

UNA MONOGRAFIA PER UN «POETA MINORE»? LAZZARO BASTIANI
NELLO STUDIO DELLA PITTURA VENEZIANA DEL QUATTROCENTO
Gianmarco Russo

Tali suggerimenti [...] il Bastiani li immette entro la sua dimensione poco più che stacciata con un *poetico* garbo di ritmi silenti. È per questa via, di equilibrio fra le varie proprietà dello stile, che questo *poeta minore* offre un dignitoso parallelo alla dolce misura dei polittici della Carità, per quanto almeno vi traluce delle prime idee belliniane; restando fermo che in Giambellino questa bilancia stilistica si libra a un grado qualitativamente più alto. Io credo, comunque, che il Bastiani non restasse sordo nemmeno all'esempio belliniano, commisurandolo saviamente al suo *passo più breve*¹.

Quando, dalla *Antologia di artisti* della neofondata «Paragone», Francesco Arcangeli delineava questo penetrante medaglione di Lazzaro Bastiani (e del suo rapporto con Giovanni Bellini)², stava attribuendo al maestro veneziano un inedito *San Giovanni Battista* (fig. 1) da lui rinvenuto presso una collezione privata bolognese. Quali che fossero quei «suggerimenti» (di rinvigorimento formale, acculturazione prospettica e addolcimento cromatico-luministico), lo studioso non esitava a stringerne le maglie dell'analisi storica sul piano del giudizio qualitativo; e lo faceva iscrivendo il proprio tracciato entro un preciso quadro critico, che rimontava, anche lessicalmente, all'importante magistero di Roberto Longhi. Nell'immediato dopoguerra, tra le pagine del *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* (fig. 2) e un triennio di

I temi affrontati in queste pagine, *grosso modo* corrispondenti al testo seguito in occasione del Convegno bolognese, presuppongono una più ampia ricerca, tuttora in corso, portata avanti fra le mura della Scuola Normale Superiore di Pisa sotto la guida di Massimo Ferretti. A lui, che per primo intuì le potenzialità dello studio della figura di Lazzaro Bastiani, va la mia più profonda gratitudine. Per avermi concesso di riprodurre l'*Annunciazione* di Klosterneuburg, ringrazio Wolfgang Huber; per il *Cristo risorto* di Langres, Arnaud Vaillant. Devo preziosi suggerimenti a Luca Baroni, Giacomo A. Calogero, Marco Collareta, Antonio Mazzotta, Cinzia Maria Sicca Bursill-Hall e Lucia Simonato. Le proposte di seguito avanzate si iscrivono in un progetto monografico sul pittore veneziano che, a partire dal materiale raccolto in occasione dei colloqui di passaggio d'anno alla Scuola e della tesi di laurea magistrale discussa presso l'Università di Pisa, dovrebbe presto sfociare in un lavoro comprendente, fra le altre cose, il catalogo generale dei dipinti di Bastiani: nella convinzione che l'esaurimento delle risorse di indagine storica insite nel modello monografico tradizionale sia ancora di là da venire.

¹ FRANCESCO ARCANGELI, *Lazzaro Bastiani: un San Giovanni Battista*, «Paragone», I, 3, 1950, p. 55, corsivo mio.

² Chi scrive ha avuto modo di discutere della pertinenza belliniana di certa produzione bastianesca al Convegno Internazionale di studi *Giovanni Bellini* "... il migliore nella pittura" (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 27-28 ottobre 2016), a cura di Peter Humfrey, Vincenzo Mancini, Anchise Tempestini e Giovanni Carlo Federico Villa, di cui sono in pubblicazione gli atti (Venezia, Lineadaqua Edizioni, 2017).



Fig. 1, Lazzaro Bastiani, *San Giovanni Battista*, ubicazione ignota (immagine dell'autore, rilasciata in CC-BY).



Fig. 2, Roberto Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, sovracoperta dell'edizione Sansoni, 1946 (immagine dell'autore, rilasciata in CC-BY).



Fig. 3, Lazzaro Bastiani, *Cristo e la Samaritana*, Venezia, Gallerie dell'Accademia (immagine dell'autore, rilasciata in CC-BY).



