

# «It is possibly by Lazzaro? If so his masterpiece» Nuove luci sul *San Gerolamo nello studio* di Lazzaro Bastiani a Monopoli

Andrea Fiore

Università degli Studi di Napoli Federico II, Italia

**Abstract** The Saint Jerome Altarpiece in Monopoli is crucial for understanding the spread of Venetian figurative culture in Puglia (fifteenth-sixteenth centuries). The work, long debated, illustrates the complex artistic and cultural ties between Venice and the Southern Adriatic, and the influence of local social events. Originally in the Romanesque cathedral, the altarpiece was initially linked to Gentile Bellini before Lazzaro Bastiani was definitively attributed by Berenson and Longhi (1934). The work's critical history, intertwined with Berenson's 'art pilgrimages', reveals complex attributions oscillating between Venetian and Adriatic-Apulian traditions. This piece underscores the altarpiece's role as a hinge between Venice and Puglia, acting as a paradigm for the reception of Renaissance art along the Adriatic routes. The Monopoli altarpiece is a cardinal work for studying local patronage and imported artistic languages, confirming Monopoli's strategic position in the Italian Renaissance.

**Keywords** Monopoli. Puglia. Bastiani. Renaissance. Venice.

C'è da chiedersi come apparisse la pala di *San Girolamo nello studio* [fig. 1] il tragico 29 giugno 1495 quando, secondo Marin Sanudo, le strade di Monopoli erano «lavacro de oglio et sangue» e le donne «spogliate, con straze intorno [...] erano sedute nel vescovado con molti puti» nel tentativo vano di sottrarsi dalle barbarie delle truppe veneziane.<sup>1</sup> Una suggestione che fa i conti con il

paradosso di sfuggire dai 'fanti da mar', pregando proprio al cospetto di un dipinto proveniente dalla Serenissima. Questo è un esempio di come la complessità delle vicende politiche pugliesi si incrociano con la massiccia penetrazione della cultura figurativa veneta. Tale fenomeno ha riconosciuto in Monopoli uno dei centri più rappresentativi fin dai tempi del polittico di Santo

<sup>1</sup> Fulin 1873, 496. In merito a questo è significativo segnalare il testo di Paolo Giovio che descrive in maniera precisa quello che avvenne in questa funesta giornata: «Perché incontenente i soldati eccitati come da certi premij con grande animo diedero l'assalto alle mura, e parte di loro con le scalgrae, e parte aggrappatisi sulle picche e alzati su' le spalle de gli altri entrarono nella città; dove molti e Francesi e Monopolitani furono tagliati a pezzi e gli altri gettate l'armi s'arresero. La città fu messa a sacco e à pena le chiese dove erano ricorse le donne e i fanciulli con gran fatica del Grimano furono difese dalla lussuria, e dall'avaritia de'soldati» (Giovio 1560, 54).



## Peer review

Submitted 2025-09-25

Accepted 2025-10-16

Published 2025-12-15

## Open access

© 2025 Fiore | CC BY 4.0



**Citation** Fiore, A. (2025). «'It is possibly by Lazzaro? If so his masterpiece'. Nuove luci sul *San Girolamo nello studio* di Lazzaro Bastiani a Monopoli. *Venezia Arti*, 34, 77-86.



**Figura 1** Lazzaro Bastiani, *San Girolamo nello studio con donatore*. Tempera. Tavola, 155 × 123 cm.  
Monopoli, Museo Diocesano. © Archivio della Diocesi di Conversano-Monopoli



Stefano ora a Boston – erroneamente assegnato a Lorenzo Veneziano da Pietro Toesca – o del *San Pietro Martire* di Giovanni Bellini, capolavoro commissionato, secondo i più recenti studi, dalla famiglia Palmieri.<sup>2</sup> Sono proprio queste recenti ricerche che hanno fatto emergere alcune importanti vicende, mediante un attento studio documentario, come l'ipotesi di committenza del *San Girolamo nello studio* da parte di Giacomo Ferro. Che il dipinto fosse in origine collocato all'interno del vecchio duomo romanico, presso l'altare di San Girolamo di patronato della famiglia Ferro, era noto e discusso già da Clara Gelao in più occasioni, ma si riteneva che il committente potesse essere identificato con il più famoso Saladino Ferro – padre di Giacomo –, medico personale del principe di Taranto Giovanni Antonio Orsini del Balzo.<sup>3</sup> Documentato tra il 1431 e il 1451, le datazioni proposte appaiono troppo precoci rispetto alla cronologia del dipinto. Nel testamento del figlio Giacomo, rogato il 15 dicembre 1509, si fa menzione della «cappellae Sancti Hyeronimi per eum constructae in majori ecclesia episcopatus Monopoli».<sup>4</sup> Certo è che la tavola, proveniente da questa cappella, rivestiva una certa rilevanza nel «primo luogo della navetta», alloggiata in un altare di cui non conosciamo la configurazione, andato distrutto in seguito al rifacimento della chiesa nel 1741.<sup>5</sup> In assenza di documenti capaci di integrare le conoscenze relative all'altare, possiamo riflettere sull'importante ricaduta del dipinto nella cultura figurativa locale, osservando il confronto serrato con la pala di medesimo soggetto, eseguita da Costantino da Monopoli su commissione di Giacomo Bongiovanni nel 1507 conservata nel suo assetto originario presso la Basilica di San Nicola a Bari.<sup>6</sup> L'impostazione del dipinto e la presenza del donatore riprendono in maniera

