

Ritornando ai pittori di Bassano

Nel complesso delle opere bassanesche che si trovano in Croazia, sulla costa orientale dell'Adriatico, sarà certamente necessario, dopo i progressi nello studio di questa scuola, fare alcune precisazioni ed anche qualche correzione.

Il problema più importante in questo territorio è forse quello della piccola pala d'altare nel Duomo di Curzola, la «SS. Trinità coi Santi». Attribuita tradizionalmente a Jacopo, il sottoscritto, ma anche Berenson e Arslan l'attribuirono a Leandro.¹ Tuttavia, ho avuto sempre l'impressione che il logoro stato in cui l'opera si trova ci impedisca un esame più preciso sul suo vero valore e sulle sue origini. L'attribuzione basava, cioè sul fatto che questa pala d'altare ripete, quasi testualmente, la «SS. Trinità coi Santi» di Leandro nella chiesa di S. Giovanni e Paolo a Venezia, e in buona parte anche l'«Assunzione» del Museo di Bruxelles.² E' chiaro che Leandro poteva prendere alcune parti dei dipinti citati da suo padre, il che era un procedimento usuale di famiglia. Bisognerebbe, dunque, forse mediante radiografia, esaminare questa bella opera, certamente la miglior opera bassanesca della Dalmazia. E' stato Arslan a datarla al periodo primo di Leandro, insieme ad alcune altre opere le quali rivelano «il tono minuto e frammentato di Jacopo», mentre riguardo al dipinto curzolano (che gli era noto soltanto mediante fotografia) egli scrisse letteralmente: «Restiamo incerti però su una Crocifissione nella cattedrale di Curzola, dove le forme bassanesche appaiono temperate da una stesura pittorica di sapore tizianesco...» Sulla foto, cioè, tutte le lesioni e i ritocchi danno l'impressione di una vibrazione e di una certa atmosfera densa. Tuttavia, il valore di questo dipinto non può, naturalmente, risultare dalla lesioni, e contemplandolo più volte mi maturò sempre più l'impressione che si tratti di un'opera di Jacopo. Il problema non è soltanto nella luce e nel colore, bensì anche nel gesto e nella mimica, e special-



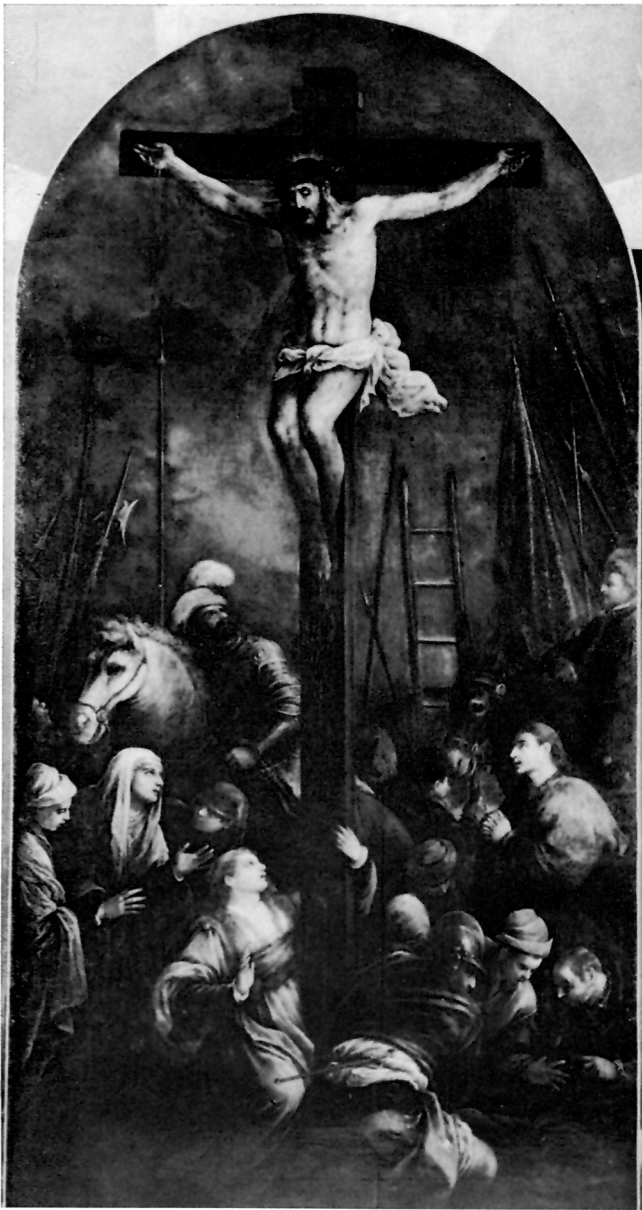
1 Jacopo da Ponte, TRINITA COI SANTI E IL DONATORE
— Curzola, Duomo

