

Lorenzo Veneziano  
*Le Virgines humilitatis*

Tre Madonne "de panno lineo".  
Indagini, tecnica, iconografia

Il volume è stato  
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



MINISTERO  
PER I BENI E  
LE ATTIVITÀ  
CULTURALI

Direzione regionale per i beni  
culturali e paesaggistici del Veneto  
Soprintendenza per i beni storici,  
artistici ed etnoantropologici  
per le province di Verona,  
Rovigo e Vicenza

Comune di Vicenza  
Musei Civici

Ugo Soragni  
*Direttore Regionale per i beni  
culturali e paesaggistici del Veneto*

Luca Caburlotto  
*Soprintendente per i beni storici,  
artistici ed etnoantropologici  
per le province di Verona,  
Rovigo e Vicenza*

*Catalogo a cura di*  
Chiara Rigoni  
Chiara Scardellato

*Testi di*  
Maria Elisa Avagnina  
Renzo Bertoncetto  
Paolo Casadio  
Luca Fabbri  
Monica Favaro  
Elisabetta Fedeli  
Paola Frattaroli  
Arianna Gambirasi  
Francesco Gasparini  
Cristina Guarnieri  
Anna Malavolta  
Sergio Marinelli  
Andrea Naccari  
Luca Nodari  
Stefania Pellizzaro  
Fabrizio Pietropoli  
Luca Poletto  
Elena Rebollo SanMiguel  
Filippo Ratti  
Chiara Rigoni  
Pietro Rosanò  
Umberto Russo  
Chiara Scardellato  
Guglielmo Stangherlin

*Indagini scientifiche*

Soprintendenza per i beni storici,  
artistici ed etnoantropologici  
per le province di Verona,  
Rovigo e Vicenza

Laboratorio di diagnostica  
per immagini  
Florindo Romano  
Chiara Scardellato

Laboratorio di analisi  
chimico-stratigrafiche  
Elisabetta Fedeli  
Guglielmo Stangherlin

Centro Nazionale per le Ricerche,  
Istituto di Chimica inorganica  
delle superfici  
Monica Favaro

Università degli Studi di Padova,  
Dipartimento di Scienze chimiche  
Renzo Bertoncetto

Centro Nazionale per le Ricerche,  
Istituto di Fotonica e nanotecnologie  
Laboratorio Luxor  
Luca Poletto

T.S.A. srl Padova  
Pietro Rosanò

*in copertina*

Lorenzo Veneziano, *Madonna del rosario*,  
particolare. Verona, chiesa di Santa Anastasia



Silvana Editoriale

*Progetto e realizzazione*  
Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa

*Direzione editoriale*  
Dario Cimorelli

*Art Director*  
Giacomo Merli

*Redazione*  
Lara Mikula

*Impaginazione*  
Nicola Cazzulo

*Coordinamento organizzativo*  
Michela Bramati

*Ufficio iconografico*  
Deborah D'Ippolito, Alessandra Olivari

*Ufficio stampa*  
Lidia Masolini, [press@silvanaeditoriale.it](mailto:press@silvanaeditoriale.it)

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta  
o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi  
mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione  
scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore

L'editore è a disposizione degli eventuali detentori  
di diritti che non sia stato possibile rintracciare

© 2011 Silvana Editoriale Spa  
Cinisello Balsamo, Milano

# Lorenzo Veneziano: la prefigurazione del ritratto

SERGIO MARINELLI

Il ritratto, si sa per dato acquisito, in quanto genere autonomo contraddistingue l'arte a partire dal XV secolo. Lorenzo Veneziano viene prima. Eppure ci siamo accorti, molto di recente, che anche il Trecento è pieno di ritratti, e addirittura anche, solo con casi poco meno numerosi, lo sono pure i secoli precedenti. Giovanna Valenzano ha scritto un brillantissimo saggio sul ritratto nel medioevo a Vicenza<sup>1</sup>. E Cristina Guarnieri ha raccolto, in un capitolo del suo *Lorenzo Veneziano*, una carrellata molto significativa di ritratti<sup>2</sup>. Dunque si può parlare di Lorenzo Veneziano ritrattista, anche nel senso che lo si è già fatto.