pedissequa la pala monopolitana e l'allocatione all'interno di una cornice lapidea asseconda lo spazio architettonico dello studiolo nel quale è ritratto San Girolamo. Le lesene decorate con candelabre e cherubini traggono ispirazione dal libro di *San Pietro Martire* di Giovanni Bellini, mentre, nel registro superiore la presenza di una lunetta con un *Cristo Pietoso* ci rammenta la consolidata consuetudine iconografica emersa nei polittici veneziani in territorio pugliese. Come nel caso di numerosi dipinti veneziani in Puglia, le prime notizie critiche della pala monopolitana sono da ricondurre a Bernard Berenson ed in particolare al primo 'pellegrinaggio d'arte' avvenuto nell'aprile del 1897 insieme a Mary Costello, in concomitanza con la scoperta del San Felice in cattedra di Lorenzo Lotto, eseguito per «gli homeni de Juvenazo».<sup>7</sup> Nel suo diario Mary registra questa rapida incursione pugliese mediante la visita a Bari, Barletta e probabilmente proprio Monopoli – una parte del foglio risulta decurtata – trovando un riscontro nella riedizione dei *The Venetian Painters of the Renaissance. With an Index to their Works* dell'agosto 1897, in cui risulta aggiornata la presenza di alcune opere pugliesi scoperte qualche mese prima, tra queste l'Alvise Vivarini di Barletta, il Tintoretto di Bari, la pala Tanzi di Paris Bordon e proprio *Il San Girolamo monopolitano* con assegnazione a Gentile Bellini.<sup>8</sup> A testimonianza di questo, presso l'archivio dei Tatti esiste una copia postillata delle liste veneziane del 1895, che riporta le integrazioni manoscritte dei dipinti pugliesi. Un nuovo 'pellegrinaggio d'arte', avvenuto nella primavera del 1907, ritorna sulla questione pugliese e annota numerose opere, riflettendo sul dipinto monopolitano in occasione di un sopralluogo avvenuto il 7 maggio.<sup>9</sup> Anche se nei diari di Mary non vi è alcun riferimento, a parlarne è il letterato

<sup>2</sup> Per le vicende riguardanti il Polittico di Boston si veda: Fiore 2024, 42, nn. 8-9 e bibliografia pregressa. In merito alle più recenti e illuminanti ricerche su Monopoli e sul patrimonio documentario, inclusa la questione attributiva del *San Pietro Martire* di Giovanni Bellini a favore di Giovanni Antonio e più in generale sulla famiglia Palmieri a Monopoli, si veda Castellana 2025, 67-89.

<sup>3</sup> Per Saladino Ferro e il suo *Consilium de pedre* si veda Capriglione 2014, in merito alle fonti antiche riguardanti la cappella dei «Signori Ferri» si veda Indelli 1999, 268.

<sup>4</sup> Il documento è per la prima volta trascritto integralmente in Castellana 2025, 115-16.

<sup>5</sup> «Fu spostata dal "primo luogo della navata" alla cappella del Rosario» (D'Elia 1964, 72). Si veda inoltre: Olivieri 1949, 8; Casu 1996, 87, n. 73.

<sup>6</sup> Si veda Salmi 1920, 212; Gelao 2006, 27.

<sup>7</sup> In merito al viaggio di Mary e Bernard Berenson del 1897 e in particolare per le vicende del Lorenzo Lotto di Giovanazzo si veda: Fiore 2019, 177-191 e in particolare la n. 22. Per l'opera si veda Dal Pozzolo 2021, 370-371, n. I.122 e bibliografia precedente. Si ribadisce che gli argomenti riguardanti la presenza di Berenson in Puglia dal 1897 al 1954 sono stati trattati da chi scrive in occasione della tesi magistrale nell'anno accademico 2011-2012 e nella tesi di dottorato (Fiore 2011-2012, 19-23; 2014-2017, 133).

<sup>8</sup> Le opere inserite sono la *Madonna con il Bambino* di Alvise Vivarini della chiesa di Sant'Andrea a Barletta (per la quale si veda: Gelao 2016, 29-55), il *San Rocco e gli appestati* di Tintoretto e la *Madonna con il Bambino tra Sant'Orsola e Santa Caterina d'Alessandria* e la *Pala Tanzi* di Paris Bordon già nella chiesa di San Sabino e ora presso la Pinacoteca Corrado Giaquinto di Bari (si veda Gelao 2010; 2013; 2014; Vinco, in *Rinascimento visto da Sud* 2019, 356-7; Fiore in Paris Bordon 2022, 158, n. 38).

<sup>9</sup> «What I am going to do before she comes is to explore Apulia in a motor with B.B. and Carlo Placci and the nice French nephew Lucien Henraux. B.B. is making these art pilgrimages so fashionable that we are to be followed by two other motors, one with the Prince and Princess of Thurn and Taxis and a German poet, the other with the Serristoris and a wild but fascinating

Carlo Placci, compagno di viaggio di Berenson, che restituisce al pubblico le sue considerazioni sul celebre romanzo *In automobile*.<sup>10</sup> Dopo aver proseguito verso l'entroterra delle Murge meridionali, i 'pellegrini' giungono a Monopoli e, visitando il Duomo, il Placci scrive: «la cattedrale possiede in sacrestia un adorabile San Girolamo [...] dominano il rosso, marrone e bianco. Infine l'opera d'arte pittorica! Ecco, il riflesso di Venezia: v'è robe di pittori veneti». L'entusiasmo deve essere stato certamente trasmesso da Berenson, che per l'occasione redige un'annotazione particolarmente significativa, che era rimasta inedita, con la quale dimostra un'eccezionale capacità di comprensione dell'opera, non fermandosi ad opinioni reiterate.

