

Dalla bottega al cantiere. I Lombardo e l'architettura a Venezia tra '400 e '500

Recensione a: *I Lombardo. Architettura e scultura a Venezia tra '400 e '500*, a cura di Andrea Guerra, Manuela M. Morresi, Richard Schofield, Università Iuav di Venezia, Marsilio editori, Venezia 2006

Gianmario Guidarelli



Sottoposta alla censura vasariana e 'riscoperta' solo nel tardo XVIII secolo ad opera di Tommaso Temanza, la vicenda artistica della famiglia Lombardo ha sofferto prima di un sostanziale misconoscimento e poi di una serie di fraintendimenti. Il momento di passaggio è segnato sicuramente dalla monumentale opera di Pietro Paoletti *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, che a fine Ottocento pose le basi documentarie per una radicale revisione non solo dell'attività della famiglia Lombardo, ma di tutta la storia dell'arte di Venezia nel XV e XVI secolo. La massa di informazioni pubblicata da Paoletti fotografa l'attività della maggiore bottega di lapidi

operante a Venezia nel cinquantennio a cavallo tra XV e XVI secolo, dando conto della sua poliforme attività: dalla fornitura di materiali (grezzi o semilavorati) alla progettazione ed esecuzione di edifici e monumenti, fino al dettaglio dei decori scultorei.

L'operazione scientifica ed editoriale di Paoletti ha certamente reso disponibili le fonti per qualunque successiva indagine sui Lombardo ma, nel tentativo di fotografare in un insieme unitario e organico l'attività così ramificata e plurigenerazionale della bottega lombardesca, ha finito per ingenerare alcuni fraintendimenti. L'attività della bottega è stata così interpretata come un'impresa collettiva con una produzione architettonica e scultorea frutto di una cultura formale unitaria e coerente. Una cultura col-

lettiva che, agli occhi di Paoletti, ha prodotto “opere di transizione” da un sistema figurativo all’altro. A partire da questa situazione di partenza, negli ultimi tre decenni un grande numero di studiosi ha affinato gli strumenti di analisi, cercando di distinguere le mani di Pietro, Tullio e Antonio, di precisare le collaborazioni con altri proti (per esempio Giovanni Buora), ma anche di individuare le variazioni del gusto e i diversi modelli formali, che hanno portato progressivamente alla formazione di autonomi filoni nella produzione lombardese. Per la realizzazione di questa strategia di ricerca, i singoli manufatti (architettonici e scultorei) sono stati passati al vaglio di una più accurata lettura formale, che, integrando i dati documentali, ne ha scalfito in qualche modo la natura unitaria e coerente, consentendo l’individuazione di autonome e dinamiche esperienze artistiche.

Questo metodo di lavoro, imposto dalle precondizioni storiografiche dettate da Pietro Paoletti, si è però concentrato sui singoli manufatti (siano essi edifici, tombe o opere di scultura) e, molto più raramente, sul tentativo di tracciare monograficamente il profilo dei membri della famiglia Lombardo. Ma qualunque monografia lombardese che, nel difficile tentativo di isolare una personalità all’interno della bottega per coglierne i caratteri specifici, esuli proprio dalle modalità in gran parte collettive con cui i manufatti erano concepiti e realizzati costituisce un ulteriore modo di fraintendere l’attività dei Lombardo. Si verifica così quella situazione solo apparentemente paradossale per cui la necessità di individuare lo specifico percorso di una personalità obbliga ad integrare la singola vicenda in quella della bottega. Nel caso dei Lombardo, insomma, è necessario superare la forma monografica, mettere in relazione le singole esperienze artistiche (nella loro evoluzione) e i singoli episodi (siano essi edifici o sculture) per mezzo di una rete di informazioni documentarie, di osservazioni stilistiche e di analisi tecnologiche dei manufatti, che in gran parte è ancora da costituire. Così, se è vero che per ogni impresa scientifica bisogna affinare i propri strumenti di ricerca (ed eventualmente introdurne di nuovi) in questo caso è la stessa forma di ricerca che diventa strumento di lavoro, e la sua modalità è ancora tutta da individuare.

Una prima, importante risposta a questo interrogativo è stato il volume collettaneo edito nel 2003 e curato da Mario Piana e Wolfgang Wolters, dedicato alla chiesa dei Miracoli. In quel caso, l’occasione dei restauri della chiesa aveva permesso di avviare una serie di osservazioni (a un grado pressoché inedito di approfondimento per Venezia) che, confrontando tra loro storici dell’architettura, della scultura e della pittura, storici della Chiesa e della musica, restauratori e chimici, aveva realizzato nel caso di un singolo

edificio quella modalità interrelata di ricerca tra varie discipline che è l'unica condizione per poter studiare i Lombardo. L'esperienza sul singolo edificio è però solo un primo approccio metodologico, che va allargato, con un salto di scala, all'intera produzione architettonica della bottega lombardesca, nel contesto allargato della Venezia tra XV e XVI secolo.

