



Giorgio Fossaluzza

GLI AFFRESCHI DELLA SCUOLA DEI BATTUTI DI CONEGLIANO





L'ARTE NELLE VENEZIE
STUDI RICERCHE ITINERARI
a cura di Giorgio Fossaluzza

Giorgio Fossaluzza
Vittore Carpaccio a Pozzale di Cadore, 1519
Le ultime opere per Venezia, Istria e Cadore
Zero Branco (Treviso) 2012. ISBN 9788890594168

L'oratorio di Sant'Urbano in Pianzano di Godega
e i suoi affreschi del Duecento
A cura di Giorgio Fossaluzza, Susanna Maset
Zero Branco (Treviso) 2017. ISBN 9788898181100

Giorgio Fossaluzza
Nelle chiese di Farra, Soligo e Col San Martino
Itinerario di pittura dal Tre al Quattrocento
Zero Branco (Treviso) 2017. ISBN 978898181285

Giorgio Fossaluzza
Lettere inedite di Giovanni Battista Cavalcaselle
all'abate Pietro Mugna 1869-1878.
Zero Branco (Treviso) 2019. ISBN 9788898181315

Giorgio Fossaluzza
Gli affreschi della Scuola dei Battuti di Conegliano.
Seconda edizione con aggiornamenti 2005-2023
Conegliano (Treviso) 2023

in preparazione

Caterina Gemma Brenzoni
Il cantiere di San Fermo Maggiore
e la pittura a Verona nel primo Trecento

In copertina: Francesco da Milano, La fuga in Egitto,
particolare. Conegliano, Sala dei Battuti.



CITTÀ DI CONEGLIANO





L'ARTE NELLE VENEZIE
STUDI RICERCHE ITINERARI
a cura di Giorgio Fossaluzza

Giorgio Fossaluzza

GLI AFFRESCHI DELLA
SCUOLA DEI BATTUTI
DI CONEGLIANO

*Opera realizzata con i finanziamenti del
ROTARY CLUB CONEGLIANO
e del COMUNE DI CONEGLIANO
(Fondo Unico Nazionale per il
Turismo)*

promotore dell'iniziativa
Rotary Club Conegliano

campagna fotografica
Giovanni Porcellato

con un testo di
Nello Forti Grazzini

redazione
Emanuele Castoldi
Michele Faustini
Elena Necchi
Roberta Rizzato
Silvia Rizzato
Chiara Torresan

*redazione dei testi
e cura della bibliografia*
Michele Faustini

redazione e cura degli indici
Emanuele Castoldi

*consulenza per
l'edizione dei documenti*
Elena Necchi

progetto grafico
Elio Ciol
Giorgio Fossaluzza
Stefano Pizziolo
Pierantonio Val

impaginazione
Stefano Pizziolo

stampa
Grafiche Battivelli Srl
Conegliano (TV)

ISBN 9788894702033

© 2023 ROTARY CLUB CONEGLIANO

*Nessuna parte di questa pubblicazione può essere usata in
qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo grafico, meccanico o
digitale, inclusa la registrazione delle immagini e dei testi, o
con qualsiasi altro processo di archiviazione.*

Si ringraziano

Leonardo Ricci
presidente A.S. 2019- 2020

Francesco Chiesura
presidente A.S. 2021- 2022

Stefania Campodall'Orto
presidente A.S. 2022- 2023

Rotary Club Conegliano
don Bruno Daniel e
don Roberto Bischer *parrocchia
del Duomo di Conegliano*

Livio Petriccione
Isabella Gianelloni
Marta Cristofoli
Chiara Squarcina
Angela Buso
Cristina Falsarella
Laura Battivelli
Renzo Maso
Lucio Gava

*L'Autore ringrazia per il contributo
alla prima e seconda edizione del
volume*

Maria Taboga *Segretariato
Generale della Presidenza
della Repubblica*

Klaus Kempf, *Bayerische
Staatsbibliothek München,
Munaco di Baviera*

Mariarita Sonogo,
Monia Bottaro, *Archivio
Storico del Comune di
Conegliano*

p. Giulio Pagnoni *OSB*
p. Francesco Trolese *OSB*
*Abbazia di Santa Giustina,
Padova*

p. Pacifico Sella *OFM*
*Archivio Provinciale OFM
Veneto Marghera*

Comunità delle monache
Certosine di Vedana
don Giuseppe Gerlin
Nadia Giacomini

Francesca Girardi, *Archivio
diocesano di Vittorio Veneto*
don Mirco Miotto
Cristina Falsarella, *Uf cio
diocesano per l'Arte Sacra e
per i Beni culturali ecclesiastici
Vittorio Veneto*

don Paolo Barbisan
Chiara Torresan
*Uf cio diocesano per l'Arte Sacra
e i Beni culturali, Treviso*

don Gianmatteo Caputo
Irene Galifi *Uf cio per i Beni
Culturali Ecclesiastici ed Edilizia
di Culto, Patriarcato di Venezia*

mons. Sandro Piussi,
Katja Piazza, *Archivio
Storico diocesano Biblioteche
Arcivescovile e Bartoliniana
Udine*

Francesca Sardi, *Biblioteca Civica
Giovanni Conisso Treviso*
Sonja Brink, Inga Scholl *Museum
Kunst Palast, Graphische
Sammlung Düsseldorf*

Anne-Katrin Koch
Anna Christina Schütz
Staatsgalerie Stuttgart

Paola Chiapperino
Alberto Craievich
Attilia Dorigato
Rossella Granziero
Giandomenico Romanelli

Chiara Squarcina
Camillo Tonini
Monica Viero, *Fondazione
Musei Civici di Venezia*

Luca Fabbri
Arianna Strazieri
Musei Civici di Verona

Margherita Molin Pradel
Musei Civici Treviso

Francesca Costaperaria
*Musei civici di
Vittorio Veneto*

Marcus Perini, *Libreria
Antiquaria Perini, Verona*
p. Giorgio Giurionato *OSB*

mons. Renato De Zan
Andrea Marcon
Natalina Botter
Tiziana Franco
Alessandra Zamperini
Gian Paolo Marchi
Paolo Pellegrini
Corrado Viola
Fabio Forner

Livio Petriccione
Višnja Bralić
don Fulvio Silotto
Luigi Baldin
Gastone Barbon
Yvonne Bezrucka
Antonio Bigolin
Gabriella Delfini Filippi
Bruno Duina

Daniela Galet
Vittorio Mandelli
Ferruccio Meroi
Elisa Antonietta Daniele

Rosalba Molesi
Gianluigi Perino
Francesco Pertegato
Giancarlo Petrella
Roberta Rizzato
Silvia Rizzato
Bianca Tarozzi
Denise Zaru

Un ricordo è rivolto a
Arturo Bernardi
Giuliana Camerin

don Adriano Dall'Asta
mons. Nilo Faldon
Nello Forti Grazzini
mons. Michele Ossi
Paolo Portoghesi
Renato Sartor
Emanuela Scarpa
p. Armando Zaccaria

Giorgio Fossaluzza

GLI AFFRESCHI DELLA SCUOLA DEI BATTUTI DI CONEGLIANO

*Seconda edizione
con aggiornamenti 2005-2023*

con un testo di
Nello Forti Grazzini

fotografie di
Giovanni Porcellato

*In copertina, Francesco da Milano, Fuga in Egitto, Conegliano, Scuola dei Battuti.
A pagina 8, Ludovico Pozzoserrato, San Leonardo patrono di Conegliano reca il modello
della città particolare della pala dello Sposalizio mistico di santa Caterina e i santi
Leonardo, Apollonia e Nicola da Bari. Conegliano, chiesa dei Santi Rocco e Domenico.*





Desidero esprimere con queste poche righe il mio compiacimento e la riconoscenza per le molte iniziative che sono fiorite nel tempo e che ancora producono progetti di salvaguardia, restauro e valorizzazione della Sala dei Battuti, grazie al coordinamento di più forze e in particolare della concreta azione in cui si distingue il Rotary Club di Conegliano. Questo mirabile spazio nel quale l'antica chiesa di Santa Maria Nuova dei Battuti aveva il suo punto di aggregazione costituisce un centro artistico di grandissimo valore. Ripristinare linee e colori e far emergere anche particolari interessanti di cui si corre il rischio di perdere il ricordo, è, senza dubbio, un'opera altamente meritevole, di cui essere profondamente grati a quanti oggi, in particolare i soci del Rotary Club di Conegliano, e ai molti che già in passato si sono presi cura di quest'opera.

Gli affreschi di Francesco da Milano e del Pozzoserrato possono nuovamente comunicare, in tutto il loro splendore, il pensiero che da secoli trasmettono a chi li osserva: il messaggio della bellezza artistica, certamente, ma - attraverso di essa - il messaggio di spiritualità contenuto nelle scene dell'Antico e del Nuovo Testamento ivi ritratte. L'esperienza di fede che, secoli fa, ha mosso i membri della Confraternita a realizzare questo imponente ciclo di pitture religiose potrà continuare a parlare anche oggi, ai visitatori che torneranno a contemplare questi dipinti, oggetto della cura di molti volontari, attraverso la bellezza dell'arte.

Nell'esprimere questo auspicio, ringrazio anche per la pubblicazione di questo prezioso volume curato dal professor Giorgio Fossaluzza che darà modo a quanti lo accosteranno di conoscere e gustare nel modo migliore le opere pittoriche volute secoli fa dalla devozione dei confratelli dei Battuti.

Vittorio Veneto, giugno 2023

+ *Carlo Pissolo*



SERVICE ABOVE SELF, servire al di sopra di ogni interesse personale. È il motto del Rotary International, le cui attività sono improntate ai valori di assistenza, solidarietà e servizio per gli altri; principi di umanità ai quali, secoli fa, seppur in differente prospettiva, si ispiravano gli stessi Battuti. Così il Rotary Club Conegliano, animato da questi condivisi intenti, ha promosso, avviato ed assunto molteplici iniziative dirette alla conservazione e valorizzazione delle grandiose opere lasciate in Conegliano dalla Scuola di Santa Maria dei Battuti. Quasi assumendosene ideale eredità, il Rotary Club Conegliano ha da tempo riservato particolare attenzione ed impegno alla magnificente “Sala dei Battuti”, un tempo sede d’incontro della Scuola, nonché alla chiesa di Santa Maria Annunziata e San Leonardo, oggi Duomo della Città, voluta e realizzata dalla Confraternita. Su questi monumentali edifici, di preminente valore di culto per il territorio locale e di preziosa espressione artistica, sin dall’anno 2000 il Rotary ha intrapreso, tra le altre, significative attività di restauro degli affreschi della facciata, della pala del Cima e della stessa Sala, anche dotando le storiche strutture di adeguati impianti di illuminazione e di protezione. Gli intenti del Rotary mirano a rendere questi luoghi, di inestimabile bellezza, sempre più conoscibili ed accessibili a tutti, promuovendoli in ogni modo utile affinché, fonte di cultura, testimonianza di storia, sede di valori universali e di identità locali, costituiscano per l’intera comunità nuovo stimolo di sviluppo umano, sociale ed economico. Alla luce di tali finalità perseguite dal Rotary Club Conegliano, la seconda edizione di questo libro, edito nel 2005, è affidata, con nuovi contenuti di pregevole ed interessante aggiornamento, all’autorevole competenza del professor Giorgio Fossaluzza, storico dell’arte dell’Università degli Studi di Verona. L’autore assume in questo pregevole volume, ancora una volta, il compito di interpretare le opere dei Battuti di Conegliano, restituendo al lettore una narrazione scientifica che è e rimarrà un punto di riferimento per quanti vogliono scoprire, apprezzare e rielaborare l’esperienza vissuta e lasciata dalla Scuola dei Battuti di Conegliano.

Rotary Club
Conegliano



CITTÀ DI CONEGLIANO

La Scuola dei Battuti, incastonata nel complesso del Duomo, e che si manifesta splendidamente alla Città nella sua facciata, è il monumento più visitato dagli ospiti a diverso titolo di Conegliano, il cui numero è significativamente in aumento di anno in anno a considerare i soli turisti. L’Amministrazione comunale, pertanto, ha riposto particolare riguardo ad essa nel corso del tempo, impegnandosi nel sostenere la Parrocchia in occasione delle iniziative volte a garantire la conservazione dell’insigne monumento, la manutenzione e, in particolare, la valorizzazione dei suoi aspetti storici e artistici.

Nella prospettiva del rilancio di tale patrimonio di cultura e civiltà cittadina, il Comune ha avviato anche iniziative utili a rendere la Sala dei Battuti maggiormente accessibile e fruibile a tutti, così come doverosamente deve essere il luogo che, più di altri, testimonia in città la presenza e l’impegno non solo religioso e caritatevole, ma anche civico, della Scuola dei Battuti.

Un ringraziamento, pertanto, va rivolto alla Parrocchia dell’Annunciazione di Maria e di San Leonardo per l’importante collaborazione sempre assicurata nel garantire la custodia di un bene che esprime i valori cristiani e nel contempo i principi di pacifica e fruttuosa vita sociale sui quali, nel tempo, si è fondata e retta la comunità coneglianese.

Anche al Rotary Club Conegliano, ai suoi soci e ai volontari che per conto del Club operano, l’Amministrazione comunale riserva un sentito ringraziamento per tutte le opere e attività che vengono prestate a vantaggio di queste ricchezze che la Città di Conegliano ha ereditato dalla Confraternita dei Battuti.

In questo contesto, la nuova edizione con importanti aggiornamenti dell’opera del professor Giorgio Fossaluzza, dell’Università degli Studi di Verona, rappresenta un ulteriore strumento per divulgare la bellezza, l’importanza storica e artistica dell’intero complesso monumentale del Duomo e in particolare dei suoi affreschi, quali caratteristiche espressioni dell’identità cittadina.

Città di Conegliano
il sindaco Fabio Chies



I manufatti artistici e le preziose opere pittoriche che caratterizzano il Duomo di Santa Maria Annunziata e San Leonardo, testimoniano ed annunciano i valori cristiani che, lungo i secoli, hanno segnato la vita e la storia della comunità di Conegliano. L'estesa, affascinante facciata, affrescata con scene tratte dalle Sacre Scritture, attrae i passanti, rinvilandoli alla Parola di Dio e al suo messaggio di amore e misericordia. La Pala di Giambattista Cima, alle spalle dell'altare, richiama subito l'attenzione di chi entra in chiesa, quasi coinvolgendolo direttamente nella Sacra Conversazione in cui la Madonna ed il Bambino, con i Santi, sono impegnati.

Gli Affreschi nella Sala dei Battuti ricordano ad ogni persona che vi acceda, il messaggio di Gesù Cristo, morto e risorto per donare speranza di salvezza all'umanità intera. Tutte queste opere sono, anche oggi, uno strumento comunicativo efficace, utile per riscoprire la bellezza e l'importanza della Fede, che permea ed arricchisce di bellezza la vita di ogni persona. Questo patrimonio d'arte è anche un invito a dare spazio nella vita alla preghiera, alla solidarietà, al servizio dei poveri, esattamente come secoli fa hanno fatto i Battuti della Scuola di Conegliano.

Un sentito ringraziamento a tutti coloro che si impegnano a salvaguardare questi beni e a farne comprendere il valore.

il parroco
don Bruno Daniel

INDICE

1. LA SCUOLA DI SANTA MARIA DEI BATTUTI DI CONEGLIANO		
STORIA, IDEALITÀ, IMMAGINE	1	
Lineamenti per una storia della Scuola dei Battuti e vicende edilizie	12	
Vita e idealità della Scuola dei Battuti, “laica” e “non sottoposta ad alcun Ecclesiastico”	17	
2. LE STORIE DI CRISTO		
FRANCESCO DA MILANO TRADUTTORE DI ALBRECHT DÜRER	37	
Fortuna critica e restauri	119	
Il percorso stilistico di Francesco da Milano e la pittura a Conegliano, 1520 circa	124	
Dal modello incisorio alla pittura (per uno schema dei confronti iconografici)	141	
3. GLI ARAZZI DELLA SCUOLA DEI BATTUTI	173	
Accoglienze a Enrico III di Francia nel 1574	194	
La processione alla Collegiata di San Leonardo e gli apparati del 1581	196	
Giambattista Coderta: un’immagine di Conegliano nel 1588	199	
L’alienazione degli arazzi al Museo Correr di Venezia	200	
NELLO FORTI GRAZZINI		
Gli arazzi della Scuola dei Battuti di Conegliano al Museo Correr	225	
4. STORIE DELLA GENESI E DELL’INFANZIA DI GESÙ	235	
5. LE STORIE BIBLICHE MANIFESTATE ALLA CITTÀ		
LUDOVICO POZZOSERRATO, 1593	267	
Fortuna Critica	313	
La commissione a Giacomo Rota e l’intervento di Ludovico Pozzoserrato	329	
Programma iconografico: temi di prefigurazione di Maria	334	
Caratteri Stilistici	375	
Tracciato della pittura a Conegliano alla fine del Cinquecento	404	
6. AGGIORNAMENTI		
La Scuola dei Battuti di Conegliano: 2005-2022. Restituzioni, ricerche e nuove prospettive per la pittura del Cinquecento in una “quasi città”		
Quel che si è fatto per continuare a fare	419	
Una Scuola laicale riflessa in un territorio	423	
Francesco da Milano: il contesto coneglianese e appunti sulla prima fase	425	
Francesco da Milano: aggiunte estemporanee al catalogo	440	
Francesco da Milano interprete di Dürer e del lascito di Raffaello in area veneta di periferia	443	
Tiziano Vecellio per Conegliano: il disegno di Düsseldorf del 1521.	447	
Verifiche d’archivio: il contratto con Giacomo Rota del 1592 per la decorazione della facciata della Scuola	449	
L’assetto architettonico della Scuola e la ricostruzione del ciclo pittorico	451	
Le Storie della genesi e dell’infanzia di Gesù: problematiche attributive e cronologiche	453	
Novità su Pozzoserrato: scoperte a Treviso nella prospettiva delle opere coneglianesi	456	
Pittura del Tardomanierismo Coneglianese: il contesto e i mecenati illustri	487	
La <i>Sacra conversazione</i> di Giambattista Cima e la centralità del suo messaggio visivo per la chiesa di Santa Maria Nuova dei Battuti	503	
BIBLIOGRAFIA	555	
INDICE DEI NOMI E DEI LUOGHI	593	

I

LA SCUOLA DEI BATTUTI
DI CONEGLIANO. STORIA,
IDEALITÀ, IMMAGINE

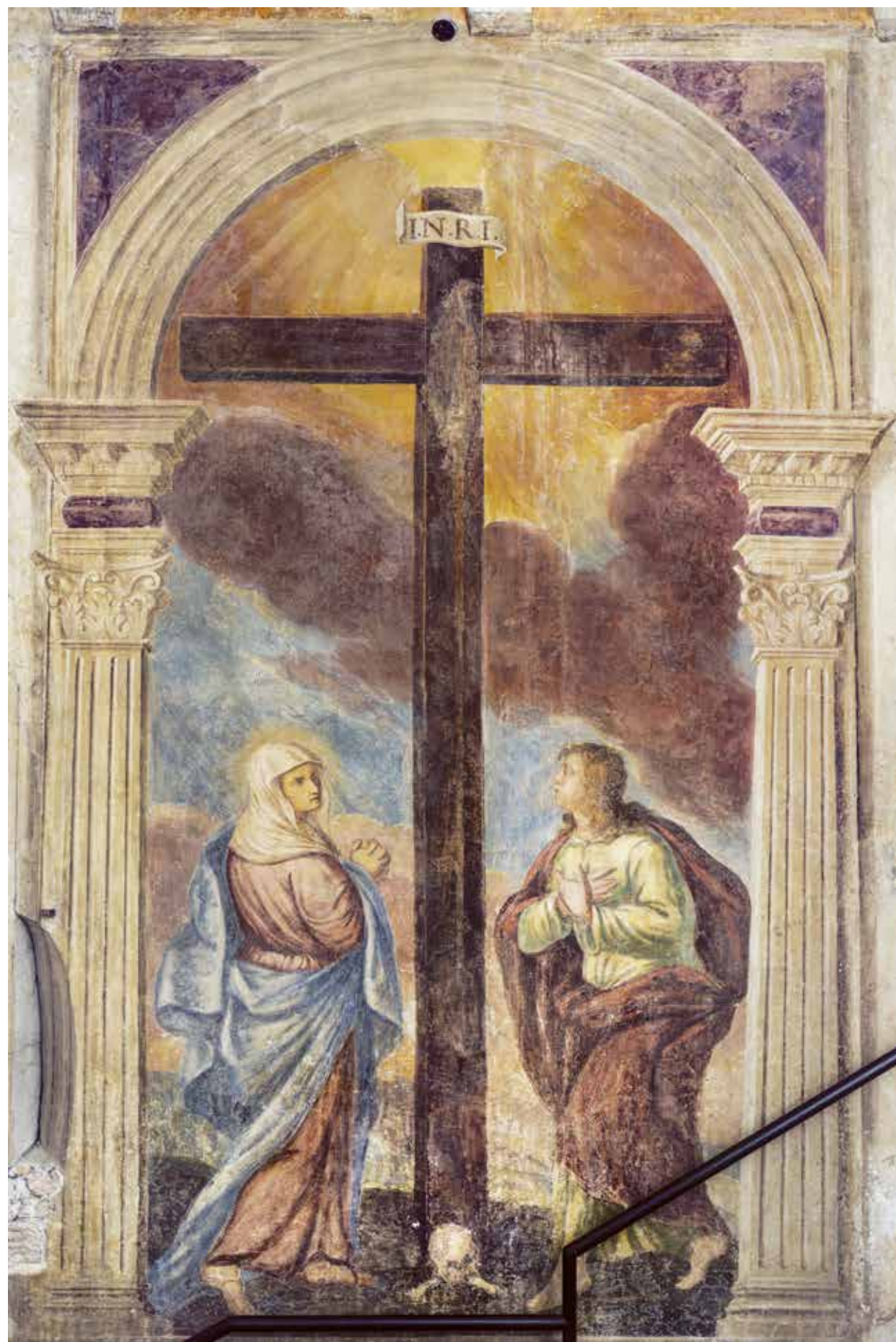
I.1 Conegliano, Contrada Grande, veduta della scuola di Santa Maria dei Battuti e del duomo di Santa Maria Annunciata e San Leonardo.

nelle pagine seguenti

I.2 Conegliano, veduta del porticale della chiesa di Santa Maria Nuova dei Battuti ora duomo di Santa Maria Annunciata e San Leonardo. Decorazione ad affresco della fine del Seicento con tabelle a cartoccio contenenti scritte sapienziali e decreti podestarili.







I.3 Pittore veneto di fine Seicento, *La Croce tra la Vergine e san Giovanni evangelista*, affresco del tardo Seicento. Conegliano, Scuola dei Battuti, scala di accesso alla Sala delle riduzioni.

I.4 Pittore veneto di fine Seicento, *Insegna della Scuola con il fagello dei Battuti*, decorazione ad affresco, 1674 circa.

nella pagina seguente

I.5 porta di accesso alla Sala delle riduzioni. Sull'architrave è dipinto il motto: PAX INGREDIENTIBUS SALUS EXEUNT(IBUS).

PAX INGREDIENTIBVS SALVS EXEVNT.

*In ricordo dei miei genitori
Egilberto e Maria*

LA SCUOLA DI SANTA MARIA DEI BATTUTI DI CONEGLIANO. STORIA, IDEALITÀ, IMMAGINE

Gli affreschi della Scuola di Santa Maria dei Battuti di Conegliano si mostrano con la loro antica bellezza agli occhi della città. Coloro che attraversano il suo cuore storico non possono che soffermarsi a fissare la facciata del suo duomo, richiamati dalla vivacità di forme e colori, dalla ricchezza della narrazione sacra. Essa si completa solo a quanti, seguendo questa prima attrazione, visitano l'ambiente della Sala delle riduzioni. Rispetto al rivelarsi di questo volto artistico talora consunto, meno immediata è per l'osservatore la conoscenza della vita della Scuola dei Battuti, della sua storia, identità, spiritualità e delle sue opere. Acquisire tale conoscenza, anche se per pochi spunti, significa illuminare di una migliore consapevolezza l'attrattiva verso gli affreschi, in quanto ideati e realizzati come tema di riflessione e di meditazione sulle verità che fondano l'operare della Scuola. Costituitasi nel secondo Duecento su di un movimento laicale teso al rinnovo della vita cristiana, l'istituzione che si organizza di seguito diviene per secoli l'espressione tra le più impegnate e ricche della vita caritativa e assistenziale della città, destinataria di innumerevoli donazioni, si distingue perché gelosa della sua indipendenza rispetto alle iniziative del pubblico e soprattutto della chiesa, di cui rispetta le leggi.¹

Quando, a seguito della caduta dello Stato veneziano nel 1797, i decreti napoleonici sanciscono la demanializzazione, la proibizione e da ultimo nel 1807 la conversione della Scuola dei Battuti

in Congregazione di Carità, essa perde la sua dimensione rituale, ma eredita l'originario spirito caritativo e assistenziale, governando modernamente come nosocomio quell'ospedale per malati e pellegrini fondato secoli prima.

Si direbbe pertanto che sotto tale aspetto ideale di intenti primari, quasi non vi sia soluzione di continuità per la storia della Scuola dei Battuti. Più in generale essa impersona quella civiltà cittadina attenta alla dimensione umanitaria, posta nel suo giusto primato. L'attualità di un tale lascito di valori, diffuso nella città di Conegliano, si manifesta anche nell'amorevole custodia della Scuola dei Battuti, nella sua misura monumentale, con l'opera concreta e impegnativa per la sua conservazione. Nella contingenza di una tale azione, accanto al restauro che si è concluso nel 2003, viene realizzato anche il presente contributo per l'illustrazione degli affreschi della Scuola dei Battuti.

Tracciare uno schizzo della secolare storia della Scuola di Santa Maria dei Battuti, e delle vicende di costruzione della fabbrica, è di premessa e di accompagnamento alla considerazione di quelle opere d'arte che ne segnalano oggi i momenti importanti della vita, e che sono ideate e realizzate in contesti culturali peculiari.

La *Sacra conversazione* (1.6) di Giambattista Cima da Conegliano è posta sull'altare maggiore della chiesa di pertinenza della Scuola nel 1493, due anni dopo la solenne consecrazione. Committente dell'opera a tale insigne pittore operante a Venezia è la Scuola di Santa Maria dei Battuti. Significativamente i nomi dei suoi Gastaldi, che sovrintesero alla realizzazione, erano apposti, proprio accanto a quello del maestro e alla data del 1493, nel cartellino che figura sul gradino del trono in cui siede la Vergine con il Figlio: sono i conegliesi Francesco Codroipo e Giovanni Della Pasqualina.² Conoscerne i nomi ci riporta a una

concretezza di vita cittadina che è lontana dal mito, dall' "aura" che comprensibilmente circonda questo capolavoro, specie in sede locale.³ Il dipinto è dedicato alla patrona della chiesa in quanto promotrice della Scuola dei Battuti: la Madonna con il Bambino viene circondata da altri compatroni e dai santi titolari di chiese o cappelle cittadine, sono Giovanni Battista, Nicola, Caterina d' Alessandria, Apollonia, Francesco e Pietro, impegnati con lei in una 'sacra conversazione', che qui è un colloquio silente sul mistero del Figlio.

Nel secondo decennio del Cinquecento, e poco oltre, si realizza da parte di Francesco da Milano il ciclo con *Storie di Cristo* nella Sala delle riduzioni della Scuola, in cui il maestro si avvale specie delle illustrazioni attuali della *Piccola Passione* e della *Grande Passione* edite qualche tempo prima in raccolta a Norimberga da Albrecht Dürer. Nel 1560 circa è acquisita la serie di arazzi con *Storie di Davide e Betsabèa*, alienata nel 1907 al Museo Civico Correr di Venezia. Si riassetta allora la Sala delle riduzioni, consentendo più tardi la realizzazione di altri affreschi. Spetta poi al pittore fiammingo insediatosi a Treviso, Ludovico Pozzoserrato, di realizzare la singolarissima decorazione della facciata della Scuola con *Scene bibliche* che prefigurano la titolare della confraternita e della chiesa, la Vergine Maria.

L'iconografia della Scuola si arricchisce nel tardo Seicento delle scritte sapienziali che ancora ammoniscono dal porticale-sagrato della chiesa, e rendono la sosta o solo il suo attraversamento, a chi mediti quella sacra scrittura esposta, vero e proprio itinerario spirituale posto a fondamento delle opere di carità e misericordia.⁴

Il programma iconografico di questo complesso monumentale, progettato e fatto realizzare dalla Scuola dei Battuti nell'arco temporale di un secolo, comprende indiscutibilmente la chiesa di Santa Maria, detta Nuova per distinzione da quella di Santa Maria di Monte, e annovera la sede della confraternita. Pertanto abbina figurativamente e concettualmente gli spazi interni ed esterni. Svolge infatti, come in un lungo nastro dipinto, la Storia della Salvezza, entro cui si innestano le immagini pertinenti all'identità stessa della Scuola. L'iconografia della pala del Cima, con la presenza della Madonna, sottolinea, come sopra osservato, la dedizione della Scuola e della chiesa cittadina. Si stabilisce un più immediato ed esplicito collegamento fra questo capolavoro del Cima e gli affreschi della facciata realizzati dal Pozzoserrato, a distanza esatta di un secolo. Il primo raccordo ideale avviene con l'affresco della lunetta che sovrasta il portale quattrocentesco, quello principale di accesso alla

chiesa: la Madonna con il Bambino accoglie non più i santi, bensì come Madre di Misericordia è attorniata dai confratelli (5.4). La Vergine compare poi quale *Stella Maris*, conforme al titolo delle litanie, a guidare il vascello che percorre il mare con vento favorevole, come si vede nella raffigurazione centrale della facciata (5.6). Vi sono imbarcati gli stessi confratelli. Le insegne del naviglio sono quelle della Scuola, cioè il flagello penitenziale dei Battuti, che si ritrovano anche alla base dell'immagine di *Maria con il Bambino* quale figura della *Carità* (5.5) posta in facciata.

Se il collegamento concettuale fra interno ed esterno è quello dell'immagine privilegiata di Maria con il Figlio, conforme alla titolarità della chiesa e della Scuola, vi è anche da sottolineare come la pienezza dei tempi - preannunciata in facciata da *Profeti e Sibille* (5.9-10), prefigurata dagli episodi biblici e in particolare dalle storie di Mosè-, abbia una sua vasta illustrazione narrativa all'interno della Sala delle riduzioni. Lo si deve ai riquadri con *Storie dell'infanzia di Gesù* e *Storie della Passione* e poi a quelli che concludono con il *Giudizio finale* realizzati da Francesco da Milano (2.1, 23).

Non si manca su queste pareti di risalire agli episodi della Creazione, e l'Annunciazione che fa seguito ad essi si pone palesemente come inizio di una "nuova Creazione" (4.8). Il risultato del programma iconografico della Scuola dei Battuti, che tutta la ricopre di forme e di colori, è quello di una sorta di libro sacro illustrato, che da secoli è dispiegato agli occhi e ai sentimenti della città.

I capitoli riguardanti tale ricchezza di opere sono tutti cinquecenteschi. In ragione di ciò, e dei fatti sostanziali sopra menzionati riguardanti la laicità, le opere di carità e l'assistenza, la rappresentatività dell'organizzazione, si propone come particolarmente significativo un testo del 1588. Esso descrive la fisionomia della Scuola dei Battuti con la sensibilità di un testimone partecipe della fase che la porta al massimo splendore artistico, entro cui s'inserisce anche la committenza delle opere d'arte di questo periodo.

Ne è autore Giambattista Coderta che antepone alla trattazione della storia di Conegliano, dalle origini mitologiche al 1501, un accattivante ritratto della sua città e del territorio. La Scuola dei Battuti è tra l'altro felici-

1.6 Giambattista Cima da Conegliano, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Giovanni Battista, Nicola da Bari, Caterina d' Alessandria, Apollonia, Francesco d' Assisi, Pietro apostolo due angeli musici*, 1493 Conegliano, duomo di Santa Maria Annunciata e San Leonardo.



cemente qualificata come “madre de’ poveri”: “vi sono poi [a Conegliano] molte fraie, o Scuole di confraternità et di divotione et tra le altre ne sono tre assai ricche et commode le quali del continuo soccorrono al bisogno de’ poveri; cioè la fraia della Beata Conceptione, la qual oltra molte degne operationi ogn’anno marita sette donzelle delle povere della terra. Evi poi la fraia de Sancta Agnese la qual oltra le altre opere pie nelli tempi di Pasqua et di Natale dà per elemosina ad ogni povero della terra una quarta di formento et un mastello di vino in aiuto di solenizzar le feste.⁵ Vi è la Scuola di Santa Maria de Battudi ricca de ducati quattro mille d’intrada. Questa fraia retta et molto ben governata dal numero di XXXI (trentuno) elletti di tutto il numero delli homeni di quella di circa 400, si pò veramente chiamar madre de’ poveri perciocché del continuo aiuta et sostiene tutti li poveri vecchi, li strupiatu, li putti piccoli, li infermi, le done di parto bisognose et in summa in ogni occorrente bisogno de’ poveri sovieni a loro del tutto, fa sepelir li poveri che morono facendoli far le essequie, marita ogn’anno dodici donzelle povere della terra, et in tempo de penuria, come è stato il presente anno 1588, et il precedente, per mesi sette continui tre volte in settimana ha dato un gran pane per testa a tutti li poveri d’ogni sesso della terra”.

LINEAMENTI PER UNA STORIA DELLA SCUOLA DEI BATTUTI DI CONEGLIANO E VICENDE EDILIZIE

Il movimento religioso dei Flagellanti comparve nella Marca Trevigiana all’inizio degli anni sessanta del secolo XIII con la consueta caratteristica di una diffusione rapida e spontanea, tale da impedire il subitaneo reperimento o l’immediata costruzione di sedi proprie.⁶ Per quanto riguarda la Scuola dei Battuti di Conegliano, il primo documento in cui viene ricordata porta la data del 12 aprile 1302; da questo, oltre a desumere l’esistenza della scuola stessa, si apprende che già da trent’anni essa poteva contare su un consistente patrimonio.⁷ Un successivo documento del 1332 contiene la notizia che la Scuola era ancora ospite della chiesa di Santa Maria di Monte, la più aristocratica chiesa di Conegliano in cui le maggiori famiglie cittadine espressero abbondantemente la loro devozione innalzando altari e commissionando opere d’arte per adornarla.⁸ In quel periodo la chiesa di Santa Maria di Monte apparteneva ai monaci benedettini pomposiani. I confratelli in quel periodo si riunivano in una casa vi-

cina al monastero pomposiano di Santa Maria di Monte dove allestirono una sala adibita a Capitolo, organismo fondamentale della scuola, in cui tenevano le adunanze.⁹ I primi decenni di vita della confraternita dei Battuti di Conegliano non furono quindi diversi da quelli della analoga confraternita di Treviso, della quale si ha una buona documentazione storica. La sede dei Gastaldi della Scuola dei Battuti di Treviso è indicata, almeno dal 1332, presso l’ospedale, come pure gli ambienti destinati ai Notai, al Massaro e al Sindaco generale.¹⁰ Ma ancora nel 1357 la Scuola pagava l’affitto di una casa nelle immediate vicinanze del Duomo al Capitolo della Cattedrale, presso la quale i confratelli potevano andare a spogliarsi dei loro indumenti per vestire la distintiva cappa bianca con il cappuccio.¹¹ Tornando alla confraternita coneglianese, si ha notizia da un lascito testamentario del 1348 che la costruzione della chiesa di Santa Maria era finalmente avviata.¹² I lavori però furono interrotti già nel 1352, in quanto il parroco della chiesa di San Leonardo, Giovanni Gavioni, vedeva nella nuova chiesa dei Battuti una possibile antagonista della chiesa matrice. I confratelli dei Battuti, infatti, oltre a raccogliere notevoli consensi in città, prova ne sono i molti lasciti e donazioni che in pochi anni permisero l’accumulo di un consistente patrimonio, scelsero di far sorgere la loro chiesa in una zona di sicura espansione urbanistica, quel Borgo Novo che sul finire del Quattrocento concentrerà le più prestigiose residenze coneglianesi. Alla richiesta di far demolire la nascita chiesa dei Battuti avanzata dal Gavioni, i Gastaldi e il Sindaco della Scuola dei Battuti, Venetiano de Montalbano, Nicolò Caronelli e Giacomo Valle, non si diedero però per vinti e addussero come prova della legittimità di costruzione della loro nuova sede, la licenza scritta dal vescovo di Ceneda Fra’ Francesco Ramponi, e il consenso di fabbrica ottenuto dal predecessore dello stesso Gavioni.¹³

Un documento riportato nel Settecento dallo storico Giambattista Graziani ricorda: “vinta adunque contro il Pievano in tal modo la lite si continuò di quella chiesa la fabbrica, e questa con il campanil, e la Sala delle Riduzioni furono in diversi tempi fabbricate, ma tutte sopra case d’antica ragione della Scuola, e particolarmente sopra una casa era stata già allivellata al quondam Agostin da Vicenza”.¹⁴

La chiesa della scuola dei Battuti venne quindi portata a termine nel 1354.¹⁵ L’assetto, intuibile fino all’intervento di ristrutturazione avvenuto negli anni cinquanta del secolo XX, richiudeva in sé tutti gli elementi tipici dell’architettura romanica ma ingentiliti e alleggeriti da nuove

soluzioni strutturali, elaborate in questo periodo da uno stile gotico proveniente dai territori transalpini ma comunque assai modificato nelle forme proposte nei territori veneti. Una doppia tripartizione scandiva lo spazio interno della chiesa: le tre navate, suddivise in tre campate con archi a sesto acuto, terminavano con altrettante cappelle absidate sui cui pilastri d’imposta, nel 1491, furono dipinti gli affreschi di *Santo Stefano* e *San Lorenzo*, e in concomitanza la decorazione dell’intera architettura.¹⁶ Anche se scarsi e a volte contraddittori, sono ancora molti i segni che si possono leggere sulla facciata della chiesa di Santa Maria. La parte oggi occultata dalla copertura della Scuola dei Battuti mantiene infatti integri i segni delle trasformazioni susseguitesesi nella fabbrica della chiesa; essi lasciano intuire che in origine la facciata doveva essere per buona parte visibile per l’intera sua altezza, vista la presenza di una fascia decorativa ad affresco ascrivibile ai primi anni del Quattrocento. Una discontinuità nel tessuto murario, inoltre, tiene aperta l’ipotesi che la primitiva chiesa avesse una copertura a capanna oppure un fronte a salienti di dimensioni inferiori di quelle attuali. Sempre dalla lettura dei “segni” ancora visibili sull’antica muratura della Scuola dei Battuti, si possono fare ulteriori ipotesi riguardo le primitive dimensioni della Sala delle riduzioni, che magari in futuro potrebbero essere confermate o smentite da una più approfondita ricerca archivistica. A supporto dell’ipotesi che si sta per formulare, per alcuni versi ardita, può venire utile riprendere quanto scritto da Fiocco nel 1965 relativamente alla sede dei confratelli dei Battuti: “(...) a partire dal 1348, ne volle una propria e allora se ne incominciò la costruzione. Nè si restrinse alla erezione della Scuola, ma elevò accanto a sè anche un tempio; entrambi finiti nel 1354 (...)”.¹⁷ Lo storico suggerisce l’idea che una sala dei Battuti fosse già finita in contemporanea con l’ultimazione dei lavori della chiesa e che questa fosse posta accanto al tempio. Se questa ipotesi fosse veritiera, si spiegherebbe anche la presenza di fori di alloccamento di travi di copertura presenti nella parete di sottotetto della Scuola stessa, forse a significare che la primitiva copertura aveva una linea di colmo inferiore a quella attuale; la stesura dell’intonaco che prosegue ben al disopra della copertura lignea a cassette, segno che originariamente la contro soffittatura aveva un’imposta superiore; la fascia decorativa, sopra citata, dipinta sulla facciata; e soprattutto quella forte discontinuità di muratura presente sia subito dopo la terza finestra nella Sala delle riduzioni che sulla parete di fronte, e che testimonierebbe il limite della primitiva struttura dove avvenivano le adunanze e dove si svolgevano le

normali attività della Scuola. In questo caso, il panorama in cui si inseriva l’intera struttura sarebbe stato così delineato: la facciata di Santa Maria doveva essere arretrata rispetto al piano stradale e oltre ad essere decorata ad affresco, come visto in precedenza, era priva della scalea d’ingresso, in quanto il piano di calpestio interno era inferiore rispetto all’attuale visto che la quota di pavimento ancora oggi visibile è frutto di un adeguamento di altezza avvenuta nel XVIII secolo quando è stato realizzato il nuovo presbiterio. L’ingresso, così come si può rintracciare in diversi edifici dell’epoca poteva essere protetto da una struttura riconducibile sotto l’aspetto tipologico a un protiro. Accanto alla chiesa si innalzava la struttura loggiata a piano terra, più propriamente indicata come “scole dictorum battutorum ubi congregatur”.¹⁸

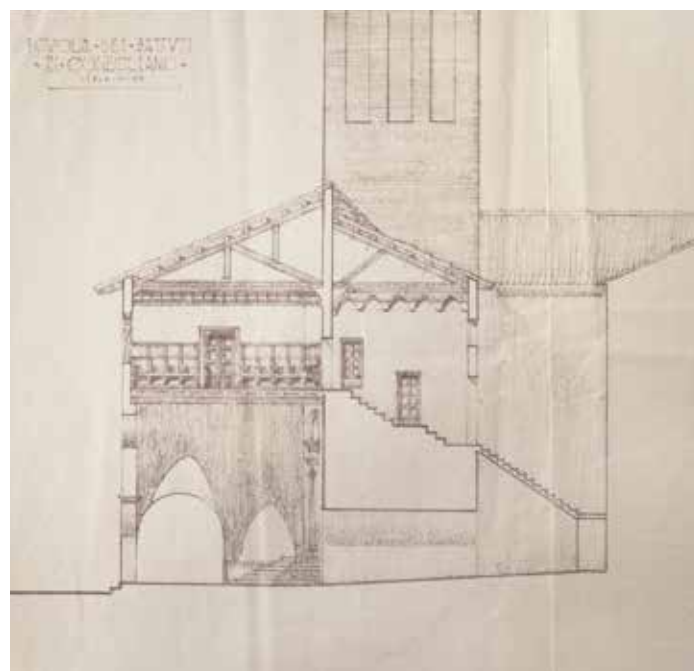
Sul finire del secolo XV, così come avvenne in altre città, e assecondando uno spirito di rinnovamento che investì un po’ tutta la città di Conegliano con la costruzione di ricche dimore, come casa Sbarra, casa Longega, o casa Lusignano, la cosiddetta casa del Re di Cipro, i confratelli dei Battuti decisero di dare un nuovo aspetto alla loro chiesa e probabilmente adeguare la sede delle adunanze. Per la chiesa si pensò a un progetto articolato che prevedesse la costruzione di due nuove cappelle da collocarsi lungo le navate laterali, e l’ampliamento della cappella maggiore che avrebbe trovato nuova forma con la costruzione del coro terminante con un’abside pentagonale. La convenzione firmata il 18 aprile 1485 con il nobile Zandonato Petrucci, per la cessione di un terreno di sua proprietà posto dietro alla chiesa, diede di fatto avvio ai lavori di rimodernamento delle strutture dei Battuti¹⁹. Ci vollero ben 6 anni per portarli a termine, e per celebrare l’evento venne commissionata a Giambattista Cima, insigne cittadino coneglianese, la pala d’altare che venne collocata dietro l’altar maggiore nel 1493, due anni dopo che il vescovo Nicolò Trevisan aveva riconsacrato la chiesa il 5 giugno 1491.²⁰

A proposito della consacrazione, Giambattista Graziani nel Settecento riferisce di documenti secondo i quali il vescovo Trevisan era intervenuto per il rito della consacrazione “ad petitionem et requisitionem” di prete Paolo, rettore della chiesa di San Martino di Visnà, e di Lodovico suo fratello, figli ed eredi di Giovanni, di cui il prete benedice in quell’occasione la sepoltura nella quale era stato posto per disposizione testamentaria.²¹ Oltre al riassetto della chiesa, in questo periodo si curò anche l’aspetto più strettamente legato al decoro: con gli affreschi sopraccitati raffiguranti *Santo Stefano* e *San Lorenzo*, Giacomo Collet e Desiderio da Feltre realizzarono anche

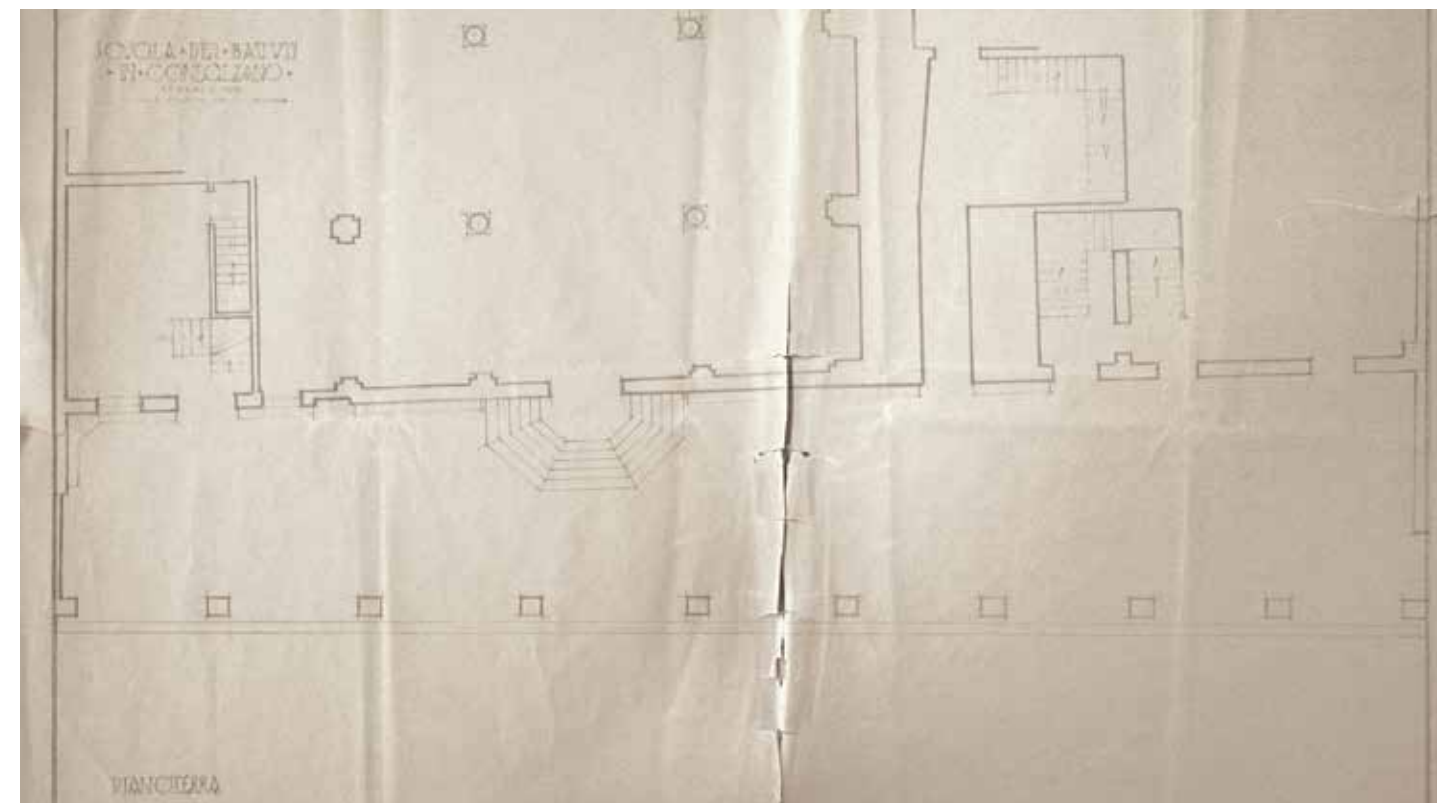


le decorazioni a finta tappezzeria, i profili degli archi e delle volte con motivi floreali e fregi, completando le vele delle volte delle navate laterali con putti e piccole figure²². Analoghi caratteri stilistici presenta il più assiepatto fregio corrente sulla facciata della chiesa, all'altezza della lunetta del portale che lo interrompe; esso presenta un motivo di angioletti a finto intaglio su fondo rosso, di-

sposti specularmente su girali d'acanto, a sostenere i clipei contenenti il flagello a due fruste, insegna dei Battuti. Nel 1491 vennero realizzati anche il portale d'ingresso, finemente scolpito in una bottega trevigiana, e i preziosi portoni, con intarsi a motivi fitomorfi e due grifoni contrapposti, che Giovanni Della Pasqualina commissiona ugualmente a Treviso; sono stati sottratti a una sicura

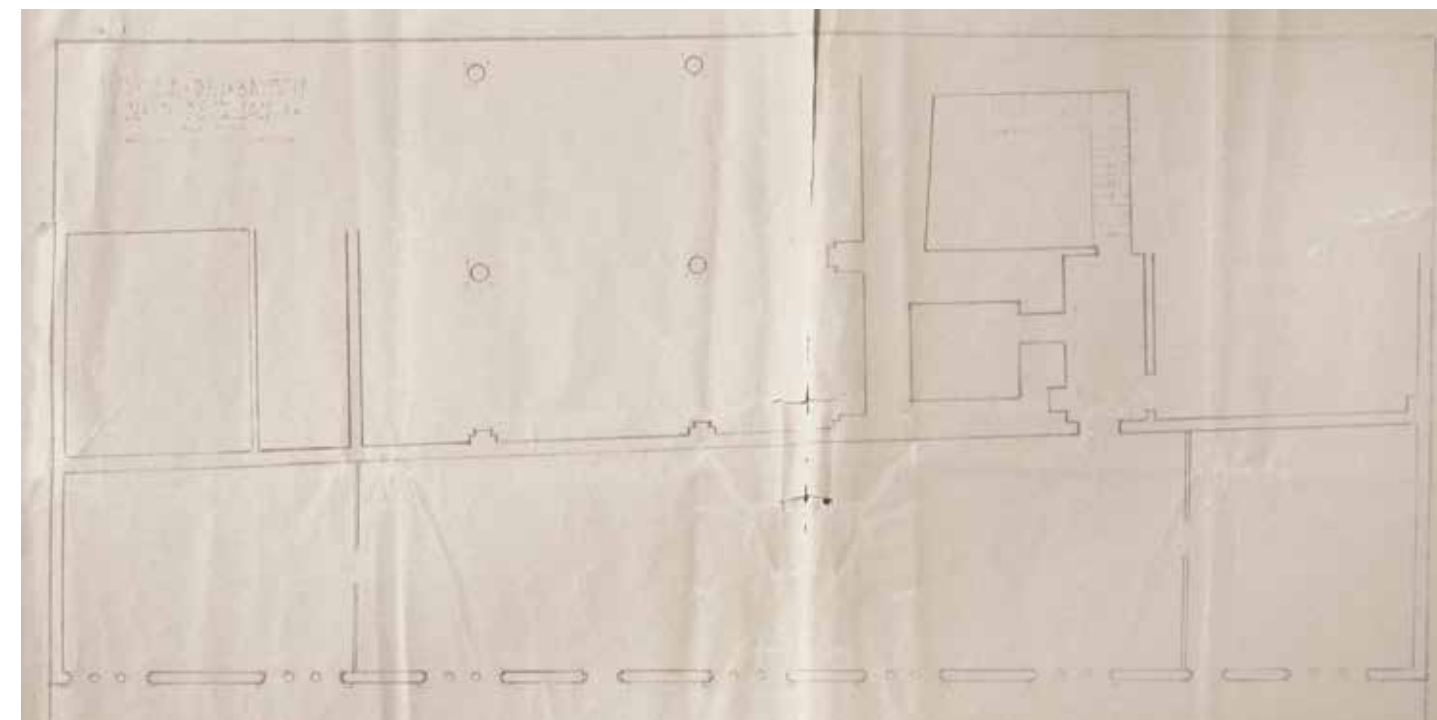


- 1.7 *Rilievo e ricostruzione congetturale della facciata del duomo e del prospetto della Scuderia di Santa Maria dei Battuti di Conegliano* Allegato al progetto di restauro del 29 dicembre 1930 a firma di Ferdinando Forlati e Gino Fogolari. Conegliano, Archivio Municipale Novecento, busta 365, fascicolo 7.
- 1.8 *Sezione della Scuderia di Santa Maria dei Battuti di Conegliano* Allegato al progetto di restauro del 29 dicembre 1930 a firma di Ferdinando Forlati e Gino Fogolari. Conegliano, Archivio Municipale Novecento, busta 365, fascicolo 7.
- 1.9 *Pianta del portinale della Scuderia di Santa Maria dei Battuti di Conegliano*, delle prime campate del duomo e del campanile. Piano terra. Allegato al progetto di restauro del 29 dicembre 1930 a firma di Ferdinando Forlati e Gino Fogolari. Conegliano, Archivio Municipale Novecento, busta 365, fascicolo 7.
- 1.10 *Pianta della Sala delle riduzioni e della Sala del Capitolo della Scuderia di Santa Maria dei Battuti di Conegliano*, delle prime campate del duomo e del campanile. Piano primo. Allegato al progetto di restauro del 29 dicembre 1930 a firma di Ferdinando Forlati e Gino Fogolari. Conegliano, Archivio Municipale Novecento, busta 365, fascicolo 7.



rovina grazie a un tempestivo intervento dell'abate Luigi Bailo che seppe cogliere il giusto valore di tale opera.²³ Per quanto riguarda invece la Sala dei Battuti, se vale l'ipotesi sopra formulata di un originario ambiente di più modeste dimensioni rispetto a quella che oggi siamo abituati a vedere, è da ritenere che proprio in questo clima

di grande rinnovamento si inserisca la realizzazione sia di una più spaziosa Sala delle riduzioni, attuata con l'abbattimento del muro di fondo della primitiva Sala dei Battuti, lasciando così un'evidente discontinuità muraria lungo le pareti della stessa, che di una più piccola Sala del capitolo. Se pur di minor rilievo, rispetto alle prove



addotte in precedenza circa una costruzione tarda della Scuola dei Battuti, è da osservare ancora un particolare riguardante la copertura della stessa: in corrispondenza della finestra centinata posta nella parte sommitale della facciata della chiesa, per non togliere luce all'interno dell'edificio sacro, viene realizzato un abbassamento della copertura rimodellandone il profilo proprio in corrispondenza di tale apertura. Ciò sta a indicare che il tetto della sala dei Battuti venne realizzato in un periodo successivo alla ristrutturazione della facciata.

In questo periodo di grandi rinnovamenti è inoltre da inserire la bella copertura lignea cassettonata, che in origine doveva ricoprire interamente la Sala delle riduzioni. L'intero complesso venne ultimato nel 1497, quando iniziò la costruzione del campanile, grazie alla firma di un accordo con il notaio Lodovico Antognolo, in cui si concedeva l'appoggio della torre campanaria su una casa di sua proprietà.²⁴ E non sono solo i documenti a testimoniare questa concessione, ma anche l'apparato murario porta evidenti i segni di una preesistenza di parte della struttura del campanile rispetto alle fabbriche adiacenti. Giambattista Graziani nel Settecento ricorda come data di inizio della costruzione del campanile il 1497, e aggiunge che “la Sala, e la camera della Scuola furono ridotte alla forma presente l'anno 1560”.²⁵ Si tratta della fase in cui vengono acquisiti gli arazzi esposti nella Sala del Capitolo, e probabilmente di un adeguamento della porzione della Sala delle riunioni verso oriente, nella parte attualmente priva del soffitto ligneo, in quanto il ciclo di affreschi su queste pareti, databile al 1590 circa, presenta soggetti che, per completezza del discorso iconografico, Francesco da Milano doveva aver già eseguito nel secondo decennio del secolo.

Altre notizie riguardanti il complesso dei Battuti si rintracciano solamente sul finire del XVI secolo quando Giacomo Rota firmò, nel 1592, un contratto per dipingere il lungo affaccio sulla via principale della Scuola, opera che fu realizzata l'anno seguente dal fiammingo Ludovico Pozzoserrato.²⁶ La vita della chiesa di Santa Maria per tutto il Cinquecento e parte del secolo successivo proseguì senza grossi scossoni; probabilmente essa non dava pensieri ai confratelli e per più di cento anni i lavori di ammodernamento quattrocenteschi ressero perfettamente all'usura, sia temporale che stilistica.

La visita pastorale del vescovo Pietro Valier nel 1624 riportò alle cronache la chiesa dei Battuti. Nuovi spostamenti di altari e relativo riassetto strutturale per poterli ospitare, erano già in atto proprio nel periodo in cui il vescovo arrivò a Conegliano, e secondo il Menegazzi fu-

rono questi interventi che iniziarono a far perdere all'edificio “l'originaria e suggestiva semplicità”.²⁷ Da sempre le vicende della chiesa di Santa Maria dei Battuti sono legate indissolubilmente a quelle dell'antica chiesa di San Leonardo, già Collegiata dal 1580, nella quale era ospitato l'altare di sant'Orsola, che godeva del giuspatronato della Scuola dei Battuti. Nel 1672 venne presentata al vescovo Pietro Leoni formale richiesta per il trasferimento della Collegiata nella chiesa dei Battuti e ottantacinque anni dopo, il 9 giugno 1757, i canonici della Collegiata iniziano a celebrare nella nuova sede.²⁸ Prima ancora dell'insediamento dei canonici però la chiesa dei Battuti si rivelò inadeguata: lo stesso anno in cui si stipulò il contratto per il trasferimento, nel 1756, iniziarono i lavori di riadattamento, ma da subito si presentarono molto più difficoltosi nella realizzazione e molto più onerosi di quanto previsto.

Nel 1766 il coro era terminato, seppure non pienamente completato, e solo nel 1776, dopo una lunga sospensione dei lavori, la chiesa assunse un aspetto totalmente rinnovato che incontrava molto di più i gusti dell'epoca: gli slanciati archi a sesto acuto furono sostituiti con quelli a tutto sesto e l'intero spazio fu arricchito da elementi che trovavano ispirazione nel più moderno stile barocco.²⁹ I confratelli, oltre alla chiesa, concessero ai parroci della Collegiata anche l'uso dell'organo e di una piccola stanza a mezza scala per andare in campanile, dalla quale si accedeva direttamente dalla chiesa.³⁰ Era dunque questo il collegamento diretto dalla chiesa alla Sala delle riduzioni, diverso dalla modesta scala esterna attraverso cui si è abituati ad accedere. L'affresco tardo seicentesco della *Croce tra la Vergine e san Giovanni evangelista* (1.3) del vestibolo, con soffitto a volta, è posizionato in modo da risultare frontale a chi vi giungesse attraverso tale scala interna.³¹ L'immagine era funzionale ad appoggiarvi un crocifisso ligneo, con tutta probabilità l'insegna processionale della Scuola. Altro accesso, in seguito trasformato, è quello che consentiva un collegamento dal porticale-sagrato alla Sala del Capitolo, attraverso la scala posizionata sotto il varco che si apre sul lato sinistro della chiesa.

Se per la ricostruzione storica delle principali trasformazioni della chiesa di Santa Maria non ci sono grandi vuoti documentari, così non può dirsi per la Scuola dei Battuti. In un non meglio precisato periodo, circoscrivibile però tra l'ultimo quarto del XVIII secolo e l'inizio del successivo, le dimensioni della Sala delle riduzioni vennero mutate. Nel 1774 quando Malvolti compilò il suo *Catalogo* l'ambiente presentava ancora le sue primitive dimensioni, che già nel 1807, quando l'antica Scuola dei Battuti

venne trasformata in prigione, risultavano modificate³². A ricordare ancora oggi la trasformazione strutturale della sala è la sottodimensione del rivestimento ligneo a cassettoni. Un quarto circa dell'intera copertura della sala presenta infatti una struttura ad incannucciato, soluzione entrata in uso solo a partire dalla fine del XVIII secolo.

A fine Settecento, precisamente nel 1790, secondo l'informazione raccolta da Botteon, “si dovette demolire il muro divisorio della stanza [del Capitolo] dalla sala [delle riduzioni] che minacciava rovina, e costruire una parete leggera, nel mezzo della quale si praticò la porta d'ingresso che prima era all'angolo sinistro”.³³ Tale fatto determinò l'intervento sugli arazzi, il rifacimento degli affreschi che erano stati eseguiti su tale parete da Francesco da Milano. Dovette essere anche l'occasione per realizzare la zoccolatura in finta pietra verde-grigio sulle quattro pareti della Sala delle riduzioni, ritmata da finte lesene che reggono la cornice superiore, nei cui capitelli vi sono in ocre teste di cherubini. L'uniformità che questo elemento crea è stata ottenuta sacrificando l'incorniciatura originale delle scene affrescate, alle quali manca l'originario respiro. Nel contempo erano stati rimossi gli stalli dei preposti alla Scuola, per cui in concomitanza si procedette a integrare con sommari paesaggi le specchiature sotto le scene delle *Marie al Sepolcro*, della *Veronica*, e del *Noli metangere* (2.47-50, 53-55).

La Scuola dei Battuti venne nuovamente trasformata nel 1848 quando fu adibita a caserma dei soldati³⁴. Le successive vicende del Duomo e della Scuola dei Battuti sono storia recente, e riguardano gli interventi di restauro di metà Novecento, che riportarono il Duomo a sembianze più aderenti all'originale rispetto gli interventi settecenteschi e ricostituirono le primitive dimensioni della Sala delle riduzioni. Queste ultime vicende si intrecciano con la fortuna critica degli affreschi e pertanto vengono delineate nell'ambito della loro illustrazione.

VITA E IDEALITÀ DELLA SCUOLA DEI BATTUTI, “LAICA” E “NON SOTTOPOSTA AD ALCUN ECCLESIASTICO”

Prima di affrontare gli aspetti peculiari riguardanti la fase di committenza delle opere d'arte, vanno almeno ricordate le caratteristiche salienti della vita delle confraternite dei verberati, e di quella coneglianese in particolare. La perdita degli antichi statuti della Scuola consigliava a Vincenzo Botteon nel 1904 a dedurne il regime da quel-

li della Scuola dei Battuti della vicina Serravalle, di cui pubblica la redazione cinquecentesca, che tuttavia, salvo aggiunte, risulta sostanzialmente fedele all'originaria, trecentesca³⁵. Molti altri statuti sono noti, anche solo a guardare alle fraglie della Marca Trevigiana, e della stessa Treviso, per cui si possono trarre da più fonti i caratteri salienti delle pratiche e dell'organizzazione, validi anche per quella di Conegliano.³⁶ Pur soggetto alle diverse integrazioni e modifiche apportate nel tempo dal succedersi delle delibere della Scuola, lo statuto manteneva integra la propria struttura e i principali contenuti ispiratori. Di conseguenza, anche per quello coneglianese perduto, dobbiamo congetturare la presenza fin dall'esordio dell'invocazione alla Trinità e alla Vergine Maria, sotto il cui titolo era posta la Scuola. Con riferimento storico alla fondazione del movimento in città, vi doveva essere contenuto anche il significato della pratica penitenziale della verberazione e delle opere di carità per meritare la vita eterna ai confratelli.

Seguivano le norme circa la pratica della penitenza, da tenersi presso la Scuola o in riti pubblici processionali; se ne stabiliva il calendario e le circostanze, di solito in concomitanza delle feste e delle ricorrenze liturgiche principali e locali. Era disposto pertanto anche l'ordine processionale, compreso quello in occasione dei funerali dei confratelli o dei poveri, questi ultimi a spese della Scuola che vi interveniva con suoi rappresentanti. Erano prescritte le orazioni giornaliere per i singoli e quelle comunitarie. La parte organizzativa occupava buona parte dello statuto, a cominciare dalla convocazione, per giungere al regolamento e ritualità delle sedute. Innanzitutto erano determinate le clausole e le modalità per l'ammissione alla Scuola per votazione, in base alla testimonianza di integrità morale, e con giuramento di fedeltà del nuovo adepto davanti a Dio, alla Vergine Maria e ai santi. Parallelamente vi erano norme riguardanti l'inadempienza, e i provvedimenti per condotta non conforme (discordia, usura, gioco, adulterio, ingiuria) e le conseguenti sanzioni.

Gli uffici di governo, eletti a Conegliano da parte del Consiglio di trentuno membri, trovavano nello statuto una scrupolosa definizione riguardo a requisiti, doveri, durata delle cariche, passaggi di consegna. Tali norme avevano come riferimento la possibilità di un reciproco controllo tra uffici specifici.

Questa struttura, ora delineata per congettura, può trovare un riscontro più diretto al fine di illustrare i principi ispiratori, la vita e le regole che governavano la Scuola dei Battuti di Conegliano. Si dispone infatti più in concreto

nel *Sommario delle parti, et ordini che prescrivono il modo di governare la Veneranda Scuola di Santa Maria de' Battuti di Conegliano* (1.11), stampato a Venezia nel 1682 per i tipi di Lorenzo Marchesini. Il volumetto contiene l'aggiunta di un nuovo decreto di Girolamo Gradenigo, Provveditore generale di Palma, e delegato dal Senato della Repubblica a trattare in materia di verifica amministrativa e di condotta della confraternita coneglianesa.³⁷

Ciò avvenne di conseguenza a una Ducale del 9 Luglio 1681 che ordinava al Podestà e Capitano di Conegliano, di levare “tutti gli abusi e male amministrazioni delle rendite della Scuola”, obbligandolo a “internarsi nell'affare, rappresentando il tutto con ogni distinzione per le più conferenti deliberazioni”.³⁸ La relazione redatta dal Podestà Vincenzo Donà, in carica nel 1681, è ora individuata e consente di definire la situazione della Scuola a quella data, ma per certi aspetti è valida anche per la fase precedente.³⁹ I confratelli sono allora settecento, metà dei quali “mendici”, cioè bisognosi di aiuto da parte della Scuola stessa. Le riunioni avvengono nella Sala stimata poter contenere circa ottanta o novanta confratelli.

Di interesse è il calcolo complessivo dei beni: “gli haveri d'essa Scuola consistono in campi mille circa, quali formano diverse possessioni con case coloniche in questo, et altri territori circonvicini, come pure in case ottanta poste in questa città”. Le entrate da cinquant'anni in qua sono stimate in quattromila e più lire l'anno, ma osserva il Podestà, prima raggiungevano anche le seimila lire, e tale situazione che egli lamenta al doge è dovuta soprattutto a “degrado delle affittanze per poco governo”.⁴⁰ Fa seguito nella relazione Donà una serie circostanziata di accuse su abusi e manchevolezze: giri di elemosine apparenti, spese superflue, bonifici indebiti, errori nei conteggi, ammissioni di confratelli per piaggeria, consumo di frumento e vino senza rendicontazione, sospensioni e proroghe nell'esazione dei debiti.⁴¹

Il malgoverno riguarda anche il prelievo di somme dal deposito istituito presso il Monte di Pietà, a cui attingere solo in caso di peste o fame. I Gastaldi dispensano medicine ai fratelli mendici e ad altri poveri senza polizze. Nell'acquistare cere sul mercato di Venezia, per la chiesa e per la Scuola, traggono profitto per acquisti personali. Certe affittanze vengono concluse in privato. Altro disordine è dato dal fatto che la Scuola si raduna “senza la dovuta precedente notizia de' pubblici rappresentanti, et senza l'assistenza del Vicario”.

La relazione Donà, presentata alla scadenza del mandato, per cui tale podestà chiede di non far parte del processo di accertamento delle accuse, viene sottoposta al Grade-

nigo che nello stesso anno, in data 29 novembre, ordina la riforma della Scuola, e dispone la stampa dei principi su cui essa si fonda, da lui definiti in sedici capitoli. Non senza sorpresa rispetto alle accuse della relazione Donà, in data 30 novembre, in una sua missiva inedita, indirizzata al doge Alvise Contarini, si apprende che il Gradenigo ha riscontrato “con evidenza non esservi dolo, né fraude d'alcuna sorte nel maneggio e solo necessaria qualche regola per buon governo della medesima”.⁴² Con ciò giustifica la disposizione di stampare il *Sommario delle parti*, che nel passato erano state poste individualmente e a più riprese all'esame degli Inquisitori di Stato. Esse potevano pertanto essere riconosciute attuali a proposito “di quanto deve praticarsi per il migliore governo d'un capitale tanto prezioso”. Si comprende come tanto interesse e preoccupazione dell'autorità centrale dipendesse dalla consistenza notevolissima dei beni della Scuola. Con lettera del 30 dicembre i Savi di Terraferma approvano l'operato del Gradenigo, altrettanto viene comunicato in contemporanea al Podestà di Conegliano perché gli ordini fossero fatti da lui rispettare.⁴³ Tale documento accredita il *Sommario* di validità nell'ottica retrospettiva. Esso raccoglie quindi gli adeguamenti statutari dei secoli precedenti, compreso pertanto il Cinquecento, secolo che qui più interessa.

Il riferimento riguarda una “miglior forma” impressa al governo della Scuola “praticata altre volte, come l'anno 1365, 1556 et 1597”.⁴⁴ Di riferimento rimangono “gli Ordini prescritti da sua Serenità l'anno 1597, la Terminazione Minia 1607, la Ducale del 1617, et Parte 22 gennaio 1619 circa il modo, et tempo di creare di anno in anno il Numero del XXXI, et fare gli Officianti, et Governatori”.⁴⁵ Le delibere che sono riportate nel *Sommario* sono utili, non solo per intuire la consistenza dei beni della Scuola, ma anche per comprendere da molti tratti descrittivi le sue caratteristiche di vita. Di particolare importanza sono le decisioni prese nel Cinquecento a salvaguardia della sua autonomia, specie rispetto alle autorità ecclesiastiche, trovando in questo deliberato appoggio da parte dello Stato. In una sintesi del contenuto del *Sommario* edito nel 1682, alcune caratteristiche generali statutarie, sopra descritte per congettura, assumono la configurazione specifica al riguardo della Scuola dei Battuti di Conegliano.

Innanzitutto il numero di trentuno membri per la composizione del Consiglio della Scuola era stato determinato dalla ducale di Leonardo Loredan del 1° marzo 1501 al Podestà di Conegliano, Girolamo Lippomano. Il regesto riportato da Botteon informa che “essendo la Schola dei

Battuti sostegno della povertà, e trovandosi, al presente, gran numero di persone, per la maggior parte “tonde et di poco iudicio”, e nascendo spesso scandali e ribellioni contro i Gastaldi della Schola, si ordina che i Gastaldi, deputati alla banca, e Sindaci (in numero di 12) debbano eleggere altri 19 fratelli della Schola tra i più probi, e ogni decisione debba essere presa da tutti i 31 riuniti in assemblea. Con sigillo ducale”.⁴⁶ L'osservanza del numero dei trentuno, e l'esclusione da esso dei “fratelli mendici”, è problema ricorrente nelle vicende gestionali della Scuola anche in seguito, da esso infatti dipende il controllo politico della Scuola stessa e dei suoi ingenti capitali. Non a caso il Consiglio dei Dieci ribadisce il valore della norma con parte del 30 luglio 1597, qui edita per la prima volta. L'osservanza non è tuttavia rispettata, come informa il Podestà Marcantonio Trevisan, per cui segue un'ulteriore terminazione del Consiglio dei Dieci il 31 gennaio 1604. Ancora nel 1607 fu “suscitata certa difficoltà circa l'intelligenza della predetta deliberazione” risalente al 1597, come fa osservare il Podestà e Capitano di Conegliano, Gabriele Zorzi, ai Capi del Consiglio dei Dieci, in data 8 febbraio 1623; la risposta non si fa attendere, giungendo il 14 febbraio seguente con l'imposizione al Podestà di far applicare la norma.⁴⁷ È ancora in vigore e ribadita nel 1681, registrata nel *Sommario*. Si ha la documentazione che le cose sono cambiate nel 1760, quando il numero dei governatori viene ridotto dai Consultori in Jure, ma è ormai altra storia e altro contesto per la scuola.⁴⁸ Il Numero dei trentuno membri si riuniva in prossimità della festa di San Paolo, 25 gennaio, tra essi doveva figurare un Gastaldo e un Sindaco tra quelli eletti precedentemente, per ragioni di continuità nel governo. Sono esclusi i debitori, e “i fratelli mendici”, cioè coloro “che attualmente ricevono l'elemosina di frumento, e vino nelle dispense di Natale, et Pasqua”, e i loro parenti e coabitanti.⁴⁹ Si procedeva alla elezione dei nuovi uffici nel numero di sedici, otto entravano nel Consiglio, altrettanti ne rimanevano al di fuori. La mutazione degli uffici nel 1492 era fissata il giovedì precedente la penultima domenica di carnevale, e la domenica successiva dovevano entrare in carica, così come stabilito fin dal 1454.⁵⁰ Viene quindi a definirsi il numero e le funzioni degli ufficiali. Si stabilisce: “che nel Numero del XXXI delli sedici Officianti, cioè due Gastaldi, due Sindaci, otto Sapienti di Banca, due Giurati, et due Ragionati; otto, et per la metà di cadaun Officio, siino attuali del Consiglio, et gli altri otto fuori del Consiglio, come è stato praticato, et si pratica al presente. Confermata con Ducali 12 Marzo 1524, in Libro 1501, c. 96”.⁵¹



1.11 *Sommario delle parti, et ordini che prescrivono il modo di governare la Veneranda Scuola di Santa Maria de' Battuti di Conegliano* [...], in Venetia, appresso Lorenzo Marchesini con licenza de' Superiori, MDCLXXXII [Conegliano, Archivio Comunale, Archivio Municipale Vecchio, busta 563, fascicolo 27].

Nella definizione dei ruoli degli ufficiali si legge che “li gastaldi sono obbligati soccorrere gl'infermi bisognosi della Città, informandosi del loro essere, et stato, et aiutarli con tutti gli Uffici di Carità possibile”.⁵² Il riferimento è ad una parte del 1544, 14 febbraio. La dispensazione delle elemosine, in frumento e vino, avvengono “la prima otto giorni avanti le Feste di Pasqua di Resurrectione; l'altra otto giorni avanti le Feste del santissimo Natale”.⁵³ Nella stessa occasione vengono dati danari di sussidio di lire cento (così alla data del 1682), “a dodici Donzelle da dover loro esser date al tempo del maritare, o monacare”.⁵³ Si stabiliscono i criteri della scelta e graduatoria, riservata alle residenti di buona fama che si propongono in nota entro la vigilia della festività di San Gregorio dell'11 marzo. Un'inedita terminazione dei Consultori in Jure del 16 gennaio 1710 ricorda che “è antico istituto di



riconoscere con bossoli, e ballotte la qualità, e il merito di tutte le concorrenti, e lasciar poi che la sorte prescelga le dieci, ch'hanno di ottenere la gratia. Fu esso istituto stabilito con parte presa da fratelli sin a 15 aprile 1555", e in seguito approvato nel 1681.⁵⁵

Per quanto riguarda l'assetto della Scuola in generale è utile riportare un'altra loro mansione: "i Gastaldi devono andare una volta alle basse a vedere le possessioni della Scuola, et menar un Gastaldo vecchio, acciò li coloni non diano ad intendere una cosa per l'altra alli Gastaldi nuovi circa li miglioramenti".⁵⁶

Si configurano i punti importanti che qualificano la Scuola: azioni di carità e gestione del patrimonio, partecipazione alla vita religiosa. I Gastaldi visitano le chiese, conforme a una tabella fissata, "li sabati delle quattro Tempore, et il giorno della commemorazione de' Morti [sono tenuti ad] andare alla chiesa di Santa Maria di Monte, et ivi in detti giorni con la Scuola ascoltare la messa"; il Giovedì Santo visitano i sepolcri, comprano i ceri a Venezia, tengono le chiavi delle reliquie di sant'Orsola, accompagnano i confratelli alla sepoltura.⁵⁷ I Sindaci censurano le azioni dei Gastaldi e degli altri ufficiali, intervengono nei conti dei Massari, tengono la custodia delle scritture riposte nell'armadio della "Camera delle riduzioni", e del cassone della "Camera del campanile".⁵⁸ La banca è composta dai Gastaldi, Sindaci e Savi, propone le parti, e fa le locazioni; i Ragionati sommano le partite dei conti dei Massari; i Giurati all'Ospedale "abbiano la soprintendenza dell'Ospitale col provvedere a detto pio luogo, di quanto occorrerà"; il Notaio è stabilito "non possa pretender pagamento d'instrumenti, scritture, commeatì, pene, copie, et altro pertinente alla Scuola, salvo che si possi far pagar le locationi alli coloni".⁵⁹

I Massari si distinguono per la competenza sui legati, ospedale ed eredità. Loro compito precipuo è quello di computare le entrate e le uscite da loro gestite, in base ai bollettini emessi dai Gastaldi; registrano puntualmente i rendiconti, ad esempio del vino "imbottato", in speciale nota quello prodotto dai coloni fuori del territorio di Conegliano, delle biade; pagano le colte e i sussidi, le gravezze, le spese ordinarie.⁶⁰ Il Massaro dei legati è tenu-

1.12 Pittore veneto, 1521 (?) circa, *San Giacomo mag iare inginocchiato rivolto a destra*, disegno. Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie, Graphische Sammlung, KA(FP)6468r.

1.13 Pittore veneto, 1521 (?) circa, *San Rocco, Cristo risorto (?)*, iscrizione. Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie, Graphische Sammlung, KA(FP)6468v.

to "ritrovar dieci sacerdoti, che dicano in un sol giorno dieci messe per l'anime de' fratelli defonti nel termine di giorni otto dopo la morte di quelli"; "fa celebrare una messa all'altare privilegiato di sant'Orsola in Castello".⁶¹ Si elencano poi le funzioni di un Economo e dei Marzoli.⁶² I fratelli devono essere residenti, essere stati "per anni cinque continui a loco, et foco in Conegliano"; si regola l'ammissione dei parenti, e si stabilisce che una volta ammessi "siano tenuti presentare alli signori Gastaldi nel termine di un mese la cotta all'altare di S. Maria"; la "cotta bianca propria con sua scuriata" (frusta) era obbligatoria, e dove va essere indossata e tolta esclusivamente nella sede della Scuola.⁶³ Non mancano le prescrizioni per le preghiere individuali da recitarsi quotidianamente, per la partecipazione a funerali e processioni. Di particolare interesse son le clausole statutarie relative ai Cappellani. Innanzitutto si ribadisce "che siano eletti li capellani ad beneplacitum Scholae"; inoltre "che alcun capellano, che sia eletto, non abbia a torre alcuna confirmatione da monsignor illustrissimo Vescovo di Ceneda, o suo Vicario; essendo tali capellanie mere laicali, et non sottoposte ad alcun ecclesiastico. L'elezione sia fatta nel termine di



mesi quattro, acciò non si devolva a monsignor illustrissimo vescovo”.⁶⁴ I cappellani eletti celebrano la messa all’altare di sant’Orsola in Santa Maria di Monte, in base al legato testamentario di Francesco da Cesena del 1421 e della moglie Orsola del 1425, e in Santa Maria Nuova in base ad altri legati testamentari e alle parti della Scuola.⁶⁵ Intervengono alle funzioni pubbliche di questa. La questione della nomina dei Cappellani è dunque della massima delicatezza per la fisionomia della Scuola, e si inquadra nel Cinquecento inoltrato entro la più ampia questione dei rapporti fra lo Stato e il vescovo di Ceneda che godeva di antiche prerogative feudali maltollerate.⁶⁶ Le prime notizie di una cappellania in Santa Maria Nuova, quella dell’altare di sant’Apollonia, istituita dalla Scuola stessa e non da legati testamentari, è del 1457.⁶⁷ Allora primo cappellano, designato Cappellano Maggiore, per cui l’altare potrebbe essere il principale della chiesa, è fra’ Valeriano dell’Ordine degli Umiliati. Il salario e le sue mansioni, contenute nel perduto *Summario delle parti* del 1469, vengono definite nel 1506, e nel 1533, essendo Gastaldi Vettore Petrucci e Carlo De Carlo. Vi sono elencati gli obblighi alla recita dell’ufficio liturgico giornaliero e della messa all’aurora presso la “capela grande” nella “giesia nuova”.

Egli è obbligato ad accompagna e il gonfalone della Scuola nelle circostanze che si presentano, custodire i beni della sacrestia, a “insegnar li divini officii, et lezzer al zago della ditta chiesa qual sta quotidianamente al suo servizio”. Si specificano solo di seguito altri obblighi, circa la celebrazione di messe, come quelle in suffragio dei defunti su richiesta dei Gastaldi, o circa il “cantar le litanie tutti i giorni destinati”, oppure “di dire il *Passio* tutti li venerdì d’aprile”.

È in una parte del 1538, 26 maggio, nota in copia settecentesca, che si esplicita come l’elezione del Cappellano, in base ai lasciti testamentari, avvenga in modo indipendente da parte della Scuola: “nullo modo li capellani electi abbino a tor alcuna confirmazione, aver investitura dal rev.do episcopo de Ceneda, over suo vicario, nè dal piovàn, over da alcun altro ecclesiatico, perché saria de grandissimo pregiudizio della Scuola per molti respecti, et maxime essendo tal cappellania mere laicale”.⁶⁸ In caso contrario “seguiteria etiam, che potria esser impetrata a Roma cum clausula derogatoria Iuris Patronatus come capella ecclesiastica, et molti altri infiniti inconvenienti potriano occorrere per tal causa, però se ha molto da essere avvertiti”. In ogni caso il pievano di San Leonardo può consigliare, ovvero nominare un candidato, senza obbligo alcuno da parte della Scuola, che in altri casi può

richiedere una tale indicazione non vincolante.

Espressioni assai forti, anche se non di minacciato ricorso a Roma, come opportuno visto il latore, si rintracciano nella Ducale di Marino Grimani, conservata in copia presso l’Archivio Municipale Vecchio di Conegliano, alla data del 20 dicembre 1593, evidentemente da emendare dal momento che il Grimani succede a Pasquale Cicogna solo nel 1595.⁶⁹ Il caso si risolve per il fatto che è indirizzata al podestà Alvise Minotto, vicegerente nel 1596, figurando con tale carica accanto al podestà Gianfrancesco Minotto.⁷⁰

Il tono è della massima gravità. Il doge comunica che è stato scoperto “il disegno [del] reverendissimo vescovo di Ceneda col mezzo del [suo] vicario foraneo d’introdursi nell’amministrazione, et governo delle scole lai[che] [di] quella terra nostra, et in particolare di quella di Santa Maria dei Battuti, molto ricca per l’informazione che abbiamo, la quale è stata sempre governata da laici”.

È un momento di notevole tensione tra Venezia e il vescovo, Marcantonio Mocenigo, che rivendica la sua libera contea; la situazione è tale da determinare l’intervento dello stesso pontefice Clemente VIII, il quale minaccia di scomunicare i Cenedesi, ribellatisi di fronte all’imposizione di oneri straordinari.⁷¹ È la vicenda che vede lo Stato cercare di guadagnare una soluzione definitiva alla questione cenedese, nella quale si inserisce l’ambasceria di Paolo Paruta al pontefice e qualche anno dopo il celebre contributo ideologico di Paolo Sarpi.⁷² Nel frattempo la questione porterà a far sì che il pontefice consigli il vescovo a rinunciare alla cattedra cenedese nel 1598.

Entro questo scenario si inserisce nel 1596 la Ducale del doge Grimani al podestà di Conegliano riguardante la Scuola dei Battuti. Riprendendone il contenuto, in essa risulta al doge che il vicario del vescovo, “per acquistar ragione” della Scuola aveva depositato presso il Monte di Pietà di Conegliano “a perpetua memoria, lettere, et ordini avuti da esso monsignor vescovo in questi propositi”. Il doge impone al podestà di far “depennare il registro delle lettere del detto vicario, et vescovo, la sua comparitione, ordini, et ogn’altra cosa, che si restino del tutto nulli”. Al cassiere del Monte di Pietà è ingiunto di “restituir a detta scuola i denari, et la catena d’oro, già depositati sopra di esso monte”. Il fine del doge è manifesto, e mette in guardia il podestà: “ch’esso vescovo per queste vie non acquisti quella ragione, che non ha, così in questa materia, come in altra simile, in che l’amministrazione di dette scole, che sono laiche, siano governate da quelli, che sempre n’hanno avuto la cura, che sono persone laiche”.

Con questo titolo di laicità, difesa dallo Stato, la Scuola

dei Battuti di Conegliano esercitava le sue azioni di carità, saggiamente amministrava a tale fine ingenti beni, suscitando anche per questo gli interessi dell’autorità centrale. Nei secoli il patrimonio si era arricchito grazie a donazioni *inter vivos* e lasciti testamentari, consentendo investimenti continui in proprietà immobiliari e terriere.⁷³ Si lascia alle ricerche di storici la definizione di questo aspetto.

Per il risvolto sulla committenza artistica non si può tralasciare che il Monte di Pietà, amministrato dal Comune, istituito nel 1494 e aperto nel 1504, era ospitato presso l’immobile di proprietà della Scuola dei Battuti in Contrada del Siletto. Con atto del 6 marzo 1522 la direzione del Monte “dà alla Scuola dei Battuti cauzione per l’uso di essa e stabilisce che quando avesse a restituirla alla Scuola, la consegnerebbe con tutti i miglioramenti praticati senza pretesa di indennizzo per le spese fatte”⁷⁴. È il momento della realizzazione degli affreschi della facciata.⁷⁵ Tra le proprietà immobiliari sono da ricordare in proposito anche altri edifici destinati ad alloggio per i bisognosi. Una si trovava vicina alla Scuola (sul Refosso?): “una casa contigua alla predetta habitada per più poveri di Cristo amore Dei della ragion dei legati”, un’altra era in Castello e aveva un terreno antistante.⁷⁶

Una considerazione a sé, specialistica, meritano gli altri pii istituti di proprietà o in amministrazione della Scuola. Con riferimento al contributo di Botteon ci si limita qui ad elencarli per offrire un quadro completo, se non approfondito. La Scuola dei Battuti possiede fino dalle origini la Ca’ di Dio, poi denominata Ospedale di Santa Caterina.⁷⁷ Riceve in proprietà dal Comune nel 1519 il lazzaretto, ubicato presso il foro boario nelle vicinanze della chiesa di San Martino dei Crociferi, con il relativo patrimonio.⁷⁸ Alle origini, e poi solo per un breve periodo dal 1402 al 1414, vede unito il patrimonio della Scuola dei Callegheri.⁷⁹ Da quest’ultima data si confuse in quello della Scuola dei Battuti il patrimonio della Scuola Maggiore.⁸⁰

Centri d’attività della Scuola diventano la veneranda Scuola di Santa Maria dei Battuti annessa alla chiesa di Santa Maria Nuova in Contrada Granda e la Ca’ di Dio, poi Ospitale di Santa Caterina. Mentre si dedica questo volume agli affreschi cinquecenteschi della Scuola dei Battuti, non si può tralasciare tra i lineamenti della sua storia una menzione su altre iniziative di committenza artistica.

Per quanto riguarda la chiesa di Santa Caterina annessa all’Ospedale si ha notizia della più antica opera d’arte dei Battuti coneglianesi che sia documentata, si tratta di

un polittico, “una anchona picta cum Sancta Chaterina in medio ejus et aliis sanctis circa eam”, così descritto nell’inventario di Bartolomeo Marcatelli del 4 luglio 1410, andato perduto.⁸¹

Per la stessa chiesa è poi Ludovico Pozzoserrato ad eseguire una nuova pala d’altare, all’epoca del suo intervento negli affreschi della facciata della Scuola dei Battuti.⁸² La Scuola provvedeva a commissionare il dipinto anche per l’altare di Santa Caterina della chiesa plebanale di San Leonardo. In base al lascito testamentario di Tiziano Della Fratta, la Scuola ha disponibili dieci ducati per far eseguire l’opera.⁸³ Da un documento del 25 gennaio 1534 risulta esecutore il coneglianesi Francesco Beccaruzzi, con il quale sorge una vertenza sulla qualità e prezzo dell’opera.⁸⁴ Per quanto riguarda la Scuola di Santa Maria Nuova, oltre alla commissione della pala a Giambattista Cima, non risultano documenti diretti relativi ad altre opere d’arte che ne ornavano i molti altari. Un documento del 1520 sembra riferirsi a un’occasione mancata. Riguarda la commissione avvenuta nel 1518 di “una pala di rilievo dorata intitolata [a] san Andrea, a laude, e reverentia del sommo opifize Iddio, e della gloriosa nostra donna”.⁸⁵

Si congettura che la pala di legno intagliato e dorato doveva essere posta su di un altare in Santa Maria Nuova, in base all’espressione che dice la pala lignea destinata a “ornamento del tempio di esso Iddio, e di questa nostra confraternitate”. Sorge un mormorio fra i confratelli per l’onere di spesa, per cui il 26 aprile 1519, Battista Cattanei, uno degli otto sapienti della Banca, fa metter ai voti la parte con la quale si rinuncia all’opera, assumendosi egli in proprio l’onere delle spese, in quanto si ritiene responsabile.

Si riferisce al 1521 una questione di committenza piuttosto intrigante. Fa riferimento al foglio raffigurante *San Giacomo mag iareinginocchiato rivolto a destra* (1.12-13) della Sammlung der Kunstakademie di Düsseldorf (Inv. KA (FP)6468 r-v), che reca sia nel recto che nel verso scritte apparentemente cinquecentesche che si riferiscono ad un affresco per la Scuola dei Battuti di Conegliano.⁸⁶

Nel recto si legge “Titian Vecelli fece/ in Conigliano a fresco”, nel verso, sembrerebbe stilato da altra mano e con grafia forse più tarda, si legge il seguente testo: “Del 1521 fui chiamatto a Conigliano dalla Scola di Santa Maria Nova per dipingerli a fresco la facciata di detta Scola, et per premio delle mie fatiche mi fu assegnata una casa posta in Contrà dello Arfosso la qual casa era di ragion di detta Scola, qual casa deve esser liberamente (mia e di miei= cancellato) di me Titian di Vecelli di Cadore,

et de miei eredi per sempre, et in perpetuo come apar dall'instrume(nte), et detta casa l'ho tutta dipinta dentro e fuori di mia m(an)". Sempre nel verso compare il solo busto di *San Rocco* rivolto verso sinistra, il cui segno è più pastoso rispetto all'immagine del recto.

Il disegno è noto a Crowe e Cavalcaselle che nel 1877 lo attribuiscono a Tiziano, proposta che non ha avuto fortuna critica.⁸⁷ Difatti il disegno appartiene piuttosto a un pittore attardato di ambito periferico, senza che si possa assegnare direttamente al momento iniziale di personalità locali che risentono dell'insegnamento tizianesco, come Francesco Beccaruzzi e Ludovico Fiumicelli.

Pur ammettendone l'appartenenza a un allievo di bottega di Tiziano, in un momento che è quello indicato, rimane il quesito posto dall'iscrizione nel verso.

La Scuola dei Battuti avrebbe dunque commissionato a Tiziano gli affreschi della facciata, in anni prossimi a quelli della realizzazione da parte di Francesco da Milano della decorazione della Sala delle riduzioni. Non ci si deve forse rassegnare a vedere nella scritta un falso storico, rimane tuttavia inspiegabile il fatto che una tale presenza non abbia mai trovato menzione nella memorialistica cittadina, non tanto per una decorazione che non fu mai compiuta, ma neppure al riguardo di una abitazione di proprietà del grande maestro a Conegliano. La storia qui appena tracciata della Scuola dei Battuti di Conegliano, con la sua organizzazione interna, la sua attività assistenziale e di carità, la gestione dei beni e la committenza artistica, pone tale istituzione quale protagonista della vita cittadina. Questo aspetto politico, unitamente alla sua ricchezza, suscita l'interesse dello Stato che interviene nel controllo statutario e nella vigilanza diretta attraverso i suoi rappresentanti.

A fronte del centralismo amministrativo dello Stato Veneto, che lascia poco spazio di vera incidenza politica alla nobiltà e borghesia locale, o in parallelo e in autonomia rispetto alla struttura amministrativa statale o ecclesiastica che provvede alla cura delle anime e, a sua volta, ad opere di carità, la Scuola dei Battuti elabora su questo stesso terreno una cultura di aggregazione squisitamente cittadina.

Essa consente la partecipazione armonica di nobili e borghesi alle sue attività, ma altresì di persone che possono godere di un'assistenza non solo nelle cose spirituali ma anche in quelle materiali in caso di bisogno.⁸⁸ Tutto ciò raccoglie largo favore presso tutti gli strati della popolazione, come testimoniano le frequenti donazioni e lasciti a sostegno delle sue molteplici attività.

La questione della laicità, suscitata a proposito della

nomina dei cappellani, per cui vi era modo di evitare l'approvazione vescovile, si inseriva in una dimensione ideologica più vasta in seno all'esercizio della carità in anni di Controriforma. Essa riguardava lo stesso Stato Veneto, e di conseguenza le confraternite laicali che esso dirigeva statutariamente e che, all'occorrenza, difendeva da ingerenze.⁸⁹ La confraternita poteva operare perché i singoli partecipanti ritenevano di poter ottenere benefici spirituali. Le opere di carità permettevano loro di acquisire meriti di fronte a Dio per la giustificazione: erano assolutamente necessarie, secondo il Concilio Tridentino, nell'accrescimento della grazia, ricevuta gratuitamente da ciascuno.⁹⁰ D'altra parte lo Stato che è leale a Roma sotto il profilo spirituale e teologico, ritiene di essere "Stato ecclesiologico", per cui a livello di esercizio della carità e assistenza a sua volta si pone come "mediatore, in quanto fa parte attiva della Chiesa, tra il popolo e il cielo".⁹¹ Con questi dati storici e indicazioni ideali si presentano all'attenzione gli affreschi e gli arazzi con cui la Scuola dei Battuti di Conegliano ci rivela il suo volto cinquecentesco.

NOTE

- ¹ È insuperato lo studio sulla Scuola dei Battuti, poi Congregazione di Carità, edito nel 1904 (Botteon-Barbieri, 1904). A Vincenzo Botteon spetta la trattazione della "parte antica", "dall'origine all'epoca napoleonica", ad Antonio Barbieri che fu segretario della Congregazione, la ricostruzione storica della "parte moderna", "dall'epoca napoleonica ai giorni nostri". Il volume è stato utilmente pubblicato in edizione anastatica digitale nel 1999, con presentazioni di N. Faldon, M. Secolo e R. Fioretti. Succinti profili dell'istituzione coneglianese si trovano in Sant, 1941; Fiocco-Menegazzi, 1965; Faldon, 1968, pp. 36, 42, 54-59, 69, 75-76; Fantelli, 1982. Sul movimento che si origina a Perugia nel 1260, si veda: *Il Movimento* 1962; *Risultati*, 1972. Sull'organizzazione delle fraglie laicali nel tardo Medioevo: Monti, 1927, I, pp. 3-22; II, pp. 29-93; Meersseman, 1977; Orioli, 1980, pp. 75-195. Per il periodo di Quattro e Cinquecento, con riguardo alla Controriforma: Meersseman, 1960⁽²⁾, pp. 17-31; Lopez, 1969, pp. 153-238; Alberigo, 1972, pp. 156-256; Angelozzi, 1978; Zardin, 1987, pp. 81-137; Black, 1992 (ed. originale 1989). Per l'ambito veneziano di Quattro e Cinquecento: Sbriziolo, 1967, pp. 167-197, 502-542; Pullan, 1976, pp. 83-109; *Idem* 1981, pp. 9-26; Mackenney, 1984, pp. 7-12; *Idem* 1986, pp. 85-96. Su scuole e carità a Venezia e l'organizzazione degli ospedali: Pullan, 1982 (ed. originale 1971); Semi, 1983; *La memoria*, 1985; Aikema-Meijers, 1989. Su scuole e committenza di opere d'arte a Venezia si veda: Humfrey-Mackenney, 1986, pp. 317-330. Su confraternite e parrocchie: Rigon, 1984, vol. II, pp. 722-723. Sulla presenza delle confraternite dei Battuti nella Marca trevigiana Pesce, 1987, vol. I, pp. 96-142. Le principali sono quelle di Ceneda, Castelfranco, Mestre, Miane, Noale, Oderzo, Serravalle, Vidor. Per queste, oltre a Pesce (1987), si veda Passolunghi, 1980. Lo studioso offre la rassegna bibliografica delle singole confraternite. Per quanto riguarda la Scuola dei Battuti di Treviso è fondamentale il contributo di Biscaro (1903), con cui si confronta Botteon (1904) circa i tempi della fondazione riguardo a quella di Conegliano. Gli studi successivi di riferimento sono i seguenti: Sternini, 1957, pp. 716-728; Netto, 1965; *Idem* 1968; *Idem* 1970; *Idem* 1974; *Idem* 1976. Ma si vedano in contesti non specifici gli importanti riferimenti a questa Scuola di Pesce, 1969, I, pp. 43-44, *passim* Liberali, 1976, vol. I, pp. 95-125; Gargan, 1978, *passim*.
- ² Sul cartellino si leggeva in base a Botteon, 1893, p. 90: "Carissimi ac equestris ordinis viri francisci/quadruvii ducto auspicioque hec conspicis simulacra/ joanne de la Pasqualina (...) ambobus pie fraternitatis (...) prefectis MCCCCLXXXIII/ Joannis Bap(tist)te Coneglanensis opus". La parte presa dalla Scuola dei Battuti il 1 gennaio 1492 con cui si decide di far eseguire la pala, e l'accordo fra i Gastaldi e i Sapienti della Scuola con Giambattista Cima del 5 gennaio seguente, si legge nella copia tratta nel Settecento da Domenico Del

Giudice dal libro *Parti prese dalla Scuola dei Battuti dal 1454 al 1501* Per la trascrizione di Del Giudice si veda Graziani, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 561, fascicolo 6. I documenti sono editi da Botteon-Aliprandi, 1893, pp. 195-197. Per la stima della pala vengono inviati a Venezia, vista l'impossibilità di Francesco Codroipo, gli eletti all'uopo Gregorio de Fabris e Antonio Montalban. Botteon-Aliprandi, 1893, pp. 198-199. Concordano una stima elevatissima di ducati 416 e grossi 12.

