulio Carpioni: dipinti della collezione Banca Popolare vicentina*, Cittadella (Padova), 1998.
- ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Giovanni Bonconsiglio detto Marescalco: l'opera completa*, Milano, 1998.
- MARIA CLELIA GALASSI, *Il disegno svelato. Progetto e immagine nella pittura del primo Rinascimento*, "Appunti d'Arte, 13", Nuoro, 1998.
- *Giovan Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, Convegno internazionale di studi Giovanni Battista Cavalcaselle 1819-1897. Alle origini della storia dell'arte, Convegno a cura di DONATA LEVI e PAOLA MARINI, Legnago, 28 novembre 1997- Verona, 29 novembre 1997, atti a cura di ANNA CHIARA TOMMASI, Venezia, 1998.
- MINA GREGORI, *Pittura a Milano, Rinascimento e Manierismo*, [a cura di], "I centri della pittura lombarda, 11", Milano, 1998.

- *La chiesetta Revese nella storia vicentina e brendolana*, a cura di GIUSEPPE VISONA'- BIANCAROSA SQUAQUARA- MARIO DALLA VIA- VITTORIA ROSSI- ALFONSINA MATTARELLI- GIULIANA CARON- GABRIELLA PAGANIN, Brendola, 1998.
- *La Pittura nel Veneto, Il Cinquecento, II*, a cura di MAURO LUCCO, Milano, 1998. SERGIO MARINELLI, Verona, in *La Pittura nel Veneto, Il Cinquecento*, Milano, 1998.
- FEDERICO ROSSI, *Accademia Carrara. Itinerario didattico*, Bergamo, 1998.
- GIANNI CARLO SCIOLLA, *Ambrogio Da Fossano detto il Bergognone un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra tenuta a Pavia nel 1998 [a cura di], Milano, 1998.
- LEONE SIMONATO, *Cologna veneta. Storia, Arte, Testimonianze*, Villafontana (Verona), 1998.
- GIOVANNI ZAUPA, *Architettura del primo Rinascimento a Vicenza nel laboratorio veneto*, Vicenza, 1998.

1998- 1999

- AGOSTINO CONTO', *Nuovi incunaboli veronesi*, in «Bollettino della Biblioteca Civica di Verona», IV, inverno 1998- primavera 1999, pp. 13- 21.

1999

- PIETRO AMATO, *Spilamberto: Capolavori di pittura nell'ambito estense*, Savignano, 1999, pp. 48-50.
- GIOVANNA BALDISSIN MOLLI, *...E con le forme varie dan commodo d'allogare i reverendi arnesi. Le tarsie di Pierantonio degli Abbati nella sacrestia del Santo*, in «Il Santo», XXXIX, 1999, pp. 785-790.
- *Francesco Squarcione pictorum gymnasiarcha singularis*, Atti delle Giornate di studio, Padova, 10-11 febbraio 1998, a cura di ALBERTA DE NICOLÒ SALMAZO, Padova, 1999.
- MARIA CLELIA GALASSI, *Indagini sul disegno sottostante di Bartolomeo Montagna. Precisazioni sulla prima attività*, in «Arte veneta», LV, 2, 1999, pp. 103-112.
- KATHERINE HEGNER, *Staatliches Museum Schwerin. Von Venedig bis Neapel. Renaissance und Barok in Italien*, Schwerin, 1999.
- *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano* a cura di BERNARD AIKEMA, BEVERLY LOUISE BROWN, pubblicato in occasione della mostra, Palazzo Grassi, Venezia, 5. XI. 1999- 9. XI. 2000, Milano, 2000.
- NORMAN E. LAND, *The samuel H. Kress Study Collection at the University of Missouri, Museum of Art and Archeology, University of Missouri-Columbia*, edited by NORMAN E. LAND, Missouri-Columbia, 1999.
- *Omobono. La figura del Santo nell'iconografia- secoli XIII-XIX*, catalogo della mostra a cura di PIETRO BONOMETTI, Cremona, Palazzo Vescovile 9 gennaio- 14 marzo 1999, Cinisello Balsamo (MI), 1999.
- GIOVANNA NEPI SCIRÉ, *I capolavori dell'arte veneziana. Le Gallerie dell'Accademia*, Venezia, 1999.
- CHIARA RIGONI, *La scultura a Vicenza* [a cura di], Cinisello Balsamo (Milano), 1999.
- FRANCESCO ROSSI, *Collezioni e Collezionisti d'arte a Bergamo all'epoca del conte Carrara*, in *Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d'arte a Bergamo. Saggi, fonti, documenti*, a cura di R. PACCANELLI, M. G. RECANATI e F. ROSSI, Bergamo, 1999.
- MARIA SIGNORI, *L'assetto originario dell'altare fondato da Odorico Pojana in San Lorenzo a Vicenza*, in «Arte Veneta», LXIV, 2008, pp. 164-168.

2000

- *Da Paolo Veneziano a Canova. Capolavori dei Musei Veneti restaurati dalla Regione del Veneto 1984-2000*, "Cataloghi di mostre, 57", Fondazione Giorgio Cini, Isola di San Giorgio Maggiore, Venezia, 22 Gennaio- 30 Aprile 2000, Venezia, 2000.
- DAVIDE M. MONTAGNA OSM, *L'osservanza dei Servi nel Ducato di Milano*, in «Studi Storici dell'Ordine dei Servi di Maria», L, 1-2, 2000, pp. 256-273.

- ALESSANDRA PELLIZZARI, *Bartolomeo Montagna: gli esordi e la prima maturità*, tesi di Laurea in Storia dell'Arte, Padova Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore Prof. Alessandro Ballarin, A. A., 2000.
- *San Rocco nell'arte: un pellegrino sulla Via Francigena*, catalogo della mostra tenuta a Piacenza, Milano, 2000.
- EDOARDO VILLATA, *Macrino d'Alba*, presentazione di Giovanni Romano, Savigliano (Cuneo), 2000.

2001

- GIOVANNI AGOSTI, *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, catalogo della mostra tenuta a Firenze [a cura di], "Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi", 87, Firenze, 2001.
- *Bramante e la sua cerchia a Milano e in Lombardia 1480-1500*, a cura di LUCIANO PATETTA, catalogo della mostra svoltasi presso la Galleria Gruppo Credito Valtellinese, Refettorio delle Stelline, 31 marzo- 20 maggio 2001, Milano, 2001.
- LUCIA CASELLATO, *Girolamo di Stefano d'Alemagna*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVI, Catanzaro, 2001, pp. 585-587.
- NADIA CERONI, *Pinacoteca Comunale di Ravenna. Museo d'Arte della città. La Collezione antica* [a cura di], schede di Angelo Mazza, Anna Tambini, Giordano Viroli, Ravenna, 2001.
- LUCA CLERICI, *Tra storia socio-economica e storia dell'arte: Lorenzo da Bologna nella campagna vicentina di fine Quattrocento e Bartolomeo Montagna nel duomo di Vicenza*, in «Ricerche di storia sociale e religiosa», XXX, 59, 2001, pp. 122-169.
- MARIA CLELIA GALASSI, *Indagini sul disegno sottostante di Bartolomeo Montagna: precisazioni sulla prima attività*, in «Arte Veneta», LV, 2001, pp. 103-112.
- PAUL JOHANNIDES, *Titian to 1518: the assumption of a genius*, New Haven, 2001.
- MIRELLA LEVI D'ANCONA, *Lo zoo del Rinascimento. Il significato degli animali nella pittura italiana dal XIV al XVI secolo*, Pisa, 2001.
- GRAZIANO MANNI, *I signori della prospettiva. Le tarsie dei Canozi e dei canoziani (1460-1520)*, 2 voll., Carpi, 2001.
- SERGIO MARINELLI, *Il restauro della cappella di San Biagio ai Santi Nazaro e Celso a Verona* [a cura di], Verona, 2001.
- *La Pinacoteca di Palazzo Thiene. Collezione della banca Popolare di Vicenza*, a cura di FERNANDO RIGON, Milano, 2001.
- *La Pittura e la miniatura del Quattrocento a Brescia*, Atti della giornata di studi, Università Cattolica, Brescia 16 novembre 1999, a cura di MARCO ROSSI, Peschiera Borromeo (Mi), 2001.
- WILLIAM REARICK, *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Milano, 2001.
- FERNANDO RIGON, *La Pinacoteca di Palazzo Thiene. Collezione della Banca Popolare di Vicenza* [a cura di], saggi di BERNARD AIKEMA, IRINA ARTEMIEVA, ENRICO M. DAL POZZOLO, FILIPPO PEDROCCO, WILLIAM R. REARICK, PAOLA ROSSI, UGO RUGGERI, Milano, 2001.
- JÜRGEN SCHULZ, *Titian at the Fondaco dei tedeschi*, in «The Burlington Magazine», CXLIII, settembre, 2001, pp. 567-569.
- *The National Gallery. Complete Illustrated Catalogue*, a cura di C. BAKER-T. HENRY, London, 2001.
- STEFANIA VILLANI, *Un testamento inedito di Nicoletto Vernia e le vicende dei suoi libri*, in «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», XXXIV, 2001, pp. 337-350.

2002

- GIOVANNI AGOSTI- MAURO NATALE-GIOVANNI ROMANO, *Vincenzo Foppa: un protagonista del Rinascimento* [catalogo della mostra a cura di], Brescia, Santa Giulia, Museo della città, 3 marzo- 30 giugno 2002, Milano, 2002.
- FERNANDO BANDINI, *La chiesa venuta da Gerusalemme*, Vicenza, 2002.

- IRENE FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma, 1990, prima ristampa riveduta e corretta, 2002.
- *Jacopo da Montagnana e la pittura padovana del secondo Quattrocento*. Atti delle giornate di studio, Montagnana e Padova, 20-21 ottobre 1999, a cura di ALBERTA DE NICOLÓ SALMAZO, GIULIANA ERICANI, Padova, 2002.
- CATHERINE JOHNSTON, *St. Jerome in Penitence by Bartolomeo Montagna*, in «National Gallery of Canada review», III, 2002, pp. 199-144.
- *La carità a Vicenza, I luoghi e le immagini*, catalogo della mostra a cura di CHIARA RIGONI, Vicenza, Basilica Palladina, 20 aprile- 14 luglio 2002, Venezia, 2002.
- *La Cattedrale di Vicenza*, a cura di GIUSEPPE BARBIERI, testi di GIANFRANCO FIACCADORI, CATERINA FURLAN, GIUSEPPE BARBIERI, "I muri, 1", Vicenza, 2002.
- CRISTINA QUATTRINI, *Giovanni Agostino da Lodi e Marco d'Oggiono: quadri a due mani da Santa Maria della Pace a Milano*, "Brera mai vista, 3", Milano, Pinacoteca di Brera, sala XV, giugno-settembre 2002, pp. 11-48.
- CHIARA RIGONI, *La carità a Vicenza. I luoghi e le immagini* [a cura di], Vicenza, Basilica Palladiana, 20 aprile- 14 luglio 2002, Venezia, 2002.
- *Restituzioni 2002 capolavori restaurati*, catalogo dell'esposizione tenutasi a Vicenza, Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, 13 aprile- 30 giugno 2002, undicesima edizione, Vicenza, 2002.
- ANNE RUGGLES, *Towards an Understanding of Change: The Materials and Techniques of St. Jerome in Penitence by Bartolomeo Montagna*, in «National Gallery of Canada review», III, 2002, pp. 145-160.
- *Santa Chiara in Vicenza: complesso monumentale e istituto palazzolo: storia e restauro*, a cura di RENATA FOCESATO, Vicenza, 2002.
- RICHARD SCHOFIELD- GRAZIOSO SIRONI, *Bramante and the problem of Santa Maria presso San Satiro*, in «Annali di Architettura», XXII, 2000, pp. 17-87.

2003

- MIKLOS BOSKÓVITS- DAVID ALAN BROWN, *Italian Paintings of the Fifteenth Century*, "The Collections of the National Gallery of Art," Washington- Oxford, 2003.
- *Capolavori che ritornano, Bellini e Vicenza*, Catalogo della mostra a cura di FERNANDO RIGON, Vicenza, Palazzo Thiene, 5 dicembre 2003- 25 gennaio 2004, Venezia, Gallerie dell'Accademia 1-29 febbraio 2004, Vicenza, 2003.
- ENRICO MARIA DAL POZZOLO- LEONIDA TEDALDI, *Tra committenza e collezionismo: studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna* [a cura di], "sgresénde, 6", Vicenza, 2003.
- ROBERT ECHOLS, *Bartolomeo Montagna*, in *Italian Paintings of the Fifteenth Century. The Collections of the National Gallery of Art, Systematic Catalogue. National Gallery of Art, Washington*, a cura di MIKLOS BOSKOVITZ e DAVID ALAN BROWN, Washington, 2003, pp. 526-529.
- VERGILIO GAMBOSO, *La Vita del Santo raccontata dai contemporanei. Assidua e Rigaldina*, Padova, 2003.
- *Pinacoteca civica di Vicenza, Dipinti dal 14. Al 16. Secolo*, a cura di MARIA TERESA AVAGNINA, MARGARET BINOTTO, GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA, "Catalogo scientifico delle collezioni, 1", Vicenza, 2003.
- FRANCO SIGNORI, *Sulle origini della chiesa di San Francesco*, in «Notiziario degli Amici dei Musei e dei Monumenti di Bassano del Grappa», XXVI-XXIX, 2003, pp. 9-44.
- FEDERICA SIMONETTO, *La chiesa di San Francesco a Bassano. Vicende costruttive e restauri*, in «Notiziario degli Amici dei Musei e dei Monumenti di Bassano del Grappa», XXVI-XXIX, 2003, pp. 45-99.
- FEDERICO SPOLAORE, *La collezione Marchesini (1811)*, in «Verona Illustrata», XVI, 2003, pp. 127-153.

- *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di GIOVANNI AGOSTI, MAURO NATALE, GIOVANNI ROMANO, Brescia, Santa Giulia, Museo della città, 3 marzo- 30 giugno 2002, Milano, 2003.
- ALESSANDRA ZAMPERINI, *Miti familiari: commissioni veronesi per il giovane Francesco Bonignori*, in «Verona illustrata», XVI, 2003, pp. 17-41.

2003-2004

- ELENA GASPARIN, *Il complesso di San Bartolomeo da chiesa ad ospedale civile di Vicenza*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, relatore prof. Ruggero Maschio, a. a. 2003-2004.

2004

- FRANCO BARBIERI- RENATO CEVESE, *Vicenza ritratto di una città. Guida storico artistica*, Costabissara (Vicenza), 2004.
- ELIZABETH CARROLL, *La Pala ritrovata. Una rivisitazione della pala d'altare di Bartolomeo Montagna già nella chiesa di San Marco a Lonigo*, in «Arte Documento», XX, 2004, pp. 112-117.
- GIOVANNI LUIGI FONTANA, *Storia dell'economia vicentina*, II, *L'industria vicentina dal Medioevo a oggi* [a cura di], "History, Economy and Society, 3", Vicenza, 2004.
- *From Leonardo to Pollock. Master Drawings from The Morgan Library*, catalogue by RHODA EITEL PORTER, CARA DUFOUR DENISON, ISABELLE DERVAUX, JENNIFER TONKOVICH, KATHLEEN STUART, ANNE VARICK LAUDER, LAURA B. ZUKERMAN, Exhibition at The Morgan Library & Museum, April 29-July 2, 2006, New York, 2006.
- CARLO FUMIAN- ANGELO VENTURA, *Storia del Veneto. 1. Dalle origini al Seicento* [a cura di], Bari, 2004.
- FEDERICA MORELLO, *Benedetto e Bartolomeo Montagna e i grandi maestri dell'incisione europea del cinquecento*, catalogo della mostra [a cura di], Caldogno, Vicenza, 24 aprile- 30 maggio 2004, Vicenza, 2004.
- *Natura e Maniera tra Tiziano e Caravaggio. Le ceneri violette di Giorgione*, catalogo della mostra a cura di VITTORIO SGARBI con la collaborazione di MAURO LUCCO, Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 5 settembre-9 gennaio 2005, Milano, 2004.
- *Perugino il divin pittore*, catalogo della mostra tenuta a Perugia nel 2004, a cura di Vittoria Garibaldi, Francesco Federico Mancini, Milano, 2004.
- *The Ashmolean Museum. Complete Illustrated Catalogue of Paintings*, Oxford, 2004.

2004-2005

- LUCIA CERA, *Le cornici lignee delle pale di S. Bartolomeo al Museo Civico di Vicenza*, tesi di Laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, facoltà di Lettere e Filosofia, corso di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali, Rel. Anna Maria Spiazzi, Correllatrice Maria Elisa Avagnina, A.A. 2004-2005.

2005

- ALESSANDRO BALLARIN, *Riflessioni sull'esperienza milanese dello Pseudo -Bramantino*, in *Problemi di leonardismo milanese tra Quattro e Cinquecento: Giovanni Antonio Boltraffio prima della pala Casio*; estratto le due conferenze degli anni ottanta, Cittadella (Padova), 2005.
- MARIA LUISA PAGANIN, *Un'impresa decifrata: il conte di Ligny committente di Bramantino a Voghera*, in «Prospettiva», CIXX, luglio- ottobre, 2005, pp. 95-97.
- *Marco Palmezzano. Il Rinascimento nelle Romagne*, catalogo della mostra a cura di ANTONIO PAOLUCCI, LUCIANA PRATI, STEFANO TUMIDEI, Forlì, Musei San Domenico, 4 dicembre 2005- 30 aprile 2006, Milano, 2005.
- *Pinacoteca Civica di Vicenza. Scultura e arti applicate dal XIV al XVIII secolo*, a cura di MARIA ELISA AVAGNINA, MARGARET BINOTTO, GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA, "Catalogo scientifico delle collezioni, 3", Milano, 2005

2006

- *Antonello da Messina. L'opera completa*, catalogo della mostra a cura di MAURO LUCCO con il coordinamento scientifico di GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA, Roma, Scuderie del Quirinale, 18 marzo-25 giugno 2006, Cinisello Balsamo (Milano), 2006.
- STEFANIA BUGANZA¹, *Bernardo Zenale: un'aggiunta al catalogo e una nuova prospettiva sugli anni tardi*, in «Nuovi Studi», XI, 2006, 12, pp. 55-70.
- STEFANIA BUGANZA², *Bernardo Zenale, Cristo deriso e coronato di spine*, in *Capolavori da scoprire. La collezione Borromeo*, catalogo della mostra a cura di MAURO NATALE con la collaborazione di ANDREA DI LORENZO, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 23 novembre 2006- 9 aprile 2007, Milano, 2006, pp. 124-129.
- ELIZABETH CARROLL, *Bartolomeo Montagna (1459-1523): civic and artistic identity in early sixteenth-century Vicenza*, Indiana University, 2006.
- ANDREA DE MARCHI, *Un trevigliese a Verona*, in «Verona Illustrata», XIX, 2006, pp. 91- 96.
- *Certosa di Pavia*. Con il testo di Luca Beltrami dall'edizione Hoepli del 1924 introdotto da Carla di Francesco, Parma, 2006.
- MARIO GECHELE-DARIO BRUNI, *La chiesa di San Giovanni Battista. Parrocchia di San Giovanni Ilarione-Castello*, San Giovanni Ilarione, 2006.
- *I Lombardo: architettura e scultura a venezia tra '400' e '500*, a cura di ANDREA GUERRA, MANUELA MORRESI E RICHARD SCHOFIELD, Venezia, 2006.
- FABRIZIO MAGANI, *Il pantheon dei Vescovi di Padova, Storia e restauro della "sala grande" in Vescovado*, estratto dal volume edito da Skira per la Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo: *Itinerari artistici nelle Province di Padova e Rovigo*, vol. II, Milano, 2006, pp. 50-88.
- FABRIZIO MAGANI², *Il restauro del ciclo decorativo del duomo di Montagnana*, in *Itinerari artistici nelle province di Padova e Rovigo. Intervento e valorizzazione del patrimonio artistico*, "Itinerari artistici", II, Milano, 2006, pp. 89-127.
- *Mantegna e Padova 1445-1460*, catalogo della mostra a cura di DAVIDE BANZATO, ALBERTA DE NICOLÒ SALMAZO, ANNA MARIA SPIAZZI, Padova, Musei Civici agli Eremitani 16 settembre 2005-14 gennaio 2006, Milano, 2006.
- *Tullio Lombardo, scultore e architetto nella venezia del Cinquecento*, Atti del convegno di studi, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 4-6 aprile 2006, a cura di MATTEO CERIANA.
- *Romanino: un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, Trento Castello del Buonconsiglio, monumenti e collezioni provinciali, 29 Luglio- 29 Ottobre, 2006, Cinisello Balsamo, 2006.
- *S. Rocco. Genesi e prima espansione di un culto*, Incontro di studio- Padova 12-13 febbraio 2004, a cura di ANTONIO RIGON- ANDRÈ VAUCHEZ, with summaries in english, "Subsidia hagiographica, 87", Bruxelles, 2006.
- *Venezia, capolavori dal XIV al XVIII secolo nella Collezione Lia*, a cura di AMEDEO LIA ANDREA MARMORI, Milano, 2006. *Mantegna e le Arti a Verona 1450-1500*, catalogo della mostra a cura di SERGIO MARINELLI- PAOLA MARINI, Verona, Gran Guardia, 16 settembre 2006- 14 gennaio 2007, Venezia, 2006.
- MATTIA VINCO, *La cappella Lavagnoli in Sant'Anastasia: un episodio di gusto antiquario a Verona*, in «Verona Illustrata», XIX, 2006, pp. 59- 90.

2006-2007

- MARIACHIARA PERON, *La decorazione della Scuola del Santo a Padova: per una bibliografia ragionata*, Tesi di Laurea Triennale in Storia e Tutela dei Beni Culturali, discussa presso l'Università di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Relatrice Prof.ssa Elisabetta Saccomani, Anno Accademico 2006-2007.

2007

- ALESSANDRO BALLARIN, *Per la giovinezza di Tiziano*. Gli altri testi italiani del catalogo della mostra *Le siècle de Titien: L'âge d'or de la peinture a Venise*, catalogo della mostra a cura di Michel Laclotte, Parigi, Grand-Palais, 9 marzo- 14 giugno, Paris, 1993, Padova, 2007.
- FRANCO BARBIERI, *Vicenza: chiesa di San Giacomo maggiore detta dei Carmini*, a cura di CARMELO CONTE, Vicenza, 2007.
- GUIDO BELTRAMINI, HOWARS BURNS, FERNANDO RIGON, *Palazzo Thiene a Vicenza* [a cura di], Milano, 2007.
- GIOVANNA BRAMBILLA RANISE, *La raccolta dimezzata. Storia della dispersione della Pinacoteca di Guglielmo Lochis (1789-1859)*, "Antiche collezioni, 2", Bergamo, 2007.
- GIOVANNI ROMANO, *Intorno a Giovan Battista Cavalcaselle*, in «Concorso: Arti e Lettere», I, 2007, pp. 53-68.
- *Tullio Lombardo scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, Atti del Convegno a cura di MATTEO CERIANA, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 4-6 aprile 2006, " Pubblicazione del Comitato per le celebrazioni del 550° anniversario della nascita di Tullio Lombardo, 1", Verona, 2007.
- CLAIRE VAN CLEAVE, *Dessins italiens de la Renaissance*, Paris, 2007.
- ALESSANDRA ZAMPERINI, *Le grottesche. Il sogno della pittura nella decorazione parietale*, San Giovanni Lupatoto (Verona), 2007.

2007-2008

- GIADA BATTISTELLA, *Il patrimonio artistico della perduta chiesa di S. Bartolomeo in Vicenza fra '400 e '500*, tesi di laurea triennale, Università degli Studi di Padova, relatrice prof.ssa Alessandra Pattanaro, A. A. 2007-2008.
- ERIKA CROSARA, *La decorazione pittorica della Cappella Da Porto nella chiesa di San Lorenzo di Vicenza. Analisi, contesti, ipotesi*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari di Venezia, A. A. 2007-2008.

2008

- *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra a cura di MAURO LUCCO e GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA, Roma, Scuderie del Quirinale, 30 settembre 2008- 11 gennaio 2009, Milano, 2008.
- ARNALDO BRUSCHI, *Luciano di Laurana. Chi era costui? Laura, fra Carnevalr, ALberti a Urbino: un tentativo di revisione*, in «Annali di Architettura», XX, 2008, pp. 37- 81.
- ARISTIDE DANI, *"Ekfrasis" e storia sul Santuario di Monte Berico ed altri scritti di storia dell'arte*, contributi di Franco Barbieri, Giovanni Pellizzari, Giorgio Vasina, Padova, 2008.
- *La Certosa di Pavia e il suo Museo, Ultimi restauri e nuovi studi*, a cura di BEATRICE BENTIVOGLIO-RAVASIO con LETIZIA LODI e MARI MAPELLI, Assago (Milano), 2008.
- ISABELLA LAPI BALLERINI- FERDINANDO RIGON, *Capolavori che ritornano. I dipinti della collezione del Gruppo Banca Popolare di Vicenza* [a cura di], Roma, Fondazione Memmo, 28 febbraio- 15 giugno 2008, Milano, 2008.
- LORENZA MOCHI ONORI, ROSSELLA VODRET, *Galleria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini. I dipinti, catalogo sistematico*, Roma, 2008.
- GIAMBERTO PETOELLLO, *Con i Visconti o con i Carraresi: la genesi dell'autonomia istituzionale di Bassano (1390) tra fedeltà e ribellione*, in *L'eredità culturale di Gina Fasoli: atti del convegno di studi per il centenario della nascita (1905-2005)*, Bologna. Bassano del Grappa 24-26 novembre 2005, 2008, pp. 533-586.
- OLGA PUJMANOVÁ in cooperation with PETER PŘIBYL, *italian Painting c. 1330- 1550. I. National Gallery in Prague. II. Collections in the Czech Republic. Illustrated Summary Catalogue*, National Gallery in Prague, 2008.

- *Renaissance Faces: Van Eyck to Titian*, catalogo della mostra a cura di LORNE CAMPBELL, MIGUEL FALOMIR, JENNIFER FLETCHER and LUKE SYSON, London, National Gallery, 15 October 2008- 18 January 2009, London, 2008.
- *Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di ANDREA BACCHI E LUCIANA GIACOMELLI, Trento, 2008.
- MARIA SIGNORI, *L'assetto originario dell'altare fondato da Odorico Pojana in San Lorenzo a Vicenza*, in «Arte Veneta», LXIV, 2008, pp. 164-168.

2008-2009

- MATTIA VINCO, *Gli inizi di Michele da Verona*, in «Proporzioni», IX-X, 2008-2009, pp. 36-54.

2009

- *Botticelli to Titian, two Centuries of Italian Masterpieces*, catalogo della mostra a cura di VILMOS TÁTZAI, Budapest, Szépművészeti Múzeum, october 28, 2009- February 14, 2010, Budapest, 2009.
- ARNALDO BRUSCHI, *Donato Bramante e i suoi amici pittori umbri*, in «Annali di Architettura», XXI, 2009, pp. 11-26.
- *Giorgione*, catalogo della mostra a cura di ENRICO MARIA DAL POZZOLO- LIONELLO PUPPI, Castelfranco, Museo Casa di Giorgione, 12 Dicembre 2009- 11 Aprile 2010, Milano, 2009.
- *Le vie di Giorgione nel Veneto. Ambienti, opere, memorie*, a cura di LIONELLO PUPPI, ENRICO MARIA DAL POZZOLO, GIORGIO FOSSALUZZA, Milano, 2009.
- ALFONSO LITTA, *Bartolomeo Suardi detto il Bramantino*, Supplemento all'«Eco di Bergamo»», «Pittori Bergamaschi, 21», Bergamo, 2009.
- MAURO PAVESI, *Ambrogio Bergognone e l'Opinio di Bramante per il Duomo di Milano*, in «Arte Lombarda», Nuova Serie, CLVII, 2009, 3, pp. 5-16.
- *Tesori da Santa Corona. Bellini Veronese Pittoni e altri maestri della pittura veneta dal XIV al XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di DAVIDE FIORE con un saggio di FRANCO BARBIERI, Vicenza, Museo Diocesano 18 aprile 2009, Vicenza, 2009.
- GAIA VANGELISTI, *Sir Charles Lock Eastlake a Verona*, in «Verona Illustrata», 2009, pp. 73-106.

2009-2010

- EMANUELA TURRA, *Gli affreschi della Scoletta del Carmine a Padova*, Tesi di Laurea in Storia dell'Arte, Università di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof. Alessandro Ballarin, A. A. 2009-2010.

2010

- *Andrea Mantegna. Impronta del genio*, Convegno internazionale di studi, Padova Verona Mantova 8, 9, 10 novembre 2006, a cura di RODOLFO SIGNORINI, VIVIANA REBONATO e SARA MACCARO, con la collaborazione di ELGA DISPERDI e INES MAZZOLA, 2 voll., Firenze, 2010.
- LUISA ARRIGONI- VALENTINA MADERNA, *Pinacoteca di Brera: Dipinti* [a cura di], Milano, 2010.
- *Botticelli, Bellini, Guardi...Chefs-d'oeuvre de l'Accademia Carrara de Bergame*, catalogo della mostra a cura di P. RAMADE e G. VALAGUSSA, Caen, Musée des Beaux-Arts 27 marzo-19 settembre 2010, Parigi, 2010.
- MARIO BOZZETTO, *Bartolomeo Montagna, Madonna in trono con il Bambino tra i Santi: Parrocchiale di Cartigliano 1497/ 1498*, [a cura di], s.l., 2010.
- STEFANIA BUGANZA- GIANLUCA POLDI, *Il Polittico di Treviglio alla luce del disegno sottostante: impostazione del problema e nuove aperture*, in «Arte Lombarda», CLVIII-CLIX, 2010, 1-2, pp. 39-68.

- ANTONIO CARRADORE, *Giulio Campagnola, un artista umanista*, in «Venezia Cinquecento», XX, 2010, 40, pp. 55-134.
- HUGO CHAPMAN, MARZIA FAIETTI, *Fra Angelico to Leonardo. Italian Renaissance Drawings* [catalogo della mostra a cura di], London, British Museum, from 22 April to 15 July 2010 and Galleria degli Uffizi from 1 February to 30 April 2011, London, 2010.
- HUGO CHAPMAN, MARZIA FAIETTI, *Figure, memorie, spazio. Disegni da Fra Angelico a Leonardo*, catalogo italiano della mostra tenutasi a Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Sala delle Reali Poste, Firenze 8 marzo- 12 giugno 2011, Firenze, 2010.
- *Cima da Conegliano: poeta del paesaggio*, catalogo della mostra tenuta a Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 26 febbraio-2 giugno 2010, a cura di GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA, Venezia, 2010.
- ERIKA CROSARA, *La "Pala di Breganze di Bartolomeo Montagna. Appunti per un'opera d'arte perduta*, in «Quaderni Breganzesi di Storia, Arte e Cultura», XXIII, 2010, pp. 13-18."
- ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Pittura veneta*, Milano, 2010.
- DAVID EKSERDJIAN, *Anonymous Italian drawings from British collections*, in «Burlington Magazine», CLII, October 2010, pp. 693- 694.
- *I grandi veneti da Pisanello a Tiziano, da Tintoretto a Tiepolo. Capolavori dall'Accademia Carrara di Bergamo*, a cura di GIOVANNI VALAGUSSA, GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA, Roma, Chiostro del Bramante, 14 ottobre 2010- 30 gennaio 2011, Milano, Cinisello Balsamo, 2010.
- *Il Rinascimento nelle terre ticinesi: da Bramantino a Bernardino Luini*, a cura di GIOVANNI AGOSTI, JACOPO STOPPA e MARCO TANZI, Catalogo della mostra tenuta a Rancate, Pinacoteca cantonale Züst e Varese, Musei civici dal 17 ottobre 2010 al 9 gennaio, Milano, 2010.
- MONICA MOLTENI, *Storia, conservazione e tecniche nella Libreria Sagramoso in San Bernardino a Verona*, [a cura di], con la collaborazione di PAOLA ARTONI, "Tra Visibile e Invisibile. Quaderni del LANIAC dell'Università di Verona, 2", Treviso, 2010.
- *Museo di Castelvecchio, Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi, I, Dalla Fine del X all'inizio del XVI secolo*, a cura di PAOLA MARINI, GIANNI PERETTI, FRANCESCA ROSSI, 3. Voll., 1 sinora pubblicato, Milano, 2010.
- *Nameless, Anonymous drawings of 15th and 16th Century Italy from the British Museum the Courtauld Gallery, National Gallery of Scotland at Moray Center*, 23 April-22 August 2010, Findhorn, 2010.
- ALESSANDRA ZAMPERINI, *Élites e committenze a Verona. Il recupero dell'antico e la lezione di Mantegna*, Rovereto, 2010.