Una tappa importante in questo progressivo affinamento della conoscenza dell'attività dei Lombardo è stato il convegno svoltosi nel luglio del 2001 presso il Dipartimento di Storia dell'Architettura dello IUAV, i cui atti sono oggi stati raccolti nel libro *I Lombardo. Architettura e scultura a Venezia tra '400 e '500*. Il testo, curato da Andrea Guerra, Manuela Morresi e Richard Schofield, inaugura una collana con cui l'Università IUAV di Venezia, in collaborazione con la casa editrice Marsilio, intende dotarsi di una propria University Press.

La dichiarazione di intenti, espressa nell'introduzione, chiarisce fin da subito lo scopo che si prefigge questo particolare approccio al problema, che si avvale di una "diversificazione dell'approccio filologico a uno stesso tema" e della "molteplicità di strumenti con cui differenti studiosi operano sul campo". In questo modo è possibile, prima di tutto, incrociare tra loro due questioni cruciali: le fonti di Pietro e Tullio Lombardo e i rapporti con la cultura figurativa e letteraria del tempo. Cristiano Tessari nel suo saggio indaga sulle "radici medievali della maniera all'antica" nel linguaggio lombardesco. Tessari sgombra il campo dall'anacronistico concetto di "opere di transizione" che, in una visione progressiva della storia dell'architettura veneziana, anticiperebbero una compiuta e omogenea ortodossia linguistica. La cultura visiva di Pietro Lombardo, spesso intesa come l'acquisizione gradualmente sempre più consapevole di un linguaggio moderno, appare, al contrario, come una raffinata commistione di riferimenti lessicali e sintattici medievali, che, in una meditata operazione di commistione, sono risolti in forme "alla moderna". Una inerzia formale, che può essere meglio compresa alla luce della "prudencia" che guidava l'azione politica e culturale della committenza patrizia veneziana. Così, nelle tombe dei Lombardo, il tema "all'antica" del trionfo può convivere con l'adozione della forma tradizionale del baldacchino che inquadra il sarcofago, quanto, in un significativo salto di scala, modelli bizantini e adriatici come l'iconostasi, lo schema a quincunx e il coronamento trilobato delle facciate possono essere reinterpretati in chiave moderna in edifici come la chiesa dei Miracoli, il saepto della Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, la transenna dei Frari.

Alla selezione delle fonti medievali si intreccia un processo di graduale

allargamento del repertorio lessicale “all’antica”, che, come dimostra il saggio di Andrea Guerra sulla cattedrale di Belluno, si avvaleva soprattutto di mezzi di trasmissione solo tangenzialmente architettonici. Così, oltre ai disegni e ai taccuini, che costituivano un po’ il sistema linfatico della cultura architettonica del tardo Quattrocento, Pietro e Tullio Lombardo potevano avvalersi dei rilievi di Donatello per l’altare del Santo a Padova, ma anche di quel vasto repertorio di forme imbastito nei teleri di Vittore Carpaccio. Nel caso studiato da Guerra, però, il *medium* più importante per la conoscenza delle novità del contesto italiano potrebbe essere stato lo stesso committente, l’umanista Pierio Valeriano, che era sicuramente aggiornato sulle sperimentazioni spaziali di Raffaello nel cantiere di San Pietro. Solo con queste conoscenze, suggerisce Guerra, Tullio può avere concepito il sistema spaziale del duomo di Belluno, dove l’architettura “muraria” del Sant’Andrea di Alberti (mediata forse dal tramite martiniano del duomo di Urbino) è come alleggerita dalla trasparenza medievale degli spazi veneziani, reinterpretata nello schema bizantino del *quincunx* e “tradotta” in un sistema strutturale concettualmente opposto a quello delle volte collaboranti albertiane. Un linguaggio “all’antica” che, come suggerisce Manuela Morresi, rimane a lungo per Tullio Lombardo quasi una lingua straniera, correttamente ma scolasticamente utilizzata su un doppio registro, che consente anche inflessioni dialettali ma senza una piena acquisizione che ne ammetterebbe licenze e trasgressioni.

