

GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA, *Ereditando un metodo : l'officina di Montagna nella pratica di Fogolino*, in «Studi trentini. Arte» (ISSN: 2239-9712), 100/1 (2021), pp. 54-89.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/sttrar>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - *Archivio della storiografia trentina*, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

This article has been digitised within the project ASTRA - *Archivio della storiografia trentina* through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.



Ereditando un metodo. L'officina di Montagna nella pratica di Fogolino

Giovanni Carlo Federico Villa

► La grande stagione rinascimentale della scuola vicentina, che vede protagonisti Bartolomeo Montagna e la sua bottega in dialogo con le novità che giungono da Venezia, tramite le opere di Giovanni Bellini e Cima da Conegliano, giunge a compimento nell'arco di carriera di Marcello Fogolino. Artista capace di divenire l'araldo della maniera moderna in area trentina, ma soprattutto di introdurre un metodo di lavoro, e un approccio alla professione, debitrice proprio del maestro Montagna.

► *The great Renaissance period of the Vicenza school, which sees Bartolomeo Montagna and his workshop as protagonists in dialogue with the news coming from Venice, through the works of Giovanni Bellini and Cima da Conegliano, comes to an end during the career of Marcello Fogolino. Artist capable of becoming the herald of the modern way in the Trentino area, but above all of introducing a working method, and an approach to the profession, owed by the master Montagna.*

In una Vicenza artisticamente arretrata, che stenta a recepire le novità padovane e mantegnesche, giunge giovanissimo dalla natia Orzinuovi – dalla pace di Lodi del 1454 parte del territorio veneziano – quel Bartolomeo Cincani, detto Montagna¹, da cui principierà la grande stagione della scuola vicentina, certo la più significativa esperienza della terraferma della Serenissima tra gli anni settanta del Quattrocento e il primo decennio del Cinquecento. Dopo un soggiorno formativo a Venezia, ove Montagna tornerà frequentemente e in cui assimila la lezione di Giovanni Bellini, pur volendo mantenere un proprio precipuo segno tagliente, il suo stile giunge rapidamente a pienezza espositiva, originale per impaginazione spaziale nella migliore tradizione architettonica lombarda, mentre i saldi volumi si condensano in una scabra sensibilità materica. Dall'agosto 1474 stabilmente residente tra i Berici, nell'ultimo ventennio del secolo Montagna, ispiratore di allievi e seguaci, sarà per tutti il “pictor celeberrimus”², il “pictor insi-

¹ Lucco, *Bartolomeo Cincani*.

² Montagna è appellato “pictor celeberrimus” per la prima volta in un atto di vendita di terreni del 10 giugno 1491. In Barausse, *I documenti*, p. 128, doc. 71.



■ 2. Giovanni Bellini, *Trasfigurazione di Cristo*, 1482-1483, olio su tavola. Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte.

gnis”³, l’“excellens pictor”⁴ capace di imporsi quale uno dei massimi protagonisti dell’arte veneta: chiamato nel febbraio 1483 dalla Scuola grande di San Marco a Venezia a realizzare i perduti teleri raffiguranti il *Diluvio* e la *Creazione del mondo*, a fronte di un pagamento di ben 200 ducati⁵, lascerà poi a Verona nel 1504 il fondamentale ciclo di affreschi per l’abside della cappella di San Biagio nella chiesa di San Nazaro e Celso⁶ (fig. 14), chiamato infine a Padova. Prima il vescovo umanista Pietro Barozzi chiedendogli nel 1506 i *Cento ritratti di vescovi padovani* per il Salone del piano nobile del palazzo vescovile⁷ e poi, nel 1512, impegnato sulla parete principale della Scoletta del Santo, affrescando quella *Ricognizione del corpo di sant’Antonio con il miracolo della mascella*⁸ (fig. 16) che ancora spicca quale formidabile risposta a quanto Tiziano aveva com-

³ In un atto del 13 novembre 1497, in Barausse, *I documenti*, pp. 133-134, doc. 84.

⁴ Barausse, *I documenti*, pp. 136-137, doc. 90.

⁵ Barausse, *I documenti*, p. 119, doc. 47.

⁶ M. Lucco, scheda 68 *Decorazione dell’abside della cappella di San Biagio a Verona*, in Lucco, *Bartolomeo Cincani*, pp. 353-355.

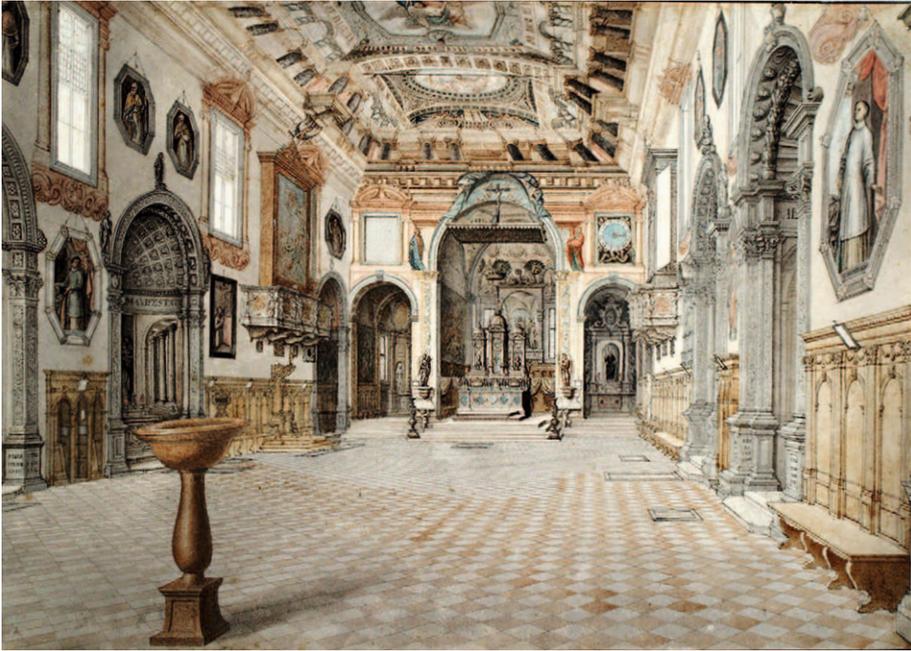
⁷ G.C.F. Villa, scheda 71 *Cento ritratti di vescovi padovani*, in Lucco, *Bartolomeo Cincani*, pp. 357-358.

⁸ G.C.F. Villa, scheda 84 *Il miracolo della mascella*, in Lucco, *Bartolomeo Cincani*, p. 371.

piuto nel medesimo ambiente nell'estate del 1511, Montagna saldo nella propria coscienza quattrocentesca e armonia generale, affermando così l'eccellenza raggiunta e mantenuta nel tempo. Sempre movendosi da una Vicenza allora barometro degli avvenimenti europei che vedono protagonista la Serenissima Repubblica, la città berica spettatrice a soste e passaggi di truppe imperiali che ne funestano il territorio, ora in veste di alleati, ora in veste di belligeranti, consumando e depredando, ricevendo o facendo proprio tutto quanto la città poteva offrire (vitto e alloggi in particolare), non senza consistenti esborsi delle pubbliche casse comunali e di quelle di privati cittadini allora significativamente benestanti. Della ricchezza generalmente diffusa a beneficiare è precipuamente un'organizzazione ecclesiastica assai articolata, come evidenziano l'alto numero di chiese parrocchiali, conventi e monasteri – domenicani e francescani *in primis* – o chiese legate a congregazioni o compagnie – filippini e gesuiti – o confraternite – quelle del Santissimo Sacramento, del Gonfalone, ecc. Protagoniste di quella rimarchevole attività edificatoria che porta alla *renovatio* vicentina, favorita da condizioni economiche che consentono ai maggiori ordini religiosi e a una parte del patriziato di gareggiare in opere di mecenatismo a maggior gloria della propria potenza temporale o del proprio rango sociale, adornando gli edifici con opere d'arte soggette a frequenti rinnovamenti e ampliamenti che seguono il mutare dei gusti estetici dei vari ordini religiosi attivi in un contesto culturale di certa vivacità, tra accademie, circoli, università, tipografie e le attività musicali e teatrali facenti capo alla Cappella.