- ³ Coletti, 1959, p. 77; Menegazzi, 1962, pp. 10 segg.; *Idem* 1981, pp. 14, 91-92; Humfrey, 1983, pp. 16-21, 94-96 cat. 37. *passim*
- ⁴ Sulle pareti laterali e sulla parete di fondo del sottoportico del Duomo si susseguono otto iscrizioni dipinte entro incorniciature ovali a cartocci fitomorfi. Per fissarne il momento di esecuzione è utile la data del 1674 del decreto riportato entro una delle incorniciature. Un'altra iscrizione è posta sull'angolo sinistro della parete di fondo sopra l'affresco devozionale della *Madonna con il Bambino* che si direbbe tardo settecentesco, se non successivo. Sopra gli archi del sottoportico che a destra e a sinistra conducono verso l'uscita sono poste le seguenti frasi sapienziali: a destra "DOMINVS CVSTODIT TE/ AB OMNI MALO". Si riferisce a *Salmi* 120,5 (Il Signore è il tuo custode, il Signore è come ombra che ti copre, e sta alla tua destra); a sinistra "DOMINVS CVSTODIAT/ INTROITVM TVVM,/ ET EXITVM TVVM". Si riferisce a *Salmi* 120,8 (Il Signore veglierà su di te, quando esci e quando entri, da ora e per sempre). Ai lati del portale d'ingresso della chiesa due versetti tratti dalla Bibbia ammoniscono i fedeli in atto di entrare nella casa del Signore al rispetto e all'ascolto della parola. A destra si legge "PAVETE/ AD SANCTUARIUM MEUM/ EGO DOMINUS/ LEVIT. C. 26 V. 2", da *Levitico* 26,2 (Osserverete i miei sabati e porterete rispetto al mio santuario. Io sono il Signore); a sinistra si legge "CUSTODI PEDEM TUUM/ INGREDIENS DOMUM DEI/ ET APPROPINQUA UT AUDIAS/ ECCL. C [Z] V 17", da *Ecclesiaste* 4,17 (Bada ai tuoi passi, quando ti rechi alla casa di Dio. Avvicinarsi per ascoltare vale più del sacrificio offerto dagli stolti che non comprendono neppure di far male). Sulla parete di fondo, la seconda iscrizione da destra è l'aforisma, ossia il proverbio latino: "QVIDQVID AGIS / PRVDENTER AGAS / ET RESPICE FINEM". Si traduce: Qualunque cosa tu faccia, falla con prudenza, e sta attento alle conseguenze. Due iscrizioni esplicitano le disposizioni pubbliche che vietano alla popolazione di tenere nel portico e nell'area prospiciente la chiesa comportamenti sconvenienti e indecorosi, oltre che di arrecare disturbo alle funzioni liturgiche. Sulla parete di fondo la prima iscrizione da destra, solo parzialmente leggibile, riporta un bando del podestà Giovanni Tron del 1782: "Zuan[.]e n[...]/ [...] Cap.no di Conegliano e S. [...] de Sere. imo Sig. Gael[...] Minotto/ [...] at[...] Gastaldi d[...]/ [...] Volgaramente Duomo esponenti che

al/ [...] decoro della Chiesa predetta e la dovuta riverenza al Culto Divino/ [...] specialmente nelle Ore Canoniche recitate da/ [...] Botteghe esistenti in Vicinanza [...] a/ della Chiesa [...] Meccaniche fabbrili e strepitose anche nei [...] / [...] sca [...] con disonore della Chiesa e con disturbo del/ [...] Ministeri Ecclesiastici [...] e far versi osceni e gettar l'immondezze/ [...] Jari [...] esso [...] endo [...] e [...] particolarmente essendo diacono a/ [...] della [...] Idere, e sapere Che in avvenire/ [...] di fatto [...] morpos.e[...] / [...]]i altre ad arbitrio della [...] / [...] s [...] carica contro gli inobbedienti alla/ [...] nazioni di processo [...] compilato, lo trasmetterà sotto lettera/ [...] gno all'Ecc. [...] gli effetti di [...] sti e per il Castigo/ [...] 16 [g...] 82/ [...] I [...] e Cap./ Casi P.P.". Sulla stessa parete la terza iscrizione da destra è la seguente: "1674/ In Essecutione delle Lettere dell' Ill.mo et Ecc.mo Sig.r Nicolò Bembo Avogadore/ del di 21. Ap(ri)le pross.o pass.o, et è di ordine dell'Ill.mo./ et Ecc.mo Sig.r Nicolò Vizzamano (sic, per Pizzamano) Pod.º, et Cap.o di Cone-/ gliano, à chiara intelligenza di cadauna persona si fa pu-/ blicamente sapere, et intendere, che alcuno sotto qual si voglia/ colore, ò pretesto non ardisca sotto il presente portico della Chi-/ esa Nova, ne in faccia di quella giocare alla balla, alle Carte, da-/ di, ne qual si voglia altro [...]]re, profेरire bestemie/ parole turpi [...] una sorte, ne far po-/ ne[...]]ioni, contro l'uso/ [...] a cadauno/ [...] Iustitia pre-/ [...] arbitrio havuto/ [...] trasgressioni". È trascritta in parte da Vital, 1944, ms, c. 252. Due iscrizioni sono accompagnate dalla presenza dell'emblema dei Battuti. Sulla parete di fondo la seconda iscrizione a sinistra del portale: "PAVPERIBVS AEGROTIS/ PEREGRINANTIBVS ET PESTE/ LANGVENTIBVS HOSPITIVM/ PIA MATER HAEC PRAEBET/ S. [emblema dei Battuti] M.". Tradotto da Vital, 1944, ms, c. 253: "Questa pia Madre Santa Maria dei Battuti porge ospitalità ai poveri, ai malati, ai colpiti dalla peste". Egli tuttavia doveva aver visto l'iscrizione solo parzialmente leggibile perché la trascrive così: "PAVPERIBus infirmis/ PEREGRINantibus pESTE/ langVENTIBVS HOSPITIVM/ PIA MATER HAEC praebet/ S. M. batutorum"). Sulla parete di fondo, sull'angolo sinistro, sopra l'affresco raffigurante la Madonna, entro cartella ovale sottostante l'emblema dei Battuti affiancato da due angioletti, si legge: "IN TRIBVLATIONIBVS/ ET REBVS DVBJIS/ MARIAM VOCA/ MARIAM IMPLORA". La prima delle due scritte richiama il concetto di *Charitas* in riferimento ai fini caritatevoli e assistenziali che contraddistinguono la confraternita dei Battuti, strettamente connessi a quelli devozionali incentrati sulla figura salvifica della Vergine, così come esplicita la seconda iscrizione. Sul rinvenimento di tali iscrizioni è di testimonianza la *Lettera di Adolfo Vital a Ferdinando Forlati*, datata Conegliano, 2 settembre 1936, per cui si veda l'appendice documentaria relativa ai restauri della Scuola dei Battuti, in calce al capitolo 2 riguardante gli affreschi di Francesco da Milano. Menzioni

delle iscrizioni del portico, oltre a quelle sopra indicate, si trovano in Vital, 1902(1), p. 35 (anche in *Idem* 1906, p. 59): "Nel pronao da notarsi il fregio doppio (sec. XV) della porta principale d'ingresso, ed un bando del podestà Tron (1782) che vieta il pubblico mercato in quel luogo, venuto di recente alla luce nello scrostare l'intonaco del muro".

- 5 Per il testo del 1588 di Giambattista Coderta si veda in questo volume il paragrafo del capitolo 3 in cui esso è diffusamente trattato. Per la Scuola di Sant'Agnese che aveva la propria cappella presso la chiesa di Santa Maria di Monte e si riuniva nella sede attigua che era stata della Scuola dei Battuti si veda Camerin, 1986-1987, pp. 400-402; Landini, 1989-1990. Per il rinnovo dell'altare, a seguito della visita pastorale del vescovo Leonardo Mocenigo del 1604, si veda il documento del 1606 rogato da Paolo Buffonelli: Treviso, Archivio di Stato, Archivio Notarile I, atti Paolo Buffonelli e Agostino suo figlio, busta 1186, *Sextus instrumentorum 1588-1606* cc. 157r-158. Per la Scuola dell'Immacolata Concezione si veda Camerin, 1986-1987, p. 403. Per le commissioni artistiche della stessa cfr. Fossaluzza, 1993. Circa l'ubicazione della sede in casa Saccon presso il convento di San Francesco e la scoperta recente di affreschi si veda Soligon, 2003, pp. 101-147. Per l'aspetto stilistico degli affreschi rinvenuti si rinvia al capitolo seguente di questo volume.
- 6 Biscaro, 1903; Netto, 1976, p. 17.
- 7 Botteon, 1904, p. 8.
- 8 Botteon, 1904, p. 9; Sant, 1941, p. 22; Cagnin, 1993, pp. 80-81.
- 9 Menegazzi, 1965, p. 65.
- 10 Netto, 1976, p. 56.
- 11 Biscaro, 1903, p. 30.
- 12 Per le vicende costruttive della chiesa di Santa Maria Nuova e della Scuola dei Battuti si rinvia alla scheda di Silvia Rizzato, in Fossaluzza, 2003, I.4, p. 50. Oltre alle voci sulla storia della Scuola più volte richiamate, sono utili i contributi di Cerocchi, 1993; Potočnick, 1993; Tomasi, 1998.
- 13 Sant, 1941, p. 12.
- 14 Giambattista Graziani, *Origine della Veneranda Scuola de Santa Maria de Battuti. Tempo dell'erezione della chiesa, campanile e Scuola e traslazione in questa dell'insigne Collegata di San Leonardo di Castello*. Cfr. Graziani, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 565, fascicolo 40.
- 15 Botteon, 1904, p. 9.
- 16 Botteon, 1904, p. 11.
- 17 Fiocco(2), 1965, p. 7.
- 18 Botteon, 1904, p. 10.
- 19 Menegazzi, 1965, p. 68.
- 20 Botteon, 1904, p. 10.
- 21 Si veda alla nota 14.
- 22 Menegazzi, 1965, p. 68. Per l'illustrazione della decorazione quattrocentesca si veda Fossaluzza, 2003, I.3, cap. 16, pp. 105 segg., figg. 26, 102-105.
- 23 Per la commissione dei portali si veda Graziani, ms., secolo

XVIII, AMVC, busta 565, fascicolo 41. Si veda quindi Botteon, 1904, pp. 11, 112 nota 24; Menegazzi, 1965, p. 101, n. 20. In occasione del restauro la storia di tali manufatti è ripercorsa da Silvia Rizzato, in *Fondazione Cassamarca* 1999, p. 50.

- 24 Botteon, 1904, p. 11.
- 25 Giambattista Graziani, *Origine della Veneranda Scuola de Santa Maria de Battuti. Tempo dell'erezione della chiesa, campanile e Scuola e traslazione in questa dell'insigne Collegata di San Leonardo di Castello*. Cfr. Graziani, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 565, fascicolo 40. Si vedano in proposito i capitoli 3 e 4 relativi agli arazzi della Scuola dei Battuti e agli affreschi delle *Storie della Genesi* e dell'*Infanzia di Gesù*.
- 26 Sant, 1941, pp. 2-3.
- 27 Menegazzi, 1965, p. 84.
- 28 Sant, 1941, p. 52.
- 29 Sant, 1941, p. 56; Menegazzi, 1965, p. 85.
- 30 Sant, 1941, p. 52.
- 31 Riprodotto da Fantelli (1982, pp. 15-16) con datazione proposta alla fine del XVI o inizi del XVII secolo.
- 32 Fiocco, 1965(2), p. 8.
- 33 Botteon, 1904, p. 13.
- 34 Fiocco, 1965(2), p. 8.
- 35 Botteon, 1904, pp. 288-308. Se ne veda la descrizione e la collocazione attuale in Passolunghi, 1980, pp. 8-9.
- 36 Per un quadro generale sugli statuti si veda De Sandre Gasparini, 1974; *Eadem* 1980, pp. 29-50. Per quanto riguarda gli statuti della Scuola dei Battuti di Treviso si veda Pesce, 1977, 143, pp. 5-25; *Idem* 1979, 147, pp. 33-71; *Idem* 1987, I, pp. 102 segg.; II, pp. 383-409. In quest'ultimo contributo è pubblicata la terza redazione degli statuti della Scuola dei Battuti di Treviso risalente al 1400. Utile è l'edizione dello statuto della Scuola dei Battuti di Ceneda da parte di Passolunghi, 1980. Lo studioso rileva altresì analogie con gli statuti della confraternita di Belluno, per la quale il rinvio è ai contributi di De Bortoli, 1978; *Idem* 1973, pp. 3-73.
- 37 *Sommario delle parti, et ordini che prescrivono il modo di governare la Veneranda Scuola di santa Maria de' Battuti di Conegliano coll'ag iunta di un nuovo Decreto dell'Illustriss, et Eccellentiss. Sig Girdamo Gradenigo delegato dall'Eccellentissimo Senato. Consacrato alla singularissima Pietà di esso Illustr., et Eccell. Sig. Girdamo Gradenigo* in Venetia, appresso Lorenzo Marchesini con Licenza de' Superiori, MDCLXXXII [Graziani, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 563, fascicolo 27]. Cfr. Botteon, 1904, p. 14.
- 38 Botteon, 1904, p. 14.
- 39 Venezia, Archivio di Stato, *Senato Terra*, filza 1015, cc. 339r-345v (non numerate), 2 ottobre 1681.
- 40 Le spese per cere e per garantire il servizio alla chiesa, per i salari di dieci cappellani, per doti alle donzelle, per il salario dei Gastaldi e degli altri ufficianti, assomma alla metà delle entrate. Ma la lamentela riguarda la metà rimanente che "viene impiegato senza risparmio immaginabile in conzilie-

ri di cose, che mai non cessano, in elemosine straordinarie a piacimento de' Gastaldi, in regalie a fratelli non mendici, viaggi sopra luochi, et altro di modo tale che non lasciano mai sopravanzare che altri crediti, quali per la poca cura dei essatori, si rendono col progredire del tempo inesigibili con danno considerabile della Scuola." Tra le spese superflue è curiosa una pratica socializzante: "voglionli li massari una volta all'anno dispensare una pinza, una fetta di presciuto, et una inghistara (?) di vino a cadaun fratello non mendico". Per questo vengono spese lire 1200 quando il valore della merce è della metà.

- 41 Il testo Donà, in particolare, lamenta che vengono ammessi "la moglie per il marito, et li figli non emancipati per il padre".
- 42 Si veda il documento in appendice, alla data.
- 43 Si veda la trascrizione del documento, qui in appendice.
- 44 *Sommario* 1682, p. 24.
- 45 *Ibidem* 1682, p. 25. Sulla Terminazione Minia si veda *ibidem* p. 31. Riguarda la rinuncia di uno dei trentuno e la elezione del sostituto.
- 46 Botteon, 1898; in *L'Archivio* 1985, p. 184. La Ducale è attualmente irreperibile nell'originale presso l'Archivio di Conegliano.
- 47 I documenti inediti sono qui trascritti in appendice.
- 48 Si veda il documento del 15 marzo 1760 in appendice.
- 49 *Sommario* 1682, pp. 26-27.
- 50 *Ibidem* p. 27.
- 51 *Ibidem* p. 28.
- 52 *Ibidem* p. 32.
- 53 *Ibidem* p. 60.
- 54 *Ibidem* pp. 62-64.
- 55 *Ibidem* Si veda il testo in appendice documentaria.
- 56 *Ibidem* p. 33.
- 57 *Ibidem* pp. 34-35.
- 58 *Ibidem* p. 36.
- 59 *Ibidem* pp. 36-38. Il Notaio ha comunque un salario dalla Scuola, in beni e denaro. Registra il testo delle parti.
- 60 *Ibidem* pp. 42-50.
- 61 *Ibidem* pp. 41-42, 47-48. Nel testamento di Francesco da Cesena e di Orsola di Bagnolo, sua moglie, del 19 febbraio 1425, è lasciata una "mansionaria" quotidiana all'altare di Sant'Orsola in castello, con l'obbligo al cappellano di officiarvi. Erede universale è la Scuola dei Battuti a cui spetta l'elezione del sacerdote. *Per la Veneranda Scuola di Santa Maria de' Battuti di Conegliano. Il Signor dominus Pietro Giacomo Mari, copia di documenti 1403 1778* Graziani, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 563, fascicolo 27. Esiste una stampa settecentesca senza data di questi testamenti: *Per la Veneranda Scuola di S. Maria de' Battuti di Conegliano. E. Rev. D. Gio. Pietro Zanbenedetti*, s. d. [secolo XVIII]. Più copie sono conservate in Graziani, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 563, fascicolo 27.

- 62 *Scamario* 1682, pp. 50-51.
- 63 *Ibidem* pp. 54-55.
- 64 *Ibidem* pp. 57-58.
- 65 Sui legati dei da Cesena si veda anche Cagnin, 1993, pp. 80, 91 nota 90.
- 66 Cozzi, 1962, pp. 176-237; *Idem* 1969, pp. 468-496.
- 67 Il documento è in copia settecentesca: *Cappellanie, origine loro e loro progresso fno all'anno corrente 1755* Cfr. Graziani, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 563, fascicolo 27, cc. 1-3.
- 68 *Nota dei cappellani eletti dal 1466 al 1778* Copia dal libro parti. Parte del 26 maggio 1538. Cfr. Graziani, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 563, fascicolo 27, cc. 101-111.
- 69 Il testo della Ducale è qui riportato integralmente in appendice. Per la descrizione e rilievo dell'erronea data si veda Botteon, 1898; in *L'Archivio* 1985, p. 184. Nel *Scamario* (1682, p. 57) si ha riscontro di come fosse stato receipto e rimanesse in vigore il contenuto della Ducale, ma non se ne fa esplicito riferimento con indicazione della data esatta.
- 70 Per l'elenco dei podestà di Conegliano è utile la consultazione di Faldon, 1974, p. 638.
- 71 Ancora utile è la cronaca di Bernardi, 1845, pp. 264-278. Nessun cenno a tale vicenda si trova in Faldon, 1993(2). Nessuna indicazione viene receipta attingendo ai magistrali contribuiti sulla questione indicati nella nota qui di seguito.
- 72 Cozzi, 1962, pp. 176-237; *Idem* 1969, pp. 468-496.
- 73 La mole di documenti considerati ed editi in regesto da Botteon (1904, pp. 16-20, 63-110) sono significativi in proposito. Tuttavia sono solo quelli superstiti, e pertanto vi appaiono solo parzialmente i beni appartenenti alla Scuola, di cui non possediamo gli inventari. Solo a guardare quelli del Cinquecento, riportati da Botteon, si ha il sentore delle modalità di accumulazione delle ricchezze della Scuola. Tra gli impegni della raccolta e gestione di legati elemosinieri e dotazioni, si possono citare alcuni esempi scegliendo tra quelli cronologicamente vicini agli anni che interessano. L'uno riguarda una borghese, l'altro un nobile noto per aver ospitato con il fratello, nel suo palazzo della Contrada Grande, il cristianissimo re di Francia Enrico III di passaggio a Conegliano nel 1574. Nel 1582 Cecilia di Gio Batta de Vido di San Vito, vedova di Domenico Ragusini del Borgo vecchio di Conegliano, con atto di donazione *inter vivos* cede alla Scuola i suoi beni dotati assicurati sopra una casa del Borgo vecchio, a condizione che la Scuola l'accetti come consorella (Botteon, 1904, p. 103 regesto CXXVII). Nel 1592 il nobile Francesco di Gio Maria Sarcinelli, lascia la quarta parte dei suoi beni alla Scuola dei Battuti con l'obbligo di dare in perpetuo "quattro grazie dotati" da ducati venticinque per cadauna a donzelle povere e di buona condotta (Botteon, 1904, p. 104 regesto CXXIX). Per l'aspetto delle proprietà terriere si aggiunga invece, sempre a titolo esemplificativo, la segnalazione di un documento inedito, individuato al di fuori dei più consueti circuiti archivistici. Si tratta di una

- permuta di campi presso Campolongo tra la Scuola dei Battuti di Conegliano e il patrizio veneziano Alvise Malipiero che aveva casa a Conegliano. Al rogito del 1561 sono presenti per la Scuola il Gastaldo Gaspare Amigoni, il Sindaco Francesco Montalban quondam Almerico, il sindaco Dante Antiga, e il "sapiens" Paolo Buffonelli che avrà grande ruolo in seguito per la confraternita. Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Ms P.D., C, provenienza Cicogna, busta 679/49. Su Paolo Buffonelli si veda in questo volume il paragrafo del quinto capitolo riguardante la commissione degli affreschi a Giacomo Rota e l'intervento di Ludovico Pozzoserrato.
- 74 Botteon, 1904, pp. 42-43, 120 nota 111. Lo studioso attinge alla seguente fonte: *Cronachetta di Conegliano dall'anno 1403 all'anno 1594* tomo II, Cfr. Del Giudice, ms., sec. XVIII, AMVC, busta 487, fascicolo 7.
- 75 Per gli affreschi della facciata dell'attuale Albergo Canon d'oro, e l'attribuzione a Ludovico Fiumicelli, si veda in questo volume nel capitolo seguente.
- 76 Botteon, 1904, p. 65. Attinge al catastico tardo del 1657.
- 77 Sull'Ospedale, si veda *Scamario* 1682, p. 59. Botteon, 1904, pp. 17-20, 22 segg. Si veda in proposito: *Scamario Origine della Ca' di Dio non si sa ne degli altri Ospedali*, Conegliano, Archivio Comunale, Archivio Municipale Vecchio, busta 563, fascicolo 26. "Quando la Scuola dei Battuti sia diventata la direttrice dell'Ospital nemmen questo si sa, ma se vede dalle Carte de sta Scuola, primo che ella in allora, o non era, o poco la figurava perché el primo testamento che lascia alla Scuola de Battuti xe quello del molto Rev.do don Adalberto Rettor della chiesa di Santa Maria in Colle 1325, 23 luglio". A proposito della Ca' di Dio, prima di questa data si ritiene non sia citata la Scuola per cui "onde avanzi l'anno 1325 non se sa che ghe fosse Scuola de Battuti". Ma in proposito si veda la posizione diversa di Botteon.
- 78 *Scamario* 1682, p. 59. Sul lazzeretto cfr. Botteon, 1904, pp. 17-18, 32-35.
- 79 Botteon, 1904, pp. 17-18.
- 80 Botteon (1904, pp. 17-18) afferma che il patrimonio della Scuola Maggiore era legato a quello della Scuola dei Battuti fin dall'origine di quest'ultima, che lo studioso fissa nel 1272.
- 81 Botteon, 1904, pp. 24, 117 nota 68.
- 82 Per l'illustrazione di questa pala ora nella chiesa di San Rocco di Conegliano, si veda in questo volume il paragrafo del quinto capitolo dedicato allo stile degli affreschi del Pozzoserrato.
- 83 Si veda in proposito il documento alla data 25 gennaio 1534 riportato in appendice.
- 84 Il documento è qui riportato in appendice. Si veda in proposito Fossaluzza, 1993, pp. 132-133, con riferimenti bibliografici.
- 85 Si veda il testo del documento inedito in appendice.
- 86 Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie (NRW), Graphische Sammlung. Inchiostro bruno,

- acquarellato in bruno, rialzato a biacca, carta preparata in bruno, mm 266x198. Ringrazio Sonja Brink per avermi facilitato nello studio del disegno. Il disegno fa parte della collezione di Lambert Krahe (1712-1790), primo direttore dell'Accademia di Belle arti a Düsseldorf.
- 87 Cavalcaselle, Crowe 1877, I, p. 209, nota 1. Menzionato in Venturi, 1928, p. 114. Il disegno è citato da Sant, 1941, p. 40. Ne aveva avuto notizia da Adolfo Vital, a sua volta informato dall'avvocato Rodolfo Protti il quale lo aveva esaminato nel 1922. Il foglio *recto* è riprodotto da Menegazzi, 1965, pp. 69-70, 101 note 22-23 fig. 49. Secondo lo studioso "il profilo del Santo farebbe pensare a una copia da Francesco Vecellio, di poco posteriore alla metà del Cinquecento, epoca alla quale potrebbe appartenere anche la scritta. Quello che importa è poter escludere il nome di Tiziano (tra l'altro la firma, sulla destra del *S. Rocco*, è ripetutamente corretta) e veder confermata la convinzione che egli non abbia lavorato alla Scuola dei Battuti". La scritta del *verso* è riprodotta qui per la prima volta, risulta trascritta in modo difforme da Cavalcaselle, Sant e Menegazzi.
- 88 Sulla definizione di povero o, in alternativa, di bisognoso, per i confratelli che si potevano ritrovare in questa categoria si veda Black, 1989, ed. 1992, pp. 174 segg., in particolare p. 186.
- 89 Il problema dell'autonomia delle confraternite non riguarda solo la Serenissima, basti vedere le casistiche cinquecentesche in Black, 1989, ed. 1992, pp. 83 segg.
- 90 Gentili-Ragazzoni, 1993.
- 91 Sinding-Larsen, 1974; *Idem* 1980, p. 40. Questo tema è ripreso nel paragrafo del quinto capitolo relativo al programma iconografico degli affreschi del Pozzoserrato per la facciata della Scuola dei Battuti.

DOCUMENTI

✿ 1520

Giovanni Battista Graziani, *Il tempo della fabbrica della scola, della chiesa, del campanile, dell'ospitale, del lazzereto della pala del Cima ed altre*, Conegliano, Archivio storico del Comune. Titoli generali. Titolo generale C. Miscellanea, Articolo 4. Miscellanea dei nobili Graziani Giovanni Battista et Ottaviano di Conegliano (manoscritti e stampe), AMVC busta 561, fascicolo 6, 1 gennaio 1520, cc. 42-43.

[c. 42r]

Copia tratta dal libro delle parti della veneranda Scola di Santa Maria dei Battuti principia 1501 carta 77.

Die primo januarii 1520

[a margine]

1520 primo genaro. Pala di intaglio di San Andrea Cum ciosia cosa signori gastaldi, e voi honorandi padri, e fratelli di questa nostra benedetta scuola, per ser Bernardin Tomitano e Giovanni Battista Catanei nostri gastaldi del precedente anno 1518 de commune oppinione, e proposito fuvi deliberato far far, come fatta abbiamo una pala di rilievo dorata intitolata [a] San Andrea, a laude, e reverentia del sommo opifize Iddio, e della gloriosa nostra donna, ac etiam ad honor, ed ornamento del tempio di esso Iddio, e di questa nostra confraternitade, ed el tutto habiamo fatto con sincerità, e sviscerato amore verso essa scuola, qual se ricerca ad un tall'offitio; e che in effetti sia opera degna d'ogni comandazione, e laude, adeo che da tutti in genere merita comandazione. E perché el par, che da alcuni di questi nostri fradelli sia murmurato de tanto degna opera, li quali dicono, che mai gastaldi e nobis far ditta opera non dovevano, over potevano, et che chiaramente costar se potria alle nostre scarselle, che per retrovacto tempore etiam per li gastaldi sono stati per tempo, hoc est per alcuni de quelli ex se habino fatto far diverse sorte de spese, come in fabricar, etc.: del montar, e prezio [c. 42v] di detta pala, tamen perché el se dice per una regola de rason, che allegare in conveniens non est solvere; et cognoscendo io Batista Catanei in far tall'opera haver peccato in presuntion; che altrimenti, et de honestade non habemo potuto tuor ex nobis tal libertade, et per rassecar ogni murmuration, et che di questo in niun tempo possiamo esser rimproverati: vedendo che tal nostra presuntion ne habbi a esser più presto nociva, et pregiudicativa, che alcun murmurare de tal cosa, et acciò al mio [...] in futurum, sia exempio ad altri, et che sia opera degnissi-

ma: et però l'anderà parte messa per me Battista Catanei uno dei otto sapienti della banca, che piacque alla vostra caritate de deliberar et prender la presente mia parte, da darmi, e renonziarmi detta pala, et me offerisco, et obbligo dar, et esborsar a questa scuola el prezio de quella cum le spese: et questo per rassecar ogni murmurazione, et acciò tutti restano in questo satisfati etc. Laus Deo. Hac parte posita fuit, ac presentata per ser Baptista da Cattaneis sub die 26 aprilis 1519; quae est in vacchetta sed per me notarium ex inadvertentia praetermissa fuit.

Die 6 junii 1519

Congregata scola more solito posita fuit pars supradicta ad bus-solos, et ballottas de mandato dominorum gastaldiorum, et [c. 43r] non obtinuit, quia habuit ballottas decem, et septem con-trarias, quinque favorabiles.

[*Ibidem* c. 221]

[a margine]

Testamento di Tizian della Fratta in libro testamenti carta 21 ed in libro parti della scola carte... con li consulti in su di ciò Dum praefacti domini gastaldiones erant in summitate scho-lae praedictae pro eundo in scolam cum maiori parte banche, videlicet sapientis suorum et XVIII, per praefactos dominos gastaldiones posita fuit pars tenoris infrascripti quod sit data libertas, et facultas ipsis dominis gastaldionibus expendendi ducatos X, vel XII aliter circa in faciendo unam palam ad altare Sanctae Caterinae fundatum in ecclesia plebis Sancti Leonar-di de castro Conegliani, cum hac tamen conditione, et pacto, quod dominus cappellanus, qui pro tempore existit, ad dictum alatare celebrare habeat, et debeat missas ad dictum altare, iu-xta obligationem, et continentiam testamenti, aliter vero sit in facultate ipsius scholae accipere ipsam palam, et retinere sala-rium ipsi domino capellano. Quam partem praefati domini ga-staldiones iusserunt, et mandaverunt suspensam per octo dies secundum formata partis supradictae.

❖ 1534

Giovanni Battista Graziani, *Il tempo della fabrica della scola, della chiesa, del campanile, dell'ospitale, del lazzaretto della pala del Cima ed altre*, Conegliano, Archivio storico del Comune. Titoli gene-rali. Titolo generale C. Miscellanea, Articolo 4. Miscellanea dei nobili Graziani Giovanni Battista et Ottaviano di Conegliano (manoscritti e stampe), AMVC busta 561, fascicolo 6, 25 genna-io 1534, c. 43.

[c. 43v]

[a margine]

1534. 25 gennaio. Parte per una pala di Santa Caterina in Castel-

lo di Beccarus Conegliani in sala Schola Battutorum. Essendo per li precessori gastaldi messer Benedetto de Marchatelli, et ser Joseph de Rotta suo collega sta ordinato una pala de sancta Cattarina da esser fatta per ser Francesco Beccarus depentor de prezio de ducati 10, in 12, secondo la parte super inde presa in questa scuola, et perché ditto messer Francesco al presente ha fornito ditta pala, la quale al giudicio de molti homeni da ben è de molto minor prezio de quello è sta ordenado, per ditti gastaldi, et quello era l'intention di detta scuola. Impercioche el va' parte posta per messer Vettor de Petrucci, et ser Carlo de Carlo al presente gastaldi, che sii eletto homini da bene di que-sta scola, li quali habbino carico loro de far veder, et examinar il prezio, et valor di detta pala, et tutto quanto per loro sacra-mento valer ditta pala debbiano riferir alla scuola, azzò si possi poi deliberar con li presidenti del numero XXXI, se vorranno acceptar tal pala, over non, et far quello meglio a loro poterà convenirsi, et questa tal parte propone doversi ballottar, senza sospensione etc.

Quae pars posita fuit pros. 22 a carte 2

❖ 1593 [1595 ?]

Conegliano, Archivio Comunale, Archivio Municipale Vec-chio, Pergamene della Scuola di Santa Maria dei Battuti, busta 15, pacco 130, 20 dicembre 1593 [1595 ?], n. 817.

[attergato]

1593. Dicembre 20 scuola dei Battuti n. 917 5b

[*recto*]

Nobilissimum et sapientissimus Aloysio Minotto veneto poste-stati et capitano Coneliani, et successoris.

Marino Grimani Dei gratia dux venetiarum et C. nobilibus et sapientissimus vir nobilis potestatis et capitaneo Conegliani, et successoris fidelis dilectis salutem, et dilectionis affectum. Ude-rete dalla copia qui occlusa che vi mandamo il disegno [del] reverendissimo vescovo di Ceneda col mezo del [suo] vicario foraneo d'introdursi nell'amministrazione, et governo delle scole lai[che] [di] quella terra nostra, et in particolare di quella di Santa Maria dei Battuti, molto ricca per l'informazione che habbiamo, la quale è stata sempre governata da laici; havendo per ciò esso vicario, per acquistar ragione in essa, fatto regi-strare in quel monte di pietà a perpetua memoria, lettere, et ordini havuti da esso monsignor vescovo in questi propositi; onde volendo noi, che sia provisto a questo tentativo, come è conveniente; vi commetteremo, che senza dilatione debbiat far cancellare, et

annullare ogni atto fatto in questo particolare, facendo depen-nare il registro delle lettere del detto vicario, et vescovo, la sua comparitione, ordini, et ogn'altra cosa, si che restino del tutto

nulli; commettendo espressamente al cassier del Monte, che debba restituir a detta scuola i denari, et la catena d'oro, già depositati sopra di esso monte, si che di essi sia fatto quello, che vien anco fatto dagli atti, che è di maritar donzelle, et cose simili: stando molto ben avvertito, ch'esso vescovo per queste vie non acquisti quella ragione, che non ha, così in questa materia, come in altra simile, in che l'amministrazione di dette scole, che sono laiche, siano governate da quelli, che sempre n'hanno havuto la cura, che sono persone laiche. Et di quanto andarete scoprendo, et operando di tempo in tempo in questo proposito, ce ne terrete con le lettere vostre avisati.

Data in nostro Ducali Palatio die XX decembris indictione de-cima MDXCIII

❖ 1597

Venezia, Archivio di Stato, *Consiglio di Dieci. Parti Comuni*, re-gistro 47, *Consiglio di Dieci Parti Comuni 1597*, 30 luglio 1597, c 61.

[c. 61v]

MDXCVII à XXX luglio

Al podestà, et capitano di Coneian, et successori

Capi

Nella materia del governo della scola di Santa Maria di Battuti di quella terra, vedute le lettere di informazioni da voi scritte, et ben da noi considerato il tutto con quello, che hanno voluto dire gli intervenienti per la detta scola davanti li capi; siamo ve-nuti al consiglio nostro di Dieci in questa deliberatione ch'essa scola faccia il numero delli trentauno, esclusi però da tal elet-tione li fratelli mendichi, che ricevono elemosine, dovendo li trentaun vecchi haver contumacia d'un anno, nel qual numero delli 31 novi habbi a restar uno delli gastaldi vecchi, et uno dei sindici vecchi per sei altri mesi ancora oltre l'anno, affinché si possa haver da loro la debita informazione delle cose della sco-la. Et dopo li sei mesi siano eletti dui altri in luogo loro per adempir il numero delli 31, intendendosi quel gastaldo, et quel sindaco, che scuoderà più ballotte. Et il detto numero di 31 sarà rinovato habia libertà di far li 12 della banca, et suoi officianti. Et così si osservi successivamente ogni anno nell'avvenire, salvi nel resto, et risservati gli altri ordini della scola alli presenti non ripugnanti.

— 12

— 0

— 5

❖ 1604

Venezia, Archivio di Stato, *Consiglio di Dieci. Parti Comuni*, filza 342, *1622da dicembre a febbraio*, 31 gennaio 1604, sub 14 febbraio 1622 m.v.

[c. 3r]

Die ultimo januarii 1604

L'illustrissimo signor Marcantonio Trevisan, per la serenissima ducale signoria di Venetia et di Conegliano, et suo distretto podestà, et capitano. Intesa la esposizione fattali per domino Pultrom [?] Sbarra, et domino Giovan Battista di Rigo deputati della scola di Santa Maria dei Battuti di questa terra nel prece-dente numero, et confermati nel presente, che nella riduzione che si fa di essa scola a' tempi debiti per [...] il nuovo numero del trentuno non vien osservata la parte 1597 30 luglio presa nell'eccelso consiglio di Dieci, che esclude dalla elettione i fra-telli mendici, che ricevono elemosina, anzi, che contra la forma di esse vengono ammessi a detta elettione essi fratelli mendi-ci, et, che ricevono elemosine, dal che ne seguono disordini, et molti inconvenienti contra la pia mente di sua serenità, et per-ciò instanti, per sua signoria illustrissima, doversi terminare, che nelle riduzioni, che de cetero si faranno per causa di far la nuova mutatione di numero, restino, et siino esclusi dalla detta riduzione essi fratelli mendici, [c. 3v] che ricevono elemosine dovendo essi nuovi numeri essere creati dal restante de i fra-telli di essa scola che non ricevono né pubblicamente, né pri-vatamente elemosine ridotti però a più della metà. Il che udito da sua signoria illustrissima intendendo sopra di ciò haver più matura informazione, deliberò personalmente intervenire nel sudetto numero del 31 il quale perciò fu specialmente comman-dato, et convocato al numero di 21 et nel quale sua signoria illu-strissima, sedendo al banco ordinario, di nuovo udita la sopra-detta instantia, et lettesi tutte le scritture necessarie in questo proposito, et interpelati tutti di detto numero, se intendevano di alcuna cosa contraria alla sudetta esposizione procurata per servitio di detta scola. Havendo inteso dal prefato numero, che tale appunto è la conforme volontà, et la intentione di esso con-forme a quanto da detti signori deputati è stato esposto a sua signoria illustrissima. Invocato il nome del signor Gesù Christo redentor nostro considerate tutte esse scritture con ogni matu-ra diligentia, ben essaminate le lettere dell'eccelso consiglio di Diece sopra ciò per avanti scritte. Con ogni miglior modo, et persona, in virtù dell'honorando suo magistrato dichiarò, et ter-minò, che per l'avvenire la prefata scola ridotta faccia il numero del 31 esclusi però dalla elettione i fratelli mendici, che ricevono elemosine, i quali non possano essere eletti, né eleggere, né bal-lottare il sudetto numero. Con questa espressa dichiarazione, che se alcuno di detti fratelli che ricevono elemosine, vorranno rinuntiare a detta elemosina, et publica, et privata per nota, che apposta faranno fare dal nodaro, e nei libri della scola, possa der parimenti il beneficio sì del ballottare, come dell'essere elet-to. Dichiarando anco, che la riduzione, che si farà delli fratelli, che non ricevono elemosina per crear in novi numeri si intende piena, quando eccederà almeno la metà di essi non riceventi elemosina et non altrimenti, et alla sopradetta dichiarazione,

et terminatione, et a tutte le cose in essa contenute interpose la sua, et del commun di Conegliano autorità, e giudicial decreto. Lata data, e publicata fu la sopradetta terminatione nel luogo, et sala della sopranarrata veneranda scola, sedendo l'illustrissimo signor podestà et capitano al solito et [c. 5v] ordinario banco di essa, astante il convocato numero di 21 come di sopra legente ad alta voce et intelegibile a nome di me vice cancelliere il sopradetto messer Pultrom (sic) Sbarra, correnti gli anni del signore 1604, indittion seconda, ultimo genaro e principalmenti presenti l'eccellentissimo signor Gregorio Malvezzi, et domino Paulo de' Carli testimoni a ciò stipulati. Et sic etc. 1622 Venezia, Archivio di Stato, *Consiglio di Dieci. Parti Comuni*, registro 72, *Consiglio di Dieci Parti Comuni 1622*, 14 febbraio 1622 m.v., c. 255.

[c. 255r]

MDCXXII adì 14 febraro

Al podestà di Conegliano, e successori

Capi

Oltre quello, n'havete scritto a 8 del mese presente sono anco comparsi innanti alli capi gli intervenienti di quella fedelissima comunità, et considerate così le nostre lettere, come la loro instantia, diligentemente anco veduta la deliberatione del consiglio di Dieci de' 30 maggio 1597 la terminatione del vostro precessore di ultimo genaro 1604, et altre scritture così nominate in esse vostre lettere, come prodotte dalli sudetti intervenienti in materia dell'electione delli 31 al governo della veneranda schola dei Battuti di quella terra, risolvemo di commettervi, come facemo col consiglio di Dieci che restando nulla la creatione ultimamente fatta delli 31 con la riduzione di tutta la scola, et compresi i fratelli mendici, debbiat commetter che sia fatta nuova riduzione, et electione, esclusi i fratelli mendici, che ricevono l'elemosine in tutto giusta la parte sudetta de' 30 luglio 1597 et dechiaratione del vostro precessore ultimo genaro 1604 autenticata dalli sindici, che hora si trovano in terraferma, le quali deliberationi essequirete, et farete essequire, inviolabilmente, come stano, et giaciono [c. 255v] dandoci con lettere vostre particolari aviso della essecutione.

— 16

— o

— o

Venezia, Archivio di Stato, *Consiglio di Dieci. Parti Comuni*, filza 342, *1622 da dicembre febraio* s.d. sub 14 febbraio 1622 m.v.

[c. 1r]

Al podestà, et capitano di Conegliano

Sono comparsi davanti i capi del consiglio nostro gli intervenienti per codesta comunità, et ci hanno esposto, che, contra la

forma della deliberatione del eletto nostro consiglio di dì 30 luglio 1597 che dice, che la scola de' Battuti ridotta faccia il numero del 31 esclusi dalla electione i fratelli mendici, che ricevono elemosina, nondimeno in sprezzo di detta terminatione, alla quale, con atto del precessor vostro 1604 ultimo genaro, fu data debita essecutione, et nonostante, che dalli sindici nostri in Terraferma vi sia stato con lettere ordinato, che dobbiate essequirla, voi havete terminato, et permesso, che sia creato il detto numero di 31 da tutta la scola, compresi li fratelli mendici, che ricevono elemosina; però con detti capi vi commettemo, che havendo per nulla la creatione sudetta con la riduzione di tutta la scola compresi i fratelli mendici, dobbiate commetter che di nuovo sia fatta nuova riduzione et electione, esclusi i fratelli mendici che ricevono alcuna elemosina conforme alle cose soprascritte.

❖ 1623

Venezia, Archivio di Stato, *Capi del Consiglio di Dieci. Lettere Rettori Conegliano*, busta 158, *Lettere di rettori e altre cariche Conegliano dall'anno 1501 all'anno 1794*, 8 febbraio 1623 m.v., n. 117.

[c. 1r]

Illustrissimi et eccellentissimi signori colendissimi In questa terra di Conegliano si ritrova anticamente eretta una scola sotto il titolo di Santa Maria dei Battuti, la quale così per il numero de' confratelli, come per le grosse entrate, che dispensa a beneficio di quelli, et in diverse altre opere pie, è corpo de' più importanti, e considerabili di questo luogo. È governata questa scola da un numero prefisso di 31; il quale si elegge di anno in anno in questo mese di febraro, con certi modi, et regole per una deliberatione fatta da codesto eccelso consiglio l'anno 1597 adì 30 luglio, con la quale particolarmente fu deliberato, che la predetta scola ridotta facci il numero delli 31, esclusi però da tal electione li fratelli mendici, che ricevono elemosine; per essecutione del tal ordine di anno in anno convocata la scola si è fatta la sodetta electione, con l'esclusione dal numero di 31 delli fratelli mendici, che ricevono l'elemosine, come di sopra, fin che l'anno 1607, essendosi suscitata certa difficoltà circa l'intelligenza della predetta deliberatione, et levate lettere sotto li 30 marzo 1607 dalli eccellentissimi capi di quel tempo, per declaratione, et essecutione, di quella, fu da detti signori eccellentissimi con la confirmatione di esse lettere sotto li 26 agosto 1607, commessa l'essecutione di detta deliberatione, in tutto come prima si era osservata, et così è stato fin hora continuamente essequito. Hora per nome del magnifico consiglio di questa terra mi sono state presentate lettere degli illustrissimi signori sindici in Terraferma, che mi ricercano a non permettere, che li fratelli, che ricevono elemosina dalla predetta scola possano in-

tervenire nella riduzione universale di essa, né per essere eletti del numero delli 31, ma neanche per eleggere, et ballottare, il che essendo direttamente contrario a quanto è stato da codesto eccelso consiglio l'anno 1597 deliberato, e doppio dagli eccellentissimi signori capi l'anno 1607, dechiarito, come di sopra, e di più a quanto è stato fin' hora continuamente osservato; udite le ragioni delle parti, ho commesso (com'era mio debito) la riverente essecutione della deliberatione, e declaratione fatta da codesto consiglio, non potendo per giustizia far quanto mi ricercano gli illustrissimi sindici, e così la scola ridotta ha fatto l'electione dei 31 conforme all'ordinario; ma perché vengo sollecitato con nove lettere dalli sodetti illustrissimi sindici, all'essecutione delle loro prime, ho stimato mio debito di darne parte a vostre eccellenze illustrissime, come quelle, a quali è commessa, et raccomandata la protectione delle deliberationi di codesto eccelso consiglio, e de' gli eccellentissimi loro precessori, et essendo questo negotio non ordinario, ma di molta importantia, trattandosi l'interesse della maggior parte di questo popolo, e di quelle rilevanti conseguenze, che possono essere alla somma loro prudenza benissimo manifeste, acciò per sempre portano l'eccellenze vostre illustrissime [c. 1v] esser certificate dalla buona volontà, e del zelo con che m'impiego nel publico servizio, et nell'esercitio del mio carico, et anco perché (se così stimaranno bene) possano pretendere quelle provisioni per la quiete, et consolatione universale di questa terra, che la loro sapienza giudicasse espedienti. Gratie.

Di Conegliano li 8 di Febraro 1623

[c. 2v]

8 febraro 1622 ricevuta 13 detto. Podestà et capitano di Coneglian da' conto di certo disparere fra quelli confratelli della schola di Santa Maria di Battuti sopra l'electione dei 31. 1622 14 febraro in consiglio Dieci fu commesso a Conegliano di espedire la parte 1597, et termination

❖ 1604. 1681, 30 novembre

Venezia, Archivio di Stato, *Senato. Terra*, filza 1017, *Terra 1681 dicembre*, 30 novembre 1681.

[c. 4r]

Serenissimo Principe

Ho con favore et applicatione, benché debole, et imperfetta, obedito le supreme commissioni di vostra serenità nel rivedere con accurata diligenza il maneggio della scola di Santa Maria de' Battuti di Conegliano, per cui mi giunsero le riverite ducali de, 16, ottobre passato. Havendo però sotto l'occhio, et esaminati bene li libri, filze, et scritture concernenti l'interesse di questo pio luoco, ho potuto riconoscere con evidenza, non

esservi dolo, né fraude d'alcuna sorte nel maneggio e solo necessaria qualche regola per buon governo della medesima.

Quello dunque, che ho creduto opportuno d'aggiungere, sarà sotto i sapientissimi riflessi di vostre eccellenze annesso in alcuni pochi capitoli, tra quali [c. 4v] m'è parso molto conferente inserire, che sia ristampato il sommario delle parti della medesima schola in altri tempi esaminate dagli eccellentissimi signori capi dell'eccellentissimo consiglio di Dieci, et ultimamente considerate dalla virtù, e maturità delli eccellentissimi sindici Inquisitori, acciò fatto comune a tutti li fratelli della medesima resti ogn'uno instrutto delle sue ordinationi, e di quanto deve praticarsi per il migliore governo d'un capitale tanto pretioso. Non ho tralasciato ancora di ben ponderare il cenno dato a quell'illustrissimo rettore sopra il far esito de' beni stabili della scuola medesima, ma considerata la sincerità del maneggio di quella rendita e l'obligatione di far dispensare formento, e vino de buona qualità due volte [c. 11r] all'anno, ho creduto bene non far in questa parte novità d'alcuna sorte.

Restami di rappresentare humilmente a Vostra Serenità d'haver dato l'ultima mano all'affare delli quattro huomini della villa austriaca di Fiumicello, che furono arrestati per il taglio di legne nel bosco del Giaron posseduto dal nobile homo Valerio da Riva, qual havendo fatto rissarcire del danno è seguito il rilascio de' prigionieri medesimi con la restitution delli carri, et animali, che furono fermati, e in tutto havendo io studiato ad uniformarmi a quanto m'è stato prescritto dall'autorità riverita di vostra serenità in ducali di 18 ottobre decorso. Gratie.

Palma, 30, novembre 1681

❖ 1681, 30 dicembre

Venezia, Archivio di Stato, *Senato. Terra*, filza 1017, *Terra 1681 dicembre*, 30 dicembre 1681.

[c. 3r]

1681 30 dicembre Pregadi

Al podestà, et capitano di Palma

Savi del Consiglio

Savi di Terraferma

Impiegatovi con molto fervore et indefessa applicatione nel rivedere in ordine alle publiche communicationi, de 16, ottobre passato il maneggio della scuola di Santa Maria dei Battuti di Conegliano, vedemo dalle lettere de 30 novembre caduto, che ben esaminati li libri, filze, e scritture tutte spettanti al detto pio luoco, non hanno iscoperto veruna frode nel maneggio sin hora seguito, ma havere ben sì conosciuta necessaria qualche regulatione per il migliore governo di quelle rendite, al qual effetto havete stabiliti li, 16, capitoli trasmessici. Noi però havendo fatto riflesso particolar sopra li medesimi li riputiamo

conferenti, et aggiustati al beneficio, et avvantaggio della scola sudetta onde ne diveniamo alla loro approbatione affine habbino la sua intera essecutione con fare seguire, come viene da voi presentito, la rinovatione della stampa delle parti, [c. 3v] con l'aggiunta dell'ordini formati per ognuno de' confratelli acciò noti a tutti vaglino per norme, e regola a consecratio e [?] sempre maggiore della scuola stessa, vantaggio de' poveri e quiete dell'amministratori di detto pio luoco, non lasciando in questo mente di significarvi la piena nostra sodisfatione per la prudente e savia vostra direttione di quest'affare.

— 179
— 1
— 2

❖ 1681

Venezia, Archivio di Stato, *Senato Terra*, filza 1017, *Terra 1681 dicembre*, 30 dicembre 1681.

[c. 1r]

1681 30 dicembre Pregadi

Al podestà, et capitano di Conegliano

Savi del Consiglio

Savi di Terraferma

Essaminati li libri, et scritture del provveditor Generale di Palma in ordine alle commissioni impartitegli dal Senato sotto, 16, ottobre trascorso, concernenti l'interesse di cotesta scuola di Santa Maria de' Battuti, ha riconosciuto non esservi stata alcuna fraude nel maneggio sin hora essequito di quelli amministratori, ma bensì necessaria qualche regola per il migliore governo della medesima scuola, al qual effetto ha anche formato capitoli aggiustati; che approvati dal Senato devono havere la loro pontual essecutione voi rilascerete gli ordini propri, perché da chi s'aspetti siino con esattezza osservati affine tutto cammini in avvantaggio, e beneficio della scuola, et sii posto fine alla discordia e donata quiete perpetua alli amministratori di detto pio luoco.

— 175
— 1
— 2

❖ 1710

Venezia, Archivio di Stato, *Consultori in Jure*, registro n. 179, *Consulti del Sarini anno 1710-1711 vol. II*, n. 19, 16 gennaio 1710, c. 113; 122.

[c. 113r]

La confraternita di Santa Maria dei Battuti di Conegliano oltre

le altre elemosine dispensa lire mille all'ano per maritar dieci donzelle, in ragione di lire cento per una. È antico istituto di riconoscere con bossoli, e ballotte la qualità, et il merito di tutte le concorrenti, e di lasciar poi che la sorte prescielga le dieci, c'hanno di ottenere la gratia. Fu esso istituto stabilito con parte presa da fratelli sin a 15 aprile 1555, approvato poi dall'eccellentissimo signor Gierolemo Gradenigo provveditor Generale di Palma con altri capitoli ordinati per la retta amministrazione di quel pio luoco; e facilmente dall'eccellentissimo Senato autorizzato con la conferma, che fece de' medesimi capitoli sotto li 30 dicembre 1681. Parve ad ogni modo ad alcuni fratelli di alterare queste accreditate ordinationi, e nel 1699 fecero prendere parte, che fosse il tutto rimesso all'arbitrio della fortuna, levando intieramente la ballottatione, et il giudizio der gli uomini; con opinione, che questo fosse più regolato dal favore, e dal broglio, che dalla giustitia, e dal debito.

Ciò non venendo lungamente tolerato, restò la parte [16]99 da altra posteriore 20 aprile 1710 con larghi voti revocata, et ordinato che l'uso antico della ballottatione sia restituito. Perché questo non possa essere più alterato supplicano li gastaldi, sindici, e governatori della scuola la sovrana confirmatione di vostra serenità essendo uso antico munito da [c. 113v] altri pubblici decreti, come avevamo già humilmente rappresentato, credemo molto conveniente, che debba prevalere al nuovo introdotto solamente con autorità privata; e ciò tanto più quanto il primo pare assistito da motivi più forti, e da ragioni più efficaci; rimettendone però la deliberatione al sapientissimo giudizio di vostra serenità. Gratie. Etc.

19 gennaio 1710

[c. 122v]

Per approbatione di parte della confraternita di Battuti di Conegliano

❖ 1760

Venezia, Archivio di Stato, *Consultori in Jure*, registro n. 228, *Scritture Fantio terzo*, *5 marzo 1760*, 15 marzo 1760, cc. 87- 88.

[c. 87r]

15 marzo 1760

Per ottenere dispensa d'un capitolo di confraternita approvato dal principe

Nel primo de' capitoli formati nel 1725, e confermati dalla sovrana autorità li 20 novembre dello stesso anno per la buona direttione della Scuola di Santa Maria dei Battuti di Conegliano, si ordina, che il numero dei di lei governatori sia ridotto a 20, dieci de' quali dovranno essere eletti de' consiglieri, e dieci dal corpo de' popolari, a cui aggiungendosi il notaro, che dovrà

aver voto nei congressi, il governo si ridurrà a 21 votanti. Questo notaro che dura in carica un anno, non può per la parte di essa scuola 1530 17 febraro esser rieletto, che dopo due anni di contumacia.

Per lo scarso numero de' notari, che è di presente in Conegliano, non essendovene, che cinque (come prova l'annessa fede di publico notaro) et di questi tre soli che abbiano i requisiti voluti dalla scuola per poter essere capaci di servirla, temono i governatori, e con tutto fondamento, che possa occorer più d'una volta, che stando alla legge della contumacia, la scuola non trovi, chi eleggere a detto officio, perché può darsi più d'una volta, che non sia tra i capaci, chi pienamente abbia adempito alla disposizione della legge suddetta. Dimostran ad evidenza, che tal caso può accader facilmente. Può darsi, dicono essi, che uno dei capaci venga eletto governatore, oppure, che passi da questa all'altra vita, in ciascuno di questi avvenimenti, resterebbero due soli capaci, niuno de' quali (come tutti vedono) potrebbe esser scelto, quando dopo due anni di contumacia passar si dovesse alla sua elezione. [c. 87v] Né è meraviglia proseguir con essi, che la parte 1530 prescriva due anni di contumacia ai notari da eleggersi, perché in que' tempi v'era la maniera di ridurla ad effetto stante il gran numero di 78 notari, che come costa dall'unita autentica copia, tratta dai libri del collegio dei notari di Conegliano, vivevano in que' tempi. Ma ne' tempi presenti il picciolissimo lor numero riduce all'impossibilità la di lei osservanza, e mette alle strette i governatori di procurarne provvedimento. Perciò con memoriale 26 del passato febraro si sono prodotti inanzi di vostra serenità di suplicarla umilmente di voler permettere, che possano occorrendo dispensar il notaro dalla contumacia, e confermarlo nell'esercizio, avendo massime data prova di abilità e fede in vantaggio della confraternita. Ma perché in forza d'una tal dispensa (quando continuasse ad aver voto nelle deliberazioni, come i notari della fraglia l'hanno avuto sin hora) egli si perpetuerebbe nel governo contro tutte le bone regole, e principalmente contro le statutarie della scuola, li governatori umiliano a vostra serenità una seconda supplica, acciò si compiacca comandare, che in futuro i notari siano ministri senza voto, siano contenti della stipendio di stara sei di formento, e conzi 16 di vino picciolo, assegnato al loro impiego, e per compier il numero dei ventuno governatori siano in avvenire scelti un anno undeci di quelli del consiglio, e dieci di quelli di fuori, e [c. 88r] l'altro anno, undeci di quelli di fuori, e dieci del corpo del consiglio, e così vicendevolmente per tutti i tempi avvenire. Abbiamo esposto le ragioni, che hanno ridotto li governatori della Scuola di Santa Maria dei Battuti di Conegliano assegnare a vostra serenità la supplicazione, di cui si tratta, che dalla nostra fiacchezza vien stimata giusta, la quale però versando in materia di grazia dipende dall'insigne clemenza, e supremi arbitri di vostre eccellenze. Grazie.

II

LE STORIE DI CRISTO
FRANCESCO DA MILANO
TRADUTTORE DI
ALBRECHT DÜRER





2.2 Francesco da Milano, *Presentazione di Gesù al Tempio*
Circoncisione di Gesù, Il sogno di Giuseppe. Conegliano, Scuola dei
Battuti.

nelle pagine precedenti

2.1 Conegliano, Scuola dei Battuti, veduta della Sala delle Riduzioni.

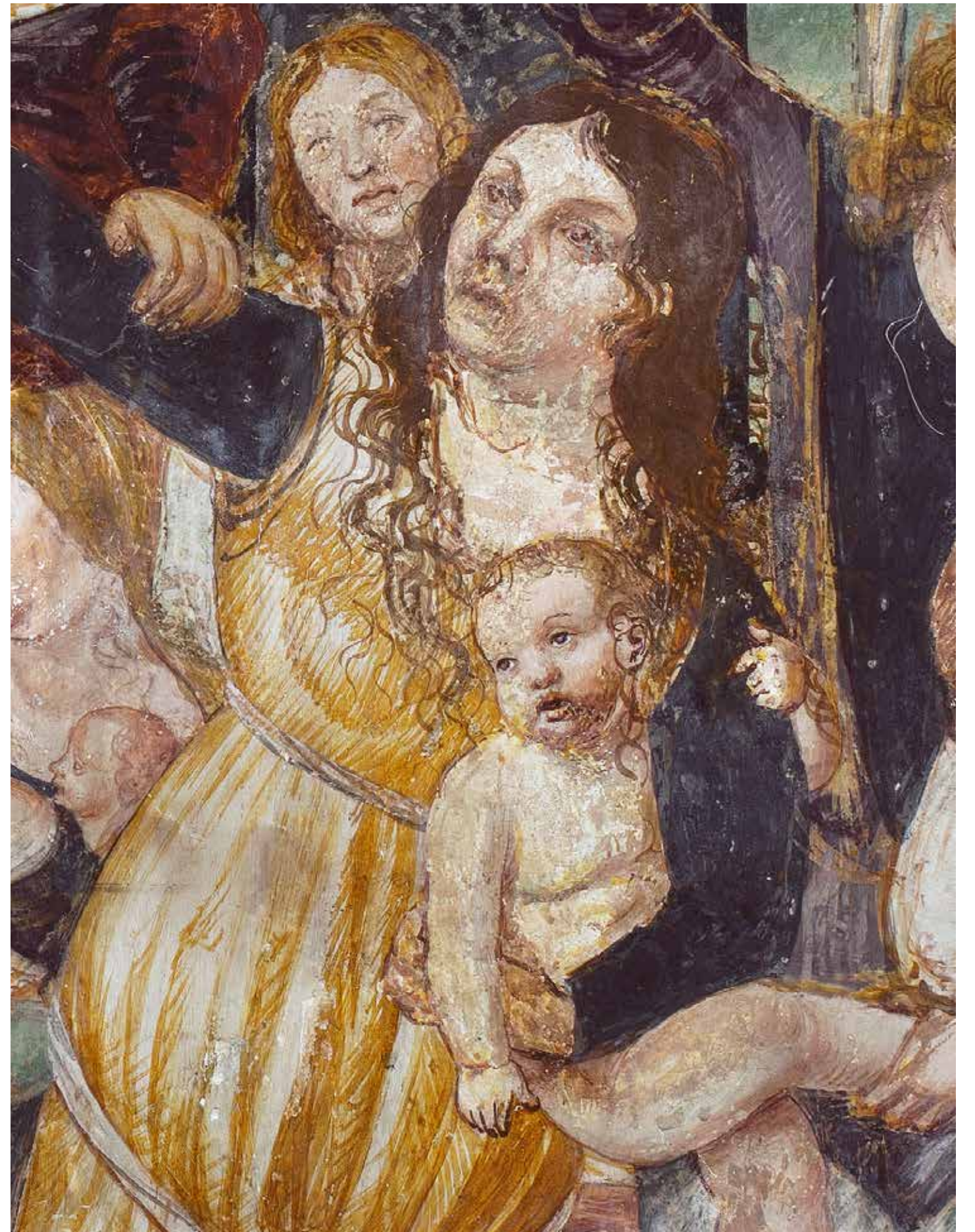
nelle pagine seguenti:

2.3 Francesco da Milano, *Presentazione di Gesù al Tempio* Conegliano,
Scuola dei Battuti.

2.4 Francesco da Milano, *Strage degli innocenti, Fuga in Egitto*. Conegliano,
Scuola dei Battuti.







2.7 Francesco da Milano, *Fuga in Egitto*, particolare. Conegliano, Scuola dei Battuti.

nelle pagine precedenti:
2.5-6 Francesco da Milano, *Strage degli innocenti*, particolari.





2.8-9 Francesco da Milano, *Fuga in Egitto*, particolari.



2.10 Francesco da Milano, *Gesù fra i dttari nel tempio e gnitari in viaggio alla sua ricerca*. Conegliano, Scuola dei Battuti.

nella pagina seguente:

2.11 Francesco da Milano, *Nozze di Cana, Moltiplicazione dei pani e dei pesci*. Conegliano, Scuola dei Battuti.





2.12-13 Francesco da Milano, *Nozze di Cana*, particolari.

nella pagina seguente:

2.14 Francesco da Milano, *Nozze di Cana*, particolare.





2.15 Francesco da Milano, *Nozze di Cana*, particolare.

nelle pagine seguenti:

2.16-18 Francesco da Milano, *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, particolari.









2.19 Francesco da Milano, *La Guarigione del paralitico*. Conegliano, Scuola dei Battuti.

2.20 Francesco da Milano, *Cacciata dei profanatori dal tempio*. Conegliano, Scuola dei Battuti.

2.21 Francesco da Milano, *Busto virile*. Conegliano, Scuola dei Battuti.

2.22 Francesco da Milano, *Busto di uomo coronato*. Conegliano, Scuola dei Battuti.

nelle pagine seguenti:

2.23 Conegliano, veduta della Scuola dei Battuti, Sala delle riduzioni, parete di controfacciata.





2.24-25 Francesco da Milano, *Resurrezione di Lazzaro e ingresso di Gesù a Gerusalemme* Conegliano, Scuola dei Battuti.

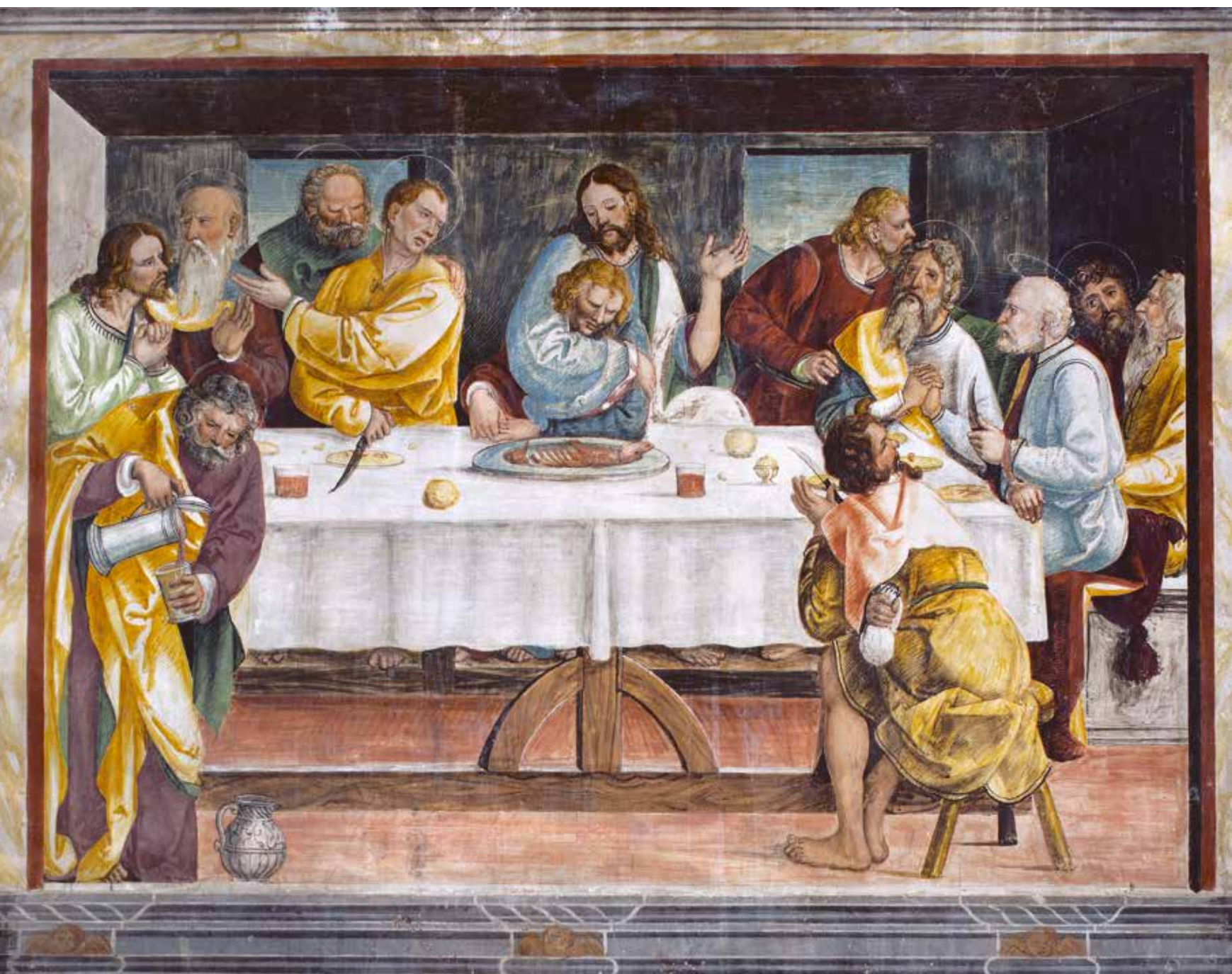
nelle pagine seguenti:

2.26 Francesco da Milano, *Resurrezione di Lazzaro e ingresso di Gesù a Gerusalemme*, particolare.





2.27-28 Francesco da Milano, *Resurrezione di Lazzaro e ingresso di Gesù a Gerusalemme*, particolari.



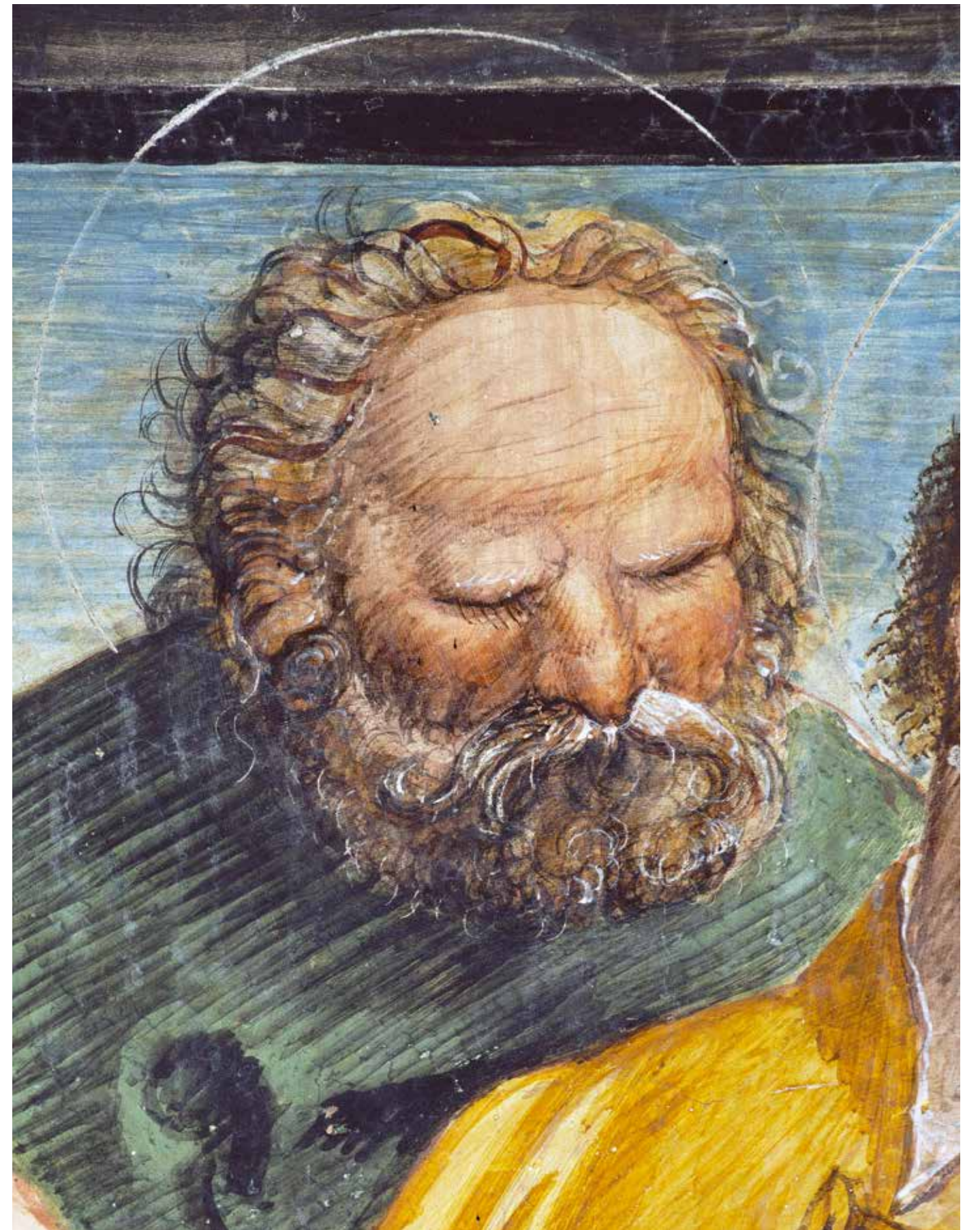
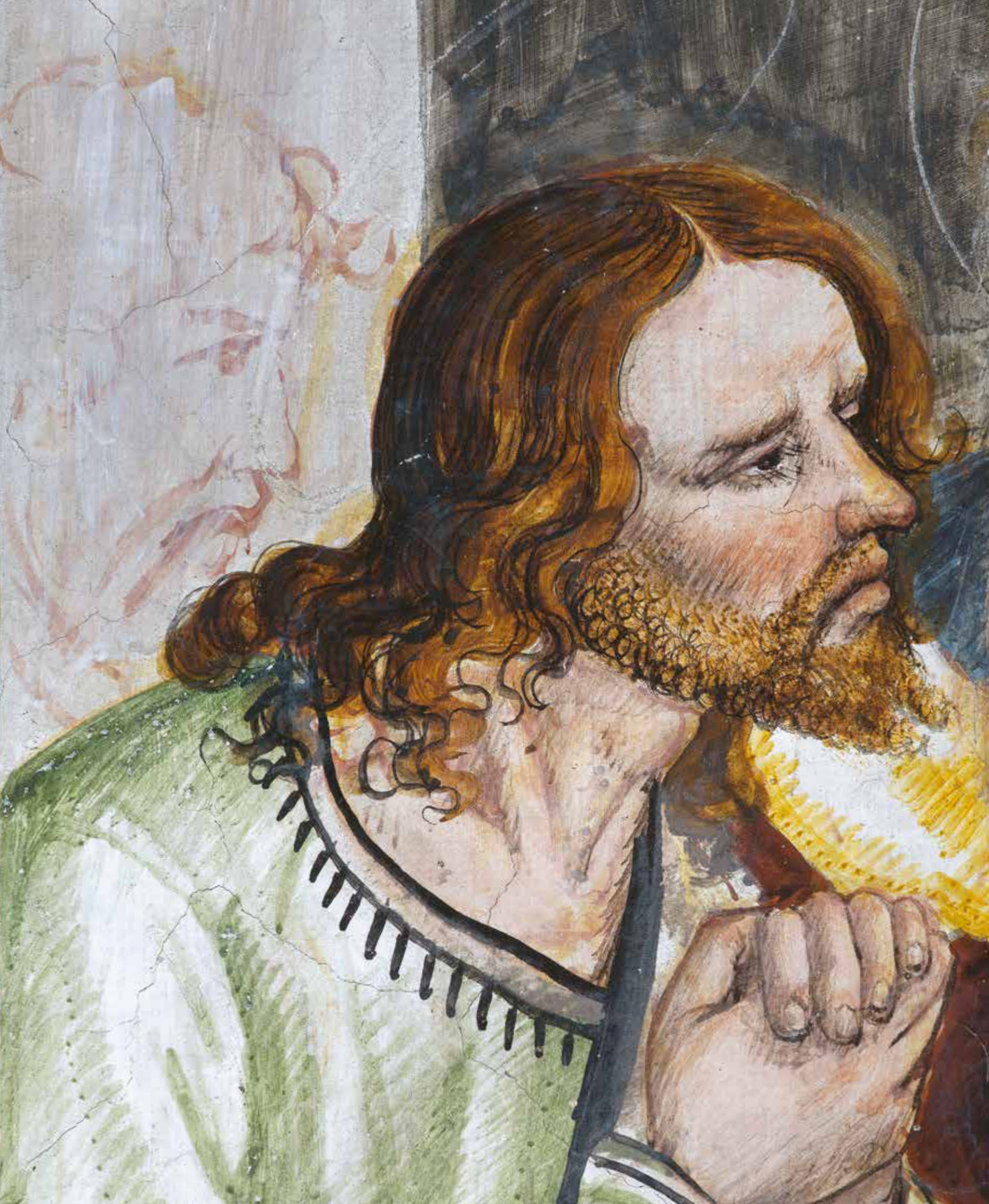
2.29-30 Francesco da Milano, *Ultima cena* Conegliano, Scuola dei Battuti.

nelle pagine seguenti:

2.31-34 Francesco da Milano, *Ultima cena*, particolari.









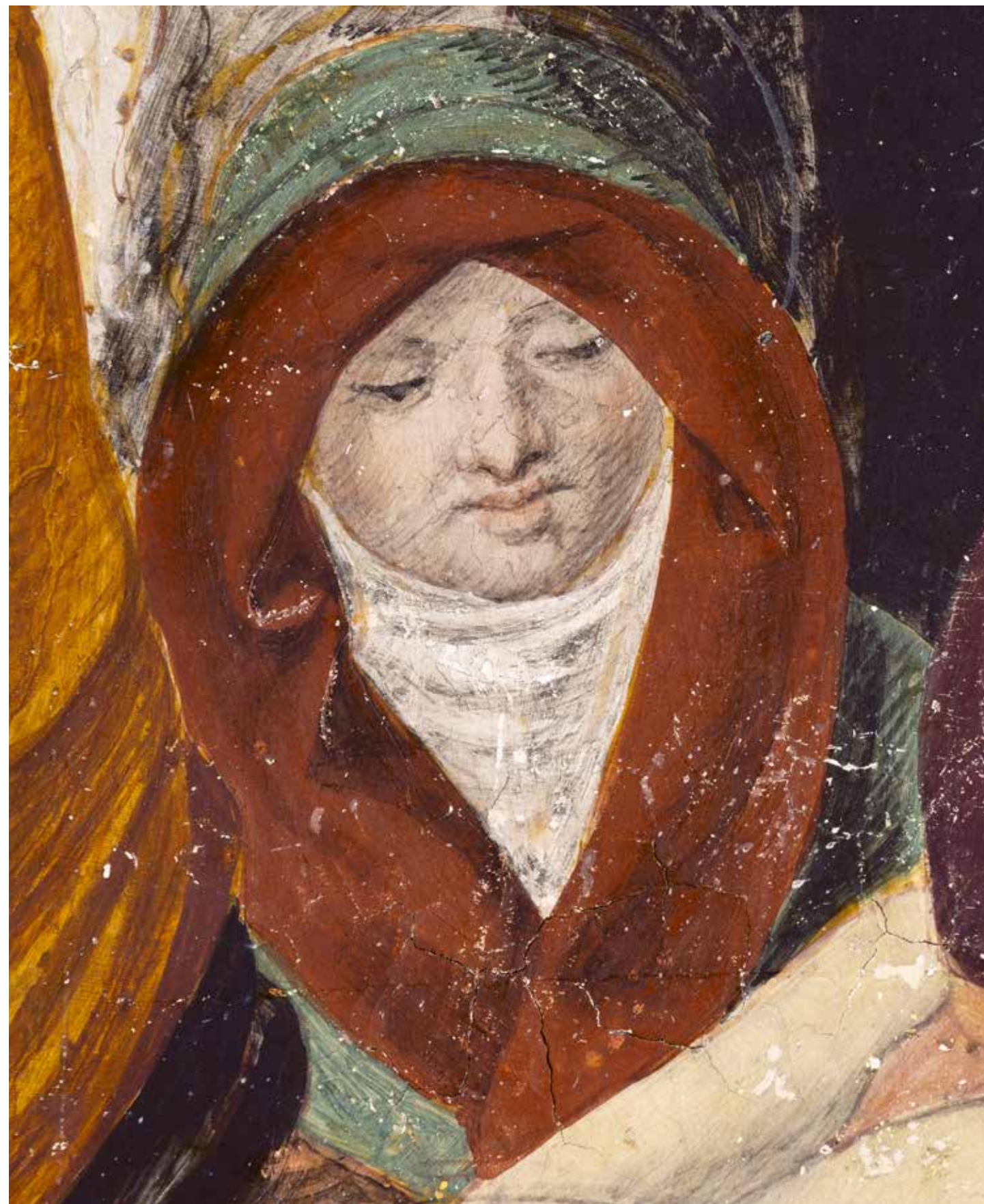
2.35-36 Francesco da Milano, *Arresto di Cristo*. Conegliano, Scuola dei Battuti.

nelle pagine seguenti:

2.37-39 Francesco da Milano, *Arresto di Cristo*, particolari.

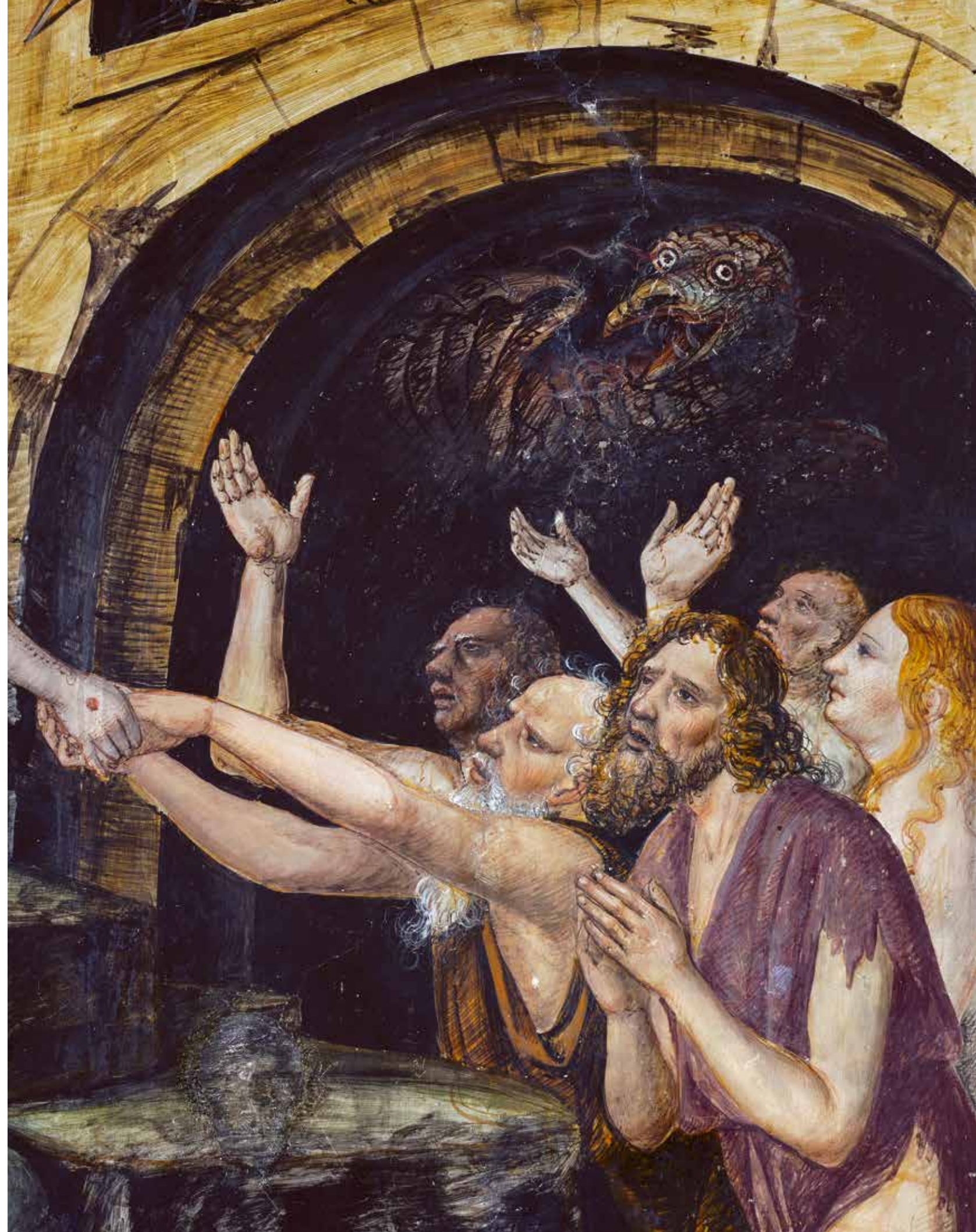


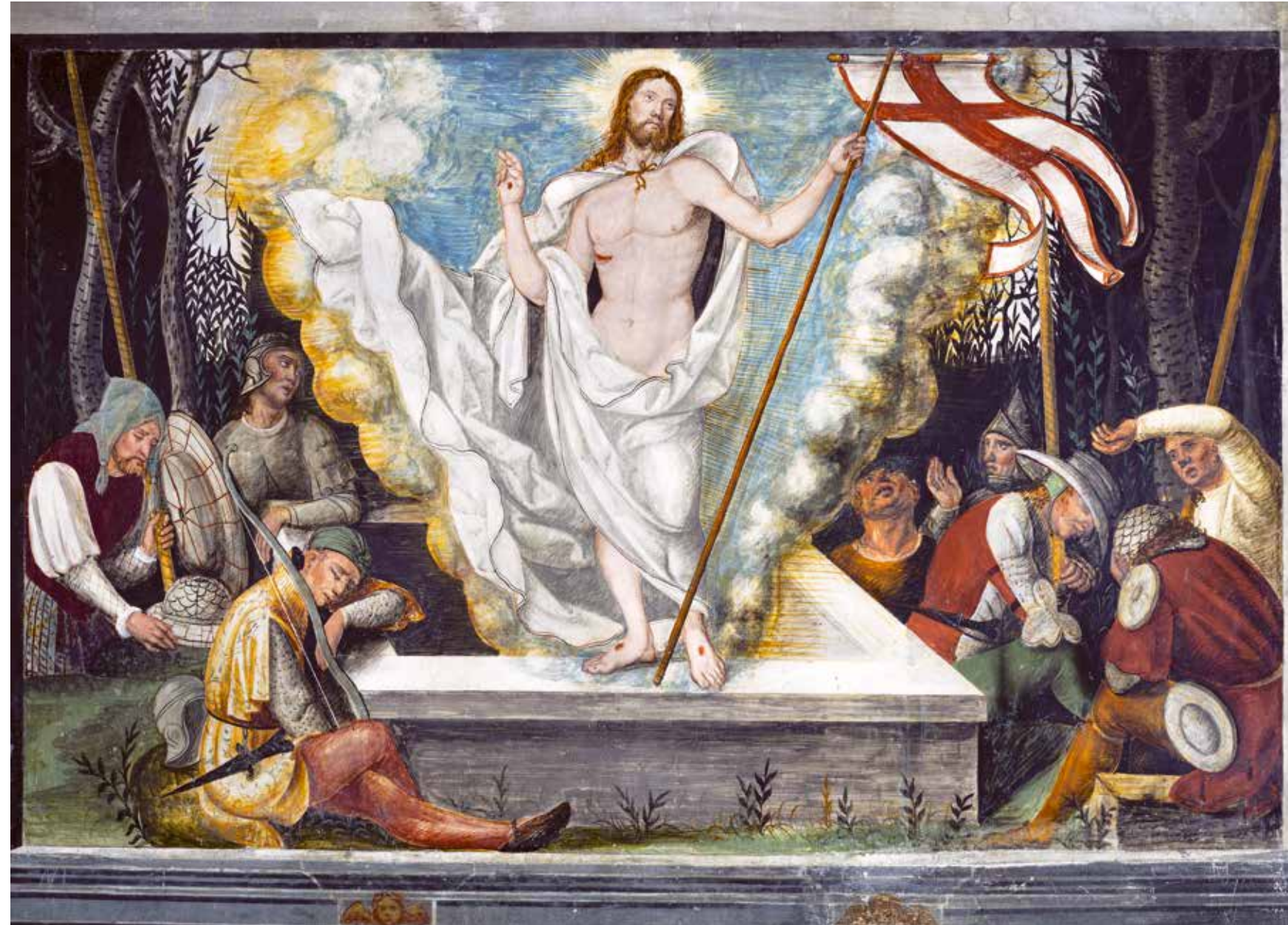






2.42-43 Francesco da Milano, *Discesa di Cristo al Limbo* Conegliano, Scuola dei Battuti.





2.44 Francesco da Milano, *Resurrezione di Cristo*. Conegliano, Scuola dei Battuti.

nella pagina seguente:

2.45-46 Francesco da Milano, *Resurrezione di Cristo*, particolari.





2.47 Francesco da Milano, *Le Marie al sepolcro* Conegliano, Scuola dei Battuti.



2.48 Francesco da Milano, *La Veronica tra i santi Pietro e Paolo*.
Conegliano, Scuola dei Battuti.

nelle pagine seguenti:
2.49-50 Francesco da Milano, *La Veronica tra i santi Pietro e Paolo*,
particolari.



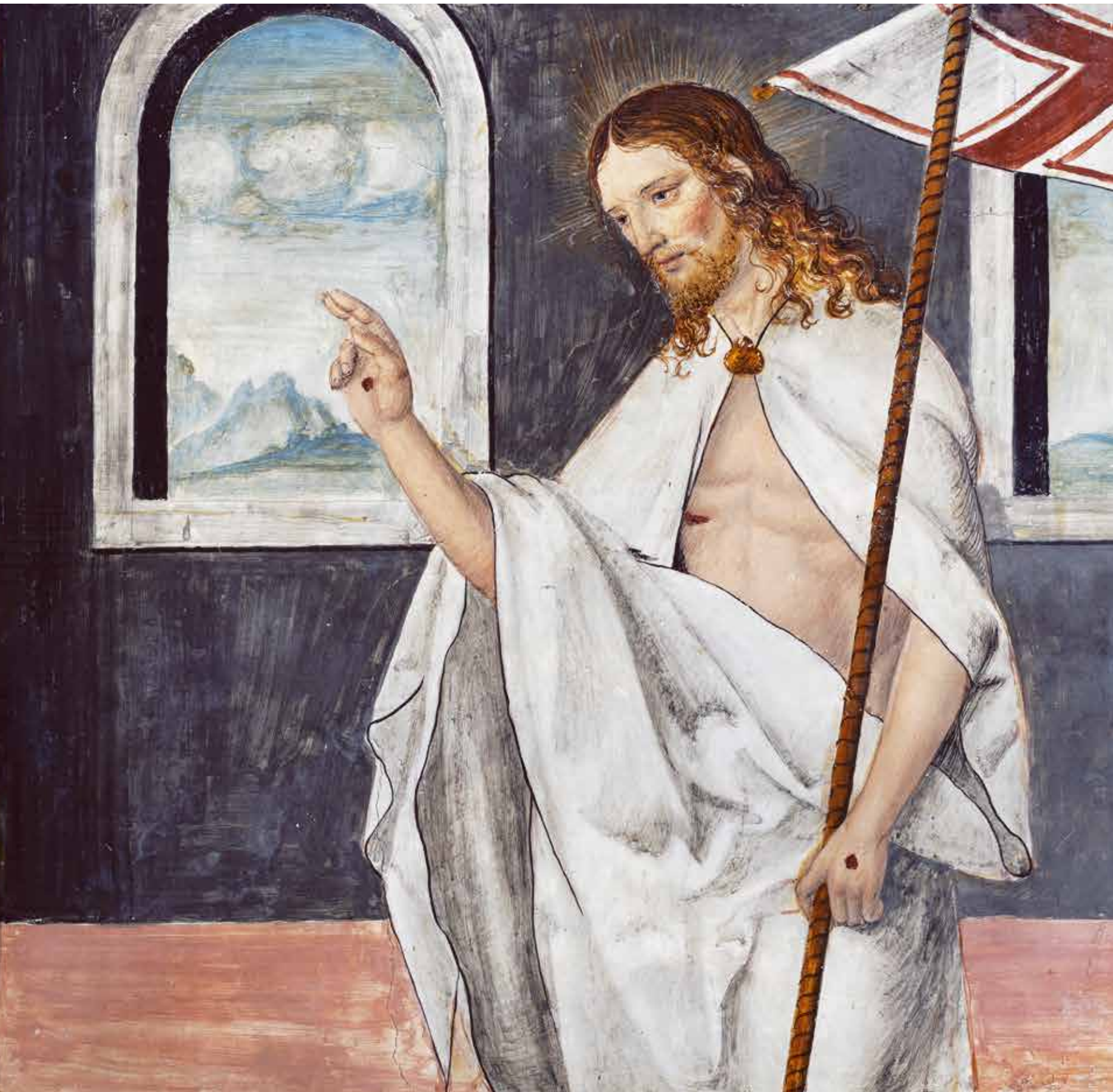
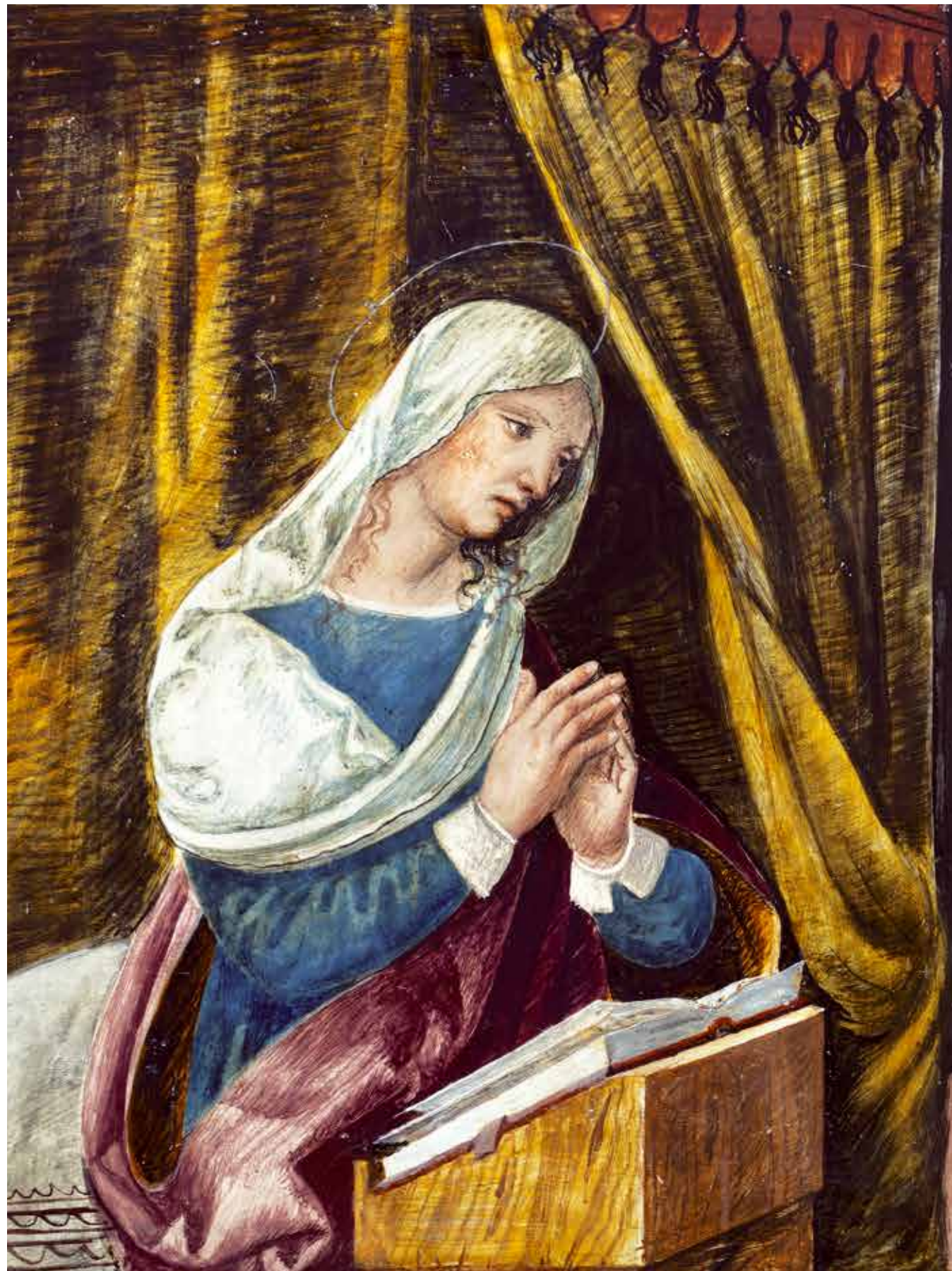




2.51 Francesco da Milano, *Cristo risorto appare alla Madre* Conegliano, Scuola dei Battuti.

nelle pagine seguenti:

2.52 Francesco da Milano, *Cristo risorto appare alla Madre* particolare.





2.53 Francesco da Milano, *Ndi metangre* Conegliano, Scuola dei Battuti.

nelle pagine seguenti:

2.54-55 Francesco da Milano, *Ndi metangre* particolari.





2.56 Francesco da Milano, *Cena in Emmaus* Conegliano, Scuola dei Battuti.

nelle pagine seguenti:

2.57 Francesco da Milano, *Ascensione di Cristo*. Conegliano, Scuola dei Battuti.

2.58 Francesco da Milano, *Ascensione di Cristo*, particolare.







2.59-60 Francesco da Milano, *Giudizio finale* Conegliano, Scuola dei Battuti.

nella pagina seguente:

2.61 Francesco da Milano, *Giudizio finale* particolare.





LE STORIE DI CRISTO: FRANCESCO DA MILANO TRADUTTORE DI ALBRECHT DÜRER

La Sala delle riduzioni della Scuola dei Battuti di Conegliano presenta in tutte le sue pareti l'assetto iconografico cinquecentesco, comprendente il ciclo ad affresco delle *Storie di Cristo*, dall'*Incarnazione* al *Giudizio universale*, a cui si aggiungono in fase più tarda le *Storie della Creazione* e altre dell'*Infanzia*¹

Tale percorso si esprime in trentotto quadri (2.1, 23). È immediato assumere davanti ad essi una disposizione al raccoglimento, con semplicità per come essi sono accostanti. La Sala apre quasi con sorpresa uno spazio di silenzio che induce alla meditazione: il visitatore che si distrae dai traffici cittadini, in essa appena percepiti, può farsi partecipe facilmente della narrazione sacra, sempre comprensibile, attraente, suscitatrice anche di curiosità. La sequenza narrativa non ha soluzione di continuità, se non nella finestratura che dà sulla Contrada Grande e nei varchi di comunicazione. Si è indotti pertanto a percorrere lo spazio oblungo della Sala, per cercare di stabilire un itinerario logico a tale ininterrotto dispiegarsi di assiegate scene narrative di diverse dimensioni. Alla fine, indubbiamente, l'apprendimento mnemonico, mentale, della storia di Gesù che ciascuno possiede, consente di trovare un corrispondente sequenziale nelle immagini di cui si è circondati.

È come sfogliare un libro illustrato che, aperto dapprima a caso, si è poi indotti a ripercorrere consapevolmente dall'incipit. Dapprima sono le immagini in sé ad attrarre,

poi è la loro paziente decodificazione che, con ordine logico, risulta arricchente. La collocazione spaziale dei quadri sulle basse pareti della Sala, di contenuta profondità, è quella ideale rispetto al piano medio d'osservazione.² La stessa scala dimensionale delle figure, campite di preferenza sui primi piani, consente di stabilire una particolarissima e viva percezione: la prossimità favorisce una trasmissione emozionale. L'incorniciatura sempre presente in ogni scena, diviene una sorta di sobrio finto imbottito prospetticamente orientato nelle scene della parete settentrionale; essa ha comunque in tutte le pareti la caratteristica di slontanare solo un poco le figure dal piano reale, con l'effetto di rendere ancora più tangibile la loro presenza. Riguardo ai contenuti, al momento di soffermarsi davanti al singolo riquadro è evidente che la situazione scenica prescelta è quella di maggiore comprensione, esponendosi con una chiarezza addirittura didascalica. Tuttavia essa si esplicita ancor più a chi si soffermi a ricercare in talune scene prodromi e sviluppi nei secondi piani, nelle ambientazioni paesistiche e urbane di sapore descrittivo.

L'artificio della simultaneità narrativa qui a volte impiegato è tra i più antichi ed efficaci, la sua attuazione nel ciclo coneglianese è comunque quella di un'ingenua freschezza.

FORTUNA CRITICA E RESTAURI

L'assetto, o più precisamente la cornice, entro cui si presentano ora gli affreschi della Sala dei Battuti è quello dell'ultimo decennio del Settecento (o solo di poco successivo). In occasione del rifacimento della parete divisoria fra la Sala delle riduzioni e la Sala del Capitolo, sono state riformulate le scene che si trovavano nella parete sostituita,

ed è stata eseguita su tutte le pareti la zoccolatura perimetrale che ha in parte occultato l'incorniciatura perimetrale cinquecentesca delle scene. Alle pareti erano appoggiate le panche destinate ai confratelli, che potevano essere ospitati in numero massimo di circa ottanta-novanta. La rimozione dei sedili dei Gastaldi, Sindaci e Ufficiali, ha indotto a completare le specchiature sotto le scene della parete settentrionale raffiguranti *Le pie donne al sepolcro* (2.47), *La Veronica tra i santi Pietro e Paolo* (2.48) e *Cristo risorto appare alla Madre* (2.51), con finti paesaggi assai sommari.³ Così riordinata la Sala dei Battuti si mantenne fortuitamente nel corso dell'Ottocento, pur destinata a meno elette funzioni rispetto alle originarie.

