

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Beni Culturali

Corso di Laurea in Storia dell'Arte

Tesi di laurea magistrale

*Una commissione vicentina per Jacopo Bassano:
il Trasporto di Cristo per la chiesa di Santa Croce*

Relatore:

Prof.ssa Vittoria Romani

Laureanda:

Silvia Sitara

Matricola: 1202345

Anno accademico 2022/2023

INDICE

1. LA PITTURA DI JACOPO BASSANO NELLA SECONDA METÀ DEL XVI SECOLO

- 1.1 Cenni biografici su Jacopo Bassano
- 1.2 La produzione del dipinto biblico-pastorale
- 1.3 La produzione delle pale d'altare degli anni Settanta

2. UNA COMMISSIONE VICENTINA PER JACOPO BASSANO: IL *TRASPORTO DI CRISTO AL SEPOLCRO*, GIÀ NELLA CHIESA DI SANTA CROCE

- 2.1 La comunità dei Crociferi a Vicenza
- 2.2 La Chiesa di Santa Croce

3. IL *TRASPORTO DI CRISTO MORTO AL SEPOLCRO*

- 3.1 Vicende critiche e restauri
- 3.2 Il confronto con il *Trasporto* di Santa Maria in Vanzo a Padova

TAVOLE

BIBLIOGRAFIA

CAPITOLO 1

JACOPO BASSANO E LA SUA PITTURA NELLA SECONDA PARTE DEL XVI SECOLO

1.1 CENNI BIOGRAFICI SU JACOPO BASSANO

Le fonti e la letteratura critica antica hanno trasmesso un'immagine di Jacopo Bassano che privilegia l'aspetto della sua produzione pittorica legato a dipinti di piccole e medie dimensioni destinati ad avere un grande successo nel collezionismo e nel mercato e contraddistinti da temi così detti di genere: dipinti nei quali il tema biblico è ambientato nel mondo contadino e pastorale, rappresentazioni dei Mesi con le attività che li contraddistinguono, delle Stagioni e degli Elementi, ed episodi della vita di Cristo a lume notturno. Sotto questa luce lo ricorda Giorgio Vasari che ebbe modo di vedere a Venezia, nel corso del suo soggiorno del 1566 opere che colpivano per la capacità di dipingere con grande vivezza gli animali.

La fonte più antica dopo Vasari è *Il Bassano*, un'operetta pubblicata da Lorenzo Marucini a Venezia nel 1577 e dedicata alla città cui il pittore con le sue opere dà grande fama:

Giacomo Da Ponte, pittore eccellentissimo, per lo quale viene ad essere Bassano illustrissimo sopra ogn'altro luogo in Pittura, e avanciare la gloria de' passati secoli ancora; avenga che più li piace, or cose animate, e hor inanimate così ben rassomiglia, che da tutte le parti concorrono gl'huomini ad ammirare le sue cose; le quali dove si ritrovano, vengono tenute per meravigliose, e miracoli di Pittura¹.

¹ MARUCINI, *Il Bassano*, 1577, p. 19

Marucini sottolinea l'ammirazione nei confronti del pittore per la sua abilità nel ritrarre le cose dal naturale e lo definisce «inventore del vero pingere le notti in tela» osservazione che trova preciso riscontro nelle opere della tarda attività di Jacopo.

Anche Giovan Paolo Lomazzo nota il talento di Jacopo nel dipingere la luce nel *Trattato dell'Arte e della Pittura*, pubblicato nel 1584. Nel capitolo dove tratta dei lumi, cita genericamente i Bassano per la conoscenza che avevano in questo argomento².

Sempre nel 1584, nel *Riposo*, Raffaello Borghini ragiona sulla pittura ricordando Jacopo non solo come pittore di animali e piccole cose quotidiane, ma soprattutto come grande colorista, scrivendo:

è tenuto rarissimo nel colorire Jacopo Ponte da Bassano, il quale distende i colori con tanta vivezza e gratia, che le cose da lui dipinte paiono naturali; e specialmente gli animali, e le varie masseritie della casa.

Il toscano pone Bassano accanto ai grandi maestri del Cinquecento veneto, Tiziano, Tintoretto e Veronese per l'abilità tecnica che li accumulava:

«si può dire che questi grandi pittori vinitiani grandissimo studio pongono nella vaghezza de' colori, molto più che non fanno nell'eccellenza del disegno». Il dialogo offre un primo elenco di opere del pittore ancora vivente³.

Rilevante è la testimonianza del fiammingo Karel Van Mander che nella sua opera intitolata *Het Schilder-Boeck* pubblicata nel 1604, dedica un intero paragrafo a Jacopo, collocandolo tra i grandi coloristi veneti:

L'arte della pittura, per il bel colorire, ha scelto alla fine Venezia come sua dimora: e tra i suoi rappresentanti all'epoca di Tiziano, va ricordato Giacomo Bassano.

² LOMAZZO, 1584, p. 217.

³ BORGHINI, 1584, p. 563.

Van Mander aveva soggiornato a Roma negli anni Settanta del Cinquecento dove aveva potuto vedere alcune opere che testimoniano dell'abilità di Jacopo nel dipingere notturni:

Possedeva un'ottima maniera di rappresentare diverse storie di notte [...] e io mi ricordo di aver visto a Roma presso un mercante alcuni suoi quadretti della Passione, tutte finte di notte. Erano dipinte su piccole pietre nere, sulle quali i raggi di luce proveniente da fiaccole, candele o lumi, erano tracciati sul fondo nero della pietra con dei tratti d'oro. Il fondo della pietra era lasciato naturale, in modo che la pietra nera fingesse la notte.⁴

Nelle *Maraviglie dell'Arte*, edite nel 1648 a Venezia, Carlo Ridolfi tramanda la prima biografia dell'artista con un vasto elenco di opere. Lo storico prospetta uno sviluppo della carriera del pittore in tre maniere: la prima corrisponde alla fase giovanile in cui segue gli insegnamenti di Bonifacio Veronese; la seconda è influenzata dalla figura del Parmigianino e la terza si caratterizza per la realizzazione di dipinti notturni⁵.

Sempre del XVII secolo abbiamo anche il trattato del pittore e teorico Giovanni Battista Volpato (1633-1706) *La Verità Pittoresca*, rimasto manoscritto e ancora oggi noto per trascrizioni. L'autore dimostra una profonda comprensione dell'opera di Jacopo, di cui imitò la maniera, giungendo ad essere complice nella vendita clandestina delle pale dipinte dal pittore per le parrocchiali di Tomo e Rasai. A Volpato risale la definizione delle quattro maniere del pittore, in seguito ripresa da Verci e ancora oggi importante per comprenderne l'evoluzione⁶.

Ne *La Carta del Navegar Pittoresco*, Marco Boschini riserva al Bassano un posto importante nella pittura veneziana, considerandolo un artista di gran classe ed esaltandolo per il tocco e per l'abilità nel rendere i lumi, fornendo un'immagine incisiva della tecnica dell'artista in un passo che riguarda il *Battesimo di santa Lucilla* del

⁴ La citazione è tratta dalla traduzione del testo offerta da BALLARIN, 1966-1967, ed. 1995, I, pp. 67-68.

⁵ RIDOLFI, 1648, p. 126

⁶ VERCI, 1775.

Museo di Bassano del Grappa. Insistendo sull'aspetto del lume, il critico seicentesco scrive che Bassano «fu dei lumi sempre avaro», e che grazie alla libertà della pennellata e alla poca luminosità riusciva ad ottenere forte effetti di rilievo e plasticità dovuti anche al fatto che il colore posto sullo sfondo scuro risalta maggiormente.⁷ Nella *Breve istruzione*, edita a Venezia nel 1674, Boschini torna sul tema del lume e definisce Bassano

Arbitro dei lumi: poiché è stato quello che ha lasciata accesa una lumiera eterna artificiosa, che fa vedere a tutti come si deve operare, per far risplendere più la notte che lo stesso giorno.⁸

Nel secolo successivo i critici che nominano Bassano si appoggiano in larga misura alle testimonianze seicentesche. Interessante è la testimonianza di Anton Maria Zanetti che nei suoi cinque libri *Della pittura veneziana* pubblicati nel 1771 mette in luce l'originalità di Jacopo definendolo «maestro di un nuovo stile», semplificando poi la periodizzazione del Volpato a due sole maniere⁹.

Fonte importante di informazioni per l'ampiezza della testimonianza è l'opera di G. B. Verci, pubblicata nel 1775, intitolata *Notizie intorno alla vita e alle opere de' pittori, scultori e intagliatori della città di Bassano*¹⁰. La biografia elabora la traccia offerta da Volpato, con l'intento di mettere ordine alla trattazione aggiungendo qualche informazione e rifacendosi anche agli scritti di Ridolfi, Boschini e Zanetti. Merito del Verci è anche di aver pubblicato in appendice al suo libro un documento inedito, *l'Inventario de' quadri di Pittura ritrovati nella casa del Eccellente Sig. Giacomo da Ponte*, un elenco di tutti i lavori presenti nella bottega, redatto il 27 aprile 1592, più di due mesi dopo la morte dell'artista.

La famiglia poi detta dei Dal Ponte da cui Jacopo discende era originaria di Gallio, un piccolo comune in provincia di Vicenza posto nella conca centrale dell'Altopiano dei Sette Comuni. Nel 1464, Jacopo di Berto detto il Vecchio, il nonno, lascia il suo paese

⁷ BOSCHINI, 1660, ed. 1966, pp. 299-302.

⁸ BOSCHINI, 1674, ed. 1966, p. 725.

⁹ A. M. ZANETTI, 1770, pp. 196-97.

¹⁰ G. VERCI, 1775, p. 39.

per andare a fare il conciapelli a Bassano. In un primo momento nei documenti Jacopo veniva indicato con accanto il paese di provenienza, Jacopo di Berto “de Galio”, ma dal 1479 circa gli viene attribuito il cognome “Dal Ponte”, probabilmente per l’ubicazione della sua casa e della bottega in Contrà del Ponte¹¹.

Jacopo il Vecchio di certo non avrebbe mai immaginato che dalla sua minuscola impresa sarebbe scaturita una lunga dinastia di pittori che sarà attiva dentro al Seicento e conosciuta oltre i confini del Veneto. Questo accadde grazie ad una tradizione artigianale estremamente pragmatica nella quale le iniziative imprenditoriali si tramandavano regolarmente di padre in figlio. Fortunatamente con la sua piccola bottega fece abbastanza fortuna da poter mandare il figlio Francesco (detto poi il Vecchio per distinguerlo dal nipote Francesco il Giovane) a studiare pittura a Vicenza presso la bottega del pittore Bartolomeo Montagna.

Francesco ha così la possibilità di aprire i suoi orizzonti frequentando un centro artistico, quello vicentino, decisamente più vivace e ricco di scambi di ogni genere rispetto a quello bassanese.

La sua attività è radicata nel bassanese e consiste soprattutto di pale destinate le chiese e i conventi, caratterizzandosi per un certo arcaismo provinciale¹².

Importante è sottolineare questo tratto che gioca un ruolo fondamentale nella vita dei componenti della famiglia Dal Ponte: un senso di attaccamento, di devozione e di fedeltà per il proprio territorio. Un legame con la propria terra d’origine che, per quanto sia importante e rassicurante, può essere motivo di chiusura mentale, un ostacolo per la crescita di un artista. Jacopo trovò il modo di superare questo limite.

La data di nascita di Jacopo Dal Ponte, o Da Ponte, è ancora incerta e non è documentabile con certezza attraverso fonti archivistiche.

Carlo Ridolfi, nelle *Maraviglie* del 1648, indica la data del 1510 quale anno di nascita di Bassano; la stessa data è ripetuta da Verci, nelle *Notizie* del 1775, il quale segnala anche la presenza di un dipinto rappresentante una *Madonna con il Bambino*, allora in casa di Antonio Larber a Bassano, come primizia del pittore firmata e datata *Jacobus a Ponte pingebat. Ann. MCCCCXXXI*, finora non identificata.

¹¹ ALBERTON VINCO DA SESSO, 1992, p. 7.

¹² PALLUCCHINI, 1977, p. 5.

Una lettera di Giambattista Roberti riporta che Jacopo muore nel 1592 all'età di 82 anni, confermando così la data di nascita nel 1510. Nel *Riposo* di Borghini, testo chiuso per quanto riguarda le notizie veneziane nel 1582, il pittore è detto di 66 anni, indicazione che sposta in avanti la data di nascita al 1516.

Nel 1905 Scaffini effettua delle ricerche in ambito archivistico e, basandosi su due censimenti conservati nell'Archivio Comunale di Bassano del Grappa, inizia a far strada ad un avanzamento della data fino al 1515-1516. Nel primo censimento infatti, che Scaffini considera del 1561, Jacopo viene registrato con un'età di 45 anni; nel secondo documento, che viene considerato del 1589, Jacopo risulta avere 70 anni, il che posticipa nuovamente la data di nascita del pittore. In realtà la verifica dei documenti porta a concludere che il primo censimento non è datato ma fascicolato accanto ad un altro del 1561, mentre il secondo potrebbe essere considerato del 1585, dato che il figlio Giambattista, battezzato nel 1553, è registrato di 32 anni; quindi la data di nascita di Jacopo può essere fatta gravitare attorno al 1515.

Tuttavia ci sono delle considerazioni da fare sull'utilizzo dei dati censuari disponibili; la prima riguarda la datazione dei documenti, deducibile dalla sistemazione archivistica e non dalle date apposte sui documenti, la seconda riguarda la funzione dei censimenti cinquecenteschi della Repubblica di Venezia. Questi infatti prevedono la registrazione anagrafica dei singoli componenti del nucleo familiare ai fini della costruzione della denuncia fiscale che prevede eventuali sgravi per i figli a carico oppure per la verifica dell'esistenza, all'interno dello stesso nucleo, di familiari atti alle armi, richiamabili fino ai sessanta o ai settant'anni. Tutti gli altri elementi erano poco importanti e in alcuni casi l'età veniva arrotondata dal rilevatore, o anche dal denunciante stesso. Per questo gli storici sono unanimi nel ritenere che tali dati vanno utilizzati con prudenza¹³.

Figlio di un pittore provinciale, attaccato ancora a tradizioni quattrocentesche, Jacopo si trova di fronte a due possibili strade: continuare la tradizione locale insegnatagli dal padre, oppure rompere gli schemi aprendo i suoi orizzonti per riuscire ad attingere alle novità artistiche del momento direttamente alla fonte. Grazie alla sua curiosità innata scelse la seconda opzione e, secondo il Ridolfi, si reca Venezia attorno al 1530 dove

¹³ Sul problema della data di nascita si veda ERICANI, 2010, p. 18.

dovette frequentare la bottega di Bonifacio de' Pitati, detto Bonifacio Veronese pittore che si muove nel solco del classicismo cromatico tizianesco ed è impegnato nella decorazione del Palazzo dei Camerlenghi.

Prova del soggiorno veneziano, e allo stesso tempo dell'efficienza e della flessibilità dell'arte di Jacopo, è un documento risalente al 1535 che ci conferma la presenza dell'artista a Venezia in compagnia di altri due pittori, Antonio da Trento e Jacomo da Trento, assieme ai quali ottiene il brevetto di un'invenzione per «un nuovo ingegno et modo ... di far molini, sieghe, condur, alzar acque, seccar paludi eccetera». Dettaglio che ci garantisce che Jacopo non solo era in grado di cimentarsi nel mestiere del padre ma anche che si interessava alle problematiche ambientali e alle tecniche di mantenimento, come per esempio le invenzioni idrauliche legate al buon andamento delle campagne.