Riprendiamo il discorso per osservare da un altro punto di vista questi ritratti, poiché la loro sola presenza contrasta con gli assiomi di antinaturalismo bizantino calati in passato dalla critica, senza alcun riguardo, sull'arte di Lorenzo e su tutto il Trecento veneziano.

Si parta da un'analisi semplicemente di tipo ottico e storico. I ritratti sono tutti committenti, inginocchiati di profilo, a scala decisamente inferiore rispetto alle figure sacre, che restano visibilmente e indiscutibilmente protagoniste. Neppure in questo si può dire che Lorenzo sia un grande innovatore, perché figure simili si ritrovano frequenti nell'opera pittorica di Paolo Veneziano e degli altri maestri contemporanei.

Domenico Lion, il committente del grande polittico per Sant'Antonio di Castello del 1357, che reca ben evidente il suo nome, è raffigurato tuttavia con precisione nei particolari dell'abito. Anche la tipologia della sua giovane figura è abbastanza definita, ma addirittura il pittore arriva a dare, col *pathos* degli occhi alzati verso la gigantesca Vergine che lo sovrasta, un'espressione sentimentale, che si può leggere al tempo stesso come devota pietà e timore.

I ritratti di Tommaso e Giampietro Proti nel Duomo di Vicenza (1366) sono interessantissimi per il costume militare e araldico. La loro posa orante è anche più mossata. I

loro volti sono tuttavia generici, non per vivacità ma per tipologia. Si capisce solo che Tommaso, il padre, è maggiore d'età. Ma forse il pittore voleva far percepire solo la somiglianza tra padre e figlio.

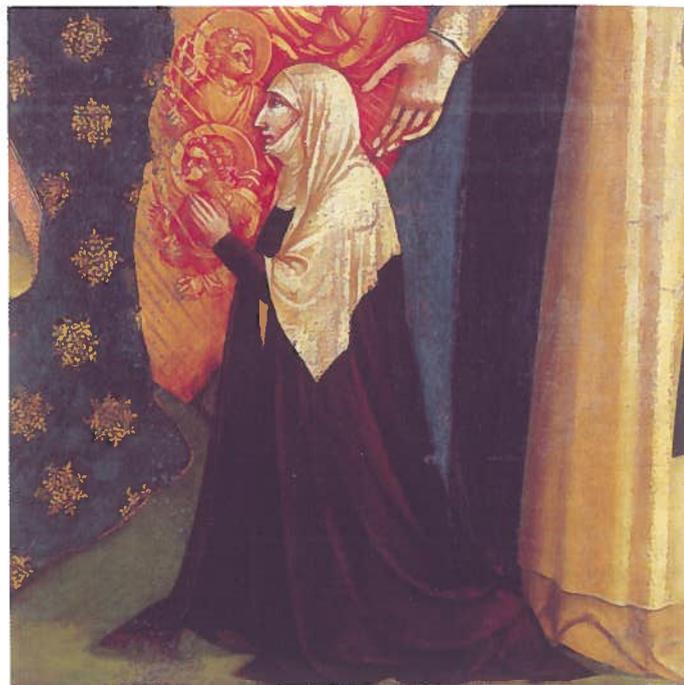
I due donatori della *Madonna dell'umiltà* di Santa Anastasia sono pure ovviamente interessanti. Cangrande II della Scala (fig. 1), signore di Verona, morto nel 1359, indossa un abito complesso, principesco, con cintura, pugnale e borsellino appesi, e calze "divisate" e "solate" di due colori diversi, munite anche di speroni. A guardar bene, tutto l'abito doveva essere assai singolare e perfino eccentrico per un devoto committente. Pure nella parte superiore della giubba doveva essere diviso simmetricamente in due parti: di stoffa color verde oliva a righe di passamaneria di filo dorato, preziosissima, dalla parte dell'osservatore, in corrispondenza della calza chiara; a tinta unita (blu scuro) in corrispondenza della calza scura dello stesso colore. Indossa pure un lungo cappuccio rosso con "becchetto" che scende sulla schiena e accentua il carattere quasi sconvenientemente mondano del costume. Sembra poter essere uno dei primi esempi della moda di corte francese borgognona documentati in Italia.

