

Beatrice Marciani, Università Ca' Foscari – Venezia

Corso di Laurea Magistrale in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici

XIX° seminario di Storia dell'arte veneta

Ecole du Louvre, Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti

Dopo Giorgione, dipingere a Venezia tra 1500 e 1540

Venezia, 3-9 luglio 2015

CIMA DA CONEGLIANO (1459 ca. – ivi 1517/18)

SCHEDE D'OPERA

- 1- Madonna dell'arancio***
 - 2- Incredulità di san Tommaso e san Magno Vescovo***
 - 3- Sacra Conversazione Dragan***
 - 4- Adorazione dei pastori***
 - 5- Battesimo di Cristo***
-
- 6- Cima da Conegliano: note biografiche, formazione e contesto**
 - 7- Cima e la pala d'altare**
 - 8- Cima: la tecnica pittorica**

Introduzione

Il presente fascicolo intende essere un approfondimento delle presentazioni orali svolte in seminario.

La struttura è la seguente:

- La prima parte contiene le schede d'opera in ordine di presentazione con aggiunte di note e bibliografia per futuri sviluppi;
- La seconda contiene una serie di brevi note riguardanti la vita, la formazione, il contesto in cui Cima da Conegliano operava; il tema delle pale d'altare in Cima da Conegliano e infine la tecnica pittorica di Cima;
- Terza e ultima sezione è l'apparato iconografico di riferimento per tutte le schede d'opera e per le schede generali.

Beatrice Marciani

SCHEDE 1- Cima da Conegliano, *Madonna con il Bambino tra i santi Girolamo e Ludovico da Tolosa (Madonna dell'arancio)*, olio su tavola centinata, 212 x 139 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 815

Iscrizioni: firmata in un cartiglio ai piedi della Madonna "IOA.BAPT.CONEGL."

Provenienza: Murano, chiesa di Santa Chiara, altare maggiore; 1810, Venezia, Palazzo Reale; 1816, Vienna, Hof Museum; dal 1919, Venezia, Gallerie dell'Accademia

Descrizione (Fig.1)

I personaggi di questo olio su tavola di Cima da Conegliano sono la Madonna e il Bambino, entrambi seduti in contrapposto su di un blocco di roccia, e i due santi Girolamo, nelle scarse vesti dell'eremita e con il sasso in mano, attributo penitenziale per battersi il petto e Ludovico da Tolosa che porta, contemporaneamente, il saio francescano e sontuosi paramenti vescovili ricamati con il giglio di Francia e impreziositi con figure di apostoli; nel piano intermedio, tra Maria e San Gerolamo, appare Giuseppe con l'asino; più in alto, alcuni viandanti con tunica e turbante diretti verso il borgo.

Il protagonista indiscusso è un «paesaggio popoloso, segnato da strade e da borghi, da una terra gremita di piante officinali, sassi e animali»ⁱ. Tra la Madre e il Figlio si colloca un albero d'arancio; tra il Bambino e Ludovico da Tolosa appare, invece, un olivo secco da cui nasce però un nuovo virgulto; dietro un boschetto di solide querce sopra al quale si staglia un borgo singolare identificato da Federiciⁱⁱ come Conegliano e da Zimmermannⁱⁱⁱ come il castello di San Salvatore sopra Susegana, ma in realtà privo di elementi che consentano un riscontro topografico certo se non la suggestione del luogo dove il pittore era nato.

Iconografia

Nella *Madonna dell'arancio* Cima combina il tema della sacra conversazione, suggerito dalla presenza dei santi, con quello del riposo della fuga in Egitto, a cui riconduce la figura di San Giuseppe con l'asino, il tutto racchiuso in un paesaggio aperto, privo di qualsiasi scenografia architettonica, dove anche il trono è sostituito da una roccia.

Cima, come è sua consuetudine, inserisce in questo paesaggio una infinita serie di rimandi simbolici analizzati con estrema precisione, tra gli altri, da Augusto Gentili nel 1994^{iv}: l'arancio, i cui fiori bianchi evocano la castità della sposa, quindi la purezza di Maria e i cui frutti, come suggerisce Humfrey^v paragonando le arance alle mele, indicano il ruolo di Maria come novella Eva; le querce, simbolo di pazienza e forza, virtù sempre riferibili alla Vergine; l'olivo, la cui solidità, come nel caso precedente, può rinviare a Maria; la solida roccia su cui siedono Maria e il Bambino, a immagine della solidità della chiesa; il cervo «simbolo diffusissimo dell'anima fedele che anela a Cristo»^{vi}; il bianco coniglio «simbolo di vigilanza e di solitudine contemplativa»^{vii}; le pernici che covano «le uova di altre pernici ma, quando le uova si schiudono, i nuovi nati riconoscono subito il richiamo della vera madre e corrono da lei. La leggenda della pernice si afferma come elogio della verità che sempre, prima o poi, viene riconosciuta»^{viii}.

Il paesaggio, perciò, diventa una sorta di *hortus conclusus*, che rimanda anche alla Madonna dell'Umiltà perché «il senso di abbandono derivato dalla radura incolta dove crescono erbe selvatiche, tra sassi e rocce, non fa che riprendere la poetica del "rus" virgiliano, dell'umiltà solenne, della nobile umanità, della semplicità sapiente»^{ix}.

Il tutto a celebrare la centralità, la solidità della fede fonte, sempre, di rigenerazione come sottolineato anche dal nuovo virgulto d'olivo che spunta da un albero rinsecchito.

I precedenti iconografici della *Madonna dell'arancio* si ritrovano in Bartolomeo Montagna a Vicenza, in particolare *La Madonna adorante il Bambino tra le sante Monica e Maria Maddalena* (Fig.2) e *La Madonna con il Bambino sotto un pergolato tra i santi Giovanni Battista e Onofrio* (Fig.3) e in una *Madonna col Bambino in trono e santi* di Marco Zoppo da Bologna del 1471, destinata alla chiesa di San Giovanni a Pesaro e ora a Berlino (Fig. 4). In quest'ultima pala i sacri personaggi sono immersi all'interno di un paesaggio, ma sono slegati tra loro, al contrario del fitto dialogo di gesti e di sguardi di Cima, il quale supera la rigida simmetria della composizione di Bartolomeo Montagna.

Stile

Il disegno, nitido e preciso, staglia chiaramente le forme che sono caratterizzate da buon risalto plastico: si può supporre una attenta elaborazione grafica alla base dell'opera, visti i pochi ripensamenti rilevati, e la bella *Testa di san Girolamo* preparatoria per l'omonima figura (Fig. 5).

Lo schema compositivo d'impianto triangolare è ben equilibrato e, nonostante l'ambientazione all'aperto della scena, conferisce monumentalità e sacralità al soggetto.

La tavolozza è ricca e preziosa e, in particolare, risalta la fodera del manto di Maria dipinta con l'utilizzo di orpimento e realgar, colore che contraddistingue il linguaggio di Cima.

L'opera nella produzione dell'artista

Humfrey, nella scheda del 1983^x, osserva la fitta rete di relazioni tra questa pala e le altre di Cima da Conegliano:

- il gruppo della Madonna con il Bambino è simile a quello del *Riposo nella fuga in Egitto* di Gulbenkian (Fig. 6) ed è modello per opere di bottega come la *Madonna con il Bambino tra san Giovanni Battista e san Nicola da Tolentino* (Fig. 7)
- il borgo non definito si ritrova nella *Madonna con Bambino* di Kassel (Fig. 8)

- il cervo, il san Girolamo e la prima idea delle pernici si ritrovano invece nella *Madonna con Bambino* di Oxford (Fig. 9).

Committenza

Non si hanno notizie sulla committenza di quest'opera di Cima: si può ipotizzare che la committenza fosse francescana per la presenza di Ludovico da Tolosa (indiziario di una scelta di modestia e raccoglimento per la sua rinuncia al trono) e per l'originaria collocazione sull'altare laterale della chiesa di Santa Chiara a Murano, destinata alle suore francescane osservanti. Di questa collocazione ci informano:

- Ridolfi nel 1648 «In Santa Chiara dell'Isola detta (Murano) dipinse la medesima (Vergine) in un paese, ove imitò con molta diligenza ogni minuta herbeta, & i Santi Girolamo e Luigi»^{xi}.
- Boschini nel 1664 «la Tavola contiene Maria, col Bambino, San Girolamo, e San Bonaventura, in bellissimo paese; opera delle rare di Battista Cima da Conegliano»^{xii}
- Un Moschini amareggiato nel 1808, in quanto «il tempo la tolse la sua bellezza in parte, coprendola d'un fosco ombreggiamento»^{xiii}.

Datazione

La datazione di quest'opera si colloca tra il 1496-98, secondo la maggior parte della critica: Burckhardt per primo nel 1905^{xiv} la assegna al 1496 (o di poco precedente) basandosi sulla *Madonna con il Bambino e Maria Maddalena* (Fig. 10) firmata e datata «Pasqualinus / venetus / 1496» in cui il gruppo sacro sembra essere una chiara deduzione da quello di Cima. Humfrey nel 1983^{xv}, però afferma che Pasqualino aveva continuamente accesso, nell'ambito della bottega di Cima, al materiale grafico preparatorio e, come tale la *Madonna con Bambino* di Pasqualino non può essere considerato un *terminus ante quem*.

Nonostante ciò la maggior parte della critica concorda con la datazione proposta da Burckhardt: è accettata in un primo momento da Von Hadeln, poi orientato ad anticiparla a ridosso della pala di Vicenza^{xvi}, da Moschini Marconi^{xvii} e Coletti^{xviii}. Pallucchini^{xix} la retrodata al 1495 e Humfrey^{xx} invece la posticipa al 1496-98.

Fortuna critica

Dopo essere stata ricordata dalle fonti, le quali ci forniscono informazioni sul luogo originario in cui questa tavola si trovava, entrò nel patrimonio demaniale con destinazione il Palazzo Reale di Venezia a seguito delle soppressioni del 1810. Al Palazzo Reale però rimase per un breve periodo perché nel 1816 fu spedita all'Hof Museum di Vienna da cui però rientrò alla fine della prima guerra mondiale nel 1919, per essere collocata alle Gallerie dell'Accademia, luogo di conservazione attuale. Del trasferimento dall'Hof Museum di Vienna alle Gallerie dell'Accademia ci parla il generale Roberto Segre il 22 febbraio 1919^{xxi}.

ⁱ Villa 2010, p. 134

ⁱⁱ Federici 1803, I, p. 224

ⁱⁱⁱ Zimmermann 1893, pp.57-59, 62

^{iv} Gentili 1994, pp. 16-20

^v Humfrey 1983, pp. 153-154

^{vi} Fisiologo greco, XXX (*Il Fisiologo*, a cura di F. Zambon, Milano 1975, pp. 66-67); Fisiologo latino, XLV (*Physiologus*, a cura di M.J. Curley, Austin-Londra, 1979, pp. 58-60); Pseudo-Rabano Mauro, *Allegoriae in universam Sacram Scripturam*, in Migne, P.L. 112; P. Valeriano, *Hieroglyphica*, Basilea 1575, V, ff.39v-41r) in Gentili, 1994 pp. 18-20 note 4

^{vii} P. Valeriano, op. cit., XIII, ff. 95r, 96v-97r e J.V. Fleming, *From Bonaventure to Bellini. An Essay in Franciscan Exegesis*, Princeton, 1982, pp.44-46, 57-62 in Gentili 1994, p. 19 nota 5

^{viii} Fisiologo greco, cit., XVIII, p. 57; Fisiologo latino, op.cit, pp.46-47; Pseudo- Rabano Mauro, op. cit., in igne, P.L. 112, 1027; Rabano Mauro, *De universo*, VIII, vi (Migne, P.L. 111, 249); Fior de virtù, XXIV, Venezia, 1493; P. Valeriano, op.cit., XXIV, ff. 175v-176r in Gentili 1994, nota 6, p. 19

^{ix} Appiano Caprettini Ave 1999, p. 32

^x Humfrey 1983, pp. 153-54

^{xi} Ridolfi 1648, p. 59

^{xii} Boschini 1674, p.39

^{xiii} Moschini 1808, p. 35

^{xiv} Burckhardt 1905, p. 32

^{xv} Humfrey 1983, pp. 153-54

^{xvi} Von Hadeln 1912, IV, p. 594; Von Hadeln, 1925, p.63

^{xvii} Moschini Marconi 1955, pp.113-14

^{xviii} Coletti 1959, pp. 20 ss.