Sul soggiorno veneziano possiamo reperire delle informazioni e delle curiosità dalle *Notizie del Veruci*, che sostiene, basandosi sulle testimonianze di Giambattista Volpato, che Jacopo non si limita solamente a studiare le opere di Tiziano, ma frequenta direttamente la sua bottega. A favore di questa ipotesi Veruci racconta un simpatico episodio riferitogli da un nipote di Jacopo:

Avea Tiziano promesso a un grande signore di fare un bel quadro, ma i suoi affari non glielo permettendo, diede l'incombenza al giovine suo scolaro, e mentre questi era attento al lavoro, sopraggiunse al pittore l'amico per ricevere l'esecuzione della promessa. Allora Tiziano additogli l'opera dietro cui lavorava il Bassano, dicendogli essere quello il quadro, che destinavagli. Parve che quegli s'alterasse alquanto per aver dato l'incarico ad uno scolaro; ma il saggio pittore, che fin d'allora avea conosciuto di qual valore fosse il pennello di Giacomo, soggiunse tosto: Anzi perché ella resti maggiormente soddisfatta ho addossata a quello giovine una tal fattura"¹⁴.

¹⁴ VERUCI, 1775, p. 40.

In qualsiasi modo siano andati veramente gli eventi, possiamo comunque affermare con certezza che il pittore entrò in contatto con la pittura di Tiziano, e si accostò al suo classicismo cromatico anche attraverso la personale interpretazione di Bonifacio Veronese.

Bassano adotta il tonalismo bonifacesco ma lo rende nuovo e personale attraverso una maniera di raccontare, per citare le parole dello Zampetti, «popolaresca e d'istinto», affinando in maniera esemplare l'osservazione acuta di situazioni reali, che va di pari passo con una individuazione di tipi e di caratteri in chiave ritrattistica. Per spiegare meglio questo processo creativo dell'arte di Jacopo sono d'aiuto le parole dell'Arslan che spiega:

Nelle sue prime opere Jacopo riporta la stessa pastosità e un uguale fare a macchia di quello di Bonifacio, anche se si ritrovano, nel suo modo di rappresentare, osservazioni di particolare finezza con tendenza ad una resa più "naturalistica". Questa è una delle note più significative di questo iniziale "realismo" del nostro artista che accentua il distacco di questa pittura da quella lagunare, che ne qualifica il carattere affine a certe tendenze pittoriche, proprie alla terraferma veneta, e miranti ad una più acuta individuazione psicologica¹⁵.

La storia di Bassano mostra una continua oscillazione tra influenze culturali via via acquisite e l'attenzione verso la realtà che la critica è venuta precisando nell'interesse verso la pittura bresciana: Romanino, Lotto e Moretto. Da questo contrasto nascono spesso gli aspetti sensibili e la drammaticità stessa dell'arte di Jacopo, che passa da forme di un vivace sentore di vita, ad altre di estenuato intellettualismo, mutate dall'arte dell'Italia centrale. Tutto ciò con un impeto travolgente tale da smentire senz'altro l'etichetta del "placido pittore" che molto spesso la critica aveva voluto nel passato attribuirgli. Da questo senso di inquietudine nasce la vitalità della sua pittura: dall'alternarsi cioè di una ricerca dei mezzi d'espressione che la cultura gli poteva

¹⁵ ARSLAN, 1960, p. 10.

offrire, abbandonandosi in una visione della natura con la partecipazione viva e consapevole alla realtà quotidiana¹⁶.

Da questa breve descrizione del nostro pittore possiamo capire meglio la sua decisione di vivere quasi esclusivamente nella sua città natale, un piccolo borgo cinto da mura immerso nella natura delle colline al confine settentrionale della pianura veneta, nel quale trascorse tutta la sua vita, sposò Elisabetta Merzari, dalla quale ebbe quattro figli maschi, Francesco, Leandro, Giambattista e Girolamo, che seguirono le orme del padre diventando tutti pittori, e due figlie femmine, Silvia e Marina, e vi si rimase fino alla morte.

Da Bassano, ai piedi del Monte Grappa, si scorgono le vette delle Prealpi che, assieme alle colline e al fiume Brenta che attraversa la città, tutti elementi che sono fonte di suggestione e di ispirazione per la pittura di Jacopo¹⁷. A conferma di ciò possiamo leggere le parole del Verci che descrivono in maniera esemplare questo luogo:

Aveva egli comoda abitazione vicino al Ponte famoso, per dove passa il fiume Brenta, e che presenta all'occhio bellissime prospettive. Verso Tramontana l'occhio si diffonde nella veduta di scoscesi monti, e ver Ponente gode la bellezza di lieti, ed abbondevoli colli; e in altra parte si discopre vasta campagna. In questo ameno e dilettevole sito trapassò esso felicemente il corso degli anni, lungi dalle frequenze de'Popoli, e da' tumulti delle Corti, e de' palagi reali, co' quali ei non volle mai cangiare la piccola sua Casa¹⁸.

Insomma, il temperamento di Jacopo lo spinge a vivere in un piccolo angolo di paradiso dove può essere ispirato dall'ambiente circostante; tutto ciò ha anche come risultato che per le sue opere rivolga l'attenzione alle cose più umili, ai vari aspetti della quotidianità, alla semplicità della gente che lavora i campi o che si dedica all'artigianato, agli animali e alla natura. I temi e i personaggi trattati dal pittore infatti

¹⁶ ZAMPETTI, 1964, p. 16.

¹⁷ RIGON, 2010, p. 8.

¹⁸ VERCÌ, 1775, p. 42.

non rientrano nel campo della mitologia classica, non è interessato a rappresentare eroi forzuti, potenti dei o grandi protagonisti della storia romana del passato. Bassano si concentra su personaggi apparentemente secondari, attingendo ad un repertorio di contorno, prestando molta cura al dato zoologico e botanico.

Secondo Fernando Rigon il messaggio principale che Jacopo ha intenzione di trasmettere attraverso i suoi dipinti è che la qualità di ogni elemento rappresentato in un'opera d'arte, a prescindere dal valore che culturalmente gli viene attribuito, è direttamente proporzionale alla capacità del pittore di osservare e di rappresentare¹⁹.

La decisione di rimanere nella sua Bassano porterà Jacopo per ereditare la bottega del padre prendendosi carico delle richieste della committenza del paese, in gran parte formata da artigiani, professionisti e comunità parrocchiali. La scelta non impedì al pittore di tenersi continuamente aggiornato su quanto avveniva a Venezia con cui mantenne continui contatti²⁰. Le stampe da Raffaello e Michelangelo gli permisero di studiare le novità della pittura dell'Italia centrale. Lo studio delle stampe nordiche, e di Dürer in particolare, fu un'altra fonte di ispirazione importante.

Attorno al 1535, a vent'anni o poco più, gli viene commissionata la decorazione della sala del Consiglio nel Palazzo Pretorio di Bassano, nella quale dimostra di avere assimilato al meglio la lezione di Bonifacio Veronese durante il tirocinio veneziano.

Per l'evoluzione della sua pittura possiamo fare riferimento, come riporta il Pallucchini, al Verci, che, facendo riferimento a Volpato, suddivide in quattro *maniere* la pittura di Jacopo: nella prima il pittore segue la lezione di Bonifacio, con uno stile «naturale, ridotta con bella unione di tinte, con maniera morbida, con diligenza e vaghezza». La seconda maniera è influenzata dalle stampe che circolano sempre più in abbondanza di Raffaello e Michelangelo, portando così gli influssi della scuola romana nella pittura del Bassano che comincia a concentrarsi in maniera più attenta alla conformazione dei muscoli delle sue figure, anche grazie all'esempio del Pordenone e dei suoi affreschi nella Cappella Malchiostro del Duomo di Treviso, e ad azzardare di più nel marcare i chiaroscuri. Nella terza maniera entra in gioco la figura del Parmigianino, con la bellezza e la grazia dei suoi disegni e l'eleganza della sua pittura. La quarta ed ultima

¹⁹ RIGON, 2010, p. 10.

²⁰ ROMANI, 1994, p. 10.

maniera è quella che, citando il Verci, «fece stupire gli intendenti»; in questo momento Jacopo non sembra preoccuparsi della perfezione del disegno, della sua raffinatezza o dell'eleganza, ma la sua concentrazione è tutta rivolta a valorizzare la luce attraverso una pittura di tocco che nelle ultime fasi della vita del pittore, diventerà la vera protagonista delle sue opere²¹.

Possiamo affermare che un momento importante per la pittura di Jacopo si colloca all'inizio del quinto decennio del Cinquecento, quando comincia a risentire delle influenze della maniera toscano-romana che Francesco Salviati e Giorgio Vasari portano a Venezia in questi anni. Moltissimi fattori influiscono sulla cultura pittorica, anche a causa dell'atteggiamento dei grandi maestri, come Tiziano, Tintoretto e Schiavone, che restano toccati da questo nuovo orientamento culturale. Ha inizio in questo periodo il confronto con la cultura manieristica, che il nostro pittore vivrà in maniera del tutto personale, riuscendo a fondere assieme gli elementi della pittura veneta assimilati nella sua formazione e la sua tendenza alla rappresentazione naturalistica degli eventi con le nuove invenzioni formali della maniera²².

A questo proposito il Pallucchini scriveva nel 1957:

il Bassano non si è limitato a trascrivere stampe o ad ammirare a Venezia opere del Salviati, ma certamente ha visto opere di manieristi toscani. Si rivela per la prima volta l'ammirazione per il Parmigianino: si infila un elemento formale che ariccica le vesti e fa sventolare nell'aria drappi accartocciati.

Nel 1967, Ballarin ha osservato:

l'astrazione formale che consuma qualsiasi dato naturalistico viene ad evidenziare in modo preciso il punctum che segna il passaggio da una carica naturalistica stimolata dalla lettura di opere del Pordenone, ad una scarnificazione di valore quasi metafisico, di quei dati di realtà in

²¹ Verci, 1775, p. 48-49.

²² Romani, 1994, p. 10.

una interpretazione che possiamo definire di pieno significato manieristico.

Insomma, possiamo ben capire che anche Bassano partecipa a quello stesso nodo di cultura manieristica che si manifesta a Venezia con la venuta del Salviati, e da cui esce trasformato lo stesso Tiziano²³.

Un'opera che va considerata come introduttiva a queste nuove influenze è una piccola tela con *Sant'Anna con la Vergine bambina in trono tra i santi Girolamo e Francesco* (fig. 1), firmata e datata 26 settembre 1541, oggi in deposito al Museo Civico di Bassano del Grappa. Il dato che colpisce sta nel divario che Jacopo crea tra le possenti e massicce figure di stampo pordenoniano che riempiono lo spazio, e il fondo astratto. Dobbiamo anche aver presente che, oltre all'influenza manieristica, sono significativi per il nostro pittore anche gli impulsi nordici, soprattutto per quanto riguarda la sua sensibilità naturalistica. Si chiama in causa in questo momento il pittore olandese Pieter Aertsen (1508-1575), che sembra influire su Jacopo nel gusto per certe fisionomie descritte nei minimi dettagli, come se fossero indagate con la lente d'ingrandimento. Per rendere al meglio quest'idea di meticolosità descrittiva Ballarin ragiona sul dipinto rappresentante *Due cani da caccia* oggi al Museo del Louvre, (fig. 2), sostenendo che Jacopo li avesse dipinti «senz'altra giustificazione che non fosse quella di dare il massimo rilievo alla loro irrefrenabile animalità», ammettendo egli stesso che l'Aertsen può aver condizionato la modalità di rappresentazione di Jacopo²⁴. Grazie al recupero di un libro della contabilità della bottega bassanesca, il *Libro secondo*, pubblicato da Muraro, sappiamo oggi che quest'opera è stata commissionata dal patrizio veneziano Antonio Zantani nel 1548.

All'inizio degli anni Cinquanta Bassano riceve nuovi stimoli dal Tintoretto, che si è da poco affermato sulla scena artistica veneziana, e che sembra conoscere e stimare il nostro pittore. Il Verci infatti definisce i due "amicissimi" e, grazie alla testimonianza di Giovanni Volpato, ci riferisce che il veneziano avrebbe detto al bassanese: «Io ti dirò,

²³ PALLUCCHINI, 1977, p. 24-26.

²⁴ BALLARIN, 1964, ed. 1995, I, pp. 5-26.

Giacomo, se io avessi il tuo colorito, e tu il mio disegno, non vorrei che i Tiziani, i Correggi, i Raffaelli, né altri ci potessero stare appresso»²⁵.

L'episodio viene analizzato anche dallo stesso Volpato che vuole approfondire il concetto di disegno inteso dal Tintoretto, e ragiona:

quando il Tintoretto parlò del Disegno, perché il Disegno comprende molte cose, non volle significare del disegno di una figura, perché in altro modo certa cosa è, che il Bassano è stato uno de' più accurati e diligenti osservatori della perfetta composizione di un corpo ... ma ha voluto dire dello Spirito dell'invenzione, e del moto; perché se gli abbozzi, che così dir di possono per lo più del Tintoretto, fossero finiti dal Bassano, sarebbero per certo inarrivabili, perché il Bassano nelle invenzioni veramente è stato povero di spirito, il che ha confessato anch'egli con fare spessissimo le cose medesime, e trasportare le posture delle sue figure da una invenzione all'altra, vestendole ora da pastore, ora da donna, ora da uomo, ora da religioso, ed ora da secolare"²⁶.

Questo spirito, questo moto che secondo Tintoretto mancava nelle composizioni bassanesche, cominciamo a percepirlo ad esempio nel dipinto del *Miracolo delle quaglie* (fig. 3), acquistato molto di recente dal Getty Museum, nel quale troviamo un gruppo di figure nella parte destra e una disparità notevole della scala dimensionale che generano movimento nella tela²⁷. Nella seconda metà del sesto decennio, sempre grazie ad uno stretto contatto con il Tintoretto, anche il modo di valorizzare le potenzialità della luce cambia nella pittura del Bassano. Le luci e le ombre diventano sempre di più le protagoniste delle composizioni, ed è grazie alla tensione che si crea tra di esse che aumenta la drammaticità del racconto come possiamo vedere anche nel più tardo *San Giovanni Battista* (fig. 4), oggi al Museo Civico di Bassano del Grappa,

²⁵ G. VERCI, 1775, p. 61

²⁶ *Ibidem*, p. 62

²⁷ FREEDBERG, 1992, p. 31

commissionato nel 1558, caratterizzato da pennellate nervose e separate, la luce comincia a intridere il colore²⁸.

È proprio in questo periodo, tra il 1558 e il 1561, che Bassano avvia una produzione seriale, che sarà destinata ad avere una grande fortuna e che andrà ad identificarsi con l'arte stessa di Jacopo e della sua bottega: il dipinto biblico-pastorale. Questa nuova tipologia di dipinto sarà molto protagonista negli anni Sessanta nei quali Jacopo riceve alcune commissioni pubbliche importanti anche in vari centri del Veneto: Venezia, Treviso, Vicenza e più tardi anche Padova²⁹, ma andremo ad analizzarla più nel dettaglio in un secondo momento.

Le ultime produzioni di Jacopo, quelle dell'ottavo decennio del Cinquecento, sono caratterizzate da un cambiamento nel rapporto tra luce e ambiente del dipinto. Rimeditando le esperienze del *Martirio di san Lorenzo* di Tiziano e del *San Rocco che risana gli appestati* di Tintoretto nella chiesa dei Frari, Bassano inaugura un nuovo tipo di "luminismo" che porta quasi ad una svalutazione dello spazio, come era inteso in senso rinascimentale, rientrando pienamente nella fenomenologia del tardo manierismo³⁰. In questo lasso di tempo viene a collocarsi il *Trasporto del Cristo morto al sepolcro* che si trova a Vicenza, nella Chiesa di San Giacomo Maggiore, detta del Carmine, di cui ci occuperemo nello specifico.