2011

- ALESSANDRO BALLARIN, *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento 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", 4 voll., Verona, 2006.
- ELIZABETH CARROLL, *Rediscovering an altarpiece by Bartolomeo Montagna for the parish church of Sandrigo, Vicenza*, in «Burlington Magazine», CLII, June, 2011, pp. 379-380.
- GIOVANNA FORZATTI GOLIA, *Un pellegrino nella terra di Voghera. San Rocco di Montpellier, Selci-Lama (Pg)*, 2011.
- ELISA GAROFOLIN, *Un episodio di devozione alghense: il pontile di Santa Maria in Vanzo a Padova*, in «Prospettiva», CXXI- CXXII, Gennaio- Aprile, 2011, pp. 86- 99.
- *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari. La nobiltà della pittura*, catalogo della mostra a cura di FABRIZIO MAGANI, PAOLA MARINI, ANDREA TOMEZZOLI con la collaborazione di ILARIA TURRI, Verona, Palazzo della Gran Guardia, 26 novembre- 9 aprile 2012, Cinisello Balsamo (Mi), 2011.
- *La Pinacoteca Malaspina*, a cura di SUSANNA ZATTI, Milano, 2011.

- *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra a cura di GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA, Roma, Scuderie del Quirinale, 2 marzo- 12 giugno 2011, Milano, 2011.
- *Lorenzo Veneziano. Le Virgines humilitatis. Tre Madonne "de panno lineo". Indagini, tecnica, iconografia*, a cura di CHIARA RIGONI e CHIARA SCARDELLATO, volume presentato in occasione della mostra *Lorenzo Veneziano a Santa Corona. Dalla Vergine dell'umiltà alla Madonna delle stelle*, Vicenza, Palazzo Thiene 16 aprile- 29 maggio 2011, Cinisello Balsamo (Mi), 2011.
- *Musei civici di Pavia. La Pinacoteca Malaspina*, Pavia, 2011.
- GIOVANNI ROMANO, *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano, 2011.
- LUCA TREVISAN¹, *Il tempio di San Lorenzo a Vicenza*, Treviso, 2011.
- LUCA TREVISAN², *Le tarsie lignee del Rinascimento in Italia* [a cura di], Schio (Vi), 2011.
- MATTIA VINCO, *Una nuova pala di Francesco Bonsignori al Neues Palais di Potsdam?*, in «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», CLXXXIII, 2007-2008 e 2008-2009, (2011), pp. 225-233.

2011-2012

- FRANCO BARBIERI, *Giovanni Busato collezionista (e falsario?). La pala di Breganze*, in «Odeo Olimpico», XXVIII, 2011-2012, pp. 395-417.

2012

- *Giovanni Bellini. Dall'icona alla storia*, catalogo della mostra a cura di ANDREA DE MARCHI, ANDREA DI LORENZO e LAVINIA GALLI MICHERO, Milano, Museo Poldi Pezzoli 9 novembre 2012- 15 febbraio 2013, Torino, 2012.
- *Bramantino a Milano*, catalogo della mostra tenuta a Milano Castello Sforzesco - Cortile della Rocchetta Sala del Tesoro - Sala della Balla 16 maggio-25 settembre 2012, a cura di GIOVANNI AGOSTI, JACOPO STOPPA e MARCO TANZI, Milano, 2012.
- ANDREA DE MARCHI, *La pala d'altare. Dal polittico alla pala quadra*, dispense del corso tenuto nell'a.a. 2011- 2012, con la collaborazione di MATTEO MAZZALUPI, trascrizioni di Matilde Beretta- Silvia Bronzi- Carlotta Brovadan- Chiara Certini- Giulia Filippini- Elisa Frego- Francesca Goggioli- Valentina Miroddi- Benedetta Pacini- Roberta Picciafuoco- Elena Squillantini- Marco Tarsetti, Firenze, 2012.
- PETER HUMFREY, *Glasgow Museums. The Italian paintings*, Glasgow, 2012.
- MATTEO MELCHIORRE, *A un cenno del suo dito. Fra Bernardino da Feltre (1439- 1494) e gli ebrei*, Milano, 2012.
- *Pietro Barozzi un vescovo del Rinascimento*, Atti del convegno di studi Padova, Museo Diocesano, 18-20 ottobre 2007, a cura di ANDREA NANTE, CARLO CAVALLI, PIERANTONIO GIOS, "Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana, a cura di Franco Andrea dal Pino, Pierantonio Gios e Francesco G. B. Trolese, 35", Padova, 2012.
- *The Allentown Art Museum of the Lehigh Valley*, Allentown, 2012.
- EDOARDO VILLATA, *Tristezza della Resurrezione, Bramantino negli anni di Ludovico il Moro, "La Galeria. Saggi di storia, letteratura, tutela delle arti figurative, 1"*, Milano, 2012.

2013

- *Antonello da Messina*, catalogo della mostra tenuta a Rovereto, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 5 ottobre- 12 gennaio 2014, a cura di FERDINANDO BOLOGNA e FEDERICO MELIS, Milano, 2013.
- CHIARA CESCHI- MAURO MACCARINELLI- PAOLA VETTORE FERRARO, *Santa Maria Assunta. Storia, arte, vita di un'abbazia benedettina*, con il coordinamento scientifico di GIORDANA MARIANI CANOVA, ANNA MARIA SPIAZZI, F. G.B. TROLESE, Teolo (Padova), 2013.
- ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Un piccolo maestro dimenticato: Domenico Bottazzo*, in «Artibus et historiae», Papers dedicated to Peter Humfrey, part II, XXXIV, 2013, 68, pp. 61-81.

- BARBARA MARIA SAVY, *Negretti Jacopo detto Palma il Vecchio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVIII, 2013, *ad vocem*.

2014

- *Bartolomeo Montagna, il San Girolamo del Museo Poldi Pezzoli. Scheda dell'opera e Relazione di Restauro*, a cura di LAVINIA GALLI, Milano, 2014.
- *Collection of the Museo Poldi-Pezzoli. The Aristocratic Palace and its Beauty-Milano the Magnificent collection of the Noblemen*, catalogo della mostra a cura di Y. KYOTANI e S. OSANO, Tokyo, Bunkamura the Museum 4 aprile 2014- 25 maggio 2014; Osaka, Abeno Museum, 2 giugno- 21 luglio 2014, Insho-sha, Tokyo, 2014.
- *L'altare Pojana. Chiesa di San Lorenzo in Vicenza*, a cura di CHIARA RIGONI, "Quaderni della Fondazione Giuseppe Roi, 1", Vicenza, 2014.

S.D.

- GIULIANA ERICANI, *La chiesa di San Francesco, il restauro* [a cura di], Bassano.
- *Die Grahl'sce Sammlung*, Leipzig. (presso il Kupfestichkabinett, Berlino, Ga.149).
- GINO FOGOLARI, *The Galleries of the Academy of Venice*, "Il Fiore dei Musei e Monumenti d'Italia, 2", Milano, s.d.
- LIONELLO PUPPI, *Pietro da Vicenza*, "contributi per un profilo storico della pittura vicentina dell'ultimo '400 e del primo '500", estratti da «Vita vicentina», VII-VIII-IX, Vicenza, s.d.
- *Venezia le Gallerie della R. Accademia, le migliori opere descritte ed illustrate con sessantaquattro tavole*, "Il Piccolo Cicerone moderno, 2", Milano.
- ANTONIO M. VICENTINI OSM, *I Servi di Maria nei documenti e codici veneziani*, parte II. *I Servi di Maria nelle raccolte veneziane, I. Collezioni pubbliche e semi-pubbliche*, Vicenza, s.d.

Post scriptum

Durante la stesura dell'elaborato, che ha impegnato la quasi totalità del terzo anno di Dottorato, si segnala la pubblicazione di una nuova monografia riguardante il pittore Bartolomeo Montagna, la prima in grado di colmare il vuoto editoriale successivo a quella di Lionello Puppi nel 1962. Il volume di Mauro Lucco, *Bartolomeo Cincani detto Montagna. Dipinti*, con una premessa di Maria Elisa Avagnina, regesto documentario di Manuela Barausse e testi di Giovanni Carlo Federico Villa, Quinto di Treviso (TV), 2014, usciva nel mese di settembre 2014 in netta concomitanza con la chiusura della redazione di questo lavoro. Considerando semplicistico il solo aggiornamento bibliografico delle schede di catalogo, unico intervento compatibile con i ristretti tempi redazionali, si è scelto di dare breve ma precisa notizia, in forma di post scriptum, di quali siano state le novità introdotte dalla nuova monografia ed in che modo alcune di esse dialoghino con i risultati ottenuti anche dalle mie ricerche.

In primis si segnala la presenza nel volume di Lucco di una accurata ricognizione documentaria condotta da Manuela Barausse, in gran parte coincidente con quanto da noi proposto, che recupera talvolta versioni più estese di testi anche da noi rinvenuti. È riportato infatti per intero il documento, sinora inedito, che segnala la presenza di Giulio Campagnola nella dimora di Bartolomeo Montagna nel febbraio del 1503, un dato che non poteva sfuggire ad una puntuale analisi dei documenti d'archivio, del quale si dà anche in questa sede notizia (capitolo III). Mancano tuttavia all'attento vaglio di Manuela Barausse due documenti recuperati da me, il primo dei quali ricorda il legame di Bartolomeo Montagna con l'orefice Pietro *quondam* Antonio da Orzinuovi attestato il 10 maggio 1476. Il documento, di per sé rivelatore di un legame familiare con la professione dell'oreficeria, ricorda significativamente Montagna, in date alquanto alte, con l'appellativo di «pictore». Non compare nella monografia di Lucco nemmeno un secondo documento, comprovante la presenza a Padova del «pictorre excellentissimo» al testamento di Antonio da Marostica (22 aprile 1515) e particolarmente interessante se letto in rapporto alla presenza delle nobildonne Porto a Padova nel medesimo anno.

Indugiando sull'ignota data di nascita, anticipata al 1447, anche la recente monografia di Mauro Lucco affronta il problema della nebulosa formazione vicentina del pittore, ipotizzando che la scena artistica veneziana costituisca la più grande fucina di stimoli per un «ventenne intelligente». Come nel presente lavoro si affrontano lì la congerie di apporti culturali vicentini, la possibilità dell'incontro con l'esempio centro-italiano di Piero

di Galeotto, nonché la misteriosa figura di Gianfrancesco Somaio, forse effettivo maestro di Bartolomeo, e il discusso peso che l'arte veronese ebbe sull'arte vicentina. Il volume giunge in tal senso a conclusioni alquanto vicine a quelle del nostro lavoro, ridimensionando il peso della tradizione mantegnesca ed imputando la precoce conoscenza del maestro padovano all'interpretazione fornitanee dai seguaci "di provincia". L'anticipazione della data di nascita di un lustro, o poco più, presenta tuttavia il problema dell'assenza di dipinti databili agli anni Settanta del Quattrocento, allorché il pittore, ormai già formato, eseguiva la perduta opera per la Cattedrale al fianco del Somaio. La lacuna produttiva di quegli anni è colmata nel testo di Mauro Lucco dall'anticipazione di un ventennio, rispetto alla nostra ricostruzione, delle coppie di tondi di cassone conservate presso l'Ashmolean Museum di Oxford e presso il Museo Poldi Pezzoli di Milano. Essi sono considerati come due primizie agganciabili all'anno 1475, sollevando l'inevitabile problema di una contemporaneità esecutiva con il *San Sebastiano* di Torino, a mia opinione prospetticamente più acerbo. Seguendo la medesima logica due opere entrano a far parte del catalogo del vicentino: la paletta di Sorio di Gambellara (*Madonna con Bambino in trono tra San Giorgio e San Benedetto*) e la discussa pala A44 dei Musei Civici di Vicenza (*Madonna in trono con Bambino tra i santi Ansano, Antonio Abate, Girolamo e Francesco*). Considerando come più calzante per la prima opera la tradizionale attribuzione al minore vicentino Giovanni Speranza, si è preferito inserire il secondo dipinto tra le opere espunte dal catalogo di Montagna, rimandando la motivazione ad una discussione in nota. La scelta tecnica della tempera adottata da Montagna in questo dipinto era già stata indicata come motivo valido al suo inserimento all'interno di un momento giovanile dell'artista da parte di Mauro Lucco nel 1987. Tuttavia, sebbene il sentore antonellesco dell'opera sembri indicare la ragionevolezza di una datazione anticipata, essa non sembra trovare facile collocazione all'interno della nostra ricostruzione del pittore. La discontinuità qualitativa individuata nel *ductus* grafico della pala vicentina discorda infatti con la raffinatezza esecutiva della poco successiva *Madonna con Bambino tra i santi Sebastiano e Rocco* dell'Accademia Carrara di Bergamo, pezzo che indica l'elevata qualità ricercata sin dagli esordi da parte del pittore.

Segue nella monografia di Mauro Lucco l'analisi delle opere devozionali di piccolo formato, il cui rimando al prototipo belliniano risulta scontato, nonché un breve accenno, in linea con quanto proposto anche dal nostro lavoro, al rapporto intercorso tra la scultura e la pittura a Vicenza tra nono ed ultimo decennio del Quattrocento. Ampio spazio è dato alla commissione per l'altar maggiore della chiesa di San Bartolomeo da parte della famiglia Trento, chiarita dal fortunato rinvenimento di un documento da parte di Manuela Barausse nell'Archivio Notarile di Vicenza (*Notarile*, Francesco Sorio, b. 4985). Il documento, stilato

in data 10 marzo 1484, testimonia l'accordo tra Bartolomeo Montagna e Giovanni Battista Trento, canonico regolare, per la realizzazione della pala destinata all'altare maggiore della chiesa di San Bartolomeo. La pala dovrà essere eseguita entro un anno secondo il disegno disposto da Montagna, nel quale compaiono al centro la Vergine Maria, a destra San Giovanni e San Bartolomeo, a sinistra Sant'Agostino e San Sebastiano, ai piedi di Maria i tre Angeli suonatori. Inoltre era richiesta una predella con le storie della vita di San Bartolomeo, per una larghezza totale di otto piedi ed un compenso pattuito di 100 ducati d'oro. Il nuovo documento, stabilendo il *post quem* al marzo del 1484, conferma in sostanza la data 1485 da me ipotizzata, ed al massimo dilatata al 1486, sulla base dei confronti attuati con la sicuramente precedente pala Pagello e con la datata pala del Fiore di Girolamo da Treviso (1487). È affrontata inoltre nella monografia l'intricata questione della tavola firmata appartenente all'Accademia Carrara di Bergamo (*Madonna con Bambino in trono tra San Sebastiano e San Rocco*), giustamente ritenuto uno dei primi esempi di pala d'altare dal formato ridotto. Sostanzialmente introdotto dalle medesime perplessità che hanno animato questo lavoro, nel volume di Mauro Lucco il piccolo dipinto trova collocazione al 1487, giusta la data segnata sul rovescio, proprio in virtù della destinazione privata e delle conseguenti misure contenute, ritenute responsabili della semplificazione formale e prospettica. Ancorché ragionevole, tale ipotesi appare tuttavia di difficile accettazione dato il contrasto creato dall'eventuale collocazione cronologica posteriore all'ormai sicuro 1485 della pala Trento.

Mitigando l'enfasi dei propri studi risalenti ai primi anni Ottanta, ai quali si riferiva con un certo entusiasmo anche la mia tesi di laurea magistrale,¹ Mauro Lucco affronta infine il decennio centrale della produzione pittorica di Bartolomeo Montagna, riproponendo un accostamento tra la produzione del caposcuola vicentino e la nuova svolta data da Bramante all'arte pittorica lombarda. Descrivendo il capitolo *bramantesco* di Bartolomeo Montagna Mauro Lucco individua i segni della conoscenza di Bramante da parte del Cincani nella consapevolezza spaziale della pala di Pavia, dell'irriverente sperimentazione di un nuovo lessico nel *Noli me tangere* di Berlino e della piena padronanza di tale linguaggio nelle inserzioni *milanesi* della pala di Brera. Sebbene proposto con più circospetta attenzione, il tema del rapporto tra la figura di Bramante e la nuova ricerca spaziale di Bartolomeo Montagna nell'ultimo decennio del Quattrocento compare come snodo cruciale anche del

¹ *Bartolomeo Montagna. Un profilo dell'artista dal 1490 al 1523*, Tesi di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte presso l'Università di Padova, relatore prof. Alessandro Ballarin, A:A: 2010-2011. L'elaborato prendeva in esame proprio il problema dell'influenza bramantesca nel decennio aureo di Bartolomeo Montagna ipotizzata dagli studi di Mauro Lucco in consonanza con quanto indicato anche dalle ricerche di Federico Zeri. In quell'occasione si era data importanza anche al *versante milanese* della questione.

nostro lavoro, accendendosi di ulteriori stimoli grazie anche allo studio del catalogo dei disegni del vicentino.

Al *corpus* grafico dell'artista, solo sporadicamente evocato nella nuova monografia, è invece stata destinata nel nostro lavoro una sezione a parte del catalogo, nella convinzione che l'approccio al disegno sia particolarmente rappresentativo dell'evoluzione artistica di Bartolomeo Montagna.

Risulta infine sorprendente la proposta, avanzata dalla nuova monografia, di inserire al 1520 la *Natività* conservata presso la chiesa Parrocchiale di Orgiano, la cui datazione si attestava sinora al 1500 vergato nel cartellino dipinto alla base dell'opera. Mauro Lucco individua, nella scelta di porre la data in numeri romani (MCCCC) all'estrema sinistra del cartellino dipinto, il segno di una sua possibile continuazione, nella porzione lasciata libera sulla destra, con l'eventuale inserimento di ulteriori cifre che inducano a datare il dipinto verso la fine del secondo decennio del Cinquecento. L'effettiva somiglianza tra le figure ritratte in questa *Natività* e quelle che compaiono in altre opere ragionevolmente catalogate come tarde, come la *Sacra Famiglia* del Museo Correr, potrebbe dare credito all'opinione proposta da Mauro Lucco, suffragando l'ipotesi di una datazione piuttosto avanzata. Tuttavia, si è qui scelto di mantenere per l'opera della parrocchiale di Orgiano il prudente aggancio cronologico al 1500, riportato dal cartellino dipinto e preferito anche da Lionello Puppi, considerando la non sempre definibile distinzione di un intervento della bottega montagnesca all'interno del catalogo maturo del vicentino.²

Da ultimo si segnala l'importante recupero da parte degli studi recenti della *Madonna con Bambino*, un tempo a Woodyates Manor, presso il Museo di Cardiff, dove il dipinto è ricoverato in prestito anonimo sin dal 1992. Non essendo in possesso di simili informazioni al momento della stesura del presente lavoro, la tavola in questione compare qui catalogata come dipinto dall'ubicazione sconosciuta.

² Volendo inoltre valutare con attenzione l'iscrizione si può notare come l'effettiva disposizione delle cifre sull'estrema sinistra implichi la possibilità di un riempimento della porzione destra con più di un segno. Come avveniva ad esempio per il *Cristo Benedicente* conservato a Torino, o per la *Pietà* maggiore del Santuario di Monte Berico, l'iscrizione avrebbe potuto riportare anche l'indicazione del giorno e del mese.



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

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

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN
Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo
CICLO XXVII

Bartolomeo Montagna
(1450 c.- 1523)

TAVOLE

DIRETTORE DELLA SCUOLA: **Ch.ma Prof. ssa Vittoria Romani**

SUPERVISORE: **Ch.ma Prof. ssa Alessandra Pattanaro**

DOTTORANDA: **Laura De Zuani**

Indice delle immagini

- **Figura 1:** Artista veneto, *Crocefissione*, Vicenza, Chiesa di San Lorenzo, Altare Pojana.
- **Figura 2:** Maestro di San Pietro, *Crocefissione*, Vicenza, Pinacoteca Civica.
- **Figura 3:** Bartolomeo Montagna, *Crocefissione*, Praglia, refettorio.
- **Figura 4:** Maestro Anonimo, *Pietà*, Vicenza, Pinacoteca Civica.
- **Figura 5:** Maestro della Libreria Sagramoso, *Storie di Biagio*, Vicenza, Pinacoteca Civica.
- **Figura 6:** Andrea Mantegna, *Orazione nell'orto*, Londra, National Gallery.
- **Figura 7:** Bartolomeo Montagna, *San Sebastiano*, Torino, Biblioteca Reale, recto.
- **Figura 8:** Pietro di Galeotto, *Flagellazione*, Perugia, Sacrestia del Pio Sodalizio Braccio Fortebraccio.
- **Figura 9:** Bartolomeo Montagna, *Figura di schiena*, Torino Biblioteca Reale (verso fig. 7).
- **Figura 10:** Andrea Mantegna, *San Giacomo condotto al martirio*, già Padova, chiesa degli Eremitani.
- **Figura 11:** Andrea Mantegna, *Pietà*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto dei Disegni.
- **Figura 12:** Andrea Mantegna, studio per il *San Giacomo condotto al martirio*, Londra, British Museum.
- **Figura 13:** Bartolomeo Montagna, *Testa di Madonna orante*, Brema, Kunsthalle.
- **Figura 14:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Vicenza, Pinacoteca Civica.
- **Figura 15:** Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino*, Verona, Museo di Castelvecchio.
- **Figura 16:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Verona, Museo di Castelvecchio.
- **Figura 17:** Bartolomeo Vivarini, *Polittico di Ca' Morosini*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, particolare.
- **Figura 18:** Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino*, New York, Metropolitan Museum.
- **Figura 19:** Bartolomeo Montagna (?), *Madonna con Bambino*, già Venezia, Scuola di San Rocco.
- **Figura 20:** Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino*, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art.
- **Figura 21:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Venezia, Collezione Eredi Cini.
- **Figura 22:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Milano, Museo del Castello Sforzesco.
- **Figura 23:** Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino*, Rovigo, Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi.
- **Figura 24:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Baltimora, Walters Art Museum.
- **Figura 25:** Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino*, Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco.
- **Figura 26:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Londra, National Gallery.
- **Figura 27:** Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino*, Venezia, Museo Correr.

- **Figura 28:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, New York, Metropolitan Museum of Art.
- **Figura 29:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Ubicazione Ignota.
- **Figura 30:** Giovanni Bellini, *pala di Pesaro*, (particolare), Pesaro, Musei Civici.
- **Figura 31:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Liverpool, Walker Art Gallery.
- **Figura 32:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Oxford, Ashmolean Museum.
- **Figura 33:** Alvise Vivarini, *Madonna con Bambino*, Verona, Museo di Castelvecchio.
- **Figura 34:** Bottega di Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino in trono tra i santi Ansano, Antonio Abate, Girolamo e Francesco*, Vicenza, Pinacoteca Civica.
- **Figure 35:** Bartolomeo Montagna, *San Sebastiano*, Cambridge, Fitzwilliam Museum.
- **Figura 36:** Seguace veneziano di Antonello, *San Sebastiano*, Bergamo, Accademia Carrara.
- **Figure 37:** Bartolomeo Montagna, *Schizzo di braccio*, Cambridge, Fitzwilliam Museum (verso fig. 29)
- **Figure 38:** Anonimo, *San Sebastiano*, Brendola (VI), Oratorio Revese.
- **Figura 39:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino tra San Rocco e San Sebastiano*, Bergamo, Accademia Carrara.
- **Figura 40:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino tra San Rocco e San Sebastiano*, Bergamo, Accademia Carrara, retro della tavola.
- **Figura 41:** Giovanni Bellini, *Imago Pietatis*, Milano, Museo Poldi Pezzoli.
- **Figura 42:** Antonello da Messina, *Crocefissione di Sibiù*, Bucarest, Muzeul de Artà.
- **Figura 43:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Londra, National Gallery.
- **Figura 44:** Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino*, Berlino, Gemäldegalerie.
- **Figura 45:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Londra, National Gallery, particolare.
- **Figura 46:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino tra San Rocco e San Sebastiano*, Bergamo, Accademia Carrara, particolare.
- **Figura 47:** Giovanni Bellini, *Santa Giustina*, Milano, Museo Bagatti Valsecchi.
- **Figura 48:** Bartolomeo Montagna, *Santa Martire*, Venezia, Museo Correr.
- **Figure 49:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Worcester Mass., Art Museum.
- **Figure 50:** Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.
- **Figure 51:** Andrea Mantegna, *Madonna con Bambino*, Padova, Musei Civici agli Eremitani.
- **Figura 52:** Bartolomeo Montagna, *Ebbrezza di Noè*, New York, Pierpont Morgan Library.
- **Figura 53:** Bartolomeo Montagna, *Ebbrezza di Noè*, Vienna, Albertina.
- **Figura 54:** Giovanni Bellini, *Resurrezione di Cristo*, Berlino, Gemäldegalerie.
- **Figura 55:** Giovanni Bellini, *Compianto*, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.
- **Figura 56:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino tra San Nicola di Bari e Santa Lucia*, Philadelphia, Museum of Art.
- **Figura 57:** Francesco Bonsignori, *Madonna con Bambino tra i santi Antonio Abate e Maddalena*, Verona, chiesa di San Paolo in Campo Marzio.

- **Figura 58:** Giovanni Bellini, *Allegoria Sacra*, Firenze, Galleria degli Uffizi.
- **Figura 59:** Giovanni Bellini, *Orazione nell'orto*, Londra, National Gallery.
- **Figura 60:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino tra San Nicola di Bari e Santa Lucia*, Philadelphia, Museum of Art, particolare.
- **Figura 61:** Antonello da Messina, *pala di San Cassiano*, Vienna, Kunshistorisches Museum.
- **Figura 62:** Giovanni Bellini, *Trasfigurazione*, Napoli, Museo di Capodimonte.
- **Figura 63:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino tra San Francesco e San Bernardino da Siena*, Milano, Pinacoteca di Brera.
- **Figura 64:** Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.
- **Figura 65:** Lunetta del portale con immagine di S. Bernardino, Vicenza, chiesa di Santa Chiara.
- **Figura 66:** Alvise Vivarini, *Sacra Conversazione*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.
- **Figura 67:** Alvise Vivarini, *Polittico di Montefiorentino*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, particolare.
- **Figura 68:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Belluno, Museo Civico.
- **Figura 69:** Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino*, già Venezia, chiesa della Madonna dell'Orto.
- **Figura 70:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Londra, National Gallery.
- **Figura 71:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini.
- **Figure 72:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Allentown, Art Museum.
- **Figura 73:** Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino*, Verona, Museo di Castelvecchio.
- **Figure 74:** Pierantonio degli Abati, *Veduta urbana*, Padova, Museo Antoniano.
- **Figura 75:** Bottega di Pierantonio degli Abati (?), *Figura di un vescovo*, Padova, ex Biblioteca di San Giovanni di Verdara, ora chiesa dell'Ospedale Militare.
- **Figura 76:** Bartolomeo Bongiovanni, *Interno della chiesa di San Bartolomeo a Vicenza prima della demolizione*, Vicenza, Pinacoteca Civica.
- **Figura 77:** Anonimo, *Pianta Angelica di Vicenza*, 1580.
- **Figura 78:** San Bartolomeo a Vicenza, ricostruzione delle cappelle e delle opere
- **Figura 79:** Bartolomeo Montagna, *Madonna in trono con Bambino tra San Giovanni Battista, San Bartolomeo, Sant'Agostino e San Sebastiano (pala Trento)*, Vicenza, Pinacoteca Civica.
- **Figura 80:** Giovanni Bellini, *pala di Santa Caterina*, già Venezia, chiesa di San Giovanni e Paolo, ricostruzione.
- **Figura 81:** Girolamo da Treviso il vecchio, *Madonna con Bambino in trono tra San Sebastiano e San Rocco (pala del Fiore)*, Treviso, Duomo.
- **Figura 82:** Antonello da Messina, *pala di San Cassiano*, ricostruzione.
- **Figura 83:** Vicenza, Ospedale di San Bortolo, chiostro di San Bartolomeo.
- **Figura 84:** Vicenza, Ospedale di San Bortolo, chiostro di San Bartolomeo, arcate.
- **Figura 85:** Lorenzo da Bologna, Padova, Chiesa del Carmine, Sacrestia.

- **Figura 86:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino tra Santa Monica e Santa Lucia (pala Porto-Pagello)*, Vicenza, Pinacoteca Civica.
- **Figura 87:** Giovanni Bellini, *Trasfigurazione*, Napoli, Museo di Capodimonte.
- **Figura 88:** Alvise Vivarini, *Santa Martire*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.
- **Figura 89:** Bartolomeo Montagna, *pala Porto-Pagello*, particolare.
- **Figura 90:** Bartolomeo Montagna, *Santa Martire (Giustina)*, Venezia, Museo Correr.
- **Figura 91:** Alvise Vivarini, *Santa Chiara*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.
- **Figura 92:** Bartolomeo Montagna, *pala Porto-Pagello*, particolare.
- **Figura 93:** Giovanni Bellini, *Orazione nell'Orto degli Ulivi*, Venezia, Museo Correr.
- **Figura 94:** Andrea Mantegna, *Discesa al limbo*, Parigi, Bibliothèque de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, particolare.
- **Figura 95:** Bartolomeo Montagna, *Madonna in trono con Bambino tra San Giovanni Battista e San Francesco*, Venezia, Eredi Cini.
- **Figura 96:** Alvise Vivarini, *San Giovanni Battista*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.
- **Figura 97:** Bartolomeo Montagna, particolare della fig. 95 prima del restauro.
- **Figura 98:** Cima da Conegliano, *Madonna con Bambino tra San Giovanni Battista e Sant'Antonio*, Düsseldorf, Kunstmuseum.
- **Figura 99:** Giovanni Bellini, *San Francesco*, New York, Frick Collection.
- **Figura 100:** Giovanni Bellini, *Pietà*, Milano, Pinacoteca di Brera.
- **Figura 101:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Londra, British Museum.
- **Figura 102:** Bramantino, *Madonna con Bambino*, Boston, Museum of Fine Arts.
- **Figura 103:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino tra San Giovanni Battista e Sant'Onofrio*, Vicenza, Pinacoteca Civica.
- **Figura 104:** Giovanni Bellini, *Pala di San Giobbe*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, particolare.
- **Figura 105:** Cima da Conegliano, *Madonna con Bambino in trono tra San Giovanni Battista e San Girolamo*, Vicenza, Pinacoteca Civica.
- **Figura 106:** Cima da Conegliano, *Sacra Conversazione*, Milano, Pinacoteca di Brera.
- **Figura 107:** Bartolomeo Montagna, *San Girolamo e San Paolo*, Milano, Museo Poldi Pezzoli.
- **Figura 108:** Bartolomeo Montagna, *San Girolamo*, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.
- **Figura 109:** Anonimo, *copia dal San Paolo Poldi Pezzoli*, Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques.
- **Figura 110:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Belluno, Museo Civico.
- **Figura 111:** Giovanni Buonconsiglio, *Madonna con Bambino*, Vicenza, Palazzo Thiene.
- **Figura 112:** Antonello da Messina, *pala di San Cassiano*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, particolare.
- **Figura 113:** Antonello da Messina, *Madonna con Bambino*, Washington, The National Gallery of Art.

- **Figura 114:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Washington, The National Gallery of Art.
- **Figura 115:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, già Londra, collezione Barlow.
- **Figura 116:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Roma, Museo di Castel Sant'Angelo.
- **Figura 117:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, ubicazione ignota.
- **Figura 118:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, ubicazione ignota.
- **Figura 119:** Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino (Madonna Contarini)*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.
- **Figura 120:** Girolamo da Vicenza, *Assunzione della Vergine*, Londra, National Gallery.
- **Figura 121:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino tra San Rocco e San Sebastiano*, Bergamo, Accademia Carrara, particolare.
- **Figura 122:** Palazzo Colleoni-Porto, Vicenza.
- **Figura 123:** Palazzo Porto Breganze, Vicenza, particolare del portale di ingresso.
- **Figura 124:** Anonimo, *Sfingi*, Brendola (VI), Oratorio Revese.
- **Figura 125:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino tra San Rocco e San Sebastiano*, Bergamo, Accademia Carrara, particolare.
- **Figura 126:** Scultore vicentino, *Altare della Madonna ed i santi Pietro e Paolo*, Nanto (VI), chiesa Parrocchiale.
- **Figura 127:** Pietro Lombardo (?), *Altare della Madonna*, Thiene (VI), chiesa della Natività di Maria.
- **Figura 128:** Scultore padovano (?), *Altare Pojana*, Vicenza, chiesa di San Lorenzo, particolare.
- **Figura 129:** Scultore padovano, *Cristo sul sepolcro e due angeli, Dio padre e dolenti*, Fara Vicentino (VI), chiesa dei santi Felice e Fortunato.
- **Figura 130:** Scultore lombardo-veneto, *Tre figure scultoree provenienti dal portale dell'Oratorio di Santa Maria e San Cristoforo nell'Ospedale di San Marcello*, Vicenza, Musei Civici.
- **Figura 131:** Scultore lombardo, *Testa virile*, Vicenza, Musei Civici.
- **Figura 132:** Scultore vicentino, *Madonna con Bambino*, Vicenza, Musei Civici.
- **Figura 133:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco.
- **Figura 134:** Scultore vicentino, *Madonna con Bambino*, Arzignano (VI), chiesa di Ognissanti, canonica.
- **Figura 135:** Tommaso da Lugano, *Madonna con Bambino*, Piovene Rocchette (VI), chiesa Parrocchiale.
- **Figura 136:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Budapest, Museo di Belle Arti.
- **Figure 137-139:** Tommaso e Bernardino da Milano, Palazzo Porto-Breganze, Vicenza, particolari del portale di ingresso.
- **Figura 140:** Bartolomeo Montagna, *pala di Brera*, Milano, Pinacoteca di Brera, particolare.
- **Figure 141-142:** Tommaso e Bernardino da Milano, Palazzo Toso- Franceschini- Da Schio, detto la Ca' d'Oro, particolari del portale di ingresso.

