

Centro di documentazione sui Bassano

W.R.Rearick

Jacopo Bassano, i figli, la scuola, l'eredità



Jacopo Bassano, i figli, la scuola, l'eredità

Atti del Convegno Internazionale di Studio
Bassano del Grappa, Museo Civico
Padova, Università degli Studi, Archivio Antico del Bò

30 marzo – 2 aprile 2011

1

1



Città di Bassano del Grappa



Musei Biblioteca Archivio
Bassano del Grappa

35 euro
costo complessivo dei 3 voll.
(IVA assolta dall'editore)

BOLLETTINO DEL MUSEO CIVICO

Musei Biblioteca Archivio di Bassano

Centro di documentazione sui Bassano

W.R.Rearick

Nuova serie

Numeri 30-31, 2009-2010

Numeri 32-33, 2011-2012

Numero 34, 2013



Città di Bassano del Grappa
Assessorato alla Promozione
del Territorio e della Cultura



Musei Biblioteca Archivio
Bassano del Grappa

FONDAZIONE

CASSA DI RISPARMIO
DI VERONA VICENZA
BELLUNO E ANCONA



REGIONE DEL VENETO

Comitato Regionale
Per le celebrazioni dei 500 anni
dalla nascita di Jacopo Bassano

JACOP
BASSANO

BOLLETTINO DEL MUSEO CIVICO
PUBBLICAZIONE ANNUALE

Numeri 30-31, 2009-2010

Numeri 32-33, 2011-2012

Numeri 34, 2013

Direttore responsabile

Chiara Padovan

Direttore scientifico

Giuliana Ericani

Direzione e redazione

Via Museo, 12

36061 BASSANO DEL GRAPPA (VI)

Tel. 0424 519901 – Fax 0424 519914

info@museibassano.it

www.museibassano.it

Registrato presso il Tribunale

di Bassano del Grappa (VI)

CON IL N. 6/85 DEL 31.8.1985

ISSN 0393-5574

ISBN 978-88-85821-48-4

Jacopo Bassano, i figli, la scuola, l'eredità

Atti del Convegno Internazionale di Studio

Bassano del Grappa, Museo Civico

Padova, Università degli Studi, Archivio Antico del Bò

30 marzo – 2 aprile 2011

1

Curatela scientifica

Giuliana Ericani

Curatela redazionale

Claudia Caramanna

Federica Millozzi

Escono, grazie ad un importante lavoro redazionale condotto da Claudia Caramanna e Federica Millozzi, gli atti del primo convegno in assoluto mai dedicato ai Bassano, che vengono pubblicati in tre numeri del *Bollettino del Museo Civico* per una scelta ben precisa, quella di rimarcare il ruolo della rivista nell'annuale azione di studio e di ricerca che caratterizza la vita del nostro museo. La pubblicazione si inserisce anche nell'attività del 'Centro di documentazione sui Bassano W.R. Rearick', istituito nel 2004, grazie al lascito dell'archivio fotografico dell'illustre studioso americano cui è dedicato, e destinato a raccogliere tutti i lavori svolti, in corso ed *in fieri* su Jacopo Bassano, i suoi figli, la sua bottega.

Nel programma delle celebrazioni per i cinquecento anni dalla nascita di Jacopo Bassano che si svolgevano tra 2010 e 2011, questo convegno internazionale rivestiva il ruolo fondamentale di rianalizzare ed approfondire la produzione del grande maestro e dei suoi figli, in previsione di una grande mostra che avrebbe dovuto presentare proprio il completamento, nella loro produzione ed in quella della bottega, di un lungo percorso figurativo che prende le mosse nella prima metà del Cinquecento e prosegue fino alla seconda metà del Seicento.

I quaranta saggi qui pubblicati confermano tuttavia la complessità e l'ampiezza degli studi sui Bassano, che comprendono tutti gli aspetti, storici, stilistici ed attributivi, iconografici e di collezionismo. Su quest'ultimo fenomeno, che pareva già sufficientemente indagato, molte novità emergono dalle differenti relazioni. Le ricerche sulla presenza di dipinti di Jacopo, dei figli e della bottega nelle collezioni, principesche e non, italiane, inglesi, francesi, sassoni, asburgiche e spagnole, ad opera di Michael Scholz-Hänsel, Axel Vécsey, Andreas Henning, Francesca Del Torre Scheuch, Paola Marini, Anna Maria Bava solo per citarne alcuni, offrono materia di approfondimento in particolare sulle grandi serie veterotestamentarie di Jacopo, Francesco e Leandro, ma anche su singoli dipinti non ancora individuati.

Di particolare interesse - e non poteva essere altrimenti data la crescita delle conoscenze in questo campo negli ultimi anni - sono gli studi iconologici nella lettura dei testi di Jacopo ed in particolare in relazione alla religiosità cinquecentesca di Corrado Pin e Augusto Gentili, attraverso i quali emerge un quadro frastagliato, differente rispetto a quanto fin qui noto sulla penetrazione del pensiero eretico nelle sue differenti declinazioni nel Veneto settentrionale a cavallo della metà del Cinquecento, con esiti sulle scelte pittoriche ancora in parte da indagare. Particolarmente puntuale e centrata è la lettura di Erica Bortolami sulle scelte iconografiche degli affreschi di casa Dal Corno, testo fondamentale del manierismo di Jacopo, a fronte di letture parziali precedenti non correttamente inserite nel contesto della committenza.

Un capitolo importante è riservato, come ci si augurava nel progettare gli interventi, all'esame dei legami tra la produzione di Jacopo, dei figli Francesco e Leandro e di Jacopo Apollonio, con inediti di quest'ultimo e di Leandro, in particolare nel ritratto. Particolare attenzione è dedicata ai disegni, di Jacopo e dei figli, indagati in due dei più importanti fondi europei, le raccolte degli Uffizi e del Louvre, con inediti e sistemazioni attribuzionistiche - auspichiamo - foriere di futuri cataloghi.