^{xix} Pallucchini 1962, pp. 222, 223

^{xx} Humfrey 1983, pp. 153-54

Bibliografia

- C. Ridolfi, *Le marauiglie dell'arte, ovvero Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato. Oue sono raccolte le opere insigni, i costumi, & i ritratti loro. Con la narratione delle historie, delle fauole, e delle moralità da quelli dipinte. Descritte dal caualier Carlo Ridolfi. Con tre tauole copiose de' nomi de' pittori antichi, e moderni, e delle cose notabili.* Parte prima e seconda, In Venetia, presso Gio. Battista Sgaua, all'insegna della Toscana, 1648
- M. Boschini, *Le ricche miniere della pittura veneziana. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia: ma anche dell'isole ancora circonvicine – Seconda impressione con noue aggiunte,* In Venezia, appresso Francesco Nicolini, 1674
- D. M. Federici, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno dal mille e cento al mille ottocento per servire alla storia delle Belle Arti d'Italia*, 2 voll., Venezia, F. Andreola, 1803
- G. Moschini, *Guida per l'isola di Murano descritta da Giannantonio Moschini C.R.S. – Seconda edizione accresciuta di annotazioni, e di un Discorso intorno all'isola di S. Giorgio Maggiore,* In Venezia, dalla stamperia Palese, 1808
- E. Zimmermann, *Die Landschaft in der Venezianischen Malerei bis zum Tode Tizians*, Leipzig, E.A. Seemann, 1893
- R. Burckhardt, *Cima da Conegliano: ein Venezianischer Maler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento*, Leipzig, K.W. Hiersemann, 1905
- D. Von Hadeln, *Cima, Giovanni Battista soprannominato Cima da Conegliano* in *Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler*, a cura di U. Thieme, F. Becker, VI, Leipzig, 1912
- D. Von Hadeln, *Venezianische Zeichnungen des Quattrocento*, mit 91 Lichtdruck- Tafeln, Paul Cassier, Berlin 1925
- *Opere d'arte dei secoli XIV e XV* a cura di S. Moschini Marconi, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1955
- L. Coletti, *Cima da Conegliano*, Venezia, Neri Pozza, 1959
- R. Pallucchini, *Appunti alla mostra di Cima da Conegliano* in «Arte Veneta: Rivista di Storia dell'Arte», 16, 1962
- P. Humfrey, *Cima da Conegliano*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983
- A. Gentili, *Nostra signora dei Turchi: La Madonna dell'arancio e il Battesimo di Cristo di Cima da Conegliano* in «Art e Dossier», 87, febbraio 1994
- A. Appiano Caprettini Ave, *Estetica del rottame: consumo del mito e miti del consumo dell'arte*, Roma, Meltemi, 1999
- R. Bagarotto, *Il restauro della pala "La Madonna dell'Arancio" di Giambattista Cima da Conegliano*, in *Restauri a Venezia 1987-1998*, a cura di G. Tranquilli, «Quaderni della Soprintendenza per il Patrimonio Artistico Storico e Demotnoantropologico di Venezia», 22, Milano, 2001
- G. C.F. Villa, *Madonna con il Bambino tra i santi Girolamo e Ludovico di Tolosa (Madonna dell'Arancio)* in *Cima da Conegliano: Poeta del Paesaggio*, Catalogo della mostra (Conegliano, 26/2- 20/6 2010) a cura di Giovanni C.F. Villa, Venezia, Marsilio, 2010

SCHEMA 2- Cima da Conegliano, *L'incredulità di san Tommaso e san Magno Vescovo*, Tavola, cm 215 x 151, Inv.282, Venezia, Gallerie dell'Accademia
Provenienza: Venezia, Scuola dei Mureri a San Samuele

Descrizione (Fig.1)

I personaggi di questa tavola sono Cristo, san Tommaso e il vescovo san Magno. La scena si svolge, contrariamente di quanto affermano le fonti^{xxi}, in un loggiato esterno sotto gli occhi del vescovo san Magno. Sullo sfondo è rappresentato un paesaggio montuoso nel quale si scorgono un borgo e una figura in abiti orientali, ricorrente nelle opere di Cima (ad esempio, nel *Battesimo* di san Giovanni in Bragora come nella *Madonna dell'Arancio*, Gallerie dell'Accademia), collocata appena al di sotto del gesto di san Tommaso.

Iconografia

L'ambientazione *en plein air* dell'episodio evangelico è una novità^{xxi}.

La scelta dell'inserimento di san Magno vescovo non è casuale: infatti entrambi, san Tommaso e il vescovo san Magno, sono i compatroni dell'Arte dei muratori. In questa pala Cima coniuga però la spazialità di una sacra conversazione con il dialogo intimo presente anche in altre opere (es. *Adorazione dei pastori*).

La figura di Cristo è di un classicismo neoattico come le opere scultoree dei Lombardo; alla nostra sinistra, san Tommaso è intento ad indicare il costato del Redentore con un gesto fortemente emotivo, reso tale dall'espressivo gioco di sguardi e di mani: tanta intensità è ravvisabile nell'*Imbalsamazione di Cristo* di Giovanni Bellini dei Musei Vaticani^{xxi} (Fig.2).

L'architettura molto ben concepita del loggiato esterno, invece, ricorda i modi lombardeschi degli edifici nella Venezia del tempo: nella cura dei dettagli architettonici e nella resa della spazialità, probabilmente, si può leggere un'allusione alle capacità tecniche tipiche della corporazione cui la pala era destinata.

Stile

Il disegno è preciso, il segno nitido: le figure si stagliano su un cielo luminosissimo solcato da nuvole bianche. La luce chiarissima e i netti contrasti luce-ombra accentuano il risalto plastico delle figure: brillanti e levigati i colori.

La luce qui assume anche un ruolo costruttivo dello spazio: l'incisivo cuneo d'ombra, proiettato sulla scacchiera del pavimento dalla figura di san Tommaso, concorre a accentuare la profondità, così come la lama d'ombra che taglia l'arco della sommità della loggia, aiuta a immaginare la struttura della stessa. Cristo, al centro, fa da perno all'intera composizione che risulta molto equilibrata e solenne per la monumentalità conferita alle figure e l'aulicità dell'ambientazione.

L'opera nella produzione dell'artista

Confronto necessario, e affrontato da tutta la critica precedente, sia dal punto di vista iconografico che dal punto di vista della datazione, è senz'altro quello con l'*Incredulità* della National Gallery di Londra (Fig.3). Quest'ultima venne commissionata nel 1497 dalla scuola di San Tommaso dei Battuti per l'altare della chiesa di San Francesco a Portogruaro. Iconograficamente la tavola della National presenta più personaggi, identificabili con gli apostoli, all'interno di un ambiente chiuso (conforme con quanto narrato da Giovanni). Il gruppo formato da Cristo e da san Tommaso è equivalente sia nel gesto che nei colori a quello dell'Accademia.

Per quanto concerne la datazione quasi tutta la critica si basa sulla commissione del 1497 e sui pagamenti, relativi a quella di Portogruaro, risalenti fino al 1509: queste date sanciscono, per la maggior parte della storiografia, la precedenza della versione londinese, poi ridotta all'«incontro tra Cristo e san Tommaso [...] nei suoi termini essenziali»^{xxi}. In quella veneziana questa visione del procedere per via «levare», non è condivisa dalla recente critica^{xxi} in quanto l'innovativa commissione veneziana, oggettivamente più importante rispetto a quella di Portogruaro, può essere stata successivamente riadattata secondo canoni più tradizionali per una destinazione periferica dove «l'esigenza tematica di far comparire in scena tutti gli Apostoli certamente smorzava lo slancio creativo dell'artista»^{xxi}. Ne consegue, comunque, che le due pale sono molto prossime o addirittura coeve nell'ideazione.

Committenza – Datazione

Eseguita per la Scuola dei Mureri, presso San Samuele, questa tavola ornava la cappella del primo piano dell'edificio. Il lavoro fu sicuramente iniziato prima del gennaio 1503, quando il clero di San Samuele fu invitato a officiare nella nuova cappella della confraternita^{xxi}. Un *terminus ante quem* risalente al 1505-6 è l'*Incredulità* di Luca Antonio Busati a Treviso in San Niccolò^{xxi} (Fig.4), che apparentemente è debitrice di entrambe le versioni del soggetto prodotte da Cima^{xxi}. Una datazione al 1504, condivisa dalla maggior parte della critica, è suggerita in primis da Burckhardt^{xxi} e sembra essere compatibile basandosi su dei riferimenti stilistici. La recente critica^{xxi} ipotizza, sulla base dei documenti noti e dei riferimenti stilistici come il *Polittico con Santa Caterina d'Alessandria* (Fig. 5), una datazione tra 1503 e 1505.

Fortuna critica

Ricordata dal Boschini «La Tauola dell'Altare, è di mano di Battista Cima da Conegliano, duode si vede Nostro Signore, che mostra la piaga del Costato a S. Tomaso, & euui anco S. Magno Vescovo»^{xxi}, successivamente da Zanetti^{xxi} e da Zucchini^{xxi}. L'opera fu rimossa dalla Scuola dei Mureri nel primo decennio dell'Ottocento, a seguito della soppressione della scuola. Prima di giungere alle Gallerie dell'Accademia, fu trasportata nel depositario della Commenda di Malta^{xxi} e successivamente approdò alle Gallerie nel 1929.

^{xxi} Gv 20, 26-29

^{xxi} Cremonini in Villa 2010, p. 172

^{xxi} Cremonini in Villa 2010, p.174

^{xxi} P.L. Fantelli in Giorgione 1978, pp.59-63

^{xxi} Cremonini in Villa 2010, p. 174

^{xxi} Pallucchini 1962, pp. 222

^{xxi} ASV, Arti, Mureri, Busta 407, fol.3v, 5 gennaio 1502

^{xxi} Biscaro 1897, p.14; attribuzione Tempestini 1993, pp. 28, 35, 45

^{xxi} Humfrey 1983, pp. 151-152

^{xxi} Burckhardt 1905, p.44

^{xxi} Cremonini in Villa 2010, p. 174

^{xxi} Boschini 1664, p. 114

^{xxi} Zanetti 1733, p. 172

^{xxi} Zucchini 1784, I, p.432

^{xxi} Moschini Marconi 1955, p.114

Fonti - Bibliografia - Sitografia

- Giovanni, 20, 26-39 (www.vatican.va/archive/ITA0001/_PW4.HTM)
- ASV, Arti, Mureri, Busta 407, fol.3v, 5 gennaio 1502
- M. Boschini, *Le miniere della pittura. Compendiosa informazione non solo delle pitture pubbliche di Venezia, ma dell'isole ancora circonvicine*, Venezia, 1664
- A.M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine: o sia rinnovazione delle Ricche miniere di Marco Boschini, con aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674 fino al presente 1733, con un compendio delle Vite e maniere de' principali pittori*, Venezia, 1733
- O. Zucchini, *Nuova cronaca veneziana*, Venezia, 1784
- G. Biscaro, *Note e documenti per servire alla storia delle arti trevigiane*, Treviso, 1897
- R. Burckhardt, *Cima da Conegliano: ein venezianischer Maler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento*, Leipzig, 1905
- S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1955
- R. Pallucchini, *Appunti alla mostra di Cima da Conegliano*, in «Arte Veneta», XVI, pp. 221-228
- P.L. Fantelli in *Giorgione a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, settembre-novembre 1978), Milano, 1978
- P. Humfrey, *Cima da Conegliano*, Cambridge University Press, 1983
- A. Tempestini, *I fratelli Busati e il maestro veneto della Incredulità di san Tommaso* in «Studi di Storia dell'Arte», 4, 1993
- C. Cremonini in *Cima da Conegliano: Poeta del Paesaggio*, catalogo della mostra (Conegliano, 26 febbraio-2 giugno 2010) a cura di Giovanni C.F. Villa, Venezia, Marsilio, 2010

SCHEDA 3- Giambattista Cima da Conegliano, *Madonna in trono con il Bambino e i santi Caterina (?), Giorgio, Nicola, Antonio abate, Sebastiano e Lucia (?) detta Sacra Conversazione Dragan, tavola centinata, 420 x 225, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 36*

Provenienza: Venezia, chiesa di Santa Maria della Carità, altare Dragan

Descrizione (Fig.1)

La Madonna con il Bambino è posta al centro della composizione su un alto trono. Ai suoi piedi sono seduti due angeli musicanti: uno suona un violino e l'altro un liuto. Ai lati ci sono i santi: san Giorgio con l'armatura, con spada e lancia; sant'Antonio abate, contraddistinto dalla campanella e dal bastone a T; san Sebastiano, trafitto dalle frecce; più incerta l'identificazione delle due figure femminili: si tratta di due martiri perché contraddistinte dalla palma simbolo di martirio, forse santa Caterina e santa Lucia^{xxi} che però mancano dei loro attributi consueti. In occasione dell'ultimo restauro (2004-2005 a cura di Lucia Tito, direzione scientifica Giulio Manieri Elia), grazie alla pulitura sono stati portati alla luce i margini della pittura originale con le fasce laterali lasciate a risparmio perché poi coperte dalla struttura architettonica: smentendo l'ipotesi di Humfrey^{xxi} che ipotizzava una riduzione della tela sia a destra che a sinistra, con plausibile perdita parziale delle figure delle sante, si è visto che non c'è stata alcuna decurtazione.

Il gruppo della Sacra conversazione si dispone sotto un'ariosa struttura architettonica che, grazie alle ampie arcate a tutto sesto lascia vedere un ampio paesaggio di colline e monti azzurrini, su un cielo limpido, punteggiato dalla presenza, in alto, di nove angeli.

Iconografia

E' una sacra conversazione. I santi presenti sono:

San Giorgio, il leggendario santo cavaliere, qui può essere rappresentato nel ruolo di santo eponimo del committente di cui, probabilmente, ritrae le sembianze, come suggerito da Burckhardt^{xxi} e ripreso da buona parte della critica successiva, visto il dettaglio ritrattistico che ne caratterizza il volto: è rivolto verso l'esterno, nel ruolo dello Sprächer; quasi a interpellare il fruitore dell'opera. Trattasi, comunque, di un santo molto venerato a Venezia e spesso presente nella produzione artistica del tempo (basti ricordare il *San Giorgio* di Andrea Mantegna, 1460 ca., Gallerie dell'Accademia, Venezia -Fig.2- e il ciclo di teleri con *Le storie di San Giorgio*, di V. Carpaccio, 1502-1507, nella Scuola di San Giorgio agli Schiavoni -Fig.3-), a rappresentare, in relazione all'episodio dell'uccisione del drago che simbolicamente rappresenta il male, la lotta e la vittoria del cristianesimo sul paganesimo: la conversione di una nazione infedele ben si prestava ad essere simbolicamente raffigurata come l'uccisione di un mostro da parte di un cavaliere^{xxi}

San Nicola di Bari, qui presentato con il tradizionale attributo delle tre sfere d'oro (iconografia che riprende la medesima figura presente nella *Pala di San Cassiano* di Antonello da Messina -Fig.4- all'epoca a Venezia) ricorda l'episodio in cui, di nascosto, donò in dote a tre povere fanciulle tre borse d'oro, salvandole così dalla prostituzione a cui le stava avviando il padre disperato, ma essendo anche patrono dei naviganti qui, probabilmente; assume questo ruolo visto che il committente era un armatore.