Verso la fine degli anni Settanta, probabilmente anche a causa dell'età, Jacopo comincia a rallentare la sua attività. Nel frattempo ha organizzato una attiva bottega attraverso la presenza dei figli Francesco e Leandro addetti alla replica delle invenzioni biblico-pastorali e di genere inventate dal padre.

L'ultima sua opera è datata 1592, l'anno della morte, un' *Adorazione dei pastori* (fig. 5), presente nella Chiesa di San Giorgio Maggiore a Venezia, immersa in una ambientazione notturna, con il Bambino che irradia una luce abbagliante che trasmette la sensazione di assistere ad una visione religiosa.

Si conclude così il percorso artistico di Jacopo Bassano, in continua ricerca di un modo sempre diverso di esprimersi, un cammino denso di ripensamenti.

²⁸ ZAMPETTI, 1964, p. 18.

²⁹ ROMANI, 1994, p. 11.

³⁰ PALLUCCHINI, 1977, p. 59-60.

1.2 LA PRODUZIONE DEL DIPINTO BIBLICO-PASTORALE

Come si è visto, Jacopo Dal Ponte vive la sua vita nella città natale, ma questo non sarà un ostacolo per la sua carriera e la sua fama anche oltre i confini della sua Bassano. Da Venezia infatti arrivano al governo della città i podestà, scelti tra i membri del patriziato veneziano, con una frequenza di due anni, molto spesso, a causa delle dimensioni estese dei territori da controllare, accompagnati da dei consiglieri e da altre figure amministrative. Grazie a queste personalità, che commissionano opere che poi porteranno con loro in laguna, Jacopo è presente, anche se non fisicamente, sulla scena artistica veneziana.

Una testimonianza coeva al nostro artista ci dà la prova dell'apprezzamento e dell'alta considerazione che i veneziani avevano nei suoi confronti, ma ci indica anche quella che veniva considerata la specialità di Jacopo e la novità che la sua pittura rappresentava. In occasione della vittoria che la Lega Santa ottenne contro l'Impero ottomano nella battaglia di Lepanto si organizzarono delle manifestazioni a Venezia, per celebrare la sua potenza e il suo ruolo quasi determinante per la riuscita dell'impresa, e così:

S'adornò ciascuna bottega d'armi, di spoglie, e di trofei di nemici presi in battaglia, e di Quadri maravigliosi di Giova[nni] Bellino, di Giorgion da Castelfranco, di Raffael d'Urbino, del Pordenone, di Sebastianello [Sebastiano del Piombo], di Titiano, del Bassanese miracoloso in pingere cose pastorali, e di molti altri eccellentissimi Pittori.

Queste sono le parole pubblicate nel 1571 dal notaio Rocco Benedetti, nel suo volumetto *Ragguaglio delle Allegrezze, Solennità, e feste fatte in Venetia per la felice Vittoria*, e sono le parole che spande per il Bassano che attirano la nostra attenzione: il nostro pittore viene citato per il motivo principale della sua fama, ovvero l'invenzione di un nuovo genere di dipinti, quelli che vengono definiti dagli studiosi dipinti biblico-pastorali.

In essi Jacopo rappresenta episodi delle Sacre Scritture ambientandoli in luoghi a lui molto cari come le campagne, le colline o altri contesti della sua Bassano. Può capitare così che la storia sacra non venga riconosciuta immediatamente, come nel caso de la *Parabola del seminatore* (fig. 6) di Springfield, databile al 1565 circa. Vediamo infatti come l'attenzione cada principalmente sugli elementi del primo piano, il cibo, le donne e gli animali, e sul paesaggio nello sfondo, mentre quello che dovrebbe essere il vero protagonista della narrazione, il seminatore, si trova in una posizione di secondo piano rispetto agli altri elementi del dipinto.

Alessandro Ballarin ha ricostruito la genesi di questa tipologia di dipinto facendoci seguire un filo conduttore che lega assieme determinate opere del Bassano, partendo da un periodo di incubazione che viene individuato tra il 1558 e il 1561 circa³¹. Il primo dipinto che comincia a far percepire le caratteristiche di questa nuova tipologia è il già citato *San Giovanni Battista* (fig. 7), oggi al Museo Civico di Bassano, del 1558. Esso è stato realizzato con una sapienza decorativa e un'abile impaginazione paesaggistica che risulta diversa, e del tutto nuova, dalle opere precedenti, e che presuppone un confronto con Paolo Veronese se si osservano le raffinate variazioni di bruni dei tronchi e delle rocce che si saldano all'azzurro freddo del cielo, e un nuovo livello di importanza che Jacopo d'ora in poi attribuirà appunto al paesaggio. Il Battista è al centro della scena, ma quasi completamente con il volto nascosto all'osservatore perché intento ad osservare la luce divina che appare tra gli alberi del bosco ci appare come parte del paesaggio.

Per comprendere la nascita del genere pastorale è importante avere presente il dipinto raffigurante *Mosè e il roveto ardente* (fig. 8), la cui versione originale è stata di recente ritrovata. Dalla copia dell'opera, possiamo notare come il corpo di Mosè si avvicini molto quello del *San Giovanni Battista*. In entrambi i dipinti è percepibile una nuova esperienza che porta il pittore a ragionare più attentamente sul ruolo che il paesaggio svolge nella composizione, e di conseguenza anche sul significato che questa scelta può acquistare. Siamo di fronte a un salto nel passato, un ritorno alla grande tradizione veneziana della pittura di paesaggio del principio del XVI secolo.

³¹ BALLARIN, 1995, p. 315

Il Bassano infatti si sta allontanando dal periodo, del confronto con il manierismo portato a Venezia da Salviati, mostrando la volontà di recuperare la tradizione della pittura veneziana di Tiziano e Giorgione.

Il paesaggio ora emerge in maniera sempre più prorompente, non è considerato come semplice sfondo della vicenda che si vuole raccontare ma entra a far parte della vicenda stessa. Esso viene esaltato grazie alla maturata sapienza decorativa di Jacopo che riesce a creare un'armonica impaginazione del dipinto anche attraverso una messa in scena della figura elaborata, ancora caratterizzata da nodi formali che mantengono il dialogo con la Maniera, rielaborata in un modo nuovo e del tutto personale.

Il successo di questo tipo di dipinto determinerà a breve la pratica delle repliche, ambientate spesso in situazioni di luce diverse, procedimento che verrà utilizzato più avanti anche dai figli e dalla bottega: le due versioni dell'*Annuncio ai pastori*, una conservata a Washington alla National Gallery of Art (fig. 9) e l'altra all'Accademia di San Luca a Roma (fig. 10), ne sono una testimonianza importante. Due dipinti praticamente identici che riportano in maniera leggermente modificata la stessa figura del *San Giovanni Battista*, riproposta in maniera più morbida³².

Il primo dipinto che possiamo compiutamente inscrivere nel genere biblico-pastorale è il *Viaggio di Giacobbe* (fig. 11), un dipinto di grandi dimensioni conservato nelle collezioni reali di Hampton Court, databile attorno al 1560. Il dipinto rappresenta l'episodio in cui Giacobbe decide di tornare a Canaan, nella terra dei suoi avi, dopo aver sognato il Signore, lasciando la terra di Làbano, padre delle sue mogli Lia e Rachele, con il suo gregge e i suoi idoli (Genesi: 31, 3-19). La scena che viene rappresentata dal Bassano è descritta dal Ridolfi nelle *Maraviglie dell'Arte* del 1648, al quale appare come una

veduta de' monti vicini, per dove sogliono transitar i Pastori, che dalle montagne conducono le greggie, e gli armenti loro a pascoli fecondi del Bassanese e del Vicentino, riponendo sopra degli asini, e de' cavalli, le conche, le caldaie, i fardelli, i figliuolini, e le cose tutte del mestier loro.

³² BALLARIN, 1992, ed. 1995, II, p. 314-317

Da queste parole capiamo che il tema biblico veniva ambientato ispirandosi al momento della transumanza, la migrazione stagionale delle greggi e delle mandrie che dai pascoli collinari o montani si spostano verso la pianura quando inizia la stagione invernale e viceversa quando inizia il periodo estivo. Un evento al quale il nostro pittore assisteva sicuramente. Questa è la grande novità che Bassano porta nella sua pittura, l'utilizzo di brani che fanno parte della sfera della vita contadina o pastorale, contemporanea al pittore, per rappresentare episodi del Vecchio o del Nuovo Testamento³³.

Tenendo sempre presente la *Pastorale* di Hampton Court, rivolgiamo lo sguardo ora alla figura della madre che va a legarsi con un altro dipinto, una *Madonna con il bambino e San Giovannino* (fig. 12), datata 1560, importante perché richiama a sé delle caratteristiche che fungono da collegamento per le opere che Ballarin indicativamente divide in due, quelle tra il 1557-1558 e quelle tra il 1559-1560. Il primo dettaglio che mettiamo in evidenza è la somiglianza nella torsione e nella forma della madre della *Pastorale* e la *Madonna*, il che può darci da pensare che siano state realizzate in un periodo ravvicinato. Si nota poi, come Jacopo richiami il *San Giovanni Battista* attraverso la torsione della spalla e il movimento del braccio del piccolo san Giovanni nel dipinto con la *Madonna*, e allo stesso tempo come la struttura formale del soggetto rappresentato cambi: il gruppo dei personaggi della *Madonna con il Bambino* non viene più rappresentato a tre quarti di figura, come in altre versioni precedenti di Jacopo, ma a figura intera inseriti in un contesto paesaggistico. La particolarità del Bassano è proprio questa, il riproporre in ogni opera elementi sia già utilizzati e visti, sia innovativi, mettendosi in gioco volta per volta affrontando i diversi problemi di fondo del suo linguaggio pittorico non lasciandosi scappare le novità che i pittori al di fuori di Bassano portano nel campo artistico. Infatti la fase successiva che attraverserà il nostro pittore può essere ben rappresentata da due dipinti: la pala con i *Santi Pietro e Paolo* (fig. 13), della Pinacoteca Estense di Modena, e una *Sacra Conversazione*, ovvero una *Madonna fra Sant'Antonio Abate e San Giovanni Battista* (fig. 14), dell'Alvar Aalto Museum di Jyvaskyla. La pala dei santi Pietro e Paolo è stata

³³ C. CARAMANNA, 2014, p. 25-26

commissionata al nostro pittore per la Chiesa dell'Umiltà officiata dai gesuiti a Venezia, nella quale lavora ai soffitti Paolo Veronese, che affresca anche villa Barbaro a Maser, poco distante da Bassano del Grappa. Nei due dipinti, effettivamente, troviamo una sorta di monumentalità e di classicismo che ci riporta alla maniera di Paolo Veronese, che in questo momento, all'altezza del 1561 o poco dopo, spinge Jacopo a riflettere su un altro linguaggio artistico.

Altro esempio illuminante per questa fase di passaggio del nostro pittore è il dipinto rappresentante *l'Adorazione dei pastori* (fig. 15) che si trova a Roma, alla Galleria Nazionale di Palazzo Corsini: un gioco di luce e di colore rendono quest'opera una traduzione, all'interno della sfera del dipinto biblico-pastorale, delle esperienze che Jacopo ha vissuto nel campo della pala d'altare, riferendosi in particolare alla pala dei *Santi Pietro e Paolo* che abbiamo appena visto. A destra, sull'orizzonte, sta per sorgere il sole, una situazione crepuscolare che spinge Jacopo a restituire il paesaggio in secondo piano attraverso una luce soffusa, mentre in primo piano i protagonisti della scena vengono illuminati da un raggio di luce soprannaturale che vediamo scendere da sinistra in alto in direzione del bambino. L'effetto luministico di questa fonte di luce viene reso in maniera esemplare sul pastore che si trova tra l'asino e il bue: la veste viene illuminata e il verde diventa scintillante sopra le spalle che vengono colpite direttamente dal raggio luminoso. Questa modalità di restituire una fonte di luce diversa da quella naturale dell'alba, assieme al meraviglioso dettaglio del bambino sulla destra in basso che cerca di ravvivare una fiammella che gli illumina il viso, si può considerare, come si anticipava precedentemente, la traduzione delle varie esperienze che Jacopo ha intrapreso nel campo della pala d'altare³⁴.

Rivolgendo il nostro occhio al colore, nel caso dell'*Adorazione Corsini*, notiamo come ci sia una predominanza dei bruni, ma anche un'insistenza su delle zone bianche e blu che attirano decisamente l'attenzione. Caratteristiche che ritroviamo anche nel dipinto della *Parabola del seminatore* (fig. 16), un altro esemplare per eccellenza della tipologia biblico-pastorale, datato 1561, del Museo National Thyssen-Bornemisza di Madrid. Questo è un ottimo esempio per dimostrare quanto l'attenzione per il dato

³⁴ BALLARIN,1992, ed. 1995, II, p. 323-324

rurale, paesaggistico e contadino sia sempre più rilevanti pur entro la narrazione sacra. Scrutando il dipinto infatti l'attenzione dell'osservatore viene catturata dalla zona in basso a sinistra del dipinto, sia per le macchie di colore brillante, gli azzurri e i bianchi, sia per l'agglomerato di figure che vi si trova. Solo in un secondo momento ci si accorge che, quello che dovrebbe essere il vero protagonista del racconto, si trova in secondo piano, sulla destra, un po' in sordina, così timido che pure le tinte dei suoi vestiti sembrano non volerlo mettere in risalto. Ed è proprio questa costruzione dell'opera, questo nascondere il vero protagonista, che creò confusione e generò una generale incomprendimento del dipinto che, come dicevamo all'inizio, venne battezzato come una scena campestre, una semplice raffigurazione della sosta dei campagnoli dopo le dure loro fatiche. Successivi studi sul Bassano e sulla sua pittura invece hanno messo in evidenza, come a metà Cinquecento in pittura si rappresentavano unicamente soggetti tratti da testi, sacri o profani che fossero, per cui il dipinto non poteva essere interpretato come una semplice scena di vita nei campi, ma piuttosto come una versione del racconto biblico ambientata nella realtà agreste di quel tempo³⁵.

A questo punto della sua carriera Jacopo avvia una nuova stagione: all'altezza del 1562-1563 ci troviamo davanti ad una nuova situazione luministica, in questo momento il colore comincia ad essere legato, unificato e modulato dalla luce. Opere che possono essere considerate esempi importanti per questa nuova tendenza, che preparerà la strada per quello che viene considerato l'Impressionismo del Bassano, sono la *Crocefissione* di Treviso (fig. 17) e il *San Girolamo* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (fig. 18). Vediamo come nei due dipinti il colore sia chiaro, quasi caldo, e l'atmosfera è più percepibile, l'aria nell'ambiente della scena si fa più palpabile. Questa sensazione è data dalla particolare attenzione di Jacopo per la composizione delle sue tinte: le lacche rosse e gialle che utilizza per le velature restituiscono degli effetti cromatici di luminosa trasparenza. Ancora più dimostrativo di questo cambiamento è il confronto tra il *San Giovanni Battista*, che abbiamo visto all'inizio di questa ricerca sul dipinto biblico-pastorale, e il *San Girolamo*. Rispettivamente del 1558 e del 1563 circa, vediamo la loro omogeneità nell'inquadratura del soggetto, ma nel *San Girolamo* si

³⁵ CARAMANNA, 2014, p. 26-27

percepisce la maturazione artistica che il Bassano ha avuto durante questi cinque anni: l'atmosfera cambia, l'aria si fa più densa, meno limpida; la luce che entra all'interno della caverna ci trasmette una sensazione di umidità, di bagnato. L'ambiente in cui ci troviamo ci appare buio e freddo, ma l'uso sapiente della luce, che va ad indagare attentamente la pelle del santo, permette alla sua figura di risaltare e di attirare l'attenzione dell'occhio dell'osservatore su di sé, soprattutto nelle zone delle gambe, della spalla destra e della fronte, dove la luce è più concentrata. È da notare anche il piccolo, ma splendido, dettaglio, del crocefisso di fronte a san Girolamo, anch'esso colpito dalla luce che mette in risalto la silhouette del corpo del Cristo³⁶.