Il rapporto tra la pittura di Jacopo e quella dei figli è esplorato, anche, attraverso le numerose indagini scientifiche, che ampliano la già consistente documentazione de *i Bassano ai raggi X*, la mostra organizzata in museo nel 2011 a seguito della revisione delle indagini radiografiche eseguite nel 1990-1992 e di una nuova campagna eseguita nel 2010-2011, ampliando il campo ad esperienze europee. Quanto presentato rivela una notevole complessità, ancora da approfondire, e rappresenta un passo decisivo in direzione di un lavoro interdisciplinare che metta insieme le conoscenze stilistiche con i dati tecnici.

Un importante momento, dunque, di approfondimento che offriamo alla ricerca per il lungo cammino che ancora ci attende.

Giuliana Ericani

INDICE
VOLUME I


| | | |
|--|--------|----------------------|
| ALESSANDRO BALLARIN Prolusione | p. 16 | <i>tavole p. 205</i> |
| AXEL VÉCSEY Bassanesque Paintings in Hungary: an Overview | p. 32 | <i>tavole p. 231</i> |
| ANDREAS HENNING I dipinti bassaneschi della Pinacoteca di Dresda | p. 48 | <i>tavole p. 241</i> |
| FRANCESCA DEL TORRE SCHEUCH Il successo dei Bassano oltralpe. Il collezionismo asburgico e la raccolta del Kunsthistorisches Museum di Vienna | p. 66 | <i>tavole p. 251</i> |
| PAOLA MARINI I Bassano veronesi | p. 82 | <i>tavole p. 261</i> |
| CATHERINE LOISEL Questions de style dans l'atelier des Bassano | p. 100 | <i>tavole p. 269</i> |
| SERGIO MARINELLI Leandro Bassano nel Viceregno | p. 118 | <i>tavole p. 279</i> |
| MERI SCLOSA Per la ritrattistica di Leandro Bassano e Domenico Tintoretto | p. 130 | <i>tavole p. 287</i> |
| KIRSI ESKELINEN Una proposta per la lettura iconografica delle Stagioni di Jacopo Bassano | p. 142 | <i>tavole p. 297</i> |
| AUGUSTO GENTILI Ancora sulla religione di Jacopo Bassano | p. 160 | <i>tavole p. 305</i> |
| ERICA BORTOLAMI Precisazioni iconografiche sugli affreschi di Casa Dal Corno | p. 170 | <i>tavole p. 313</i> |
| FRANCESCO TRENTINI Jacopo Bassano e il Samaritano. Testo e contesto di un'allegoria visuale | p. 182 | <i>tavole p. 321</i> |

VOLUME II

| | | |
|---|------------------|--|
| CLAUDIA TERRIBILE San Rocco e gli appetati en plein air. Guarigione, visita, benedizione? La pala di Brera di Jacopo Bassano | p. 340 | <i>tavole p. 573</i> |
| GINO BENZONI La Bassano dei Bassano | p. 352 | - |
| GIUSEPPE GULLINO La via del fiume: rettori e proprietari patrizi a Bassano | p. 362 | - |
| CORRADO PIN Presenze eterodosse nella vita religiosa bassanese del Cinquecento | p. 372 | - |
| MONICA BIANCO Alessandro Campesano e il circolo dei poeti bassanesi | p. 386 | - |
| FERNANDO RIGON Jacopo Bassano e l'architettura | p. 406 | <i>tavole p. 583</i> |
| VITTORIA ROMANI Per la ritrattistica di Jacopo Bassano | p. 424 | <i>tavole p. 597</i> |
| ALESSANDRA PATTANARO La replica nella produzione della bottega bassanesca: la 'Natività' di San Giacomo di Lusiana e la prima attività di Jacopo Apollonio | p. 442 | <i>tavole p. 607</i> |
| BERNARD AIKEMA Il marchio Bassano e la pittura neerlandese: note su un caso di reciproca trasmissione artistica fra Nord e Sud | p. 460 | <i>tavole p. 617</i> |
| GIULIANA ERICANI Per la ritrattistica di Leandro Bassano. Considerazioni e aggiunte | p. 474 | <i>tavole p. 623</i> |
| RENZO FONTANA Un'indulgenza, una data e le ragioni della committenza Roccabrona per le tele di Jacopo e Francesco Bassano a Civezzano | p. 488 | <i>tavole p. 641</i> |
| ANNA MARIA BAVA Il collezionismo di Carlo Emanuele I di Savoia | p. 504 | <i>tavole p. 649</i> |
| ANNA SONES CERA Osservazioni da Los Angeles: collezionismo, iconografia e distribuzione di opere bassanesche | p. 518 | <i>tavole p. 655</i> |
| CLAUDIA CARAMANNA Problemi di metodo nell'analisi del collezionismo delle opere di Jacopo Bassano e l'identificazione di un disegno della sua giovinezza | p. 528 | <i>tavole p. 659</i> |
| CRISTIANA GAROFALO, MARZIA FAIETTI Il fondo antico dei Bassano agli Uffizi: fisionomia, consistenza | p. 548 p. 564 | <i>tavole p. 667</i> <i>tavole p. 667</i> |