M. Monopoli Duomo. Archivio Gent. Bellini. St. Jerome in red, donor blue with red lucco. Walls creamy grey. Books duff, and dark. Very impressive, but rather hard and stiff, and perhaps more Vivarinesque than Gentilesque. It is possibly by Lazzaro? If so his masterpiece [fig. 2].<sup>11</sup>

Dal testo emerge una dubitativa attribuzione a Gentile Bellini, che porta a riflettere Berenson sulla palese vicinanza pittorica del dipinto a Lazzaro Bastiani, tanto da ribadire la sensazione in una lettera inviata a Mary l'8 maggio 1907: «The St. Jerome at Monopoli is probably by Lazzaro». Emerge, inoltre, la lapidaria considerazione che, qualora fosse stato effettivamente un dipinto eseguito da Bastiani, allora avrebbe costituito il suo capolavoro. Sarà la stessa Mary a cogliere la suggestione e riportare sul verso di un'antica albumina montata su cartone che riproduce la tavola conservata presso la fototeca Berenson, un laconico rimando a «Lazzaro at Vienna» [figg. 3-4]. Il dipinto citato va riconosciuto con la tela dei *Funerali di San Girolamo*, passato dalla Galleria Imperiale di Vienna alle Gallerie dell'Accademia

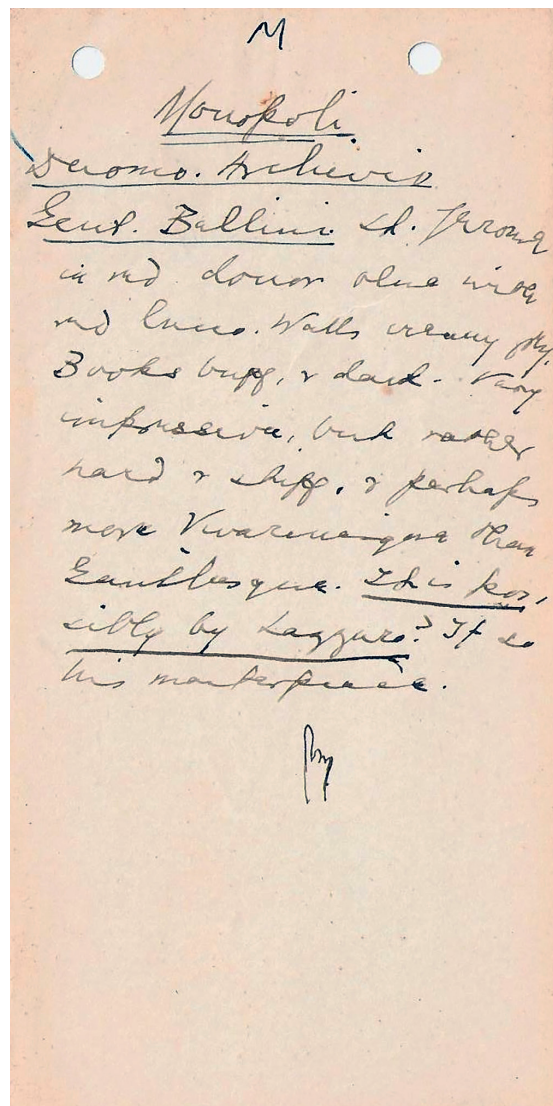


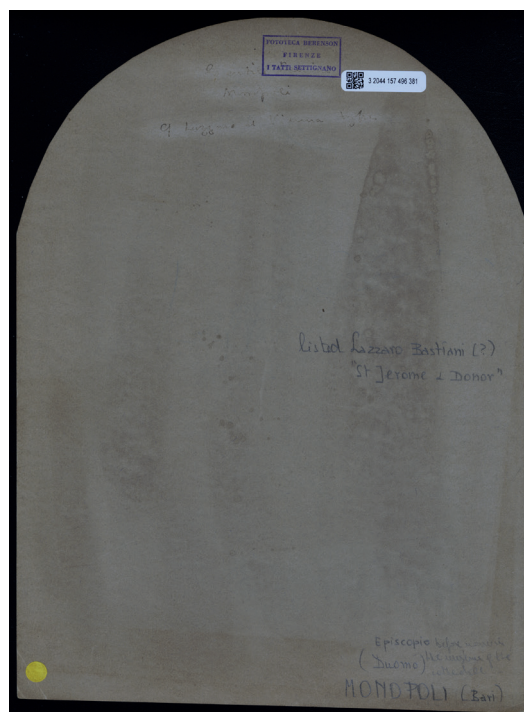
Figura 2 Bernard Berenson, note of place. Monopoli. 1907.  
© Archivio Berenson, The Harvard University Center  
for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, Settignano