mente nella composizione mirabilmente inquadrata e armoniosa; basta confrontarla con i due dipinti di Leandro indicati, e inoltre con la «Crocifissione coi santi» del medesimo che si trova presso i francescani di Lesina, e d'altro canto con il medesimo tipo di modellazione nella «Crocifissione» di Jacopo nel Museo Civico di Treviso, per constatarne la differenza sostanziale non soltanto nei colori, luci e modellamento dei drappi, ma anche nello stesso ritmo della composizione, nel «clima spirituale» dell'invenzione.³

¹ G. Gamulin, Raspeće Leandra Bassana u Hvaru, «Prilozi za povijest umjetnosti u Dalmaciji», Spalato 1956, pag. 138 e succ.; B. Berenson, Italian Pictures of the Renaissance, Londra, pag. 21 e succ.; E. Arslan, I Bassano, Milano 1960, pag. 279, fig. 277.

² E. Arslan, op. cit., 1960, figg. 279 e 278.

³ G. Gamulin, Stari majstori I, Zagabria 1961, pagg. 107 e 105; E. Arslan, op. cit., fig. 113.



2 Francesco e Giambattista da Ponte, *IL GOLGOTA* — Cattaro, Duomo

Si tratterà probabilmente del fatto che Leandro le sue idee per il dipinto di Bruxelles e per quello di S. Giovanni e Paolo abbia preso proprio di questa composizione paterna, rielaborandole nella propria maniera descrittiva e prosaica. E' il ritmo delle pieghe e delle forme che ci è noto dalle invenzioni jacopesche partendo dalla «Discesa dello S. Spirito» del Museo Civico di Bassano, e va osservato che tutta la parte sinistra del gruppo vi è già al completo, e così pure parti del lato destro. Si tratta di un ritmo che viene a strutturarsi nei singoli gruppi, ma in fatto di «comunicatività» s'addensa verso il centro d'azione ovvero spirituale della composizione. Non vi troviamo alcuna descrizione né illustrazione superflua, e nemmeno il protagonista (Cristo in croce) non è diminuito né separato, come nella

redazione di Leandro in S. Giovanni e Paolo. E non vi troviamo nemmeno lo sminuzzare le cose e i tratti come nelle opere di Francesco.

Circa gli altri dipinti capitali bassaneschi dalle nostre parti, non mi sembra che per ora siano necessarie revisioni di una certa importanza. Della «Madonna del Rosario» di Verbosca Arslan riteneva, senza conoscerla de visu, di trattarsi forse di Gerolamo, ma ritengo che la nostra attribuzione a Francesco sia più probabile, in base alla maniera e al valore dell'opera. Quanto alla «Crocifissione coi santi» dei francescani di Lesina, Arslan ha accettato la mia attribuzione a Leandro (vedi nota n. 1), ed io ritengo che la declinazione verso Francesco non sia da considerare seriamente, sebbene in fatto di principio tale possibilità esiste, riguardo molti dipinti notturni di Francesco «a lume di torce». Per contro, un'altra grande Crocifissione bassanese, cioè «Golgota» nel Duomo di Cattaro, la quale fu a suo tempo da me pubblicata ed attribuita a Francesco, sarà in un futuro forse necessario, allorché l'opus di Giambattista verrà studiato più profondamente, riesaminarla in questo senso.⁵