- **Figura 143:** Giovanni Buonconsiglio, *Deposizione*, Vicenza, Pinacoteca Civica, particolare.
- **Figura 144:** Bernardino e Tommaso da Lugano, *Palazzo Thiene*, particolare del portale di ingresso.
- **Figure 145-147:** Bottega dei Porlezzeri da Pedemuro, decorazione scultorea degli altari della chiesa di San Bartolomeo, particolari.
- **Figura 148:** Girolamo Vicentino, *Madonna con Bambino*, Carrè (VI), Santuario di Santa Maria della Neve.
- **Figura 149:** Bartolomeo Montagna, *pala di Pavia*, Pavia, Museo della Certosa, particolare.
- **Figura 150:** Bartolomeo Montagna, *pala Pagello*, Vicenza, Pinacoteca Civica, particolare.
- **Figura 151:** Girolamo Vicentino, *Madonna con Bambino*, Isola Vicentina (VI), Santuario di Santa Maria del Cengio.
- **Figura 152:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino in trono tra San Giovanni Battista, San Girolamo e tre Angeli musici*, Pavia, Museo della Certosa.
- **Figura 153:** Giovanni Buonconsiglio, *Deposizione*, Vicenza, Pinacoteca Civica.
- **Figura 154:** Giovanni Buonconsiglio, *Figura di Paggio*, Montagnana (PD), Duomo, particolare.
- **Figure 155-156:** Anonimo pittore veneto-lombardo, *Monumento di Agostino Onigo*, Treviso, chiesa di San Niccolò, particolare della decorazione ad affresco raffigurante due *Paggi*.
- **Figura 157:** Pittore trevigiano, *Fregio decorativo*, Collezione Eredi Cini.
- **Figura 158:** Anonimo artista trevigiano, *Monumento Onigo*, particolare della decorazione ad affresco.
- **Figura 159:** Giovanni Buonconsiglio, *Deposizione*, Vicenza, Pinacoteca Civica, particolare della cornice.
- **Figura 160:** Bartolomeo Montagna (?), *pala di Santa Maria in Vanzo*, Padova, chiesa di Santa Maria in Vanzo, particolare della cornice.
- **Figura 161:** Bergognone, *Madonna con Bambino tra le sante Caterina d'Alessandria e Caterina da Siena*, Londra, National Gallery.
- **Figura 162:** Bergognone, *Crocefissione*, Pavia, Certosa.
- **Figura 163:** Bergognone, *Pala di Sant'Ambrogio*, Pavia, Certosa.
- **Figura 164:** Bergognone, *Pala di San Siro*, Pavia, Certosa.
- **Figura 165:** Bartolomeo Montagna, *Noli me tangere*, Berlino, Gemäldegalerie.
- **Figura 166:** Bramantino, *Ecce Homo*, Madrid, Collezione Thyssen-Bornemisza.
- **Figura 167:** Bartolomeo Montagna, *pala di Pavia*, Pavia, Museo della Certosa, particolare.
- Figura 168:** Scultore lombardo, *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia*, Certosa di Pavia, Santa Maria delle Grazie.
- Figura 169:** Scultore lombardo, *Cacciata dei Progenitori*, Certosa di Pavia, Santa Maria delle Grazie.
- **Figura 170:** Bartolomeo Montagna, *San Pietro e un donatore*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.
- Figura 171:** Scultore lombardo, *San Pietro*, Certosa di Pavia, Santa Maria delle Grazie.

- **Figure 172-173:** Scultore vicentino, *San Pietro e San Paolo*, Vicenza, Chiesa di Santa Corona, Altare Porto.
- **Figura 174:** Bartolomeo Montagna, *Duilio e Bilia*, Milano, Museo Poldi Pezzoli.
- **Figura 175:** Giovanni Buonconsiglio (?), *Decollazione di San Pietro*, Vicenza, Chiesa di San Lorenzo, particolare.
- **Figura 176:** Bartolomeo Montagna, *Tuccia e lo staccio*, Milano, Museo Poldi Pezzoli.
- **Figura 177:** Bartolomeo Montagna, *Figura Allegorica*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques.
- **Figura 178:** Bartolomeo Montagna, *Figura Allegorica*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, particolare.
- **Figura 179:** Andrea Mantegna, *Musa danzante*, Berlino, Kupferstichkabinett.
- **Figura 180:** Pittore padovano, *Nascita della Vergine*, Padova, Scoletta del Carmine, particolare.
- **Figura 181:** Bartolomeo Montagna, *Vestale Claudia*, Oxford, Ashmolean Museum.
- **Figura 182:** Bartolomeo Montagna, *Santa Martire*, Firenze, Biblioteca Marucelliana.
- **Figura 183:** Bartolomeo Montagna, *Matrimonio di Antioco e Stratonice*, Oxford, Ashmolean Museum.
- **Figure 184-185:** Pierantonio degli Abati, *Tarsie lignee*, Vicenza, Santuario di Monte Berico, Sacrestia.
- **Figura 186:** Bottega di Pierantonio degli Abati, *Girolamo Santasofia*, Padova, già Biblioteca di San Giovanni di Verdara, ora chiesa dell'Ospedale militare.
- **Figura 187:** Angelo di Giovanni da Verona *Monumento funebre di Nicoletto Vernia*, Vicenza, chiesa di San Bartolomeo.
- **Figura 188:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino in trono tra Sant'Andrea, Santa Monica, Sant'Orsola, San Sigismondo e tre Angeli musici (pala di Brera)*, Milano, Pinacoteca di Brera.
- **Figura 189:** Bramante, *Coro della chiesa di San Satiro*, Milano, chiesa di San Satiro.
- **Figura 190:** Donato Bramante, *Incisione Prevedari*, Milano, Castello Sforzesco.
- **Figura 191:** Donato Bramante, *Uomo d'Arme*, Milano, Pinacoteca di Brera.
- **Figura 192:** Bartolomeo Montagna, *studio per il volto di San Sigismondo*, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.
- **Figura 193:** Bartolomeo Montagna, *Testa della Vergine*, Windsor, Royal Collection.
- **Figura 194:** Bartolomeo Montagna, *pala di Brera*, Milano, Pinacoteca di Brera, particolare.
- **Figura 195:** Bartolomeo Montagna, *Figura virile stante con bastone in mano (Mosè)*, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.
- **Figura 196:** Bartolomeo Montagna, *Uomo coronato*, Oxford, Ashmolean Museum.
- **Figura 197:** Donato Bramante, *Uomo d'arme*, Milano, Pinacoteca di Brera.
- **Figura 198:** Pietro Lombardo, *Guerrigero*, Venezia, chiesa di San Zanipolo, Tomba Mocenigo.
- **Figura 199:** Giovanni Antonio Amadeo, *Uomo d'armi*, Bergamo, Luogo Pio della Pietà, Istituto Bartolomeo Colleoni.

- **Figura 200:** Bartolomeo Montagna, *San Sebastiano*, Berlino, Kupferstichkabinett.
- **Figura 201:** Bernardino Butinone, *Sacra Conversazione*, Isola Bella, Collezione Borromeo, particolare.
- **Figura 202:** Donato Bramante, *Uomo d'arme*, Milano, Pinacoteca di Brera, particolare.
- **Figura 203:** Bartolomeo Montagna, *San Sebastiano*, Berlino, Kupferstichkabinett, particolare.
- **Figura 204:** Bartolomeo Montagna, *Testa virile*, Londra, British Museum.
- **Figura 205:** Donato Bramante, *Cristo alla colonna*, Milano, Pinacoteca di Brera.
- **Figura 206:** Bartolomeo Montagna, *San Giovanni Battista tra San Zeno e Santa Caterina*, Londra, National Gallery.
- **Figura 207:** Bartolomeo Montagna, *Pietà*, Vicenza, Santuario di Monte Berico, Sacrestia.
- **Figura 208:** Bartolomeo Montagna, *Crocefissione*, Abbazia di Praglia (PD), Refettorio.
- **Figura 209:** Bottega di Bartolomeo Montagna, *Cristo deposto*, Abbazia di Praglia (PD).
- **Figura 210:** Maestro della Libreria Sagramoso, *Crocefissione*, Verona, già chiesa di San Bernardino.
- **Figura 211:** Bartolomeo Montagna, *Cristo Risorto*, Louvre, Département des Arts Graphiqués.
- **Figura 212:** Benedetto Montagna, *Cristo Risorto*, London, British Museum.
- **Figura 213:** Bartolomeo Montagna, *Cristo Risorto*, Louvre, Département des Arts Graphiqués, particolare.
- **Figura 214:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino in trono tra San Giovanni Battista e San Simone Apostolo (pala di Cartigliano)*, Cartigliano (VI), chiesa dei santi Simone e Giuda.
- **Figura 215:** Scultore vicentino, *San Giovanni Battista*, Vicenza, Musei Civici.
- **Figura 216:** Bartolomeo Montagna, *San Girolamo*, Ottawa, National Gallery.
- **Figure 217-218:** Bartolomeo Montagna, *Natività*, Vicenza, Cattedrale, già Cappella Proti.
- **Figura 219:** Bartolomeo Montagna, *Natività*, Orgiano (VI), chiesa Parrocchiale.
- **Figura 220:** Benedetto Montagna, *Natività*, Parigi, Bibliothèque Nationale.
- **Figura 221:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino tra San Giacomo e San Filippo*, Glasgow, Art Museum.
- **Figura 222:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino in trono tra Sant'Antonio e San Giovanni Evangelista*, San Giovanni Ilarione (VR), chiesa del Castello.
- **Figura 223:** Bartolomeo Montagna, *Testa della Vergine*, Ubicazione Ignota, già Milano, Collezione Rasini.
- **Figura 224:** Francesco Verla, *Madonna con Bambino in trono tra San Giuseppe e San Rocco*, Verona, Museo di Castelvecchio.
- **Figura 225:** Giovanni Speranza (?), *Madonna in trono con Bambino tra sei santi*, Londra, Courtauld Institute.
- **Figura 226:** Bartolomeo Montagna, *Assunzione della Vergine*, Monaco, Kupferstichkabinett.
- **Figura 227:** Giovanni Speranza, *Assunzione della Vergine*, Vicenza, Pinacoteca Civica.
- **Figura 228:** Bartolomeo Montagna, *Presentazione al tempio*, Vicenza, Pinacoteca Civica.

- **Figura 229:** Bartolomeo Montagna, *Pietà*, Vicenza, Santuario di Monte Berico.
- **Figura 230:** Benedetto Montagna, *Sacrificio di Abramo*, Vienna, Albertina, Graphische Sammlung.
- **Figura 231:** Benedetto Montagna, *San Girolamo nel paesaggio*, Vienna, Albertina, Graphische Sammlung.
- **Figura 232:** Scultore vicentino, *Pietà*, Bassano del Grappa (VI), chiesa della Beata Giovanna.
- **Figura 233:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino in trono tra Sant’Omobono, San Francesco, San Bernardino da Feltre e Santa Caterina*, Berlino, Bode Museum.
- **Figura 234:** Bartolomeo Montagna, *Testa della Vergine*, Oxford, Christ Church.
- **Figura 235:** Bartolomeo Montagna, *Cristo benedicente*, Torino, Galleria Sabauda.
- **Figura 236:** Alvise Vivarini, *Cristo benedicente*, Venezia, chiesa di San Giovanni in Bragora.
- **Figura 237:** Bartolomeo Montagna, *Cristo benedicente*, Collezione privata, già Columbus.
- **Figura 238:** Alvise Vivarini, *Cristo benedicente*, Milano, Pinacoteca di Brera.
- **Figura 239:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Modena, Galleria Estense.
- **Figura 240:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Amsterdam, Rijksmuseum.
- **Figura 241:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Vicenza, Palazzo Thiene, Collezione della Banca Popolare di Vicenza.
- **Figura 242:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Ubicazione Ignota, già Parigi, viscontessa Noailles.
- **Figura 243:** Bartolomeo Montagna, *Cristo giovinetto*, Roma, Galleria Borghese.
- **Figura 244:** Bartolomeo Montagna, *Cristo coronato di spine*, Siena, Pinacoteca Civica.
- **Figura 245:** Bartolomeo Montagna, *Testa della Vergine*, Siena, Pinacoteca Civica.
- **Figura 246:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Praga, Narodni Galerie.
- **Figura 247:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute.
- **Figura 248:** Bartolomeo Montagna, *Sacra Famiglia*, Strasburgo, Musée des Beaux-Arts.
- **Figura 249:** Benedetto Montagna, *Madonna con Bambino*, Vienna, Albertina, Graphische Sammlung.
- **Figura 250:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Ubicazione Ignota, già Woodyates Manor
- **Figura 251:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Vicenza, Pinacoteca Civica.
- **Figura 252:** Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino*, collezione del Marchese di Northampton.
- **Figura 253:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana.
- **Figura 254:** Bartolomeo Montagna, *Polittico di San Nazaro e Celso*, a); b); d); e): Verona, Chiesa di San Nazaro e Celso; c): Verona, Museo di Castelvecchio.
- **Figura 255:** Andrea Mantegna, *pala di San Zeno*, Verona, chiesa di San Zeno.
- **Figura 256:** Andrea Mantegna, *pala Trivulzio*, Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco.

- **Figura 257:** Bartolomeo Montagna, *polittico di San Nazaro e Celso*, Verona, Chiesa di San Nazaro e Celso, particolare.
- **Figura 258:** Bartolomeo Montagna, *pala di Pavia*, Pavia, Museo della Certosa, particolare.
- **Figura 259:** Andrea Mantegna, *Studio per quattro santi*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.
- **Figura 260:** Bartolomeo Montagna, *polittico di San Nazaro e Celso*, Verona, Chiesa di San Nazaro e Celso, particolare.
- **Figura 261:** Giovanni Bellini, *Imbalsamazione di Cristo*, Città del Vaticano, Musei Vaticani.
- **Figura 262:** Andrea Mantegna, *Madonna con Bambino*, Milano, Pinacoteca di Brera, particolare.
- **Figura 263:** Bartolomeo Montagna, *San Bernardino da Siena ed un Santo Vescovo*, San Francisco, Art Museum.
- **Figura 264:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino e tre Angeli musicisti*, Lione, Musée des Beaux-Arts; Parigi, Musée du Louvre.
- **Figura 265:** Giovanni Bellini, *pala di San Giobbe*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.
- **Figura 266:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Vicenza, Palazzo Thiene, Collezione Banca Popolare.
- **Figura 267:** Bartolomeo Montagna, *Salita al calvario*, Schwerin, Staatliches Museen.
- **Figura 268:** Pittore padovano, *Ebbrezza di Noè*, Padova, Scoletta del Carmine, particolare del fregio monocromo.
- **Figura 269:** Bartolomeo Montagna, *Ebbrezza di Noè*, Vienna, Albertina.
- **Figura 270:** Pittore padovano, *Ebbrezza di Noè*, Padova, Scoletta del Carmine, particolare del fregio monocromo.
- **Figura 271:** Benedetto Montagna, *Uomo seduto che fa un nodo ad una palma*, Vienna, Albertina, Graphische Sammlung.
- **Figura 272:** Benedetto Montagna, *Uomo nudo con freccia*, Vienna, Albertina, Graphische Sammlung.
- **Figure 273-274:** Giovan Battista Cavalcaselle, *Schizzi della Cappella di San Biagio nella chiesa di San Nazaro e Celso a Verona*, Venezia, Biblioteca Marciana, Taccuini.
- **Figure 275-278:** Bartolomeo Montagna, *volta della Cappella di San Biagio*, Verona, chiesa di San Nazaro e Celso, cappella di San Biagio, particolari di *San Biagio benediciente*, *San Biagio orante*, *San Biagio e un fanciullo*.
- **Figura 279:** Bartolomeo Montagna, *Predica di San Biagio*, Verona, chiesa di San Nazaro e Celso, cappella di San Biagio.
- **Figura 280:** Angelo Recchia, *Predica di San Biagio*, ubicazione ignota.
- **Figura 281:** Pisanello, *Figura di Ghepardo*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques.
- **Figura 282:** Benedetto Montagna, *Orfeo*, Berlino, Kupferstichkabinett.
- **Figura 283:** Bartolomeo Montagna, *San Biagio condotto al martirio*, Verona, Chiesa di San Nazaro e Celso, Cappella di San Biagio.
- **Figura 284:** Angelo Recchia, *San Biagio condotto al martirio*, ubicazione ignota.

- **Figura 285:** Pittore padovano, *Presentazione della Vergine al tempio*, Padova, Scoletta del Carmine, particolare.
- **Figura 286:** Andrea Mantegna, *Vocazione degli Apostoli*, già Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella Ovetari, distrutta.
- **Figura 287:** Bartolomeo Montagna, *Tortura di Biagio*, Verona, Chiesa di San Nazaro e Celso, cappella di San Biagio.
- **Figura 288:** Angelo Recchia, *Tortura di Biagio*, ubicazione ignota.
- **Figura 289:** Maestro della Libreria Sagramoso, *predella della perduta pala di San Biagio*, Vicenza, Pinacoteca Civica, particolare della *Tortura di San Biagio*.
- **Figura 290:** Bartolomeo Montagna, *Martirio di San Biagio*, Verona, Chiesa di San Nazzaro e Celso, Cappella di San Biagio.
- **Figura 291:** Angelo Recchia, *Martirio di San Biagio*, ubicazione ignota.
- **Figura 292:** Andrea Mantegna, *Martirio di San Giacomo*, già Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella Ovetari, distrutta.
- **Figura 293:** Anonimo, copia da Bartolomeo Montagna, collezione privata.
- **Figure 294-294 bis:** Giovan Maria Falconetto, *Fregi all'antica*, Verona, Chiesa di San Nazaro e Celso, Cappella di San Biagio.
- **Figura 295:** Bernardino Parentino, *Fregi decorativi*, Padova, Basilica di Santa Giustina.
- **Figura 296:** Bottega di Bartolomeo Montagna (?), *Fregi all'antica*, Montagnana, Duomo.
- **Figura 297:** Bartolomeo Montagna, *Salvator Mundi*, Windsor, Royal Collection.
- **Figura 298:** Bartolomeo Montagna, *Uomo nudo*, New York, Pierpont Morgan Library.
- **Figura 299:** Antico, *Ercole che riposa dopo la lotta con il leone*, Houston, The Museum of Fine Arts.
- **Figura 300:** Perugino, *Idolino*, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.
- **Figura 301:** Francesco Francia, *Tre musicisti*, Vienna, Albertina, Graphische Sammlung.
- **Figura 302:** Bartolomeo Montagna, *Ecce Homo*, Parigi, Musée du Louvre.
- **Figura 303:** Bartolomeo Montagna, *Ritratto di procuratore*, Londra, British Museum.
- **Figura 304:** Bartolomeo Montagna, *San Girolamo*, Milano, Pinacoteca di Brera.
- **Figura 305:** Paolino Caliari, *San Girolamo*, incisione da Bartolomeo Montagna (creduto Correggio).
- **Figura 306:** Giovanni Bellini, *San Girolamo*, Londra, National Gallery.
- **Figura 307:** Benedetto Montagna, *San Girolamo*, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett.
- **Figura 308:** Girolamo dai Libri, *Presepe dei conigli*, Verona, Museo di Castelvecchio.
- **Figura 309:** Bartolomeo Montagna, *Ritratti di cento vescovi padovani*, Padova, Palazzo Vescovile.
- **Figura 310:** Bartolomeo Montagna, *Ritratti di cento vescovi padovani*, Padova, Palazzo Vescovile, particolare.
- **Figura 311:** Bottega di Pierantonio degli Abati, *Uomini illustri*, Padova, già Biblioteca del convento di San Giovanni di Verdara, ora Ospedale militare, particolare con il *vescovo Barozzi* (?).

- **Figure 312- 313:** Bartolomeo Montagna, *Ritratti di cento vescovi padovani*, Padova, Palazzo Vescovile, particolare.
- **Figura 314:** Bartolomeo Montagna, *Ritratti di cento vescovi padovani*, Padova, Palazzo Vescovile, particolare.
- **Figure 315-316:** Bartolomeo Montagna, *Ritratti di cento vescovi padovani*, Padova, Palazzo Vescovile, particolare.
- **Figure 317-318:** Bartolomeo Montagna, *Ritratti di cento vescovi padovani*, Padova, Palazzo Vescovile, particolare.
- **Figura 319:** Bartolomeo Montagna, *Ritratti di cento vescovi padovani*, Padova, Palazzo Vescovile, particolare.
- **Figura 320:** Maestro della Libreria Sagramoso, *Tre papi francescani*, Verona, chiesa di San Bernardino, Libreria Sagramoso, parete d'accesso.
- **Figura 321:** Nicoletto da Modena, *Decorazioni a grottesca*, Verona, chiesa di San Nazaro e Celso, cappella di San Biagio.
- **Figura 322:** Nicoletto da Modena, *Decorazioni a grottesca*, Padova, Palazzo Vescovile, Salone dei Vescovi.
- **Figura 323:** Nicoletto da Modena, *Decorazioni a grottesca*, Verona, chiesa di San Nazaro e Celso, cappella di San Biagio, particolare.
- **Figura 324:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino in trono tra san Sebastiano e San Girolamo*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.
- **Figura 325:** particolare.
- **Figura 326:** Giovanni Bellini, *pala di San Zaccaria*, Venezia, chiesa di san Zaccaria.
- **Figura 327:** Giovanni Buonconsiglio, *Madonna in trono con Bambino tra quattro santi*, Montagnana (PD), Duomo.
- **Figura 328:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino in trono*, Lille, Musèe des Beaux-Arts.
- **Figura 329:** Giovanni Bellini, *Continenza di Publio Cornelio Scipione Africano*, Washington, National Gallery of Art, particolare.
- **Figura 330:** Bartolomeo Montagna, *Salvator Mundi*, Windsor, Royal Collection.
- **Figura 331:** Tiziano, *pala per il vescovo Jacopo Pesaro*, Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
- **Figura 332:** Bartolomeo Montagna, *Santa Caterina d'Alessandria*, Collezione Privata.
- **Figura 333:** Bartolomeo Montagna, *Cristo benedicente*, Torino, Galleria Sabauda.
- **Figura 334:** Bartolomeo Montagna, *Santa Martire*, New York, Metropolitan Museum.
- **Figura 335:** Bartolomeo Montagna, *Cristo Portacroce*, Vicenza, Pinacoteca Civica.
- **Figura 336:** Giovanni Bellini, *Cristo Portacroce*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.
- **Figura 337:** Giovanni Bellini, *Pietà*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.
- **Figura 338:** Giovanni Bellini, *Battesimo di Cristo*, Vicenza, chiesa di Santa Corona, Cappella Garzadori, particolare.
- **Figura 339:** Bartolomeo Montagna, *Cristo passo tra San Sebastiano e San Rocco*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

- **Figura 340:** Giovanni Buonconsiglio, *Madonna con Bambino in trono e sei santi*, Montagnana (PD), Duomo.
- **Figura 341:** Giovanni Buonconsiglio, *Madonna con Bambino*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.
- **Figura 342:** Giovanni Buonconsiglio, *Madonna con Bambino in trono tra quattro santi*, Vicenza, Pinacoteca Civica.
- **Figura 343:** Giovanni Buonconsiglio, *Madonna con Bambino in trono tra San Sebastiano e Rocco*, Montagnana (PD), Duomo.
- **Figura 344:** Bartolomeo Montagna, *Ricognizione delle spoglie mortali di Sant'Antonio (Miracolo della Mascella)*, Padova, Scoletta del Santo.
- **Figura 345:** Albrecht Dürer, *Festa del Rosario*, Praga Národní Galerie.
- **Figura 346:** Bartolomeo Montagna, *Tre figure femminili*, Louvre, Département des Arts-Graphiques.
- **Figura 347:** Bartolomeo Montagna, *Ricognizione delle spoglie mortali di Sant'Antonio (Miracolo della Mascella)*, Padova, Scoletta del Santo, particolare.
- **Figura 348:** Tiziano, *Miracolo del Bambino*, Padova, Scoletta del Santo.
- **Figura 349:** Bartolomeo Montagna, *Ricognizione delle spoglie mortali di Sant'Antonio (Miracolo della Mascella)*, Padova, Scoletta del Santo, particolare.
- **Figura 350:** Bartolomeo Montagna, *Santa Maria Maddalena tra San Girolamo, Santa Paola, Santa Monica e Sant'Agostino*, Vicenza, chiesa di Santa Corona, altare Porto.
- **Figura 351:** Cima da Conegliano, *pala di San Pietro Martire*, Milano, Pinacoteca di Brera.
- **Figura 352:** Giovanni Buonconsiglio, *Cristo Redentore tra San Girolamo e San Secondo*, Venezia, chiesa dello Spirito Santo.
- **Figura 353:** Bartolomeo Montagna, *Santa Maria Maddalena tra San Girolamo, Santa Paola, Santa Monica e Sant'Agostino*, Vicenza, chiesa di Santa Corona, altare Porto, particolare.
- **Figura 354:** Giovanni Bellini, *pala di San Zaccaria*, chiesa di San Zaccaria, particolare.
- **Figura 355:** Giovanni Buonconsiglio, *Santa Caterina tra San Tobia e San Raffaele Arcangelo e San Nicola da Tolentino*, Montagnana (PD), Duomo.
- **Figura 356:** Bartolomeo Montagna, *San Giovanni Battista*, Ravenna, Pinacoteca Civica.
- **Figura 357:** Cima da Conegliano, *polittico di San Fior*, San Fior (TV), chiesa Arcipretale di San Giovanni Battista, particolare.
- **Figura 358:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con bambino in trono tra San Pietro, San Giovanni, San Paolo e Santa Caterina (pala di Santa Maria in Vanzo)*, Padova, chiesa di Santa Maria in Vanzo.
- **Figura 359:** Bartolomeo Montagna, *Ricognizione delle spoglie mortali di Sant'Antonio (Miracolo della Mascella)*, Padova, Scoletta del Santo, particolare.
- **Figura 360:** Tiziano, *Miracolo del marito geloso*, Padova, Scoletta del Santo.
- **Figura 361:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino in trono, tra San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista (pala di Sarmego)*, Sarmego (VI), chiesa di San Michele.
- **Figura 362:** Palma il Vecchio, *Madonna con Bambino in trono tra San Giorgio e Lucia*, Vicenza, chiesa di Santo Stefano.

- **Figura 363:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino tra San Giacomo e San Filippo*, Glasgow, Art Museum, particolare.
- **Figura 364-366:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino in trono, tra San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista (pala di Sarmego)*, Sarmego (VI), chiesa di San Michele, particolari.
- **Figura 367:** Bartolomeo Montagna, *Figura femminile con pera*, Londra, Harewood House.
- **Figura 368:** Bartolomeo Montagna, *Figura femminile*, Rotterdam, Museo Boymans Van Beuningen.
- **Figura 369:** Bartolomeo Montagna, *Matrimonio mistico di Santa Caterina*, ubicazione ignota, già Rothermere.
- **Figura 370** Palma il Vecchio, *Tre sorelle*, Dresda, Gemäldegalerie.
- **Figura 371:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe.
- **Figura 372:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, ubicazione ignota, già Mendelssohn.
- **Figura 373-375:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, ubicazione ignota, già Mendelssohn, particolari.
- **Figura 376:** Bartolomeo Montagna, *San Girolamo*, Bergamo, Accademia Carrara.
- **Figura 377:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino in trono tra Santa Maria Maddalena e Santa Lucia*, Vicenza, chiesa Cattedrale, cappella di Santa Caterina.
- **Figura 378:** Bottega di Bartolomeo Montagna, *Santa Caterina da Siena e Santa Margherita*, Vicenza, chiesa Cattedrale, cappella di Santa Caterina.
- **Figura 379:** Marcello Fogolino, *Due sante*, Vicenza, chiesa di Santa Corona.
- **Figura 380:** Benedetto Montagna, *Santa Caterina*, Parigi, Bibliothèqu Nationale.
- **Figura 381:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino tra due santi*, Vicenza, Pinacoteca Civica.
- **Figura 382:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Vicenza, Pinacoteca Civica.
- **Figura 383:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino e San Giovannino*, Vicenza, Pinacoteca Civica.
- **Figura 384:** Bartolomeo Montagna, *Cristo Risorto tra San Pietro e San Paolo*, Schwerin Staatliches Museen.
- **Figura 385:** Benedetto Montagna (?), *Cristo Risorto*, collezione privata.
- **Figura 386:** Benedetto Montagna (?), *Pomona*, Louvre, Département des Arts-Graphiques.
- **Figura 387:** Bartolomeo Montagna, *Tentazione di Sant'Antonio*, Columbia, University of Missouri.
- **Figura 388:** Bartolomeo Montagna, *Tentazione di Sant'Antonio*, Vicenza, Palazzo Thiene, collezione della Banca Popolare.
- **Figura 389:** Bartolomeo Montagna, *Sacra Famiglia*, Pavia, Museo Malaspina.
- **Figura 390:** Bartolomeo Montagna, *Sacra Famiglia*, Londra, Courtauld Institute.
- **Figura 391:** Bartolomeo Montagna, *Sacra Famiglia*, Venezia, Museo Correr.

- **Figura 392:** Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, ubicazione ignota, già collezione Speroni.
- **Figura 393:** Bartolomeo Montagna, *Natività tra San Sebastiano, San Giobbe e i pastori*, Cologna Veneta (VR), Duomo.
- **Figura 394:** Bartolomeo Montagna, *Natività tra San Sebastiano, San Giobbe e i pastori*, Cologna Veneta (VR), Duomo, particolare.
- **Figura 395:** Marcello Fogolino, *Adorazione dei Magi*, Vicenza, Pinacoteca Civica.

Indice topografico delle opere

- ALLENTOWN ART MUSEUM, Fondazione Kress, *Madonna con Bambino*, [fig. 72; cat. 9].
- AMSTERDAM, Rijksmuseum, *Madonna con Bambino*, [fig. 240; cat. 58].
- BALTIMORA, Walters Art Museum, *Madonna con Bambino*, [fig. 24; cat. 8].
- BELLUNO, Museo Civico, *Madonna con Bambino*, [fig. 68; cat. 7].
- BELLUNO, Museo Civico, *Madonna con Bambino*, [fig. 110; cat. 28].
- BERGAMO, Accademia Carrara, *Madonna con Bambino in trono tra San Sebastiano e San Rocco*, [figg. 39 e 40; cat. 16].
- BERGAMO, Accademia Carrara, *San Girolamo a Betlemme*, [fig. 376; cat. 88].
- BERLINO, Gemäldegalerie, *Noli me tangere*, [fig. 165; cat. 34].
- BERLINO, Bode Museum, *Madonna in trono con Bambino tra i santi Omobono e Francesco, il Beato Bernardino da Feltre, un elemosinante e piccola Santa Caterina*, [fig. 233; cat. 51].
- BREMA, Kunsthalle, *Testa di Madonna orante*, [fig. 13; cat. 2].
- CARTIGLIANO (VI), Chiesa Parrocchiale, *Madonna con Bambino in trono tra San Giovanni Battista e San Simone Apostolo*, [fig. 214; cat. 43].
- CITTA' DEL VATICANO, Pinacoteca Vaticana, *Madonna con Bambino*, [fig. 253; cat. 89].
- COLLEZIONE PRIVATA, *Santa Caterina d'Alessandria*, [fig. 332; cat. 55].
- COLLEZIONE PRIVATA, già COLUMBUS, Gallery of Fine Arts, *Cristo benedicente*, [fig. 237; cat. 76].
- COLOGNA VENETA, Duomo, *Adorazione dei Pastori con San Sebastiano e San Giobbe*, [fig. 393; cat. 98].
- COLUMBIA, Museo dell'Università del Missouri, *Tentazione di Sant'Antonio*, [fig. 387; cat. 94].
- FILADELFIA, Museum of Art, *Madonna con Bambino in trono tra San Nicola e Santa Lucia*, [fig. 56; cat. 14].
- GLASGOW, Art Gallery, *Madonna con Bambino in trono tra San Giacomo e San Giovanni Evangelista*, [fig. 221; cat. 45].
- LIONE, Musée Des Beaux-Arts, *Madonna con Bambino in trono*, [fig. 264; cat. 59].
- LONDRA, Courtauld Gallery, *Madonna con Bambino e San Giuseppe*, [fig. 390; cat. 68].
- LONDRA, National Gallery, *Madonna con Bambino*, [fig. 43; cat. 17].
- LONDRA, National Gallery, *Madonna con Bambino*, [fig. 26; cat. 18].
- LONDRA, National Gallery, *Madonna con Bambino*, [fig. 70; cat. 21].
- LONDRA, National Gallery, *San Giovanni Battista tra San Zeno e Santa Caterina*, [fig. 206; cat. 40].
- LIVERPOOL, Walker Art Gallery, *Madonna con Bambino ed un santo devoto*, [fig. 31; cat. 12].
- MILANO, Pinacoteca di Brera, *Madonna con Bambino in trono tra San Francesco e San Bernardino*, [fig. 63; cat. 20].
- MILANO, Pinacoteca di Brera, *Madonna con Bambino in trono tra Sant'Andrea, Santa Monica, Santa Orsola e San Sigismondo e tre Angeli musicisti*, [fig. 188; cat. 44].
- MILANO, Pinacoteca di Brera, *San Girolamo*, [fig. 304; cat. 74].
- MILANO, Museo Poldi Pezzoli, *San Girolamo e San Paolo*, [fig. 107; cat. 27].
- MILANO, Museo Poldi Pezzoli, *Duilio e Bilia; Tuccia e lo staccio*, [figg. 174 e 176; cat. 36].
- MILANO, Museo Civico del Castello Sforzesco, *Madonna con Bambino*, [fig. 22; cat. 4].
- MILANO, Collezione privata, già Collezione Speroni, *Madonna con Bambino*, [fig. 392; cat. 86].
- MODENA, Galleria Estense, *Madonna con Bambino*, [fig. 239; cat. 56].
- NEW YORK, Metropolitan Museum of Art, *Madonna con Bambino*, [fig. 28; cat. 11].