Il volto, benché relativamente abbastanza definito, sembra rientrare in una precisa tipologia di uomo barbuto ancora relativamente giovane (aveva in realtà ventisette anni), ma il suo profilo resta appunto al "tipo", non arriva a delineare un individuo psicologicamente distinguibile all'interno di esso. Il pittore si spinge tuttavia a conferire, anche nella posa rituale genuflessa e quasi inclinata, un tratto inquietante, insinuante e proteso. La psicologia del personaggio è dunque comunicata dall'abito e dal gesto, più che dalla fisionomia del volto, non indagato nel carattere, noto peraltro dal poco affettuoso nomignolo di "Can rabioxo". Tuttavia, più di tutti gli altri, per le tante diverse caratterizzazioni, egli sfiora la dimensione del ritratto. Il signore, cui si deve tra l'altro la costruzione del Castelvecchio veronese, sembra

1. Lorenzo Veneziano,  
*Madonna del rosario*,  
particolare di Cangrande  
II della Scala. Verona,  
chiesa di Santa Anastasia



2. Lorenzo Veneziano,  
*Madonna del rosario*,  
particolare di Elisabetta  
di Baviera. Verona, chiesa  
di Santa Anastasia



anticipare lo spirito, e soprattutto l'eleganza, degli "incredibili" personaggi di Pisanello.

Il suo simmetrico *pendant*, Elisabetta di Baviera (fig. 2), è invece coperta e velata e non lascia trasparire nulla nella sua compostezza. Ma ancora nel Quattrocento e dopo, le mogli dei committenti di Dürer e di Holbein appaiono spesso fasciatissime e in uno stato di segregazione evidente. Così è abbigliata la sant'Anna di Dürer nel celebre dipinto del Metropolitan Museum di New York. Non pare tuttavia realistico immaginarla già come vedova, perché non è realistico immaginare l'esibizionismo di Cangrande II come quello di un morto e anche perché non è realistico pensare che sarebbe stato ancora permesso quel rilievo nell'immagine a qualcuno che non era più il signore della città, per di più assassinato dal suo successore. Un argomento "contro" sarebbe il fatto che in un testamento del 20 novembre 1359 Cangrande II lascia la considerevole somma di 1000 lire ai domenicani di Santa Anastasia, ma niente altro documenta il dipinto come ringraziamento del generoso lascito.

Veramente non c'è alternativa al 1359 per la datazione del dipinto: nel 1358 Cangrande II va a Venezia e incontra probabilmente il pittore, che ha appena terminato il più arcaizzante, e sicuramente precedente, polittico Lion in San-

t'Antonio di Castello. Logicamente, dopo il 14 dicembre 1359, Cansignorio si sarebbe sostituito nell'immagine al fratello assassinato, se il dipinto non fosse già stato collocato. In altri casi, come forse anche nel celebre affresco di Castelvecchio, si è normalmente proceduto alla *damnatio memoriae* dell'immagine del committente fisicamente soppresso.

Forse più deludenti da questo punto di vista appaiono i due committenti ai piedi della croce di Santa Anastasia, ora in San Zeno. Sia il domenicano che il committente laico, pur dichiarati nel costume, non presentano nulla che li diversifichi dalle loro categorie sociali d'appartenenza e vivono solo della vivacità dello sguardo puntuto e acuto, che dichiara solo simbolicamente la loro vitale presenza storica.

Se poi si continua su altri personaggi dipinti da Lorenzo, che per noi restano nell'anonimato, come la donatrice della *Madonna dell'umiltà* di Santa Maria Maggiore a Trieste, già a Capodistria, il committente della *Madonna Lehmann* del Metropolitan Museum di New York, ben caratterizzato nel costume e soprattutto nel curioso berrettino, il frate agostiniano, suo simmetrico nel quadro, definito solo dall'abito, infine i confratelli della *Madonna della misericordia* sul frontespizio della Mariiegola della Scuola, troviamo solo figure per noi anonime, riconoscibili forse nel loro

3. Lorenzo Veneziano,  
*Madonna del rosario*,  
particolare di san  
Domenico. Verona,  
chiesa di Santa Anastasia

4. Lorenzo Veneziano,  
*Madonna del rosario*,  
particolare di san Pietro  
martire. Verona, chiesa  
di Santa Anastasia



ambiente al momento dell'inaugurazione delle opere, ma appartenenti tuttavia a precise categorie e classi sociali, con una gestualità assai intensa, ma senza nulla della storia dell'individuo che fa il ritratto. Si registra piuttosto una nuova incontenibile volontà di comparire da parte dei fedeli, anche religiosi, che irrompono nello spazio sacro dei santi, si avvicinano sempre di più a loro, valicando limiti prima proibiti, in posizioni prima impensabili.