VOLUME III

| | | |
|---|--------|----------------------|
| GIUSEPPE MARIA PILO Bassano e Rubens | p. 688 | <i>tavole p. 861</i> |
| MICHAEL SCHOLZ-HÄNSEL The Family Bassano and the origins of the Spanish 'Siglo de Oro' of painting | p. 694 | <i>tavole p. 873</i> |
| PATRICK MICHEL I Bassano in Francia: storia di una ricezione (XVII secolo - inizio del XIX secolo) | p. 706 | <i>tavole p. 881</i> |
| FEDERICA MILLOZZI Bassano tra Ottocento e Novecento | p. 732 | <i>tavole p. 887</i> |
| FABRIZIO MAGANI Radiografie che fanno riflettere. Per il contributo al lavoro della Soprintendenza | p. 744 | <i>tavole p. 897</i> |
| JILL DUNKERTON, MARIKA SPRING Developments in the technique of Jacopo Bassano's works in the National Gallery, London | p. 752 | <i>tavole p. 901</i> |
| MIGUEL FALOMIR FAUS, ANA GONZÁLEZ MOZO Aspetti tecnici delle opere dei Bassano presso il Museo Nacional del Prado | p. 766 | <i>tavole p. 909</i> |
| CARMEN GARRIDO Jacopo Bassano, la Fucina di Vulcano. Le risorse tecniche della pittura veneta e la loro ripercussione su quella spagnola | p. 778 | <i>tavole p. 921</i> |
| ANGELA CERASUOLO Sulle tecniche di riproduzione seriale e l'impiego del lucido: ipotesi per la bottega dei Bassano | p. 786 | - |
| CHIARA SCARDELLATO, DONATA SAMADELLI La tecnica dei Bassano attraverso le indagini scientifiche | p. 802 | <i>tavole p. 931</i> |
| MARIO MARUBBI, MARIO LAZZARI, CURZIO MERLO Le Storie di Cristo già in Sant'Antonio a Brescia. Indagini sulle due tele del Museo di Cremona | p. 812 | <i>tavole p. 939</i> |
| ELISABETTA GIRARDI Nota sulla paletta di Giambattista Dal Ponte proveniente dalla chiesa di Gallio | p. 824 | - |
| FRANÇOISE JOULIE Du peintre admiré au dessinateur méconnu, le regard du XVIII ^e siècle français sur Jacopo Bassano | p. 834 | <i>tavole p. 949</i> |
| INDICE DEI NOMI | p. 961 | |



Jacopo Bassano,
i figli, la scuola, l'eredità

1

*Leandro Bassano nel Viceregno**

La notizia che a Piano di Sorrento esistessero opere di Leandro Bassano risale già ad Edoardo Arslan, che sicuramente non le vide mai, ma ne elencò due, su indicazione di Bruno Molajoli, nel suo repertorio del pittore, senza tuttavia pubblicarne le immagini e probabilmente neppure venire in possesso delle relative fotografie¹. Tra Molajoli ed Arslan deve essersi verificato anche un equivoco, perché il dipinto con la *Resurrezione di Cristo*, indicato nella parrocchiale come opera di Leandro, non si ritrova e probabilmente è stato confuso con quello dell'*Ascensione* che risulta firmato da Ippolito Borghese, pittore perugino notoriamente presente sulla scena artistica partenopea della fine del XVI secolo.

Prima ancora, del dipinto di Leandro avevano dato informazione Bartolomeo Capasso nelle *Memorie storiche della Chiesa sorrentina* del 1854, richiamato forse dal restauro di Gennaro Piscopo del 1849 dichiarato sulla stessa tela, e Giuseppe Cosenza su *Napoli Nobilissima* nel 1901. Tutto questo tuttavia non ha mai fatto veramente entrare nella storia artistica specifica dell'autore la pala bassanesca di Piano di Sorrento. Poi, per le singolari coincidenze dello 'spirito del tempo', la stessa è stata pubblicata nel 2011, dopo il convegno di Bassano, in cui è stata presentata, con dovizia d'informazioni anche da Stefano De Mieri².

* Ringrazio per la collaborazione Alessandro Bertoni, Andrea Crescini, Paolo Delorenzi, Antonio Ernesto Denunzio, Don Marino De Rosa, Umberto Giacometti, Angelo Mazza, Federica Millozzi, Andrea Piai, Giuseppe Porzio, Roberta Paola Sebillio, Fabio Speranza, Emanuele Tonoli.

¹ W[E]. ARSLAN, *I Bassano*, Bologna, Casa editrice Apollo, 1931, p. 280, con l'indicazione topografica errata di Meta (NA); IDEM, *I Bassano*, 2 voll., Milano, Ceschina, 1960, I, p. 267. La tela è stata restaurata nel 2011 da Roberta Paola Sebillio. Sulla ritrattistica di Leandro Bassano si veda da ultimo M. SCLOSA, *Vedute possibili: finestre paesaggistiche nella ritrattistica di Leandro Bassano e Domenico Tintoretto*, «Paragone», LXI (2010), novembre, 94 (729), pp. 33-52.

² Cfr. B. CAPASSO, *Memorie storiche della Chiesa sorrentina*, Napoli, 1854, p. 140; G. COSENZA, in *Opere d'arte del circondario di Castellamare di Stabia*, «Napoli Nobilissima», X

La tela, raffigurante *Sant'Andrea con un committente* (FIG. 1), risulta invece effettivamente firmata da Leandro Bassano, datata 1610, con grande evidenza anche per il nome del committente, Andrea Pontecorvo: «LEANDER A PONTE BASSA(NENS)IS AEQUES /D(OMINI) ANDREAE PATRONO F(U)IT SERVULUS / ANDREAS PONTICOLVUS DICAUIT / A(NNO) S(ALUTIS) MDCX»³. De Mieri pubblica per citazioni il testamento di Andrea Pontecorvo conservato in copia nell'Archivio Diocesano sorrentino, rogato dal notaio Michelangelo Guidetti l'8 agosto 1622. Il nome corretto del notaio risulta, in realtà, dai documenti veneziani, Michelangelo Ginotto. Emerge che Andrea, figlio del «quondam magnifico Giovan Nicola di Sorrento», teneva spezieria a Venezia «a l'insegna dell'Homo Harmado a Rialto» e lasciava eredi i nipoti, tra cui uno di nome Fabio. Sarebbe poi morto nel 1623 a Venezia e sepolto nella chiesa dei SS. Giovanni e Paolo. Il 25 luglio secondo il *Necrologio veneto*⁴.