Fig. 4, Lazzaro Bastiani, *Cristo e la Cananea*, Venezia, Gallerie dell'Accademia (immagine dell'autore, rilasciata in CC-BY).

lezioni di argomento lagunare presso la Regia Università di Bologna³, Longhi aveva proiettato sul racconto dello sviluppo storico della pittura veneta del Quattrocento la distinzione, eminentemente crociana, fra 'poesia' e 'non poesia', intesa come uno strumento per discernere, fra i «momenti topici» e le «persone prime»⁴, quelli più liberamente tesi a veicolare, attraverso un attento controllo dei mezzi dello stile e del termometro della qualità, i grandi valori della tradizione umanistica. Non a caso, nel *Viatico*, a conclusione della biografia spirituale di Bellini (dove il maestro era stato celebrato come «uno dei grandi poeti d'Italia»)⁵, egli aveva introdotto la generazione post-belliniana con queste parole:

La *poesia* suole crescere in primis sulla *poesia*; e così nel *clima poetico* altissimo creato a Venezia dal Bellini crescono liberi i buoni *poeti* di Venezia e della provincia, negli ultimi decenni del Quattrocento e sui primi del secolo nuovo.

Non alludo, s'intende bene, né al *Bastiani*, né al Mansueti, né a Lattanzio da Rimini, né a Vittore Belliniano, né a Vincenzo dalle Destre; tutti nomi che potevano esserci risparmiati⁶.

Non era la prima volta che Longhi scriveva di Bastiani. Nel 1934, in una nota di *Officina ferrarese*, tentando di riferire a Lazzaro i cosiddetti *Tarocchi del Mantegna*, ne aveva abbozzato un piccolo catalogo di dipinti, in parte tutt'oggi condivisibile⁷. E ancora prima, attorno al 1926, lo aveva studiato in vista di un saggio monografico, edito postumo, che avrebbe con

³ Il *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* (Firenze, Sansoni, 1946) viene per la prima volta pubblicato sulla «Rassegna d'Italia» (I, fasc. 1, gennaio 1946, pp. 64-81 e fasc. 4, aprile 1946, pp. 32-49) col titolo di *Viatico per la mostra veneziana dei cinque secoli*, in recensione dell'esposizione *Cinque secoli di pittura veneta*, a cura di Rodolfo Pallucchini, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo delle Procuratie Nuovissime, 21 luglio-31 ottobre 1945), Venezia, Ferrari, 1945; con qualche variante, prende poi forma di volume presso Sansoni (1946); poi in *Ricerche sulla pittura veneta*, edizione delle opere complete di Roberto Longhi, Firenze, Sansoni, 1978, pp. 3-63, da cui si cita (p. 11). Per le lezioni sulla pittura veneziana del Quattrocento, cfr. G. RUSSO, *Le dispense del primo corso di Roberto Longhi a Bologna sulla pittura veneziana*, «Paragone», LXVI, 122, 2015, pp. 3-27.

⁴ R. LONGHI, *Viatico* cit., p. 1.

⁵ *Ivi*, p. 9.

⁶ *Ivi*, p. 11, corsivo mio.

⁷ R. LONGHI, *Officina ferrarese*, Roma, Edizioni d'Italia, 1934, poi in *Officina ferrarese*, edizione delle opere complete di Roberto Longhi, V, Firenze, Sansoni, 1956, pp. 97-98, nota 59. Delle opere citate da Longhi in quella occasione, oltre (com'è naturale) ai *Tarocchi*, espungo dal novero delle opere certe di Bastiani il *Ritratto del Doge Francesco Foscari* al Museo Correr di Venezia (d'accordo con STEFANO G. CASU, *Lazzaro Bastiani: la produzione giovanile e della prima maturità*, «Paragone», XLVII, 8-10, 1996, p. 88, nota 74) e la tavoletta con *Dio Padre, Cristo risorto e la Vergine fra angeli e devoti* alla Pinacoteca Malaspina di Pavia (per cui cfr. GIOVANNA GIACOMELLI VEDOVELLO in *Pavia Pinacoteca Malaspina*, saggi di Adriano Peroni, Donata Vicini e Sergio Nepoti, Pavia Comune di Pavia, 1981, p. 161).