Cristina Guarnieri ne ricava giustamente una galleria di categorie sociali, che spiega bene la committenza del pittore. E in ogni caso Lorenzo va molto oltre a quanto aveva fatto, in circostanze simili, il predecessore Paolo.

Se si guarda la famosa lunetta di Paolo Veneziano a Santa Maria Gloriosa dei Frari, commissionata dal doge Francesco Dandolo, si vede che la figura del doge inginocchiato, nella stessa scala del suo protettore Francesco, ma assai più piccolo naturalmente della Vergine, è solo un manichino indistinguibile col costume da doge. Ma la moglie Elisa-



5. *San Domenico*,  
fine XVI secolo.  
Verona, chiesa di Santa  
Anastasia, sacrestia



betta Contarini ha il volto assolutamente identico a quello della sua protettrice celeste Elisabetta. Si potrebbe anche pensare che sia stata lei a prestare la fisionomia alla santa invisibile, ma questa, in assoluto, appare solo uno schema di figura astratto e tradizionale, che può corrispondere a una maschera d'attrice, non a una donna vissuta reale.

Va ribadito che la presenza del ritratto, anche se poi non riesce a definirsi quasi mai come tale, è molto frequente nell'opera pittorica di Lorenzo Veneziano, assai più che nei suoi predecessori. Quindi il problema del ritratto, del confronto tra il semblante degli individui reali e diversi e gli schemi figurati astratti, deve essersi presentato alla mente, o all'inconscio, del pittore.

Se rispetto alla sua tradizione veneziana egli rappresentava una forte evoluzione dell'elemento ritrattistico, altrettanto

non poteva dirsi certo nel confronto con la cultura figurativa di terraferma. Esisteva una ritrattistica anche monumentale nella scultura, con fisionomie inconfondibili nei tratti dei personaggi dei monumenti funebri, valga per tutti l'esempio di Cangrande della Scala. Ma resta ancora qualche precedente in pittura, come il ritratto a grandezza naturale, sull'arco trionfale di San Fermo, di Guglielmo di Castelbarco, di un realismo già caricaturale, attribuito al cosiddetto "Maestro del Redentore". Il suo simmetrico corrispondente è l'abate del convento francescano, fra' Daniele Gusmari. La coppia religioso/laico ha forse la stessa valenza di quella analoga ai piedi della grande croce di Lorenzo. Ma a Verona Lorenzo deve aver visto anche qualche esempio dei committenti affrescati soprattutto in San Pietro martire e in Santa Anastasia, spesso cavalieri di profilo, appartenenti all'ordine teutonico, della serie che sfocerà più avanti nei gruppi assai più fortemente espressivi di Altichiero.

Ma accanto alla serie dei committenti inginocchiati di profilo sembra esserci un altro livello di ritratti, forse anche relativamente più vicini alla moderna concezione del genere. Nel dipinto votivo di Santa Anastasia pure i due santi maggiori, a grandezza che sembra "naturale" (ma sempre minori della grande icona della Vergine), Domenico (fig. 3) e Pietro martire (fig. 4), sono apparentemente dei ritratti. Domenico ha i capelli, sotto la rasatura della chierica, visibilmente rossi. Ha anche le sopracciglia rosse. Pietro ha i capelli castano chiari, ma la barba è scura. Il suo incarnato è quello rossastro, del temperamento sanguigno. Mentre quello di Domenico è livido e diafano, con lo sguardo sostenuto e teso dei "grandi inquisitori" del suo ordine. I due volti sono troppo indagati e caratterizzati ben più, anche per ragioni di scala, di quelli dei piccoli committenti, definiti quasi unicamente dal costume, per non corrispondere a personaggi reali. I due frati, identici nella posa e nell'abito, sono evidentemente, dal volto, due individui storici ben precisi e diversi tra loro. Si può presumere, con un'applicazione retroattiva di metodo, che sia accaduto quanto descrive, in situazioni posteriori, Vasari. Come quando dà identificazione e nome preciso a tutti i personaggi della *Deposizione* di Paolo Morando in San Bernardino, membri di una confraternita e amici del pittore che offrirono i loro lineamenti per la scena.