Pertanto sorprende la laconicità sulla sua ricchezza di immagini riscontrabile nelle prime menzioni, dovute a Malvoli nel 1774 e a Federici nel 1803, o il silenzio di Crico nel 1831.⁴ Spiace soprattutto il mancato ritrovamento di un qualche appunto da parte di Giovanni Battista Cavalcaselle, che pure si sofferma negli anni sessanta dell'Ottocento a rilevare in un suo disegno la facciata della Scuola⁵ (5.43). Rimane il dubbio se la destinazione della Sala dissuadesse da una visita, che sarebbe un fatto comunque inconsueto per l'intraprendente Cavalcaselle.⁶

Il recupero della Sala come museo artistico della città si propone già negli anni ottanta dell'Ottocento da parte dell'Amministrazione Comunale, segno inequivocabile di un'importante considerazione sul valore storico e artistico di quel luogo.⁷ Lo stato di conservazione non era allora dei peggiori, secondo quanto attesta la puntuale relazione di Policarpo Bedini del 5 maggio 1883.⁸

Di come vigesse invece un'assoluta incertezza critica a proposito degli affreschi ne offre testimonianza Adolfo Vital all'aprirsi del Novecento: "Sala dei Battuti a cui si accede per la scala esterna del campanile. Serviva alle riunioni della confraternita ed ebbe la sua forma definitiva, col soffitto a rosoni dorati, gli stalli in legno (oggi distrutti) solo nel 1560. Pregiati affreschi della fine del sec. XV e del secolo XVI ne adornano la parete posta fra le trifore, alcuni della scuola di Gentile Bellini e del Carpaccio, altri di Scuola Lombarda. Orribili invece sono gli affreschi (sec. XVII-XVIII) della parete opposta".⁹

Questo punto di partenza critico è condiviso da Vincenzo Botteon che nel 1904 si sofferma su sedici riquadri non specificati, forse i soli che "riescono interessanti e pregevoli per la semplicità di esecuzione e per la ottima composizione. Vi sono in essi figurine ben disegnate e bene piegate; alcune delle quali manifestano uno stile lombardesco, ad esempio quello di Gaudenzio Ferrari; altre invece quello del Bellini e probabilmente quello del nostro Cima. Sala e

dipinti meriterebbero essere conservati con somma cura, sia per la storia sia per l'arte".¹⁰ Il primo contributo specifico in sede scientifica sui soli affreschi della Sala dei Battuti si deve nel 1941 a Giuseppe Fiocco, autorevole caposcuola degli storici dell'arte veneta.¹¹

Lo studioso imposta il saggio con taglio monografico, entrando di peso in un argomento che aveva suscitato l'interesse degli studiosi a seguito dei lavori di restauro condotti dalla Soprintendenza alla metà degli anni trenta. Prima di affrontarne i contenuti è quindi opportuno premettere il paragrafo sugli interessi alla conservazione del monumento e dei suoi affreschi, che si ricostruisce nella documentazione conservata presso la Soprintendenza ai Monumenti del Veneto e presso l'Archivio dell'Ispettorato Onorario ai Monumenti della città e mandamento di Conegliano, contenente le carte di Adolfo Vital.¹²

È proprio quest'ultimo, in qualità di Ispettore Onorario, a promuovere l'attenzione delle autorità preposte per il risarcimento della Scuola dei Battuti. Lo si segue a partire dal 1921 in occasione di un'azione di controllo esercitata dal Soprintendente ai Monumenti Max Ongaro, a proposito dell'intervento volto al recupero del porticale del Duomo, in cui si sospetta la presenza di affreschi.¹³ Si conserva il sommario disegno relativo al riordino della finestratura degli ambienti al piano terra che si affacciano su questo ampio spazio coperto.¹⁴ Nel 1923 Vital segnala lo stato di abbandono della Sala dei Battuti allo stesso Max Ongaro, rilevando anche l'istallazione di "un dozzinale teatrino". Una visita del 1925 di Gino Fogolari, Soprintendente alle Gallerie di Venezia e insigne storico dell'arte, è dovuta all'interesse a stilare un progetto di recupero di tutto l'ambiente della Scuola dei Battuti, per cui in quella circostanza si chiede anche il sopralluogo del Soprintendente ai Monumenti Ferdinando Forlati.¹⁵ Vital coinvolge altresì l'Associazione per il Patrimonio Artistico Trevigiano presieduta dallo storico dell'arte Luigi Coletti, che nel 1930 ne apprezza la relazione assicurando il proprio intervento di sostegno.¹⁶

Il progetto di restauro della Soprintendenza all'Arte Medioevale e Moderna di Venezia, che comprende il recupero architettonico e degli affreschi della Sala, è dello stesso anno, risulta redatto da Ferdinando Forlati e approvato da Gino Fogolari, ed è corredato da rilievi, qui editi nel capitolo primo del presente volume¹⁷ (1.7-10). Non si fa mai riferimento all'autore degli antichi affreschi. Nel 1933 durante i lavori di restauro del porticale vengono alla luce le decorazioni per cui il Soprintendente, allora Vittorio Moschini, sospende i lavori in attesa del sopralluogo; interviene Nardo, collaboratore della Soprintendenza, che

approva il recupero del fregio sopra il portale.¹⁸ L'inizio dei lavori di consolidamento e restauro architettonico della Scuola risale alla seconda metà del 1935, per completarsi l'anno successivo.¹⁹ Nel 1937 stanno per ultimarsi i lavori di restauro degli affreschi del porticale e Adolfo Vital sollecita l'intervento su quelli della facciata, riferendosi ai criteri adottati dalla Soprintendenza per quelli interni alla Sala, che pertanto risultano essere già stati risarciti.²⁰ Una lettera del 2 settembre 1936 di Vital a Forlati informa infatti che il lavoro è condotto dal restauratore Bastianello.²¹

In una lettera di Luigi Coletti a Gino Fogolari del 1930 si fa riferimento a una polemica insorta fra quest'ultimo e Giuseppe Fiocco, che risulterebbe già conclusa.²² Il contendere riguarda il contributo illustrativo sugli affreschi della Scuola dei Battuti, a cui Fogolari attende e che Coletti è ansioso di leggere. La posizione critica di Coletti viene espressa proprio in quell'occasione. Il suo interesse dimostra una distinzione di mani all'interno del ciclo: "soprattutto, più che quelle sicuramente lombardescheggianti (e anche tedeschescheggianti) della parete settentrionale richiamavano la mia attenzione le prime quattro (o sei: non ricordo di preciso, perché non ho poi preso appunti, rimandando sempre ad altro tempo un più preciso compiuto studio) fra le finestre. Eccole le mie impressioni. Quelle della parete settentrionale e forse le ultime quattro della parete meridionale son nettamente diverse dalle prime: e, pur esse attribuibili a due mani diverse. Migliore e veramente bella la *Deposizione* (2.40-41) (G. Agostino?). Nelle prime scene accoppiate fra le finestre, piuttosto che il Previtali come mi pare sia stato proposto, ci vedrei (e sempre s'è rinnovata la medesima impressione) un artista umbro-veneziano. Ho pensato al Fogolino o al Verla. E mi pare che potrebbe essere di questo artista la *Madonna* mantegnesca della Ca' d'Oro attribuita dal Suida al Boccaccino. Attribuzione comunque molto interessante".²³

Nonostante la soddisfazione di Coletti, non si era sopita certa tensione tra Fogolari e Fiocco, come si evince da una lettera di quest'ultimo del 26 marzo 1934, anch'essa utile a comprendere il dibattito attributivo attorno agli affreschi della Sala dei Battuti.²⁴ Fiocco aveva rinunciato per iscritto al suo contributo in favore di Fogolari, e non ottenendo risposta formalizza la sua posizione: "anch'io, oltre a Francesco da Milano, giustamente da lei riconosciuto, già da dieci e più anni mi ero accorto che la *Strage degli Innocenti* e la *Fuga in Egitto* dovevano spettare al Previtali, ma la *Moltiplicazione dei pani* e la *Cena di Cana* a Jacopo da Montagnana. Tutti tre maestri che si dirigevano a Belluno, dove ho trovato tracce; oltre alle note del Montagnana, anche per il Previtali e per Francesco da Milano.²⁵ Come potrei provarle. Ma giacché

scriverà degli affreschi tanto bisognosi di restauro mi preme ricordarle che dietro alla *Fuga in Egitto* si nota riprodotto lo stesso paesaggio giorgionesco usufruito da Giulio e Domenico Campagnola nella loro bella incisione, a sfondo di certi pastorelli riposanti (Kristeller. 9).²⁶ Che il Previtali non si sia giovato però della stampa ma forse di una pittura o disegno pare il fatto che nell'affresco è a rovescio rispetto alla stampa".²⁷ La risposta di Fogolari è del 27 marzo 1934; egli seppure perplesso sul nome di Jacopo da Montagnana, dichiara che non mancherà di citare l'attribuzione dell'illustre storico dell'arte nel suo contributo, che dice imminente, ma purtroppo anche frenato dall'incompletezza del restauro. Una larvata tensione non del tutto risolta si deduce dalla lettera di Fogolari a Fiocco del 21 gennaio 1935.²⁸ La richiesta di autorizzazione a eseguire le fotografie degli affreschi da parte del noto fotografo Caprioli, per conto di Fiocco, offre l'occasione a Fogolari per difendere il suo filone di ricerca e giustificare il ritardo della pubblicazione. Egli progettava un saggio sugli affreschi coneglianesi a completamento dei contributi su Agostino da Lodi e Francesco da Milano apparsi in «Rassegna d'Arte», rispettivamente nel 1909 e 1914.²⁹ Il contenuto è anticipato a Fiocco: "siamo pur d'accordo che i pittori di questi affreschi sono il detto Giovanni Agostino da Lodi con imitazione nei paesi della stampa del Dürer, e Francesco da Milano, e un ignoto, vicinissimo al Previtali che nel *Ndi ne tangere* pare esser proprio lui". Quanto alle fotografie Fogolari non ostacola che vengano eseguite, anche se un repertorio già esiste.³⁰ Tuttavia non manca di lanciare un'osservazione pungente: "se si trattasse di agevolare gli studi che li potesse scoprire in questi dipinti alcun che di veramente nuovo e importante, avrei potuto cedere subito quelle fotografie che ho, o a farne fare delle altre anche per nostro conto, sempre in pro degli studi. Però se si trattasse solo di scrivere un articolo, che pressapoco valesse il mio (o una tesi di laurea), forse sarebbe meglio, per completare la fatica, che le facessi io". La partenza critica riguardo agli affreschi della Scuola dei Battuti si allarga dunque sulle posizioni di tre insigni studiosi espresse nel loro epistolario.

In sintesi, Coletti parla di Giovanni Agostino da Lodi (alias Pseudo Boccaccino), Marcello Fogolino e Francesco Verla; Fiocco di Andrea Previtali, Jacopo da Montagnana e di Francesco da Milano, indica l'utilizzo di incisioni di Giulio e Domenico Campagnola; Fogolari fa i nomi di Giovanni Agostino da Lodi con riprese da Dürer, Francesco da Milano, Andrea Previtali e individua un artista vicino a quest'ultimo.

Il seguito è la pagina di fortuna critica del ciclo della Scuola dei Battuti come è nota. Fogolari di fatto non pubblica

il suo saggio, mentre Fiocco interviene a più riprese sull'argomento nel 1941, nel 1951, e con una riproposta del primo saggio nel 1965.³¹ La suddivisione del ciclo e le soluzioni attributive di Fiocco sono le seguenti. Ad Andrea Previtali circa il 1500 spettano le scene entro le arcatele soprastanti due trifore, dalla *Presentazione al tempio* (2.2-3) fino a quella di *Gesù che predica nel tempio* (2.10), e le scene di grandi dimensioni quali la *Strage degli innocenti* e la *Fuga in Egitto* (2.4-9). Si sottolinea in esse il “disegno piuttosto ondulante e morbido, dal colore anch'esso dolce e roseo, e certi accenti lombardi, per intenderci borgognoneschi”. Un unico confronto è stabilito con la *Fuga in Egitto* edita da Suida nel 1929 come Andrea Previtali.³² Ma soprattutto si stabilisce il legame diretto con la pala dell'*Annunciazione* che quest'ultimo esegue per la chiesa di pertinenza della Scuola dei Battuti di Santa Maria del Meschio (Vittorio Veneto) prima del rientro a Bergamo, allora fissato nel 1510, in cui Fiocco vede “accenti teneramente carpacceschi, volti al georgico e al descrittivo”.³³ A Previtali è riconosciuto nel contempo l'affresco della Loggia del Palazzo Civico di Serravalle (Vittorio Veneto), raffigurante *La Madonna con il Bambino in trono, i santi Andrea e Augusta, il podestà Girdano Zane* (2.71), escludendolo dal catalogo di Francesco da Milano, a cui è invece in seguito riconosciuto con data del 1518/1520 dovuta allo stemma del podestà Zane in carica entro questi termini.³⁴ Le scene seguenti, con le *Nozze di Cana* (2.11-15) e la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (2.11, 16-18) si caratterizzano secondo Fiocco per l'assenza di caratteri lombardi. I riferimenti riguardano ora l'ambito padovano postmantegnesco che conduce a un'assegnazione diretta a Jacopo da Montagnana, in un momento che precede la sua attività a Belluno nel Palazzo Comunale, in una decorazione nota attraverso alcuni brani staccati³⁵. Nel confronto Fiocco fa rientrare anche gli affreschi della cappella Cesa in Santo Stefano, riconosciuti ora a Antonio Cesa.³⁶ Sarebbe dunque Jacopo a fare ricorso alle incisioni dei due Campagnola.³⁷ Le due scene costituiscono secondo Fiocco una parentesi all'interno del ciclo coneglianesi, dal momento che le seguenti, si debbono riconoscere ancora a Previtali. Si tratta ora della *Resurrezione di Lazzaro e ingresso in Gerusalemme* (2.24-28), della *Guarigione del paralitico* (2.19) e della *Cacciata dei mercanti dal tempio* (2.20) entro i clipei campiti nelle lunette soprafinestra. Previtali nella scena di grandi dimensioni è visto al migliore grado qualitativo, “più conciso, con gesti e movenze meno impacciate”, mostra di acquisire un maggior respiro. Nelle seguenti si rivela ugualmente il suo stile, ma “in minor grado (...) in quanto sono calcate quasi alla lettera sulle celebri incisioni della *Grande Passione* di Alberto Dürer”. Si tratta dell'*Ulti-*

ma Cena (2.29-34) e della *Cattura di Cristo* (2.35-39), a cui aggiungono i due busti entro cornice clipeata delle arcatele della trifora. Le scene sul lato corto della Sala sono riconosciute come rifacimenti dei primissimi dell'Ottocento. Lo sviluppo successivo del ciclo sulla parete nord è assegnato a Francesco da Milano che si distingue per il “lombardismo, ancora più fondamentale, vario e lato che nel Previtali (vi notiamo più del Borgognone, il Bramantino e Leonardo)”. Tuttavia Fiocco sottolinea come qui egli si manifesti “con l'ultima sua moda, racimolata e innestata sul fare antico, dalle esperienze pordenonesche”.

Per Fiocco, le conoscenze dell'artista lombardo attivo nel Trevigiano, nel Friuli Occidentale e Bellunese, hanno per riferimento i contributi specie di Biscaro, Ludwig, Fogolari e di Detler von Hadeln, che ne definiscono un primo catalogo e assetto documentario.³⁸ Ma particolare rilievo assume il confronto con l'affresco appena scoperto raffigurante la *Trasfigurazione e santi* (2.75), pala d'altare della chiesa di Sant'Andrea di Bigonzo, in quanto datata al 1525.³⁹ Il grado qualitativo è difforme. Più alto risulta quello della *Deposizione di Cristo nel sepolcro* (2.40-41), di maggiore chiarezza compositiva, per cui si possono suscitare i modelli lombardi: Luini, Bramantino, Giovanni Agostino da Lodi, Gaudenzio Ferrari. Di seguito “la chiarezza si tramuta in vacuità” nella *Discesa di Cristo al limbo* (2.42-43), e ancor più nelle scene seguenti. Si risolveva nel *Noli metangere* (2.53-55) per il paesaggio e il ricordo luinesco della figura di Cristo. Le scene si fanno addirittura poco significanti “in quanto è difficile riconoscervi uno stile particolare”, come del resto avviene per Previtali, quando si tratta di derivare “di peso” da Dürer. Vi è in proposito una distinzione di fondo: Previtali guarda per Fiocco alla *Grande Passione*, Francesco da Milano alla *Piccola Passione*. La classificazione di Fiocco all'interno del ciclo della Sala dei Battuti, così configurata, rimane fondamentale anche a fronte di soluzioni attributive diverse. Lo stesso Fiocco nel 1951 ne conferma la lettura, esplicitando la datazione fra il 1511 - dovuta alla derivazione dalla serie düreriana edita in quell'anno - e il 1525 data dell'affresco di Sant'Andrea di Bigonzo.⁴⁰ Bernard Berenson nel 1957 registra le attribuzioni di Fiocco in favore di Previtali e Francesco da Milano, ma tralascia quella in favore di Jacopo da Montagna. È segnalato nell'occasione lo stato di ridipintura degli affreschi.⁴¹

A seguito dei restauri della Scuola dei Battuti del 1962, fu rivolto a Fiocco l'invito a pubblicare nuovamente il saggio del 1941 nel contesto della monografia sul duomo edita in collaborazione con Luigi Menegazzi.⁴² Sulla base della giustificazione contenuta nella sua premessa, lo studioso non ravvisa l'opportunità di modificare il proprio testo, sfuma

tuttavia l'attribuzione diretta a Jacopo da Montagnana in favore di una patavinità delle due scene chiamate in causa; aggiunge quindi un capitolo sugli affreschi più tardi, con *Storie della Genesi e Storie dell'infanzia di Cristo*, recuperati dopo l'accorpamento della porzione della Sala sul lato meridionale, prima separata da un divisorio apposto nel 1830.⁴³

Nel 1971, nell'occasione di delineare un profilo di Francesco Da Milano, Luigi Menegazzi condensa, anche dal punto di vista del giudizio qualitativo, le posizioni di Fiocco sugli affreschi coneglianesi, ribadendo anche la loro datazione al secondo decennio⁴⁴. Altrettanto propone De Mas nel 1972.⁴⁵ È quindi merito di Jürg Meyer zur Capellen, nella sua dissertazione di dottorato del 1972, di proporre per gli affreschi della Scuola dei Battuti l'attribuzione unicamente a Francesco da Milano.⁴⁶ La datazione proposta riguarda un momento relativamente giovanile perché accanto all'influenza di Previtali si riscontrano tratti lombardi, specie nella resa spaziale del paesaggio. I confronti sono stabiliti con il Trittico di Caneva (2.62) ritenuto del 1517 e con il dossale proveniente dalla chiesa di San Lorenzo di Serravalle, anch'esso troppo posticipato. Non si stabiliscono differenze cronologiche rispetto al gruppo di scene derivanti da fonti grafiche. Si tratta in questo caso ovviamente di Dürer, ma lo studioso aggiunge significativamente nella rappresentazione della *Cattura di Cristo* la fonte nell'incisione di Martin Schongauer (2.56), mentre i personaggi in primo piano, Pietro e Malco, deriverebbero comunque dalla corrispondente scena della *Piccola Passione* (2.57).

È una posizione ripresa da Caterina Furlan nell'occasione di proporre l'attribuzione allo stesso Francesco da Milano per il ciclo di affreschi del presbiterio della pieve di Castello Roganzuolo.⁴⁷

Il catalogo del maestro lombardo viene così ad arricchirsi di due momenti importanti riguardo alla pittura ad affresco, cronologicamente differenziati. Quello della Scuola dei Battuti è fissato a non molta distanza dal 1511. La disomogenità stilistica al suo interno, la stessa che aveva fatto individuare a Fiocco varie personalità, è ora giustificata, sia da Meyer zur Capellen che da Furlan, con la trasposizione più o meno letterale dei modelli grafici. Il repertorio della grafica a disposizione di Francesco da Milano risulta peraltro ampliato negli affreschi di Castello Roganzuolo, di modelli raffaelleschi.⁴⁸ È interessante notare come entro tale posizione attributiva e conseguente proposta cronologica non lontana dal 1511, si ribadisca sia da parte di Meyer zur Capellen che della Furlan il legame tra Francesco da Milano e Andrea Previtali, al punto da ipotizzare un loro momento di collaborazione nei primi anni del secolo, in

quanto “le componenti di stili quivi isolabili depongono a favore d'un indubbio contatto tra gli artisti”.⁴⁹

In un primo contributo sugli affreschi della Scuola dei Battuti, Mauro Lucco conferma l'attribuzione a Francesco da Milano, e indugia sulle incongruenze insite nella proposta di Fiocco che assegnava due riquadri a Jacopo da Montagnana: quest'ultimo essendo morto nel 1499 non poteva di certo tradurre le incisioni di Giulio Campagnola da collocarsi nella fase successiva al suo ritorno a Venezia da Ferrara nel 1507.⁵⁰ Per quanto riguarda Previtali, si ricorda come il ritorno a Bergamo possa anticiparsi al 1506, per cui la citazione da Campagnola nella *Fuga in Egitto* (2.4, 7-9) rivela anche in questo caso un'incongruità cronologica. Per lo studioso rimane pertanto fondamentale stabilire uno scarto sensibile di tempi fra le opere un tempo assegnate a Previtali e a Jacopo da Montagnana, e quelle già riconosciute al Da Milano. Le prime rientrano nel secondo decennio, sono quelle in cui si ravvisano reminiscenze di Andrea Solario, le altre di derivazione düreriana si datano circa il 1530.⁵¹

In un secondo contributo monografico sulla personalità di Francesco da Milano, che ne fonda il profilo più completo e filologicamente più attendibile, Mauro Lucco approfondisce la sua posizione.⁵² Di particolare rilievo è l'individuazione delle fonti grafiche impiegate dal maestro in ogni fase di realizzazione del ciclo, attingendo alle tre più celebri serie di Dürer: *Grande Passione*, *Piccola Passione*, *Vita della Madonna*, pubblicate in raccolta a Norimberga nel 1511, e inoltre a fogli sciolti. Le stesse fonti si rivelano impiegate nelle pale d'altare del maestro a iniziare dal Trittico di Caneva del 1512 (2.62) e fino alla produzione degli anni trenta.⁵³ Proprio in prossimità del Trittico di Caneva del 1512, dell'affresco già di casa Turchetto del 1514 (ora in San Giovanni di Serravalle) (2.67), della pala Carli della chiesa di San Giorgio di Porcia, lo studioso pone le scene a partire da quelle sopra le finestre fino alla *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (2.11, 16-18) e alla *Resurrezione di Lazzaro* (2.24-26). Stabilisce sostanzialmente due intervalli nell'esecuzione del ciclo. L'*Ultima Cena* (2.29-34) e la *Cattura di Cristo* (2.35-39) vengono situate pertanto successivamente, circa il 1520, con riferimento tra le altre tavole alla *Madonna con il Bambino sant'Anna e i santi Sebastiano e Rocco* del Museo Civico di Conegliano, l'affresco del *Battesimo di Cristo* della chiesa di San Giovanni del Castello di San Salvatore dei Collalto a Susegana (2.72-73), e la *Sacra conversazione* (2.74) della chiesa parrocchiale di Arfanta che è firmata e datata al 1522. Per la *Cattura di Cristo*, in particolare, si indica un momento intermedio tra queste due prime fasi.⁵⁴ Nell'arco temporale tra 1525 e 1530 si datano infine gli affreschi della

parete nord, in cui Francesco da Milano si trova “camuffato” per “l’obbedienza supina al testo grafico”, pur tuttavia si comprende come in essi “si insinua, nella caratterizzazione dei personaggi, quel certo linfatico gigantismo, quella malata enfiagione delle figure, che è il malinteso pordenonismo del nostro artista”.⁵⁵ Punto di riferimento è ora per Lucco l’affresco del 1525 della plebanale di Sant’Andrea di Bigonzo (2.75). Ma si vengono a comprendere altre significative pale d’altare del momento: la *Pietà tra i santi Lazzaro e Ghibbe* (2.76) per la chiesa di San Francesco di Conegliano (Venezia, Gallerie dell’Accademia), il *Battesimo di Cristo* (2.80) della chiesa di San Giovanni di Serravalle, l’*Adorazione dei pastori* (2.77) della chiesa dei Santi Martino e Rosa di Conegliano, proveniente dalla chiesa dei Zoccolanti. Con il contributo di Mauro Lucco si definisce la questione filologica riguardante il ciclo coneglianese, in termini non solo condivisibili ma sostanzialmente ancora attuali⁵⁶. Il restauro di molte opere del maestro hanno consentito a chi scrive qualche messa a punto di carattere cronologico del nutrito catalogo, anche per quanto riguarda alcune qui richiamate come confronto privilegiato per il ciclo coneglianese.⁵⁷

IL PERCORSO STILISTICO DI FRANCESCO DA MILANO E LA PITTURA A CONEGLIANO 1520 CIRCA

Il prolungato impegno di Francesco da Milano nella Scuola dei Battuti è dunque definito in base a criteri di valutazione stilistica, in assenza di riscontri documentari diretti. Pertanto è di particolare interesse poterlo collocare nel quadro delle ricerche documentarie, già proposte da chi scrive, che consentono di vedere il maestro meglio radicato a Conegliano, prima ancora che a Serravalle, fin dal primo decennio del Cinquecento.⁵⁸ Si tratta di un impegno che costituisce una premessa all’affidamento del ciclo della Scuola dei Battuti, decisione da ritenersi conseguente a una credibilità già conquistata in città. Francesco da Milano, la cui attività è documentata complessivamente dal 1502 al 1552, riceve pagamenti per la sua prestazione d’opera a partire dal 1506-1507 da parte della Scuola della Beata Vergine della Concezione di Conegliano, che ha il suo altare presso la chiesa di San Francesco e la sua sede in un edificio attiguo, solo di recente individuato grazie anche alla scoperta della decorazione ad affresco, il cui soggetto è pertinente alla sede di tale confraternita.⁵⁹ A partire dal 1511 la Scuola della Concezione corrisponde dei denari allo stesso pittore per l’esecuzione di un gonfalone con la raffigurazione dei

santi Rocco e Sebastiano, per il quale egli viene ancora pagato nel 1511-1512 e poi, periodicamente, fino al 1528. Non è chiaro dai documenti se le somme versate nel 1506-1507 siano in conto del gonfalone o di altri lavori assegnatigli dalla Scuola, nella fattispecie proprio gli affreschi.⁶⁰ Prima del rinvenimento di questi riferimenti documentari, Francesco da Milano era attestato nel Trevigiano a partire dal 1502, quando risulta sottoscrivere il contratto per la perduta pala dell’altare maggiore della chiesa di Colle, e grazie a un documento che ne attesta la residenza a Ceneda nel 1505.⁶¹ Per ritrovare sue successive tracce bisognava riferirsi all’iscrizione apposta al citato trittico con *I Santi Sebastiano, Rocco e Niccolò* (2.62) della chiesa parrocchiale di Caneva, che ne reca la firma e la data del 1512.⁶² L’anno seguente il pittore figura residente a Serravalle, quando sottoscrive il contratto per l’esecuzione di una pala per la chiesa di San Giovanni di Serravalle, che verrà eseguita dopo un nuovo contratto stipulato solo nel 1529: si tratta del *Battesimo di Cristo* (2.80) che vi è ancora conservato.⁶³ Tale precoce presenza a Conegliano fissata dai documenti è dunque di per sé interessante, ma a maggior ragione a seguito del rinvenimento in un ambiente della Scuola, con tutta probabilità la Sala delle riduzioni, ora abitazione privata, di un affresco che rappresenta la *Madonna con il Bambino, sant’Anna Metterza tra san Nicola da Bari (?), i santi Rocco e Sebastiano e san Francesco d’Assisi* (2.63), che per ragioni stilistiche è da far rientrare palesemente allo stesso intervallo di tempo a cui si riferiscono i documenti di pagamento a favore prima di Francesco da Milano, in contemporanea con tale Girolamo Filippo Caparanza, e quindi di Francesco Beccaruzzi tra il 1519 e il 1521.⁶⁴ Nel prendere visione dell’affresco, a seguito della parziale rimozione dello scialbo e prima del restauro, con tutta la cautela del caso, si avanzava l’ipotesi da verificarsi di un’attribuzione proprio a favore di Caparanza, per quanto artista ancora senza catalogo, proprio perché un’assegnazione a Francesco da Milano (come quella a Beccaruzzi) risultava doversi escludere da subito al confronto con gli affreschi della Scuola dei Battuti.⁶⁵ A restauro compiuto spetta a Marisa Zanussi l’attribuzione dubitativa a favore di Francesco da Milano, che tuttavia continua a non convincere.⁶⁶ È pur vero che l’alternativa, quella a Caparanza, non può che rimanere anch’essa dubitativa, pur suffragata dai documenti indiretti, e tuttavia preferibile in luogo di quella a favore del Da Milano che ha dalla sua la concretezza del confronto stilistico diretto con le opere del nutrito catalogo. Pur giudicando un testo pittorico che ha sofferto, nell’affresco rinvenuto non si trova riscontro delle tipologie del pittore lombardo tanto caratterizzate nella prima parte del ciclo della Scuola dei Battuti; vi è addirittura

nell’affresco della Concezione una maggiore gracilità disegnativa, una tecnica di stesura pittorica più semplificata, tuttavia in alcuni punti effusiva nonostante l’uso del tratteggio per la resa dei volumi delle anatomiche e dei panneggi. Sono elementi che conducono di preferenza all’altezza del 1520. Non è stato raccolto per altro il suggerimento che rende comunque interessante questo affresco nel contesto artistico coneglianese, riguardante la derivazione del san Rocco e del san Sebastiano dalla tavola di Giovanni Antonio Pordenone di provenienza da una delle chiese del Castello di San Salvatore dei Collalto presso Susegana, che raffigura *San Rocco tra i santi Girdamo e Sebastiano* (2.64), ora presso la sacristia della Basilica della Salute di Venezia, opera databile al 1511-1513.⁶⁷ L’affresco coneglianese si propone pertanto come un episodio precoce dell’influenza esercitata dal Pordenone collaltino, il quale ha nella stessa Conegliano un manifesto relevantissimo di potente inter-

pretazione stilistica dell’insegnamento giorgionesco ovvero tizianesco: l’affresco del 1514 proveniente dalla chiesa di Sant’Antonio di Conegliano (ora Conegliano, Museo Civico).⁶⁸ È un brano superstite di una decorazione eseguita su commissione del canonico regolare lateranense Ludovico da Salò nella cappella di destra rispetto al presbiterio, che è stato datato in base a un’iscrizione non più riscontrabile. Attorno all’immagine devozionale più antica dell’ambito di Desiderio da Feltre o Giacomo Collet, decoratori della chiesa di Santa Maria Nuova di Conegliano nel 1491, il Pordenone esegue la raffigurazione di *Santa Maria Maddalena e san Tommaso Becket, Santa Caterina d’Alessandria e santo agostiniano*⁶⁹ (2.65-66).

2.62 Francesco da Milano, *San Sebastiano, San Rocco, San Nicola da Bari*, trittico del 1512. Caneva di Sacile, chiesa parrocchiale di San Tommaso Apostolo.





Sottraendo a Francesco da Milano l'affresco della Scuola della Concezione (2.63), dal 1502 in poi il catalogo del pittore risulta illustrato per le sue origini lombarde dalla *Madonna con il Bambino* di Princeton (The Art Museum, Princeton University), cui fa seguito qualche anno più tardi verso il 1510 il dossale d'altare con *I Santi Giordano Lucia e Agata* e, nella cimasa, la *Madonna con il Bambino tra due angeli musici*, destinato alla chiesa di San Lorenzo dei Battuti di Serravalle (ora Vittorio Veneto, Museo del Cenedese).⁷⁰ Accanto al Trittico di Caneva del 1512, si colloca la *Madonna con il Bambino* sul mercato antiquario milanese nel 1980, il *Volto della Vergine* affrescato sul campanile della Cattedrale di Ceneda, l'affresco del *Cristo morto sostenuto da Giuseppe d'Arimatea* della parrocchiale di San Cassiano di Livenza.⁷¹ Questa prima fase del Da Milano andrà per il resto



2.63 Girolamo Filippo Caparanza (?), *Madonna con il Bambino sant'Anna Metteza tra san Nicola da Bari (?), i santi Rocco e Sebastiano, san Francesco d'Assisi*, 1520 circa. Conegliano, casa Saccon, già Scuola della Immacolata Concezione di Maria presso San Francesco.

illustrata proprio dal ciclo con *Scene della vita di Cristo* della Sala della Scuola dei Battuti di Conegliano: da quelle che raffigurano la *Strage degli innocenti*, la *Fuga in Egitto*, le *Nozze di Cana*, la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, la *Resurrezione di Lazzaro* e, tra le arcatelle delle finestre, da quelle di piccole dimensioni riguardanti l'*Infanzia di Gesù* (2.2-4, 10). Se si vuole ancor più sottilizzare, questi affreschi sono preferibilmente da situare, anziché in contemporanea al Trittico di Caneva (2.62), circa la metà del decennio, avendo a riferimento l'affresco danneggiato proveniente da casa Turchetto con una frammentaria immagine dell'Immacolata Concezione, tema caro ai Francescani, vi si scorge ancora la *Madonna con il Bambino sant'Anna Metteza, san Giuseppe e donatori* (2.67), in alto il cartiglio tenuto dall'angelo inneggia: ECCE ANCIL[LA DOMINI].⁷² In tale affresco staccato (ora in San Giovanni di Serravalle) ancora si nota, specie nello studio del panneggio di Giuseppe, angoloso e svolto in maniera più linearistica, un tratteggio incrociato che costruisce i volumi, si direbbe già a imitazione del reticolo grafico. Al 1514 è utilmente datato anche l'*Affresco votivo del podestà di Serravalle Francesco Zorzi* (Vittorio Veneto, Museo del Cenedese, sala consigliare), testo tuttavia problematico a giudicarsi per ragioni conservative.⁷³ Almeno una parte del ciclo dei Battuti, quella in cui Francesco da Milano uti-

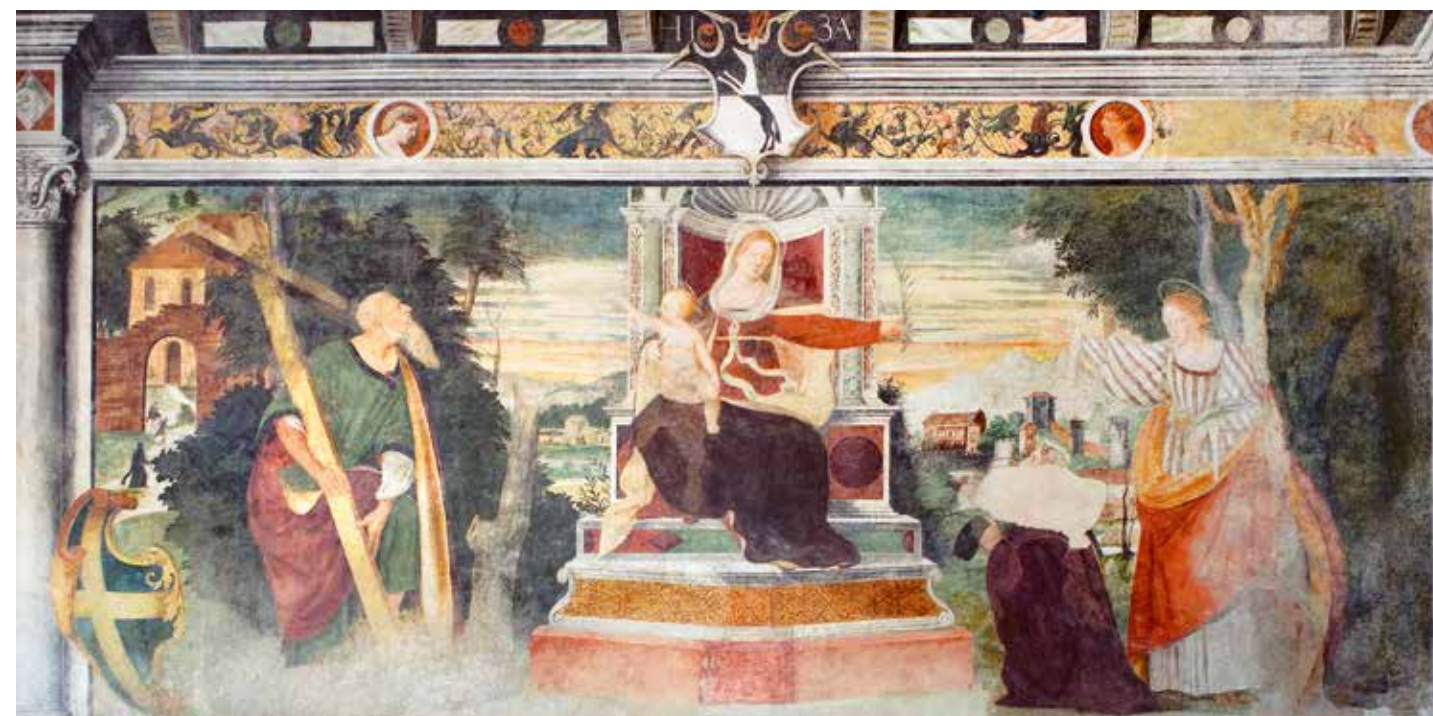
2.64 Giovanni Antonio de' Sacchis detto il Pordenone, *San Rocco tra i santi Giordano Sebastiano* Venezia, sacristia della basilica di Santa Maria della Salute, proveniente dal castello di San Salvatore dei Collalto presso Susegana.



lizza più palesemente le incisioni di Dürer edite in raccolta nel 1511, a cui si aggiunge una di Martin Schongauer (*Ultima cena, Cattura di Cristo*), andrà a collocarsi non molto distante, in prossimità dello scadere del decennio. Merita ricordare come la sequenza delle opere di Francesco da Milano, eseguite in contemporanea con questa prima parte del ciclo della Scuola dei Battuti, possa comprendere, in seguito alla revisione del catalogo, l'accuratissima pala di *San Silvestro tra i dottori della Chiesa e santi* della parrocchiale di Costa di Vittorio Veneto, a cui conviene un data sul 1514.⁷⁴ Si è altresì già proposta la collocazione in questa fase della *Madonna con il Bambino in trono, i santi Giorgio, Caterina, Maria Maddalena, Biagio e il donatore* della chiesa parrocchiale di San Giorgio di Lago di Revine⁷⁵ (2.68). Il brano paesistico sul lato destro presenta ancora, come anche nel citato dossale già in San Lorenzo di Serravalle, almeno un ricordo

2.65-66 Giovanni Antonio de' Sacchis detto il Pordenone, *Santa Maria Maddalena e san Tommaso Becket, Santa Caterina d'Alessandria e santo agostiniano*, 1514, affresco staccato. Conegliano, Museo Civico, dalla chiesa di Sant'Antonio in Conegliano.

2.67 Francesco da Milano, *Madonna con il Bambino sant'Anna Metteza, san Giuseppe*, 1514, affresco staccato. Vittorio Veneto, Serravalle, chiesa di San Giovanni Battista, da casa Turchetto.



maestri di riferimento remoto, e questo fa sì che si possa confermare un confronto anche con il paesaggio di ascendenza prettamente carpaccesca di Andrea Previtali, guardando a quello della pala di Santa Maria del Meschio (2.70).

Tale opera doveva pur attirare l'attenzione localmente, come attesta ad esempio la tavola di *San Francesco che riceve le stigmate* (2.69) della chiesa di San Giovanni di Serravalle, il cui paesaggio sembra essere una traduzione alla Francesco da Milano da Previtali, senza potersi riferire tale opera né all'uno né all'altro, soprattutto guardando alla tipologia



dei paesaggi che mostrano taluni pittori lombardi nordicizzanti, quali Johannes Hispanus, Giovanni Agostino da Lodi e il primo Martino Piazza. Guardando all'ambito prossimo non è da tralasciare la presenza di Antonio Solario, al quale è riconosciuta con datazione sul 1500 la *Sacra conversazione* della chiesa parrocchiale di Cison di Valmarino, di cui si conserva anche la tavola con la notevolissima composizione in *grisaille*.⁷⁶ La descrizione delle fronde degli alberi, che nella pala di Solario equilibrano il fondale, rimane in mente a distanza di tempo a Francesco da Milano. Tuttavia, il carattere esecutivo se non la tipologia del paesaggio si fa nella pala di Lago (2.68) più stemperato, pittoricamente più addolcito, rispetto a quanto si vede in tali

2.68 Francesco da Milano, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Giorgio, Caterina d'Alessandria, Maria Maddalena, Biagio e il donatore*. Lago di Revine, chiesa parrocchiale di San Giorgio.

2.69 Pittore veneto, secondo decennio secolo XVI, *Stigmati di san Francesco*. Vittorio Veneto, Serravalle, chiesa di San Giovanni Battista.

2.70 Andrea Previtali, *Annunciazione di Maria*. Vittorio Veneto, Meschio, chiesa di Santa Maria in Silvis.



2.71 Francesco da Milano, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Andrea apostolo, Augusta che presenta il podestà Girdanno Zane, Serravalle (Vittorio Veneto), Palazzo della Comunità di Serravalle, Loggia, ora Museo del Cenedese.*

2.72-73 Francesco da Milano, *Battesimo di Cristo e apparizione della Vergine con il Bambino tra due angeli musicisti*. Susegana, cappella di San Giovanni del Castello di San Salvatore dei conti Collalto.



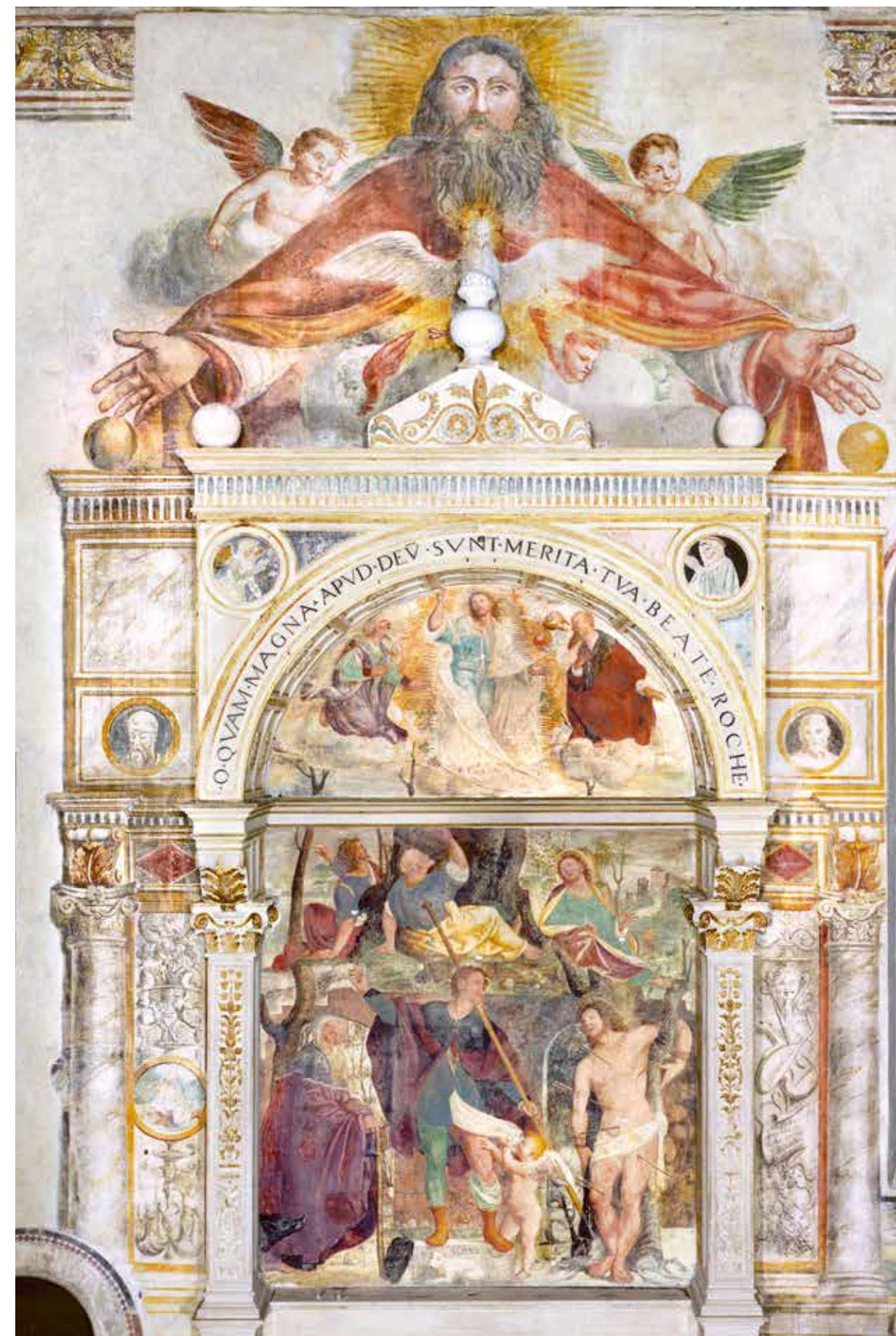
delle smagrite figure.⁷⁷ Punto di riferimento cronologico successivo nel catalogo di Francesco da Milano è dato, per quanto riguarda la pittura su tavola, dalla pala Carli dell'arcipretale di Porcia (Pordenone) che è assegnata al 1518, la quale si distingue per un disegno meticoloso e l'effetto di piegatura cartacea delle vesti, lucide e sovrabbondanti almeno nelle figure dello scomparto principale, e invece per una resa formale più allentata nell'*Annunciazione* della cimasa, a sua volta ispirata al modello grafico di Dürer.⁷⁸ Sullo scorcio del secondo decennio va anticipata anche la pala d'altare raffigurante *La Madonna con il Bambino in trono e i santi Rocco, Fabiano, Sebastiano e Giovanni Battista* della parrocchiale di San Martino di Valle di Cadore, in cui non si ritrova lo stilismo dei panneggi della tavola di Porcia, ma in cui permane una schematicità formale e una secchezza disegnativa che non trova riscontro successivamente.⁷⁹ Per quanto riguarda la pittura murale punto di riferimento è l'affresco votivo del podestà Zane (2.71) della Loggia municipale di Serravalle eseguito tra il 1518 e il 1521.⁸⁰ Un arco di tempo che corrisponde proprio a quello in cui si possono collocare le scene del ciclo della Scuola dei Battuti, nelle quali si fa preponderante l'utilizzo delle xilografie di Dürer. Queste ispirano l'insistenza linearistica e l'analiticità del profilo del sant'Andrea, che sembra mostrare già i vizi di forma acquisiti nell'esercizio di ricalco. Un carattere ancora lombardo si deduce dalla meticolosità descrittiva del



paesaggio, dal modo di digradare sempre con lucidità i piani in lontananza, e soprattutto dalla rinuncia alle sospensioni cromatiche effusive proprie della tradizione tonale veneta. Dal Pordenone deriva l'impacciata monumentalità della sant'Augusta. Tali componenti si fondono, a partire da questa fase di passaggio tra secondo e terzo decennio, entro una sostenutezza formale e un risentimento plastico in cui è l'influenza pordenoniana finalmente a prevalere, senza che questa imponga necessariamente citazioni figurative di carattere accademizzante. Tale situazione si presenta più evoluta, proprio in senso pordenoniano, nell'ultima parte del ciclo della Scuola dei Battuti di Conegliano, eseguito sulla parete settentrionale più probabilmente nei primi anni venti, o meglio circa alla metà del decennio. Tale maturazione nella tecnica dell'affresco si segue ponendo accanto all'affresco votivo Zane di Serravalle del 1518-1521 il *Battesimo di Cristo e l'Apparizione della Vergine col Bambino tra due angeli musicisti* (2.72-73) della cappella di San Giovanni del Castello di San Salvatore dei Collalto a Susegana.⁸¹ Esso va giudicato avvalendosi per i brani superstiti, ora impoveriti nella stesura pittorica, del confronto con la foto d'archivio riguardante la parte superiore in cui si comprende l'acquisizione di certa vigoria plastica e l'uso di una materia più ricca, che attenua la definizione disegnativa a favore di una lievitazione formale già nuova per Francesco da Milano. Nella *Sacra conversazione* (2.74) del 1522 di Arfanta di Tarzo, opera piuttosto danneggiata, si assiste ugualmente a un esercizio virtuosistico nella resa inamidata del mantello sovrabbondante del san Bartolomeo, mentre lo studio compositivo si fa più sciolto a favore di forme definite con maggiore naturalezza.⁸² Si accosta a quest'opera la sacra conversazione di formato orizzontale raffigurante *la Madonna con il Bambino e i santi Sebastiano, Anna e Rocco* del Museo Civico di Conegliano.⁸³ L'affresco della *Trasfigurazione e i santi Antonio abate, Rocco e Sebastiano* (2.75) di Sant'Andrea del Bigonzo, datato al 1525 ma non firmato, rimane l'opera di riferimento più importante per questa seriazione cronologica.⁸⁴ È da intendersi come punto di appoggio cronologico più avanzato per gli affreschi della parete nord della Scuola dei Battuti di Conegliano. In assenza degli schemi düreriani, un'enfasi monumentale

2.74 Francesco da Milano, *Madonna con il Bambino in trono, e i santi Bartolomeo apostolo, Sebastiano Michele arcangelo, Antonio abate, il donatore e angelo musicista* 1522. Arfanta di Tarzo, chiesa parrocchiale di San Bartolomeo apostolo.

2.75 Francesco da Milano, *L'Eterno Padre e la colomba simbolo dello Spirito Santo, la trasfigurazione di Cristo, i santi Antonio abate, Rocco e Sebastiano* 1525. Vittorio Veneto, chiesa plebanale di sant'Andrea di Bigonzo.





pordenoniana che si sprigiona senza troppa cura sintattica. Moderna e pordenoniana è l'idea di sviluppare la scena senza soluzione di continuità nei due registri definiti dalla cornice marmorea alla base della lunetta. La stesura cromatica si fa più lievitante, anche se non mancano sottolineature disegnative superficiali nelle vesti, come quella del sant'Antonio per un tentativo di cangiante, o ancora stilismi di imitazione düreriana come nel mantello di san Pietro. Vi è anche spazio per un certo patetismo in alcune qua-



lificazioni fisionomiche, suggerito dall'acquisita naturalezza anch'essa più al passo con i tempi. Questa sostenutezza formale può d'improvviso risolversi in una dimensione affatto prosaica, di più diretta rispondenza devozionale, come nel *San Rocco che distribuisce i pani* di un riquadro sul lato destro di questo altare di Sant'Andrea.⁸⁵ È un livello espressivo attestato anche dalla *Sacra conversazione* affrescata nel 1527 sulla parete destra dell'abbazia di Santa Maria di Follina.⁸⁶

Si debbono collocare in prossimità del 1525 le opere su tavola di Francesco da Milano per chiese di Conegliano. Va di nuovo ricordata a questo punto la *Pietà e i santi Lazzaro e Gicbbe* (2.76), già in San Francesco a Conegliano, e l'*Adorazione dei pastori* (2.77) ora nella chiesa dei Santi Martino e Rosa.⁸⁷ Si è già sottolineato come in queste opere, impeccabili per le capacità del maestro, egli sospenda rispetto agli affreschi certi particolarismi descrittivi, avendo acquisito sulla spinta degli interessi pordenoniani una più solida e larga impostazione formale. In questa fase egli smorza altresì certa tendenza a essere troppo illustrativo, anche quando utilizza spunti compositivi questa volta raffaelleschi per via di modelli grafici, come per l'appunto nell'*Adorazione dei pastori* della chiesa dei Santi Martino e Rosa. La volumetria risentita, la maggiore levigatezza delle superfici, specie degli incarnati chiari, come si riscontra nella tavola da San Francesco, testimoniano la sua attenzione per lo stile del friulano Sebastiano Florigerio attivo a Conegliano in questa fase. Si colloca altresì in questo momento il *Cristo crocifisso tra la Vergine, san Giovanni e la Maddalena* (2.78) della Staatsgalerie di Stoccarda, opera tra le più riuscite di Francesco da Milano di cui non si conosce l'originaria provenienza.⁸⁸ Quest'opera risulta coeva alla *Madonna in gloria e i santi Vito, Rocco, Sebastiano e Tiziano* (2.79) della chiesa parrocchiale di Anzano.⁸⁹ Sono accomunate da una ricerca di chiarezza compositiva e formale, per cui trovano riferimento al più tardi nel *Battesimo di Cristo* (2.80) di San Giovanni a Serravalle, commessogli definitivamente nel 1529.⁹⁰ Tale fase del percorso di Francesco da Milano si completa con le portelle d'organo della prepositurale di Santa Maria Nuova di Serravalle, assegnategli nel 1527 e stimate da Paris Bordon nel 1532-1533.⁹¹ Nel contesto di una tale proiezione cronologica si coglie l'occasione per aggiunge al catalogo la

2.76 Francesco da Milano, *Pietà tra i santi Lazzaro e Gicbbe* Venezia, Gallerie dell'Accademia, da Conegliano, chiesa di San Francesco.

2.77 Francesco da Milano, *Adorazione dei pastori*. Conegliano, chiesa dei Santi Martino e Rosa, proveniente dalla chiesa dei Zoccolanti.

Scena biblica (2.81) di collezione privata di Venezia solo di recente acquisita agli studi, quale dimostrazione di come negli anni trenta egli perda certa compattezza formale per una maggiore libertà compositiva e del disegno, per un colore più pastoso e sfocato, sull'esempio del primo Pomponio Amalteo.⁹²

Per quanto riguarda gli affreschi si collocano in questa fase degli avanzati anni venti quelli della cappella attigua al presbitero della parrocchiale di Vazzola: i *Quattroevangelisti* e il *Risorto* della volta, il *Compianto di Cristo morto* (2.82) su una delle pareti, mentre nelle altre si trovano le scene del *Battesimo di Cristo*, della *Predica del Battista alle turbe*, il ricollocato frammento del *Volto della Vergine*.⁹³ Gli affreschi dell'arcipetrata di Castello Roganzuolo riportano anch'essi allo scorcio degli anni venti.⁹⁴

La realizzazione degli affreschi della Scuola dei Battuti in più riprese, entro questa serrata attività produttiva di Francesco da Milano, è richiesta anche dai caratteri dell'esecutività pittorica. L'inizio dei lavori dal punto di vista tecnico avviene nel modo più consueto da sinistra a destra, la *Fuga in Egitto* difatti si sovrappone alla *Strage degli innocenti* (2.4). Tra le due scene vige un controllo disegnavo diverso. Nella prima il maestro si attiene al cartone che definisce ogni aspetto, nell'altra si avvale sia di una incisione indiretta da cartone più sommaria sia soprattutto di un'incisione diretta per l'aggiustamento delle figure nello spazio. Dal punto di vista della stesura pittorica, nella prima si conforma all'uso del buon fresco, mentre nella successiva procede anche a calce. In queste prime scene vi è l'uso di una preparazione di fondo molto levigata, tirata a spatola simile a quella della tavola, adatta a ottenere effetti di compattezza cromatica specie nella stesura a vero fresco, per riservare piuttosto gli effetti di superficie alla stesura con tecnica a calce. I volumi sono infatti spesso rafforzati proprio con pennellate incrociate nella stesura a calce. La *Fuga in Egitto* (2.4, 7-9) è il brano in cui, più di ogni altro, il pittore ottiene il miglior risultato come nelle sue prime opere su tavola pur, lavorando ad affresco. Nella scena seguente vi è già una sicurezza che lo porta a sperimentare più potenzialità tecniche, che lo condurranno di lì a poco a una maggiore scioltezza esecutiva. Questa è avvertibile nella *Resurrezione di Lazzaro e entrata di Gesù in Gerusalemme* (2.24-28), il momento di maggior maturazione della prima fase. Fa qui

2.78 Francesco da Milano, *Cristo crocifisso tra la Vergine, san Giovanni evangelista e Maria Maddalena*. Stoccarda, Staatsgalerie.

2.79 Francesco da Milano, *Madonna con il Bambino in gloria e i santi Vito, Rocco, Sebastiano e Tiziano*. Anzano di Cappella Maggiore, chiesa parrocchiale dei Santi Vito e Modesto.





uso di incisioni dirette per quanto riguarda le architetture, ricorre tuttavia a poco disegno nelle figure e distingue la stesura in molte giornate per consentire comunque certa meticolosità di risultato anche descrittivo. Con l'utilizzo della tecnica del vero fresco arricchisce le forme per via di pennellate ricche di materia, per cui talora argina le partiture con contorni di nero come si avverte nelle dita del Cristo. La definizione disegnativa che diviene più sommaria, a favore dell'esito affidato alla stesura cromatica nel buon fresco, è un risultato indubbiamente di sicurezza raggiunto da Francesco da Milano. Il passo successivo è quello di una risoluta liberazione della tecnica esecutiva, a partire dalla *Cattura di Cristo* (2.35-39), più ancora che nell'*Ultima cena* (2.29-34) risolta in tre sole giornate. Il trasporto dai modelli xilografici di Schongauer e di Dürer, che avviene prima in un disegno e poi nel trasferimento di questo su cartone, consente poi al pittore di procedere con risolutezza e velocità nel riporto sulla parete e soprattutto nella stesura pittorica. Il controllo delle forme è sempre più affidato al tratteggio superficiale e al sigillo dei contorni neri. È un procedimento che si velocizza risolutamente nelle scene della parete settentrionale, a iniziare da quella della *Deposizione di Cristo nel sepolcro* (2.40-41), in quanto il lavoro procede su questa parete da sinistra. Nella prima scena si avverte già una certa perdita di qualità esecutiva. Il tratteggio si appiattisce, segue poco la forma, per cui scade la resa anatomica, come è evidente nel corpo di Cristo. Anche nella *Discesa di Cristo al Limbo* (2.42-43) il disegno è poco avvertibile: qualche traccia di incisione diretta si riscontra nell'architettura, e qualche segno preparatorio sommario traspare nel gruppo figurativo della parte destra. Altrettanto può dirsi per la *Resurrezione* (2.44-46). In tutte queste scene la velocità esecutiva dimostra che il pittore si sente sicuro, trova in essa la garanzia di un risultato illustrativo comunque efficace. Si ha riscontro di questo dal punto di vista tecnico nella mancata possibilità di percepire oramai la distinzione delle giornate.

Negli affreschi della Scuola dei Battuti l'aspetto tecnico porta dunque a ravvisare in Francesco da Milano dapprima il tentativo di applicare le sue conoscenze riguardanti la pittura su tavola direttamente sull'affresco, e poi a liberarsene progressivamente.

Il procedimento deduttivo dalla fonte grafica lo indurrà

2.80 Francesco da Milano, *Battesimo di Cristo e i santi Francesco d'Assisi e Antonio da Padova*. Vittorio Veneto, Serravalle, chiesa di San Giovanni Battista.

2.81 Francesco da Milano, *Scena biblica*. Venezia, collezione Pietro Scarpa.



quindi a formulare uno stile più moderno, anche se qualitativamente inferiore, del tutto svincolato dal condizionamento iniziale derivato dal perfezionismo proprio della pittura su tavola. Subentra tuttavia certa emulazione della tecnica incisoria nel rapporto tra stesura cromatica e definizione a tratteggio della forma. La sicurezza dovuta al fatto che il modello xilografico lo garantisce in ogni caso sul piano ideativo, porta il pittore a semplificare la sua tecnica esecutiva, nel mentre si fa strada l'apprendimento di una maniera moderna di dipingere, più naturalistica, sollecitata dalla cultura d'ispirazione pordenoniana che si respira a Conegliano. Il percorso di Francesco da Milano nella fase della sua attività per la Scuola dei Battuti ha dunque come esito più maturo proprio l'acquisizione di una malcelata personalissima suggestione stilistica pordenoniana, che si avverte attestarsi definitivamente specie nella prima metà degli anni venti. Di come l'eco della presenza del Pordenone sia generale nel *milieu* artistico coneglianese, lo si vede in particolare guardando a Francesco Beccaruzzi di Cone-

2.82 Francesco da Milano, *Compianto di Cristo*. Vazzola, chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista, cappella della sacristia.

gliano, poco più giovane del collega lombardo. Per ricostruire i suoi avvii sono ancora una volta importanti alcuni confronti documentari riguardanti la Scuola dell'Immacolata Concezione presso San Francesco di Conegliano. Dopo gli incarichi affidati al Da Milano, che forse decora la sede della Scuola e progetta un gonfalone, seguono quelli al Beccaruzzi, che tra il 1519 e il 1521 è pagato per avervi dipinto accanto al collega Girolamo Filippo Caparanza⁹⁵. Quest'ultimo risulta essere impegnato nel 1523 nell'esecuzione di alcune pitture nel castello di Conegliano assieme a Sebastiano Florigerio, figlio del maestro di grammatica Giacomo da Bologna, operante in città.⁹⁶ Caparanza sarà incaricato nel 1525 di accertare lo stato di esecuzione della pala d'altare della cappella di patronato della Scuola della Concezione in San Francesco, affidata al Florigerio⁹⁷



(2.87). Questi si era nel frattempo trasferito presso la bottega di Pellegrino da San Daniele, accanto al quale portò a termine il dipinto che, già in avanzata esecuzione nel 1525, dovette essere consegnato entro i due anni successivi. Va osservato che la testimonianza documentaria dell'attività del Beccaruzzi per la Scuola dell'Immacolata Concezione di Conegliano, la prima che riguardi direttamente l'esercizio della sua professione, va considerata accanto all'altra contemporanea, del 1519, offerta dal *Libro destimo della terra e delle ville di Conegliano* che attesta, invece, la residenza

a Treviso, risultando egli qui iscritto nel *Libro delle Colte* ancora nel 1527.⁹⁸ Di fronte a queste documentate e coeve presenze di pittori a Conegliano - Francesco da Milano, Girolamo Filippo Caparanza, Sebastiano Florigerio e Francesco Beccaruzzi, se ne aggiunge un'altra, quella di Ludovico Fiumicelli, importante anch'essa per stabilire i peculiari stili pittorici che si manifestavano entro questa congiuntura. Testo fondamentale in proposito sono i ben noti affreschi della facciata del Monte di Pietà con *Angeli recanti gli strumenti della Passione* e la *Pietà* entro lunetta (2.83) che



una iscrizione, come riportata dalla storiografia, permette di riferire alla significativa data del 1522.⁹⁹ La tradizionale assegnazione al Pordenone o alla sua scuola e, quindi, al Beccaruzzi stesso, è stata poi risolta in favore del pittore di origine vicentina Ludovico Fiumicelli, che è in seguito attestato a Conegliano almeno dal 1527, in occasione di una controversia con i frati francescani osservanti di Santa Maria delle Grazie per l'esecuzione di una pala d'altare.¹⁰⁰ Una conferma a quest'ultima attribuzione, per la prima volta sulla base di un riscontro comparativo omogeneo, si è potuta esprimere con la pubblicazione degli affreschi della facciata di casa Gaiotti a Serravalle, che l'iscrizione letta da Cavalcaselle circa il 1868 assegna ugualmente al 1522 e a un pittore che, per congettura, va identificato con il Fiumicelli.¹⁰¹ La facciata del Monte di Pietà di Conegliano illustra splendidamente la reazione alla presenza del Pordenone nel coneglianese, e alla sua svolta in chiave protomanie-

ristica nei celebri affreschi della cappella Malchiostro del duomo di Treviso del 1520.¹⁰² Sulla impareggiabile facciata di Conegliano le figure da-

2.83 Ludovico Fiumicelli, *Pietà* (nella lunetta); *Angeli con gli strumenti della Passione*, 1522. Conegliano, facciata dell'ex Monte di Pietà, ora Albergo Canon d'Oro. Foto di Giovanni Porcellato, Loria, TV.

2.84 Francesco Beccaruzzi, *Sacra conversazione*. Conegliano, casa Sbarra, sottoportico. Foto di Giovanni Porcellato, Loria, TV.

2.85 Francesco Beccaruzzi, *Angeli musici, angeli che reggono il turibolo e la navicella*, Giovanni Antonio da Meschio, *Madonna con il Bambino* Conegliano, chiesa della Madonna della Neve. Foto di Giovanni Porcellato, Loria, TV.

2.86 Francesco Beccaruzzi, *San Marco e santi Leonardo e Caterina d'Alessandria* Conegliano, duomo di Santa Maria Annunciata e Leonardo, proveniente dalla chiesa di San Marco in Castello.



gli incarnati arrossati assumono una forte accentuazione plastica. Sono distribuite in maniera ardita nello spazio quali ficato solo da dense nuvole e brevi sprazzi di cielo. Il loro librarsi è drammaticamente coinvolgente specie perchè percepite come in oggetto quasi illusionistico, e perchè uno sfondamento prospettico invece della parete è dato dalle colonne di nubi. Tale soluzione attributiva per gli affreschi del Monte di Pietà in favore di Fiumicelli porta a proporre come prime opere del catalogo di Francesco Beccaruzzi alcuni affreschi di analogo orientamento stilistico pordenoniano, risolto però in termini sufficientemente di tinguibili. Si pongono nel catalogo del pittore di Conegliano in questa fase la *Sacra conversazione* (2.84) affrescata nel sottoportico di casa Sbarra a Conegliano e l'affresco riscoperto nell'oratorio della Madonna della Neve,¹⁰³



dove attorno alla più antica immagine della *Madonna con il Bambino* accostabile a Giovanni Antonio da Meschio, Beccaruzzi esegue con disegno flessuoso una corona di *Angeli musici tra le nubi*, *Due angeli che recano il turboloe la navicella* (2.85) che il pittore definisce nella forma per liquide velature, ottenendo sensibili passaggi tonali.¹⁰⁴ Negli affreschi del Monte di Pietà e di palazzo Gaiotti la differenziazione riguarda tra l'altro proprio la compattezza cromatica degli incarnati, come più affocati e terrosi, e l'accentuata e nervosa grafia. Tra questi due gruppi di affreschi le assonanze riguardano in ogni caso le gamme cromatiche, ad esempio l'intonazione violacea delle nubi, o certe tipologie figurative. In Beccaruzzi tuttavia il registro espressivo è inequivocabilmente di una comunicativa più sommessata, più pacata, si direbbe perfino incline al languido o intimistica. Per quanto riguarda i dipinti d'altare, questa fase di Beccaruzzi trova riscontro unicamente nella tela con *San Marco e i santi Leonardo e Caterina d'Alessandria* (2.86) del Duomo di Conegliano, ma in origine posta nella chiesa di San Marco del castello cittadino.¹⁰⁵ Con riferimento ancora alla metà degli anni venti, gli si può riconoscere l'affresco della *Resurrezione di Cristo* della sacristia della parrocchiale di Campolongo di Conegliano, in cui si conferma l'appresa lezione della tecnica pordenoniana, nella fase del cromatismo tonale, denso ed effusivo ad un tempo.¹⁰⁶ La pittura a Conegliano nei primi anni venti converge pertanto verso la ricezione dell'insegnamento pordenoniano, sia da parte di Beccaruzzi, Fiumicelli e Caparanza, quale probabile esecutore dell'affresco della Scuola dell'Immacolata Concezione, che non può collocarsi in nessun'altro di questi cataloghi. A fianco di tali maestri opera dunque Francesco da Milano che persegue questo risultato in termini del tutto personali, da una posizione che lo vede rimanere più legato alla propria formazione, in quanto appartenente a una generazione precedente, o quasi. Entro questo quadro, si pone come assai singolare l'esito manifestato dalla pala di Sebastiano Florigerio raffigurante la *Madonna con il Bambino in trono*, *sant'Anna Metterza*, *i santi Rocco e Sebastiano*, nella lunetta *San Giovanni Evangelista tra san Francesco e sant'Antonio da Padova* (2.87) in esecuzione nel 1525 e collocata nell'altare di pertinenza della Scuola della Concezione entro il 1527 (ora Venezia, Gallerie dell'Accademia).¹⁰⁷ Tali riferimenti cronologici su base documentaria sono utili per stabilire come il progetto e la realizzazione dell'opera siano da porre

2.87 Sebastiano Florigerio, *Madonna con il Bambino in trono, sant'Anna Metterza, i santi Rocco e Sebastiano* San Giovanni evangelista tra san Francesco d'Assisi e sant'Antonio da Padova (lunetta). Venezia, Gallerie dell'Accademia, proveniente da Conegliano, chiesa di San Francesco.

con qualche anticipo sul Polittico di Cividale di Pellegrino da San Daniele del 1526-1529.¹⁰⁸ Dal punto di vista stilistico si tratta di un esempio di assolutezza formale che significa una risposta assai personale alla più libera e magniloquente tensione ideativa del Pordenone. Florigerio pone alla base quel classicismo che è proprio dell'esperienza ferrarese di Pellegrino. La pala coneglianese dà prova di uno studio disegnativo meditato, premessa a una resa plastica compatta non incrinata dal cromatismo tonale, il cui effetto rimane infatti prevalentemente in superficie. Sembra doversi confermare, pertanto, che lo stile di Florigerio sia quanto mai importante per valutare la ricerca di certo formalismo attuata da Francesco da Milano a partire dalla metà degli anni venti, specie nella pittura su tavola. Tali caratteri di stile, specie la forte qualificazione plastica e il colore levigato, si ravvisano nella sostanza anche nei *Quattro patriarchi (Abramo, Giacobbe, Noè, Mosè)* (2.89) del Duomo di Conegliano, di cui si ignora la collocazione originaria, che si sono attribuiti anch'essi a Florigerio, ma che devono invece essere ora riconosciuti alla fase tarda di Marco Basaiti, circa il 1530, grazie all'analisi di Lucco, che si avvale anche dell'individuazione del disegno preparatorio quadrato riguardante il *Patriarca Giacobbe* (2.88) passato sul mercato antiquario inglese nel 1985.¹⁰⁹ Se si dovesse dimostrare l'appartenenza originaria alla chiesa coneglianese di questi dipinti, ciò consentirebbe di aggiungere in questa fase una nuova presenza significativa a Conegliano. Anche Basaiti si pone in ogni momento della sua carriera sulla linea di un formalismo monumentale, a cui in precedenza sembra aver guardato soprattutto Francesco da Milano, nella fase iniziale in cui coniuga elementi lombardi con quelli veneti. Va situata negli avanzati anni venti un'altra voce presente a Conegliano, questa volta di un'accezione stilistica che trova i propri modelli in Palma il Vecchio o in Tiziano, ma anche in Giovanni Girolamo Savoldo, di cui si contraddice la componente linguistica propriamente lombarda: è quella di Bernardino da Asola che colloca nella chiesa di Santa Maria delle Grazie di Conegliano la tavola che presenta nello scomparto centrale *San Francesco tra san Giacomo Magiaree sant'Antonio abate*, e nella lunetta il *Compianto sul Cristo morto* (2.90) (Venezia, chiesa di San Barnaba). È un'opera che manifesta, entro la situazione coneglianese, un aggiornamento in direzione del classicismo tizianesco, ben avvertibile alla base della forte risoluzione

2.88. Marco Basaiti, *Il patriarca Giacobbe* disegno. Già Londra, Christies, 1985.

2.89 Marco Basaiti, *Il patriarca Giacobbe* Conegliano, duomo di Santa Maria Annunciata e Leonardo. Foto di Giovanni Porcellato, Loria, TV.



monumentale, specie della lunetta, che l'autore ha replicato con varianti nel formato orizzontale nel dipinto del Fitzwilliam Museum di Cambridge (2.91) Nell'impostazione spaziale di quest'ultima, che diviene illusionistica per il ribaltamento stesso delle figure stagliate sul fondo di cielo, nello schematismo dei panneggi e nel naturalismo dei volti, è evidente il debito nei confronti del Savoldo, del quale si richiama esplicitamente il *Cristo morto* del Museum of Art di Cleveland.¹¹¹

La situazione coneglianese degli anni venti, caratterizzata dalla residenzialità di più pittori e da significativi apporti esterni, muta all'inizio degli anni trenta. Ludovico Fiumicelli vi è attivo come pittore, come si deduce dal documento del 1527, ed è confermato nella carica di capitano degli archibugieri ancora nel 1529.¹¹² A partire dal 1531 si ha notizia di una collaborazione societaria con Beccaruzzi, ma entrambi si trovano residenti a Treviso.¹¹³ Il raggio delle loro commissioni si amplia, con centro proprio a Treviso, mentre Francesco da Milano si attesta a Serravalle, e da qui cura la sua attività disseminando opere nell'Alto Trevigiano, e Friuli Occidentale.



2.90 Bernardino da Asola, *San Francesco tra san Giacomo Magiario e sant'Antonio abate, Compiantosul Cristo morto* (lunetta). Venezia, chiesa di San Barnaba, proveniente da Conegliano, chiesa di Santa Maria delle Grazie.

2.91 Bernardino da Asola, *Compiantosul Cristo morto* Cambridge, Fitzwilliam Museum.



DAL MODELLO INCISORIO ALLA PITTURA (PER UNO SCHEMA DEI CONFRONTI ICONOGRAFICI)

Quando Francesco da Milano, circa la metà del secondo decennio inizia il ciclo della Scuola dei Battuti ha a disposizione alcune incisioni del grande maestro di Norimberga, ma probabilmente già da subito può contare sulle tre serie complete edite nel 1511 a Norimberga, così come su alcuni fogli di Giulio e Domenico Campagnola di ispirazione giorgionesca e tizianesca. Dapprima fa delle incisioni di Dürer un uso misurato. Nelle scene piccole, sopra la trifora, riformula su di esse le sue composizioni, mentre in quelle grandi è la sua ideazione compositiva a prevalere, e la fonte grafica risulta solo di suggerimento per qualche specifica inserzione.

Ponendosi così le cose, è da pensare che con tutta probabilità derivassero da Dürer anche le scene mancanti del ciclo di Francesco da Milano, sostituite da quelle del 1590 circa, che hanno per tema la *Creazione* e *l'Infanzia di Gesù* (4.1). Appare infatti difficile che il ciclo di Francesco da Milano si dispiegasse a partire dalla scena della *Presentazione al tempio* (2.2) sopra l'arcata della trifora. Se non comprensiva delle *Storie della Creazione*, almeno l'avvio doveva riguardare *l'Annunciazione*, e seguire cioè prevalentemente la narrazione del Vangelo di Luca (1,1-25). In assenza di una testimonianza diretta riguardo a ciò, pare utile richiamare come possibile fonte d'ispirazione per questa prima parte mancante le incisioni di Dürer dalla *Piccola Passione*, al fine di delineare un ipotetico suggerimento da esse esercitato. Si tratta delle scene del *Peccato originale* (2.92), *Cacciata dal Paradiso* (2.93), *Annunciazione* (2.94) e *Adorazione dei pastori* (2.95). È tuttavia da ribadire che se questi dovevano essere i primi temi illustrati, come appare logico in termini di sequenza iconografica; la loro esecuzione coincideva con il

momento, per Francesco da Milano, di minor obbedienza al modello grafico. Più in concreto, quale fosse la misura di tale dipendenza lo si può congetturare guardando il metodo con cui egli ne fa uso nelle prime scene: *Presentazione al tempio*, *Circoncisione*, *Sogno di Giuseppe* (2.2-3).

Si dà pertanto avvio a una proposta di lettura comparativa tra fonti grafiche d'ispirazione e realizzazione ad affresco, quale commento alle tavole di raffronto all'uopo predisposte qui di seguito.

In tale operazione si è soprattutto esercitata Claudia Terribile nel catalogo della mostra allestita nel 1999 presso la Sala dei Battuti che proponeva un confronto diretto tra i fogli di Dürer e gli affreschi¹¹⁴. Sulla scorta dell'individuazione delle fonti, specificate da Meyer zur Capellen nel 1972 e da Caterina Furlan nel 1975 e soprattutto da Mauro Lucco nel 1983, si è avuto modo per la studiosa di offrire qualche spunto di commento anche iconologico.¹¹⁵ La *Presentazione al tempio* (Luca 2,22-40) (2.96) come pure la *Circoncisione* (Luca 2,21) (2.98) dipendono dalle corrispondenti scene della *Vita di Maria* (2.104, 106, 108-109) di Dürer, illustrata in una serie di undici tavole xilografiche. La realizzazione si colloca nell'arco temporale che va dal 1502 al 1505, anno in cui Dürer intraprese il suo secondo viaggio in Italia, fu ripresa, completata e riordinata nel 1510 con l'aggiunta del *Transito della Vergine* e dell'*Assunzione*, per essere edita nel 1511 arricchita del frontespizio del benedettino Benedictus Chelidonium, che nello stesso anno detta il commento in

2.92 Albrecht Dürer, *Peccato originale*, xilografia 1510 circa, dalla *Piccola Passione*.

2.93 Albrecht Dürer, *Cacciata dal Paradiso*, xilografia 1510 circa, dalla *Piccola Passione*.

2.94 Albrecht Dürer, *Annunciazione di Maria*, xilografia 1510 circa, dalla *Piccola Passione*.

2.95 Albrecht Dürer, *Adorazione dei pastori*, xilografia 1510 circa, dalla *Piccola Passione*.



versi latini anche della serie della *Grande Passione*.¹¹⁶

Lo spazio ristretto a disposizione sopra le due arcate suggerisce a Francesco da Milano di estrapolare ed elaborare il gruppo figurativo principale eliminando l'ambientazione architettonica presente nella xilografia, portandolo in primo piano, per cui le figure anteriori risultano di tre quarti. Allarga il ritmo compositivo, con esclusione delle figure dell'ultimo piano, semplice la definizione degli abiti di cui muta le fogge. Aggiunge dettagli quali i candelieri sul tavolo, ma soprattutto emula o accentua la gestualità. Emerge soprattutto la semplificazione disegnativa, cosa che non impedisce il raggiungimento di certa efficace resa plastica, tuttavia non si coglie il caratteristico effetto disegnativo arrovelato di Dürer. Una dimensione più domestica e prosaica si avverte anche nell'inserzione, che non trova riscontro nel modello, del primo personaggio sulla sinistra che guarda alla scena a braccia protese. L'episodio della *Circoncisione* (2.2), che avviene al compimento dell'ottavo giorno dalla nascita, nella sequenza delle immagini è posticipato rispetto al testo evangelico.¹¹⁷ La purificazione di Maria avviene infatti quaranta giorni dopo il parto, e offre qui il modo per dare risalto alla *Presentazione di Gesù al tempio* (2.2-3), in cui ella non si pone infatti come protagonista.¹¹⁸ Nella scena della *Circoncisione* (2.99) il procedimento deduttivo dalla xilografia (2.98) è analogo, si isola il nucleo figurativo principale, lo si semplifica, si spostano di piano le figure, tagliate a tre quarti. Il terzo episodio del *Sogno di Giuseppe* (*Matteo* 2,13) (2.2), che riguarda la seconda apparizione dell'angelo, non trova corrispettivo in modelli grafici, del resto estrema è la semplificazione figurativa adottata.¹¹⁹ È la stessa dimensione prosaica che si ripresenta nella scena delle lunette soprastanti la trifora successiva, in cui risulta eccessivamente dilatato l'episodio di *Gesù fra i dottori nel tempio* (*Luca* 2.41-52) (2.10), con la specifica dei genitori in viaggio alla sua ricerca. L'episodio è quello che prelude al viaggio "teologico" di Gesù verso Gerusalemme.¹²⁰ Nella prima scena di grandi dimensioni, quella della *Fuga in Egitto* (2.4, 7-9, 102), Francesco da Milano è più se stesso e al massimo livello qualitativo nella formulazione figurativa ed esecutiva per questa fase del ciclo. L'episodio che presenta Gesù come nuovo Mosè, di cui avrebbe rinnovato le gesta attuando il definitivo esodo del Popolo di Dio e l'ingresso nella vera Terra Promessa, è quello descritto da *Matteo* (2,13-15). Vi è l'aggiunta apocrifia dell'angelo che guida i fuggitivi.¹²¹ In questa agreste dimensione non manca la possibilità di inserirvi uno spunto di derivazione grafica per quanto riguarda il gruppo di costruzioni nell'ultimo piano a sinistra (2.103). Si tratta di una derivazione dall'incisione di Giulio Campagnola, completata alla sua morte da Domenico Cam-

pagnola, raffigurante *Pastori in un paesaggio* qui ripresa in controparte (2.101).¹²² Consiste nella traduzione grafica del disegno di Giorgione (ma per altri dello stesso Giulio Campagnola) raffigurante un *Paesaggio e due uomini ai bordi di un bosco* (2.100) del Museo del Louvre.¹²³ La collaborazione nell'incisione di maestro e allievo ne fisserebbe l'esecuzione tra il 1515 e il 1517 quando il sodalizio si interrompe, riferimenti cronologici questi con margini appena utili in base alla datazione proposta per l'affresco coneglianese.¹²⁴ Nelle *Nozze di Cana* (2.11-15) Francesco da Milano dà una prova più articolata del metodo di accorpamento di spunti attinti da fonti grafiche entro un impaginato di ideazione personale. La scena si svolge in un interno, la cui prospettiva a sghimbescio si percepisce dal soffitto cassettonato (2.105). La parete di destra si apre in una bifora che consente l'affaccio degli eleganti curiosi, mentre manca la parete di fondo per cui la maggiore apertura permette di raffigurare altri episodi: un altro desco, in cui vi partecipa Cristo, l'incontro di Cristo con i discepoli. La scena illustra il testo di *Giovanni* (2,1-2), che con questo episodio apre la serie di sette segni o miracoli con cui Gesù manifesta progressivamente ai discepoli la sua vera identità.¹²⁵ Se si osserva che contigua a questa vi è la scena della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (2.11, 16-18), la scelta di tali episodi assume palesemente un valore allusivo alle opere di carità della Scuola dei Battuti; ed è da ritenere che anche l'episodio della *Resurrezione di Lazzaro* (2.24-26) contenga un riferimento all'azione di assistenza dei malati che la confraternita esercita presso il Lazzaretto, ricevuto dal Comune solo nel 1519, e l'Ospedale di Santa Caterina.¹²⁶ Nelle *Nozze di Cana* i gesti di Maria e di Gesù sono eloquenti per comprendere il momento. Lei gli si rivolge come per sussurrargli la situazione di disagio per la mancanza di vino. Cristo benedice l'anfora baccellata trasportata dal giovane servitore, mentre un altro versa da un secchio l'acqua in altre anfore. La trasformazione in atto dell'acqua in vino è testimoniata dal gesto dell'architriclinio che porta la mano alla testa, inconsueto gesto di stupore. Anche gli sposi si riconoscono a tavola accanto alla Vergine, ed è per un gesto affettuoso dello sposo. I modelli applicati riguardano la figura dell'architriclinio (2.110), il cui tipo si trova con analoga postura nella xilografia dell' *Incontro di Gioacchino ed Anna alla Porta Aurea* (2.108-109) facente parte della serie della *Vita di Maria*.¹²⁷ Dalla stessa serie, e precisamente dal *Riposo nella fuga in Egitto* (più nota come *Sacra Famiglia nel cortile*) (2.104, 106), è invece mutuato almeno in parte il fondale architettonico sulla sinistra (2.107). Nella contigua scena della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (2.11, 16-18, 113), unico miracolo che ha riscontro in tutti i vangeli, non si



2.96



2.98



2.97



2.99

trovano derivazioni düreriane. Le costruzioni che occupano il paesaggio di fondo (2.114) trovano bensì il modello in quelle in controparte dell'incisione raffigurante il *Vecchio pastore* di Giulio Campagnola (2.111-112). Essa è nota in due stati, il primo che è conosciuto in un unico esemplare è databile al 1505-1507 al più presto, e l'altro circa il 1509, differenziandosi tra loro per una diversa tecnica, a pura linea il primo e punteggiato l'altro, in cui matura la sintonia con Giorgione.¹²⁸

È interessante ricordare, a proposito della traduzione di Francesco da Milano, l'osservazione di Lucco, il quale ne coglie le varianti, che "dimostrano come il frescante non avesse capito la perfetta scansione spaziale pensata dall'incisore", difetto che si avverte anche nella diversa soluzione luministica adottata.¹²⁹ La *Guarigione del paralitico* (2.19) e la

- 2.96 Albrecht Dürer, *Presentazione di Gesù al tempio* xilografia 1503/1504 circa, dalla *Vita di Maria*
 2.97 Francesco da Milano, *Presentazione di Gesù al Tempio* Conegliano, Scuola dei Battuti.
 2.98 Albrecht Dürer, *Circoncisione di Gesù*, xilografia 1503/1504 circa, dalla *Vita di Maria*
 2.99 Francesco da Milano, *Circoncisione di Gesù*. Conegliano, Scuola dei Battuti.

Cacciata dei profanatori dal tempio (2.20) nelle lunette della trifora sono scene eseguite a monocromo e molto consuete, hanno pertanto carattere a se stante nell'economia del ciclo, come pure le due teste entro clipei, una delle quali coronata (2.21-22), che si trovano nelle lunette della trifora successiva.¹³⁰ Per la solenne scena della *Resurrezione di Laz-*



2.100



2.101



2.102



2.103

zaro e ingresso in Gerusalemme (2.24-28) Francesco da Milano non si avvale di fonti grafiche.¹³¹ La parete a disposizione avrebbe consentito di impostare i due episodi in specchiature distinte, egli preferisce invece adottare il sistema rappresentativo della simultaneità, dimostrando una buona capacità nel raccordare gli scarti dimensionali. Vi è una scansione dilatata dei monumentali personaggi allineati in primo piano davanti e dietro il sepolcro, e nel secondo piano un assieppamento di minute figure brulicanti rese con un fraseggio pittorico incalzante e preciso. Le semplici arcate del fondale architettonico poste di scorcio sottolineano il ritmo e mediano efficacemente lo scarto spaziale. È da richiamare in proposito un'osservazione di Claudia Terribile che, a proposito dell'omogeneità stilistica di questa prima parte del ciclo, sottolinea come finora le scene appaiano incorniciate da un doppio nastro rosso e nero mentre di seguito, a comprendere le scene della parete settentrionale, "si finge un portico architravato dentro il quale guardare lo svolgersi delle storie".¹³² È d'ora in poi che Francesco da Milano inizia la sua più sistematica traduzione pittorica dalle xilografie di Dürer, avendo a disposizione le due serie della *Grande Passione* e della *Piccola Passione* edite a Norimberga in contemporanea nel 1511. La prima prende tale denominazione per il formato delle matrici xilografiche, la cui realizzazione si situa per un primo gruppo di sette fogli tra il 1496 e il 1499, messi in commercio separatamente per

2.100 Giorgione, *Paesaggio con due uomini ai bordi di un bosco* disegno. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 4648.

2.101 Giulio Campagnola e Domenico Campagnola, *Pastori in un paesaggio* bulino. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Collection Ed. De Rothschild.

2.102-103 Francesco da Milano, *Fuga in Egitto*. Conegliano, Scuola dei Battuti.

poi completarsi con l'aggiunta di altri fogli per un totale di dodici nel 1511, quando la serie fu pubblicata in volume accompagnato dal testo latino di Benedictus Chelidonium.¹³³ La *Piccola Passione* comprende trentasette xilografie (compreso il frontespizio), realizzate tra il 1509 e il 1510, e sviluppa l'illustrazione del tema evangelico rispetto alle quattordici scene canoniche; l'edizione è del 1511, in contemporanea con le altre serie della *Vita di Maria* e della *Grande Passione*, e alla seconda edizione dell'*Apocalisse*.¹³⁴ A fronte di questa messe di modelli xilografici, il debito di Francesco da Milano nei loro confronti si fa ora quantitativamente e mentalmente totalizzante, solo sporadico vi è il ricorso a fonti che non siano quelle düreriane. Se le due serie della *Passione* entrano in suo possesso solo da questo momento, viene a cadere la supposizione che la parte di avvio del ciclo, che si è ipotizzata perduta, dipendesse proprio da esse, come sopra riferito. Viceversa se le tre serie entrano in suo



2.104



2.105



2.106



2.107



2.108



2.108



2.108

possesso unitamente, come è più credibile visto il carattere di raccolta dell'edizione, si assisterebbe a un loro utilizzo graduale e selettivo.

L'*Ultima cena* (2.29-34, 116) è il riporto di quella della *Grande passione* (2.115) che reca la data del 1510.

Lo spazio a disposizione obbliga a riformularla da un formato verticale a quello orizzontale, con la conseguente dilatazione degli elementi, l'eliminazione della volta a crociera sostituita da un soffitto piano, l'apertura di due finestre sul fondo. Le figure in primo piano, al di qua della tavola, risultano "tagliate" in basso. I nodi figurativi e i movimenti dei personaggi si allentano conseguentemente, nel far ciò si esclude l'apostolo all'estrema sinistra. Nel complesso si assiste a una sorta di semplificazione formale anche se, in que-

2.104 Albrecht Dürer, *Riposo nella fuga in Egitto* (detto *Sacra famiglia nel cortile*), xilografia 1501/1502 circa, dalla *Vita di Maria*

2.105 Francesco da Milano, *Nozze di Cana*. Conegliano, Scuola dei Battuti.

2.106 Albrecht Dürer, *Riposo nella fuga in Egitto*, particolare, dalla *Vita di Maria*

2.107,110 Francesco da Milano, *Nozze di Cana*, particolari. Conegliano, Scuola dei Battuti.

2.108,109 Albrecht Dürer, *Incontro di Gioacchino e Anna alla Porta Aurea*, xilografia 1504, dalla *Vita di Maria*



2.111



2.112



2.115



2.116



2.113



2.114



2.117



2.118



2.119

sto caso, è relativamente maggiore l'emulazione del segno düreriano, per quanto riguarda la definizione fisionomica e la stilizzazione dei panneggi.

Con tale metodo del riporto trova fortuna l'interpretazione iconografica di questo episodio dettata da Dürer, quella dell'apostolo che riempie il bicchiere, e soprattutto quella della presenza di Giovanni, che sembra addormentato trattenuto da Cristo sul suo petto, abbracciandolo nel mentre sussurra il nome del traditore.

È il momento descritto da *Giovanni* (13,21-28), che ricorda come il discepolo che Gesù più amava era sdraiato a mensa sul suo petto¹³⁵. È dunque tale tremenda rivelazione che provoca il sonno o lo svenimento di Giovanni nell'interpretazione iconografica a cui Dürer si attiene.

Per quanto riguarda l'*Arresto di Cristo* (2.35-39, 119) spetta a Jürg Meyer zur Capellen l'individuazione di una duplice fonte alla quale Francesco da Milano ha attinto.¹³⁶ Dalla tavola del ciclo della *Passione* (2.117) di Martin Schongauer del 1480 circa è tratto il gruppo di figure che occupano il secondo piano, l'atteggiarsi delle guardie del tempio con i loro volti espressivamente caricati che conducono un Cri-

2.111 Giulio Campagnola, *Vecchio pastore*, bulino, primo stato. Paris, Bibliothèque Nationale.

2.112 Giulio Campagnola, *Vecchio pastore*, bulino, secondo stato. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Collection Ed. De Rothschild.

2.113-114 Francesco da Milano, *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*. Conegliano, Scuola die Battuti.

sto a mani legate, che appare significativamente inerme in quanto accetta l'adempirsi delle Scritture.¹³⁷ Tratto dalla scena corrispettiva della *Piccola passione* (2.118) di Dürer, si sovrappone il brano ben più dinamico di Pietro che sta per sferrare il colpo di spada su Malco, nominato da *Giovanni* (18, 10-11), il quale cerca di ripararsi con la lanterna. In questo caso il trasporto dai formati verticali a quello orizzontale allenta la tensione, oppure guardando al gesto di Pietro diventa addirittura plateale. Nella scena precedente, e maggiormente in questa, vi è modo per Francesco da Milano di accedere a un repertorio che alimenta il suo registro "iperespressivo", secondo un termine felicemente applicato al suo caso.¹³⁸ È poi notte, occasione per il maestro di met-

tere in scena l'unico notturno che ci sia noto nel suo attuale catalogo; iperespressività e luminismo sono elementi che assicurano, anche modernamente, l'effetto di attrattiva di questa scena, nonostante la superficialità del procedimento inventivo. Le tre scene seguenti della *Salita al Calvario* (2.121), *Crocefissione* (2.124), *Deposizione dalla croce* (2.126), si trovano sulla parete che, demolita a fine Settecento, venne ricostruita spostando al centro la porta che si trovava verso il lato sinistro. In questa operazione si dovette trarre memoria degli affreschi di Francesco da Milano, per riformularli successivamente. Nei modesti riquadri traspare almeno in parte il richiamo alle corrispettive scene della *Piccola Passione* (2.121, 122-123, 125), alla quale il maestro lombardo doveva aver guardato anche in tale caso. Senza entrare nel dettaglio con l'individuazione delle molte licenze dell'assai modesto esecutore, basti notare come la *Crocefissione* (2.124) sfugga a qualsiasi richiamo düreriano. Pertanto rimane aperto il quesito se Francesco da Milano abbia attinto alla scena con molti personaggi della *Piccola Passione* (2.122), oppure a quella con i soli dolenti della xilografia che illustra le *Revelationes Sanctae Brigittae* (2.123) nella edizione del

2.115 Albrecht Dürer, *Ultima cena*, xilografia 1510, dalla *Grande Passione*.

2.116 Francesco da Milano, *Ultima cena*. Conegliano, Scuola dei Battuti.

2.117 Martin Schongauer, *Arresto di Cristo*, xilografia incisa nel nono decennio del secolo XV, dalla *Passione di Cristo*.

2.118 Albrecht Dürer, *Arresto di Cristo*, xilografia 1509, dalla *Piccola Passione*.

2.119 Francesco da Milano, *Arresto di Cristo*. Conegliano, Scuola dei Battuti.

1500, e successive del 1502 e 1517.¹³⁹ Per quanto riguarda la *Deposizione dalla croce* (2.126), il personaggio con copricapo chiaro che tiene la mano destra di Cristo, da identificarsi in Giuseppe d'Arimatea, deriva dalla *Deposizione di Cristo nel sepolcro* (2.125) della *Piccola Passione* che ispira la scena successiva, la prima della parete settentrionale della Sala dei Battuti. Nella *Deposizione nel sepolcro* (2.40-41, 128) l'utilizzo del modello della *Piccola Passione* (2.125) obbliga il frescante alla consueta dilatazione in orizzontale della scena, con il conseguente allentamento e semplificazione dei



2.120



2.122



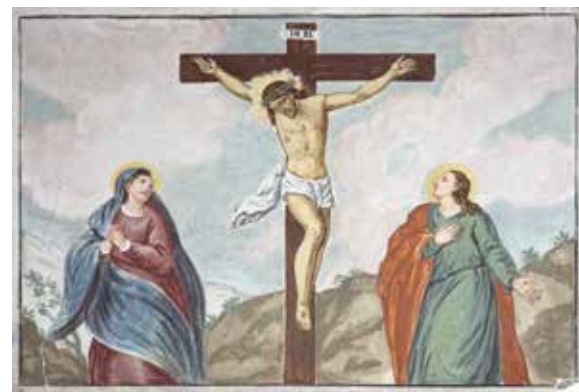
2.125



2.123



2.121



2.124



2.126



2.127



2.129



2.130



2.128



2.131

gruppi figurativi.¹⁴⁰ La definizione del sepolcro con specchiature di porfido racchiuse da cornici modanate è simile a quella della scena della *Resurrezione di Lazzaro* (2.25). Ma l'ampliarsi dello spazio richiedeva anche l'inserzione di un personaggio che trattenesse il lenzuolo dal lato dei piedi, aspetto escluso da Dürer. Anzi cogliere l'opportunità di dare prova di una propria invenzione, Francesco da Milano deduce il personaggio chino in questo atteggiamento dall'incisione con la *Deposizione nel sepolcro* (2.127) tratta da un'invenzione di Andrea Mantegna.¹⁴¹

La soluzione figurativa adottata nella scena della *Discesa al limbo* (2.42-43, 131) consiste nella fusione delle due tavole di

questo soggetto comprese nella serie della *Grande Passione* (2.129) e della *Piccola Passione* (2.130). Tale procedimento è unico tra le casistiche del ciclo coneglianese. Di particolare interesse è la considerazione che, nonostante l'abbinamento di fonti grafiche, la soluzione finale attuata in pittura non esclude un esito iconografico diverso dalla pura sommaria, tale da richiedere la conoscenza di un'interpretazione del tema da altra fonte.

Il modello della xilografia della *Grande Passione* prevale, lo si vede nell'impostazione dell'architettura, e dei gruppi di personaggi con le loro posture, nei dettagli come quello della porta divelta, del vessillo, del dispiegarsi del lenzuolo

che riveste il Risorto. Dall'altra xilografia si prende spunto per il volto di Adamo incorniciato dalla lunga barba canuta. È il personaggio che Cristo prende per mano e che ha accanto il Battista. Da questa incisione si deduce anche l'animale mostruoso, il volatile posto a guardia del Limbo. La variante iconografica rispetto a queste fonti riguarda il giovane coperto dal solo perizoma che regge la croce e ha accanto a sé Eva colta da tergo. Non è Adamo, si tratta bensì di Dismas, il buon ladrone crocifisso assieme a Cristo e convertitosi.¹⁴² Il Vangelo apocrifo di Nicodemo narra che in virtù della sua conversione scese al Limbo al seguito del Risorto, interpretando in tale modo le parole di Cristo stesso sulla croce: "Oggi sarai con me in Paradi-

so" (*Luca* 23,43).¹⁴³ È la soluzione iconografica adottata da Andrea Mantegna nel dipinto della collezione Barbara Piasaka Johnson di Princeton (NJ), di cui si conoscono due disegni preparatori per l'intera composizione, e che è divulgata dalle incisioni, una attribuita a Mantegna stesso con datazione alla fine degli anni sessanta, l'altra di Giovanni Antonio da Brescia degli ultimi anni del Quattrocento¹⁴⁴. La ripresa di questa invenzione è di Giovanni Bellini nel dipinto del Museum and Art Gallery di Bristol, n. 1657, della seconda metà degli anni settanta.¹⁴⁵ Francesco da Milano pone questo personaggio al posto di Adamo che nella tavola della *Grande Passione* (2.129) è già stato estratto dal Limbo, mentre Cristo sta sollevando il Battista. Nell'affresco



2.132



2.133



2.134



2.132



2.134

Dismas (2.131) ripete la postura dell'Adamo di Dürer, e ha accanto Eva in modo ingiustificato, ella infatti nell'affresco compare addirittura una seconda volta con il solo volto di profilo, alle spalle di Adamo.

Nel dilatare la scena Francesco da Milano preferisce l'inserzione di un luminoso paesaggio e tralascia l'effetto luministico di Dürer. Neppure i personaggi che stanno per essere liberati, per quanto presentati sul fondo scuro, vi risultano coerentemente modellati in termini chiaroscurali. Nella scena della *Resurrezione* (2.44-46, 134) prevale il modello della tavola della *Grande Passione* (2.132) nella postura di Cristo, nella disposizione delle nubi che contornano la raggiera di luce, nell'atteggiarsi dei soldati. Il Cristo nell'affresco, anziché librarsi, poggia sul bordo del sepolcro privo del coperchio.¹⁴⁶ Mentre nella tavola della *Piccola Passione* egli è in piedi davanti al sepolcro sigillato, in quella della *Piccola Passione incisa* (2.133) del 1512 sta sul coperchio del sepolcro. La ridistribuzione in formato diverso dei nodi figurativi produce anomalie, come quella del soldato a sinistra che sembra sollevare un elmo, mentre nell'incisione compiendo lo stesso gesto scuote più credibilmente un commilitone.¹⁴⁷ Per quanto riguarda la scena con *Le pie donne al sepolcro* (2.47, 136), la mancanza della tavola corrispondente nelle serie di Dürer induce Francesco da Milano ad adattare quella della *Deposizione nel sepolcro* (2.135) della *Piccola*

2.132 Albrecht Dürer, *Resurrezione di Cristo*, xilografia 1510, dalla *Grande Passione*.

2.133 Albrecht Dürer, *Resurrezione di Cristo*, incisione 1512, dalla *Piccola Passione incisa*.

2.134 Francesco da Milano, *Resurrezione di Cristo*. Conegliano, Scuola dei Battuti.

2.135 Albrecht Dürer, *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, particolare, dalla *Piccola Passione*.

2.136 Francesco da Milano, *Le Marie al sepolcro*. Conegliano, Scuola dei Battuti.

Passione. Ne mutua il sepolcro, la grotta sullo sfondo, l'albero secco che vi sporge al di sopra a sinistra, due delle quattro Marie, quella a destra che porta al volto le mani ritualmente coperte dal mantello, quella con il vaso degli unguenti.¹⁴⁸ La raffigurazione della *Veronica tra i santi Pietro e Paolo* (2.48-50, 138) è un tema devozionale che si inserisce nella sequenza narrativa evangelica. Il Vero Volto di Cristo impresso nel velo della Veronica è esibito alla pietà dei fedeli dalla stessa santa, alla presenza degli apostoli Pietro e Paolo che ne confessano l'autenticità.¹⁴⁹ Tale immagine di culto è proposta alla venerazione come in un sacro rito dell'ostensione, esaltato dalla presenza dei due apostoli. È una coincidenza che questa sorta di cesura di carattere celebrativo e devozionale, che per certi aspetti interrompe la narrazione, venga a trovarsi giusto al di sopra dei seggi dei preposti al



2.137



2.138



2.139



2.140

governo della Scuola dei Battuti. Non si tratta in ogni caso di un'invenzione figurativa di Francesco da Milano, dettata da questa circostanza, poiché tale scena rientra tra quelle della *Piccola Passione* (2.137). È da riconoscerli semmai l'intuizione di sceglierla e adattarla per questo punto centrale del ciclo. Il tema da sviluppare è coerentemente ancora una volta quello del vedere e del credere, per cui sotto questo profilo concettuale la Veronica rientra perfettamente nella sequenza iconografica.