Già allora sapevo, cioè, dalla nuova edizione del libro di Arslan, la sua opinione sulla «Crocifissione» nel Museo di Bonn, ma la differenza di qualità e anche di maniera mi sembrò troppo rilevante per poter l'attribuzione del «Golgota» di Cattaro trasportarla a Giambattista; e neppure oggi potrei decidermi a farlo.⁶ Il prof. Arslan ha cercato, cioè, nel suo libro citato, per la prima volta segnare il profilo di questo figlio di Jacopo noto meno degli altri, e gli ha attribuito, in modo dubitativo, anche la «Crocifissione» di Bonn. D'altronde, con questa il «Golgota» di Cattaro ha molti punti stilistici d'incontro: il colore spento (se il colore possa venir preso in considerazione nel dipinto di Cattaro), e le figure ne sono quasi tutte letteralmente citate. Pensai allora all'eventualità che il fratello minore nel dipinto di Bonn le abbia prese dal fratello maggiore.

Cio significherebbe che Francesco fosse l'autore del dipinto cattarino. Esso è senz'altro nella composizione assai più complesso e più ricco di quello di Bonn, le pieghe ne sono diverse, i volti più vivi. Nello stato danneggiato com'è oggi esso è però in alcune parti completamente illeggibile. Il restauro non ha giovato troppo. Ho, tuttavia, l'impressione che in fatto di svolgimento esso non raggiunga il livello di Francesco, e perciò potremmo supporre la collaborazione di un assistente, e con tutta probabilità proprio del fratello minore Giambattista. In certi particolari l'affinità è poi tale che si sembra opportuno supporre una simile collaborazione. Esso è in ogni caso in un certo qual senso collegato proprio a questo ciclo di nove dipinti della «Passione» eseguita dalla bottega diretta da Francesco

⁴ G. Gamulin, Gospa od Ruzarija, «Peristil», 10—11, 1967—68, pag. 83 e succ.; E. Arslan, op. cit., pag. 290.

⁵ G. Gamulin, Contributo al Cinquecento, «Arte Veneta», XIV, 1960.

⁶ E. Arslan, op. cit., fig. 246.



3 Francesco e Giambattista da Ponte, IL GOLGOTA (part.) — Cattaro, Duomo

nella chiesa di S. Antonio abate in Brescia, al quale ciclo appartiene anche la «Crocifissione» di Giambattista a Bonn.⁷ Rimane un enigma perchè mai affidare al figlio minore ed evidentemente meno capace di dipingere il quadro più importante del ciclo; non è forse la soluzione proprio nella convinzione di Francesco che il fratello minore potrà in un modo semplificato copiare l'idea, realizzata da tutti insieme nella monumentale pala d'altare che oggi si trova a Cattaro?

E' difficile credere che potremmo avere un'altra possibilità tecnica di confronto delle due Crocifissioni più idonea, a anche il confronto con gli altri dipinti di Francesco del ciclo bresciano, ormai sparso per il mondo, ma anche il danneggiamento del «Golgota» cattarino è veramente fatale. Tuttavia, ritengo che per esso bisognerebbe supporre che fosse nata dalla collaborazione di due fratelli: Francesco e Giambattista.