Sant'Antonio abate : vissuto probabilmente tra il III e il IV secolo, eremita originario dell'Alto Egitto, è una delle figure più importanti dell'ascetismo cristiano; viene contraddistinto dalla campanella, attributo tipico del santo che può rappresentare lo strumento per cacciare gli spiriti maligni e dal bastone a T, l'ultima lettera dell'alfabeto ebraico che venne adottata dai primi cristiani per un duplice motivo: come profezia dell'ultimo giorno al pari dell'Omega greca e perché come forma ricordava la croce di Cristo. A questo santo si attribuirono molte guarigioni durante una epidemia causata da una malattia che, per tale ragione, prese il nome di Fuoco di sant'Antonio^{xxi}: qui, potrebbe essere nel ruolo di santo taumaturgo^{xxi}.

San Sebastiano: soldato romano, arruolato nell'esercito di Diocleziano, si convertì al cristianesimo e per aver aiutato i cristiani prigionieri, fu condannato a morte: colpito dalle frecce fu creduto morto, ma in realtà nessun organo vitale era stato colpito; dal IV secolo cominciò ad essere invocato come protettore contro la peste e le ferite^{xxi}: anche lui potrebbe essere qui raffigurato nel ruolo di santo taumaturgo^{xxi}. Viene presentato nella classica iconografia, dove il nudo del corpo diventa, per l'artista, occasione per dimostrare l'interesse per l'antico che si rivela nella resa dell'anatomia e delle corrette proporzioni, così come spesso si può riscontrare nella pittura del tempo, dal *San Sebastiano* oggi a Dresda di Antonello da Messina facente parte dello smembrato *Trittico di San Giuliano* 1478 ca (Fig 5), già nell'omonima chiesa veneziana, alle varie versioni dipinte da Andrea Mantegna (*San Sebastiano*, Kunsthistorische Museum di Vienna, 1456-1457 ca. -Fig 6- ; *San Sebastiano*, Musée du Louvre, Parigi, 1481 ca -Fig 7- ; *San Sebastiano*, Galleria Franchetti, Ca' d'Oro a Venezia, 1506 ca. -Fig. 8-, al san Sebastiano dipinto da Giovanni Bellini nella *Pala di San Giobbe*, Gallerie dell'Accademia, Venezia, 1487 ca. -Fig. 9-).

L'impaginazione della Sacra Conversazione sotto ad un architettura riporta subito alla *Pala di San Cassiano* (Fig. 4) 1475-1476, dipinta da Antonello da Messina per la chiesa omonima e alla più tarda *Pala di San Giobbe*, 1487, (Fig. 9) di Giovanni Bellini, sempre a Venezia: l'iconografia è analoga, ma non uguale per dei dettagli come le libere colonne al posto dei pilastri e, soprattutto, per la straordinaria e luminosissima apertura sul paesaggio di cui si troverà poi eco nella più tarda *Pala di San Zaccaria*, 1505, di Giovanni Bellini (Fig. 10), nella omonima chiesa veneziana.

Nel catalogo di Cima, questa non è la prima pala con questo tipo di soluzione, che già era stata utilizzata a partire da *La Madonna in trono con il Bambino tra quattro santi e confratelli*, dipinta per la Scuola di S. Giovanni Battista di Oderzo (Fig. 11), oggi a Brera, come già indicato da Pallucchini^{xxi}.

L'architettura fittizia dipinta qui da Cima, come suggeriscono Humfrey e Lauber^{xxi}, richiamando elementi lombardi avrebbe instaurato un dialogo diretto con l'architettura reale della cornice realizzata dall'architetto e scultore lombardo Cristoforo Solari, ricordato nei due testamenti Dragan, secondo l'uso frequente al tempo, negli altari adornati da sacre conversazioni, di creare una continuità tra la struttura reale e quella dipinta. Lauber, però, vi vede anche dei riferimenti all'ambiente veneziano, focalizzando l'attenzione su San Michele in Isola: «Il barco lombardesco della chiesa, definito dopo il 1480 ma che già Codussi doveva aver previsto e impostato, sembra configurarsi nel prospetto verso l'ingresso, quale modello per l'architettura reale, e quindi dipinta, della cappella Dragan, prossima al barco della chiesa della Carità, qui vicino al presbiterio: anche per il progetto delle colonne e delle arcate e per il gioco dei materiali, in particolare delle specchiature marmoree. Lo studio prospettico e l'oggetto dello spazio abitato dai santi dipinti da Cima, così nettamente individuato, rendono possibile ipotizzare una riflessione su prospettive e cromie dei portali della Scuola di San Marco»^{xxi}.

Sempre Lauber poi coglie una vicinanza tra l'impaginazione della pala in questione e alcuni monumenti sepolcrali realizzati a Venezia dai Lombardo, quali il *Monumento al doge Nicolò Marcello* attribuito a Pietro Lombardo (Fig. 12) (1476 ca, ora ai Santi Giovanni e Paolo) e il più tardo *Monumento Vendramin* di Tullio Lombardo e bottega (Fig. 13). Tenendo conto che il Dragan venne sepolto alla Carità, questa pala potrebbe essere una sorta di risposta di Soleri e Cima, in termini pittorici, ai monumenti per personaggi di più alto lignaggio.

Stile

Il disegno è caratterizzato da una linea pulita che definisce precisamente le figure; l'ultimo restauro ha fatto emergere la qualità altissima dell'esecuzione e anche molti ripensamenti a livello di disegno preparatorio, quali la capanna in alto dipinta su un piccolo borgo fortificato e la testa di sant'Antonio, prima rivolta verso san Sebastiano e poi verso Maria.

Ricca e brillante la tavolozza, impreziosita dal blu oltremare usato nel manto di Maria e anche nel cielo. Luce chiara e sapienti trapassi chiaroscurali esaltano le figure e il loro modellato.

La vista prospettica dal basso consente all'autore di ampliare lo spazio conferendo alle figure, come aveva osservato il Magagnato (1962), ripreso da Pallucchini^{xxi}, un ruolo dominante.

Committenza

Commissionata dall'armatore Giorgio Dragan, ricordato nelle cronache di Sabellico^{xxi} e nei *Diari* di M. Sanudo^{xxi}. Le fonti^{xxi} documentano la presenza dell'opera sull'altare Dragan in Santa Maria della Carità fino al 1797-98 quando viene tolta con l'intenzione di sostituirla alla *Pala di San Zaccaria* di Giovanni Bellini che era stata portata a Parigi dalle truppe napoleoniche: il progetto però non ebbe corso e nel 1813 entra nelle collezioni delle Gallerie dell'Accademia^{xxi}.

Nei due testamenti noti di Dragan, il primo del 7 dicembre 1491 e il secondo del 25 gennaio 1499, si fa menzione dell'altare la cui realizzazione è data all'architetto e scultore lombardo Cristoforo Solari, ma non della pala: in quello del 1499 la struttura architettonica risulta quasi terminata, pertanto realizzata tra il '91 e il '99^{xxi}.

Datazione

Il Burckhardt^{xxi} la data fra il 1496 e il 1499 e riconosce nel San Giorgio il ritratto del committente. Questa datazione è confermata dal Pallucchini e dal Coletti^{xxi} il quale ha reperito, nella Biblioteca Comunale di Treviso, un documento da cui risulta che il Cima il 26 aprile 1516 stava per muovere lite al *Canonico Joanne Andrea Dragano de Venetiis in dioc. Tarvisina Commorante*, probabilmente per il pagamento della pala stessa. La critica più recente però tenderebbe a postdatarlo^{xxi}, tra il 1499 e il 1501: le basi su cui si fonda questa datazione sono la biografia del committente (morto nel 1499), l'edificazione dell'altare e la vicinanza stilistica con il *Polittico di Miglionico* (Fig. 14), datato al 1499^{xxi}. Solo il Cavalcaselle^{xxi} è molto distante dalle ipotesi precedenti: propone una datazione post 1504, dopo la Madonna di Este (Fig. 15).

Fortuna critica

A Marcantonio Michiel spetta la prima notizia della pala nella cappella: «La tavola ivi della nostra Donna cum li 4 (sic) Santi do per lato, so de mano de Zuan Baptista da Coneglian»^{xxi}. Nel 1581 Francesco Sansovino separa la «palla di Nostra donna» dipinta da Cima e una «palla di San Giorgio di marmo [...] fu compositore di Christoforo Gobbo Architetto Milanese per ordine di Giorgio Dragan»^{xxi}: tale equivoco nasce dal fatto che Cima riprende in pittura l'architettura reale del Solari. Carlo Ridolfi, nel 1648, invece afferma che la pala è stilisticamente affine a Giovanni Bellini: «tra i primi imitatori del Bellino [...] come si vede nella tavola di nostra Dona con Santi intorno nella Chiesa della Carità»^{xxi}. Boschini^{xxi}, a seguito di questa frase del Ridolfi, assegna erroneamente la pala Dragan al Bellini stesso e questa tendenza verrà poi accentuata da Domenico Martinelli^{xxi}. Anton Maria Zanetti nella «Pittura Veneziana» del 1771^{xxi} corregge l'errore di attribuzione ma, nonostante ciò, l'abate Moschini nel 1815^{xxi} la riattribuisce a Bellini. Più recentemente, Humfrey^{xxi} afferma che l'opera fa parte della fase «classica» della produzione di Cima da Conegliano in quanto «raggiunge forza monumentale mediante la geometrizzazione e la semplificazione delle forme»^{xxi}.

-
- ^{xxi} Boschini 1664, p. 359
^{xxi} Humfrey 1983, pp.147-148
^{xxi} Burckhardt 1905, pp. 35 ss.
^{xxi} Hall 1974, p.203 e Gentili, 1996
^{xxi} Hall 1974
^{xxi} Manieri Elia in Villa 2010, p.152
^{xxi} Hall 1974, p.204
^{xxi} Manieri Elia in Villa 2010, p.152
^{xxi} Pallucchini 1962, p.222
^{xxi} Humfrey 1983, p.149 e Lauber 1999/II, p.145
^{xxi} Lauber 1999/II, p.145
^{xxi} Pallucchini 1962, p. 222
^{xxi} Sabellico 1718 in Villa 2010;
^{xxi} Sanudo, ed. 1879;
^{xxi} Michiel 1530, ed. Frizzoni, p. 234; Sansovino 1581, pp. 95-96; Ridolfi 1648, p.59; Boschini 1664, p. 359
^{xxi} Fogolari 1924, pp.89 ss.; Lauber 1999/II, pp. 144 ss.;
^{xxi} Lauber 1999/II, pp. 144-150; G. Manieri Elia in Villa 2010, p.152
^{xxi} Burckhardt 1905, pp. 139-43
^{xxi} Coletti 1959, scheda 42 e Pallucchini 1962, p.223
^{xxi} Humfrey 1983, pp. 147-150 ; Tempestini 1994, p.39
^{xxi} Burckhardt 1905, p.139
^{xxi} Cavalcaselle 1912, p. 247
^{xxi} Michiel ed.1896 in Lauber 1999-2000, p. 144-150
^{xxi} Sansovino 1581, IV, pp.95-96
^{xxi} Ridolfi 1648, ed. 1914-24, I, p. 76
^{xxi} Boschini 1664, p. 359 e 1674
^{xxi} Martinelli 1684, pp. 400, 402; 1705 p.454
^{xxi} Maria Zanetti 1771, pp. 60-61
^{xxi} Moschini 1815, II, pp. 502, 528-529
^{xxi} Humfrey 1983, p. 149
^{xxi} Manieri Elia in Villa 2010, p. 152

Bibliografia

- M. Sanudo, *I diarii*, ed. Fulin, 1879
- C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le Vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Venezia, 1648: ed. a cura di D.F. von Hadeln, 2 voll., Berlin ed. 1914-24
- F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIII libri*, Venezia, 1581; ed. G. Martinioni, Venezia, 1663
- M. Boschini, *Le miniere della pittura. Compendiosa informazione non solo delle pitture pubbliche di Venezia ma dell'isole ancora circonvicine*, Venezia, 1664
- D. Martinelli, *Il ritratto di Venezia diviso in due parti*, Venezia, 1684
- D. Martinelli, *Il ritratto ovvero le cose più notabili di Venezia*, Venezia, 1705
- M.A. Sabellico, *Historiae Rerum Venetarum in Degl'istorici delle cose veneziane, i quali hanno scritto per pubblico decreto*, Venezia 1718
- A.M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, 1771
- G.A. Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle Belle Arti*, 2 voll., Venezia, 1815
- R. Burckhardt, *Cima da Conegliano: ein venezianischer Maler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento*, Leipzig 1905
- J.A. Crowe- G.B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia; from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, 1912
- G. Fogolari, *La chiesa di Santa Maria della Carità di Venezia: ora sede delle Regie Gallerie dell'Accademia. Documenti inediti di Bartolomeo Bon, di Antonio Vivarini, di Ercole del Fiore e di altri artisti*, in «Archivio veneto tridentino», V, 1924
- L. Coletti, *Cima da Conegliano*, Venezia, 1959
- L. Magagnato, *Il Cima architetto* in «Comunità», XVI, 103, ottobre, pp. 82-88
- R. Pallucchini, *Appunti sulla mostra di Cima da Conegliano*, in «Arte Veneta», Annata XVI-MCMLXII, 1962
- J.Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Longanesi, 1974
- P. Humfrey, *Cima da Conegliano*, Cambridge University Press, 1983

- A. Tempestini, *L'approccio alla civiltà classica in Cima da Conegliano*, Atti del convegno internazionale di studi su Giovan Battista Cima (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 1-2 ottobre 1993) a cura di P. Humfrey, A. Gentili, "Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura", IV, 8, 1994, pp. 35-60
- A. Gentili, *Le storie di Carpaccio: Venezia, i Turchi, gli Ebrei*, Marsilio, 1996
- R. Lauber, "Ornamento lodevole" e "ornamento di pietre": *Marcantonio Michiel nella chiesa veneziana di Santa Maria della carità*, in «Arte Veneta», 1999/II
- G. Manieri Elia in *Cima da Conegliano: poeta del paesaggio*, Catalogo della mostra (Conegliano, 26 febbraio – 2 giugno 2010) a cura di Giovanni C.F. Villa, Venezia, Marsilio, 2010

SCHEMA 4- Cima da Conegliano, Adorazione dei pastori, tempera su tavola, 300x185 cm, Venezia, chiesa di Santa Maria del Carmelo detta dei Carmini

Iscrizioni: firmato su un cartiglio «Jannes Coneglianensis / opus»

Descrizione dell'opera (Fig. 1)

L'opera, una tempera su tavola, raffigura l'adorazione dei pastori, un presepe vivente tra sacro e profano^{xxi} in cui sono presenti: la Madonna inginocchiata dinanzi alla mangiatoia con il Bambino al suo interno; il bue e l'asino; San Giuseppe che invita i pastori ad avvicinarsi; l'arcangelo Raffaele che accompagna Tobio raffigurato in vesti quattrocentesche forse perché potrebbe rappresentare il figlio dei committenti morto in giovane età^{xxi}; santa Caterina, omonima della moglie del committente, e sant'Elena entrambe nel ruolo di due donne che sono accorse a vedere il nuovo nato e commentano l'accaduto.