Le scene successive riprendono gli episodi delle apparizioni del Risorto, e si inquadrano tra le molte di cui danno testimonianza i testi evangelici. Ad esempio *Giovanni* nel capitolo 20 riporta quella di Pietro e dell'altro discepolo al sepolcro, l'apparizione alla Maddalena, ai discepoli, una nuova apparizione ai discepoli presente Tommaso¹⁵⁰. Né Giovanni né i Sinottici parlano di un'apparizione alla Madre, presentata da Dürer come una nuova Annunciazione nella tavola raffigurante *Gesù appare alla Vergine Maria* (2.139) della *Piccola Passione* a cui Francesco da Milano attinge (2.51-52, 140). In questo caso neppure i vangeli apocrifi offrono lo spunto, ma solo la fortunata *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze.¹⁵¹ Nel *Noli me tangere* (2.53-55, 142), la scena della *Piccola Passione* (2.141) ha un respiro paesistico riuscito, benchè non vi siano sostanziali ingredienti figurativi nuovi.

2.137 Albrecht Dürer, *Veronica tra i santi Pietro e Paolo*, xilografia 1510, dalla *Piccola Passione*.

2.138 Francesco da Milano, *Veronica tra i santi Pietro e Paolo*. Conegliano, Scuola dei Battuti.

2.139 Albrecht Dürer, *Cristo risorto compare alla Madre*, xilografia 1509/1510 circa, dalla *Piccola Passione*.

2.140 Francesco da Milano, *Cristo risorto compare alla Madre*. Conegliano, Scuola dei Battuti.

Si tratta della versione iconografica in cui la Maddalena scambia Cristo per un ortolano, che infatti porta sulla spalla la vanga e indossa il cappello, tuttavia ha evidenti le piaghe ed è rivestito dal lenzuolo come il Risorto¹⁵². Nell'invito che le rivolge, "non toccarmi, perché non sono ancora salito al Padre", è contenuta la catechesi impartita alla donna, riguardo alla verità per cui egli ormai appartiene al mondo trascendente di Dio anche come uomo. La *Cena in Emmaus* (2.56, 144) derivata dalla *Piccola Passione* (2.143) dà modo di dilatare la composizione in uno spazio sinteticamente geometrizzato, essa prevede l'apertura di due finestre sullo sfondo che giustificano l'ambientazione in una luce diffusa anziché notturna come nell'interpretazione dureriana. È confermato il momento in cui il commensale si lascia riconoscere dallo spezzare il pane, secondo il racconto di *Luca*



2.141



2.142



2.143



2.144



2.145



2.146



2.147



2.148

(24,13-35), per poi scomparire; il Risorto fa sperimentare la sua presenza nella lettura delle Scritture, disvelate durante il viaggio, e nell'Eucaristia, pertanto compagno sulla tavola anche l'agnello, il vino e altri pani.¹⁵³

È stato notato come sia dipinto sulla tovaglia, in asse con la figura di Cristo, uno scorpione di colore giallo ocra, assente nella xilografia di Dürer.¹⁵⁴ Ma un altro ancora, non rilevato, si trova sul finto pilastrino dell'incorniciatura che divide la scena raffigurante *Le pie donne al sepolcro* (2.47) e quella della *Veronica tra i santi Pietro e Paolo* (2.48). Nella tradizione iconografica lo si trova campito araldicamente nei vessilli dei soldati ebrei nelle scene della crocifissione, quale insegna degli infedeli, dei nemici di Cristo.¹⁵⁵ In questo caso è da intendersi allo stesso modo, tuttavia come ammonimento agli increduli a convertirsi, a vedere e a credere in Cristo Risorto che si rivela nella consacrazione eucaristica. Si attaglia a questa interpretazione il brano di *Ezechiele* (2,3-7) a cui Dio profetizza la sua missione, ammonendolo a non temere la testardaggine di coloro che hanno il cuore indurito: "Increduli e ribelli saranno con te, ma tu, figlio dell'uomo, non avere paura delle loro parole, anche se abiterai fra gli scorpioni".¹⁵⁶ Le due scene che concludono il

2.141 Albrecht Dürer, *Noli me tangere*, xilografia 1510 circa, dalla *Piccola Passione*.

2.142 Francesco da Milano, *Noli me tangere* Conegliano, Scuola dei Battuti.

2.143 Albrecht Dürer, *Cena in Emmaus* xilografia 1510 circa, dalla *Piccola Passione*.

2.144 Francesco da Milano, *Cena in Emmaus* Conegliano, Scuola dei Battuti.

ciclo, *L'Ascensione di Cristo* (2.57-58, 146) e il *Giudizio frale* (2.59-61,148) derivano entrambe dai corrispettivi fogli della *Piccola Passione* (2.145, 147).

La desunzione è fedele, fatta salva la consueta riformulazione spaziale, con conseguente dilatazione di alcuni elementi o scarti dimensionali ben diversi rispetto al modello. Si rispettano in particolare le soluzioni iconografiche più caratterizzanti l'interpretazione di Dürer: la figura di Cristo che si vede solo parzialmente mentre ascende al cielo, le impronte dei piedi.¹⁵⁷ È questa la testimonianza che con la resurrezione il suo corpo fu trasformato, passando dalla condizione terrena a quella gloriosa ed eterna del cielo, dove egli si intronizza definitivamente come uomodio.¹⁵⁸ Il

Giudizio frale introduce nel ciclo coneglianese l'interpretazione iconografica d'Oltralpe, in cui il Cristo giudice è presentato assiso sul globo benedicente, con il giglio che fuoriesce dalla parte destra della sua bocca e la spada dalla sua sinistra¹⁵⁹. Poco sotto inginocchiati compaiono gli intercessori, Maria alla sua destra e dall'altro lato Giovanni Battista; in basso il paradiso è rappresentato a sinistra da un sole raggiato, l'inferno dalla bocca del pistrice. Le scelte iconografiche operate da Francesco da Milano nel complesso ciclo della Scuola dei Battuti di Conegliano pongono più interrogativi, oltre l'aspetto prettamente stilistico.

Si assiste in esso a una progressiva "tedeschizzazione" del linguaggio, con cui dapprima il pittore "meticcio" quello di ascendenza lombarda ma già venetizzato, e che poi alla fine gli impone un condizionamento di risvolto perfino illustrativo, che tuttavia sotto il profilo esecutivo lascia intuire la ricezione dell'insegnamento pordenoniano¹⁶⁰. In proposito, le conclusioni di Terribile sono quelle che considerano tale procedimento non un omaggio a Dürer, bensì un "sistematico e non univoco saccheggio dalle fonti", per cui sotto tale profilo il ciclo coneglianese "si rivela oggi come una straordinaria officina della transcodificazione ed entra di

2.145 Albrecht Dürer, *Ascensione di Cristo*, xilografia 1510 circa, dalla *Piccola Passione*.

2.146 Francesco da Milano, *Ascensione di Cristo*. Conegliano, Scuola dei Battuti.

2.147 Albrecht Dürer, *Giudizio frale* xilografia 1509/1510 circa, dalla *Piccola Passione*.

2.148 Francesco da Milano, *Giudizio frale* Conegliano, Scuola dei Battuti.

diritto nel novero delle 2.148 testimonianze eccezionali".¹⁶¹ Il giudizio della studiosa è di conseguenza severo, mette in conto una "incapacità creativa" del pittore, che nelle fonti nordiche ebbe a trovare "soprattutto ordine e chiarezza compositiva". A fronte di questa incapacità, viene posto dalla studiosa una sorta di limite pregiudiziale a chi voglia faticarsi a trovare "le molte possibili e plausibili motivazioni ideali del plagio". In ogni caso qualche indicazione in proposito potrà apparire non del tutto inutile, almeno per chiarire il contesto storico in cui tale operazione si colloca, se non in quello della promozione qualitativa dei risultati raggiunti da Francesco da Milano.

Innanzitutto il pittore dimostra personali capacità ideati-

ve apprezzabili nelle prime scene di dimensioni maggiori, *Fuga in Egitto*, *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, *Resurrezione di Lazzaro e ingresso di Cristo in Gerusalemme*, in cui il ricorso a spunti grafici si dimostra affatto secondario. Si può quindi obiettare che il ricorso al repertorio düreriano soccorre un artista non del tutto sprovvisto di capacità creative. Viste le premesse, non si può dubitare che queste stesse capacità potessero sostenerlo nel progettare in proprio le molte scene successive. Più esplicitamente, Francesco da Milano dimostra di poter affrontare un ciclo di rispettabile respiro, da un lato anche senza ricorrere a modelli, e dall'altro evitando di entrare in pericolosa competizione, o di intimorirsi, di fronte all'esempio più attuale di ciclo narrativo di tematica neotestamentaria assai prossimo: quello di Giovanni Antonio Pordenone del 1511-1512 della cappella di San Salvatore del castello Collalto a Susegana.¹⁶²

La scelta delle xilografie di Dürer come modello è operata da parte di un pittore che, volendo, ha la possibilità di attingere in alternativa per la sua ispirazione a un ciclo cronologicamente prossimo. Si poneva tuttavia per lui altrettanto attuale la proposta düreriana, conseguente alla distribuzione della raccolta di tre serie utili di xilografie nel 1511, facilmente ottenibili per un artista operante in una città nella quale anche i soli commerci di prodotti determinavano contatti non straordinari bensì quotidiani con i paesi tedeschi. Il cambiamento stilistico sullo scorcio del secondo decennio, all'altezza dell'*Ultima cena* (2.29-30) e più ancora dell'*Arresto di Cristo* (2.35-36), può essere inteso come motivo per ricorrere a tali fonti alternative, oppure come conseguenza dell'impiego di esse. Si tratta in ogni caso per il pittore di manifestare una nuova scelta estetica. Nel modello düreriano coglie di fatto un registro espressivo inusuale, di drammatizzazione e carica emotiva più coinvolgente, da risultare più moderno. Tale esito si manifesta soprattutto, o solamente, laddove egli fa un più libero impiego di tali fonti, all'altezza della due scene appena citate, per una delle quali svolge una parte significativa la xilografia di Martin Schongauer, l'"espressionista" caro alla generazione tardo quattrocentesca. Quando Schongauer determinò la "tedeschizzazione" di Gianfrancesco da Tolmezzo, che ne impiega più sistematicamente i modelli, assieme a quelli del Monogrammista I.A.M. die Zwolle, nel ciclo della chiesa di San Leonardo di Provesano del 1496, si ravvisò un'opposizione di gusto piuttosto repentina a tanta pittura di tradizione muranese e alvisiana propria dell'ambito friulano.¹⁶³

È interessante ricordare come sia stato proposto per la probabile formazione lombarda di Francesco da Milano, antecedente all'attestazione nel Veneto a partire dal 1502,

il confronto con l'arte di Giovanni e Matteo Dalla Chiesa, guardando ai loro affreschi narrativi lodigiani dell'ultimo decennio del Quattrocento.¹⁶⁴ Si tratta di un esempio in cui si fondono in un linguaggio di facile e piana comunicativa tagli spaziali alla Zenale, messinscena paesistici slontanati ricchi di spunti descrittivi, tipologie leonardesche e nella fattispecie alla Andrea Solario, ravvisabili in quei volti pieni e levigati e in certe marcature fisionomiche atipiche.¹⁶⁵ Senza rinnegare tali esempi più remoti, o questi stessi elementi appresi da altri che dai Dalla Chiesa, Francesco da Milano segna il tempo acquisendo un maggiore respiro spaziale e una più risoluta monumentalità delle figure, come si vede soprattutto nella *Resurrezione di Lazzaro e ingresso di Cristo in Gerusalemme* (2.25). Si tratta di un orientamento forse più diretto alle fonti di Zenale e Bramantino, secondo quel metodo attuato da Bernardino Luini all'altezza della *Madonna con il Bambino i santi Agostino e Margherita e due angeli musicanti*, firmata e datata al 1507 del Musée Jacquemart-André di Parigi.¹⁶⁶ È un'opera che segna la fusione delle componenti milanesi con quelle venete, frutto del soggiorno di Luini in quest'ambito, antecedente alla maturazione protoclassica attuata nell'affresco della *Madonna con il Bambino in trono, angeli musicanti ed episodi dei santi fondatori dell'Ordine cistercense* della chiesa abbaziale di Chiaravalle Milanese del 1512. È di particolare interesse che la scelta di un modello veneto da parte di Luini ne orienti la ricerca in terraferma, e nella fattispecie a Treviso dove egli coglierebbe l'insegnamento di Lorenzo Lotto.¹⁶⁷ E proprio a Treviso si ipotizza fosse la collocazione originaria della tavola di Luini ora a Parigi, proposta che trova appoggio nel confronto stilistico con il dossale di Francesco da Milano per San Lorenzo di Serravalle del 1510 circa. Vi sarebbe dunque una prossimità tra Francesco da Milano e Bernardino Luini nel corso del suo soggiorno veneto. L'esito formale che accomuna i due lombardi si risolveva invece per Lucco in un confronto privilegiato fra le opere di Francesco da Milano e quelle di Marco Basaiti di questa stessa fase, nell'ambito della tesi di una sua successiva formazione in ambito lombardo dopo quella alvisiana e cimesca a Venezia.¹⁶⁸ Anche il tratto tipico di Basaiti è ravvisabile nella combinazione di una resa emotiva della natura di matrice düreriana e di quiete figure classicheggianti dai solidi volumi geometrizzanti della tradizione veneziana, ma conformi anche all'aggiornamento lombardo. Francesco da Milano non è dunque isolato, si pone accanto alle ricerche coeve del Luini veneto e di Basaiti lombardeggianti. La posizione di protoclassicismo di questi maestri è quella che fa coniare a Roberto Longhi, proprio a proposito di Basaiti sul 1510, l'espressione che "occorre uno sforzo per non credersi nel

Quattrocento".¹⁶⁹ Nonostante questa molteplicità di interessi costantemente coltivati fu sempre, quello di Basaiti, un atteggiamento sottilmente arcaizzante, intelligentemente conservatore.¹⁷⁰ Più in generale è da rammentare con Lucco come, a cavallo dei fatti della guerra cambraica, certa pittura veneziana accolga "alcuni semi di novità stilistiche, una religiosità volutamente arcaizzante, ed un tono sentimentale più interiorizzato; che si esprimono in genere nella presenza di vasti ambienti paesistici in cui la presenza umana delle città è respinta nel fondo, lontanissima".¹⁷¹ Francesco da Milano è dapprima in certa misura partecipe di questa situazione, ma presto evade da essa accedendo direttamente ai modelli di Schongauer, e sistematicamente, di Dürer. Essi producono una "iperespressività", un anti-classicismo deliberato che sostituiscono o accompagnano quella atipicità di ascendenza leonardesca, già prima avvertita in certe fisionomie. È un registro che il pittore sente più moderno, sia nel tono patetico dell'*Ultima Cena*, sia in quello drammatico dell'*Arresto di Cristo*. L'accuratezza formale precedente e il lento costruire pittorico non interessa più. La stesura si fa libera, e nell'ultima parte del ciclo perfino eccessivamente libera. È questo procedimento che, specie a livello di scioltezza esecutiva, induce a pensare che vi sia un avvicinamento alla congiuntura pittorica coneglianese che trae giovamento dalla presenza delle opere del Pordenone. Tale vagheggiato pordenonismo si recepisce tuttavia nelle pitture su tavola degli anni venti in termini di impeccabilità formale ed enfasi espressiva controllata, cosa che non avviene negli affreschi della Scuola dei Battuti della parete settentrionale. Tale constatazione fa ricordare come altre volte il meccanismo della traduzione dalla xilografia all'affresco possa inaridire. È quanto accadde a Gianfrancesco da Tolmezzo, che è ancora il caso di richiamare ad esempio, allorché ebbe a impiegare di nuovo circa il 1503, solo pochi anni dopo il ciclo di Provesano del 1496, gli stessi modelli xilografici in un formato orizzontale anziché verticale, ed è sulle pareti della chiesa di San Gregorio di Castello d'Aviano.¹⁷² Il tono cade, l'effetto è illustrativo, volendo dare una connotazione impropriamente negativa a tale termine. Lo stesso avviene per Francesco da Milano che non trova più stimoli per drammatizzazioni o iperespressività negli affreschi della parete nord. Il riporto dalla xilografia al disegno, e da questo al cartone, fa perdere vigore all'ideazione che non si ricrea al momento dell'esecuzione pittorica, se non sporadicamente.

È con queste articolate soluzioni che il ciclo di Francesco da Milano per la Scuola dei Battuti, compiuto nell'arco di un decennio tra il 1515 e il 1525 circa, s'inserisce in mutazioni generazionali clamorose. È avviato quando Cima

lavora ancora per Conegliano negli ultimi momenti della sua attività, e quando in contemporanea Pordenone fa vedere la propria potente traduzione dell'insegnamento di Giorgione e Tiziano nella stessa Conegliano e poco lontano per i Collalto. Termina mentre si manifestano i pittori locali con uno stile tra tizianismo appreso in periferia e pordenonismo.

Tradurre Dürer da parte di Francesco da Milano segnala in questo contesto la volontà di aggiornamento, che risulta infine marcato dalla sovrabbondanza dei testi impiegati. Spunti düreriani costellano tutta la pittura veneziana e non solo, anche guardando ai maggiori, come a Pordenone tra quelli più vicini a questo ambito.¹⁷³ Pur perdendo nella sua fase conclusiva vigore esecutivo, il ciclo di Francesco da Milano per la Scuola dei Battuti mantiene comunque il suo significato dal punto di vista dei contenuti iconografici che si impongono come novità rispetto alle tradizionali formulazioni italiane, anche per il carattere espressivo di rispondenza più immediata.

Da questa scelta linguistica, trarre conseguenze dal punto di vista ideologico e della religiosità conduce su un altro livello di considerazioni. La grande diffusione dei modelli düreriani nella pittura veneta e non solo può risultare limitante nel valutare la straordinarietà del loro impiego nel ciclo coneglianese, riducendone il valore a fatto soprattutto quantitativo. Le novità espressive che Dürer sollecita, di carattere "anticlassico", rientrano tuttavia in una sensibilità indubbiamente più attuale, quella di una crisi diffusa nel percepire il racconto evangelico in immagini.¹⁷⁴ La Scuola dei Battuti di Conegliano nel consentire questo mutare di linguaggio da parte di Francesco da Milano sulle pareti della Sala delle riduzioni, e in breve tempo, lascia intuire come a sua volta essa sia partecipe a questo cambiamento del sentire.

NOTE

- 1 Per queste ultime assegnate a pittore fiandero veneto, circa il 1590, si veda in questo volume il capitolo 4, che le illustra.
- 2 Per questi aspetti, in termini generali, si veda il classico studio di Aronberg Lavin, 1990. Per quanto riguarda invece la decorazione delle scuole e l'iconografia, con contenuti di "pedagogia e propaganda", con riferimento anche a quelle veneziane, si veda Black, 1992, pp. 300 segg. Si veda ancora Pignatti, 1981, pp. 926; Humfrey-Mackenny, 1986, pp. 317-330; Humfrey, 1988, pp. 401-423, con casistiche particolari, ma di valore generale.
- 3 Per inciso va ricordato che tali paesaggi, ritenuti erroneamente cinquecenteschi e nella fattispecie spettanti a Francesco da Milano, hanno contribuito a trarre in inganno nell'attribuzione a questo stesso maestro degli affreschi di casa de Mezzan di Feltre, che in ogni caso, a giudizio di chi scrive, non gli appartengono. Cfr. G. Ericani, in *Pietro de Marascalchi*, 1994, pp. 344-354 cat. I.4.
- 4 Malvolti, 1774, ms, ed. 1964, p. 4. Parla solo delle Storie della Creazione della Sala, per le quali si veda in questo volume il capitolo 4. Federici (1803, II, p. 52) cita le pitture interne, ma a proposito del Pozzoserrato. Crico (1833, pp. 228-229) tralascia di nominare gli affreschi nella lettera del 1831 al nobile Vittore Gera, in cui gli descrive la sua visita a Conegliano.
- 5 Per Cavalcaselle a Conegliano si veda Fossaluzza, 1989, pp. 20 segg. Il disegno della facciata dei Battuti è riprodotto e commentato in questo volume a proposito della fortuna critica degli affreschi di Pozzoserrato della facciata della Scuola dei Battuti, capitolo 5.
- 6 Ad esempio, Fapanni (1836-1856, ms. 1378) nella sua visita a Conegliano del 1855 non ne fa menzione.
- 7 Si veda in proposito il documento del Luglio 1883: Conegliano, Archivio Comunale, Archivio Municipale Moderno, Sezione A, busta 458, fascicolo 3. Vi è contenuto il progetto della Giunta Comunale "di destinare il locale a destra della sala dei Battuti pel collocamento e custodia degli oggetti d'arte e di pregio, solo se ne riserva la proprietà e il diritto di custodia". Si veda in proposito, la documentazione relativa agli arazzi della Scuola dei Battuti, a corredo del capitolo 3 di questo volume.
- 8 Se ne veda il testo in Documenti, alla data.
- 9 Vital, 1902(1), p. 36; *Idem* 1906, p. 59. Non migliora il suo giudizio successivamente (*Idem* 1928, p. 9) e vi segnala "pregevoli affreschi di scuola lombarda della seconda metà del Quattrocento e della prima metà del Cinquecento, tra cui spiccano per bellezza: *La fuga in Egitto*, *La strage degli innocenti*, *L'ultima cena*, *Gesù che predica alle turbe*, *La resurrezione di Lazzaro*". Laconico è Maschietto (1915, p. 19) che ricorda affreschi di vari autori.

10 Botteon, 1904, p. 13.

- 11 Fiocco, 1939-1941 (edito nel 1941), pp. 54-78; nel 1942 è pubblicato l'estratto.
- 12 L'Archivio dell'Ispettorato onorario ai monumenti della città e mandamento di Conegliano fa parte del Fondo Alfredo De Mas, depositato presso l'Archivio Diocesano di Vittorio Veneto.
- 13 Archivio dell'Ispettorato onorario ai monumenti della città e mandamento di Conegliano, busta 2, lettera 10 settembre 1921.
- 14 Archivio dell'Ispettorato onorario ai monumenti della città e mandamento di Conegliano, busta 2.
- 15 Archivio dell'Ispettorato onorario ai monumenti della città e mandamento di Conegliano, busta 2, lettera 4 maggio 1927.
- 16 Archivio dell'Ispettorato onorario ai monumenti della città e mandamento di Conegliano, busta 2, lettere del 20 dicembre 1929, 13 novembre 1930. In quest'ultima Vital parla di "affreschi mirabili fine XV e principio XVI".
- 17 Il progetto di restauro è qui edito tra i Documenti.
- 18 Archivio dell'Ispettorato onorario ai monumenti della città e mandamento di Conegliano, busta 2, lettera 17 agosto 1933; lettera 11 ottobre 1933.
- 19 Archivio dell'Ispettorato onorario ai monumenti della città e mandamento di Conegliano, busta 2, lettera del podestà G. Orsi ad Adolfo Vital, 5 giugno 1935.
- 20 Archivio dell'Ispettorato onorario ai monumenti della città e mandamento di Conegliano, busta 2, lettera 6 febbraio 1937; lettera 24 febbraio. Da mons. Emilio Antoniazzi a Ferdinando Forlati, e per conoscenza ad Adolfo Vital. Alla lettera è allegato il disegno della facciata del Duomo sotto il porticato.
- 21 La lettera è qui trascritta in Documenti, alla data.
- 22 La lettera è qui trascritta in Documenti, alla data.
- 23 Si veda il testo completo di questa lettera in Documenti. Per la *Madonna con il Bambino* di Boccaccino della Raccolta Franchetti alla Ca' d'Oro (n. 112) si veda Puerari, 1957, pp. 64-65, 78, 224, in cui non si ricorda il contributo attributivo di Suida.
- 24 Se ne veda il testo in Documenti, alla data.
- 25 Per la fortuna critica degli affreschi bellunesi si veda Lucco, 1983(1), pp. 5-7, cat. 5.
- 26 La lettera è qui trascritta in Documenti, alla data.
- 27 Il riferimento è a Kristeller, 1907.
- 28 La lettera è qui trascritta in Documenti, alla data.
- 29 Fogolari, 1909, pp. 61 segg.; *Idem* 1914, pp. 26-33.
- 30 Lo stesso Fogolari nel 1912 aveva inviato a Conegliano il fotografo Filippi per documentare gli affreschi della Scuola dei Battuti. Vittorio Veneto, Archivio Diocesano, Fondo A. De Mas, Archivio dell'Ispettorato Onorario ai monumenti della città e mandamento di Conegliano, busta 2, lettera del 10

settembre 1912, protocollo 119. Nel saggio del 1941, Fiocco riproduce le foto Filippi.

- 31 Fiocco, 1939-1941, pp. 54-78; *Idem* 1951, pp. 164, 168. La riproposta del saggio del 1941 è giustificata dallo stesso Fiocco, in Fiocco-Menegazzi, 1965, pp. 3-34.
- 32 Suida, 1929, pp. 108-109. Si veda a proposito di quest'opera Chiappini, 1975, p. 137 cat. 53, 156 fig.; Lucco, 1983(2), p. 74 nota 59.
- 33 Sull'inattendibilità della data del rientro di Previtali a Bergamo e la pala della chiesa di Santa Maria Annunciata del Meschio si veda ora M. Lucco, in *Bergamo* 2001, pp. 104-107; 110-113 cat. III.2. Lo studioso ripercorre ampiamente la fortuna critica dell'opera, discute lo stato di conservazione, le decurtazioni e l'applicazione di aggiunte che riguardano in particolare i tre gradini in primo piano. Ipotizza l'originario formato quadrato. Attualmente l'opera misura cm 261x165. Il pittore si firma dichiarandosi discepolo di Giovanni Bellini. La datazione è da Lucco anticipata al 1502, con riferimento in particolare alla *Madonna con il Bambino* del Museo Civico di Padova, inv. 439, opera firmata e datata (Lucco, *ibidem* pp. 114-115, cat. III.3). Per la pala del Meschio, per i riferimenti bibliografici e le diverse proposte cronologiche si rinvia quindi a Lucco.
- 34 Lucco, 1983(2), pp. 35-36.
- 35 Lucco, 1983(1), pp. 5-7 cat. 5.
- 36 Per gli affreschi bellunesi attribuiti ad Antonio Cesa si veda Lucco, 1987, I, p. 165, *Idem* 1990, II, pp. 584-585, 593 fig. 704, 597 nota 46; Fossaluzza, 2003, I.4, pp. 171-174, 178 note 49-50.
- 37 Fiocco fa riferimento per il gruppo di cascinali sullo sfondo della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* all'incisione edita da Kristeller, 1907, tav. XV.
- 38 Biscaro, 1895, pp. 227-229; Ludwig, 1911; von Hadeln, 1913, pp. 81-84; Fogolari, 1914, pp. 26-33; Longhi, 1917, p. 358; voce redazionale «Pagani, Francesco Figini», in *Allgemeines* 1931, XXV, pp. 136-137.
- 39 Fiocco (1939-1941, ed. 1942, p. 17) riporta la data del recente rinvenimento come 30 luglio 1940, prossima alla stesura del suo saggio.
- 40 Fiocco, 1951, pp. 164, 168. Menegazzi (in Malvolti, ed. 1964, p. 4 nota 10) si limita a riportare le indicazioni attributive di Fiocco.
- 41 Berenson, 1957, pp. 80, 148.
- 42 Fiocco, 1965(2), pp. 7-33.
- 43 La datazione di questo divisorio è contenuta nella relazione sullo stato di conservazione degli affreschi di Policarpo Bedini del 5 maggio 1883, qui edita in Documenti alla data. Sul restauro del 1962 si rinvia ugualmente a Fiocco, 1965(2). Fiocco (*ibidem* p. 3) fa riferimento a qualche polemica: "Relazioni accompagnanti questo restauro - in varie parti inaccettabili - e recenti giudizi, hanno reso ancora più sentito il bisogno di

precisazioni, sia sul ciclo pittorico che sul bel soffitto ligneo a piccoli lacunari sostituito ai primitivi travicelli alla fine del Quattrocento o ai primi del secolo seguente, considerato addirittura falso".

- 44 Menegazzi, 1971, p. 29-30. Un rapido cenno dello studioso si trova in *Idem* 1975, p. 158 nota 7.
- 45 De Mas, 1972, pp. 114-129.
- 46 Meyer zur Capellen, 1972, pp. 118-130.
- 47 Furlan, 1975, pp. 3-18.
- 48 *Ibidem*
- 49 Furlan, 1975, pp. 5, 18. Da questa posizione deriva una conferma da parte della studiosa di un'ipotesi di Meyer zur Capellen (1972, pp. 129-130), quella di ravvisare nella *Sacra famiglia e due donatori* del Kunsthistorisches Museum di Vienna n. 119 un dipinto di collaborazione circa il 1505, nel quale Previtali si sarebbe attenuto all'esecuzione dei due ritratti. L'ipotesi è fermamente respinta da Lucco (1983(2), p. 227) a vantaggio del solo Previtali. Per quest'opera si veda l'illustrazione in Chiappini, 1975, p. 141 cat. 85, p. 148 ill. È ignorata la posizione di Meyer zur Capellen. Il mancato aggiornamento fa sì che da parte di Chiappini (1975, pp. 134 cat. 37, 150-151 ill.) si trovi conferma circa l'intuizione attributiva di Fiocco, sia per gli affreschi conegliesi che per l'affresco di Serravalle (Chiappini, 1975, p. 142 cat. 88, 151 ill.). Nel recensire la monografia su Previtali, Tempestini (1976, p. 57) conferma l'attribuzione a Francesco da Milano degli affreschi conegliesi.
- 50 Lucco, 1981, pp. 5-7. Fiocco si basava sul profilo di Jacopo da Montagnana di Moschetti, 1925, p. 158. È solo successiva la precisazione della data di morte del maestro, cfr. Sambin, 1962, pp. 107-108.
- 51 La tesi di Lucco è fatta propria da Fantelli, 1982, pp. 30-31, 34-38.
- 52 Lucco, 1983(2), pp. 29-31, 37-38, 41-43. Il ciclo è illustrato nella stessa pubblicazione da Mies, (1983, pp. 104-111, 128-129, 142-153) con descrizione e rassegna bibliografica. Mies interviene successivamente sull'argomento, *Idem* 1987, 53 Per un sommario degli altri spunti d'üreriani (ma non solo) in Francesco da Milano è da tenere conto di questo schema, nel quale per quanto riguarda le tavole di Dürer si fa riferimento al secondo volume del repertorio a cura di Wolfgang Hütt (d'ora in poi citato come Hütt, 1971, 2): *Albrecht Dürer 1471 bis 1528 Das gesamtgraphische Werk Druckgraphik*, Einleitung von Wolfgang Hütt, 2 vols., München 1971. Per quanto riguarda il Trittico di Caneva, in particolare il *San Sebastiano* il ramo a cui è legato il santo deriva dall'albero del *Congedo di Cristo dalla Madre della Vita di Maria*, tavola del 1506, cfr. Hütt, 1971, 2, 1582. Le costruzioni sullo sfondo derivano dal *Figliol Prodigo*, bulino di Dürer del 1496, cfr. Hütt, 1971, 2, 1899. L'affresco votivo del podestà Francesco Zorzi della Loggia Municipale di Serravalle del 1514 vede raffigurato a sinistra *San Sebastia-*

no, la cui postura deriva dall'acquaforte di Dürer del 1500-1502 (Hütt, 1971, 2, 1871). La Pala Carli di Porcia presenta nello scomparto centrale *Santa Lucia tra i santi Antonio da Padova e Apollonia*, nella cimasa l'Annunciazione, nella predella *Due angeli nel paesaggio che regno lo stemma Carli*. La veduta della rocca sullo sfondo a sinistra dello scomparto centrale deriva dall'acquaforte della *Visione di sant'Eustachio* di Dürer (Hütt, 1971, 2, 1872). L'Annunciazione della cimasa riformula la tavola della *Vita di Maria* e prende dalla *Fuga in Egitto* della stessa serie l'idea della gloria di cherubini, Hütt, 1971, 2, 1564, 1576. L'Adorazione dei pastori della chiesa dei Santi Martino e Rosa di Conegliano riprende l'idea della capanna da Martin Schongauer (Bartsch, 1980, VI, 6) e altri spunti da modelli raffaelleschi. Cfr. Lucco, 1983(2), p. 39. Il *Compianto di Cristo fra i santi Lazzaro e Gicbe* per San Francesco di Conegliano, ora Gallerie dell'Accademia, cita secondo Lucco (1983(2), pp. 40-41) il paesaggio della *Sacra conversazione nel paesaggio* del 1517 di Domenico Campagnola, cfr. Muraro-Rosand, 1976, p. 97, cat. 25, tav. 25. Nel *Riposo durante la fuga in Egitto*, già in Collezione Vitzthum von Eckstadt a Lichtenwalde (Germania), si individua una derivazione da un'incisione di Lucas Cranach per il gruppo di angeli nel paesaggio, cfr. von Hadeln, 1913; ed inoltre Lucco, 1983(2), p. 46. L'Annunciazione, delle portelle d'organo della chiesa di Santa Maria Nova di Serravalle, deriva la postura dell'arcangelo da quello della *Cacciata dal Paradiso terrestre* della *Piccola Passione*, la postura della Vergine dalla tavola della *Piccola Passione* dello stesso soggetto, cfr. Hütt, 1971, 2, 1594, 1595. La fonte per il paesaggio di fondo è individuata da Lucco (1983(2), p. 52) in quello della xilografia di Tiziano raffigurante la *Conversione di san Paolo*, cfr. Muraro-Rosand, 1976, p. 89, tav. 16. La tavola del *San Giorgio che lotta con il drago* della chiesa parrocchiale di San Giorgio di Osigo presenta nel paesaggio una derivazione delle mura merlate e del cascinale dal *Congedo di Cristo dalla Madre della Vita di Maria*, cfr. Hütt, 1971, 2, 1582. La tavola del 1537 del Museo Civico di Treviso, raffigurante *La Madonna con il Bambino e san Giovannino, attorniatati da angeli*, deriva le costruzioni di fondo dalla *Nascita di Gesù*, incisa all'acquaforte da Dürer nel 1504, cfr. Hütt, 1971, 2, 1901.

54 Lucco, 1983(2), p. 42.
 55 Lucco, 1983(2), p. 31.
 56 Baldissin, 1987, pp. 98-100; Martin, 1989, p. 117, ill. pp. 17, 19, 21, 22, 117-124; Ferrari, 1995, p. 42 nota 16. Spiace rilevare il mancato aggiornamento bibliografico del saggio di Ferrari, che presenta come inediti dipinti già illustrati nel contesto di una nuova seriazione cronologica in Fossaluzza, 1993. Solo un cenno agli affreschi coneglianesi è in Sponza, 1996, p. 266. Un profilo complessivo dopo quello di Lucco, 1983, è di Mies, 1987, pp. 32-67. Ha sostanzialmente carattere generale anche il contributo sopra citato di Simone Ferrari, 1995, pp. 37-42.

57 Per questi aspetti si fa riferimento al contributo di chi scrive, Fossaluzza, 1993. Un profilo di Francesco da Milano e la ricostruzione ricca di osservazioni dell'ambiente artistico coneglianese in rapporto a quello della Marca spetta ultimamente a Sandro Sponza, 1996, pp. 225 segg. 58 Fossaluzza, 1993, pp. 148-150.

59 Un lapsus ha portato inavvertitamente chi scrive a identificare sistematicamente la sede della Scuola e dell'altare presso la chiesa di Sant'Antonio di Conegliano (Fossaluzza, 1993, *passim*). Precisi dati storici sulla Scuola della Concezione si ricavano invece dalla scrupolosa tesi di laurea di Giuliana Camerin (1986-1987, pp. 403-406), che produce documenti che consentono di identificare la sede della Scuola "nella contrada de Saran de sora appresso la Giesia de San Francesco" (Treviso, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose Soppresse, Scuola della beata Vergine delle Concezione di Conegliano, busta 3). Giuliana Camerin identifica la sede della Scuola nella casa di abitazione di proprietà della signora Margherita Saccon, in via E. De Amicis. Alcuni documenti riguardanti la Scuola sono segnalati in Sartori, 1986, II.2, pp. 608-616. Più estesa è la trascrizione degli stessi da parte di chi scrive, con riferimento all'attività dei pittori chiamati in causa nella decorazione, Fossaluzza, 1993, pp. 129, 148-150. L'argomento è ora estesamente trattato da Zanussi (2003, pp. 161-177) con il supporto di numerosi documenti. Spiace che da parte di quest'ultima studiosa non si tenga conto dei documenti editi da chi scrive, in modo tale che quelli relativi al 1519 e 1521 vedono chiamato in causa ancora Francesco da Milano in luogo di Francesco Beccaruzzi. Cenni a questi ultimi documenti sono più avanti in questo capitolo. L'equivoco non si pone, non fosse altro perché si cita il nome del padre del pittore, maestro Simone. Sulla committenza in San Francesco di Conegliano si veda in generale anche Baldissin Molli, 1980, pp. 213-222; *Eadem* 1999, pp. 505-522.

60 Fossaluzza, 1993, p. 148; Zanussi, 2003, p. 170.
 61 Fossaluzza, 1983, pp. 236-237, doc. 1, doc. 2.
 62 Sulla lettura della data si veda Fossaluzza, *ibidem* p. 237 doc. 3. La conferma dopo il restauro viene da Casadio, 1996, pp. 218, 233-234 nota 85; *Idem* 1999, pp. 102 segg.
 63 Fossaluzza, 1983, pp. 237-238, doc. 4, 1513, 16 agosto; pp. 243-244 doc. 8, 1529 m.v., 4 febbraio.
 64 Sull'identificazione di san Nicola sono utili le osservazioni di Zanussi, 2003, p. 172. Il santo qui identificato in Francesco è imberbe, la lacunosità non consente di scorgere i segni delle stimmate, potrebbe dunque trattarsi anche di Antonio da Padova. Sui documenti citati cfr. Fossaluzza, 1993, pp. 148-149.
 65 Ringrazio i proprietari dell'abitazione ricavata nella sede della Scuola, i signori Saccon, per avermi coinvolto nella fase iniziale di scoperta degli affreschi.

66 Zanussi, 2003, p. 173, tavv. XVI-XXIV.
 67 La tavola è un'importante restituzione al Pordenone, il cui merito spetta a Lucco, 1975, pp. 18-19. Si veda inoltre Furlan, 1988, pp. 53-55 cat. 6.
 68 Per le vicende di quest'opera si veda Fossaluzza, in *Da Paolo Veneziano*, 2000, pp. 110-113 cat. 32.69 Sull'attribuzione del brano più antico si veda Fossaluzza, 2003, I.3, pp. 162-164, figg. 16.24,62,63,101.
 70 Per queste opere si veda Lucco, 1983(2), pp. 22, 24-27. Si veda anche Fossaluzza, 1993, p. 104.
 71 Lucco, 1983(2), pp. 22, 24-27; Fossaluzza, 1993, p. 104. Si è già avuto modo di espungere da questo catalogo iniziale l'affresco di *Ognissanti e il Padre Eterno in gloria* della parrocchiale di Brugnera, in quanto assegnato a Girolamo Stefanelli da Porcia da Goi, 1989, pp. 32 segg. Si è osservato che costui, da ritenersi autore anche della *Sacra conversazione* ad affresco dell'oratorio di Sant'Antonio di Campomolino, assume non pochi spunti da Francesco da Milano, tanto da sembrare nell'affresco di Brugnera talvolta più lombardo per certe citazioni da Solario e per le "teste di carattere" perfino leonardesche; queste soluzioni figurative si presentano miste ad altre pordenoniane che inducono a giustificare la collocazione dell'opera in un successivo contesto cronologico. Sul pittore si veda inoltre Fossaluzza, 1983, pp. 239-243, doc. 7; *Idem* 1984, pp. 126-127 doc. 13.
 72 Lucco, 1983(2), pp. 32-33; Mies, 1983, pp. 114-115. La demolita casa Turchetto, prospiciente la chiesa, doveva essere stata sede della confraternita dedicata all'Immacolata Concezione che aveva l'altare in questa chiesa di Serravalle. Cfr. Sartori, 1986, II.2, pp. 1552-1557. 73 Nonostante il restauro rimane valida l'osservazione di Lucco (1983(2), p. 33) che giudica il testo rovinatissimo. Mies, 1983, pp. 112-113 (con bibliografia).
 74 Per la datazione dell'opera in questa fase si veda Fossaluzza, 1993, p. 105. In precedenza si collocava poco prima del 1530, cfr. Lucco, 1983(2), pp. 39-40. Per quanto riguarda questa fase è da aggiungere un'osservazione, che emenda posizioni precedenti di chi scrive a proposito degli affreschi della parrocchiale di San Martino di Colle Umberto. Questi ultimi, che sono quanto resta di un più vasto ciclo con *Scene della vita di Cristo* disposte sulla parete destra e sulla controfacciata, erano stati visionati da chi scrive non ancora del tutto liberati dallo scialbo. Datati allora (Fossaluzza, 1993, p. 105, fig. 19) con eccessivo anticipo, sono stati poi ricondotti al 1534-1535 grazie ai riscontri documentari da Mies (in *Il Comune di Colle Umberto* 1994, pp. 206-209). I documenti riguardanti l'impegno di Francesco da Milano per questa parrocchiale vanno oltre questi termini, e sono importanti in quanto consentono di fissare la data della sua attività con *terminus post quem* 1552, in luogo del 1548, cfr. Fossaluzza, 1983, p. 248 doc. 16. 75 Fossaluzza, in *Cassamarca*, 1995, pp. 120-122. L'opera (tavola

295x195) veniva datata da Lucco (1983(2), p. 64) sullo scorcio degli anni Trenta, ma il giudizio era espresso in uno stato di difficile leggibilità per ragioni conservative e di collocazione dell'opera. La collocazione cronologica veniva proposta indipendentemente dai documenti segnalati da Tomasi (1988, pp. 121-122) che confermano la data del 1515. Si veda ora Mies (2005, pp. 58-62, senza indicazioni bibliografiche) che accoglie la datazione proposta da chi scrive, aggiungendo il nome del committente, prete Stefano da Farra, come in Mies, 2000⁽²⁾, p. 127.

76 Il recupero critico di quest'opera è merito di Lucco, 1983(2), pp. 18-20, figg. 1-2. La *grisaille* è meglio riprodotta da Mies, 1987, p. 25 fig. 20.
 77 Tavola cm 151x100. Non citata da Paiutta, 1957. La ricorda Augusto Canal (1998, p. 10) con l'impossibile accostamento dubitativo al tardo secentesco Gaspare Fiorentini.
 78 Goi, 1989, pp. 26-29, 57-58.
 79 La pala di Valle è fin qui datata intorno al 1530 conforme a Lucco, 1983(2), p. 58. Si veda in proposito Mies, 1983, pp. 186-187 (con bibliografia). Dopo il restauro è illustrata nel volume guida della chiesa da Cini, 1997, p. 27.
 80 Lucco, 1983(2), pp. 34 segg.; Mies, 1983, pp. 124-125 (con bibliografia).
 81 Merita un riferimento al 1518 piuttosto che al 1521. Cfr. Fossaluzza, 1993, p. 105. Si rinvia inoltre a Lucco, 1983(2), p. 36.
 82 La lettura di Lucco (1983(2), p. 36) è entusiastica. Per la bibliografia si veda Mies, 1983, pp. 130-131; per l'iscrizione Fossaluzza, 1983, p. 239. La tavola è stata integrata della cimasa con il *Padre Eterno* di epoca successiva ora contenuto nel timpano dell'altare di sinistra della chiesa.
 83 Lucco, 1983(2), p. 37; Mies, 1983, pp. 126-127. Con notizie sulla provenienza da Porcia.
 84 Lucco, 1983(2), pp. 43-44; Mies, 1983, pp. 154-155 con bibliografia.
 85 Mies, 1983, pp. 156-157, con bibliografia.
 86 Lucco, 1983(2), p. 46; Mies, 1983, pp. 162-163 con bibliografia.
 87 Per la tavola veneziana si veda Moschini Marconi, 1962, pp. 116-117 cat. 192 (con bibliografia precedente); datata da Lucco (1983(2), pp. 49-50) circa il 1527. Cfr. Fossaluzza, 1993, p. 110. Per la tavola coneglianese Lucco, 1983(2), pp. 38-40, con datazione anteriore al 1530. Per i riferimenti cfr. Mies, 1983, pp. 136-137. 88 Si è avuta la fortunata opportunità di integrare quest'opera (tavola, cm 244x211), già in Collezione Barbini Breganze di Vicenza, nel catalogo di Francesco da Milano, cfr. Fossaluzza, 1993, pp. 112, 123 nota 64.
 89 Lucco, 1983(2), pp. 308 segg.; Mies, 1983, pp. 134-135 con bibliografia; Fossaluzza, 1993, p. 112.
 90 Si è fatto riferimento più sopra ai documenti relativi alla commissione della pala. Per il commento stilistico si veda Lucco, 1983(2), pp. 41, 54-55. La commissione coincide con

la data di esecuzione della tavola di *San Giorgio tra il profeta Daniele, san Biagio e il committente* della parrocchiale di San Giorgio di Osigo. Cfr. Lucco (1983(2), pp. 52-54) per l'individuazione di due 159mani, la prima quella di Jacopo da Valenza.

91 Lucco, 1983(2), pp. 50 segg. La precisazione documentaria è di Fossaluzza, 1984, pp. 126-127 doc. 13.

92 Tavola, cm 112x118,7, superficie dipinta c.a 106x113,5. Ringrazio Pietro Scarpa di Venezia per avermi fatto conoscere l'opera. L'episodio è di difficile decifrazione, potrebbe trattarsi di un episodio dagli Atti degli apostoli o meglio dalla Legenda Aurea di Iacopo da Varagine riguardante, l'apostolo Pietro o Andrea, come sembra indicare la tipologia all'apostolica del protagonista. Un punto di riferimento può essere indentificato nella *Deposizione di Cristo* della chiesa parrocchiale di Sarone di Caneva, o nella pala della chiesa parrocchiale di Fratta, cfr. Menegazzi, 1971, p. 39; *Idem* 1975, p. 156. Il dipinto è riprodotto in *Antichità Pietro Scarpa*, 2003, p. 8.

93 Lucco, 1983(2), pp. 48 segg.; Fossaluzza, 1993, p. 112. Interviene poi Ferrari, 1995, pp. 37-42.

94 Per tale datazione cfr. Furlan, 1975, p. 5 (non oltre il terzo decennio); Lucco (1983(2), p. 55) propone una datazione agli inizi degli anni Trenta. Per alcune precisazioni in proposito si veda Ferrari, 1995, pp. 39 segg.

95 Fossaluzza, 1993, pp. 105-106, 148-149.

96 Fossaluzza, 1993, pp. 106, 150.

97 Fossaluzza, 1993, pp. 106, 149.

98 Che il Beccaruzzi prolungasse effettivamente la sua residenza a Treviso, dove era presente fin dal 1519, lo si deduce dal fatto che nel 1521 fu la madre Riccarda a ricevere a Conegliano un acconto per i lavori della Scuola dell'Immacolata Concezione da lui poco prima compiuti. Fossaluzza, 1993, pp. 129, 149, alle date.

99 Per la problematica di questa facciata affrescata ci si limita in questa occasione a fornire l'indicazione dei più recenti contributi attributivi, rinviando a quelli per la bibliografia più antica e la fortuna critica a Fossaluzza, 1989, pp. 32 segg., 55 nota 42; si veda poi *Idem* 1981, pp. 76, 83 note 41-44; Lucco, 1981, p. 9; *Idem* in *Cento opere*, 1981, pp. 115-123; Fossaluzza, 1982, pp. 143-144 nota 40; Lucco, 1985, pp. 144-145, 147-148, nota 42; Fossaluzza, 1993, pp. 106-108.

100 Fossaluzza, 1993, pp. 150-151.

101 Fossaluzza, 1989, pp. 32 segg., 55 nota 42.

102 Lucco, 1985, pp. 144-145, 147-148.

103 Fossaluzza, 1993, pp. 108 segg.

104 Su questo affresco si veda anche Fossaluzza, 2003, I.2, p. 331.

105 Fossaluzza, 1993, pp. 109, 122 nota 49 (con fortuna critica).

106 Fossaluzza, 1993, p. 109, figg. 34-35.

107 Moschini Marconi, 1962, pp. 114-115. Baldissin Molli, 1980, pp. 213-221; *Eadem* 1982, pp. 11, 33. I documenti relativi a quest'opera sono stati segnalati da chi scrive a Poz,

1985/1986; *Eadem* 1987, pp. 387-402.

108 Sui rapporti tra Pellegrino, e Florigerio si veda Bonelli, 1988. Sul polittico dei Battuti di Cividale si veda anche la scheda di Daniela Cecutti, in *Pellegrino*, 2000, pp. 76-79.

109 Editi, su segnalazione di chi scrive come Florigerio, da Poz (1987, pp. 388-391, figg. 3-6) con attribuzione dubitativa. Allo stesso modo come Florigerio sono riprodotti in Fossaluzza, 1993,

110, figg. 37-40. La proposta è accolta da Sponza, 1996, p. 280 nota 176. Allo studioso si deve un esame ragguardevole su questa fase di Florigerio. I quattro *Patriarchi* erano stati riprodotti e discussi da Menegazzi (1965, pp. 110, 125 nota 10) con datazione assai tarda e riferimento pordenoniano. L'attribuzione a Marco Basaiti è di Lucco, 1993, pp. 28-35. Per la pubblicazione del disegno si veda: *Important Old Master*, 1985, p. 136 lot 253. Attribuito a Bartolomeo Cesi, mm 240x207. 110 L'opera è edita da Fiocco, 1925-1926, pp. 193-205. Si veda inoltre Lucco, in *Proposte di restauro* 1978, p. 104; *Idem* 1983(2), pp. 46-47. Per l'opera del Fitzwilliam Museum, cfr. Goodison-Robertson, 1967, pp. 65-66; Brunacci Conz, 1985, pp.164, 167 fig.8.

111 Per la problematica connessa alla citazione savoldesca si rinvia a Fossaluzza, 1993, pp. 110, 123 nota 57.

112 Fossaluzza, 1993, pp. 150-151.

113 Fossaluzza, 1993, pp. 129-130.

114 Terribile, 1999, pp. 7-45.

115 Furlan, 1975, pp. 3-18; Lucco, 1983(2), pp. 29-31, 37-38, 4143.

116 In proposito basti qui il rinvio a Panofsky, 1948, II, pp. 97-104; traduzione italiana *Idem* 1967, pp. 127-140; Wöfflin, 1971, pp. 83-85; *T e Illustrated Bartsch*, 1980⁽²⁾, X. Per il catalogo dell'opera incisa si veda Meder, 1932.

117 Réau, 1957, tome II, II, pp. 256-260; Schiller, 1971, I, pp. 88-90, 127.

118 Réau, 1957, tome II, II, pp. 261-266; Schiller, 1971, I, pp. 27, 30, 32, 43n., 70, 82, 89, 90-94, 108, 109, 117, 118, 124, 150151; *Eadem* 1972, II, pp. 153, 175.

119 Réau, 1957, tome II, II, pp. 273-274; Schiller, 1971, I, pp. 57, 117.

120 Réau, 1957, tome II, II, pp. 289-294; Schiller, 1971, I, pp. 124-125, 144.

121 Réau, 1957, tome II, II, pp. 273-288, Schiller, 1971, I, pp. 26-27, 31, 57, 114, 116, 117-124.

122 Oberhuber, 1993, p. 486; *Idem* in *Le siècle*, 1993, p. 527 cat. 133.

123 Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 4648. Oberhuber, 1993, pp. 106 ill., 486; sulla vicenda critica si veda *Idem* in *Le siècle*, 1993, pp. 506-507 cat. 93.

124 Sui rapporti tra Giulio Campagnola (Padova 1482 c.a-Venezia 1516 c.a) e Domenico, figlio di un ciabattino tedesco dimorante a Venezia (Venezia (?) 1500 c.a-Padova 1564), si veda Saccomani, 1982, p. 95 nota 26. Ed inoltre si vedano i

contributi di Oberhuber, 1993. Va segnalato che Saccomani tende ad anticipare la datazione dell'incisione in oggetto "tra il 1510 e l'inizio del nuovo decennio", prima cioè del 1517, come invece propone Oberhuber. Si veda in proposito anche Chiari Moretto Wiel, 1988, pp. 42-44, 47, 53 nota 6.

125 Réau, 1957, tome II, II, pp. 362-366; Schiller, 1971, I, pp. 124, 150, 162-164, 167; *Eadem* 1972, II, pp. 16, 23.

126 Réau, 1957, tome II, II, pp. 366-370; Schiller, 1971, I, pp. 30, 75, 97, 119, 131, 151, 153, 162, 165, 172, 180, 181-186; *Eadem* 1972, II, pp. 4, 14, 16, 17, 18, 23. Per questa attività della Scuola si veda il capitolo 1 di questo volume.

127 L'incisione reca la data del 1504. 128 Chiari Moretto Wiel, 1988, pp. 48, 52, 54, figg. 13, 15. Si veda inoltre Oberhuber, 1993, p. 493; *Idem* in *Le siècle*, p. 524 cat. 129 (con bibliografia completa).

129 Lucco, 1981, pp. 5-6.

130 Fantelli (1982, pp. 35-36), che identifica in tale modo i soggetti, vi vede con difficoltà le caratteristiche di stile di Francesco da Milano. Le prime "sembrano essere i resti di più ampi episodi estesi a tutto lo spazio delle lunette", gli altri brani successivi "iconograficamente e stilisticamente però non si inseriscono nel ciclo, facendo pensare a intromissione poi ripresa da restauri". Per quanto riguarda gli episodi il riferimento testuale è rispettivamente a *Luca* 5,17-26, che riporta nello stesso ordine i cinque "conflitti galilaici", e a *Marco* dove lo stesso episodio è narrato al capitolo 5,14-24. Per la *Cacciata dei profanatori dal tempio* il riferimento è a *Luca* 19,45-48; *Luca* 21,12-13; *Marco* 11,15-18; *Giovanni* 2,13-22. L'episodio è collocato il giorno stesso dell'ingresso messianico di Gesù a Gerusalemme, cioè la domenica, pertanto ne è un completamento; esso richiama il fatto che Gesù prende possesso del tempio come messia, per farne la casa del Padre, luogo della missione della Chiesa. Réau, 1957, tome II, II, pp. 336-378, 401-403.

131 Per l'ingresso messianico in Gerusalemme, con cui si conclude l'itinerario dalla Galilea alla Città Santa, i riferimenti testuali sono a *Luca* 19,28-40; *Matteo* 21,1-11; *Marco* 11,1-11; *Giovanni* 12,12-19. Réau, 1957, tome II, II, pp. 386-391, 398-401.

132 Terribile, 1999, pp. 21-22.

133 *T e Illustrated Bartsch*, 1981, X, part. 2; Hollstein, 1962, VII.

134 Panofsky, 1948, ed. 1967; *T e Illustrated Bartsch*, 1980⁽²⁾, X; Hollstein, s.d. [ma post 1954 e ante 1991], VII. I temi erano stati affrontati da Dürer nella *Passione verde* del 1503-1504. Si tratta di undici disegni a chiaroscuro su carta verde conservati presso l'Albertina di Vienna. Vengono poi ripresi nella *Passione incisa*, serie composta da sedici fogli eseguiti a bulino dopo il soggiorno a Venezia a partire dal 1507, pubblicata nel 1513.

135 Non vi è questa specifica nei Sinottici, cfr. *Marco* 14,22-25; *Matteo* 26,26-30; *Luca* 22,15-20. Si veda in proposito Réau,

1957, tome II, II, pp. 406-426, in particolare pp. 412-413; Schiller, 1971, I, pp. 22, 68, 70, 90, 138, 150, 151, 153, 163, 164, 165, 166, 167; *Eadem* 1972, II, pp. 9n., 15, 17, 18, 20, 22, 23, 24-41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 51, 62, 77, 115, 118, 120, 121, 125, 127, 128, 151, 162, 206. Puntuale è il rilievo iconografico di Terribile, 1999, p. 27. È da sottolineare come la tipologia dell'apostolo in primo piano a sinistra si trovi anche con analogia caratterizzazione nell'incisione della *Nascita di Cristo* di Dürer del 1504. Cfr. Hütt, 1971, p. 1901.

136 Meyer zur Capellen, 1972, pp. 127-128. Si veda anche Furlan 1975, p. 5.

137 Per quanto riguarda la fortunata *Passione* di Martin Schongauer (Colmar 1450 c.a-Breisach 1491) basti qui il rinvio agli studi fondamentali e a quelli di aggiornamento: Dvorack, 1924, ed. 1970, pp. 151-189; Middeldorf, 1947, pp. 94-114; Bernhard, 1980; Hutchison, 1980; *Martin Schongauer*, 1991. In particolare per la cronologia delle dodici tavole della *Passione* nel nono decennio si veda Albert Chatelet, in *Der Hubsche* 1991, pp. 27-35, 239-425. Sulla fortuna delle incisioni del maestro di Colmar nella pittura friulana si veda Casadio, 1996, pp. 195-234. I riferimenti testuali sono i seguenti: *Matteo* 26,30-56; *Marco* 14,26-50; *Luca* 22,39-53; *Giovanni* 18,11-11. Réau, 1957, tome II, II, pp. 427-443, in particolare pp. 431-432. 138 Lucco, 1983(2), p. 30. 139 L'ipotesi è di Terribile, 1999, pp. 29-30. Per questa incisione si veda Hütt, 1971, 2, 1824.

140 Per questo momento rituale della sepoltura si veda Réau, 1957, tome II, II, pp. 521-528; Schiller, 1971, I, pp. 50, 82n.; *Eadem* 1972, II, pp. 114, 126, 127, 151, 158, 164, 166, 168-172, 174, 175, 179, 182, 184, 211. Il riferimento testuale è quello di *Matteo* 27,57-61; *Marco* 15,4247; *Luca* 23,50-55; *Giovanni* 19, 38-42.

141 L'individuazione della fonte mantegnesca è di Terribile, 1999, pp. 31-32. Per questa incisione nota in più stati basti qui il rinvio alle schede di David Landau e di Suzanne Boorsch, in *Andrea Mantegna*, 1992, pp. 183-188, cat. nn. 29, 30, 31. Il primo stato della *Deposizione nel sepolcro*, con quattro uccelli nel fondo di cielo, è attribuito allo stesso Mantegna circa il 1465, il secondo con tre uccelli a Giovanni Antonio da Brescia circa il 1500-1504, l'altro, sempre con tre uccelli, ad un incisore ignoto che lo realizza probabilmente circa il 1515.

142 Tale interpretazione iconografica si deve a Lucco, 1983(2), p. 42. Si veda anche Terribile, 1999, pp. 33-35.

143 Réau, 1957, tome II, II, pp. 531-537; Schiller, 1971, I, pp. 40, 62, 63, 82n., 129, 135, 137, 182n.; *Eadem* 1972, II, pp. 14, 16, 77, 94, 114, 125, 130n., 151, 160, 163, 219.

144 Per queste opere basti qui il rinvio a D. Ekserdjian, in *Andrea Mantegna* 1992, pp. 258-263, 267-268, cat. nn. 65, 66, 69; D. Landau, *ibidem* pp. 263-265 cat. 67a, b; S. Boorsch, *ibidem* pp. 265-266 cat. 68.

- 145 Goffen, 1990, pp. 286-287; D. Ekserdjian, in *Andrea* 161 *Martegna*, 1992, pp. 267-268 cat. 69. Interessante, anche per la prossimità cronologica, è soprattutto per Francesco da Milano il confronto con l'affresco di questo soggetto posto in grande evidenza da Pellegrino da San Daniele nel 1522 nel ciclo di affreschi della chiesa di Sant'Antonio abate di San Daniele del Friuli. Cfr. Bonelli, 1988, pp.11 segg., tav. 9.
- 146 I testi evangelici non offrono indicazioni in proposito, si fa riferimento alla pietra tolta dal sepolcro, *Matteo* 28,1-8; *Marco* 16,1-11; *Luca* 24,1-11; *Giovanni* 20,11-18. Sulla rappresentazione della resurrezione ascensionale e le diverse tipologie iconografiche nella tradizione basti qui il rinvio a Réau, 1957, tome II, II, pp. 538-550, in particolare 544-549.
- 147 Terribile, 1999, p. 35.
- 148 Terribile, 1999, p. 37. Da tenere conto inoltre che i testi di riferimento sono gli stessi indicati per la Resurrezione: *Matteo* 28,1-8; *Marco* 16,1-11; *Luca* 24,1-11; *Giovanni* 20,11-18. In essi varia il numero e il nome delle Marie. Si veda in proposito Réau, 1957, tome II, II, pp. 541-542.
- 149 Sull'origine della leggenda della Veronica si veda il contributo fondamentale di von Dobschütz (1899, p. 289) ed inoltre Kuryluk (1991) e le recenti osservazioni di Wolf (1998, pp. 169 segg.) ed Egger (1998, pp. 181-203). Per quanto riguarda la vastissima letteratura specialistica sull'argomento si rinvia innanzitutto all'utile sintesi nella voce redazionale «Veronika», in *Lexikon* 1976, VIII, pp. 543-546; «Abgar», in *Lexikon* 1968, I, pp. 18-19. Per quanto riguarda i concetti sottesi alle icone acheropite di questo soggetto, dopo Grabar (1931), è magistrale il capitolo di Belting, 1990, pp. 215-224. Lo studioso riprende l'argomento anche più di recente, *Idem* 1998, pp. 1-11. Sulla Veronica come immagine simbolica del pellegrinaggio a Roma per l'anno santo del 1300 si veda Pfeiffer, 1984, pp. 106-119; Wolf, 1998, pp. 172-173. Sull'immagine conservata in San Silvestro in Capite e oggi nella cappella Matilde in Vaticano si veda Bertelli, 1968, pp. 3-33; Belting, 1982, pp. 35-53; Ragusa, 1991, pp. 97-106; *Idem* 1993, pp. 35-51. L'immagine della Veronica si configura nel Trecento in termini formulari e spesso continua ad apparire priva dei segni della Passione. Cfr. Pfeiffer, 1984, pp. 118 segg.; Wolf, 1993, pp. 9-13; Wolf, 1996, pp. 164-167. Tuttavia tale immagine si mostrò nell'Occidente cristiano progressivamente più incisiva che non quella delle altre varie sembianze di Cristo, anche secondo quel cambiamento radicale della teologia e quindi devozionale, per cui egli non era più visto come "Rex tremendae maiestatis" come figlio di Dio nella sua gloria trascendentale (cfr. Kitlinger, 1995, pp. 575-589), ma piuttosto sotto l'aspetto della sua incarnazione e passione. Infatti, dapprima, la Veronica viene sempre più spesso inserita in contesti iconografici della Passione, o in narrazioni più ampie, come ad esempio nella *Messa di san Gregorio* o nelle *Arma Christi*, con l'intenzione di suscitare la

partecipazione devota dell'osservatore. Quindi trova proprio nel racconto della sua genesi la diversa caratterizzazione dei segni della sofferenza. Come è noto il primo esempio è indicato in una delle tre versioni della Veronica spettante al Maestro della Veronica attivo a Colonia all'inizio del Quattrocento (Monaco, Alte Pinakothek). Tale aspetto è una conseguenza dello sviluppo della leggenda sulle origini del velo della Veronica, ma anche, almeno secondo l'ipotesi di Pfeiffer (1984, pp. 114-115) della conoscenza della Sindone di Torino, allora conservata a Lirey. 150 Réau, 1957, tome II, II, pp. 550-554. Schiller, 1971, I, p. 158; *Eadem* 1972, II, pp. 16, 151, 182.

- 151 Réau, 1957, tome II, II, pp. 554-555.
- 152 *Marco* 16,9; *Giovanni* 20,14-18. Cfr. Réau, 1957, tome II, II, pp. 556-559.
- 153 Réau, 1957, tome II, II, pp. 561-567. Su questo tema si rinvia al catalogo della mostra di Padova: *Incontrarsi a Emmaus* 1997.
- 154 Tiene conto di questo aspetto Terribile, 1999, pp. 40-41. Collega il colore giallo del velenoso insetto con quello imposto al vestiario degli ebrei quale distintivo. Come riferimento la studiosa indica il contributo di Bulard, 1935.
- 155 Per la simbologia negativa dello scorpione si veda Bulard, 1935; Aurigemma, 1976, p. 90. Ed inoltre Hall, 1974, pp. 366-367; Rigaux, 2000, p. 23, note 39-40.
- 156 Questo brano è richiamato a tale proposito da Terribile, 1999, pp. 40-41.
- 157 Réau, 1957, tome II, II, p. 582.
- 158 Solo *Luca* (24,50-53) parla dell'ascensione di Gesù in cielo separandola dal momento della resurrezione. Altrimenti sintetico è il riferimento di *Marco* 16,19.
- 159 Giglio e spada rappresentano l'innocente e il colpevole. Cfr. Hall, 1974, p. 214; Christie, 2000.
- 160 I termini tra virgolette sono mutuati da Roberto Longhi (1946, ed. 1978, p.8) che li usa a proposito di Gianfrancesco da Tolmezzo. Per questi concetti cfr. Fiocco, 1924-1925, pp. 493-505; Bettini, 1939, pp. 464-468; Coletti, 1956, pp. 200-209. Per la questione storiografica Fossaluzza, 2003, I.3, pp. 265-290.
- 161 Terribile, 1999, pp. 44-45.
- 162 Per l'illustrazione del ciclo perduto, la descrizione e problematica cronologica si veda Furlan, 1982, pp. 11-62; *Eadem* 1988, pp.16-18, 326-327.
- 163 Casadio, 1996, pp. 201-210. Ma si veda anche per l'illustrazione del ciclo in Bonelli-Casadio, 1983. Su tale quadro d'insieme della pittura friulana si veda anche Fossaluzza, 1996, pp. 35-94.
- 164 Lucco, 1983(2), pp. 27, 30.
- 165 Sul percorso di Giovanni Dalla Chiesa e del figlio Matteo basti qui il rinvio a Franco Moro, in *Pittura tra Adda e Serio*, 1987, pp. 22-23, 100; Sciolla, 1988, pp. 111-114; Bandera Bisto-

letti, 1989, pp. 70-71.

- 166 Sui rapporti tra Francesco da Milano e Luini si trovano cenni in Moro, 1986, p. 131 nota 9; Bora, 1999, p. 128, nota 10; Pagnotta, 1997, pp. 52, 59 nota 9.
- 167 È il frutto della ricerca di Cristina Quattrini, 2001-2002, pp. 57-76.
- 168 Lucco, 1983(2), pp. 26 segg. Lucco (1988) sostiene che la fase proto-classica di Basaiti si sviluppa a cavallo del nuovo secolo, "in parallelo e forse per suggestione congiunta del Perugino e dello pseudo-Boccaccio, entrambi a Venezia", e che si interrompe quando Dürer nel 1505 fa la sua comparsa fra le lagune. Basaiti allora "svolta verso una pittura di un emozionalismo anticlassico alla tedesca come nel *Campianto di Cristo* dell'Alte Pinakothek di Monaco". Ben presto però - continua lo studioso - "dovette conoscere anche la pittura lombarda, particolarmente nell'accezione di Andrea Solario, come è visibile nel *Cristo Risorto* dell'Ambrosiana di Milano, databile verso il 1510". Si veda in proposito: Lucco, 1974, pp. 41-55; *Idem* 1988¹, p. 638; *Idem* 1993, pp. 4-5, 10, 36; *Idem* 1996, pp. 13-146, *passim* *Idem* 1999, pp. 1267-1268. Per le implicazioni alvisiane e lombarde di Marco Basaiti si veda anche il meditatissimo contributo di Momesso, 1997, pp. 14-41.
- 169 Longhi, 1946, p. 61. In proposito Longhi pone accanto Basaiti e Catena, fatto senz'altro incontestabile, ma per ragioni di utilità si può annoverare entro la medesima lettura anche il Cima, all'altezza della pala della chiesa dei Carmini di Venezia del 1509-1511.
- 170 Paolucci, 1966, p. 14.
- 171 Lucco (1996, p. 63) in proposito oltre a Basaiti fa anche il caso dell'*Adorazione dei pastori* di Cima da Conegliano della chiesa dei Carmini. Per quanto riguarda Francesco da Milano questa congiuntura dovette sfuggirgli del tutto, secondo Lucco, 1983(2), pp. 67-68.
- 172 Tali affreschi sono posticipati ai primi anni del Cinquecento da Furlan, 1991, pp. 10-11; Casadio, 1996, pp. 203, 226 nota 43; Dell'Agnese, 1997, pp. 27-34.
- 173 Per la fortuna di Dürer nell'arte veneziana si veda Chastel, 1986, pp. 93-108; *Dürer e dintorni*, 1993; Bandera Viani, 1995, pp. 73-81; Heimbürger, 1999. Per quanto riguarda il Portenone giovane cfr. Furlan, 1988, p. 44. cat. 1.
- 174 Tale quesito su una nuova sensibilità religiosa entro cui è eseguito il ciclo coneglianesè è posto da Cristina Bandera Viani, 1995, pp. 80-81. Il termine anticlassico coniato da Roberto Longhi è utilizzato dalla studiosa. Si veda in proposito il fondamentale saggio di riferimento di Giovanni Romano, 1982. Sul contesto culturale italiano e Dürer alcuni spunti in Passamani, 2002, pp. 11-21.

DOCUMENTI

❖ Conegliano, Archivio Comunale, Archivio Municipale Moderno, Sezione A, busta 458, fascicolo 3. Copia conforme di lettera per l'Archivista Capo, su carta della Prefettura di Treviso, prot. 242/15/5.

[*Relazione di Policarpo Bedini del 5 maggio 1883 sullo stato di conservazione della Scuola dei Battuti*] All'Onorevole Direzione delle R. Gallerie Museo Archeologico ecc. Venezia. Interessato il sottoscritto da codesta rispettabile Direzione in data 17 aprile 1883 N.ro 193 d'ispezione gli affreschi esistenti nella chiesa dei Battuti in Conegliano e di riferire opportunamente sul merito, e sullo stato in cui si trovano, si è oggi stesso recato sul luogo consistente in una sala stretta e lunga, nella cui estremità a dritta di chi entra ha vi una stanza addeca al Presidente della Confraternita trovasi appesi alle pareti cinque arazzi del finire del 1600; nell'altra estremità opposta si eresse nel 1830 una parete per aver una stanza a comodo dei confratelli, senza badare che quella parete tagliava 1/3 di uno degli affreschi e che quindi rimangono 2/3 entro la nuova stanza. Il soffitto ricorda il secolo XV ed è suddiviso in tanti quadrati con una semplice e bassa modanatura; il tetto ha dei danni non lievi, benché da qualche tempo sia stato in alcune parti grossolanamente riparato.

La detta Sala, compresa la nuova stanza è tutta dipinta all'intorno a fresco, formando trenta quadri rappresentanti fatti della Bibbia e del Nuovo Testamento, tutti alti metri 1.29 cent.i ed alcuni lunghi metri 2.33 cent.i, altri variano secondo le pareti e le divisioni delle finestre. Sedici di questi dipinti riescono interessanti, nonché pregevoli per le composizioni, e alcune figurine ben piegate, complessivamente per lo stile si possono ritenere della Scuola dei Bellini. Gli altri quattordici hanno subito un restauro e presentano un carattere più rotondo, di modo che lasciano credere essere eseguiti un poco posteriormente. In generale meritano la loro conservazione tanto per la storia, quanto per alcuni meriti artistici, tanto più essendo bastantemente conservati, salvo il bisogno d'una semplice politura per togliere la polvere, ed alcune iscrizioni a matita fatte di sopra delle figure, e d'applicarvi delle tinte neutre nelle parti mancanti, riparando in un tempo gli intonachi dati con poco rispetto ai dipinti per otturare poche larghe fessure nel muro. Dietro tutto ciò il sottoscritto ritiene che tali riparazioni, sempre inteso dei soli dipinti, non oltrepasseranno le spese di lire quattrocento.

Con la presente relazione ritiene di aver esaurito il mandato, l'incarico ed acclude la relativa specifica.

Venezia, 5 maggio 1883
Firmato Policarpo Bedini

❖ Vittorio Veneto, Archivio Diocesano, Fondo A. De Mas, Archivio Ispettorato onorario ai Monumenti, busta 2. [Lettera di Max Ongaro, soprintendente ai Monumenti del Veneto all'Ispettore onorario Adolfo Vital]
Venezia, 10-9-1921
Oggetto. Duomo di Conegliano, decorazioni portico an-
tistante. (Allegato)

Informatomi poi che ho veduto V.S. se era vero fossero corse (almeno con qualcuno della Soprintendenza) intel-
ligenze circa i restauri o nuove decorazioni nel portico
del Duomo di Conegliano, le posso dare assicurazione che
con nessuno furono presi accordi, e nessuno ebbe con-
versazioni in proposito. Una volta (se non erro) parlan-
do con Mons. Antoniazzi, circa l'apposizione di un busto
ebbi a dirgli che prima bisogna fare assaggi perché proba-
bilmente vi poteva essere nelle pareti del portico antiche
decorazioni. Lo consigliai anzi, in caso facesse tali assaggi
di richiedere la presenza di V.S. Poi si sarebbe veduto il
da farsi.

Con tutta osservanza.
Il Soprintendente ai Monumenti- Venezia
Max Ongaro

❖ Vittorio Veneto, Archivio Diocesano, Fondo A. De Mas, Archivio Ispettorato onorario ai Monumenti, busta 2
[Minuta di lettera di Adolfo Vital Ispettore onorario ai Monu-
menti al soprintendente Gino Fogolari]
Conegliano, 4-5-1927

Il comm. Fogolari in una sua visita alla Scuola dei Battuti
del 5 aprile 1925 espresse il desiderio che tutto l'artistico
ambiente venisse restaurato. Ora mons. Antoniazzi coi
suoi scarsi mezzi intenderebbe di iniziare qualche ristau-
ro, purchè giungesse un aiuto dalla R. Sovrintendenza.
Per disciplinare il restauro si chiede un sopraluogo del
comm. Forlati.

❖ Vittorio Veneto, Archivio Diocesano, Fondo A. De Mas, Archivio Ispettorato onorario ai Monumenti, busta 2
[Minuta di un telegramma di Adolfo Vital Ispettore onorario
ai Monumenti al Commendator Luigi Coletti, Treviso]
Conegliano, 20-12-1929
Si sollecita l'autorevole intervento del Presidente com-

missione provinciale ai monumenti a vantaggio ristau-
ro sala Battuti - avanzo mirabile di sala convegno confrater-
nita religiosa - [...]

1352 - soffitto cassettonato sec. XVI - affreschi mirabili
fine sec.

XV e princ. XVI. In completo abbandono tutta la sala
anche dal lato statico. Fino dal 1924 il comm. Forlati ri-
conobbe l'urgenza dei restauri. Poiché potrà succedere
qualche disgrazia se non si provvede, e per decoro del
monumento lo prega di perorare la causa presso la R.
Sovrintendenza
[A. Vital]

❖ Vittorio Veneto, Archivio Diocesano, Fondo A. De Mas, Archivio Ispettorato onorario ai Monumenti, busta 2
[Minuta di lettera di Adolfo Vital Ispettore onorario ai Monu-
menti al Commendator Luigi Coletti, Treviso]
Conegliano, 16-2-1930
Oggetto: ringraziamento.

All'ill.mo Comm. Coletti Luigi, Presidente dell'Associa-
zione per il Patrimonio artistico Trevigiano.
Riconoscente per la chiara e diligente espressione com-
piuta dalla S.V. Ill.ma davanti all'Associazione per il Patri-
monio Artistico Trevigiano intorno agli urgenti restauri
necessari alla Sala dei Battuti di questa città, ringraziando
(...) mi protesto con viva gratitudine di V.S. dev.mo
Vital

❖ Vittorio Veneto, Archivio Diocesano, Fondo A. De Mas, Archivio Ispettorato onorario ai Monumenti, busta 2
[Lettera di Luigi Coletti, presidente dell'Associazione per il Pa-
trimonio Artistico Trevigiano ad Adolfo Vital, ispettore ono-
rario dell'uf cio regionale per la conservazione dei monumenti
del Veneto]

Ill.mo sig. prof. Adolfo Vital,
R. Ispettore on. Ai Monumenti per Conegliano
Mi è grato significare alla I.S.V. che quest'Associazione
riunita in Assemblea gen. il 9 corr. ed udita la relazio-
ne fatta a di lei nome sull'attuale stato di conservazione
della sala dei Battuti di Conegliano, ha espresso un fer-
vido voto, perché un diligente quanto sollecito ristau-
ro, ridoni l'antico splendore ad un'opera di così alto interesse
storico-artistico e che tanto decoro dona alla città che la
possiede. Contemporaneamente alla presente ho spedito
lettera alla R. Sovrintendenza di Venezia ed al Podestà
di Conegliano sollecitandoli ad iniziare il ristau-
ro e pure

comunicando loro il voto dell'Associazione del P.A.T.
Con distinto ossequio
Il Presidente
Luigi Coletti

❖ Venezia, Archivio S.B.A.P. Veneto Orientale (TV -
CONEGLIANO. Lavori I. 0023/005)
[Lettera di Adolfo Vital, ispettore onorario dell'uf cio regionale
per la conservazione dei monumenti del Veneto, a Max Ongaro,
soprintendente ai Monumenti del Veneto]
Conegliano, 4-12-1923

Ill.mo Comm.re Ing.e Max Ongaro, R. Soprintendente ai
Monumenti del Veneto, il dir. Nebbia, ispettore centrale
di cotesta R. Soprintendenza, nell'ottobre decorso in una
sua breve visita a Conegliano, constatò l'abbandono in cui
giace la storica Sala dei Battuti, e mi promise di informa-
re della cosa la S.V. Ill.ma. Poiché alle condizioni pietose
di conservazione si aggiungono ora i pericoli di corti cir-
cuiti per il passaggio dei fili della luce elettrica lungo le
travi del soffitto, a scanso di responsabilità, mi credo in
dovere di chiedere se da parte di cotesta R. Sovrinten-
denza fu indirizzata qualche rimostranza alla fabbrica-
ria del Duomo proprietaria della sala dianzi nominata.
Con ossequi. A. Vital

❖ Venezia, Archivio S.B.A.P. Veneto Orientale (TV -
CONEGLIANO. Lavori I. 0023/005)
[Lettera della R. Soprintendenza ai Monumenti alla Fabbrice-
ria del Duomo di Conegliano]
Venezia, 7 dicembre 1923

Abbiamo direttamente, circa un mese fa, avuto occasione
di constatare in quali deplorabili condizioni di manuten-
zione e conservazione di trovi l'artistico ambiente dell'O-
ratorio dei Battuti, ed anche vari che ci sono posterior-
mente pervenuti confermano il permanere di uno stato
di fatto che crea grave offesa a detto ambiente, pregiato
per l'età e per gli affreschi che lo rivestono. Abbiamo visto
come in esso sia stato nel bel centro installato un doz-
zina teatrino, come lungo le pareti frescate sieno state
appiccicate (...) ed anche lasciate visibili tracce di ma-
nomissioni recenti (...). Per di più l'installazione di luce
elettrica fatta in modo del tutto alla buona, cessata ogni
esigenza all'estetica, desta evidente preoccupazione per il
fatto che i fili corrono direttamente sul vecchio ed am-
malorato soffitto. Nel complesso, e per quanto abbiamo
visto e per le lamentele che ci sono pervenute, l'impressio-

ne attuale dell'artistico ambiente è quanto mai sgradevole
poiché porta alla constatazione, non solo che nulla per
esso si fa, ma che si tiene nel modo del tutto inadatto e
pericoloso alla sua stessa conservazione. Ora, che in tempi
che vanno sempre allontanandosi, detto oratorio ha subi-
to pregiudizio per l'uso che di esso è stato fatto durante la
guerra e durante l'invasione, non v'è nessuna ragione per
la quale si possa giustificare ed oltre tollerare che l'Orato-
rio dei Battuti seguiti ad essere trattato quale lo fu in quei
tempi sfortunati. Ciò esposto, questa Soprint.za richiede
che cotesta Ven. Fabbrica non dimentichi il dovere che
le incombe di conservare in modo degno detto pregiato
ambiente, bisognoso certo di restauri, non di ulteriori
maltrattamenti.

Nessuna considerazione pratica od economica può essere
addotta a giustificare tale stato di fatto; se, nell'attesa di
concordare prossimamente un piano per la (...) resurrezio-
ne artistica e statica del pregiato ambiente, desideriamo
conoscere le intenzioni di Cotesta Fabbrica per rime-
diare nel modo più sollecito a quanto ci permettiamo re-
clamare per lo stretto dovere che è di tutelare (...). Con
tutta osservanza. Il soprintendente.

❖ Venezia, Archivio S.B.A.P. Veneto Orientale (TV -
CONEGLIANO. Lavori I. 0023/005)
[Lettera di Adolfo Vital alla Soprintendenza all'Arte Medievale
e Moderna e Monumenti]
Conegliano, 5-5-1927

Chiarissimo Commendatore prof. Gino Fogolari, Vossi-
gnoria che ben conosce l'importanza degli affreschi esi-
stenti nella sala dei Battuti di Conegliano (il locale so-
vrastante al porticato del Duomo), ebbe in una gradita
visita del 5 agosto 1925 ad esprimere la speranza che tutto
l'ambiente dove sono accolti i curiosi dipinti possa tra
breve con uno sforzo comune della Fabbrica e della R.
Sovrintendenza subire un radicale restauro nel soffitto,
nel pavimento, nelle invetriate prospettanti la pubblica
via. Ora, mons. Antoniazzi, arciprete del Duomo, inten-
derebbe, coi propri scarsi mezzi, di fare qualche cosa a
vantaggio del caratteristico luogo di convegno dei Battu-
ti, ma desidererebbe (...) che anche la R. Sovrintendenza
cooperasse con qualche aiuto al restauro. Onde evitare
brutture, è però indispensabile a mio avviso che gli even-
tuali lavori vengano disciplinati dalla S.V. per cui mi (...)
di chiedere d'urgenza un sopraluogo suo o del comm. For-
lati nel quale vengano fissate norme tassative: tanto più
che mons. Antoniazzi intenderebbe di iniziare subito i
lavori, per dimostrare ai molti forestieri i quali durante la
prossima esposizione affluiranno a Conegliano, le buone

intenzioni dell'Autorità Ecclesiastica di togliere dall'abbandono il secolare monumento. Attendo istruzioni dalla S.V. ed intanto con ossequio mi protesto.

A. Vital

❖ Venezia, Archivio S.B.A.P. Veneto Orientale (TV - CONEGLIANO. Lavori I. 0023/005)
RESTAURO DELLA SALA DEI BATTUTI 230/1930
[Lettera di Gino Fogolari alla Congregazione di Carità di Conegliano, per conoscenza al podestà di Conegliano e all'Ispectore onorario Adolfo Vital]
Venezia, 1 marzo 1930

In una recente visita alla famosa Sala dei Battuti di Conegliano si è potuto constatare che nell'immediata vicinanza di essa, in un grande stanzone, è allogata una bottega di falegnami. Prescindendo momentaneamente dalle ragioni di decoro e di rispetto necessari all'insigne monumento, che fra non molto ritornerà con coscienzioso restauro alla sua antica bellezza, è necessario venga subito tolto il pericolo grandissimo di incendio che tale laboratorio determina. Si è visto, per esempio, accendere il fuoco sul pavimento, per riscaldare la colla vicino a trucioli e al legname di lavoro! Pertanto è necessario che tale bottega trovi altrove luogo più adatto: si prega perciò di volere in tale tempo disporre presto il Rag. Chiresini che ha in affitto il locale in parola. Si gradiranno assicurazioni. Distintamente. G. Fogolari.

❖ Venezia, Archivio S.B.A.P. Veneto Orientale (TV - CONEGLIANO. Lavori I. 0023/005)
[Lettera di Luigi Coletti a Gino Fogolari]
Treviso, 2 giugno 1930

Illustre Professore, son molto lieto che la sua polemica con l'amico Fiocco si sia conclusa con una buona pace che auguro, anzi son certo, sarà sicura e duratura. *Ubi Majā, minor cessat*. E quindi attendo di leggere quanto Ella scriverà sugli affreschi dei battuti di Conegliano, e che sarà senza dubbio molto interessante. Realmente io mi son soffermato più volte a considerare quelle pitture e progettavo anche di fotografarle. Soprattutto, più che quelle sicuramente lombardescheggianti (e anche tedeschescheggianti) della parete settentrionale richiamavano la mia attenzione le prime quattro (o sei: non ricordo di preciso, perché non ho poi preso appunti, rimandando sempre ad altro tempo un più preciso compiuto studio) fra le finestre.

Eccole le mie impressioni. Quelle della parete settentrionale e forse le ultime quattro della parete meridionale son

nettamente diverse dalle prime: e, pur esse attribuibili a due mani diverse. Migliore e veramente bella la *Deposizione* (G. Agostino?). Nelle prime scene accoppiate fra le finestre, piuttosto che il Previtali come mi pare sia stato proposto, ci vedrei (e sempre s'è rinnovata la medesima impressione) un artista umbrovicentino. Ho pensato al Fogolino o al Verla. E mi pare che potrebbe essere di questo artista la *Madonna* mantegnesca della Ca' d'Oro attribuita dal Suida al Boccaccino. Attribuzione comunque molto interessante. Dopo che Lei le avrà pubblicate mi farà un regalo facendomi avere le fotografie da Lei fatte fare. E a proposito di Ca' d'Oro e di fotografie le chiedo un altro favore. Vorrei quella del piccolo tondo con *Madonna e angeli* attribuita a pittore umbro; nonché quella del *Ritratto di senatore veneto* (accanto al tondo) con veduta di una piazza fuori della finestra (possibilmente anche il particolare).

Non è Sacile ma Treviso, e l'autore senza dubbio Pozzo-serrato (ne sono molto più sicuro del piccolo ex-Callot). Caprioli mi può accontentare? Luigi Coletti.

❖ Venezia, Archivio S.B.A.P. Veneto Orientale (TV - CONEGLIANO. Lavori I. 0023/005)
[Stima dei lavori. Progetto di restauro della Scuola dei Battuti]
R. Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna. Venezia. Sezione Monumenti. 29 dicembre 1930
Descrizione dei lavori
A. COPERTO

Lavori di rafforzamento del tetto, aumentando il numero delle capriate cioè, aggiungendo una per ogni intervallo essendo le attuali distanti l'una dall'altra di m. 4 circa; incalmo saltuario all'estremità delle catene delle vecchie capriate, sostituzione delle zone di tavolato o tavelle (essendo il coperto misto) dove questo è fracido ed inservibile; risarcimento nei tratti corrosi della rema, di larice, d'appoggio lungo la parete esterna ed infine rimozione e ricollocazione materiale di coperta aumentando le tegole ora in quantità insufficiente; rifacimento accurato delle converse in malta ed assistenza alla ricollocazione delle grondaie (...).

Risarcimento dello sporto di gronda, sostituzione dei modiglioni sagomati ora inservibili, incalmo di quelli che in parte possono essere reimpiegati, cambio delle tavole fracide rinnovazione della linea di gronda, piccoli rappezzi d'intonaco nelle pettenelle, ricopertura con aggiunta di tegole, sistemazione grondaia e raccordo con tinteggiatura e velature delle parti lignee e d'intonaco rinnovate (...).
B. SOFFITTO LIGNEO OGIVALE CON MEZZAVETTA, DECORATO CON CORDOLI INTAGLIATI E

CANTINELLE DIPINTE. Risarcimento delle orditure in parte inservibili tanto sul piano del soffitto come quelle arcuate della mezzavetta, sostituendole con larice scelto, rimaneggiatura del tavolato con scelto abete rinnovando per 2/3 circa; riadattamento degli antichi cordoli ripristinando qualche piccola parte inservibile nonché riapplicazione delle cantinelle antiche sostituendo (1/3 circa) quelle rifatte nei vecchi restauri e non adatte, come pure quelle logore ed inapplicabili (...).
C. RAFFORZAMENTO SOLAIO, RIPRISTINO PAVIMENTO

Adattamento di n. 15 travi sotto il soffitto a travate del pianterreno e precisamente una a metà d'ogni attuale campata, consolidando così l'attuale solaio e diminuendone la forte oscillazione. Provvista legname di larice (...).
Lavorazione di dette travi, perforazione muri, loro adattamento, compreso impalchi n. 15
Ripristino del pavimento superiore con mattoni comuni scelti disposti a spina-pesce e levigato (...).

D. SERRAMENTI

Rinnovazione dei serramenti di finestra delle trifore e monofore del Salone, ricostruendo i telai in larice scelto e completati da pannelle di vetri a rulli di Murano levigati in piombo. Tinteggiati e posti in opera (...).

Riparazione, tassellatura, registrazione ferramenta, lucidatura a cera agli esistenti serramenti di porta.

E. RESTAURO AFFRESCHI

Accurata pulitura dell'intonaco che copre gli antichi affreschi sulle parete della stanza del caminetto a quella presso l'entrata; loro fissatura, otturazione dei fori di cui furono disseminati per ricoprirli di intonaco; raccordo con tinte locali. Pulitura accurata delle zone decorate lungo le pareti del Salone, fissatura delle parti stuccate; otturazione dei punti mancanti; raccordo con tinte neutre (...).

Fissatura saltuaria, stuccatura delle antiche crinature e pulitura degli affreschi decorativi lungo la parete esterna del porticato. Compreso palco mobile di servizio. Pareti del porticato pianterreno. Raschiatura delle recenti tinteggiature a guazzo per la scoperta d'antiche scritte o decorazioni; risarcimenti punti saltuariamente staccati d'intonaco e ridipintura a ripetute velature di tempera forte.

F. DOSSALI

Costruzione dossali in noce lucidati a cera, secondo modelli originali da adattare lungo le pareti del salone.

G. RESTAURI ATRIO

Riparazione della parte terminale della scala in pietra nel piccolo atrio superiore, capovolgendo quei gradini corrosi per rinnovare il piano. Pulitura delle vecchie tinte a guazzo della voltina e pareti compreso l'affresco della *Crocefissione*. Raccordo tinteggiature a tempera forte.

❖ Venezia, Archivio S.B.A.P. Veneto Orientale (TV - CONEGLIANO. Lavori I. 0023/005)
[Lettera del Soprintendente Gino Fogolari al Podestà di Conegliano, a mons Antoniazzi e per conoscenza ad Adolfo Vital]
Venezia, 3 gennaio 1931

Questa Soprintendenza invierà alle S.V.I. l'accluso progetto per il restauro della famosa Scuola dei Battuti, che è uno degli edifici monumentali più importanti non solo della graziosa cittadina, ma di tutta la regione, l'importo risultato necessario è di lire 50.000 (cinquantamila) che comprende provvedimenti di vera urgenza, quindi quelli necessari per il coperto (che con un esame particolare, hanno [comportato] una estensione maggiore di quella in un primo tempo prevista), quelli per il magnifico soffitto e per [l'ossatura] del solaio a travature, che è in condizioni di non grande sicurezza. È pertanto necessario che quanti hanno a cuore la sorte di una costruzione così singolare, abbiano a partecipare, con somme le maggiori possibili a tale nobilissimo e doveroso restauro. Pertanto si prega la S.V.I. di voler - anche in seguito agli accordi verbali - stabilire il suo contributo [...] che anche il superiore Ministero non avrà a mancare con una sua adeguata partecipazione. In attesa di un impegno preciso, è vivamente raccomandato di interessare enti e concittadini, si porgono distinti saluti.

❖ Venezia, Archivio S.B.A.P. Veneto Orientale (TV - CONEGLIANO. Lavori I. 0023/005)
[Lettera di Adolfo Vital a Gino Fogolari]
Conegliano 29 gennaio 1931

Chiarissimo Commendatore, con riferimento alla nota n. 16 in data 3 corrente, avuta per conoscenza della S.V. Ill.ma, mi pregio di comunicare in via confidenziale che il podestà di Conegliano, intende assegnare per il restauro della Sala dei Battuti un contributo comunale di lire diecimila da dividersi in 2 annualità. Il detto podestà avv.to Gera ha poi chiamato mons. Antoniazzi ed il sottoscritto onde stabilire il mezzo migliore per la partecipazione di enti pubblici e cittadinanza all'onere delle spese: scartata l'idea, dato il difficile momento attuale, di pubbliche sottoscrizioni, si è deciso di comune accordo di invitare con lettere private persone facoltose e anche a cooperare al raggiungimento del fine prospettato. Si spera anche nell'intervento di S.E. Gasperini, preside della Provincia. Ho trovato qualche resistenza nel dr. Coletti, presidente della commissione provinciale ai monumenti: ignoro se egli possa disporre di somme, ma [...] bisognerebbe che persona altolocata gli facesse comprendere come la provincia di Treviso non

sia composta del solo capoluogo, ma di molti paesi tutti degni di venir considerati alla stessa stregua. Spero in un prossimo sopralluogo di Vossignoria, e con ossequio mi protesto. Dev.mo A. Vital.

❖ Venezia, Archivio S.B.A.P. Veneto Orientale (TV - CONEGLIANO. Lavori I. 0023/005)
[Lettera di ~~mons~~ *Enrlio Antoniazzi alla Soprintendenza*]
Conegliano, 15 febbraio 1932

La nota di cotesta Soprintendenza in data 2-2-932 n. 144 spedita a me, e, quello che è peggio, mandata per conoscenza al Municipio e al chiar. prof. Vital, mi ha profondamente disgustato, perché, oltre che contenere delle affermazioni non corrispondenti a verità, mi si rappresenta mancante i parola, e questo non lo posso proprio tollerare, perché alla mia parola ci tengo. Tanto per la storia premetto che dall'epoca in cui la Fabbriceria acquistò dalla Congregazione di carità di Conegliano la Sala dei Battuti, la Soprintendenza non ha mai, almeno per quanto a me consta, sborsato un solo centesimo per la conservazione del prezioso monumento. Sollecitata più volte dall'Ill.mo prof. Vital e da me, solo in quest'ultimo tempo si è riusciti a concretare qualche cosa. Se questa decisione si fosse presa qualche anno fa, i danni sarebbero stati certo assai minori, e la riparazione sarebbe avvenuta in un tempo in cui c'era più abbondanza di danaro, e in cui sarebbe stato più facile aver degli aiuti anche da privati, cosa che presentemente è follia sperare. Venendo al contributo della Fabbriceria, è verissimo quanto l'illustre prof. Vital asserisce: la Fabbriceria non ha mezzi, e potrei mostrare i Conti Consuntivi: al comm. Forlati, quando in un primo tempo aveva fatto un preventivo di lire 30.000 - dissi che io sarei arrivato alle lire 5.000 - che avrei sborsato di mia tasca perché la Fabbriceria non era in grado di farlo, e perché a me interessava che i lavori si incominciassero. Questa cifra la mantengo: l'ho già sborsata. Non ho mai neppur lontanamente parlato di un contributo della Fabbriceria di lire 15.000 -, perché essa come ripeto, non è in grado di farlo. Quanto ai danni di guerra, per i quali io ho riscosso lire 4.353 - osservo che si fu ad un punto di perdere tutto, e ciò perché cotesto Ufficio ritardò a mandare il preventivo e l'ordine di iniziare i lavori. Al Genio Civile per aver diritto alla riscossione del risarcimento dovevo dimostrare il reimpiego del danaro. Anticipando la somma occorrente, ho fatto fare i lavori al coperto, tanto per non lasciar scadere il termine ultimo di legge. Ci tengo ancora a ricordare che all'inizio dei lavori, dietro suggerimento del comm. Forlati, feci fare tutti i serramenti in larice, che poi si dovettero tutti abbandonare, perché ne venne cambiata la forma, e an-

168

che questi furono pagati da me. E giacché siamo in via di chiarimenti un'altra cosa mi preme di dire. Al falegname erano state promesse lire 5.000 dal Comune. È più di un anno che egli ha compiuti i suoi lavori, e ripetutamente si è rivolto a me per il pagamento. Io, che non sono abituato a far aspettare gli artisti, sono stato più volte a Venezia; dopo tante promesse vengo a sapere che quella somma deve andare a pagamento dei vetri, che non sono ancora venuti. Prima, mi sembra, si avrebbe dovuto liquidare e pagare chi ha lavorato prima. Spero che non mi si voglia farne una colpa, se, per questa ragione specialmente, io sono costretto a disinteressarmi d'ora innanzi dei lavori. Augurando che queste cose puramente personali non intralcino il proseguimento dei tanto desiderati e necessari lavori di restauro, rispettosamente ossequio.

❖ Venezia, Archivio S.B.A.P. Veneto Orientale (TV - CONEGLIANO. Lavori I. 0023/005)
[Lettera di *Gino Fogolari a Jacopo Gasparini, preside della Provincia di Treviso*]
31 ottobre 1932

Eccellenza, ho avuto occasione recentemente di rivedere la Scuola dei Battuti annessa al Duomo di Conegliano. Gli affreschi sono in buone condizioni, e non domandano che d'essere in qualche punto puliti dalle disgraziate ridipinture di cattivi restauratori; il soffitto è stato in parte rinnovato in parte rafforzato dai nostri tecnici con ogni cura e attenzione; le finestre rifatte nella forma antica. Il pavimento, invece, è in condizioni allarmanti, e richiede un pronto intervento che eviti una irreparabile rovina. C'è pericolo, non solo per gli affreschi, ma anche per le persone. Io mi rivolgo perciò all'E.V. pregandola di volersi interessare alla cosa. La sala è molto bella, e importante anche sotto il riguardo storico; una grande parte del lavoro di restauro è già stata fatta; bisognerebbe ora portare a compimento l'opera, rafforzando il pavimento e liberando dagli intonachi la saletta più interna. Ne verrebbe fuori un monumento d'arte di valore assai considerevole e di grande decoro per Conegliano (...) (*Segue richiesta di finanziamento negata dal preside della Provincia in una successiva missiva*).