Di tutto questo è testimonianza un luogo che, in un torno d'anni, diviene esemplare di un magistero, e di una rivoluzione culturale: è la duecentesca chiesa di San Bartolomeo, intorno al 1486 epicentro e *summa* di ogni rinnovamento. Dal 1445 officiata dai canonici agostiniani lateranensi, diviene presto un cantiere di primissimo piano del compendio delle arti, lavorando uno accanto all'altro architetti, pittori, scultori, tarsiatori tesi a renderla il *sancta sanctorum* dell'arte dell'umanesimo berico⁹. A metà del nono decennio del

⁹ Il complesso conventuale cui la chiesa apparteneva fu malamente trasformato in ospedale a fine Settecento; in seguito si mise mano alla chiesa, fino ad allora integra. L'insigne monumento fu manomesso, smontato, diviso e ne uscì sconvolto e distrutto: provvisoriamente e inutilmente, poiché il pessimo adattamento in soppalchi e camerini renderà necessaria la costruzione di un nuovo ospedale. Si decise allora la totale demolizione dell'edificio, di cui restano pochi frammenti della decorazione ad affresco. Per buona sorte il Comune di Vicenza, nel maggio 1820, richiese alla Congregazione di Carità, che li deteneva, i diciassette dipinti in deposito, acquistandone poi tredici nel 1833: sarà il nucleo iniziale dell'allora nascente museo vicentino. È grazie a un acquerello di Bartolomeo Bongiovanni del 1834 (fig. 3), e alla descrizione di Pieriboni (*Il forestiere*), che è stato possibile ricostruire l'ordine di collocazione delle ancone sugli altari di San Bartolomeo, così come la copia degli ornamenti scultorei, restituiti nella loro integrità – ora conservati nella chiesa dei Carmini di Vicenza, ove furono malamente ed erroneamente ricomposti – nel nuovo allestimento del museo civico berico (fig. 4). Sul tema Villa, *Il nuovo Museo* e Villa, *Palazzo Chiericati*.



■ 3. Bartolomeo Bongiovanni, *Interno della chiesa di San Bartolomeo*, 1834 circa, acquerello e tempera su carta. Vicenza, Museo Civico di Palazzo Chiericati, Gabinetto Disegni e Stampe.



■ 4. Veduta parziale della sala *San Bartolomeo*, il *Pantheon delle arti*. Vicenza, Museo Civico di Palazzo Chiericati, ala novecentesca.

Quattrocento San Bartolomeo ha già visto i principali interventi di Lorenzo da Bologna¹⁰ e la pubblicazione sui suoi altari di alcune delle opere più significative di Montagna, qui attivo con i suoi allievi. Nelle sue arcate superbamente decorate, affacciate sulla luminosa navata centrale, sono collocati splendidi altari marmorei, ciascuno sormontato da un'ancona: è la rara, unica raccolta dei capolavori dei maestri della scuola rinascimentale vicentina generata dal magistero di Montagna e dal dialogo tra le arti. Un'eccezionale congiuntura artistica che ha le sue radici nello sviluppo civile, urbano ed economico di Vicenza, nel livello economico e culturale delle famiglie che finanziano gli altari della chiesa, un patriziato che vuole 'guardare altrove', non alla sola Venezia, sostenendo una scuola autonoma e capace di sintetizzare elementi diversi. Così nelle luci, nelle atmosfere sospese, nel naturalismo ed energia delle figure, nei sicuri impianti architettonici, nell'intensità naturalistica dei paesaggi, nella precisione delle emozioni ritratte cogliamo i caratteri di quel 'rinascimento' che va oltre la misura toscana e fiorentina, e coinvolge verso un comune linguaggio tutta l'arte italiana dalla seconda metà del Quattrocento.

Ed è clamorosa la successione delle ancone in San Bartolomeo, sempre testi cardine dell'artista che li ha compiuti, se non capolavori unici di una lunga stagione personale, tutti connessi all'insegnamento di un Montagna imprenditorialmente capace di imporre la propria bottega a una nobiltà in alcuni casi di giovane schiatta e che dovette affidare al maestro una sorta di appalto generale dei decori pittorici e l'implicita supervisione dei lavori, con la committenza degli altari principiata e conclusa da suoi autografi. E una prorompente dichiarazione di poetica Montagna la svolge immediata, il fedele trovando sul primo altare a destra, entrando in chiesa, la *Madonna adorante il Bambino fra le sante Monica e Maddalena*¹¹ (fig. 5). Pubblicata intorno al 1485, è l'eclatante ricezione e risposta a quanto si è da poco potuto ammirare nel locale Duomo: la *Trasfigurazione di Cristo*¹² (fig. 2) che Giovanni Bellini ha un paio d'anni prima posto sull'altare della cappella funeraria dell'arciprete Alberto Fioccardo, la tavola che imprime alla pittura veneta, e conseguentemente a quella italiana prima, ed europea poi, una formidabile accelerazione. In un formato inatteso, oblungo, Bellini ambienta l'epifania del sacro, la sintesi fra Antico e Nuovo Testamento, in un compendio di natura umanizzata: un'avvolgente atmosfera autunnale connette l'originalissima impaginazione del profondo paesaggio, ove l'occhio del fedele è condotto gradualmente verso i monti lontani e sfumati d'azzurro, con la scena sacra fusa e innestata nell'ambiente.

¹⁰ Lorenzoni, *Lorenzo da Bologna*, pp. 19-34.

¹¹ G.C.F. Villa, scheda 34 *Madonna adorante il Bambino tra le sante Monica e Maria Maddalena*, in Lucco, *Bartolomeo Cincani*, pp. 313-314.

¹² P. Humfrey, scheda 85 *Trasfigurazione*, in Lucco, Humfrey, Villa, *Giovanni Bellini*, pp. 447-449; Villa, *Between Venice*, pp. 16-59.



■ 5. Bartolomeo Montagna, *Madonna adorante il Bambino tra le sante Monica e Maria Maddalena*, 1485 circa, tempera e olio su tela. Vicenza, Museo Civico di Palazzo Chiericati

■ 6. Bartolomeo Montagna, *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Giovanni Battista, Bartolomeo, Agostino e Sebastiano e tre angeli musici* con, nei cinque scomparti della predella, *San Bartolomeo ordina al diavolo di uccidere un idolo; San Bartolomeo scaccia un diavolo dalla figlia di Polemio; San Bartolomeo battezza Polemio; Flagellazione di san Bartolomeo per ordine del re Astiage e Decollazione di san Bartolomeo*, 1485 circa, tempera e olio su tela (trasporto da tavola). Vicenza, Museo Civico di Palazzo Chiericati





■ 7. Giovanni Battista Cima da Conegliano, *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Giacomo apostolo e Girolamo*, 1489, tempera e olio su tela. Vicenza, Museo Civico di Palazzo Chiericati



■ 8. Giovanni Bonconsiglio, *Compianto su Cristo morto*, 1495 circa, olio su tavola. Vicenza, Museo Civico di Palazzo Chiericati