Pole named Rembelinski. But I think some of our remote places will frighten them away» (Van N. Hadley 1987, 398-9). Bernard la mattina di Pasqua del 1907 scrive ad Isabella Stewart Gardner che a breve avrebbe intrapreso un viaggio in Puglia, informazione confermata dalla corrispondenza tra la collezionista americana e Mary, che nel 26 aprile 1907 descrive un imminente 'pellegrinaggio d'arte' in Puglia (Van N. Hadley 1987, 398-9). Per il viaggio visto dai documenti di Carlo Placci si veda: Bischeri 2003, 171-182. In occasione della presente ricerca è stato quindi possibile ricostruire con precisione il seguente viaggio con le relative tappe: giovedì 2 maggio 1907: Benevento, Venosa, Rionero in Vulture, Melfi, Gravina; venerdì 3 maggio 1907: Gravina, Altamura, Matera, Taranto; sabato 4 maggio 1907: Taranto; domenica 5 maggio 1907: Taranto, Manduria, Nardò, Gallipoli, Leuca, Otranto, Lecce; lunedì 6 maggio 1907: Lecce, San Cesareo, Cavallino, (ritornano a Lecce), Brindisi; martedì 7 maggio 1907: Brindisi, San Vito dei Normanni, Fasano, Monopoli [Mary si stacca dal gruppo e va a Trani per poi ritornare a Settignano]; mercoledì 8 maggio 1907: Monopoli, Polignano, Conversano, Rutigliano, Noicattaro, Capurso, Bari; giovedì 9 maggio 1907: Bari, Bitonto, Ruvo, Castel del Monte, Andria, Trani, Barletta, Canosa, Foggia; venerdì 10 maggio 1907: Foggia, Troia, Lucera. Si vedano i documenti: Settignano, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Archivio Berenson, ms. Diari di Mary, 1907. Mary scrive dall'albergo Patria di Lecce il 5 maggio 1907 «We left Taranto early and passed Manduria» (Settignano, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Archivio Berenson, ms. Diari di Mary, 1907). L'argomento è stato trattato anche in Fiore 2024, 41.

<sup>10</sup> Il viaggio in Puglia è raccontato nei manoscritti di Carlo Placci (Note di Viaggio V [1906-191], Firenze, Biblioteca Marucelliana, carte Placci ms. 13, cc. 56-67), pubblicati da Davide Bischeri, il quale erroneamente datava al 1906 il tour pugliese. Si veda: Bischeri 2013, 176.

<sup>11</sup> Si veda il documento: Settignano, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Notes of places, Monopoli. Si ringrazia per la lettura dei documenti la dott.ssa Ilaria della Monica.





**Figura 3-4** San Girolamo nello studio di Lazzaro Bastiani. Stato di conservazione agli inizi del Novecento.

Recto e verso. Albumina.

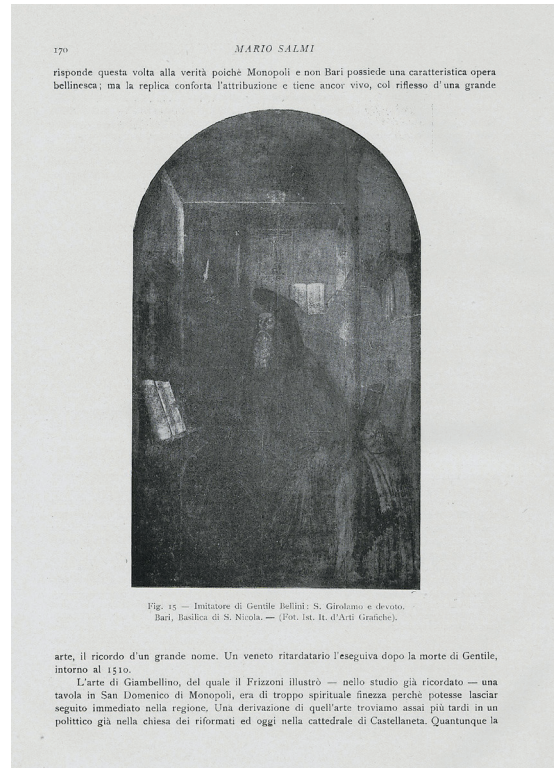
© Archivio Berenson, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, Settignano

di Venezia (inv. 823) nel 1919, già nella collezione di Ferdinando I d'Austria. Nonostante l'intuizione attributiva di Berenson, il dipinto monopolitano risulta ancora nelle liste di Gentile del 1907. Tancred Borenius, nella riedizione di *A History of Painting in North Italy* di Cavalcaselle e Crowe (1912), condivide l'attribuzione a Gentile Bellini di Berenson e collega l'opera al ritratto di Lorenzo Giustiniani (inv. 570) delle Gallerie dell'Accademia, opinione accolta anche da Roger Fry sul *Burlington Magazine* del 1913, dove enfatizza la presenza di una rara riproduzione dell'opera monopolitana tra le tavole fotografiche del libro: si tratta della stessa immagine conservata presso la fototeca dei Tatti che dimostra il più antico stato di conservazione a noi conosciuto [figg. 3-4]. Come riscontrato in più occasioni, il ruolo di Berenson per la storia conoscitiva dei dipinti veneti presenti in Puglia è fondamentale e, seppur

non edito, era riconosciuto da altri studiosi, tra i quali Gustavo Frizzoni, con il quale condivide una fitta corrispondenza epistolare. Nel suo articolo *Opere di pittura veneta lungo la costa meridionale dell'Adriatico* su *Bollettino d'Arte* del 1914, Frizzoni si avvale della conoscenza acquisita direttamente su campo da Berenson. Una lettera inviata allo studioso il 19 marzo 1913 risulta risolutiva nei confronti di una inconsueta opinione registrata da Frizzoni nell'articolo, ovvero l'attribuzione dell'opera - legata a fonti tradizionali locali non individuate - ad un artista senese, specificando nella missiva che si tratta di Girolamo di Benvenuto. La stessa corrispondenza rivela un interessante retroscena che accenna ad una possibile vendita illecita dell'opera, collegandosi quindi al fenomeno della dispersione del patrimonio che ha funestato la Puglia tra Ottocento e Novecento.

Cher Ami. Votre lettre m'a fidèlement accompagné dans mon beau voyage, – et je Vous suis redevable de plusieurs jouissances idéales. Le seul endroit où je me suis trouvé désappointé c'est Trani, si en effect c'est bien dans cette Cathédrale que devaient être conservés les tableaux de Gentile Bellini (St. Jean et St. Jerome). Personne ne m'en a su dire quelque chose. Je n'ai pas pu visiter l'église inférieure (dans la sousbasement) où il doit y avoir des fresques, qui ne seront pas ce que Vous avez voulu m'indiquer. Il y avait justement nombre de chanoines réunis, mais aucun deux était censé savoir quelque chose. Doit on penser a une vente clandestine ? Il s'en préparait une autre a Monopoli, où on été très étonné que je fusse informé du tableau dans la sacristie, que je leur ai dit publié dans le Burl. Magaz. de février. Alors on m'a conduit le voir, fermé sous clef. Il est en partie très restauré, mais d'après ce que l'un y voit je n'aurais pas pensé a Gent. Bellini. Selon la tradition locale on le dit de l'école siennoise et peut être pourrait bien penser a un artiste tel que Gerol. da Benvenuto, ou semblable. Mais je n'insiste.<sup>12</sup>

Pochi anni dopo, Salmi sostiene l'attribuzione a Gentile Bellini in entrambi i suoi contributi (1919 e 1920) [fig. 5]<sup>13</sup> e registra un dipinto eseguito da un «imitatore di Gentile Bellini» presente nella Basilica di San Nicola a Bari, che è da riconoscere con il pittore Costantino da Monopoli. La questione non sfugge a Roberto Longhi che, in un saggio sulla giovinezza di Bastiani – redatto tra il 1925 e il 1926 – assegna il San Girolamo monopolitano 'imperioso di spazio come un teorema' inequivocabilmente a Lazzaro Bastiani, lodando l'artista che «si dimostra quasi subito in grado di carpire al Rinascimento i suoi mezzi».<sup>14</sup> Nel



**Figura 5** Costantino da Monopoli, *San Girolamo nello studio*. Immagine tratta da: Salmi, M. (1919). «Appunti per la storia della pittura in Puglia». *L'Arte*, XXII, 170

1928 è documentato un intervento conservativo da parte di Tullio Brizzi che, come si evince dalle fotografie posteriori a questa data, altera lo stato del dipinto con massicce ridipinture a corpo e falsa completamente i panneggi del santo [fig. 6].

La fitta storia attributiva del dipinto continua con Hermanin, il quale colloca la realizzazione

**12** Si veda il documento: Settignano, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Archivio Berenson, Lettere di Berenson, Frizzoni 26 maggio 1913. È interessante, inoltre, segnalare che le immagini delle opere pugliesi pubblicate nell'articolo di Frizzoni, provengono dalla fototeca di Corrado Ricci, come si evince da un'altra missiva del 7 giugno 1913 che lo storico lombardo invia a Ricci e prende accordi per il suo contributo sul Bollettino d'Arte: «Egregio Amico, Vi ringrazio della proposta di mandarmi le fotografie dei quadri veneti delle Puglie, a patto ch'io me ne serva per un articolo destinato al Bollettino. Accetto la proposta, purché non abbiate fretta, avendo io per ora altra carne al fuoco e sentendomi già alquanto fiaccato dalla stagione estiva. Prometto ad ogni modo di restituirvi le fotografie ogni qual volta me le avreste a richiedere» (Ravenna, Biblioteca Classense, Fondo Ricci, lettera n. 477). Ringrazio Patrizio Aiello per la segnalazione.

**13** Si vedano gli articoli Salmi 1919, 149-192; idem 1920, 209-215.

**14** «Bastiani si dimostra quasi subito in grado di carpire al Rinascimento i suoi mezzi, ma noi abbiamo visto come se ne serva riducendoli ad effetti di austerità regolata e ortodossa di composizione jeratica; sotto le tettoje in prospettiva s'inginocchiano le vergini frigide, corteggiate dai Santi testa di ferro che pajono tolti dalla tavola del Santo Graal; le montagne si chiudono a battenti come in una sacra rappresentazione, sulle città sante turrette; e Santa Veneranda gira sul suo piedistallo come un idolo terribile: lo studio del San Girolamo di Monopoli è imperioso di spazio come un teorema» (Longhi 1925-1926, 445). Si veda inoltre Collobi 1939, 33-53.

«Passando alle figure noi sentiamo subito che il pittore si trova di fronte al nuovo nelle stesse titubanze dei Vivarini e i Bellini tra il '40 e il '50. Eppure è evidente che non si può parlare qui né dei Vivarini né dei Bellini. Il passaggio da Antonio a Bartolomeo lo conosciamo chiaramente dalle ancone di Bologna (1450) e di Pausula (1462); il passaggio da Jacopo a Gentile e a Giovanni ci è anch'esso abbastanza noto. Anche a silenzio noi potremmo dire che nessuno altro pittore notevole di Venezia poté trovarsi negli stessi momenti nella stessa situazione spirituale salvo Lazzaro Bastiani [...]. Tutto ciò dimostra che la prima ondata di Mantegnesimo si è già abbattuta sulla gotica Venezia; e del resto la insistenza nel realizzare la plastica e l'energia delle estremità non lascia alcun dubbio al riguardo; noi dobbiamo perciò portarci col pensiero oltre la metà del secolo» (Longhi 1925-1926, 441).





**Figura 6** *San Girolamo nello studio* di Lazzaro Bastiani. Stato di conservazione dopo l'intervento conservativo di Tullio Brizzi del 1928 © Archivio Berenson, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, Settignano.



**Figura 7** *San Girolamo nello studio* di Lazzaro Bastiani. Stato di conservazione dopo l'intervento conservativo dell'Istituto Centrale del Restauro del 1951 © Archivio Berenson, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, Settignano.

del San Girolamo in ambito locale, ma con chiari riferimenti alla cultura veneta, e con Berenson, che nelle liste del 1932 abbandona, finalmente, la vecchia e dubitativa attribuzione a Gentile Bellini per inserire il dipinto ufficialmente nel catalogo di Bastiani. La paternità al Bastiani è ribadita da Longhi nell'*Officina Ferrarese* (1934), riconfermando l'opinione già espressa e considerando il 'grandioso San Girolamo di Monopoli' un'importante opera giovanile da affiancare all'*Adorazione dei Magi* della Frick Collection (già Morgan). Per gli studi locali di Luigi Russo Minerva la pala è opera di una maestranza locale, facendo emergere, insieme all'Hermanin, un orientamento critico da ricondurre esclusivamente agli studi pugliesi che, in più occasioni, riflette sulla possibilità che il dipinto appartenesse alla tradizione figurativa adriatico-pugliese con chiare influenze venete. Di lì a poco Carlo Gamba ipotizza una collaborazione tra Giovanni Bellini e Lazzaro Bastiani, considerazione

che andrebbe approfondita alla luce di documenti che attestano una vicinanza tra i due autori, se non sul piano meramente operativo, probabilmente accomunati da una stima professionale, legittimata dalla presenza di Bastiani tra i periti del Fondaco dei Tedeschi. Licia Collobi appoggia l'opinione di Longhi in un saggio interamente dedicato alla produzione artistica di Bastiani pubblicato su *La critica d'arte*, appena prima di un intervento conservativo voluto dall'Istituto Centrale del Restauro nel 1954, al fine di rimuovere le compromettenti ridipinture di Brizzi [fig. 7]. Nell'ultima redazione delle liste dei pittori veneziani (1957), Berenson riconferma l'attribuzione a Bastiani, dopo aver visionato per l'ultima volta il dipinto a Monopoli il 21 giugno 1952, notizia che ci perviene da un suo taccuino di viaggio conservato presso l'archivio dei Tatti, in cui alla sua calligrafia tremante e incerta si contrappone la ferma volontà dell'anziano studioso di partecipare ancora ai suoi affezionati 'pellegrinaggi d'arte'.

Circa un decennio dopo Michele D'Elia<sup>15</sup> propone dubitativamente l'attribuzione a Bastiani e, nella scheda della celebre *Mostra dell'arte in Puglia dal Tardoantico al Rococò* del 1964, non esclude la possibilità che il dipinto possa essere stato realizzato dal miniaturista Reginaldo Pirano, priore del convento domenicano di Santa Maria la Nova a Monopoli, legato alle commissioni di Andrea Matteo III Acquaviva d'Aragona. L'affascinante teoria dello storico pugliese, come spiegherà successivamente Gelao, certamente non è da considerare come una reale ipotesi attributiva, ma un suggerimento volto a favorire nuove prospettive di studio sul contesto artistico pugliese nel Rinascimento.<sup>16</sup> Si rivolge alla comprensione del contesto culturale di Monopoli tra la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento, particolarmente ricco di personalità di grande rilevanza come appunto Reginaldo di Pirano, autore del celebre manoscritto miniato dell'*Etica Nicomachea*, o il già citato Costantino da Monopoli, che palesa una personale dimensione belliniana o comunque impronta veneta, tanto da essere attribuito da Longhi e Federico Zeri a Benedetto Diana.<sup>17</sup>

Wart Arslan assegna la pala di *San Girolamo* a Bastiani e la data al 1470, vicino sia ai *Funerali di San Girolamo* di Venezia che alla predella delle *Storie di San Girolamo* della Pinacoteca di Brera.<sup>18</sup> Un interessante confronto è proposto da Michel

Laclotte con i *Santi Agostino e Antonio Abate* del Louvre, già Le Pecq, di Giovanni Bellini giovane, riflessione che giustamente Alessandro Conti considera «un bel richiamo ad un quadro un po' dimenticato come il San Girolamo di Monopoli del Bastiani», che ha il merito di descrivere il rapporto tra i due autori.<sup>19</sup> L'attribuzione al miniaturista Reginaldo ritorna con Graziano Bellifemine,<sup>20</sup> il quale identifica inoltre il donatore in Andrea Matteo III Acquaviva d'Aragona (1458-1528) che aveva commissionato diverse opere, datando la pala monopolitana tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo, cronologia che risulta troppo in avanti rispetto all'attuale idea di collocare l'opera agli anni Ottanta del Quattrocento.

In un articolo monografico su *Paragone*, Stefano Casu (1996)<sup>21</sup> data l'esecuzione del *San Girolamo* tra il settimo e l'ottavo decennio del Quattrocento, cronologia che attualmente propende agli anni Ottanta, come giustamente spiega Giammarco Russo, ponendo la pala monopolitana insieme ad un gruppo di dipinti tra i quali il politico di Matera, i quadroni del *Cristo e la Cananea* e del *Cristo e la Samaritana*, il quale «documenta il particolare punto di stile raggiunto da Lazzaro al termine di un tirocinio figurativo più che ventennale, condotto all'ombra di Antonio e Bartolomeo Vivarini, Andrea Mantegna e, soprattutto, Giovanni Bellini»,<sup>22</sup> lessico figurativo riconosciuti

**15** La scheda di Michele D'Elia è un primo tentativo di ricostruzione organica della fortuna critica del dipinto: «[...] Benché fin dal 600 i cronisti locali mostrino opinione del tutto diversa, la critica dal Cavalcaselle in poi, propende decisamente per ritenerlo di ambiente veneto, dapprima avanzando il nome di Gentile Bellini poi eccezionalmente (Gamba) quello di Giambellino e da ultimo dichiarandosi quasi concordemente per Lazzaro Bastiani (Longhi, Collobi-Ragghianti, Berenson). Uniche eccezioni, il Frizzoni che, seguito da Van Marle, aveva accennato ad una imprecisata 'scuola senese' e l'Hermanin che propende per un 'pugliese seguace dei Veneziani, con influssi antonelleschi e forse fiamminghi'. Per quanto evidenti appaiono le derivazioni veneto-padovane, in senso specifico bastianesche, non vanno ignorati nel dipinto elementi di cultura che non possono essere circoscritti nel solo ambiente veneto. Tutta l'opera è dominata da strane contraddizioni, fra un impianto ancora tardo padovano, evidente nella petrigna testa del Santo, nelle pieghe rigide crestate della veste e certe morbidezze che appaiono qua e là, non disgiunte da tentativi di resa monumentale forzata da un'esecuzione minuta e tagliente. Tutto ciò concorre a indicare quel tipo di cultura che negli ultimi decenni del secolo dal Veneto, dopo una sosta marchigiana, refluisce in Campania. Un'ipotesi suggestiva potrebbe essere quella suggerita dalle antiche guide e degli inventari della Cattedrale, che fin dal '600 citano il quadro come 'opera dello Zingaro pittore'; ma i confronti con le opere sicure di Antonio Solario la rendono poco attendibile. Più interessante la traccia offerta da alcune miniature di Reginaldo de' Pirani, che nella impostazione spaziale, nel gusto dei particolari, nella maniera di accomunare elementi padovani e fiammingo-napoletani, nelle stesse intonazioni bastianesche, costituiscono un vero parallelo della tavola monopolitana. Purtroppo, di Reginaldo si conosce la sola attività di miniatore e in mancanza di ulteriori termini di confronto, tali considerazioni non giungono neppure a configurarsi in un'ipotesi attributiva, ma restano semplici suggerimenti per ricerche future» (D'Elia 1964, 72-3).

**16** Si veda Gelao 2002, 16-17.

**17** In merito all'informazione riconducibile ad una riproduzione fotografica presente nella Fondazione Zeri, si veda: Fiore 2016/2017, 101; Castellana 2025, 113, n. 7.

**18** Si veda Arslan 1965, 167-9.

**19** Mi pare utile riportare le parole di Alessandro Conti che ricorda il contributo di Laclotte sui pannelli belliniani in cui «faceva anche un bel richiamo ad un quadro un po' dimenticato come il San Gerolamo di Monopoli del Bastiani, richiamo 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» (Conti 2004, 263; cfr: Laclotte 1978, 49-51, nn. 30-1).

**20** Graziano Bellifemine non realizza una scheda del dipinto, ma in riferimento ad una riproduzione fotografica (anteriore all'intervento di restauro del 1954) scrive: «Episcopo. Reginaldo de' Pirano (?), S. Girolamo, con Matteo III Acquaviva, protettore di Reginaldo. Già nella Basilica. Tavola centinata; dopo il restauro del 1931» (Bellifemine 1979, 239).

**21** «Lazzaro articola questi nuovi elementi stilistici in un'impaginazione prospettica assai rigorosa, e li lascia convivere, secondo il suo carattere, con tipologie e schemi compositivi ben radicati nel suo repertorio» (Casu 1996, 72-3).

**22** Russo 2019, 165-79.



anche nei più recenti contributi di Clara Gelao e Mattia Vinco.<sup>23</sup> Per entrambi gli studiosi il dipinto è legato direttamente alla figura di Saladino Ferro, ma ritengo, in ordine con le considerazioni di Castellana, sia stato eseguito più plausibilmente per volontà del figlio Giacomo «la cui devozione nei confronti di San Girolamo può essere attestata dalla scelta di dare il nome del dottore della chiesa a uno dei figli, che muore prematuramente».<sup>24</sup> Dal 2002 il dipinto è esposto al centro della sala dei

dipinti veneti del piccolo Museo Diocesano di Monopoli, in compagnia di opere di Francesco Vecellio, Costantino da Monopoli, della bottega di Paolo Veronese e di Palma il Giovane, provenienti da chiese monopolitane.<sup>25</sup> La pala di San Girolamo, con la sua lunga storia critica e le sue lacune, rappresenta ancora oggi un nodo centrale per la comprensione della diffusione della cultura figurativa veneta in Puglia tra Quattro e Cinquecento.