ogni probabilità dovuto far parte dell'ambizioso progetto del *Palazzo Nonfinito*⁸. Attribuen-
dogli, in quell'occasione, le grandi tavole con *Cristo e la Samaritana* e *Cristo e la Cananea*
(figg. 3-4) esposte qualche anno addietro alla mostra delle opere restituite dall'Austria a Ve-
nezia dopo la prima guerra mondiale⁹, Longhi non solo aveva creduto di individuare «le pri-
me operazioni fin qui cognite di Lazzaro Bastiani»¹⁰, ma era arrivato ad avanzare, in più, la
propria, concreta spiegazione figurativa dell'intera carriera dell'artista. Allora, non si trattava
di mettere in fila una serie di dipinti per incasellarli in rigidi comparti cronologico-stilistici;
ma di far scaturire dall'attribuzione di un'opera di snodo un superiore principio unificante,
capace di compattare la personalità dell'artista e inserirla a pieno diritto nella catena della sto-
ria dell'arte italiana. Reagendo a una pagina dei *Dipinti veneziani in America* di Bernard Be-
renson (che aveva ridotto Bastiani a servile epigono di Gentile Bellini, e mero conciliatore del
«vecchio con il nuovo», alla stregua di un «Neri di Bicci veneziano»)¹¹, Longhi rintracciava
quella costante figurativa nell'«interesse predominante» del pittore «per una composizione a
simmetria rigorosamente centrale»: «un interesse accanito [...] per la metrica prospettica» che
avrebbe allontanato Lazzaro da Gentile (significativamente definito, per l'occasione, «antieu-
ropeo»)¹², sino ad aprirgli le possibilità di un peculiare codice espressivo, sottilmente antiqua-
to ed arcaizzante, mai immemore degli antichi portati della storia di Venezia, via via ingloba-
ti, questi ultimi, secondo i modi del Rinascimento. La conclusione di Longhi, attorno al 1926,
non poteva essere più coerente: «Lazzaro Bastiani è forse l'unico che sappia servirsi degli
elementi rinascimentali per metterli d'accordo con questo classicismo dommatico del trecen-
to»¹³. Si sarebbero spiegati, così, i «ricordi della cultura dell'oriente Cristiano» nella *Natività*
già a Sant'Elena¹⁴ (fig. 5); la «schematica rigidità» e «l'intenzione simbolica» del
Sant'Antonio sul noce e della *Santa Veneranda* all'Accademia, dell'*Incoronazione della Ver-*

⁸ R. LONGHI, *L'esordio di Lazzaro Bastiani*, in *Il palazzo non finito*, a cura di Francesco Frangi e Cri-
stina Montagnani, Milano, Electa, 1995, pp. 435- 449. Non possiamo non condividere le perplessità
espresse, a proposito della correttezza filologica di certe scelte effettuate dai curatori della raccolta, da
Simone Facchinetti, *Dati e date: sul rapporto Adolfo Venturi-Roberto Longhi*, in *Adolfo Venturi e la
storia dell'arte oggi*, a cura di Mario d'Onofrio, atti del convegno (Roma, Sapienza Università di Ro-
ma, 25-28 ottobre 2006), Modena, Franco Cosimo Panini, 2008, pp. 103, 105-106, nota 20.

⁹ GIUSEPPE FIOCCO, *Catalogo delle opere d'arte tolte a Venezia 1808-1816-1838 restituite dopo la
Vittoria*, Venezia, Officine Grafiche C. Ferrari, 1919, p. 4.

¹⁰ R. LONGHI, *L'esordio* cit., p. 440.

¹¹ Il riferimento è a BERNARD BERENSON, *Venetian Painting in America. The Fifteenth Century*, Lon-
don, Bell, 1916. Si cita dall'edizione italiana curata da Guido Cagnola: B. BERENSON, *Dipinti vene-
ziani in America*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1919, p. 149.

¹² R. LONGHI, *L'esordio* cit., p. 439.

¹³ *Ivi*, p. 443.

¹⁴ *Ivi*, p. 442.



Fig. 5, Lazzaro Bastiani, *Natività fra i Santi Eustachio, Giacomo, Marco e Benedetto*, Venezia, Gallerie dell'Accademia (immagine dell'autore, rilasciata in CC-BY).