Ma sempre ancora, della cerchia dei Bassanesi, riesce a trovarsi sulla costa adriatica orientale qualche dipinto, di regola di qualità molto mediocre. Tra questi forse bisognerebbe fin d'ora prestare attenzione su alcuni che possono dare un certo apporto alla conoscenza di questa cerchia. Così, penso, la «Madonna col Bambino e con S. Giovanni» nel Museo Civico di Rovigno

può aiutarci a completare il catalogo tanto scarso di Luca Martinelli. Quello che di lui sappiamo, l'abbiamo appreso da Marisa Pivato de' Paoli,⁸ ma nemmeno lei potè pubblicare la sua terza opera sicura: la «SS. Trinità coi santi» di Marostica (1617). Due dipinti pubblicati (escludendo la «Presentazione di M. V.» nell'Hampton Court — E. Arslan, fig. 266), non sono, naturalmente, sufficienti per farci convincere di qualsivoglia nuova attribuzione. L'«Assunzione con S. Francesco e Lucia di Castelcuoco» (1611) è inoltre legata al periodo di Martinelli nel quale egli si trovava sotto influsso predominante di Gerolamo, sicché viene a mancarci il punto d'appoggio proprio per la sua inclinazione verso Leandro. Tuttavia, anche soltanto un confronto col dipinto di Castelcuoco, mi sembra che dia una possibilità perlomeno ipotetica di ascrivere il nostro dipinto roviginese a Luca Martinelli. Non si tratta soltanto della schematizzazione delle pieghe e della volgarizzazione del tipo della Madonna, ma anche degli angeli e di altri particolari.

E' naturalmente però necessario, col metodo di eliminazione, prima escluderne Leandro, il quale è, preso in generale, di qualità sensibilmente superiore proprio

⁷ Ibidem, I, pag. 195. — Un'altra opera di Giambattista l'ha trovata Pivato de' Paoli a Crosera (vedi «Arte Veneta», 1962, pagg. 167, 168, fig. 192.)

⁸ M. Pivato de' Paoli, Altri epigoni dei Bassano, «Arte Veneta», 1968, pag. 186, figg. 272, 273. — Va, naturalmente, tenuto conto anche della piccola Madonna coi Santi, pubblicata da G. Maria-cher su «Emporium», febr. 1964.



4 Luca Martinelli (?), MADONNA COL BAMBINO E S. GIOVANNINO
— Rovigno, Museo Civico

nei particolari. All'uopo la nostra «Madonna col Bambino e S. Giovanni» va confrontata con la «Presentazione al Tempio» di Leandro nella Chiesa delle Zitelle in Venezia, con la pala d'altare a Motta di Livenza, con la «Fuga in Egitto» della collezione Wahlin di Stoccolma, tanto per restare entro la tematica di similitudine.⁹ Giambattista, possiamo escluderlo già in basse al confronto con quelle poche opere più o meno sicure, e specialmente col «Riposo durante la fuga» che una volta si trovava nella collezione Caspari di Monaco di Baviera, che Arslan ci propone.¹⁰ Cionnonostante, ammettiamo che il metodo eliminatorio non può darci

una sicurezza più esplicita, e specialmente non entro una bottega talmente produttiva e labile, ed entro tutta la cerchia ove sono possibili tante sorprese.

Ma poichè siamo già a Leandro, forse bisognerebbe approfittare dell'occasione per indicare una «S. Caterina Alessandrina» in una collezione privata di Sarajevo, alla quale, naturalmente, neanche l'intervento più accurato del restauratore potè restituire la bellezza perduta.¹¹ Perciò anche la mia proposta per ora rimarrà soltanto un'ipotesi.

Dal punto di vista fisionomico tali volti possiamo trovarli anche nei dipinti di Gerolamo da Ponte,¹² ma il semplice colpo di pennello e le pieghe parallele indicano Leandro. Questa maniera la troviamo in molte sue figure di donna, ed anche sulla Maddalena della Pi-

⁹ E. Arslan, op. cit., figg. 285, 296, 312. — Per incidenza, bisognerebbe nominare che, secondo i dati più recenti, la «Madonna del Rosario» di Asolo non può appartenere a Luca Martinelli, bensì forse piuttosto a J. Appolonio (vista la modellazione rigida e la tipologia del «Martirio di S. Sebastiano» presso i Cappuccini di Bassano); ma il profilo di questi piccoli bassaneschi alquanto indeterminato, è meglio, per ora, lasciare aperta la questione.
¹⁰ Ibidem, fig. 265.