Su di lui fornisce ancora alcune curiose informazioni, nell'appendice storica al suo romanzo *Cuore di madre* nel 1963, Alfredo Ammendola, allora parroco della parrocchiale di Piano, senza tuttavia indicare le fonti, con tutti i conseguenti dubbi circa la loro attendibilità.

Sull'altare della navata di destra in fondo alla crociera si venera un quadro di Sant'Andrea Apostolo. Il dipinto, che ha le dimensioni di metri tre per due, è opera dell'insigne pittore Leandro da Bassano e risale al 1610. Rappresenta sant'Andrea Apostolo, che appare con una gran croce decussata (cioè ad X) in primo piano. Nello sfondo vi è la scena della crocefissione del santo. Il quadro fu eseguito per richiesta di un abitante del luogo, Andrea Pontecorvo, che ne fece dono alla chiesa della Santissima Trinità; e venne spedito da Venezia, dove il Pontecorvo allora si trovava profugo dalla sua terra. Egli, infatti, aveva ucciso

(1901), 10, p. 154, giudica «bella opera» quella di Leandro. Tutta la bibliografia del dipinto è poi accuratamente raccolta da S. DE MIERI, *Due opere di Leandro Bassano e Lavinia Fontana a Piano di Sorrento*, in *Scritti in onore di Marina Causa Picone*, a cura di C. Vargas, A. Migliaccio e S. Causa, Napoli, Arte tipografica, 2011, pp. 217-230.

³ Leandro Bassano, *Sant'Andrea con un committente*, Piano di Sorrento (NA), chiesa della Santissima Trinità.

⁴ Si veda ASV, *Provveditori alla sanità*, reg. 852, *Necrologio 1623*: «Il magnifico signor Andrea Pontecolvo spicier all'omo armato, de anni 65, da febre giorni 12 [...] san Stae», segnalato da Paolo Delorenzi.

un nobile sorrentino che insidiava l'onore di sua sorella, e, per non essere preso dalla polizia, riparò a Venezia. Là impiantò una fabbrica di cera bianca, che non vi era ancora conosciuta, e fece ottimi affari. Venuto a conoscenza, che il tempio che si costruiva a Trinità era compiuto, inviò due grandi tele, quella di Sant'Andrea e l'altra, che si trova sull'altare successivo, della Vergine Assunta. Inviò, inoltre, due campane, delle quali una di circa sei quintali, ancora esistente, un ostensorio ed un artistico incensiere finemente lavorato e fece costruire a sue spese la cantoria dell'organo in legno dorato, capolavoro tuttora esistente. Finalmente donò alla chiesa l'organo, che fu sostituito dall'attuale solo nel 1330 (sic! 1930?), ed un parato di broccato rosso per le funzioni solenni⁵.

Andrea Pontecorvo fu, dunque, un benefattore sotto tutti gli aspetti per la chiesa della Santissima Trinità di Sorrento, dimostrando un attaccamento veramente generoso alla patria d'origine, con vero 'cuore di figlio'. Altre notizie esterne che possediamo di lui risalgono al 1615 e riguardano un piccolo debito contratto col mercante fiammingo Giovanni Vancolen, in quel momento residente a Londra⁶. Ma ancora il 2 agosto dello stesso anno cede la nave «Albaro Mazan» - o forse solo le merci di sua ragione che vi erano caricate - ai Garbarino e Giustinian, poiché la nave era naufragata in viaggio per Lisbona. Il 28 settembre 1617 Zuane Galvan di Nicolò, per conto di Andrea Pontecorvo, Giovanni Super tedesco e Giovanni de Valle fiammingo, tutti dimoranti a Venezia, dichiarano di aver caricato le loro merci sulla nave «Falcon Dorado», con destinazione Lisbona, ricevendone i contrassegni firmati dal capitano «Gulielmo Piteresen persona leale e onesta». Il 18 marzo 1619 Andrea Pontecorvo cede a sei assicuratori lo zucchero - quantità diverse di «polvere del verzin», «mascabadi», «panelle» - caricato sulla nave «Gigante Golia», catturata dai pirati tunisini di ritorno da Lisbona, nelle acque di Livorno⁷. Ne esce l'immagine di un vero uomo

⁵ Cfr. A. AMMENDOLA, *Cuore di madre*, Napoli, 1963. Le notizie sono riprese da T. DI PRISCO, *Piano di Sorrento. Storia, Arte, Vita*, Massa Lubrense (NA), Scarpati, 1982, il quale autore identifica Andrea Pontecorvo anche nei donatori dei dipinti qui più avanti descritti di Marcabruni e Lavinia Fontana nella stessa chiesa.

⁶ Cfr. G. DEVOS, W. BULEZ, *Marchands Flamands à Venise*, 2 voll., Bruxelles-Roma, 1986, II (1606-1621), p. 486: «Giovanni Vancolen donne procuration à Joanne Giacomo Vincentio à Londres, pour réclamer aux Baglioni 200 livres, à Gieronimo Feretti 15 livres et à Andrea Ponticovolvo 29 livres 4 sous 8 deniers (Spinelli 11937, f. 484 v)».

⁷ Cfr. *ibidem*, p. 553, n. 3426; pp. 606-607, n. 3604; p. 693, n. 3871.

d'affari protagonista nella Venezia del primo ventennio del Seicento, in strettissimo rapporto con la comunità dei mercanti fiamminghi e tedeschi, particolarmente attivo nel mercato dello zucchero. Le notizie che lo riguardano e documentano gli aspetti assicurativi degli incidenti, lasciano tuttavia intuire l'ammontare della fortuna degli affari arrivati a buon esito. Il personaggio risulta dunque alla fine tutt'altro che irrilevante nella storia⁸.