- **NEW YORK**, Metropolitan Museum of Art, *Ritratto di gentildonna in veste di Santa Giustina*, [fig. 334; cat. 70].
- **ORGIANO (VI)**, Chiesa Parrocchiale, *Natività*, [fig. 219; cat. 46].
- **OTTAWA**, National Gallery of Canada, *San Girolamo*, [fig. 216; cat. 41].
- **OXFORD**, Ashmolean Museum, *Madonna con Bambino*, [fig. 32; cat. 13].
- **OXFORD**, Ashmolean Museum, *Nozze di Antioco e Stratonice; Vestale Claudia*, [fig. 181 e 183; cat. 37].
- **PADOVA**, Scoletta del Santo, *Ricognizione delle spoglie mortali del Santo*, [fig. 344; cat. 79].
- **PADOVA**, Chiesa di Santa Maria in Vanzo, *Madonna con Bambino tra San Pietro, San Giovanni Battista, San Paolo, Santa Caterina e due Angeli musici*, [fig. 358; cat. 80].
- **PADOVA**, Palazzo Vescovile, *Ritratti di vescovi padovani*, [figg. 309-310, 312-319; cat. 73].
- **PARIGI**, Musée du Louvre, *Ecce Homo*, [fig. 302; cat. 63].
- **PARIGI**, Musée du Louvre, *Tre Angeli musici*, [fig. 264; cat. 59].
- **PAVIA**, Museo Malaspina, *Sacra Famiglia*, [fig. 389; cat. 67].
- **PAVIA CERTOSA**, Museo della Certosa, *Madonna con Bambino in trono tra San Giovanni Battista e San Girolamo e tre Angeli musici*, [fig. 152; cat. 33].
- **PRAGA**, Narodni Galerie, *Madonna con Bambino*, [fig. 246; cat. 72].
- **PRAGLIA (PD)**, Abbazia, *Crocifissione*, [fig. 208; cat. 38].
- **RAVENNA**, Pinacoteca Civica, *San Giovanni Battista*, [fig. 356; cat. 85].
- **ROMA**, Gallerie Borghese, *Cristo giovinetto*, [fig. 243; cat. 60].
- **ROMA**, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, *Madonna con Bambino*, [fig. 71; cat. 22].
- **ROMA**, Museo di Castel Sant'Angelo, *Madonna con Bambino*, [fig. 116; cat. 32].
- **SAN FRANCISCO**, Fine Arts Museum, *San Bernardino e un Santo Vescovo*, [fig. 263; cat. 65].
- **SAN GIOVANNI ILARIONE (VR)**, Chiesa del Castello, *Madonna con Bambino in trono tra Sant'Antonio da Padova e San Giovanni Evangelista*, [fig. 222; cat. 48].
- **SARMEGO (VI)**, Chiesa Parrocchiale, *Madonna con Bambino in trono tra San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista*, [fig. 361; cat. 84].
- **SCHWERIN**, Staaliches Museen, *Cristo risorto tra San Pietro e San Paolo*, [fig. 384; cat. 83].
- **SCHWERIN**, Staaliche Museen, *Salita al Calvario*, [fig. 267; cat. 53].
- **SIENA**, Pinacoteca Nazionale, *Vergine e Cristo*, [fig. 244 e 245; cat. 54].
- **STRASBURGO**, Musées des Beaux-Arts, *Sacra Famiglia*, [fig. 248; cat. 66].
- **TORINO**, Galleria Sabauda, *Cristo Benedicente*, [fig. 235; cat. 50].
- **UBICAZIONE IGNOTA**, già **DETROIT**, Collezione Mendelssohn, *Madonna con il Bambino*, [fig. 372; cat. 87].
- **UBICAZIONE IGNOTA**, già **LONDRA**, Collezione Barlow, *Madonna con il Bambino*, [fig. 115; cat. 31].
- **UBICAZIONE IGNOTA**, già **LONDRA**, Collezione Rothermere, *Matrimonio mistico di Santa Caterina*, [fig. 369; cat. 81].
- **UBICAZIONE IGNOTA**, già **SPRINGFIELD**, Fine Art Museum, *Madonna con Bambino*, [fig. 29; cat. 10].
- **UBICAZIONE IGNOTA**, già **PARIGI**, Viscontessa de Noailles, *Madonna con Bambino*, [fig. 242; cat. 57].
- **UBICAZIONE IGNOTA**, già **VENEZIA** Scuola di San Rocco, *Madonna con Bambino*, [fig. 19; cat. 5].
- **UBICAZIONE IGNOTA**, *Madonna con Bambino*, [figg. 117-118; cat. 29].
- **UBICAZIONE IGNOTA**, già **WOODYATES MANOR**, già Lucas and Dingwall Collection, *Madonna con Bambino*, [fig. 250; cat. 71].
- **VENEZIA**, Gallerie dell'Accademia, *Cristo passo tra i Santi Rocco e Sebastiano*, [fig. 339; cat. 78].
- **VENEZIA**, Gallerie dell'Accademia, *Madonna con Bambino in trono tra San Sebastiano e San Girolamo*, [fig. 324; cat. 75].

- **VENEZIA**, Gallerie dell'Accademia, *San Pietro*, [fig. 170; cat. 35].
- **VENEZIA**, Museo Correr, *Santa Martire*, [fig. 48; cat. 15].
- **VENEZIA**, Museo Correr, *Sacra Famiglia*, [fig. 391; cat. 96].
- **VENEZIA**, Collezione Cini Eredi, *Madonna con Bambino tra San Giovanni Battista e San Francesco*, [fig. 95; cat. 25].
- **VENEZIA**, Collezione Cini Erede, *Madonna con Bambino*, [fig. 21; cat. 6].
- **VERONA**, Museo di Castelvecchio, *San Biagio e un Santo Vescovo*, [fig. 254 c; cat. 62].
- **VERONA**, Museo di Castelvecchio, *Madonna con Bambino*, [fig. 16; cat. 3].
- **VERONA**, Chiesa di San Nazaro e Celso, *Storie di San Biagio*, [figg. 275-278, 279, 283, 287, 290; cat. 64].
- **VERONA**, Chiesa di San Nazaro e Celso, *Polittico frammentario*, [fig. 254; cat. 62].
- **VICENZA**, Palazzo Thiene, Collezione della Banca Popolare, *Madonna con Bambino*, [fig. 241; cat. 52].
- **VICENZA**, Palazzo Thiene, Collezione della Banca Popolare, *Storia di Sant'Antonio Abate*, [fig. 388; cat. 95].
- **VICENZA**, Chiesa di Santa Corona, *Santa Maria Maddalena tra San Girolamo, Santa Paola, Santa Monica e Sant'Agostino*, [fig. 350; cat. 82].
- **VICENZA**, Chiesa Cattedrale, *Madonna con Bambino in trono tra Santa Lucia e Santa Margherita*, [fig. 377; cat. 90].
- **VICENZA**, Chiesa Cattedrale, *Santa Caterina e Santa Margherita*, [fig. 378; cat. 91].
- **VICENZA**, già Chiesa Cattedrale, Cappella Proti, *Natività, San Giacomo, Sant'Antonio Abate, Ritratto di Giampietro de' Proti*, [fig. 217; cat. 42].
- **VICENZA**, Santuario di Monte Berico, *Pietà*, [fig. 207; cat. 39].
- **VICENZA**, Santuario di Monte Berico, *Pietà*, [fig. 229; cat. 47].
- **VICENZA**, Museo Civico, *Cristo Portacroce*, [fig. 335; cat. 77].
- **VICENZA**, Museo Civico, *Madonna con Bambino in trono e Angeli musicisti tra San Giovanni Battista, San Bartolomeo, Sant'Agostino e San Sebastiano*, [fig. 79; cat. 24].
- **VICENZA**, Museo Civico, *Madonna con Bambino in trono tra Sant'Onofrio e San Giovanni Battista*, [fig. 103; cat. 26].
- **VICENZA**, Museo Civico, *Madonna con Bambino tra Santa Monica e Santa Maria Maddalena*, [fig. 86; cat. 23].
- **VICENZA**, Museo Civico, *Presentazione al tempio*, [fig. 228; cat. 49].
- **VICENZA**, Museo Civico, *Madonna con Bambino*, [fig. 14; cat. 1].
- **VICENZA**, Museo Civico, *Madonna con Bambino*, [fig. 251; cat. 61].
- **VICENZA**, Museo Civico, *Madonna con Bambino*, [fig. 382; cat. 93].
- **VICENZA**, Museo Civico, *Madonna con Bambino tra i Santi Giuseppe e Bonaventura*, [fig. 381; cat. 92].
- **VICENZA**, Museo Civico, *Madonna con Bambino e San Giovannino*, [fig. 383; cat. 97].
- **WASHINGTON**, National Gallery, *Madonna con Bambino*, [fig. 114; cat. 30].
- **WILLIAMSTOWN**, Sterling and Francine Clark Art Institute, *Madonna con Bambino*, [fig. 247; cat. 69].
- **WORCESTER (MASS.)**, Art Museum, *Madonna con Bambino*, [fig. 49; cat. 19].

Indice topografico dei disegni

- **BERLINO**, Kupferstichkabinett, *San Sebastiano*, [fig. 203; cat. D8].
- **BUDAPEST**, Museo di Belle Arti, Gabinetto dei Disegni, *Madonna con Bambino in trono*, [fig. 136; cat. D9].
- **CAMBRIDGE**, Fitzwilliam Museum, *San Sebastiano*, [figg. 35 e 37; cat. D2].
- **FIRENZE**, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, *Figura virile stante con un bastone in mano*, [fig. 195; cat. D11].
- **FIRENZE**, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, *Madonna con Bambino*, [fig. 371; cat. D24].
- **FIRENZE**, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, *Testa virile*, [fig. 192; cat. D17].
- **FIRENZE**, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, *San Girolamo*, [fig. 108; cat. D6].
- **FIRENZE**, Biblioteca Marucelliana, *Santa Martire*, [fig. 182; cat. D5].
- **LEEDS**, Harewood House, *Figura Femminile con pera*, [fig. 367; cat. D25].
- **LILLE**, Musée des Beaux-Arts, *Madonna con Bambino*, [fig. 328; cat. D23].
- **LONDRA**, British Museum, *Testa virile*, [fig. 204; cat. D14].
- **LONDRA**, British Museum, *Madonna con Bambino*, [fig. 101; cat. D10].
- **LONDRA**, British Museum, *Ritratto virile*, [fig. 303; cat. D20].
- **MILANO**, già Collezione Rasini, *Testa della Vergine*, [fig. 223; cat. D18].
- **MONACO**, Graphische Sammlung, *Assunta*, [fig. 226; cat. D15].
- **NEW YORK**, Pierpont Morgan Library, *Ebbrezza di Noè*, [fig. 52; cat. D3].
- **NEW YORK**, Pierpont Morgan Library, *Uomo nudo davanti ad un piedistallo*, [fig. 298; cat. D22].
- **OXFORD**, Ashmolean Museum, *Uomo coronato*, [fig. 196; cat. D7].
- **OXFORD**, Christ Church Library, *Testa della Vergine*, [fig. 234; cat. D19].
- **PARIGI**, Musée du Louvre, Département des Arts-Graphiques, *Figura allegorica*, [fig. 177; cat. D13].
- **PARIGI**, Musée du Louvre, Département des Arts-Graphiques, *Cristo Risorto*, [fig. 211; cat. D12].
- **PARIGI**, Musée du Louvre, Département des Arts-Graphiques, *Tre figure femminili*, [fig. 346; cat. D27].
- **ROTTERDAM**, Boymans Van Beuningen Museum, *Figura femminile*, [fig. 368; cat. D26].
- **TORINO**, Biblioteca Reale, *San Sebastiano*, [figg. 7-9; cat. D1].
- **VIENNA**, Albertina, *Ebbrezza di Noè*, [fig. 53; cat. D4].
- **WINDSOR CASTLE**, Royal Library, *Testa della Vergine*, [fig. 193; cat. D16].
- **WINDSOR CASTLE**, Royal Library, *Salvator Mundi*, [fig. 297; cat. D21].

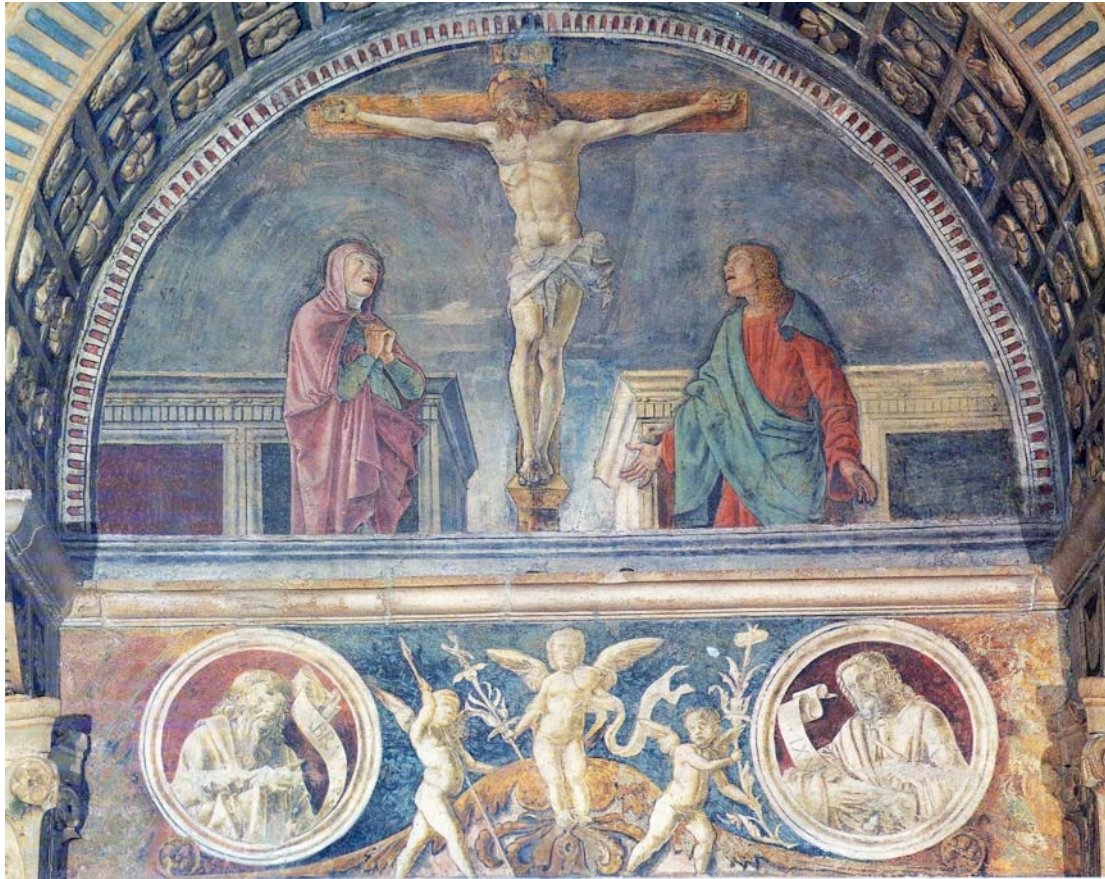


Figura 1: Artista veneto, *Crocefissione*, Vicenza, Chiesa di San Lorenzo, Altare Pojana.



Figura 2: Maestro di San Pietro, *Crocefissione*, Vicenza, Pinacoteca Civica.

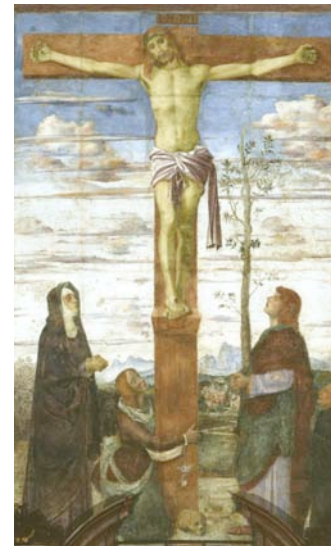


Figura 3: Bartolomeo Montagna, *Crocefissione*, Praglia, refettorio.

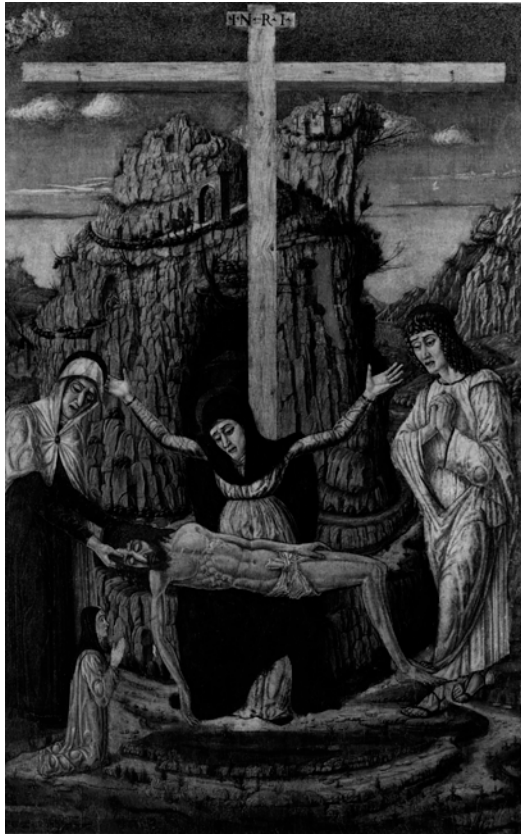


Figura 4: Maestro Anonimo, *Pietà*, Vicenza, Pinacoteca Civica.



Figura 5: Maestro della Libreria Sagramoso, *Storie di Biagio*, Vicenza, Pinacoteca Civica.



Figura 6: Andrea Mantegna, *Orazione nell'orto*, Londra, National Gallery.



Figura 7: Bartolomeo Montagna, *San Sebastiano*, Torino, Biblioteca Reale, recto.



Figura 8: Pietro di Galeotto, *Flagellazione*, Perugia, Sacrestia del Pio Sodalizio Braccio Fortebraccio.



Figura 9: Bartolomeo Montagna, *Figura di schiena*, Torino Biblioteca Reale (verso fig. 7).



Figura 10: Andrea Mantegna, *San Giacomo condotto al martirio*, già Padova, chiesa degli Eremitani.



Figura 11: Andrea Mantegna, *Pietà*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto dei Disegni.



Figura 12: Andrea Mantegna, studio per il *San Giacomo condotto al martirio*, Londra, British Museum.

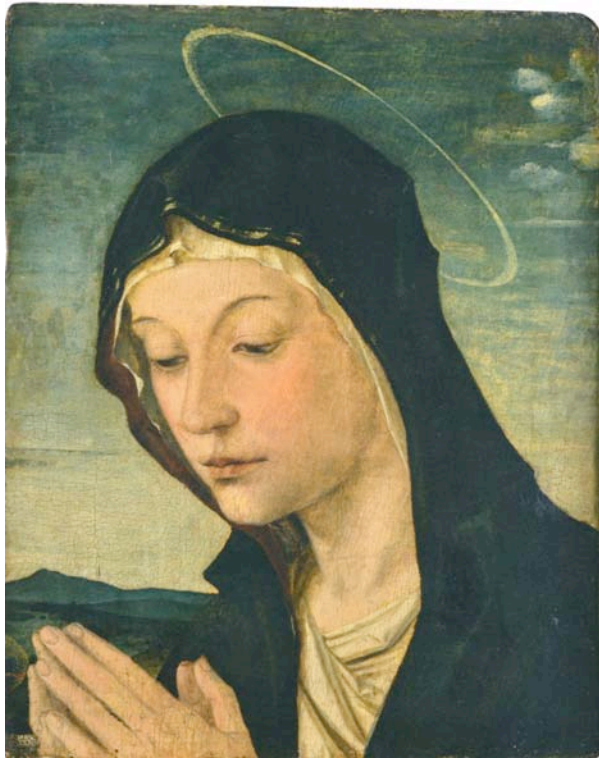


Figura 13: Bartolomeo Montagna, *Testa di Madonna orante*, Brema, Kunsthalle.



Figura 14: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Vicenza, Pinacoteca Civica.



Figura 15: Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino*, Verona, Museo di Castelvecchio.



Figure 16: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Verona, Museo di Castelvecchio.



Figure 17: Bartolomeo Vivarini, *Polittico di Ca' Morosini*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, particolare.



Figure 18: Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino*, New York, Metropolitan Museum.



Figura 19: Bartolomeo Montagna (?), *Madonna con Bambino*, già Venezia, Scuola di San Rocco.



Figura 20: Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino*, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art.



Figura 21: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Venezia, Collezione Eredi Cini.



Figura 22: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Milano, Museo del Castello Sforzesco.

Figura 23: Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino*, Rovigo, Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi.

Figura 24: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Baltimora, Walters Art Museum.

Figura 25: Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino*, Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco.



Figura 26: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Londra, National Gallery.

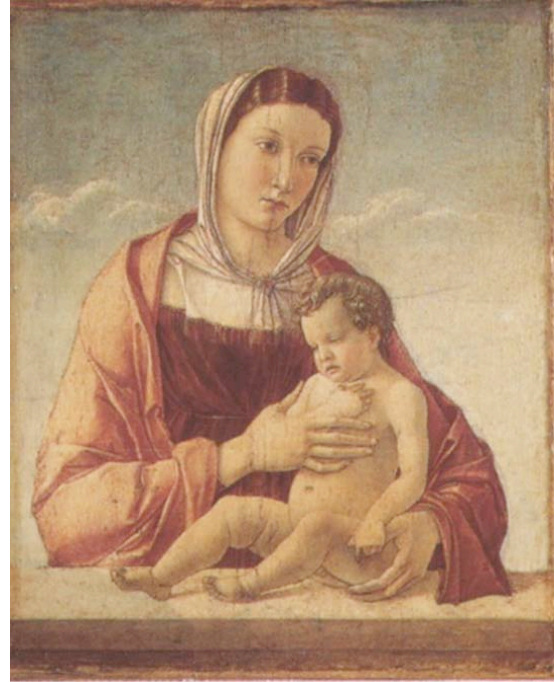


Figura 27: Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino*, Venezia, Museo Correr.



Figura 28: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, New York, Metropolitan Museum of Art.



Figura 29: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Ubicazione Ignota.



Figura 30: Giovanni Bellini, *pala di Pesaro*, (particolare), Pesaro, Musei Civici.



Figura 31: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Liverpool, Walker Art Gallery.



Figura 32: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Oxford, Ashmolean Museum.



Figura 33: Alvise Vivarini, *Madonna con Bambino*, Verona, Museo di Castelvecchio.



Figura 34: Bottega di Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino in trono tra i santi Ansano, Antonio Abate, Girolamo e Francesco*, Vicenza, Pinacoteca Civica.



Figure 35: Bartolomeo Montagna, *San Sebastiano*, Cambridge, Fitzwilliam Museum.



Figura 36: Seguace veneziano di Antonello, *San Sebastiano*, Bergamo, Accademia Carrara.



Figure 37: Bartolomeo Montagna, *Schizzo di braccio*, Cambridge, Fitzwilliam Museum (verso fig. 29)

Figure 38: Anonimo, *San Sebastiano*, Brendola (VI), Oratorio Revese.

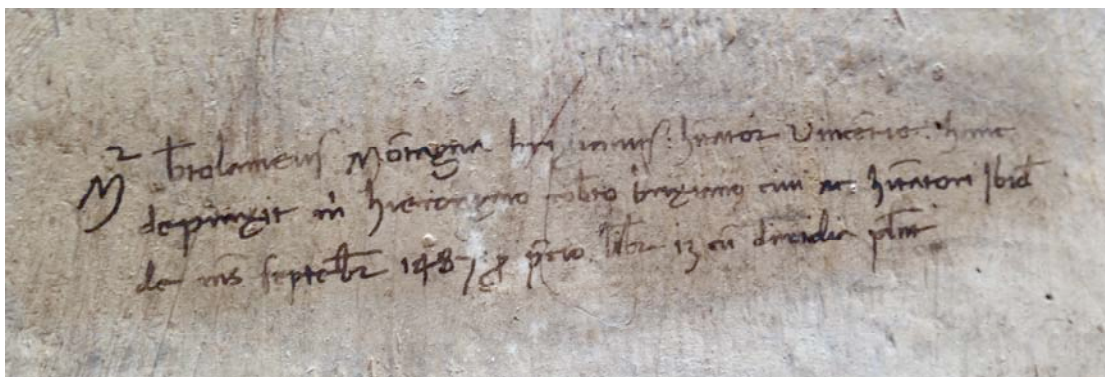
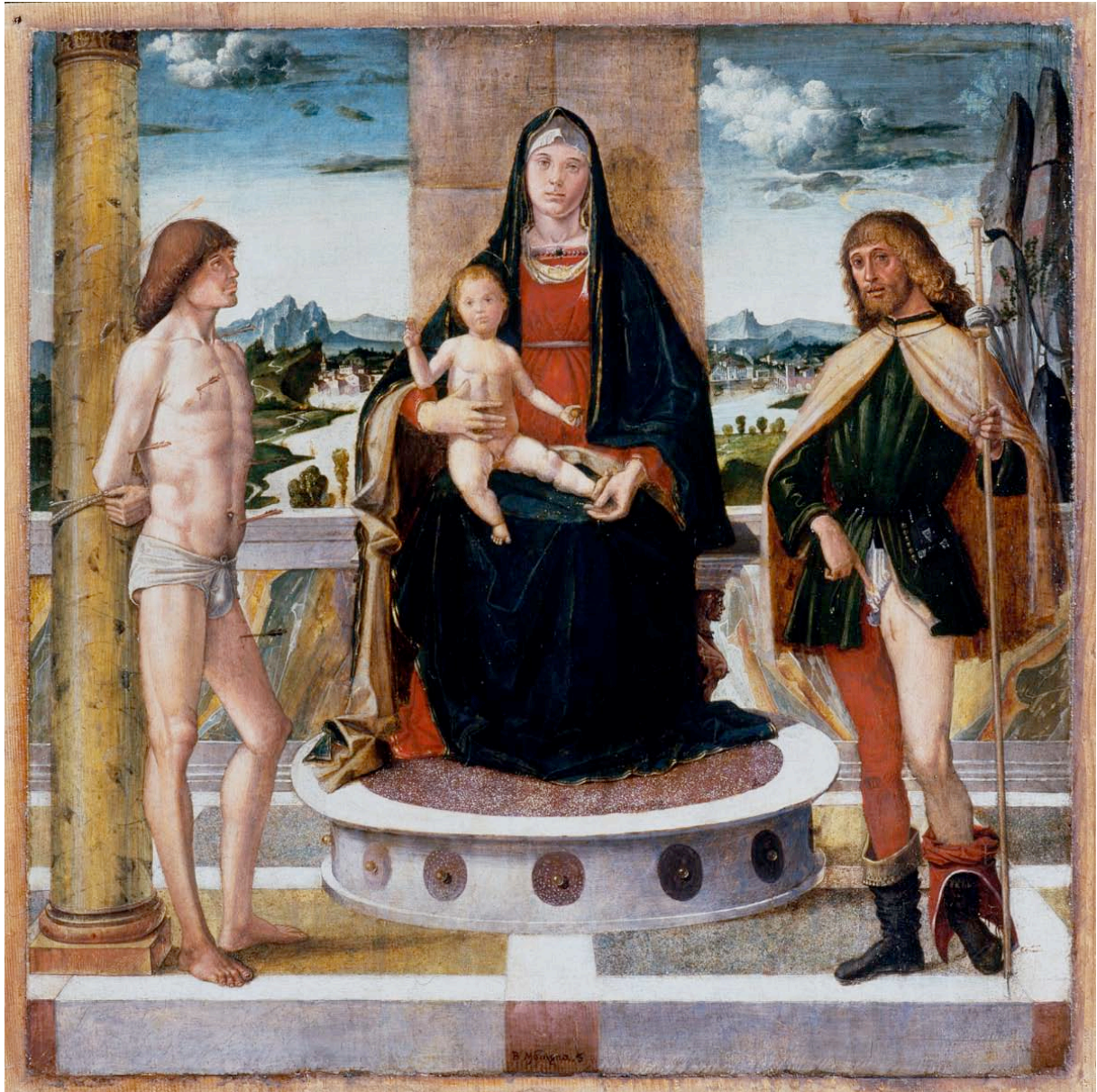


Figura 39: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino tra San Rocco e San Sebastiano*, Bergamo, Accademia Carrara.

Figura 40: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino tra San Rocco e San Sebastiano*, Bergamo, Accademia Carrara, retro della tavola.



Figura 41: Giovanni Bellini, *Imago Pietatis*, Milano, Museo Poldi Pezzoli.

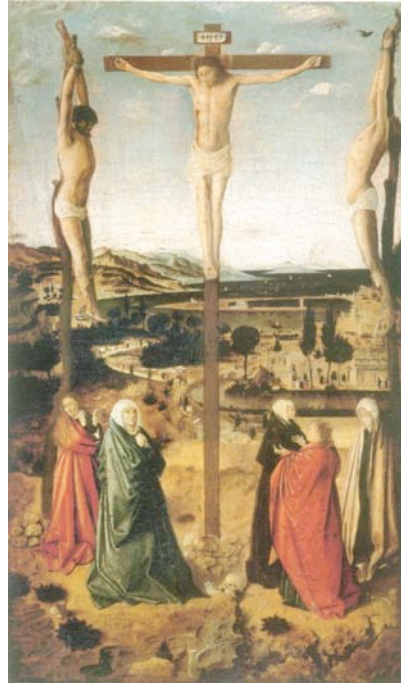


Figura 42: Antonello da Messina, *Crocifissione di Sibi*, Bucarest, Muzeul de Artă.



Figura 43: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Londra, National Gallery.



Figura 44: Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino*, Berlino, Gemäldegalerie.



Figura 45: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Londra, National Gallery, particolare.

Figura 46: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino tra San Rocco e San Sebastiano*, Bergamo, Accademia Carrara, particolare.



Figura 47: Giovanni Bellini, *Santa Giustina*, Milano, Museo Bagatti Valsecchi.

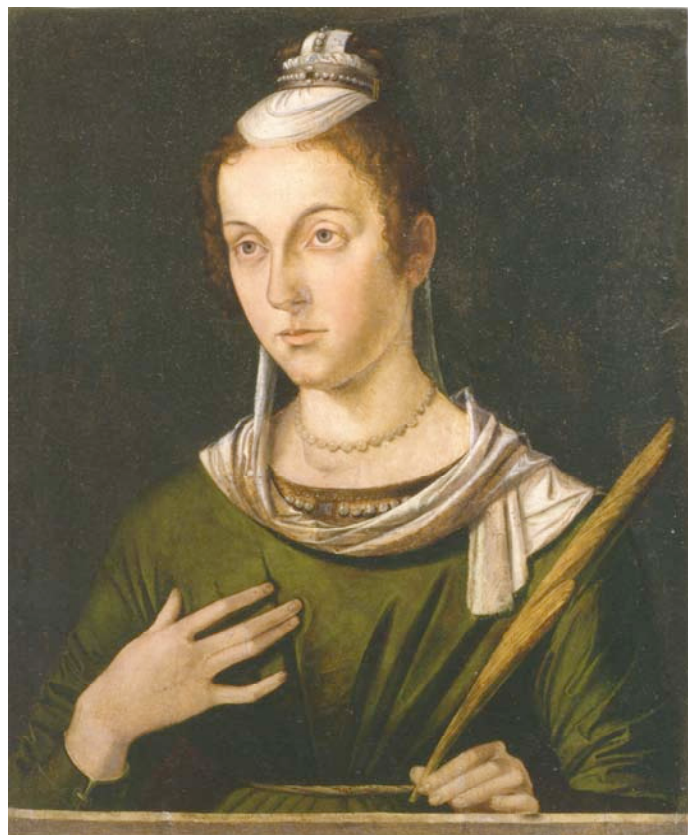


Figura 48: Bartolomeo Montagna, *Santa Martire*, Venezia, Museo Correr.