Il punto di svolta, una vera e propria inversione di tendenza, avviene però con la realizzazione del monumento Zen (1512): in questo caso il contesto funerario, così coerentemente collegato al motivo umanistico del trionfo dopo la morte, è per Tullio un eccezionale campo di sperimentazione che gli consente di metabolizzare tutta la precedente esperienza di bottega in un nuovo sistema di valori e di forme, ma anche di compiere il successivo e decisivo salto di scala. Infatti, nel progetto del 1518 per la facciata funeraria da realizzare per la chiesa medievale di Sant’Antonio di Castello, Tullio concepisce autonomamente per la prima volta un organismo architettonico. La vicenda della sepoltura dei membri della famiglia Grimani, come hanno già chiarito Antonio Foscari e Manfredo Tafuri, si intreccia con quella della facciata di San Francesco della Vigna e vede come successivi protagonisti Andrea Palladio e Jacopo Sansovino. Sarà proprio l’architetto fiorentino a dover portare a termine il progetto di Tullio per Sant’Antonio, sfiando significativamente quegli elementi di dirimpente novità introdotti trent’anni prima. Nella sua analisi della facciata, distrutta nel 1805, Manuela Morresi sottolinea come per la prima volta a Venezia coppie di colonne libere fossero utilizzate nel prospetto di una chiesa per alludere al tema del trionfo,

un'innovazione perfettamente compatibile con una committenza tre le più colte e aggiornate nel panorama veneziano di inizio Cinquecento.

Il cantiere più prestigioso diretto da Pietro Lombardo fu sicuramente quello di Palazzo Ducale. Il saggio di Charles Hope anticipa alcune delle riflessioni di un più vasto programma di ricerca sulle fasi costruttive dell'edificio, focalizzando l'attenzione su un dettaglio solo apparentemente marginale: i due camini sicuramente terminati da Tullio e Antonio Lombardo nel dicembre 1505. Per ricostruire la sede a cui erano destinati i due manufatti, Hope affronta l'intricatissima questione della planimetria dell'ala orientale dell'edificio nella sua sistemazione precedente agli incendi di fine Cinquecento, intrecciando testimonianze documentali e iconografiche. Il risultato è un quadro inedito della organizzazione dell'appartamento dogale e delle sale superiori riservate alle udienze del Collegio, dove verosimilmente erano sistemati i due camini.

Uomini di stato, istituzioni pubbliche, Scuole Grandi, umanisti: la varietà della committenza è uno dei moventi di una progressiva accumulazione (e selezione) delle fonti formali e iconografiche cui ricorrono i Lombardo. Nei rilievi per la facciata della Scuola Grande di San Marco, oggetto dell'analisi geometrica del saggio di Camillo Trevisan, Tullio Lombardo reinterpreta la tradizionale iconografia mariana con significative innovazioni. Come nota Laura Corti, nelle raffigurazioni della *Guarigione* e del *Battesimo di Aniano* l'allusione alla committenza non è affidata, come da tradizione, a una esplicita raffigurazione dei confratelli inginocchiati davanti al santo patrono, ma alla natura taumaturgica e pastorale dei due episodi della vita dell'evangelista; eludendo il ruolo di San Marco come patrono di Venezia, i confratelli preferiscono così sottolinearne la coerenza della sua leggenda con la natura assistenziale e devozionale della Scuola.

Ben diverso è il registro che l'umanista Bernardo Bembo impone alla commissione ravennate di Pietro Lombardo. Nella tomba di Dante, oggetto del saggio di Debra Pincus, l'artista veneziano reinterpreta l'iconografia funeraria di uomini di lettere, da lui già sperimentata nella tomba Rosselli a Padova: il poeta non è raffigurato disteso sul sarcofago, ma colto nel pieno dell'attività intellettuale. Un modello eroico di umanista tradotto in *exemplum*, in una complessa operazione intellettuale realizzata da Bembo sotto forma di eloquenti epigrafi marmoree, che integrano il rilievo lombardesco.