Possiamo trovare un altro esempio di questa evoluzione confrontando due versioni dell'*Annunzio ai pastori*, la versione di Washington del 1558, che abbiamo già nominato, e una versione inglese, più tarda, proveniente dall'antica collezione del duca di Rutland (fig. 19). Nella versione americana le forme tendono a ribaltarsi sul primo piano, si stringono, come se si volessero stringere assieme in una sorta di nodo; mentre nella versione inglese percepiamo più respiro e trasparenza grazie ai maggiori effetti di profondità che vengono restituiti da Jacopo. Vediamo come ci siano delle piccole varianti, come la diversa soluzione del pastorello al centro del dipinto, la macchia di luce resa con una striatura di bianco che compare sul dorso della giovenca oppure la figura del pastore sulla sinistra, che ha una torsione meno insistita nella versione inglese. E se si tralascia la porzione di dipinto che rappresenta proprio questo personaggio, che viene colpito da una luce calda, dalla luce dell'angelo che gli appare innanzi come una visione, tutto il resto della scena è immersa in un'atmosfera lunare, una luce più fredda, più naturale. Tutto questo non si avverte ancora nel dipinto di Washington, e spinge a confermare che quest'ultima versione, che risulta decisamente più pastorale, sia più tarda e che, probabilmente, appartenga proprio al biennio che stiamo trattando, il 1562-1563³⁷.

Un punto di svolta importante per spiegare l'influenza dell'esperienza del dipinto biblico-pastorale sulla produzione delle pale d'altare del Bassano è individuabile nella pala di *Sant'Eleuterio* (fig. 20), che viene datata attorno al 1565. Siamo all'interno di un

³⁶ BALLARIN, 1993, ed. 1995, II, p. 325

³⁷ *Ibidem*, p. 326-327

tempio affollato, non di un paesaggio. Quest'opera, di grande complessità compositiva, è realizzata con una sottigliezza di luci che riflette l'esperienza condotta con la riscoperta del paesaggio; qui la luce sottomette a sé il colore dimostrando tutta la capacità tecnica del nostro pittore. Al di là delle figure in *trompe-l'oeil* e delle lunghe ombre diagonali che tagliano il primo piano, la maggior parte delle figure della rappresentazione si accalcano sulla scalinata e si stringono attorno al celebrante, che si trova al culmine della piramide umana che si viene a formare. In queste figure immerse nell'ombra, descritte con naturalezza e attitudine ritrattistica, attraverso una pittura di tocco, percepiamo la nuova maniera del pittore.

Alla stessa fase appartiene *l'Incontro di Giacobbe e Rachele al pozzo* (fig. 21), datato attorno al 1566. La storia racconta che Giacobbe, recatosi dallo zio Labano per cercare moglie, incontra la figlia Rachele accanto ad un pozzo e subito se ne innamora. Nell'immagine di Jacopo, però, i due protagonisti sono rappresentati in dimensioni molto piccole rispetto all'importanza del ruolo da protagonisti che hanno nella vicenda, e non sono nemmeno in primo piano ma spostati quasi sul fondo della scena: Giacobbe si trova al centro del dipinto e sta chiedendo informazioni ad un contadino, Rachele appare all'estrema mentre si destreggia alla guida di un gregge di pecore. Questa impaginazione può trarci in inganno; non conoscendo il soggetto del dipinto nessuno, a prima vista, penserebbe ad una scena che racconta di un incontro, dato che i due protagonisti nemmeno si guardano. La scena è immersa nella campagna, della quale Jacopo ci restituisce un'attenta e dettagliatissima descrizione. In primo piano troviamo, oltre alla figura di un pastore addormentato sulla sinistra, appoggiato al pozzo, un gruppo multiforme di pecore, bambini, vacche e capre dispiegato, al di là del quale il profilo delle montagne bassanesi si perde in lontananza³⁸. In questo dipinto possiamo percepire che il luminismo di Bassano diventa più sofisticato se ci concentriamo sul pastore seduto in primo piano a sinistra: mentre l'arancione della veste si spegne, la luce viene concentrata sulle pieghe della camicia bianca. Attraverso

³⁸ CARAMANNA, 2014, p. 27-28

questi dettagli percepiamo come Jacopo cominci ad utilizzare le mezze tinte mentre di essenziale importanza diventa il bianco, veicolo esclusivo della luce³⁹.

Un altro dipinto che può aiutare a comprendere il pensiero che sta dietro al dipinto biblico-pastorale è quello che rappresenta l'*Arca di Noè* (fig. 22), conservato nel Museo del Prado a Madrid, databile intorno al 1569 e attribuito alla mano di Jacopo con un aiuto della bottega. Si tratta del primo approccio da parte dell'artista su un tema che poi ha sviluppato in maniera più mirata negli anni Settanta, con i cosiddetti cicli del Diluvio, ovvero dei gruppi di quattro tele raffiguranti diversi momenti della storia di Noè. Nel dipinto del Prado l'artista non tratta in dettaglio il momento del diluivo universale, che si può considerare il fatto principale della vicenda biblica, ma si è concentrato sul momento cruciale dell'entrata degli animali nell'arca, privilegiando l'episodio che gli permetteva di esprimere al meglio il proprio talento nell'illustrazione di tutti gli elementi del mondo naturale. Guardando il dipinto siamo sommersi da un vero e proprio repertorio di specie animali, in cui hanno particolare risalto le coppie che Jacopo poteva studiare dal vero, come i teneri conigli acquattati nell'erba o gli eleganti levrieri al centro della variopinta folla disposta sul primo piano. Il pittore ci introduce nell'episodio da un punto di vista alto, a "volo d'uccello", e utilizzando le diagonali spezzate create dal corteo degli animali verso destra e dalla passerella di accesso all'arca verso sinistra, conduce poi il nostro sguardo allo squarcio sul paesaggio, che si apre sull'orizzonte, a lui più familiare, della campagna bassanese. In questo modo il dipinto illustra con larghezza di particolari la storia sacra, ma contemporaneamente si può leggere il dipinto sotto un punto di vista storico, pensando alla fertile Terraferma verso cui gli stessi veneziani avevano rivolto nell'ultimo secolo le loro attenzioni, esaltandone le caratteristiche grazie alle doti straordinarie del «Bassanese miracoloso in pingere cose pastorali», ricordando le parole pubblicate nel 1571 dal notaio Rocco Benedetti, nel suo volumetto *Ragguaglio delle Allegrezze, Solennità, e feste fatte in Venetia per la felice Vittoria*⁴⁰.

La popolarità riscossa a Venezia da questo tipo di dipinti è legata anche al formato in cui molto spesso furono realizzati. Infatti, tralasciando i casi delle grandi pale d'altare,

³⁹ BALLARIN, 1992, ed. 1995, II, p. 330

⁴⁰ CARAMANNA, 2014, p. 28-29

ovviamente realizzati per ambienti sacri spaziosi, nella maggior parte dei casi si tratta di quadri cosiddetti “da stanza”, ovvero di medie dimensioni, creati per essere esposti in ambienti contenuti e destinati a una vasta platea, spesso raggiunta grazie all’intermediazione dei mercanti. Attraverso questo canale e agli importanti personaggi che da Venezia si stanziavano a Bassano per un periodo circoscritto per poi ritornare in laguna, le opere si diffusero nelle case veneziane, aumentando la notorietà dell’artista e mettendolo in evidenza anche agli occhi della critica del tempo.

1.3 LA PRODUZIONE DELLA PALA D'ALTARE NEGLI ANNI SETTANTA

Per avvicinarsi all'opera protagonista di questa ricerca, il *Trasporto di Cristo* commissionato per la Chiesa di Santa Croce a Vicenza dalla comunità dei Crociferi, attualmente nella Chiesa di San Giacomo Maggiore ai Carmini, è necessario riflettere sull'importanza che la produzione di pale d'altare assume nella storia del pittore accanto alla produzione dei dipinti biblico-pastorali e di genere⁴¹.

Lasciatasi alle spalle la stagione delle sperimentazioni formali in chiave tosco-romana e parmense, il pittore avvia un rinnovamento della struttura del dipinto d'altare a partire dalla così detta pala di Sant'Eleuterio, già a Vicenza e oggi alle Gallerie dell'Accademia, commentata nel paragrafo precedente.

Permette di comprendere al meglio questo cambiamento l'*Adorazione dei pastori con i santi Vittore e Corona* del 1568 (fig. 23), che attualmente si trova al Museo Civico di Bassano del Grappa. Il dipinto non presenta più forzature, torsioni esagerate o atteggiamenti troppo artificiali da parte dei protagonisti della scena. La scena è ambientata entro una struttura architettonica che si apre sul paesaggio; l'ambientazione crepuscolare abbassa il tono del colore, rendendolo sommesso e prezioso. La condotta pittorica fatta di pennellate di tocco, intrise di luce, restituisce con naturalezza il racconto dominato dall'ingresso dei pastori con le mandrie.

Un'altra tipologia di pala inaugurata da Jacopo in questa fase accorda al paesaggio, riscoperto con l'esperienza del dipinto pastorale, una nuova importanza nell'economia del dipinto: il *San Girolamo penitente* del 1569, proveniente dalla chiesa degli Umiliati di Asolo e oggi alle Gallerie dell'Accademia ne è il primo esempio. Il santo si accampa in primo piano in meditazione davanti al crocifisso mentre dietro di lui si apre un paesaggio di ampio respiro e di intonazione crepuscolare che attraverso piani scalati in profondità, prati e colline conduce fino all'orizzonte montuoso. Nel cielo si assiste all'apparizione della Vergine con il Bambino. Come vedremo è a questa tipologia che si ispira anche la pala qui esaminata.

⁴¹ BALLARIN, 1992, p. CLXXXVIII.

Un esempio del modo molto originale con cui Bassano assimila la pittura lagunare è rappresentato dal *Martirio di San Lorenzo* (fig. 24), della chiesa di Santa Maria Assunta di Belluno, datato 1571 o 1572 – l'ultima cifra dell'iscrizione non è chiaramente leggibile –, nel quale la composizione può essere ricollegata al celebre dipinto di Tiziano oggi nella chiesa dei Gesuiti, una pala nella quale Tiziano mette in scena uno spettacolare effetto di notturno rischiarato dalle fiaccole e dalla luce della luna. Bassano mostra qui un interesse prospettico nuovo rispetto alle opere precedenti, studiando attraverso una quinta di edifici posti in diagonale e animati da figurette, un inedito effetto di profondità e di degradazione della luce, mentre i protagonisti del martirio si concentra sul primo piano.

Uno dei motivi del grande successo di questo momento della carriera artistica di Jacopo si basa sulla giusta intuizione di crearsi un vasto repertorio di disegni che venivano riutilizzati per le diverse opere, agevolando così sia il suo lavoro sia il lavoro della bottega in generale. Si vanno così a incrementare i libri di disegni, i bozzetti, i modelli, i ricordi di dipinti e i cartoni che vengono presi come riferimento di partenza per moltissimi lavori che verranno prodotti su scala industriale, andando a determinare il grande successo, anche al di fuori dei confini veneti, della bottega bassanese e dei suoi quadri di genere.

A noi in particolare interessa che questa strategia venne utilizzata anche per la produzione delle pale d'altare, e qui ci si potrebbe chiedere: se utilizzava sempre le stesse formule in maniera ripetitiva, com'è possibile che Jacopo abbia comunque avuto un successo così grande anche nel campo della pala d'altare?. La risposta sta nell'uso magistrale che Jacopo fa della luce. È proprio la luce che diventa la protagonista indiscussa delle opere di questo periodo, è attraverso la luce che, variando a seconda momento del giorno in cui viene rappresentato l'episodio, dalla luminosità massima del mezzogiorno al timido albeggiare o al caldo tramonto, dalla luce omogenea e avvolgente del sole a quella tremula e instabile del fuoco, vengono esaltati i brani pittorici straordinari che troviamo all'interno delle composizioni.

Per comprendere meglio l'evoluzione artistica di questo periodo ci viene incontro un saggio di Alessandro Ballarin, consultabile nel catalogo della mostra del 1992 tenutasi

al Museo Civico di Bassano del Grappa nel 1992 e successivamente a Fort Worth, in Texas. In questo scritto Ballarin riesamina le pale dell'ottavo decennio del XVI secolo, con lo scopo principale di realizzare un'analisi più dettagliata del dipinto raffigurante il *Risanamento dello storpio da parte di San Pietro*, arrivando a restituirne una collocazione cronologica più precisa, accettabile e soprattutto coerente con lo stile delle opere dello stesso periodo. Questo lavoro di comparazione a noi può essere molto utile per analizzare in maniera ravvicinata i cambiamenti stilistici di Jacopo che hanno portato alla realizzazione della tela che ci interessa, il *Trasporto di Cristo* della chiesa vicentina di Santa Croce.

L'aspetto più nuovo del contributo riguarda il ripensamento della data della pala raffigurante *San Rocco che visita gli appestati* (fig. 25), eseguita per l'omonima chiesa vicentina e oggi conservata alla Pinacoteca di Brera.

Ballarin sottolinea il fatto che si era soliti collocare la pala di San Rocco al 1575 perché generalmente si tiene in considerazione l'ondata di peste che colpisce il contado veronese e vicentino tra l'estate e l'autunno del 1575. Ci sono dei fattori però che possono mettere in discussione questo ragionamento: in particolare se si va a confrontare il dipinto con le opere sicuramente risalenti al 1575 si nota una differenza stilistica che suggerisce di considerare la pala più antica. Il primo aiuto per un riferimento cronologico preciso lo troviamo prendendo in esame il grande lunettone de *I rettori Silvano Cappello e Giovanni Moro inginocchiati davanti alla Vergine in trono tra i Santi Marco e Vincenzo* (fig. 26), altra opera realizzata per Vicenza e ora conservata al Museo Civico, realizzato nell'inverno tra il 1572 e il 1573, che è segnato sulla tela⁴². D'altro canto non si può nemmeno considerare la pala di San Rocco come una "committenza d'emergenza", richiesta ai primi sintomi dell'epidemia che avanzava, viste le notevoli dimensioni e l'importante destinazione del dipinto, ovvero l'altare maggiore di una delle chiese più prestigiose di Vicenza, officiata dalla congregazione dei Canonici Regolari di San Giorgio in Alga. In conclusione secondo il Ballarin lo stile e il linguaggio artistico del dipinto spingono a considerarlo del 1570 circa per una serie di confronti con alcuni studi di composizione datati 1569 come la

⁴² A. BALLARIN, 1992, p. CLXXXIX.

Presentazione della Vergine al tempio della National Gallery di Ottawa e la *Visitazione* del Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Lo studioso inoltre segnala l'esistenza di un disegno, sempre agli Uffizi (inv. 13063 F), connesso alla pala che reca sul verso una data di difficile lettura, interpretabile come 1570.

Osservando il lunettone di Vicenza, che ricordiamo essere datato dell'inverno 1572-1573, possiamo notare delle affinità che ci assicurano che di quegli stessi anni, sul versante del dipinto pastorale, sono autografi anche i due grandi dipinti di Dresda con il *Viaggio di Tobia* (fig. 27) e il *Miracolo dell'acqua fatta scaturire dalla roccia* (fig. 28) della Gemaldegalerie di Berlino. Questi ultimi hanno le stesse misure e provengono entrambi dalla famiglia Grimani dei Servi di Venezia, dati preziosi che ci fanno intuire che essi devono essere nati accoppiati.

Un altro importante dipinto di questo momento, il monumentale *Ritorno di Giacobbe* (fig. 29) di Palazzo Ducale, viene realizzato sicuramente dopo la pala di San Rocco, ma ancora entro il 1573 o, al massimo, all'altezza della *Predica di San Paolo* (fig. 30) della chiesa di Sant'Antonio a Marostica, firmata assieme al figlio Francesco e datata 1574.