Questi personaggi sono inquadrati da un ampio paesaggio sulla sinistra e sulla destra da una roccia sporgente che funge da architettura naturale per la scena. Il paesaggio, costituito da colline in primo piano e montagne azzurrine in secondo piano su un cielo luminoso, è popolato da greggi di pecore sorvegliate da pastori e da architetture come il castello, simile a quello di Conegliano^{xxi}, circondato da una cinta muraria. Dietro il castello è presente inoltre un fiume e infine un paese lontano con un altro fortilizio.

Iconografia

L'eco della profonda rivoluzione giorgionesca, cioè «quell'avvio alla pittura integrale che assorbe nel puro colore disegno e chiaroscuro»^{xxi} è evidente nella pala di Cima: egli infatti imprime le figure in una nuova dimensione, quella del paesaggio. Non a caso un rapporto simile tra figure e paesaggio è presente nella *Natività Allendale* di Giorgione alla National Gallery di Washington^{xxi} (Fig.2), seppur con delle differenze^{xxi}: queste risaltano soprattutto nell'atteggiamento dei pochissimi personaggi presenti sulla scena giorgionesca i quali, al contrario della scena colloquiale di Cima^{xxi}, sono muti dinanzi la Madonna e a San Giuseppe, entrambi chiusi nella preghiera. Nell'opera di Giorgione il paesaggio, anch'esso silente, è costellato da mute figure che «appaiono quasi manichini in posa»^{xxi}. L'eco dell'opera di Giorgione si coglie anche nell'inserimento dello sprone roccioso che funziona come quinta intermedia tra il gruppo di personaggi in primo piano e lo sfondo paesaggistico: una soluzione simile, seppur in posizione invertita, appare ne *I Filosofi* (Kunsthistorisches, Vienna Fig. 3) e nel *Tramonto* (National Gallery, Londra Fig. 4) del maestro di Castelfranco.

La dipendenza di questa pala di Cima dall'opera giorgionesca^{xxi} si ferma, di fatto, al soggetto e poco altro: troppo diversa è la distribuzione degli spazi, la raffigurazione del paesaggio e la comunicazione tra i personaggi.

Dal punto di vista iconografico, Cima coniuga la ripresa della tradizione bizantina di rappresentare la natività di Cristo in una grotta piuttosto che in una stalla fatta di pali e travi, con la novità di un paesaggio *en plein air*: qui si conferma il suo essere poeta del paesaggio^{xxi}.

La pala è stata commissionata dal mercante Giovanni Calvo: secondo Niero^{xxi} nel pastore inginocchiato, molto curato dal punto di vista fisiognomico, forse si può riconoscere un ritratto del donatore stesso.

La presenza di tre figure non incluse direttamente nel racconto evangelico può essere spiegata sulla base degli interessi devozionali del committente: santa Caterina è da porre in relazione con la moglie di Giovanni che portava lo stesso nome; l'arcangelo Raffaele è il santo cui era intitolata la loro chiesa parrocchiale, poco distante dai Carmini; sant'Elena è una figura molto legata ai Carmelitani che la consideravano una sorta di antesignana componente del loro ordine religioso vista la sua azione in Terra Santa dove andò alla ricerca della vera croce, come raccontato dalla *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine^{xxi}.

Stile

Benché il disegno sia sempre preciso, la linea è più morbida, meno incisiva e questo fa sì che lo stacco delle figure dallo sfondo sia meno netto. La tavolozza è sempre molto ricca: i colori presentano morbidi trapassi chiaroscurali che rendono il modellato e anche dei preziosi cangiamenti nelle vesti. La luce, molto naturale, ammorbidisce i contorni, scalda i colori e si alza nel drappo bianchissimo del velo di Maria.

Nella pala d'altare dei Carmini il processo di alleggerimento della simmetria compositiva, che si evolve nel corso della produzione dell'artista, fa un ulteriore passo in avanti: questo, forse, anche perché il soggetto richiede che Cristo sia qui in veste di neonato, quindi non occupa una posizione di assoluta preminenza, ma resta leggermente decentrato.

Secondo Humfrey^{xxi} si può ritenere che l'altare realizzato da Giovanni Calvo fosse dedicato a Giuseppe: questo spiegherebbe l'insolita posizione di rilievo che gli viene conferita nel dipinto dove è rappresentato frontalmente, appena a sinistra dell'asse verticale, fungendo da perno visivo tra la parte sinistra e quella destra della composizione. La cornice originale è andata perduta e questo impedisce di comprendere che ruolo effettivamente giocasse nella lettura spaziale dell'opera^{xxi}.

Committenza

L'opera venne commissionata a Cima da Conegliano nel 1504 da Giovanni e Caterina Calvo, per l'altare ai piedi del quale i due dovevano essere sepolti.

Datazione dell'opera - l'opera nella produzione dell'artista

L'ipotesi di datazione è basata sulla morte di Caterina nel 1508 per la presenza della santa omonima^{xxi}, ma non è indicativa con certezza dell'esecuzione in quanto molto spesso i committenti ancora in vita si facevano raffigurare idealmente nell'iconografia del santo omonimo: un esempio è il famoso *Trittico Pesaro* (Fig. 5) di Giovanni Bellini ai Frari.

Pallucchini nel 1962^{xxi}, a seguito della mostra su Cima organizzata da Mazzotti e da Menegazzi, propone anche lui una datazione alla fine del primo decennio del '500, al contrario di Coletti^{xxi}, il quale anticipa la data al 1504 al fine di rovesciare il tradizionale rapporto tra Giorgione e Cima.

La data proposta e condivisa abbastanza unanimemente è tra il 1509 e il 1510^{xxi}: tuttavia l'affinità con altre opere datate negli anni intorno al 1505, come il *San Pietro in cattedra tra i santi Giovanni Battista e Paolo e un angelo musicante* (Fig. 6) di Brera, induce a ritenere l'esecuzione dell'opera intorno a questa data o di poco posteriore.

Fortuna critica

L'opera, ricordata da tutte le fonti a partire da Sansovino 1604, Rifolfi 1648 e Boschini 1664-1674 e Zanetti 1733^{xxi}, è stata successivamente oggetto di attenzione da parte di Venturi 1905, Burckhardt 1905, Berenson 1916, Longhi 1946, Coletti 1959, Ballarin 1962, Heinemann 1962, Rutteri 1963, Zava Boccazzi 1965, Nepi Scirè 1967, Humfrey 1983^{xxi}, e venne inserita nella mostra su Cima da Conegliano di Menegazzi e Mazzotti nel 1962 a Treviso, all'interno del Palazzo dei Trecento. È stata recentemente ristudiata in occasione della mostra "Cima da Conegliano: poeta del paesaggio", curata da Giovanni C.F. Villa a Conegliano, Palazzo Sarcinelli nel 2010.

^{xxi} Augusti in Villa 2010, p. 204

^{xxi} Augusti in Villa 2010, p. 204

^{xxi} Menegazzi 1981, pp. 122-123

^{xxi} Pallucchini 1962, p. 226

^{xxi} Longhi 1946, p.14; Pallucchini 1962, p. 226

^{xxi} Augusti in Villa 2010, p.204

^{xxi} Menegazzi 1981, pp.122-123 e Coletti 1959, pp. 53 ss.

^{xxi} Augusti in Villa 2010, p. 204

^{xxi} Longhi 1946, p.14 Pallucchini 1962, p. 226

^{xxi} Humfrey in Villa 2010, p.41

^{xxi} A. Niero, *La chiesa dei Carmini*, Venezia 1965, 39.7 cit. da Humfrey 1983 p.162, n.5

^{xxi} Humfrey 1983 p.162, n. 6 e 7

^{xxi} Humfrey in Villa 2010, p.41

^{xxi} Humfrey in Villa 2010, p.41

^{xxi} Menegazzi 1981, pp. 122-123

^{xxi} Pallucchini 1962, p. 226

^{xxi} Coletti 1959, pp. 53 ss.

^{xxi} Burckhardt 1905, pp. 66 ss. ; Venturi 1905, p. 310; Berenson 1919, pp. 185 e 192

^{xxi} Sansovino 1604, p.184; Rifolfi 1648, p.60; Boschini 1674, p.45 e Zanetti 1733, p. 352

^{xxi} Venturi 1905, p.310; Burckhardt 1905, pp. 66 ss; Berenson 1916, p.203; Longhi 1946, p.14; Coletti 1959, pp. 53 ss; Ballarin 1962, p.485; Heinemann 1962, p. 317; Rutteri 1963, p.55; Zava Boccazzi 1965, p. 6; Nepi Scirè 1977, p. 327; Humfrey 1983, pp. 161-162.

Bibliografia

- F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta già in XIII. Libri et hora con molta diligenza corretta, emendata, e più d'un terzo di cose nuove ampliata dal M.R.D. Giovanni Stringa*, Venezia, 1604
- C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le Vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Venezia, 1648
- M. Boschini, *Le miniere della pittura. Compendiosa informazione non solo delle pitture pubbliche di Venezia, ma dell'isole ancora circonvicine*, Venezia, 1674

- A.M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine: o sia rinnovazione delle ricerche di Marco Boschini, con aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674 fino al presente 1733, con un compendio delle Vite e maniere de' principali pittori*, Venezia, 1733
- R. Burckhardt, *Cima da Conegliano: ein venezianischer Maler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento*, Leipzig, 1905
- L. Venturi, recensione di R. Burckhardt: *Cima da Conegliano* in «L'Arte», 8, 1905
- B. Berenson, *Dipinti veneziani in America* (I ed. New York 1916), trad. di G. Cagnola, Milano, 1919
- R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze, 1946
- L. Coletti, *Cima da Conegliano*, Venezia, 1959
- A. Ballarin, *Cima at Treviso*, in «The Burlington Magazine», CIV, 716, novembre 1962
- F. Heinemann, *Cima da Conegliano: Ausstellung im Palazzo del Trecento in Treviso*, in «Kunstchronik», XV, II, novembre 1962
- R. Pallucchini, *Appunti alla mostra di Cima da Conegliano* in «Arte Veneta», XVI, 1962
- M.G. Rutteri, *Gian Battista Cima da Conegliano*, in «Acropoli», III, 1963
- F. Zava Boccazzi, *Cima da Conegliano*, Milano, 1965
- G. Nepi Scirè, *Dal Gotico al Rinascimento* in «Veneto», 1977
- L. Menegazzi, *Cima da Conegliano*, Treviso, 1981
- P. Humfrey, *Cima da Conegliano*, Cambridge University Press, 1983
- A. Augusti in *Cima da Conegliano: poeta del paesaggio*, catalogo della mostra (Conegliano, 26 febbraio- 2 giugno 2010) a cura di Giovanni C.F. Villa, Venezia, Marsilio, 2010
- P. Humfrey in *Cima da Conegliano: poeta del paesaggio*, catalogo della mostra (Conegliano, 26 febbraio- 2 giugno 2010) a cura di Giovanni C.F. Villa, Venezia, Marsilio, 2010

SCHEDE 5- Cima da Conegliano, *Battesimo di Cristo*, Olio su Tavola, cm 350 x 210, Venezia, chiesa di San Giovanni in Bragora

Iscrizioni: Cartiglio con firma e data mal decifrabili, 1494 (?)

Descrizione (Fig. 1)

Il soggetto raffigurato è il battesimo di Cristo.

I personaggi presenti sono: Gesù Cristo immerso nelle limpide acque del fiume Giordano; San Giovanni Battista che sta per impartirgli il sacramento e tre Angeli che tengono le vesti del Salvatore; figure a cavallo, viandanti in cammino e personaggi in costume orientale che navigano lungo il fiume, un pastore con il suo gregge: tutti si stagliano su di un nitido paesaggio *en plein air* caratterizzato da ricca vegetazione e pullulante di animali, con colline, città murate tipiche dell'area veneta con qualche elemento eclettico di sapore vagamente orientale, montagne azzurrine all'orizzonte; nella parte superiore, su di un cielo azzurro, la colomba dello Spirito Santo e i cori degli angeli attorno ad una nube dalla quale scendono raggi di luce a simboleggiare la presenza di Dio Padre.