Figure 49: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Worcester Mass., Art Museum.



Figure 50: Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Figure 51: Andrea Mantegna, *Madonna con Bambino*, Padova, Musei Civici agli Eremitani.



Figura 52: Bartolomeo Montagna, *Ebbrezza di Noè*, New York, Pierpont Morgan Library.



Figura 53: Bartolomeo Montagna, *Ebbrezza di Noè*, New York, Vienna, Albertina.



Figura 54: Giovanni Bellini, *Resurrezione di Cristo*, Berlino, Gemäldegalerie.



Figura 55: Giovanni Bellini, *Compianto*, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.

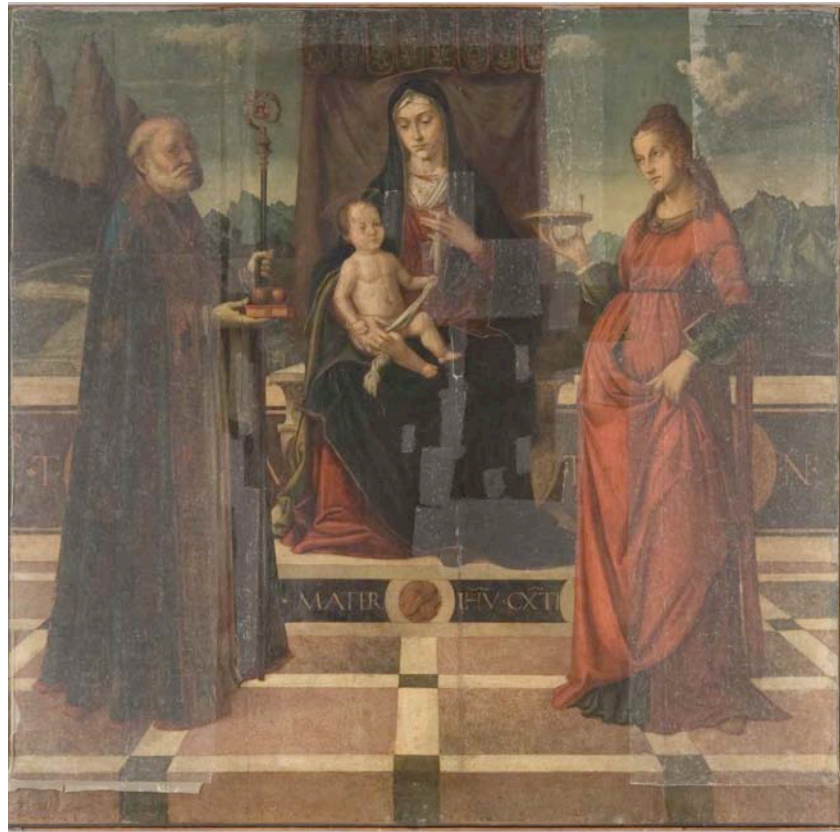


Figura 56: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino tra San Nicola di Bari e Santa Lucia*, Philadelphia, Museum of Art.

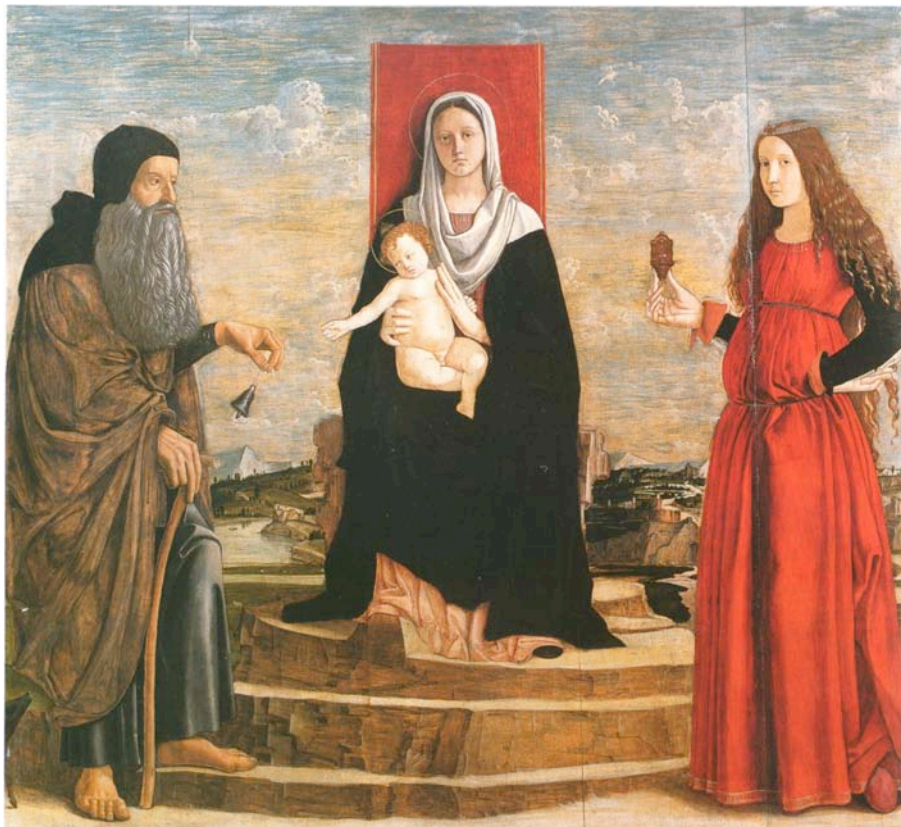


Figura 57: Francesco Bonsignori, *Madonna con Bambino tra i santi Antonio Abate e Maddalena*, Verona, chiesa di San Paolo in Campo Marzio.



Figura 58: Giovanni Bellini, *Allegoria Sacra*, Firenze, Galleria degli Uffizi.



Figura 59: Giovanni Bellini, *Orazione nell'orto*, Londra, National Gallery.



Figura 60: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino tra San Nicola di Bari e Santa Lucia*, Philadelphia, Museum of Art, particolare.

Figura 61: Antonello da Messina, *pala di San Cassiano*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.



Figura 62: Giovanni Bellini, *Trasfigurazione*, Napoli, Museo di Capodimonte.



Figura 63: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino tra San Francesco e San Bernardino da Siena*, Milano, Pinacoteca di Brera.



Figura 64: Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

Figura 65: Lunetta del portale con immagine di S. Bernardino, Vicenza, chiesa di Santa Chiara.



Figura 66: Alvise Vivarini, *Sacra Conversazione*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Figura 67: Alvise Vivarini, *Polittico di Montefiorentino*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, particolare.



Figura 68 Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Belluno, Museo Civico.



Figura 69: Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino*, già Venezia, chiesa della Madonna dell'Orto.



Figura 70: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Londra, National Gallery.



Figura 71: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini.



Figure 72: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Allentown, Art Museum.



Figura 73: Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino*, Verona, Museo di Castelvecchio.



Figure 74: Pierantonio degli Abati, *Veduta urbana*, Padova, Museo Antoniano.

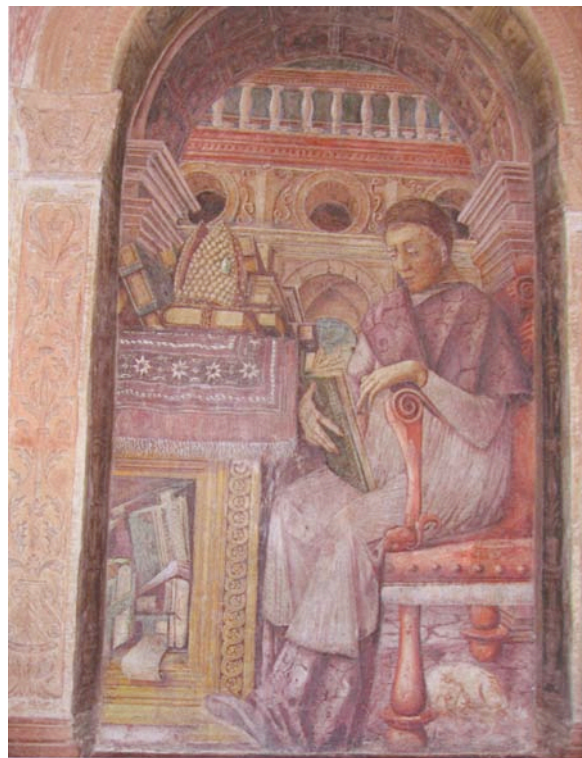


Figura 75: Bottega di Pierantonio degli Abati (?), *Figura di un vescovo*, Padova, ex Biblioteca di San Giovanni di Verdara, ora chiesa dell'Ospedale Militare.

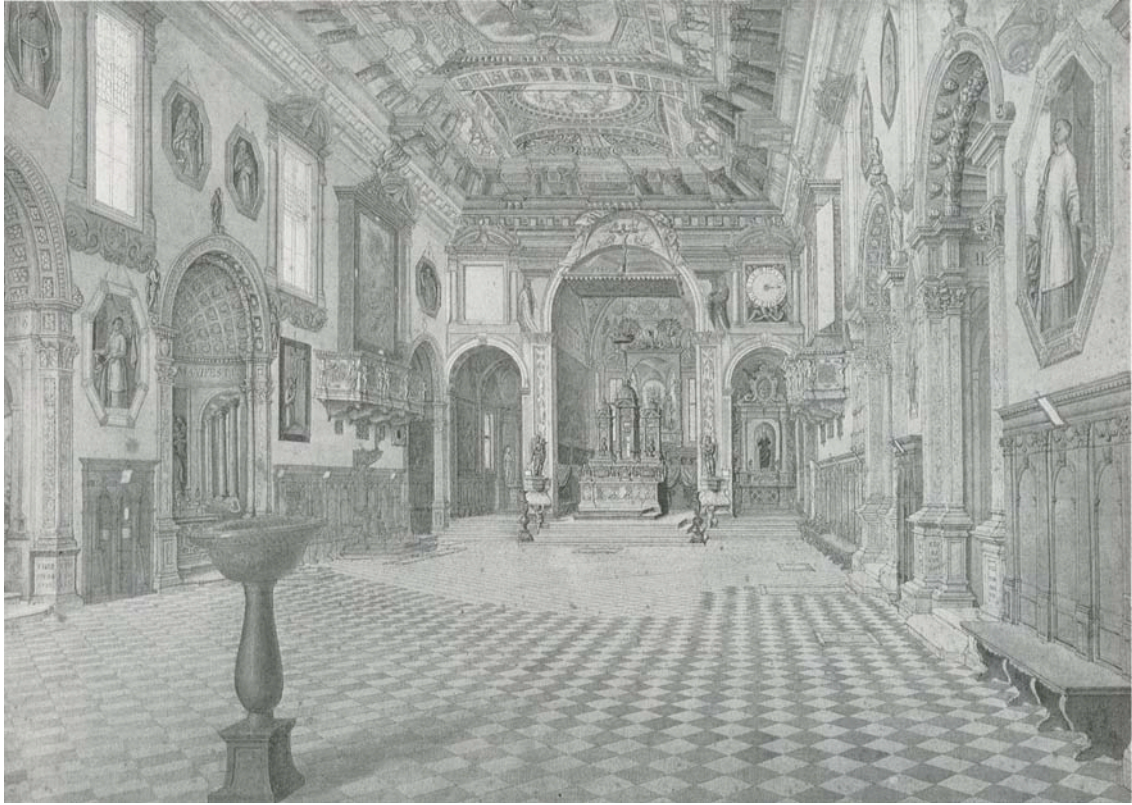


Figura 76: Bartolomeo Bongiovanni, *Interno della chiesa di San Bartolomeo a Vicenza prima della demolizione*, Vicenza, Pinacoteca Civica.

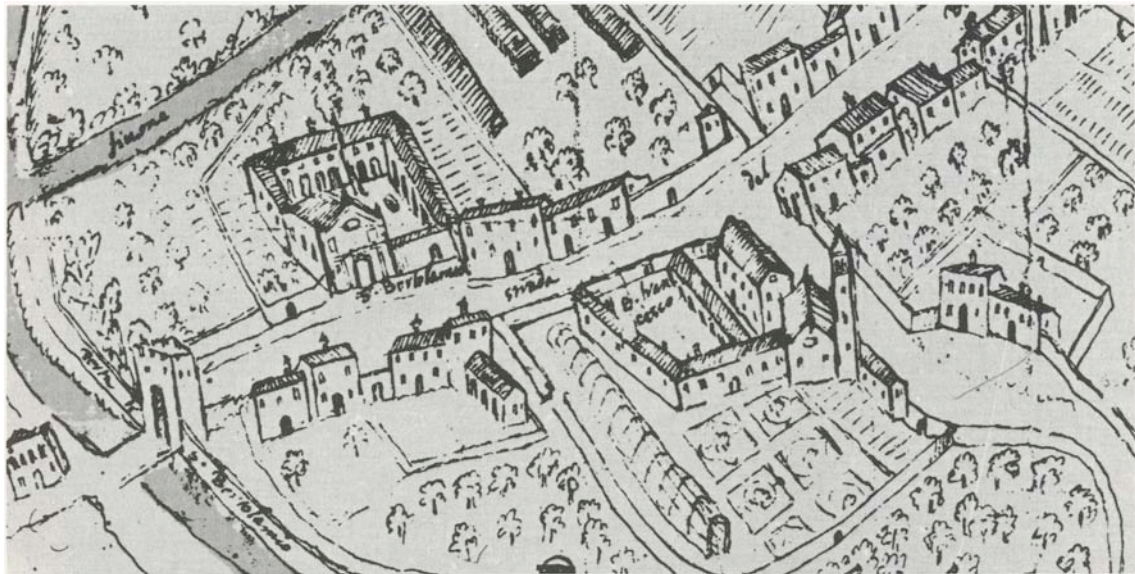


Figura 77: Anonimo, *Pianta Angelica di Vicenza*, 1580.

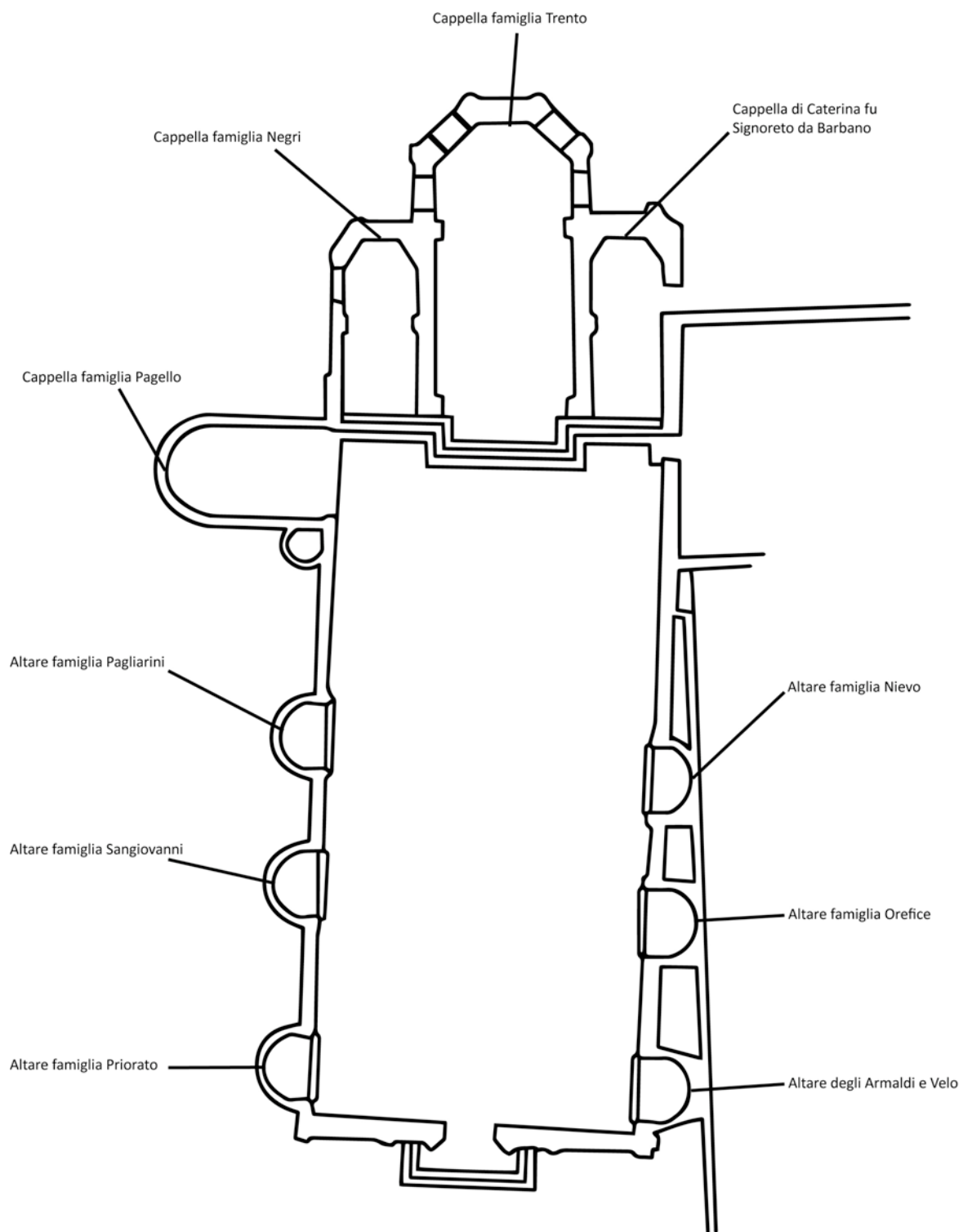


Figura 78: San Bartolomeo a Vicenza, ricostruzione delle cappelle e delle opere.



Figura 79: Bartolomeo Montagna, *Madonna in trono con Bambino tra San Giovanni Battista, San Bartolomeo, Sant'Agostino e San Sebastiano (pala Trento)*, Vicenza, Pinacoteca Civica.



Figura 80: Giovanni Bellini, *pala di Santa Caterina*, già Venezia, chiesa di San Giovanni e Paolo, ricostruzione.



Figura 81: Girolamo da Treviso il vecchio, *Madonna con Bambino in trono tra San Sebastiano e San Rocco (pala del Fiore)*, Treviso, Duomo.

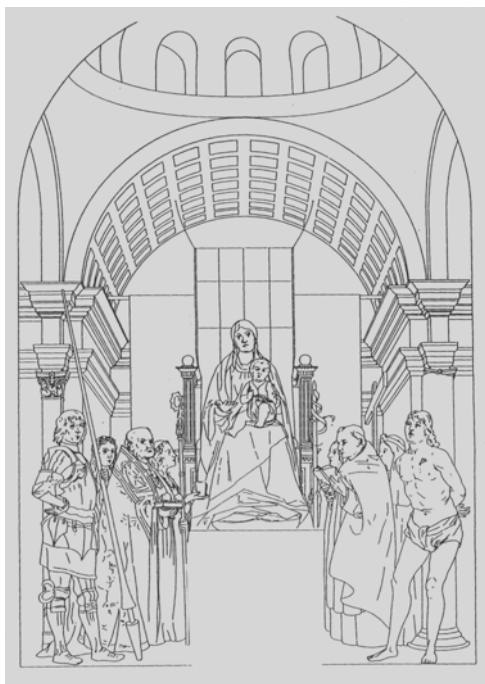


Figura 82: Antonello da Messina, *pala di San Cassiano*, ricostruzione.



Figura 83: Vicenza, Ospedale di San Bortolo, chiostro di San Bartolomeo.



Figura 84: Vicenza, Ospedale di San Bortolo, chiostro di San Bartolomeo, arcate.



Figura 85: Lorenzo da Bologna, Padova, Chiesa del Carmine, Sacrestia.



Figura 86: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino tra Santa Monica e Santa Lucia* (pala Porto-Pagello), Vicenza, Pinacoteca Civica.

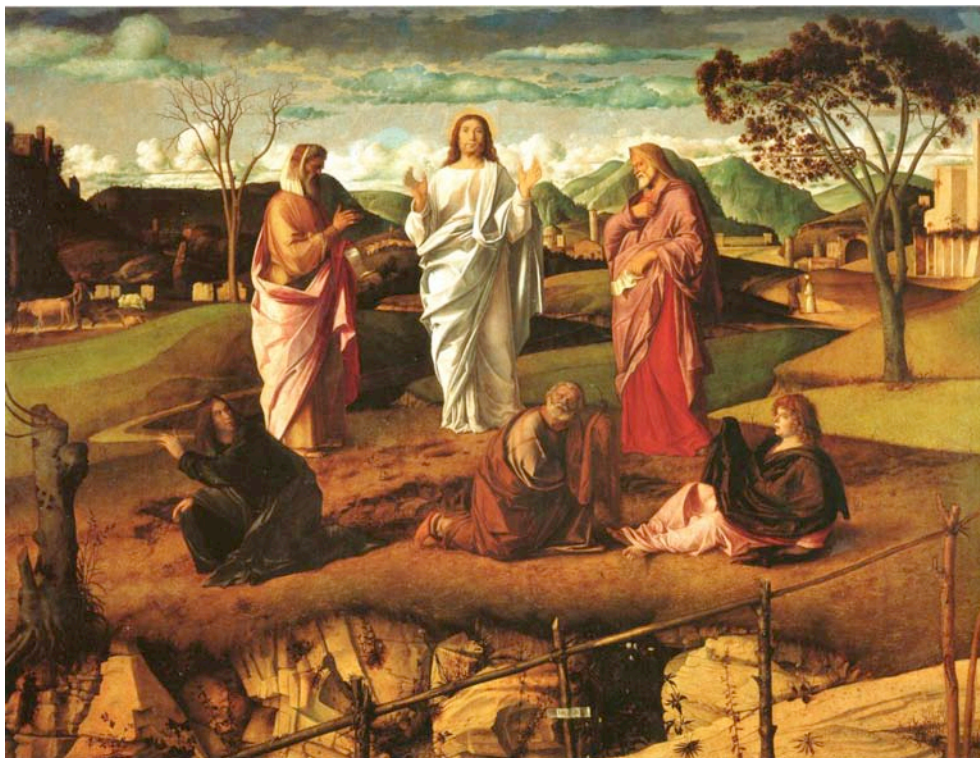


Figura 87: Giovanni Bellini, *Trasfigurazione*, Napoli, Museo di Capodimonte.



Figure 88: Alvise Vivarini, *Santa martire*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Figura 89: Bartolomeo Montagna, *pala Porto- Pagello*, particolare.



Figura 90: Bartolomeo Montagna, *Santa Martire (Giustina)*, Venezia, Museo Correr.



Figura 91: Alvise Vivarini, *Santa Chiara*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Figura 92: Bartolomeo Montagna, *pala Porto-Pagello*, particolare.



Figura 93: Giovanni Bellini, *Orazione nell'Orto degli Ulivi*, Venezia, Museo Correr.



Figura 94: Andrea Mantegna, *Discesa al limbo*, Parigi, Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, particolare.

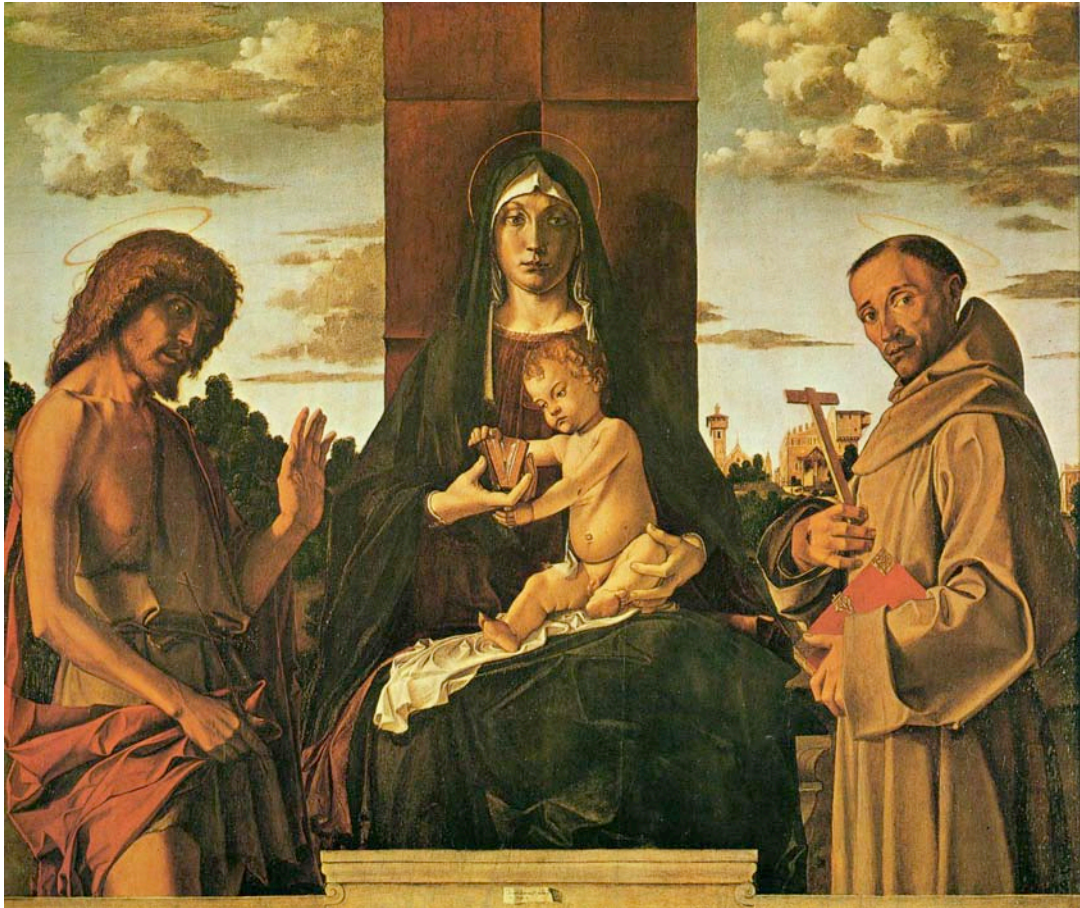


Figura 95: Bartolomeo Montagna, *Madonna in trono con Bambino tra San Giovanni Battista e San Francesco*, Venezia, Eredi Cini.



Figura 96: Alvise Vivarini, *San Giovanni Battista*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Figura 97: Bartolomeo Montagna, particolare della fig. 95 prima del restauro.



Figura 98: Cima da Conegliano, *Madonna con Bambino tra San Giovanni Battista e Sant'Antonio*, Düsseldorf, Kunstmuseum.



Figura 99: Giovanni Bellini, *San Francesco*, New York, Frick Collection.

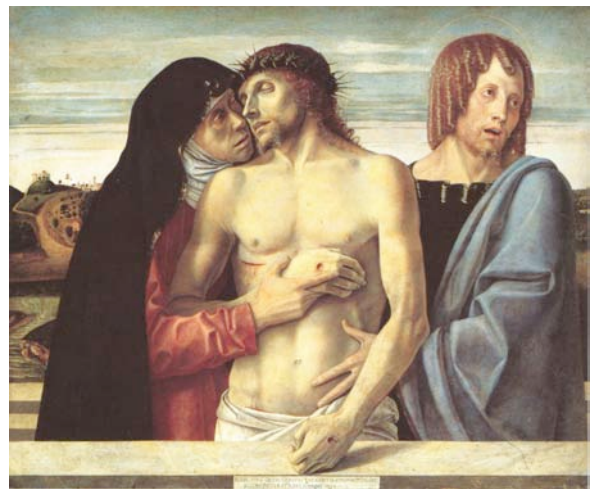


Figura 100: Giovanni Bellini, *Pietà*, Milano, Pinacoteca di Brera.



Figura 101: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Londra, British Museum.



Figura 102: Bramantino, *Madonna con Bambino*, Boston, Museum of Fine Arts.



Figura 103: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino tra San Giovanni Battista e Sant'Onofrio*, Vicenza, Pinacoteca Civica.



Figura 104: Giovanni Bellini, *Pala di San Giobbe*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, particolare.



Figura 105: Cima da Conegliano, *Madonna con Bambino in trono tra San Giovanni Battista e San Girolamo*, Vicenza, Pinacoteca Civica.



Figura 106: Cima da Conegliano, *Sacra Conversazione*, Milano, Pinacoteca di Brera.



Figura 107: Bartolomeo Montagna, *San Girolamo e San Paolo*, Milano, Museo Poldi Pezzoli.



Figura 108: Bartolomeo Montagna, *San Girolamo*, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.

Figura 109: Anonimo, *copia dal San Paolo Poldi Pezzoli*, Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques.



Figura 110: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Belluno, Museo Civico.



Figura 111: Giovanni Buonconsiglio, *Madonna con Bambino*, Vicenza, Palazzo Thiene.



Figure 112: Antonello da Messina, *pala di San Cassiano*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, particolare.



Figura 113 Antonello da Messina, *Madonna con Bambino*, Washington, The National Gallery of Art.



Figura 114: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Washington, The National Gallery of Art.



Figura 115: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, già Londra, collezione Barlow.



Figura 116: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Roma, Museo di Castel Sant'Angelo.



Figura 117: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, ubicazione ignota.



Figura 118: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, ubicazione ignota.



Figura 119: Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino (Madonna Contarini)*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Figura 120: Girolamo da Vicenza, *Assunzione della Vergine*, Londra, National Gallery.



Figura 121: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino tra San Rocco e San Sebastiano*, Bergamo, Accademia Carrara, particolare.



Figura: 122: Palazzo Colleoni-Porto, Vicenza.



Figura 123: Palazzo Porto Breganze, Vicenza, particolare del portale di ingresso.



Figura 124: Anonimo, *Sfingi*, Brendola (VI), Oratorio Revese.



Figura 225: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino tra San Rocco e San Sebastiano*, Bergamo, Accademia Carrara, particolare.

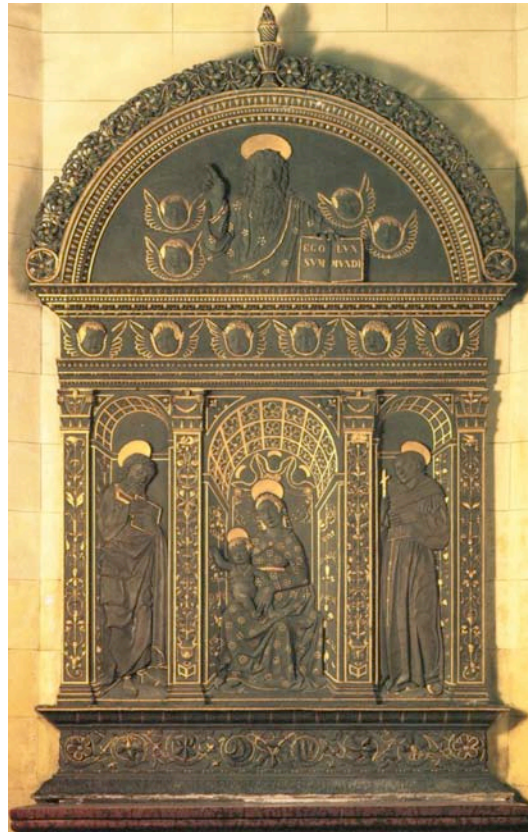


Figura 126: Scultore Vicentino, *Altare della Madonna ed i santi Pietro e Paolo*, Nanto (VI), chiesa Parrocchiale.

Figura 127: Pietro Lombardo (?), *Altare della Madonna*, Thiene (VI), chiesa della Natività di Maria.

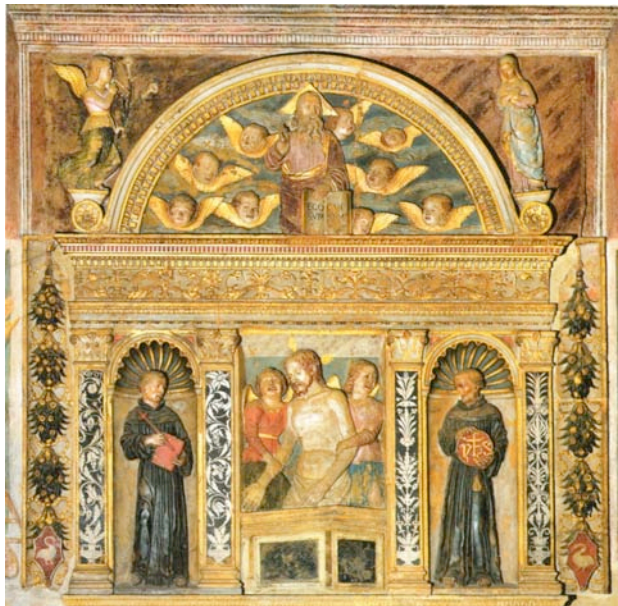


Figura 128: Scultore padovano (?), *Altare Pojana*, Vicenza, chiesa di San Lorenzo, particolare.