Ballarin si sofferma a lungo sulle opere del 1574 ponendo l'attenzione su alcuni dipinti, ad esempio sul *Trasporto di Cristo* della chiesa di Santa Maria in Vanzo di Padova, che è il modello dal quale nascerà la nostra opera, sulla piccola tela del *Martirio di San Sebastiano* (fig. 31) di Digione (Musée des Beaux-Arts), entrambi firmati e datati.

Questi dipinti ambientati all'estrema luce del giorno precedono la sperimentazione del quadro a lume di notte, un'esperienza avviata dal pittore attorno al 1575 con opere quali *l'Annuncio ai pastori* (fig. 32) nella Galleria Nazionale di Praga e la *Natività* in una collezione privata di Padova, del *Cristo sbeffato* (fig. 33), in una collezione privata di Venezia, lo stesso che negli anni settanta era di Alessandro Morandotti a Roma, mentre l'esemplare della Galleria Palatina è una rielaborazione fatta assieme a Francesco, infine del *Cristo Crocefisso* (fig. 34) nel Museo de Arte de Cataluña a Barcellona, dipinto su pietra nera. Quest'ultimo, o un dipinto simile, probabilmente è il lavoro che accese l'entusiasmo del van Mander che si trovava a Roma fra la metà del 1574 e i primi mesi del 1576, il quale ci lascia una testimonianza dove afferma di aver visto delle storie della passione di Cristo dipinte su pietre nere, immerse nell'oscurità e

rischiarate da torce e altre luci artificiali. Tutto ciò ci autorizza a far risalire al 1575 l'invenzione di una serie di dipinti notturni che avranno molta fortuna, non meno di quelli di ispirazione pastorale e di ambientazione paesistica⁴³.

Questa esperienza cambia il linguaggio del pittore come testimonia il *Battesimo di Santa Lucilla* (fig. 35) per la chiesa di Santa Maria delle Grazie di Bassano, ora al Museo Civico, da ritenersi del 1575 circa. In questa tela il chiaroscuro acquista sottili sfumature grazie alla modulazione delle pennellate che, con piccoli tocchi, riescono a variare dalle ombre più dense a bagliori accesi, come si può constatare dalla veste di santa Lucilla⁴⁴.

Passiamo ora a discutere della serie di tele realizzate per la parrocchia di Civezzano: Ballarin mette in primo piano la tela che considera la meno nota e studiata, ma la più autografa, quella del *Sant'Antonio abate in trono fra i Santi Virgilio e Girolamo* (fig. 36). Possiamo notare che, mentre san Virgilio e sant'Antonio abate richiamano i disegni per gli evangelisti e i dottori della Chiesa affrescati nella volta della Parrocchiale di Cartigliano, realizzata nel 1575, nel san Gerolamo ritroviamo il luminismo si legge l'esperienza appena conclusa del *Battesimo di Santa Lucilla*.

Passando al biennio 1576-1577, possiamo prendere come punti di riferimento la paletta votiva del podestà Sante Moro (fig. 37), che raffigura il podestà in carica nel 1576 presentato da san Rocco alla Vergine con il Bambino in trono. Nata per la cappelletta del Palazzo Pretorio, l'opera ora si trova nel Museo Civico di Bassano del Grappa. Segue la pala con la *Madonna in gloria fra i Santi Crescenzo e Antonio da Padova e sotto la piena del torrente Colmeda* (fig. 38) della chiesa degli Angeli di Feltre, firmata e datata 1576, e la grande *Circoncisione* (fig. 39) per il duomo di Bassano, che ora si trova sempre al Museo Civico di Bassano, firmata da Jacopo e Francesco e datata 1577.

In base a documenti che ci testimoniano che Francesco dipinge i quattro teleri per il soffitto del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale a Venezia fra la primavera e l'estate del 1578, possiamo pensare che egli deve essersi stabilito nella città lagunare almeno verso la fine del 1577. Il fatto che Francesco non sia più presente nella bottega del

⁴³ *Idem*, p. CXCI.

⁴⁴ S. J. FREEDBERG, 1992, p. 46.

padre come suo principale collaboratore dalla fine del 1577 risulta essere un dato molto prezioso per mettere ordine nel biennio 1576-1577. D'altra parte con la pala votiva del podestà Moro Bassano avvia un ripensamento molto originale sulla maniera di dipingere di Tiziano tardo, morto proprio nel 1576, aprendo una nuova stagione che mette capo alla così detta "quinta maniera" del pittore, riscoperta con il recupero della data 1585 nella *Susanna e i vecchioni* di Nîmes.

CAPITOLO 2

UNA COMMISSIONE VICENTINA PER JACOPO BASSANO: IL TRASPORTO DI CRISTO AL SEPOLCRO, GIÀ NELLA CHIESA DI SANTA CROCE

2.1 LA COMUNITÀ DEI CROCIFERI A VICENZA

Dopo aver analizzato la produzione delle pale d'altare dipinte da Jacopo Bassano negli anni Settanta del Cinquecento, che ha permesso di comprendere il contesto di esperienze in cui nascono le due versioni del *Trasporto di Cristo morto al sepolcro* di Padova e di Vicenza, è il momento di ragionare sul luogo di provenienza della versione vicentina del dipinto, la chiesa di Santa Croce.

Per poter trattare adeguatamente dei Crociferi, è necessario soffermarsi a ragionare sui risvolti che, nella vita religiosa vicentina, ebbe il concordato di Worms del 1122. La riforma, voluta da papa Gregorio VII, determinò una ripresa della vita religiosa non soltanto nel vicentino ma in tutto il territorio a Nord della penisola, testimoniato dalla moltiplicazione delle chiese nei borghi cittadini e nei territori rurali. Tale fenomeno è legato alla rinascita economica della città di Vicenza, tra i secoli XI e XII, che ebbe come conseguenza una naturale espansione cittadina oltre i confini dell'antica città romana, attraverso la fondazione di alcuni borghi⁴⁵.

Fino all'anno Mille la Chiesa parrocchiale era stata costituita dalla Pieve, che possedeva l'unico fonte battesimale, mentre le altre chiese, sorte successivamente, erano definite cappelle e facevano riferimento alla Pieve stessa. Come era stato con l'iniziale accentramento compiuto dalla Curia romana, dopo la riforma di Gregorio VII, la vita religiosa della diocesi si focalizzò così nelle mani del vescovo, che, accanto al Comune cittadino, nel XII secolo cominciò a realizzare l'unità della *civitas* e del *territorium*, nello spirito del rinnovato diritto romano.

Le conseguenze di tale rinnovamento spirituale, promosso dalla riforma, sono documentate a Vicenza dall'ingresso di nuovi ordini religiosi e dalle prime evidenti

⁴⁵ MANTESE, 1962, pagg. 40-46.

manifestazioni di un movimento religioso popolare. Il primo fu l'ordine cavalleresco dei Templari, legato alle Crociate, che evidenziavano un risveglio economico, politico e sociale palese in quell'epoca; nascevano, inoltre, gli ospedali che avrebbero dovuto sostenere il cammino dei crociati e dei pellegrini, che si sarebbero diretti verso la Terrasanta.

I nuovi ordini religiosi portarono nella città di Vicenza un ideale di vita comune, che rispecchiava quella dettata dalla regola nata dagli scritti di Sant'Agostino di Ippona: una di queste congregazioni, che si estese da Mantova a Vicenza nel XII secolo, fu quella dei «Crucigeri» o «Croseteri»⁴⁶, che si stabilirono nel Borgo di Portanuova, detto anche Borgo di Santa Croce, dal nome della chiesa che lì sorse. Costoro si dedicarono alla cura degli ammalati e l'ospedale qui collocato, che dipendeva dall'ospedale maggiore di Bologna, non manifestò fin dal suo nascere quelle tendenze autonomistiche che rispecchiavano la mentalità dei nuovi ordini: è per questo motivo che i vescovi nei secoli seguenti mantennero in vita l'ordine dei Crociferi.

In effetti questo movimento religioso popolare era un giustificato richiamo alla Chiesa, affinché essa ritornasse al proprio originale spirito di povertà e di onestà evangelica, e promuovesse un allontanamento dai privilegi e dai diritti temporali, che ostacolavano la missione dell'ordine.

I Crociferi, nome derivante dall'uso di portare sempre in mano una croce di legno o di metallo, si sistemarono dunque nell'area compresa tra il fiume Bacchiglione e la Seriola, tra Porta Santa Croce, viale Mazzini e Porta Nuova o Portanova.

Il Riccardi riporta delle informazioni riguardanti un vescovo di nome Ariberto, di nomina a Vicenza negli anni compresi tra il 1164 ed il 1169⁴⁷. Altra fonte, però, sempre riportata dal Riccardi, per l'anno 1169, aveva annotato che un vescovo di nome Giovanni avesse dato l'investitura della chiesa di San Ciriaco di Valdagno ai fratelli Crociferi di Santa Croce. Il Riccardi, sempre nel 1786, aveva anche scritto che il papa Alessandro III (1100-1181), il 28 giugno del 1168, avesse indirizzato una lettera ad un vescovo di Vicenza di nome Giovanni, con la preghiera di persuadere le monache di San Pietro, affinché permettessero che i frati Crociferi di Santa Croce edificassero una

⁴⁶ *Ibidem*, pag. 43.

⁴⁷ RICCARDI, 1786, p. 55.

cappella su un fondo di terra, che esse sostenevano essere di loro proprietà. Il terreno, dall'anno 983, apparteneva ai Benedettini di San Felice, ma le monache ne rivendicavano il possesso, come pure la chiesa di San Pietro in Vivarolo, ora nella Contrà dei Cappuccini.

Il Mantese sottolinea la diversità di un anno nella fondazione dell'Ordine a Vicenza: il primo intervento di papa Bandinelli, in favore dei Crociferi nel Veneto era databile al 28 giugno 1169, confermato poi dalle carte di Giovanni de Surdis Cacciafronte, vescovo di Vicenza⁴⁸ negli anni successivi. Il papa aveva indirizzato una missiva al vescovo di Vicenza, perché si adoperasse a far sì che gli ospedalieri, insediatisi nei pressi della città, appena fuori dalla porta che dal loro nome si chiamerà di Santa Croce, potessero costruire un proprio oratorio: il *privilegium* ebbe il nome di «Quod calcatis». Colpisce la severità delle disposizioni papali sulla determinazione della regola che riguardava il vitto: ogni mercoledì e venerdì si doveva praticare il digiuno; accanto alla Quaresima prevista dal calendario liturgico, i Crociferi avrebbero dovuto osservare le antiche Quaresime minori di Pentecoste e di San Martino, ad eccezione dei giorni in cui fossero cadute nelle festività. Queste limitazioni erano molto pesanti, poiché le attività esercitate dai Crociferi erano decisamente impegnative poiché essi dovevano attendere al lavoro dei campi e raccogliere le elemosine per l'assistenza degli infermi. Il papa suggeriva al vescovo di sincerarsi che la propria decisione venisse rispettata e che gli ospedalieri ottenessero quanto avevano richiesto: perciò il Cacciafronte venne affiancato nell'incarico dal vescovo di Padova.

E' noto che i Crociferi vicentini non solo poterono costruire il loro oratorio a fianco dell'ospedale⁴⁹, ma furono presto anche apprezzati dal vescovo e dalla città per il loro impegno apostolico.

Nel 1169 Giovanni Cacciafronte, vescovo di Vicenza, nel proprio palazzo, alla presenza di vari testimoni, con il consiglio ed il consenso dei canonici presenti, investì Melioranza, priore della chiesa di Santa Croce, edificata presso il ponte di Portanova,

⁴⁸ A. MORISI, *Cacciafronte, Giovanni beato*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 15, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1972.

⁴⁹ G. MANTESE, *Memorie storiche della chiesa vicentina, dal Mille al Milletrecento*, volume II, Tip. Istituto San Gaetano, Vicenza, 1954.

della chiesa e del beneficio di San Quirico di Valdagno, affinché le sue rendite contribuissero al mantenimento dell'ospedale.⁵⁰

Lucio III (1197-1185), successore di papa Bandinelli, mentre era a Verona per l'incontro con il Barbarossa, in data 22 dicembre 1184, rinnovò al priore ed ai Crociferi di Vicenza tutte le immunità, i privilegi e le indulgenze già concesse.

Sempre da Verona, il 4 maggio del 1186, il papa Urbano III (1120 circa-1187) confermò e rinnovò la protezione papale sulla casa e sui terreni di Portanova con tutti i suoi beni, aggiungendo che nessuno esigesse decime dalle terre messe a coltura dai religiosi o dalle "biade" degli animali; inoltre, fu concesso ai Crociferi di accogliere nella loro religiosità laici e chierici, che avessero chiesto di vivere l'esperienza spirituale con loro.

Un intervento pubblico del Comune, stabilito negli Statuti cittadini del 1264, stabilì un sussidio di dieci *libre* per l'acquisto di letti, coperte e panni per gli infermi dell'ospedale⁵¹, che probabilmente sanciva un'usanza già in uso da tempo, negli accordi tra Curia vescovile e Comune di Vicenza. Si deduce da ciò che le rendite di Santa Croce di Vicenza, che sarebbero dovute derivare da beni immobili, su cui l'ospedale avrebbe potuto contare, fossero scarse fino alla fine del XIII secolo e, in buona parte, dovessero consistere nelle spontanee offerte dei credenti.

Infatti, ancora in data 14 maggio 1297⁵², il priore fra Montucio da San Severino, per mezzo di un proprio religioso, un certo frate Federico, pagava, per la decima dovuta a papa Bonifacio VIII, la somma di 15 *libre*, ripetendo poi personalmente lo stesso versamento nel 1303. Invocava poi dal collegio notarile un particolare statuto, che obbligasse ogni notaio a consigliare legati in favore del suo ospedale nella rogazione dei testamenti⁵³.

Con il collegio dei notai i Crociferi vicentini avevano un rapporto molto stretto: infatti, ogni anno, il 3 maggio, festa della Croce, i notai rendevano visita ufficiale alla chiesa e all'annesso ospedale, donando quattro «doplerii» (una doppia torcia di cera o un candelabro a due bracci e due candele, d'argento, di bronzo o di legno) di cera per le

⁵⁰ SCARAMONCIN, 1999, pp.14-16.

⁵¹ LAMPERTICO, 1886, p.199.

⁵² MANTESE, p. 316.

⁵³ VIGNA (in), *Zibaldone*, ms. 2693, Biblioteca Bertoliana di Vicenza, p. 146.

funzioni liturgiche. Lo stesso gruppo notarile manteneva, durante tutto l'anno, una propria lampada sempre accesa sull'altare della Croce⁵⁴.

Sempre il priore, in data 5 febbraio 1303, chiese al Capitolo della cattedrale nuove investiture feudali in aggiunta a quelle di cui già godeva, poiché l'ospedale faticava sempre più ad accogliere, cibare, allevare e nutrire i bambini abbandonati, a provvedere al ricovero e al vitto di poveri, di infermi e di pellegrini. Colpisce la supplica di fra Montucio, che sosteneva che l'impegno verso i trovatelli fosse più adatto alle donne mentre la regola vietava chiaramente un qualsiasi loro coinvolgimento nell'ordine. Eppure la cura dei bambini abbandonati dovette essere assunta alquanto presto in vari ospedali dei Crociferi, come lascia supporre la loro presenza a San Bartolomeo di Como, dove si registrava una presenza femminile fin dal 1230, e a Santa Maria del Bisagno, presso Genova. In effetti il problema degli esposti aveva in città una notevole gravità, poiché il numero dei figli abbandonati cresceva ogni giorno: quaranta erano alloggiati e nutriti in Ospedale e sessanta erano messi a balia presso alcune nutrici. Una bolla di Papa Paolo II, datata al 3 dicembre 1468, indirizzata all'Ospedale di Santa Croce, concedeva addirittura un'indulgenza plenaria alle balie che decidessero di allattare un bambino gratuitamente per un anno.