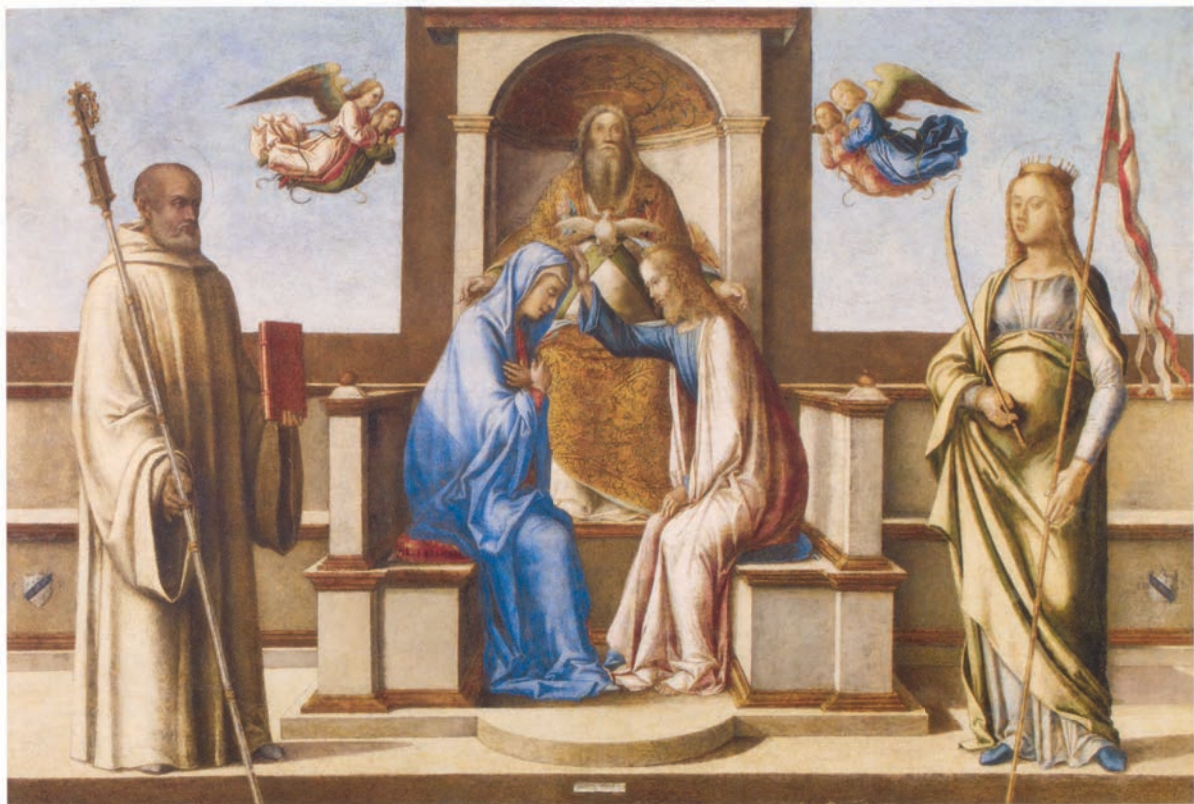


Fig. 6, Lazzaro Bastiani, *Incoronazione della Vergine fra i Santi Bernardo ed Orsola*, Bergamo, Accademia Carrara (immagine dell'autore, rilasciata in CC-BY).

gine dell'Accademia Carrara di Bergamo (fig. 6) e dell'Annunciazione del Museo Correr¹⁵; l'«atavico dommatismo di composizione» del telero per San Giovanni Evangelista e dell'Annunciazione di Klosterneuburg (fig. 7); l'«austero spirito» e l'«arcana spiritualità» attraverso i quali «Lazzaro Bastiani poté [...] servirsi dei mezzi formali del rinascimento per uno scopo extrafigurativo [...] e rigorosamente religioso» nel *Cristo risorto* di Langres (fig. 8) e nel «magnifico e grande lunettone di Murano» (fig. 9)¹⁶.

Quarant'anni più tardi, sarà proprio quest'ultima opera, tutt'oggi nella basilica muranese dei Santi Maria e Donato, a suggerire a Longhi la revoca di quella patente di poeta che a Bastiani avrebbe invece restituito, almeno in parte, Arcangeli. Non è difficile misurare i motivi di tale mutamento: se si pensa al punto del *Viatico* in cui quella valutazione prende forma (a ruota della sezione belliniana), o agli altri nomi della pittura veneziana che essa trascina con sé (Giovanni Mansueti, Lattanzio da Rimini, Vittore Belliniano e Vincenzo dalle Destre), si comprende come il giudizio di valore sull'opera vada più ricondotto all'occasione della mostra dei *Cinque secoli*¹⁷, che a un cosciente affondo storico-critico nella biografia bastianesca. Come a dire: la lunetta di Murano, con quelle sue forme ampie e dilatate entro uno schema spaziale assai semplificato (con quel linguaggio, cioè, tipico della maturità del pittore), può difficilmente servire da testimonianza non solo della posizione storica di Lazzaro ma, più in generale, dell'intero corso della pittura veneziana.