Figura 129: Scultore padovano, *Cristo sul sepolcro e due angeli, Dio padre e dolenti*, Fara Vicentino (VI), chiesa dei santi Felice e Fortunato.



Figura 130: Scultore lombardo-veneto, *Tre figure scultoree provenienti dal portale dell'Oratorio di Santa Maria e San Cristoforo nell'Ospedale di San Marcello*, Vicenza, Musei Civici.

Figura 131: Scultore lombardo, *Testa virile*, Vicenza, Musei Civici.



Figura 132: Scultore vicentino, *Madonna con Bambino*, Vicenza, Musei Civici.



Figura 133: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco.



Figura 134: Scultore vicentino, *Madonna con Bambino*, Arzignano (VI), chiesa di Ognissanti, canonica.



Figura 135: Tommaso da Lugano, *Madonna con Bambino*, Piovene Rocchette (VI), chiesa Parrocchiale.



Figura 136: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Budapest, Museo di Belle Arti.

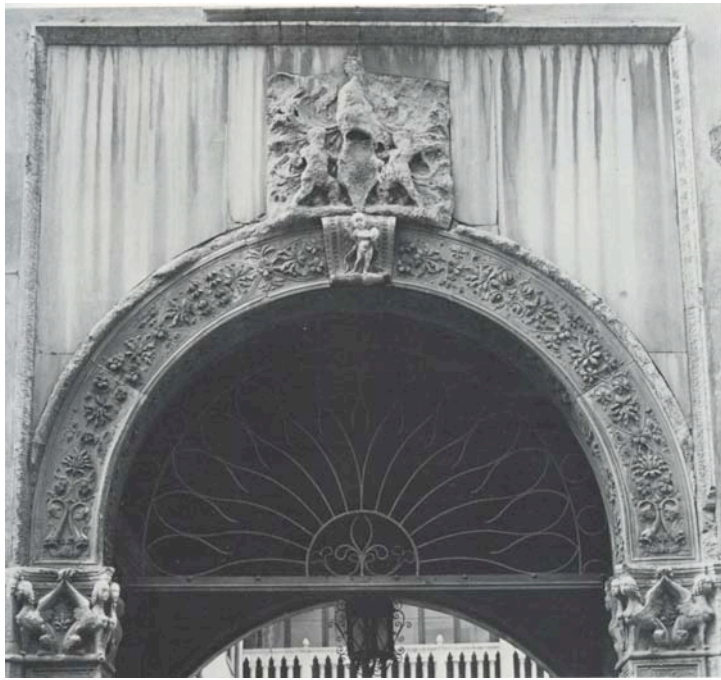


Figure 137-139: Tommaso e Bernardino da Milano, Palazzo Porto-Breganze, Vicenza, particolari del portale di ingresso.

Figura 140: Bartolomeo Montagna, *pala di Brera*, Milano, Pinacoteca di Brera, particolare.



Figure 141-142: Tommaso e Bernardino da Milano, Palazzo Toso- Franceschini- Da Schio, detto la Ca' d'Oro, particolari del portale di ingresso.



Figura 143: Giovanni Buonconsiglio, *Deposizione*, Vicenza, Pinacoteca Civica, particolare.



Figura 144: Bernardino e Tommaso da Lugano, *Palazzo Thiene*, particolare del portale di ingresso.

Figure 145-147: Bottega dei Porleziani da Pedemuro, decorazione scultorea degli altari della chiesa di San Bartolomeo, particolari.



Figura 148: Girolamo Vicentino, *Madonna con Bambino*, Carrè (VI), Santuario di Santa Maria della Neve.

Figura 149: Bartolomeo Montagna, *pala di Pavia*, Pavia, Museo della Certosa, particolare.



Figura 150: Bartolomeo Montagna, *pala Pagello*, Vicenza, Pinacoteca Civica, particolare.

Figura 151: Girolamo Vicentino, *Madonna con Bambino*, Isola Vicentina (VI), Santuario di Santa Maria del Cengio.

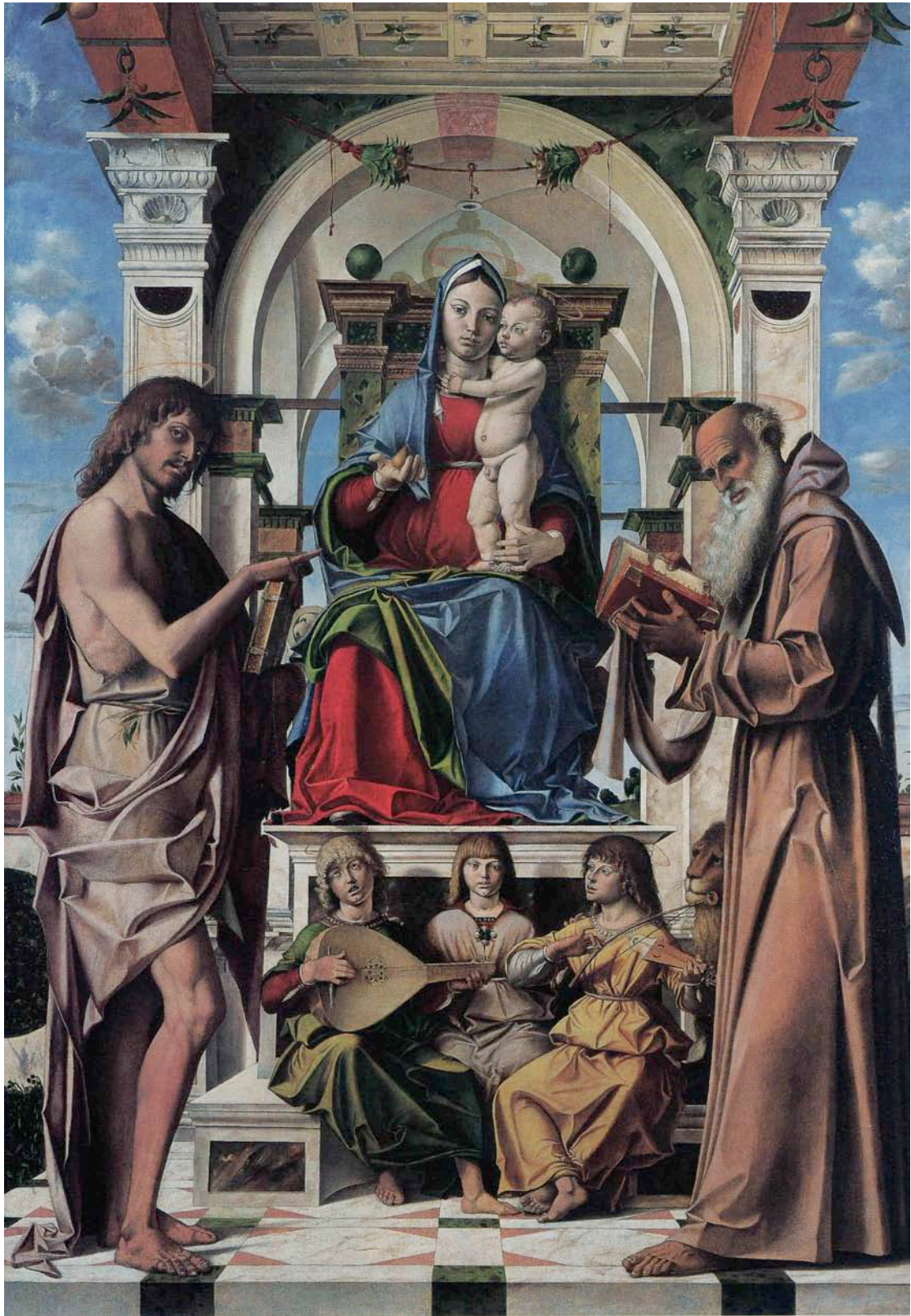


Figura 152: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino in trono tra San Giovanni Battista, San Girolamo e tre Angeli musici*, Pavia, Museo della Certosa.



Figura 153: Giovanni Buonconsiglio, *Deposizione*, Vicenza, Pinacoteca Civica.



Figura 154: Giovanni Buonconsiglio, *Figura di paggio*, Montagnana (PD), Duomo, particolare.



Figure 155-156: Anonimo pittore veneto-lombardo, *Monumento di Agostino Onigo*, Treviso, chiesa di San Niccolò, particolare della decorazione ad affresco raffigurante due *Paggi*.



Figura 157: Pittore trevigiano, *Fregio decorativo*, Collezione Eredi Cini.



Figura 158: Anonimo artista trevigiano, *Monumento Onigo*, particolare della decorazione ad affresco.



Figura 159: Giovanni Buonconsiglio, *Deposizione*, Vicenza, Pinacoteca Civica, particolare della cornice.



Figura 160: Bartolomeo Montagna (?), *pala di Santa Maria in Vanzo*, Padova, chiesa di Santa Maria in Vanzo, particolare della cornice.



Figura 161: Bergognone, *Madonna con Bambino tra le sante Caterina d'Alessandria e Caterina da Siena*, Londra, National Gallery.



Figura 162: Bergognone, *Crocefissione*, Pavia, Certosa.



Figura 163: Bergognone, *Pala di Sant' Ambrogio*, Pavia, Certosa.

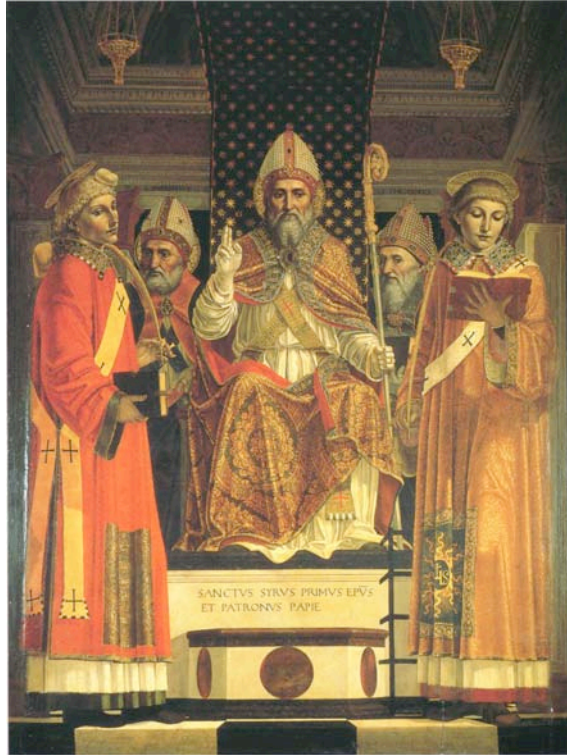


Figura 164: Bergognone, *Pala di San Siro*, Pavia, Certosa.



Figura 165: Bartolomeo Montagna, *Noli me tangere*, Berlino, Gemäldegalerie.

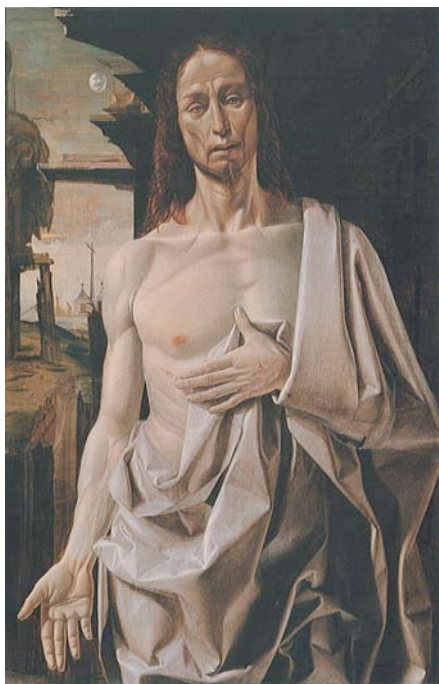


Figura 166: Bramantino, *Ecce Homo*, Madrid, Collezione Thyssen-Bornemisza.



Figura 167: Bartolomeo Montagna, *pala di Pavia*, Pavia, Museo della Certosa, particolare.



Figura 168: Scultore lombardo, *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia*, Certosa di Pavia, Santa Maria delle Grazie.



Figura: 169: Scultore lombardo, *Cacciata dei Progenitori*, Certosa di Pavia, Santa Maria delle Grazie.



Figura: 170: Bartolomeo Montagna, *San Pietro e un donatore*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Figura: 171: Scultore lombardo, *Profeta*, Certosa di Pavia, Santa Maria delle Grazie.



Figure 172-173: Scultore vicentino, *San Pietro e San Paolo*, Vicenza, Chiesa di Santa Corona, Altare Porto.



Figura 174: Bartolomeo Montagna, *Duilio e Bilia*, Milano, Museo Poldi Pezzoli.



Figura 175: Giovanni Buonconsiglio (?), *Decollazione di San Pietro*, Vicenza, Chiesa di San Lorenzo, particolare.



Figura 176: Bartolomeo Montagna, *Tuccio e lo staccio*, Milano, Museo Poldi Pezzoli.



Figura 177: Bartolomeo Montagna, *Figura Allegorica*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques.

Figura 178: Bartolomeo Montagna, *Figura Allegorica*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, particolare.

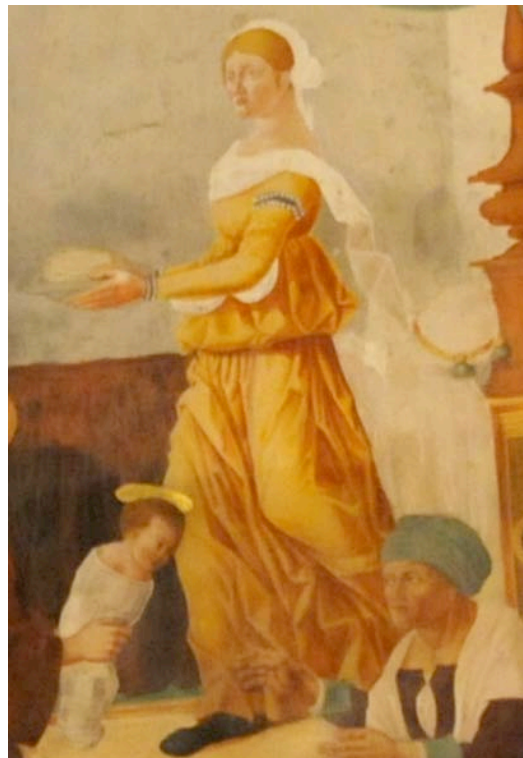


Figura 179: Andrea Mantegna, *Musa danzante*, Berlino, Kupferstichkabinett.

Figura 180: Pittore padovano, *Nascita della Vergine*, Padova, Scoletta del Carmine, particolare.

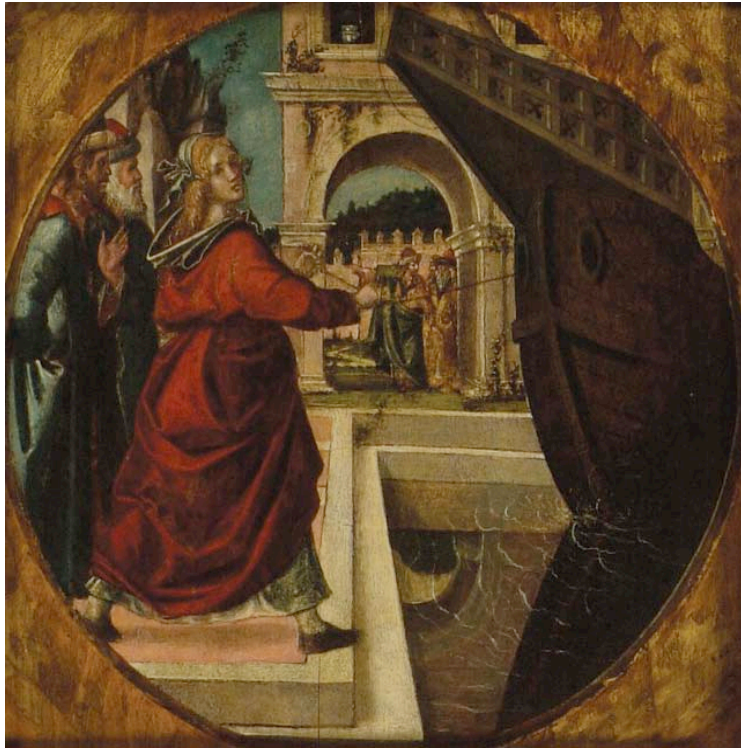


Figura 181: Bartolomeo Montagna, *Vestale Claudia*, Oxford, Ashmolean Museum.



Figura 182: Bartolomeo Montagna, *Santa Martire*, Firenze, Biblioteca Marucelliana.



Figura 183: Bartolomeo Montagna, *Matrimonio di Antiocho e Stratonice*, Oxford, Ashmolean Museum.



Figure 184–185: Pierantonio degli Abati, *Tarsie lignee*, Vicenza, Santuario di Monte Berico, Sacrestia.



Figura 186: Bottega di Pierantonio degli Abati, *Girolamo Santasofia*, Padova, già Biblioteca di San Giovanni di Verdara, ora chiesa dell'Ospedale militare.

Figura 187: Angelo di Giovanni da Verona *Monumento funebre di Nicoletto Vernia*, Vicenza, chiesa di San Bartolomeo.



Figura 188: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino in trono tra Sant'Andrea, Santa Monica, Sant'Orsola, San Sigismondo e tre Angeli musici* (pala di Brera), Milano, Pinacoteca di Brera.

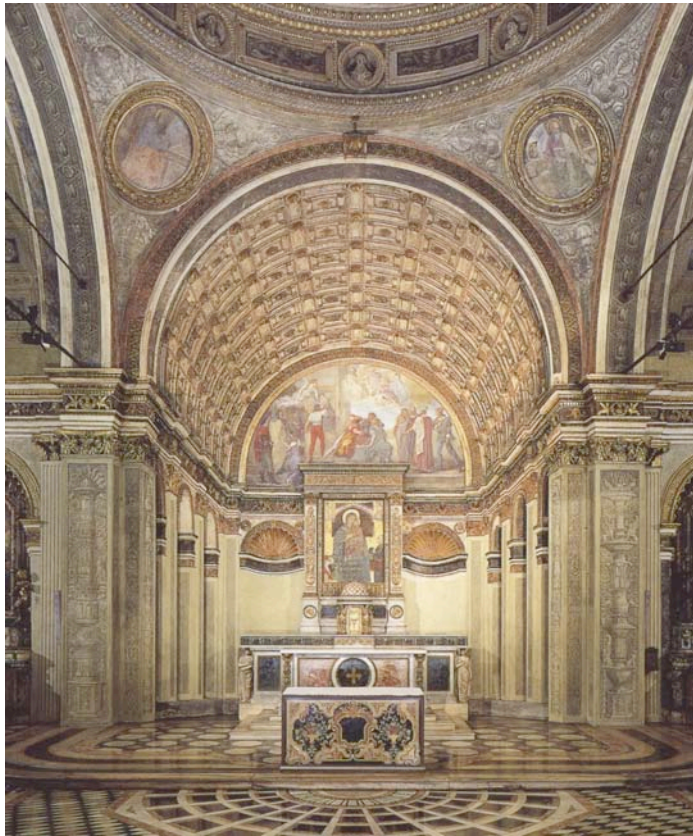


Figura 189: Bramante, *Coro della chiesa di San Satiro*, Milano, chiesa di San Satiro.

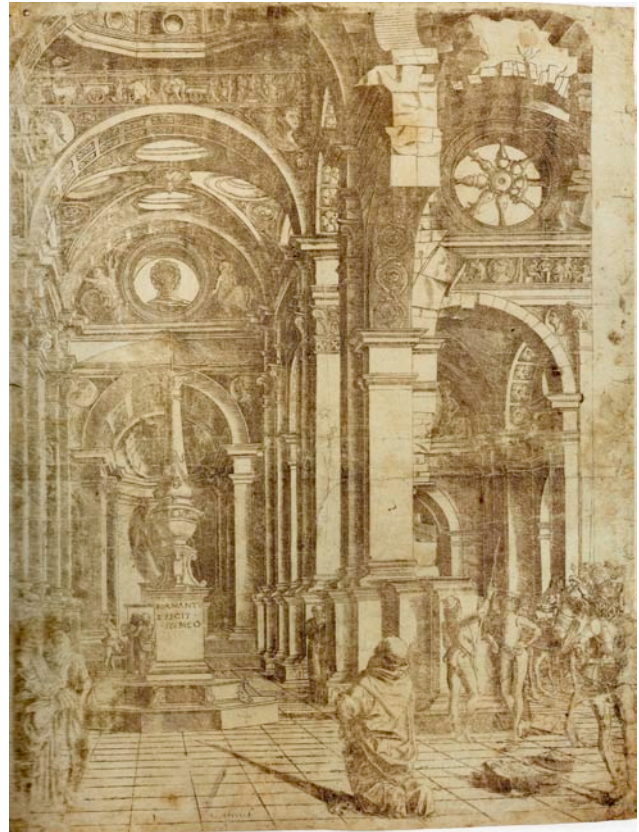


Figura 190: Donato Bramante, *Incisione Prevedari*, Milano, Castello Sforzesco.



Figura 191: Donato Bramante, *Uomo d'Arme*, Milano, Pinacoteca di Brera.



Figura 192: Bartolomeo Montagna, *Studio per il volto di San Sigismondo*, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.



Figura 193: Bartolomeo Montagna, *Testa della Vergine*, Windsor, Royal Collection.



Figura 194: Bartolomeo Montagna, *pala di Brera*, Milano, Pinacoteca di Brera, particolare.



Figura 195: Bartolomeo Montagna, *Figura virile stante con bastone in mano (Mosè)*, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.



Figura 196: Bartolomeo Montagna, *Uomo coronato*, Oxford, Ashmolean Museum.



Figura 197: Donato Bramante, *Uomo d'arme*, Milano, Pinacoteca di Brera.



Figura 198: Pietro Lombardo, *Guerriero*, Venezia, chiesa di San Zanipolo, Tomba Mocenigo.



Figura 199: Giovanni Antonio Amadeo, *Uomo d'armi*, Bergamo, Luogo Pio della Pietà, Istituto Bartolomeo Colleoni.

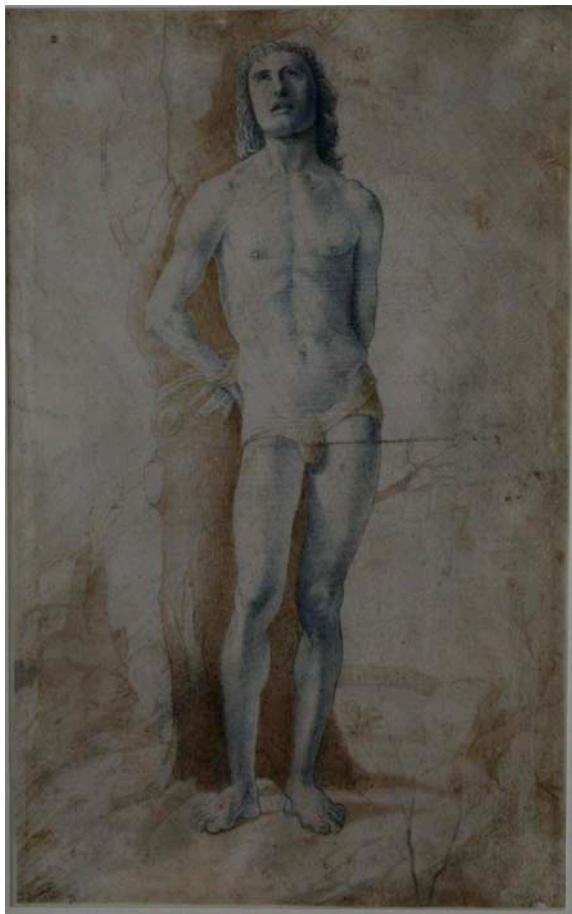


Figura 200: Bartolomeo Montagna, *San Sebastiano*, Berlino, Kupferstichkabinett.



Figura 201: Bernardino Butinone, *Sacra Conversazione*, Isola Bella, Collezione Borromeo, particolare.

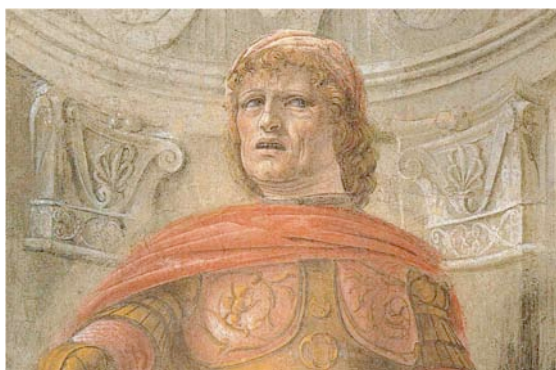


Figura 202: Donato Bramante, *Uomo d'arme*, Milano, Pinacoteca di Brera, particolare.



Figura 203: Bartolomeo Montagna, *San Sebastiano*, Berlino, Kupferstichkabinett, particolare.

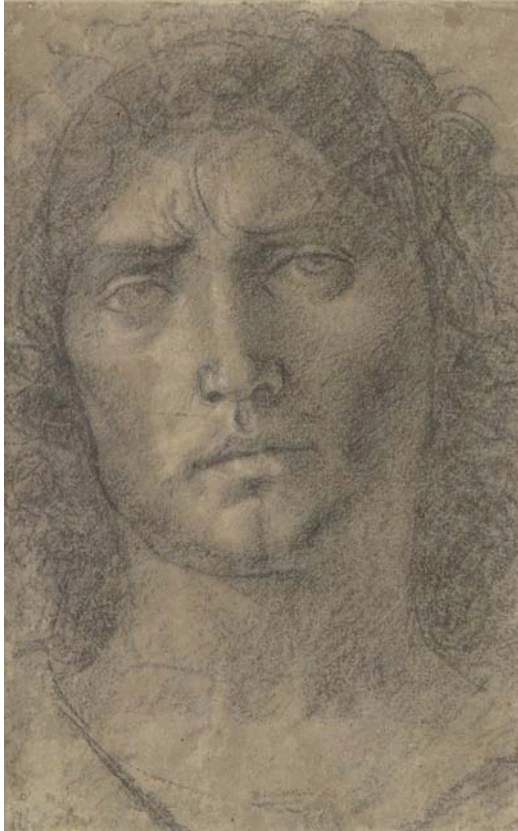


Figura 204: Bartolomeo Montagna, *Testa virile*, Londra, British Museum.

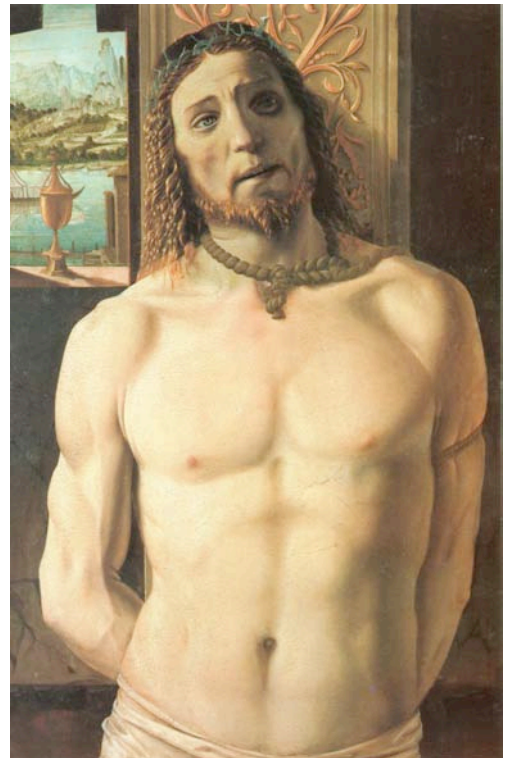


Figura 205: Donato Bramante, *Cristo alla colonna*, Milano, Pinacoteca di Brera.



Figura 206: Bartolomeo Montagna, *San Giovanni Battista tra San Zeno e Santa Caterina*, Londra, National Gallery.



Figura 207: Bartolomeo Montagna, *Pietà*, Vicenza, Santuario di Monte Berico, Sacrestia.

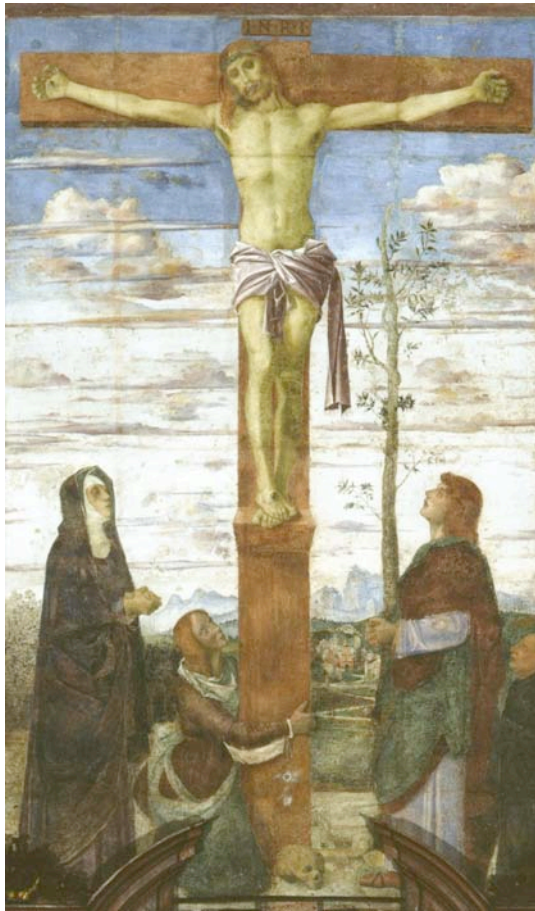


Figura 208: Bartolomeo Montagna, *Crocefissione*, Abbazia di Praglia (PD), Refettorio.



Figura 209: Bottega di Bartolomeo Montagna, *Cristo deposto*, Abbazia di Praglia (PD).

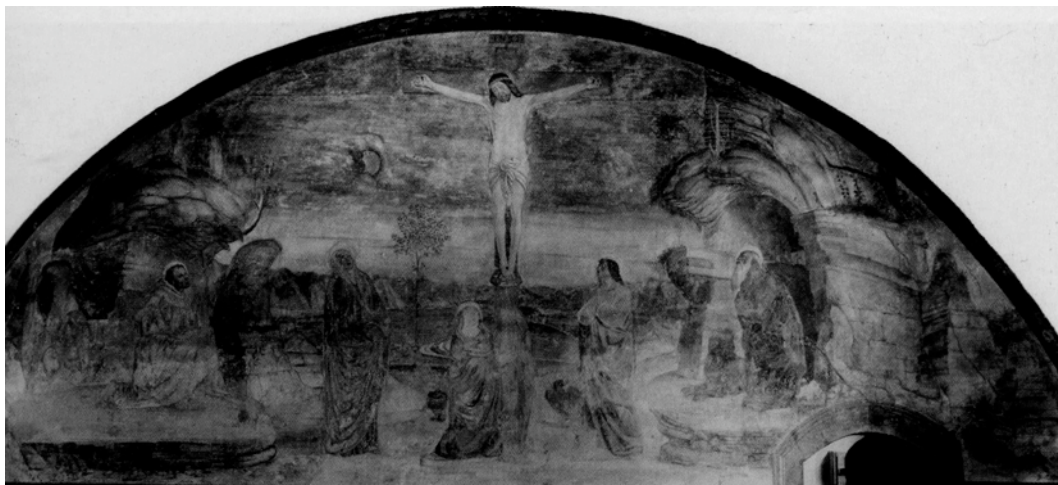


Figura 210: Maestro della Libreria Sagramoso, *Crocefissione*, Verona, già chiesa di San Bernardino.



Figura 211: Bartolomeo Montagna, *Cristo Risorto*, Louvre, Département des Arts Graphiques.

Figura 212: Benedetto Montagna, *Cristo Risorto*, London, British Museum.

Figura 213: Bartolomeo Montagna, *Cristo Risorto*, Louvre, Département des Arts Graphiques, particolare.



Figura 214: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino in trono tra San Giovanni Battista e San Simone Apostolo (pala di Cartigliano)*, Cartigliano (VI), chiesa dei santi Simone e Giuda.



Figura 215: Scultore vicentino, *San Giovanni Battista*, Vicenza, Musei Civici.

Figura 216: Bartolomeo Montagna, *San Girolamo*, Ottawa, National Gallery.



Figure 217-218: Bartolomeo Montagna, *Natività*, Vicenza, Cattedrale, già Cappella Proti.



Figura 219: Bartolomeo Montagna, *Natività*, Orgiano (VI), chiesa Parrocchiale.



Figura 220: Benedetto Montagna, *Natività*, Parigi, Bibliothèque Nationale.