La pala è contenuta entro una fastosa cornice in pietra, eseguita da Sebastiano Mariani da Lugano, scultore attivo a Venezia tra la fine del '400 e gli inizi del '500, i cui elementi architettonici (mezze colonne appaiate con due pilastri e trabeazione con frontone) e motivi decorativi (ovoli, candelabre, fogliame) echeggiano il gusto per l'antico e mostrano l'influenza del monumento tombale di Tullio Lombardo per il doge Andrea Vendramin (Fig. 13, scheda 3): la cornice, posizionata contro il muro, «(...) sarebbe parsa come un imponente portale o una finestra, al di là del quale si sarebbe scorto San Giovanni mentre battezzava Cristo»^{xxi}. La cornice è stata poi rimaneggiata in occasione dello spostamento dell'opera in osservanza dei dettami conciliari.

Iconografia

La scena, pur mantenendo la ieraticità della iconografia più tradizionale in uno schema compositivo ancora bizantino^{xxi}, mostra, per l'ambiente veneziano, una novità nella scelta di descrivere l'azione nel suo svolgersi rendendo le figure più dinamiche^{xxi}: Giovanni tiene la ciotola con la quale sta per aspergere il capo di Cristo il quale è leggermente chinato verso di lui a evocare un dialogo che sembra appena avvenuto tra i due. Innovativa anche la soppressione di uno sfondo architettonico a vantaggio di una ambientazione totalmente paesaggistica.

Interessante la lettura di Caputo^{xxi} che coglie il complesso significato religioso dell'opera, attraverso l'analisi delle scelte iconografiche fatte dal pittore.

Nel contesto della pala la figura di Dio non è presentata nella forma tradizionale dell'anziano, ma come luce che si sprigiona dalla nube «[...] poiché nel momento epifanico del battesimo il Padre si rivela nel volto del Figlio in cui si compiace [...]». Cristo battezzato è epifania del Padre, il quale è inaccessibile all'uomo^{xxi}.

Se da un lato il battesimo diventa rappresentazione dell'epifania dell'incarnazione, dall'altro è anche annuncio del mistero pasquale: l'albero alle spalle di Cristo, in parte secco, potrebbe alludere al legno della croce o al tema del peccato per la cui redenzione sarà necessaria la sua morte che sola potrà salvare l'umanità, la cui salvezza potrebbe qui

essere simboleggiata dalle foglie che germogliano in alto. Secondo il principio della costellazione simbolica, tanto caro a Gentili^{xxi}, al tema della passione possono essere ricollegati oltre che l'olmo e il frassino nei piani intermedi, alberi della croce e della salvezza, anche i due alberetti secchi su uno dei quali si è fermato un piccolo falco nero: tutti sono simboli di morte. Gli angeli accanto reggono poi, in bella evidenza, le vesti rosse e blu che, come ricorda sempre Caputo «[...] richiamano nei colori le due nature del Figlio, quella umana e quella divina [...] la loro funzione principale sta nell'evocare il mistero della passione e la forza della resurrezione che svelano la natura di Gesù nelle sue due nature»^{xxi}. Il tema del sacrificio pasquale è richiamato anche dal perizoma indossato da Cristo che, secondo la tradizione iconografica, è quanto indossa sulla croce. Ci sono, comunque, anche vari elementi che, sul piano simbolico, rinviano al tema della vita poiché il battesimo segna l'inizio della vita cristiana: ecco allora il virgulto che spunta dal tradizionale tronco tagliato vicino al Battista; il fiume, fonte di vita, «[...] popolato di anatre e cigni, simboli di anime fedeli e candide nonché auspici di resurrezione»^{xxi}.

Il paesaggio allude chiaramente alla terraferma veneziana ma, diversamente da quanto sostenuto da vari interpreti dell'opera, da Sansovino (1581)^{xxi} a Pallucchini (1962)^{xxi}, che vi riconoscevano proprio la terra del pittore, Caputo invece ritiene che non ne sia una fedele e riconoscibile riproduzione: questa ambientazione offre «[...] una dimensione reale a un evento che è nella storia, ma anche al di là di essa [...] la natura rappresenta la cifra incarnata e reale, in fondo storica, della narrazione, anche se non rappresenta la ricostruzione cronachistica dell'evento e dell'ambiente in cui è accaduto»^{xxi}.

Stile

Il disegno delle figure è preciso e minuzioso nei dettagli; «[...] una linea nitida, ferma, a imbrigliare il colore sempre alla massima intensità e purezza [...]»^{xxi}; l'anatomia dei corpi, in particolare il nudo di Cristo che rimanda all'antico, ma anche alla lezione di Antonello da Messina e di Tullio Lombardo, è ben studiata e evidente è la resa plastica data da un abile uso del chiaroscuro e dal vivace contrasto tra luce e ombra.

La luce, benché chiara, ammorbidisce comunque il colore e lo rende più caldo, senza però arrivare alla morbidezza di forme belliniana: qui Cima è lontano dai caratteri stilistici della più tarda produzione di Bellini e rimane più prossimo ad una stagione precedente. La differenza pittorica tra i due maestri si può cogliere proprio nel confronto tra questa pala di Cima e *Il Battesimo di Santa Corona* a Vicenza di G. Bellini (Fig.2) di circa dieci anni più tardi. Dal confronto tra le due opere emerge, comunque, come *Il Battesimo di San Giovanni in Bragora* sia stato un punto di riferimento per Giovanni.

Nella tavola di San Giovanni in Bragora la luce contribuisce senz'altro a legare le figure al paesaggio, senza però fonderle per cui i vari piani della composizione rimangono ben distinti. Come osservava Pallucchini «Per ottenere nei suoi paesaggi il massimo di luminosità, il Cima abbassa l'orizzonte [...] Tenere la linea così bassa significa anche dare uno stacco maggiore tra i primi e gli ultimi piani: sentire i 'lontani' avvolti in una luce che smangia la solidità della forma, che la rende più corsiva e pittoricamente intensa»^{xxi}.

Committenza, contesto e datazione

L'opera fu commissionata dal parroco di San Giovanni, Cristoforo Rizzo, personaggio illustre nella Venezia di fine '400 che resse le sorti della chiesa tra il 1479 e il 1495.

Nel libro dei conti della parrocchia^{xxi}, in data luglio 1495, si fa riferimento ad un contratto dell'8 dicembre 1492 (non rintracciato o perduto), per corrispondere gli ultimi pagamenti al pittore per una cifra di 80 ducati: si può pensare che i lavori fossero già conclusi^{xxi}. Sulla base di codesti documenti e, probabilmente sulla base del cartiglio oggi non più visibile, la pala è datata al 1494, precedente rispetto alla *Madonna dell'Arancio* (Fig.1 scheda 1)^{xxi}.

Quasi del tutto scomparsa la firma, apposta su un cartiglio sotto i piedi del Battista^{xxi}.

La chiesa e la committenza particolarmente importanti fanno capire di quale considerazione godesse l'artista già all'epoca.

Voluta inizialmente come pala per l'altare maggiore, poi fu spostata sul muro di fondo a seguito delle modifiche dettate dalla Riforma cattolica: il coro venne arretrato nella zona absidale e il Santissimo Sacramento, prima in un tabernacolo laterale, venne portato sull'altare maggiore.

Fonti e Fortuna critica

L'opera venne attribuita dal Sansovino e dal Boschini^{xxi} al Cima.

Ridolfi nel 1648 la attribuisce erroneamente a Bellini^{xxi}: Cavalcaselle^{xxi} e Coletti^{xxi} lo riprendono. Anche Boschini e Zanetti^{xxi} la attribuiscono al Cima. Rimane comunque una delle opere più apprezzate dalla critica, ad esclusione del Moschini^{xxi} che la considera semplicemente una sapiente accademia. La maggior parte della critica si è inoltre occupata dei possibili rapporti, precedentemente esposti, tra la pala di Cima e la pala con il *Battesimo* di Giovanni Bellini della Chiesa di Santa Corona a Vicenza: Gronau^{xxi}, Burckhardt^{xxi}, i Venturi^{xxi}, Cavalcaselle^{xxi}, Van Marle^{xxi}, Coletti^{xxi} e ritengono che Bellini si sia ispirato alla pala del Cima. Recentemente si sono occupati del *Battesimo*, Menegazzi^{xxi}, Humfrey nel 1983 e Villa nel 2010^{xxi}.

Restauri: malamente restaurata nel XVIII° secolo da Domenico Maggiotto^{xxi}; di nuovo nel 1832 da Lorenzi ; recentemente restaurata nel 1988-89 da Antonio Bigolin, la pala è stata pulita e liberata da densi strati di vernici sovrapposte. Lo stato di conservazione, nel complesso, è buono^{xxi}.

- ^{xxi} Humfrey in Villa 2010, p. 41
^{xxi} Pallucchini 1962, p.222; Osellame 2009, pp.18-25
^{xxi} Dossi M.C., in Villa 2010,p.114
^{xxi} Caputo in Villa 2010, pp.21-23
^{xxi} Caputo in Villa 2010, p.22
^{xxi} Gentili 1994, pp. 16-20
^{xxi} Caputo in Villa 2010, p. 23
^{xxi} Pseudo Rabano Mauro, *Allegoriae in universam Sacram Scripturam*, VIII in Migne P.L. 111, 245; P. Valeriano, *Hieroglyphica*, XXIII, Basilea, 1575, ff. 164v-165r; H. Friedmann, *A bestiary for Saint Jerome. Animal Symbolism in European Religious Art*, Washington, 1980, p.211 in Gentili 1994, p. 20 nota 8
^{xxi} Sansovino 1581, pp.9-10
^{xxi} Pallucchini 1962, pp. 222-223
^{xxi} Caputo in Villa 2010, p. 22
^{xxi} Villa 2010, p. 4
^{xxi} Pallucchini 1962, p. 222
^{xxi} pubblicato da Botteon 1893
^{xxi} Humfrey 1983, pp. 28-30; M.C. Dossi in Villa 2010, p.114
^{xxi} Gentili 1994, pp. 16-20
^{xxi} Menegazzi 1981, pp.99-100
^{xxi} Sansovino 1581, p.36; Boschini 1664, p.173
^{xxi} Ridolfi 1648, I, p. 59
^{xxi} Cavalcaselle 1912, I, pp. 239 ss.
^{xxi} Coletti 1959, pp. 53 ss.
^{xxi} Boschini 1664, p. 172; Zanetti 1733, p. 215
^{xxi} Moschini 1815, I, p. 83
^{xxi} Gronau 1930, p. 213
^{xxi} Burckhardt 1905, pp. 26 ss.
^{xxi} Venturi 1907, pp.260-261; Venturi 1915, VII, IV, pp. 365 e 580 ss.
^{xxi} Cavalcaselle 1912, I, pp. 239 ss.
^{xxi} Van Marle 1935, XVII, pp. 310 ss.
^{xxi} Coletti 1959, pp. 53 ss.
^{xxi} Menegazzi 1981, pp. 99-100
^{xxi} Dossi M.C. in Villa 2010, pp. 112-116
^{xxi} Moschini, 1815,p.23
^{xxi} Dossi M.C. in Villa, p.116

Bibliografia

- F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIII libri*, Venezia, 1581; ed. G. Martinioni, Venezia, 1663
- C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le Vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Venezia, 1648; ed. a cura di D.F. von Hadeln, 2 voll., Berlin 1914-1924
- M. Boschini, *Le miniere della pittura. Compendiosa informazione non solo delle pitture pubbliche di Venezia, ma dell'isole ancora circonvicine*, Venezia, 1664
- A.M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine: o sia rinnovazione delle Ricche miniere di Marco Boschini, con aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674 fino al presente 1733, con un compendio delle Vite e maniere de' principali pittori*, Venezia, 1733
- A. Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle Belle Arti*, 2 voll., Venezia, 1815
- V. Botteon – A. Aliprandi, *Ricerche intorno alla vita e alle opere di Giambattista Cima. XVII settembre MDCCCXCIII, Conegliano*, 1893; rist. anastatiche Bologna 1977, 1984
- R. Burckhardt, *Cima da Conegliano: ein venezianischer Maler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento*, Leipzig, 1905
- L. Venturi, *Le origini della pittura veneziana*, Venezia, 1907
- J.A. Crowe- G.B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia; from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, 3 voll., a cura di T. Borenius, 1912
- A. Venturi, *Storia dell'arte italiana, VII. La pittura del Quattrocento*, parte IV, Milano, 1915

-
- G. Gronau, *Giovanni Bellini*, Stuttgart, 1930
 - R. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting. XVII. The Renaissance Painters of Venice. I. Ant. Vivarini, the Bellini, Cima, Basaiti*, Den Haag, 1935
 - L. Coletti, *Cima da Conegliano*, Venezia, 1959
 - R. Pallucchini, *Appunti alla mostra di Cima da Conegliano*, in «Arte Veneta», XVI, 1962
 - L. Menegazzi, *Cima da Conegliano*, Treviso, 1981
 - P. Humfrey, *Cima da Conegliano*, Cambridge University Press, 1983
 - A. Gentili, *Nostra Signora dei Turchi: la Madonna dell'Arancio e il Battesimo di Cristo di Cima da Conegliano*, in «Art e dossier», 9, 87, 1994
 - Osellame, *Il Battesimo di Cristo di Cima da Conegliano. Vita della pala in San Giovanni in Bragora*, Venezia, Tesi di Laurea Magistrale, Istituto Superiore di Scienze Religiose San Lorenzo Giustiniani, a.a. 2009/2010, rel. Gianmatteo Caputo
 - G. Caputo, *Cima e le opere sacre: tra fede e poesia* in *Cima da Conegliano: poeta del paesaggio*, catalogo della mostra (Conegliano, 26 febbraio- 2 giugno 2010) a cura di Giovanni C.F. Villa, Venezia, Marsilio, 2010
 - M.C. Dossi in *Cima da Conegliano: poeta del paesaggio*, catalogo della mostra (Conegliano, 26 febbraio- 2 giugno 2010) a cura di Giovanni C.F. Villa, Venezia, Marsilio, 2010
 - P. Humfrey, *Cima e la pala d'altare* in *Cima da coneigliano: poeta del paesaggio*, catalogo della mostra (Conegliano, 26 febbraio- 2 giugno 2010) a cura di Giovanni C.F. Villa, Venezia, Marsilio, 2010

6- Cima da Conegliano: note biografiche, formazione e contesto

L'indagine documentaria su Cima è iniziata alla fine '800, precisamente nel 1891 con le ricerche avviate all'erudito don Vincenzo Botteon il quale nel 1893 pubblicò *Ricerche intorno alla vita e alle opere di Giambattista Cima* a cui seguì nel 1898 l'inventario.