## Bibliografia

- Arslan, E. (1965). s.v. «Bastiani (Sebastiani) Lazzaro». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. VII. Roma, 167-9.
- Berenson, B. (1897). *The Venetian Painters of the Renaissance*. New York; London.
- Berenson, B. (1957). *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, voll. I-II. London.
- Bischeri, D. (2003). In *Puglia con l'Automobile, note di viaggio*, in «Bollettino Storico di Terra d'Otranto», 13, 171-182.
- Capriglione, F. (2014). *Saladino Ferro di Ascoli, Consilium de peste*, in «Quaderni Ascolani», II.
- Castellana, S. (2025). *Zenthilomeni. Élite, committenza e circolazione di opere d'arte a Monopoli tra Quattrocento e Cinquecento*. Napoli.
- Cavalcaselle, G.B.; Crowe, J. A. (1912). *A history of painting in North Italy*, a cura di T. Borenius, voll. I-III. London.
- Ceriana, M. (2019). *Il Rinascimento adriatico. Le opere, gli artefici, le parole: da Nord a Sud e viceversa*, in *Rinascimento visto da Sud. Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500* = Catalogo della mostra (Matera, Palazzo Lanfranchi 19 aprile – 19 agosto 2019). Napoli, 105-127.
- Collobi, L. (1939). *Lazzaro Bastiani*, in «La Critica d'Arte», XX-XXII, 33-53.
- Conti, A. (1994). *Giovanni nella bottega di Jacopo Bellini*, in *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Milano, 260-271.
- Fiore, A. (2017). *La pittura veneta in Puglia nel Cinquecento* [tesi di dottorato], Lecce: Università del Salento.
- Fiore, A. (2024). *La circolazione della cultura figurativa veneta nel basso Adriatico*. Di Carlo, C.; Leone M. (a cura di), *Arte, cultura e politica in movimento. La Serenissima, l'Abruzzo e le regioni adriatiche del Regno di Napoli (XVI-XVIII)* = *Atti del convegno* (Teramo, 10 – 11 aprile 2024). Roma, 41-51.
- Frizzoni, G. (1914). «Opere di pittura veneta lungo la costa meridionale dell'Adriatico». *Bollettino d'Arte*, VIII, 23-40.
- Fry, R. (1913). «A History of Paintings in North Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia. From the 14th to the 16th Century by J. A. Crowe; G.B. Cavalcaselle, Tancred Borenius», *The Burlington Magazine*, 22, 119, 292-301.
- Fulin, R. (1873). *La spedizione di Carlo VIII in Italia raccontata da Marin Sanudo*, Venezia.
- Gelao, C. (2002). *Il Museo Diocesano di Monopoli. Guida breve*. Monopoli.
- Gelao, C. (20-10). *Il Tintoretto ritrovato della Pinacoteca Provinciale di Bari. Storia, arte, restauro*, Venezia.
- Gelao, C. (2013). *Puia cum Venexia. Venexia cum Puia*. Bari, *Venezia e la Puglia*, a cura di V. Bianchi e C. Gelao, Bari, 115-321.
- Gelao, C. (2013). *Paris Bordon in Puglia. Un restauro e due scoperte*. Venezia.
- Gelao, C. (2014). *Il Veronese della Pinacoteca provinciale di Bari. Storia, arte, restauro*. Venezia.
- Gelao, C. (2016). *La Madonna con Bambino in trono di Alvise Vivarini a Barletta nel contesto degli arrivi di opere dei Vivarini in Puglia*. Riefolo, G.; Ferro, F.M.; Gelao, C.; Buonocore V.; Porzio G. (a cura di). *Il caso Vivarini a Barletta: dalla Madonna in trono (1483) nella chiesa di Sant'Andrea ai percorsi di Alvise Vivarini* = *Atti del convegno* (Barletta, 29 novembre 2014). Barletta, 29-55.
- Gelao, C. (2025). *Un dipinto di Lazzaro Bastiani nel Museo Diocesano di Monopoli (già in cattedrale)*. Lofano, F.; Brunetti, O. (a cura di), *Le stagioni della cattedrale di Monopoli. Architettura e cultura figurativa*. Roma, 159-165.
- Giovio, P. [1550] (1581). *Delle Istorie del suo tempo*. Venezia.
- Indelli, G. [1779] (2000). *Istoria di Monopoli*. Fasano.
- Longhi, R. [1925-1926] (1995). *L'esordio di Lazzaro Bastiani*. Frangi, F.; Montagnani, C. (a cura di), *Il Palazzo non finito*. Milano, 437-449.
- D'Elia, M. (1964). *Mostra dell'arte in Puglia dal tardo Antico al Rococò* = *Catalogo della mostra* (Bari, luglio-dicembre 1964). Roma.
- Olivieri, A. (1949). *La Cattedrale di Monopoli*, Putignano.
- Galansino, A.; Facchinetti, S. (2022). *Paris Bordon – pittore divino: 1500-1571* = *Catalogo della mostra* (Treviso, 16 settembre 2022–15 gennaio 2023). Treviso.
- Russo, G. (2018). «Lazzaro Bastiani prima del 1480», *Paragone*, LXIX(825), 3-18.
- Russo, G. (2019). *Andatte da Lazaro Bastian o Ziane Bellino: alcune considerazioni sulla pittura devozionale a Venezia*. Humfrey, P.; Mancini, V.; Tempestini, A.; Villa, G.C.F. (a cura di). *Giovanni Bellini "...il migliore nella pittura"* = *Atti del convegno* (Venezia, 27-28 ottobre 2016). Venezia. 165-179.
- Salmi, M. (1919). «Appunti per la storia della pittura in Puglia». *L'Arte*, XXII, 149-192.
- Salmi, M. (1920). «La pittura veneta in Puglia». *Rassegna d'Arte*, VII, 209-215.
- Van N. Hadley, R. (1987). *The letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner, 1887-1924*, Boston.

<sup>23</sup> Si veda Vinco, in *Rinascimento visto da Sud cit.*, 356-7. Si segnala inoltre il più recente contributo di Gelao 2025, 159-65.

<sup>24</sup> Castellana 2025, 104.

<sup>25</sup> Per le opere pittoriche del museo diocesano si veda la guida breve realizzata da Gelao 2002.