Si potrà anche rilevare subito che lo schema compositivo della pala di Leandro a Sorrento non ha nulla in comune con quella dello stesso tema, firmata da Francesco, per Sant'Andrea a Maderno, dipinta ventisette anni prima (FIG. 2)⁹. Il contratto di questa risale infatti al 1583. Nella sua composizione appare un'enfasi prebarocca, col Sant'Andrea abbracciato alla croce, che mostra il giovane pittore alla ricerca di una sua strada nella grande pittura sacra, distaccata da quella del padre ancora vivo¹⁰. La figura si espande infatti su gran parte del campo dell'immagine, in un movimentato contrapposto col corpo del Cristo in pietà, che occupa lo spazio della lunetta superiore. Il dialogo tra i due personaggi è animato e diretto, evidenziato dalla croce che solo simbolicamente li separa, anzi li unisce. La sontuosa veste color porpora del santo, percorsa da riflessi luminosi, e il suo volto stesso, incorniciato da una vistosa barba, denotano un modello esplicito, che è quello di Jacopo Tintoretto.

Nel percorso di Francesco la pala di Maderno s'impone come una delle composizioni più originali. Leandro sembra non ricordarla o non averla mai vista.

La pala di *Sant'Andrea* a Sorrento presenta uno schema compositivo che Leandro sembra fissare intorno al 1610. Lo si vede dal confronto con

quella pure recentemente segnalata di Savallo, con *San Giorgio*, dove la scena centrale del santo prevede anche la presenza di un egregio ritratto di donatore, a mezzobusto, di profilo (FIG. 3)¹¹. Lo spazio residuo sull'altro lato è occupato dalla continuazione della storia di San Giorgio, con la principessa e i cadaveri dei pretendenti. La pala, che risulta firmata ma non datata, sembra risalire al rinnovamento della pieve voluto dal nuovo parroco bresciano Giovanni Maria Crescini (1611-1649)¹². L'esecuzione del dipinto sarebbe compresa, dunque, tra il suo arrivo, nel 1611 con l'inizio della ristrutturazione della chiesa, e la morte di Leandro, nel 1622, ma cade assai probabilmente più vicino alla prima data.

La sola fondamentale diversità a Savallo è data dalla presenza, in aria, della figura adagiata di san Giovanni Evangelista. Se il nome del santo ha qualcosa a che vedere con quello del committente, questo potrebbe essere effettivamente, come ha già supposto Alberto Rizzi, il parroco Giovanni Maria Crescini, che resta la figura di maggior rilievo nella storia di Savallo.

Lo schema di queste pale con la figura del santo centrale protagonista e il busto del donatore emergente *en abîme* sembra dunque consolidarsi nei primi anni del nuovo secolo, adeguandosi anche ai modelli del concorrente/rivale, ma forse anche amico, Jacopo Palma il giovane, come quello della pala di San Bartolomeo a Maderno, col donatore Bartolomeo Podestà, del 1605 (FIG. 4)¹³. In questo modo entrano nell'opera sacra, col pretesto devozionale, una serie di personaggi delle nuove classi professionali o mercantili, prima quasi sempre escluse nel Veneto dalla dimensione del ritratto, comunque monopolizzato dalla nobiltà. Anche se, veramente, la tela votiva di Andrea Pontecorvo esibisce nella scritta, proprio del pittore, il titolo di 'cavaliere', a testimonianza delle sue aspirazioni ad allinearsi alla piccola nobiltà, titolo elargito nel 1595 dal doge Marino Grimani, in occasione di una serie di suoi ritratti ufficiali.

⁸ Sono emersi altri documenti veneziani inerenti all'attività veneziana di Andrea Pontecorvo, senza ricadute evidenti sul piano artistico. Paolo Delorenzi segnala un primo testamento nel 1609, negli atti del notaio Girolamo Brinis. Cfr. ASV, *Notarile testamenti* (notaio Girolamo Brinis), bb. 31-35, n. 224 rosso. Pontecorvo si serve di questo notaio già a partire dal 1601. L'inventario steso dopo la morte del 'magnifico' Andrea Pontecorvo lo rivelerebbe ricchissimo, per una somma di 1661 ducati, più un'aggiunta di 3528 zecchini d'oro, 714 ducati, 462 doppie di Spagna, 500 scudi d'argento veneziani. Cfr. ASV. *Giudici di petizion, Inventari*, b. 348, n. 87.

⁹ Francesco Bassano, *Sant'Andrea*, Maderno (BS), chiesa di Sant'Andrea.

¹⁰ ARSLAN, *I Bassano* cit., I, p. 219.

¹¹ Leandro Bassano, *San Giorgio e il drago*, Savallo (BS), Pieve.

¹² Si deve a Rizzi l'attribuzione a Leandro e a Crescini il rinvenimento della firma. Cfr. A. RIZZI, *Una pala di Leandro Bassano in Valsabbia, in Venezia, le Marche e la civiltà adriatica per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, «Arte [Documento]», XVII-XIX (2003), pp. 392-395; A. CRESCINI, *L'antica pieve di Savallo*, Salò (BS), 2006, pp. 54-56.

¹³ Jacopo Palma il giovane, *Sacra famiglia con san Bartolomeo e il donatore*, Maderno (BS), chiesa di San Bartolomeo.