¹¹ L'ho visto nel 1968 nello Studio di restaurazione dell'Istituto per la tutela dei monumenti della Bosnia ed Erzegovina a Sarajevo, quando il restauro era ancora in corso.

¹² E. Arslan, op. cit., fig. 342.

nacoteca di Carrara, sulla Lucrezia nell'Accademia di Venezia, e su Berenice nella collezione Bras nella medesima città.¹³ Riguardo Giambattista, ed anche Girolamo, abbiamo una controindicazione nella volumetria del volto, la quale fisionomicamente e per la maniera di modellazione s'avvicina massimamente proprio alla Lucrezia citata, e pure alla Maddalena. Si potrebbe ancor parlare dei capelli e delle mani della nostra S. Caterina, se ce lo permettessero gli strati per duti. E' meglio, dunque, attendere anch'è un'illustrazione più precisa dei componenti questa cerchia e dei successori o epigoni di essa in un futuro possa eventualmente fare una luce più precisa su questo problema.

Ma un altro apporto a Leandro è senza dubbio ben più importante, e si tratta proprio dell'apporto più valido alla problematica dei Bassanesi nel presente contributo.

Si tratta, naturalmente, di un capolavoro veramente a livello di Leandro e della sua maniera, ma il fascino di questa bambina dalla veste rossa ornata di per-

¹³ Ibidem, figg. 322, 334, 336.

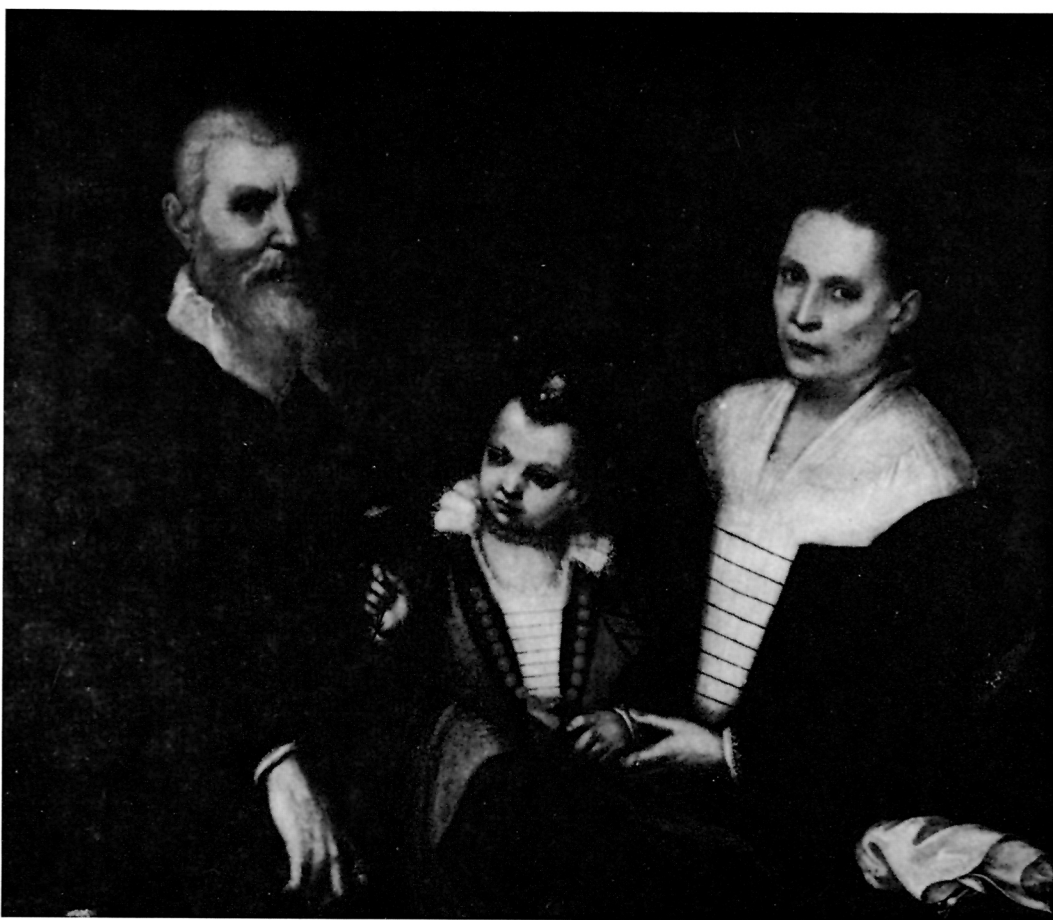
5 *Leandro da Ponte (?)*, S. CATARINA — Sarajevo, Coll. privata