Dopo il 1408 nel monastero di Santa Croce vivevano soltanto quattro religiosi assieme al Priore Andrea da Gubbio: è certo quindi che a quel tempo la comunità religiosa continuasse ad esistere, anche se sensibilmente ridotta rispetto a cento anni prima. Ad attestarlo sono pervenuti vari testamenti⁵⁵.

Anche il primo febbraio del 1442 erano presenti, come testimoni ad un testamento, quattro religiosi di Santa Croce insieme con il priore Gaspare fu Bono da Modena, il quale conserverà la sua carica fino al 1453: è da sottolineare che anche questi religiosi provenivano dalla casa madre di Bologna.

Alla data del 22 marzo del 1483, dando esecuzione alle lettere pontificie di Sisto IV, il priore Enea Volpe, famoso letterato, sopprimeva la regola dei Crociferi a Santa Croce. Tale fatto trova conferma in un atto notarile di Ferretto Ferretti al nobile Ludovico Scola, figlio di Agostino e fratello dell'ingegnere militare Basilio, che entrò nella

⁵⁴ Statuto dei notai dell'a. 1340.

⁵⁵ MANTESE, *Memorie storiche della chiesa vicentina: dal 1404 al 1563*, vol. III/2, 1964.

congregazione degli Agostiniani e che nel 1483 dimorava nel monastero di Santa Croce. Nello stesso anno i canonici di San Salvatore di Isola tentarono di trasferirsi in città, proprio nel monastero di Santa Croce, loro concesso da Papa Sisto IV: nel momento in cui venne revocata la soppressione dell'ordine dei Crociferi, i canonici di San Salvatore in Isola desistettero dal progetto.

La revoca della soppressione dei Crociferi avvenne in due atti, rogati nel monastero di Santa Croce: il primo l'11 gennaio del 1487 ed il secondo il 29 ottobre dello stesso anno: il priore era il nobile vicentino Giovanni Chiericati, che poi divenne il ministro generale dei Crociferi; costui morì nel 1513, ma nel 1490 egli era stato eletto padre generale e spostato a Venezia, pur continuando ad avere attenzione per la città di Vicenza. Agli inizi del XVI secolo, a Santa Croce sono registrati quattro religiosi Crociferi: la chiesa svolgeva anche funzioni di parrocchia, aveva un cimitero e, per privilegio papale, poteva dar sepoltura. Probabilmente la soppressione della regola dei Crociferi era stata suggerita dalle condizioni economiche precarie del monastero e dell'ospedale⁵⁶.

Dopo il periodo di assenza dalla scena vicentina, dal 1483 al 1487, la vita di Santa Croce e del suo monastero riprese la propria identità, ma da questo momento la missione dei Crociferi divenne debole durante la prima metà del Cinquecento.

Nel 1584 il cardinale Agostino Valier giunse in visita pastorale nella diocesi di Vicenza: dai verbali redatti risulta che i frati mostravano alcune difficoltà economiche, ma i servizi religiosi funzionavano decorosamente e la parrocchia aveva mille anime.

I Crociferi erano eccezionalmente dodici, quando, come si è visto, la comunità si era da secoli attestata su quattro religiosi, il bilancio del monastero era di 400 ducati l'anno. Santa Croce, dunque, era, per abitanti, tra le prime cinque parrocchie per rendita e numero di anime. La situazione era comunque positiva e durò sino alla metà del XVII secolo⁵⁷.

In una lettera del 4 marzo 1656, il nunzio apostolico Carafa aveva dato parere favorevole alla soppressione dei Crociferi: il 15 ottobre 1652, papa Innocenzo X,

⁵⁶ MANTESE, 1964.

⁵⁷ BOAGA, 1971.

disciplinò l'ordine, proibendo l'erezione di nuove case; chiuse i piccoli conventi e causò così la scomparsa di piccoli conventi, per tutti gli ordini religiosi compresi i Benedettini, i Domenicani, i Carmelitani ed i Servi di Maria. Per i Crociferi significò dover passare dal possedere e gestire venticinque case ospitali a quattro, con la chiusura dunque di ben ventuno conventi.

I *Croseteri* sopravvissero nei conventi di Bologna, di Santa Maria di Venezia, di Santa Croce di Vicenza, di San Leonardo di Bergamo: la Repubblica Serenissima si oppose alla chiusura dei conventi di San Quirico, San Luca, San Leonardo; in questo modo Venezia dichiarava di non accettare le disposizioni del Papa, bensì intendeva salvare il patrimonio che la Chiesa possedeva sul territorio della Serenissima Repubblica.

Il 7 aprile 1655, con la nomina al soglio pontificio del papa Alessandro VII, Venezia modificò l'atteggiamento nei confronti della Chiesa la quale era nel frattempo preoccupata dagli assalti dei Turchi nei possedimenti levantini: il papato informò dunque la Serenissima di essere pronta ad aiutare i veneziani in un'impresa militare, utilizzando i beni dei conventi soppressi nel suo territorio e precisamente, oltre i Canonici di Santo Spirito, i Crociferi.

Se il 19 gennaio 1657, l'imposizione papale fu accolta dal Senato e per i Crociferi veneziani fu la fine del loro Ordine, il 2 Aprile 1656, a Vicenza, monsignor Carlo Carafa, nunzio del Vaticano a Venezia, si recò al convento dei Padri Crociferi di Porta Santa Croce accompagnato dal cancelliere del Vescovo; alla presenza del priore padre Marino Pisani, stilò il verbale e l'elenco dei beni in custodia: ai religiosi fu offerta una pensione di 40 ducati l'anno, a patto che diventassero sacerdoti in altre diocesi.

In seguito, il papa Alessandro VII, il 28 aprile 1656, constatò che l'ordine dei Crociferi non aveva osservato le sue costituzioni, dunque lo sopprime e stabilì che le proprietà fossero donate alle opere pie, dedotto un compenso per quei religiosi che si volessero sottomettere all'autorità del vescovo come preti secolari.

Il 22 maggio 1656, a Vicenza, il Vicario generale del vescovo Lauro Arrigoni, alla presenza di don Giovanni Alvise Sorio, dei Crociferi, passò all'inventario dei beni dell'Ordine: furono registrati mobili modesti in tre piccole camere in cui i frati vivevano in povertà, mentre molti erano i libri, che probabilmente costituivano l'archivio del

monastero. Con queste modalità, a Vicenza, veniva chiusa una storia di religiosità solidale durata 500 anni.

Il 5 febbraio dell'anno seguente, il nunzio apostolico Agostino Carlo Caraffa, assistito dal procuratore di San Marco, vendeva all'asta la corte, la vigna, le cisterne, l'orto, il campanile, il cimitero, l'uso della chiesa di Santa Croce, alle madri Dimesse del padre francescano Antonio Pagani, frate del convento dei Minori Osservanti di San Biagio. La chiesa ebbe come parroco don Patrizio Valesio, un irlandese dottore della Sorbona, morto nel 1677 dopo aver assegnato il *beneficium* alle Dimesse che, nel 1752, ricostruirono la Chiesa di Santa Croce, su disegno del Muttoni.

Le Dimesse di Maria Immacolata dunque aprirono a Santa Croce un Collegio di educande femminile, la cui attività durò oltre 150 anni, sino al Decreto Napoleonico del 18 dicembre 1807, con cui le due parrocchie di Santa Croce e dei Carmini diventavano una sola con il nome di Santa Croce in San Giacomo Maggiore.

Nel 1810, l'ex convento dei Crociferi venne acquistato dalla contessa Sabina Tornieri Arrigoni e, nel 1846, fu costituito il Collegio Femminile "Levis Plona", ideato e realizzato da Teresa Levis e Girolamo Plona, filantropo vicentino, per trasferirvi un collegio per ragazze povere.

L'11 novembre 1875, entrarono nel convento le Figlie della Carità, seguaci di Santa Maddalena di Canossa, le Canossiane, che diedero vita ad una scuola elementare frequentata da molte giovani vicentine.

2.2 LA CHIESA DI SANTA CROCE

La chiesa di Santa Croce dei Crociferi si presenta attualmente come un edificio religioso ristrutturato in stile barocco, su disegno di Francesco Muttoni, nel 1752.

Come si è visto, risale al tempo del vescovo Cacciafronte l'origine del convento di Santa Croce, che aveva annessi l'ospizio e la chiesa chiamata degli Ospitalieri o dei Crociferi di Santa Croce, che avevano la missione di assistere gli indigenti, gli infermi ed i pellegrini, vivendo soprattutto nella povertà e di elemosina. È già stato ricordato nel paragrafo relativo ai Crociferi che papa Alessandro III aveva raccomandato al vescovo di Vicenza di risolvere la diatriba sorta tra i fratelli Crociferi e le monache del monastero di San Pietro, le quali rivendicavano un terreno, sul quale esse rifiutavano che venisse eretto un oratorio nei pressi dell'attuale porta di Santa Croce.

Alla fine le monache furono convinte a desistere dalla loro opposizione e fu papa Lucio III, nel 1184, a confermare ai Crociferi di Santa Croce tutte le libertà e le immunità, mentre Urbano III, nel 1186, dimostrava ai religiosi il proprio favore e la propria stima dichiarando la protezione sulle loro case ed i loro possedimenti.

Annesso alla chiesa c'era l'ospedale, sostenuto da grandi benefattori come il priore dell'ospedale di Santa Croce, frate Montucio da San Severino, che, grazie alla propria influenza, a partire dal 1298, faceva sì che il Collegio Notarile della città donasse proventi per mezzo di cospicui testamenti, che, accanto alle elemosine, erano l'unico introito dell'Ordine. La nascita e la diffusione di molti ospedali erano dunque causate da una forte ed impellente motivazione, esemplificata nella data del 5 febbraio 1303 dalle parole di frate Montucio, che chiedeva per i bambini e gli infermi, uno speciale intervento economico, da parte del Capitolo della Cattedrale, affinché tutti i poveri in Cristo potessero trovare rifugio e protezione.

Poco sappiamo della chiesa antica ed è probabile che fino al 1550, essa non fosse oggetto di alcun sostanziale restauro e nuovo abbellimento: la sola breve nota è da annoverarsi in una spesa di 25 libbre «in auxilium pro faciendo unam capelam ad honorem S. Trinitatis in ecclesia S. Crucis». Un riferimento tratto dal testamento di Battista Nicolò de Xoino riporta che la chiesa di Santa Croce aveva ancora il proprio

«porticus» nel 1459, sotto il quale avrebbe voluto essere sepolto il donatore, che aveva lasciato delle indicazioni, secondo le quali sul muro dovesse essere affrescata l'immagine della Vergine con un'iscrizione che facesse riferimento a lui: «[...] sub porticu ecclesie S. Crucis [...] pingatur figura et imago Virginis Domine mee [...]: hoc est monumentum Nicolai de Xoino et suorum heredum».

Dalla visita del cardinale Agostino Valier risalente al 1584 apprendiamo che la chiesa aveva sei altari: oltre al maggiore vi erano cinque altari dedicati rispettivamente a san Giovanni, allo Spirito Santo, alla Vergine, alla Santissima Trinità e alla Crocifissione⁵⁸.

Come già ricordato nel paragrafo precedente nel 1657 la chiesa fu acquisita dalle madri Dimesse, una compagnia secolare fondata nel 1579 a Vicenza dal padre francescano Antonio Pagani, la corte, la vigna, le cisterne, l'orto, il campanile, il cimitero; la chiesa continuava a vivere nel territorio come parrocchia. Le Dimesse, nel 1752, diedero a Francesco Muttoni il progetto di ricostruire la chiesa di Santa Croce, poi riconsacrata nel 1758: il famoso architetto fece aggiungere all'edificio un presbiterio, l'avancorpo dell'atrio, il coro pensile e la sacrestia. Le religiose costituirono un collegio femminile che rimase in vita 150 anni, sino a quando il Decreto Napoleonico del 1807 stabilì che la chiesa di Santa Croce e la chiesa di San Giacomo Maggiore, detta dei Carmini, diventassero una sola realtà. Dell'edificio originario non resta pressoché nulla, se non il simbolo dei Crociferi, inserito sul fianco sinistro dell'avancorpo della struttura: tre piccole croci sul monte Calvario, scolpite a rilievo su uno scudo che reca la data MDXCVII.

Nel 1810 il convento che fu dei padri Crociferi venne acquistato dalla contessa Tornieri Arrigoni e nel 1846 divenne un collegio femminile che venne chiamato "Levis Plona", dal nome dei fondatori.

La descrizione di maggior rilievo storico-artistico della chiesa risale al 1676 ed è tramandata dai *Gioielli Pitoreschi* di Marco Boschini che per errore la ricorda con il titolo di Santa Chiara e la descrive quando era già officiata dalle Dimesse. Lo storico ricorda soltanto tre altari degni di nota: il primo a sinistra, dedicato alla Trinità recava una pala raffigurante nella parte alta l'apparizione di Dio padre con Cristo morto tra le

⁵⁸ MANTESE, 1974, IV, pp. 1233.

braccia e lo Spirito Santo, accompagnati da angeli, e nella parte bassa i santi Pietro e Paolo su una nube. L'opera, oggi nella chiesa dei Carmini, è ritenuta da Boschini di Carletto Caliarì, un'indicazione che non si può confermare poiché il dipinto è datato 1573, anno in cui il figlio di Paolo Veronese aveva soli tre anni. La pala appartiene certamente alla bottega di Paolo e, secondo Pignatti e Pedrocco potrebbe essere opera del fratello del pittore Benedetto⁵⁹.

Di fronte ad essa la fonte descrive una seconda pala veronesiana, andata perduta, un Battesimo di Cristo, pertinente evidentemente all'altare di San Giovanni e attribuito pure a Carletto Carliari. Infine segue la descrizione del dipinto di Bassano:

L'altro altare dove si vede Christo deposto di Croce, sostenuto da Gioseffo abarimattia (sic!) con la B. Vergine tramortita e le altre Marie, è opera preziosa di Giacomo Bassano.⁶⁰

Dell'opera, oggi custodita anch'essa nella chiesa dei Carmini, meno nota e studiata della versione dipinta da Bassano per la chiesa di Santa Maria in Vanzo a Padova nel 1574, si tratterà nel prossimo capitolo.

⁵⁹ PIGNATTI, PEDROCCO, 1995, II, p. 525

⁶⁰ BOSCHINI, 1676, p. 45

CAPITOLO 3

IL TRASPORTO DI CRISTO MORTO AL SEPOLCRO DI VICENZA

3.1 VICENDE CRITICHE E RESTAURI

Dopo aver ripercorso l'attività di Jacopo Bassano negli anni Settanta con particolare riferimento alla produzione delle pale d'altare e dopo aver sintetizzato la storia dell'edificio cui era originariamente destinata, è giunto il momento di analizzare la pala di Santa Croce per tentare di restituirne il significato in rapporto al contesto e alla storia del pittore. La tela è centinata e appare un po' più piccola (cm 258 x 140) della versione dello stesso tema conservata (cm 270 x 180) nella chiesa di Santa Maria in Vanzo a Padova, officiata dai canonici di San Giorgio in Alga, gli stessi preposti alla chiesa di San Rocco a Vicenza dove, come detto nel capitolo precedente, si trovava la pala raffigurante *San Rocco visita gli appestati*, oggi a Brera. Il dipinto di Padova è firmato e datato 1574. Su una composizione di impianto simile, ma con alcune varianti, insiste un piccolo dipinto (cm 82 x 60,5) conservato a Vienna, al Kunsthistorisches Museum, forse un bozzetto, databile attorno al 1580.