La pala di San Bartolomeo a Maderno, col ritratto di Bartolomeo Podestà, può esser stata in effetti uno dei precedenti più determinanti per quella di Leandro a Sorrento sia per la contiguità cronologica, sia per l'altissima qualità dell'immagine, in assoluto uno degli esiti più alti della ritrattistica palmesca. Anche in questo caso, come poi a Sorrento, la firma è scritta su un sasso ai piedi della Vergine, davanti all'immagine del committente. Di lui non è emerso nulla, ma si può supporre, come ipotesi più probabile, che fosse un cittadino originario di Maderno, che aveva fatto fortuna a Venezia. Anche il suo rapporto con la commissione artistica, come nel caso di Andrea Pontecorvo, non si limita all'immagine pittorica sacra, ma coinvolge l'intero edificio, che fu costruito a sue spese¹⁴. La tela votiva sacra è solo il sigillo celebrativo finale, che tramanda l'immagine fisica, ma in questi casi anche psicologica e spirituale, del donatore. Il vestito è uguale a quello di Andrea Pontecorvo, come una divisa veneta: sul sobrio abito nero si stacca la monumentale gorgera candida, che incornicia il volto, spirituale e intenso, pur nella resa naturalistica dei segni dell'età, quasi quanto un ritratto del Greco. Al suo confronto le figure sacre svolgono un ruolo convenzionale scontato e sostanzialmente inespressivo, creando come una discrepanza nell'immagine, dove convivono contemporaneamente due realtà intrinsecamente diverse: un naturalismo nuovo, intensamente espressivo, contemporaneo a quello di Caravaggio, e un manierismo che viene dal passato e si ripete ormai a vuoto. In questo i pittori veneti di fine secolo ritrovano (o riprendono) situazioni o soluzioni già affrontate dalla pittura sacra di Giambattista Moroni, bergamasco ben conosciuto a Venezia, che stacca la forza vitale dei ritratti dagli sfondi devozionali tradizionali

Il ritratto è il genere in cui si manifesta l'arte nuova, anche se nella pala sacra, a Maderno come a Sorrento, l'immagine del committente è rigorosamente di profilo.

Lo schema del ritratto di profilo rientrava del resto perfettamente nella tradizione dalpontiana come esemplifica, con un respiro grandioso e a

¹⁴ Cfr. M. OLIVARI, *Nel Giardino delle Esperidi: tracce per una storia sociale dell'arte della Riviera di Salò fra Sei e Settecento*, in *Capolavori sacri sul Garda tra Sei e Settecento*, a cura di M. Botteri, S. Marinelli, M. Olivari, Riva del Garda, 2009, pp. 52-71.

tutta figura, il celeberrimo *Podestà di Bassano Lorenzo Cappello davanti alla Vergine*, dipinto da Leandro Bassano nel 1590 e conservato nel Museo di Bassano¹⁵. Una tradizione che dura ancora nel filone bassanesco fino al ritratto del Canonico Nicolò Finozzi, nella *Cena in casa del Fariseo*, nella chiesa dei SS. Gaetano e Gerolamo, ora a Conca di Thiene, del 1691, dipinto dall'estimatore (e 'falsario') Giambattista Volpato¹⁶.

La pala di Leandro a Savallo è accompagnata nella stessa pieve sull'altar maggiore da una pala di Jacopo Palma il giovane, con aiuti della bottega, raffigurante l'*Assunzione*¹⁷. L'altare di San Giorgio doveva essere abbattuto su ingiunzione di Carlo Borromeo, ma invece fu conservato ed ebbe la nuova pala di Leandro. Fu poi ricoperto da una complessa, sebbene artigianale, macchina lignea nel 1756. Era di pertinenza della locale famiglia Caggioli, anche se lo stemma combina elementi di quello dei Caggioli con altri di quello dei Crescini.

Anche a Piano di Sorrento, sul successivo altare della «Madonna della salida», recante lo stemma parlante dei Pontecorvo con un corvo su un ponte, sta un'altra *Assunta* di modello palmesco (FIG. 5). Questa riprende infatti visibilmente l'analogo tema dipinto da Jacopo Palma il giovane per la chiesa di San Domenico a Cortona, opera datata da Stefania Mason intorno al 1600, almeno per il gruppo della Vergine e la figura di san Pietro¹⁸. Il dipinto cortonese fu accompagnato, nel 1602, da una seconda *Assunta*, di costruzione pure assai simile, destinata alla cattedrale di Sansepolcro¹⁹. L'autore potrebbe aver visto queste opere solo nello studio di Palma a Venezia, prima della loro partenza per la Toscana. E il loro ricordo, così nitido e preciso, non può esser durato a lungo, così da far supporre che

¹⁵ Leandro Bassano, *Madonna in trono con il Bambino, i santi Clemente e Bassiano e il podestà Lorenzo Cappello con i figli*, Bassano del Grappa (VI), MBA, inv. 27, olio su tela, cm 176 x 298.

¹⁶ Cfr. C. RIGONI, *Immagini di potere e devozione tra Sei e Settecento a Vicenza*, in *Theatrum urbis, personaggi e vedute di Vicenza*, "Le città e la storia, 2", a cura di S. Marinelli e C. Rigoni, Verona, Fondazione Cassa di Risparmio Verona, Vicenza, Belluno e Ancona, 2003, pp. 89-140.

¹⁷ Jacopo Palma il giovane, *Assunzione*, Mura Savallo (BS), Pieve.

¹⁸ Idem, *Assunzione*, Cortona (AR), chiesa di San Domenico.

¹⁹ Idem, *Assunzione*, Sansepolcro (AR), Cattedrale.

anche la datazione della tela con lo stesso tema a Piano di Sorrento cada nel primo decennio del Seicento. Il relativo altare è comunque attestato nella visita pastorale del 1620. Vi fu un momento decisivo per l'arredo della chiesa di Piano, con pale sacre sempre comprensive del vistoso ritratto del donatore, quella dell'*Assunta*, quella di Leandro Bassano col ritratto di Andrea Pontecorvo, nel 1610, quella dipinta da Lavinia Fontana, con la *Vergine e san Francesco, con il donatore Gian Lorenzo Casola*, firmata e datata 1612 (FIG. 6)²⁰. Quest'ultima tela, attualmente conservata in sacrestia, proviene da una cappella dei Casola. Fu commissionata certamente a Lavinia Fontana a Roma, dove la pittrice si era trasferita già intorno al 1603. La presenza del donatore è simile a quella del dipinto di Pontecorvo, ma l'atteggiamento con la mano indicatrice è più retorico e didattico al tempo stesso, meno carismatico che nel ritratto veneto, che tuttavia potrebbe esser stato additato come esempio di emulazione.