6 *Leandro da Ponte*, RITRATTO FAMILIARE (part.) — Fiume, Museo Storico Marittimo

le, con quel viso che sembra rivelare come lei stia involontariamente ma astutamente posando al pittore, ci attrae e ci sorprende talmente che, così appartata, può far sorgere dei dubbi. Tuttavia, le altre figure sono in grado di far cancellare ogni dubbio. Anch'esse da sole presentano certamente un alto valore, ma sono leandresche a tal punto, che non può sussistere alcun dubbio circa l'attribuzione.

Questo «Ritratto di famiglia» nel Museo Storico Marittimo di Fiume (Rijeka) (alt. 100, largh. 120 cm) sembra tragga origine da un'antica casa di capitani. Sia l'uomo, e specialmente la donna dalla fisionomia caratteristica delle isolane, ci fanno pensare che in occasione di qualche viaggio a Venezia tutta la famiglia abbia posato a Leandro; ma questa è, naturalmente, soltanto un'ipotesi, perché è ben più facile immaginare che il dipinto sia arrivato da Venezia chissà quando e chissà con quale mezzo. Per esso (e anche per l'opus di Leandro, per cui nemmeno E. Arslan ha dimostrato un certo desiderio di elevarlo dal basso livello nel quale la critica lo fece rimanere) proprio questa bell'atmosfera familiare di una certa signorilità discreta, la sicura impostazione di tutto l'insieme, e soprattutto la semplicissima e chiarissima impostazione fisionomica, sono essenziali. E ancora una cosa: la sola idea di un



7 Leandro da Ponte, RITRATTO FAMILIARE — Fiume, Museo Storico Marittimo

simile ritratto familiare che è unica in tutta l'opera di Leandro. Il «Doppio ritratto» di Hampton Court¹⁴ è misero e arido in confronto a quest'insieme di famiglia, nel focolaio del quale sta forse il momento più felice dell'arte di Leandro. Senza parlare poi della scena volgare rappresentata dal «Ritratto di Orazio Lago e moglie col creditore»¹⁵ del primo periodo di questo pittore. Esistono, naturalmente, nell'opus di Leandro anche alcuni rari ritratti di gruppo e dipinti di genere del periodo tardo che ci sorprendono per quella precisione sofisticata: per esempio, la «Scena di genere», già nella collezione Bellesi di Londra, e il «Ritratto di signora con due bambini» della Carrara (Bergamo),¹⁶ dei quali dipinti Arslan scrisse che in essi e in altre opere simili di Leandro «dominano un'abile destrezza, una conoscenza raffinata e una meditazione onnipresente»¹⁷ Queste sono evidentemente opere più tarde, del secondo decennio secentesco. Il nostro «Ritratto di famiglia» di Fiume non appartiene al «gusto elaborato, metafisico», il quale certamente non è poco interessante nel-