❖ Venezia, Archivio S.B.A.P. Veneto Orientale (TV - CONEGLIANO. Lavori I. 0023/005)
[Lettera di *Giuseppe Fiocco, direttore dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università degli Studi di Padova, a Gino Fogolari*]
26 marzo 1934

Egregio Comm. Fogolari, non ho veduto risposta alla mia lettera in cui dichiaravo di rinunciare a suo favore riguardo alla Scuola dei Battuti di Conegliano. Le facevo presente che anch'io, oltre a Francesco da Milano, giustamente da lei riconosciuto, già da dieci e più anni mi ero accorto che la *Strage degli innocenti* e la *Fuga in Egitto* dovevano spettare al Previtali, ma la *Moltiplicazione dei pani* e la *Cena di Cana* a Jacopo da Montagnana. Tutti tre maestri che si dirigevano a Belluno, dove ho trovato tracce; oltre alle note del Montagnana, anche per il Previtali e per Francesco da Milano. Come potrei provarle. Ma giacché scriverà degli affreschi tanto bisognosi di restauro mi preme ricordarle che dietro alla *Fuga in Egitto* si nota riprodotto lo stesso paesaggio giorgionesco usufruito da Giulio e Domenico Campagnola nella loro bella incisione, a sfondo di certo pastorelli riposanti (Kristeller. 9). Che il Previtali non si sia giovato però della stampa ma forse di una pittura o disegno pare il fatto che nell'affresco è a rovescio rispetto alla stampa. Tanto per averle detto tutto e nella speranza di poter avere, a pubblicazione avvenuta, copia delle fotografie. Con osservanza.

❖ Venezia, Archivio S.B.A.P. Veneto Orientale (TV - CONEGLIANO. Lavori I. 0023/005)
[Lettera di *Gino Fogolari in risposta a Giuseppe Fiocco*]
Venezia, 27 marzo 1934

Egregio prof. Fiocco, devo certo ringraziarla della lettera su la Scuola dei Battuti, per quanto fossi rimasto piuttosto fuorviato dalla sua ipotesi per Jacopo da Montagnana, e desideroso di verifiche. Purtroppo quel che mi proponevo, cioè di veder unite le mie illustrazioni di questi affreschi con [l'avvenuto] restauro della Scuola non può avvenire tanto presto, sempre per mancanza di quattrini e quindi mi limiterò all'illustrazione, accennando alle sue attribuzioni, e così lasciar libero il campo. (...)

❖ Venezia, Archivio S.B.A.P. Veneto Orientale (TV - CONEGLIANO. Lavori I. 0023/005)
[Lettera di *Gino Fogolari a Giuseppe Fiocco*]
Venezia, 21 gennaio 1935

Ecc. prof. Fiocco, qui il nostro Caprioli mi ha parlato di andar a fare delle fotografie degli affreschi della Scuola dei Battuti a Conegliano. Lei sa che nel 1909 io avevo incominciato una serie di articoli sotto il titolo generale di "Artisti lombardi che operarono nelle Venezie" cominciando dal non considerato altrove pseudo Boccaccino

(Agostino da Lodi) in la "Rassegna d'Arte" per riprendere nel 1914 con Francesco da Milano. Terzo ed ultimo articolo doveva essere "I pittori lombardi della Scuola dei Battuti di Conegliano". Perché dopo la guerra io non abbia completato il ciclo è difficile dire, certo avrei voluto far precedere il restauro della Scuola che a tutt'oggi non è compiuto. Il caro prof. Vital nostro ispettore ci teneva a darmi certi suoi documenti sulla Scuola stessa (niente di importante) e io a completare qualche ricerca. Siamo pur d'accordo che i pittori di questi affreschi sono il detto Agostino da Lodi con imitazione nei paesi della stampa del Dürer, e Francesco da Milano, e un ignoto, vicinissimo al Previtali che nel *Noli metangere* pare esser proprio lui. Vi era così modo di riprendere i precedenti articoli con qualche aggiunta e di completare la [...] mia fatica tanto che nell'insieme fosse qualche cosa di finito e memorabile. Vorrei ora sollecitare la pubblicazione per lasciar al più presto possibile libero il campo agli altri; ma ora le riviste, soppresso Dedalo, sono piuttosto ingombre e quindi si riunirà a malapena entro il 1935. Naturalmente gli affreschi sono lì e nessuno può pensare di impedire che altri li studi e li faccia fotografare come vuole, ma almeno in massima che avessi ricordo, le fotografie già son state fatte; se si trattasse di agevolare gli studi che li potesse scoprire in questi dipinti alcun che di veramente nuovo e importante, avrei potuto cedere subito quelle fotografie che ho, o a farne fare delle altre anche per nostro conto, sempre in pro degli studi. Però se si trattasse solo di scrivere un articolo, che pressapoco valesse il mio (o una tesi di laurea), forse sarebbe meglio, per completare la fatica, che le facessi io. Mi informi, se crede, in qual modo pensa, e sarà facile accordarci. Saluti deferentissimo. Suo G. Fogolari.

❖ Venezia, Archivio S.B.A.P. Veneto Orientale (TV - CONEGLIANO. Lavori I. 0023/005)
[Lettera del *Podestà di Conegliano Orsi al Soprintendente all'Arte Medievale e Moderna*]
16 maggio 1935

Mi pregio di far presente alla S.V. che i lavori di adattamento della Scuola dei Battuti, dei quali una prima parte fu condotta a termine nell'anno 1932 con la sistemazione del tetto, la rinnovazione del soffitto ligneo, l'installazione delle vetrate a cattedrali, attendono da quell'epoca il loro compimento. Tale compimento presenta oggi un carattere di assoluta urgenza nella sistemazione del pavimento della sala, delle travature sottostanti, ridotti in pessimo stato, con pericolo di chi accede alla residenza della vecchia Scuola dei Battuti, e di chi passa per il sot-

169

rostante atrio del Duomo. Comune e Fabbriceria hanno già versato le quote convenute per eseguire il primo lotto di lavori, e si trovano ora nell'impossibilità di contribuire con ulteriori offerte. Mi onoro pertanto di sollecitare il benevolo intervento della S.V. presso il R. Governo onde ottenere un nuovo sussidio Ministeriale che possa provvedere alla solidità e alla sicurezza dello storico ambiente. Un problema di interesse secondario, ma connesso al precedente, e che attende del pari la sua soluzione, è costituito dagli affreschi ornamentali cinquecenteschi venuti in luce nel luglio 1933 sulle pareti dell'atrio del Duomo. La R. Soprintendenza non vedendo allora eseguita a dovere la esplorazione condotta da artisti locali, ordinò la sospensione dei lavori e con lettera 11 ottobre 1933 n. 1702 al molto Rev.do Monsignor Antoniazzi, prometteva di inviare il pittore Nardo a procedere alla intera sistemazione decorativa dell'atrio del Duomo. Tale sistemazione, che invano si è attesa fin qui, si rende oggi necessaria per il decoro di quella caratteristica chiesa, che avendo il pregio di accogliere la pala famosa del Cima, è meta di visitatori di ogni regione, i quali unanimemente deplorano lo stato di abbandono cui è lasciato l'atrio del tempio monumentale. Certo che quanto sopra sarà preso in attento e benevolo esame, ringrazio in anticipo e ossequio.

❖ Venezia, Archivio S.B.A.P. Veneto Orientale (TV - CONEGLIANO. Lavori I. 0023/005)
[Lettera di Adolfo Vital a Ferdinando Forlati]
Conegliano, 2 settembre 1936

Il bravo Bastianello procede con solerzia nel ritocco degli affreschi della sala dei Battuti: ha già ripassato i dipinti attribuiti a Francesco da Milano (*Resurrezione - Crocifissione - Discesa di Cristo*); incominciava questa mattina ad occuparsi della *Maddalena ai piedi del Redentore* (scuola del Previtali). Monsignor Antoniazzi è molto grato alla S.V. per il lavoro che si sta eseguendo con tanta cura, e che dopo molti decenni di abbandono, darà alla sala la sua prisca maestà. Mi pregio di informare Vossignoria, che nell'eseguire le modifiche progettate agli affreschi ornamentali dell'atrio del Duomo, venne in luce una iscrizione settecentesca, racchiusa entro cartocci dipinti, tra cui spicca lo stemma dei Battuti. L'iscrizione, in caratteri maiuscoli, è la seguente: PAUPERIBUS - PEREGRINIS/PESTE LANGUENTIBUS/ HOSPITIUM PIA MATER PRAEBET/ S.M.B.Tali parole spiegano gli scopi della pia istituzione, e vennero certamente intonacati per aprire una finestra laterale. Ad ogni modo, buona parte della scritta e dell'ornato circostante rimangono ancora visibi-

li, e con un po' di ritocco, si potrebbero porre maggiormente in luce. Spero nella perizia del Nardo, quando verrà fra noi. Con ossequio.

❖ Venezia, Archivio S.B.A.P. Veneto Orientale (TV - CONEGLIANO. Lavori I. 0023/007)
RESTAURO DEL PORTICO DELLA SALA DEI BATTUTI
1073/1933
[Lettera di Adolfo Vital a Gino Fogolari]
Conegliano, 3 agosto 1933

Monsignor Antoniazzi, arciprete del Duomo, con intento molto lodevole provvede attualmente, a proprie spese, a dare una tinta omogenea alle pareti dell'atrio del Duomo, ridotte in pessime condizioni. Durante questo lavoro, appena iniziato, essendo venuti in luce superiormente al portale d'ingresso della chiesa, alcuni affreschi ornamentali del sec. XVI, raccomandai al decoratore preposto, di allargare l'esplorazione, come semplice assaggio, in attesa di un giudizio della R. Sovrintendenza. Poiché mi consta invece che il pittore incaricato sta compiendo un ritocco sistematico sugli affreschi trovati, a scampo di personali responsabilità, mi credo in dovere di avvertire della cosa Vossignoria, sollecitando un tempestivo sopralluogo. Col massimo ossequio, dev.mo

❖ Venezia, Archivio S.B.A.P. Veneto Orientale (TV - CONEGLIANO. Lavori I. 0023/007)
[Lettera di Forlati al Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione Generale delle Antichità e belle Arti di Roma, e per conoscenza a mons. Emilio Antoniazzi]
5 agosto 1937

Il Presidente dell'Ente Comunale di Assistenza (già Congregazione di Carità) di Conegliano chiede a S.E. il Ministero dell'Educazione Nazionale l'autorizzazione di alienare tre locali siti sotto il portico del Duomo e presentemente adibiti a spaccio di vini. Acquirente è la parrocchia del Duomo, e per essa il suo legale rappresentante Arciprete Mons. Cav. Emilio Antoniazzi; il prezzo convenuto è di lire 25.000=. I locali sono di proprietà dell'Ospedale Civile. Da gran tempo era nei desideri dell'Arciprete del Duomo, e nostri, che il bellissimo portico del Duomo di Conegliano fosse liberato da quella indecorosa servitù di un'osteria. Noi non possiamo perciò che esprimere parere favorevole alla richiesta del Presidente dell'Ente Comunale di Assistenza, invocando l'assenso di S.E. il

Ministro a norma del R. Decreto Legge 24 novembre 1927 n. 2461, modificato da R. Decreto Legge 2 dicembre 1935/ XIV n. 2081. Con ossequio.

❖ Venezia, Archivio S.B.A.P. Veneto Orientale (TV - CONEGLIANO. Lavori I. 0023/008)
SOPRALLUOGO 1143/1945
[Lettera di Vittorio Moschini, Soprintendente alle Gallerie, alla Soprintendenza ai Monumenti]
Venezia, 10 ottobre 1945

All'esterno del Duomo di Conegliano si nota una lesione in corrispondenza delle finestre della sala già della Confraternita dei Battuti e sarebbe opportuno un sopralluogo di cotesta Soprintendente. Nella sala suddetta è stato installato un teatrino che non solo viene a coprire alcuni famosi affreschi ma è pericoloso per la conservazione dell'importante monumento, dato che vi sono degli impianti elettrici non certo perfetti, e tutto è fatto di materiali facilmente infiammabili, mentre un incendio potrebbe comunicarsi al soffitto in legno della sala. Infine sarebbe interessante che cotesta Soprintendenza prendesse visione delle decorazioni dipinte in tutta la Cappella Maggiore e che a quanto sembra si avrebbe intenzione di estendere al resto di quella Chiesa, che pur essendo di per sé importante contiene la pala famosa del Cima e merita maggior riguardo.

❖ Venezia, Archivio S.B.A.P. Veneto Orientale (TV - CONEGLIANO. Lavori I. 0023/009).
SEGNALAZIONE DI DEGRADO GENERALE 608/1953
[Lettera di Rodolfo Pallucchini a Fausto Franco, Soprintendente ai Monumenti]
Venezia, 21 ottobre 1954

Caro Franco, ho avuto occasione in questi giorni di recarmi a Conegliano per alcune mie ricerche e così ho visitato anche l'oratorio dei Battuti che, devo confessarti, ho trovato in uno stato pietoso di abbandono: le mattonelle dell'impiantito in parte mancanti o rotte. L'ambiente è stato trasformato in una sala cinematografica. Il secondo ambiente, quello dove alle pareti ci sono forse affreschi del Beccaruzzi o della sua Scuola, trasformato in un magazzino. Ho incontrato anche il Parroco della Cattedrale il quale mi è sembrato molto di malumore verso la Soprintendenza ai Monumenti. Mi permetto di metterti al corrente di questa situazione affinché tu possa provvedere al riguardo, dato che si tratta di un ciclo interes-

tissimo di affreschi che varrebbe proprio la pena che la Soprintendenza ai Monumenti esaminasse il problema di una sistemazione un po' più decorosa dell'ambiente, dato che anche il Parroco sarebbe disposto forse ad aiutarvi. Desidererei anche chiederti se tu mi potessi far avere, naturalmente a pagamento, una copia delle fotografie di tutti gli affreschi. Cordiali saluti.

III

GLI ARAZZI DELLA
SCUOLA DEI BATTUTI



3.1-2 Arazziere di Oudenaarde, *Betsabea al bagno nella fontana*, arazzo, 1560 circa. Venezia, Museo di Palazzo Mocenigo, Centro Studi di Storia del Tessuto, del Costume e del Profumo. Dal 2008 in deposito presso la Scuola dei Battuti di Conegliano, Sala del Capitolo.

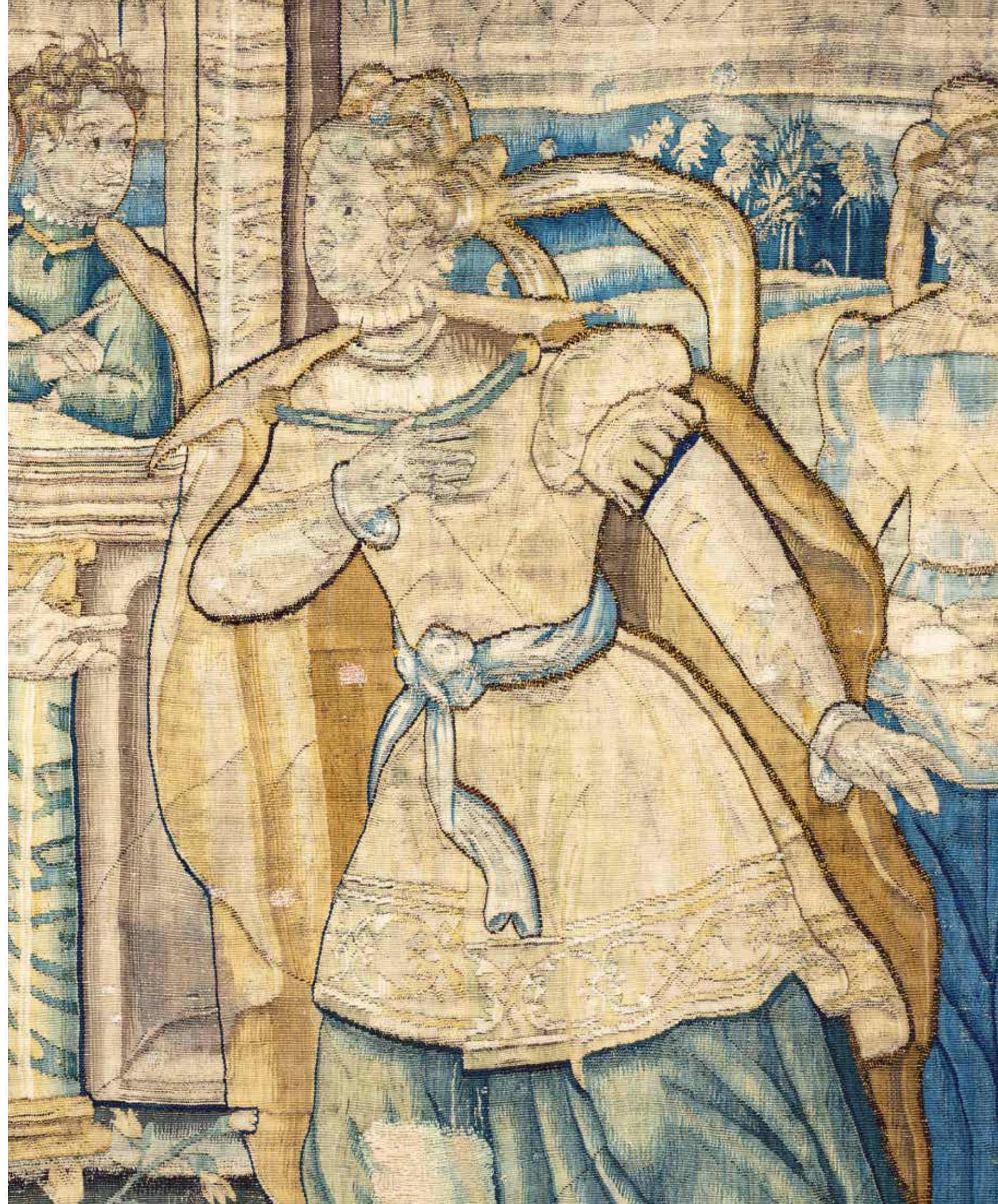




3,3-4 Arazziere di Oudenaarde, *Betsabea davanti a Davide*, arazzo, 1560 circa. Venezia, Museo di Palazzo Mocenigo, Centro Studi di Storia del Tessuto, del Costume e del Profumo. Dal 2008 in deposito presso la Scuola dei Battuti di Conegliano, Sala del Capitolo.



35-6 Arazziere di Oudenaarde, *Betsabba rievocata a corte*, arazzo, 1560 circa. Venezia, Museo di Palazzo Mocenigo, Centro Studi di Storia del Tessuto, del Costume e del Profumo. Dal 2008 in deposito presso la Scuola dei Battuti di Conegliano, Sala del Capitolo.





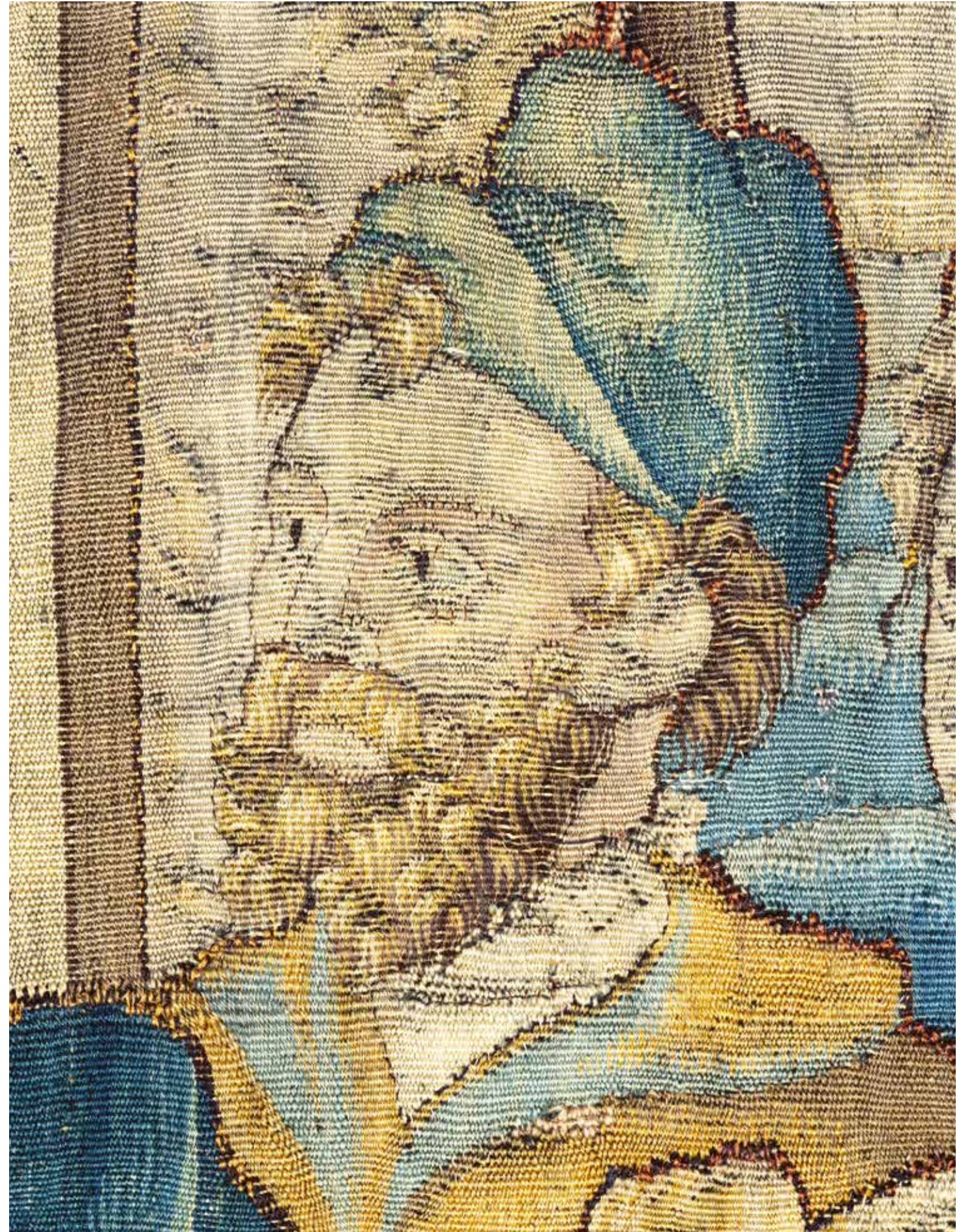
3.7 Arazziere di Oudenaarde, *Nozze di Davide e Betsabea*, arazzo, 1560 circa. Venezia, Venezia, Museo di Palazzo Mocenigo, Centro Studi di Storia del Tessuto, del Costume e del Profumo. Dal 2008 in deposito presso la Scuola dei Battuti di Conegliano, Sala del Capitolo.

nelle pagine seguenti:

3.8-12 Arazziere di Oudenaarde, *Nozze di Davide e Betsabea*, particolari.









3.13-14 Arazziere di Oudenaarde, *Natan davanti a Davide*, arazzo, 1560 circa. Venezia, Museo di Palazzo Mocenigo, Centro Studi di Storia del Tessuto, del Costume e del Profumo. Dal 2008 in deposito presso la Scuola dei Battuti di Conegliano, Sala del Capitolo.

nella pagina seguente:

3.15 Arazziere di Oudenaarde, *Natan davanti a Davide*, particolari.





GLI ARAZZI DELLA SCUOLA DEI BATTUTI

Il programma iconografico della Scuola dei Battuti di Conegliano annoverava in origine, oltre ai cicli di affreschi cinquecenteschi, anche una serie di cinque arazzi con *Storie di Davide e Betsabea* (3,1, 3, 5, 7, 13). Essi nobilitarono le pareti della Sala del Capitolo della Scuola almeno dal 1567, ovvero a partire da pochi anni prima, e lasciarono Conegliano solo nel 1908, per entrare da allora a far parte delle raccolte del Civico Museo Correr di Venezia per acquisto. La loro considerazione specifica nel mentre si illustrano gli affreschi della Scuola ha più giustificazioni. La prima è la necessità di poter valutare nella sua globalità, e rispondenza alle esigenze devozionali e di decoro della Scuola, l'intero complesso figurativo appartenente a tale monumento. L'altra riguarda la doverosa memoria di una pagina artistica significativa, non solo per la Scuola ma per Conegliano stessa, che non è più presente alla vista dei suoi cittadini. Tale memoria ha due momenti di ambientazione, antico l'uno, relativamente moderno l'altro. Per il primo si documentano alcune occasioni di feste e cerimonie della Conegliano cinquecentesca, durante le quali agli arazzi della Scuola dei Battuti venne assegnata una speciale funzione di abbellimento. Per il secondo si tratta di ricostruire le vicende di alienazione degli arazzi, in un momento di trasformazione della città e delle sue istituzioni tra Otto e Novecento, e assieme di manchevolezze e tentativi di valorizzazione del suo patrimonio artistico.

L'acquisizione degli arazzi da parte della Scuola dei Battuti di Conegliano ha un *taminus ante quem* in una deliberazio-

ne del 30 gennaio 1567, con la quale il Capitolo della confraternita dispone che essi non possano essere prestati, e quindi lasciare la loro sede, senza un'approvazione che fosse presa all'unanimità da parte dello stesso Capitolo della Scuola, composto da trentuno membri. È una decisione che si suppone dovuta alla coscienza della preziosità e fragilità degli arazzi, piuttosto che a qualche incidente occorso.

Il provvedimento del 30 gennaio 1567 non ci è pervenuto a causa della dispersione dell'archivio della Scuola. Esso avrebbe potuto contenere dati sulle modalità di acquisizione e degli arazzi, considerati con particolare gelosia, e se questa avvenne per acquisto e diretta commissione da parte della stessa Scuola, oppure per generosa donazione¹. Nulla più di ipotesi si possono formulare in proposito, tuttavia ad eludere la committenza da parte della Scuola è la considerazione che essi risultano decurtati per permettere la loro collocazione sulle pareti dell'ambiente destinato.

La deliberazione del 1567, registrata anche come clausola statutaria, è bensì citata in una successiva del 10 luglio 1574 (qui pubblicata in appendice), al momento in cui il Sindaco della Scuola, Niccolò Vezzati, e i Gastaldi Bartolomeo da Collo e Beltrame Amigoni che si fanno portavoce, sono richiesti del prestito degli arazzi in occasione del passaggio a Conegliano della cristianissima maestà Enrico III di Francia, "acciochè gli alloggiamenti della sua corte fossero ornati". Il prestito è concesso, e all'unanimità, "non dovendosi mancare a così onorata occasione". Non poteva che esserci un accordo in proposito, tanto più che il Sindaco di allora, Nicolò Vezzati, ricopriva nel contempo anche la carica di "provveditor della terra" assieme ad Andrea Montalban. La comunità civile, come espressamente richiesto dallo Stato, e la Scuola laicale non potevano che collaborare nell'affron-

tare l'organizzazione di un tale straordinario evento, impegnativo per tutte le istituzioni locali, dal momento che era l'intera città che si presentava al giovane sovrano di Francia. Il riferimento alla deliberazione del 1567 contenuta in quella del 1574 è servito in passato come ancoraggio cronologico per la datazione degli arazzi, in particolare da parte di Botteon e Vital². Non vi è dubbio che per entrambi i documenti i due storici non abbiano attinto al testo originale, ma si siano rivolti, come accade anche attualmente, alla copia tratta da Giambattista Graziani nel Settecento, nell'occasione di collazionare i documenti circa il fausto passaggio di sovrani in Conegliano, per cui non potevano essere trascurati quelli relativi al soggiorno di Enrico III³.

Che nel 1567 gli arazzi fossero acquisizione recente da parte della Scuola lo attesta l'analisi stilistica, affidata in questa sede all'autorevole intervento di Nello Forti Grazzini che ne colloca l'esecuzione proprio nel 1560 circa, poco lontano dal momento della loro prima menzione, e riferendoli alla scuola di Oudenaarde, non dunque a Bruxelles⁴. Una conferma del tutto indiretta, tuttavia non trascurabile, a tale datazione deriva dal fatto che al 1560 viene ricondotto un riassetto forse distributivo della Scuola, non proprio un suo ampliamento, in particolare della Sala delle riduzioni, in cui si preserva il ciclo di Francesco Da Milano, da più tempo eseguito, e del quale a quel punto si rende necessaria una successiva estensione tematica. È un dato che è riportato attendibilmente da Giambattista Graziani nel secolo XVIII sulla scorta di documenti in suo possesso, tra i quali vi è memoria di una parte presa nel 1567 dalla Scuola riunitasi "in camera nova"⁵.

Gli arazzi trovavano posto nella Sala posta verso occidente, che purtroppo è attualmente di difficile agibilità perché ridotta a deposito; in essa vi è ancora il camino antico addossato alla parete tra le due trifore. Botteon, che nel 1904 vede le tappezzerie ancora collocate, spiega che "in origine gli arazzi erano in quattro pezzi, ma nell'anno 1790 si dovette demolire il muro divisorio della stanza dalla sala che minacciava rovina, e costruire una parete leggera, nel mezzo della quale si praticò la porta d'ingresso che prima era all'angolo sinistro, e così l'arazzo veniva diviso in due parti"⁶.

Lo studioso è il primo che indica il soggetto della serie identificandovi la storia biblica di Ester e Assuero, senza tuttavia denominare le singole scene. Tale soggetto è riconosciuto anche successivamente.

Le singole scene vengono elencate nel corso delle trattative di vendita, riportate nell'inventario del Museo Correr, ribadite poi da Fiocco nel 1965 in occasione di uno specifico apporto critico, da ultimo sono in tale modo riconosciute nella catalogazione museale⁷.

È merito di Nello Forti Grazzini, nel contributo qui di seguito ospitato, l'aver motivato per la prima volta l'identificazione delle *Storie di Davide e Betsabea*. Secondo la narrazione biblica, il primo arazzo della serie, che si conserva frammentario, rappresenta *Betsabea al bagno nella fontana* (3,1-2) (2 *Samuele* 11,2-3), segue quello di *Betsabea davanti a David* (3,3-4) (2 *Samuele* 11,4). Quest'ultimo è attualmente fissato provvisoriamente sul lato destro di una terza scena frammentaria, raffigurante *Betsabea riconvocata a corte* (3,5-6) (2 *Samuele* 11,27). Il quarto arazzo, quello di maggiori dimensioni e conservato con le bordure laterali, rappresenta le *Nozze di David e Betsabea* (3,7-12); il quinto è riservato alla scena di *Natan davanti a David* (3,13-15) (2 *Samuele* 1-14). La distribuzione virtuale di questi arazzi nell'ambiente loro destinato all'interno della Scuola è in parte obbligata dalle loro dimensioni, dalla presenza di porte di accesso in due delle tre pareti disponibili, essendo la quarta occupata interamente dalle due trifore e dal camino. Per chi entrava in questo ambiente, attraverso la porta di collegamento con la Sala grande delle riduzioni, si presentava di fronte la scena delle nozze a tutta parete; aveva sulla destra, ai lati dell'altra porta che immetteva direttamente dal porticale, altre due scene di dimensioni minori. Sulla parete divisoria dalla Sala grande delle riduzioni, in base alla testimonianza di Botteon secondo cui la porta in origine era spostata sulla sinistra, poteva trovare posto la scena di *Betsabea riconvocata a corte*, essendo di dimensioni maggiori rispetto agli altri frammenti; sull'altra porzione di parete vi doveva essere un ultimo frammento dei più piccoli.

Lo studio di Forti Grazzini sottolinea come il soggetto delle storie di Davide, e quindi la vicenda del suo invaghimento e matrimonio con Betsabea, fosse rappresentato assai di frequente nelle tappezzerie delle Fiandre tra Quattro e Cinquecento, per diradarsi dopo il primo terzo del secolo, riservando tuttavia anche in seguito esempi di qualche interesse per il confronto con la serie di Conegliano, tutti accortamente vagliati dallo studioso.

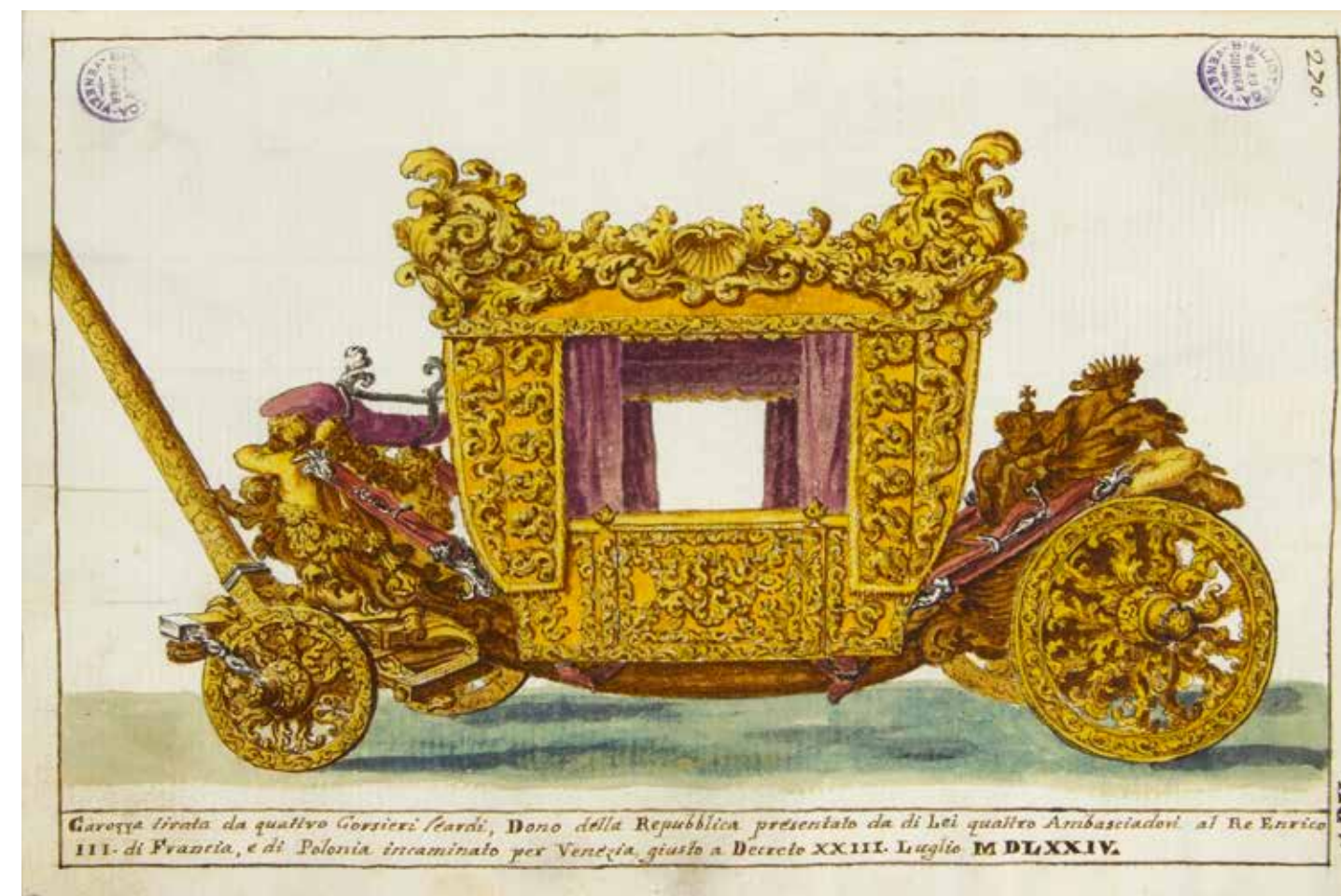
In mancanza di dati certi sulle vicende che portarono all'acquisizione da parte della Scuola dei Battuti di questa serie di arazzi circa il 1560, non si può riservare un'intenzionalità da parte della Scuola stessa alla scelta tematica, tanto più in presenza di questa consistente tradizione iconografica in

3.16 *Carrozza tirata da quattro corsieri leardi. Dono della Repubblica presentato da lei quattro Ambasciatori al Re Enrico III di Francia, e di Polonia incaminato per Venezia, giusto a Decreto XXIII Luglio MDLXXIV*, da G. Grevenbroch, *Varie venete curiosità sacre e profane* Venezia, Biblioteca del Museo Civico Correr, ms Gradenigo Dolfin 65/I, sec. XVIII, carta 219.

ambito fiammingo.

Ciò ammesso non si può mancare di mettere in evidenza come le *Storie di Davide e Betsabea* si prestassero allora, visto il contesto della loro collocazione in una Scuola laicale dedicata alla Vergine Maria, a una lettura di prefigurazione, per cui in Betsabea è da vedere il tipo di Maria stessa. Pertanto si direbbero anticipate le scelte di linea interpretativa in seguito applicate ai soggetti veterotestamentari previsti nel progetto di decorazione della facciata della Scuola, sia in quello definito contrattualmente con Giacomo Rota nel 1592, sia in quello poi realizzato con significative modifiche iconografiche da Ludovico Pozzoserrato nel 1593. Tra le sette scene bibliche raffigurate negli affreschi della facciata, vi compare quella di *Davide e il corteo di cantori e suonatori che accompagnano il trasporto dell'arca dell'alleanza* (5,22) (1 *Cronache* 15; 2 *Samuele* 6,12-19); rispetto al primo progetto si è aggiunta quella di *Ester e Assuero* (5,25), l'ultima della sequenza, e si sono sostituite le storie di Giuditta con quelle di Mosè. Si direbbe che in tali scelte si potesse tenere conto da parte dei preposti alla elaborazione del programma decorativo, oltre che da parte dello stesso Pozzoserrato,

delle *Storie di Davide e Betsabea* svolte nel ciclo di arazzi che con orgoglio veniva custodito da tre decenni. In certo qual modo le storie che sono raffigurate negli arazzi vengono ad allinearsi in coerenza con le altre della facciata, entro una lettura di prefigurazione rinnovata nel Cinquecento in base alle esigenze della Controriforma, e alla programmata riaffermazione del culto di Maria⁸. La tradizione interpretativa allegorica di concordanza vetero e neotestamentaria, compendiata nel Medioevo nelle immagini delle *Bibliae Pauperum* fondate sull'elaborazione teologica dello *Speculum Naturale* di Vincenzo di Beauvais del secolo XIII, visualizzata nel Trecento nello *Speculum humanae salvationis*, vede in Betsabea l'immagine di Maria, in Davide quella di Cristo⁹. L'incoronazione della Vergine si presenta infatti visualizzata con accanto l'incoronazione di Ester da parte di Assuero e quella di Betsabea da parte di Davide¹⁰. Nell'esegesi cristiana Betsabea, che rappresenta dapprima la chiesa, vede poi tale valore tipologico acquisito da Maria a partire dal secolo XII. Su tale linea altri momenti dell'invaghimento di Davide per Betsabea ricevono una lettura tipologica. Il bagno allude alla sua purificazione, come mediante il bat-





3.17

3.17 Conegliano, Porta Monticano.

3.18 Pomponio Amalteo (su disegno di Giovanni Antonio de' Sacchis detto il Pordenone?), *Leone Marciano stemmi del Podestà Alvise Loredan e della Città di Conegliano*, 1533. Conegliano, Porta Monticano.

3.19 Pittore veneto, 1570 circa, *Giustizia*, particolare dell'affresco dell'attico di Porta Monticano. Conegliano, Porta Monticano.

3.18



194

tesimo; l'avvenente donna è sottratta al marito come a una forza del male, in quanto destinata a essere glorificata come sposa del re¹¹.

L'epilogo è quello rappresentato nell'ultimo arazzo, in cui il profeta Natan accusa Davide di adulterio, aggravato dalla morte del marito di Betsabea, e predice la morte dei suoi figli; ne consegue l'atto di penitenza di Davide che si leva dal capo la corona regale¹².

ACCOGLIENZE A ENRICO III DI FRANCIA

NEL 1574

Come lasciano intendere gli accordi per la concessione del prestito degli arazzi della Scuola dei Battuti, l'occasione del passaggio di Enrico III (3.22) a Conegliano fu un momento di grande impegno per garantire al sovrano un'ospitalità degna della città. La straordinarietà dell'evento lascia tracce documentarie cospicue, a cui si aggiungono quelle di una libellistica di circostanza che ne riporta la cronaca, si direbbe giornalistica, in presa diretta¹³ (3.21). Tutto materiale adatto anche alla sceneggiatura di ricostruzione dell'ambiente coneglianese nell'avanzato Cinquecento. Oltre che per soddisfare una legittima curiosità, che la cronaca meriti di essere riportata in questa circostanza si può motivare con il fatto che in essa si trovano gli elementi significativi di una autorappresentazione della città. Si possono in proposito la-

3.19



sciare parlare i documenti e stilare con essi la cronaca del cerimoniale e dei festeggiamenti. Il sovrano giunse a Conegliano la sera del 14 luglio provenendo da Sacile dove era stato accolto nel palazzo del nobile Giacomo Ragazzoni, al quale venne raccomandato di vigilare su quanti potessero approfittare del giovane sovrano¹⁴. Giungeva con il suo incredibile seguito viaggiando in carrozza sontuosissima, fatta costruire per l'evento quale omaggio dello Stato, mezzo che l'aveva raggiunto con i delegati ufficiali al confine, a Venzone¹⁵. L'evento fu di grande portata politica, e il doge Alvise Mocenigo non perse l'occasione per impressionare in ogni momento il sovrano con i fasti della Serenissima¹⁶.

L'accoglienza di Conegliano fu organizzata presso la chiesa di Santa Maria delle Grazie dove vennero erette due piramidi con insegne e imprese, l'ingresso in città avvenne infatti attraverso Porta Monticano (3.17) che presenta come di prassi l'immagine del *Leone Marciano* (3.18), qui sorridente, di spiccato carattere pordenoniano, e quella della *Giustizia* (3.19) eseguita da poco, altri leoni si aggiunsero negli apparati effimeri¹⁷.

La cerimonia fu guastata da un memorabile temporale estivo, che fu la causa del prolungamento del soggiorno in città da parte del sovrano, poiché la piena del Piave compromise l'ingegneristico ponte di fascine di legno predisposto nell'occasione, e fu necessario il suo faticoso ripristino. L'ospitalità durata tutta la giornata del giovedì, e conclusasi con la partenza il giorno seguente dopo il pranzo, fu garantita dalla nobile famiglia Sarcinelli, dai fratelli Giovanni e Francesco, nel palazzo della Contrada Grande (3.20). Per non perdere di vista gli arazzi della Scuola dei Battuti, è qui che probabilmente essi poterono essere esposti, per necessità del massimo decoro della residenza del re, infatti "nel mezzo della sala sempre pranzò, dove era permesso l'accesso a chi si sia, che desiderava vederlo"¹⁸.

Garantito il prestito degli arazzi, davvero opportuno viste le circostanze, un'altra parte presa dal Consiglio, consapevole che "questa nostra comunità non ha entrate nel pubblico", decise "segondo le piccole nostre forze per la venuta d'un tanto re", che "oltre le altre dimostrazioni preparategli abbia da erigersi innanzi al luogo di sua residenza che fu in ca' Sarcinelli, una fontana, la qual abbia a gittar vino dal momento del di lui arrivo, fino alla di lui partenza"¹⁹.

È l'attestazione di un'accoglienza festosa, nei modi che corrispondono all'immaginario dei coneglianesi; di questo vino si dispose che "ogn'uno ne possa gustar, e bere, ma non sia lecito però ad alcuno portarne via in alcuna quantità". Il cerimoniale regola l'afflusso e l'ammissione dello stuolo di accompagnatori di alto rango. Il seguito è composto "da duchi, conti, eccellenze, e dagli ambasciatori della Serenis-

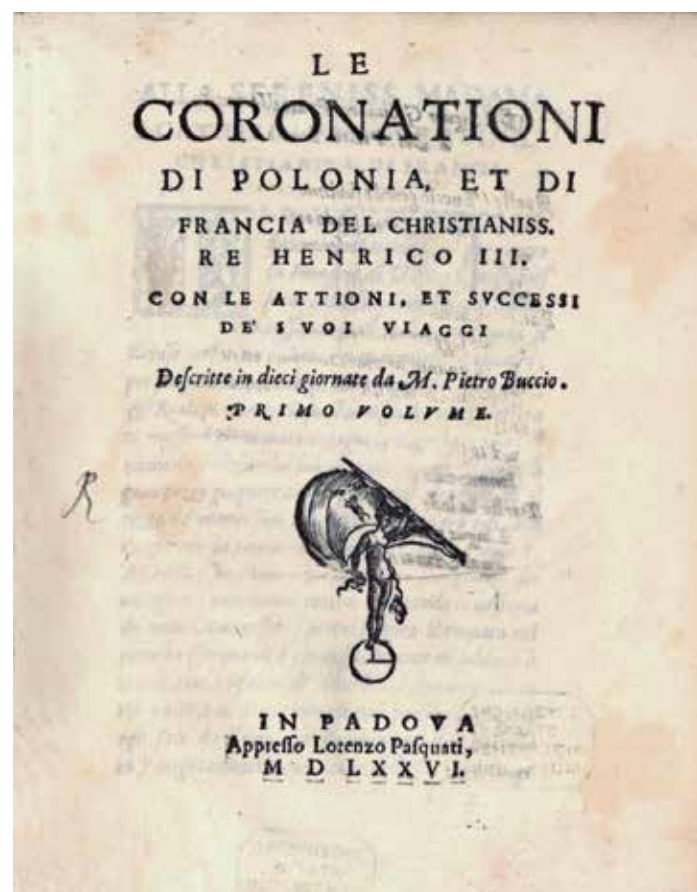


3.20 Conegliano, Palazzo Sarcinelli, secolo XVI, prospetto sulla Contrada Grande.

sima Repubblica". La libellistica non manca di riportarne i nominativi, non trascurando le precedenze per rango e gerarchie²⁰.

Inoltre "anco il nostro publico fecce, quanto lo permetteva de' quei tempi, il possibile per rendergli contrassegno di stima, e d'ossequio"²¹. La nobiltà coneglianese si schiera infatti al momento dell'accoglienza e nei giorni seguenti. È un'occasione speciale perché essa possa riconoscersi e contarsi. Per la sceneggiatura e i costumi, circa il modo di presentarsi in tale circostanza della nobiltà coneglianese, sovengono i celebri e di poco successivi abiti documentati dalla serie di Cesare Vecellio, la cui prima edizione è nel 1590²². Troviamo quelli dei signori "di castella", di gentiluomini e gentildonne. Non molta differenza poteva esserci nei costumi tra quelli di Cividale di Belluno (3.24) e di Conegliano. Vecellio ci tiene comunque a documentare espressamente l'abito di una *Gentildonna di Conegliano* (3.23), che la moda non doveva aver modificato sostanzialmente rispetto a quello che si poteva

195



3,21 Pietro Buccio, *Le coronazioni di Polonia et di Francia del Christianissimo Re Enrico III*, in Padova, appresso Lorenzo Pasquati, MDLXXVI, frontespizio.

3,22 *Ritratto di Enrico III di Valois*, particolare. Da *Cronica brevede i fatti illustri de re di Francia, con la loro effigie dal naturale [...]*, in Venetia, Appresso Bernardo Giunti, MDXCVII, tav. 62. Venezia, Biblioteca del Museo Civico Correr, E 1519.

esibire nel 1574, in occasione del passaggio di Enrico III²³. Oltre ai cerimoniali e agli apparati di festa, non manca la documentazione della pratica religiosa del cristianissimo sovrano. È ancora l'occasione perché Conegliano si presenti, ora nel suo volto religioso, con le sue chiese officiate decorosamente, in liturgie accompagnate da suoni, arricchite da opere d'arte. Il re "nel giovedì andò ad ascoltare la santa messa nella nostra chiesa nuova di Santa Maria dei Battuti, e nella mattina del venerdì nella chiesa di San Antonio". Al sovrano di Francia nel breve soggiorno coneglianesi, fortunatamente prolungato di un giorno, è offerta anche l'opportunità di apprezzare le bellezze naturali del territorio. La sera del giovedì "il dopo desinare alle 19 hore cavalcò fuori della terra (...) se ne andò lungo alla Piave, accompagnato secondo il solito modo"²⁴. La città di Conegliano ebbe quindi modo di manifestarsi al re di Francia in tutte le sue bellezze.



LA PROCESSIONE ALLA COLLEGIATA DI SAN LEONARDO E GLI APPARATI DEL 1581

Un momento particolarmente carico di significato per affermare le proprie radici storiche, ad un tempo ecclesiali e politiche, è da ravvisare nella processione solenne dell'11 maggio 1581, in cui la città di Conegliano si riconosce nel suo volto religioso, nella ricchezza delle proprie tradizioni e molteplicità di componenti. Con solennità liturgica, in quel giorno "il Santissimo Sacramento, gli Olii Santi e l'acqua del battistero venivano riportati con questo ordine all'antica chiesa matrice del Castello", nella chiesa plebana di San Leonardo elevata a Collegiata. È questo atto che chiude una vertenza del massimo rilievo per la storia di Conegliano di questi anni del Cinquecento. Con bolla papale di Gregorio XIII data in Roma il 9 novembre 1574 (*Circa curam pastoralis Of cii*), emanata su istanza di Luigi Giustiniano parroco di San Leonardo, veniva eretta in Santa Maria di Monte una cappellania perpetua, per cui si sottraevano all'antica chiesa matrice di San Leonardo le importanti funzioni sacramentali²⁵. Il fatto è della massima risonanza, protestano i maggiorenti coneglianesi e i cittadini, lo stesso doge Alvise Mocenigo il 1 aprile 1575 si fa

carico di esporre tali proteste presso il vescovo di Ceneda Michele della Torre²⁶. La Comunità di Conegliano invia i propri oratori a Venezia il 16 maggio 1575 per far presente la loro causa presso il Legato Apostolico, monsignor Annibale di Capua; si recano poi a Roma il 1° luglio di quell'anno per patrocinarla presso la Curia pontificia. È in queste circostanze che gli oratori eletti esibiscono a sostegno delle loro richieste "testamenti antichi, parti prese dal Consiglio, elenchi di Scuole, Fraglie, inventari, scritture, attestati"²⁷. È l'occasione per riconsiderare e riaffermare le prerogative storiche cittadine, sullo sfondo di una conflittualità di rapporti tra lo Stato e l'autorità episcopale di Ceneda, che avrà un suo più lungo ed aspro corso²⁸. Per quanto riguarda il destino della pieve di San Leonardo, una seconda bolla emanata dal pontefice Gregorio XIII il 1° gennaio 1580 accoglie le istanze dei cittadini, e la chiesa matrice viene

3,23 Cesare Vecellio, *Gentildonna di Conegliano*, xilografia, da *Habiti antichi Ouero raccolta di figure Delineate dal Gran Titiano e da Cesare Vecellio suo Fratello diligentemente intagliate, conforme alle Nationi del Mondo* in Venetia 1664.



eretta in Collegiata, mentre si elogia la chiesa coneglianesi tutta²⁹. La trascrizione di un documento, non descritto nelle sue caratteristiche archivistiche, da parte di Angelo Sant nella sua storia del duomo del 1941, pur non avendo soddisfacenti appoggi filologici, è di grande interesse per illustrare il cerimoniale religioso della Conegliano cinquecentesca, per offrirne un'immagine complessiva. In questo rito si ravvisa un punto d'appoggio per ambientare quella mentalità religiosa cittadina entro cui si fondano le commissioni artistiche della Scuola dei Battuti. Dietro al Crocifisso che apriva la processione si schieravano le scuole, e solo quella dei Battuti annoverava trecento confratelli. Seguiva il Collegio dei Notai. La "chieresia" era composta da monaci e frati delle principali chiese cittadine: i Minori francescani di San Francesco, i Francescani Zoccolanti di Santa Maria delle Grazie, i Crociferi di San Martino, i Canonici Rego-

3,24 Cesare Vecellio, *Donna nobile di Cividale di Belluno*, xilografia, da *Habiti antichi Ouero raccolta di figure Delineate dal Gran Titiano e da Cesare Vecellio suo Fratello diligentemente intagliate, conforme alle Nationi del Mondo* in Venetia 1664.





3.25-26 *Fiume Piave. Settore del Piave da Nervesa a Villa del Bosco*, e particolare del castello di Conegliano, secolo XVI, mm 1150x553, disegno su carta fissato su tela con colorazioni ad acquerello. Vi sono figurati castelli, chiese ed edifici tipici di Nervesa, San Salvatore, Conegliano, Lovadina, Maserada, San Michele, Portobuffolè, Oderzo, Saletto e di altre località nel settore. Venezia, Archivio di Stato, Fondo Savi ed Esecutori alle Acque, rotolo 126, disegno 116.

lari Lateranensi di Sant'Antonio. Seguivano i sacerdoti che precedevano il Santissimo Sacramento portato dal Vicario generale del vescovo di Ceneda Camillo Speziari³⁰. Il baldacchino era portato da nobili designati dal Consiglio della città. Seguiva il Podestà e Capitano, Pietro Salomon, e quindi il Provveditore alla città e i nobili. Il corteo era poi composto nell'ordine dai "cittadini d'ogni età e condizione a doi a doi pure con torcie accese in folta schiera, dopo dei quali in pari ordine una infinità di popolo", dalle nobili con il loro seguito e dalle altre donne. Non mancavano addobbi

in tutta la città, erano esposti tappeti ed arazzi, ma anche festoni floreali e di verzura, la piazza del castello era coperta da tendaggi. Gli apparati effimeri avevano una loro iconografia nel vestibolo di San Leonardo, dove circondati di edera e ginepro, stavano lo stemma pontificio, sotto quello dello Stato, il Leone Marciano con ai lati quelli del vescovo Della Torre e del doge Mocenigo. All'interno della Collegiata l'addobbo prevedeva l'esposizione "di bellissimi e squisitissimi arazzi", che, anche se non specificato, si può ipotizzare fossero quelli prestati dalla Scuola dei Battuti, che in questa chiesa aveva il giuspatronato dell'altare di sant'Orsola. Vi era al centro dell'aula sospeso un apparato effimero allegorico: "una macchina rotonda fatta in foggia di globo, ornata di edera e d'oro la quale sotto di sé teneva una ruota ripiena di torcie la quale con mirabile artificio si rivolgeva in maniera che faceva nascere nei riguardanti stupore e meraviglia". Era la cornice alla benedizione eucaristica, alla reposizione del Santissimo, alla messa cantata e al *Te Deum*

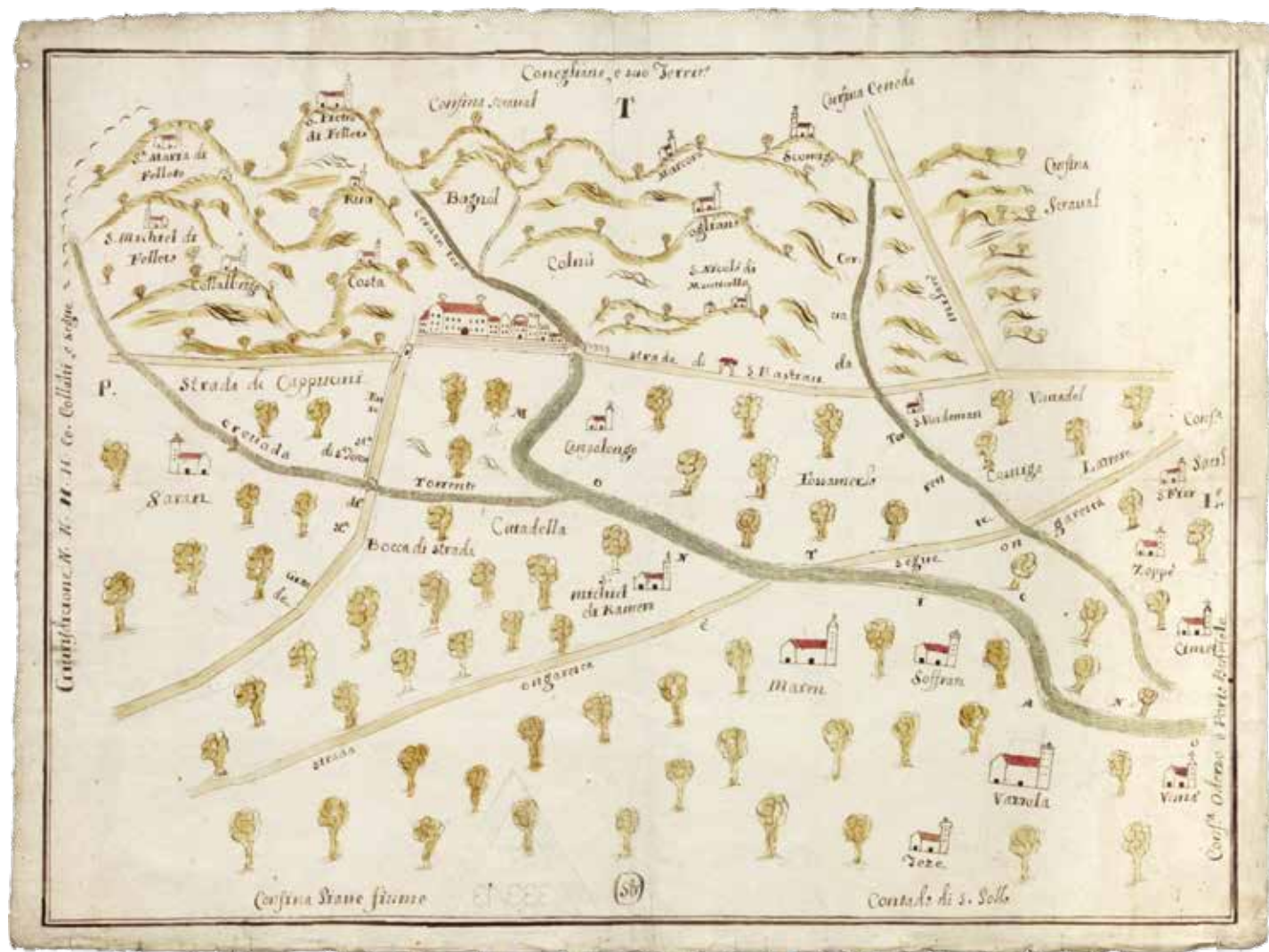


3.27 *Fiume Piave. Settore del Piave da Pedrobba a Maserada e territorio trevisano a sud fino a Castel Franco e Treviso* particolare, secolo XVI, mm 655x558, disegno su pergamena ad inchiostro seppia. Venezia, Archivio di Stato, Fondo Savi ed Esecutori alle Acque, rotolo 127, disegno 121.

GIAMBATTISTA CODERTA: UN'IMMAGINE DI CONEGLIANO NEL 1588

Il ritratto di vita coneglianese nel tardo Cinquecento, tratteggiato con l'occasione di documentare l'esposizione accertata, o solo ipotizzata, degli arazzi della Scuola dei Battuti con *Storie di Davide e Betsabea*, può avere un corollario nella descrizione manoscritta, diretta e suggestiva della città e del suo territorio, che risale al 1588. Vi sono ragioni per ritenere che tale reportage si possa attribuire al nobile coneglianese di antica stirpe Giambattista Coderta, che antepone il testo a un corposo trattato lasciato manoscritto, *Dell'origine, fatti et antichità della terra di Cone-*

gliano, in cui non manca il riferimento diretto per poterlo datare con precisione³¹. Si tratta della migliore ambientazione della fase tardo cinquecentesca coneglianese, periodo in cui si realizza la decorazione della Scuola, con riguardo soprattutto alla più importante impresa in facciata ad opera di Ludovico Pozzoserrato nel 1593. Questa esprime un momento di riflessione teologica proposto all'intera città, secondo la sensibilità spirituale della Controriforma, che si abbina ad un altro momento di riflessione riguardante, su un diverso piano di valori, le prerogative di indipendenza e laicità della Scuola, garantite dallo Stato. È pertanto di notevole importanza documentare come nel contempo si definisse l'identità stessa, storica e contingente, della città di Conegliano³². Per il suo testo, Giambattista Coderta poteva forse avvalersi delle molte memorie confezionate in occasione della controversia per il riconoscimento dei



3.28 Territorio di Conegliano. *Mappa comprendente Santa Maria di Felletto, il fiume Piave, il contado di San Polo e Scavigli* secolo XVIII, mm. 555x405, disegno su carta con colorazioni ad acquerello. Venezia, Archivio di Stato, Fondo Provveditori ai Confini, busta 333, disegno 13.

diritti della pieve di San Leonardo³³. Se così non avvenne direttamente, si deve comunque riconoscere che Coderta appare operare sulla stessa linea condivisa da altri concittadini impegnati nel pubblico, anch'essi sollecitati alla ricerca delle origini storiche e identità cittadine. Con doti letterarie non trascurabili, egli antepone alla trattazione storica vera e propria, una veduta sulla città di ampio respiro, vero e proprio reportage, accattivante senza essere eccessivamente laudativo o retorico. Come in una veduta topografica fin troppo perfetta, alla Cristoforo Sorte, Conegliano e la sua terra sono viste dall'alto entro i confini naturali dello Stato. Nell'avvicinarsi di prospettiva, aggiustando l'obbiettivo, egli coglie le bellezze natu-

rali dei dintorni, e quelle delle coltivazioni, specie di olio e vino, richiestissimo in Germania. Entrando in città la descrizione segue l'itinerario dalla rocca e dalla contrada dei Coderta, per scendere al piano e descrivere i bei palazzi del borgo interno alle mura, le porte d'accesso. La topografia cittadina si configura poi nei borghi esterni alle mura, tutti precisamente qualificati. Seguono le chiese, gli insediamenti monastici e conventuali. Spazio di tutto riguardo è riservato alle scuole di confraternita, in cui si distingue quella di Santa Maria dei Battuti "madre de' poveri". Segue la menzione del Monte di Pietà, del Collegio dei Notai. Le istituzioni politiche vengono di seguito. Con rapidi tratti si delineano le prerogative del Consiglio dei Nobili, del Consiglio minore, la gestione della camera fiscale e dei dazi, si elencano gli altri uffici di governo. La sua appartenenza alla nobiltà lo obbliga a soffermarsi sui criteri di ammissione al Collegio dei Nobili. Tutto è visto in termini positivi, ottimistici: "talmente che in quiete, et unitade grande, et concordia de cittadini circa il ben publico il tutto è gover-

nato con bellissime et ottime leggi cussì municipali come ducali, et sopra il tutto con buona religione". Doti di integrità e giustizia vengono riconosciute ai Rettori, qualità che non si rintracciano di egual portata in altre città della Repubblica. Implicazioni politiche non di poco conto per i conflittuali rapporti tra Stato e sede episcopale cenedese, in atto o sempre latenti, sono sottese all'osservazione "onde ben dir si puote che seben in Coneano non resiede Episcopo, essa terra sii veramente città, poiché ha tutte le parti che deve haver una città secondo la deffinition de savii, et con tal nome però è stata anco dal prelibato illustrissimo Dominio Veneto, et dalli imperatori più volte chiamata"³⁴. Il preambolo alla trattazione storica, che dal mito si spinge solo fino all'aprirsi del Cinquecento, si conclude non in termini di contenuti politici, ma di qualità della vita: "È in Coneiano aere temperatissimo, purificato, et sano di maniera che li homini vivono sana et longa vita". A questo ritratto di Coderta appare comunque mancare un dettaglio, quello riguardante la vita culturale. Tralascia ad esempio che nel 1588 è cosa d'attualità la fondazione di "una compagnia con titolo di collegio di scolari Incamminati", la cui riunione costitutiva risale a fine ottobre 1587³⁵. Vi ritroviamo i soliti nomi illustri della città, nobili e professionisti, molto impegnati i notai. Si distingue Pulzio Sbarra "poeta, accademico Spensierato di Firenze, e caro al Granduca Ferdinando de' Medici"³⁶. Oltre all'attività didattica ci si riprometteva "al tempo del carnevale si avessero a recitar tragedie, o commedie, o pastorali", come avvenne per *l'Aminta*, o *l'Amarilli* del Tasso. Il Collegio degli Incamminati colse l'occasione di dare alle stampe i componimenti dei suoi adepti, nella circostanza della partenza da Conegliano del podestà Gian Francesco Sagredo nel 1588³⁷. Temi mitologici ed arcadici salutavano colui che nel concreto aveva dovuto sventare una terribile carestia, aveva difeso l'indipendenza di Conegliano da Treviso nel reclutare milizie, e che, ad un tempo, aveva trovato le risorse per abbellire la città dell'ammiratissima fontana di piazza³⁸.

LALIENAZIONE DEGLI ARAZZI AL MUSEO CORRER DI VENEZIA

Per secoli la Scuola dei Battuti fu custode della serie di arazzi delle *Storie di Davide e Betsabea* (3.1, 3, 5, 7, 13), da sempre tenuta in gran conto per la sua preziosità. I danni del tempo si accanirono sui delicati manufatti, che tuttavia rimasero a fare mostra di sé anche quando gli eventi storici nell'Ottocento determinarono un contesto ben diverso da quello originario. Il decreto napoleonico del 25 aprile 1806

demanializzava le confraternite, anche quelle laicali, quello successivo del 26 maggio 1807 le proibiva, infine quello del 18 giugno 1807 le riuniva in ente morale, in Congregazione di Carità, come avvenne per la Scuola dei Battuti³⁹. Per la sorte conservativa del suo patrimonio artistico non appaiono tuttavia influenti questi passaggi istituzionali. Gli arazzi non vennero incamerati dal demanio, ed è probabile che siano rimasti in loco anche quando gli ambienti furono destinati, dal settembre 1807, a custodia dei detenuti, mentre negli anni precedenti vi erano stati ospitati i coscritti di passaggio⁴⁰. Tali funzioni riguardano la storia ottocentesca della Scuola dei Battuti. Prime spigolature d'archivio, da potersi completare in futuro, fanno riemergere che nel 1883 vi fu un rinnovato interesse per il patrimonio artistico della Scuola dei Battuti, per gli affreschi e gli arazzi. È del luglio di quell'anno il progetto della Giunta Comunale "di destinare il locale a destra della Sala dei Battuti pel collocamento e custodia degli oggetti d'arte e di pregio, solo se ne riceva la proprietà e il diritto di custodia". È il progetto che volevototare anche la città di Conegliano di un proprio civico museo, secondo la diffusa tendenza del momento che si afferma in centri municipali di diversa entità, a seguito dell'acquisizione dei beni provenienti da chiese, dispersi con le soppressioni napoleoniche, o demanializzati in base al Regio decreto di soppressione delle Corporazioni religiose del 7 luglio 1866⁴¹. Per quanto riguarda tale progetto ne sortisce un sopralluogo di Policarpo Bedini, nella cui relazione del 5 maggio 1883 si fa menzione soprattutto dello stato degli affreschi, senza trascurare l'attestazione che "trovasi appesi alle pareti cinque arazzi del finire del 1600"⁴². Il progetto di musealizzazione municipale della Scuola dei Battuti, e quindi dei suoi arazzi, riemerge nel 1905 a seguito delle trattative allora in corso fra Congregazione di Carità e Fabbriceria del Duomo di Conegliano per l'alienazione del fabbricato detto Sala dei Battuti. In data 18 ottobre 1905, Max Ongaro, a capo dell'Ufficio per la Conservazione dei Monumenti del Veneto, invia una richiesta informativa al Municipio di Conegliano in quanto gli giunge notizia "che la Congregazione di Carità abbia intenzione di vendere gli affreschi della Sala dei Battuti e gli arazzi che si trovano nella stanza vicina". Poiché tali "oggetti d'arte preziosi" si ribadiscono inalienabili in base all'art. 2 della legge 10 giugno 1902, n. 185, Ongaro giudica la notizia infondata, chiede tuttavia notizie "sul modo in cui possa aver avuto origine questa voce", esigendo l'autorevole smentita⁴³. La Congregazione di Carità risponde alla stessa data, ammettendo le pratiche per la vendita dell'immobile storico alla fabbrica. Circa l'inalienabilità non risulta che lo stabile sia iscritto nel catalogo, condizione posta dall'art. 23 della citata leg-

ge del 1902. In ogni caso, la progettata cessione ad un ente “non priverebbe la Città degli oggetti d’arte contenuti nelle sale, né scemerebbe il diritto di tutela in chi è tenuto ad esercitarla”³⁴. Si tratta di una risposta di altro tono, rispetto a quanto si ricava da una precedente corrispondenza fra Congregazione di Carità e Municipio. In data 11 ottobre 1905 la Congregazione assicurava il sindaco che le trattative in corso prevedevano la conservazione della Scuola e l’obbligo della Fabbriceria a concedere la visita alla Sala dei Battuti³⁵. Nel contempo si ribadiva il diritto dell’Amministrazione dell’Ospedale proprietario di levare e trasportare gli arazzi esistenti nella camera a ponente della Sala dei Battuti. Nel 1905 si conclude la trattativa di acquisto. Sant ne dà informazione: “non senza difficoltà (la Fabbriceria) riscattò dalla Congregazione di carità, che per le leggi di soppressione era diventata erede dei beni dei Battuti, la sala omonima e le adiacenze; ho detto non senza difficoltà, perché il Cappellano don Bernardo Michieli fu processato quale violatore dei sigilli del tribunale, vinta la causa si spese tra questo e quello Lire 10000”³⁶. Gli arazzi rimanevano ancora sul mercato. Nella seduta del 3 luglio 1907, il Consiglio Comunale di Conegliano è chiamato a valutare la “Proposta d’acquisto degli arazzi di proprietà della Congregazione di Carità esistenti nella Sala dei Battuti”. Il verbale offre anche dati retrospettivi. Risulta che il Consiglio Co-

3.29 Sotto, Sala III del Museo Correr di Venezia presso il Palazzo Reale nell’allestimento degli anni Trenta del Novecento. Al centro il tavolo dei presidenti della Scuola dei Battuti di Conegliano del secolo XVI. Sono visibili gli stemmi della Scuola dei Battuti entro scudo incorniciato da *cartouche*. Venezia, Archivio Fotografico del Museo Correr, foto Giacomelli.



munale ebbe occasione di interessarsi degli arazzi già nella seduta del 7 dicembre 1882³⁷. Veniva allora deliberato che si provvedesse alla conservazione e alla custodia e si dava mandato alla Giunta “di fare gli studi necessari intorno alla spesa all’uopo necessaria”. Nel 1905 si lamenta che agli atti non risulta essersi fatto nulla di tutto ciò, né da parte del Comune, né da parte della Congregazione. Già nel corso del 1900 la Congregazione aveva fatto presente l’interesse ad alienarli, e ne diede avviso alla Giunta, ma tutto rimase lettera morta. Nella seduta del 1907 tra le varie opzioni suscitate in Consiglio vi è quella di procedere all’acquisto sul prezzo peritale, affinché gli arazzi potessero ornare la sala matrimoni. Altra opzione è quella di procedere all’acquisto per “l’istituzione di un museo nel quale fosse raccolto quanto di pregevole in fatto d’arte e di storia potevano offrire la Città e dintorni”. Si ha l’impressione che il Comune sia disposto all’acquisizione, senza oneri, dichiarandosi pronto a valorizzare gli arazzi quale bene artistico pubblico, riconoscendone l’importanza per la storia della città. Si fa riferimento a una dimensione etica, e non si affrontano urgenti questioni finanziarie. Quando nel 1907 la questione torna a galla non sembrano esservi dilazioni alla decisione, la Sala del resto era già stata alienata. Si nota come nessuno rispose all’appello fatto alla cittadinanza per contribuire all’acquisizione di quei beni. Vagliato il prezzo, ridotto perfino a lire 2.000 per favorire l’acquisto da parte del Comune, le trattative sembrano incagliarsi nella richiesta di una facilitazione di pagamento.

Nella seduta del 6 luglio di fatto non si decide l’acquisto ma si fanno almeno voti perché gli arazzi rimangano a Conegliano. Su altro tavolo, a partire dal 1905, si svolgevano nel frattempo trattative serie per l’alienazione degli arazzi coneglianensi. È quanto si segue con una certa puntualità negli incartamenti dell’Archivio del Museo Civico Correr di Venezia, qui riportati in appendice. Un primo progetto di concederli in “uso e custodia” al Municipio si ricava dalla lettera del prefetto di Treviso Moretti del 9 novembre 1905. Essa risponde anche alle preoccupazioni avanzate da Max Ongaro in data 18 ottobre 1905 sopra ricordata. Nella lettera, del 1° agosto 1906, del Soprintendente alle Gallerie e dell’Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti, Gino Fogolari, emerge per la prima volta il nome del cav. mons. Vincenzo Botteon, Ispettore Onorario ai Monumenti per Conegliano. Mentre Botteon rassegna le dimissioni da tale carica, e dichiara di non aver convinto chi può succedergli (Adolfo Vital?), riporta all’attenzione lo stato conservativo degli arazzi e degli affreschi della Scuola dei Battuti. Di fatto è Adolfo Vital, nuovo Ispettore, a comparire di seguito come informatore delle trattative presso l’Ufficio

Regionale per la Conservazione dei Monumenti del Veneto. Alla vigilia di una riunione del Consiglio Comunale, in data 2 maggio 1907, egli informa Fogolari sulle trattative con il Comune, ne approva il progetto anche se prevede il trasporto altrove degli arazzi (Sala matrimoni), comunque da preferirsi perché “forse potrebbero finire nelle mani di qualche privato”; la condizione riguarda l’impegno che il Comune li faccia restaurare da competenti. Segue una succinta relazione storica sui manufatti, riguardante anche la loro conservazione³⁸. In data 8 settembre, dopo la riunione straordinaria del Consiglio comunale di Conegliano, che sancisce di fatto il fallimento definitivo delle trattative sulle quali era stato impegnato anche in precedenza nelle riunioni di maggio e giugno, Vital dà parere favorevole all’acquisizione da parte del Museo Correr. Con l’istituzione veneziana si erano riallacciate trattative parallele fin dal 1905, e a Vital risulta “intermediario nel contratto il cav. Don Vincenzo Botteon”. Previa autorizzazione delle istituzioni competenti, ciò avveniva in quella fase per il prezzo d’acquisto di lire 3.100. In realtà l’offerta di vendita degli arazzi da parte della Congregazione di Carità al Museo Correr data già al maggio 1902, secondo trattative verbali, e allora per lire 2000. La stima periziale su cui si basano tali trattative spetta al noto erudito Nicolò Barozzi, membro della Commissione di vigilanza per i restauri di San Marco, della Commissione Araldica per le Venezie, della Commissione per l’esportazione d’oggetti d’arte e d’antichità³⁹. Barozzi li aveva stimati lire 3000 “in vista del bisogno di restauri radicali”, come ricorda Botteon nel luglio 1907. Dopo tutti questi antefatti, riprendendo le fila delle trattative ultime, è nel luglio 1907 che esse si intensificano, protagonista dunque Botteon per parte della Congregazione e il conservatore Angelo Scrinzi per parte del Museo Correr. Erano intervenuti a Conegliano anche Del Zotto e Giulio Lorenzetti per parte del Museo, con il fine di una verifica della stima. La strategia che Botteon adotta è di quelle consuete in questi casi, e la documentazione qui di seguito riprodotta, la rende palese. Ripetuti sono i viaggi a Venezia, vi è la richiesta di sostegno al confratello abate Nicoletti bibliotecario del Museo Correr, la minaccia di altra trattativa o di recessione dalla vendita. Da parte del museo si tergiversa strategicamente sul fatto che a decidere non è solo il conservatore bensì il Comitato Direttivo.

D’altra parte Botteon dichiara di dover sollecitare la Congregazione, vantando anche la sua energia d’azione. La trattativa si conclude finalmente a fine agosto, fissando la cifra definitiva in lire 3100. Di corollario sono le operazioni di ratifica formale; addirittura grottesche quelle del pagamento e della consegna degli arazzi nel gennaio 1908. Nella fase

conclusiva delle trattative emerge dalla corrispondenza un lato umano e antiquariale di Botteon. Il 25 agosto chiede a Scrinzi il valore numismatico di una moneta d’argento di Leopoldo d’Austria, e si documenta come egli abbia proposto l’acquisto di un tavolo in noce e inoltre incisioni del Vecellio (Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo...*, 1598) già appartenuti alla Scuola dei Battuti. Si tratta del tavolo in noce in cui sedeva la presidenza della Scuola, era posto lungo la parete lunga della Sala delle riduzioni, in corrispondenza delle scene raffiguranti *Le pie donne al sepolcro*, *La Veronica tra san Pietro e san Paolo*, *L’Apparizione di Gesù alla Vergine* (2.47-48, 51), ridotte in altezza perché soprastanti gli alti stalli della Presidenza. Ottenuto il permesso governativo all’acquisto del tavolo per lire 300, Scrinzi pretendeva da parte di Botteon quello dell’autorità ecclesiastica, su cui poteva invece sorvolare l’arciprete del duomo, che aveva da poco acquisito l’ingombrante quanto redditizio mobile, sia lo stesso Botteon. Il tavolo in noce pregiato degli stemmi della Scuola dei Battuti fu acquisito infine dal Museo Correr nel 1909, ma inventariato solo nel 1922⁴⁰. È documentato nelle fotografie d’archivio che riguardano l’allestimento della Sala III del Museo Correr negli anni trenta (3.29), con mobili della stessa epoca⁴¹. Quanto ai ruoli in queste vicende di Vincenzo Botteon come intermediario e di Adolfo Vital, come neo Ispettore onorario ai Monumenti, inoltre del Comune, la documentazione riprodotta qui di seguito per quanto costituisca solo una selezione, è tuttavia sufficiente ed esplicita per formulare una valutazione⁴². Circa il ruolo di Botteon, suona un po’ come una autorevole e larvata giustificazione la nota di Giuseppe Fiocco a proposito della storia degli arazzi della Scuola dei Battuti, che deve spendere la bibliografia migliore dello storico coneglianese⁴³. Ricorda Fiocco: “la cessione, patrocinata da quello stesso don Vincenzo Botteon, tanto benemerito per il recupero della storia riguardante la Congregazione di Carità della sua Conegliano, e perciò della Scuola dei Battuti che ancora le apparteneva (siamo nel 1904), oltreché per aver atteso alla redazione documentata della vita del suo figlio più glorioso: Giambattista Cima fino dal 1893 (...); fu un male minore, se non proprio la più felice delle soluzioni”. Consolatoria era la clausola che gli arazzi e il tavolo venissero esposti nelle Sale del Museo Correr, luogo che almeno ne avrebbe garantito la conservazione ottimale, con un cartellino che ne indicasse la provenienza coneglianese. È anche per questo che spiace la mancata identificazione dell’attuale deposito del tavolo, mentre per quanto riguarda gli arazzi, si auspica che all’intervento conservativo già effettuato, segua quello che ne renda possibile l’esposizione, seppure temporanea.⁴⁴

NOTE

- 1 Fiocco (1965(1), p. 51) esprime ipotesi non suffragate da documenti. Ipotizza siano stati “donati da qualche cospicuo personaggio, e forse confratello, della città. Probabilmente allora, trattandosi di opere non certo eseguite espressamente per la sede a cui furono donate, fu necessario adattarle al nuovo compito a cui venivano destinate, che dovette essere la stanza destinata alle Riduzioni”.
- 2 Botteon, 1904, pp. 13, 113 nota 30. Per quanto riguarda Vital si fa riferimento alla documentazione manoscritta raccolta a proposito delle trattative di vendita. Non ne fa cenno Sant, 1941.
- 3 Si veda qui di seguito in appendice il testo dei documenti trascritti da Graziani.
- 4 Oltre alla documentazione relativa alla vendita e all'inventario Correr, si veda Botteon (1904, p. 13) che ha in mente quel Francesco Fiammingo il quale nel 1543 è documentato restaurare gli arazzi della Sala del Consiglio dei Dieci di Palazzo Ducale, in base allo studio che lo storico doveva conoscere di Urbani de Gheltof, 1878, p. 26.
Per Fiocco (1965(1), p. 52): “non si tratta di opere di alto pregio, nonostante spettino alle arazzerie famose dei Paesi Bassi, e vadano posti nel pieno del XVI secolo”.
- 5 Per il riferimento al 1560 si veda Giambattista Graziani, *Origine della Veneranda Scuola de Santa Maria de Battuti. Tempo dell'erezione della chiesa, campanile e Scuola e traslazione in questa dell'insigne Collegata di San Leonardo di Castello*. Cfr. Graziani, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 565, fascicolo 40. La notizia è riportata con altra collocazione archivistica anche da Mene-gazzi, in Malvolti, 1964, p. 4 nota 10.
Per la parte del 1567 si veda Giambattista Graziani, *Carte concernenti il cappellano della Veneranda Scuola di Santa Maria de Battuti all'altar di S. Orsola nella chiesa di San Leonardo*. Cfr. Graziani, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 565, fascicolo 41. Il testo della nota di Graziani riguardante le fasi costruttive della Scuola è qui riportato nei capitoli 1 e 4 di questo volume.
- 6 Botteon, 1904, p. 13.
- 7 Per quanto riguarda l'indicazione dei soggetti si veda di seguito la documentazione relativa alla vendita degli arazzi. Il contributo più articolato spetta in proposito a Fiocco, 1965(1), pp. 51-56. Lo studioso, tratto in inganno dal fatto che due arazzi erano stati uniti e dall'elenco di Lorenzetti (1961, p. 738), aggiunge indebitamente alla serie coneglianese un ulteriore arazzo delle collezioni veneziane, riprodotto come *Nozze di Ester e Assuero (ibidem)* p. 52 fig. 42). In tale errore incorre ancora Davanzo Poli, 1990, pp. 44, 63 tav. 4. Forti Grazzini in questa occasione separa dalla serie tale arazzo, che riconosce rappresentare le *Nozze di Alessandro Magno e Rossana*, e lo abbina per la prima volta a quello raffigurante l'*Incontro di Alessandro Magno e Rossana* facente 203 parte delle Civiche Raccolte Veneziane (esposto a Ca' Rezzonico, Museo del Set-

tecento veneziano).

- 8 Per questi aspetti si veda nel capitolo 5 del presente volume il paragrafo dedicato all'iconografia degli affreschi del Pozzoserrato.
- 9 Si veda in proposito il paragrafo dedicato all'iconografia degli affreschi del Pozzoserrato nel capitolo 5.
- 10 Cornell, 1925; Avril 1987. Per Betsabea e Davide si vedano in generale la voce “Bathseba”, in *Lexikon* I, 1968, coll. 253258; Wyss, 1968, I, coll. 477-490.
- 11 Réau, 1956, tome II, I, pp. 273-277. Sul significato del bagno di Betsabea si veda Kunoth-Leifels, 1962.
- 12 Réau, 1956, tome II, I, pp. 276-277.
- 13 Per l'inventario di tali pubblicazioni si rinvia al classico contributo informatissimo di Pier De Nolhac e Angelo Solerti, *Il Viaggio in Italia di Enrico III re di Francia e le feste a Venezia, Ferrara, Mantova e Torino* [con illustrazioni], [Roma]-Torino[Napoli] 1890. In questa occasione si sono selezionate quelle più interessanti circa la descrizione del passaggio a Conegliano. Per completezza si è riportato il testo di Pietro Buccio, *Le coronazioni di Polonia, et di Francia del christianiss. Re Henrico III. Con le attioni, et successi de' suoi viaggi, descritte in dieci giornate. Primo Volume*, In Padova, Appresso Lorenzo Pasquali, MDLXXVI. De Nolhac-Solerti (1890, pp. 11-12) conoscono solo due esemplari di questa edizione, presso la Bibliothèq-ue National di Parigi e presso la Biblioteca del Seminario di Padova, dalla quale si è qui attinto il testo riportato in appendice. Si veda inoltre Nicolò Lucangeli da Bevagna, *Successi del Viaggio d'Henrico III christianissimo re di Francia, e di Polonia, dalla sua partita di Cracovia fino all'arrivo in Torino*, in Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, MDLXXVIII; *I gran trionfi fatti nella nobil città de Treviso nella venuta del christianissimo re di Francia et di Polonia Henrico Terzo. Franza*, in Venetia MDLXXVIII. Un cenno al passaggio di Enrico III si trova nella *Cronistoria della città e territorio di Conegliano. Copia tratta dal manoscritto del nobile Domenico d.r del Giudice*. Cfr. Graziani, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 561, fascicolo 7, c. 44r. Scrittura di Giambattista Graziani. “[...] Nel 1574 Enrico III re di Francia, venendo dalla Polonia, passò per Conegliano, dove arrivò a dì 13 luglio sulla sera, incontrato dal nobile veneto ser Gasparo Bragadin podestà et capitano con gran seguito de coneglianesi, co' quali erano uniti anco i conti di Collalto. Alloggiò nel palazzo Sarcinelli nobili di Conegliano ed a dì 15 passò la Piave a Lovadina, sopra un grandissimo ponte di legno eretto per quest'occasione. Circa il passaggio per Conegliano de' principi, e milizie guarda il mio volume così intitolato [...]”. Tra i contributi a stampa recenti Michieli, 1925-1926, pp. 40-49.
- 14 Zoccolotto, 1994, pp. 29-30.
- 15 Riprodotta in G. Grevenbroch, *Varie venete curiosità, sacre e profane*, sec. XVIII, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, codice Gradenigo Dolfin 65/I, c. 219.
- 16 Benzoni, 1989, pp. 79-112. Sull'iconografia veneziana basti qui

la citazione del saggio di Ivanoff, 1972, pp. 313-330. Cfr. anche Padoan Urban, 1980, pp. 144-146, e schede di catalogo alle pp. 147-166; Wolters, 1983, pp. 216 segg.

- 17 Sugli affreschi di Porta Monticano si veda Fossaluzza, 1989, pp. 32, 54 nota 38, figg. 27, 28. Il Leone marciano è databile al 1533, il disegno è riconosciuto al Pordenone, l'esecuzione è probabilmente di Pomponio Amalteo. Per la datazione della *Giustizia* soccorre l'identificazione degli stemmi dei podestà, ultimi quelli di Girolamo Miani in carica nel 1567, di Marcantonio Zen del 1568, di Marco Venier che fa riferimento al 1570. Cfr. Vital, 1944, ms, c. 235.
- 18 Conforme al documento Graziani, qui in appendice.
- 19 Conforme al documento Graziani, qui in appendice.
- 20 Per i nomi dei coneglianesi si veda la cronaca di Buccio del 1576, il cui testo è riportato qui in appendice.
- 21 Cfr. i documenti Graziani in appendice.
- 22 C. Vecellio, *Degli Habiti antichi et moderni di diverse parti del Mondo*, In Venetia, presso Damian Zenaro, MDXC. Si veda in proposito Guérin Dalle Mese, 2001, pp. 125-154.
- 23 Per un contributo specifico riguardo agli abiti documentati nella scena dell'incontro con Enrico III, facente parte del ciclo di affreschi di Francesco Montemezzano in palazzo Ragazzoni di Sacile dei primi anni ottanta, si veda Davanzo Poli, 1994, pp. 59-63. Riguardo agli affreschi si veda De Feo, 1994, pp. 35-52.
- 24 Buccio, 1576, p. 189. Si veda il testo qui in appendice.
- 25 Per questa pagina di storia coneglianese basti in questo contesto il rinvio a Sant, 1941, pp. 25-30; Faldon, 1968, pp. 66-71; Pizzati, 1994, pp. 30-31. La questione è ora scrupolosamente ricostruita sui documenti, molti dei quali inediti, da Cristina Ziani, 2002, pp. 297-317. Leco che la vicenda coneglianese suscita è contenuta in missive dei nunzi apostolici quale Giambattista Castagna (*Nunziature di Venezia*, 1972, p. 551) e Alberto Bolognetti (Stella, 1964, pp. 171-172). Per i nunzi a Venezia chiamati in causa si veda Ulianich, 1969, pp. 313-320; Sanfilippo, 1991, pp. 705-708. La vicenda che vede protagonista tra gli oratori Paolo Buffonelli, cancelliere del Comune e sindaco della Scuola dei Battuti, è ricostruita in questo volume nel paragrafo del capitolo 5, relativo alla commissione a Giacomo Rota degli affreschi della facciata dei Battuti e al successivo intervento di Ludovico Pozzoserrato. Gli interessi della Scuola dei Battuti in San Leonardo riguardano anche l'altare di Sant'Orsola in essa ospitato e sotto la tutela della Scuola che nominava un proprio cappellano. Per questo aspetto si veda il primo capitolo di questo volume.
Il cospicuo incartamento riguardante questa vicenda, le copie delle bolle papali, si trovano in: *Copia del processo formato davanti all'illustrissimo legato pontificio per la traslazione del SS. Sacramento della chiesa di S. Leonardo del Castello di Conegliano*. Cfr. Graziani, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 561, fascicolo 10. Si veda inoltre Domenico Del Giudice, *Cronachetta ossia notizie della chiesa parrocchiale poscia collegata di S. Leonardo di*

Conegliano. Cfr. Del Giudice, ms., sec. XVIII, AMVC, busta 487bis, fascicolo 19. Tra i molti documenti che dovranno essere oggetto di studio specifico non si trova menzione della processione dell'11 maggio 1581, riportata da Sant, 1941, pp. 31-32. Una descrizione della processione è anche in Faldon, 1968, pp. 68-71. Con le sue ricerche la Ziani (2002) non ritrova la fonte da cui è tratta, confermandone la perdita. *Cronistoria della città e territorio di Conegliano. Copia tratta dal manoscritto del nobile Domenico d.r del Giudice*. Cfr. Graziani, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 561, fascicolo 7, cc. 3rv. [c. 3r] “[...] ha Conegliano alcuni ediftii riguardevoli, e fra gli altri il duomo, che si va tuttavia accrescendo, e che fu, ed è ampla chiesa della veneranda scola di Santa Maria dei Battudi, dove è stata l'anno 1754 trasportata nel dì 9 di giugno, festa del Corpus Domini la insigne nostra collegiata instituita dalla santità di papa Gregorio XIII nell'anno 1581, con messa capitolare, sigillo, arca, e cassa, composta da un arciprete, da sei canonici, e da quattro mansionari, i quali già nell'antico duomo, che in parte ancora sussiste in castello risiedevano. Era questa per lo innanzi piovanato, la elezione del di cui parroco spettava *de iure* al consiglio di Conegliano, come appare da 'ducali' [c. 3v] del doge Andrea Gritti ad Alvise Loredan podestà di Conegliano, e successori del 28 gennaio 1530. Ha il nuovo duomo un atrio assai spazioso composto di nove archi acuti, ed ha la facciata dipinta a fresco da Pozzo Serrato celebre pittore [...]”.

- 26 Sanfilippo, 1989, pp. 619-621; Tramontin, 1990, pp. 41-46.
- 27 Sant, 1941, p. 25-26. Si veda in proposito Bernardi, 1845, pp. 252-253. Per i delegati coneglianesi si veda in questo volume nel capitolo 5 il paragrafo relativo alla commissione a Giacomo Rota e all'intervento del Pozzoserrato nella facciata della Scuola dei Battuti. Tra essi vi è Giambattista Coderta del quale si affronta di seguito un breve profilo.
- 28 Stella, 1964, pp. 171-172. Più in generale e per gli sviluppi successivi si veda Cozzi, 1962, pp. 176-237; *Idem* 1969, pp. 468-496. Una fin troppo rapida sintesi della questione è in Faldon, 1993(2), pp. 138-142. Sul feudo vescovile di Ceneda cfr. Zamperetti, 1991, pp. 59-68.
- 29 Il testo della bolla è in Sant, 1941, pp. 26-30.
- 30 Vicario generale del vescovo Michele della Torre dal 1564 (14 ottobre) al 1585 (21 novembre) fu Camillo Speziari, come risulta da Tomasi (1998, I, p. 121) che riporta anche alcune notizie che lo riguardano (*Idem* 1998, II, p. 378). Nell'ultima visita pastorale del vescovo Della Torre, terminata nel settembre del 1572, viene menzionato come canonico e vicario generale proprio Camillus de Speciariis (Vittorio Veneto, Archivio Storico Diocesano, Ref. II, rub. I, b. I, fasc. IV, pos. 16 = b. 33).
Speziari risulta nominato anche in una serie di atti, investiture di benefici, del 1581-1583 (Vittorio Veneto, Archivio Storico Diocesano, Archivio Vecchio, Ref. VI, rub. VI, b. II, fasc. VI, pos. 11 = b. 98). Il vicario era accompagnato dal pri-

mo arciprete identificato in Giobatta Valdotti da Foligno (Sant, 1941). 31 Giambattista Coderta, *Dell'origine fatti et antichità della terra di Conegliano*, 1588, Venezia, Biblioteca del Seminario Patriarcale, ms. 725=799, cc. 1-51.

Il manoscritto è di complessive cc. 106. Si tratta di "scrittura di due mani differenti della seconda metà del secolo XVI, fa parte del codice miscellaneo 725-5 (provenienza Calbocrotta Moschini), ms in 4.°, legato alla bodoniana avente sul cartone una vecchia segnatura del Settecento (A. I.° n.°3)". Tale descrizione è di Vital (1914, pp. 155-156) che precisa anche i blocchi di diversa scrittura, che chi scrive ritiene piuttosto già secentesca. Di tale manoscritto esiste una copia ottocentesca rovinata in Conegliano, Archivio Comunale, Archivio Municipale Vecchio, busta 587. Sempre in Conegliano, Archivio Comunale, Archivio Municipale Vecchio, busta 588, n. 1, si trova una copia dattiloscritta. Pizzati (1994, p. XII) giudica quest'ultima un "lavoro di collazione effettuato da Adolfo Vital tra il manoscritto di Venezia e di Conegliano". In realtà il Vital stesso (1914, p. 155) lo ritiene iniziativa di Vincenzo Botteon. Per quanto riguarda l'attribuzione dell'opera, va aggiunto che interviene più volte, con prove rilevanti Vital (1902(2), pp. 8, 18 nota 6; *Idem* 1910, pp. 9, 11; *Idem* 1914, pp. 149-171; *Idem* in *L'Archivistorico*, 1985, p. 123). Segnalando nel 1910 tale "cronaca della città e territorio di Conegliano di anonimo (anno 1588)" nella busta 488, n. 1, ritiene che "per le analogie con la *Collectanea* deve credersi scritta dallo storico G. B. Coderta" (Conegliano 1537-1607). Nello stesso contributo Vital cataloga tale *Collectanea rerum antiquarum Coneglianensium et eorum civitatis* quale "importante raccolta di 204 documenti di storia coneglianese, copiati in gran parte dalla cancelleria nel comune, che appartenne alla famiglia Coderta. Nel codice trovasi inserita una cronaca scrittura sec. XVII di carte 10, sunto del ms patriarcale 725-5". Tale *Collectanea* risulta proveniente all'archivio dalla famiglia Graziani. Nel contributo specifico del 1914, Vital adduce altre motivazioni attributive, come quelle della menzione di tale suo lavoro nella cronaca manoscritta anonima della *Miscellanea Malvoti* (Conegliano, Archivio Comunale, Archivio Municipale Vecchio, busta 555), e in quella di Ortensio Dal Borgo, cfr. Dal Borgo, ms., sec. XVII, AMVC, busta 555. Vital (1902(2), pp. 8, 18 nota 6; *Idem* 1914, pp. 154-155) non manca di delineare un profilo di Giambattista Coderta. Fu console del comune di Conegliano dal 1591 al 1606, facendo parte di tale consiglio dal 1557; fu più volte oratore del comune a Venezia. Si è qui pertanto accolta la proposta attributiva di Vital e si è avuto a riferimento il manoscritto veneziano. Si è dedotto il titolo dall'*incipit*. L'*explicit* è il seguente: "l'anno 1501 fo creato dose di Venetia Lunardo Loredan". L'arco temporale considerato dalla cronaca comprende le origini e giunge a quest'ultima data.

Un'osservazione aggiuntiva riguarda la variante del toponimo Coneiano invece di Colleiano, "suo primo e antico nome",

richiamata all'inizio del testo. È da aggiungersi alla variante Conegliano-Corneliano di cui discute Giovanni Pozzi (1959, pp. 505-507), con riferimento all'*explicit* del famoso erbario quattrocentesco del medico Nicolò Roccabonella contenuto nel cod. Marc. Lat. VI 59 (2548).

32 Il quadro definito dal Coderta nel 1588 è da commisurare con le ricerche su Conegliano nel Cinquecento definite in una sintesi utilissima da Pizzati, 1994, pp. 3-31. Si aggiungano i contributi storici su Conegliano e territorio di ampio respiro, sebbene partano da problematiche specifiche, di Galletti, 1988, pp. 189-215; per l'aspetto amministrativo e fiscale di Del Torre, 1990.

Il quadro documentario è quello che si ritrova riordinato criticamente in modo antesignano da Vital, 1936, pp. 1-71; *Idem* 1945, pp. 5-136.

33 I punti di riferimento di tale visita cittadina trovano una considerazione storica in Vital, 1905. Si veda la visualizzazione accattivante di tale ricerca di Potočnick, 1993. In termini di ricerca storica più attuali si veda Rando, 1988, p. 141; Bortolami, 1988, p. 14; Settia, 1988, p. 34.

34 Sulla questione del trasferimento della sede episcopale che dura almeno dal XIII secolo, che si rinnova con la richiesta della concattedralità con Ceneda nel 1464, o con lo spostamento della residenza a Conegliano per soli sei mesi l'anno, si veda per il contesto generale Cozzi, 1962; nel merito specifico Del Torre, 1990, pp. 51-53. Un cenno è in Pizzati, 1994, pp. 15-16.

35 Vital, 1902(2); Rios, 1902.

36 Vital, 1902(2), p. 8; Rios, 1897, pp. 79-94. Su Sbarra si veda anche Passolunghi, 1991, p. XLVII.

37 Vital, 1902(2), p. 10.

38 *Componimenti del Collegio de gli scolari Incarnati da Conegliano et de' loro lettori. In lode del Clariss. Sig. Gio. Francesco Sagredo Podestà et Capitano di questa Terra*, In Verona, Appresso Girolamo Discepolo, MDLXXXVIII. Sono editi componimenti di Pulzio Sbarra, Vincenzo da Collo, Pompeo Forlani, Benedetto Farienti, Giovanni Andrea Caronelli, Fabrizio da Collo, Francesco Tempio, Lodovico Codroipo, Domenico Fortunio, Camillo dal Fabro, Nicolò da Collo, Giovanni Sbarra, Conegliano Caronello, Andrea Sgarbazzetti, Ottaviano Graziani, Girolamo Montalban. Ludovico Quadruvio, Filippo Mainardi. Benedetto Pigozzi, Claudio Filomena, Fabrizio Vezzati, Domenico Fortunio. È soprattutto Fabrizio Vezzati a soffermarsi a magnificare il restaurato e messo in sicurezza ponte sul Monticano e la fontana di Piazza: "Talmente che la piazza nostra, già per voi fatta più bella, et più comoda, sarà insieme adornata, et arricchita, per opera vostra, d'una non men bella, che necessaria fontana". Sulla fontana era apposto il nome del Sagredo. La tradizionale identificazione di questa fontana del 1587 con la vasca della fontana del Nettuno (De Mas, 1966, pp. 132-133; Baldissin Molli, 1987, p. 143) è stata recentemente discussa da Chiara Torresan (in *Fondazione*

Cassamarca, 2004, pp. 6, 8). Cfr. anche Zanussi, 2003, p. 165 nota 27.

Sulla situazione di carestia si veda Trebbi, 1998, p. 209, nota 53.

Circa l'indebitamento conseguente delle comunità si veda Corazzol, 1986, pp. 109 segg., in particolare p. 122 nota 57.

39 Botteon, 1904, pp. 3-4.

40 Botteon, 1904, p. 13.

41 Per questo tema basti qui il rinvio a Mottola Molfino, 1991, p. 44. Per l'ambito Veneto e per questi aspetti locali rimane di particolare importanza il contributo di Marini, 1989, pp. 300-306. Il progetto del 1883 della Giunta Comunale di Conegliano va ad integrare quello della fine degli anni sessanta dell'Ottocento elaborato nell'occasione dell'acquisizione da parte del Comune di beni artistici del convento dei Cappuccini, soppresso nel 1806. Si veda in proposito Baldissin, 1979, pp. 321; *Eadem* 1987, pp. 64-80; *Eadem* in *Da Paolo Veneziano*, 2000, pp. 209-210.