Nel Novecento molti sono gli studi sull'artista, tra cui di fondamentale importanza la monografia di Peter Humfrey del 1983 in cui lo studioso ripercorre le fonti edite e integra e meglio definisce il catalogo dei documenti; le indagini fatte in occasione della mostra del 2010 hanno consentito di aggiungere al regesto documentario alcune notizie in merito alla famiglia di Cima.

Nonostante l'interessante numero di documenti trovati, restano aperti molti interrogativi:

- 1- La data di nascita;
- 2- La formazione giovanile;
- 3- L'arrivo a Venezia;
- 4- Le tappe più importanti legate alla sua vita

In sintesi, dai documenti si ricavano i seguenti dati:

- Il padre, *Petrus cimator*, era dedito all'attività di cimatore di panni che gli aveva consentito di investire i buoni guadagni in terreni e case da cui ricavare ulteriori rendite; era sufficientemente ricco e socialmente ben introdotto in grado, quindi, di garantire un'educazione adeguata ai figli.
- Il fratello Antonio, la cui amicizia e collaborazione con Giovanni Battista emerge costantemente dalle fonti, continuerà l'attività del padre; documentata la sua presenza a Conegliano nel 1503 e 1504, poi nel 1513, poco prima di morire è a Venezia dove abita a San Luca probabilmente ospite del fratello: è plausibile avesse lasciato la casa natale e l'impresa familiare per sfuggire alle terribili devastazioni in terraferma a causa della guerra tra Venezia e la Lega di Cambrai.
- Giovanni Battista (detto Cima): non è nota dai documenti la sua data di nascita e nulla di preciso si conosce della sua formazione però era in grado di redigere un accordo, gestire le difficoltà che emergevano nel suo lavoro e si comprende che era intraprendente; il legame con la natia Conegliano non venne mai meno e qui e nei dintorni investì in case e terre. L'ultimo documento che lo attesta in vita è del 19 agosto 1516: la sua morte è avvenuta sicuramente prima del 1518 quando la sua famiglia lasciò la casa in affitto a Venezia per far ritorno nella dimora di Conegliano e lì il figlio maggiore proseguì nell'attività di cimatore.

La carriera di Cima si compie a Venezia a cavallo fra Quattrocento e Cinquecento: nella città che vede attivi, in quel momento, artisti come i due Bellini, i Vivarini, Carpaccio, Giorgione e un giovane Tiziano. In questo contesto, per ricchezza della sua committenza e prestigio della bottega, il nostro è da considerarsi come uno dei più importanti.

La data di nascita non è certa, ma potrebbe essere collocata tra il 1459 e il 1460; oscure rimangono le fasi dell'apprendistato e la prima attività professionale prima del suo arrivo a Venezia nel 1486 e antecedente la prima data certa, ovvero il 1489 che è leggibile sulla pala di Vicenza, *Madonna in trono con il Bambino tra i Santi Girolamo e Giacomo Apostolo* (firmata e datata su un piccolo cartiglio posto al centro del gradino più basso del trono Fig.1).

Sulla base di un'indicazione data da Vasari, che brevemente parla di Cima nella *Vita di Vittore Scarpaccio*, la maggior parte della critica del passato, da Sansovino a Ridolfi, Lanzi, Morelli, lo collocava nella scuola di Giovanni Bellini; successivamente Selvatico propose una diversa relazione tra i due: non di alunno, ma di dialogo. Tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento Botteon, Aliprandi e Gronau cominciarono, invece, ad ipotizzare una formazione locale, tra i territori di Conegliano, Ceneda e Serravalle, ricercandone il maestro tra gli artisti che, nella seconda metà del XV° operavano nel territorio (Giovanni di Francia; Giacomo da Feltre; Dario e Desiderio; Dario da Treviso; Jacopo da Valenza). Burckhardt, invece, guardò all'ambiente vicentino dove lavorava Bartolomeo Montagna e per il quale, per l'appunto, Cima firmava e datava l'opera sopra indicata. Berenson, Cantalamessa, seguiti più recentemente da Lucco, hanno osservato la vicinanza con Alvise Vivarini di circa quindici anni più anziano e, pertanto, anche ipotizzabile come maestro: Vivarini potrebbe essere stato anche tramite per l'assimilazione dell'eredità artistica di Antonello da Messina, presente a Venezia alla metà degli anni '70, di cui qui rimanevano opere importanti come la *Pala di San Cassiano* (Fig. 4 scheda 3) e il *Trittico di San Giuliano* (smembrato, rimane solo san Sebastiano, Fig. 5 scheda 3); importante anche la conoscenza dell'opera del Lombardo, rapporto già messo in luce da Pallucchini e ripreso da Villa.

Il linguaggio di Cima è già maturo alla metà degli anni novanta, con lavori come *Il Battesimo di San Giovanni in Bragora* (Fig. 1 scheda 5), quando le sue opere sono molto richieste e presenti su tutto il territorio della Serenissima (da Capodistria a Oderzo, Portogruaro, Conegliano, Gemona): oramai ha messo a punto un suo stile caratterizzato da una

lingua di estrema chiarezza ed equilibrio, impostata su una linea precisa che staglia la campitura cromatica sempre al massimo per intensità e purezza; forte la resa plastica delle figure, fatta risaltare dai giochi di luce, dalla nettezza delle ombre, evoca la classicità della statuaria di Antonio e Tullio Lombardo e dell'ambiente di Aldo Manuzio; un'attenzione lenticolare per il dettaglio, figlia della lezione fiamminga e, più in generale, di quella scuola nordica molto conosciuta a Venezia anche per il soggiorno in città di artisti come A. Dürer con il quale, molto probabilmente, Cima fu in contatto.

Un pittore di prestigio, pienamente interprete della cultura umanistica che si esprime nella sintesi tra la composizione equilibrata e geometrica e la figura umana quale misura armonica dello spazio stesso e nella scelta di temi mitologici, un artista niente affatto provinciale e la cui opera sarà punto di riferimento per altri grandi interpreti quali L. Lotto e G. Savoldo.

Cima, nell'arco della sua carriera, rimane sempre ad un livello qualitativo molto alto e non sembra interessato a cambiare il proprio linguaggio per inseguire le novità portate nell'ambiente lagunare da Giorgione e dai suoi seguaci: continuerà a lavorare su i suoi temi d'elezione e a perfezionare i suoi stili.

Lo stesso Giorgione da Castelfranco non è stato comunque indifferente alla luce dei quadri di Cima, una luce di chiarore fiammingo che però si declina in senso atmosferico facendosi poesia del paesaggio.

Note tratte da:

- Manuela Barausse, *Giovanni Battista da Conegliano. La vita, le opere attraverso i documenti*;
- Giovanni C.F. Villa, *Cima da Conegliano, o il godimento dell'armonia in Cima da Conegliano: Poeta del paesaggio*, catalogo della mostra (Conegliano, 26 febbraio-2 giugno 2010) a cura di Giovanni C.F. Villa, Venezia, Marsilio, 2010

7- Cima e la pala d'altare (note generali)

A Venezia, negli ultimi decenni del Quattrocento, i pittori tendevano a specializzarsi nella pittura narrativa o in quella devozionale.

Pittura narrativa: Gentile Bellini e Vittore Carpaccio, in particolare, realizzarono teleri a soggetto narrativo per le sale di Palazzo Ducale e le scuole cittadine

Pittura devozionale: Alvise Vivarini e Cima predilessero le tavole d'altare.

Giovanni Bellini si dedicò indifferentemente ad entrambe.

Il pittore di Conegliano fu tra i più attivi nell'ambito della produzione a soggetto religioso: rimangono una trentina di opere di questo tipo fra polittici, trittici e pale a campo unificato: le più importanti sono datate e così diventano punto di riferimento imprescindibile per la ricostruzione della sua carriera.

Il successo che ebbe fu dovuto, probabilmente, alla capacità di mettere a punto un tipo di pittura che grazie alla calma meditativa che contraddistingue personaggi e paesaggio, sapeva indurre il fedele alla devozione.

Le fonti alle quali si ispirò, e che già traspaiono nel suo primo capolavoro *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Giovanni Battista, Nicola, Caterina, Apollonia, Francesco e Pietro*, del 1492-93, per l'altare maggiore di santa Maria dei Battuti a Conegliano (Fig.1), sono:

-*Pala di San Cassiano* di Antonello da Messina, 1475-76 (smembrata, oggi alcune parti sono conservate al Kunsthistorische di Vienna Fig.4 scheda 3)

-*Pala di San Giobbe* di Giovanni Bellini, del 1480 ca (Gallerie dell'Accademia Fig.9 scheda 3)

-*Pala per santa Maria dei Battuti* a Belluno, di Alvise Vivarini del 1485-86 (già al Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino, distrutta nel 1945)

Da queste riprende:

- Il campo scenico formato da un rettangolo che si sviluppa in altezza e termina in arco.
- La disposizione, secondo uno schema compositivo triangolare, della Madonna con il Bambino seduti su un trono con angeli posti alla base, intenti a suonare degli strumenti, e santi in piedi disposti a destra e sinistra, simmetricamente.
- L'ambientazione del gruppo sotto una specie di baldacchino dall'architettura imponente con richiami all'antico.
- L'uso di cornici importanti che potevano essere di legno intagliato con dorature o in pietra d'Istria bianca, come quella utilizzata da G. Bellini a San Giobbe, con elementi architettonici del tutto simili a quelli dipinti in modo tale da creare un effetto di *trompe-l'oeil* e una illusoria continuità tra lo spazio reale e quello della pala: la cornice continua, seppur in forme e con decori diversi, a costituire un completamento visivo essenziale al dipinto vero e proprio, così come lo era stata nella produzione tardo gotica. Cima, senz'altro, prediligeva la cornice all'antica di gusto nettamente rinascimentale.

Benché la pala a campo unificato corrispondesse al gusto più moderno, almeno fino al 1513 ca. per rispondere alle esigenze dei suoi committenti soprattutto fuori Venezia, il pittore realizzò anche polittici a più pannelli.

Cima, pur rifacendosi ai modelli sopra citati e riprendendone alcune soluzioni, vi apporta però dei contributi personali che andranno a definire la specificità della sua produzione.

- Già nella *Pala di Conegliano* (Fig.1) del 1492-93 le figure sacre hanno come sfondo il cielo azzurro così da essere illuminate da una luce solare naturale.
- Vengono via, via sempre più inserite vedute di paesaggi poeticamente evocative; questi scorci di paesaggi prealpini diventeranno tipici del pittore.
- Gli elementi architettonici dei baldacchini tenderanno a ridursi per trasformarsi in logge ariose che conducono l'occhio del fruitore verso l'orizzonte lontano, come nella *Pala Dragan* (Fig. 1 scheda 3) del 1499-1501 ca., già nella chiesa di Santa Maria della Carità (ora alle Gallerie dell'Accademia).
- Per dar più spazio al paesaggio, che sempre più si arricchisce di borghi, picchi montani, acque, campi, fattorie ma anche di figurette di pastori, viandanti, cavalieri. Talvolta, se non assottiglia o toglie gli elementi architettonici, allora riduce drasticamente il numero dei personaggi come nella *Pala di San Pietro martire tra i santi Nicola e Benedetto* del 1505-6, già nella chiesa veneziana del Corpus Domini (oggi alla Pinacoteca di Brera Fig.2).
- Molte delle pale di Cima devono la loro grandiosità e compostezza alla perfetta simmetria compositiva, appena interrotta dai ritmi gentili delle pose delle figure ma, in qualche caso, sceglie anche soluzioni un po' diverse: nella *Pala di San Giovanni Battista tra i santi Pietro, Marco, Girolamo e Paolo* per l'altare Saraceno in Santa Maria dell'Orto a Venezia (ancora in situ Fig.3), introduce un effetto di asimmetria innovativo: le tre colonne marmoree a destra vengono bilanciate a sinistra dalla presenza di un più massiccio pilastro e di un albero. Probabilmente questa variante fu favorita dalla posizione d'angolo del dipinto, che ne richiede una visione sia obliqua che frontale ma, anche, forse da una esigenza di maggiore libertà da parte del pittore che già nel *Battesimo di Cristo* per la chiesa di San Giovanni in Bragora del 1494 ca (in situ Fig. 1 scheda 5), già aveva scelto un'ambientazione di puro paesaggio, libera da elementi architettonici, oramai confinati alla cornice. Nella *Pala con Madonna, il Bambino e i santi Michele arcangelo e Andrea Apostolo* del 1496-98 per la chiesa della Santissima Annunziata (oggi alla Galleria Ducale di Parma Fig. 4), l'artista compie ancora un passo sulla via del rinnovamento perché l'asse architettonico, visto in diagonale, segna solo la metà del dipinto e viene bilanciato dal profondissimo paesaggio di sinistra. Con questo tipo di impaginazione Cima rende più dinamica la struttura compositiva della pala e da ciò trarranno esempio, successivamente, altri pittori veneziani: Sebastiano del Piombo nella *Pala di San Giovanni Crisostomo* del 1508-09 (in situ Fig.5) e Tiziano nella *Pala di San Marco* del 1511 (Santa Maria della Salute Fig. 6)
- Altra innovazione, di cui fu pioniere, è data dalla collocazione delle figure sacre in una ambientazione puramente paesaggistica, come nel già citato *Battesimo di Cristo* (Fig.1 scheda 5) o nella *Madonna dell'Arancio* del 1496-98 ca., dipinta per la chiesa delle monache di Santa Chiara a Murano (oggi alle Gallerie dell'Accademia - Fig. 1 scheda 1-): in quest'ultima non solo viene meno la struttura architettonica, ma è eliminato anche il trono, sostituito da una roccia su cui siede Maria, e pure la consueta pavimentazione in marmo in primo piano è rimpiazzata da piante e uccelli meticolosamente descritti.
- Cima, frequentemente, rappresentò nelle sue pale gruppi ideali e atemporali di santi, ma fu tra i primi a raffigurare come soggetto, con intento narrativo, scene tratte dai vangeli. Esempio di ciò sono, oltre al già menzionato *Battesimo di Cristo* (Fig.1 scheda 5), anche le due versioni dell' *Incredulità di San Tommaso* (Gallerie dell'Accademia, Venezia e National Gallery, Londra Fig. 1-3 scheda 2) commissionate agli inizi del XVI° secolo da due confraternite religiose (la Scuola dei Mureri a Venezia e la Scuola di San Tommaso dei Battuti a Portogruaro); poi anche *L'Adorazione dei pastori* del 1509-11 ca. per Santa Maria dei Carmini (in situ - Fig. 1 scheda 4 -) : i soggetti tratti dai vangeli, furono scelti dai committenti per celebrare i legami tra i loro rispettivi santi patroni e Cristo, in alcuni casi vennero inserite però anche figure sacre anacronistiche rispetto all'evento storico, ma richieste dal committente per ragioni devozionali.