L'arte di Palma doveva esser abbastanza conosciuta nel Vicereame, almeno per l'*Incoronazione della Vergine* nella chiesa dei Gerolamini di Napoli, ricordata ancora da Celano nel Seicento (FIG. 7). Si richiese una pala di sua mano, ancora con il tema dell'*Incoronazione della Vergine* a Volturara Irpina, oggi al Museo Diocesano di Nusco (FIG. 8), ma il cinico pittore inviò una tela dipinta pressoché interamente dalla bottega²¹.

Ma ci sono poi, naturalmente più numerose, le pale di Palma nella parte pugliese del Vicereame, tre pale a Monopoli e due a Tricase, oltre alle tre note pale a Palermo per la chiesa di San Giorgio dei Genovesi. Anche la conoscenza di Domenico Tintoretto si era arrestata in Puglia a Bari e a Tricase, ma quella di Veronese era arrivata persino a Napoli, con opere della stretta bottega e in posizioni centralissime, come la grande *Cena* firmata dagli *Heredes Pauli* nella Certosa di San Martino (FIG. 9) e la *Madonna con il Bambino* in Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone (FIG. 10)²².

20 Lavinia Fontana, *Vergine e San Francesco, con il donatore Gian Lorenzo Casola*, Piano di Sorrento (NA), chiesa della Santissima Trinità.

21 Bottega di Palma il giovane, *Incoronazione della Vergine*, Nusco (AV), Museo Diocesano, già a Volturara Irpina (AV).

22 Cfr. P.L. DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli, 1573-1606*, 2 voll., Napoli, Electa, 1998, II, pp. 262, 280; P. GIANNATTASIO, *La Santissima Trinità dei Cappuccini di Aversa e l'Immacolata Concezione* di Fabrizio Santafede, «Bollettino d'Arte», LXXXVI

Ma sull'*Assunta* di Piano, che ha le stesse dimensioni di quella di Leandro Bassano, è emersa nel corso dell'attuale restauro la firma: «Josephus Marcabrunus ve...». Si tratta di un nobile di Rovigo dilettante di pittura, Giuseppe Marcabruni, che Francesco Bartoli scriveva fiorire intorno al 1590²³. Di lui restano alcune pale a Rovigo, provenienti dalla chiesa di sant'Agostino, ora depositate presso la Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi: *I Santi Gregorio, Gerolamo, Biagio e Giovanni Battista* (firmata) e *San Carlo con due confratelli*, di discreta qualità pittorica, soprattutto nel caso del primo dipinto, dove accanto all'influsso di Palma sembra comparire quello della pittura di Leandro²⁴. I due dipinti si scalano tra il compimento dell'edificio di destinazione, verso l'ultimo decennio del Cinquecento, e l'inizio del culto di San Carlo, e non sono quindi distanti dagli anni del nostro.

La singolarità della commissione lascia intendere che un membro della famiglia Pontecorvo, Andrea stesso in età più avanzata o un parente più anziano di Andrea, che sarebbe quello effigiato nella pala, sia stato, per tramite che ci sfuggono, in contatto col pittore di Rovigo. Pur non conoscendo molto altro su Marcabruni è probabile che la pala di Sorrento appartenga a una data non lontana a quella di Leandro, prossima anche al modello palmesco, che il pittore di Rovigo dovette vedere prima della partenza da Venezia.

Il ritratto del donatore, malgrado una certa innegabile aria di famiglia, non sembra con sicurezza Andrea Pontecorvo in altra età, il che porterebbe la pala dell'*Assunta* almeno a un anacronistico momento di un ventennio successivo per l'aspetto fisico. Si potrebbe ipotizzare che anche un altro membro della famiglia Pontecorvo accompagnasse Andrea a Venezia. Nulla di tutto ciò è tuttavia emerso dai documenti veneziani. Anche se in teoria è possibile che Marcabruni abbia sviluppato il suo ritratto sulla base di un'altra immagine, di un altro familiare, a lui inviata da Sorrento. Anche l'età di Andrea Pontecorvo lascia perplessi; se aveva sessantacinque anni al

(2001), 118, p. 71.

23 F. BARTOLI, *Le pitture, sculture ed architetture della città di Rovigo [...]*, Venezia, P. Savioni, 1793, p. 285.

24 Riprodotti in *Rovigo, le chiese*, a cura di V. Sgarbi, Venezia, Marsilio, 1988.

momento della morte, ne avrebbe dovuto avere cinquantadue al momento del ritratto di Leandro, ma qui sembra assai più giovane. Letà converrebbe al committente dell'*Assunta*, ma si stenta a credere che Marcabruni si ricordasse ancora dei suoi modelli palmeschi nel 1623, vent'anni dopo.

La tradizione, che parte dalla *Santa Visita* del vescovo Antonio Del Pezzo, seguita da De Mieri, insiste nell'identificazione con Andrea. Ma resta che tra i due ritratti sembrerebbe esserci un divario maggiore dei dieci anni documentati; essi sembrano inoltre rappresentare due individui fisicamente somiglianti ma psicologicamente diversissimi, se tale diversità non è soltanto nella interpretazione del pittore. Risulta poi singolare che un committente si presenti col suo ritratto, e in una simile posizione, in due pale affiancate della stessa chiesa: affascinante quello di Leandro, definito ma senza carisma, di una vecchiaia spenta, quello di Marcabruni.

Un ritrovamento documentario del bravissimo Lino Moretti porta qualche nuovo dato su Giuseppe Marcabruni. Si pubblica il pagamento, datato 10 giugno 1608, di 5 ducati per 11 figure a fresco nella cappella absidale destra di San Zanipolo, le sette virtù negli ovati più i quattro evangelisti. Restano, e non ben conservati, solo questi ultimi, raffigurati come statue su basamento. In ogni caso non sembra casuale la presenza di Marcabruni già nel 1608 a San Zanipolo, la stessa chiesa in cui Andrea Pontecorvo fu poi sepolto nel 1623²⁵. Non è escluso, dunque, che i rapporti tra Andrea Pontecorvo e Giuseppe Marcabruni risalgano a quella prima data. E tuttavia, in mancanza di ogni altra fondata alternativa, l'identificazione tradizionale di Andrea Pontecorvo anche nel ritratto di Marcabruni resta la più probabile.