Figura 221: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino tra San Giacomo e San Filippo*, Glasgow, Art Museum.

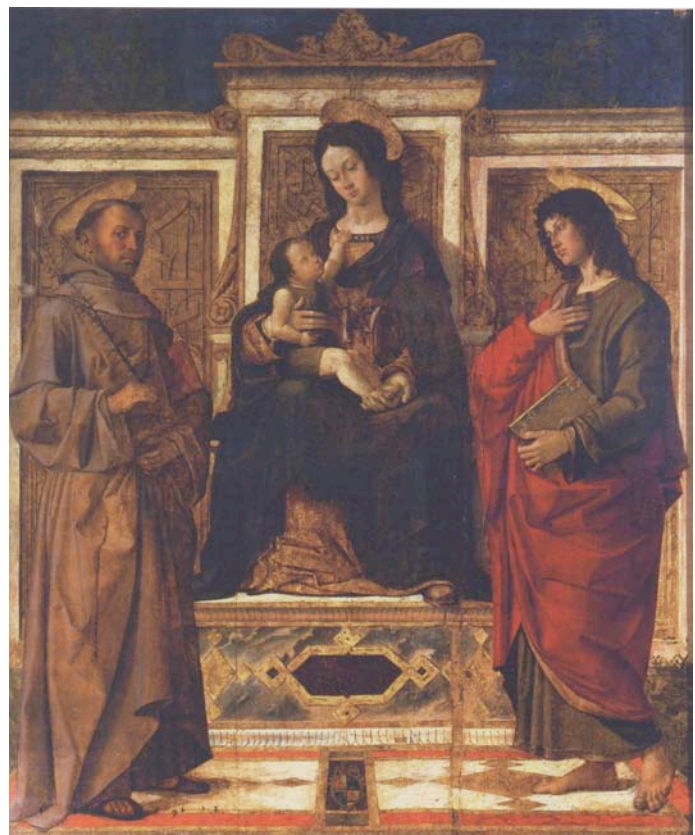


Figura 222: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino in trono tra Sant'Antonio e San Giovanni Evangelista*, San Giovanni Ilarione (VR), chiesa del Castello.



Figura 223: Bartolomeo Montagna, *Testa della Vergine*, Ubicazione Ignota, già Milano, Collezione Rasini.



Figura 224: Francesco Verla, *Madonna con Bambino in trono tra San Giuseppe e San Rocco*, Verona, Museo di Castelvecchio.



Figura 225: Giovanni Speranza (?), *Madonna in trono con Bambino tra sei santi*, Londra, Courtauld Institute.



Figura 226: Bartolomeo Montagna, *Assunzione della Vergine*, Monaco, Kupferstichkabinett.



Figura 227: Giovanni Speranza, *Assunzione della Vergine*, Vicenza, Pinacoteca Civica.



Figura 228: Bartolomeo Montagna, *Presentazione al tempio*, Vicenza, Pinacoteca Civica.

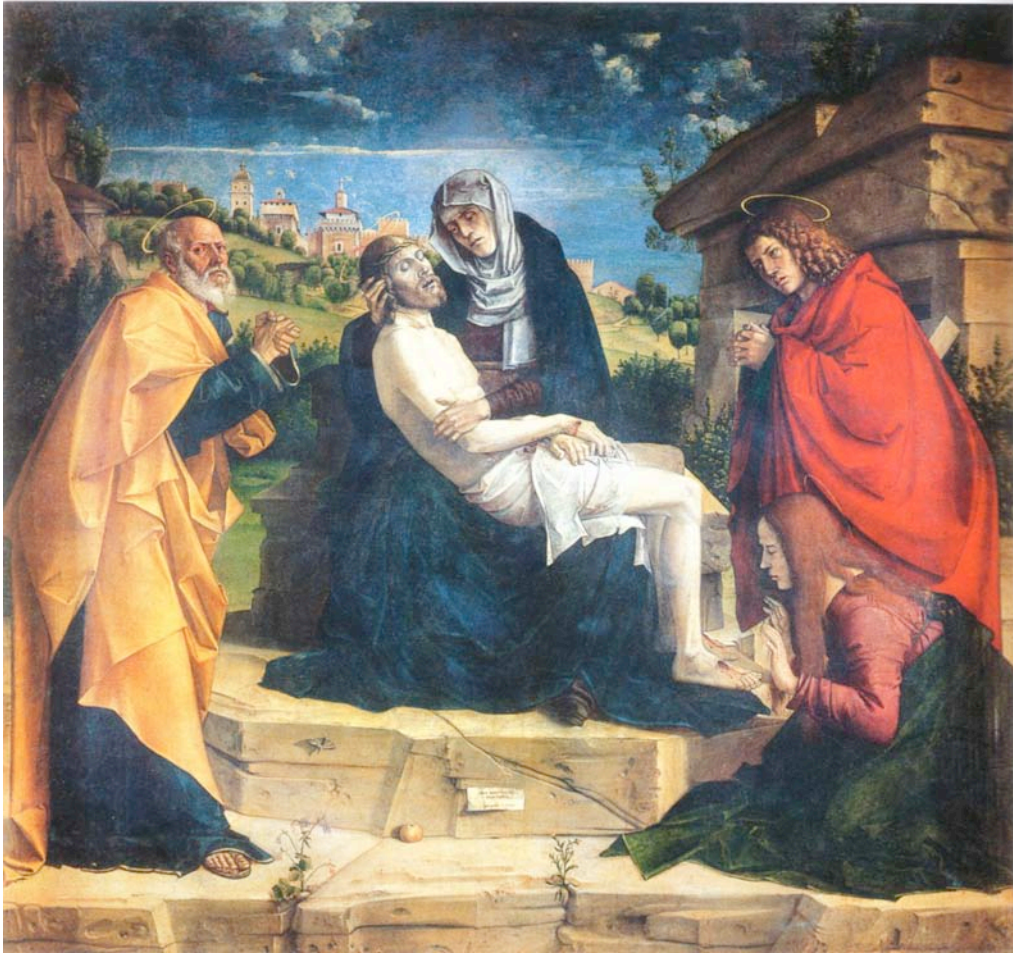


Figura 229: Bartolomeo Montagna, *Pietà*, Vicenza, Santuario di Monte Berico.



Figura 230: Benedetto Montagna, *Sacrificio di Abramo*, Vienna, Albertina, Graphische Sammlung.



Figura 231: Benedetto Montagna, *San Girolamo nel paesaggio*, Vienna, Albertina, Graphische Sammlung.



Figura 232: Scultore vicentino, *Pietà*, Bassano del Grappa (VI), chiesa della Beata Giovanna.



Figura 233: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino in trono tra Sant'Omobono, San Francesco, San Bernardino da Feltre e Santa Caterina*, Berlino, Bode Museum.



Figura 234: Bartolomeo Montagna, *Testa della Vergine*, Oxford, Christ Church.



Figura 235: Bartolomeo Montagna, *Cristo benedicente*, Torino, Galleria Sabauda.

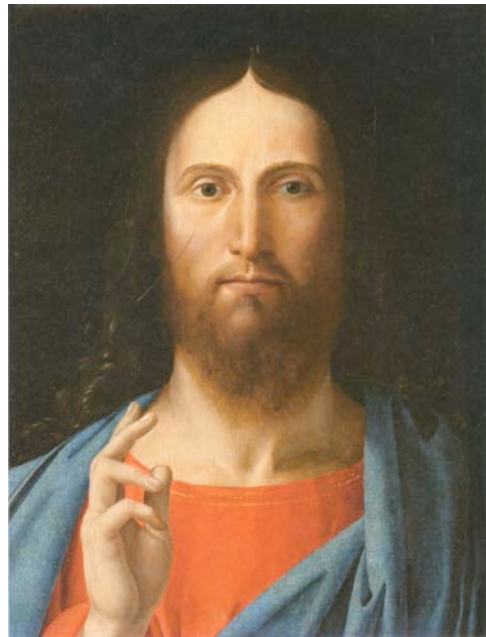


Figura 236: Alvise Vivarini, *Cristo benedicente*, Venezia, chiesa di San Giovanni in Bragora.

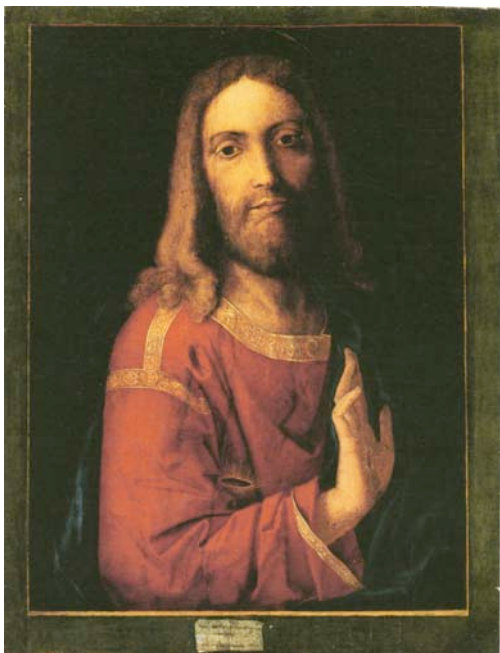


Figura 237: Bartolomeo Montagna, *Cristo benedicente*, Collezione privata, già Columbus.



Figura 238: Alvise Vivarini, *Cristo benedicente*, Milano, Pinacoteca di Brera.



Figura 239: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Modena, Galleria Estense.



Figura 240: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Amsterdam, Rijksmuseum.



Figura 241: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Vicenza, Palazzo Thiene, Collezione della Banca Popolare di Vicenza.



Figura 242: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Ubicazione Ignota, già Parigi, viscontessa Noailles.



Figura 243: Bartolomeo Montagna, *Cristo giovinetto*, Roma, Galleria Borghese.



Figura 244: Bartolomeo Montagna, *Cristo coronato di spine*, Siena, Pinacoteca Civica.



Figura 245: Bartolomeo Montagna, *Testa della Vergine*, Siena, Pinacoteca Civica.



Figura 246: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Praga, Narodni Galerie.



Figura 247: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute.



Figura 248: Bartolomeo Montagna, *Sacra Famiglia*, Strasburgo, Musée des Beaux-Arts.



Figura 249: Benedetto Montagna, *Madonna con Bambino*, Vienna, Albertina, Graphische Sammlung.

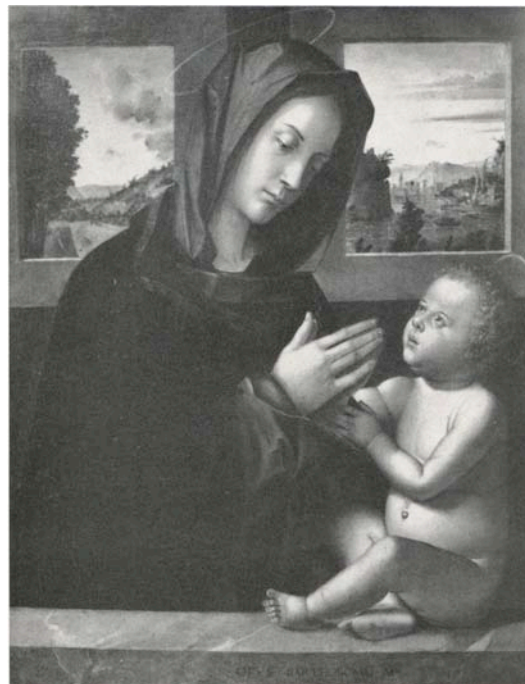


Figura 250: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Ubicazione Ignota, già Woodyates Manor.



Figura 251: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Vicenza, Pinacoteca Civica.



Figura 252: Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino*, collezione del Marchese di Northampton.



Figura 253: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana.



Figura 254: Bartolomeo Montagna, *Polittico di San Nazaro e Celso*, a); b); d); e); Verona, Chiesa di San Nazaro e Celso; c): Verona, Museo di Castelvecchio.



Figura 255: Andrea Mantegna, *pala di San Zeno*, Verona, chiesa di San Zeno.



Figura 256: Andrea Mantegna, *pala Trivulzio*, Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco.

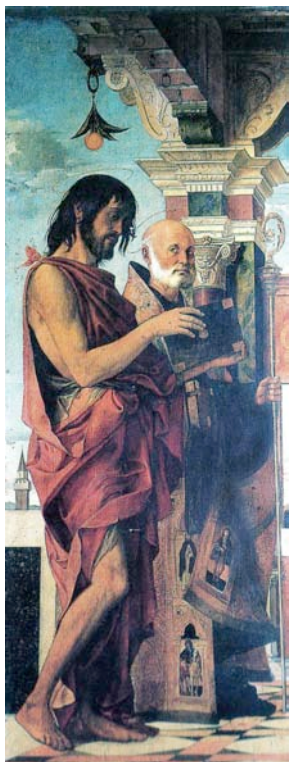


Figura 257: Bartolomeo Montagna, *polittico di San Nazaro e Celso*, Verona, Chiesa di San Nazaro e Celso, particolare.



Figura 258: Bartolomeo Montagna, *pala di Pavia*, Pavia, Museo della Certosa, particolare.



Figura 259: Andrea Mantegna, *Studio per quattro santi*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.



Figura 260: Bartolomeo Montagna, *polittico di San Nazaro e Celso*, Verona, Chiesa di San Nazaro e Celso, particolare.



Figura 261: Giovanni Bellini, *Imbalsamazione di Cristo*, Città del Vaticano, Musei Vaticani.



Figura 262: Andrea Mantegna, *Madonna con Bambino*, Milano, Pinacoteca di Brera, particolare.

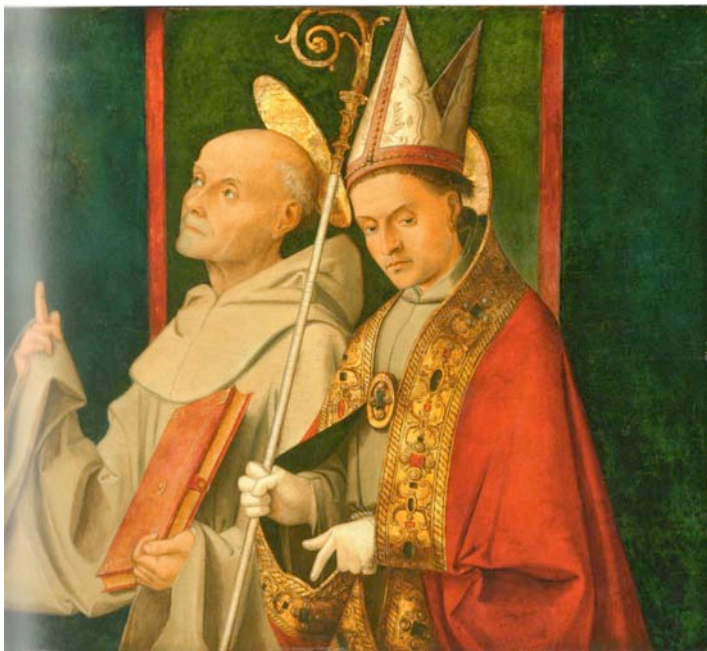


Figura 263: Bartolomeo Montagna, *San Bernardino da Siena ed un Santo Vescovo*, San Francisco, Art Museum.

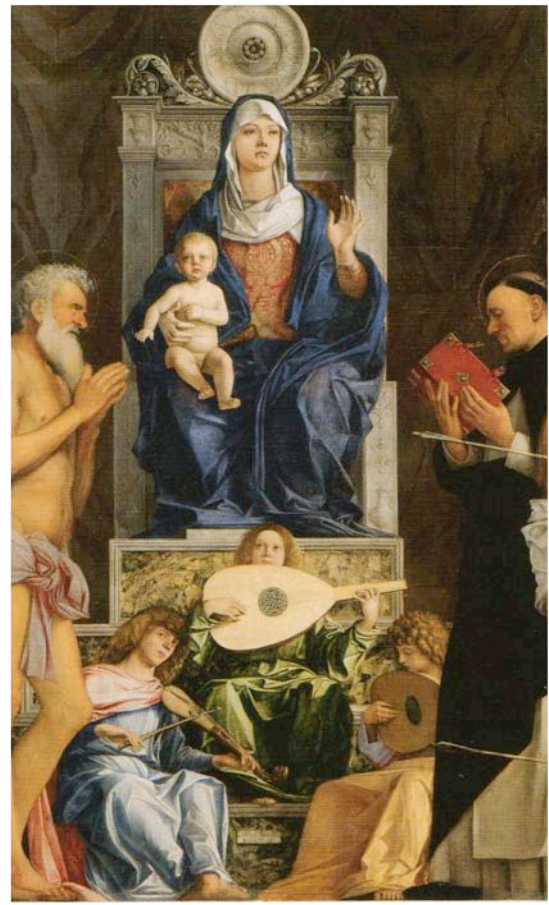


Figura 264: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino e tre Angeli musici*, Lione, Musée des Beaux- Arts; Parigi, Musée du Louvre.

Figura 265: Giovanni Bellini, *pala di San Giobbe*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Figura 266: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Vicenza, Palazzo Thiene, Collezione Banca Popolare.

Figura 267: Bartolomeo Montagna, *Salita al calvario*, Schwerin, Staatliches Museen.



Figura 268: Pittore padovano, *Ebbrezza di Noè*, Padova, Scoletta del Carmine, particolare del fregio monocromo.



Figura 269: Bartolomeo Montagna, *Ebbrezza di Noè*, Vienna, Albertina.



Figura 270: Pittore padovano, *Ebbrezza di Noè*, Padova, Scoletta del Carmine, particolare del fregio monocromo.



Figura 271: Benedetto Montagna, *Uomo seduto che fa un nodo ad una palma*, Vienna, Albertina, Graphische Sammlung.



Figura 272: Benedetto Montagna, *Uomo nudo con freccia*, Vienna, Albertina, Graphische Sammlung.

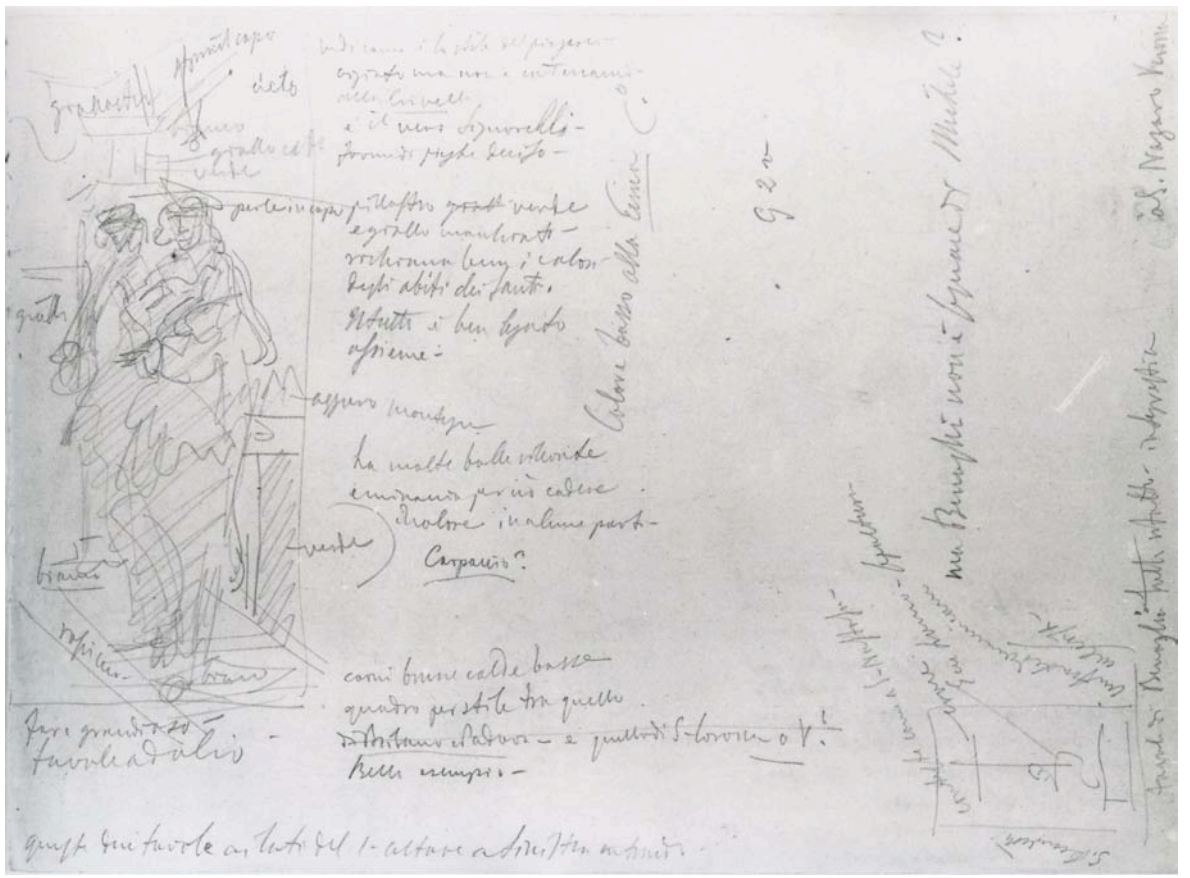
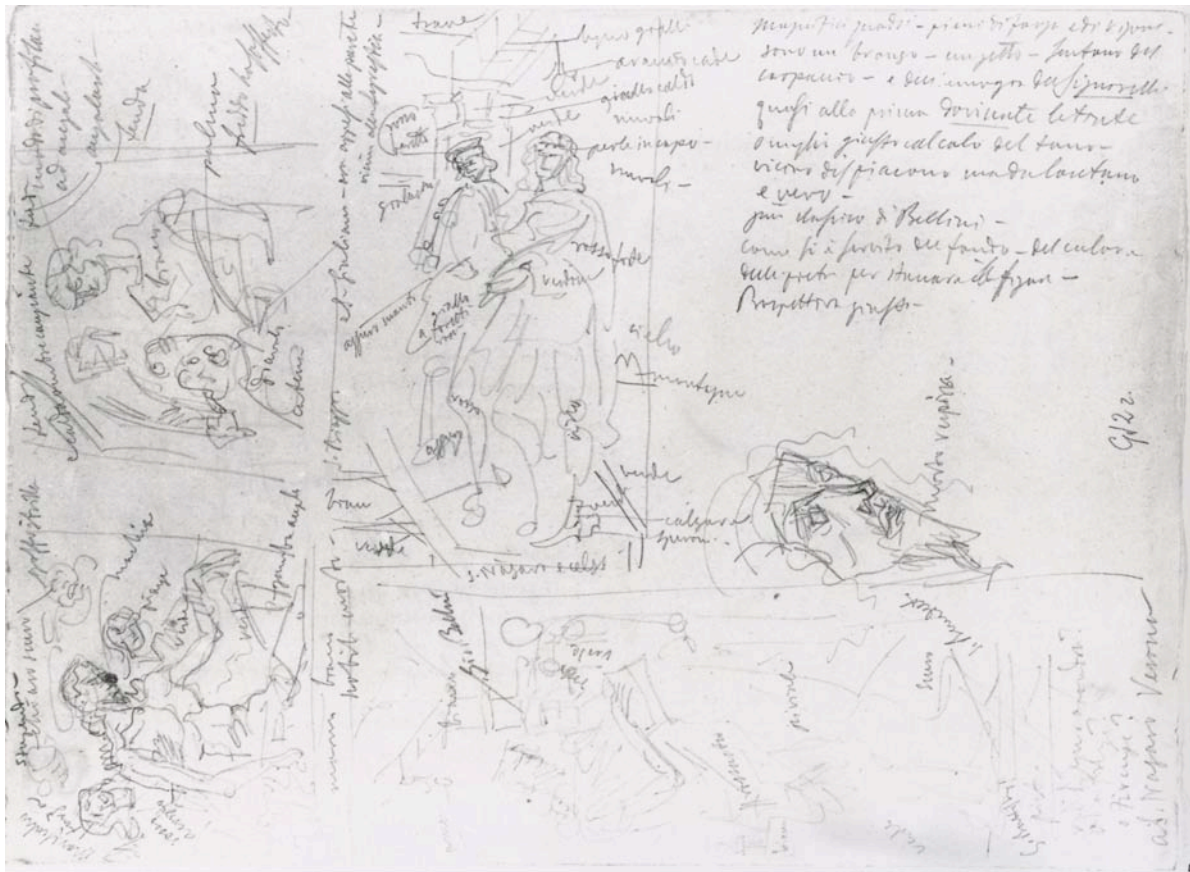


Figure 273-274: Giovan Battista Cavalcaselle, Schizzi della Cappella di San Biagio nella chiesa di San Nazaro e Celso a Verona, Venezia, Biblioteca Marciana, Taccuini.



Figure 275-278: Bartolomeo Montagna, volta della Cappella di San Biagio, Verona, chiesa di San Nazaro e Celso, cappella di San Biagio, particolari di *San Biagio benediciente*, *San Biagio orante*, *San Biagio e un fanciullo*.

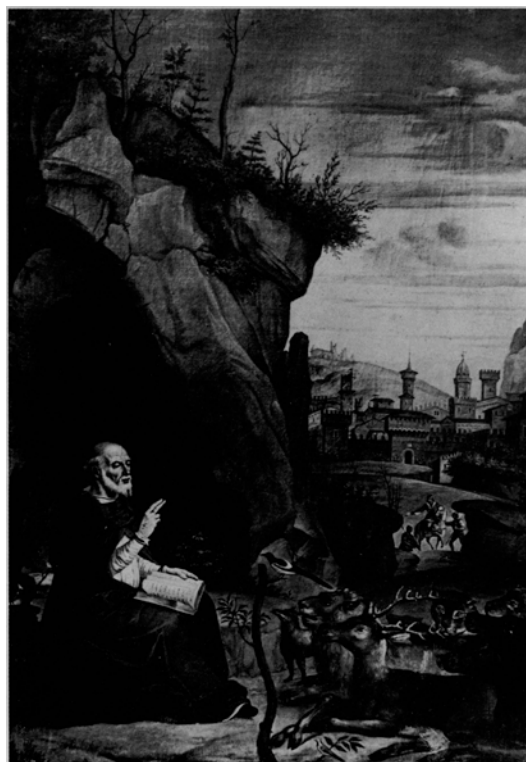


Figura 279: Bartolomeo Montagna, *Predica di San Biagio*, Verona, chiesa di San Nazaro e Celso, cappella di San Biagio.

Figura 280: Angelo Recchia, *Predica di San Biagio*, ubicazione ignota.



Figura 281: Pisanello, *Figura di Ghepardo*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques.

Figura 282: Benedetto Montagna, *Orfeo*, Berlino, Kupferstichkabinett.



Figura 283: Bartolomeo Montagna, *San Biagio condotto al martirio*, Verona, Chiesa di San Nazaro e Celso, Cappella di San Biagio.



Figura 284: Angelo Recchia, *San Biagio condotto al martirio*, ubicazione ignota.



Figura 285: Pittore padovano, *Presentazione della Vergine al tempio*, Padova, Scoletta del Carmine, particolare.



Figura 286: Andrea Mantegna, *Vocazione degli Apostoli*, già Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella Ovetari, distrutta.



Figura 287: Bartolomeo Montagna, *Tortura di Biagio*, Verona, Chiesa di San Nazaro e Celso, cappella di San Biagio.



Figura 288: Angelo Recchia, *Tortura di Biagio*, ubicazione ignota.

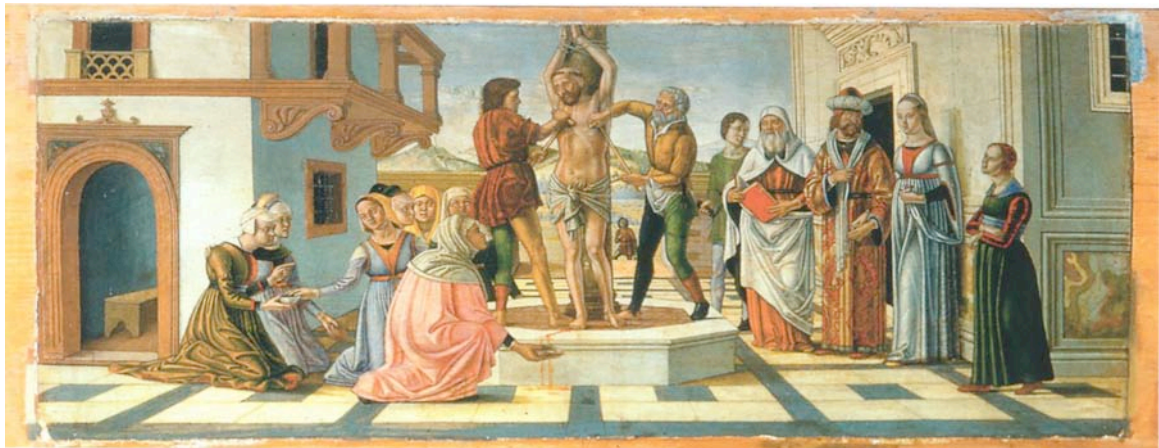


Figura 289: Maestro della Libreria Sagramoso, *predella della perduta pala di San Biagio*, Vicenza, Pinacoteca Civica, particolare della *Tortura di San Biagio*.



Figura 290: Bartolomeo Montagna, *Martirio di San Biagio*, Verona, Chiesa di San Nazaro e Celso, cappella di San Biagio.



Figura 291: Angelo Recchia, *Martirio di San Biagio*, ubicazione ignota.



Figura 292: Andrea Mantegna, *Martirio di San Giacomo*, già Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella Ovetari, distrutta.



Figura 293: Anonimo, copia da Bartolomeo Montagna, collezione privata.



Figure 294–294 bis: Giovan Maria Falconetto, *Fregi all'antica*, Verona, Chiesa di San Nazaro e Celso, Cappella di San Biagio.

Figura 295: Bernardino Parentino, *Fregi decorativi*, Padova, Basilica di Santa Giustina.

Figura 296: Bottega di Bartolomeo Montagna (?), *Fregi all'antica*, Montagnana, Duomo.

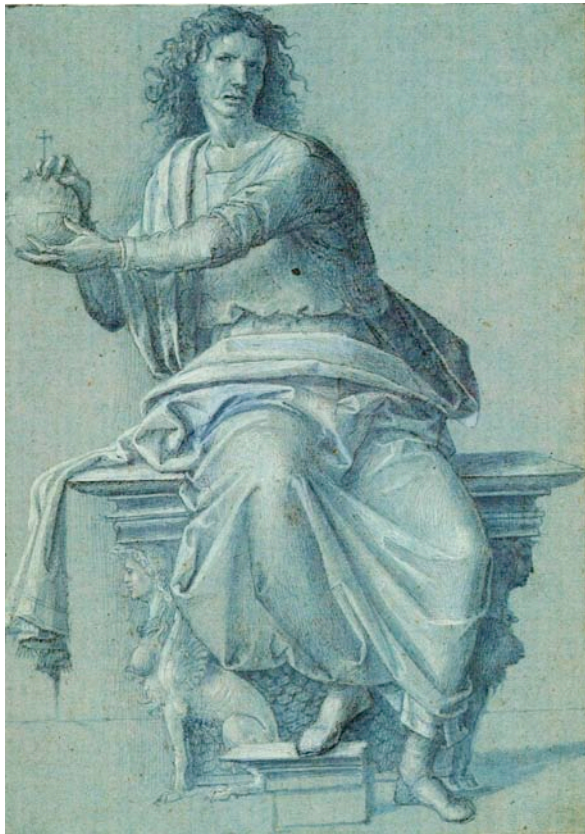


Figura 297: Bartolomeo Montagna, *Salvator Mundi*, Windsor, Royal Collection.



Figura 298: Bartolomeo Montagna, *Uomo nudo*, New York, Pierpont Morgan Library.



Figura 299: Antico, *Ercole che riposa dopo la lotta con il leone*, Houston, The Museum of Fine Arts.



Figura 300: Perugino, *Idolino*, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.

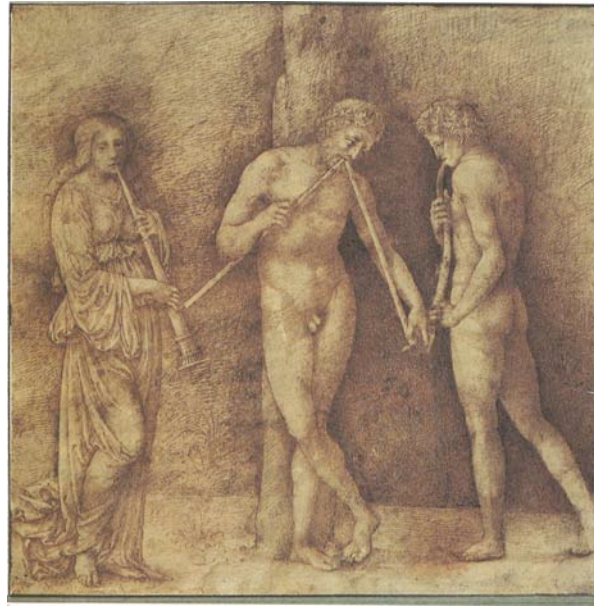


Figura 301: Francesco Francia, *Tre musici*, Vienna, Albertina, Graphische Sammlung.