■ 9. Giovanni Speranza de' Vajenti, *Vergine assunta in una gloria di angeli con il Padre Eterno e i santi Tommaso e Girolamo*, 1500 circa, tempera e olio su tela (trasporto da tavola). Vicenza, Museo Civico di Palazzo Chiericati



- 10. Francesco Verla, *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Giovanni Battista, Agostino, Gerolamo e Antonio da Padova*, 1508-1509, olio su tela. Cerreto Guidi (Firenze), Villa Medicea, Museo Storico della Caccia e del Territorio, in deposito da Palazzo Mozzi Bardini, Firenze



■ 11. Marcello Fogolino, *Adorazione dei magi* con, nella predella, *Annunciazione*, *Natività* e *Fuga in Egitto*, 1510 circa, tempera e olio su tela (trasporto da tavola). Vicenza, Museo Civico di Palazzo Chiericati



■ 12 Bartolomeo Montagna, *Presentazione di Gesù al tempio*, 1515-1520, olio su tela. Vicenza, Museo Civico di Palazzo Chiericati

Una rivelazione, per i pittori vicentini: subito compresa da un Montagna capace, seguendone le suggestioni, di stravolgere il tema tradizionale della Madonna in trono e santi, posti ora in campo aperto, l'opera belliniana citata direttamente nel nudo sbalzo roccioso, quella pietra dei Berici rotta e tormentata dalle radici che escono dalle fessure sviluppandosi nella sofferta energia dell'albero di alloro che funge da baldacchino e spicca nel paesaggio prealpino, colto in brevi accenni sotto l'alto cielo nuvoloso. Un contesto di scabra efficacia che accoglie, in assorto e sospeso silenzio, quattro figure: tre donne in muta adorazione di un Bambino protetto dalla terra solo dal manto della Madre, mentre una Maddalena in ricca veste solleva il vaso dell'unguento. E poi Monica, madre di sant'Agostino, regge un cartiglio con la citazione del figlio dal IX libro delle *Confessioni*: "NULLA RE IAM DELECTOR IN HAC VITA". La vedova virtuosa, il volto austero serrato dal lino candido, gli occhi castani che guardano fermi nella pausa del lungo pianto di chi nulla più attende dalla vita, esibisce la croce nella tensione di morte silenziosa e assorta. La fredda luce di mattina montana muove riverberi e ombra sul trono di roccia illuminando la città turrata. Un testo eseguito dopo la morte di Bernardino Pagello, finanziatore della cappella nobiliare, e in parallelo con quanto Montagna andava realizzando con la pala per l'altar maggiore, commissionata da Giovanni Battista Trento, canonico regolare della chiesa, il 10 marzo 1484: la *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Giovanni Battista, Bartolomeo, Agostino e Sebastiano e tre angeli musici* con, nei cinque scomparti della predella, *San Bartolomeo ordina al diavolo di uccidere un idolo*; *San Bartolomeo scaccia un diavolo dalla figlia di Polemio*; *San Bartolomeo battezza Polemio*; *Flagellazione di san Bartolomeo per ordine del re Astiage e Decollazione di san Bartolomeo*¹³ (fig. 6). Qui è il superamento dello schema belliniano della perduta pala di Santa Cristina¹⁴ e quello antonelliano di San Cassiano: se l'eco dell'arte di "Petrus Antonius de Lendinara", Pietro Antonio Abbati, pulsa forte nella composizione "solenne, ieratica, maestosa" tanto che "poche pitture possono gareggiare con questa per calma maestà"¹⁵, l'ancona è originalissima nell'architettura aperta sul cielo, il padiglione leggero che ripete nelle crociere, nelle decorazioni degli intradossi, persino nelle aste di ferro tra i piedritti degli arconi, ad accentuare la tridimensionalità dello spazio, il modello architettonico del chiostro realizzato da Lorenzo da Bologna. La chiarezza mattinata genera colori nitidissimi ed è qui e ora che si

¹³ G.C.F. Villa, scheda 35 *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Giovanni Battista, Bartolomeo, Agostino e Sebastiano e tre angeli musici*, in Lucco, *Bartolomeo Cincani*, pp. 314-316.

¹⁴ M. Lucco, scheda 42 *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Agostino (?), Ambrogio (?), Girolamo, Gregorio Magno, Tommaso d'Aquino, Caterina da Siena, Orsola, Lucia, due sante Vergini, e tre angeli cantori*, in Lucco, Humfrey, Villa, *Giovanni Bellini*, pp. 367-369.

¹⁵ Berenson, *Lorenzo Lotto*, pp. 48-49, 62-63.

manifesta il sacro: nel tempo eterno della meditazione e in quello naturale della storia, sottolineato dalle rondini in volo e da chi è appollaiato, in un tema di grande suggestione per l'allievo Fogolino, che lo adotterà quasi come motivo firma; nella Madonna ferma nell'assorta contemplazione di un garofano purpureo, il fiore balsamico e curativo, avviso della Passione che patirà il Bimbo sapiente, che per un attimo solleva gli occhi dalla lettura. Quattro santi scultorei ascoltano la musica di viella e liuto e il canto angelico: Giovanni avvolto nel movimentatissimo e sprezzante tessuto; Sebastiano, Bartolomeo e Fabiano l'anziano pontefice protettore dei vasai, e degli stagnai e peltrai, la ricca corporazione vicentina che commissiona l'ancona.

Accanto a Montagna è poi un ancora giovane maestro, che presto emergerà quale protagonista assoluto della pittura sacra nell'ultimo decennio del Quattrocento e che qui pone, sul secondo altare di sinistra, il suo iniziale testo datato – il primo giorno del mese di marzo del 1489 – e firmato: è Giovanni Battista Cima da Conegliano con la *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Giacomo apostolo e Girolamo*¹⁶ (fig. 7). Tela con ogni probabilità eseguita a Venezia, esempio di una piena assimilazione del ruolo dell'architettura, intesa in astrazione albertiana, mentre la natura che ingentilisce e fiorisce l'alta costruzione emerge con grazia umanizzata. C'è un giardino oltre la pergola, un Eden incantato e perduto, e la malinconia dei volti è quasi una reminiscenza della colpa antica che cacciò Adamo dalla prima età felice. Un tema tardo umanistico di grande fascino, reso in elegantissima allusione anche per il gusto araldico proposto dalla lucertola sul muro e con una sapienza di stesura pittorica che segna immediata la novità: poiché è *in nuce*, nell'elaborazione cromatico luministica dei panneggi, quella ricerca tonale che sarà poi diffusa dalla vulgata giorgionesca.

Una lezione, quella di Montagna, e una pietra di paragone, quella di Cima, su cui si innesta il lavoro di una nidia di giovani che al maestro berico fa riferimento, o è da lui allevata. Ecco allora, sul terzo altare di destra – patronato di una delle famiglie di spicco della nobiltà vicentina, i Nievo – una tempera su tavola firmata sulle rocce in basso a sinistra: "Joanes.Bonichonsilij.P./ .Mareschalcho". Databile intorno al 1495, il *Compianto sul Cristo morto* di Giovanni Bonconsiglio (fig. 8) è tra i caposaldi dell'arte italiana allo spegnersi del Quattrocento¹⁷. Un'opera di massima potenza tragica, ogni dettaglio orientato al totale coinvolgimento e immedesimazione del fedele, in un'ottica evangelica fondamentale della predicazione quattrocentesca, riprendendo temi teologici volti a sancire, contro ogni eresia, la natura umana di Gesù.

¹⁶ G.C.F. Villa, scheda 4 *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Girolamo e Giacomo apostolo*, in *Cima da Conegliano*, pp. 100-103.

¹⁷ *Elegia del pathein*.