Quanto sinora considerato porta sul tavolo di lavoro dello studioso di Lazzaro Bastiani più di qualche appunto che possa servire da buona avvertenza metodologica di massima. Ripercorrendo a ritroso quelle tappe della fortuna critica bastianesca, emerge, innanzitutto, la necessità di unificare la vicenda biografica e pittorica dell'artista nella chiave di un racconto storico che sappia restituire, nella sua interezza, un itinerario (Longhi, 1925-1926); in più, si impone, come tutt'altro che sottovalutabile, la difficoltà di considerare la singolarità del curriculum del maestro fuori da un complesso ordito di relazioni (Longhi, 1946); e acquista grande importanza, infine, l'occhio rigoroso del conoscitore, chiamato a scardinare, in presenza delle opere d'arte, opposte tradizioni critiche e materiali (Arcangeli, 1950).

¹⁵ *Ivi*, p. 443.

¹⁶ *Ivi*, p. 444-445.

¹⁷ La lunetta con la *Madonna in trono con il Bambino fra i Santi Giovanni Battista e Donato, gli angeli e il donatore Giovanni degli Angeli*, datata 1484 (per cui cfr. LUCIA SARTOR, *Lazzaro Bastiani e i suoi committenti*, «Arte Veneta», L, 1997, pp. 45-46) era la sola opera chiamata a rappresentare Bastiani alla mostra dei *Cinque secoli* (cit., pp. 45-46).

Fig. 7, Lazzaro Bastiani,
Annunciazione, Klosterneuburg,
Stiftsmuseum
(per gentile concessione dello
Stiftsmuseum di Klosterneuburg.
Tutti i diritti riservati.).

Fig. 8, Lazzaro Bastiani, *Cristo
risorto*, Langres, Musée de
l'Hôtel du Breuil
(per gentile concessione del
Musée de l'Hôtel du Breuil di
Langres. Tutti i diritti riservati.).





Fig. 9, Lazzaro Bastiani, *Madonna in trono con il Bambino fra i Santi Giovanni Battista e Donato, il donatore Giovanni degli Angeli e angeli*, Murano, Basilica dei Santi Maria e Donato (immagine dell'autore, rilasciata in CC-BY).



Fig. 10, Lazzaro Bastiani, *Madonna dell'Umiltà*, Venezia, Civico Museo Correr (immagine dell'autore, rilasciata in CC-BY).



Fig. 11, Lazzaro Bastiani, *Madonna con il Bambino*, Venezia, Gallerie dell'Accademia (immagine dell'autore, rilasciata in CC-BY).

Si tratta di indicazioni che incrociano, nel caso specifico, diverse complessità, legate soprattutto ad uno scarto a tratti incolmabile fra testi archivistici e figurativi, ma anche alla peculiare inclinazione di Bastiani verso tendenze artistiche sempre diverse, che hanno reso assai mobile e stratificato il suo processo di acculturazione formale, sino a fare del tentativo di definizione cronologico-stilistica della sua pittura un'operazione ardua e delicata. È significativo che un simile discorso s'imponga con urgenza specie per gli anni precedenti al 1480 della già menzionata *Natività* di Sant'Elena, completamente sguarniti di opere intatte datate e documentate. Avrebbe di certo aiutato, ad esempio, leggere, non si dice la firma, quanto almeno l'anno di ultimazione, sulla *Madonna dell'Umiltà* n. 2193 del Museo Correr (*fig. 10*), ancora esposta sotto il nome di un non meglio specificato «pittore veneto [della] metà [del] XV sec.» sebbene Carlo Volpe vi avesse da tempo letto, e a ragione, una primizia bastianesca¹⁸. Così come sarebbe stato senza dubbi dirimente il confronto fra una manciata di dipinti induttivamente collocabili nella prima metà del settimo decennio (le tre tavole di pertinenza mariana rispettivamente agli Eremitani di Padova, alla Gemäldegalerie di Berlino e all'Accademia di Venezia [*fig. 11*])¹⁹ e il polittico che, a detta delle carte documentarie, Lazzaro avrebbe confezionato tra il 1460 e il 1468 per l'altare maggiore della chiesa di San Samuel in esecuzione della prestigiosa *commissaria* del Procuratore Marco di Nicolò Venier: polittico di cui, appunto, non rimane traccia²⁰. Nella scarna bibliografia bastianesca, la considerazione per questa notizia è episodica o pressoché nulla²¹; qualora venga intrecciata, invece, con le informazioni tramandate non tanto da nuovi e improbabili scassi archivistici quanto, poniamo, dalle notizie tramandate dalla letteratura artistica locale, essa consentirebbe una diversa ricognizione delle condizioni materiali e rappresentative in cui quella commissione doveva aver preso corpo, e, in più, una più articolata valutazione del fondo culturale che doveva aver mosso, nei suoi primi anni, Lazzaro Bastiani. Le ricadute di simili proposte all'interno di un monografico progetto bastianesco non sono senza significato: la presenza, documentata in quello stesso cantiere

¹⁸ Sull'opera e sull'intuizione di Volpe, si rimanda a MIKLÓS BOSKOVITS in *The Martello Collection. Further Paintings, Drawings and Miniatures 13th-18th Century*, a cura di M. Boskovits, Firenze, Centro Di, 1992, p. 27 e S. G. CASU, *Lazzaro Bastiani* cit., pp. 62-63 (che per primi riconoscono l'assoluta rilevanza della *Madonna* del Correr per la ricostruzione della primissima fase del pittore).

¹⁹ Una buona analisi di questo gruppo di dipinti è stata condotta da Casu (*ivi*, p. 66).

²⁰ GUSTAV LUDWIG - PIETRO PAOLETTI, *Neue archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXIII, 1900, p. 183.

²¹ Il perduto polittico di San Samuel si trova menzionato, di sfuggita e nel quadro di una rapida ricognizione biografica di Bastiani, da M. BOSKOVITS in *The Martello Collection* cit., p. 24 e, fra le committenze di alto profilo che tennero occupato il pittore, da SARTOR, *Lazzaro Bastiani* cit., p. 38. Fuori dalla letteratura bastianesca, si possono leggere le considerazioni di PETER HUMFREY, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Heaven, Yale Univ. Press, 1993, p. 51.

lagunare da Francesco Sansovino²², di un insieme intagliato da Francesco Moranzone e dipinto da Donato Bragadin (pare, nel 1460), nonché di una più antica ancona installata nel 1448 da Francesco dei Franceschi, permetterebbe infatti di sondare sul terreno di una fioritura stilistica storicamente fondata quelle sopravvivenze, internazionali e umbratili insieme, troppo spesso taciute nella *Madonna adorante il Bambino* agli Eremitani di Padova, non a caso databile proprio ai primi anni dei lavori bastianeschi a San Samuel.

Si vuole dire, insomma, che in nome della natura schiettamente relazionale di ogni genuina ricerca in campo figurativo, il tradizionale schema monografico potrà solo trarre giovamento dalla integrazione del caso individuale con una vastità di problemi, di carattere più generale, via via richiamati in base alla direzione intrapresa dal racconto storico. Confrontandosi, assai significativamente, anche con quanto nei secoli è andato perduto (secondo una costante per nulla inedita per i venetisti del Quattrocento), l'esempio del polittico di San Samuel aprirebbe la strada ad una proficua considerazione, da una parte, dell'assoluta non linearità dello sviluppo storico dell'arte lagunare fra quinto e settimo decennio del secolo (l'avvicinarsi di stilemi internazionali, pseudo-rinascimentali e 'umbratili') e, dall'altra, del complicato intreccio fra attinenze stilistiche e professionali diverse (i rapporti fra pittori e intagliatori): senza distogliere l'attenzione, com'è naturale, dall'esperienza singola del giovane Bastiani.

Fissate tali coordinate, in relazione alla biografia bastianesca, un simile progetto di ricerca si vede agilmente arricchito di altre occasioni di studio: si pensi alla documentata partecipazione del maestro, nel 1470, alla campagna decorativa della Scuola Grande di San Marco, dove in tempi diversi avevano già lavorato Jacopo e Gentile Bellini, Francesco Squarcione, Bartolomeo Vivarini e Andrea da Murano, e dove a distanza di poche settimane sarebbe pure arrivato il grandissimo Giovanni Bellini²³. All'esempio di questo ciclo irrimediabilmente distrutto nell'incendio del 31 marzo 1485, poi, se ne possono aggiungere anche altri, e tutti di un profilo pubblico altissimo. Fra di essi, più che i sommersi ritratti dogali all'interno del Palazzo Ducale menzionati ancora da Sansovino e forse davvero sopravvissuti nel larvale frammento del Museo Correr con *Antonio Venier e Michele Steno*²⁴, la ricerca futura dovrà considerare con un'attenzione particolare i lavori, condotti all'incirca tra il 1488 e il 1512 in compagnia dei figli Alvise e Vincenzo Bastiani, di restauro e rifacimento *ex-novo* di alcuni, antichi mosaici

²² FRANCESCO SANSOVINO, *Venetia, città nobilissima et singolare*, Venezia 1581, pp. 45-46.

²³ Il primo a rendersi conto, su base documentaria, della eccezionalità di tale congiuntura è stato PIETRO PAOLETTI, *La Scuola Grande di San Marco*, Venezia, a cura del Comune di Venezia, 1929, pp. 67-133.

²⁴ GIOVANNI MARIACHER, *Il Museo Correr di Venezia*, Venezia, Neri Pozza, 1957, p. 205.

nella basilica di San Marco. Studiare la questione non, come è stato (meritoriamente) già fatto²⁵, dal punto di vista dei temi, della tecnica e della tipologia, ma con una visione ad ampio spettro della biografia bastianesca, non solo apporterebbe più di qualche lume alla comprensione dell'ultimo sviluppo stilistico di Lazzaro (per il quale gli studi si sono limitati a riecheggiare l'ingenerosa definizione di Lionello Venturi di «periodo delle figure lunghe»²⁶). Consentirebbe, in più, di calcare un terreno, per lo studioso del Quattrocento (e del Quattrocento veneto) tanto impervio quanto promettente, come quello dello studio del funzionamento e delle dinamiche di bottega: ovvero dei rapporti, richiamati da illuminanti confronti fra le opere (*figg. 12-13*) e da qualche sporadica attestazione d'archivio, fra la figura del maestro inventore di paradigmi visivi duraturi e tipizzanti e la schiera di allievi occupati nella ripetizione di tracce grafiche, disegni e cartoni standardizzati.

Questo e altri suggerimenti, a ben vedere, smascherano la precarietà di quelle posizioni critiche che nel corso degli anni non hanno saputo percepire l'importanza della 'questione Bastiani' nello studio della pittura veneziana del Quattrocento rimproverando al maestro di non aver attinto a un grado qualitativo pari a quello di Bellini o Carpaccio, o limitandone la funzione storica a mera occasione di indagine su fatti altri, avulsi dalla considerazione della sua singolare personalità artistica. Si possono citare, volendo, due casi illustri. Per quella seconda via si era mossa, ad esempio, Licia Collobi Ragghianti, in un articolo monografico su Bastiani comparso nel 1939 su «Critica d'Arte», per taluni versi ancora oggi imprescindibile:

Se in mezzo ai suoi più celebri confratelli e contemporanei veneziani del XV secolo (i quali sono stati anche, bisogna riconoscerlo, più fortunati presso la critica moderna), il Bastiani non occupa un posto di primo piano, ha però un'importanza maggiore di quanto non si sia voluto riconoscergli: e per l'influenza da lui esercitata in un determinato settore dell'arte del tempo, e per la documentazione che i suoi pur severi e dogmatici dipinti ci offrono del vario alternarsi, nella vita artistica veneziana

²⁵ Il riferimento è ai meritori studi di ETTORE MERKEL (*La scuola di Andrea del Castagno nei mosaici marciari*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», CXXXI, 1973, pp. 377-419; *I mosaici rinascimentali di San Marco*, «Arte Veneta», XLI, 1988, pp. 20-30; *I mosaici del Cinquecento veneziano. I parte*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», IXX, 1994, pp. 73-140).

²⁶ LIONELLO VENTURI, *Le origini della pittura veneziana*, Venezia, Istituto Veneto di Arti Grafiche, 1907, p. 280. Un'eccezione a tale prassi è costituita dalle belle pagine che alla maturità di Lazzaro Bastiani ha dedicato MAURO LUCCO, *Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il quattrocento*, a cura di M. Lucco, 2 voll., Milano, Electa, 1989-1990, II, 1990, pp.?.