Le storie sacre di Cima sono comunemente trattate in modo statico quanto i gruppi atemporali con Madonna e santi e quindi la composizione continua a essere centrata attorno ad un asse verticale e le figure dominano l'ambiente circostante: non c'è il dinamico realismo narrativo tipico dei cicli di Carpaccio.

L'elemento più innovativo, in particolare nel *Battesimo di Cristo* (Fig.1 scheda 5) e nella *Adorazione dei pastori* (Fig. 1 scheda 4), è il paesaggio en plein air dove la luce la luce albeggiante del mattino o crepuscolare della sera concorre a suggerire una calma atmosfera pastorale che si ritroverà poi nei paesaggi di Giorgione e del primo Tiziano.

Note tratte da:

- P. Humfrey, *Cima e la pala d'altare in Cima da Conegliano: Poeta del Paesaggio*, catalogo della mostra (Conegliano, 26 febbraio-2 giugno 2010) a cura di Giovanni C.F. Villa, Venezia, Marsilio, 2010, pp.32-41

8- Cima: la tecnica pittorica (note generali)

A differenza di Giovanni Bellini la tecnica esecutiva di Cima è rimasta costante nel tempo.

Benché non manchino lavori su tela, ha dipinto prevalentemente su tavola utilizzando soprattutto colori ad olio.

Le tavole erano di misure diverse: opere religiose a carattere devozionale privato o di soggetto mitologico di dimensioni ridotte (probabili arredi) e grandi pale d'altare.

Non spettava a lui la costruzione delle tavole e la penuria di documentazione dettagliata relativa alla committenza veneziana non consente di avere informazioni sui falegnami che le preparavano, né di sapere se i Bellini, i Vivarini e lui si servissero degli stessi fornitori .

Le sue pale, come in genere altre prodotte a Venezia e in tutto il Veneto, venivano assemblate con assi di legno poste in orizzontale a differenza di quelle preparate in Italia centrale (Toscana, Umbria e a Roma) che presentavano assi verticali. I legnami più usati erano: il pioppo, il tiglio o il salice.

Sulle tavole venivano applicate delle colle e una base di gesso (solfato di calcio idrato) su diversi strati; dalle analisi sulle opere di Cima è emerso che solitamente tra la base e la pittura c'è traccia di un rivestimento di colla o di olio essiccato per evitare che il gesso assorbisse l'olio dagli strati di pittura.

Il suo linguaggio pittorico richiedeva le proprietà riflettenti di uno sfondo bianco e questo effetto era aumentato dall'applicazione locale di imprimiture di bianco di piombo a olio sotto alcuni colori: le imprimiture, a macchie sulla superficie della tavola ,venivano stese con le dita o con il palmo della mano; Cima utilizzava talvolta le dita anche per la stesura delle velature finali.

Pochi sono i disegni rimasti e, quindi, poco si può dire dei procedimenti grafici ma, sicuramente, si può supporre che studiasse prima ogni singolo dettaglio: ad esempio, gli elementi architettonici più grandi o la quadrettatura prospettica di pavimenti quadrettati o di soffitti cassetto nati venivano incisi sulla base in gesso con l'aiuto di un righello e un compasso.

Sicuramente eseguiva degli estesi disegni preparatori prima di dipingere per i quali, probabilmente, usava dell'inchiostro ferro gallico contenente pochissimo carbone, poco leggibile con sistemi riflettografici a infrarossi, ma in parte visibile anche a occhio nudo.

La ripetizione dei modelli, delle pose e di determinati temi in molte opere rivela che nella bottega aveva una certa quantità di disegni da riutilizzare adattandoli alle diverse richieste. Non sono noti disegni preparatori che consentano di dire con esattezza come fossero trasferiti sulla tavola, ma si può pensare utilizzasse il ricalco da modelli a grandezza naturale. I suoi disegni, visibili a occhio nudo o rilevabili all'infrarosso, presentano in generale una struttura schematica; le linee, quasi fossero tracciate con un moderno pennarello, sono uniformi in grandezza e spessore, regolari, ordinate, prive di esitazione e discontinuità, molto controllate.

La resa dell'incarnato delle figure è abbastanza opaca perché usava una notevole quantità di bianco di piombo. Dal tocco del pennello si capisce come modellasse le teste da una prima applicazione di pittura, seguendo il disegno preparatorio: poi aggiungeva i dettagli e modellava ulteriormente le figure con velature traslucide (spesso, purtroppo, puliture troppo aggressive hanno danneggiato questi ultimi strati).

Ha utilizzato quasi sempre la pittura a olio e quasi esclusivamente olii essiccanti come olio di semi di lino ma, talvolta, anche l'uovo.

Dopo alcune opere iniziali a sfondo dorato, non lo utilizzò più, ma si servì comunque della foglia d'oro per raffigurare le tessere dorate di mosaici dipinti in alcune pale. Per le decorazioni di ricami, damaschi, velluti di drappi e abiti rendeva lo scintillio dei fili d'oro con la pittura, con colpi di luce di pigmento giallo opaco: qui mostrava una straordinaria precisione che rivelava l'influenza della scuola fiamminga con la quale aveva molte cose in comune.

L'influenza nordica si rivela anche nel modo di creare gli effetti cromatici, utilizzando due o più strati pittorici; ad esempio, per realizzare il mantello blu scuro della Vergine, stendeva uno strato di lapislazzulo, estremamente costoso, insieme al più economico pigmento blu di azzurrite. Per il cielo usava substrati con azzurrite e bianco di piombo, che servivano come base per nuvole smorzate e velature azzurro oltremare: così otteneva cieli di grande luminosità.

Lavorando a Venezia, centro del commercio europeo di pigmenti, poteva servirsi dei materiali migliori , ricercate le sue scelte. Usava pigmenti di altissima purezza che venivano macinati alla bisogna per non svilire il colore: il risultato eccellente dipendeva poi dalla capacità di stesura per velature o, quando a corpo, nel saper tenere la materia sufficientemente grassa perché risultasse lucida, soprattutto se poi verniciata con resine protettive.

Particolare fu l'uso dei solfuri d'arsenico come l'orpimento e il realgar che, per esempio, usa nel mantello di San Pietro nella *Pala di Portogruaro* (oggi a Londra - Fig. 3 scheda 2 -) e per la fodera del mantello della Vergine nella *Madonna dell'Arancio* (Fig. 1 scheda 1): questa combinazione sarebbe diventata caratteristica della pittura veneziana, ripresa in particolare da Tiziano. Altra novità sempre nell'*Incredulità di San Tommaso* (Fig. 1 scheda 2) è l'uso di velature

traslucide color arancio-marrone frutto dell'uso di catrami di legno dolce: anche queste sono state ritrovate nell'opera di Tiziano e ciò fa pensare che il cadorino conoscesse la pratica pittorica e i materiali utilizzati dal pittore di Conegliano. Le opere degli ultimi anni e quelle destinate ad una committenza meno importante mostrano una più larga partecipazione della bottega e una certa semplificazione tecnica ma, in generale, il livello qualitativo fu costante e molto alto.

La tavolozza di Cima ha toni eccezionalmente brillanti: sceglie una costruzione cromatica per stesure smaltate, sviluppa un metodo di velature sovrapposte che creano una sorta di luminosità interna, quasi il colore avesse la trasparenza del vetro, con colori intensi sia nelle luci che nelle ombre che vengono rese in maniera magistrale nei loro vari effetti sui corpi, in termini di riflessioni, diffusioni, rifrazioni.

Note tratte da:

- Jill Dunkerton, *La tecnica pittorica di Cima in Cima da Conegliano: Poeta del Paesaggio*, catalogo della mostra (Conegliano 26 febbraio- 2 giugno 2010) a cura di Giovanni C.F. Villa, Venezia, Marsilio, 2010, pp.71-77

APPARATO ICONOGRAFICO

SCHEDA 1 : *Madonna con il Bambino tra i santi Girolamo e Ludovico di Tolosa (Madonna dell'arancio)*, olio su tavola cnetinata, 212 x 139 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 815



Fig. 1 Cima da Conegliano, *Madonna con il Bambino tra i santi Girolamo e Ludovico di Tolosa (Madonna dell'arancio)*, olio su tavola cnetinata, 212 x 139 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 815



Fig. 2: Bartolomeo Montagna, *La Madonna adorante il Bambino tra le sante Monica e Maria Maddalena*, Tela, 184 x 169 cm, 1486 (?), Vicenza, Pinacoteca Civica Palazzo Chiericati, Inv. A3



Fig. 3 Bartolomeo Montagna, *La Madonna con il Bambino sotto un pergolato tra i santi Giovanni Battista e Onofrio*, Tavola (trasportata su tela), 196, 7 x 100 cm, Vicenza, Pinacoteca Civica Palazzo Chiericati, Inv. A2



Fig. 4 Marco Zoppo, *Madonna col Bambino in trono e santi*, 1471, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

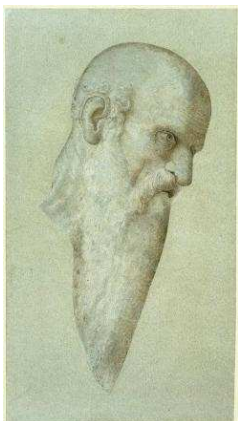


Fig. 5 Cima da Conegliano, *Testa di san Girolamo*, pennello e inchiostro bruno con lumeggiature di biacca su carta azzurra, 254 x 100 mm, Londra, British Museum



Fig. 6 Cima da Conegliano, *Riposo nella fuga in Egitto*, Olio su tavola, 53,9 x 71,6 cm, 1496-98, Lisbona, Calouste Gulbenkian Museum



Fig. 7 Cima da Conegliano (bottega), *Madonna con il Bambino tra san Giovanni Battista e san Nicola da Tolentino*, Tavola, 73 x 112 cm, New York, Brooklyn Museum, Inv. 34.501



Fig. 8 Cima da Conegliano, *Madonna con Bambino*, 1496-99, Kassel, Gemäldegalerie



Fig. 9 Cima da Conegliano, *Madonna con Bambino*, Tavola, 54,1 x 43,6 cm, ca. 1485-1520, Oxford, Magdalen College



Fig. 10 Pasqualino Veneto, *Madonna con Bambino e santa Maria Maddalena*, Tavola, 75 x 60 cm, 1496, Venezia, Museo Correr

SCHEDA 2: *Incredulità di San Tommaso*, Tavola, cm. 215 x 151, Inv. 282, Venezia, Gallerie dell'Accademia

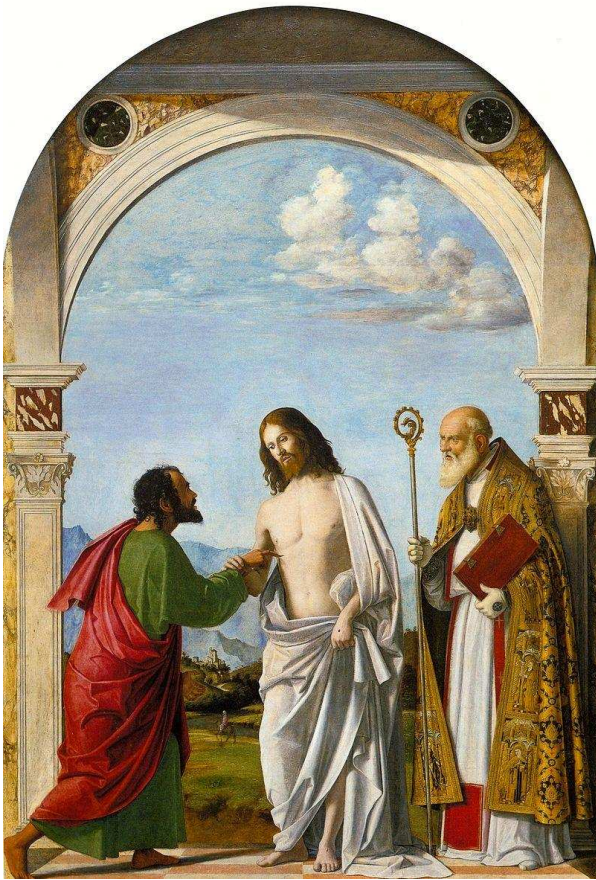


Fig. 1 Cima da Conegliano, *Incredulità di San Tommaso*, Tavola, cm. 215 x 151, Inv. 282, Venezia, Gallerie dell'Accademia