■ 13-14. Giovanni Bellini, *Battesimo di Cristo*, 1501-1503, olio su tavola. Vicenza, Chiesa di Santa Corona

Oltre al patetismo di matrice belliniana, Montagna è modello per la strutturazione generale in campo aperto, le cromie algide, il sincero naturalismo geologico e la costruzione dei panneggi scheggiati, quasi acuminati nel segno tagliente, oltre ai cieli e al turbinio poetico delle nubi. Oltre a essere il tramite per la conoscenza degli esiti milanesi della fine degli anni ottanta, Bonconsiglio capace di comprendere il vigoroso realismo e la calibrazione spaziale di Donato Bramante. Che trova ancora eco in una Vicenza in cui sta per giungere, da lì a poco più di un lustro, l'ennesima riforma visiva belliniana: un *Battesimo di Cristo*¹⁸ (figg. 13-14), accolto nel tempio di Santa Corona, che è un nuovo racconto d'aria e di luce, di sentimenti e naturalezza capace – dopo che Giovanni era stato per un decennio impegnato con i perduti teleri narrativi per la Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale¹⁹ – di rispondere all'omonimo capolavoro di Cima per la veneziana San Giovanni in Bragora²⁰. A questa consacrazione della pittura umanistica, ove figure dal canone ideale, coscienti degli esiti di Tullio Lombardo, sono accolte nella limpidezza di una luce adamantina in una veduta di profondità e liricità assolute, Bellini risponde aggiornando lo statuto 'manuziano' con una formula di pala d'altare la cui delicata scansione di piani è segnata dalle diverse fonti luminose, l'azione ordinata in prospettiva cromatica a suggerire il senso dell'immanenza divina nel dato naturale. Tanto che alle radici del tonalismo, della svolta al passaggio del secolo di Giorgione e Sebastiano Luciani vi è ancora lui, un Giovanni Bellini che affida alla silenziosa gravità dei personaggi, e al loro calibrato disporsi nello spazio, una lezione di tale prestigio e altezza qualitativa da farlo riconoscere e seguire in tutta la penisola. Restando paradossalmente senza eco in una bottega montagnesca ora conservativa e abbagliata piuttosto dalla sovrabbondanza decorativa della formidabile macchina scenica, l'alcona belliniana incastonata in una sedimentazione di marmi policromi impreziositi da un'inusitata profusione di lapislazzuli e dorature a risaltare pilastri, pilastrini e fusti delle colonne ricchi di un opulento ornato a emergere dal calcare tenero, tanto prossimo agli altari di San Bartolomeo. A far da contorno al *Battesimo* una narrazione tutta incentrata sulla vittoria della cristianità su di un paganesimo rappresentato da tritoni, sirene e nereidi bicaudate, centauri e unicorni, bucrani e trofei, festoni di fiori e frutta e ricche cornucopie resi in varietà d'ornato a far sì che nulla sia simmetrico o uguale, come il ridondante reiterarsi della scena con la lotta tra cicogna e serpente narrata tra i girali d'acanto dei pilastrini e semplice allegoria del conflitto tra bene e

¹⁸ Bellini a Vicenza; G.C.F. Villa, scheda 153 *Battesimo di Cristo*, in Lucco, Humfrey, Villa, *Giovanni Bellini*, pp. 524-527.

¹⁹ P. Humfrey, scheda 78 *Storie di papa Alessandro III*, in Lucco, Humfrey, Villa, *Giovanni Bellini*, pp. 432-435.

²⁰ M.C. Dossi, scheda 10 *Battesimo di Cristo*, in *Cima da Conegliano*, pp. 112-116.



male, vita e morte. Che germinano nell'ornamentazione della decorazione dei montanti della cornice, a grottesche su fondo oro, della *Vergine assunta in una gloria di angeli con il Padre Eterno e i santi Tommaso e Girolamo* per la cappella di Fioramonte Priorato (fig. 9), la prima a sinistra in San Bartolomeo, che Giovanni Speranza de' Vajenti²¹ compie intorno al 1500. L'ortodosso allievo di Montagna ne raccoglie e fonde la lezione in contemporaneità di accenti veneti ed emiliani. Assoluta è la luce che accompagna la scena sacra, nei suoni e gesti e sorrisi del gran coro di angeli ripresi dal Mantegna della cappella Ovetari di Padova, che suonano trombette dritte, tubecte, liuti, tamburelli, violette; ascoltati dagli apostoli genuflessi nella predella e dai due santi assorti nell'arido paesaggio terrestre. Oltre è tutto un campionario di edifici, templi, fortificazioni, cupole e campanili, in un clima orientaleggiante che risente delle suggestioni introdotte nell'ambiente berico da Francesco Verla, artefice tra il 1508 e il 1509 dell'opera posta di fronte alla porta della sagrestia nella quarta cappella di sinistra, patronato della vedova di Andrea Pagello, Filippa da Sarego. Plausibilmente identificabile nella *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Giovanni Battista, Agostino, Gerolamo e Antonio da Padova*²² (fig. 10), si struttura sull'uso di un vocabolario classico in impronta veneta, la cultura antiquaria resa motivo decorativo nel gradino del trono con un'Amazzonomachia – che tanta suggestione avrà per il Fogolino friulano e gli esordi trentini – in una tela sorretta da innegabili suggestioni peruginesche che Verla introdurrà in area trentina, inviando forse qualche prima notizia da quei territori al giovane compagno di bottega, Marcello Fogolino, che nei medesimi anni lavora per il terzo altare di sinistra, patronato dei nobili Pagliarini, che adorerà con un' *Adorazione dei magi* con, nella predella, *Annunciazione, Natività e Fuga in Egitto* (figg. 1, 11) eclatante per il rinnovo del tema della pala d'altare²³. Non più santi ma uno sviluppo puramente narrativo, il variopinto corteo dell'epifania riletto in chiave umanistica: dalla trasposizione sacra del trionfo romano alle diverse suggestioni dell'antico, sono qui espresse tutte le costanti dell'opera fogoliniana. Dal tempietto al centro del dipinto si ammira il gran corteo che scende lento fra le rocce scoscese, una folla di cavalieri e dame, nani e falconieri in uno spazio antichizzato di ruderi e frammenti medievali, un'archeologia fiabesca per una classicità intesa in ruderi sublimi, memoria su cui fantasticare. Ed è Fogolino,

²¹ Su Speranza gli studi, a parte sporadici interventi, ancora da attestarsi alla lettura datane dal primo intervento di Puppi, *Giovanni Speranza*, pp. 370-419. Sull'ancona Avagnina, *Giovanni Speranza*, pp. 187-190.

²² Cerreto Guidi, Villa Medicea, Museo Storico della Caccia e del Territorio, in deposito da Palazzo Mozzi Bardini, inv. Bardini 5093. Gallazzini, *L'opera di Francesco Verla*, pp. 122-127.

²³ G.C.F. Villa, scheda 4 *Marcello Fogolino, Adorazione dei Magi*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 100-103.