l'opus di questo pittore. Ci troviamo, evidentemente, al periodo precedente, sebbene non sono convinto che si debba inoltrarci troppo nel XVI secolo. E. Arslan ha collocato tutta una serie di ottimi ritratti, da quello di Dresda al «Ritratto di Alvise Corradini» di Padova,¹⁸ proprio nel primo decennio del secolo XVII, ma di un pittore di questo genere, il quale non rivela quasi nessuna evoluzione creativa, è difficile dir qualcosa con piena certezza, tanto meno quando il «Concerto» negli Uffizi e certe congruenze d'importanza del tutto generica evidentemente indicano un tempo precedente, il periodo tra il 1590 e il 1600. Non bisognerebbe dimenticare nemmeno il viso della donna nel già citato «Ritratto di Orazio Lago» (probabilmente intorno al 1590) e nemmeno il «Ritratto di vecchia» nella collezione Grawford (Balcarres) nè l'altro di Castle Howard.¹⁹

Ma il problema cronologico per Leandro, purtroppo, non ha grande importanza, e di conseguenza nemmeno per questa sua bella opera. Penso che anche i momenti costumistici la collochino proprio in quel periodo. E'

¹⁴ Ibidem, fig. 301.

¹⁵ Ibidem, fig. 299.

¹⁶ Ibidem, figg. 337 e 338.

¹⁷ Ibidem, fig. 249.

¹⁸ Ibidem, figg. 328—331.

¹⁹ Ibidem, figg. 300 e 302. — Vedi pure G. Gamulin, Opere inedite del Rinascimento, «Arte Veneta», figg. 390, 391, Venezia 1973.

veramente sorprendente la moderatezza e la sobrietà delle vesti del marito e della moglie. Questa sobrietà, però, viene elevata a una bellezza mirabile (tuttavia, per nulla ricercata) nella figura della bambina adorna di pizzi, perle e nastrini, e nel suo giubbetto color rosso cupo. La bambina tiene in mano un fiore, proprio come nel ritratto di gruppo di Bergamo, ove ritroviamo

anche le collane con perle di medesima grandezza, ma questa insolita congiunzione di grazia e di monumentalità non la troviamo altrove. Non soltanto lo scarso catalogo di Leandro da Ponte, ma anche la pittura veneziana di questo periodo critico, con quest'invenzione insolita nel triplo ritratto familiare, riceve, a quanto sembra, un contributo di valore inatteso.

S a ž e t a k

VRAĆAJUĆI SE SLIKARIMA IZ BASSANA

Autor precizira ili ispravlja neke rezultate svojih bassaneskih studija. »Sv. Trojstvo sa svecima« u korčulanskoj katedrali pripisano Leandru također od Berensona i Arslana, izgleda nam sada zaista djelom Jacopa da Ponte, možda u suradnji s nekim od sinova. Ostaje, naravno, pri atribuciji Francesca »Gospa od Ružarija« u Vrboskoj, a Leandru (više nego li Francescu) »Raspeće« kod hvarskih franjevaca. Što se tiče velike »Golgot« kotorske katedrale, svojedobno pripisane Francescu, sada je autor više sklon pripisati je trećem Jacopovu sinu Giambattisti, i to na temelju od Arslana objavljenog »Raspeća« u Bonnu. Pitanje je još uvijek nije li to ipak djelo suradnje, i problem će ostati otvoren

dok ne bude bolje određen profil Giambattiste, najmlađeg Jacopova sina.

Od novih atribucija autor za »Bogorodicu s djetetom i sv. Iva-nom« iz muzeja u Rovinju pomišlja na Lucu Martinellija, za »Sv. Katarinu aleksandrijsku« u privatnoj zbirci u Sarajevu pomišlja hipotetički na Leandra, to je djelo veoma oštećeno i teško čitljivo.

Za prekrasni »Obiteljski portret« u Povijesno-pomorskom muzeju u Rijeci, autor potvrđuje i argumentira svoju već ranije postavljenu atribuciju Leandru da Ponte, smatrajući da se upravo s tim djelom Leandrova razina dobrano podiže.