42 Conegliano, Archivio Comunale, Archivio Municipale Moderno, Sezione A, busta 458, fascicolo 3. Per il testo di questa relazione si veda la trascrizione nell'appendice documentaria del capitolo 2 riguardante gli affreschi di Francesco da Milano.

43 Conegliano, Archivio Comunale, Archivio Municipale Moderno, Sezione A, busta 458, fascicolo 3, lettera del 18 ottobre 1905, Protocollo 2187.

44 Conegliano, Archivio Comunale, Archivio Municipale Moderno, Sezione A, busta 458, fascicolo 3, lettera del 18 ottobre 1905, Protocollo 943. Riporta al foglio 2183 del 18 ottobre.

45 Conegliano, Archivio Comunale, Archivio Municipale Moderno, Sezione A, busta 458, fascicolo 3, lettera del 11 ottobre 1905, Protocollo 898.

46 Sant, 1941, p. 68. Ma si veda in appendice documentaria la ricostruzione della vicenda da parte del Prefetto di Treviso in data 15 marzo 1907. Si fa riferimento all'uso di alcuni locali, tra cui quello ospitante gli arazzi da parte della Confraternita del SS. Sacramento.

47 Conegliano, Archivio Comunale, Archivio Municipale Moderno, Sezione A, busta 458, fascicolo 5.

48 Conclusasi la trattativa di vendita, in data 7 settembre 1907, Vital lascia una relazione manoscritta sulla vicenda. Si trova in Vittorio Veneto, Archivio Storico Diocesano, Fondo De Mas, Archivio dell'Ispettorato onorario ai monumenti della città e mandamento di Conegliano, busta 2. Relazione datata 7 settembre 1907.

49 Gli estremi biografici di Barozzi sono: Venezia 1826-1906, 14 gennaio. Cfr. Gaeta, 1964, pp. 509-510.

50 La descrizione inventariale è riportata qui di seguito assieme a quella degli arazzi.

51 Si ringraziano il direttore dei Civici Musei Veneziani, Giandomenico Romanelli, i conservatori Attilia Dorigato,

Camillo Tonini e Rossella Granziero, per avere facilitato e condotto a loro volta le ricerche del manufatto.

52 Per i due insigni personaggi e per la conoscenza e conservazione del patrimonio storico e artistico Coneglianese basti qui il rinvio, in particolare, per Vincenzo Botteon a Vital, 1923, pp. 240-244; Chiesura-Tocchio, 1966, p. 105; Faldon, 1968, pp. 12 segg.; *Idem* 1977; Binotto, 1996, p. 100. Per Adolfo Vital si veda: Botteon, 1944; Tocchio, 1945; Paludetti, 1946, pp. 285-292; Chiesura-Tocchio, 1966, pp. 110-112; Faldon, 1968, pp. 12-13; *Idem* 1983; Sinopoli, 1984; Binotto, 1996, p. 587.

53 Fiocco, 1965(1), p. 56.

54 Sugli arazzi è intervenuto Francesco Pertegato nel 1999. Si trovano in deposito presso il Museo di Palazzo Mocenigo e Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume di Venezia.

DOCUMENTI - ACCOGLIENZE A ENRICO III DI FRANCIA NEL 1574

✿ Giovanni Battista Graziani, *Passaggio per Conegliano di sovrani emilizie estere*, Conegliano, Archivio storico del Comune, AMVC busta 561, fascicolo 8., 10 luglio 1574, n. 8, c. 47. [c. 47^r]
Copia tratta dal sommario de statuti della veneranda scola di Santa Maria de Battuti circa il passaggio per Conegliano della maestà di Enrico III re di Francia c. 103.

[a margine]

1574. 10 luglio. Annotazione fatta nella scola di Santa Maria de Battuti perché impetrar si dovessero li arazzi della magnifica comunità per ornare l'alloggio di sua maestà Enrico III re di Franza.

Essendo partita la serenissima e christianissima maestà di Enrico III re di Francia da Polonia, ove era re, per andare ad incoronarsi per la morte del fratello Carlo nono del regno di Francia, e dovendo passar per Conegliano, ove doveva albergare, acciochè gli alloggiamenti della sua corte fossero ornati, fu per Bortolomio da Collo, et per Beltrame Amigono Gastaldi per aver li razzi della scuola da me Niccolò Vezzati, qual in qual tempo era sindaco, e provveditor della terra insieme con messer Andrian Montalbano richiesti: onde fu presa l'infrascritta parte. Essendo stati richiesti li signori gastaldi di questa scuola dalli signori sindici della comunità di questa terra a prestarli li razzi della camera della scuola per fornir una camera distinta per alloggiamento del serenissimo re di Polonia, e di Francia, qual ha da alloggiar in questa terra di Conegliano nel suo passaggio, che ha da far dal regno di Polonia, al regno di Francia, e non dovendosi man-

care a così onorata occasione; l'anderà parte per essi signori gastaldi, che non ostante la parte di 30 zenaro 1567, che non se possono prestar li detti razzi, se non sarà preso di tutte le ballotte di questo numero; siano per questa volta tantum prestati li detti razzi per favorir l'alloggiamento di sua maestà christianissima. Fu presa di tutte le ballotte XXXI.

[c. 47v] Sua maestà christianissima adunque pervenne qui in Conegliano li quatordecim del mese di luglio 1574 giornata di mercordì verso la sera con grandissima pioggia, ed andò ad abitare nel palazzo Sarcinello molto ben ornato. Quivi si trattenne tutta la giornata del giovedì, e la mattina tutta del venerdì, nel doppio pranzo del qual giorno passato il fiume Piave sopra d'un ponte, a tal fine costruito, proseguì il suo viaggio per Treviso, dove pernotò, preso avendo alloggio de' signori Bressa. Nel sabbato poi proseguì il di lui viaggio per Venetia, ove fu per molti giorni dall'illustrissima signoria con trionfi, e gran cortesie, onorato e distinto. Nel tempo, nel quale si trattenne qui a Conegliano, cercò di dare contrassegni di somma gentilezza per farsi vedere da ogn'uno; nel giovedì andò ad ascoltare la santa messa nella nostra chiesa nuova di Santa Maria dei Battuti, e nella mattina del venerdì nella chiesa di San Antonio; sempre camminava in mezzo alla strada accompagnato da duchi, conti, eccellenze, e dagli ambasciatori della serenissima repubblica, preceduto da tamburi. Nel mezzo della sala sempre pranzò, dove era permesso l'accesso a chi si sia, che desiderava vederlo.

Anco il nostro publico fece, quanto lo permetteva ne' quei tempi, il possibile per rendergli contrassegno di stima, e d'ossequio, come vederà, e lo potrà dalla seguente parte, e registro.

❖ Giovanni Battista Graziani, *Passaggio per Conegliano di sovrani emiliezestere*, Conegliano, Archivio storico del Comune, AMVC busta 561, fascicolo 8. [c. 48r] Copia tratta dal libro delle parti carte 98 esistente nell'ufficio della cancelleria di Comun.

[a margine]

1574. 11 luglio. Parte del Consiglio, che all'arrivo in questa città di Enrico III re di Francia, e di Polonia, oltre le altre dimostrazioni preparategli abbia da erigersi innanze al luogo di sua residenza, che fu in ca' Sarcinelli una fontana, da quale abbia da gittar vino dal momento del di lui arrivo, fino alla di lui partenza.

In Dei gratia nomine amen. Coram clarissimo domino Gaspare Bragadeno pro serenissimo ducali dominio venetiarum per dignissimo potestati et capitano Coneglani, et districtus, sedente super sala majoris Consilii dictae terrae ad hoc spetialiter convocati, premissa sono campanarum de more, in quo interfuere consiliarii 43. Ascendit primis in arengam excellenti dominus Niccolaus de Vezzati Doc. syndicus Sp.ì communis et proposuit suo nomine, et domini

Sp. Domini Andreae de Montalbano eius collehae ibi presentis partem tenoris infrascripti videlicet. Aspettandosi de giorno in giorno il passaggio della sacra maestà di Enrico terzo re di Francia, e di Polonia, et dovendosi fare qualche dimostrazione, oltre le molte provisioni, et apparati, che sono stati fatti secondo le piccole nostre forze per la venuta d'un tanto re, sapendo massime, che il tutto sarà di satisfactione del serenissimo principe signor nostro, mirando solo alla prontezza delli animi nostri, sebben questa nostra comunità non ha entrate nel publico. Però l'anderà parte per li signori sindici, che con quella maggior prontezza, che sia possibile, sia costrutta davanti l'alloggiamento di sua maestà christianissima, [c. 48v] sopra la strada publica una fonte, la quale dal giungere di sua maestà in questa terra, sino alla sua partita debba di continuo spander vino, del quale ogn'uno ne possa gustar, e bere, ma non sia lecito però ad alcuno portarne via in alcuna quantità, ed il tutto sia fatto a spese di questa comunità nostra.

Quae pars per me Bartolomeum de Collo cancellarium so-pradictae communitatis ad omnium.

❖ Pietro Buccio, *Le coronazioni di Polonia, et di Francia del christianiss. Re Henrico III. Con le attioni, et successi de' suoi viaggi, descritte in dieci giornate*, Primo Volume, In Padova, Appresso Lorenzo Pasquali, MDLXXVI.

Giornata Quinta (pp. 186-194).

Trionfo di Conigliano. [in margine]

Alle 19 hore partì da Sacile, et alle 22 et mezza arrivò in Conegliano li 16 Luglio [sic] incontrato dal Carissimo, et prestantissimo Signor Gasparo Bragadino Podestà, et Capitano meritissimo di Conegliano, Signor veramente adorno d'infinite virtù, saggio, pieno di rara prudenza, et di singolar valore, insieme col Carissimo S. Podestà di Uderzo, i quali con cinque carroccie, et 50 honoratissimi gentilhuomini a cavallo, fecero degnissimo incontro a sua Maestà Christianissima, dalla quale furono riconosciuti di gratissima corrispondenza, i quali Clarissimi Signori Rettori, et gentilhuomeni si portarono tanto degnamente, et con tanta splendidezza, et liberalità, in questo Regio ricevimento, et con tanto amore li trattarono et con tanta sodisfazione di Sua Maestà Christianissima, et di tutti quei Precipici, Signori, et Baroni, che l'accompagnavano, che più non si può dire; essendo dunque perciò, et per ogni altra cagione di bontà, di virtù, et di valore, che risplende in loro degnissimi, di essere non solamente con grande honore nominati; ma con eterne lodi essaltati, et perpetuati ne gli annuali Regii, et in tutte le Croniche di momento, voglio nominarvi massimamente quegli, che al presente nella memoria mi sovreranno.

Nomi di gentilhuomini da Conegliano, chi onorarono il Rè [in margine].

Il Sig. Franc. et Giovanni Sarcenedi fratelli et patroni dell'alloggiamento del Re, il Sig. Francesco Montalbano, il Sig.

Francesco Marcatelli, il Sig. Pietro Montalbano, il Sig. Alberto da Collo, il Sig. Francesco Giudici, il Sig. Giovanni Cometo, il Sig. Giulio Sbarra, il Sig. Vinetian Montalbano, il Sig. Pietro Sbarra, il Sig. Stefano Giudici; l'Eccellente Sig. Giulio Vezzati; il Sig. Gio Battista Coverta; il Sig. Andrea Tressino; il Sig. Luigi Doghoni. Per essermi restati incogniti gli nomi chiarissimi de gli altri gentilhuomini, per la gran confusione, non ve li posso al presente nominare, et me ne doglio. All'entrar dunque di sua Maestà Christianissima in Conegliano, et nel borgo di S. Maria delle Gratie, trovò due Piramidi d'altezza de piedi 24. con alcuni moti sopra le basi che dicevano *CHRISTIANISSIMO REGI FRANCORVM ac Polonorum Potentissimo Sacrosanta Romana Ecclesia P. HENRICO III. Regi Francia atque Poloniae Christianae f dei inimicorum acerrimo propugnatori, ac debellatori, Romana Ecclesia dicavit*. All'una, et all'altra piramide erano diversi festoni al numero di XXII con l'arma pendente nel mezo di Polonia, di Francia, et d'Angiù, molto leggiadramente accomodata. Entrò con pioggia, tempesta, vento, tuoni, et lampi. Il che non fu senza gran misterio. Ma non voglio discorrervi sopra, per non interrompere molto la narratione del viaggio. Bastivi sapere, che indi a poco seguì il buon tempo, che sempre durò, et l'accompagnò poi per fino al luogo sicuro della seconda Corona, significando, che dopo alcuni travagli, dovea possedere ogni sua grandezza, et dignità Regia in stato quieto, tranquillo et felice. [...]

Trionfo di Conegliano. [in margine]

Entrando sua Maestà Christianissima nel borgo di Conegliano, forno fatte infinite salve dalla Rocca di Coderta, massimamente nell'entrar alla Porta del Monticano, dove si trovò parimente festoni, con le sue arme, nel mezo di due San Marchi, in modo accomodati, che parevano che riguardassero fissamente S.M. Christianis. Significando perciò, che, si come il vero amico, per il qual si voglia avverso accidente, mai volge le spalle, né finge di non vedere il travagliato amico suo, quando a lui vien occasione di favorirlo in qual si voglia maniera, onde non pure con una mano, ma con due procaccia via, et modo di giovarli, et di favorirlo: così non uno S. Marco, ma due affacciati furono posti, quali miravano il S.M. Christianis. Con si lieta fronte, che loro pareva un'ora ben mille anni a mostrarle amendue i cori pieni di affettuosissimi desideri nel riceverla nel mezo di loro, et di goderla, con tutte quelle maggior grandezze, et honori, che più potevano. [...]

Ma per non perder più tempo intorno a ciò, ritorno ai Trionfi, et ai progressi di Sua Maestà Christianissima. Nella entrata dunque sovradetta eravi presente il popolo non solamente di Conegliano, ma di Feltre, di Belluna, con tutta la sua nobiltà, et di tutti que' luoghi, et terre circonvicine, et molti Signori della nobilissima casa Collalta, con le molto Illustri Dame, et Consorti loro ivi assistenti, con grande Magnificenza, et per ornamento notabile di quel trionfo. Entrando dunque S. M. Christ. facendo capo nel Magnifico Palazzo de' Mag. Signori Sarcenedi regiamente ornato, vi entrò con tutta la carrocia, pur continuando tuttavia la pioggia, et ascese le scale co' l Signor Duca di Ferrara, et di Niversa, con altri Signori, et ri-

dotti nell'anticamera, si licentiò da tutti, eccetto che da detti Sig. Duchi, con i quali stette fin'a hora di cena, et circa le 23 hore cenò publicamente in sala, con l'assistenza d'infiniti personaggi grandi, et nobilissime persone, et ivi poco discosto cenarono essi Signori Duchi. Dopo cena comparve S.M. ad un poggiolo, che guarda sopra la strada maestra, dove stette fino a notte, et partendo, per andar al riposo, fu salutata dalla Rocca Coderta, con diversi rimbombi d'artegliaria, et di codette. Poi la matina a hore quattro di giorno, essendo venuti a levarla i Clarissimi Signori Ambasciatori Vinitiani, et il Clarissimo, et prestantissimo Rettor sopradetto fu accompagnata solennemente a messa a S. Maria Nuova, camminando sua Maestà sempre per sotto il portego. Finita la messa subito se ne ritornò alla stanza, et licenziatasi, si pose a desinare, tratenendosi parte su'l detto poggiolo, et parte in camera fin all'ora di cena, replicando la venuta dopo cena al poggiolo predetto, dove stette per fino all'Ave Maria, nella qual hora partendosi, fu salutata come la sera inanti. La matina seguente accompagnata al solito, andò ad udir messa in santo Antonio da i Canonici Regolari di S. Agostino, et v'andò passando per mezo la strada dritta, per lasciarsi vedere dalla gran frequenza delle persone d'ogni conditione, ch'ivi stavano per ogni parte delle strade, sui tetti, alle finestre, et poggioli intensissime a mirar con gran diletto, così rara Maestà, la quale così in ciò non men fu liberale di sé medesima, di quello che sia solita in tutte le altre cosa, cioè di sempre dar a tutti di sé mirabile sodisfattione. Il dopo desinare alle 19 hore cavalcò fuori della terra, con diverse salve nell'uscire, così del Palazzo, come dalla porta di Conegliano, et giunto al piè del ponte del Ruio, furono replicate le salve dell'artegliaria, et così se ne andò di lungo alla Piave, accompagnato secondo il solito modo, et oltra tutti gli altri Signori, et gentilhuomini, specialmente dal Signor Giovanni Sarcinedi suo dignissimo ospite, et meritamente fatto Cavaliere da S.M. Christianiss. per essere gentilhuomo onoratissimo, et egli col fratello il S. Francesco pieni amendue di bontà, di virtù, e di valore, et ornati di singolar cortesia, et d'infinita liberalità.

PREN. Non fu ò Buccio composta cosa veruna in Conegliano da quei alti ingegni, et elevati spiriti? De quali quel luogo Magnifico, presso tante altre sue onoratissime condizioni, è ripieno, et adorno, per quanto ne va intorno la fama?

BUCC. Anzi che io intesi che molte cose in lode di S. Maestà, furono composte, tra quali io vidi una Oratione latina molto dotta, ornata et elegante, composta dall'Ecc. S. Marco Pascale da Conegliano, ornato di grand'ingegno, et Orator facondiss., et questi due versi latini, che hora udirete da me composti dall'Eccellente, et molto ingegnoso M. Pietro Pagani. Et sono questi, che hora intenderete: *Italiampetiit Gallorum Rex Maximus ecce Omnisiamvirus fertur in Italiam*

Quali io interpreto in questa maniera: *Mentre in Italia il Rede' Franchi altero Viene, in Italia ogni virtute adduce*

E disse il vero certo, essendo sua Maestà Christianissima non altro, che virtù, e valore, furono talmente ben trattati i Precipici, Baroni, et Gentilhuomini con tutti di essa Corte, che

dicevano haver la liberalità di Conegliano trapassata l'espertatione d'ogni gran Città, et quella che usar potesse ogni gran Prencipe, et che mai erano per scordarsi d'una tale, et tanta cortesia, et amorevolezza, che così prontamente usata gli haveano. Onde per picciol segno di gratitudine, molti di essi Signori Francesi nel levarsi da tavola, lasciarono sotto le tovaglie, e tovaglioli, chi dieci, chi quindici, che venti, et venticinque scudi in molti alloggiamenti, et case di quei gentiluomini, et cittadini, secondo ch'erano alloggiati separatamente, et da particolari gentiluomini, acciò che meglio fossero trattati, et che più commodamente stessero, che possibil fosse. I quali honoratissimi gentiluomini trovando detti scudi in diversi luoghi, gli li portarono a dietro sino al ponte della Piave. [...]. Giunti adunque che gli hebbero, fu gran contrasto, che non li volevano indietro per alcun modo, e pur furono finalmente sforzati a rimborsarsi quanto ogni uno lasciato vi havea. Atto veramente egregio, et notevole. Fu isforzata sua Maestà Christianissima a dimorar in Conegliano due giorni, contra l'instituto suo, mentre che il providissimo Cavaliere, et Colonnello Chierogati, faceva rifar il ponte, ch'il Clarissimo Signor Bartholomeo Lippomano Podestà, et Capitano meritissimo di Trivigi, di commissione del Sereniss. Principe già havea fatto gettar sovra'l fiume dell'altera Piave; il qual fiume insuperbito de più per la venuta di così gran Rè, era gonfiato, et havea atterrato ogni lavoro fatto de prima. Essendo dunque la seconda volta fatto sforzo all'impeto, et alla violenza d'esso, et gettatogli sopra un altro ponte, parve ch'il fiume predetto si humiliasse, et volentieri cedesse a tanta grandezza, et Maestà. Questo ponte fu fatto a Lovadina, di qua de Conegliano, al quale giunta che vi fu Sua Maestà Christianissima, lo ritrovo fabricato della lunghezza, et larghezza, et con le difficoltà che già intendeste, et adorno con le sue bande, et custodito da cinquanta operari prontissimi ai ripari, che potevano essere, anzi ch'erano necessari, per i molti gravi, et eminenti pericoli che minaccia di continuo la gran vehemenza, et rapacità di quel così rapidissimo fiume, i quali ivi a detto ponte l'aspettavano con gran numero de soldati, per farle la salva, et per accompagnarla, come fece.

Motti posti sopra i portoni del ponte della Piave [in margine] Era questo ponte tutto armato di festoni con due portoni, nel primo de' quali era questo motto: NON LIGNO SED AVRO, et nel seguente era quest'altro, PERPETVO FOELIX. [...]

DOCUMENTI - LA PROCESSIONE ALLA COLLEGIATA DI SAN LEONARDO

❖ Descrizione della processione del Santissimo Sacramento alla Collegiata di San Leonardo, 1581, 11 maggio. Angelo Sant, 1941, pp. 31-33. L'autore riproduce un documento non descritto, allora conservato presso l'Archivio del Duomo di Conegliano. Il documento non è rintracciato.

L'undici maggio 1581 con una processione solenne il SS.mo

Sacramento, gli Olii Santi e l'acqua del battistero venivano riportati con questo ordine all'antica Chiesa matrice del Castello: andava innanzi una gran schola de puti vestiti in abito angelico, con corone di rose e candele accese in mano preceduti dall'immagine del Crocifisso e camminando in bellissimo ordinea doi a doi. Seguivano gli gonfaloni di molte schole con bellissimi ferali, a questi seguiva una coppia di trombe che suonava una dolcissima armonia. Dietro a questa camminava la Fraia de S. Maria dei Battudi a doi a doi in numero di 300 vestiti con cappe bianche e con torzetti bianchi accesi in mano.

In seguito camminava il Collegio dei Nodari a doi a doi, con torzie in mano. Seguiva la chieresia tra li quali li primi erano li frati Minori di S. Francesco, vestiti con ricchissimi paramenti di oro con calici nelle mani, dietro a questi venivano li frati zoccolanti pur dell'Ordine di S. Francesco vestiti pur essi di paramenti sacerdotali ricchissimi di seta ed oro. Di poi venivano Frati Crocigeri ai quali andava davanti una gran croce con ghirlanda d'oro di gran valore. Venivano quindi li Canonici Regolari Lateranensi di S. Antonio in abito bianco coi loro rocchetti, e dietro ad essi una coppia di viole che facevano gustare dolci melodie, seguiti dalli cantori cantanti l'inno sacramentale. Seguivano questi una grande moltitudine di preti a doi a doi li quali rispondevano ai sopra nominati cantori, e questi erano tutti parati con bellissimi pluviali di seta di vari colori. Seguivano immediatamente doi sacerdoti vestiti in abiti sacerdotali uno dei quali sopra un bellissimo Bacile d'argento portava li vasetti degli olii santi in due bellissimi vasetti d'argento e l'altro in un bellissimo vaso d'argento portava l'acqua battesimale. Subito dopo li stessi seguiva l'augustissimo SS. Sacramento, nel partir del quale dalla suddetta chiesa di S. Maria del Monte, salutato fu da una salve di artiglieria. L'augustissimo SS. Sacramento portato veniva da Mgr. Vicario Generale del Vescovo di Ceneda sotto un bellissimo e ricco Baldacchino di aste 6 tutto di panno d'oro con aste dorate, le quali portate venivano da sei nobili Deputati di questo Maggior Consiglio.

Questo Baldacchino preceduto era da due Sacerdoti vestiti con dalmatica Diaconale e Suddiaconale con frangia d'oro, altri doi poi vestiti di ugual abiti e con due bellissimi incenseri turificavano in pari il SS.mo. Il rev.mo Vicario generale indossato teneva un bellissimo piviale bianco di seta con fregi d'oro e lumerale di finissimo e sottilissimo vello di seta era composto: agli di lui lati erano due Sacerdoti rappresentanti il Diacono ed il Suddiacono che servirlo dovevano ed un Chierico poi di dietro teneva il detto piviale sollevato da terra.

Dietro detto Augustissimo Sacramento a doi Capitano con grandissime et bellissime torcie accese, seguita da servitori di questi nobilissimi consiglieri pure con torcie accese. Subito dopo seguiva lo stesso pubblico l'Eccellentissimo Rappresentante con molti Nobili Eccellentissimi veneti magnifici sigg. Provveditore e nobili della città pure con torcie accese. A questi venivano dietro tutti questi cittadini di ogni

età e condizione a doi a doi pure con torcie accese in folta schiera, dopo dei quali in pari ordine una infinità di popolo. Chiudevano la Processione le nobili di questa Città con le loro cameriere e donne di servizio a due a due con bellissimo ordine e gran devozione dietro delle quali camminavano tutte le altre donne della città ed anche tutte queste con ceri accesi. Con il sudetto ordine una tal processione faceva il giro per il corpo della città la qual era tutta adorna di tappeti e di arazzi, sparsa la terra di fiori e di frondi ed i pilastri e le colonne delle case coperti di verdi e di frondosi rami li quali facevano una bellissima vista in segno di letizia; rimbalzavano tutti questi sacri bronzi di allegrezza e così s'incamminarono verso l'Antico Castello, all'avvicinarsi al quale l'augustissimo Sacramento fu di nuovo salutato da una salve di misurata artiglieria.

Il prato di quella gran Piazza era coperto di tele e si trovava una infinità di popolo. Il vestibolo di essa chiesa era adorno tutto di panni rossi e l'ingresso di esso vestibolo circondato di edera e di ginepro. Sopra lo stesso si vedeva lo Stemma di Sua Santità, di sotto lo Stemma del Serenissimo Dominio che a dritta teneva lo stemma del Doge allora gloriosamente regnante e dall'altra quello del Rev.mo Mons. Turriano Vescovo di Ceneda, come pure in la dritta quello del nob. Ecc. Rettore e a sinistra quello della Città. La chiesa poi tutta era addobbata di bellissimi e squisitissimi arazzi di superbi panni e tappeti, in mezzo ai quella pendeva una macchina rotonda fatta in foggia di globo, ornata di edera e d'oro la quale sotto di sé teneva una ruota ripiena di torcie la quale con mirabile artificio si rivolgeva in maniera che faceva nascere nei riguardanti stupore e meraviglia. Giunto alla detta antica chiesa l'augustissimo Sacramento fu riposto nel suo antico loco dopo data la S. Benedizione. Indi fu cantata con tutta solenne Musica la S.Messa celebrata dallo stesso Mgr. Vicario Generale, dopo la quale si cantò il *Te Deum* rendimento di Grazie all'Altissimo per il beneficio ricevuto. A tutta la funzione si trovò presente l'Eccellentissimo pubblico Rappresentante, cosicché terminata la Messa ed il *Te Deum* fu servito alla sua residenza preceduto dalle trombe e dai magnifici procuratori ed a tutti li nobili della Città e la nobil donna Podestaressa che alla Messa intervenne avea questa accompagnata più di tutte le nobil donne preceduta alla Pieve dalli Valetti.

DOCUMENTI - GIAMBATTISTA CODERTA: UN'IMMAGINE DI CONEGLIANO NEL 1588

❖ Giambattista Coderta, *Dell'origine, fatti et antiqità della terra di Coneiano*, 1588. Venezia, Biblioteca del Seminario Patriarcale, ms 725=799, cc. 1-5r.

[c. 1r] Dovendo io trattare dell'origine, fatti et antiqità della terra di Coneiano corrotamente così al presente chiamata in

vece di Colleiano suo primo et antiquo nome, serò necessitato dillatarmi in cose che a molti pareran fuora del *proposito*, et *superflue*, ma a me par che siano necessarie per più dilucidatione del' historia, et diletatione de chi legge, sicome anco parmi esser cosa necessaria primieramente figurare, et descrivere il luogo ove essa terra si trova situata; et però dico che ella è posta in quella parte de Italia qual è tra la Lombardia, et la Patria del Friuli nella diocese Cenedese, la qual si include tra il fiume della Livenza dall'oriente, il mare Adriatico dal mezzogiorno, il fiume della Piave dall'occidente, et le Alpi dal settentrione; è distante essa terra di Coneiano dalla terra di Sacile posta sopra il detto fiume della Livenza, confine della Patria del Friuli, miglia X (dieci); ha il mar lontano circa vinti cinque miglia, nel mezzo della qual distantia si trova situata la terra di Opitergio così detta antiquamente et dopo chiamata Ovecherzo, et al presente nominata Uderzo; ha la Piave lontana verso occidente, ove è l'abatia di Vidor circa miglia quatordecim, nel mezzo del qual spacio vi è il castello di Collalto, et quello di San Salvatore; l'Alpi sono lontane verso tramontana circa miglia sette ove è frabricato il castello di Serravalle, et poco di sotto la città di Ceneda, al presente sedia episcopale del detto paese. Dalla terra di Coneiano in giù, verso mezzogiorno, sono campagne, et pianure fertilissime che producono gran quantità di biade, et vini ottimi, et perfetti. Dalla detta terra in su fino all'Alpi sono infinite menissime, piacevoli, et fertilissime colline, con molti boschetti, et vallette, per le quali discorrono varii, et diversi ruscelletti, i quali dalle vive fonti, che in esse colline si trovano, scaturiscono et parte di sopra, et parte di sotto la terra di Coneiano, intrando nel torrente del Montegano antiquamente [c. 1v] detto Muntego, lo riempono d'acqua di sorte che quando arriva a Uderzo è fatto fiume di assai profondità. Sta dunque essa terra di Coneiano, il territorio et destretto suo, parte in pianura, ove sono illustrissime riviere per cacie da falconi, et parte nelle colline predette, le quali sono di maniera piacevoli, che per tutto commodamente cavalcar si possono, per il che sono molto coltivate, et abbondanti di biade d'ogni sorte, et di vino per natura dolce e molto delligato, prezioso et molto grato agli Alemanni, i quali ne manda a levare ogn'anno quantità grande con carri et giumenti, et viene distribuito per la Germania. Fassi anco in esse colline assai condecante quantità di preziosissimo oglio d'oliva, et sonovi frutti d'ogni sorte dellicatissimi et preciosi. Da' boschetti predetti posti nelle valle di essi colli si cavano legne a sufficienza per uso, et bisogno del paese; et dir con verità si puote che ogni collina sii un dilettevole et nobile giardino di utilità, et appiacere, perciochè in esse colline trovassi caciagioni infinite di lepri, di starne, di faggiani di tordi et d'ogni altra sorte di uccelli, et nei ruscelli predetti si trovano almeno mediocrementemente pescagioni di gambari et di certa sorte di pisciolini minuti di perfetta bontà; di sorte che ogni nobile spirito puossi intertenere con sollazzi, et piaceri, secondo il suo diletto in dette amenissime colline. Coneiano medesimamente è situato parte in colle, et parte in piano, perciochè ha la

sua bellissima roccha fabbricata nella summità de uno delli primi colli posto in fin della pianura, alla qual roccha dalla pianura si ascende per via commodissima et piacevole longa tricento et cinquanta passa, la qual roccha per quello che si usava nell'arte militare del tempo antico era fortissima, et inespugnabile, perciocché ha due mani de grosse et fortissime muraglie con molte torri d'intorno, con la sua fossa molto larga et profonda; [c. 2r] in essa roccha dentro della seconda muraglia, vi e spacio capacissimo et largo, ove è il bel pallaggio della rissidentia de' Rettori; pieno di molti, et honorati appartamenti, et sonovi altre case, et habitationi di curiali, et persone publiche, le sale delle armi, et munitioni con spaciosi cortili, et cisterne di perfettissime, et abundantissime acque, le stalle bellissime, et commode, le pregioni, et stanze da presentati, et la chiesa dedicata a San Marco, di maniera che detta roccha non tanto per le bellissime vedute terminate, et infinite che in essa si godono, quanto per la commodità che ivi si trova, ella non cede ad altra stantia et habitatione che habbia in alcun'altra città, et luogo di terra ferma, alcun'altro retore dell'illustrissimo Dominio Veneto. Ha poi il detto colle quasi al mezo dell'ascesa un'altra mano di muraglia che lo cinge d'intorno, dentro della qual muraglia fino alla roccha predetta vi è un spacioso campo, ove sono molte contrade, et habitationi, et questo si chiama il castello dove nella parte più vicina alla roccha pur sul piano d'essa cima è fondata la collegiata et honoratissima chiesa principale di Coneiano sotto il vocabulo et titolo di San Lunardo protettor della terra, nella qual chiesa, oltre monsignor arciprete, vi sono molti degni canonici, assai mantionarii, clerici et capellani, che transcendono il numero [di] XXX (trenta); i quali del continuo ressedono et officiano in detta chiesa. Vi è anco in detto castello il bello, et nobilissimo sitto della contrada nominata la Coderta posta quasi in fortezza per haver le muraglie d'ogni intorno, nella qual contrada vi sono le case della antiquissima et nobil famiglia delli Coderta con cortili spaciosi et giardini bellissimi. Questo sitto soprasta, scuopre et domina tutta la terra di Coneliano, la qual è costa a' piedi del detto colle, et ove per maggior loro comodità la maggior parte delli nobili di Coneiano, quali tutti già solean habitar nel castello, fabricarno le loro magnifiche habitationi. Essa terra parimente è cinta di grosse muraglie, le quali si vanno a unire con le muraglie del castello [c. 2v] con circuito de circa due miglia con spessissime torri, fabricate al'uso antico, et con profunda fossa che le va d'intorno, nel mezo della qual terra vi è il pallaggio publico ove si riduce la nobiltà quando si fa il consiglio, et ove il retore viene ogni giorno a render ragione, et ivi è la spaciosa piazza con una delle belle fonti d'acqua viva che habbia quell'altra città d'Italia si voglia. Sonovi poi molti ampli et magnifici pallaggi di nobili et di ricchi cittadini, et specialmente il nobilissimo pallaggio fabricato per lo illustre conte Pietro dalla Fratta Mont'albano il cavallier, edificio veramente degno della magnificentia di tanto huomo, honorato di tante dignità dal re christianissimo, dalla maestà cesarea e dal sommo pontefice. Ha essa terra di Coneiano tre porte, un'al-

tra ha il castello, et una la roccha, che fan cinque, per le quali si può uscir et intrar dentro le mura, fuori delle quali, et delle fosse si trovano tre bellissimi borghi ove sono molte case et pallaggi magnifici. Verso oriente il borgo vecchio, largo et spacioso, pieno d'allegria, ove ne' tempi adietro hanno habitato illustrissimi cardinali, principi, et condutieri, i quali si haveano elletto Coneiano per delliciosa stanza. La cura del qual borgo in spirituale è essercitata per il vicario del priore del monasterio di San Martino delli reverendi padri Cruciferi. Dalla parte di mezzogiorno è il borgo del Reffosso, et dalla parte dell'occidente il grande e bellissimo borgo di Santo Antonio, quali doi borghi sono sotto la cura in spiritualibus della plebania della chiesa di Santo Rocco et della plabania della chiesa di Santa Maria di Campo Longo. Ha fuori della porta verso oriente per andar nel borgo vecchio sopra il torrente Montegano predetto un bellissimo ponte di pria sopra doi grandi et altissimi archi de longhezza de circa passa vinti. Sono le strade della terra, et borghi amplissime, et belle, tutte salizate di cuogoli minuti, nelle quali non vi si trova alcuna imonditia, et da una parte et l'altra di esse strade sotto le case de' particolari vi sono publici portici continuati talmente che comodamente si pò andar in coperto se ben piove per tutta la terra, et borghi. [c. 3r] Sonovi numero grande di populo, artefici d'ogni sorte, et molti ricchi mercanti. Ha essa terra, et borghi molte fabriche, bei tempii et luoghi pii, et tra gli altri un bellissimo, et molto ben tenuto hospitale nel quale vien dato albergo a peregrini et poveri viandanti. Ha cinque religioni de frati, cioè il molto bello, magnifico et honorato monasterio intitolato Santo Antonio delli ricchi padri Canonici regulari Lateranensi di santo Augustino nel quale del continuo ressedono XV (quindici) in XX (venti) padri, i quali officiano nella devota loro chiesa bellissimi concerti musici et organi, facendo predicare a eccellentissimi homeni della loro religione. Vi è poi il monasterio bellissimo, ricco et honorato delli Padri Cruciferi predetti con la loro honorata chiesa, i quali porgon prieghi al signore con organi, canti et musica. Evi il monasterio magnifico, et grandissimo delli padri francescani dell'Ordine de' Minori, i quali in numero di circa XX (venti) sempre servono in divinis con suoni, organi et bella musica, et con predicationi fatte da' primi huomini della loro religione. Vi è anco poi il molto honorato, magnifico, et bellissimo monasterio delli poveri padri Zoccolanti, mendicanti reformati, huomeni veramente di austerissima vita et di buono esempio, quali in numero de XI (undici) et più padri sempre porgon prieghi al Signor Iddio per il populo, et molto devotamente lo edificano con divini officii et predicationi; et novamente poi anco stato introdotto la religione delli padri Capucini. Vi è poi il ricchissimo monasterio delle reverende monache di Santa Maria Mater Domini, nel qual si trovano circa cinquanta vergini, le quali del continuo porgono prieghi al Signor Iddio. Eranvi già anco due altri monasterii de padri, l'uno cioè sotto il vocabulo de Santa Maria de Monte, ricco di assai conveniente entrata, il qual era dei Padri Pomposiani, et l'altro sotto il vocabulo di Santo Pollo il qual

era prepositura de reverendi Humeliati, ma et l'uno et l'altro fo messo già in comenda; tuttavia le chiese di detti luoghi sono benissimo [c. 3v] officiate rispetto alle molte capellanie che in quelle sono de iure patronato de particolari cittadini. Vi sono poi molte fraie, o Scuole di confraternità, et di divotione, et tra le altre ne sono tre assai ricche, et commode le quali del continuo soccorrono al bisogno de' poveri: cioè la fraia della Beata Conceptione, la qual oltre molte degne operationi ogn'anno marita sette donzelle delle povere della terra. Evi poi la fraia de Sancta Agnese la qual oltre le altre opere pie nelli tempi di Pasqua et di Natale dà per elemosina ad ogni povero della terra una quarta di formento, et un mastello di vino in aiuto di solenizzar le feste.

Vi è la Scuola di Santa Maria de Battudi ricca de ducati quattro mille d'intrada. Questa fraia retta, et molto ben governata dal numero di XXXI (trentuno) elletti di tutto il numero delli homeni di quella di circa 400, si po' veramente chiamar madre de' poveri, perciocché del continuo aiuta, et sostiene tutti li poveri vecchi, li strupati, li putti piccoli, li infermi, le done di parto bisognose, et in summa in ogni occorrente bisogno de' poveri sovieni a loro del tutto, fa sepelir li poveri che morono facendoli far le essequie, marita ogn'anno dodeci donzelle povere della terra, et in tempo de penuria, come è stato il presente anno 1588, et il precedente, per mesi sette continui tre volte in settimana ha dato un gran pane per testa a tutti li poveri d'ogni sesso della terra. Vi è anco un Santo Monte de Pietà, qual serve in ogni bisogno de poveri, et bisognosi sopra a pegni a 5 per cento di ogni somma de denaro. Vi è un honorato, et assai ricco Collegio de Nodari in numero de circa sessanta. È retta poi, et governata la comunità ed assistentia de illustrissimi Rettori del Consiglio de' Nobili della terra purificato, et netto perciocché in quello non vi entrano se non persone nobili, et di prosapia, et discendentia de nobili della terra. [c. 4r] Et se alcuni de li altri honorati et ricchi cittadini, de' quali numero grande vi si trova in Coneiano, vogliono intrar in detto Consiglio, gli ascendenti de' quali non siano stati de nobili della terra, fa bisogno che depositino buona quantità de dinaro, et senza che sii fatto pratica o broglio d'alcuna sorte per essi, nè per altri per conto loro in tal effetto a giuramento che consiliarii si propongono al detto Consiglio, et ballotate le loro supplicationi, se siano in favore li doi terzi de' consiliarii, si intendono, et sono abbracciati nel numero de' nobili consiliarii, et il dinaro per quelli come di sopra depositato viene loro immediate restituito, ma se non ottengono li doi terzi dei voti predetti non pono esser de numero de' nobili predetti et perdono il denaro per essi depositato, così disponendo le antique leggi de' coneianesi: per il chè non si proponono ad esso Consiglio persone che non siino honorate, et degne per il che habbino prima più d'una volta dato segno della loro integrità, valore, et del amore et afficione, verso il ben publico, né mai a virtuosi, honorati et integri cittadini che si son proposti fo dato repulsa dalla nobiltà del Consiglio preditto, ma sempre come ben spesso è occorso sono stati

abbracciati caramente, et ammessi questi tali in detto Consiglio, del quale et nel quale per il governo delle cose publiche et per proveder alle cose occorrenti per quello si ottengono sedici consuli di sedeci famegie diverse, quali duranno a vita, et de'quattro de'quali ogni tre mensi siedono col illustrissimo Rettore al banco di ragione, et pongono anco il pretio alle vituaglie intervenendo nel Consiglio minore de due sindici, sei anziani et procuratore di Comun, tutti elletti parimente nel detto Consiglio, et quali tutti fan il numero de tredici, quali han carico de trattar et consultar tra essi et discutere tutti li negotii publici per portarli pè nel Consiglio maggiore con ogni matura consideratione, per deliberar sopra quelli quanto questo sii meglio et più utile per il ben publico, et ciascuno di detti consuli, delli doi sindici, et il [c. 4v] procurator preditto han autorità di chiamar et far reddur el Consiglio, et in quello proponer parte. Si fa in detto Consiglio et delli nobili di quello li due camerlenghi di Comune, quali han cura della camara fiscale, et di riscuotere tutte le entrate che ha l'illustrissimo Dominio Veneto in Coneiano, sì di datii di muda, d'imbottatura, di pan et vino, di beccarie, di grassa, et della seda, et de' panni, come di condannagioni, et ogni altra cosa dalla quale tragga utile, et entrata Sua Serenità, et di satisfare, et pagare li chiarissimi Rettori, et tutti gli altri officiali, et salariati, et ogn'altra spesa che occorre farsi per esso illustrissimo Dominio nella terra di Coneiano et di mandar poi el resto a Venetia, ove per Sua Serenità è stato commesso et ordinato che si mandi. Si fano anco per detto Consiglio estimatori de possessioni d'ingrossationi, piovegadori de Comun, cavalieri de Comun, et molti altri officii ordinarii, et necessarii per il bon governo della terra et territorio. Talmente che in quiete, et unitade grande, et concordia de cittadini circa il ben publico il tutto è governato con bellissime et ottime leggi cussì municipali come ducali, et sopra il tutto con buona religione. Ha poi Rettori che manda l'illustrissimo Dominio Veneto per quattro man de ellectione honoratissimi, et pieni d'integrità, et giustizia quanto habbia altra città del detto illustrissimo Dominio, onde ben dir si puote che seben in Coneano non ressede Episcopo, essa terra sii veramente città, poichè ha tutte le parti che deve haver una città secondo la deffinition de savii, et con tal nome però è stata anco dal prelibato illustrissimo Dominio Veneto, et dalli imperatori più volte chiamata. È in Coneiano aere temperatissimo, purificato, et sano di maniera che li homini vivono sana et longa vita. Z [...]

DOCUMENTI - L'ALIENAZIONE DEGLI ARAZZI AL MUSEO CORRER DI VENEZIA

❖ Venezia, Archivio S.B.A.P. Veneto Orientale (TV - CONEGLIANO. Lavori I. 0023/002)
ALIENAZIONE DEGLI ARAZZI NELLA SALA DEI BATTUTI AL MUSEO CIVICO DI VENEZIA 1318/1906
[Lettera di Cesare Foscari al Direttore dell'Uf cio Regionale per la Conservazione dei Monumenti, Venezia].

Conegliano, 17 ottobre 1905

Ill.mo Direttore, ho saputo oggi da persona di tutta fede che la Congregazione di Carità di Conegliano ha tutta l'intenzione di vendere la celebre Sala dei Battuti attigua al Duomo di Conegliano con pregiati affreschi della fine del sec. XV e XVI e dalla quale si accede alla stanza dove sono conservati i pregevoli 5 arazzi ben noti alla S.V. Mi affretto come mio dovere di dare alla S.V. questa notizia urgendo le deliberazioni che crederà di prendere in argomento. Le rinnovo i miei ringraziamenti salutandola con ogni ossequi. Devotissimo.

❖ Venezia, Archivio S.B.A.P. Veneto Orientale (TV - CO-NEGLIANO. Lavori I. 0023/002)

[Lettera del sindaco di Conegliano al Direttore dell'Uf cio Regionale per la Conservazione dei Monumenti, Venezia]

Conegliano, 29 ottobre 1905

Interpellata questa Congregazione di Carità su quanto ebbe a scrivermi la S.V. Ill.ma col foglio controdistinto, la predetta opera così ora mi risponde: "La Congregazione sta veramente facendo pratiche con la Fabbriceria del Duomo di Conegliano per la vendita del fabbricato detto sala dei Battuti, non però degli arazzi in una di queste custoditi. Ai sensi dell'art. 2, ultimo capoverso della legge 10 Giugno 1902 n. 195 lo stabile sarebbe inalienabile quando si trovasse iscritto nel catalogo di cui all'art. 23. Di tale iscrizione, che dovrebbe essere avvenuta posteriormente alla data della legge medesima e del relativo regolamento, questa Congregazione non ne ha avuto finora contezza. Ad ogni modo però la cessione progettata ad un Ente, pure contemplata dall'art. 2 della ridetta legge, non priverebbe la Città degli oggetti d'arte contenuti nelle sale, né scemerebbe il diritto di tutela in cui è tenuto ad esercitarlo. L'art. 3 poi della stessa legge ammette la vendita di uno ad altra degli enti indicati all'art. 2 quando intervenga l'autorizzazione ministeriale. E tale autorizzazione sarebbe senza dubbio richiesta quando le trattative pendenti approdassero a buon fine. Con ossequio. Il Presidente. V. Calisani" Tanto ad evasione delle note 18 e 28 ottobre corr. N. 2183/2266. Con perfetta osservanza. Il Sindaco.

❖ Venezia, Archivio S.B.A.P. Veneto Orientale (TV - CO-NEGLIANO. Lavori I. 0023/002)

[Lettera del Prefetto di Treviso all'Uf cio Regionale per la Conservazione dei Monumenti Veneti in Venezia].

Treviso, 9 novembre 1905

Il foglio di codesto ufficio in data 18 ottobre m.s. n. 2187 ed il susseguente del 28 stesso mese n. 2266, giuntomi fra uno straordinario accumularsi d'affari ed una, anche più del consueto, insufficienza di personale, mi lasciarono abbastanza tranquillo e per nulla allarmato, conoscendo personalmente

gli Amministratori della Congregazione di Carità di Conegliano e quell'arciprete Parroco e quanti potevano influire a deliberare intorno agli affreschi ed agli arazzi di colà, ch'io conosco da tempo e la cui importanza artistica e storica è del resto, più tosto relativa, nell'interesse della città proprio di Conegliano, che non assoluta rispetto alla regione o meno poi alla Nazione. In seguito a nuove speciali constatazioni ed apprezzamento di propositi e d'intenzioni di quella Congregazione e Municipio e fabbriceria della Chiesa Arcipretale, posso, ordunque, dire - quanto mi si assicura essersi, nel frattempo, fatto anche direttamente sapere a codesto Ufficio, - come, cioè, non trattarsi, circa agli affreschi se non dell'idea di cedere i locali dove questi di trovano in uso alla fabbriceria arcipretale, da che sono annessi alla Chiesa Cattedrale e formano anzi parte dell'atrio della Chiesa stessa, che è monumentale oltreché pel Campanile e per contenere una preziosa pala del Cima. Tale idea sorse da che la Congregazione di Carità stabili erigere altrove apposito fabbricato per la propria sede, e gli ambienti della antica Scuola dei Battuti possono giovare meglio alla fabbriceria e da questa più agevolmente esercitarsi la relativa necessaria custodia e vigilanza. E circa agli arazzi, scoloriti, malandati e provenienti dalla Scuola stessa de' Battuti dov'è un buon soffitto di legno a cassette, - la Congregazione di carità suddetta penserebbe affidarli al Municipio a che da esso venissero, non solo conservati, ma esposti anzi al pubblico, - nelle stesse sale dove sono ora. Ma, Ripeto, ciò è tuttora nei propositi d'alcuno, non peranco discusso né deliberato e s'intende che andrebbe sempre, per più titoli, sottoposto alla previa approvazione delle Autorità tutorie locali, cittadine, prefettizie e governative, - malgrado anche non implicasse necessariamente né vendita, né cessione fors'anche di proprietà, ma solo d'uso e custodia.

Ond'è che: nulla è compromesso; nulla v'ha ancora di concreto, e nulla, quindi, avvenne o sta per avvenire da preoccuparsene oggi, ogni timore e quanto fu riferito essendo, per tanto, intempestivo, mosso da eccessiva forse, certo intempestiva gelosia o suscettibilità o ragioni personali. Da quanto risultami ora e cui cercherò e vedrò se e come sia possibile provvedere, v'è, piuttosto, da pensare che trovasi sottoposta a detta Sala dei Battuti (secolo XVI): una bottega da falegname ed un deposito di fascina, il quale, potendo facilmente prendere fuoco, tiene in pericolo grave e senza necessità, quei residui o memorie artistiche suaccennate ed oggi riunite in quell'edificio annoverato fra i monumentali e prossimo al Duomo stesso, dov'è la pala del Cima ed il monumentale campanile. Il Prefetto. Moretti

❖ Venezia, Archivio S.B.A.P. Veneto Orientale (TV - CO-NEGLIANO. Lavori I. 0023/002)

[Lettera di Gino Fogolari, direttore delle R.R. Gallerie, al Direttore dell'Uf cio Regionale per la Conservazione dei Monumenti]

Venezia, 1 agosto 1906

Come la S.V. sa, l'Ill.mo Sig. Cav. Don Vincenzo Botteon h insistito presso il Ministero per essere dispensato dalla carica di R.o Ispettore onorario dei monumenti del distretto di Conegliano. Ho creduto doveroso, visti i legami di gratitudine che questa Direzione ha verso l'egregio uomo, di insistere per lettera presso di lui perché o desistesse dalla decisione presa, o insistendovi disignasse egli stesso la persona che riteneva più degna di succedergli. Il cav. Botteon mi rispondeva in data 27 luglio, che dietro la mia richiesta aveva cercato di persuadere ad accettare la carica di Ispettore persona che egli riteneva molto idonea; ma inutilmente. Persistendo nella decisione presa diceva che però egli era sempre disposto ad adoperarsi per la conservazione del patrimonio artistico del suo Distretto e aggiungeva: "Anzi esprimo il desiderio che si mandi di ufficio un incaricato ad esaminare come siano tenuti nella Sala dei Battuti gli arazzi e che si provvegga alla conservazione di essi e degli affreschi della sala stessa". Mi sarà molto gradito conferire con la S.V. intorno alla persona da proporre al Ministero quale successore del benemerito cav. Botteon; ma intanto vorrei pregarla di informarmi dei provvedimenti che si avessero a prendere per codesti arazzi e se Lei crede che io debba andare sul luogo, nel qual caso sarebbe bene che io fossi a conoscenza di quanto sinora è stato fatto o deciso per la conservazione della detta Sala dei Battuti. Con profonda osservanza.

❖ Venezia, Archivio S.B.A.P. Veneto Orientale (TV - CO-NEGLIANO. Lavori I. 0023/002)

[Lettera del Prefetto di Treviso al Direttore dell'Uf cio Regionale dei Monumenti, Venezia]

Treviso, 15 marzo 1907

L'ospitale civile di Conegliano, rappresentato dalla Congregazione di Carità, è proprietario, fra gli altri degli immobili seguenti. In Comune censuario di Conegliano fabbricato urbano con portico ad uso pubblico, posto in Via 20 settembre; sezione di fabbricato urbano posto nella stessa via; Sala detta dei Battuti con sottoposto portico ad uso pubblico. Questi locali appartenevano alla Confraternita dei Battuti e furono costruiti in modo da essere intimamente legati e connessi al fabbricato uso Chiesa arcipretale di Conegliano che pure apparteneva alla suddetta confraternita. La Fabbriceria usò sempre passare attraverso la sala che fa parte dei locali, per accedere all'organo che insisteva nell'interno della Chiesa, usò ancora della Sala impartire la dottrina ai fanciulli, e la confraternita del S. Sacramento tenne per molti anni in affitto le due stanze attigue alla sala, per le riunioni e custodia degli arazzi sacri, ecc. ecc.

In rappresentanza della confraternita senza personalità e senza patrimonio, usò direttamente della sala e delle stanze, la Fabbriceria della suddetta Chiesa arcipretale. In seguito a divergenze insorte, e per evitare una lite lunga e dispendiosa, si addivenne tra la Congregazione di Carità di Conegliano e

la Fabbriceria della Chiesa Arcipretale alla stipulazione di un contratto di compra-vendita in forza del quale la prima cede alla seconda gli immobili qui sopra accennati, nonché i mobili esistenti nel locale a ponente della Sala dei Battuti eccettuati gli arazzi.

Rimessi gli atti alla R.o Procura G.le perché sia autorizzata la fabbriceria ad acquistare i detti immobili, questa prima di provocare i relativi provvedimenti dal competente Ministero, desidera conoscere l'avviso di cod. Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti se il trasporto degli arazzi dal locale ove attualmente si trovano, sia o meno compatibile nei riguardi storici ed artistici. Invio a tal fine gli atti relativi a quest'affare.

❖ Venezia, Archivio S.B.A.P. Veneto Orientale (TV - CO-NEGLIANO. Lavori I. 0023/002)

[Lettera di Adolfo Vital al Direttore dell'Uf cio Regionale ai Monumenti]

Conegliano, 2 maggio 1907

Illustrissimo Sig. Direttore, preghi informare la S.V. che il consiglio comunale è convocato per domani a sera onde discutere intorno all'acquisto dei 5 arazzi appartenenti ora alla Congregazione di carità ed esistenti in una delle sale della soppressa Scuola di S.Maria dei Battuti. Il Comune pagherebbe alla congregazione lire 2000 in 10 annualità, stanzierebbe una somma di lire 1000, da ripartirsi equamente in vari esercizi, per restaurare e collocare decorosamente i 5 arazzi sulle pareti della sala dove attualmente si trovano essendo stata venduta, i preziosi cimeli dovrebbero ad ogni modo venir trasportati in altro luogo, che forse potrebbero finire nelle mani di qualche privato, la soluzione odierna pare debba considerarsi una tra le migliori, purché il municipio formalmente si impegni a farne eseguire un restauro da persona capace. Tanto mi pregio di portare a conoscenza della S.V. Ill.ma onde sia edotta della questione, quando l'Opera Pia in base agli articoli 178-179 (Regol. 1904) chiederà all'Ufficio regionale il permesso all'alienazione. Con ossequio.

Adolfo Vital. R. Ispettore monumenti distretto Conegliano. N.B.: Acclude una notizia informativa sugli arazzi a maggior 215delucidazione del soggetto.

[Allegato alla lettera 2mag io 1907]

Descrizione-epoca: Gli arazzi sono in numero di cinque, di complessivi metri quadrati 25,37. Manifattura straniera (fiamminga) secolo XVI, rappresentano la Storia di Ester ed Assuero.

Ubicazione: occupano le pareti della camera, oggi luogo di riunione della confraternita del SS. Sacramento, anticamente gastaldia di S. Maria dei Battuti. L'ubicazione attuale è originaria come si apprende da un documento del 574, 10 luglio (B. 561 Arch. Com. di Conegliano).

Vicissitudini: anteriori al 30 gennaio 1567 (v. citato docu-

mento) servirono nel 1574 ad adornare in palazzo Sarcinelli la stanza da letto di Enrico III re di Francia, quando quel monarca dalla Polonia, faceva ritorno in patria. Rimase proprietà della Scuola dei Battuti fino al 1806: passarono poi per legge napoleonica alla Congregazione di Carità. Stato di conservazione. Restauri: stato di conservazione cattivo.

Non mi consta che gli arazzi siano stati restaurati.

Condizioni giuridiche: classificati tra gli oggetti d'arte degni di conservazione e iscritte nell'elenco annuale dell'Ufficio Regionale.

Prezzo approssimativo: nel dicembre del 1882 furono stimati dal defunto archeologo Matteo Sernagiotto lire 1.500. Nell'anno 1903 lire 3.000 dal compianto comm. Barozzi. Trattative col museo civico di Venezia si erano intavolate l'anno 1904 sul prezzo di lire 3.500 circa.

❖ Venezia, Archivio S.B.A.P. Veneto Orientale (TV - CO-NEGLIANO. Lavori I. 0023/002)
[Lettera di Adolfo Vital al Direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione di Monumenti del Veneto]
Conegliano, 8 settembre 1907

Illustrissimo Sig. Direttore, con lettere 2 maggio e 13 giugno p.p., avvertivo la S.V. della probabile vendita di 5 arazzi della locale congregazione di Carità al comune di Conegliano: le trattative lunghe e laboriose fallirono e la pia istituzione riannodò allora pratiche già avviate due anni prima, col museo civico di Venezia. Intermediario nel contratto il cav. Don Vincenzo Botteon, fu concluso, previa l'approvazione dell'autorità tutoria, che il museo pagherebbe alla congregazione di carità lire 3.100 come prezzo d'acquisto, rileverebbe a proprie spese gli arazzi, s'impegnerebbe a farli convenientemente restaurare, li collocherebbe in una delle sue pubbliche sale con un cartellino che ne indicasse la provenienza e le vicende storiche. Considerando che il luogo dove gli arazzi si trovano, venne testè venduto, e fallirono le trattative col comune di Conegliano, l'unica soluzione atta a salvare da certa ruina i preziosi cimeli, è certamente quella che oggi si presenta.

Perciò al Sig. Prefetto della provincia, il quale desiderava il mio parere consultivo su tale vendita, risposi credere fermamente la soluzione odierna, e sperare che di analogo avviso sarebbe la Direzione del R. Ufficio regionale alla cui approvazione dovrà la congregazione rivolgersi secondo il dispositivo degli articoli 179 e segg. del regolam. 1904. Mi pare cosa gradita intanto informare la S.V. dell'accaduto [...].

❖ Venezia, Archivio S.B.A.P. Veneto Orientale (TV - CO-NEGLIANO. Lavori I. 0023/002)
[Lettera di Adolfo Vital al direttore dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti del Veneto]
Conegliano, 29 gennaio 1908

Mi pregio comunicare alla S.V. Ill.ma, come da mia lettera 9 settembre 1907, a cotesto Ufficio, che la Congregazione di Carità di Conegliano ottenute il nulla osta dall'Autorità tutoria e l'autorizzazione dal Ministero dell'Istruzione pubblica, ha venduto al prezzo di lire 3.100 n. 5 arazzi esistenti nella sala dei Battuti, al museo civico di Venezia, e che ieri i preziosi cimeli furono trasportati in codesta città, affidati alle cure del direttore prof. Scrinzi. Se la S.V. Ill.ma potrà influire presso il Direttore di codesto museo perché nella nuova sede gli arazzi portino un cartellino indicante il luogo d'origine, farà cosa gradita agli amanti di queste antiche memorie che hanno visto con dolore partire dal paese un tanto importante cimelio. La leggenda potrebbe essere così compilata: "Arazzi già appartenuti alla Scuola dei Battuti di Conegliano. Secolo XVI" (Adornavano la stanza occupata da Enrico III re di Francia in palazzo Sarcinelli 18-25 luglio 1574).
Con molto ossequio.

❖ [Venezia, Museo Civico Correr, Archivio 1902 Nota 147 1902 Minuta]
Venezia, 15 - V - 1902

Comunicato a questo Comitato Direttivo che Cod. Spett. Congregazione non sarebbe aliena di cedere gli arazzi di sua proprietà ora esposti nella Scuola dei Battuti di costì, perciò il sottoscritto offre, secondo le trattative verbali intercorse, lire 2000 per il loro acquisto nell'intento di conservazione in questo Istituto, naturale depositario dei Monumenti antichi e storici di tutta la regione Veneto, gli arazzi su detti. Voglia pertanto questa On. Congregazione comunicarmi tosto la deliberazione che essa sarà per prendere in proposito. Presidente
Minuta: telegramma alla Congregazione di Conegliano il giorno 18/VI/1903

❖ [Venezia, Museo Civico Correr, Archivio 1902 Nota 147 1902]
Congregazione di Carità di Conegliano.
Pia Opera Spedale, N. 480.
Conegliano, li 11 giugno 1902

All'onore Sig. Scrinzi presso il Museo Correr Venezia.
Non essendo pervenuta a tutt'oggi la stima deferita al perito scelto da questa Congregazione, è impossibile di deliberare sulla proprietà fatta dalla Direzione di codesto Museo per l'acquisto degli arazzi. Ciò in risposta del telegramma. Con ossequio. Il Presidente. V. (...)

❖ [Venezia, Museo Civico Correr, Archivio 1902 Nota 147 1902]
Conegliano, 6 luglio 1902

Congregazione di Carità di Conegliano
Pia Opera Spedale, N. 416

All'on.le Presidente del Museo Civico Correr, Venezia.
Gli arazzi antichi furono dal perito chiamato da questa Congregazione giudicati di valore molto superiore a quello offerto da codesta onorevole Presidenza. Avendo poi molti Cittadini espresso il desiderio che quelli arazzi sieno conservati in Paese, la Congregazione ha notificato al locale Municipio il proposito di venderli affinché dichiarino se esso vuol farsene acquirente al prezzo di stima. Allo stato delle cose pertanto la domanda di codesta rispettabile Presidenza non può essere ammessa. Con ossequio. Il Presidente. V.

❖ [Venezia, Museo Civico Correr, Archivio 1907 Nota 119 1907 Minuta]
Venezia, li 10 /7/1907

Al molto Rev. Don Vincenzo Botteon, Parroco di S. Martino di Conegliano. Ill.mo Sig. Cav. Io lunedì prossimo, sarò al Museo Correr verso l'una e mezza per poter parlare con Lei nei riguardi dell'acquisto di codesti arazzi. Io non ho avuto modi; per l'urgenza d'interpellare il Comitato Direttivo, ma mi ritengo senz'altro autorizzato a dichiararle che questo Museo non ha alcuna difficoltà a riannodare le trattative sospese (non per nostra colpa) sulla base delle Lire 2000 (duemila) offerte già da questo Museo nel 1902.

❖ [Venezia, Museo Civico Correr, Archivio 1907 Nota 119 1907 Lettera autografa]

Onorevole Signor Conservatore,
È vero che codesta Direzione del Museo con lettera 15 maggio 1902 ha fatto l'offerta alla nostra Congregazione di Carità di Lire duemila /2000/ per gli arazzi di sua proprietà, olim della Scuola dei Battuti, ma è vero pure che la Congregazione rispondeva addì 6 luglio a.s. che il prezzo offerto era assai inferiore a quello giudicato da persone dell'arte, e che piuttosto avrebbe provveduto col locale Municipio alla conservazione degli stessi in paese, e così avevano termine le trattative col Museo. Il compianto ed illustre comm. Barozzi nell'atto di stima 14 giugno 1902, rispetto al valore degli arazzi, in vista del bisogno di restauri radicali, giudicandoli coscienziosamente, dichiarava doversi calcolare perlomeno del valore di lire tremila. Io ebbi l'occasione, dopo questo giudizio di parlare con lei e con altri, e trovai che la Direzione era disposta a dare la somma calcolata dal comm. Barozzi. Trovando che la Congregazione di carità non si accontentava delle lire tremila, proverei di persuadere codesta Direzione ad aumentare la somma. Si fece un sopralluogo da lei, mi pare, e dai professori Del Zotto e Lorenzetti, e quel sopralluogo servì ad aumentare il valore degli arazzi, in modo da far sperare alla Congregazione la somma di lire quattromila. Intanto per accontentare

i cittadini si procurò che il Municipio ne facesse l'acquisto. Le pratiche furono lunghe e terminarono con una delibera negativa. Io in base di quanto ho esposto, ho sempre ripetuto che sulla base di lire quattromila si potrebbero riprendere le trattative. La sua lettera fa dunque di mia sorpresa e di sorpresa della Congregazione di carità, la quale avendo delle offerte superiori, da acquirenti privati, è disposta a sospendere la pratica con codesta Direzione, e d'accettare le altre proposte. Se Ella può scrivermi che come base del prezzo saranno le lire da quattromila a cinquemila, mi porrò nuovamente come mediatore, altrimenti sia tutto raccontato (sic). Così domani io non verrò a Venezia ed aspetterò una sua risposta. Con stima. Sac. Cav. D. Botteon

❖ [Venezia, Museo Civico Correr, Archivio 1907 Nota 119 1907 Cartolina postale]
12-7-1907

All' illustre e Molto Reverendo Ab. Cav. Nicoletti, Bibliotecario al Museo Civico Venezia.
Molto illustre e Reverendo abate. Vengo finalmente incaricato dalla locale Congregazione di Carità a riaprire le pratiche per la vendita degli arazzi alla Direzione di codesto Museo. Lunedì p.v. verrei a Venezia e calcolerei essere al Museo dall'una alle due pomeridiane. Mi usi la cortesia di rispondermi subito se venendo posso sperare di concludere la vendita, e farmi perciò sapere se la Direzione è disposta ancora all'acquisto e a dire almeno la somma offerta in passato. Grazie e ossequi, suo D. Botteon

❖ [Venezia, Museo Civico Correr, Archivio 1907 Nota 119 1907 Minuta]
Venezia, 13 luglio 1907
Ill. Sig. Cav. Angelo Alessandri,

Mons. Botteon mi ha scritto stamane per sapere se lunedì p.v. verso le ore 14 io sarei qui al Museo, dove verrebbe in persona per trattare la vendita degli arazzi della scuola dei Battuti a Conegliano, sempre che il Museo Correr sia disposto ancora all'acquisto e se dia almeno la somma già proposta di Lire 2000 (duemila). Io le ho risposto che la proposta già fatta tiene sempre a che io mi credo senz'altro autorizzato a trattare sulla base di lire 2000. Mi affretto a comunicarle la cosa anche a Lei, nell'assenza del Presidente, affinché se crede, sia qui lunedì venturo all'ora indicata per concludere questo importante acquisto. Gradisca l'espressione del mio profondo ossequio. (siglato: Scrinzi)

❖ [Venezia, Museo Civico Correr, Archivio 1907 Nota 119 1907 Minuta di lettera raccomandata]
Venezia, li 20 luglio 1907

Egregio Monsignor,
ho interpellato i miei mandanti a proposito dell'acquisto degli arazzi della Scuola dei Battuti. Visto il rifiuto reciso delle Lire 2500 (duemillacinquecento) da parte di codesta Congregazione di Carità, vista la stima del commendator Barozzi dalla quale non si vuol de campare, e vista l'offerta di una ditta veneziana, io mi sarei fatto autorizzare ad arrivare, come ultimo limite a Lire tremila. Ma io non voglio fare la proposta alla Congregazione per sentirmi dare, come altre volte, un rifiuto. Perciò io mi permetto di pregare Lei di trattare in proposito il terreno, e se Ella mi assicura che la mia offerta sarà accettata, io farò per iscritto la mia domanda di acquisto per la somma di Lire 3000 (tremila) non volendo assolutamente esporre il Museo ad un ulteriore rifiuto; altrimenti io dovrò ritenere che la Congregazione ha deciso di tenere gli arazzi per suo conto.

Firmato: Angelo Scrinzi

❖ Venezia, Museo Civico Correr, *Archivio 1907, Nota 119, 1907, Lettera autografa*

Conegliano, 21 luglio 1907

Molto illustre Conservatore, (Angelo Scrinzi)
Non ho perduto tempo, ed ho, come voleva Lei, tastato la Presidenza della Congregazione di Carità: ed eccone il risultato riguardo alla vendita degli arazzi. Poiché la stima giurata del comm.r Barozzi di Lire Tremila, prezzo tenuto inferiore al merito degli arazzi, per lasciar campo a convenire per la cessione al Municipio, la Congregazione la Congregazione di Carità deve presentare all'autorità tutoria. ed anche avere l'autorizzazione alla vendita - una offerta maggiore del prezzo di stima così essa non può declinare da una somma superiore alle tremila, ed insiste perciò sulle tremila e cinquecento /3500/. Unica offerta inferiore alle 500, a mio parere, sarebbe questo. Qualche centinaio di lire al di sopra delle tremila e liberare la Congregazione da qualsiasi spesa del contratto e della trattativa etc. perché la somma sia incassata integralmente. Ecco su quale base potrò continuare le trattative e condurle a buon fine. Sono desideroso di dar buon termine a questo affare che è disgustoso per me, in quantoché come cittadino desidererei che gli arazzi rimanessero in paese: perché almeno essi verranno salvati da futuri guasti, e collocati in un Museo della nostra regione. Con profondo ossequio mi sappia, devotissimo servitore. d. Vincenzo Botteon

❖ Venezia, Museo Civico Correr, *Archivio 1907, Nota 119, 1907, Minuta*

Venezia, 2 luglio 1907

Il Comitato Direttivo del Museo Civico Correr nella seduta del 1° Agosto Corr., avuta relazione dal Conservatore della trattativa scritta e verbale intercorsa e riguardante la pro-

posta vendita da parte di codesta Congregazione dei cinque arazzi della Scuola dei Battuti - ancora esposti in situ - delibera di proporre, per i suddetti arazzi ed in via definitiva Lire 3100 (tremilacento). Questa si consideri un'offerta privata e quindi inaccettabile da parte di codesta congregazione, non raggiunse la stessa somma e che la stima fatta per l'addietro dal comm. Barozzi era di alquanto inferiore, e quando si tenga presente che il restauro degli arazzi stessi importerà una spesa forse superiore a quella iniziale dell'acquisto, sarà facilmente riconosciuta la correttezza di questo Civico Museo, il quale, dopo aver fatte varie pratiche per mezzo del Direttore affinché gli arazzi potessero essere conservati a Conegliano, s'è deciso all'acquisto perché oggetti di pregio storico ed artistico di proprietà di enti morali della regione Veneta non debbano essere lasciati più oltre in condizione di rovinoso deperimento. Se la proposta definitiva di questo Civico Museo sarà accettata dovrà essere cura di codesta Spett. Congregazione fare le pratiche necessarie presso l'autorità tutoria per ottenere (a sensi dell'articoli n. 2 e 3 della legge N. 185 del 1902 e degli articoli 178 3 ss. del Regolamento 11 luglio 1904 n. 43 riguardanti la Conservazione dei Monumenti) il permesso di cessione degli arazzi a questo Civico Museo appena sarà giunta notizia a questa Conservazione che il richiesto permesso di cessione è concesso, si provvederà, a tutte spese e a cura del Civico Museo, allo stacco degli arazzi e contemporaneamente allo stacco del mandato di pagamento relativo. Con perfetta osservanza. Il Conservatore. Angelo Scrinzi

❖ Venezia, Museo Civico Correr, *Archivio 1907, Nota 119, 1907, Minuta*

Venezia, li 24 agosto 1907

Egregio Monsignore,
fin dal giorno due del corrente mese scrissi alla Congregazione di Carità di Conegliano offrendo in via definitiva Lire 3100, spese di stacco a carico del Museo. Non ho ancora avuto un cenno di adesione né di rifiuto. Essendo che di [spazio, sic] posso rimanere più a lungo sospeso, poiché ho in vista altri documenti artistici da acquistare così mi permetto di pregare Lei, perché voglia informarsi:
I. se la mia lettera non sia sventuratamente andata smarrita
I. se la Congregazione per sua parte accetta o no l'offerta Così in caso affermativo io provvederò perché la somma equivalente rimanga accantonata. Grazie e gradisca l'espressione del mio ossequio. Conservatore. (Angelo Scrinzi)

❖ Venezia, Museo Civico Correr, *Archivio 1907, Nota 119, 1907, Cartolina postale*

Conegliano, 25 agosto 1907

All'Onorevole Signore Sig. Dr. Scrinzi V. Conservatore al Museo Civico, Venezia.

Onorevole Signor Conservatore, ho accompagnato la sua lettera al Presidente della Congregazione di Carità con una mia (pepata?). L'affare è accettato dal Consiglio e si stanno facendo pratiche per l'autorizzazione superiore. Riceverà certo e subito il Museo la partecipazione della delibera. La prego rispondermi se ha pregio numismatico una moneta d'argento (pezzo da Lire cinque) dell'anno 1789 colla scritta P. Leopoldus. D.a. P.R.H. et B.A.M.D. ETRUR.

E dall'altra parte Dirige Domine gressus meos - Pisis - mi dica pure il suo valore. Tante grazie e tanti ossequi. Suo Cav. D. Botteon

❖ Venezia, Museo Civico Correr, *Archivio 1907, Nota 119, 1907*

Conegliano, 26 agosto 1907

Congregazione di Carità di Conegliano, Pia Opera Ospedale, N. 790

Oggetto: vendita arazzi.

Al. Onor. Direzione Del Museo Civico Correr, Venezia. Questa Congregazione ha deliberato di vendere a codesto Museo i cinque arazzi per il prezzo di Lire 3100, ritenendo che gli arazzi dovranno essere staccati a spese e a rischi dell'acquirente. La deliberazione attende però tuttora l'approvazione tutoria, senza di che non può essere esecutiva. Mi riservo di comunicare ulteriori notizie quando la Commissione provinciale di beneficenza abbia espresso il suo voto. Con osservanza. Il Presidente. Angeli

❖ Venezia, Museo Civico Correr, *Archivio 1907, Nota 119, 1907, Minuta*

Venezia, 28 agosto 1907

Reverendissimo Monsignore Botteon,
Ieri ricevetti la lettera di Lei ed oggi è giunta anche la lettera ufficiale della Congregazione. Naturalmente solo quando sarà giunto il permesso superiore si penserà allo stacco e al trasporto. In quell'occasione potrò vedere anche il tavolo e le incisioni del Vecellio. Grazie a lei ad ogni modo per la sua gentile comunicazione. Quanto alla moneta di Leopoldo essa non ha valore numismatico. Il valore venale s'aggira intorno alle lire 10 naturalmente a seconda dello stato di conservazione. Con i migliori saluti.

Siglato: Scrinzi

❖ Venezia, Museo Civico Correr, *Archivio 1908, Nota 1, 1908*

Conegliano, 5 gennaio 1908.
Congregazione di Carità di Conegliano. Pia Opera ospitali, N. 22.

Oggetto: arazzi antichi.

All'On.le Direzione del Museo Civico Correr, Venezia.Scio-

gliendo la riserva contenuta nella mia lettera 26 Agosto 1907 N. 790, partecipo a codesta onorevole Direzione che la Commissione provinciale di beneficenza ha finalmente approvato la vendita dei cinque arazzi. E il Ministero dell'Istruzione pubblica la ha autorizzata, come risulta dalla letterea 4 andante N.° 17 della R. Prefettura. Fino da questo momento pertanto gli arazzi si mettono a disposizione di codesto Museo per il prezzo convenuto di Lire 3100 netto da spese. Il lievo dalle pareti in cui si trovano dovrà essere fatto a sua cura e spesa, nonché a suo rischio e pericolo. Prego di indicarmi quando tale lievo si effettuerà e quando sarà eseguito il pagamento del prezzo.

Con ossequio. Il Presidente. Buffonelli Ing. Giulio

❖ Venezia, Museo Civico Correr, *Archivio 1908, Nota 1, 1908, Minuta*

Venezia, 7 gennaio 1908 ()

Ill. S.r Sindaco,

Il comitato Direttivo del Museo nella seduta del 1 agosto 1907, assenziente l'Assessore per la Pubblica Istruzione, deliberava di acquisire per Lire 3100 dalla Congregazione di Carità di Conegliano cinque arazzi del secolo XVI già appartenenti a quella Scuola dei Battuti. Ora la suddetta Congregazione di carità in data 5 gennaio corr. N. 22, mi comunica che la Commissione Provinciale di Beneficenza ha approvato la vendita degli Arazzi e che ne diede pure la autorizzazione il Ministero della Istruzione Pubblica a mezzo della R. Prefettura di Treviso che lo partecipava con Nota del 4 corr. N. 17. Voglia pertanto la S.V. Ill. far ordinare lo stacco di un mandato di lire 3100 (tremilacento) a favore dell'ingegner Giulio Buffonelli, Presidente della Congregazione di Carità di Conegliano. Con perfetta osservanza.

Il conservatore. Siglato Angelo Scrinzi

A margine: vedi Nota 110 e 147 del 1902; Nota 119 del 1907, Nota. 1 del 1908, N. 22 del 1909.

❖ Venezia, Museo Civico Correr, *Archivio 1908, Nota 1, 1908, Minuta*

Venezia, 11 gennaio 1908

Museo Civico e Raccolta Correr

Ill. Sig. Presidente della Congregazione di Carità di Conegliano. Mi pregio comunicarle che io, accompagnato da persona di mia fiducia, sarò a Conegliano per il distacco ed il trasporto degli arazzi martedì prossimo, purché il tempo sia buono. In caso contrario, affinché nel trasporto non abbiano a soffrire gli arazzi, rimetto il viaggio alla prima giornata di bel tempo. Il pagamento di Lire 3100, sarà fatto da questa Amministrazione Com. direttamente a Lei con rimessa bancaria in uno dei prossimi giorni.

Con ossequio. Siglato: Scrinzi

❖ [Venezia, Museo Civico Correr, *Archivio 1908 Nota 1 1908 Dattiloscritto*]

Venezia, 13 gennaio 1908

Dichiaro io sottoscritto, Direttore del Civico Museo e della Raccolta Correr di Venezia, che il signor Tivan Ventura a ricevuto da questa Direzione l'incarico di curare il trasporto, a Venezia e in questo Civico Museo, di cinque frammenti di arazzi antichi già da me comprati a Conegliano e destinati a questo Museo.

In fede mi sottoscrivo. Il Direttore. Prof. Angelo Scrinzi

❖ [Venezia, Museo Civico Correr, *Archivio 1908 Nota 1 1908 Biglietto da visita di Antonio Barbieri*]

Conegliano, 14 gennaio 1908

Il porgitore del presente è autorizzato a levare gli arazzi esistenti nella Sala dei Battuti, Barbieri segretario (Congregazione di Carità)

❖ [Venezia, Museo Civico Correr, *Archivio 1908 Nota 1 1908 Telegramma. Provenienza: Conegliano destinazione: Venezia*]

Conegliano, 15 gennaio 1908

Al Presidente Consiglio Direttivo Museo Civico.

Conformemente patti contrattuali arazzi disposizione codesto museo verso pagamento prezzo. Protesto danni, spese ritardo.

Presidente Congregazione di Carità.

❖ [Venezia, Museo Civico Correr, *Archivio 1908 Nota 1 1908*]

Venezia, 18 gennaio 1908

Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti del Veneto, prot. N. 192.

Oggetto: Arazzi della Scuola dei Battuti di Conegliano.

On.le Direzione del Museo Civico di Venezia.

L'Ispezzore di Conegliano Dottor Adolfo Vital, annunciando la vendita degli arazzi di Conegliano a codesto Civico Museo, mi espresse il desiderio suo e dei coneglianesi che un cartellino annunciasse che, già appartenenti alla Scuola dei Battuti di Conegliano, adornarono in origine la stanza occupata da Enrico III di Francia in Palazzo Sarcinelli. Le comunico il desiderio espresso dall'Ispezzore a nome dei Coneglianesi, sicuro ch'ella farà ciò che crederà più opportuno, nell'interesse di tutti.

Con tutta osservanza, per il Direttore dell'ufficio Regionale pei Monumenti del Veneto, Max Ongaro

❖ [Venezia, Museo Civico Correr, *Archivio 1908 Nota 1 1908 Dattiloscritto accompagnato da minuta*]

Venezia, 18 gennaio 1908

Museo Civico e Raccolta Correr

Signor Presidente della Congregazione di Carità, Conegliano Ringrazio vivamente la S. V. Ill. per la squisita accoglienza fatta al Direttore del Civico Museo prof. Angelo Scrinzi e per la cortese correttezza con la quale fu condotto l'affare, che ci ha procurato l'alto onore di trattare con codesta Congregazione. In linea di fatto osservo che nelle trattative corse non s'era mai parlato di pagamento anticipato o immediato anzi nella lettera Gen. 1908 N. 22 di codesta Congregazione, con la quale si partecipava l'avvenuta approvazione del Ministero della Pubblica Istruzione alla proposta di vendita degli arazzi a questo Museo si chiedeva quando sarebbe avvenuto il pagamento. A codesta lettera rispose il giorno 11 gennaio il Direttore del Museo, da noi autorizzato, che la consegna sarebbe accaduta il giorno 14 e che il pagamento sarebbe stato fatto con assegno bancario direttamente intestato al Presidente della Congregazione di Carità in uno dei prossimi giorni. Non essendo stata fatta nessuna osservazione né data alcuna risposta si recò il direttore il giorno 14 a Conegliano e non avendo avuto la fortuna, benché si fosse recato replicatamente agli uffici della Congregazione, d'incontrarsi coll'ill. Sig. Presidente per firmare d'accordo il verbale di consegna; avuta l'autorizzazione dall'ill. Sig. Segretario di staccare gli arazzi, questi furono staccati dal Sig. Vittorio Tivan Ventura. Inaspettatamente quando si doveva procedere al trasporto degli arazzi, fu dall'ill. Sig. Presidente della Congregazione di Carità opposto un veto assoluto, perché non era prima intervenuto il pagamento. Ammirato il Direttore del Civico Museo di Venezia di questa alta prova di fiducia nella solidità del Comune di Venezia dichiarava di rompere ogni trattativa e di sospendere, come ebbe a sospendere, l'assegno bancario che era appunto in corso e che sarebbe giunto a Conegliano il giorno seguente. Posteriormente, cioè il giorno 15, codesta Congregazione si rivolgeva con gentile telegramma al sottoscritto, protestando gratuitamente per i danni e le spese di ritardo, mentre invece, appunto per la causa della Congregazione non era avvenuta la consegna ed il trasporto degli arazzi. Ora io qui formalmente dichiaro che mentre gli arazzi sono, per l'avvenuta deliberazione ministeriale, di proprietà del Civico Museo di Venezia, essi saranno ritirati non dal Direttore del Civico Museo che ne ha avuto abbastanza, ma dal Sig. Vittorio Tivan Ventura, il quale verrà costi con speciale nostra autorizzazione scritta per ritirarli e per pagarli anticipatamente. Naturalmente le spese di questo secondo viaggio essendo dovute al rifiuto di consegna da parte di codesta Congregazione dovranno essere direttamente soddisfatte da codesta Congregazione al Signor Vittorio Tivan Ventura. Il Presidente

❖ [Venezia, Museo Civico Correr, *Archivio 1908 Nota 1 1908 Dattiloscritto*]

Venezia, 20 gennaio 1908

Museo Civico Correr

Per le avvenute contestazioni fra la Congregazione di Carità di Conegliano ed il Conservatore del Civico Museo, importando che il pagamento della somma di Lire 3100. Per gli arazzi della Scuola dei Battuti di Conegliano sia fatta all'atto stesso della consegna degli arazzi, prego che il mandato sia staccato ed intestato direttamente al nome del Sig. Ing. Buffonelli, Presidente di quella Congregazione, si invece modificato ed intestato al nome del vice Presidente di questo Comitato Direttivo, cav. Angelo Alessandri, affinché possa esso essere ritirato qui a Venezia ed i denari portati a Conegliano dal Sig. Vittorio Tivan Ventura, che ha appunto l'incarico dello stacco e del trasporto degli arazzi. Prego che sieno fatte pratiche, perché il mandato sia, al più presto possibile, così modificato

Il Conservatore

❖ [Venezia, Museo Civico Correr, *Archivio 1908 Nota 1 1908 Lettera autografa*]

Conegliano, 28 gennaio 1908

Congregazione di Carità di Conegliano, amministratrice dell'Ospedale Civile, del Monte di Pietà, della Casa di Ricovero.

Pia Opera Ospitale. N. 121. Risposta al foglio N. 1 del 18 andante.

Oggetto: vendita arazzi.

All'On.le Sig. Presidente del Comitato direttivo del Museo Civico di Venezia.

La lettura del foglio 18 andante N. 1 della S.V. Ill. mi ha convinto che qualche equivoco, una non esatta interpretazione devono avere suggerito il contenuto, poco misurato nella forma. Il pagamento del prezzo degli arazzi contemporaneamente al lievo dal locale ove si trovano era stato assunto da codesto Museo con deliberazione 1 Agosto 1907 del Comitato direttivo, richiamata nella lettera 2 stesso mese N. 119 del Sig. Conservatore. Ma prescindendo da questo, norme tassative sono date, come alla S.V. Ill. sarà ben noto, dal regolamento 4 maggio 1885 N. 3074 sull'Amministrazione del patrimonio dello Stato, norme applicabili a tutti gli enti morali. L'art. 52 prescrive che - quando si tratti della vendita di oggetti mobili - questi non possano essere asportati senza il pagamento del relativo prezzo. Nessuno pertanto, a rigor di logica, può pretendere che una Amministrazione pubblica usi a suo favore trattamento diverso da quello precisato nelle disposizioni regolamentari vigenti, come nessuno può ragionevolmente interpretare mancanza di riguardi o mancanza di fiducia ciò che è soltanto norma comune a tutti gli Enti morali nella conclusione di contratti per vendita di oggetti mobili. Del re-

sto io mi recai nella sala dei Battuti sperando di incontrarmi con il prof. Scrinzi; eravi invece il Sig. Tivan col quale passai negli uffici della Congregazione, ma neppur qui mi fu dato di trovarlo. È vero che, strada facendo e semplicemente in via informativa, ho chiesto al Sig. Tivan se fosse pervenuto l'assegno bancario, non nascondendo che la mancanza del pagamento poteva creare qualche difficoltà. Non per questo lo ho autorizzato a ripetere il discorso al Prof. Scrinzi; anzi - giunti all'ingresso della mia casa - interessai lo stesso Sig. Tivan di avvertire il Prof. Scrinzi che io aveva il desiderio di vederlo e di conferire con lui per trovar modo di intendersi. Scelsi la mia casa perché prossima alla sala dei Battuti, dove il Prof. Scrinzi doveva recarsi. Ciò significa che era mia intenzione di far atto di ospitalità e che mi proponeva di trovare una via di amichevole accordo. Se così non fosse, la chiesta intervista sarebbe stata inutile. Invece il Prof. Scrinzi ha interpretato, a torto, il discorso da me tenuto con il Sig. Tivan come una manifestazione di sfiducia personale verso di lui e di mancato riguardo all'Ente compratore, rifiutò l'intervista e respinse anche l'offerta fattagli ripetutamente dal Cav. Botteon di interporre per chiarire gli eventuali equivoci ed appianare ogni eventuale difficoltà. Si dichiarò invece toccato nella sua dignità personale; a mio parere fuor di proposito poiché in ogni caso questa non doveva essere invocata in materie estranee alle persone e riflettenti amministrazioni pubbliche. Aggiunse che considerava annullato l'affare e che avrebbe ordinato senz'altro la sospensione del pagamento, ove questo fosse già disposto. Per quanto gli scatti del Prof. Scrinzi potessero attribuirsi a carattere impetuoso, pure le categoriche e decise dichiarazioni di lui dissuasero dal riprendere ogni trattativa. Nella mattina seguente poi la fabbriceria avvertiva che gli arazzi si trovavano sul pavimento della sala dei Battuti, che le persone frequentanti la sala o i topi potevano danneggiarli e che quindi declinava qualsiasi responsabilità di custodia. L'una e l'altra cosa mi impensierirono e mi determinarono a spedire il telegramma per salvaguardare i diritti e gli interessi dell'Opera pia. Quanto al Comune di Venezia, non fu mai nominato nelle trattative di acquisti degli arazzi, nessuno avviso fu mai dal medesimo dato per significare che ad esso ne incombeva il pagamento. Solamente dalla lettera 11 andante N. 1 del Sig. Conservatore del Museo, non del Municipio, si apprese che la somma di lire 3100 sarebbe stata pagata dall'amministrazione comunale. Ho creduto opportuno di esporre i fatti quali avvennero perché la S.V. Ill. sappia che né diffidenza, né mancanza di riguardi verso chicchessia possono essere a me imputabili - prescindendo per il caso speciale dall'osservanza delle norme imposte alle Amministrazioni pubbliche - io era disposto di assumere personalmente ogni responsabilità quando il Prof. Scrinzi si fosse piegato alle vive preghiere del Cav. Botteon e di questo Segretario e avesse accettato la chiesta intervista. Non trova pertanto giustificazione il tono ironico della lettera 18 andante N. 1.

Il Presidente. Buffonelli Ing.r Giulio

❖ [Venezia, Museo Civico Correr, *Inventario classe XXIII, vol. 7 f. 216-217 Sala III. Inv. 533*]

N° cinque Arazzi con Episodi della vita di Esther ed Assuero, a due tinte giallo e blu, di varie gradazioni. Appartenevano alla scuola dei Battuti di Conegliano Veneto. Documenti d'archivio, ancora conservati colà, dimostrerebbero che essi sarebbero stati tolti dalla Scuola dei Battuti per adornare la stanza da letto preparata in Palazzo Sarcinelli per Enrico III° di Francia, quando nel viaggio di ritorno dalla Polonia (1574) passò per Conegliano e vi si fermò sette giorni (cfr. Guida illustrata del Museo Correr, 1909, pag. 58-59). I cinque arazzi disgraziatamente ritagliati per adattarli alle cornici ed alle pareti della saletta minore della Scuola dei Battuti di Conegliano rappresentano:

a) Re Assuero accoglie la giovane Esther e la fa sua sposa circondato da ancelle, soldati e vecchi cortigiani. Sullo sfondo un porticato con balaustra e cui si affacciano curiosi e dei musicanti suonano con tube. Ai lati paesaggio. (L'arazzo è chiuso ai due lati da due fasce di verzura).

Scuola dei Paesi Bassi, sec. XVI

Dimensioni: 1,75x5,14

Annotazioni: Restaurato, intelaiato.

b) La regina Esther si presenta da Re Assuero seguita da ancelle che le sorreggono il manto. Re Assuero incoronato con lo scettro è seduto in basso. Sfondo di paese.

Scuola dei Paesi Bassi, sec. XVI

Dimensioni: 1,75x2,96

Annotazioni: Le figure sono frammentate.

c) Re Assuero sceglie fra le varie donzelle la giovane ebrea Esther e la accoglie per farla sua sposa. Esther è seguita da ancelle e da cortigiani. Sullo sfondo la solita balaustra.

Scuola dei Paesi Bassi, sec. XVI

Dimensioni: 1,75x2,96

Annotazioni: Le figure sono frammentate.

d) La regina Esther è seduta sul parapetto di una fonte con i piedi immersi nell'acqua. Due ancelle i presentano a lei, l'una reca un piatto con frutta, l'altra un lenzuolo. Sullo sfondo paesaggio.

Scuola dei Paesi Bassi, sec. XVI

Dimensioni: 1,75x1,74

Annotazioni: Le figure sono frammentate.

e) Re Assuero e suo favorito Ammano. Il re è seduto in basso incoronato. Ammano gli sta dinanzi in piedi in atto di parlargli ed ottenere la distruzione del popolo ebraico, mentre nell'alto appare un angelo con la spada in mano. Dietro la solita balaustra di sfondo un vecchio e una donna commentano il fatto.

Scuola dei Paesi Bassi, sec. XVI

Dimensioni: 1,75x1,72

Annotazioni: Cfr. R. Acq. N° 1973 e Nota Archivio: 1902, N° 110 1 147; 1907, n° 119; 1908, n. 1.

Gli arazzi entrarono effettivamente a far parte delle Collez. Del Museo nel 1908, ma per dimenticanza non furono in-

ventariati. Si è provveduto quindi ora alla registrazione in occasione del trasporto dal Museo alla nuova sede (12.1.22). Siglato G.L. (Giulio Lorenzetti). Acquisto dalla Congregazione di Carità di Conegliano Veneto.

❖ [Venezia, Museo Civico Correr, *Registro acquisti dal 1° febbraio 1876 N. progressivo 1973 data 1922 gennaio 13*

N° 5 (cinque) arazzi frammentati con le *Storie di Esther ed Assuero*. Fabbrica dei Paesi bassi.

Sec. XVI.

Dimensioni: n° 1) lungo m. 514x a. m. 1,75; n° 2) l. m. 296x a. m. 1,75; n° 3) l. m. 296x a. m. 1,75;

n° 4) l. m. 174x a. m. 1,75; n° 5) l. m. 172x a. m. 1,75.

Provengono dalla Scuola dei Battuti di Conegliano.

Prezzo £. 3.100.

Osservazioni: cfr. Note Arch. 1902 n. 110-147; 1907, n. 119;

1908, n. 1.

Gli arazzi vennero trasportati al Museo nel 1908, per dimenticanza non furono inventariati.

Vedi Cl. XXIII, n° 533 a)b)c)d)e).

Siglato: G.L. (Giulio Lorenzetti)

Arazzi: Arch. Fot. 11281, 11282, 11283, 11284, 11285.

TAVOLO IN NOCE

❖ [Venezia, Museo Civico Correr, *Archivio 1909 Ncta 22 1909 Minuta*

Venezia, 18 gennaio 1908

Al Sig. Mons. Don Vincenzo Botteon, Conegliano

Egregio Sig. Cavaliere,

Ringrazio per la gentile comunicazione. Io sarò a Conegliano dai primi giorni della prossima settimana. Ho già il permesso governativo per l'acquisto e per il trasporto del tavolo e lo porterò con me a Conegliano. Sarà per bene che da parte di Monsignore Arciprete siano iniziate le pratiche per il permesso da parte dell'autorità Ecclesiastica. Voglia di ciò dare comunicazione a Monsignore Arciprete. Ringraziandola vivamente mi presento con profondo ossequio. Direttore A. Scrinzi

❖ [Venezia, Museo Civico Correr, *Archivio 1909 Ncta 22 1909 Cartolina postale*

Conegliano, 28 gennaio 1909

All'Onorevole Signor A. Scrinzi, Direttore del Museo Civico di Venezia

Pregiatissimo Sig. Scrinzi,

Mons. Arciprete del Duomo di Conegliano è disposto a cedere il banco della ex scuola dei Battuti per lire trecento

nette da ogni spesa. Inoltre non vuole né responsabilità né molestia per la vendita senza autorizzazione superiore. È un mobile abbandonato, non registrato negli inventari e perciò non crede necessario notificare la vendita. Si presti Ella stessa per questa autorizzazione in caso di bisogno. Il banco è di noce. Misura in lunghezza m. 4,20 in larghezza m. 1,20, in altezza m. 0,90. Un bravo falegname potrà riattarlo bene e starà bene questo mobile nella sala degli arazzi.

Tanti ossequi, suo sac. D. Botteon

❖ [Venezia, Museo Civico Correr, *Archivio 1909 Ncta 22 1909 Minuta*

Venezia, 3 febbraio 1909

Il sottoscritto, Direttore del Civico Museo Correr, attesta che il sign. Vittorio Tivan Ventura è stato incaricato di far trasportare da Conegliano a questo Museo Civico un tavolone scolpito di noce destinato a queste collezioni. Questo certificato vale per ottenere che il detto tavolone sia lasciato passare in franchigia dalla Direzione del Dazio Comunale.

In fede. Scrinzi

❖ [Venezia, Museo Civico Correr, *Archivio 1909 Ncta 22 1909 Minuta*

Venezia, senza data

Illustre Sig. Sindaco,

Il Comitato Direttivo, assenziente l'Assessore Co. Pellegrini, deliberava di acquistare dalla Fabbrica della Chiesa Arcipretale di Conegliano un tavolo e di noce scolpito della fine del sec. XVI, già della Scuola dei Battuti. Il tavolo è già stato qui trasportato. Il pagamento anticipato dal sottoscritto, importava la somma di Lire 300 (trecento). Si unisce la ricevuta analoga e si prega che sia staccato mandato di pagamento intestato al sottoscritto a rifusione della somma già anticipata.

Con osservanza. Il Conservatore. Angelo Scrinzi

❖ [Venezia, Museo Civico Correr, *Registro acquisti dal 1° febbraio 1876 n. progr. 1974 1922 gennaio 13*

Tavolone in noce con due grossi sostegni scolpiti con lo stemma della Compagnia dei Battuti di Conegliano Veneto da cui proviene: sec. XVI (lungo m. 4,15, largo m. 1,18, alto m. 0,95)

Prezzo Lire 300.

Cfr. Nota Arch. 1909 n. 22

Vedi Cl. XXIII, n. 593.

Il tavolone pervenne al Museo nel 1909, ma per dimenticanza non venne inventariato.

Siglato: G.L. (Giulio Lorenzetti)

❖ [Venezia, Museo Civico Correr, *Inventario classe XXII IL, vol. 7 f. 161 n. 533*

Tavolone in noce lucidato, formato di un grosso piano sorretto da due solidi piedestalli intagliati, terminanti con zampe leonine: nelle fauci dei due sostegni sono scolpite decorazioni ed elementi architettonici: nel mezzo una cartella con lo stemma della Scuola dei Battuti di Conegliano Veneto da cui detto tavolo proviene.

Tipo veneziano sec. XVI

alto m.95, lunghezza m. 4,15, largo m. 1,18

Annotazioni: Acq. Congregazione di Carità di Conegliano.

Cfr. R. Acq. N. 1974 e Nota Arch. 1909 n° 22.

Il Tavolo fu acquistato nel 1909 e subito fu accolto a far parte della Collez. Del Museo. Senonché per dimenticanza si ommette allora la sua catalogazione fatta solo ora 12 gennaio 1922.