■ 16. Bartolomeo Montagna, *Il miracolo della mascella*, 1512, affresco. Padova, Scoletta del Santo e Oratorio di San Giorgio

al di là delle vicende cambraiche che toccano inevitabilmente anche Vicenza, l'artista che rapido emerge nella bottega montagnesca e avrà la capacità di seguire le orme del maestro: se non artisticamente certo imprenditorialmente, nell'organizzazione del lavoro di una bottega che dovette essere articolata e nella disseminazione delle proprie invenzioni tramite la capacità di gestire i rapporti con la committenza. Approcci e dati che possiamo desumere da quel poco che si può ricostruire delle fasi iniziali dell'attività e dell'intera sua giovinezza artistica, poggiata su radi documenti. Nato tra il 1483 e il 1488, Fogolino è figlio d'arte – in un documento del 3 maggio 1476 il padre Francesco “dictus Furlanus de Foroiulii” si qualifica “Franciscus pictor q. Mathei de S. Vito pertinentie Forijulii”²⁴ – e cresce nella dimora familiare di contrada delle Canove, parte integrante del quartiere di Santo Stefano, una zona residenziale di certa importanza per quella che sarà la formazione di Marcello. Il quartiere è nel quadrante nord-est di Vicenza, limitato a sud da corso Palladio e da ponte degli Angeli, cinto dalle mura fino all'altezza di stradella degli Stalli e da una linea ideale che da qui arriva all'incirca dirimpetto a Palazzo Trissino, comprendendo le sindicherie di Santa Corona e di Santo Stefano. Al suo interno, come rilevabile dagli estimi catastali, vi sono due aree

²⁴ Dichiarazione resa al testamento di Caterina de' Aldi da Montagnana, in Mantese, *Memorie storiche*.



■ 17. Marcello Fogolino, *Maria gravida tra i santi Pietro e Giuseppe*, 1504-1505, olio su tavola. Cornedo Vicentino (Vicenza), Chiesa di San Giovanni Battista



■ 18. Marcello Fogolino, *Madonna col Bambino in trono tra i santi Caterina, Francesco, Giovanni Battista e Maria Maddalena, Antonio da Padova, Giovanni Evangelista*, 1508-1509, olio su tela. Amsterdam, Rijksmuseum



■ 19. Marcello Fogolino, *San Francesco d'Assisi riceve le stigmate tra i santi Chiara e Pietro, Bartolomeo da Breganze (?) e i santi Paolo e Bernardino da Siena*, 1515 circa, olio su tavola. Vicenza, Museo Civico di Palazzo Chiericati

ben distinte: la parte signorile delle contra' Porti, Santo Stefano e Santa Corona, con palazzi dai valori altissimi, e una zona assai povera, concentrata nelle contra' Pozza e Canove, le due strade che faranno da cornice all'esistenza vicentina dei Fogolino e, a far conto sugli estimi vicentini, prossime a dove abitavano altri pittori e artisti: da Bonconsiglio al celebre incisore Valerio Belli²⁵. Quest'ultimo risiedeva in una casa di fronte all'ombroso giardino della chiesa dei domenicani e Giorgio Vasari, nelle *Vite di Valerio Vicentino, di Giovanni da Castel Bolognese, di Matteo dal Nassaro veronese e di altri eccellenti intagliatori di camei e gioie* (1550; 1568) ne descrive indole e studio "tanto vago di procacciare antichità di marmi ed impronte di gesso antiche e moderne e disegni e pitture di mano di rari uomini, che non guardava a spesa niuna; onde la sua casa (...) è piena e di tante cosa adorna che è uno stupore". Una memoria preziosa per comprendere uno dei tramiti rispetto a quella fascinazione per l'antico e le suggestioni romane che tanto torna nell'arte di Fogolino. L'aretino ricordando inoltre, nella *Vita di Benvenuto Garofalo*, di aver "veduto in mano di Valerio Vicentino un molto bel libro di antichità, disegnato e misurato di mano di Bramantino, nel quale erano le cose di Lombardia e le piante di molti edificii notabili" oltre ad aver noi ora coscienza di come, nella raccolta di disegni di Belli, figurasse un ri-

²⁵ Bartolomeo Montagna risiedeva invece in sindacaria San Marcello, presso San Lorenzo, e aveva quale vicino Giovanni Speranza che, nel 1512, acquistava una casa al numero 11 di via del Pozzo Rosso.



lievo della Colonna Traiana²⁶ poi trasposto in pittura dalle maestranze palladiane in Palazzo Chiericati. Valerio Belli, nato nel 1468, giunge a Roma nei primi mesi del 1520 “havendo portato seco molte belle cose, con quelle s’aperse la vita a quanto hamava”²⁷: possiamo così supporre la sua collezione fosse allora già di buon livello e, come di consueto, godibile da colleghi e giovani, tra cui forse un Fogolino prossimo d’abitazione e che potrebbe essere se non il tramite, insieme a Ludovico Chiericati, certo un garante per la vendita nel luglio 1546 della collezione da parte del figlio di Belli, Marc’Antonio, al principe vescovo di Trento Cristoforo Madruzzo. Un giovane Fogolino inevitabilmente indirizzato alla bottega di Montagna anche per legami professionali da tempo consolidati, il primo settembre 1483 il padre Francesco testimoniato in casa di Bartolomeo²⁸: se il fanciullo Marcello si sarà avvicinato all’arte con il padre, è fisiologico il passaggio dell’adolescente nella prestigiosa bottega del sodale di una famiglia la cui quotidianità si svolge senza grandi stravolgimenti. Dopo aver ceduto al convento di Santa Corona la propria casa, il 7 settembre 1489 i Fogolino si trasferiscono “in contracta Putee”²⁹, sempre nella sindacaria di Santa Corona: è la casa “murata, cupata et solata, cum curticella de retro” che nell’atto rogato a Vicenza il 30 ottobre 1508³⁰, da cui sappiamo Marcello “maior annis. XX. et minor. XXV.”, questi e Francesco vendono per la dote di Elena, rispettivamente sorella e figlia. Dopo

²⁶ Morsolin, *Le collezioni*, p. 8.

²⁷ Gualdo, *Giardino di Ca’ Gualdo*.

²⁸ Barausse, *I documenti*, p. 120, doc. 49.

²⁹ Mantese, *Memorie storiche*.

³⁰ *Appendice documentaria su Marcello e Matteo Fogolino*, p. 420, doc. 1.

quest'avvenimento, e l'esecuzione dell'*Epifania* per San Bartolomeo, con l'arrivo degli imperiali guidati da Leonardo Trissino, dunque intorno al giugno del 1509 o poco dopo, Marcello dovette partire per Venezia. Dalla capitale invierà l'ancona per i francescani del santuario di Sant'Antonio o della Visione a Camposampiero (fig. 18)³¹, d'impianto tutto antonelliano, e intorno al 1515 la pala per l'altar maggiore della chiesa di San Francesco Nuovo a Vicenza, sita a poche decine di metri da San Bartolomeo³², cui è connesso la tavola in sviluppo orizzontale del *San Francesco che riceve le stimmate* (fig. 19), l'evento miracoloso ambientato in una stereometrica veduta di Vicenza che si riconnette e aggiorna la lezione paesistica dell'emozionante *Pietà* Donà delle Rose³³, ove un Bellini ultrasettantenne compendia entro una cinta muraria i ricordi dei profili vicentini del Palazzo della Ragione, della Torre di Piazza e del Duomo in ordinata veduta con le mura di cinta, il Torrione di Porta Castello e Porta Feliciana. Una memoria berica da Bellini realizzata in quella Venezia ove Marcello dovette sbarcare il lunario avvicinandosi all'allora pervasivo mondo degli stampatori e tipografi, se valutiamo di questo periodo le sei incisioni giunte a noi, esito di una tecnica già padroneggiata dal maestro Bartolomeo e dal figlio Benedetto, legati da familiarità con Giulio Campagnola³⁴ e artefici di opere le cui suggestioni non sono indifferenti neppure a un Nicoletto Rossi da Modena, il cui segno appare innegabilmente suggestionato dalla grafia montagnesca.