È quasi banale pensare che Lorenzo, per dipingere i due santi maggiori dell'ordine, abbia preso a modello due

6. *San Pietro martire*,  
fine XVI secolo.  
Verona, chiesa di Santa  
Anastasia, sacrestia

monaci domenicani di Santa Anastasia, che dovevano essere però molto importanti. O perlomeno è quello che avrebbe fatto ovviamente un pittore del Quattrocento, a partire da Mantegna. Sarebbe quindi straordinario se lo avesse già fatto Lorenzo. O forse è quanto hanno già fatto altri pittori del Trecento e noi non lo sappiamo. Per altri santi il pittore doveva disporre di immagini schematiche di ascendenza rituale bizantina, in cui i fedeli dovevano riconoscere immediatamente, secondo le caratteristiche fisse dell'icona, i personaggi sacri. Erano qui invece rappresentati due santi occidentali e relativamente moderni, che non si ritrovano, se non con un'eccezione significativa per Domenico, in altre versioni della pittura superstite di Lorenzo.

Verona era famosa per i monaci tedeschi, ma questi erano soprattutto i benedettini di San Zeno e saranno stati naturalmente per lo più di pelo biondo. Ma i capelli rossi di Domenico sembrano indicare una volontà non casuale. Come anche la sua apparente, e singolare, giovinezza. Lui è ovviamente il santo dalla parte del principe e col suo sguardo, lontano e obliquo, dall'alto della sua figura, regge il potere della piccola marionetta variopinta. Dall'altra, san Pietro martire è meno gelido, più umano. Se n'è accorto anche il pittore che dipinse la serie di immagini di santi domenicani nel momento in cui Felice Brusasorci collocava nella sacrestia di Santa Anastasia la pala commissionata dai Giusti nel 1598. Egli guardò sicuramente alla pittura di Lorenzo. Il suo san Domenico (fig. 5) è pure insolitamente giovane e biondo; Pietro martire (fig. 6), di poco variato nell'angolatura, è sempre, comprensibilmente, più patetico.

Il san Domenico dipinto da Lorenzo nel polittico Lion a Venezia, nel 1357, e quindi di poco precedente, può a sua volta illuminare il confronto. Del tutto diverso da quello veronese, è praticamente identico, mutato l'abito con gli attributi, al contiguo san Francesco. Solo una diversità di temperamento separa le due figure: Francesco, più umano, guarda l'osservatore e "parla" con lui; Domenico è fisso senza distrazioni, inflessibile, alla scena centrale dell'*Annunciazione*.



Lorenzo mostra di contare, in questi anni, fortissimi legami con l'ordine domenicano, che lo portano alle commissioni di Santa Anastasia a Verona e di Santa Corona a Vicenza. E i legami con l'ordine dovevano essere di fatto con dei domenicani ben precisi, forse quelli che posarono per i loro santi e che non salvarono con la loro protezione Cangrande II, ma comunque salvarono, con un influente potere che non si poteva ignorare o sottovalutare, il quadro per Santa Anastasia<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> G. Valenzano, *Immagini di donne, cavalieri e frati nel medioevo vicentino*, in *Theatrum urbis*, a cura di S. Marinelli e C. Rigoni, Verona 2003, pp. 11-41.

<sup>2</sup> C. Guarnieri, *Lorenzo Veneziano*, Cinisello Balsamo 2006, pp. 98-109.

<sup>3</sup> Domenicani furono i due vescovi di Verona, Pietro de Pino (1348-1349) e Giovanni di Naso (1349-1350), prima di Pietro della Scala (1350-1387). Secondo il manoscritto di Pellegrini *La religione domenicana in Verona*, ai tempi dei dipinti di

Lorenzo doveva essere abate di Santa Anastasia "Pietro Dall'Isolo Veronese", almeno dal 1350, mentre Riccobono da Treviso fu abate dal 1349 e quindi nel 1362-1363.