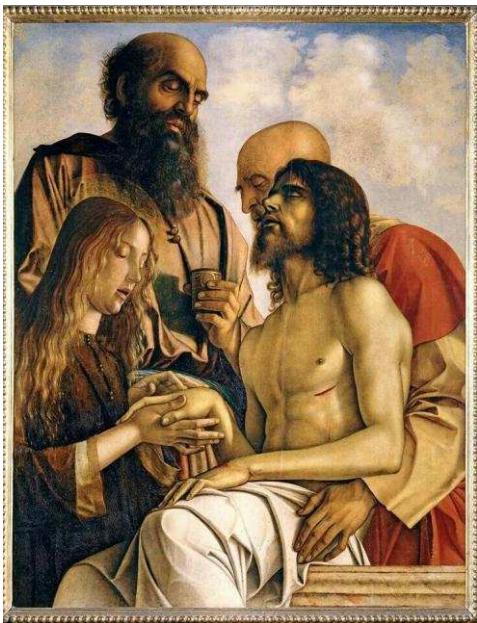


Fig. 2 Giovanni Bellini, *Imbalsamazione di Cristo*, Olio su tavola, 107 x 84 cm, Città Vaticano, Musei Vaticani



Fig. 3 Cima da Conegliano, *Incredulità di san Tommaso*, 1502-1504 ca., Olio su tela, 294 x 199,4 cm, Londra, National Gallery



Fig. 4 Luca Antonio Busati, *Incredulità di san Tommaso*, 1505-1506, Treviso, chiesa di San Niccolò



Fig. 5 Cima da Conegliano, *Santa Caterina d'Alessandria e Madonna con il Bambino tra i santi Francesco e Antonio da Padova (lunetta)*, olio su tavola, 153 x 77 cm, lunetta 40 x 81, Londra, The Wallace Collection

SCHEDA 3 - *Madonna in trono con il Bambino e i santi Caterina (?), Giorgio, Nicola, Antonio abate, Sebastiano e Lucia (?) detta Sacra Conversazione Dragan, tavola centinata, cm. 420 x 225. Inv. 36, Venezia, Gallerie dell'Accademia*



Fig. 1 Cima da Conegliano, *Madonna in trono con il Bambino e i santi Caterina (?), Giorgio, Nicola, Antonio abate, Sebastiano e Lucia (?) detta Sacra Conversazione Dragan, tavola centinata, cm. 420 x 225. Inv. 36, Venezia, Gallerie dell'Accademia*



Fig. 2 Andrea Mantegna, *San Giorgio*, 1460 ca., tempera su tela, 66 x 32 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia



S

Fig. 3 Vittore Carpaccio, *Le storie di san Giorgio* (particolare san Giorgio uccide il drago), 1502-1507, Venezia, Scuola di San Giorgio agli Schiavoni



Fig. 4 Antonello da Messina, *Pala di San Cassiano*, 1475-76, olio su tavola, 55,9 x 35 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum

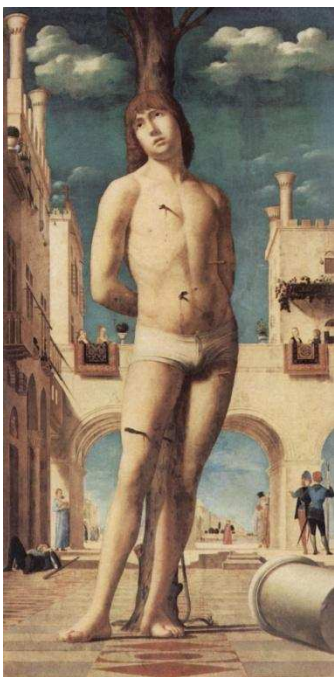


Fig. 5 Antonello da Messina, *San Sebastiano*, 1478 ca., olio su tavola trasportato su tela, 171 x 85,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie



Fig. 6 Andrea Mantegna, *San Sebastiano*, 1456-1457, tempera su tavola, 68 x 30 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum



Fig. 7 Andrea Mantegna, *San Sebastiano*, 1481, tempera a colla su tela, 257 x 142 cm, Parigi, Musée du Louvre



Fig. 8 Andrea Mantegna, *San Sebastiano*, 1506 ca., tempera su tela, 213 x 95 cm, Venezia, Galleria Franchetti (Ca' d'Oro)



Fig. 9 Giovanni Bellini, *Pala di San Giobbe*, 1487, olio su tavola, 471 x 258 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia



Fig. 10 Giovanni Bellini, *Pala di San Zaccaria*, 1505, olio su tela riportata su tavola, 402 x 273 cm, Venezia, chiesa di San Zaccaria



Fig. 11 Cima da Conegliano, *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Sebastiano, Giovanni Battista, Maria Maddalena, Rocco e i membri della confraternita della Scuola di San Giovanni Evangelista di Oderzo*, tempera su tavola trasportata su tela, 301 x 211 cm, Milano, Pinacoteca di Brera

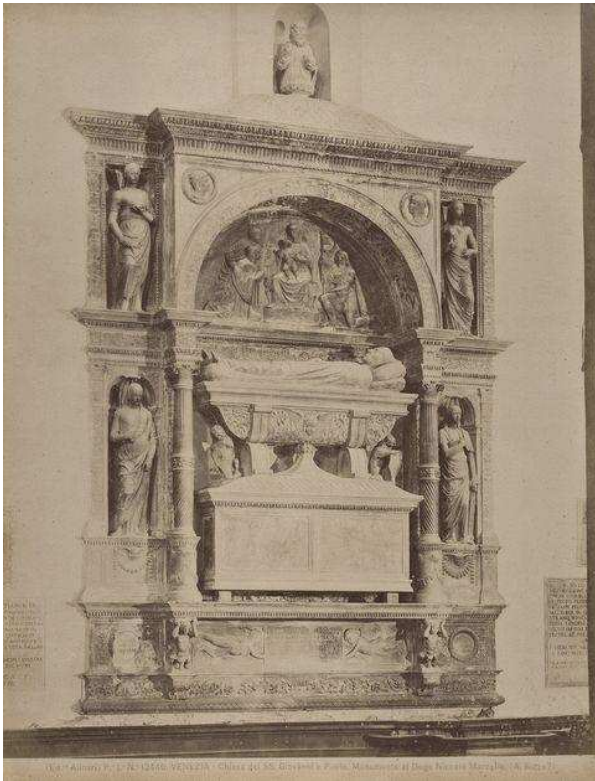


Fig. 12 Pietro Lombardo (attrib.), *Monumento al doge Nicolò Marcello*, 1476, Venezia, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo



Fig. 13 Tullio Lombardo (e bottega), *Monumento Vendramin*, 1493-99, marmo, Venezia, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo



Fig. 14 Cima da Conegliano, *Polittico di Miglionico*, 1499, tempera su tavola, Miglionico, chiesa Madre



Fig. 15 Cima da Conegliano, *Madonna con il Bambino*, olio di lino su tavola, 86 x 71,4 cm, Este, Museo Nazionale Atestino

SCHEDA 4 - Adorazione dei pastori, Tavola, cm. 300 x 185, Venezia, Chiesa di S. Maria del Carmine



Fig.1 Cima da Conegliano, *Adorazione dei pastori*, tempera su tavola, 300 x 185 cm, Venezia, chiesa di Santa Maria del Carmelo detta dei Carmini



Fig. 2 Giorgione, *Natività Allendale*, 1500-1505 ca., olio su tavola, 90,8 x 110,5, Washington, National Gallery



Fig. 3 Giorgione, *I tre filosofi*, 1506-1508 ca., olio su tela, 123,5 x 144,5 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum



Fig. 4 Giorgione, *Tramonto*, 1505-1508 ca., olio su tela, 73,3 x 91,5 cm, Londra, National Gallery

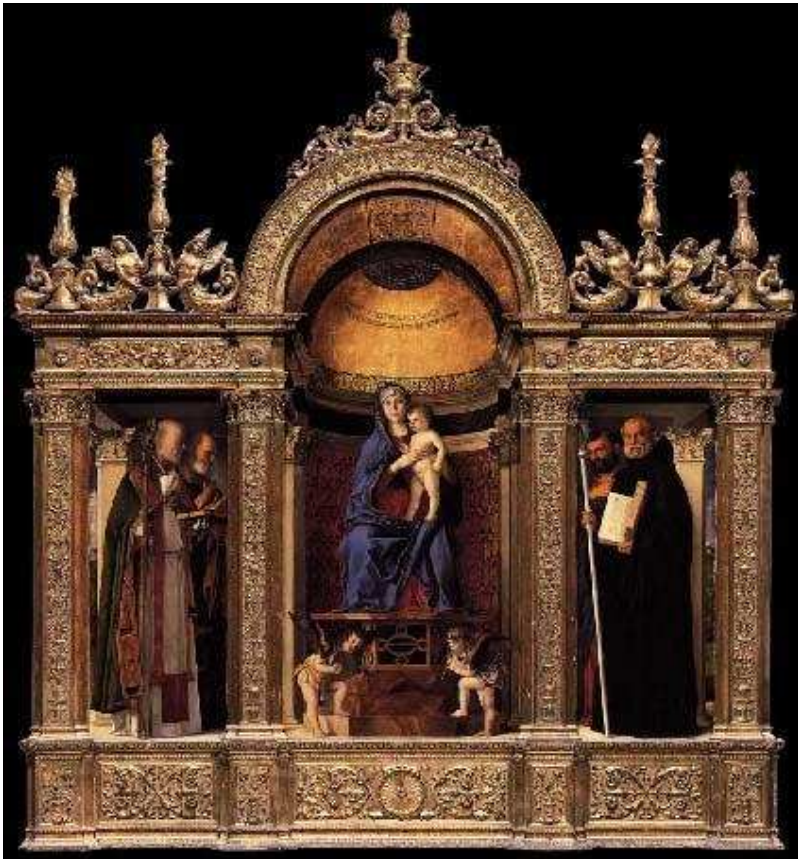


Fig. 5 Giovanni Bellini, *Trittico dei Frari*, 1488, olio su tavola, 184 x 79 cm, Venezia, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari



Fig. 6 Cima da Conegliano, *San Pietro in cattedra tra i santi Giovanni Battista e Paolo e un angelo musicante*, olio su tavola, 155 x 146 cm, Milano, Pinacoteca di Brera

SCHEDA 5 - *Battesimo di Gesù*, Tavola, cm. 350 x 210, Venezia, Chiesa di San Giovanni in Bragora



Fig. 1 Cima da Conegliano, *Battesimo di Gesù*, Tavola, cm. 350 x 210, Venezia, Chiesa di San Giovanni in Bragora



Fig. 2 Giovanni Bellini, *Battesimo di Cristo*, 1500-1502, tempera su tavola, 400x263 cm, Vicenza, chiesa di Santa Corona

Cima da Conegliano: note biografiche, formazione e contesto



Fig. 1 *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Girolamo e Giacomo apostolo*, tela, 214 x 179 cm, Vicenza, Pinacoteca Civica di Palazzo Chiericati, inv. A 146

Cima e la pala d'altare (note generali)



Fig. 1 *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Giovanni Battista, Nicola, Caterina, Apollonia, Francesco e Pietro*, tempera e olio su tavola di pioppo trasportata su tela, 345 x 205,6 cm, Conegliano, Duomo



Fig. 2 *San Pietro martire tra i santi Nicola e Benedetto con un angelo musicante*, olio su tavola, 330 x 216 cm, Milano, Pinacoteca di Brera



Fig. 3 *San Giovanni Battista tra i santi Pietro, Marco, Girolamo e Paolo*, tavola, 302 x 206,5 cm, Venezia, chiesa della Madonna dell'Orto



Fig. 4 *Madonna con il Bambino e i santi Michele arcangelo e Andrea apostolo*, tavola, 194 x 134 cm, Parma, Galleria Nazionale



Fig. 5 Sebastiano del Piombo, *Pala di San Giovanni Crisostomo*, 1508-1509, olio su tela, 165 x 200 cm, Venezia, chiesa di San Giovanni Crisostomo

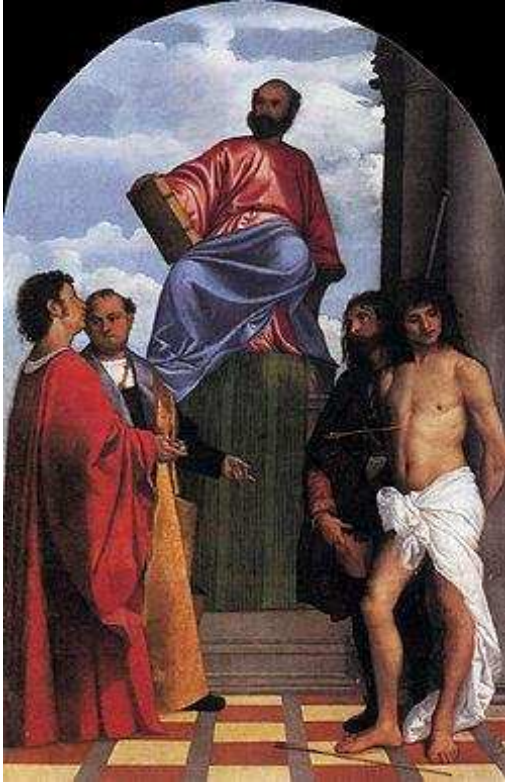


Fig. 6 Tiziano Vecellio, *Pala di San Marco*, 1511, olio su tavola, 218 x 149 cm, Venezia, Basilica di Santa Maria della Salute