Il continuo aggiornamento del repertorio iconografico e formale dei Lombardo deve molto al circolo umanistico veneziano e alla produzione libraria

della seconda metà del XV secolo. Il saggio di Alison Luchs dimostra l'importanza delle miniature nei primi libri stampati a Venezia come mezzi di trasmissione di dettagli decorativi poi utilizzati, prima di tutto, nei marmi dei Miracoli; segno che per i Lombardo la conoscenza del mondo editoriale non si limitava a quella, comunque determinante, dell'*Hypnerotomachia Poliphili*. D'altronde, come suggerisce Sarah Blake McHam, i rapporti tra Antonio Lombardo e un altro umanista come Pomponio Gaurico sono indispensabili per comprendere appieno il significato e le innovazioni stilistiche che appaiono nei rilievi della cappella di Sant'Antonio nella basilica del Santo a Padova. I suggerimenti affidati dal letterato alle pagine del *De Sculptura* sono puntualmente raccolti dallo scultore nella realizzazione dei rilievi con scene della vita del Santo: un superamento del naturalismo verso una bellezza ideale temperata dall'espressione dei sentimenti per mezzo di una perfetta conoscenza dell'anatomia e dei lineamenti facciali; la scultura come l'arte più adatta per raggiungere e superare i risultati dell'antichità; la funzione pedagogica dell'opera d'arte, finalizzata alla rappresentazione di modelli comportamentali esemplari.

In certi casi, però, la ricostruzione della rete di relazioni contestuale alla realizzazione di un pezzo scultoreo o di un edificio non basta a comprenderne appieno il significato, la datazione e la stessa paternità: è qui, allora, che lo strumento dell'analisi filologica può risultare decisivo. Di due "problemi aperti" di questo tipo e di "un fantasma" si occupa appunto Richard Schofield nel primo dei suoi due saggi. Si tratta di due tombe di patrizi veneziani della seconda metà del XV secolo. Riguardo la prima, costruita per Francesco Foscari nel presbiterio dei Frari, Schofield rileva la singolare commistione di elementi tradizionali e di dettagli "all'antica", che non sono però sufficienti a districare quel groviglio attributivo lasciatoci dalle ambigue parole di Sebastiano Giampiccoli. Un'analisi accurata del manufatto, comunque, porta Schofield a individuare la presenza di due diverse mani: un architetto e uno scultore che avrebbero collaborato nella realizzazione del monumento. Nel secondo caso, il monumento a Vittore Cappello sulla facciata della chiesa di Sant'Elena, l'identificazione di più fasi costruttive, forse conseguenti alla successione di più progetti, non impedisce a Schofield di rilevare una cultura formale molto aggiornata sulle novità veneziane, ferraresi e padovane (dalle facciate della Scuola Grande di San Marco e di San Giovanni Crisostomo al monumento donatelliano del Gattamelata), che porterebbe a datare il monumento ai tardi anni ottanta del Quattrocento. Il "fantasma" evocato da Schofield è quel misterioso Antonio Dentone "scultor vinitiano e di gran nome al suo tempo" che Francesco Sansovino, spesso confondendolo con Antonio Rizzo, relega nelle nebbie

del dubbio. Lo studioso inglese, ricostruendo la genealogia della omonima famiglia di scultori padovani di origine bergamasca, identifica nella persona di Antonio Dentone di Sansovino il bisnonno di Giovanni Rubino detto il Dentone attivo a Padova nel secondo decennio nel Cinquecento.

Diverso è il caso della facciata della Scuola Grande di San Marco, di cui conosciamo con certezza datazione e paternità. La lettura analitica cui Schofield sottopone il manufatto nel secondo saggio, però, riserva delle rilevanti novità e insinua numerosi dubbi nel quadro che Pietro Paoletti, Philip Sohm e Wendy Stadman Sheard avevano delineato con convincenti argomentazioni. Come e dove sono stati reimpiegati i materiali della facciata del precedente edificio scampati all'incendio del 1486? Come spiegare, se non con una serie di varianti in corso d'opera, le numerose anomalie della facciata (dalle doppie lesene del portale all'ambigua natura del fregio che lega i capitelli del primo ordine di lesene)? È necessario ricorrere al precedente bramantesco di Santa Maria presso San Satiro per individuare il modello dei rilievi prospettici di Tullio?

Una serie di interrogativi che, sembra suggerire la stessa natura del libro, può forse trovare delle risposte nel concorso di più discipline, che contribuiscano a chiarire, per esempio, il funzionamento della bottega dei Lombardo. In questo senso, i due saggi di Lorenzo Lazzarini e di Silvia Foschi rendono i primi risultati di due vasti progetti di ricerca: il primo riguarda la catalogazione dei marmi utilizzati dai Lombardo, il secondo la costituzione di un database che, per mezzo di uno standard informatico, possa raccogliere tutti i dati sulle maestranze veneziane tra Quattro e Cinquecento raccolte fino ad oggi dagli studiosi di tutto il mondo. Una collaborazione indispensabile per raccogliere e mettere in rete quella serie di dati documentali e analisi sui singoli manufatti che possa permettere di compiere quel salto di scala necessario per la comprensione dell'intera opera lombardesca.