Figura 302: Bartolomeo Montagna, *Ecce Homo*, Parigi, Musée du Louvre.



Figura 303: Bartolomeo Montagna, *Ritratto di procuratore*, Londra, British Museum.



Figura 304: Bartolomeo Montagna, *San Girolamo*, Milano, Pinacoteca di Brera.



Figura 305: Paolino Caliari, *San Girolamo*, incisione da Bartolomeo Montagna (creduto Correggio).



Figura 306: Giovanni Bellini, *San Girolamo*, Londra, National Gallery.



Figura 307: Benedetto Montagna, *San Girolamo*, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett.



Figura 308: Girolamo dai Libri, *Presepe dei conigli*, Verona, Museo di Castelvecchio.



Figura 309: Bartolomeo Montagna, *Ritratti di cento vescovi padovani*, Padova, Palazzo Vescovile.



Figura 310: Bartolomeo Montagna, *Ritratti di cento vescovi padovani*, Padova, Palazzo Vescovile, particolare.

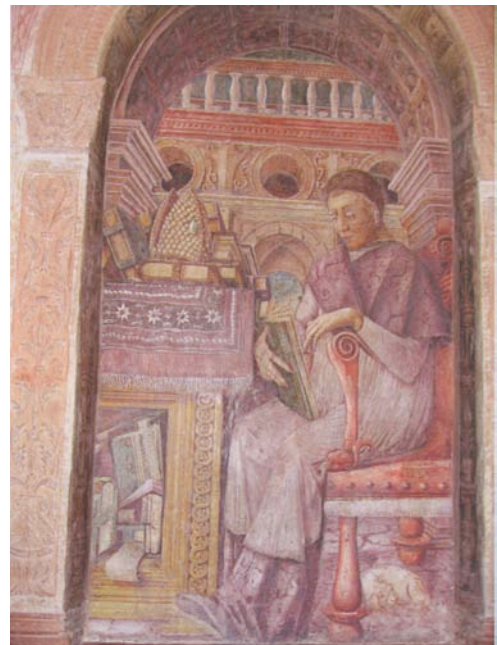


Figura 311: Bottega di Pierantonio degli Abati, *Uomini illustri*, Padova, già Biblioteca del convento di San Giovanni di Verdara, ora Ospedale militare, particolare con il vescovo Barozzi (?).



Figure 312- 313: Bartolomeo Montagna, *Ritratti di cento vescovi padovani*, Padova, Palazzo Vescovile, particolare.



Figura 314: Bartolomeo Montagna, *Ritratti di cento vescovi padovani*, Padova, Palazzo Vescovile, particolare.



Figure 315-316: Bartolomeo Montagna, *Ritratti di cento vescovi padovani*, Padova, Palazzo Vescovile, particolare.

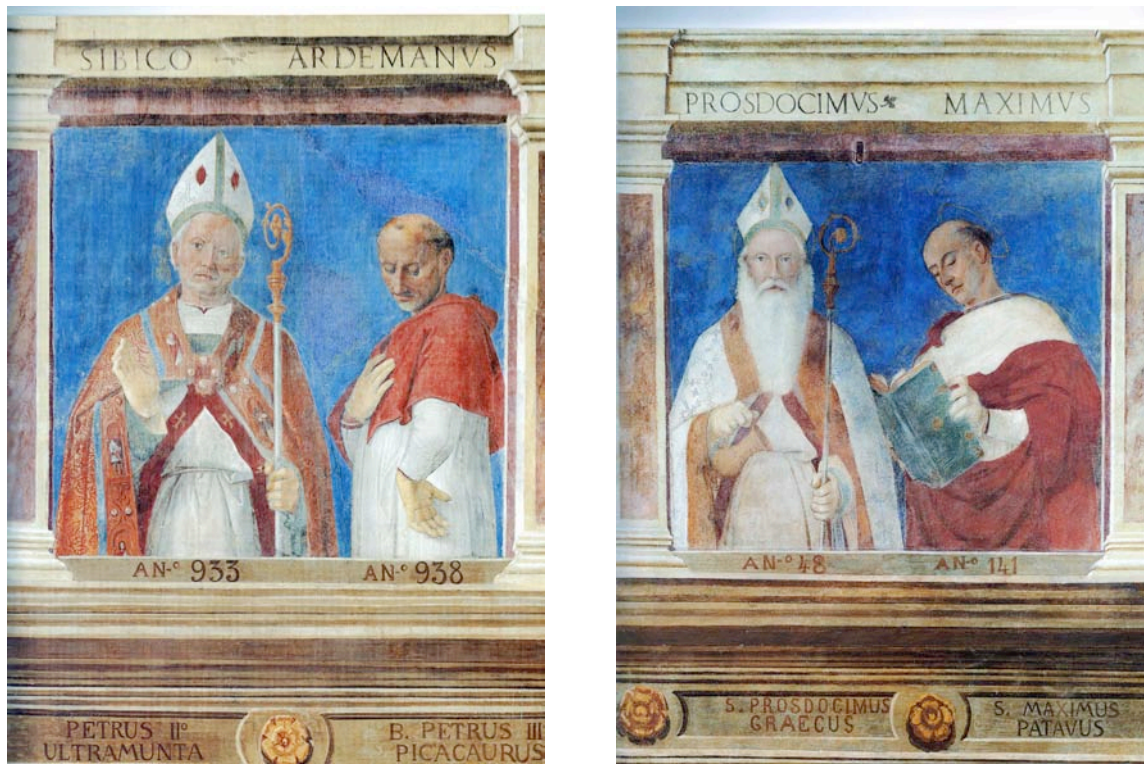


Figure 317-318: Bartolomeo Montagna, *Ritratti di cento vescovi padovani*, Padova, Palazzo Vescovile, particolare.



Figura 319: Bartolomeo Montagna, *Ritratti di cento vescovi padovani*, Padova, Palazzo Vescovile, particolare.



Figura 320: Maestro della Libreria Sagramoso, *Tre papi francescani*, Verona, chiesa di San Bernardino, Libreria Sagramoso, parete d'accesso.



Figura 321: Nicoletto da Modena, *Decorazioni a grottesca*, Verona, chiesa di San Nazaro e Celso, cappella di San Biagio.



Figura 322: Nicoletto da Modena, *Decorazioni a grottesca*, Padova, Palazzo Vescovile, Salone dei Vescovi.



Figura 323: Nicoletto da Modena, *Decorazioni a grottesca*, Verona, chiesa di San Nazaro e Celso, cappella di San Biagio, particolare.



Figura 324: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino in trono tra san Sebastiano e San Girolamo*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

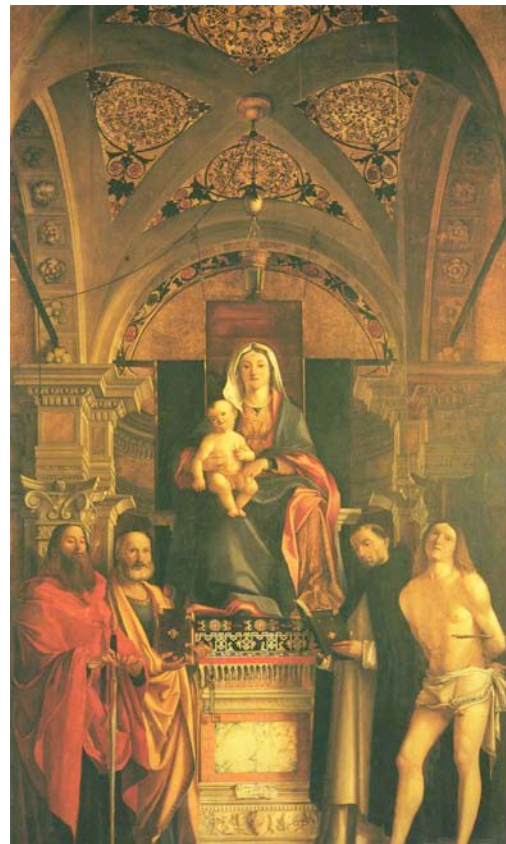
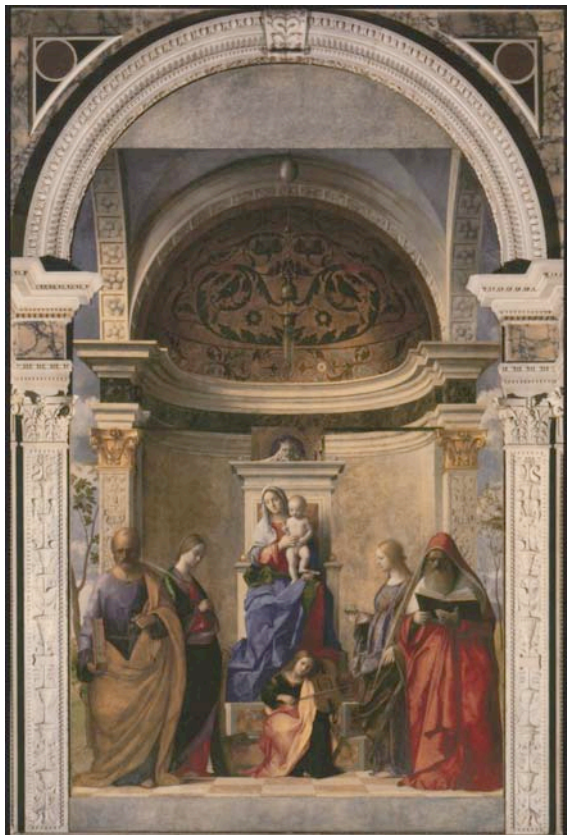


Figura 326: Giovanni Bellini, *pala di San Zaccaria*, Venezia, chiesa di san Zaccaria. **Figura 325:** particolare.

Figura 327: Giovanni Buonconsiglio, *Madonna in trono con Bambino tra quattro santi*, Montagnana (PD), Duomo.



Figura 328: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino in trono*, Lille, Musée des Beaux-Arts.



Figura 329: Giovanni Bellini, *Continenza di Publio Cornelio Scipione Africano*, Washington, National Gallery of Art, particolare.

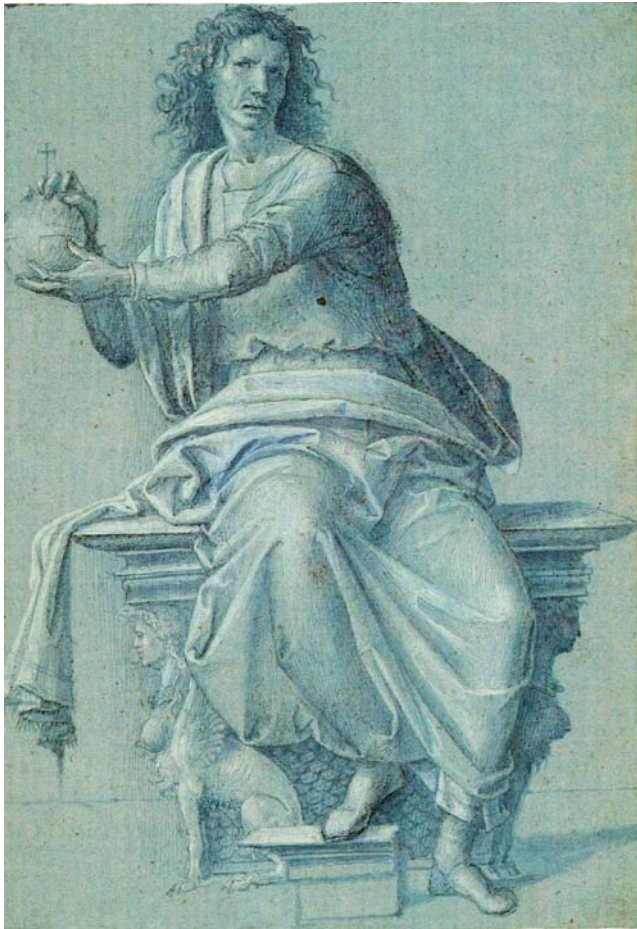


Figura 330: Bartolomeo Montagna, *Salvator Mundi*, Windsor, Royal Collection.

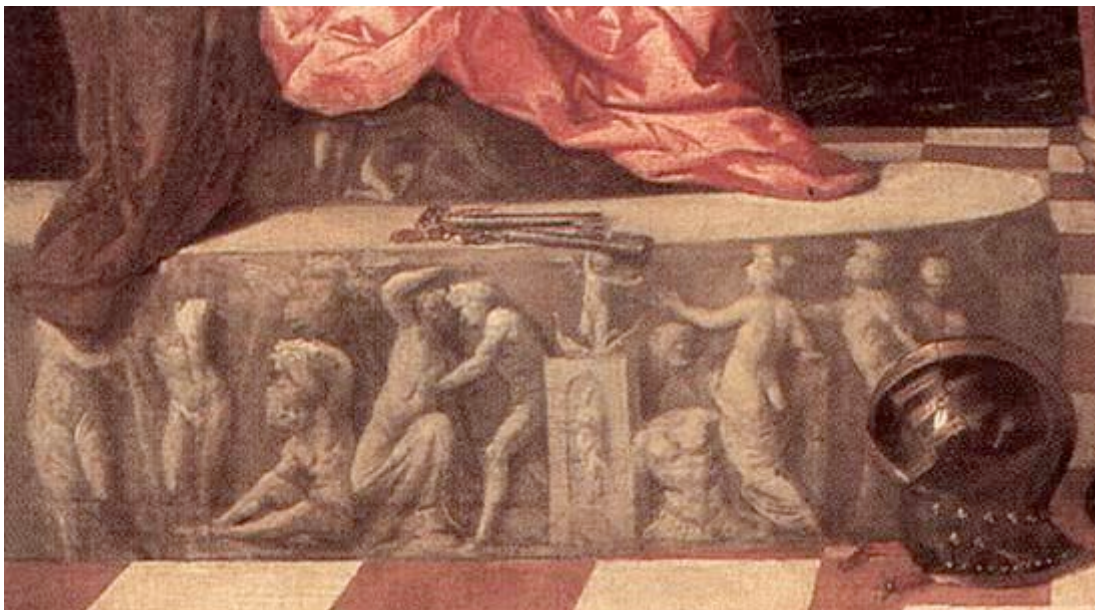


Figura 331: Tiziano, *pala per il vescovo Jacopo Pesaro*, Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.



Figura 332: Bartolomeo Montagna, *Santa Caterina d'Alessandria*, Collezione Privata.



Figura 333: Bartolomeo Montagna, *Cristo benedicente*, Torino, Galleria Sabauda.



Figura 334: Bartolomeo Montagna, *Santa Martire*, New York, Metropolitan Museum.



Figura 335: Bartolomeo Montagna, *Cristo Portacroce*, Vicenza, Pinacoteca Civica.



Figura 336: Giovanni Bellini, *Cristo Portacroce*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.



Figura 337: Giovanni Bellini, *Pietà*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Figura 338: Giovanni Bellini, *Battesimo di Cristo*, Vicenza, chiesa di Santa Corona, Cappella Garzadori, particolare.



Figura 339: Bartolomeo Montagna, *Cristo passo tra San Sebastiano e San Rocco*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Figura 340: Giovanni Buonconsiglio, *Madonna con Bambino in trono e sei santi*, Montagnana, (PD) Duomo.



Figura 341: Giovanni Buonconsiglio, *Madonna con Bambino*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Figura 342: Giovanni Buonconsiglio, *Madonna con Bambino in trono tra quattro santi*, Vicenza, Pinacoteca Civica.



Figura 343: Giovanni Buonconsiglio, *madonna con Bambino in trono tra San Sebastiano e Rocco*, Montagnana, (PD) Duomo.

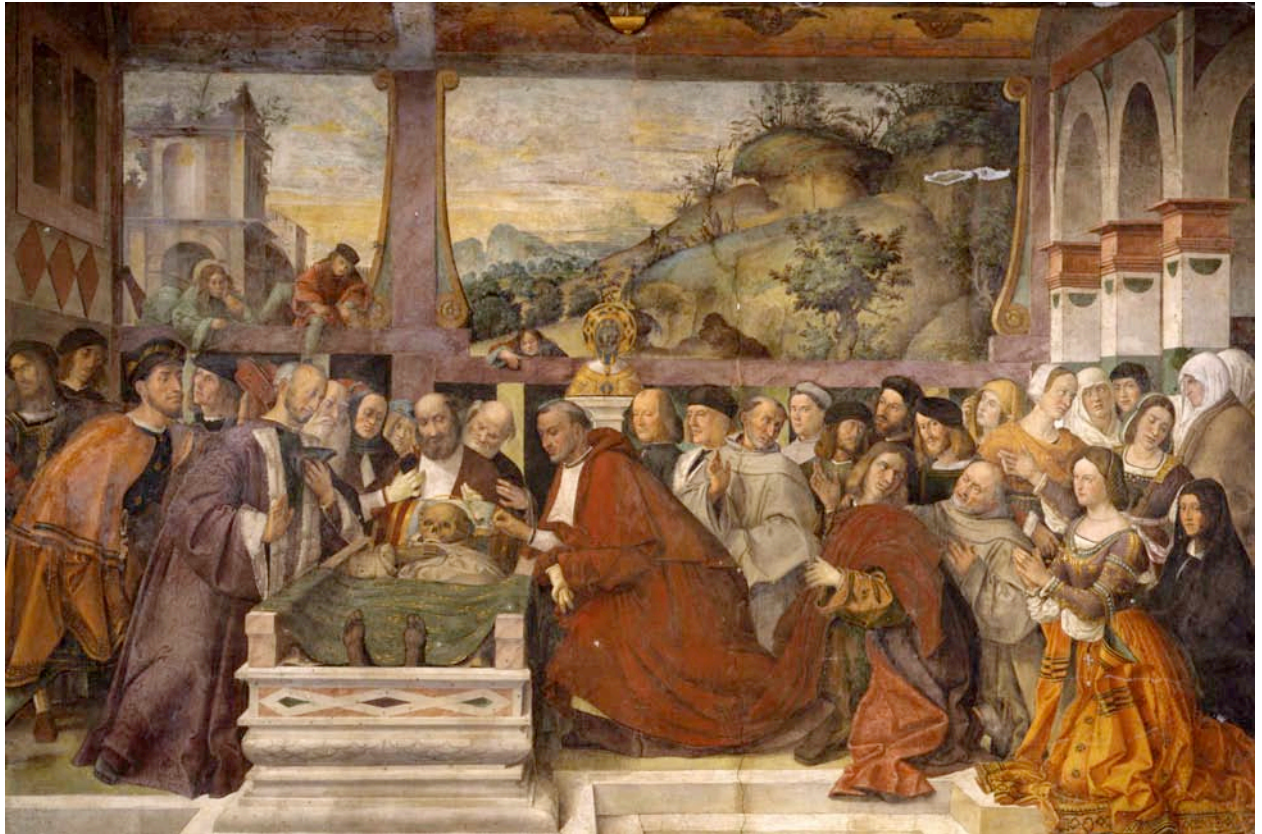


Figura 344: Bartolomeo Montagna, *Ricognizione delle spoglie mortali di Sant'Antonio (Miracolo della Mascella)*, Padova, Scoletta del Santo.



Figura 345: Albrecht Dürer, *Festa del Rosario*, Praga, Národní Galerie.



Figura 346: Bartolomeo Montagna, *Tre figure femminili*, Louvre, Département des Arts-Graphiques.



Figura 347: Bartolomeo Montagna, *Ricognizione delle spoglie mortali di Sant'Antonio (Miracolo della Mascella)*, Padova, Scoletta del Santo, particolare.



Figura 348: Tiziano, *Miracolo del Bambino*, Padova, Scoletta del Santo.



Figura 349: Bartolomeo Montagna, *Ricognizione delle spoglie mortali di Sant'Antonio (Miracolo della Mascella)*, Padova, Scoletta del Santo, particolare.



Figura 350: Bartolomeo Montagna, *Santa Maria Maddalena tra San Girolamo, Santa Paola, Santa Monica e Sant'Agostino*, Vicenza, chiesa di Santa Corona, altare Porto.



Figura 351: Cima da Conegliano, *pala di San Pietro Martire*, Milano, Pinacoteca di Brera.

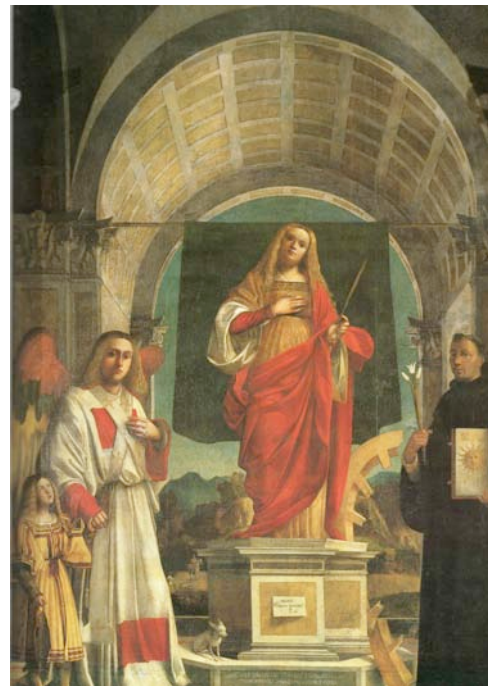


Figura 352: Giovanni Buonconsiglio, *Santa Caterina tra Tobia e San Raffaele Arcangelo e San Nicola da Tolentino*, Montagnana (PD), Duomo.



Figura 353: Bartolomeo Montagna, *Santa Maria Maddalena tra San Girolamo, Santa Paola, Santa Monica e Sant'Agostino*, Vicenza, chiesa di Santa Corona, altare Porto, particolare.

Figura 354: Giovanni Bellini, *pala di San Zaccaria*, chiesa di San Zaccaria, particolare.



Figura 355: Giovanni Buonconsiglio, *Cristo Redentore tra San Girolamo e San Secondo*, Venezia, Chiesa dello Spirito Santo.



Figura 356: Bartolomeo Montagna, *San Giovanni Battista*, Ravenna, Pinacoteca Civica.



Figura 357: Cima da Conegliano, *polittico di San Fior*, San Fior (TV), chiesa Arcipretale di San Giovanni Battista.



Figura 358: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino in trono tra San Pietro, San Giovanni, San Paolo e Santa Caterina* (pala di Santa Maria in Vanzo), Padova, chiesa di Santa Maria in Vanzo.



Figura 359: Bartolomeo Montagna, *Ricognizione delle spoglie mortali di Sant'Antonio* (Miracolo della Mascella), Padova, Scoletta del Santo, particolare.



Figura 360: Tiziano, *Miracolo del marito geloso*, Padova, Scoletta del Santo.



Figura 361: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino in trono, tra San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista (pala di Sarmego)*, Sarmego (VI), chiesa di San Michele.



Figura 362: Palma il Vecchio, *Madonna con Bambino in trono tra San Giorgio e Lucia*, Vicenza, chiesa di Santo Stefano.



Figura 363: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino tra San Giacomo e San Filippo*, Glasgow, Art Museum, particolare.

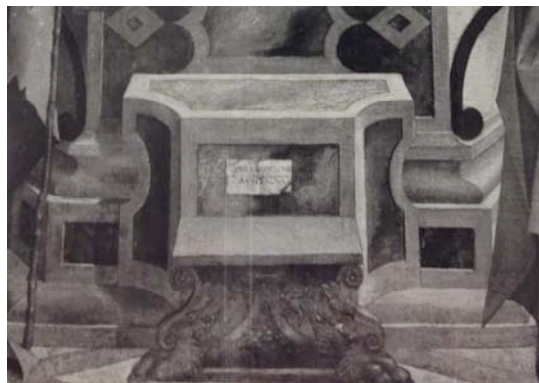


Figure 364–366: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino in trono, tra San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista (pala di Sarmego)*, Sarmego (VI), chiesa di San Michele, particolari.



Figura 367: Bartolomeo Montagna, *Figura femminile con pera*, Londra, Harewood House.



Figura 368: Bartolomeo Montagna, *Figura femminile*, Rotterdam, Museo Boymans Van Beuningen.



Figura 369: Bartolomeo Montagna, *Matrimonio mistico di Santa Caterina*, ubicazione ignota, già Rothermere.



Figura 370 Palma il Vecchio, *Tre sorelle*, Dresda, Gemäldegalerie.



Figura 371: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe.



Figura 372: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, ubicazione ignota, già Mendelssohn.



Figure 373-375: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, ubicazione ignota, già Mendelssohn, particolari.



Figura 376: Bartolomeo Montagna, *San Girolamo*, Bergamo, Accademia Carrara.



Figura 377: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino in trono tra Santa Maria Maddalena e Santa Lucia*, Vicenza, chiesa Cattedrale, cappella di Santa Caterina.



Figura 378: Bottega di Bartolomeo Montagna, *Santa Caterina da Siena e Santa Margherita*, Vicenza, chiesa Cattedrale, cappella di Santa Caterina.



Figura 379: Marcello Fogolino, *Due sante*, Vicenza, chiesa di santa Corona.

Figura 380: Benedetto Montagna, *Santa Caterina*, Parigi, Bibliothèque Nationale.



Figura 381: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino tra due santi*, Vicenza, Pinacoteca Civica.



Figura 382: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, Vicenza, Pinacoteca Civica.



Figura 383: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino e San Giovannino*, Vicenza, Pinacoteca Civica.

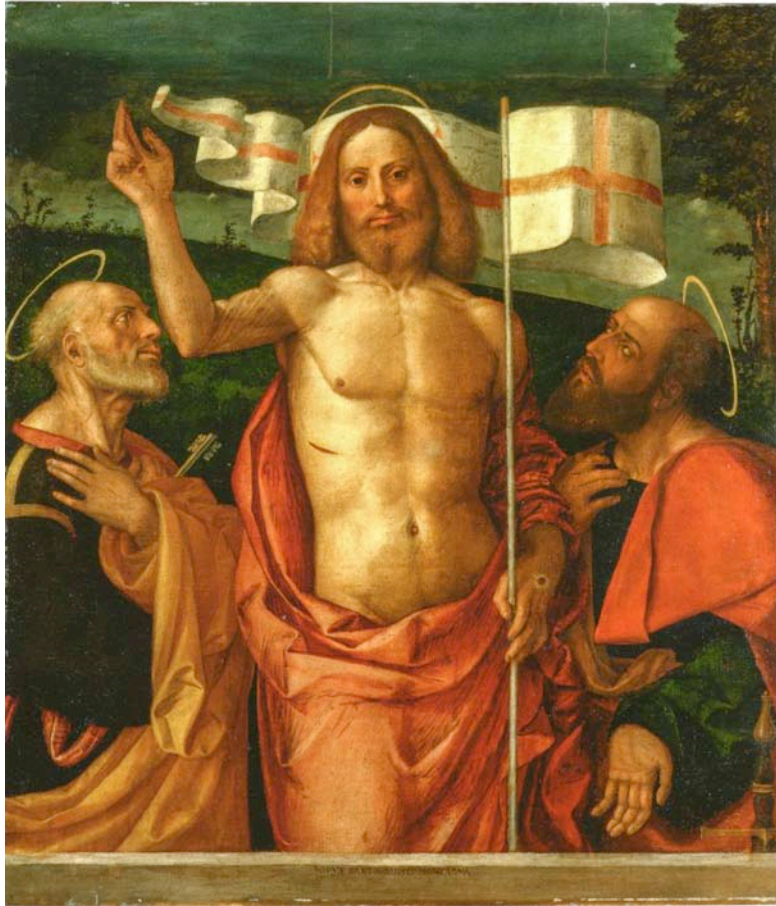


Figura 384: Bartolomeo Montagna, *Cristo Risorto tra San Pietro e San Paolo*, Schwerin, Staatliches Museen.



Figura 385: Benedetto Montagna (?), *Cristo Risorto*, collezione privata.

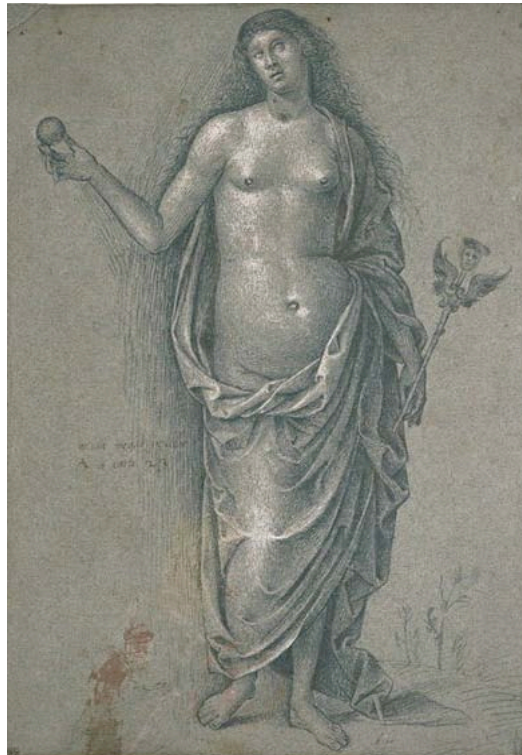


Figura 386: Benedetto Montagna (?), *Pomona*, Louvre, Département des Arts-Graphiques.

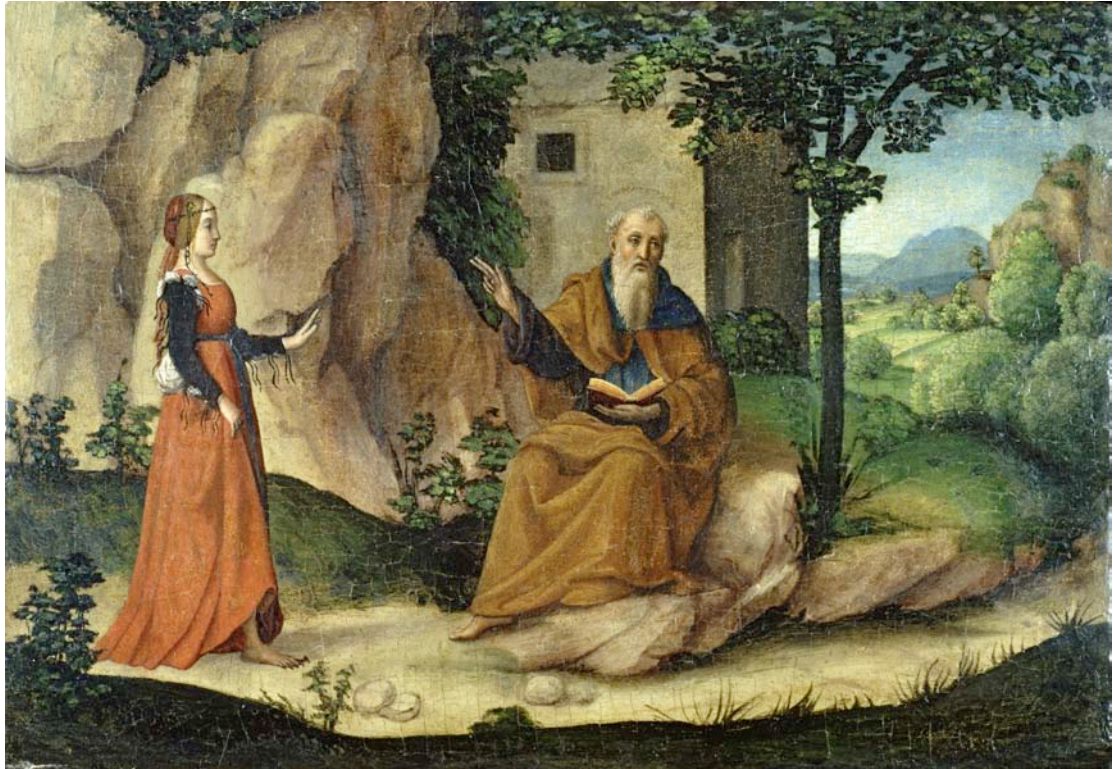


Figura 387: Bartolomeo Montagna, *Tentazione di Sant'Antonio*, Columbia University.

Figura 388: Bartolomeo Montagna, *Tentazione di Sant'Antonio*, Vicenza, Palazzo Thiene, collezione della Banca Popolare.



Figura 389: Bartolomeo Montagna, *Sacra Famiglia*, Pavia, Museo Malaspina.



Figura 390: Bartolomeo Montagna, *Sacra Famiglia*, Londra, Courtauld Institute.



Figura 391: Bartolomeo Montagna, *Sacra Famiglia*, Venezia, Museo Correr.



Figura 392: Bartolomeo Montagna, *Madonna con Bambino*, ubicazione ignota, già collezione Speroni.



Figura 393: Bartolomeo Montagna, *Natività tra San Sebastiano, San Giobbe e i pastori*, Cologna Veneta (VR), Duomo.



Figura 394: Bartolomeo Montagna, *Natività tra San Sebastiano, San Giobbe e i pastori*, Cologna Veneta (VR), Duomo, particolare.



Figura 395: Marcello Fogolino, *Adorazione dei Magi*, Vicenza, Pinacoteca Civica.