La versione di Vicenza è poco conosciuta e poco studiata, anche se troviamo prova della sua rilevanza in diverse fonti importanti. Risulta citata, ancora vivo il pittore già da Borghini⁶¹; è poi ricordata nella biografia di Carlo Ridolfi⁶² e nel già ricordato passo de *I Gioielli Pittoreschi* del 1677, di Marco Boschini⁶³. Anche Giambattista Verci, nel suo *Notizie intorno alla vita e alle opere dei pittori, scultori e intagliatori della città di Bassano* del 1775, cita il *Trasporto di Cristo* riportando lo stesso errore di denominazione della chiesa che Boschini fece nel secolo precedente. Infatti scrive:

La Chiesa di S. Chiara vicino alla porta di S. Croce delle Signore Dismesse, fece la Tavola del secondo Altare, ove si veggono Nicodemo, e Gioseffo d'Armatia, che

⁶¹ BORGHINI, 1584, p. 563

⁶² C RIDOLFI, 1648, ed. 1914-1924, p. 390

⁶³ BOSCHINI, 1676, p. 45

ripongono Cristo nel sepolcro. Maria è svenuta per il dolore, assistita dalle Sante Donne e da Giovanni. Due servi uno per parte tengono due torchi accesi, da'quali è mirabilmente illuminata la pia azione. In lontananza vedesi un paese». ⁶⁴

Fino al 1948 il *Trasporto* era ancora collocato sul primo altare a destra della chiesa, ma in quella data, in occasione di un primo restauro, fu spostato e depositato presso il Museo Civico di Vicenza, dove rimase fino al 1968. Successivamente viene collocato nella chiesa dei Carmini.

Negli studi moderni si individuano due letture differenti: Zampetti⁶⁵ e Arslan⁶⁶ sostengono che la tela sia in gran parte autografa; Pallucchini⁶⁷ e Rearick⁶⁸ invece, avanzano l'ipotesi che ci sia un ampio intervento della bottega e individuano la mano del figlio Francesco nel paesaggio. In generale il dipinto è stato percepito come un seguito della pala di Padova e ne è stata data una valutazione riduttiva. Per una rivalutazione dell'autografia si è espresso in più occasioni anche Ballarin⁶⁹ che ha suggerito una cronologia molto prossima al 1574 della pala di Padova. È seguita poi l'esposizione nella mostra vicentina del 1980 dedicata a Palladio e la maniera, dove il dipinto figurava dopo un nuovo restauro seguito a quello di Mauro Pelliccioli risalente al 1948, ed era considerato sostanzialmente autografo da Sgarbi.

Non possediamo una documentazione accurata sulle modalità e sui tempi della commissione. Luisa Attardi⁷⁰ ha notato che Boschini descrive in maniera precisa l'arredo della chiesa, segnalando la presenza sulla parete opposta della pala con la *Trinità e i santi Pietro e Paolo*, datata 1573 e attribuita erroneamente a Carletto Caliarì, a quell'altezza troppo giovane, per poter essere l'autore. La studiosa non esclude che l'arredo degli altari laterali di Santa Croce sia stato commissionato nello stesso momento e osserva che questo dettaglio suggerisca una cronologia non lontana dal

⁶⁴ Verci, 1775, p. 146

⁶⁵ Zampetti, 1957, p. 172

⁶⁶ Arslan, 1960, I, p. 178

⁶⁷ Pallucchini, 1982, scheda 35

⁶⁸ Rearick, 1992, pp. CLXXII-CLXXIII

⁶⁹ Ballarin, 1966-1967, ed. 1995, I, p. 45; Id., 1992, ed. 1995, II, p. 254

⁷⁰ Attardi, in *Sulle tracce di Jacopo Bassano*, 1994, p. 50

dipinto di Padova. Sottolinea inoltre la qualità della pittura e la presenza di una condotta pittorica libera, nervosa e di tocco. La *Trinità*, anch'essa oggi nella chiesa dei Carmini, è stata restituita a Paolo Veronese, con non poche incertezze, culminate nel parere di Pignatti⁷¹ che, pur ammettendo l'invenzione veronesiana, la assegna al fratello Benedetto. Un deciso tentativo di rivalutazione della tela è stato proposto da Sgarbi che ne ha messo in luce l'alta qualità nel quadro della produzione tarda dell'artista⁷².

Nel 1989 la pala bassanesca è stata nuovamente restaurata da Alessandra Cottone in occasione dell'edizione di "Restituzioni: 10 opere restaurate", del 1989.

Come si evince dalla relazione di restauro il dipinto è stato sottoposto ad una verifica dello stato di conservazione, resa necessaria dalla permanenza di un ambiente ad alto tenore igrometrico quale la Chiesa dei Carmini: dopo un primo controllo dell'ancoraggio del colore e degli strati preparatori alla tela di supporto, si è proceduto alla registrazione della pulitura e alla revisione della reintegrazione pittorica di diversi interventi che furono realizzati in precedenza nell'arco della vita dell'opera. Non è stato affrontato il problema del rintelaggio perché la foderatura presente risultava ancora funzionale. Già ad un esame visivo la tela, oggetto in passato di puliture selettive che avevano contribuito ad esaltarne il contrasto chiaroscurale, mostrava estese ridipinture, soprattutto nella vegetazione dello sfondo. Per questo motivo l'effetto del cielo visibile tra il fogliame degli alberi risultava ottenuto attraverso pennellate pastose di azzurro intenso sovrapposte ai toni gialli-bruni della quinta arborea. A tali ridipinture più vecchie e tenaci, si sono aggiunti ritocchi più circoscritti e recenti nella zona inferiore dell'opera. Particolarmente evidente risultava il punto di giunzione delle quattro tele di cui è composto il supporto del dipinto, diverse tra loro per forma e dimensioni. Lungo tutta la linea di sutura del tessuto, per una larghezza di circa 2 cm per parte, il colore si presentava schiarito e opaco rispetto alla cromia delle zone circostanti, generando tracce più chiare che attraversavano verticalmente tutto il dipinto e ne tagliavano orizzontalmente il settore destro a due diverse altezze. Infine, sporadiche macchie scure dalla disposizione del tutto casuale, simili a prima vista ad

⁷¹ PIGNATTI, 1976, p. 202

⁷² SGARBI, 1980, pp. 52-53

accumuli di vernici ossidate, offuscavano a tratti la superficie pittorica, particolarmente nella zona del cielo. Nell'intento di individuare i successivi interventi di ridipintura e stabilire la consistenza della policromia originale, il dipinto è stato sottoposto ad indagini radiografiche ed a riprese fotografiche all'infrarosso e all'UV. Le analisi radiografiche, risultate inefficaci a causa della presenza nella stesura pittorica di bianco di piombo, fortemente radiopaco, hanno tuttavia fornito interessanti informazioni tecniche. La preparazione risulta stesa in modo discontinuo e mosso in funzione della successiva campitura di colore e di particolari effetti materici che probabilmente Jacopo aveva previsto, assieme alla presenza di pennellate di andamento contraddittorio che lasciano presupporre estesi ripensamenti, soprattutto nella zona inferiore e intorno al corpo di Cristo.

La pulitura ha rimosso i ritocchi alterati dell'ultimo intervento che sono stati segnalati come diffuse aree chiare dalle fotografie all'infrarosso, mentre si è deciso di mantenere le ridipinture più antiche, in considerazione della loro tenacia e delle condizioni del colore originario. Le macchie che apparivano più scure non sono risultate asportabili, perché fortemente compenstrate negli strati del colore.

Pare anche che nel dipinto tutti gli scuri più caldi del nero e le ombreggiature siano stati ottenuti stendendo delle velature trasparenti di bitume mescolato con lacche rosse su colori già campiti.

Il restauro si è concluso con la reintegrazione pittorica delle lacune e un abbassamento di tono, con velature ad acquerello, delle alterazioni che creavano disturbo nella lettura del tessuto pittorico per assicurare un'osservazione generale più agevole del dipinto⁷³.

Il *Trasporto* di Santa Croce come quello di Padova appartengono alla tipologia di pala d'altare sperimentata dal pittore a partire dalla fine degli anni Sessanta nella quale il paesaggio ha notevolissima importanza. Le affinità tra i due dipinti suggeriscono la plausibilità di una data prossima al 1574, una circostanza rafforzata dalle osservazioni di Luisa Attardi più sopra riferite e dal fatto che entrambi si inseriscono in un momento di intensa sperimentazione da parte di Jacopo Bassano di una pittura su

⁷³ AVAGNINA in *Restituzioni*, 1989.

registri di luce crepuscolare o notturna. Questa fase può essere circoscritta cronologicamente anche grazie alla testimonianza di Van Mander, già ricordata, che vide circolare sul mercato romano, già dal 1574, dipinti notturni del maestro, talvolta dipinti su supporti di pietra nera, illuminati da fiaccole e lampade realizzate a lumi d'oro. L'esito si distingue da quello della coeva pala con la *Predica di san Paolo* di Marostica, firmata e datata nello stesso anno assieme al figlio Francesco, nella quale la folla degli astanti si distribuisce lungo una quinta architettonica disposta in diagonale.

La pala vicentina segue a breve il lunettone destinato al palazzo pubblico della città con la *Madonna in trono tra i santi Marco e Vincenzo adorata dai rettori di Vicenza*, firmato e datato 1573, oggi al Museo Civico. A quella altezza il pittore era già ben noto anche negli ambienti religiosi di Vicenza attraverso le pale di Sant'Eleuterio, dipinta attorno alla metà degli anni Sessanta per l'omonima chiesa, conservata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, e di San Rocco, oggi a Brera, se ne accoglie la datazione anticipata al 1570 circa.

Il *Trasporto* è legato alla pratica sviluppata da Jacopo Bassano a partire dagli anni Cinquanta di replicare le sue invenzioni, soprattutto nel campo del dipinto biblico pastorale o di destinazione privata, apportando poche modifiche alla composizione ma variando l'ambientazione della luce ed adeguando la sua pittura di tocco a cogliere il mutare dell'aspetto delle superfici a seconda dell'ora del giorno. In questo caso tale pratica è sperimentata su grande scala, in un dipinto d'altare replicato in due versioni.

3.2 IL CONFRONTO CON IL *TRASPORTO* DI SANTA MARIA IN VANZO A PADOVA

Mettendo a confronto le due opere di Jacopo non si può non notarne immediatamente la forte somiglianza. L'impostazione compositiva è quasi identica: il corpo morto di Cristo risalta al centro, trasportato da Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo. È disposto lungo una traiettoria diagonale al vertice della quale si intravede l'albero spezzato dal quale è germogliato un nuovo ramo, simbolo di morte e resurrezione. Nell'angolo di sinistra in basso troviamo le pie donne che stanno soccorrendo la Vergine Maria nell'atto di svenire mentre il figlio viene allontanato da lei per essere depresso nel sepolcro. Lungo il margine si intravede appena il profilo di san Giovanni; a destra compare Maria Maddalena mentre prepara gli unguenti per l'imbalsamazione. Accanto a lei in primo piano sono rappresentati con grande evidenza gli strumenti della passione. La scena si svolge con gesti composti, in un'atmosfera di dolorosa meditazione. La solennità del momento è sottolineata dal paesaggio che riceve luce dalle torce poste a sinistra, e dalle prime luci dell'alba che spuntano all'orizzonte.

Nella versione vicentina, di più piccole dimensioni, la composizione appare più raccolta. Se a Santa Maria in Vanzo le due fiaccole si trovano entrambe sulla destra, nella pala di Santa Croce sono state distribuite ai due lati della tela, alla ricerca di un effetto di luce più deciso e prossimo alle figure. Tale soluzione valorizza il colore e induce il pittore a sperimentare una condotta pittorica più sciolta, rapida, e franta che nel brano del lenzuolo di Cristo si avvicina agli esiti della pala con il *Battesimo di santa Lucilla* del Museo di Bassano, dipinta all'incirca nello stesso momento. Anche la distribuzione degli alberi sullo sfondo si inverte nelle due pale. A Vicenza il tronco spezzato dal quale germoglia un ramo verde viene spostato a destra, mentre a sinistra Bassano colloca una monumentale alberatura che riceve luce dalla torcia e riduce l'apertura paesaggistica verso lo sfondo.

Nel paesaggio si possono notare altre piccole varianti: la scala presente nella pala di Padova viene sostituita con le tre croci nella pala di Vicenza, mentre la piccola cittadina al centro del dipinto in lontananza nell'opera di Santa Maria in Vanzo, lascia il posto al dato naturalistico.

Va sottolineato come in conseguenza della diversa regia luminosa nell'opera di Santa Croce la materia pittorica si presenta più tormentata e nervosa; la stesura non è uniforme e alterna passaggi di densità pastosa e scintillante e altri invece dove la pennellata è scarna, fina, così poco presente da rivelare l'irregolarità della tela di supporto. L'aspetto fortemente materico del dipinto è accentuato nel gruppo dei personaggi centrali che sono messi in risalto da una notevole quantità di bianco utilizzata per meglio catturare la luce e da una lavorazione del colore molto pensata e particolare, quasi come fosse un graffito, effetto realizzato con l'utilizzo del calamo del pennello sulla materia ancora fresca, effetto che si può vedere nello scialle della Vergine e in quello della dolente in basso a sinistra⁷⁴. Questo dettaglio molto importante è messo in risalto anche da Magagnato che ritiene la *Deposizione* di Santa Maria in Vanzo di Padova e quella all'incirca coeva di Vicenza più disfatte di colore, infoschito, ombrato a tratti, per conferire più effetto ai risalti luministici rispetto alle opere appena precedenti di Bassano⁷⁵.

Negli ultimi decenni del secolo, il "segreto" dell'arte di Jacopo era proprio questo: il talento di restituire attraverso giochi di luce e di colore la sensazione di trovarsi di fronte a momenti diversi del giorno e della notte, anche se il soggetto è sempre lo stesso, o meglio, il disegno è lo stesso.

Per quanto riguarda il problema della commissione del dipinto vicentino, come già accennato, non abbiamo molte informazioni utili in merito. Barbarano de' Mironi, storico vicentino vissuto tra il 1596 e il 1656, ricorda che l'altare che accoglieva la pala di Jacopo fu commissionato dal Collegio dei notai. Come si è visto, fin dall'origine i Crociferi avevano intrattenuto un rapporto stretto con il collegio che ogni anno, il 3 maggio, festa della Croce, rendeva visita ufficiale alla chiesa e all'annesso ospedale, donando una doppia torcia di cera o un candelabro a due bracci e due candele, per le funzioni liturgiche. Lo stesso gruppo notarile manteneva, durante tutto l'anno, una propria lampada sempre accesa sull'altare della Croce. È questa una pista utile da approfondire in futuro in rapporto alla pala.

⁷⁴ AVAGNINA in *Restituzioni*, 1989.

⁷⁵ MAGAGNATO, 1952, p. 43



Jacopo Bassano, *Il trasporto di Cristo morto al sepolcro*, Vicenza, Chiesa di Santa Croce in San Giacomo Maggiore, detta dei Carmini.