Nel frattempo, a Vicenza, la storia prende una nuova piega. A San Bartolomeo si completa il decoro degli altari con la *Presentazione di Gesù al tempio*³⁵ che Montagna firma e pone in opera tra il 1515 e il 1520 (fig. 12): ampia nel comporre le masse, insistita nei motivi architettonici, l'urna stravagante, il gradino anomalo a cui sembra delegare l'omaggio alla grande innovazione rinascimentale; i volti intenti, il ritratto di un probabile committente, mostrano tutta la valentia dell'ormai anziano maestro. Che in quegli anni assiste all'arrivo in città, intorno al 1518, di un'opera d'impressionante rottura e novità: la *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Giorgio e Lucia*, e un an-

³¹ Per una sintesi delle sue vicende Baldissin Molli, *Marcello Fogolino*, pp. 115-134.

³² Il campo centrale ora alla Gemäldegalerie di Berlino, la predella al Museo civico di Vicenza. G.C.F. Villa, scheda 5 *Marcello Fogolino, Madonna col Bambino in trono...*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 104-105; G.C.F. Villa, scheda 6 *Marcello Fogolino, San Francesco d'Assisi riceve le stimmate...*, in *Ordine e bizzarria*, pp. 106-107.

³³ G.C.F. Villa, scheda 156 *Maria dolente con Cristo morto*, in Lucco, Humfrey, Villa, *Giovanni Bellini*, pp. 530-532.

³⁴ Testimonianza l'atto, rogato il 15 febbraio 1503, per l'acquisto dell'intera proprietà di due appezzamenti di terra a Longare e Secula, ceduti a Montagna *pro quota* da Bartolomeo Squarzi in pagamento parziale della pala oggi a Brera. Barausse, *I documenti*, pp. 136-137, doc. 90.

³⁵ G.C.F. Villa, scheda 90 *Presentazione di Gesù al tempio con donatore*, in Lucco, *Bartolomeo Cincani*, pp. 376-378.



■ 20. Palma il Vecchio, *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Giorgio e Lucia, e un angelo musicante*, 1518 circa, olio su tela. Vicenza, Chiesa di Santo Stefano

gelo musicante (fig. 20) che Palma il Vecchio pone sull'altare Capra nella chiesa di Santo Stefano, quasi dirimpetto a Santa Corona. Ne scriverà Pietro Selvatico, in mirabile sintesi: “il sommo artista seppe appajare l'esatta rappresentazione del vero con una grandiosità di masse e una dolcezza di colorito, che si rinviene in poche opere de' contemporanei”³⁶. Una tela che non può essere indifferente a Fogolino al rientro tra i berici, ascoltato nelle vesti di testimone per la difesa in una lite, dibattutasi dal marzo al maggio 1519, che vede coinvolto maestro Finotto di Bassano pittore-specchiaio e la Fraglia dei merciai di Vicenza per un incauto commercio di vetri³⁷. Resa il 30 marzo 1519, è una disposizione assai preziosa: Marcello dichiara, oltre di aver abitato e lavorato “per annos octo continuos vel circa in alma civitate Venetiarum”, il desiderio che a Vicenza, così come a Venezia, si apra “una scolla de depentori”. Implicitamente segnalando l'assenza di una *fraglia* dei pittori e come tutto sia delegato ai rapporti di bottega. E Fogolino, nell'estimo del 1519 residente in sindacaria Santa Corona, ha nel compagno di giovinezza Speranza, restato ostinatamente in città e nell'alveo della lezione montagnese, il tramite per inserirsi nuovamente nell'ambiente locale, come confermano tre polizze di pagamento del convento di San Domenico per la decorazione della chiesa omonima³⁸. Il ciclo di affreschi interessa precipuamente il coro rettangolare che, seppur costruito nel 1518, è concepito con gusto ritardatario, legato ancora a quelle forme quattrocentesche che delineano un ambiente d'equilibrate proporzioni, coperto da un soffitto a spicchi. Dell'originario decoro restano leggibili il *Padre Eterno entro una gloria di cherubini* al centro della volta; sopra l'altare il *Cristo risorto benedicente* tra le mezze figure degli evangelisti *Marco* e *Luca* entro ghirlande. Nella fascia sottostante, quattro lunette con le mezze figure degli apostoli *Andrea*, *Pietro*, *Paolo* e *Giacomo Maggiore*. Sul lato breve opposto *Cristo in pietà* tra i santi *Ambrogio* e *Gregorio*, tutti e tre entro ghirlande. Delle quattro lunette inferiori, le due centrali rappresentano i frammenti di un' *Annunciazione* con la *Vergine annunciata* e l' *Angelo annunciante* posti sopra alle due finestre; le lunette laterali una *Monaca domenicana* e la *Beata Domenicana Osanna*. Infine, partendo dalla parete a sinistra dell'altare e seguendo lo svolgimento in senso orario, gli apostoli *Tommaso*, *Filippo* e *Matteo* con, al di sotto di quest'ultimo e sopra alla porta verso il chiostro, l' *Incontro dei Santi Francesco e Domenico*; ecco poi *Taddeo*, l'apostolo *Mattia*, *Domenico*, *Pietro Martire*, un *Santo domenicano* e *Vincenzo* con, al di sotto, la *Madonna con il Bambino*; sulla parete di fronte *Girolamo*, un *Santo vescovo* privo di attributi, *Davide*, il *Battista*, gli

³⁶ Selvatico, *Storia estetico-critica*, p. 542.

³⁷ *Appendice documentaria su Marcello e Matteo Fogolino*, p. 420, doc. 3.

³⁸ *Appendice documentaria su Marcello e Matteo Fogolino*, p. 421, doc. 4.



■ 21. Marcello Fogolino, *Affreschi del coro della chiesa di San Domenico. San Gregorio*, 1519, affresco. Vicenza, Conservatorio Arrigo Pedrollo



■ 22. Marcello Fogolino, *Affreschi del coro della chiesa di San Domenico. La beata Osanna Andreasi tra un diavolo tentatore e un angelo*, 1519, affresco. Vicenza, Conservatorio Arrigo Pedrollo

apostoli *Simone* e *Bartolomeo*, san *Sebastiano* e gli apostoli *Giacomo Minore* e *Giovanni Evangelista*. Pitture da ascrivere a Fogolino nella loro quasi totalità, tanto per concezione quanto per una stesura che risente degli affreschi di Giolfino ora in Castelvechio, caratterizzate da un'impennata di segno ed esuberanza cromatica che segnano l'abbandono di alcune rigidità e acumi tardo-quattrocenteschi per tentare un approccio maggiormente naturale, le figure campeggiando nello spazio in una logica di resa atmosferica più che di camera ipobarica. È certo un tentativo che consente ancora di indugiare su figure quali il *San Gregorio* dal piviale cesellato e miniato (fig. 21), o in narrazioni come quella *Beata Osanna* (fig. 22), con il delicato angelo a controbattere il ferino diavolo tentatore, ma che testimonia nel suo complesso la ricerca di Fogolino essere ormai indirizzata verso nuovi stilemi che appaiono del tutto estranei alla stesura secca e schematica di uno Speranza fautore, con profitto, del reinserimento berico di Marcello. Se infatti dovette probabilmente già mediare la commissione per San Francesco Nuovo, Vajenti appare al contempo protagonista di quello che è, all'evidenza, un accordo di



■ 23. Marcello Fogolino, *Adorazione dei magi*, 1510 circa, tempera e olio su tela (trasporto da tavola). Vicenza, Museo Civico di Palazzo Chiericati (dettaglio)

spartizione che lo porta a occuparsi in sostanziale esclusiva della stesura di un altro decoro, quello per la chiesa di San Bovo in corso santi Felice e Fortunato, esattamente al cardinale opposto rispetto a San Domenico, i due edifici separati in linea d'aria da poco meno di due chilometri ma dall'intero centro di Vicenza e disposti l'uno a est e l'altro a ovest della cinta muraria³⁹. A giudicare da quanto resta dei decori di San Bovo – diciotto lunette con santi e apostoli, introdotti da un fregio a grottesca che rimanda all'esordio fogoliniano di Cornedo Vicentino (fig. 17) – si coglie quanto l'invenzione sia in parte desunta dai cartoni per San Domenico, reimpiegati da Speranza nel medesimo lasso di anni, tra il 1519 e il 1520, rendendo però le figure in modo del tutto dissimile: la stesura pittorica meno vivace, la forza cromatica dei panneggi attutita dall'insistenza su pieghe e squadri di volti dal chiaroscuro maggiormente adombrato, i personaggi prosciugati nella loro fisicità per adattarli in proporzione ancora quattrocentesca alle lunette, a volte giungendo a sgrammaticature nel rapporto proporzionale tra viso e mani. E la memoria boschiniana di una "B.V. col Bambino, sedente maestosa, alla destra s. Paolo, alla sinistra s. Bovo"⁴⁰ assegnata a Speranza e ad oggi irrintracciata sembra poter essere ulteriore avvallo di una preminenza dell'artista in questo cantiere.