Anche Leandro è presenza antica nel Vicereame, oltre che per le opere pugliesi, per la vasta *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* del monastero di Montecassino, distrutta nell'ultima guerra, ma di cui si conserva il grande bozzetto al Museo di Capodimonte a Napoli. E già Francesco si era affermato a Roma con opere fondamentali al Gesù e a San Luigi dei Francesi, a fianco, e prima, di Caravaggio. Ma anche la tela di Leandro a Sorrento risale al

fatidico 1610, anno, prima che della morte, del passaggio di Caravaggio a Napoli.

Sarà divertente allora notare che, mentre Caravaggio dipinge a Napoli, una tela di Leandro arriva a Sorrento, a dimostrare la non incompatibilità, almeno agli occhi dei committenti napoletani, dei due linguaggi. Avevano fatto di peggio i mercanti di grano ragusei Nicolò e Marino Radulovic, feudatari di Polignano, nelle Puglie, che dopo esser stati nel 1606 i primi committenti di Caravaggio nel Vicereame, si erano rivolti (in verità, tra di loro, Marino) a Venezia a Padovanino e a Bernardino Prudenti.

Comunque il ritratto di Andrea Pontecorvo è un *unicum* nel repertorio di Leandro, di materia pittorica compatta e di sobrio realismo, che ben si potrebbe adeguare a una committenza che già conosce le opere di Caravaggio. Notevole è anche la sottile e misuratissima psicologia del personaggio, composto ma rivolto a guardare dal basso, con un fare di sospetto o quantomeno d'attesa, la figura del santo. Questa si rivela del modo più narrativo e favoloso, come la scena intensamente descrittiva del martirio, nella parte della tela opposta al ritratto. Ma i due registri del realismo e della favola si combinano su due piani diversi, come già avveniva nei dipinti di Moroni, come se il personaggio reale, Andrea Pontecorvo, fosse inginocchiato in preghiera davanti a un quadro raffigurante il santo protettore. È il suo sguardo, astuto e diffidente, che collega i due piani diversi della realtà.

Resta l'inevitabile constatazione che il dipinto di Leandro arriva a Sorrento nel 1610 mentre Caravaggio è a Napoli. E Leandro, per molti aspetti del suo disinvolto e colorito naturalismo, è allora il veneto più vicino a Caravaggio, più di tante pretese 'fonti caravaggesche' indicate dalla recente letteratura artistica. Il quadro è sì inviato da Venezia, ma Andrea Pontecorvo aveva scelto il suo pittore col gusto di un napoletano, anche se non si può dire poi lo stesso per il dipinto commissionato a Marcabruni. In ogni caso, nella sua visita pastorale del 1650, il vescovo Del Pezzo giudicava ancora l'opera «icona eccellenti pictura».

25 Cfr. L. MORETTI, *Giuseppe Marcabruni autore degli affreschi della cappella ora detta della Maddalena*, «Quaderni della Soprintendenza per i beni artistici e storici di Venezia», *Per una monografia sulla basilica dei santi Giovanni e Paolo*, XX (1996), p. 113.



SERGIO MARINELLI

Leandro Bassano nel Viceregno

Tavole



Fig. 1. Leandro Bassano, *Sant'Andrea con il committente Andrea Pontecorvo*, Piano di Sorrento (NA), chiesa della Santissima Trinità.



Fig. 2. Francesco Bassano, *Sant'Andrea*, Maderno (BS), chiesa di Sant'Andrea.



Fig. 3. Leandro Bassano, *San Giorgio e il drago*, Savallo (BS), Pieve.



Fig. 4. Jacopo Palma il giovane,
*Sacra famiglia con san Bartolomeo e il donatore
Bartolomeo Podestà*,
Maderno (BS), chiesa di San Bartolomeo.

Fig. 6. Lavinia Fontana,
Vergine e San Francesco,
con il donatore Gian Lorenzo Casola,
Piano di Sorrento (NA),
chiesa della Santissima Trinità.

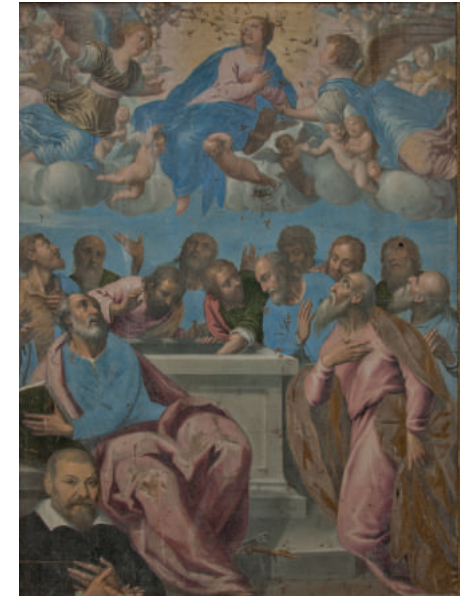


Fig. 5. Giuseppe Marcabruni, *Vergine Assunta con
committente*, Piano di Sorrento (NA), chiesa della
Santissima Trinità.





Fig. 7. Jacopo Palma il giovane,
Incoronazione della Vergine,
Napoli, chiesa dei Gerolamini.



Fig. 8. Bottega di Jacopo Palma il Giovane,
Incoronazione della Vergine,
Nusco (AV), Museo Diocesano.



Fig. 9. Bottega di Paolo Veronese,
Ultima cena,
Napoli, Certosa di San Martino.



Fig. 10. Bottega di Veronese, *Madonna col Bambino*, Napoli, Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone.