

FRANCO BARBIERI

GIOVANNI BUSATO COLLEZIONISTA (E FALSARIO?)

La pala di Breganze

In occasione dei miei cinquant'anni di vita accademica (1962-2012), coincidenti, tra l'altro, con il novantesimo compleanno del sottoscritto, Giovanni Pellizzari, già mio brillante studente sui banchi del Liceo classico «Pigafetta», ora illustre collega accademico, ha voluto avvalorare i suoi fervidi auguri con il dono, singolare quanto gradito, di un interessante documento da lui rinvenuto presso il locale Archivio di Stato¹. E vi accompagna la concessione, anzi, dirò di più, la viva esortazione a pubblicarlo, non mancando, altresì, di aiuti non indifferenti nelle opportune collaterali ricerche: gesto di affettuosa cortesia ma, soprattutto, di generosa, non comune liberalità, della quale voglio qui di tutto cuore ringraziarlo.

Trattasi dell'Atto n. 1134 di Repertorio del notaio Luigi Parmesan, busta 326 (nuovo versamento), n. 1393 di Registro, segnato nel margine destro del primo foglio, in quattro righe, «Registrato a Vicenza sette Marzo 1879 / Libro XIII Pubblico registro 285 / tratte lire settantadue / Ricevitore De [firma non decifrabile per vistosa macchia d'inchiostro]». All'ultima pagina, leggesi, in chiusura: «Fatto e da me Notaio ricevuto il presente Atto che è stato scritto da persona di mia fiducia, e consta di tre fogli con marca da It[aliene] Lire 1.20. una Cent.venti, dei quali si scrissero otto pagine e linee diecinove, e viene sottoscritto dalle Parti, testimoni e da me Notaio». Inoltre, sempre nell'ultima pagina, sul margine destro, a fianco della seconda riga in alto, dichiarasi, con calligrafia però diversa da quella dell'Atto (forse del notaio?): «Fu rilasciata una prima Copia autentica a Grandesso Silvestri Olinto li 12 dodici Marzo 1879 Settantanove». Il costo complessivo fu di lire 49 e 80 centesimi: di cui lire 41, 20 l'onorario del professionista e lire 2,50 il compenso del diligente scrivano.

Rimandando alla Appendice per la completa trascrizione semi-

¹ Sua lettera autografa in data 15 febbraio 2012: «[...] In questi giorni [...] vorrei anch'io farle giungere un mio sommosso saluto di congratulazione e di augurio. E non sapendo [...] quale segno di gratitudine [...] e di partecipe letizia potesse esserle gradito, mi arrischio a recarle una notizia archivistica [...] forse non immeritevole della sua... attenzione».

diplomatica dell'Atto, passiamo, intanto, a verificare come il documento in parola effettivamente «apra una finestra», per rifarsi a una giusta espressione dello stesso Pellizzari, su di un avvenimento finora talvolta magari piuttosto vagamente adombrato ma assolutamente ignorato nei suoi esatti contorni e nella sua precisa valenza²: e, però, tale da introdurci nel vivo di una situazione emblematica della società vicentina agli ultimi decenni dell'Ottocento: non fosse altro che per la indiscussa notorietà dei personaggi coinvolti.

Portiamoci, dunque, in quella tranquilla contra' Giacomo Zanella che, nel cuore del centro storico di Vicenza, collega, in leggera discesa, piazzetta Santo Stefano con contra' Giuseppe Apolloni. Sul lato destro, scendendo, al civ. n. 4 spicca palazzo Fadinelli, non indifferente «garbata opera, del pieno Settecento», del bassanese Giuseppe Miazzi³: dal novembre 1867 vi era venuto ad abitare, su al secondo piano, il poeta e letterato Giacomo Zanella con il fratello Giuseppe e una sorella. Venduta poi, nel settembre 1870, per lire 5900, la casa familiare di Chiampo, Giacomo e Giuseppe acquistavano, nel novembre 1870, per lire 17000, dalla Congregazione di Carità proprietaria «pro tempore», tutto il nobile edificio vicentino⁴. Sempre in palazzo Fadinelli era venuto pure a risiedere, è da credere al primo e più signorile piano, Olinto Grandesso Silvestri⁵, rinomato chirurgo, inventore della legatura elastica per intercettare la circolazione del sangue durante impegnativi interventi operatori ma anche appassionato cultore delle lettere italiane e latine⁶: amore, del

² Cfr. Michela Brandellero, *Il pittore vicentino Giovanni Busato (1806-1886), Per un regesto delle sue opere*, tesi di laurea Università di Padova, a.a. 2001-2002, p. 42: dall'elenco, fornito dall'autrice, degli Archivi consultati, si desume chiaramente non essere stato consultato, per la redazione del pur ottimo lavoro, proprio l'Archivio di Stato di Vicenza dove appunto conservasi il documento in parola.

³ Franco Barbieri-Renato Cevese, *Vicenza. Ritratto di una città. Guida storico-artistica*, Vicenza, Colla, 2004, pp. 456-457: affatto trascurabili pure gli interni.

⁴ Elizabeth Greenwood, *Vita di Giacomo Zanella*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1990, p. 106. Contra' Zanella chiamavasi allora contra' Santo Stefano e a palazzo Fadinelli corrispondeva il civ. n. 867: per questo e altri non indifferenti ragguagli sulla contrada, Gianbattista Giarolli, *Vicenza nella sua toponomastica stradale*, Vicenza, San Gaetano, 1955, pp. 546-548.

⁵ Due lapidi, sulla facciata del palazzo, vi ricordano i due più illustri abitatori.

⁶ Sul Grandesso Silvestri (1822-1881), pressoché coetaneo di Giacomo Zanella (1820-1888), dopo la tempestiva commemorazione da parte dello stesso Zanella (*Olinto Grandesso Silvestri. Necrologia*, Vicenza 1881), vedi Fedele Lampertico, *In memoria e onore di Olinto Grandesso Silvestri*, «La Provincia di Vicenza», 5 luglio 1896; Tito Vanzetti, *Olinto Silvestri Grandesso inventore della legatura plastica in chirurgia*, II ediz., Vicenza 1896 (con una nota di Fedele Lampertico); Sebastiano Rumor, *Il dottor Olinto Grandesso Silvestri* (per nozze Grandesso Silvestri-Bertagnoni), Vicenza 1904; Id., *Gli scrittori vicentini dei secoli decimottavo e decimonono*, II, Venezia, Deputazione Veneta di Storia Patria, 1907, pp. 74-79; Id., *Una gloria vicentina. Olinto Grandesso Silvestri. Nel I centenario della sua nascita*, Vicenza 1922.

resto, in comune con la moglie, la poetessa Elisa De Muri, assai stimata dallo Zanella⁷.

Proprio in palazzo già Fadinelli, in quel momento Zanella, il giorno di lunedì 3 marzo 1879, alla presenza del dr. Luigi Parmesan, notaio in Vicenza, compaiono il Grandesso Silvestri, qualificato come «medico possidente», assieme al cav. Mariano Fogazzaro, padre dell'illustre romanziere Antonio. In sintonia con lo zio don Giuseppe fervente patriota, implicato nel Governo provvisorio vicentino anti-austriaco del 1848, e costretto all'esilio, Mariano era rientrato definitivamente a Vicenza dopo l'annessione del Veneto, nel 1866, dividendosi, eletto deputato, tra le due capitali del giovane Regno d'Italia, prima Firenze, dal 1870 Roma⁸. Con loro è Giovanni Busato, definito «professore di pittura»⁹: pure partecipe delle vicende risorgimentali del 1848, aveva anch'egli conosciuto la via dell'esilio, peregrinando, dalla ospitale Torino alla Svizzera, dalla Germania alla Francia e fino alla lontana Pietroburgo. Viaggi che, ad ogni modo, a lui educatosi «sul piede di casa» (1825-1829) presso la veneziana Accademia di Belle Arti e quella romana di San Luca, erano stati felice tramite a diretti contatti con i Nazareni e l'ambiente francese di un Meisso-

⁷ Del quale val la pena ricordare questo giudizio, certo spontaneamente sincero quanto, alla nostra moderna sensibilità, specchio di ingenuo, involontario maschilismo: «poche volte una donna ha dettato versi più semplici, più robusti, più affettuosi» e, pertanto, «crescerà la meraviglia quando si sappia che colei che li scrisse non fa professione di letteratura, ma solamente nelle poche ore di riposo che le lasciano le cure di sposa e di madre, cerca di coltivare il suo spirito con utili e sane letture». Vedi Gianbattista Giarolli, *I nomi delle nuove vie del Comune di Vicenza. Aggiunta all'opera dello stesso autore Vicenza nella sua toponomastica stradale*, Vicenza, Giuliani, 1967, p. 172; alla De Muri, e al marito, sono comunque dedicate due vie cittadine Giarolli, *I nomi delle nuove vie...*, cit., rispettivamente, pp. 171-172, 233-234. Sulla De Muri anche Sebastiano Rumor, *Antologia femminile, Biografia, bibliografia, saggi*, Vicenza 1906, sub voce: ove però la si indica come Maria (secondo nome della Elisa?).

⁸ Per Mariano Fogazzaro (1814-1887) di Giovanni Antonio e Innocentina Mazzi, basti qui il rimando, oltre che al sintetico ritratto tracciato da Greenwood, *Vita di Giacomo Zanella*, cit., pp. 84, 175, al suo più dettagliato profilo e alle notizie raccolte su di lui in Mario Saccardo, *In margine al centenario della morte. Documenti e testimonianze su Antonio Fogazzaro*, Vicenza, Editrice Veneta, 2012, pp. 129-131 e passim (vedi Indice dei nomi).

⁹ Sul Busato, dopo la voce di Franco Barbieri, *Busato Giovanni*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XV (1972), pp. 180-182 e quanto trovasi su di lui nelle puntuali schede di Alessandro Bevilacqua, *La pittura e la scultura tra fine Settecento e prima guerra mondiale*, in *Storia di Vicenza*, IV/2. *L'Età contemporanea*, a cura di Franco Barbieri e Gabriele De Rosa, Vicenza, Accademia Olimpica, 1993 (particolarmente pp. 81-86: ma vedi anche all'Indice dei nomi), si veda l'aggiornato profilo a cura di Stefano Grandesso, *Giovanni Busato. Vicenza 1806-1886*, in *Musei Civici di Vicenza. Dipinti e sculture del XIX secolo*, a cura di Fernando Mazzocca, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 88-89. Da segnalare due successivi contributi di Mario Saccardo, *Una pala del Busato nella Arcipretale di Chiampo. Al Museo civico di Vicenza il bozzetto*, e *La pala di Nostra Signora nella chiesa dei Filippini a Vicenza*, «Realtà vicentina», rispettivamente XII (2001), 12 (dicembre), pp. 38-39 e XXII (2011), 12 (dicembre), pp. 40-41.

nier, di un Vernet, di un Delaroche: così da risolvere in un qualche «efficace equilibrio (Grandesso) le componenti del suo linguaggio figurativo, sempre di ascendente purista ma aggiornato». Ristretto, però, in una corretta visione accademica e moralista, troppo spesso incapace di sollevarsi dagli impacci di minuzioso verismo: vasta produzione in parte riscattata, specie nei ritratti, dal magistero della tecnica e dalla sincera probità degli intenti.

Nella circostanza, in questo per lui triste marzo 1879, il Busato, ormai settantreenne, trovasi a mal partito. Nonostante abbia goduto di continue opportunità di lavoro ottenendo anche commesse spesso prestigiose, addirittura dallo zar Alessandro II e dai Savoia, e sia uno dei protagonisti indiscussi della scena artistica vicentina e veneta del suo tempo, spinto da impellenti necessità versando in situazioni economiche precarie, è ricorso all'aiuto dell'Olinto Grandesso Silvestri. Ne ha ottenuto un prestito di «Italiane Lire 9364»; non avendolo ancora restituito, accettata giocoforza la corrispondente cambiale tratta a suo carico, nello stesso giorno 3 marzo, dal creditore, si vede «obbligato di pagare» detta somma, «all'ordine e al domicilio del traente», entro la scadenza ravvicinata de «il giorno 31 trentuno di agosto del corrente anno» 1879.

È da pensare il creditore non si fidasse granché della capacità di far fronte all'impegno da parte del debitore: questi, a sua volta, avrà dovuto confessare, in cuor suo, di non poter disgraziatamente dargli torto: sta di fatto – affidiamoci alle professionali espressioni notarili – che «pregato il professore Busato Giovanni dal dr. Grandesso Silvestri Olinto di garantirgli il buon fine dell'assunta obbligazione cambiaria», «gli offerse in pegno alcuni quadri da lui posseduti», ribadendoli «di sua esclusiva proprietà e non vincolati ad altri impegni». Nel caso, poi – affermato, con cortese ottimismo, «non temuto» – che il Busato non pagasse entro il termine fissato, al Grandesso Silvestri spettava «il diritto» che i quadri venissero messi all'asta, godendone egli del ricavato «con privilegio e preferenza» rispetto a qualunque altro creditore; nel frattempo, dallo stesso Grandesso Silvestri «gli oggetti dati a pegno» venivano consegnati, «con pieno consentimento e adesione» del Busato, a Mariano Fogazzaro che se ne costituiva «depositario e custode responsabile» a pieni «termini di legge». Incarico di fiducia cui sarà stato ritenuto adatto sia per la sua riconosciuta specchiata onestà, sia per la sua nomina, appena due anni avanti, nel 1877, a presidente della Commissione deputata alla conservazione dei Monumenti cittadini e alla Sorveglianza dei Musei Civici¹⁰: cosic-

¹⁰ Vedi Bernardo Morsolin, *Mariano Fogazzaro. Necrologia*, «La Provincia di Vicenza», 12-13 aprile 1887.

ché la sua figura assumeva, nel frangente, una qualche veste ufficiosa. Da ultimo, presentavansi a testimoni Beltramello Francesco, «agente privato» non meglio identificato, e il già ricordato Giuseppe Zanella. Gratificato quale «avvocato di questo foro» vicentino, il fratello minore del poeta Giacomo e ultimogenito (1833) di Adriano Zanella e Laura Beretta, educato in Seminario e laureatosi in Legge nel 1859, aveva, in effetti, stentato non poco a entrare nella avvocatura. Ne era insorta qualche fraterna incomprensione¹¹: ma, con l'andar degli anni, s'erano venuti vieppiù stringendosi i legami tra i due. Tra l'altro, quando Giacomo, uscito da una grave forma di depressione, aveva manifestato l'intento di trasferirsi in campagna, era stato proprio Giuseppe a convincerlo di non allontanarsi troppo: e Giacomo aveva comprato un appezzamento di terra a Cavazzale, pochi km. a nord della città. Costruitovi un villino, vi si trasferirà, guarda caso, proprio nel settembre di quello stesso anno 1879¹² che vedeva, nel marzo, la importante riunione, in palazzo Zanella, di cui ci stiamo occupando: sarà magari perché impegnato a prepararsi il trasloco il motivo di non parteciparvi sebbene amico sia del Grandesso che del Busato?

Anche ad una rapida scorsa dell'elenco depositato, mallevadore Mariano Fogazzaro, in pegno del debito nei confronti del Grandesso Silvestri, si rimane vivamente impressionati: vi si registrano fin trentadue quadri, e alcuni di notevoli dimensioni, chiamandovisi in causa, per giunta, autori di buon livello, spesso anzi elevato. Donde non poche perplessità: quando e con quali mezzi erasi potuta costituire una simile collezione? Il Busato aveva cominciato a lavorare con qualche continuità solo trentenne, a partire circa dalla metà degli anni Trenta dell'Ottocento, godendo, appena dal 1841, del modesto reddito di assistente alla cattedra di pittura presso l'Accademia di Venezia: incarico, tra l'altro, faticosamente ottenuto contro l'ostilità del segretario Antonio Selvatico. Certo, dopo il 1848, perduto l'incarico accademico, negli anni, dal 1853, dell'esilio torinese, era stato restauratore e antiquario: e forse fu questo il periodo per lui più propizio ad approfittare delle occasioni offertegli dal mercato. Non poco, però, dovettero costargli i successivi viaggi in Francia e Germania; inoltre, stabilitosi dal 1866 a Vicenza, gli era venuta meno la continuativa

¹¹ Interessante, in proposito, l'esortazione appunto rivoltagli da Giacomo quando trascorreva anni inoperosi ancora forzatamente senza impiego: si dedicasse a «utili letture», necessarie in epoca in cui «la velocità del moto che avvicina nazioni e pensieri ha allargato meravigliosamente la sfera delle cognizioni indispensabili in un uomo che non voglia essere pecora».

¹² Greenwood, *Vita di Giacomo Zanella*, cit., pp. 5, 25, 90, 91-93, 116-117, 124-125.

sicurezza economica: l'ammirato generale consenso per i suoi lavori non gli valse, infatti, la riammissione tra i docenti dell'Accademia, nel 1869 pur insistentemente richiesta.

A formulare una risposta, se non esaustiva almeno convincente, non resta che intraprendere un attento esame del suddetto elenco; non nascondendoci, però, alcune intrinseche difficoltà. Infatti, se minuziosa attenzione vi si trova prestata al supporto, tela o tavola, dei singoli dipinti e alle loro misure che, quantunque non espressamente dichiarato, parrebbero certo da intendersi al vivo delle eventuali cornici, assai minor precisione si riserva alla descrizione dei loro soggetti nonché, talvolta, alla indicazione degli stessi autori: e questo sebbene tali informazioni siano da intendersi dettate, logicamente, proprio dal Busato. Si aggiunga che, l'ordine di presentazione dei "pezzi", quale fissata nell'Atto notarile, risulta assolutamente casuale.

Vediamo, pertanto, di facilitare il propositoci esame organizzando il "materiale", grezzo e inarticolato, in più concreti gruppi agevolanti la ricerca.

Due dipinti, sono, anzitutto, scopertamente denunciati come «copie». Il n. 14, «copia moderna» dalla pala ora sull'altare della chiesa di San Giorgio a Seghe di Velo d'Astico, firmata e datata 1503 da un Giovanni Speranza poco più che trentenne¹³, è tela «senza cornice» che, misurando cm. 230 x 183, si direbbe non molto minore dell'originale: a prescindere dalla superiore lunetta con il Cristo di Pietà tra due angeli, presente a Seghe di Velo ma della quale non è cenno in elenco. L'acquarello «con cornice dorata» n. 27 (cm. 41 x 50) «rappresentante la Maddalena», è detto «copia dall'autore Correggio»; ma opere del Correggio rappresentanti la Maddalena e più o meno autografe se ne conoscono, però, ben tre, e tutte, oggi perdute, a loro volta note attraverso copie¹⁴. Tra queste, una «Maddalena leggente» (Dresda, Gemäldegalerie) era, in effetti, considerata un tempo con maggior sicurezza autografa: e fu il Morelli a declassarla a copia sei o settentesca pubblicando a Lipsia, nel 1875 e 1891, i suoi fondamentali studi sulla pittura italiana; sarà pertanto infondato supporre che il Busato, avendola magari vista nei suoi passaggi in Germania avanti il 1866, intenda a questa riferirsi?

Di indecifrabile «autore incerto» la Sacra Famiglia con santa Caterina (n. 7: cm. 48 x 37); di un non meglio specificato «Ritratto in

¹³ Franco Barbieri, *Pittori di Vicenza 1480-1520*, II ediz., Vicenza, Neri Pozza, 1982, pp. 57-58; Davide Banzato, *Vicenza 1500.1540*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, T.I, Milano, Mondadori, 1996, p. 305.

¹⁴ Per le foto e relativa filologia, Arturo C. Quintavalle, *Apparati critici e filologici*, in *L'opera completa del Correggio. Classici dell'Arte Rizzoli 41*, Milano, Rizzoli, 1970, p. 111, schede 87, 92 e p. 112, scheda 103.

forma di Santa Maria Maddalena» (n. 22: cm. 125 x 102) dicesi «Autore Allori», dimenticandosi di avvertire se trattasi del più noto Alessandro (Firenze 1535-1607), buon allievo del Bronzino, o del figlio Cristofano (Firenze 1577-1621), da iniziale allievo del padre apertosi a influssi veneti e del Correggio; di una tela «rappresentante Ranuccio Farnese» (n. 30: cm. 90 x 80), troppo vaga l'assegnazione a generica «Scuola parmigiana»: manca, per di più, l'identificazione dell'effigiato. La genealogia Farnese, di Ranuccio ne annovera ben quattro: un Ranuccio (1509 c.-1528), fratello di quel Pier Luigi che apre la serie dei Farnese duchi di Parma e Piacenza; un cardinale (1530-1565); Ranuccio I (1569-1622), sposo di Margherita Aldobrandini nipote di papa Clemente VIII; Ranuccio II (1630-1694), l'esponente più inetto della casata, d'altronde estintasi nei suoi figli Francesco e Antonio. Escludendo il primo, scomparso molto giovane e l'ultimo non encomiabile, plausibile che il ritratto riguardasse il cardinale o quel Ranuccio I anche insignito dell'onore di Gonfaloniere della Chiesa.

In compenso, non mancano autorevoli «foresti». Ecco un Crocifisso con san Giovanni, la Madonna e la Maddalena (n. 11), grande tavola (cm. 141 x 100) di cui si dichiara «autore Mabuse», cioè quel Jan Gossaert che, influenzato da un soggiorno romano (1508), seppe unire la tradizione fiamminga con gli influssi del Rinascimento italiano; e di Van Dyck sarebbe altro ancor più grande «Cristo in Croce» (n. 23: cm. 180 x 140). Accettandone l'autografia ne verrebbe addirittura accresciuta la «serie di Crocifissioni, eseguite in Italia» tra 1621 e 1624-1625, nelle quali «l'artista ha adottato moduli stilistici e compositivi dei maestri italiani»: esemplari spesso, si noti, di assai minori dimensioni, da quello del Palazzo reale di Genova (m. 1,23 x 0,92), a quelli del Museo napoletano di Capodimonte (m. 1,32 x 0,87) e delle Gallerie veneziane dell'Accademia (cm. 99 x 66). A non parlare della monumentale Crocifissione (cm. 250 x 185) di Monterosso al Mare (La Spezia) – ma qui sono anche le due figure della Madonna e san Giovanni – o della più piccola Crocifissione (cm. 61,3 x 45,6) di Londra, Courtauld Institutes Galleries¹⁵. In fine, una indistinta «Santa Cecilia» (n. 29: cm. 98 x 107) si ascriverebbe al Poussin: di cui, però, il più aggiornato attendibile catalogo nessun dipinto di tal soggetto registra tra gli autografi, ricordandovi, semmai, una Santa Cecilia in atto di suonare (Madrid, Prado) e una Morte di Santa Cecilia (Montpellier, Musée Fabre) tra le opere attribuite ma da francamente respingere.

¹⁵ Erik Larsen, *Apparati critici e filologici*, in *L'opera completa di Van Dyck. Classici dell'Arte Rizzoli 102*, Milano, Rizzoli, 1980, p. 112, rispettivamente schede 377, 378, 379, 380, 381.

Nutrita la serie dei Veneti: che inizia, badando alla cronologia, con una notizia imprevista quanto senza alcun dubbio stimolante. Al n. 13 dell'Atto notarile si censisce «un quadro in tela ad olio senza cornice», rappresentante «Madonna, bambino e quattro 4 Santi, da pulire, autore Bartolomeo Montagna, descritto dal padre Maccà allora quando esisteva nell'Altar Maggiore della chiesa di Breganze». A prescindere dall'incauto coinvolgimento del Maccà, il quale, scrivendo di Breganze, ignora del tutto il dipinto¹⁶ – silenzio significativo, a interpretarlo nel verso giusto: lo vedremo tra un attimo – si sta qui, ad evidenza, parlando della pala, in origine appunto a Breganze, e dal Puppi, nella sua fondamentale monografia sul Montagna, annoverata tra le opere disperse e perdute di Bartolomeo¹⁷.

In effetti, la pala di Breganze, forse commessa dalla nobile famiglia breganzese dei Clivone De Monte, era finita avulsa dalla sua pristina collocazione verosimilmente quando, tra il nono decennio del Settecento e i primi lustri dell'Ottocento, causa le tristi vicissitudini dell'arciprete don Giovannantonio Badoer (1784-1817), la parrocchia di Breganze si ridusse in mano a più o meno indifferenti vicari¹⁸. Asportazione del dipinto – vendita, furto, spogliazioni napoleoniche? – che sarà da intendersi antecedente al 1812, anno in cui al pur diligente Maccà più non è dato, lo s'è detto, vederlo in sito¹⁹. Al Museo di Vicenza l'opera perveniva solo nel 1834, numero 16 della cospicua collezione munifico lascito di Carlo Vicentini dal Giglio²⁰; riappare in successivo inventario del 1834-1837 (numero 172) nonché (numero 329) in quello del 1854, redatto da Vittorio Barichella sollecitato vi dall'abate Magrini. Che sarà l'ultimo a goderne in Museo, quantunque relegata «nelle soffitte» e tale «che il molto ristauero, che la ricopre, nasconde la data 1517 ed il nome che si leggeva quando era nella chiesa parrocchiale di Breganze»; intanto, ce ne tramanda sicu-

¹⁶ Vedi Gaetano Maccà *Storia del territorio vicentino*, t. II, p. II, Caldogeno 1812, pp. 79-86, dedicate alla parrocchiale di Breganze

¹⁷ Lionello Puppi, *Bartolomeo Montagna*, Venezia, Neri Pozza, 1962, p. 162: «non più reperibile» nei depositi del Museo vicentino quantunque vi risulti in precedenza segnalata; Id., *Un'integrazione al catalogo e al registro di Bartolomeo Montagna*, «Antichità viva», 14 (1973), 3, pp. 23-29: la ritiene scomparsa all'inizio del secolo.

¹⁸ Vivamente ringrazio delle informazioni (e-mail 12 maggio 2013) il dr. Umberto Simonato, del benemerito Gruppo Ricerca Storica di Breganze; vedasi comunque anche Ubaldino Dalle Nogare, *Breganze. Quadro storico*, Vicenza, Rumor, 1953.

¹⁹ Vedi alla nota 14.

²⁰ Per tutta la lunga vicenda della pala montagnese di Breganze il rimando è alla fondamentale ricognizione di Erika Crosara, *La pala di Breganze di Bartolomeo Montagna. Appunti per un'opera d'arte perduta*, «Quaderni breganzesi di Storia, Arte e Cultura», 23, 2010, pp. 13-18.

ro il soggetto superando precedenti ambiguità: «Maria Vergine col Bambino, Beato Bartolomeo da Breganze e San Paolo a sinistra, Sant'Antonio Abate e San Pietro a destra»²¹. Correva l'anno 1863; due anni dopo, la pala di Breganze veniva purtroppo ceduta (agosto 1865), assieme a ben altri nove quadri «di poco valore esistenti nei magazzini», a un «signor Genero negoziante di quadri»: questi offriva in cambio il «grande e bel dipinto in tela», firmato e datato 1526 da Girolamo dal Toso e già nella chiesa di San Girolamo ad Arzignano, ossia la Madonna con il Bambino in gloria tra le sante Caterina d'Alessandria e Apollonia²².

Quando, poi, e come (per acquisto, a compenso di una prestazione?), dopo il 1865 e avanti il 1879, il possesso della pala di Breganze fosse passato dal Genero al Busato, non è dato sapere; certo, se, dichiarandola al notaio semplicemente «da pulire», questi non appare sincero – due anni prima, al momento della uscita dal Museo, il dipinto era stato ritenuto, a parere degli stessi «celebri maestri dell'arte a ciò richiamati», «così barbaramente guastato dai praticativi ristauri» da venir «posto tra gli scarti» quale «non redimibile in nessuna maniera» – ha tuttavia il merito di fornircene le misure: cm. 219 x 192. Finora ignota informazione, che, unita alla data 1517 tramandataci dal Magrini, consente almeno di associare la dispersa pala di Breganze ad altre di analogo soggetto, pure tarde nel regesto del Montagna quanto simili nelle dimensioni: quella di Sarmego²³, circa del 1520 (Madonna col Bambino in trono, i santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista: cm. 175 x 142) e, particolarmente, la pala nella cappella di santa Caterina della Cattedrale di Vicenza²⁴,

²¹ Antonio Magrini, *Elogio di Bartolomeo Montagna, pittore vicentino*, Vicenza 1863, pp. 36-37.

²² Oggi Inv. A 50 del Museo di Palazzo Chiericati: vedi Giovanni Carlo Federico Villa, *Pinacoteca civica di Vicenza. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, Vicenza, Silvana, 2003, pp. 249-250, scheda 96: ove però si dice la pala provenire direttamente da Arzignano. Se poi Joseph A. Crowe-Giovanni Battista Cavalcaselle, *History of Painting in North Italy*, London 1871 e 1912, come pure Tancred Borenius, *The Painters of Vicenza*, London 1909 e *I Pittori di Vicenza 1480-1550*, Vicenza 1912, ancora ricordano la pala montagnesca di Breganze nei depositi del Museo di Vicenza, dipende evidentemente dal fatto che essi riportano, nel caso specifico, quanto era a loro conoscenza precedentemente al 1865 senza aver proceduto a ulteriori controlli; di analogo parere Crosara, *La pala di Breganze di Bartolomeo Montagna...*, cit., p. 18, nota 14.

²³ Puppi, *Bartolomeo Montagna*, cit., p. 126.

²⁴ Puppi, *Bartolomeo Montagna*, cit., p. 185 (vi si individua, erroneamente, una santa Margherita); Caterina Furlan, «Ad splendorem et ornamentum istius templi vicentini»: aspetti della decorazione pittorica dal Trecento al Novecento, in *La Cattedrale di Vicenza*, a cura di Giuseppe Barbieri, Milano, Terra Ferma, 2002, pp. 57-58; Barbieri-Cevese, *Vicenza. Ritratto di una città...*, cit., p. 296; ma, ora, per una decisiva messa a punto dopo gli esiti del recentissimo restauro, Chiara Rigoni, *Duomo, torna la Madonna superstite*, «Il Giornale di Vicenza», 12 gennaio 2013.

attestantesi verso il 1515 (Madonna in trono col Bambino, le sante Lucia e Maria Maddalena: cm. 210 x 182). Accostamenti che legittimano supporre esservi stata anche a Breganze, come giustamente ritenuto per Sarmego e per la Cattedrale vicentina, una qualche partecipazione, vicino al padre omai anziano, del figlio Benedetto; laddove appaiono pure tornar determinanti nell'escludere la talvolta ipotizzata presenza, a Breganze, di una predella a corredo della pala²⁵, predella appunto assente negli stringenti esempi adottati: e ciò anche a non voler dar peso al silenzio mantenuto in proposito nell'Atto notarile.

Segue al Montagna una Madonna col Bambino (n. 10: cm. 65 x 50), tavola dalla improbabile firma Fogollinus Marcellus, difforme da quante altre conosciamo dell'artista²⁶. Di cui vien ricordata, effettivamente, una Madonna col Bambino: tavola di misura pressoché identica (cm. 66 x 50), firmata, già «collezione Fechenbach, Colonia, vendita Colonia 1889, n. 24; già collezione F.T. Sabin, Londra 1936», e però, dispersa, a chi stesso la segnala nota solo in fotografia²⁷; e solo vien detta conosciuta in fotografia una tavola di Madonna col Bambino, «rubricata sotto Marcello Fogolino», già a Venezia, collezione Guggenheim, oggi di «ubicazione ignota»²⁸, come un'altra, un tempo ad Amburgo, collezione E.F. Veber, poi sempre a Venezia, collezione Guggenheim, e dal 1930 dispersa²⁹. Quest'ultima, unica in fondo oggi riscontrabile in fotografia³⁰, sebbene poco più grande (cm. 76 x 61) di quella vantata dal Busato, potrebbe comunque permettere un'idea: vi si colgono i generici influssi belliniani di cui si parla anche a proposito delle precedenti citate.

²⁵ Sulla controversa questione, il rimando è alla esaustiva rassegna in Crosara, *La pala di Breganze di Bartolomeo Montagna ...*, cit., p. 15.

²⁶ "MARCELLUS VINCENTINUS P.", Amsterdam, Rijksmuseum, Madonna col Bambino in trono e sei santi; "MARCELLUS VINCENTINUS P", Berlino, Staatliche Museum, Gemäldegalerie, Madonna col Bambino in trono e sei Santi, da San Francesco Nuovo di Vicenza; "MARCELLUS FOGOLINUS P." e "Marcello pintor", Vicenza, Pinacoteca di palazzo Chiericati, Adorazione dei Magi, da San Bartolomeo: Lionello Puppi, *Marcello Fogolino pittore e incisore*, Trento, 1966, pp. 58, 62.

²⁷ Fritz Heinemann, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, Venezia, Neri Pozza, 1962, p. 235, scheda V.120: ripreso in Puppi, *Marcello Fogolino...*, cit., p. 39.

²⁸ Heinemann, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, cit., p. 235, scheda V, 121.

²⁹ Puppi, *Marcello Fogolino...*, cit., p. 58.

³⁰ Puppi, *Marcello Fogolino...*, cit., p. 70, tav. 1; molto dubbia, invece, a giudicare dalla foto (p. 76, tav. 7), la Madonna col Bambino (tavola cm. 62,5 x 50) segnalata, con punto interrogativo, dal Puppi, p. 58, a Basilea, Oeffentliche Kunstsammlung, dietro «cortese comunicazione» dell'Heinemann: che la riferirebbe al Fogolino.

Senza alcun dubbio come di Giorgione vien presentata una tela (n. 2: cm. 80 x 45) con il Ratto di Europa: soggetto del quale, semmai, è menzione entro una serie di diciannove raffigurazioni mitologiche, probabili piccoli dipinti per cassoni, che Giorgione, stando ad antica fonte (C. Ridolfi, *le Meraviglie dell'Arte*, Venezia 1648), avrebbe tratte da Ovidio e delle quali «alcune furono ridotte in quadretti» nonché «in vari studi». Nulla peraltro ne sussiste: unicamente dell'episodio del Ratto di Europa abbiamo una incisione nel *Theatrum pictorium* di David Teniers mentre ai dipinti suddetti risulterebbero semmai «collegabili alcune opere» dai «temi non sempre chiaramente identificati» e di cui resta assai discutibile, se non spesso decisamente respinta, l'autografia giorgionesca: quattro tavolette rettangolari (cm. 11/13,2 x 19, massimo 27,69), con figure in ampi paesaggi (Bergamo, collezione Suardo; Padova, Museo Civico; Washington, Phillips Memorial Gallery e National Gallery), o una maggiore tavola (cm. 64 x 130) ora a Venezia (Seminario patriarcale: Apollo e Dafne)³¹.

Sfuggono a ogni ragionevole controllo sia una Madonna col Bambino e i santi Giovanni e Caterina (n. 12, tavola cm. 119 x 79), «autore Palma Vecchio, con qualche restauro», sia una grande Visita dei Magi (n. 15: tela cm. 202 x 125) e un minore non identificabile Ritratto (n. 21: tela cm. 90 x 75), ambedue «autore Paris Bordone». Per Sebastiano del Piombo ci si imbatte addirittura (n. 1) in una «Cassa con due quadri»; tavole quadrate di cm. 135 x 135, «uno dei quali rappresenta la Cena in Emaus, e l'altro la Samaritana al Pozzo». In verità, un Cristo e la Samaritana al pozzo, perduto lavoro giovanile di Sebastiano attorno al 1508, è tuttora noto attraverso una incisione di Giulio Campagnola: poco felice e tuttavia specifica «preziosissima testimonianza», ormai comunemente accettata³². Distende, però, l'evento in uno spazio accentuatamente rettangolare, cosicché i due protagonisti, collocandosi ai margini, lasciano libero campo ad arioso sfondo che si direbbe veneto lagunare.

Di Paolo Veronese esibisce il Busato una Deposizione dalla Croce (n. 10), per le misure (cm. 100 x 90) in netto disaccordo con quante, di analogo soggetto, restano accolte nel catalogo del pittore: Verona, Museo di Castelvecchio (cm. 75 x 119: opera giovanile 1555 circa); Brindisi, chiesa della Annunziata di Ostuni (m. 2,80 x 1,70: avanti il 1574); Roma, Galleria Doria Pamphili (cm. 65 x 86: 1580 circa);

³¹ Per ogni dettagliata referenza, Pietro Zampetti, *Apparati critici e filologici*, in *L'opera completa di Giorgione. Classici dell'Arte Rizzoli* 16, Milano, Rizzoli, 1968, p. 102, scheda 137.

³² Mauro Lucco, *Appunti critici e filologici*, in *L'opera completa di Sebastiano del Piombo. Classici dell'Arte Rizzoli* 99, Milano, Rizzoli, 1986, p. 95, scheda 14: p. 94, fotografia della incisione Campagnola.

Honolulu, Academy of Arts (cm. 40 x 36)³³. Del tutto, poi, approssimativa l'intitolazione «Ritratti» per una vasta tela (n. 20: cm. 128 x 104) rapportata al Tintoretto: basandosi sulle dimensioni vien da ricordare, scegliendo tra i più noti ritratti multipli e autografi a lui riferiti, il Ritratto di vecchio con bambino (1565? Vienna, Kunsthistorisches Museum: cm. 130 x 83) o quello di Sebastiano Venier con un paggio, lavoro del 1572 (Venezia, palazzo Mocenigo: m. 1,95 x 1,30)³⁴.

Ai Veneti si contrappongono i Toscani. Due «tavole a tempera», rispettivamente una Annunciazione «stile gotico – autore Giotto» (n. 31: cm. 40 x 45) e una Madonna col Bambino «autore Taddeo Gaddi» (n. 6: cm. 74 x 64,5), si mostrano ugualmente problematiche: nessuna Annunciazione si enumera nel *corpus* giottesco che non sia l'affresco (1304-1306) sui pennacchi dell'arco trionfale della padovana Cappella degli Scrovegni (Arcangelo Gabriele a sinistra, a destra la Vergine)³⁵; e quanto a Taddeo Gaddi il pensiero va a una sua ben nota Madonna col Bambino, firmata e datata 1355: che però sta al sicuro a Firenze, esposta agli Uffizi. Di «autore Masaccio» si pretende una «tempera in tavola», per giunta «con ricca cornice dorata» (n. 3: cm. 137 x 100), rappresentante sant'Agostino unitamente a san Girolamo; ma le uniche figure di questi santi dovute a questo pittore, sia pur con aiuti, vedonsi in due distinte molto più piccole tempere su tavola (cm. 38 x 12), già in collezione Butlor, esposte a Londra nel 1893-1894 e, dal 1905, a Berlino, Staatliche Museum: frammenti del polittico in origine (1426) nella chiesa del Carmine di Pisa e smembrato fin dal tardo Cinquecento, causa i nuovi orientamenti controriformistici³⁶. Di una tavola con la Vergine, il Bambino e san Giovannino (n. 32: cm. 100 x 73), sarebbe «autore Pierin Del Vaga», aiuto di Giovanni da Udine nella bottega di Raffaello e amico del Rosso Fiorentino; e sommariamente classificata come di «autore Rosso» avremmo qui una Madonna con Bambino (n. 18: cm. 90 x 75). Rimane poi indecifrabile il «Ritratto principessa De Medici» (n. 17: cm.

³³ Remigio Marini, *Apparati critici e filologici*, in *L'opera completa del Veronese. Classici dell'Arte Rizzoli* 20, Milano, Rizzoli, 1968, p. 92, scheda 38; p. 115, scheda 169; p. 123, schede 232a, 232b. Può anche ricordarsi (p. 110, scheda 134) una Deposizione, monocromo già, con altri, assegnabili comunque a bottega veronesiana, ornamento del parapetto dell'organo in Sant'Antonio di Torcello, ora presso il Museo Provinciale di Torcello.

³⁴ Pierluigi De Vecchi, *Apparati critici e filologici*, in *L'opera completa di Tintoretto. Classici dell'Arte Rizzoli* 36, Milano, Rizzoli, 1970, p. 105, scheda 160; p. 113, scheda 194.

³⁵ Edi Baccheschi, *Apparati critici e filologici*, in *L'opera completa di Giotto. Classici dell'Arte Rizzoli* 3, Milano, Rizzoli, 1966.

³⁶ Luciano Berti, *Apparati critici e filologici*, in *L'opera completa di Masaccio. Classici dell'Arte Rizzoli* 24, Milano, Rizzoli, 1966, p. 91, scheda 10F.

89 x 70), enumerandosi dell'«autore Bronzino», al quale lo si assegna, almeno sette ritratti di personaggi femminili di Casa Medici: a Firenze, Bia di Cosimo e Maria de' Medici (Uffizi), Laudomia de' Medici (Pitti), Lucrezia di Cosimo (Museo Mediceo); a Londra, Eleonora di Toledo (Wallace Collection); a Vienna, Maria o Lucrezia (Kunsthistorisches Museum); a Stoccolma, Isabella di Cosimo (Nationalmuseum)³⁷.

Di una Madonna col Bambino (n. 8: cm. 72 x 53) si vorrebbe «autore Gaudenzio Ferrari»: ma nella cerchia di Gaudenzio, che, in prima persona, dà il meglio di sé negli affreschi delle Cappelle del Calvario (1520-1526) e del Viaggio dei Magi (1526-1528) al Sacro Monte di Varallo, la «produzione» di quadri dalla pietistica elegante piacevolezza – nutrita di saldi legami con l'ambiente artistico lombardo da Leonardo a Bramante al Bramantino non senza contatti centroitaliani da Perugino a Raffaello – manifestasi spesso inflazionata. Per una Madonna col Bambino e due angeli (n. 4: cm. 80 x 65) la prima attribuzione (da chi suggerita?) a Bernardino Luini vien corretta in quella al meno noto Teramo Piaggia, il cinquecentista genovese collaboratore di Antonio Semino e, assieme a lui, discepolo di Ludovico Brea; mentre, per una grande Sacra Famiglia (n. 19: cm. 137 x 107), fare appello ad un «autore Strozzi Bernardino», inesistente, sarà da intendere un lapsus per Bernardo Strozzi, il maestro genovese che tanto influenzò l'ambiente veneziano. Appaiono qualificate come Guido Reni una Assunta (n. 9: m. 1,45 x 1,16), – che ci richiama alla celebre analoga pala del Reni (1598-1599) nella parrocchiale di Pieve di Cento, da lui stesso rimeditata (1616-1617) nella Assunta per la chiesa genovese del Gesuiti – e una «Santa Caterina con la ruota» (n. 16: cm. 79 x 65): soggetto, questo, si osservi, non reperibile nel *corpus* reniano fino alla pubblicazione (1970), quale autografo del Maestro, di una Santa Caterina d'Alessandria (Barcellona, Palazzo Pedralves)³⁸.

Di Pier Francesco Mola, il seicentesco ticinese allievo del Cavalier d'Arpino quanto capace di guardare a Guercino e fino ai Veneti, intendesi una Sacra Famiglia (n. 24: cm. 110 x 81); e vi si accompagna, sempre in pieno Seicento, una tela, «rappresentante Bestie» (n. 25: cm. 87 x 112: e sarà verosimilmente da intendervi, più correttamente, animali in un paesaggio), asserita di Rosa da Tivoli, ossia il

³⁷ Edi Baccheschi, *Apparati critici e filologici*, in *L'opera completa del Bronzino. Classici dell'Arte Rizzoli* 70, Milano, Rizzoli, 1973, p. 94, scheda 51; p. 99, scheda 87; p. 108, scheda 160; p. 108, scheda 154; p. 95, scheda 55c; p. 109, scheda 174; p. 109, scheda 171.

³⁸ Edi Baccheschi, *Apparati critici e filologici*, in *L'opera completa di Guido Reni. Classici dell'Arte Rizzoli* 48, Milano, Rizzoli, 1971, p. 87, scheda 15; p. 97, scheda 80; p. 88, scheda 27.

pittore di Francoforte, rinomato “specialista” in argomento, Philip Peter Roos. Ma qui entriamo nel *mare magnum* di un repertorio troppo disinvoltamente frequentato da comprimari e imitatori in ossequio alla larga, fortunata diffusione di tale «pittura di genere»: valga, ad ogni modo, un riferimento a sicuri autografi del Roos, o almeno a cose della sua bottega, raccolti presso la Pinacoteca di palazzo Chiericati³⁹. Non dissimile il caso di quel Carlo Antonio Tavella, buon allievo del Cavalier Tempesta e, a cavallo tra Seicento e Settecento, rinomato pittore di paesaggi pure fin troppo copiosamente divulgati: a lui viene appunto riferito un non meglio specificato «paesaggio» (n. 26: cm. 77 x 62).

Da ultimo, a chiudere con l'Ottocento, si inserisce nella lista lo stesso Busato esibendo un suo quadro (n. 28: cm. 105 x 90), dalla «ricca cornice dorata», «rappresentante Vittorio Emanuele», ad evidenza re Vittorio Emanuele II: ma qui si gioca in casa essendo facilissimo l'inevitabile rapportarsi all'ovale, e più piccolo (cm. 54,5 x 53,5) invero penetrante ritratto del medesimo personaggio, eseguito, sempre dal Busato, «ante 1867», e oggi proprietà del museo Civico di Vicenza⁴⁰.

Esaurita la rassegna, le perplessità si aggravano in sospetti; tanto più se dobbiamo credere alla lettera di un anonimo intermediario che, intervenendo nella penosa circostanza, valutati i «trentadue quadri antichi», impegnati dal Busato, approssimativamente «ottanta mila lire», sostiene come questi «avrebbe ancora due quadretti da stanza del Poussin» (cm. 90 x 107)⁴¹: in soprannumero, quindi rispetto a quelli rubricati nell'Atto notarile.

Esclusi, dunque, i paesaggi di un Tavella o gli animali di un Rosa da Tivoli, veri o presunti tali non certo rari a reperirsi sul mercato, gli altri quadri, fregiantisi dei nomi spesso altisonanti di notissimi

³⁹ Alberto Craievich, *Pinacoteca civica di Vicenza. Dipinti dal XVII al XVIII secolo*, Vicenza, Silvana, 2004, pp. 303-307, schede 264-267.

⁴⁰ Grandesso, *Musei Civici di Vicenza. Dipinti e sculture del XIX secolo*, cit., p. 92, scheda 29. Potrebbe non infondatamente rapportarsi al Busato anche altro molto grande ritratto di Vittorio Emanuele II ora nell'ufficio del segretario dell'Accademia Olimpica (senza cornice cm. 122,50 x 81, con cornice cm. 165,50 x 117).

⁴¹ La lettera (Biblioteca Civica di Schio, Archivio Senatore Rossi, busta 5, fascicolo Busato, documento 39) è pubblicata integralmente in Brandellero, *Il pittore vicentino Giovanni Busato ...*, cit., pp. 43-44, anonima e senza data: ma dal tenore del suo contenuto è ben plausibile sia stata scritta in concomitanza dell'evento del marzo 1879 o subito dopo. Va notato che, nell'indicare la misura di alcuni quadri, l'anonimo discorda dalle misure puntualmente invece registrate nell'Atto notarile.

maestri, non possono contare, come s'è visto, di persuasivi riscontri nei loro cataloghi: anche meticolosi ed esaustivi. Nella più benevola delle ipotesi sarà da supporre ci si imbatta in copie o derivati di bottega; del resto, sappiamo quanto il Busato sia stato, da parte sua, specie negli anni tormentati dell'esilio, abile restauratore fortemente coinvolto nel mercato antiquario: allora, infatti, «quel pennello, che sapea tanto bene far da sé, fu costretto», oltre che «a ripulire e levare dai quadri antichi le ruggini e lo scempio del tempo», anche «a girare ramingo per risuscitare e vendere l'antichità»⁴². Ma, in parallelo, si fa strada pure il dubbio, assai più intrigante, di aver a che fare con più di qualche falsificazione. Che il nostro ne fosse all'altezza, non difettano argomenti a provarlo: rileggiamo, anzitutto, l'eloquente attestato delle sue non comuni capacità di eclettica disinvoltura rilasciatogli, «a lode del vero» e «acciò possa ovunque servirsene», terminando egli il corso di studi (1825-1829) presso la veneziana Accademia di Belle Arti: «La presidenza certifica che Giovanni Busato di Vicenza dà tale sicurezza di sua felice riuscita da non lasciare il più piccolo dubbio; poiché sa trattare qualunque soggetto col sentimento più nobile, col gusto più squisito e dilicato, unendo a ciò l'intelligenza profonda di disegno». Ugualmente, perfezionatosi a Roma presso l'Accademia di San Luca, il nostro pittore ne aveva ottenuto (1830) la «Medaglia della Commissione su i Disegni del Nudo»: e ciò, appunto «non essendovi stati altri», in suo confronto, «meritevoli del premio»⁴³.

V'è di più: sarà lo stesso Busato a tradirsi lasciandoci un suo lavoro ove rivela, senza scrupoli, scoperta abilità di consumato falsario. Intendiamo quella grande tavola (cm. 208 x 145) de «Il miracolo dei datterii», Inv. A 566 della Pinacoteca di Palazzo Chiericati, collocabile al «terzo quarto del XIX secolo», forse, però, «cominciata molti anni prima e mai terminata per il fallimento della commissione»⁴⁴: opera invero «eccezionale» (Grandesso), realizzata immedesimandosi a tal punto con lo stile e le soluzioni iconografiche del Correggio da ottenerne uno stupefacente raffinato «prodotto d'après». Tale, comunque, una volta rifinito attraverso opportune velature, sapientemente stese, da poter ingannare, in epoca di non ancora scaltrite esigenze della storiografia e della critica, sulla sua effettiva autenticità: donde non infondato supporre fosse magari destinato, e forse in

⁴² Pasquale Antonibon, *Giovanni Busato (pittore) e i suoi tempi. Conferenza tenuta nel Teatro Olimpico per cura della Unione Operata il giorno 16 gennaio 1887*, Vicenza 1887.

⁴³ Brandellero, *Il pittore vicentino Giovanni Busato...*, cit., pp. 5-6, 8-9.

⁴⁴ Grandesso, *Giovanni Busato...*, cit., p. 91, scheda 25.

accordo con disinibito committente, al mercato antiquario. Del resto, prontamente rintracciabili gli autografi del Correggio principali “ingredienti” della spregiudicata *contaminatio*: se il Bambino de «Il miracolo dei datterii» è tolto di peso da quello nelle Nozze mistiche di santa Caterina: alla presenza di san Sebastiano (Parigi, Louvre), appena di poco variato l’atteggiarsi dell’infante, più incumbenti modelli presenti al Busato si evidenziano, anche per la stretta affinità delle misure da non ritenersi certo casuale, i due capolavori corregheschi della Galleria nazionale di Parma: la Madonna della scodella (cm. 218 x 137) e la Madonna di San Girolamo, nota come Il Giorno (cm. 205 x 141). Dalla quale, e dalla corrispondente tela della Notte, ossia la Natività della Gemäldegalerie di Dresda, viene l’aereo avvilupparsi degli angeli volanti, magistrale brano a completamento del ricreato clima correghesco: raggiunto traguardo che non impedisce al Busato, cambiando inaspettatamente “modello”, di introdurre in primo piano, con disinvolto stupefacente trasformismo, un realistico canestro di frutta, «chiaramente derivato», bene lo puntualizza il Grandesso, «da quello di Caravaggio della Pinacoteca Ambrosiana di Milano».

Quale l’esito dell’operazione ratificata dal notaio Parmesan nel marzo del 1879? In assenza di puntuale documentazione, eloquente un successivo avvenimento. Giusto sette anni più tardi, con sua lettera del 6 settembre 1886⁴⁵, il Busato si rivolgerà al senatore Alessandro Rossi, cui lo legava più di una qualche dimestichezza avendo per suo incarico eseguito (1867-1870) con successo importanti lavori⁴⁶. Egli si lamenta di sue precarie condizioni di salute sin dal precedente dicembre: pertanto, impedito di lavorare, versa in conseguenti gravi ristrettezze economiche. Per sopperire «ai bisogni» che lo «stringono» si afferma disposto, sebbene con «un senso di dolore», «a cercare di esitare alcuni capolavori antichi» dei quali trovasi «in possesso»: tra questi, «custodito da molto tempo con affetto d’artista», un «Crocifisso del Van Dyck», esibito quale «uno dei tre» dallo stesso eseguiti «per commissioni ad Anversa, a Gand, e a Bruxelles». Costatogli tremila lire lo cederebbe per mille: tanto più che, a suo parere, «starebbe bene nel Coro della chiesa fabbricata» a

⁴⁵ Brandellero, *Il pittore vicentino Giovanni Busato...*, cit., pp. 42-43: ove la lettera (Biblioteca Civica di Schio, Archivio Senatore Rossi, busta 5, fascicolo Busato (doc. 36) è resa nota e integralmente trascritta.

⁴⁶ Principalmente “Quattro Storie di san Pietro” nell’abside del duomo di Schio e un Cristo tra i fanciulli per l’asilo infantile della stessa città, usando la tecnica della stereocromia appresa in Germania tramite i diretti contatti con Wilhelm Kaulbach e la «Scuola di Monaco»: Barbieri, *Busato Giovanni*, cit., p. 481.

spese dello stesso Rossi, nella sua Schio⁴⁷. Accorate parole, alle quali il senatore, allora, con i suoi lanifici, a capo del maggior complesso industriale italiano, non sembra proprio aver corrisposto con adeguata liberalità: invierà, infatti, al vecchio ammalato pittore un sussidio di appena cento lire. Indifferenza per la penosa situazione di chi era stato, in fondo, un suo collaboratore? O non sarà che all'avveduto imprenditore un qualche esperto, debitamente contattato, abbia consigliato di lasciar perdere, esitando a cospetto della altisonante proposta del Busato? Che, comunque, si sentirà in obbligo di ringraziare, rispondendo al Rossi il 27 settembre⁴⁸.

Apprendiamo, dunque, come il nostro Busato, nel 1886, fosse ancora in possesso almeno di alcuni dei suoi quadri. Ora, poiché la clausola 4 dell'atto di pegno in favore del creditore Grandesso Silvestri espressamente sanciva non poter il nostro pittore pretendere «lo svincolo e la restituzione degli oggetti impegnati» se non avesse «interamente pagato il capitale e relativi accessori» entro l'agosto del 1879, egli doveva aver in qualche modo saldato, a quella data, almeno in parte, il suo debito. Comunque, tre mesi dopo, il 10 dicembre, il pittore moriva: e a noi nulla più è concesso sapere della sua collezione dispersa. Particolarmente dolorosa la sorte della ricordata pala montagnese di Breganze: come miracolosamente riaffiorata, in breve nuovamente scomparsa, agognata illusoria meteora.

⁴⁷ È la chiesa di Sant'Antonio Abate (arch. Antonio Caregaro Negrin, 1879), che, in stile «lombardo-bizantino», meritò l'incondizionato elogio di Camillo Boito e Pietro Selvatico: F. Barbieri, *La "Nuova Schio" di Alessandro Rossi*, in *Villaggi operai in Italia. La Val Padana e Crespi d'Adda*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 243-244.

⁴⁸ Brandellero, *Il pittore vicentino Giovanni Busato...*, cit., p. 45.



Figura 1. Giovanni Busato: Il miracolo dei datteri. Pinacoteca di Palazzo Chiericati, Inv. A 566.

Appendice

N° 1134 di Repertorio – N° 1393 di Registro
Contratto di costituzione di pegno

Regnando S.M.Umberto I°, per grazia di Dio e volontà della Nazione Re d'Italia.

L'anno milleottocento settantanove, in giorno di lunedì, li tre del mese di marzo.

Nella città di Vicenza, nella casa di proprietà Zanella contrada S.to Stefano, marcata col civ. n° 867. azzurro.

Premesso = che il professore di pittura signor Busato Giovanni fu Giuseppe, avendo accettata la cambiale tratta in data odierna dal medico dr. Olinto Grandesso-Silvestri del fu Giacomo si è obbligato di pagare all'ordine ed al domicilio del traente la somma di italiane lire 9364. novemilatrecentosessantaquattro. Entro il giorno 31 trentuno agosto del corrente anno;

Premesso = che pregato il professore Busato Giovanni dal dr. Grandesso-Silvestri Olinto di garantirgli il buon fine dell'assunta obbligazione cambiaria, gli offerse in pegno alcuni quadri da lui posseduti;

All'oggetto quindi di redigere il relativo Atto pubblico portante l'effetto che il creditore possa godere, a termini di legge, del diritto di farsi pagare ad ogni eventualità con privilegio sulla cosa pignorata;

Avanti di me Parmesan dr. Luigi, Notaio residente in Vicenza ed iscritto presso il Consiglio notarile del Distretto di Vicenza, ed alla continua presenza dei sottoscritti testimoni signori Zanella dr. Giuseppe del fu Adriano, nato a Chiampo e domiciliato a Vicenza, avvocato di questo foro, e Beltramello Francesco fu Valentino, nato e domiciliato in Vicenza, agente privato, da me ambedue conosciuti, sono personalmente comparsi i signori =

Busato Giovanni del fu Giuseppe, nato e domiciliato in Vicenza, professore di pittura,

Grandesso-Silvestri Olinto del fu Giacomo, nato e domiciliato in Vicenza, medico possidente,

Fogazzaro cav. Mariano fu Antonio, nato in Vicenza e domiciliato pure in Vicenza, possidente

persone tutte da me conosciute, che facendo per sé ed eredi, convengono e stipulano quanto e come segue:

1°. Ritenuta la superiore narrativa parte integrante dell'atto presente, il prof. Giovanni Busato assoggetta a pegno a favore del dr. Olinto Grandesso-Silvestri, che accetta ed in garanzia e fino alla concorrenza della somma di italiane lire 9364. novemilatrecentosessantaquattro portata dalla cambiale enunciata in proemio in data odierna oltre agli eventuali interessi e spese, i sottodefiniti quadri, che il debitore ed impegnante dichiara essere di sua esclusiva proprietà e non vincolati ad altri impegni.

2°. La tradizione materiale del pegno viene effettuata in questo momento, e gli oggetti dati a pegno vengono in questo stesso momento dal dr. Olinto Grandesso-Silvestri consegnati con pieno consentimento ed adesione del debitore e proprietario signor Busato Giovanni al cav. Mariano Fogazzaro

che dichiara di riceverli, e di costituirsi come si costituisce depositario e custode responsabile degli stessi a termini di legge.

3°. Nel caso però non temuto che il prof. Busato Giovanni non pagasse alla scadenza la surricordata cambiale, il creditore avrà il diritto che gli oggetti assoggettati a pegno siano venduti al pubblico incanto, autorizzato a pagarsi col prezzo ritratto dalla vendita, con privilegio e preferenza a qualunque altro creditore di quanto sarà in credito, sia in linea di capitale, che in linea degli eventuali interessi e spese.

4°. Il debitore non potrà pretendere lo svincolo e la restituzione degli oggetti impegnati se non dopo che avrà interamente pagato il capitale e relativi accessori, pella comune sicurezza dei quali tutti fu costituito il pegno.

5°. Le spese tutte dell'Atto presente ed ogni altra conseguente sono a carico del debitore e costituente il pegno.

Segue la descrizione dei quadri.

N°1.

Cassa con due quadri ad olio in tavola, della lunghezza e larghezza di metri uno, centimetri trentacinque, compresa la ricca cornice dorata, uno dei quali rappresenta la Cena in Emaus, e l'altro la Samaritana al pozzo, autore fra Sebastiano del Piombo.

N°2.

Un quadro oblungo ad olio in tela, della lunghezza di centimetri ottanta, e larghezza centimetri quarantacinque, senza cornice, rappresentante il Ratto di Europa, autore Giorgione.

N°3.

Un quadro a tempera in tavola con ricca cornice dorata della lunghezza di metri uno, centimetri trentasette, larghezza metri uno. Autore Masaccio, rappresentante sant'Agostino e s. Girolamo.

N°4.

Un quadro ad olio in tavola con cornice dorata, lunghezza centimetri ottanta, larghezza centimetri sessantacinque, rappresentante Madonna col Bambino e due angeli, autore Luino, più rettamente Teramo Piaggia.

N°5.

Un quadro in tela ad olio senza cornice, lunghezza metri uno, larghezza centimetri novanta, rappresentante la Deposizione dalla croce, autore Paolo Veronese.

N°6.

Un quadro a tempera in tavola senza cornice deperito, lunghezza centimetri settantaquattro, larghezza centimetri sessantaquattro e mezzo, rappresentante Madonna col Bambino, autore Taddeo Gaddi.

N°7.

Un quadro in tavola ad olio senza cornice, lunghezza centimetri quarantotto, larghezza centimetri trentasette, rappresentante Bambino, s. Giuseppe (Sacra Famiglia) e s. Catterina, autore incerto.

N°8.

Un quadro in tavola a tempera senza cornice, lunghezza centimetri settantadue, larghezza centimetri cinquantatre, rappresentante Madonna col Bambino, autore Gaudenzio Ferrari.

N°9.

Un quadro a tela ad olio con cornice dorata, lunghezza metri uno, centimetri quarantacinque, larghezza metri uno, centimetri sedici, rappresentante l'Assunta, autore Guido Reni.

N° 10.

Un quadro in tavola ad olio senza cornice, altezza centimetri sessantacinque, larghezza centimetri cinquanta, rappresentante Madonna col Bambino, col nome Fogollinus Marcellus.

N°11.

Un quadro ad olio con [sic] tavola senza cornice, altezza metri uno, centimetri quarantuno, larghezza metri uno, rappresentante Crocifisso con s. Giovanni, Madonna e s. Maria Maddalena, autore Mabuse fiammingo.

N°12.

Un quadro in tavola ad olio senza cornice, dell'altezza di metri uno, centimetri diciannove, e larghezza centimetri settantanove, rappresentante Madonna, s. Giovanni, Bambino e s. Catterina, autore Palma Vecchio, con qualche restauro.

N°13

Un quadro in tela ad olio senza cornice, dell'altezza di metri due, centimetri diecinueve, larghezza metri uno, centimetri novantadue rappresentante Madonna, bambino e quattro santi, da pulire, autore Bartolomeo Montagna, descritto dal padre Maccà allora quando esisteva nell'altar maggiore della chiesa di Breganze.

N°14

Un quadro in tela ad olio senza cornice, dell'altezza di metri due, centimetri trenta, larghezza metri uno, centimetri ottantatre, rappresentante Madonna, Bambino, due angeli e quattro santi, copia moderna del quadro di Speranza il cui originale è esistente alle Seghe di Velo.

N°15

Un quadro in tela ad olio con cornice dorata, altezza metri due, centimetri due, larghezza metri uno, centimetri venticinque, rappresentante la visita dei Re Magi, autore Paris Bordone.

N°16.

Un quadro in tela ad olio senza cornice, dell'altezza di centimetri settantanove, larghezza centimetri sessantacinque, rappresentante s. Catterina con la ruota, autore Guido Reni.

N°17.

Un quadro in tela ad olio senza cornice, altezza centimetri ottantanove, larghezza centimetri settanta, rappresentante Ritratto principessa De Medici, autore Bronzino.

N°18.

Un quadro ad olio in tavola senza cornice, altezza centimetri novanta, larghezza centimetri settantacinque, rappresentante Madonna con Bambino, autore Rosso.

N°19.

Un quadro in tela ad olio senza cornice, altezza metri uno, centimetri trentasette, larghezza metri uno, centimetri sette, rappresentante Sacra Famiglia,

autore Strozzi Bernardino.

N°20.

Un quadro in tela ad olio senza cornice, altezza metri uno, centimetri ventotto, larghezza metri uno, centimetri quattro, rappresentante ritratti, autore Tintoretto.

N°21.

Un quadro in tela ad olio senza cornice, altezza centimetri novanta, larghezza centimetri settantacinque, rappresentante ritratto, autore Paris Bordone.

N°22.

Un quadro in tavola ad olio con cornice dorata, altezza metri uno, centimetri venticinque, larghezza metri uno, centimetri due, rappresentante ritratto in forma di s. Maria Maddalena, autore Allori.

N°23.

Un quadro in tela ad olio con cornice dorata grande, rappresentante Cristo in Croce, autore Vandick. Alto metri 1,80, largo metri 1.40.

N°24.

Un quadro in tela ad olio con cornice dorata, altezza metri uno, centimetri dieci, larghezza centimetri ottantuno, rappresentante Sacra Famiglia, autore Mola.

N°25.

Un quadro in tela ad olio con cornice dorata, altezza centimetri ottantasette, larghezza metri uno, centimetri dodici, rappresentante bestie, autore Rosa Da Tivoli.

N°26

Un quadro in tela ad olio con cornice dorata, altezza centimetri settantasette, larghezza centimetri sessantadue, rappresentante paesaggio, autore Tavella.

N°27.

Un quadro con cornice dorata all'acquarello, altezza centimetri quarantuno, larghezza centimetri cinquanta, rappresentante la Maddalena, copia dall'autore Correggio.

N°28.

Un quadro ad olio con ricca cornice dorata, altezza metri uno, centimetri cinque, larghezza centimetri novanta, rappresentante Vittorio Emanuele, autore Busato.

N°29.

Un quadro ad olio in tela con cornice dorata, altezza centimetri novantotto, larghezza metri uno, centimetri sette, rappresentante s. Cecilia, autore Paussin.

N°30.

Un quadro in tela ad olio con cornice dorata, altezza centimetri novanta, larghezza centimetri ottanta, rappresentante Ranucci Farnese, autore Scuola Parmigiana.

N°31.

Un quadro in tavola a tempera, larghezza centimetri quarantacinque, altezza centimetri quaranta circa, rappresentante l'Annunciazione con cornice dorata, stile gotico, autore Giotto.

N°32.

Un quadro in tavola ad olio senza cornice, altezza metri uno, larghezza centimetri settantatrè, rappresentante la Vergine col Bambino e s. Giovannino, autore Pierin Del Vaga.

Fu data lettura dell'intero Atto da me notaio in presenza dei sottoscritti testimoni alle Parti costituite, che dietro mia interpellanza dichiararono che l'Atto medesimo è conforme alla loro volontà.

Fatto e da me notaio ricevuto il presente Atto che è stato scritto da persona di mia fiducia, e consta di tre fogli con marca da lire 1.20. una cent. venti, dei quali si scrissero otto pagine e linee diecinove, e viene sottoscritto dalle Parti, testimoni e da me notaio.

Giovanni Busato fu Giuseppe
 Olinto Grandesso-Silvestri
 Mariano Fogazzaro
 Giuseppe Zanella testimonio
 Francesco Beltramello testimonio
 Luigi dr. Parmesan notaio

	Specificata	
Carta bollata	„	£. 3.60
Scrittura	„	„ 2.50
Repertorio	„	„ .50
Onorario notarile	„	41.20
Archivio	„	<u>2.00</u>
Somma		£. 49.80

Luigi dr. Parmesan notaio

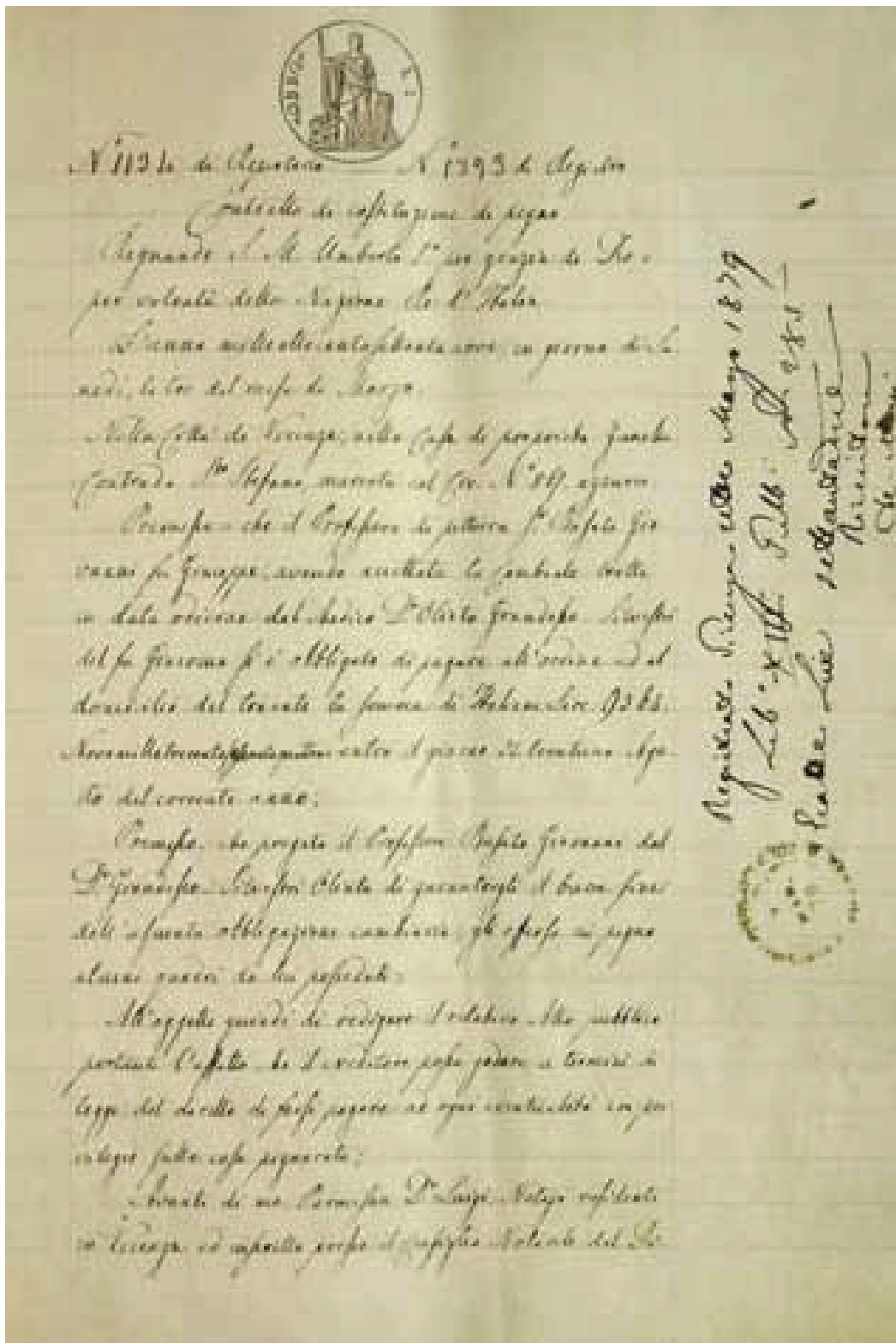



Figura 2. Notaio Luigi Parmesan, Atto n. 1134, 7 marzo 1879, prima pagina.



In nome del Re, Giuseppe Zanolari, scrivano pubblico di
 questa città, ha ricevuto dal signor Giovanni Busato, il
 presente foglio di scrittura, contenente il presente
 contratto, e in nome del Re, ha ricevuto dal signor
 Olinto Grandesso Silvestri, il presente foglio di scrittura,
 contenente il presente contratto, e in nome del Re, ha ricevuto
 dal signor Mariano Fogazzaro, il presente foglio di scrittura,
 contenente il presente contratto, e in nome del Re, ha ricevuto
 dal signor Giuseppe Zanella, il presente foglio di scrittura,
 contenente il presente contratto, e in nome del Re, ha ricevuto
 dal signor ... il presente foglio di scrittura, contenente il
 presente contratto, e in nome del Re, ha ricevuto dal signor
 ... il presente foglio di scrittura, contenente il presente contratto.

N. 31.

Ha questo in lode e a favore, lunghezza di ...
 ...
 ...
 ...

N. 32.

Ha questo in lode e a favore, lunghezza di ...
 ...
 ...
 ...

In data libera dell'anno ... da me ...
 ...
 ...
 ...

fatto e da me ...
 ...
 ...
 ...

Giovanni Busato
 Olinto Grandesso Silvestri
 Mariano Fogazzaro
 Giuseppe Zanella
 Luigi ...
 ...

Figura 3. Notaio Luigi Parmeson, Atto n. 1134, 7 marzo 1879, ultima pagina: firme di Giovanni Busato, Olinto Grandesso Silvestri, Mariano Fogazzaro e Giuseppe Zanella.