La comunione con il giovane compagno di bottega segna per Fogolino un momento di riflessione, forse indeciso sulla strada da intraprendere; da un lato conscio di come i valori pittorici da lui propugnati possano aver valore in provincia, dall'altro incerto nella comprensione di quanto ormai giunto a

³⁹ Barbieri, *E S. Bovo*, p. 37.

⁴⁰ Boschini, *I gioielli pittoreschi*, p. 127.

compimento con Palma e Tiziano. Il 18 gennaio 1521 Francesco è già morto e “Marcellum et Matheum fratres pictores”⁴¹ si spingono a cercare nuove committenze nella regione familiare di provenienza, il Friuli: l’8 aprile 1521 sappiamo, dalla memoria della pala per l’altar maggiore di Pasiano di Pordenone, Marcello essere a Pordenone da dove, il 29 aprile 1521, si obbliga a dipingere ad affresco la cappella di San Lorenzo in Rorai Grande che viene stimata, il 29 luglio, da Pellegrino da San Daniele e Giovan Francesco da Seravalle⁴². Se nel 1523 sono documentate le due pale del Duomo di Pordenone e quella per Visinale di Prata, la scomparsa di Bartolomeo Montagna l’11 ottobre dovette indurre Fogolino al rientro a Vicenza, conscio di non avere in città alcuna concorrenza significativa: il 13 maggio 1525 Marcello e Matteo dichiarano di aver dipinto una ad oggi sconosciuta pala per l’altare intitolato alla Santissima Trinità per la cappella di Giovanni Trissino nella Chiesa dei Servi di Vicenza⁴³. Nel documento si conviene, per patti incorsi tra i pittori e il locatore della pala, che questi ceda in pagamento un terreno con muraglie posto “in contracta de la poza” – sempre la contra’ della Pozza di familiare residenza – e, a complemento, tre ducati d’oro. Il contratto con Trissino potrebbe indurre a supporre un ritorno duraturo dei fratelli Fogolino nella città berica, ma così non è. Appena cinque giorni dopo, il 18 maggio 1525, Marcello affitta, per nove ducati l’anno, la casa ricevuta in pagamento per la pala Trissino al nobiluomo Manfredino Piovene, lasciando l’incombenza di riscuotere l’affitto al cognato “Paolo fabrolignario”⁴⁴. Cinque anni più tardi, il 19 luglio 1530, Matteo, dichiarandosi cittadino di Trento e seguendo le disposizioni del fratello, la vende per 20 ducati, liquidando così ogni interesse a Vicenza. È questa l’ultima memoria berica dei Fogolino, ormai insediati in area trentina ove soprattutto Marcello mette in luce la propria complessa personalità: dopo essersi avvicinato all’opera di Pordenone, subisce ora il carisma di Romanino e Dosso Dossi ponendo in discussione i propri registri compositivi e sintattici, lasciando però sempre intravedere le caratteristiche invenzioni narrative, costantemente pronto a un confronto e adattamento ai contesti che lo vedono attivo. Fogolino rivelandosi negli anni un artista capace di dilatare e arricchire il proprio orizzonte culturale, cogliendo quanto poteva per lui essere interessante e strumentale della maniera dei colleghi e innestandolo sugli insegnamenti di un Montagna da cui certo carpì la gestione imprenditoriale della bottega, in un’attività che in Trentino sarà del tutto pervasiva, i cicli a grottesca prodotti sulla base di cartoni articolati nei

⁴¹ *Appendice documentaria su Marcello e Matteo Fogolino*, pp. 421-422, doc. 5.

⁴² Joppi, *Contributo quarto*, p. 28. Sul rapporto tra Pellegrino e Fogolino: Villa, *Tra decoro*, pp. 37-54.

⁴³ *Appendice documentaria su Marcello e Matteo Fogolino*, p. 424, doc. 17.

⁴⁴ *Appendice documentaria su Marcello e Matteo Fogolino*, p. 425, doc. 18.

- 24. Marcello Fogolino, *San Francesco d'Assisi riceve le stigmate tra i santi Chiara e Pietro, Bartolomeo da Breganze (?) e i santi Paolo e Bernardino da Siena*, 1515 circa, olio su tavola. Vicenza, Museo Civico di Palazzo Chiericati (dettaglio)



- 25. Marcello Fogolino, *Storie di Mosé. L'invasione delle cavallette*, 1547, affresco. Ascoli Piceno, Palazzo Rovarella (dettaglio)



differenti contesti da maestranze dalle eterogenee abilità ma per cui si percepisce una salda e unica regia. Un'impostazione certo derivata dal magistero di Bartolomeo che, fin dal principio della carriera, ha una spiccata propensione all'amministrazione dei beni, investendo i propri guadagni così da garantirsi sempre una rendita, sia essa connessa a prestiti a interesse o prodotti agricoli, in un approccio che dovette impressionare e indirizzare l'allievo anche per l'abilità relazionale della famiglia Cincani, capace di tessere rapporti commerciali e d'amicizia sull'asse Orzinuovi, Vicenza e Venezia. Gli investimenti in terreni, beni immobili, nel commercio e nella produzione dei pannilana che caratterizzano il patrimonio di famiglia come strutturato dal padre Antonio e dallo zio Bettino, e poi dal fratello maggiore Giovanni, sono per Bartolomeo strumentali a sviluppare i contatti con la ricca nobiltà berica dei dal Gorgo e dei Loschi, già legata allo zio, e poi dei Trissino e dei Trento e ottenere gli appalti delle principali fabbriche vicentine, su tutte San Bartolomeo. Un approccio che ritroviamo, seppure in proporzione ben differente, nell'affermazione trentina del Fogolino araldo della maniera moderna, e che contribuisce a chiarire come sia stato dal vicentino attuato il rinnovamento in chiave rinascimentale del panorama pittorico locale, articolando un insieme di maestranze che, dotate di strumentali cartoni ed essenziali rudimenti, poté essere attiva in un ampio raggio territoriale e con un arco di fortuna squisitamente generazionale. Diffondendo a profusione quelle grottesche che rivelano quanto per Fogolino la classicità sia stata una seduzione ineludibile, offrendoci tre commoventi autoritratti? in azione, singolare esempio dell'educazione in bottega, così come da prescrizione cenniniana: nell'*Epifania* vicentina è un giovane dal pelo fulvo e i lineamenti marcati, intento a tratteggiare su di un foglio i lacerti di scultura che decorano la facciata del tempio (figg. 1, 23) per poi, elegantissimo, porsi tra i prati all'ingresso di una Vicenza non ancora palladiana, ma già pregna d'antico (fig. 24). E, infine, nel riquadro che nel ciclo di affreschi piceni del palazzo del vescovo Philos Roverella ricorda l'*Invasione delle cavallette* ci appare uomo ormai canuto, stanco da doversi sedere su di un tronco coricato, ma sempre animato dal piacere ed entusiasmo di cogliere le suggestioni di un'ara, e della sua loggetta (fig. 25).