Jacopo Bassano, *Il trasporto di Cristo morto al sepolcro*, Padova,
Chiesa di Santa Maria in Vanzo

TAVOLE



1 – Jacopo Bassano, *Sant'Anna con la Vergine bambina in trono tra i santi Girolamo e Francesco*, 1541, Venezia, Gallerie dell'Accademia



2 – Jacopo Bassano, *Due cani da caccia*, 1548-49, Parigi, Museo del Louvre



3 – Jacopo Bassano, *Miracolo delle quaglie*, 1554, Los Angeles, Getty Museum



4 – Jacopo Bassano, *San Giovanni Battista*, 1558, Bassano del Grappa, Museo, Biblioteca, Archivio,



5 – Jacopo Bassano, *Adorazione dei pastori*, 1592, Venezia, Chiesa di San Giorgio Maggiore



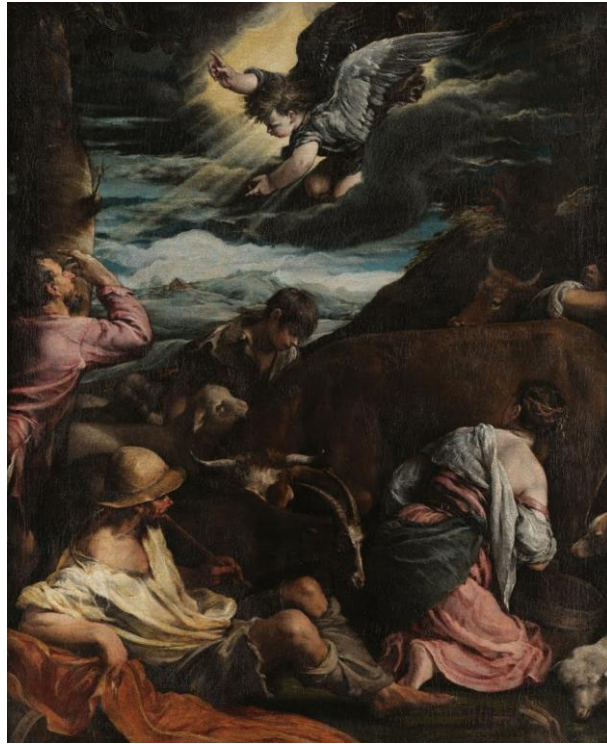
6 – Jacopo Bassano, *Parabola del seminatore*, 1561, Springfield, Museum of Fine Arts



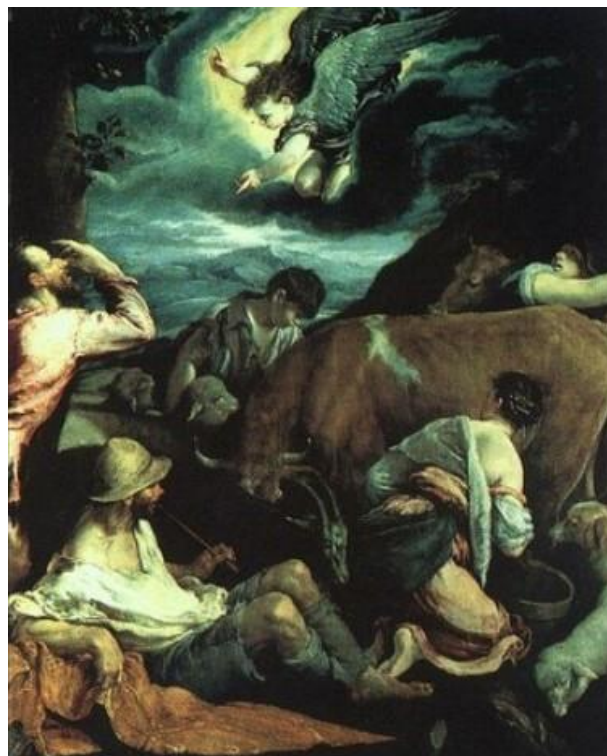
7 – Jacopo Bassano, *San Giovanni Battista*, 1558, Bassano del Grappa, Museo, Biblioteca, Archivio



8 – Jacopo Bassano, copia da, *Mosè e il roveto ardente*, Firenze, Galleria degli Uffizi



9 – Jacopo Bassano, *Annuncio ai pastori*, Washington, National Gallery of Art



10 – Jacopo Bassano, *Annuncio ai pastori*, Roma, Accademia di San Luca



11 – Jacopo Bassano, *Il viaggio di Giacobbe*, Hampton Court, Royal Collections



12 – Jacopo Bassano, *Madonna con il bambino e San Giovannino*, Chicago, Art Institute of Chicago



13 - Jacopo Bassano, *Santi Pietro e Paolo*, Modena, Pinacoteca Estense



14 - Jacopo Bassano, *Madonna fra Sant'Antonio Abate e San Giovanni Battista*, Jyväskylä, Alvar Aalto Museum



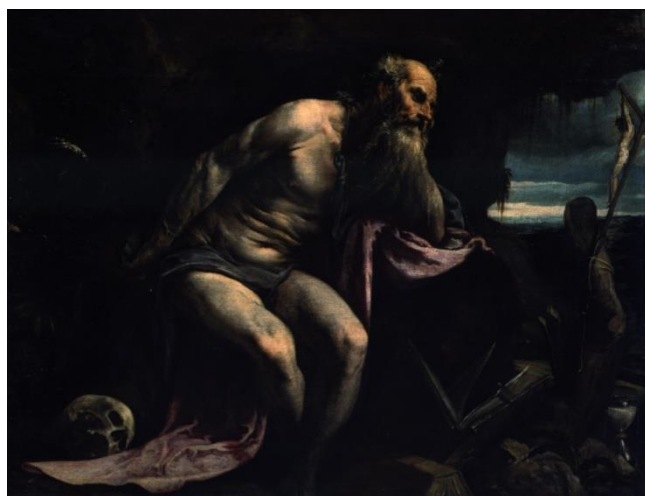
15 – Jacopo Bassano, *Adorazione dei pastori*, Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Corsini



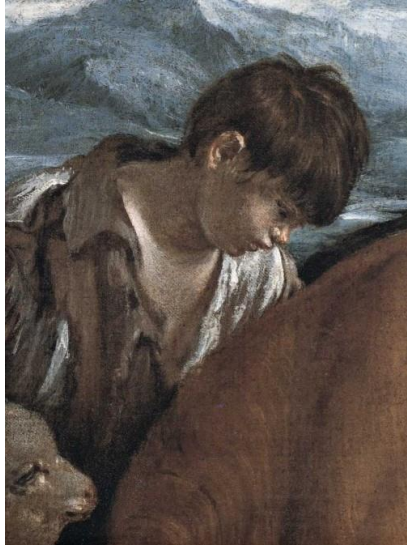
16 – Jacopo Bassano, *Parabola del seminatore*, Springfield, Museum of Art



17 – Jacopo Bassano, *Crocefissione*, 1562-1563, Treviso, Museo Civico



18 – Jacopo Bassano, *San Girolamo*, Venezia, Gallerie dell'Accademia



19 – Jacopo Bassano, *Annuncio ai pastori* (dettaglio), Leicestershire, UK, Belvoir Castle, collezione Duca di Rutland



20 – Jacopo Bassano, *Sant'Eleuterio*, Venezia, Gallerie dell'Accademia



21 – Jacopo Bassano, *Incontro di Giacobbe e Rachele al pozzo*, Torino, collezione privata



22 – Jacopo Bassano, *L'Arca di Noè*, Madrid, Museo del Prado



23 – Jacopo Bassano, *Adorazione dei pastori con i santi Vittore e Corona*, 1568, Bassano del Grappa, Museo Civico



24 – Jacopo Bassano, *Martirio di San Lorenzo*, 1571 o 1572, Belluno, Chiesa di Santa Maria A



25 – Jacopo Bassano, *San Rocco visita agli appestati*, Milano, Pinacoteca di Brera



26 – Jacopo Bassano, *I rettori Silvano Cappello e Giovanni Moro inginocchiati davanti alla Vergine in trono tra i Santi Marco e Vincenzo*, 1572-73, Vicenza, Museo Civico



27 – Jacopo Bassano, *Viaggio di Tobia*, Dresda, Gemaldegalerie Alte Meister



28 – Jacopo Bassano, *Miracolo dell'acqua fatta scaturire dalla roccia*, Berlino, Gemaldegaler



29 – Jacopo Bassano, *Ritorno di Giacobbe*, Venezia, Palazzo Ducale



30 – Jacopo e Francesco Bassano, *Predica di San Paolo*, 1574, Marostica, Chiesa di Sant'Antonio



31 – Jacopo Bassano, *Martirio di San Sebastiano*, 1574, Digione, Musée des Beaux-Arts



32 – Jacopo Bassano, *Annuncio ai pastori*, Praga, Narodni Galerie



33 – Jacopo Bassano, *Cristo sbeffato*, Venezia, Gallerie dell'Accademia



34 - Jacopo Bassano, *Cristo crocefisso*, Barcellona, Museo de Arte de Catalunya



35 – Jacopo Bassano, *Battesimo di Santa Lucilla*, Bassano del Grappa, Museo Civico



36 – Jacopo Bassano, *Sant'Antonio abate in trono fra i Santi Virgilio e Girolamo*, Civezzano



37– Jacopo Bassano, *Podestà Sante Moro*, 1576, Bassano del Grappa, Museo Civico



38 – Jacopo Bassano, *Madonna in gloria fra i Santi Crescenzo e Antonio da Padova e sotto la piena del torrente Colmeda*, 1576, Feltre, Chiesa di Santa Maria degli Angeli



39 – Jacopo e Francesco Bassano, *Circoncisione*, 1577, Bassano del Grappa, Museo Civico

BIBLIOGRAFIA

PER JACOPO BASSANO

1577

LORENZO MARUCINI, *Il Bassano*, Venezia 1577.

1584

RAFFAELLO BORGHINI, *Il Riposo di Raffaello Borghini in cui della pittura e della scultura si favella [...]*, Firenze, 1584.

GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte de la pittura [...]*, Milano 1584.

1648

CARLO RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'Arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato [...]*, ed. a cura di D. von Hadeln, 2 voll., Berlin, 1914-1924.

1660

MARCO BOSCHINI, *La carta del navegar pittoresco [...]*, ed. acura di A. Pallucchini, Venezia-Roma 1966.

1676

MARCO BOSCHINI, *I gioielli pittoreschi: virtuoso ornamento della città di Vicenza*, ed. critica a cura di Deborah Marchioro, Roma 2000.

1771

ANTON MARIA ZANETTI, *Della pittura veneziana [...]*, Padova 1771.

1775

GIAMBATTISTA VERCI, *Notizie intorno alla vita e alle opere de' Pittori, Scultori e Intagliatori della città di Bassano [...]*, Venezia 1775.

1957

MURARO MICHELANGELO, *The Jacopo Bassano exhibition*, in "The Burlington magazine", 1957, 654, pp. 291-299.

PIETRO ZAMPETTI, a cura di, *Jacopo Bassano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 29 giugno – 27 ottobre 1957), Venezia, 1957.

1964

ALESSANDRO BALLARIN, *L'orto dei Bassano. Di alcuni quadri e disegni inediti e singolari*, 1964, riedito in *Jacopo Bassano. Scritti 1964-1995*, a cura di V. Romani, 2 voll., 1995, I, pp. 3-26.

PIETRO ZAMPETTI, *Jacopo Bassano, "I Maestri del Colore n. 40"*, Milano, 1964.

1967

ALESSANDRO BALLARIN, *La vecchiaia di Jacopo Bassano: le fonti e la critica*, 1966-67, riedito in *Jacopo Bassano. Scritti 1964-1995*, a cura di V. Romani, 2 voll., 1995, I, pp. 3-26. ed. a cura di V. Romani, 2 voll., 1995, I, pp. 37-68.

1976

TERISIO PIGNATTI, *Veronese*, 2 voll., Venezia 1976.

1977

RODOLFO PALLUCCHINI, *Jacopo Bassano e il Manierismo*, dispense a cura di P. Rossi, Università degli Studi di Padova.

1980

VITTORIO SGARBI, a cura di, *Palladio e la maniera: i pittori vicentini del Cinquecento e i collaboratori del Palladio*, catalogo della mostra, Milano 1980.

1980-1981

ELIA BORDIGNON FAVERO, *La "Pentecoste" di G. B. Volpato e il "Lume serrato" di Jacopo Bassano*, Padova, estr. da "Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", vol. 93 (1980-81), parte III, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, Padova.

1987-1988

WILLIAM R. REARICK, *Jacopo Bassano e Paolo Veronese*, estr. da Bollettino del Museo civico di Bassano, nn. 3-6, 1987-1988.

1989

Restituzioni. Dieci opere restaurate, a cura di Fernando Rigon, Vicenza 1989.

1991

Da Bellini a Tintoretto: dipinti dei Musei civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 19 maggio 1991 – 17 maggio 1992) a cura di Alessandro Ballarin, Davide Banzato, Roma 1991.

1992

LIVIA ALBERTON VINCO DA SESSO, *Jacopo Bassano: i Dal Ponte, una dinastia di pittori: opere nel Veneto*, Bassano del Grappa 1992.

ALESSANDRO BALLARIN, *Genesi e sviluppo del dipinto biblico-pastorale nella pittura di Jacopo Bassano*, 1992, riedito in *Jacopo Bassano. Scritti 1964-1995*, a cura di V. Romani, 2 voll., 1995, II, pp. 311-330 .

SIDNEY .J. FREEDBERG, W.R. REARICK, P. BERDINI, *Jacopo Bassano 1510 c.-1592 : tre lezioni del 34° Corso Internazionale di Alta Cultura tenutosi alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia nel 1992 dal titolo "Civiltà di Terraferma e Venezia nell'età dei Bassano"*, a cura di Mario Guderzo, Bassano del Grappa.

1992

Jacopo Bassano c. 1510-1592, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico 5 settembre - 6 dicembre 1992 e Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum, 23 gennaio - 25 aprile 1993), a cura di Beverly Louise Brown e Paola Marini, Bologna 1992.

1994

Sulle tracce di Jacopo Bassano, Livia Alberton Vinco da Sesso e Vittoria Romani, Bassano del Grappa, 1994.

1995

ALESSANDRO BALLARIN, *Jacopo Bassano. Scritti 1964-1995*, a cura di Vittoria Romani, 2 voll., Cittadella, 1995.

1996

ALESSANDRO BALLARIN, *Jacopo Bassano: Tavole*, vol. II, tomo II, Cittadella 1996

2010

ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Pittura veneta*, Milano 2010

FERNANDO RIGON, *Jacopo Bassano*, Milano 2010.

2013

WILLIAM REARICK, *I Bassano*, in *Capolavori che ritornano: una dinastia di pittori: Jacopo Bassano, i figli e la bottega*, a cura di Fernando Rigon, Vicenza 2013.

2014

CLAUDIA CARAMANNA, *Problemi di metodo nell'analisi del collezionismo delle opere di Jacopo Bassano*, in *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), Bassano del Grappa.

PER LE CHIESE VICENTINE

1786

TOMMASO RICCARDI, *Storia dei vescovi vicentini*, Vicenza 1786.

1886

FEDELE LAMPERTICO, *Statuti del Comune di Vicenza*, Venezia 1886

1954

GIOVANNI MANTESE, *Memorie storiche della chiesa vicentina: dal risorgimento ai nostri giorni*, Vicenza 1954

1958

GIOVANNI MANTESE, *Memorie storiche della Chiesa vicentina: il Trecento*, vol. 1, Vicenza 1958.

1964

GIOVANNI MANTESE, *Memorie storiche della Chiesa vicentina: dal 1404 al 1563*, vol. III/2, Vicenza 1964.

1971

EMANUELE BOAGA, *La soppressione innocenziana dei piccoli conventi d'Italia*, Roma 1971.

1974

GIOVANNI MANTESE, *Memorie storiche della Chiesa vicentina: dal 1563 al 1700*, vol. IV, Vicenza 1974.

1983

GIOVANNI MANTESE, *Memorie storiche della Chiesa vicentina: dal primo Settecento all'annessione del Veneto al Regno d'Italia*, vol. V, Vicenza 1983.

1999

FRANCO SCARMONCIN, *Archivio del Capitolo di Vicenza in I documenti dell'Archivio Capitolare di Vicenza (1083-1259)*, Roma 1999.

2004

La carità a Vicenza: le opere e i giorni, a cura di Ermenegildo Reato,
Vicenza 2004.

2007

Chiesa di San Giacomo maggiore detta dei "Carmini", a cura di Carmelo
Conti, Vicenza 2007.