Siglato G.L. Giulio Lorenzetti

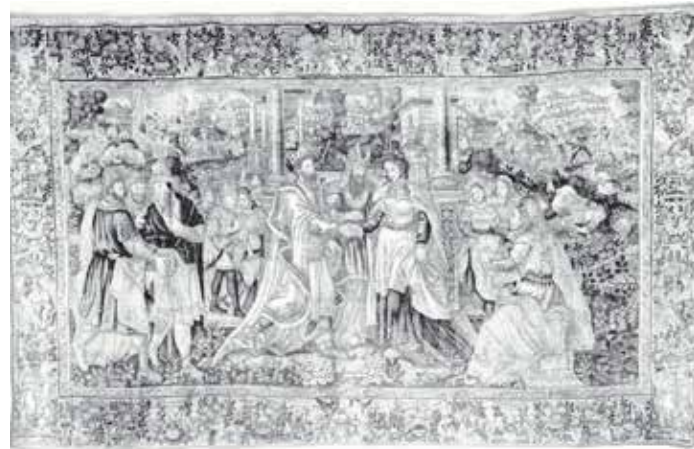
Nello Forti Grazzini

GLI ARAZZI DELLA SCUOLA DEI BATTUTI DI CONEGLIANO AL MUSEO CORRER

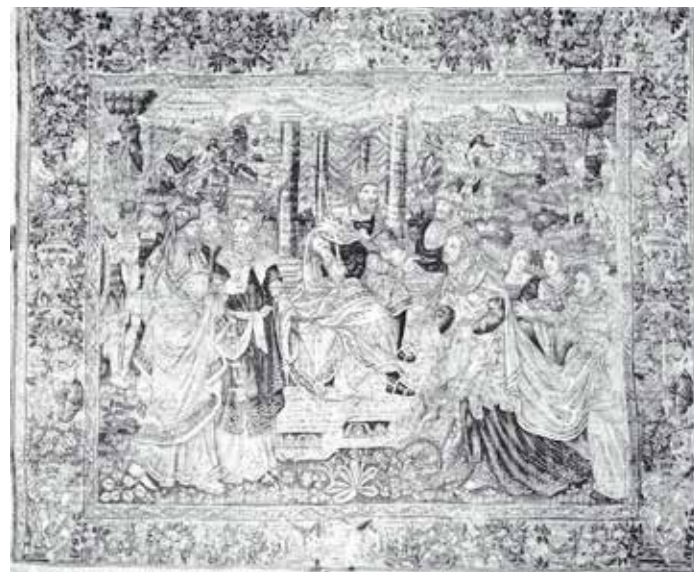
Fu Vincenzo Botteon, nel 1904, a segnalare per primo l'esistenza a Conegliano di cinque arazzi, o meglio "pezzi di arazzo", di valore "abbastanza considerevole" malgrado il precario stato conservativo¹; appartenevano allora alla Congregazione di Carità ma precedentemente, come Botteon poté stabilire, erano stati proprietà della locale Scuola di Santa Maria dei Battuti, soppressa in età napoleonica; infatti erano ancora preservati nella saletta adiacente alla più ampia sala in cui la Scuola teneva le sue assemblee plenarie, mentre la saletta era adibita alle riunioni del ristretto nucleo dirigente dei Preposti della confraternita: ed è in quest'ultima che gli arazzi venivano dispiegati. Sulla base di una documentazione oggi non più reperibile nell'originale, Botteon poté precisare che la Scuola era entrata in possesso della serie entro il 1567 (e verosimilmente proprio in quell'anno), quando si era data la regola che i suoi arazzi non venissero mai dati in prestito a una sede diversa da quella a cui erano destinati, a meno che tale decisione non venisse accolta unanimemente dai Preposti; così avvenne nel 1574, quando essi concessero che i parati fossero temporaneamente spostati in una sala di palazzo Sarcinelli a Conegliano, dove risiedette re Enrico III di Francia, di passaggio nel corso del rientro dalla Polonia. Secondo Botteon gli arazzi raffiguravano le "Storie di Ester e Assuero" ed erano fiamminghi per stile ed esecuzione, anche se avrebbero potuto essere stati realizzati a Venezia da un artigiano nordico ivi trasferitosi, magari da un

Francesco fiammingo che, come aveva stabilito Urbani de Gheltof, nel 1543 operava nella Serenissima con l'incarico di restaurare le tappezzerie della Sala del Consiglio dei Dieci in Palazzo Ducale². Botteon aggiungeva infine che gli arazzi sarebbero stati in origine quattro, ma che uno era stato diviso in due parti nel 1790, quando la parete su cui veniva appeso, quella che separava la saletta dei Preposti dalla sala maggiore dei Battuti, fu ricostruita, spostando dal lato al centro di essa l'apertura che metteva in comunicazione i due vani: anche l'arazzo dovette essere diviso in due tronconi.

Nel gennaio 1908 i cinque panni lasciarono Conegliano in seguito all'acquisto da parte del Museo Correr di Venezia, nella cui *Guida illustrata* del 1909 sono già menzionati³, sebbene la registrazione ufficiale nell'inventario della raccolta (sotto il numero 533) fosse effettuata soltanto nel 1922⁴: negli atti stilati in quell'occasione, Giulio Lorenzetti segnalò le misure degli arazzi e ne elencò i probabili soggetti, dando per buona l'ipotesi di Botteon che la storia illustrata fosse quella di "Ester e Assuero"; le sintetiche note stese da Lorenzetti riconfermavano la provenienza dei panni da Conegliano e davano conto del loro stato frammentario: lo stesso che ancora li caratterizza. I tagli, necessari per ridurre le tappezzerie alle dimensioni atte alla collocazione sulle pareti della saletta dei Battuti, erano evidentemente stati effettuati anticamente a Conegliano, quando gli arazzi erano passati in proprietà della Scuola: la quale perciò non li aveva commissionati, ma li aveva acquistati o ricevuti in dono, magari da un facoltoso affiliato, dovendoli riadattare ai propri scopi. I titoli proposti da Lorenzetti per ciascun panno furono accolti da Fiocco, che studiò e pubblicò le tappezzerie nel 1965, riprendendo anche le



3.30



3.31



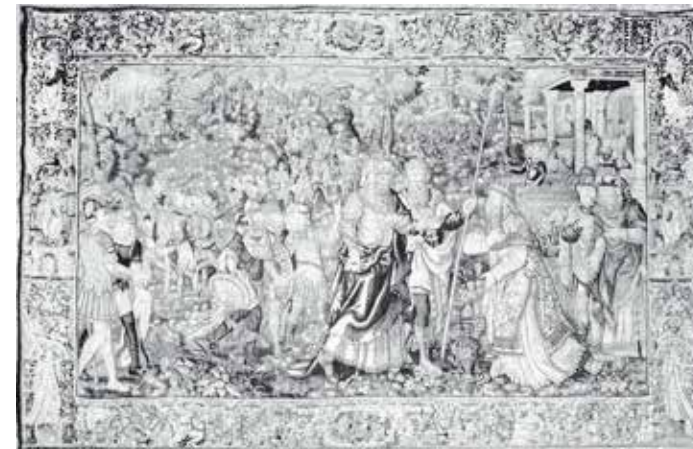
3.32

notizie rese note da Botteon e giudicando a sua volta la serie di fattura fiamminga, del pieno XVI secolo⁵. Il fatto però che due dei frammenti pervenuti al Correr fossero stati dopo il 1922 (e ancora siano) cuciti in sequenza per formare un pannello unico, ha indotto in errore Fiocco, e in realtà già Lorenzetti nel 1961, in una breve menzione degli stessi arazzi che aveva inventariato quarant'anni prima, senza ricordare più l'esatta estensione dell'insieme⁶. Contando il "dittico" come un numero unico e sapendo che le tappezzerie di Conegliano erano cinque, lo studioso ha integrato ai frammenti un ulteriore arazzo di proprietà del Correr ma estraneo a quel gruppo, attribuendogli la stessa provenienza. Poiché nel "sesto" arazzo, che non è un frammento ma un pannello completo e corredato della bordura su tutti i lati (con motivi vegetali e figurette allegoriche o grottesche), è illustrata una scena di nozze, e una scena di nozze di stile e iconografia in parte simili compare anche in uno dei panni trasferiti da Conegliano, Fiocco ne traeva la conclusione che la scena delle "Nozze di Ester e Assuero" fosse ripetuta due volte nel ciclo dei Battuti⁷. Non mancava però di rilevare che una delle due opere, cioè la più ampia, pur fiamminga e cinquecentesca come gli altri arazzi, si diversificava dalla più ristretta scena "sorella" e dagli altri numeri della serie per l'esecuzione più rude e per la maggiore moltiplicazione dei dettagli, spie di una cronologia più avanzata. Più recentemente anche Doretta Davanzo Poli, in una sintetica rassegna degli arazzi presenti nelle collezioni pubbliche veneziane, ha riproposto l'indebita integrazione, nella serie dei Battuti, della scena nuziale, ancora giudicata una duplicazione delle "Nozze di Ester e Assuero", senza trarre le debite conseguenze dalle peculiari caratteristiche stilistiche, metriche e conservative di quel pannello rispetto agli altri, o dal fatto, pur rilevato dalla studiosa, che nello sfondo vi figurano scenette, quali l'uccisione di un leone e un combattimento, del tutto incongrue rispetto al soggetto ipotizzato⁸. Poiché coi testi e gli autori citati si esaurisce lo stato attuale delle conoscenze sulle tappezzerie già dei Battuti, a cui è dedicato questo intervento, è essenziale anzitutto sgombrare il campo da quanto vi è stato indebitamente introdotto e perciò sot-

3.30 Arazziere di Oudenaarde, *Nozze di Alessandro Magno e Rossana*, arazzo, 1600 circa. Venezia, Museo di Palazzo Mocenigo, Centro Studi di Storia del Tessuto, del Costume e del Profumo.

3.31 Arazziere di Oudenaarde, *Incontro di Alessandro Magno e Rossana*, arazzo, 1600 circa. Venezia, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento Veneziano, Sala degli arazzi.

3.32 Arazziere di Oudenaarde, *Amante che presenta Ester ad Assuero*. Arazzo, 1600 circa. Venezia, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento Veneziano, Sala degli arazzi.



3.33 Arazziere di Oudenaarde, *Incontro di Abramo e Melchisedec*, arazzo, 1600 circa. Venezia, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento Veneziano, Sala degli arazzi.

tolinare che l'arazzo di maggiori dimensioni e completo della bordura appartenente al Museo Correr, e che rappresenta una scena di nozze, non ha mai fatto parte della serie pervenuta nella stessa sede da Conegliano; né per altro esso raffigura le "Nozze di Ester e Assuero", bensì le *Nozze di Alessandro Magno e Rossana* (3.30) (è Alessandro colui che, nello sfondo, uccide un leone: cfr. Plutarco, *Vite parallele, Vita di Alessandro Magno* 40 e 45)⁹. È dunque un elemento di una serie tutta diversa, di soggetto storico e profano, dedicata alle gesta di Alessandro Magno. Come dimostrano l'identità della bordura e le uguali dimensioni (in altezza), esso fa gruppo con un secondo arazzo del Museo Correr, ma in deposito a Ca' Rezzonico, il cui soggetto è *Incontro di Alessandro Magno e Rossana*¹⁰ (3.31). Di entrambi esistono repliche: *Incontro*, copiato dallo stesso cartone, ricompare in un arazzo conservato a Beaune¹¹; altre redazioni delle *Nozze* sono nel Museo Cristiano di Esztergom (Ungheria) e in una collezione privata belga¹². Si tratta in realtà di episodi di un ciclo delle *Storie di Alessandro Magno* tessuto più volte dalle manifatture di Oudenaarde tra l'ultimo quarto del XVI secolo e l'inizio del secolo successivo, del quale si conoscono altri soggetti, appartenenti a differenti redazioni e i cui nuclei più importanti sono conservati nel Museo del Duomo di Vigevano e presso il Comune di Oudenaarde¹³. Anche i due panni di *Alessandro Magno* a Venezia sono stati sicuramente prodotti da una manifattura di Oudenaarde e possono essere datati verso il 1600. Resta da determinare quando è entrato al Correr il pannello delle *Nozze di Alessandro e Rossana* ed è certo che una breve ricerca tra gli incartamenti e gli inventari del museo offrirà pronta risposta al quesito. Il problema non si pone invece

per l'elemento compagno con *Incontro*, che con altri due arazzi di proprietà del Correr depositati assieme ad esso a Ca' Rezzonico (dove sono tutti erroneamente giudicati episodi delle "Storie di Salomone e della regina di Saba", brussellesi e della metà del XVI secolo), è approdato nelle raccolte civiche di Venezia nel 1957, con provenienza da Palazzo Balbi Valier a Santa Maria Formosa. Malgrado la comune provenienza, questi tre arazzi, tutti per altro tessuti a Oudenaarde verso il 1600, come attestano la qualità esecutiva corrente e lo stile figurativo, classicistico e pianamente narrativo ma privo di estro - ricorrente negli arazzi rinascimentali e tardo-rinascimentali realizzati in quel centro -, appartengono a serie diverse: donde il mutare delle bordure di pannello in pannello. Il soggetto di uno di essi è ormai chiarito; un altro mostra probabilmente *Amante che presenta Ester ad Assuero*¹⁴ (3.32), da una serie di *Ester e Assuero*; nell'ultimo si riconosce agevolmente *Incontro di Abramo e Melchisedec*¹⁵ (3.33), e la sua serie d'origine era evidentemente dedicata alle *Storie di Abramo*. Tolto così di mezzo l'equivoco del "sesto" arazzo, veniamo ad analizzare i cinque "autentici" frammenti già della Scuola dei Battuti, per sottolineare preventivamente come essi fossero parte di una serie unica, disegnata da un solo cartonista (il cui stile, ben omogeneo, emerge senza scarti di scena in scena) e verosimilmente tessuta nella stessa manifattura. Ben evidente per altro è lo stato incompleto di tutti i panni, riadattati metricamente, come si è detto, all'atto del passaggio in proprietà alla Scuola verso il 1567: quattro non presentano alcuna traccia delle bordure che dovevano completarli, mentre le storie stesse sono resecate su tutti i lati, come attestano i piedi delle figure tagliati in basso, le teste troppo addossate agli orli superiori, i personaggi interrotti dalle estremità laterali; solo nel pannello delle *Nozze* la scena, pur tagliata in alto e in basso, si estende completa per tutta la sua larghezza e propone ancora, a sinistra e a destra, spezzoni dei montanti laterali della bordura.

Malgrado la resa alquanto generica della maggior parte dei soggetti, in particolare quelli che propongono gli incontri e poi le nozze di un sovrano con una dama, che potrebbero prestarsi a molteplici scioglimenti iconografici, compreso quello tradizionale a favore delle "Storie di Ester e Assuero", la scena illustrata nell'ultimo frammento non può prestarsi ad equivoci e chiarisce il tema generale, che è quello biblico delle *Storie di David e Betsabea*, più volte rappresentato nelle tappezzerie delle Fiandre del XVI secolo. Vediamo perciò più dettagliatamente quali sono i soggetti illustrati. Primo in ordine narrativo è il frammento (Museo Correr, inv. 533 d; cm 175 x 170) che mostra *Betsabea* al

bagno nella fontana (fonte: *II Samuele* 11, 2-3) (3.1-2), con la protagonista seduta sul parapetto di una vasca e coi piedi immersi nell'acqua che cade nell'invaso da una cannella cesellata in forma di maschera grottesca; vi sono anche, alle sue spalle, un uomo - verosimilmente il messo inviato da David per convocare Betsabea a palazzo - che indica la "bagnante" a una donna e, a destra della protagonista, due ancelle che le porgono un asciugamano e un piatto colmo di frutta. Queste ultime, non menzionate dalla fonte biblica, sono forse le figure maggiormente imputabili d'aver prestato il fianco alla precedente interpretazione della scena come una "Toeletta di Ester", assistita dalle ancelle, nel gineceo di Egeo (cfr. *Ester*, 2, 9), cui dava forza anche l'assenza, nella scena, della figura di David che, come vuole la Bibbia, avrebbe spiato il bagno di Betsabea da un terrazzo del suo palazzo, invaghendosi di lei. Betsabea poi, nelle illustrazioni del suo "bagno", è spesso vistosamente discinta, mentre nel nostro arazzo non si è tolta che i calzari. Per tacitare questi possibili dubbi, si può anzitutto ipotizzare che il re fosse presente nella scena, prima che l'arazzo venisse tagliato. Poi si può osservare che il bagno di Betsabea limitato a una lavanda dei piedi, con affollato concorso di ancelle, figura già in un arazzo brussellese del 1520 circa, di Pieter van Aelst, conservato nel Castello di Sigmaringen¹⁶. L'iconografia del nostro frammento è inoltre decisamente affine a quella del *Bagno di Betsabea* quale compare, smistato su due campiture, in una serie brussellese di *Storie di David e Betsabea* databile verso il 1550-1560 conservata nel Castello di Urtubie (Francia): anche là la protagonista, vestita, è seduta coi piedi nell'acqua, mentre due ancelle le recano un vassoio con un bicchiere; e David non è in vista¹⁷. L'episodio successivo, nella serie già dei Battuti, deve essere quello con *Betsabea davanti a David* (3.3-4) illustrato nel frammento Correr n. 533 b (cm 175 x 290, senza tenere conto del frammento successivo a cui è fissato sulla destra), la cui fonte è *II Samuele* 11, 4. Vi si vede Betsabea che, chiamata a corte dal messaggero del re, si presenta per la prima volta al sovrano, stando in piedi davanti a lui e portandosi una mano al petto in segno di deferenza, il suo lungo manto tenuto sollevato da un'ancella che le sta alle spalle, accanto a una compagna e al messo reale. David, in trono sotto un baldacchino, con lo scettro nella mano sinistra, tende la destra, in segno di benevola accoglienza, verso Betsabea la quale, come narra la Bibbia, sarebbe giaciuta con lui subito dopo. Se l'incontro illustrato fosse stato, come precedentemente ipotizzato, quello di Ester e Assuero (cfr. *Ester*, 2, 17), la mimica sarebbe stata diversa: il re avrebbe dovuto porre una corona sul capo della dama. Il terzo frammento (Museo Correr, n. inv. 533 c; cm 175 x

298; fissato a sinistra al panno precedente), che possiamo denominare *Betsabea rievocata a corte* (fonte: *II Samuele*, 11, 27) (3.5-6), mostra ancora, davanti a David, la donna che aveva già incontrato, ma in una situazione successiva rispetto all'episodio già visto, attestata dal fatto che, se la posa di Betsabea è pressoché immutata rispetto al frammento precedente e simile è anche il suo seguito (le ancelle recano ora però dei pani e una brocca), David non siede sul trono ma si fa incontro alla dama con gesto affabile, sotto lo sguardo di soldati e cortigiani, sull'ingresso del palazzo a cui allude il semplificato scenario con balaustre e colonne; la accoglie cioè come la sua futura sposa. Come narra la Bibbia, David, innamorato di Betsabea dopo il primo incontro, aveva fatto in modo che il marito di lei, Uria, morisse in battaglia contro gli Ammoniti, per sciogliere la donna dal precedente vincolo matrimoniale; quindi, dopo che la vedova ebbe osservato un breve periodo di lutto, la richiamò a corte per sposarla. Nel quarto frammento si vedono perciò le *Nozze di David e Betsabea* (Museo Correr, n. inv. 533 a; cm 174 x 506; fonte: *II Samuele* 11, 27) (3.7-12). È questo il pezzo che ha mantenuto la sua completa estensione longitudinale e preserva sui lati i tratti dei montanti della bordura, ornati con motivi di foglie e fiori frammisti a un'anima di barre metalliche incurvate (un motivo presente nelle bordure fiamminghe per pochi anni, dal 1550 circa), interrotti al centro da trofei di armi. La scena, impostata con rigorosa simmetria, presenta al centro David e Betsabea in atto di stringersi le destre davanti a un barbuto sacerdote che officia le nozze con la mitra sul capo; due ancelle e un uomo che, sulla destra, accompagnano Betsabea e le sostengono il manto, sono bilanciati dalla parte opposta da un terzetto di soldati e cortigiani, sudditi di David. La cerimonia si svolge davanti al portico di un tempio classicheggiante, del quale si vedono le membrature inferiori, tra le quali sono distribuite rade comparse di trombettieri e spettatori della cerimonia. L'ultimo frammento (Museo Correr, n. inv. 533 e; cm 175 x 170), intitolato da Lorenzetti e Fiocco "Aman davanti ad Assuero", è invece quello che fuga ogni residuo dubbio sul tema generale del ciclo, poiché non può che illustrare *Natan davanti a David* (fonte: *II Samuele* 12, 1-14) (3.13-15). Il sacerdote, in piedi, rimprovera a David di aver amato una donna già sposata e poi di averne fatto morire il marito, e gli preannuncia la vendetta divina: le sue mogli sarebbero giaciute con altri uomini e gli sarebbe morto il figlio avuto nel frattempo da Betsabea; "la spada - proclama il sacerdote - non si allontanerà più dalla tua casa". Infatti David, seduto in trono davanti a lui, sollevando lo sguardo e stringendosi angosciato le braccia sul petto, vede giungere

in volo un essere alato che reca la spada di cui Natan ha appena parlato. È probabilmente un angelo vendicatore, ma potrebbe anche essere la personificazione dell'Ira divina che, come figura alata e dotata di una spada, compare nel cielo assieme ad altre personificazioni nel magnifico arazzo con *Natan davanti a David* incluso nella serie brussellese delle *Storie di David e Betsabea* (circa 1520/1525) che fu verosimilmente tessuta per Enrico VIII d'Inghilterra e che si conserva nel Musée de la Renaissance presso il Castello di Écouen in Francia¹⁸. Identificato così più correttamente il soggetto degli arazzi, non si può invece che riconfermare la loro matrice fiamminga e cinquecentesca, già riconosciuta dalla letteratura critica anteriore. Dalla fine del XV secolo le *Storie di David* hanno fornito lo spunto narrativo per varie serie di arazzi fabbricate nelle Fiandre, talune della massima importanza e bellezza; ne elenco qui di seguito alcune che si sono conservate. Più episodi della *Storia di David e Abigail* sono accostati in un arazzo franco-fiammingo del 1480 circa presso la Walters Art Gallery di Baltimora¹⁹, la cui ampia scena è replicata entro due piccoli frammenti nello Winchester College a Winchester²⁰. Sono invece episodi della *Storia di David e Betsabea* a essere accostati in un sontuoso arazzo pre-rinascimentale brussellese strutturato a scomparti, del 1500-1510 circa, preservato nel Museo Nazionale di Stoccolma, che idealmente inaugura la sequenza delle spettacolari rappresentazioni intessute dello stesso soggetto eseguite negli anni immediatamente successivi nelle manifatture della capitale delle Fiandre²¹. Ne è parte la serie in tre parti delle *Storie di David e Betsabea* nel Patrimonio Nacional di Spagna (ser. 3) - un cui soggetto è replicato anche presso l'Hôtel de Ville di Bruxelles -, forse opera di un arazziere chiamato Michel de Moer e che può essere datata verso il 1510-1515; lo stile figurativo non è lontano da quello delle prime opere pittoriche di Quentin Metsys²². Ma soprattutto spicca la serie sontuosissima delle dieci, grandiose *Storie di David e Betsabea* del Musée de la Renaissance a Écouen, nelle quali la vicenda amorosa dei protagonisti si intreccia con le vicende belliche della guerra di David contro gli Ammoniti²³: come è stato recentemente proposto, essa appartenne probabilmente a Enrico VIII d'Inghilterra che l'avrebbe acquistata verso il 1526²⁴. Da i cartoni, attribuiti a Jan van Roome, si conformano a uno stile leggermente anteriore e potevano essere stati già eseguiti verso il 1515-1520, magari in vista di una precedente redazione intessuta; si conoscono isolate repliche di alcuni soggetti della serie, tra le quali un magnifico arazzo nel Museo Civico di Padova, straordinariamente valorizzato da un recente restauro²⁵.

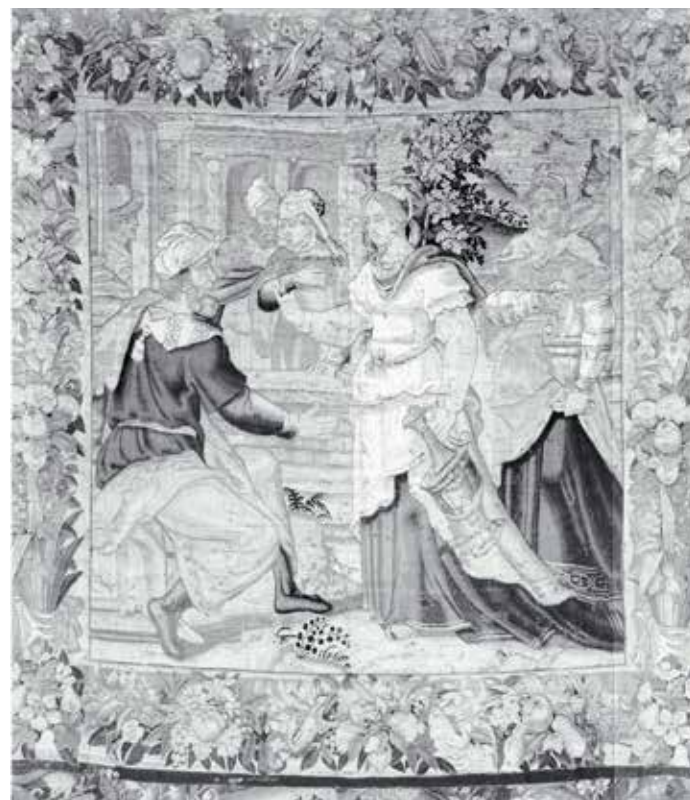
La serie a Écouen è stata assegnata, per la tessitura, a Pie-

ter van Aelst, il più illustre arazziere brussellese del primo terzo del XVI secolo, la cui firma si ritrova anche su un gruppo di arazzi di *David* nel Castello di Sigmaringen (1520 circa), di carattere ancora pienamente pre-rinascimentale²⁶. Valori di plasticità ed illusionismo spaziale desunti da modelli del Pieno Rinascimento italiano si riscontrano invece nei sei (originariamente sette) arazzi con *Storie di David* della Cattedrale di Burgos, ivi pervenuti nel 1535 come legato del cardinale Inigo Lopez de Mendoza²⁷, i cui modelletti grafici conservati al British Museum - uno di essi datato 1531 e un altro collegato da un'antica iscrizione al nome del pittore e cartonista Pieter Coecke van Aelst-, rinviano senz'altro allo stile di Bernard van Orley, maestro di Coecke²⁸. Di un'uguale serie in dieci parti documentata a Roma nel 1671 nell'inventario del cardinale Antonio Barberini sopravvive un unico soggetto col *Trionfo di David*, corredato della marca di un arazziere brussellese non identificato, dal 1974 conservato presso la biblioteca del St John College Seminary a Camarillo (California)²⁹. Dopo il primo terzo del XVI secolo però i cicli di "David" di fabbricazione fiamminga si diradano. Possiamo citare una serie delle *Storie di David* di fabbricazione brussellese, databile verso il 1560, conservata nella Cattedrale di Washington; o un'altra forse di poco posteriore, comprendente episodi di *David e Abigail*, nel Castello di Bruchsal, le cui figure manieristicamente allungate e avvitate riecheggiano la maniera di Peeter de Kempener, attivo come cartonista a Bruxelles dal 1563³⁰; e si è già fatto riferimento, nelle pagine precedenti, alla coeva serie brussellese nel Castello di Urtubie. Un'altra serie incentrata sulla *Giovinetta di David*, fortemente frammentaria e assai mal ridotta (formata oggi da sei soggetti superstiti degli otto originari), conservata presso il Duomo di Modena cui fu donata dal conte Sertorio de' Sertori nel 1593, fu verosimilmente tessuta a Oudenaarde verso il 1560³¹. A una data che si pone ormai verso il 1600 si collocano le scene di David incluse in una serie di *Episodi dell'Antico Testamento* con sigle del brussellese Marten II Reymbouts presso il Castello di Bruchsal³²: serie il cui stile si accosta fortemente, nelle figure (non negli sfondi paesistici minuti e tardo-rinascimentali), a quello dell'anteriore ciclo di *David e Abigail* nella stessa sede, e che si ritrova anche in un inedito gruppo di quattro *Storie di David*, brussellesi e forse assegnabili alla manifattura Reymbouts, rifinite con bordure della tipologia cosiddetta "ad elementi" (con uccelli nei fregi superiori, paesaggi con animali terrestri sui montanti, corsi d'acqua con pesci nei lati inferiori) completate negli angoli da divinità allusive agli Elementi (Giove-Fuoco, Giunone-Aria, Cerere-Terra, Nettuno-Acqua), reperibili in una raccolta privata



3.34 Arazziere di Oudenaarde, *Incontro di Sotrisa e Massinissa*, arazzo, 1550-1560 circa. Pienza, Museo della Cattedrale.

3.35 Arazziere di Oudenaarde, *Le figlie di Jetro davanti al padre*, dalle *Storie di Mosè*, arazzo, 1550 circa. Saragozza, Collezione dell'Università.



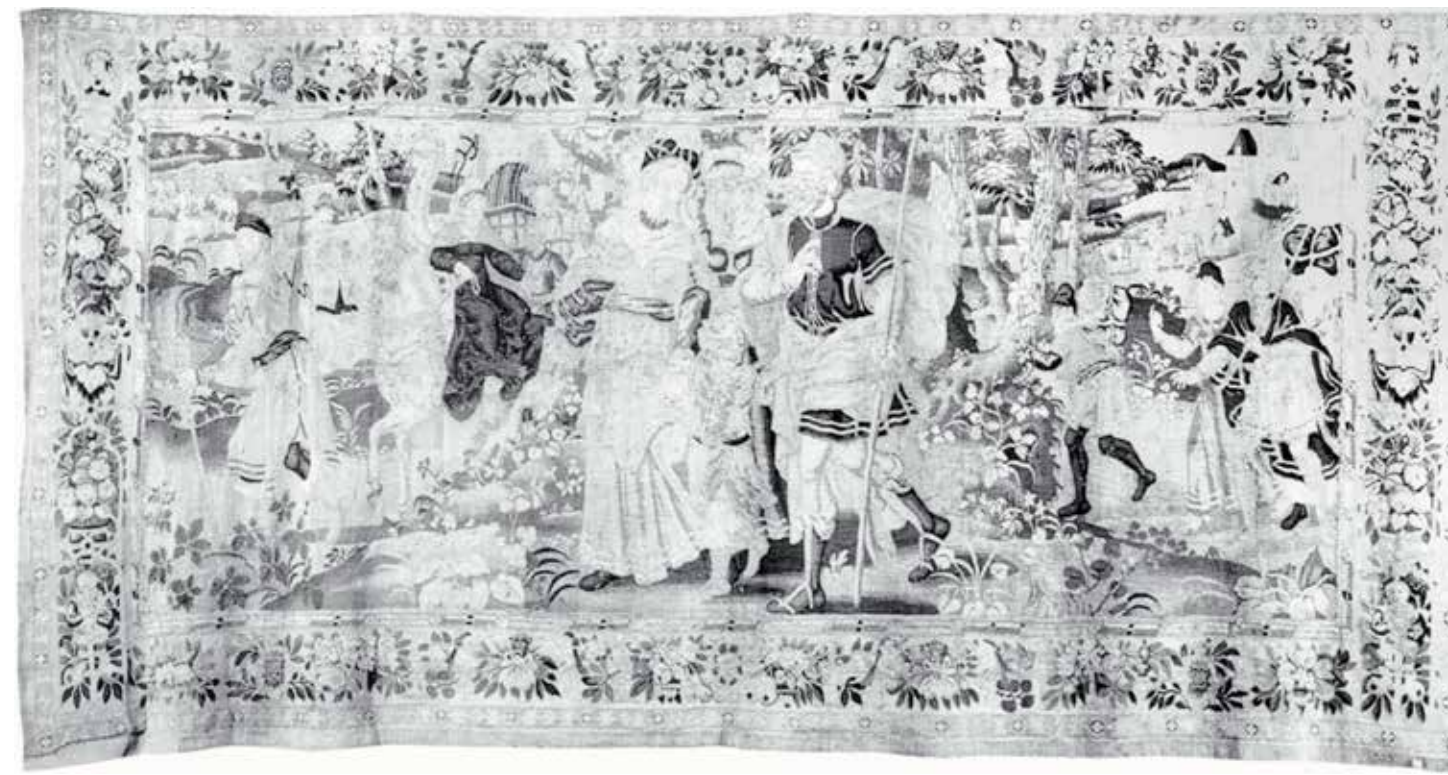
fiorentina³³.

Il confronto con le serie citate non è decisivo, se non per gli agganci offerti da qualche affinità iconografica già segnalata, per precisare l'iconografia, e più ancora la cronologia e l'origine delle *Storie di David e Betsabea* del Museo Correr, che conviene dedurre piuttosto dall'analisi materiale e stilistica dei manufatti stessi. La loro tessitura è di qualità corrente: gli orditi sono radi; i filati di trama sono per lo più di lana con un modesto impiego di filati di seta in corrispondenza delle lumeggiature sui costumi delle figure; la gamma cromatica, giocata sulle tinte verdi, blu, panna, beige e marroni, è poco variata. E come quasi sempre si riscontra nello studio degli arazzi antichi, la qualità esecutiva corrisponde a quella figurativa, che si caratterizza nella serie già dei Battuti per uno stile classicistico piattamente narrativo, piuttosto ingenuo, basato su schemi e pose ricorrenti, e che non esclude ma certo smorza gli effetti di illusionismo spaziale sia tramite la rappresentazione tendenzialmente frontale e bidimensionale delle figure, sia per la giustapposizione sovrapposta delle figure sui primi piani e agli sfondi paesistici, senza che il subitaneo affondo dal vicino al lontano sia graduato o rallentato da una valorizzazione dei piani intermedi. Le figure, fisionomicamente poco diversificate (se non per sesso), irrigidite in una sequenza ristretta di gesti e di pose alquanto statiche, sono arrangiate entro composizioni fortemente simmetriche, allineate sui primi piani in parallelo coi piani di proiezione delle immagini - i protagonisti più ravvicinati, i comprimari un poco più arretrati -, talora intervallate da strutture architettoniche di matrice classicistica il cui ruolo è puramente ritmico. I costumi sono quelli abituali nelle tappezzerie fiamminghe di soggetto biblico del pieno Cinquecento: per le dame (Betsabea compresa), i cui volti sono lisci e ovali, sono immancabili le cuffie sul capo, le corte sopravvesti con colletti alti e spalle larghe e a sboffo, strette alla vita, dalle quali discendono gonne larghe e lunghe fino ai piedi; gli uomini, immancabilmente barbuti e con nasi piccoli, indossano palandrane allacciate davanti e manti che ricadono dietro le spalle (così anche David, la cui dignità monarchica è sottolineata dal turbante coronato sul capo), o costumi militareschi. Gli elementi naturali si limitano a qualche rada pianticella sui prosceni, isolati alberi alla media distanza e "lontani" collinari costituiti da ondulate fasce verdi-blu sovrapposte, davanti alle quali si stagliano, chiari su fondo scuro o scuri su fondo chiaro, dei minuti alberelli dalle fronde ricadenti a ombrello, simili a meduse.

Sono tutti dati che escludono una provenienza da una manifattura brussellese: l'ipotesi più verosimile, pur in as-



senza di marche (scomparse, se vi erano, assieme alle bordure), è che le tappezzerie di *David e Betsabea* siano state fabbricate da una manifattura operante a Oudenaarde verso il 1560. I confronti che portano senza tentennamenti a queste conclusioni - facilitati dalla sistematica pubblicazione degli arazzi contrassegnati dalle marche di quel centro, nel volume-catalogo di una grande mostra dedica-



3.36 Arazziere "AVC", *La Sunanita davanti al re di Aram(?)*, dalle *Storie di Eliseo(?)*, arazzo di Oudenaarde, 1550-1560 circa. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

3.37 Arazziere di Oudenaarde, *Il viaggio di Giacobbe e della sua famiglia verso l'Egitto*, arazzo, 1560 circa. Barnard Castle (Durham), The Bowes Museum.

ta alle antiche tappezzerie locali tenuta a Oudenaarde nel 1999³⁴ - sono infatti numerosi e convergenti, a partire dai dati esecutivi delle *Storie di David e Betsabea*, coincidenti con quelli abituali a Oudenaarde nel pieno Cinquecento, dove la media o bassa qualità dei materiali tessili e delle tinture usate dagli arazzieri era voluta e "tarata" sulla base delle possibilità di acquisto da parte di una clientela meno esclusiva rispetto a quella che indirizzava le sue ordinazioni a Bruxelles. Rileviamo poi che i costumi indossati dai personaggi della serie di *David e Betsabea* figurano più volte nelle tappezzerie di Oudenaarde del pieno XVI secolo, e si ritrovano pressoché identici in un ciclo di *Storie di Sotrisa e Massinissa* più volte tessuto verso il 1550-1560 e al quale appartengono due panni raffiguranti la *Cattura di Sotrisa* e *l'Incontro di Sotrisa e Massinissa* (3.34) nel Museo del Duomo di Pienza³⁵. Quanto ai dati di stile, i raffronti possono essere fatti con serie contrassegnate da marche di Oudenaarde che, pur disegnate da cartonisti differenti, meno monotone nelle composizioni d'insieme, ripropongono un medesimo gusto classicistico alquanto convenzionale, sia nelle figure che negli elementi

architettonici: pertanto i costumi, le pose, i volti, le quinte architettoniche delle *Storie di David e Betsabea* si rivedono con poche varianti entro due arazzi con *Storie di Mosè* (3,35) presso l'Università di Saragozza, del 1550 circa³⁶, o nella serie di sette arazzi un tempo creduti di *David*, ora interpretati come *Storie di Eliseo* (3,36), corredati della marca dell'arazziere Anton van Coppenolle e datati verso il 1550-1560, reperibili presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna³⁷: uno di questi ultimi mostra ad esempio un sovrano assiso in trono pressoché sovrapponibile a David, quale figura nell'arazzo del Correr con *Betsabea davanti a David*. Certo però, né nei panni di *Mosè* a Saragozza né in quelli di *Eliseo (?)* a Vienna si ritrovano la reiterazione gestuale o la vincolante ingabbiatura compositiva basata sulla simmetria che tanto risaltano nella serie già dei Battuti e che sono paragonabili piuttosto con le medesime cifre formali presenti in una serie di *Storie di Giacobbe*, priva di marche ma anch'essa spettante verosimilmente a una manifattura di Oudenaarde verso il 1560, reperibile presso il Museo del Duomo di Modena, che è però più piacevole e fantasiosa nella resa dei fondali paesistici, animati da colli turrati e irti valloni³⁸.

Si conoscono però due arazzi di Oudenaarde, la cui cronologia cade verso il 1560, uno presso il Bowes Museum a Barnard Castle e l'altro passato in asta a Parigi nel 1989, riproducenti un'identica scena del *Viaggio di Giacobbe della sua famiglia verso l'Egitto*³⁹ (3,37), i quali, per la composizione impostata su una rigorosa simmetria bilaterale e soprattutto per il modo in cui sono rappresentati i fondali collinari, tramite fasce ondulate davanti alle quali si stagliano minute *silhouette* di alberelli dalle chiome ricadenti, rappresentano dei perfetti paralleli stilistici delle nostre *Storie di David e Betsabea*, al punto da suggerire che il loro cartone fosse approntato dal medesimo, ignoto cartonista, sicuramente fiammingo, che ha disegnato la serie già a Conegliano. Alla quale, infine, si può accostare anche una serie di sei spalliere, prive di marche ma attribuite a loro volta a una manifattura di Oudenaarde, raffiguranti imprecisate *Storie bibliche*, esposte nella Drawing Room di Hardwick Hall (Derbyshire, Inghilterra), dove le immise dopo il 1591 (sovrapponendovi le proprie armi araldiche) la fondatrice di quella sontuosa residenza inglese, Bess of Hardwick, acquisendole da un precedente proprietario, Sir Christopher Hatton⁴⁰. Si tratta purtroppo di una serie solo in parte pubblicata e della quale chi scrive ha un ricordo visivo non recente (malamente supportato da una sequenza fotografica di pessima qualità), tale da non consentirgli di asserire con certezza che le scene riproducano modelli del medesimo pittore cui si devono le *Storie di*

David e Betsabea, certo però le affinità nei costumi, nelle pose delle figure tra loro sempre rigorosamente bilanciate, nell'aspetto e nell'uso degli elementi architettonici, nelle iconografie come anche nel taglio basso e orizzontale delle scene sono eclatanti e aiutano a immaginare l'aspetto originario della serie dei Battuti, prima che le sue figurazioni venissero drasticamente rifilate.

I vari confronti esplicitati alimentano dunque l'ipotesi di un'origine delle nostre *Storie di David e Betsabea* a Oudenaarde verso il 1560. E il referto cronologico concorda bene col dato documentario che la serie pervenisse ai Battuti di Conegliano entro il 1567. Del resto, che il tema di "David" non fosse estraneo, poco dopo la metà del XVI secolo, agli arazzieri di Oudenaarde lo dimostra sia l'esistenza della superstite serie di *David*, verosimilmente proveniente da quel centro e degli stessi anni, conservata nel Duomo di Modena, sia il dato storico che proprio a Oudenaarde, nel 1566-1567, le autorità civiche punissero per la sua fede calvinista un arazziere della città, Gilles Stichelbaut, confiscandogli una serie di arazzi con *Storie di David* da lui eseguita, assieme a un altro ciclo intessuto delle *Storie di Giacobbe*⁴¹. Che potesse spettare al medesimo Stichelbaut una precedente redazione di una *Storia di David* che qualche anno prima era stata inviata da Oudenaarde a Conegliano è ovviamente un'ipotesi indimostrabile, ma comunque da non escludere a priori.

NOTE

- 1 Botteon, 1904, p. 13.
- 2 Urbani de Gheltof, 1878, p. 26.
- 3 Guida, 1909, pp. 58-59.
- 4 Cfr. i seguenti documenti manoscritti del Museo Correr, firmati da Giulio Lorenzetti: Venezia, Museo Civico Correr, *Registro acquisti dal 1° febbraio 1876* n. 1973 (12 gennaio 1922); *ibidem Inventarioclasse XXIII*, vol. 7, ff. 216-217.
- 5 Fiocco, 1965(1), pp. 51-56 (ma cfr. anche il breve accenno agli arazzi da parte di Menegazzi, 1965, p. 69).
- 6 Lorenzetti, 1961, p. 738 (traduzione italiana: *Idem* 1975, p. 720).
- 7 Fiocco, 1965(1), pp. 52 fig., 53; le misure dell'arazzo date da Fiocco sono sbagliate: cm 175x276, contro gli effettivi 320x540 circa.
- 8 Davanzo Poli, 1990, pp. 44, 63 tav. 4.
- 9 Più improbabile, per quanto segue, è che l'arazzo rappresenti le *Nozze di David e Abigail*, anche se il tema si accorderebbe col dettaglio dell'uccisione del leone, impresa di David; lo stesso cartone sembra però essere stato utilizzato anche per illustrare questo soggetto, cfr. più sotto e la nota n. 12.
- 10 Mariacher, 1966, p. 15, fig. 60.
- 11 Fromaget-de Reynies, 1993, pp. 24-25, dove il panno è intitolato "Salomone e la regina di Saba".
- 12 Per il panno a Esztergom: László, 1981, p. 85, n. 22, tav. 55 (come "Nozze di David e Betsabea"); l'esemplare in collezione privata è pubblicato da De Meüter, 2001, p. 274, fig. 11: in questo caso il titolo proposto di *Nozze di David e Betsabea* sembra corretto, poiché l'arazzo è associato con un pezzo compagno nel quale è palesemente illustrato l'*Incontro di David e Betsabea*, col bagno di Betsabea nello sfondo (*ibidem* fig. 10).
- 13 Forti Grazzini, 1992, pp. 88-101; De Meüter, 1997, pp. 146-153.
- 14 Mariacher, 1966, fig. 58.
- 15 *Ibidem* fig. 59.
- 16 Schneeberg-Perelman, 1969, fig. 5.
- 17 Heng, 1998, figg. 8-9.
- 18 Salet, 1980, tav. a pp. 68-69.
- 19 Asselberghs, 1974, p. 46, fig. 33.
- 20 *Idem* 1967, nn. 17-18, figg. 17-18.
- 21 Salet, 1980, p. 99 fig.
- 22 Junquera de Vega-Herrero Carretero, 1986, pp. 9-12; I. Van Tichelen, in *Golden Weavings*, 1993, pp. 32-37, n. 3; *Âge dor bruxellois*, 2000, pp. 30-41, nn. 7-9; Delmarcel, 2000, p. 111. Per la replica a Bruxelles, raffigurante il *Bagno di Betsabea*, ampliata rispetto alla versione a Madrid: Crick-Kuntziger, 1944, pp. 9-11, fig. 1.
- 23 Salet, 1980.
- 24 Campbell, 1996, pp. 121-140.
- 25 Forti Grazzini 2000, pp. 138-143, n. 43.
- 26 Crick-Kuntziger, 1936, pp. 193-198.
- 27 Beauvois-Faure, 1969, pp. 29-39.
- 28 Popham, 1932, pp. 22-23, tavv. VI-VII; Campbell, 1998, p. 49, figg. 10-11.
- 29 Bertrand, 2005, pp. 98-99, 138, fig. 130.
- 30 *Wandteppiche*, 1960, pp. 16-17 tavv.

- 31 Forti Grazzini, 1999, I, pp. 135-143, 468-470, nn. 1596-1601, III, tavv. 1597-1601.
- 32 *Wandteppiche*, 1960, p. 19 fig. (*Protesta di Eliabfratello di David*).
- 33 I soggetti sono: l'*Unzione di David*, il *Trionfo di David e Saul*, l'*Incontro di David e Abigail*, il *Ritorno di David a Gerusalemme dopo la rivolta di Assalonne*.
- 34 De Meüter-Vanwelden, 1999.
- 35 De Meüter, in De Meüter-Vanwelden, 1999, pp. 166-168. Altri elementi del ciclo sono nel Museo di Arti Applicate di Budapest o sono passati in vendita sul mercato antiquario. Una replica della *Cattura di Scafnisba* a Pienza fu pubblicata da Göbel, 1923, II, tav. 385.
- 36 De Meüter, in De Meüter-Vanwelden, 1999, pp. 151-153.
- 37 *Ibidem* pp. 158-161.
- 38 Forti Grazzini, 1999, I, pp. 135-143, 464-468, nn. 1591-1594, III, tavv. 1591-1594.
- 39 De Meüter, in De Meüter-Vanwelden, 1999, pp. 169 fig. 170 (l'esemplare del Bowes Museum).
- 40 Girouard, 1976, pp. 60-61; Levey, 1988, p. 23.
- 41 Göbel, 1923, I, p. 469; Hullebroeck, 1938, p. 217.

IV
STORIE DELLA GENESI
E DELL'INFANZIA DI GESÙ





4.2 Pittore flandro-veneto, 1590 circa, *La creazione degli animali*.
Conegliano, Scuola dei Battuti.

nelle pagine precedenti:

4.1 Conegliano, Scuola dei Battuti, Sala delle riduzioni.

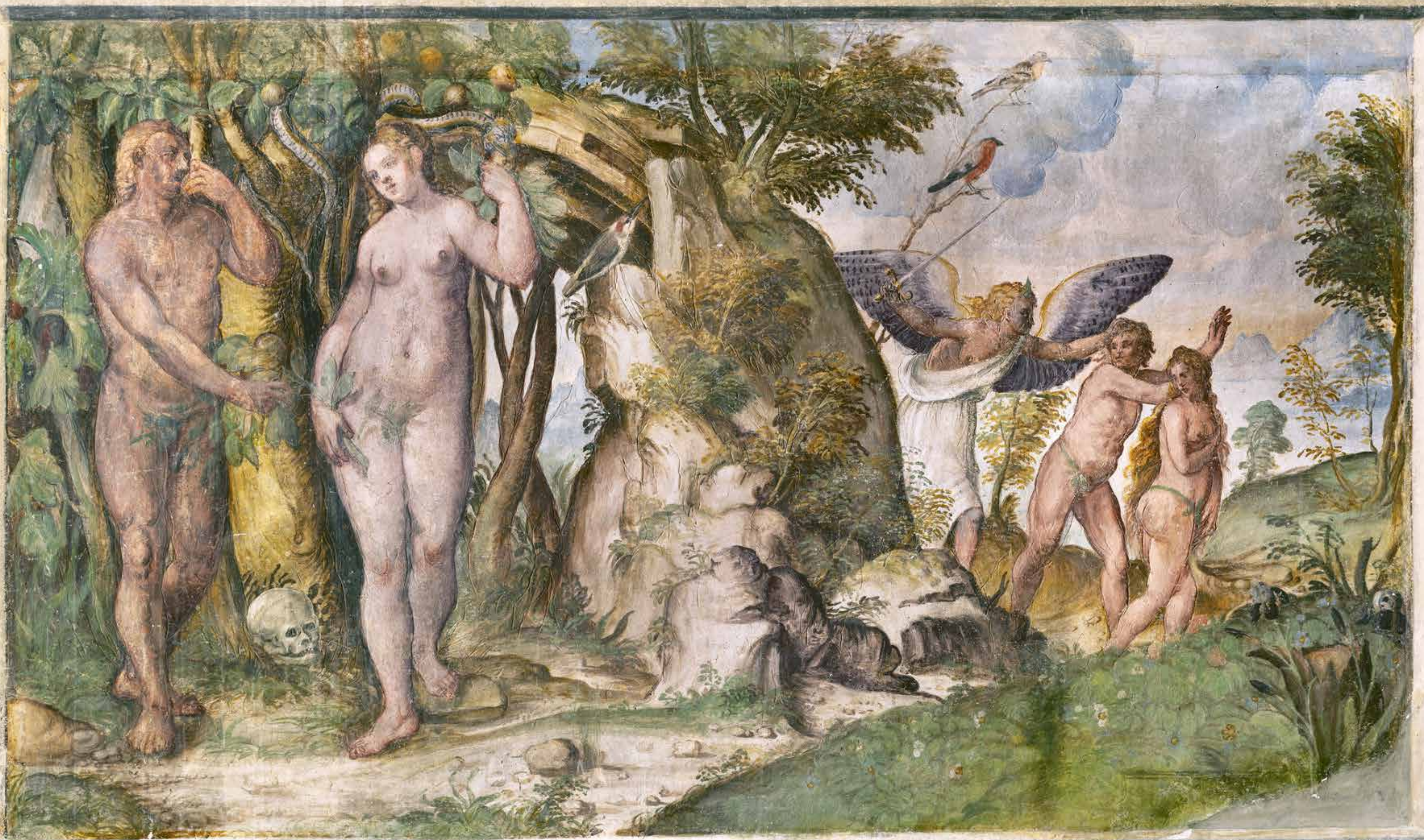




4.4 Pittore flandro-veneto, 1590 circa, *La creazione di Eva*. Conegliano, Scuola dei Battuti.

nelle pagine precedenti:

4.3 Pittore flandro-veneto, 1590 circa, *La creazione degli animali*, particolare.

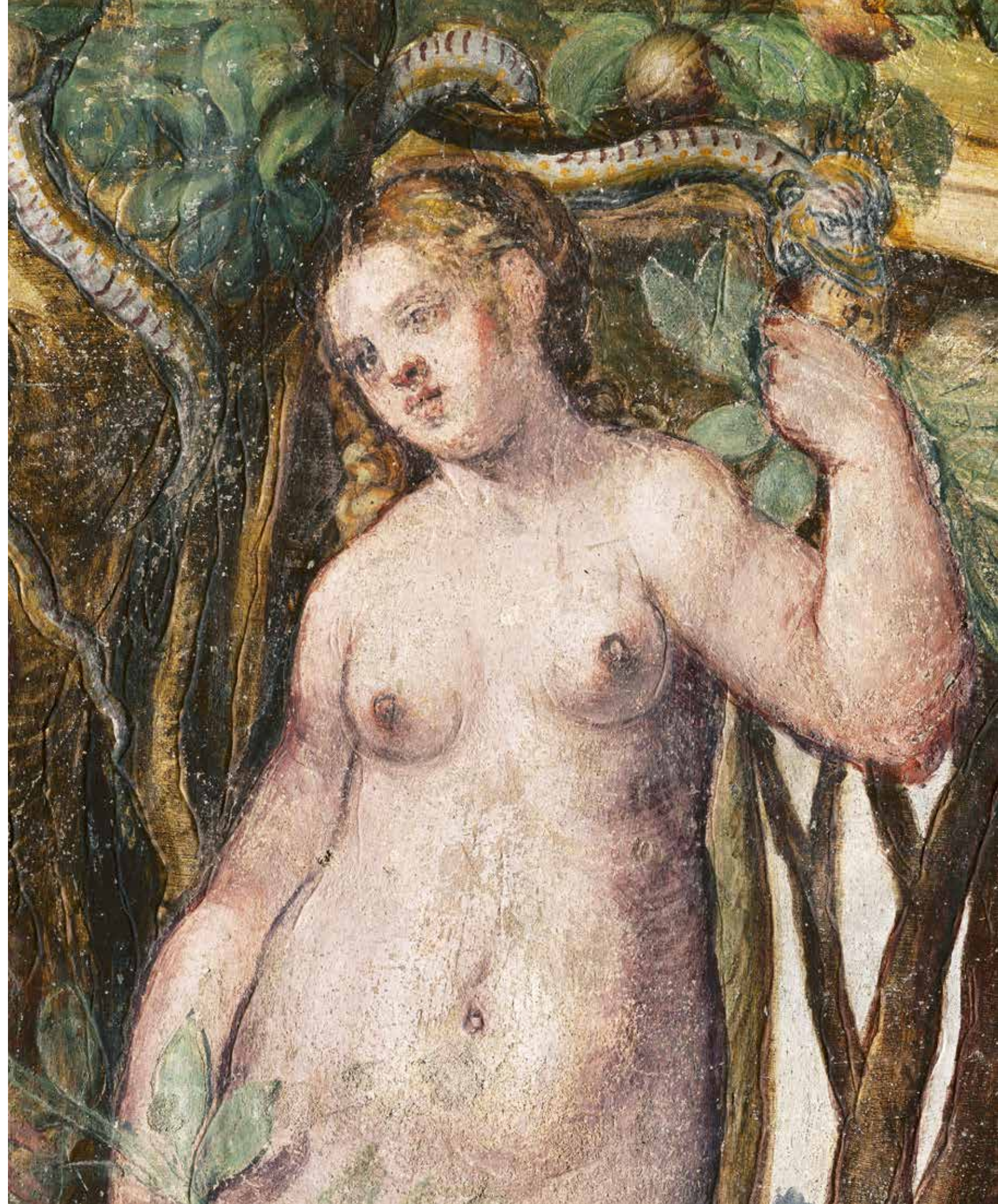




4.6-7 Pittore flandro-veneto, 1590 circa, *Il peccato originale e la cacciata dal Paradiso terrestre*, particolari. Conegliano, Scuola dei Battuti.

nelle pagine precedenti:

4.5 Pittore flandro-veneto, 1590 circa, *Il peccato originale e la cacciata dal Paradiso terrestre*. Conegliano, Scuola dei Battuti.





4.8 Pittore flandro-veneto, 1590 circa, *Annunciazione di Maria*, particolari. Conegliano, Scuola dei Battuti.



4.9 Pittore flandro-veneto, 1590 circa, *Visitazione di Maria a Elisabetta* Conegliano, Scuola dei Battuti.



4.10 Pittore flandro-veneto, 1590 circa, *Adorazione dei pastori*. Conegliano, Scuola dei Battuti.

4.11 Pittore flandro-veneto, 1590 circa, *Pastori*. Conegliano, Scuola dei Battuti.





4.12-13 Pittore flandro-veneto, 1590 circa, *Adorazione dei pastori*, particolari.





4.14 Pittore fiammingo-veneto, 1590 circa, *Presentazione di Gesù al tempio* Conegliano, Scuola dei Battuti.

4.15 Pittore fiammingo-veneto, 1590 circa, *Adorazione di Mag.* Conegliano, Scuola dei Battuti.

nella pagina seguente:

4.16 Pittore fiammingo-veneto, 1590 circa, *Adorazione di Mag.* particolare.





STORIE DELLA GENESI
E DELL'INFANZIA DI GESÙ.
PITTORI FLANDRO-VENETI
1590 CIRCA

La sequenza narrativa del ciclo affrescato nella Sala delle riduzioni della Scuola dei Battuti (4.1), si dovrebbe aprire, a rigore di logica iconografica, con gli otto riquadri che illustrano episodi della Genesi e altri cristologici, ovvero dell'Infanzia, dall'Annunciazione alla Presentazione di Gesù al tempio. Essi sono collocati nella parte orientale della sala, corrispondente alla zona attualmente ben identificabile perché priva del soffitto ligneo. A prescindere dalla giusta successione iconografica, più aspetti concorrono a posticiparne la considerazione rispetto all'intervento di Francesco da Milano, con il quale le *Storie di Cristo* trovano il più completo sviluppo.

Il primo motivo riguarda il fatto che tali riquadri costituiscono un ampliamento del programma iconografico, in particolare per quanto concerne gli episodi della Genesi. Per quanto concerne quelli cristologici, si tratta probabilmente di una sostituzione, in quanto gli stessi soggetti poterono essere realizzati precedentemente da Francesco da Milano. Peraltro l'episodio della *Presentazione di Gesù al tempio* (4.14) si ripete: è presente nella sequenza qui considerata (curiosamente prima della *Adorazione dei Magi*) (4.15-16), ma si ritrova al primo posto anche nella narrazione del da Milano, che inizia dalla specchiatura soprafinestra (2.2-3). Si è già avanzata l'ipotesi che quest'ultimo avesse provveduto a dare inizio al suo ciclo con soggetti come l'Annunciazione, e la Natività (nei due momenti dell'Adorazione dei pastori e dell'Epifania). Fu pertanto un riassetto degli spazi della Scuola che dovette occasio-

nare conseguentemente l'ampliamento anche del ciclo decorativo, nella forma che ora si vede. È questa una congettura fondata sui contenuti iconografici. Dal punto di vista documentario vi è tuttavia la testimonianza secondo la quale tale ambiente assunse una nuova fisionomia nel 1560, l'aspetto attuale. Tale data è riportata da Giambattista Graziani nel secolo XVIII, ma su fondamento di documenti diretti in suo possesso di cui provvede a collazionare abbondantemente le copie. Nel riassumere le vicende edilizie della fabbrica della chiesa di Santa Maria Nova egli annota: "il campanile fu principiato ad erigersi l'anno 1497, come al n. 130 di detta cassella, e la Sala, e la Camera della Scuola furono ridotte alla forma presente l'anno 1560, e dipinta al di fuori da Lodovico Pozzoserrato l'anno 1593". In altro contesto Graziani riporta la copia di una parte del 14 febbraio 1566 che fu presa dal Capitolo riunitosi "in camera nova Scolae Sancte Marie Battutorum Coneglani". La qualifica di "camera nova" avvalorava in sostanza il primo dato, circa la sistemazione avvenuta nel 1560².

Tale riferimento cronologico, è utile per consolidare l'ipotesi della trasformazione non tanto iconografica bensì architettonica di una porzione di questo ambiente già illustrato da Francesco da Milano, non è infatti valido come immediato ancoraggio cronologico per gli otto riquadri ad affresco che sostituirono, e in parte ripresero, i temi del da Milano.

Sulla parete della porta d'ingresso vengono a disporsi, a partire subito a fianco ad essa, la *Creazione degli animali* (*Genesi* 1,20-23) (4.2-3), la *Creazione di Eva* (*Genesi* 2,21-25) (4.4), *Adamo ed Eva tentati dal serpente e cacciati dal Paradiso terrestre* (*Genesi* 3,1-7, 23-24) (4.5-7), questi ultimi episodi presentati in simultanea in un unico riquadro³.

Tale sintesi riguardante la creazione e il peccato originale si confronta con i temi seguenti neotestamentari, ospi-



4.17 Jacopo Tintoretto, *La creazione degli animali*. Venezia, Gallerie dell'Accademia, n. 900, proveniente dalla Sala dell'Albergo della Scuola della Trinità.

tati sulla parete di fondo dell'aula e sugli spazi di parete in controfacciata. Riguardano Maria nuova Eva, il tema dell'incarnazione di Cristo, la sua nascita ed Epifania, cioè l'inizio della storia della redenzione come si configura nell'angelo dell'infanzia secondo *Luca*⁴.

Trovano maggiore evidenza sul lato corto della sala, a partire da sinistra, l'*Annunciazione* (*Luca* 1,26-38) (4.8), la *Vistazione di Maria ad Elisabetta* (*Luca* 1,39-56) (4.9) e l'*Adorazione dei pastori* (*Luca* 2,8-20) (4.10, 12-13). Quest'ultimo episodio si completa in un più piccolo riquadro della parete di controfacciata in cui sono raffigurati *Pastori* (4.11) che si approssimano per adorare il Bambino. In tale modo si percepisce più palesemente la funzione di assai semplice illusionismo prospettico affidata all'inquadratura dipinta che scompartisce tali scene attraverso pilastri reggenti un architrave, per cui la narrazione si svolge su piani di maggiore profondità, e nella scena d'angolo dell'*Adorazione dei pastori* in un unico spazio che si avverte nella sua circolarità. Sulla parete di controfacciata, negli spazi tra le due trifore e la portafinestra posta al centro, trovano posto gli episodi della *Presentazione di Gesù al tempio* (*Luca* 2,22-40) (4.14) e dell'*Adorazione dei Magi* (*Luca* 2,1-12) (4.15-16) come osservato in una sequenza inconsueta, non canonica, forse giustificata dal fatto che quest'ultima scena dell'Epifania veniva in tale modo a trovarsi in posizione eminente, pressoché frontale alla porta d'ingresso alla Sala. Su tale linea vi poteva essere stata una parete divisoria sulla quale Francesco da Milano avrebbe potuto illustrare temi coincidenti a questi, parete in seguito rimossa per consentire l'allargamento della Sala⁵. Se si riconosce che la Sala non fu divisa anticamente, gli affreschi di Francesco da Milano potrebbero invece essere stati sostituiti sulla stessa parete dal ciclo ora illustrato. Il dato certo è che una tale pare-

te divisoria fu comunque innalzata nel 1830 e rimossa nel corso dei restauri degli anni trenta del secolo scorso.

La scelta iconografica attuata in questa fase rinvia al ciclo di dipinti con *Episodi della Genesi* eseguiti per la Sala dell'Albergo della distrutta Scuola della Santissima Trinità alla Salute di Venezia⁶. Jacopo Tintoretto tra il 1550 e il 1553 eseguiva per tale Scuola la *Creazione degli animali* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, n. 900) (4.17), la *Creazione di Eva*, opera perduta documentata da un disegno di Paolo Farinati, l'*Adamo ed Eva davanti all'Eterno* (Firenze, Uffizi, n. 8428), la *Tentazione di Adamo ed Eva e Caino e Abele* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, nn. 43, 41)⁷. È interessante in proposito ricordare come tali dipinti si accompagnassero a quelli provenienti forse dalla chiesa veneziana della Trinità, comprendenti un'Annunciazione e, a detta di Boschini, "quattro quadri appartenenti alla Creazione del Mondo, della Scuola di Marten de Vos"⁸.

Ritornando alla decorazione tardo cinquecentesca della Sala dei Battuti di Conegliano, una menzione specifica per questa parte, distinta da quella più antica spettante al da Milano, si ravvisa nella fortuna critica riguardante gli affreschi eseguiti nel 1593 da Ludovico Pozzoserrato sull'intera facciata della Scuola. Francesco Maria Malvolti, nel 1774, dopo aver citato le pitture della facciata, per cui egli non pronuncia il nome del Pozzoserrato, ricorda, ugualmente "di buona mano", anche "le sei all'interno di detta Scuola, cominciando dalla Creazione del mondo a sinistra della porta della scala entrando in detta Scuola, colle altre cinque seguenti"⁹.

Anche Federici nel 1803 accomuna le pitture della facciata a quelle della Sala della Scuola, senza tuttavia ulteriori distinzioni di mani al suo interno¹⁰. A parte questi laconici riferimenti, la considerazione critica di tali affreschi impone soprattutto una sorta di dialogo a distanza con Giuseppe Fiocco. L'insigne studioso ebbe infatti ad affrontarne la lettura in due occasioni. Nel saggio edito nel 1941 li considera dell'epoca del Pozzoserrato senza distinzioni¹¹. Successivamente, intervenendo dopo il restauro del 1962, può articolare il suo pensiero critico¹². Lo studioso separa i tre episodi della *Genesi*, sia in quanto "meglio rispettati dal tempo", sia perché "non privi di qualità". La collocazione stilistica è esplicita: "il loro accento non può lasciar dubbi, tanto si accorda per il timbro coloristico di vecchio arazzo, dai toni azzurrini e grigiastri, con la pittura di quel Ludovico Toepf, detto il Pozzoserrato, che ne dipinse la facciata. Voce che ci si rivela meglio, perché più genuina, nel complesso del Monte di Pietà di Treviso, divenuta la seconda patria del maestro fiammingo-veneto"¹³.

La datazione conseguente è pertanto quella prossima al 1593. Con riferimento in particolare alla scena di *Adamo ed*

Eva tentati dal serpente e cacciata dal Paradiso terrestre (4.5-7) di più distinta qualità, valuta, da parte del maestro che vi è impegnato, certo "sincretismo che sta alla base della sua attività", quello per l'appunto fiammingo-veneto. Su altro piano sono posti gli episodi della parete di fondo dell'aula, "in cui regna un inquietante carattere composito, appesantito e talvolta addirittura sconvolto dal restauro". Fin qui il giudizio è del tutto condivisibile, anche nella considerazione che la lettura di alcuni brani è condizionata in modo sostanziale dagli interventi di restauro. Non più giustificabile è invece la conclusione attribuita di Fiocco, che è il risultato dell'individuazione di più assonanze stilistiche, le quali "richiamano un discorso più antico di parecchi decenni", e tali da convincerlo a pronunciare il nome di Girolamo da Treviso il Giovane¹⁴. I rilievi riguardano lo schema dell'*Adorazione dei pastori* (4.10, 12-13) che, in termini apparentemente contraddittori, sembrano almeno alludere sia a composizioni di Jacopo Bassano, che di Savoldo o, più umilmente, di Giovanni e Bernardino da Asola¹⁵. Mentre il richiamo a Girolamo da Treviso rimane addirittura "imponente" in questa scena, risulta più incerto riguardo all'*Adorazione dei Magi* (4.15-16), per ragioni qualitative e di conservazione. Le didascalie apposte alle riproduzioni sintetizzano la posizione di Fiocco: le scene della *Genesi* sono assegnate a Ludovico Pozzoserrato, l'*Annunciazione* (4.8) e la *Vistazione* (4.9) a ignoto del secolo XVI, come pure la *Presentazione al tempio* (4.14); l'*Adorazione dei pastori* (4.10) è riconosciuta in termini diretti a Girolamo da Treviso il Giovane, il brano afferente dei *Pastori* (4.11) almeno alla sua maniera, come pure l'*Adorazione dei Magi* (4.15). Dopo Fiocco non si hanno pronunciamenti critici articolati. Una riconsiderazione si deve a Fantelli, che avvalorava il richiamo al Pozzoserrato per le scene dalla *Genesi*, individuando un pittore che ne emula i modi, specie al confronto con i suoi teleri del Monte di Pietà di Treviso¹⁶. Da parte dello studioso non si esclude neppure il richiamo a Girolamo da Treviso il Giovane: "l'ipotesi sembra tutt'oggi valida anche se le condizioni di conservazione non permettono un giudizio certo: tutt'al più si potrebbero aggiungere, per i primi due - *Annunciazione* e *Vistazione* - una certa qual'aria padovana tra Campagnola e Dario Varotari"¹⁷.

Delle rare menzioni successive è da rammentare quella di Mies che, non senza inesperti argomenti, collega sotto la paternità di Giacomo Rota tali affreschi con quelli rinve-

4.18-19 Pittore veneto, *Sacrificio di Isacco, Giacobbe rigettato dalla balena*, 1575. Castello Roganzuolo, chiesa dei Santi Pietro e Paolo.





4.20



4.21



4.22



4.23



4.24



4.25

nuti nella chiesa plebanale di Castello Roganzuolo, precisamente sulle pareti dell'aula prossime all'apertura del presbiterio, raffiguranti *Il sacrificio di Isacco* (4.18) sulla parete destra e su quella sinistra *Giona rigettato dalla balena* (4.19), questo recante la data significativa del 1575¹⁸. Non si può certo confermare l'identità di mani, tanto meno motivata risulta l'attribuzione a Rota. Rimane perlomeno l'interesse di documentare a questa data accertata un esito stilistico per certi aspetti parallelo agli affreschi coneglianensi, che si avvale anch'esso del riutilizzo di stilemi manieristici di una cromia chiarista. L'orientamento attributivo degli affreschi di Castello Roganzuolo, in cui i paesaggi sono pressoché illeggibili, va cercato in direzione bellunese, e nella fattispecie si individua entro la loro mediocrità qualitativa un vago richiamo al catalogo di Cesare Vecellio, mostrando qualche affinità, se non altro di orientamento stilistico, tanto con il suo ciclo delle *Storie di sant'Antonio abate* della chiesa di Bardies, databile all'ottavo decennio, quanto con i più elaborati affreschi delle *Quattro stagioni* di palazzo Piloni a Belluno, assegnabili agli inizi degli anni novanta¹⁹. Il risultato di questi pronunciamenti critici è dunque quello di un accostamento ai modi del Pozzoserrato per le scene della *Genesis*, e per le altre quello dell'individuazione di un anonimo manierista dagli eclettici interessi operante a metà Cinquecento, con una sporadica ipotesi di proiezione in avanti, verso Dario Varotari. Tali esiti rispondono in sostanza alla posizione di Fiocco nel 1965, anche se si perde di vista ragionevolmente il nome di Girolamo da Treviso il Giovane.

Si deve pertanto dare ancora una risposta innanzitutto a Fiocco per uscire da questo allineamento critico insoddisfacente, anche se non si può giungere al momento ad anteporre un esito che si risolva in un'attribuzione diretta. Prima ancora che sul terreno stilistico, tale risposta può fondarsi su considerazioni tecnico esecutive, da effettuarsi su di una stessa situazione conservativa dei dipinti rispetto al 1965, e che semmai li vede maggiormente offuscati negli ultimi decenni.

Le prime considerazioni riguardano la difformità esecutiva tra le scene pur giudicate le più omogenee, quelle con storie della *Genesis*. Si distingue soprattutto quella di *Adamo ed Eva tentati dal serpente e cacciata dal Paradiso terrestre*

4.20-21 *La creazione degli uccelli e dei pesci; La creazione di Adamo ed Eva*, 1589 circa, inv. Marten de Vos, inc. Johan Sadeler I, dalla serie *Imago Bonitatis Illius*.

4.22-25 *La creazione degli animali; La creazione di Adamo; La creazione di Eva; La cacciata dal Paradiso terrestre*, 1585, inv. Crispin Van den Broeck, inc. Johan Sadeler I, dal *Tesaurus Sacrarum Veteris Testamenti...*, Antwerp, 1585.

(4.5-7), la cui qualità indubbiamente più alta corrisponde a una elaborazione disegnativa notevole, sicura e sciolta, come si può apprezzare a luce radente. Il brano più sorvegliato di Adamo ed Eva è eseguito con qualche minuzia sulla base di un disegno delineato con la tecnica dell'incisione diretta, forse sulla traccia dello spolvero da cartone. Anche il brano in secondo piano con la cacciata dal Paradiso è definito ugualmente dall'incisione diretta. Diverso è il procedimento preparatorio della *Creazione degli animali* (4.2-3), e della *Creazione di Eva* (4.4), impostate con altro impegno, per via di una certa sommarietà e rarefazione del disegno a incisione diretta. Vi corrisponde in queste scene anche una diversa applicazione nella stesura cromatica che avviene comunque in tutte mediante più giornate, e spesso con stesura finale a calce e con rifiniture a secco. Particolare in proposito è l'utilizzo dell'azzurro a smaltino nel paesaggio e nel cielo a tecnica mista, ad affresco e a calce con l'uso anche del nero. A fronte di questa relativa difformità di applicazione tecnica, e in ultima analisi qualitativa fra le tre scene, è da doversi supporre l'impegno di più maestranze, organizzate in una bottega, come del resto

4.26 *Il peccato originale*, 1585, incisione, inv. Bartholomeus Spranger, inc. Hendrick Goltzius.²⁶¹





è la prassi più consueta. Ma si pensa a un'impresa distinta da quella del Pozzoserrato, impegnato sulla facciata della Scuola. Al più dotato componente di questa bottega spetta ovviamente l'*Adamo ed Eva tentati dal serpente e cacciata dal Paradiso terrestre* (4.57). Nei confronti di una tale differenziazione su base esecutiva è importante ora verificarne la rispondenza nelle rimanenti scene, quelle dell'*Infanzia di Gesù*, che mancano rispetto alle prime dell'attrazione esercitata dai fondali paesistici, ritmati da popolate quinte arboree. Accantonato per un momento questo aspetto, se si procede a livello delle caratteristiche meramente tipologiche dei personaggi, e della resa dei dettagli anatomici, non si userà fatica a riconoscere le stesse peculiarità delle figure ospitate nelle scene della *Genesi*. Altrettanto può dirsi per l'allungamento del modulo, l'avvitamento delle posture, la tendenza all'appiattimento e al grafismo delle vesti. Certo, le mutevoli ambientazioni, le indicazioni spaziali disomogenee, a volte forzate come nella fuga prospettica del mattonato della *Visitazione* (4.9), possono avere distratto in passato dall'apprezzamento di tali connessioni. Certi risultati qualitativi più incerti sono indubbiamente dovuti all'alterazione causata dai vecchi restauri imitativi. In proposito, di difficile valutazione risultano sia i *Pastori* (4.11) del brano che integra la scena della *Natività* (4.10) - quasi del tutto ridipinto più probabilmente a fine Settecento -, sia l'intera scena della *Presentazione al tempio* (4.14). Si può pensare che la bottega, che si ritiene intervenire in questo ciclo, fosse diversificata al punto da manifestare difformità qualitative e d'ispirazione di una tale evidenza. Ciò ammettendo, e considerate ancora una volta le situazioni conservative delle scene cristologiche, non è tuttavia da ritenere che in queste ultime intervengano solo i meno dotati partecipanti a tale bottega. Il brano conclusivo dell'*Adorazione di Magi* (4.15-16) risale infatti di qualità, per minuzia di disegno e per coerenza di rapporti tra figure. Del resto ricompare qui un accertamento disegnativo di base piuttosto meditato. Nelle scene cristologiche, l'applicazione di un diversificato repertorio di soluzioni manieristiche non si riesce ad orientare univocamente, come proposto da Fiocco, suscitando un riferimento di tanto anticipo quale richiesto dall'anagrafe di Girolamo da Treviso.

Ciononostante, è da ritenere indubbio il preponderante orientamento tintorettesco della bottega qui impegnata. Tale ascendenza mostrano le ambientazioni sia paesaggistiche che architettoniche, in particolare le smisurate

fughe prospettiche dei pavimenti a mattonato, nella *Visitazione* (4.9) più che nella *Annunciazione* (4.8), come riscontrabili nel Tintoretto giovane, ma non solo. Di marca tintorettesca appaiono le fisionomie dei personaggi, il modo di tratteggiarle liberamente e con velocità per pochi segni, certo naturalismo descrittivo come nella *Adorazione dei pastori* (4.10, 12-13), inoltre la postura della Vergine con il Bambino nella *Adorazione dei Magi* (4.15). Sono aspetti tintoretteschi recepiti con indubbia semplificazione e spesso bloccati entro una composizione schematica, in cui possono riuscire slegati ambiente e personaggi, questi ultimi intenzionalmente colti in atteggiamenti ora sciolti, ora più fermi e paludati.

Si è di fronte in definitiva al risultato di un'unica fase decorativa, dovuta con tutta probabilità alla stessa articolata bottega. Un elemento figurativo, tra i più caratterizzanti, nega queste scene: si tratta del paesaggio che ricompare solo per piccoli tratti, ma tipologicamente uguale e inconfondibile, sullo sfondo della *Visitazione* e della *Adorazione dei Magi*, con le stesse gamme cromatiche chiare, quell'azzurro genere che in grande compare nelle storie della *Genesi*. La collocazione cronologica di tale impresa decorativa può avvenire di conseguenza più in prossimità del 1593, termine già fissato a motivo di un'ipotizzata coincidenza con l'intervento del Pozzoserrato, piuttosto che alla metà del secolo, secondo l'altra soluzione attributiva. Le ragioni vanno ricercate tanto nella componente tintorettesca ridotta in termini chiaristi ma a livello quasi gergale, quanto soprattutto nello stile dei paesaggi che più caratterizzano positivamente questi affreschi. Esso è tale da non consentire l'associazione immediata o automatica con quello per cui il Pozzoserrato è meglio noto, pur tenendo conto dell'evoluzione che lo contraddistingue in tale genere. Non si tratta infatti di un paesismo che eccelle nel rendere le cose montane, semmai quelle vicine. Con ciò la bottega impegnata a Conegliano si pone piuttosto sulla linea di altri fiamminghi, come quella di Pauwels Franck (Paolo Fiammingo), che per l'appunto eccelleva nella resa delle cose vicine, per cui, quale paesista, fu trattenuto assieme a Marten de Vos alla bottega di Tintoretto²⁰. Se proprio si volesse insistere nel confronto con l'opera del Pozzoserrato, bisognerebbe risalire al momento dell'attività padovana attorno al 1580, e guardare ad esempio al paesaggio dell'affresco raffigurante *San Mauro salva san Placido* (4.27), sopra il lavabo dell'atrio della sacrestia della basilica di Santa Giustina di Padova in cui si coglie l'ascendenza da Marten de Vos e l'aggiornamento sui paesaggi romani dei fratelli Matthijs Paul Brill²¹.

Se si fissa la tipologia dei fondali montani e collinari degli affreschi di Conegliano, si evidenzia una sorta di ripetizio-

4.27 Ludovico Pozzoserrato, *San Mauro salva san Placido caduto nel fiume* Padova, basilica di Santa Giustina, atrio della sacrestia.

ne degli elementi, specie di quei monti aguzzi con più cime un poco arrotondate, la cui base si raccorda dolcemente alle ampie vallate. Gli elementi quinta costituiscono un raccordo che porta tutto a una chiarezza di percezione, senza slontanamenti con prospettive a cannocchiale, come di solito avviene in Pozzoserrato, specie negli inoltrati anni ottanta. Oltre ad avere un rapporto di qualche affinità con il sistema spaziale fiammingo rappresentato a Venezia da Paolo Fiammingo, che coglie il cromatismo chiarista dal Veronese, dal punto di vista tipologico e compositivo i paesaggi delle scene della *Genesi* del ciclo coneglianese si approssimano soprattutto a quelli che si vedono negli sfondi della serie *Storie della Genesi*, incise da Johann Sadeler I su invenzione di Marten de Vos, nel 1589 circa, con dedica a Guglielmo V di Baviera. Altrettanto può dirsi della serie *Storie della Genesi* incisa ugualmente da Johann Sadeler I questa volta da invenzioni di Crispin van den Broeck, in cui vi è una maggiore semplificazione figurativa, ma anche analoghe componenti²². È la ben nota serie edita da Gerard de Jode nel 1585 nel *T esaurus veteris et novi testamenti*, splendido esemplare di bibbia illustrata²³.

Il confronto indica nelle due serie di incisioni il modello sia per le tipologie del paesismo, ma più in generale per le ambientazioni e i rapporti spaziali in cui si inseriscono i personaggi. Si possono scegliere a titolo puramente esemplificativo per la prima serie l'assiepata *Creazione degli animali*, e la *Creazione di Eva* (4.20-21). Per quanto riguarda la seconda si veda ugualmente la *Creazione degli animali*, ed inoltre la *Creazione di Eva*, la *Tentazione di Adamo ed Eva*, la *Cacciata dal paradiso terrestre*²⁴ (4.22-25).

Mentre si indicano tali fonti in alternativa al Pozzoserrato, si mettono in evidenza i limiti della bottega impegnata a Conegliano, del resto evidenziati anche a proposito delle componenti tintorettesche. Nonostante tale livello qualitativo, non si riscontrano deduzioni dirette e pedissequa dalle invenzioni di Marten de Vos o di Crispin van den Broeck, come fossero modelli posti davanti al pittore, pronti all'uso citazionista. Si assiste semmai (per certi aspetti con rammarico) a una sorta di reinvenzione libera per pura assonanza, come ad esempio avviene nella scena della *Creazione degli animali* (4.2-3), per quanto riguarda la dislocazione spaziale, o come si riscontra nei gruppi figurativi della *Creazione di Eva* (4.4), e in quello della *Tentazione di Adamo ed Eva* (4.5-7). Per quest'ultimo, allo stesso titolo, si aggiunga anche il confronto con l'*Adamo ed Eva tentati dal serpente* (4.26) inciso da Hendrick Goltzius nel 1585 da un'invenzione di Bartolomeo Spranger, possibile fonte di ispirazione per le posture, non certo per l'affinata eleganza dei corpi flessuosi²⁵. In tali riformulazioni a memoria, si manifesta la gracilità anche nella definizione fi-

gurativa degli affreschi. Essa emerge maggiormente nelle scene cristologiche, in cui viene a mancare tale supporto di una linea guida grafica pur annessa nella memoria. Questo fa sì che si raccolgano difformi spunti manieristici: su fondamento tintorettesco più che bassanesco quelli dell'*Adorazione dei pastori* (4.10, 12-13), di altro segno quelli che si aggiungono nell'*Adorazione dei Magi* (4.15-16), quasi da non potersi di primo acchito riconoscere tutte e due le scene a uno stesso momento. Se alla base dell'ideazione di parte del ciclo coneglianese vi è anche solo la memoria delle ideazioni di Marten de Vos o di Crispin van den Broeck incise da Johann Sadeler I, la datazione degli affreschi può riguardare i primi anni novanta. Tuttavia, con tutto ciò non si potrà parlare in senso proprio di bottega o modi del Pozzoserrato, visto che egli vi interviene nel 1593. Meglio è invece lasciare aperta l'ipotesi che i maestri di discreta, e comunque difforme levatura, qui impegnati nella compagine di una bottega, fossero di estrazione flandro-veneta, o avessero per guida un maestro di tale cultura, come lascia intendere la mediazione fra diverse istanze, quelle del paesismo nordico e quelle di un manierismo specie tintorettesco di puro riflusso.

NOTE

- 1 Giambattista Graziani, *Origine della Veneranda Scuola de Santa Maria de Battuti. Tempo dell'erezione della chiesa, campanilee Scuola e traslazione in questa dell'insigne Collegata di San Leonardo di Castello*. Cfr. Graziani, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 565, fascicolo 40. La notizia è riportata con altra collocazione archivistica anche da Menegazzi, in Malvolti, ed. 1964, p. 4 nota 10.
- 2 Giambattista Graziani, *Carte concernenti il cappellano della Veneranda Scola di Santa Maria de Battuti all'altar di S. Orsola nella chiesa di San Leonardo*. Cfr. Graziani, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 565, fascicolo 41.
- 3 Réau, 1956, tome II, I, pp. 65-91.
- 4 Réau, 1957, tome II, II, pp. 174-210, 211-292.
- 5 Si veda in proposito il paragrafo del capitolo 1, relativo all'assetto architettonico della Scuola, e il paragrafo del capitolo 2 sui restauri degli affreschi di Francesco da Milano. In particolare si veda tra i Documenti di quest'ultimo capitolo la Relazione di Policarpo Bedini del 5 maggio 1883 sullo stato di conservazione della Scuola dei Battuti.
- 6 Zorzi, 1977, II, pp. 542-543.
- 7 Rossi, in Pallucchini-Rossi, 1982, I, pp. 161-163, catt. 149152, II, figg. 197-201.
- 8 Boschini, 1664, p. 252. Cfr. Moschini Marconi, 1962, pp. 226-228;

Rossi, in Pallucchini-Rossi, 1982, I, p. 162.

- 9 Malvolti, 1774, ms, ed. 1964, p. 4. Considerato il numero, si direbbe di escludere dall'elenco quelle di controfacciata: *Presentazione al tempio Adorazione dei Magi*.
- 10 Federici, 1803, II, p. 52.
- 11 Fiocco, 1939-1941, ed. 1942, p. 5: "Per studiare la decorazione interna, dedicata alla vita di Cristo, e rappresentata da circa trenta grandi affreschi disposti fra le finestre, oltre ad altri minori che ne decorano i timpanetti e gli sguanci, bisognerebbe incominciassimo dalla parete terminale, che sta di fronte al Capitolo, e chiude ora la stanza ricavata tardivamente dalla sala delle riduzioni. Possiamo precisare, con molta probabilità, negli anni in cui si dipingeva la facciata della Scuola da parte del fiammingo veneto Toeput, ossia il Pozzoserrato, di cui abbiamo fatto parola. Spettano infatti al suo tempo gli affreschi rinnovati nel locale così ricavato, oltre a due primi nei lati maggiori della Sala delle riduzioni, per chi la consideri in relazione alla porta di accesso. Ma a noi preme parlare ormai delle altre pitture parietali che adornano la scuola già sulle arcate della prima bifora della sala delle Riduzioni, come ci si presenta oggi, subito dopo lo scomparto primo, che abbiamo assegnato con l'ultimo al 1595 circa, anno della decorazione di Ludovico Pozzoserrato per la facciata della Scuola".
- 12 Fiocco, 1965⁽⁹⁾, pp. 35-45. Lo stesso Fiocco ricorda come tali affreschi fossero stati esclusi dai restauri del 1935-1940.
- 13 Fiocco, 1965⁽⁹⁾, p. 37.
- 14 Girolamo da Treviso il Giovane (Treviso 1498? - Boulogne 1544). Per un orientamento sul profilo del maestro basti qui il rinvio a Speziali, 1986, I, pp. 147-183. Per inciso, in ambito coneglianese non solo con l'autorevolezza di Giuseppe Fiocco, si fa più volte il nome di Girolamo da Treviso il Giovane per attribuzioni le più disparate. Si ha il sospetto che ciò derivi, in questi ultimi casi, dalla confusione dovuta all'attività di Girolamo Filippo Caparanza documentata circa 1520. Cfr. qui il capitolo 2, nel paragrafo riguardante Francesco da Milano e la pittura a Conegliano circa il 1520.
- 15 Jacopo Bassano (Bassano del Grappa 1510 circa-1592); Girolamo Savoldo (nasce a Brescia nella prima metà degli anni ottanta del Quattrocento, documentato la prima volta nel 1506, l'ultima nel 1548 a Venezia); Giovanni da Asola (documentato a Venezia nel 1512, morto a Venezia nel 1531); Bernardino da Asola (documentato a Venezia nel 1526). Gli estremi anagrafici di questi maestri indicano già di per sé la difformità degli spunti indicati. Per i meno noti Giovanni e Bernardino da Asola, in questa sede basti fare riferimento all'antesignano profilo dello stesso Fiocco (1925-1926, pp. 193-205), e agli aggiornamenti di Brunacci Conz (1985, pp. 159-176); Lucco (1996, pp. 127-128 nota 294); Fossaluzza (in *La collezione Cagnola*, 1998, pp. 176-179). In tali contributi di base non si manca di mettere in luce i fondamentali rapporti con Savoldo.
- 16 Fantelli, 1982, pp. 31, 33-34.

- 17 Fantelli, 1982, p. 32. La datazione di tali scene è fissata dallo studioso alla metà del XVI secolo, con richiami alla cultura figurativa padovana; tuttavia, il riferimento a Varotari induce a una fuga in avanti nella seconda metà del secolo.
- 18 Tra le menzioni vanno citate almeno quella di De Mas (1972, pp. 117-118), che ripete le didascalie di Fiocco, e quella di Baldissin Molli (1987, p. 98) che conferma la maniera del Pozzoserrato per le scene della Genesi. Gli affreschi di Castello Roganzuolo, rinvenuti sotto l'intonaco nel 1970, sono menzionati prima del completo restauro da Sartori, 1978, pp. 80-81. Mies (1999(1), pp. 516-519, figg. 37-38) collega a questi due riquadri affrescati una registrazione di spesa, segnata nell'anno 1575 nel libro della Luminaria, per un totale di 20 lire date "a Menego Zurado per dar al depentor". Testualmente Mies afferma: "La citata registrazione di spesa non fa cenno all'autore dell'opera, che tuttavia in base a dei rilievi stilistici è da assegnare al poco noto pittore coneglianese Giacomo Rota che l'avrebbe eseguita nel 1575, come conferma la data che compare nella seguente iscrizione dipinta in un cartiglio sulla cornice dell'episodio di Giona: «MDLXXV - X MARCII/ ESSENDO GASTALDO SER/ FRAN(CESCO) FERRO FECE/ DEPENDER». Dal confronto con le storie della creazione del mondo, affrescate intorno al 1592 all'interno della sala della Scuola dei Battuti a Conegliano, balzano evidenti alcune affinità tipologiche (Abramo ha la stessa maschera facciale del Padreterno nella *Creazione degli animali* e di *Adamo ed Eva* ed anche l'angelo richiama quello della *Cacciata dal Paradiso terrestre*) e compositive (identico è il modo di dipingere alberi, colline e montagne che fanno da sfondo); potrebbe trattarsi di una attività iniziale del pittore, ancora tutta da scoprire, in cui sono già presenti le soluzioni manieristiche date ad esempio dal particolare allungamento delle figure, oltre all'accentuato cromatismo, giocato sul contrasto tra il verde delle colline, il marron degli alberi, il giallo della veste dell'angelo e il rosso della torcia di Abramo".
- 19 E. Zadra, in *Cesare Vecellio*, 2001, pp. 192-197; T. Conte, in *ibidem* 2001, pp. 208-209.
- 20 È un'affermazione di Ridolfi, 1648, II, p. 81. Si è alla fine degli anni settanta. Il confronto fra Paolo Fiammingo e il Pozzoserrato è sempre di Ridolfi, 1648, II, p. 85. Su Paolo Fiammingo, i caratteri del suo paesismo in rapporto alla tradizione e alle novità fiamminghe, basti qui il rinvio a Mason Rinaldi, 1978, pp. 47-188.
- 21 Per quest'opera con datazione ai primi anni ottanta e la fortuna critica si rinvia al paragrafo sui caratteri stilistici del Pozzoserrato nel capitolo 5 di questo volume, alla nota 250.
- 22 Hollstein, 1996, vol. XLIV, pp. 10 segg. *ibidem* 1995, vol. XLV, pp. 6-7, figg. 1/II-10/II; pp. 8-11, figg. 14-18; pp. 13-14, figg. 26/II-27/II.
- 23 *T eIllustrated Bartsch*, 1999, 70, pp. 4-5.
- 24 *T eIllustrated Bartsch*, 1999, 70, pp. 4-5, 8-9, 10-11, 15-16.
- 25 Strauss, 1977, I, pp. 356-357; Hollstein, 1997, vol. VIII, p. 107.

V
LE STORIE BIBLICHE
MANIFESTATE ALLA CITTÀ
LUDOVICO POZZOSERRATO, 1593

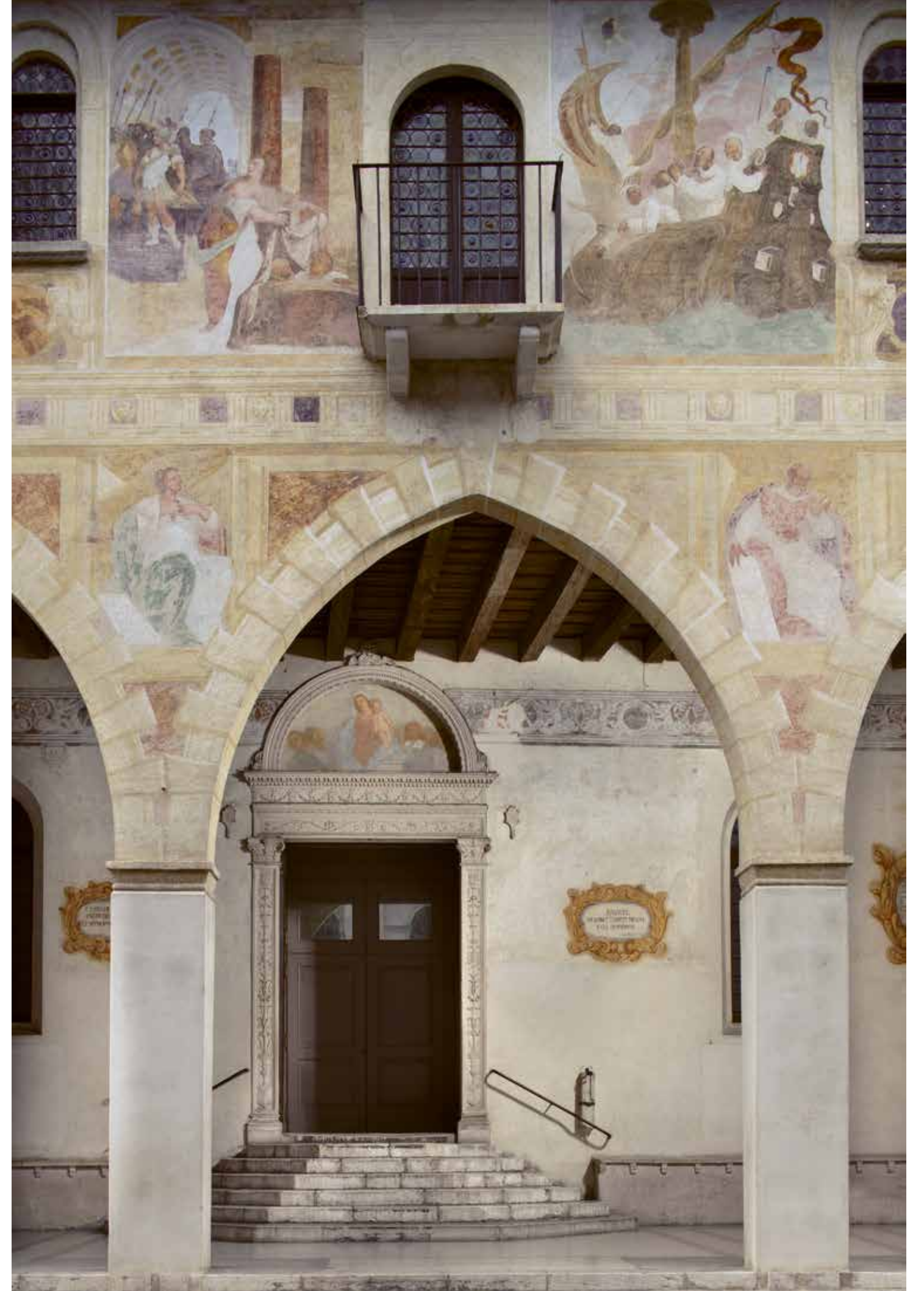


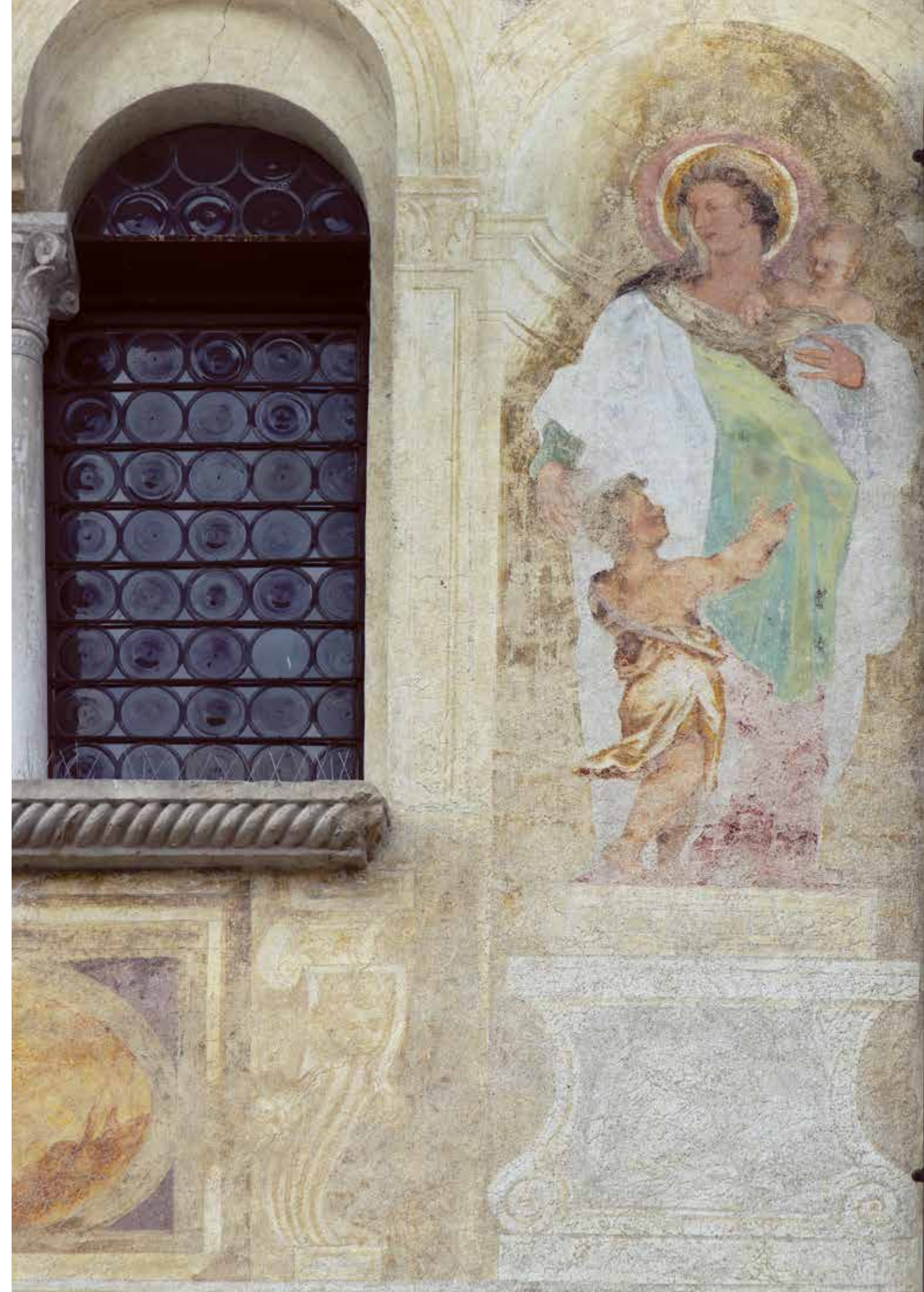


5.3 Ludovico Pozzoserrato, *Afreschi della facciata della Scuola di Santa Maria dei Battuti*, particolare, 1593, Conegliano.

nelle pagine precedenti:

5.1-2 Facciata della Scuola di Santa Maria dei Battuti sulla Contrada Grande, Conegliano.