Referenze fotografiche

Giovanni Carlo Federico Villa: figg. 1-4, 13-17, 19-25.

Amsterdam, Rijksmuseum: fig. 18.

Vicenza, Musei Civici: figg. 5-9, 11-12.

Riproduzioni da libro

Gallazzini, *L'opera di Francesco Verla*, p. 125: fig. 10.

Bibliografia

- Appendice documentaria su Marcello e Matteo Fogolino*, a cura di Alessandro Paris e Luca Siracusano, in *Ordine e bizzarria*, pp. 419-454.
- Maria Elisa Avagnina, *Giovanni Speranza de' Vajenti*, in *Catalogo Scientifico delle collezioni. I. Pinacoteca di Palazzo Chiericati. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, a cura di Maria Elisa Avagnina, Margaret Binotto, Giovanni Carlo Federico Villa, Cinisello Balsamo, SilvanaEditoriale, 2003, pp. 187-190.
- Giovanna Baldissin Molli, *Marcello Fogolino e la pala francescana di Camposampiero*, in "Il Santo. Rivista francescana di storia dottrina arte", 56 (2016), 1-2, pp. 115-134.
- Manuela Barausse, *I documenti*, in Mauro Lucco, *Bartolomeo Cincani detto Montagna. Dipinti*, premessa di Maria Elisa Avagnina, regesto documentario di Manuela Barausse e testi di Giovanni Carlo Federico Villa, Treviso, ZeL Edizioni, 2014, pp. 94-154.
- Franco Barbieri, *E S. Bovo ha svelato una gemma della pittura del '500 a Vicenza*, in "Il Giornale di Vicenza", 29 giugno 1989, p. 37.
- Bellini a Vicenza. Il Battesimo di Cristo in Santa Corona*, a cura di Maria Elisa Avagnina e Giovanni Carlo Federico Villa, Cittadella, Biblos, 2007.
- Bernard Berenson, *Lorenzo Lotto. An Essay in Constructive Art Criticism*, London, G. Bell & Sons, 1905.
- Tancred Borenius, *The painters of Vicenza*, London, Chatto & Windus, 1909.
- Marco Boschini, *I gioielli pittoreschi, virtuoso ornamento della città di Vicenza (Venezia, 1676)*, edizione critica a cura di W.H. de Boer, Firenze, Centro Di, 2008.
- Cima da Conegliano, poeta del paesaggio*, a cura di Giovanni Carlo Federico Villa, Venezia, Marsilio, 2010, catalogo della mostra: Conegliano (Palazzo Sarcinelli), 26 febbraio - 2 giugno 2010.
- Elegia del pathein. Un Compianto per gli Agostiniani. Bonconsiglio a Bergamo*, a cura di Franca Franchi, Bergamo, Grafica & Arte, 2016, catalogo della mostra: Bergamo (Complesso Monumentale di Sant'Agostino, Aula Magna dell'Università degli Studi di Bergamo), 2-10 maggio 2016.
- Ivana Gallazzini, *L'opera di Francesco Verla per la cappella Sarego-Pagello nella distrutta chiesa di San Bartolomeo a Vicenza*, in *Viaggi e incontri di un artista dimenticato. Il Rinascimento di Francesco Verla*, a cura di Aldo Galli e Domizio Cattoi, Trento, Museo Diocesano Tridentino - TEMI, 2017, catalogo della mostra: Trento (Museo Diocesano Tridentino), 8 luglio - 5 novembre 2017, pp. 122-127.
- Girolamo Gualdo, *Giardino di Ca' Gualdo cioè Raccolta di Pittori, Scultori, Architetti, esistenti nella Galleria Gualdo di Vicenza*, Vicenza, 1650.

- Vincenzo Joppi, *Contributo quarto ed ultimo alla storia dell'arte nel Friuli ed alla vita dei pittori, intagliatori, scultori, architetti ed orefici friulani dal XIV al XVIII secolo*, in *Miscellanea pubblicata dalla R. Deputazione veneta di storia patria*, Venezia, Deputazione di storia patria per la Venezia, 1894 (Monumenti storici pubblicati dalla R. Deputazione veneta di storia patria. Ser. 4, Miscellanea, 12).
- Giovanni Lorenzoni, *Lorenzo da Bologna*, Venezia, Neri Pozza, 1963 (Profili, 3).
- Mauro Lucco, *Bartolomeo Cincani detto Montagna. Dipinti*, premessa di Maria Elisa Avagnina, regesto documentario di Manuela Barausse e testi di Giovanni Carlo Federico Villa, Treviso, ZeL Edizioni, 2014.
- Mauro Lucco, Peter Humfrey, Giovanni Carlo Federico Villa, *Giovanni Bellini. Catalogo ragionato*, a cura di Mauro Lucco, Treviso, ZeL Edizioni, 2020.
- Giovanni Mantese, *Memorie storiche della Chiesa vicentina. 3.2 Dal 1404 al 1563*, Vicenza, Scuola Tipografica Istituto S. Gaetano, 1964; rist. Vicenza, Accademia Olimpica, 1993.
- Bernardo Morsolin, *Le collezioni di cose d'arte nel secolo decimo sesto in Vicenza*, Vicenza, Tipografia Gir. Burato, 1881.
- Giuseppe Pieriboni, *Il forestiere istruito nella visita della R. Città di Vicenza*, Vicenza, Picutti, 1842.
- Lionello Puppi, *Album vicentino II*, in "Arte Veneta", 21 (1967), pp. 206-209.
- Lionello Puppi, *Giovanni Speranza*, in "Rivista dell'Istituto d'archeologia e storia dell'arte", 11-12 (1973), pp. 370-419.
- Ordine e bizzarria. Il Rinascimento di Marcello Fogolino*, a cura di Giovanni Carlo Federico Villa, Laura Dal Prà, Marina Botteri, Trento, Provincia - Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali, 2017 (Castello in mostra, 5), catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), 8 luglio - 5 novembre 2017.
- Pietro Selvatico, *Storia estetico-critica delle arti del disegno: ovvero l'architettura, la pittura e la statuaria considerate nelle correlazioni fra loro e negli svolgimenti storici, estetici e tecnici; lezioni dette nella I.R. Accademia di belle arti in Venezia*, 2, Venezia, Pietro Naratovich, 1856.
- Giovanni Carlo Federico Villa, *Tra decoro e cortesia: i lessici di Pellegrino da San Daniele e Fogolino*, in *Pellegrino da San Daniele. Giornate di studio*, a cura di Anchise Tempestini, Udine, Forum, 1999, pp. 37-54.
- Giovanni Carlo Federico Villa, *Between Venice and Vicenza, 1480-1500. Giovanni Bellini and the Birth of the Modern Landscape*, in *Giovanni Bellini. La Trasfigurazione*, a cura di Giovanni Carlo Federico Villa, Venezia, Marsilio Editori, 2016 (L'Ospite illustre), catalogo della mostra: Vicenza (Gallerie d'Italia, Palazzo Leoni Montanari), 7 ottobre - 11 dicembre 2016), pp. 16-59.
- Giovanni Carlo Federico Villa, *Il nuovo Museo Civico di Palazzo Chiericati a Vicenza*, in "Ricche Minere", 4 (2017), 8, pp. 131-147.
- Giovanni Carlo Federico Villa, *Palazzo Chiericati e Vicenza. Le metamorfosi di un museo e della sua città*, in "Artibus et Historiae", 40 (2019), 80, pp. 319-334.

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.