Fig. 12, Lazzaro Bastiani, *L'offerta della reliquia della Santa Croce ai confratelli della Scuola Grande di San Giovanni Evangelista* (particolare), Venezia, Gallerie dell'Accademia (immagine dell'autore, rilasciata in CC-BY).



Fig. 13, Lazzaro Bastiani, *San Sergio*, Venezia, Basilica di San Marco, Sottarco della Tribuna inferiore dei Procuratori (immagine dell'autore, rilasciata in CC-BY).



Fig. 14, Giovanni Bellini, *Sant'Agostino*, Parigi, Musée du Louvre (immagine dell'autore, rilasciata in CC-BY).



Fig. 15, Giovanni Bellini, *Sant'Antonio abate*, Parigi, Musée du Louvre (immagine dell'autore, rilasciata in CC-BY).

d'allora, di vivissime e tanto più alte personalità pittoriche: Antonio e Bartolomeo Vivarini, Mantegna, Gentile e Giovanni Bellini, Antonello, il Carpaccio²⁷.

Nel 1990, in una breve nota biografica dell'artista apposta in un importante studio generale sulla pittura veneziana, uno studioso dell'intelligenza di Peter Humfrey ha voluto leggere in Bastiani (e nel Bastiani dell'*Adorazione dei Magi* della Frick Collection di New York e del polittico di Matera) un «modesto innovatore»²⁸; in una breve nota biografica cui sembrò rispondere, qualche anno più tardi, Alessandro Conti, quando, in uno dei suoi ultimi, inascoltati saggi, accoglieva come davvero illuminante la proposta di Michel Laclotte di leggere accanto ai *Santi Agostino e Antonio abate* del Louvre di Giovanni Bellini (figg. 14-15) il bastianesco *San Girolamo nello studio* di Monopoli (fig. 16): «richiamo», chiosava lo studioso, «che credo sia molto valido, ma non tanto per l'attribuzione delle nostre tavole quanto per la comprensione di questo maestro, spesso dimenticato nonostante che sia autore di opere della qualità dell'*Adorazione dei Magi* Frick, e del momento in cui si avvicina a Giovanni Bellini»²⁹.

Così, per un artista documentato dal 1456³⁰ ma scomparso nel 1512 (a ruota della estimazione, avvenuta nel 1508 e per volere di Giovanni Bellini, degli affreschi di Giorgione al Fondaco dei Tedeschi)³¹; ovvero per un pittore le cui inclinazioni dovevano sensibilmente variare ad ogni occasione di acculturazione figurativa, l'alternativa monografica che si è andata sinora profilando rimane probabilmente la prospettiva di sistemazione storica più sicura ed auspicabile. Di contro agli studi parcellizzati, che hanno il più delle volte trasformato il catalogo bastianesco in una sorta di vetrina degli orrori in cui far rientrare qualsiasi dipinto dall'apparenza riconoscibilmente lagunare, e alle opere di carattere generale concentrate più sull'idea di una intoccabile *grande peinture* che su quella di una concreta storia dell'arte fatta di opere ed artisti; di contro a questi due modelli, il disegno di una 'monografia relativa' potrà forse servire da utile sondaggio di scioglimento dei quesiti che tanto avevano assillato, fra gli altri, Longhi; per capire se, davvero, nessun «altro pittore notevole di Venezia poté trovarsi negli stessi momenti nella stessa situazione spirituale salvo Lazzaro Bastiani»³².

²⁷ LICIA COLLOBI RAGGHIANI, *Lazzaro Bastiani*, «Critica d'Arte», IV, 1939, p. 33.

²⁸ P. HUMFREY, in *La pittura nel Veneto* cit., II, pp. 733-734.

²⁹ ALESSANDRO CONTI, *Giovanni nella bottega di Jacopo Bellini*, in *Hommage à Michel Laclotte. Elude sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milano, Electa, 1994, p. 263.

³⁰ *Ivi*, pp. 182-183.

³¹ G. LUDWIG – P. PAOLETTI, *Neue archivalische Beiträge* cit., p. 184.

³² R. LONGHI, *L'esordio* cit., p. 441.



Fig. 16, Lazzaro Bastiani, *San Girolamo nello studio*, Monopoli, Museo Diocesano (immagine dell'autore, rilasciata in CC-BY).