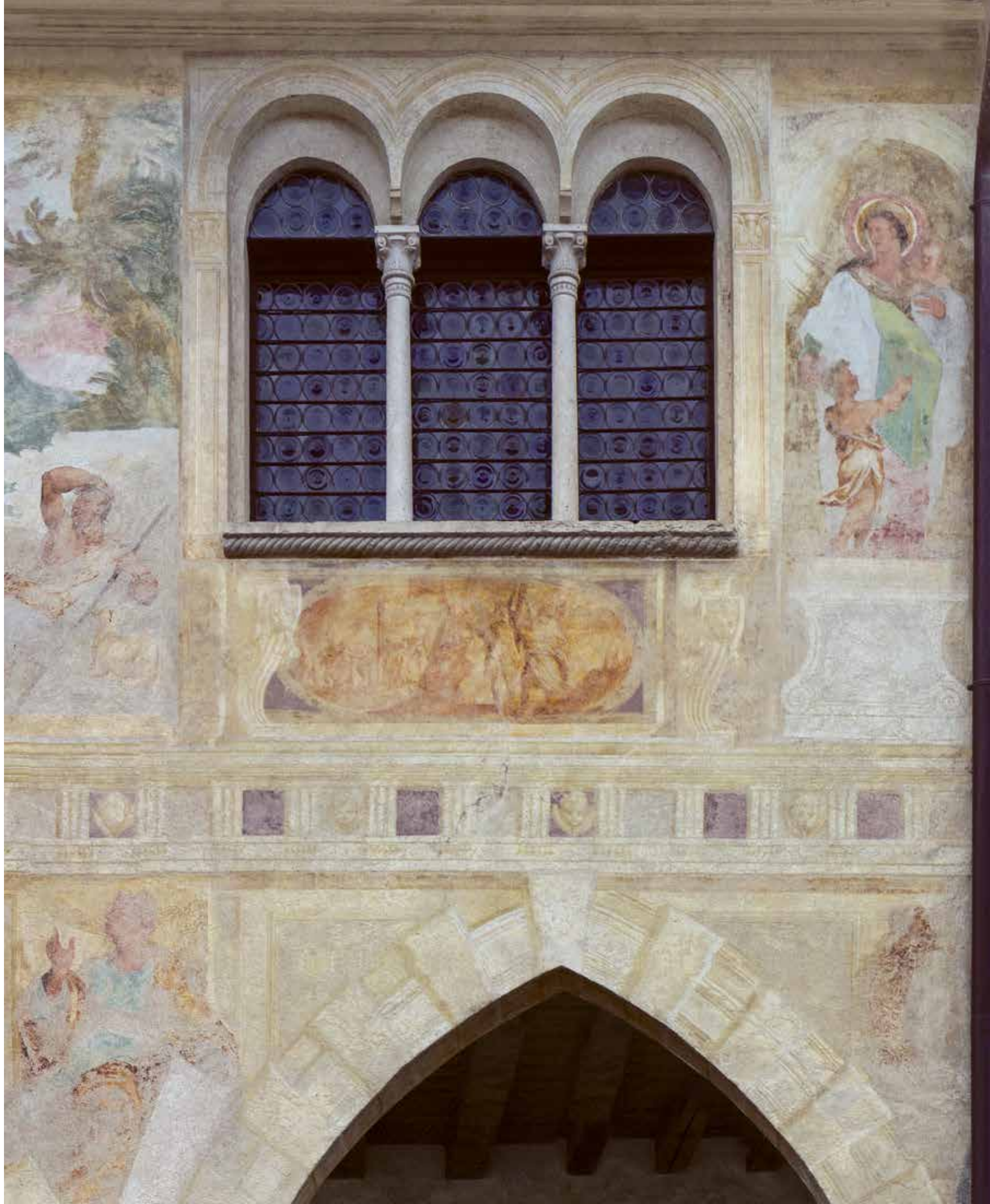


5.6 Ludovico Pozzoserrato, *La Madonna con il Bambino che appare entro una stella ai Battuti che navigano con prospero vento*, 1593. Conegliano, Scuola di Santa Maria dei Battuti.

nelle pagine precedenti:

5.4 Ludovico Pozzoserrato, *La Madonna con il Bambino e i confratelli dei Battuti*, 1593. Conegliano, Scuola di Santa Maria dei Battuti, lunetta del portale quattrocentesco.

5.5 Ludovico Pozzoserrato, *La Carità*, 1593. Conegliano, Scuola di Santa Maria dei Battuti, facciata.

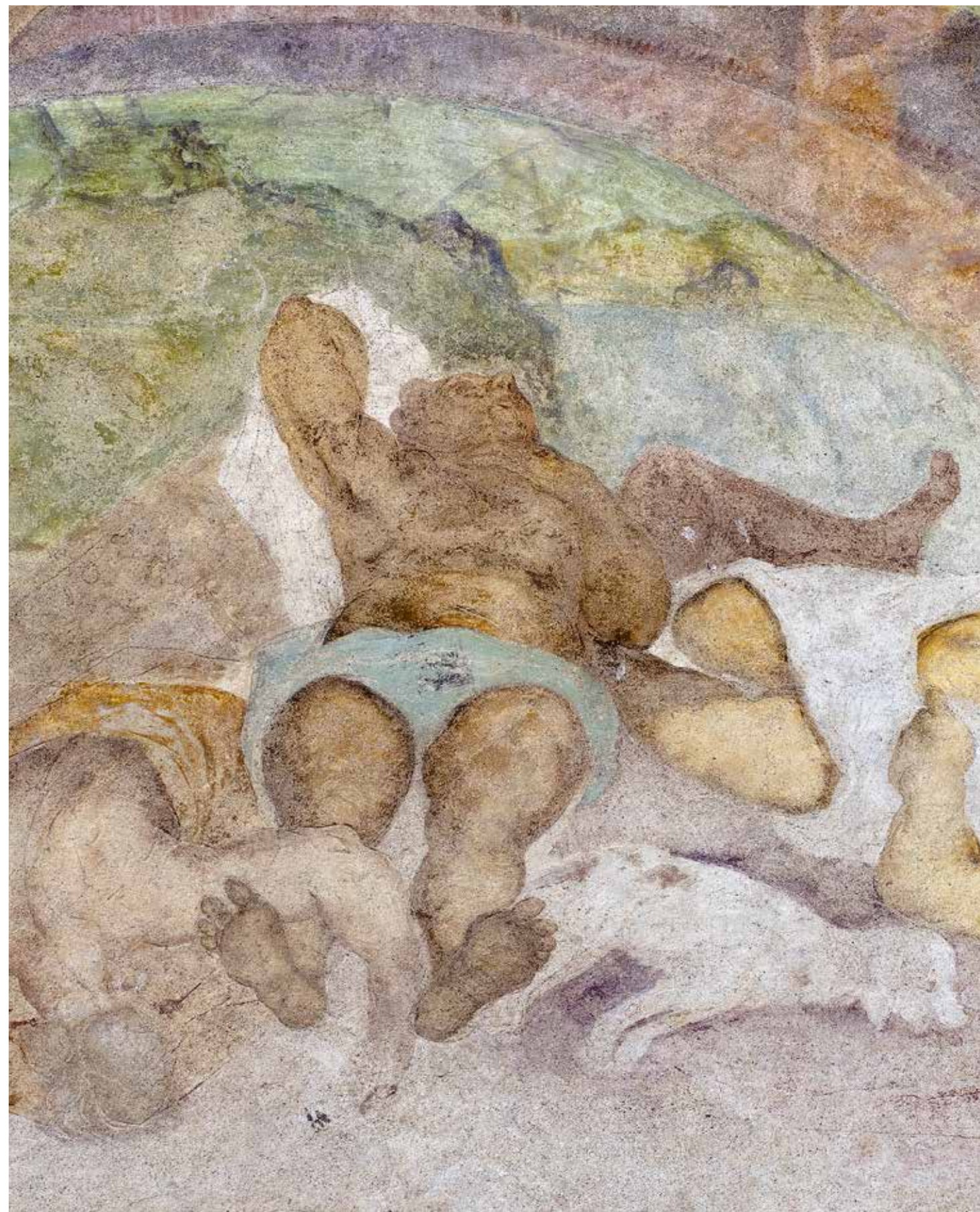




5.12 Ludovico Pozzoserrato,, *Gedeone e il prodigio del vello*, 1593, particolare. Conegliano, Scuola di Santa Maria dei Battuti.

5.13 Ludovico Pozzoserrato,, *Mosè e il roveto ardente*, 1593, particolare. Conegliano, Scuola di Santa Maria dei Battuti.





5.17 Ludovico Pozzoserrato, *Salomone e la regina di Saba*, 1593. Conegliano, Scuola di Santa Maria dei Battuti.

nelle pagine precedenti:

5.14 Ludovico Pozzoserrato, *Afreschi della facciata della Scuola di Santa Maria dei Battuti di Conegliano*. Particolare.

5.15-16 Ludovico Pozzoserrato, *Il ritiro della acque dopo il diluvio universale*, 1593. Particolari, Conegliano, Scuola di Santa Maria dei Battuti.





5.18-19 Ludovico Pozzoserrato, *Salomone e la regina di Saba*, 1593, particolari. Conegliano, Scuola di Santa Maria dei Battuti.

nelle pagine seguenti:

5.20 Ludovico Pozzoserrato, *Afreschi della facciata della Scuola di Santa Maria dei Battuti di Conegliano*. Particolare.



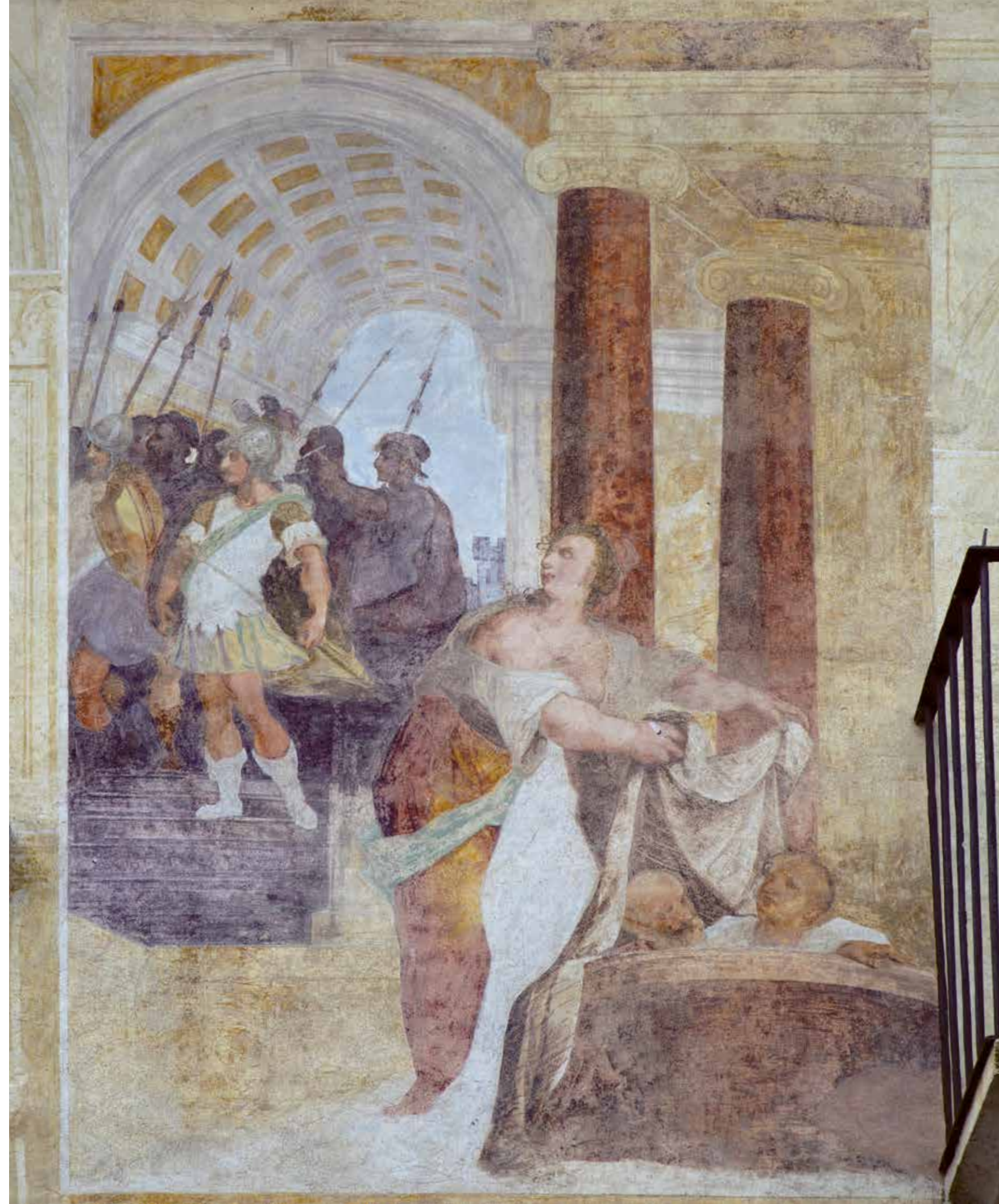
5.21 Ludovico Pozzoserrato, *Gionata e Achimaz perseguitati dai servi di Asalon ma salvati dalla donna di casa che li nasconde nel pozzo*, 1593. Conegliano, Scuola di Santa Maria dei Battuti.

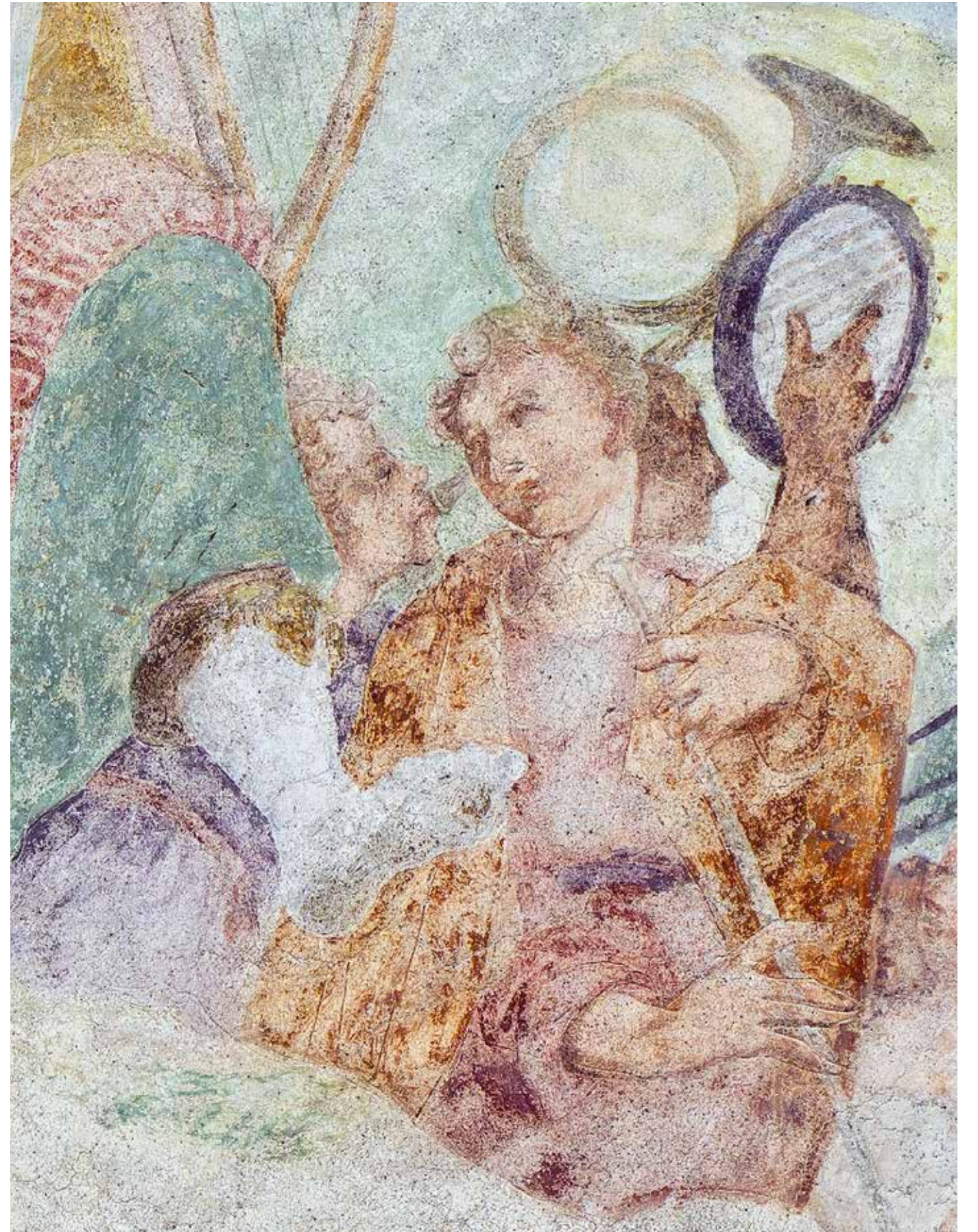
nelle pagine seguenti:

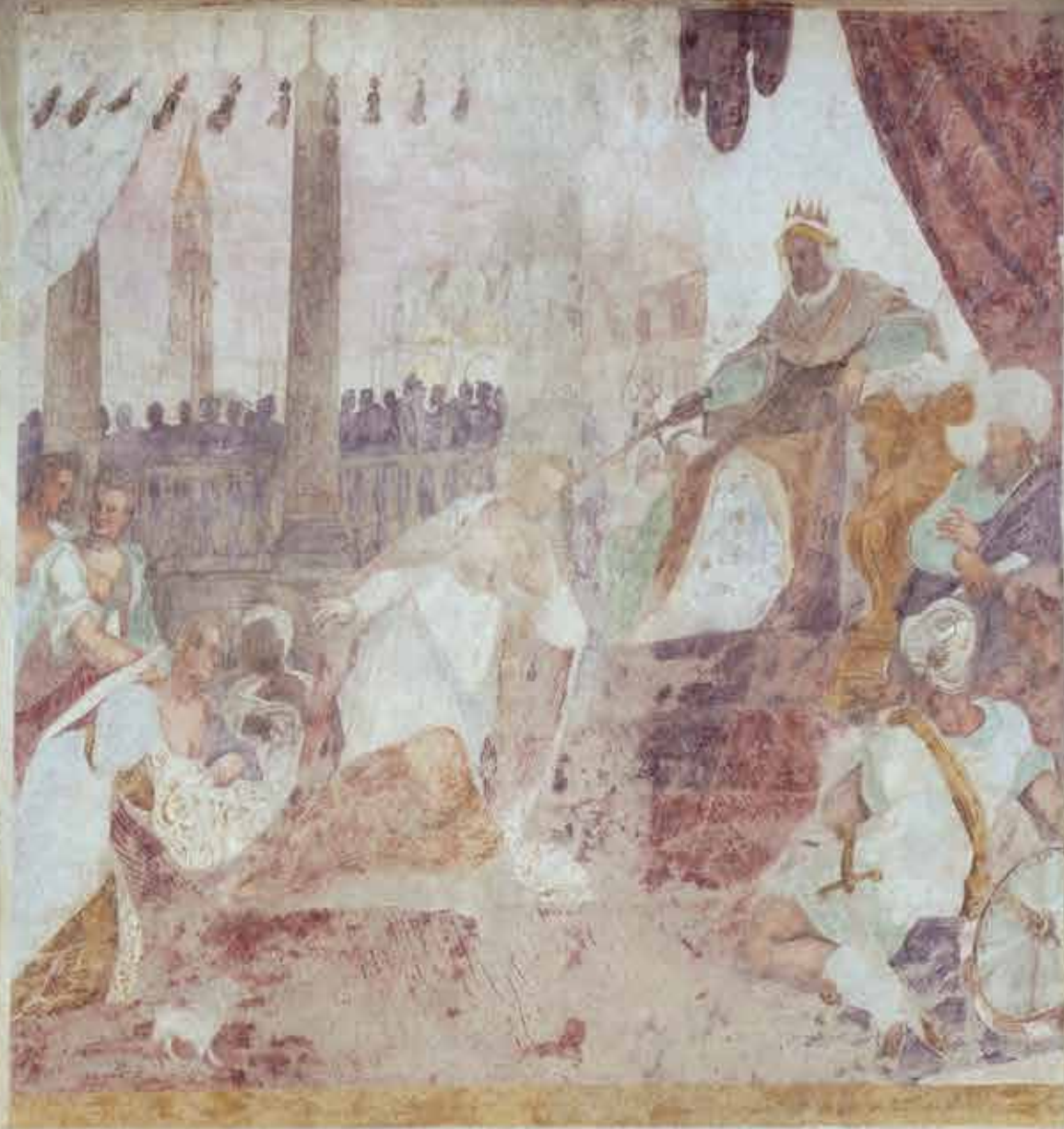
5.22-23 Ludovico Pozzoserrato, *Davide e il corteo di cantori e suonatori che accompagnano l'arca dell'alleanza*, 1593. Conegliano, Scuola di Santa Maria dei Battuti.

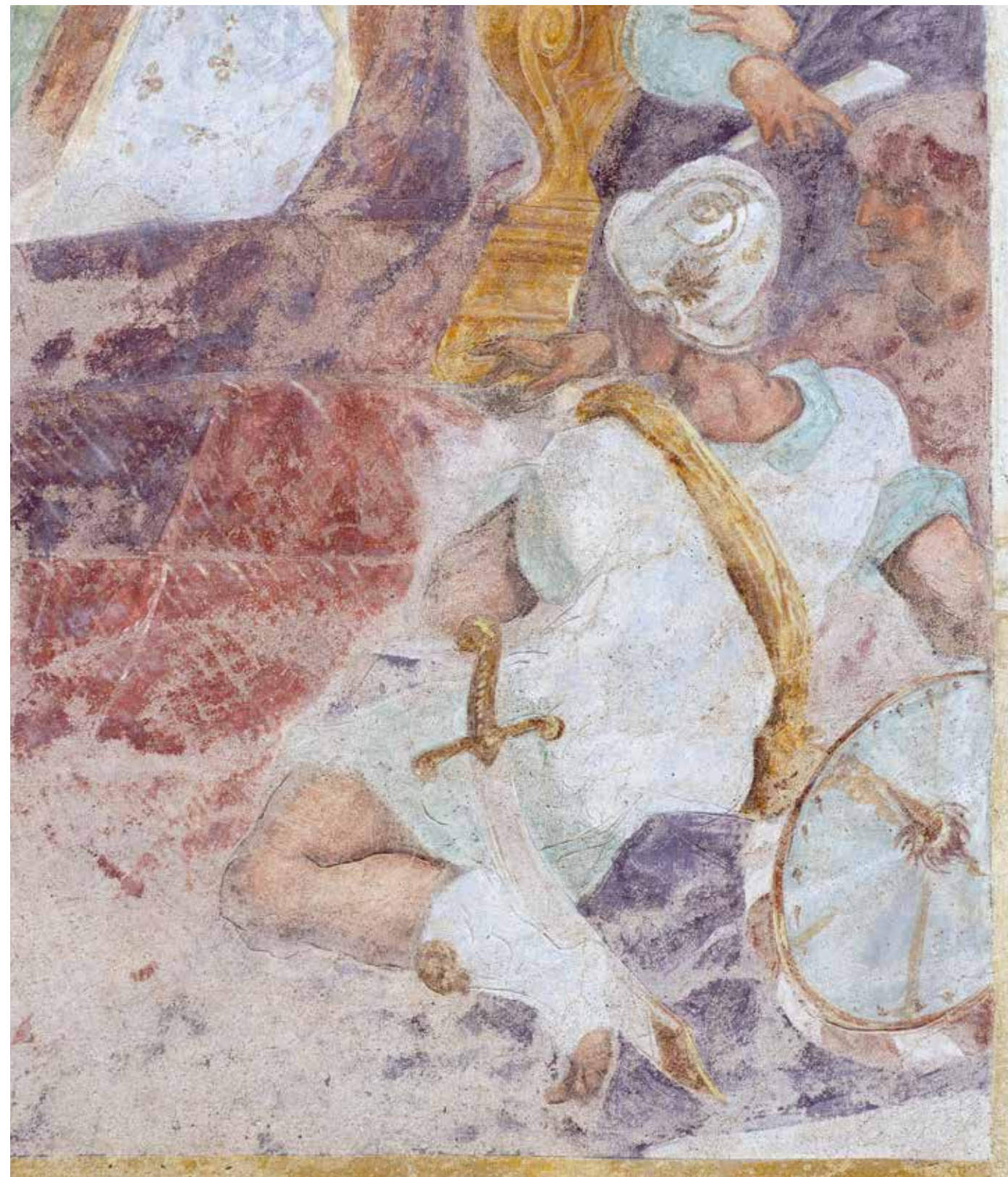
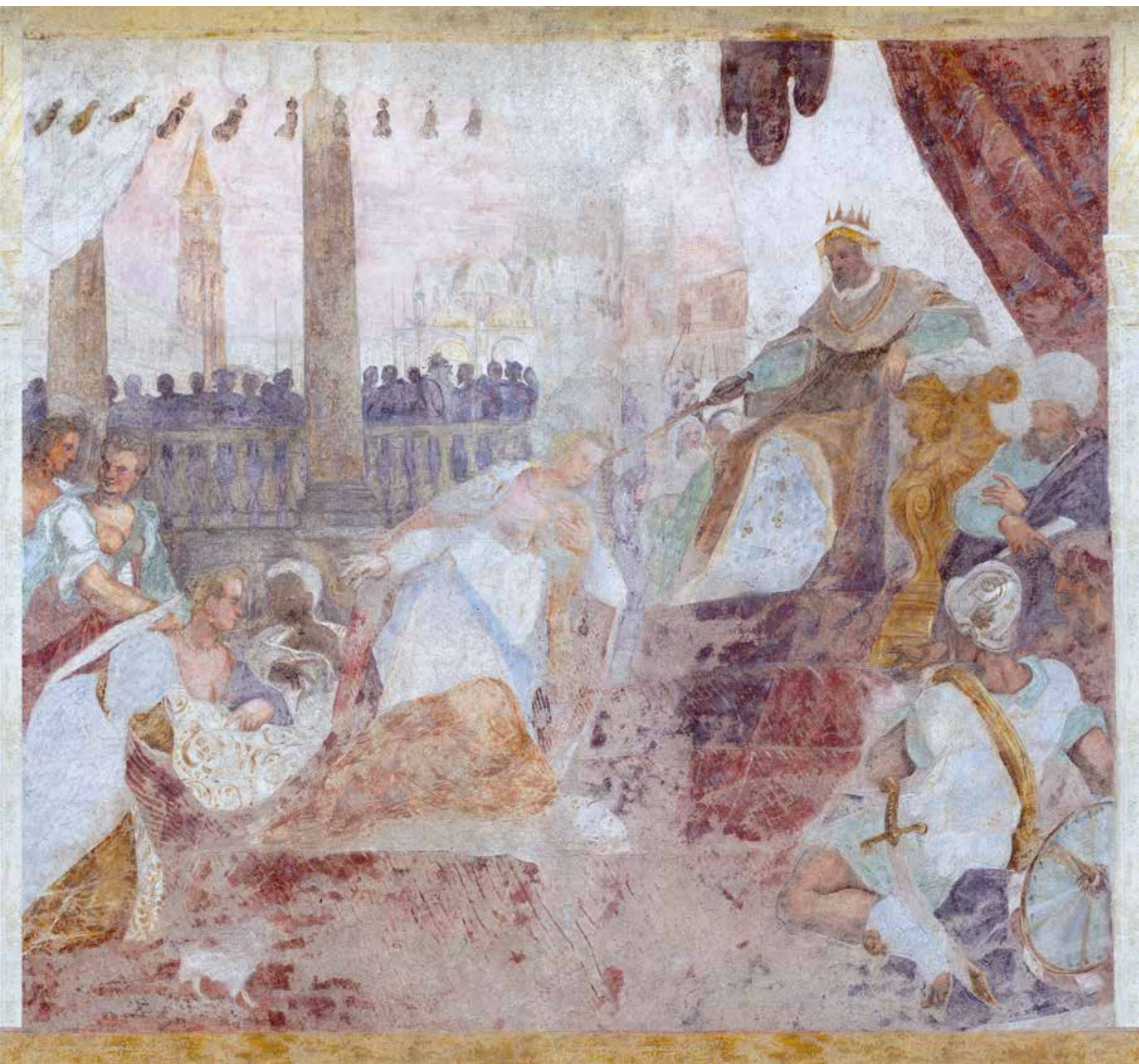
5.24 Ludovico Pozzoserrato, *Afreschi della facciata della Scuola di Santa Maria dei Battuti di Conegliano* particolare della facciata.

5.25-26 Ludovico Pozzoserrato, *Ester davanti ad Assuero*, 1593. Conegliano, Scuola di Santa Maria dei Battuti.











5:27



5:29



5:28



5:30



5-31



5-33



5-32



5-34



5:35-36 Ludovico Pozzoserrato, *Sibilla: Isaia profeta* particolari 1593. Conegliano, Scuola di Santa Maria dei Battuti.

nelle pagine precedenti:

5:27-30 Ludovico Pozzoserrato, *Isaia profeta, Ezechide profeta, Geremia profeta, Daniele profeta* 1593. Conegliano, Scuola di Santa Maria dei Battuti.

5:31-34 Ludovico Pozzoserrato, *Sibilla, Sibilla Tiburtina (?), Sibilla Libica, Sibilla*, Scuola di Santa Maria dei Battuti.





5-37



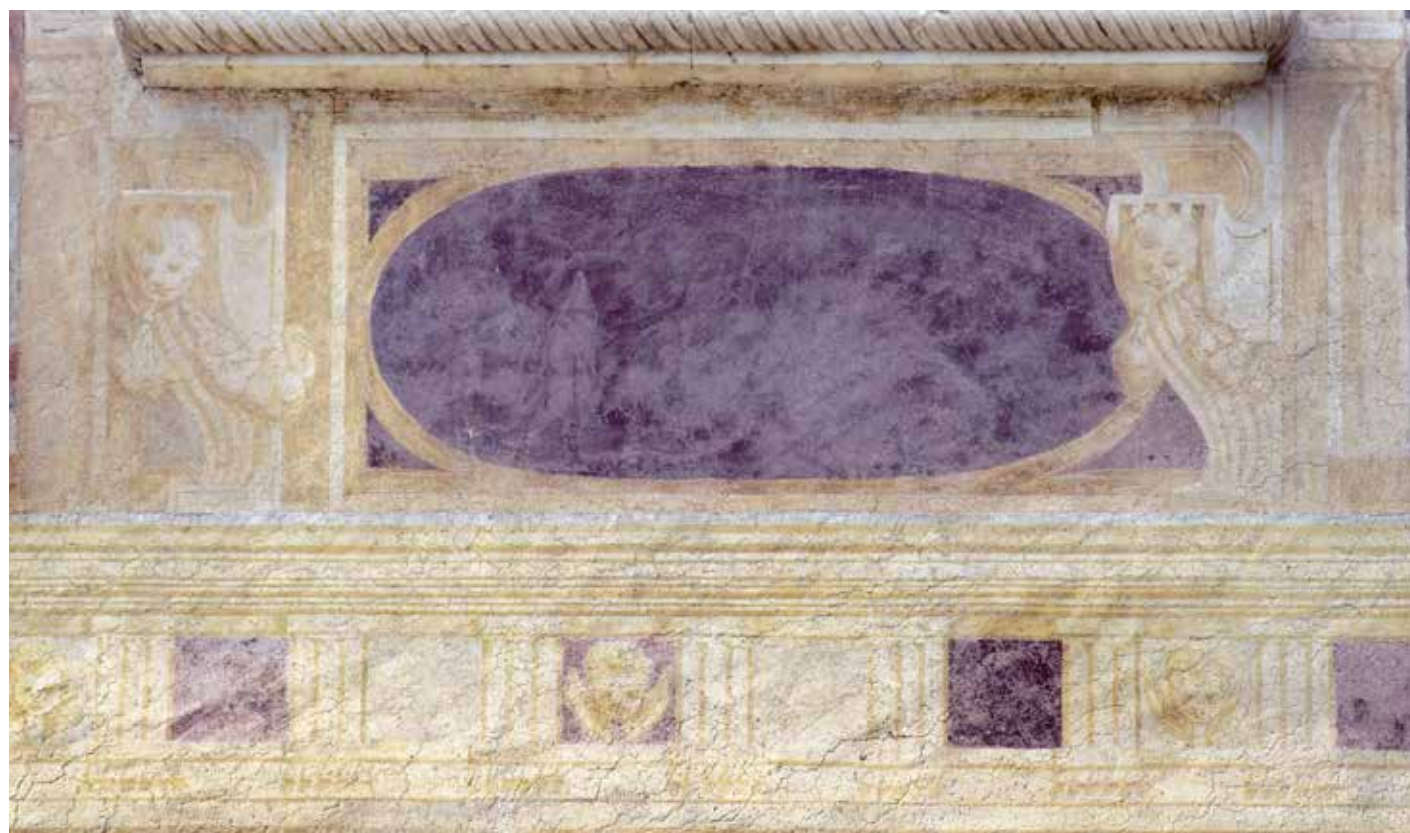
5-39



5-38



5-40



5.41



5.42

LE STORIE BIBLICHE MANIFESTATE ALLA CITTÀ LUDOVICO POZZOSERRATO, 1593

FORTUNA CRITICA

La facciata della Scuola dei Battuti, ammantata degli affreschi che più caratterizzano il volto pittorico di Conegliano, pur non avendo eguali non sempre ha conosciuto la meritata attenzione critica.

Le menzioni più antiche, comunque rare, da parte degli storiografi più accreditati non ne riconoscono in termini analitici lo stile, o in modo esplicito i contenuti figurativi che la qualificano. Nel ricordarla, l'attenzione è principalmente rivolta al suo inserimento nella ricostruzione del profilo di Ludovico Pozzoserrato, a cui tale decorazione di facciata è ricondotta. La vasta impresa coneglianese appariva infatti importante soprattutto in funzione dell'articolato catalogo pittorico del maestro di Anversa, che si radicò a Venezia e a Treviso a partire dagli anni settanta del Cinquecento, ma che fu sempre sollecitato da una committenza di raggio europeo.

Su di un altro piano si pongono le testimonianze locali, specie settecentesche, dovute a quei 'dilettanti' dediti con convinzione a illustrare non solo la storia, ma anche le bellezze artistiche di Conegliano. Con essi si esprime soprattutto la consapevolezza della magnificenza di tale facciata affrescata ad ornamento dell'intera città, tuttavia, anche in questo caso, non si evidenziano chiose di particolare riguardo sull'autore e la committenza, o sul messaggio contenutistico.

È inoltre da osservare come l'una e l'altra delle testimonianze, sia quelle più accreditate 'scientificamente' e di

vasto respiro, sia quelle dei 'dilettanti' locali, vengano a situarsi in un contesto di assoluta mancanza di pubblicistica antica rivolta alla storia e all'arte di Conegliano. Il contributo di eruditi accademici che, nel secolo dei lumi, se ne occupano in ambito cittadino fu destinato a rimanere manoscritto, dunque riservato tutt'al più a un'élite. Fra tanta letteratura periegetica, che maggiormente caratterizza la pubblicistica storico artistica del Sei e Settecento, la città di Conegliano non ha dunque mai trovato un cantore delle sue bellezze artistiche, e neppure un tipografo.

Ben poche delle sue perle sono d'altra parte incastonate nella letteratura d'arte di più larghi interessi, in cui trovano posto indubbiamente Cima, almeno con la sua pala del duomo, il Pordenone e a volte Francesco Beccaruzzi.¹

Tale situazione riguardante Conegliano è da valutare in parallelo con quanto accertato da Luigi Coletti a proposito della storiografia artistica trevigiana che risulta frammentaria, in quanto "è ben difficile trovare un motivo unitario nello svolgimento delle arti in questo territorio".²

La prima autorevole attenzione rivolta alla facciata della Scuola dei Battuti spetta a Carlo Ridolfi nel 1648.³ È quella di un acuto interprete dello stile paesaggistico del maestro flandro-veneto, le cui qualità risaltano al confronto con quelle del conterraneo Paolo Fiammingo, anch'esso operante a Venezia.

Ben nota è l'espressione che mette in luce come quest'ultimo "prevaleva nelle cose vicine", mentre "Ludovico però più dilettava nelle lontane, soddisfacendo all'occhio con le vaghezze delle arie sparse di nuvole rancie e vermiglie, con nascere dell'Aurora, lo spantar del Sole, fingendo tal hora piogge, turbini e tempeste. Fece ancora piacevoli colli, turgurij, monti, sassi, verdure & animali". Ridolfi è altresì il testimone per aneddoti delle collaborazioni e delle prefe-

renze accordate da Pozzoserrato ai modelli veneziani più illustri, in primis Tintoretto e Veronese.

La linea storiografica di Ridolfi è consapevolmente rivolta non solo ai pittori di Venezia ma anche a quelli dello Stato, motivo che giustifica l'attenzione piuttosto scrupolosa nei confronti dell'attività svolta durante il lungo soggiorno a Treviso del Pozzoserrato, o attestata in ville del territorio, come in quella della famiglia bavarese degli Otth sul Terraglio, dei Donati a Quinto, di Daniele Barbaro presso Castelfranco, dei Priuli a Treville. Da parte dello storiografo non poteva pertanto mancare la succinta menzione che Pozzoserrato "in Conegliano dipinse lo aspetto della compagnia de' Battuti con historie della scrittura". Sono informazioni che Ridolfi può offrire con precisione avvalendosi della testimonianza del pittore e amico trevigiano Ascanio Spineda, "alla cui gentilezza vive molto obbligato lo Scrittore delle presenti Vite".

Mentre il contributo di Ridolfi procede, secondo illustre tradizione, per profili degli autori, una guida manoscritta alla città solo di pochi decenni più tarda, il cui *incipit* recita "Conegliano nobile ed amenissima", ne descrive la bellezza di *urbs picta* ma non arriva a fornire dettagli riguardo alla facciata della Scuola dei Battuti, a cui indubbiamente ci si riferisce pur implicitamente: "è dilettevole in Conegliano la struttura dell'habitationi e de' Palagi. Sono allegre et spaziose le strade, et le piazze, li ponti e le fontane accrescono vaghezza alla città. Essa è ben munita di chiese secolari e regolari adornate di preziose pitture provvedute di titoli et arricchite di patrimonio lasciato da cittadini"⁴. Quale autore della guida si ravvisa il coneglianese Ortensio Dal Borgo (1635-1689) di cui si conosce la dignità sacerdotale.⁵ Il suo impegno è quello di fornire un'immagine urbana di Conegliano nel contesto di una ricostruzione universale della sua storia. Pertanto l'interesse a rilevare la paternità o ad assegnare un'attribuzione alle opere d'arte è per lui aspetto del tutto marginale. Neppure gli sovviene l'obbligo di ricorrere a precedenti storiografici, nella fattispecie a Ridolfi, ammesso che gli fosse noto. A fronte della testimonianza proprio di Ridolfi, sorprende l'incertezza attributiva che, ben più tardi, ormai nel 1774, mostra Francesco Maria Malvolti, allorché fu incaricato dallo Stato di redigere il catalogo del patrimonio pittorico coneglianese segnalando ciò che fosse degno di un'azione di salvaguardia da parte dell'autorità pubblica.⁶ Nella generale rarefazione di contributi storiografici locali, anche quest'ultimo è rimasto inedito, ma assolve almeno alla funzione di registrare, oltre a quella personale dell'erudito redattore, le opinioni attributive correnti. Il metodo perseguito è quello dettato da Anton Maria Zanetti il Giovane, ispiratore

e progettista di questa iniziativa di governo, applicando anche nelle città di terraferma quanto egli aveva realizzato in un'azione capillare di rilevamento delle opere d'arte di Venezia.⁷ I dati da fornire per ciascuna opera dovevano essere succinti nel rispetto di uno schema prefissato, e riguardare la collocazione, lo stato di conservazione, il soggetto e l'attribuzione. L'attuazione di tale programma da parte di Malvolti che si improvvisa cultore d'arte, come lui stesso confessa, produce una fonte primaria per la conoscenza del matrimonio artistico coneglianese.⁸ È innanzitutto inconsueto che figurino tra le migliori pitture da lui rilevate sia a Conegliano che nel territorio limitrofo gli affreschi della Scuola dei Battuti, in quanto le finalità stesse del catalogo sembravano doversi limitare di fatto a una selezione soprattutto di opere mobili, sostanzialmente di dipinti d'altare. Tale deroga riguarda inoltre solamente l'affresco di Giovanni Antonio Pordenone della cappella laterale destra, rispetto al presbiterio, della chiesa di Sant'Antonio abate (2.65-66), citato anche da Ridolfi. A riprova dell'eccezionalità di tali citazioni da parte di Malvolti si deve considerare che egli non nomina le facciate di palazzo Amigoni, di casa Cometti, l'affresco di Porta Monticano (3.18), che pure sono annoverate da Ridolfi, o quella del Monte di Pietà (2.33), esclusa anche dallo studioso secentesco ma che certo non doveva apparire meno significativa o degna di salvaguardia rispetto a quella della Scuola dei Battuti.⁹ A fronte di tale deroga, Malvolti non è tuttavia in grado di fornire la paternità degli affreschi, o preferisce non convalidarla.¹⁰ Si limita a spendere la formula giustificativa della sua menzione, quella che si risolve con il considerarli "di buona mano". Tale generica citazione, e soprattutto il fatto di lasciarli adespota, suscita una ulteriore sorpresa in considerazione dell'autorevolezza e notorietà delle *Memorie* di Ridolfi, che certo non dovevano essere ignote all'erudito storiografo coneglianese. Dopo aver avvertito che giudica tali pitture "nello stato che or sono", lasciando intuire una difficoltà di lettura e valutazione a motivo della loro conservazione, Malvolti menziona, e significativamente, anche una parte della decorazione interna della Sala. Cita, infatti, "le pitture a fresco sopra il muro di detta Veneranda Scuola riguardante la strada, di buona mano; come pure le sei all'interno di detta Scuola, cominciando dalla Creazione del mondo a sinistra della porta della scala entrando in detta Scuola, colle altre 5 seguenti". Dunque Malvolti trascura, e senza apparente giustificazione, il ciclo ora riconosciuto interamente a Francesco da Milano, mentre attesta la leggibilità a tale data di quello che inizia con la Creazione, in qualche modo da lui implicitamente associato alla decorazione della facciata.

Un ulteriore motivo di anomalia si riscontra laddove Malvolti, che non riporta o avanza alcuna paternità per gli affreschi della facciata dei Battuti, rivela nello stesso catalogo di avere una precisa conoscenza delle pale d'altare del Pozzoserrato che si potevano ancora vedere nelle chiese cittadine, annoverando di fatto tale maestro fra quelli che fregiavano con le loro opere il patrimonio artistico della città. Al Pozzoserrato riconosceva, tra l'altro, la pala temporaneamente ricoverata proprio nella Sala delle riunioni della Scuola dei Battuti, proveniente dalla chiesa di Santa Caterina annessa all'Ospedale e pertanto dipendente dalla Scuola stessa. Si tratta di opera significativa e tuttora ascritta nel catalogo coneglianese del Pozzoserrato, essendo identificabile in quella attualmente collocata nella chiesa di San Rocco (5.62).

A prescindere da Malvolti, che la paternità del Pozzoserrato fosse comunque tenuta in considerazione per gli affreschi della Scuola dei Battuti, su base oltretutto documentaria, ne è prova il fatto che Giambattista Graziani nel manoscritto *Il tempodella fabbrica della scola, della chiesa, del campanile, dell'ospitale, del lazzereto, della pala del Cirra ed altre* riporta che "la sala e la camera della Scuola fu ridotta alla forma presente l'anno 1560, e dipinta al di fuori da Lodovico Pozzoserrato, l'anno 1593"¹¹.

La paternità del Pozzoserrato è ancora ribadita in una guida manoscritta della città, spettante a Domenico Del Giudice, che può essere datata al 1771 all'incirca, di cui non si conosce l'originale, bensì la copia esemplata anch'essa da un autografo perduto di Graziani. In tale caso si fa menzione alla storia di Santa Maria Nuova, in particolare al fatto che "Hà il nuovo duomo un Atrio assai spazioso composto di nove archi acuti, ed ha la facciata dipinta a fresco del Pozzo Serrato Celebre Pittore"¹².

A conferma di come tale opinione fosse diffusa nel Settecento, nonostante il parere elusivo espresso da Malvolti, soccorre pure la *Nota di alcune pitture esistenti in Conegliano parte a fresco e parte ad oglio esposte alla pubblica vista*, che data 28 aprile 1794, la quale è stata rinvenuta manoscritta in una miscellanea di testi riguardanti le Belle Arti trascritta da Giovanni De Lazara e ora conservata presso la Biblioteca Civica di Padova¹³. Si tratta di una copia tratta da un originale messo a disposizione del De Lazara dall'amico Leonardo Trissino, durante un soggiorno a Vicenza come suo ospite, nel corso del 1817¹⁴.

Con chi, fra i coneglianesi, intrattenesse rapporti il nobile icentino non è stato ancora accertato. Circa i contenuti della *Nota* è stato osservato come per certi dettagli essa tenga conto delle postille autografe apportate da Malvolti al suo *Catalogo* del 1774; oltre a questo essa aggiunge an-

notazioni sulle facciate affrescate cittadine che in quello, come osservato, risultano trascurate¹⁵. Accanto all'elenco delle più significative decorazioni esterne, in tale *Nota* non si tralascia di ricordare "sulla facciata dell'atrio del Duomo molte belle pitture attribuite a Lodovico Pozzoserrato e da taluno a Martino Rosa". Non viene specificata la fonte dell'attribuzione alternativa a favore di Martino Rosa, personalità almeno identificabile quale incisore e disegnatore¹⁶. Si tratta di un dettaglio, tuttavia da ritenersi significativo, come si vedrà di seguito, in quanto se quest'ultimo nome è da intendersi, come è da ipotizzare, un lapsus in luogo di Giacomo Rota, tale opinione è da supporre originata da riscontri documentari pur erroneamente riportati. Sono per altro gli stessi che, nell'altra menzione settecentesca del fondo Graziani, consentono di avanzare non solo la paternità del Pozzoserrato ma anche la data precisa del 1593 per l'esecuzione del ciclo. Poiché tali documenti sono attualmente irreperibili nell'originale, essi vengono avvalorati da tali menzioni, anche quando risultano imprecise. Dopo Ridolfi, a prescindere dalle tre menzioni manoscritte settecentesche rimaste inedite, è l'informatissimo catalogo delle opere del Pozzoserrato edito nel 1803 dal domenicano padre Domenico Maria Federici che ribadisce inequivocabilmente la paternità del pittore fiammingo riguardo agli affreschi della Scuola dei Battuti¹⁷. Ciò si direbbe avvenire in qualche modo su fondamento stilistico. Il contesto è quello dell'interesse per il rilevamento più completo delle opere di tale maestro esistenti a Treviso e altresì nella Marca. Il metodo attuato trova ispirazione, almeno in qualche misura, nell'accertamento attributivo scrupoloso e sintetico che è proprio di Luigi Lanzi, il quale si fonda su una distinzione dei modi, sulla volontà di cogliere soprattutto lo stile personale del singolo autore, da inserirsi di conseguenza con più chiarezza in una strutturata compagine di scuola¹⁸.

Federici si può dire almeno in parte debitore di tale metodo, anche se si deve confermare il giudizio di Coletti secondo il quale "sul terreno critico egli non arriva alla originalità ed alla vigoria di un Lanzi e in genere si attiene alla catalogazione delle «maniere» del Boschini e dello Zanetti"¹⁹.

Per la prima volta, dunque, Federici si sofferma a fornire qualche dettaglio anche sulla tipologia decorativa attuata in diversi contesti dal Pozzoserrato. Ne deduce che la sua "maniera" è ben riconoscibile, per cui lo storiografo può formare in proposito un suo "giudizio". Le specialità riconosciutegli sono molteplici: "operò egli non solo come paesista, ma come figurista, e pittore storico, nel qual genere di Pittura si distinse fra Trevigiani, ed altrove". Gli

affreschi coneglianesi rientrano in quest'ultimo genere di produzione, che consente a Federici di sottolineare per primo il contributo del pittore fiorentino-veneto alla tradizione della pittura ad affresco esterna realizzata su scala monumentale, espressione figurativa che caratterizza diffusamente Treviso come pure i centri della Terraferma²⁰. La maniera degli affreschi coneglianesi sono per Federici una conferma del suo giudizio sull'operato del Pozzoserrato, guardando soprattutto alla decorazione interna ed esterna della sede del "Consiglio del Comune di Trevigi" risalente al 1587, inoltre a quella di "una casa nobile dei Foligni" a Rovigo, descritta da Francesco Bartoli nel 1793, da ultimo osservando le decorazioni del Castello del Vescovo di Ceneda²¹.

Federici gli riconosce per primo proprio le pitture del Consiglio del Comune di Treviso, i cui temi storici e tutto il complesso decorativo allegorico risultano ispirati da Giovanni Bonifacio, che li descrive dettagliatamente in una lettera ad Antonio Beffa di Mantova datata 1588 ed edita nel 1627²². Certo intrigante è il fatto che in questa circostanza lo storico trevigiano ometta di citarne l'esecutore. Federici in tale contesto mette in luce soprattutto le capacità dell'autore, per lui identificabile proprio in Pozzoserrato, di allestire all'esterno un apparato decorativo caratterizzato da un programma allegorico che si arricchisce di stemmi e imprese, e che quindi si impone per un più alto contenuto ornamentale, mentre contemporaneamente, sia all'esterno che all'interno, si impegna a realizzare scene complesse di argomento storico, riguardanti le origini della città²³. Tale doppio registro ("pitture allegoriche e simboliche", e pittura di figura o di storia) riguarda anche la decorazione di facciata di palazzo Foligni a Rovigo "nella quale dipinse a fresco nello spazio maggiore un fatto di guerra, e nel minore Muzio Scevola, che alla presenza di Porsenna mette la mano sul fuoco, col genio della fecondità e della vigilanza ed altre cose simboliche e termini a chiaroscuro, con due putti specialmente colorite in terretta gialla". Lo stesso Bonifacio è da ipotizzare possa aver accreditato il Pozzoserrato presso i Foligni se si tiene conto delle sue origini rodigine, fatto confermato anche dalla sua corrispondenza²⁴.

La "maniera" che si deduce da questi rilievi di Federici riguardanti opere ora perdute, è dunque in certa misura indirettamente riscontrabile nella facciata della Scuola dei Battuti di Conegliano in cui si assommano per l'appunto i soggetti storici, quelli allegorici, inoltre scene in piccolo a chiaroscuro, talora proprio in terretta gialla. Anche nel caso di Federici, come già in Malvolti, non è trascurabile il dettaglio per cui si accomunano le pitture della facciata a

quelle della Sala della Scuola dei Battuti, pur senza che si suggeriscano differenziazioni al suo interno o si forniscano ulteriori precisazioni.

Il contesto così delineato da Federici non servirà in seguito a proseguire con particolari approfondimenti che favoriscano la conoscenza degli affreschi coneglianesi. Sono trascurati ad esempio dall'abate Lorenzo Crico che nella visita alla città e dintorni del 1831, descritti in una lettera al nobile Vittore Gera, si sofferma unicamente sulla pala del Cima. Egli non sa indicare la paternità di quella depositata dalla chiesa di Santa Caterina (5.62), che egli vede nella sacrestia, opera invero del Pozzoserrato, né di quella giovanile di Beccaruzzi proveniente dall'oratorio di San Marco²⁵ (2.86).

Nel primo Ottocento Giambattista Graziani junior nella sua "breve monografia storica di Conegliano", anch'essa lasciata manoscritta, esprime la magnificenza della città, dopo le gravi trasformazioni connesse alle soppressioni dello Stato veneziano e soprattutto napoleoniche e alla conseguente dispersione del patrimonio artistico, descrivendo i prospetti architettonici di alcuni palazzi e chiese, nonostante che alcune di queste ultime, con i connessi complessi conventuali, fossero divenute di proprietà privata o sede di caserma²⁶. L'immagine della città vede "ancora degni di considerazione il palazzo Municipale eretto nel 1745, quelli delle due famiglie Nobili Montalban, uno antico l'altro moderno, quelli delli Nobili da Collo, e Sarcinelli tutti nella principale Contrada, cui serve anco di grande ornamento la facciata sopra l'atrio della chiesa Arcipretale tutto dipinto a fresco".

Se si accosta la testimonianza di Ortensio Dal Borgo del secondo Seicento a quest'ultima di Graziani junior, il metodo con cui guardare al volto artistico della città apparentemente sembra non mutare nella sua sostanza, pur cambiando le esemplificazioni.

Autorevole, anche se del tutto occasionale, è la testimonianza offerta dall'appunto di Giovanni Battista Cavalcaselle ad uno dei disegni facenti parte del taccuino del soggiorno coneglianesi del 1866 (5.43), fitto di rilievi sulle facciate affrescate cittadine²⁷. Quella dei Battuti è riferita senza dubbi a Francesco Beccaruzzi. Al di là della conclusione attributiva, è interessante dare ragione del fatto che Cavalcaselle ritenga tali affreschi coneglianesi "molto manierati nel disegno e stile (...)". Questo, che è da considerarsi tra i primi pronunciamenti sullo stile, esprime con tutta probabilità l'intuizione della loro appartenenza a quella stagione pittorica che, almeno nella storiografia moderna, viene denominata del Tardomanierismo e che, nei decenni a cavallo di due secoli, raccoglie e sviluppa in

"sette maniere consimili" l'eredità dei grandi maestri: Tiziano, Tintoretto, Veronese, nonché il Bassano.

Anche nel caso di Cavalcaselle desta sorpresa che non si tenga conto per la paternità del ciclo coneglianesi delle testimonianze di Ridolfi e Federici, oltretutto perché sono il vademecum più consueto del grande studioso. È tuttavia da osservare come l'appunto disegnativo, anche in questo caso, registri solo un primo approccio all'opera in attesa di approfondimenti da compiersi con il supporto delle fonti storiografiche, spesso controllate dal socio e corrispondente inglese Joseph A. Crowe. Di fatto la facciata di Conegliano non trova posto fra quelle menzionate dai due studiosi nell'edizione della *History* del 1871, risultando probabilmente opera troppo tarda rispetto all'assunto di questo studio fondamentale per la storia dell'arte veneta. Va tuttavia osservato come a proposito di altre facciate affrescate coneglianesi Cavalcaselle sia incerto sulla paternità di Beccaruzzi o del Pozzoserrato, nome quest'ultimo

suscitato dalle fonti locali in suo possesso. Ad esempio la facciata del Monte di Pietà (2.83), di cui rileva l'iscrizione con data del 1522, viene assegnata a Ludovico Fiumicelli o a Francesco Beccaruzzi per ragioni di congruità cronologica e soprattutto stilistica²⁸. Nel prendere posizione, egli ricorda come l'assegnazione al Pozzoserrato gli risulti contenuta in una testimonianza di Marcatelli, che tale paternità "dice aver letto in antico ms", ma che è riscontrabile anche in Crico. A proposito di casa Sarcinelli poi Cometti, in piazza dei Noli di Conegliano, distrutta nel 1918, egli suppone trattarsi di opera di Beccaruzzi, anche se per alcuni dettagli fa il nome di Pellegrino da San Daniele o del Por-

5.43 Giovanni Battista Cavalcaselle, da Ludovico Pozzoserrato, *Affreschi della Scuola dei Battuti di Santa Maria dei Battuti di Conegliano*. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, *Appunti e Disegni*, ms. It. IV, 2031(=12272), Fascicolo VII, Cartella F, f. 175v.



denone, a cui l'assegnava Ridolfi nel 1648²⁹. Rispetto ai suoi disegni e appunti, nell'edizione della *History* del 1871, come pure nel manoscritto sulla pittura friulana, si affaccia una doppia possibilità attributiva in favore di Beccaruzzi o del Pozzoserrato, con esclusione certa del Pordenone³⁰. Anche più tardi, di questa incertezza attributiva fra Beccaruzzi e Pozzoserrato si trova l'eco nel catalogo del maestro coneglianese, nella fattispecie in quello proposto da Berenson nel 1897, il quale annovera una sua fase più matura che si caratterizza per uno stile veronesiano, tuttavia rivelatasi priva di un supporto attributivo credibile³¹.

Rispetto a queste menzioni, sia pure non sempre ufficializzate in pubblicazioni, delude il fatto che Fapanni nel 1856, durante la sua visita al Duomo di Conegliano si limiti ad annotare nel suo manoscritto, destinato comunque alla stampa: "Affreschi sull'atrio esterno, bene conservati. Sec. XVI. Scuola di Pordenone, forse."³²

Di tutt'altro interesse è una trascurata menzione di un viaggiatore cosmopolita. Nel 1889, il francese G. De Leris nel suo vagabondare alla ricerca degli aspetti pittorici e dei monumenti di belle arti dell'Italia del Nord, passando per Conegliano si sofferma al Duomo, davanti alla facciata della Scuola dei Battuti: "Ero salito alla cattedrale per vedervi una pala di Cima da Conegliano; ma, sedotto dall'aspetto esterno della vecchia chiesa, m'ero fermato a lungo dinanzi al suo portico massiccio e largo, coperto di affreschi vecchi, rovinati, d'autore ignoto; i quali, malgrado le loro larghe scrostature ed i colori sbiaditi, formano a questo portico scuro la decorazione più sorprendente che si possa desiderare. Rappresentano la storia di Davide, i Profeti, e, in un angolo, Maria col Bambino Gesù sulle ginocchia. L'interno della cattedrale non offre nulla di molto rimarchevole: e, per dire la verità, la pala del Cima non è una delle più belle ch'egli abbia lasciato"³³.

A fronte di un tale interesse, in sede locale per lungo tempo si manca l'occasione per un'illustrazione complessiva degli affreschi della facciata della Scuola dei Battuti, che riguardi sia il piano iconografico che i contenuti stilistici. Nel 1902 Vital scrive in breve che "gli affreschi della facciata furono dipinti da Lodovico Pozzoserrato nel 1593...", successivamente nella seconda edizione della sua guida del 1906 li indica eseguiti nel 1595.³⁴

È tuttavia importante che Vincenzo Botteon nel 1904, allorché delinea su base documentaria la secolare storia della Scuola dei Battuti, faccia riferimento ad una fonte diretta, per quanto non esplicitata, a sostegno della paternità di Pozzoserrato dei suoi affreschi in facciata, per cui essi risultano "lavorati nel 1595".³⁵

La certezza attributiva e cronologica indicata da Botteon e

da Vital da sola non spinge ad approfondimenti, o a esprimere il significato di quest'opera nel contesto artistico coneglianese. Non si verificano innanzitutto le occasioni editoriali appropriate. Lo stesso Vital, in un pur succinto manualetto di notizie storico-artistiche di Conegliano, non va oltre la mera notizia dell'esistenza degli affreschi di Pozzoserrato, che stranamente ritiene ancora una volta del 1595.³⁶

È quindi merito di Angelo Sant, nella monografia del 1941 dedicata al duomo coneglianese, aver fornito il quadro storico anche al riguardo dell'intervento del Pozzoserrato sulla facciata della Scuola³⁷. In particolare, viene finalmente offerta la parziale trascrizione e il regesto del documento di allogazione degli affreschi a tale "mastro Giacomo Rota" risalente al 1592. Viene inoltre riportato l'appunto in calce a tale documento che avverte come l'opera sia stata eseguita nel 1593 da Ludovico Pozzoserrato.

Tale documento che si conservava allora presso l'Archivio Arcipretale di Conegliano (busta 27) è andato in seguito perduto. Un fatto grave che si aggiunge a quello ancora peggiore dell'incendio del 1918, durante la fase di invasione austriaca della Grande Guerra, e - per quanto allora vi sfuggì - anche in seguito, di tutto l'archivio antico della Scuola dei Battuti che era passato alla Congregazione di Carità (Opere Pie) di Conegliano³⁸. Il documento edito da Sant dovette costituire il punto di riferimento principale per le menzioni antiche più accorte, nella fattispecie quelle settecentesche, e certo lo è ancora oggi per lo studio di questa impresa decorativa, in particolare per quanto riguarda il contenuto iconografico su cui Sant, tuttavia, non si sofferma affatto. Va segnalato invece che l'opera di quest'ultimo è corredata dalle prime riproduzioni degli affreschi³⁹.

Nel contributo di Giuseppe Fiocco alla pittura della Scuola dei Battuti di Conegliano edito nel 1941, nonostante il titolo generale, sono laconici i riferimenti agli affreschi della facciata che si ritengono eseguiti dal Pozzoserrato nel 1595⁴⁰. L'accento deriva dal fatto che si ritengono contemporanei a questi esterni quelli del ciclo che, all'interno della Sala, ha inizio con le scene della Creazione.

Finalmente, nel profilo dedicato al Pozzoserrato da Luigi Menegazzi nel 1957, e poi con gli stessi termini nell'illustrazione del duomo del 1965, viene dato per la prima volta largo spazio ai suoi affreschi coneglianesi, con accorte annotazioni descrittive riguardo alle singole scene⁴¹.

Ciò avviene in sede scientifica a diffusione non solo locale, almeno nel caso del saggio di Menegazzi del 1957. Va osservato come la letteratura più accreditata sul Pozzoserrato fino ad allora avesse in generale trascurato la sua attività

di frescante, appuntandosi sulla produzione "digenera" o grafica⁴². In tale contributo fondamentale di Menegazzi vi è tuttavia di fondo una sorta di pregiudizio sul livello qualitativo del ciclo, che sembra assumere valore estensivo se si considera che lo studioso lo valuta altrettanto modesto dell'intera produzione di Pozzoserrato di tematica sacra. Il ciclo è pertanto posto indubbiamente su di un piano di interesse inferiore a confronto dei capitoli su Pozzoserrato paesista e disegnatore, che hanno invece sempre goduto dell'attenzione di studiosi di larga fama internazionale. In effetti, non si manca di cogliere negli affreschi coneglianesi, giudicati in cattivo stato di conservazione, la vivacità cromatica, ma anche le difficoltà prospettiche e compositive, sentite come fatto di incapacità anziché di consapevole scelta linguistica: "l'artista non è guidato da ambizione di "far figure" ma si accontenta di illustrare degli episodi cercando di animarli mediante la vivacità del colore". A fronte di componenti veronesiane che rimangono quelle preponderanti, secondo lo studioso "gli atteggiamenti [risultano] quasi sempre convenzionali", e più interesse riserva semmai il virtuosismo della resa dei volti. Tuttavia, "nessuna raffinatezza [si coglie], ma una certa pretesa di eleganza manieristica che rende gradevole la vista di sane creature dalle carni sode, talvolta di un colore tra il rosso e il terracotta".

In buona sostanza, un tale giudizio su di un Pozzoserrato manierista, soprattutto illustratore piacevole quanto superficiale, offusca o per lo meno condiziona l'interesse per il ciclo coneglianese nel momento stesso in cui esso trova per la prima volta la sua giusta e più completa collocazione critica moderna. Sul piano meramente formale, ad esempio, Alfredo De Mas riesce in un giudizio contraddittorio: questi affreschi accusano fortemente l'usura del tempo, ed un disegno talora sommario, delimita zone di colore aspro che gli anni hanno fortunatamente attenuato e fuso"⁴³.

Con ben altra autorevolezza, Pallucchini lo menziona appena nel breve profilo del Pozzoserrato e dopo aver notato anch'egli che "la sua produzione di carattere religioso decade ad un livello artigianale, come documentano le opere di carattere devozionale pubblicate dal Menegazzi"⁴⁴.

Negli affreschi di Conegliano (1593-1595) "purtroppo malamente leggibili", Fantelli vi rileva la prospettiva di "sapore arcaizzante, nel sovrapporsi l'uno all'altro dei piani", anche se non si manca di notare come "si accentua comunque la monumentalità delle figure caratterizzate ancora da un gusto e da una grafia di marca manieristica"⁴⁵.

Maggiore attenzione è prestata dallo studioso all'aspetto iconografico riguardo alle singole scene piuttosto che all'intero complesso, come si dà conto qui di seguito. Il ci-

clo di Conegliano è talora sottaciuto o solo semplicemente elencato nei profili di Pozzoserrato⁴⁶. Una riconsiderazione si fa strada invece negli apporti critici editi in occasione del convegno di studi dedicato al maestro neerlandese, tenutosi a Treviso nel 1987, e a seguito del restauro i cui studi preliminari sono stati avviati a partire dallo stesso anno, e che si è concluso nel 1988⁴⁷. È di premessa una prima riconsiderazione non pregiudiziale sul piano qualitativo della produzione di figura, o di pittura di storia e di tematica sacra, spettante al Pozzoserrato. Questa viene ad inquadrarsi in un interesse a valutarne l'opera e la personalità in un profilo più organico, e non artificiosamente distinto in base alle specializzazioni tematiche. Del resto nei diversi "generi" il Pozzoserrato operava in contemporanea, rispondendo alla committenza trevigiana e locale, come pure a quella veneziana o di alto livello internazionale.

Nella rivalutazione del ciclo coneglianese, altro aspetto posto in luce riguarda il carattere tipologico affatto inedito, sia per le dimensioni che per la tematica affrontata. Il primo aspetto implica il confronto con la tradizione della decorazione di facciata nel Veneto, e nel Trevigiano in particolare, il cui interesse ha riguardato soprattutto le stagioni precedenti, fino al manierismo. L'esempio di Conegliano, in quanto cronologicamente più avanzato, è ragguardevole anche per il fatto che esso risulta associabile solo in parte al contesto del lascito veronesiano, che a tali date appare invece preponderante nella tipologia delle facciate affrescate. Senza trovare altri riscontri direttamente accostabili, esso si colloca in un momento in cui tale tradizione comincia semmai a risentire di una crisi, e comunque quando ormai si fa strada una svolta sostanziale del gusto.

Un approccio nuovo alla valutazione del ciclo coneglianese altresì collegato a un diverso accostamento alla stagione tardomanieristica della pittura veneta di cui Pallucchini, a prescindere dal giudizio in merito, offre lo studio di riferimento e l'inquadramento complessivo⁴⁸.

Altro aspetto importante risulta essere quello riguardante la rappresentatività del contesto storico, della vita sociale della città, delle sue istituzioni e degli aggregati sociali che il ciclo di Pozzoserrato per Conegliano di certo esprime.

- 1 Si scorra ad esempio l'indice di Ridolfi, 1648, I, pp. 77, 78, 117, 140, 239; II, p. 271. L'ultima menzione riguarda Sante Peranda nella chiesa dei Santi Martino e Rosa.
- 2 Coletti, 1951, pp. 192-193.
- 3 Ridolfi, 1648, II, p. 86.
- 4 Dal Borgo, ms., sec. XVII, AMVC, busta 555, cc. 13 numerate. *Incipit: Conegliano nobile ed amenissima città* Segnalato da Vital (1910, p. 9) come "Memorie di Conegliano ms. cc. 14 sec. XVII di anonimo". Vital segnala la copia dello stesso codice dovuta a Domenico Del Giudice che si conserva in Conegliano. Cfr. Del Giudice, ms., sec. XVIII, AMVC, busta 487, fascicolo 12, 37 carte numerate. La copertina del fascicolo reca il titolo apposto da V. Botteon: *Memorie di Conegliano, copia di un manoscritto anonimo fatta dal Nob. Domenico Del Giudice nel 1765 e 1766*
- Il testo è preso in considerazione per la prima volta da Camerin (1986-1987, p. 484) che lo data dopo la metà del Seicento. La studiosa vi rileva la data del 27 aprile 1657, riguardante una decisione del Senato, posta a margine di carta 12. Pertanto è ritenuto questo il *terminus post quem* per la redazione del testo.
- All'interno dello stesso la studiosa segnala come venga indicata quale data più tarda quella del 1650, riguardante il riacquisto del diritto di dazio del pane e del vino da parte della Comunità di Conegliano, che per questo sborsa al Serenissimo Principe 4300 ducati. Altro *terminus post quem* è dato dal fatto che il vescovo di Concordia Premoli successe nel priorato di Santa Maria di Monte al cardinale Widman. Per questi dati si veda Dal Borgo, ms., sec. XVII, AMVC, busta 555, rispettivamente cc. 11, 13. In base a quest'ultima indicazione Camerin può avanzare il *terminus post quem* tenendo conto della data di morte del cardinale Cristoforo Francesco Widman, che risale al 30 settembre 1660, e della elezione a vescovo di Concordia di Agostino Premoli del 9 aprile 1668, cattedra occupata fino al 1693. La data del 1668 diviene pertanto il *terminus post quem* per la datazione del testo in oggetto. Cfr. Gauchat, 1935, p. 29 note 8-10; Ritzler-Seffrin, 1952, p. 168, nota 4.
- È di particolare importanza mettere in rilievo come Camerin proceda ad un confronto fra il testo di Dal Borgo, nella versione autografa e nella copia trattata da Del Giudice, da un lato nei riguardi di un modello quale il testo di Bonifacio, dall'altro di altri contributi manoscritti sulla storia coneglianese che ne riprendono la sequenza di presentazione degli argomenti.
- 5 L'identificazione dell'autore è merito di Camerin (1986-1987), che la deduce in base alla coincidenza di grafia che presentano le pagine del testo in oggetto rispetto a quella del seguente contributo: *Delle famiglie nobili Coneglianesi (...) ritratte (...) da Hortensio Dal Borgo (...) dal anno 1699 al anno 1650*

- Cfr. Dal Borgo, ms., sec. XVII, AMVC, busta 413, fascicolo 1.
- 6 Malvolti, 1774, ms. Come noto il Catalogo è stato esemplato da Malvolti in ossequio al decreto del Consiglio dei Dieci del 20 aprile 1773, in base al quale gli Inquisitori di Stato inoltrano una lettera circolare, in data 31 luglio, ai Rettori di Terraferma affinché venisse compilato un elenco delle opere di maggior valore del luogo, con riferimento a chiese e monasteri o conventi, incaricando a tal fine un ispettore a cui spettasse anche il controllo sulla loro salvaguardia. Il Consiglio di Conegliano affida tale incarico a Malvolti il 27 agosto 1773. Si veda in proposito la breve presentazione all'edizione critica del Catalogo Malvolti di Menegazzi nell'edizione del 1964. Più in generale, riguardo a tale progetto e al ruolo esercitato da Anton Maria Zanetti il Giovane si veda Olivato, 1974⁽¹⁾, pp. 52-62; *Eadem* 1974⁽²⁾, pp. 1-236. Un breve profilo su Malvolti e l'attività accademica e letteraria è di Martone Biasi, 1980, pp. 189-201.
- 7 Zanetti, 1771.
- 8 Malvolti, 1774, ed. 1964, introduzione al catalogo.
- 9 Per l'affresco del Pordenone si veda Malvolti, 1774, ed. 1964, p. 16. Il catalogo delle opere attribuite al Pordenone esistenti a Conegliano è in Ridolfi, 1648, I, p. 117. Per quanto riguarda l'affresco che si è conservato almeno in parte, ed ora appartiene al Museo Civico di Conegliano, si veda Furlan, 1988, pp. 60-61; Cohen, 1996, II, pp. 524-526; Drigo, in Di Maniago, ed. 1999, p. 70; Fossaluzza, in *Da Paolo Veneziano*, 2000, pp. 110-113 cat. 32. Per quanto riguarda le facciate di Palazzo Amigoni (*Curzio a cavallo che si getta nella voragine*) e Cometti (*Garimaderapito dall'aquila e Giove che scaglia la folgore*) si veda Baldissin Molli, 1987, pp. 13, 16; Furlan, 1988, p. 322; Fossaluzza, 1989, p. 34; Cohen, 1996, II, pp. 734-735; Drigo, in Di Maniago, ed. 1999, p. 70. Per l'affresco di Porta Monticano si rinvia a Furlan, 1988, pp. 331-332; Fossaluzza, 1989, p. 32; Cohen, 1996, II, pp. 645-646. Su ideazione del Pordenone è stato ritenuto eseguito probabilmente da Pomponio Amalteo. La diretta paternità del Pordenone è ribadita da Cohen. Per quanto riguarda la problematica attributiva degli affreschi del Monte di Pietà del 1522, si veda in questo volume nel capitolo 2, relativo al ciclo di Francesco da Milano per la Scuola dei Battuti di Conegliano.
- 10 Malvolti, 1774, ed. 1964, p. 4.
- 11 Graziani, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 561, fascicolo 6. Tale fonte è inventariata da Vital (1910, p. 29) che non cita questo dettaglio, ed è controllata da Menegazzi (1957, p. 191 nota 90) a proposito della facciata della Scuola dei Battuti. È riportata con il titolo *Copia di documenti riguardanti vari capolavori artistici di Conegliano tra cui la pala di G. B. Cirra e quella di Francesco Beccaruzzi*.
- 12 Cfr. Graziani, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 561, fascicolo 7, c. 3v. Che si tratti di copia da Del Giudice è sostenuto da Vital (1910, p. 10 nota 2). Camerin, accerta che si tratta della stesura definitiva di due altri scritti di Graziani. Il primo è

- intitolato da Botteon (*Repertorio*, ms) nel riordino dell'archivio al modo seguente: *Minutario di una storia di Conegliano scritta dal nob. Domenico Dr. Del Giudice*, cfr. Del Giudice, ms., sec. XVIII, AMVC, busta 487bis, fascicolo 20. In tale collocazione si trova la stesura autografa di Graziani e una copia di Del Giudice. Un'altra copia esemplata da Giovanni Battista Graziani senior si conserva nella busta 561. Il secondo reca il titolo *Memorie di Conegliano*, cfr. Del Giudice, ms., sec. XVIII, AMVC, busta 487, fascicolo 12. La data di compilazione del testo definitivo il cui *incipit* è *Fra le regioni* è dedotta dalla studiosa in base alla notizia riguardante la chiesa di Sant'Antonio Abate a carta 3v: "Tempio di S. Antonio Abate, amplissimo, e di struttura che si avvicina al gotico, con canonica de Canonici Lateranensi", lo scrittore aggiunge "in questi stessi giorni in cui scrivo questa canonica fu soppressa, cioè nel mese di agosto 1771".
- 13 Baldissin Molli, 1982, pp. 13, 19. *Fabiodi Maniagi* 2001.
- 14 Baldissin Molli, 1982, p. 13.
- 15 L'osservazione è di Baldissin Molli, 1982, p. 13. La copia del *Catalogo* Malvolti contenente postille è quella che si conserva presso l'Archivio Comunale di Conegliano, Archivio Municipale Vecchio, busta 432. Come noto l'edizione di Menegazzi del 1964 riproduce il catalogo ufficialmente consegnato da Malvolti recante la data del 29 maggio 1774 (Venezia, Archivio di Stato, Inquisitori di Stato, busta 909, fascicolo di carte 20 numerate).
- 16 Non identificato da Baldissin Molli (1982, p. 19), considerata la sostanziale coincidenza cronologica è da ritenersi forse quel Martino Rota (Sebenico 1520-Vienna 1583) noto incisore e disegnatore attivo a Venezia, Firenze e Roma, cfr. Servolini, 1935, XXIX, p. 82.
- 17 Federici, 1803, I, p. 82.
- 18 Sul metodo di Lanzi basti qui il rinvio a Grassi, 1979, pp. 186-191; Bologna, 1982, pp. 160-169; Gibson Wood, 1982, pp. 140-151; Bickendorf, 1986, pp. 231-232. Sui rapporti con i conoscitori del Veneto e Friuli, Levi, in Lanzi, s.d. [1988], pp. IX-XLVII; Pastres, 1997, pp. 229-239.
- 19 Coletti, 1951, pp. 196-205.
- 20 Circa questo aspetto si veda ancora l'accento lucido di Coletti, 1951, p. 193.
- 21 Bartoli, 1793, p. 231. Le pitture del Castello di San Martino sono citate unicamente da Federici, 1803, II, p. 52.
- 22 La lettera del Bonifacio, riportata integralmente da Rigamonti (1767, pp. 49-58) e Federici (1803, II, pp. 77-81, documento III), viene qui riproposta traendola dal testo pubblicato dall'autore per i tipi di Daniele Bissucchio a Rovigo (Bonifacio, 1627, pp. 88-97, lettera XVI): "Al Sig. Antonio Beffa à Mantova. Io credo certo che V. S. habbia sentito di spiacere per non mi haver trovato in questa Città, havendo (come ella dice) per vedermi, allungato il suo viaggio: ma questa disgrazia è stata mia, essendo io bramoso di riconoscer di faccia un così caro amico mio: pazienza, con altra

occasione (se piacerà à Dio) ci vederemo, e ci goderemo. Mi scrive ancora, che havendo vedute le pitture ultimamente fatte di fuori, e di dentro del palazzo, nel quale questi Signori Trivigiani si ragunano à fare i loro Consigli, et essendogli stato detto, che io ne sono stato l'Autore, voglia fargliene parte; la qual cosa non potendo io ricusare, comandandomela così strettamente obedendola dico, che ricercato da questi Signori Proveditori feci formar queste pitture: Da un capo del palazzo, dalla parte di fuori, è l'arma della Città, che è una Croce rossa in campo bianco posta tra una Dea in atto di porger con la mano destra un ramo di gigli bianchi, che ha sotto i piedi queste lettere SPES PVBLICA. È tra l'immagine della Fortuna in forma di donna posta sopra una rotonda palla, che ha nella destra mano un Timone, che scende fino a' suoi piedi, con queste lettere sotto: FORT. RED. Et questa arma ha per cimiero un Toro, con questo moto DVM VIRE. Et sotto l'arma nella cartella sono queste parole ANTIQVISSIMAE VNIVERSITATIS/ AEDES VETVSTATE DEPRAVATAE/ PVBLICO AERE AMPLIORES/ RESTITVTAE/ M.D.LXXXVII.

Nell'istessa facciata è anco l'arma dell'Illustriss. Sig. Carlo Marino all'ora Rettor di Trivigi, posta similmente nel mezzo di due figure: quella dalla parte destra è la Prudenza, dipinta con due faccie, l'una di huomo, l'altra di donna, et di sotto vi è un Serpente, con queste lettere PRVDENTIA. L'altra figura è l'immagine dell'Abondanza, o di Cerere nuda, che ha in una mano il corno della copia, et di sotto un Cane, che seguita correndo un Capriolo, con queste lettere sotto, RER. COPIA, poi nella cartella è scritto così: M./ CAROLO MARINO MARCI F/ ANNONAE CARITATE/ PRVDENTISS. SVPERATA/ PRAESIDI BENEMERENTI/ TARVISINA CIVITAS P./ MDL(X)XXVII.

Nelli due campi che sono sopra le già dette Arme stanno due grandi Leoni alati, col' PAX TIBI MARCAE, che è l'arma notissima della Sereniss. Republica di Venetia patrona della Città. Nelli quattro angoli, che sono sopra le colonne inferiori sono dipinte queste quattro cose. Un Toro dorato in campo celeste, con questa parola MEMOR ch'è l'antica arma di Trivigi. Una torre nera, et bianca con tre merli, che fu la seconda arma di questa Città. La Croce rossa in campo bianco, che è stata la terza arma di Trivigi, dappoi che ricevè la Christiana Fede. Il Sigillo antico di questa Comunità, nel quale è nella parte superiore la sopradetta arma della Torre, e nell'inferiore è l'immagine d'una Città, et vi è scritto d'intorno MONTI MVSONI PONTO DOMINORQVE NAONI.

I. Poi nella facciata verso la piazza la prima pittura è d'una Città meza fabricata, et che tuttavia si v'è con diverse Torri fabricando a' commandamenti di Osiride Re dell'Egitto, che è in habito regale, et appresso di lui è un Toro, per la qual Città passa un Fiume, che è il Sile con queste parole sotto, tolte da Catone ne' suoi fragmenti de originibus. *Taurisanos*

per se gentem ab Api duce conditamasserunt. Anno ante salutem MDCC.LV.

II. La seconda pittura è di Antenore Capitano di un gran numero d'Heneti, che rompe l'essercito de gli Euganei, et si ferma in questo paese terminato dall'Alpi, et dal Mare, et quivi in disparte è dipinto Trivigi, con queste parole appresso. *Euganeis ab Antenore pulsus Troiani, Henetique hanc regionem inhabitantur. Anno ante salutem MC.LXXVII.*

III. Nel terzo luogo si veggono dipinti tre vecchioni Senatori Romani seguitati da una gran quantità di genti à piedi, et à cavallo in atto di volersi quivi fermare, sotto il primo è scritto P. SCIPIO NASICA. sotto il secondo C. FLAMINIUS. et sotto il terzo L. MANLIVS ACIDINVS. et poi à basso sono queste parole. *Aquilam Latinam Cdoniam III.VIRI ex S.P.Q.R. Consulto duxerunt. Anno ante salutem C.LXXIX.*

III. Nel quarto luogo è dipinto S. Prodocimo Vescovo di Padova, che con il segno della Croce illumina una figlia cieca di Eufrosino Cavaliere. Et piglia per la mano Teodora moglie del Conte di Trivigi, che era inferma, et la leva dal letto sana: poi battezza il Conte, con sua moglie, et molte altre genti. Et finalmente fa edificare una Chiesa consecrata à S. Pietro, del quale egli fu discepolo, et da lui in queste parti mandato, accioche alla Christiana Fede le convertisse come fece, con queste parole appresso: *S. Prodocimus Tarvisum ad Christi fidei baptismate convertit. Anno salutis L.*

V. Occupa il quinto luogo la pittura di Helviando vescovo di Trivigi, il qual ciede la Città ad Athila Re de gli Hunni, et lo introduce in Trivigi, accioche non la distrugga, sopra l'Insegna del quale è un bianco Levriero, ch'era l'arma di Athila, con queste parole: *Helviandus Episcopus Tarvisinum Vrbem Athilae Hunnorum regi tradidit, ne à Tiranno diriperetur. Anno salutis CD.LIII.*

VI. Stà nel sesto luogo la pittura di Totila Signor di Trivigi creato Re de' Gothi, et fuori della Città coronato con gran concorso di Baroni Gothi, et di Trivigiani, facendosi in tanto nella Città gran segni di allegrezza, et è scritto. *Totilas Tarvisinus Gotharum rex fortissimus & prudentissimus Anno salutis D.XLI.*

VII. Seguita nel settimo quadro l'immagine di Felice vescovo di Trivigi, che con atto humile presenta le chiavi della Città ad Alboino Re de' Longobardi, et lo prega à perdonare la dessolazione à Trivigi sua patria, che è quivi dipinta. Con Alboino sono alquanti Baroni tutti con barbe lunghe, et con il vescovo sono alcuni della Città, et vi è scritto: *Albinus Longobardorum rex, Faelicis Episcopi Tarvisini precibus Tarvisum non evertit. Anno salutis D.LXIX.*

VIII. È nell'ottavo quadro un colle sopra il quale è un Castello, circondato da una fossa, et cinto d'un alta muraglia; nel cui mezzo, fuori d'un gran palazzo s'erge un'alta Torre: all'assedio del qual Castello è un'essercito sotto l'obediencia del Podestà di Trivigi, alla cui presenza sono sbranati sei figliuoli maschi, et abbruciata la moglie, et due figliuole fe-

mine di Alberico da Romano, fratello di Ezzelino, et esso Alberico è à coda di cavallo strascinato, con queste parole sotto: *Tragici Alberici de Romano Tiranni, uxoris, et flicum excidio resp. Tarvisina hanc crum expiavit. Anno salutis MCC.LX.* Le sopradette figure occupano di fuori tutta la facciata. Di dentro del palazzo, poi seguitando l'Historia Trivigiana, secondo l'ordine de' tempi, sono altre pitture, la qualità delle quali V.S. comprenderà dalli sottoscritti loro Elogi.

IX. *Gherardus, Iacobus Bonifacius fratres Castellij Gherardum Caninensem patriae oppressorem exterminantur. ipsimet ab oppressore exterminantur. Anno salutis MCC.LXXXII.*

X. *Benedictus XI. Tarvisinus summus ac sanctissimus Pontifex matrem regio apparatu contemptam humilem & abiectam Perusiae suscipit. Anno salutis. MCCC.III.*

XI. *Richardo Caninensi interempto Vecello fratre expulso, Tarvisinum Resp. ad pristina libertatem restituitur. Anno salutis. MCCC.XII.*

XII. *Vecellus Tempesta furtim noctu in Vrbem receptus, superato Altenerio, caeterisque Azonibus patriae libertatem tutantibus profugatis Tarvisio dominatur. Anno salutis. MCCC.XXVII.*

XIII. *Canis Scaliger, Tarvisinis acerrimo bello decennio exagtitatis Vrbem tandem obtinet, vitamque anittit. Anno salutis. MCCC.XXIX*

XIV. *Mastino & Alberto fratribus Scaligeris Tarvisium Reip. Venetae cedentibus exitiosum bellum extinguitur. Anno salutis. MCCC.XXXIX*

XV. *Resp. Veneta infestissimo bello vexata, ut tandem pax optata subsequatur Tarvisium Leopoldo Austriae Duci tradit. Anno salutis MCCC.LXXXI.*

XVI. *Leopoldus Austriae Dux, Tarvisio Francisco Carrariensi vendito, se à durissimo bello eximit. Anno salutis. MCCC.LXXXIV.*

XVII. *Tarvisio à Francisco Carrariensi Venetae Reipubl. tradito dies iucundissima illuxit. Anno salutis. MCCC.LXXXVIII.*

XVIII. *Venetae Respub Imperium suum maximo periculosissimoque bello anisum unico Tarvisio constantissimè fidei servante recuperavit. Anno salutis. MDIX*

Nel capo della Sala in un gran nicchio, dove l'Illustriss. Rettore con li Mag. Proveditori siedono quando si riducono à fare i loro Consigli, nella parte superiore sono due Leoni, uno per parte, arma della Republ. dominante. Nell'angolo destro è un'huomo prostrato ad un Leone, che significa la Misericordia: et nell'angolo sinistro è una donna, che tiene nella destra mano un piatto, et nella sinistra il corno della copia, rappresentante la Liberalità. Dalla parte destra di esso nicchio sono queste figure: un'Elefante, che adora la Luna, per la Religione: una Donna con una cetra in mano, per la buona disciplina: una Grù volante con un sasso ne gli artigli, per la Prudenza: un nido d'Alcioni con lamadre, et i pulcini nel mare, per esprimere dalla Pace nascer l'Abondanza: una Cetra accordata, per la concordia: un Cinocefalo con un vaso in mano, per lo studio delle buone lettere: un

Lepore con gli orecchi rizzati, per la vigilanza. Et dalla parte sinistra sono quest'altre: due mani sopra un vaso di fuoco, per l'Innocenza: un'huomo con una Civetta sopra un'hasta, per la Sapienza: un Papagallo per l'Eloquenza: un Camello che mangia un'herba, per l'Astinenza: quattro Pipistrelli attaccati insieme con la punta delle ali, per gli officij scambievoli: un Riccio raccolto in sè, per munito contra i pericoli: una Grù fermata con un sasso ne gli artigli d'un piede alzato, per la Custodia. Nel mezzo poi di queste figure è una Donna appoggiata ad una colonna, con una palma in mano, per la Sicurezza. Vi sono due pedestalli: in uno è un manigoldo, che ha nella mano destra una Scure, et nella sinistra un Calice, che dimostra la pena: et nell'altro è un bel giovine, che tien nella mano destra un ramo di Palma, et nella sinistra una Corona, che esprime il Premio.

Questa è tutta la pittura, intorno la quale non occorre, che io discorra, perche è assai facile, massimamente all'intelligenza di V. S. alla quale niuna cosa è difficile; onde faccio punto fermo, et le bacio le mani. Di Trivigi alli 10. di Genaro M.D.LXXXVIII.:

23 In Biblioteca Comunale di Treviso, tra le carte del Burchelati (ms. 1046/II.1.8.) esiste una memoria, attribuita a Giovanni Bonifacio, in cui viene esposto il programma iconografico per il palazzo del Consiglio ad uso del pittore, peraltro mai nominato, che avrebbe dovuto realizzare le raffigurazioni (cfr. Menegazzi, 1958, p. 10 nota 29).

Tra gli stessi documenti esiste un'altra carta sciolta, databile intorno al 1605, intitolata *Cunctis Civibus Tarvisinis Viventibus Bartholomaei Burchelati phisicis concivis Apostrophe*, nella quale il Burchelati espone quello che secondo lui sarebbe stato il migliore programma iconografico per il palazzo del Consiglio "...In aedibus publicis ad capiunda Civitatis Consilia destinatis, intus, et extra, ad stylobates perinde, atque ad intercolumnia picturarum circumspectantur aliquot Tarvisii Monumenta ad numerum XVIII. iuxta series temporum descripta, iam cadentia: desiderantur autem plurima: illa ponam: atque illis addam praecipua adhuc praetermissa ad num. LXXII additis quinetiam appictis corollarijs, symbolis, ac parergis...". Descrive quindi le 72 scene che avrebbe voluto vedere raffigurate, e conclude: "Non me Casis, plura me ad Civium, urbisque decus spectantia reliquisse: sed, ne viderer voluisse retexere historiam Tarvisinam, his potionibus contentus, ea tantum modo per epilogor, elogios instar, sic registravi...". Segue la descrizione delle raffigurazioni effettivamente realizzate.

Lo stesso Burchelati nel 1616, nel IV libro del *Commentariorum Memorabilium Multiplicis Hystoriae Tarvisinae Locuples Promptuarium* cita le pitture del palazzo del Consiglio: [p. 558] "...In aedibus publicis ad capiunda Civitatis Consilia destinatis, secus Forum praetorium, intus, et extra, ad stylobates perinde, atque ad intercolumnia picturarum circumspectantur inscripta aliquot Tarvisii Monumenta

ad numerum XVIII. iuxta series temporum, laconice sane nimis, et iam cadentia, desiderantur autem plurima: illa ponam, et clariora: atque illis addam praecipua, vel fusius dicta, quae ab illis ad haec vsque tempora contigerunt, ad illustriorem Vrbis nostrae Civiumque memoriam: additis postremo appictis illis corolarijs introrsum in Gerusia, seu Senaculo, Symbolis. s. hieroglyphicis, ac parergis. Vacate, et videte: videte, et gustate omnia, praesertim Vos Cives mei."; e continua con l'esposizione dei fatti salienti e dei personaggi più rilevanti della storia trevigiana premettendo "Sed antequam ad Hystoriam nostratam singillatim descendam, operis pretium me facturum confido, si istuc de re nostra Epilogum transferam, qui impressus legitur sub initio Itinerarij nobiliorum Italiae Regionum, Vrbium, oppidorumque, Auctoribus Francisco Schotto Antuerp. et Hier. Capugno Bonon. veritate non minus, atque dicendi suavitate conspicuum. nempe...". Solo più avanti nel testo del *Commentariorum* (pp. 677-679) riprende il discorso sugli affreschi e descrive puntualmente le allegorie: "Porrò in iam dictae, à principio horum Epilogorum, amplioris Porticus initio: in qua scilicet in Comitiiis, vt iam tetigimus, statis temporibus Patres publica rerum commoda consultant: infra quam, in quam Communitatis nostrae negotia ventilantur, decernunturque tum numerosiorum collegiorum officia, seu officiales, aliaque ad se spectantia, eliguntur, et pertractantur: nec minus magni Xenodochij capitula, et deliberationes hic concluduntur: ad semicirculum, vbi eminet Praetoris solium, et octo pariter Provisorum sedilia, ad medium altius est Tarvisinae vrbis typus valde recognoscibilis: vbi ad operosivis ostium adstat vigil hinc, inde, Leo. Subtus ad medium formosa Mulier columnae inherens, palmaque manu tenens, hoc intellectu nomine SECVRITAS. Hinc elephas adorans Lunam. hoc themate RELIGIO. Inde binae coniunctae Manus super ignario INNOCENTIA. Hinc Mulier cum fide musica, scilicet BONA DISCIPLINA. Inde Virago cum hasta, cui insidet noctua SAPIENTIA. Hinc Grus volans, lapillum pede sustinens PRUDENTIA. Inde Pittacus occinens, evi subintell. ELOQVENTIA. Hinc Halcionum cum matre nidus in mare EX PACE VBERTAS. Inde Camelus Herbam depascens ABSTINENTIA. Hinc Lyra ad musicam instructa CONCORDIA. Inde quatuor vespertiliones pedibus complicati MVTVA OFFICIA. Hinc Cynocephalus atramentarium manu tenens LITTERAE. Inde Echinus in cubo. nempe CONTRA PERICVLA MVNITVS. Hinc Lepus erectis auriculis VIGILANTIA. Inde Grus stans, lapidem pede suspensum tenens CVSTODIA. Praeterea extra concavum illud, et basim à dextris adest vir flexis genibus supplex ad Leonem MISERICORDIA. A sinistris Mulier dextra lancem expansam sustinens, et adleuum brachium cornu copiae LIBERTAS. Inferius verò à dextris furcifer, seu carnifex, dextra securim, sinistra calicem tenens POENA. A laeva formosus Iuvenis dextra palmae ramum detinens,

sinistra verò Coronam XII radijs, totidemque lapillis insignitam s. PRAEMIVM. Porrò exterius: primò ad medium marmo decens ANTIQVISS. VNIVERSITATIS AEDES VETVSTATE/ DEPRAVATAE PVBLICO AERE AMPLIORES/ RESTITVTAE/ MDLXXXVII. In Casside Vrbs insignij, Crucis inquam, et syderum, Auratus Taurus eminet, hoc schemate DVM VIREs. Inibi à lateribus depictae sunt figurae Virginum, Dearumque priscorum ritu: quarum altera porrigit liliū dextera, ad cuius pedes subscriptum est SPES PVBLICA. Altera verò stans in rotundo globo dextra temonem navis detinet, cui scriptum FORT. RED. Ad latus alterum huius faciei, vbi insignia praetoris illius temporis illustria cum Elogio, suo loco superiùs registrato, Leonibus aureis interim efformatis, altiùs, hinc, inde, a dextris picta bifrons prudentia, cui substat serpens, et haec nota EX. PRVD. Ad alterum verò satus stat nuda Ceres cornucopiae manu tenens. hic scriptum est RER. COP. Postremò in altera muri facie. s. versus aquarum marmoreum fontem spectabilem, Forumque circiter olitorium, extra depictus Protector noster Sanctus LIBERALIS Equestri habitu decoratus, cum vexillo ex Communis Tarvisij insignibus illustri: sub quo descriptum erat (si quidem exedit Boreas) hoc dictatum INTERCEDE PRO NOBIS”.

Nel 1630 ancora una volta il Burchelati (ms. 1046A, c. 34v) scrive, sbagliando la datazione: “...regente la città l'ill.mo signor Carlo Marino, fu rifabbricato, et riformato il Conseio della città da lei medesima con marmi e pitture pubbliche rappresentanti in gran parte la historia Trivigiana, et l'arma antica del toro: et la moderna della croce et due stelle bianche in campo rosso: et con l'elogio alla insegna del buon rettore 1577”. Stranamente trascurate dal Ridolfi, queste pitture sono state poi citate dal Rigamonti (1767, pp. 49-58) che, notando come “pur molte ancora non guaste dal tempo si conservano”, senza fare alcun cenno riguardo l'autore si sofferma sulla tematica trattata riportando la lettera di Bonifacio. In seguito, dopo il Federici, sono riprese in considerazione da Crico (1829, pp. 24-27), che così le descrive: “Nella facciata esteriore, che guarda la piazza, veggonsi alcune pitture lodevolissime d'incerto autore. Quelle, che si fecero in alcuni quadri sopra gli archi del portico sono perite, all'eccezione d'una soltanto, che rappresenta il prospetto della città di Treviso, alle cui porte vedesi Attila re degli Unni e (come dice la guida del Rigamonti c. 59) «Elviando vescovo, che lo introduce in Trevigi, acciocchè non lo distrugga»”.

Aggiunge in nota: “Questo quadro venne recentemente restaurato ad olio”. Prosegue: “più in alto vedesi lo stemma della città fiancheggiato da due donne, l'una vestita avente in mano un ramoscello di candidi gigli; l'altra nuda stante con un piede sopra mobil globo sottoposto, e colla chioma sparsa al vento, chiari indizj in quest'ultima della fortuna. D'accosto allo stemma fregiato di codesti dipinti v'ha lo stemma del podestà di Treviso Marin fiancheggiato simil-

mente da due donne nude: la prima rappresenta la Prudenza, e mostra due facce; onde con l'una mira all'indietro, e con l'altra all'innanzi; la seconda rappresenta l'Abbondanza portante il corno della copia. Sotto lo stemma della città leggesi sculta in marmo la seguente iscrizione: ANTIQVISSIMAE VNIVERSITATIS AEDES/ VETVSTATE DEPRAVATAE/ PVBLICO AERE AMPLIORES RESTITVTAE/ M.D.LXXXVII. L'iscrizione, ch'erasi sotto l'altro stemma, non è più esistente”. Il Crico (*ibidem* pp. 25-27) prosegue descrivendo i dieci quadri con fatti storici trevigiani all'interno della sala, ricordando che tutte le pitture furono “d'invenzione” del Bonifacio il quale nella sua lettera “non accenna egli chi sia stato il pittore, che diè vita co' colori a suoi pensamenti”, e in nota riporta l'opinione di Federici che li assegna al Pozzoserrato; fa anche un appunto sullo stato di conservazione: “La polvere pel corso di tant'anni, cadendovi sopra, annerì sì fattamente cotesti dipinti, i quali si fecero certo nel buon tempo per anco della pittura, che più non se ne può ravvisar la vaghezza!”. Il Sernagiotto (1869, p. 15), nella sua immaginaria passeggiata per Treviso verso il 1600, scrive: “Mira in prospetto alla piccola piazza quella leggiadra aula destinata all'ordinario Consiglio, come di semplice lombardesca architettura fa di sè vaga mostra negli antichi stemmi del nostro Comune, e ne' vari monumenti, e ancor più nelle eccelse pitture, ch'entro e fuori l'adornano, testè (1597) compiute dal celebre pittore Lodovico Pozzosarato, le quali ricordano i fasti più gloriosi della nostra città e della Marca e ch'io descriveva in altra appendice...”. Gli affreschi andarono perduti tra 1845 e 1846 con la demolizione, iniziata nel 1836 e poi interrotta momentaneamente, del corpo di fabbrica del consiglio vecchio, sito all'angolo tra l'attuale piazza Indipendenza e piazzetta Aldo Moro. L'intervento fu attuato per far posto alla nuova sede della Biblioteca Comunale (cfr. Fapanni, 1891-1892, ms. 1355, IV, cc. 73, 155-156; Bellieni, 2000, pp. 12-13). Dell'edificio rimangono le testimonianze iconografiche offerte da due vedute di Medoro Coghetto (Treviso, Museo Civico, inv. P479, P481) che ne restituiscono l'aspetto che aveva a metà Settecento; una riproduzione imprecisa delle raffigurazioni della facciata è invece rilevabile in un disegno di metà Ottocento conservato nella Biblioteca Comunale di Treviso (*Consiglio vecchio*, in *Raccolta Iconografica Trevigiana. Disegni ed acquarelli di A. Carlini e altri*, acquerello D2; cfr. Bozzolato, 1976, p. 68; Manzato, 1989⁽²⁾, pp. 18, 19 nota 38, fig. 3). Un secondo intervento di Pozzoserrato è ricordato dalle fonti in un altro edificio pubblico trevigiano, precisamente nella Loggia degli Incanti, l'ala di fabbrica dell'antico palazzo pretorio, parallela al palazzo dei Trecento, sul lato occidentale di piazza dei Signori. Era stata fatta edificare dal podestà Priamo Tron nel 1491 circa e poi più volte modificata nei secoli successivi; anche questo edificio è andato definitivamente perduto a seguito dei rimaneggiamenti e rifacimenti architettonici ot-

tocenteschi (1874-1877) che riguardarono il corpo centrale del palazzo comunale e appunto l'antico palazzo Pretorio (Peratoner, 1877, pp. 19, 125-137; Coletti, 1935, pp. 30, 31). Il Ridolfi (1648, II, pp. 190-192), seguito poi dalle fonti trevigiane (Cima, 1699, ms. 643, I, c. 41; Rigamonti, 1767, pp. 45-46; Federici, 1803, II, pp. 51, 60; Sernagiotto, 1869, p. 8), vi descrive le pitture eseguite da Palma il Giovane “in quattro grandi quadri alcuni soggetti adeguati al buon Principe: la Religione, la Giustizia, le Arme, e la Legge, del pensiero de' quali, e de' sottoscritti versi fù inventore un Giovanni Fiamingo amorevole del Signor Francesco Morosini all'ora Rettore di quella Città, che fù da poi Procuratore di S. Marco...”; prosegue con l'esposizione dettagliata dei soggetti raffigurati e la trascrizione dei versi che li accompagnano, e poi precisa: Sono ancora della stessa mano figure à chiaro scuro, che distinguono i quadri detti, la Pace, l'Abbondanza, la buona Fama e la Fortezza, e altre figure, quali opere resero molto onore al Palma, e grandezza à quella Patria”. Per concludere aggiunge: “nel soffitto poi Ludovico Pozzosarato dipinse l'Astrologia, la Poesia, et altre Virtù, delle quali dilettavasi il predetto Rettore, con Trofei, animali, con motti alludenti alle descritte inventioni”. Una descrizione puntuale degli affreschi del Palma, prima che in Ridolfi, si trova in Burchelati (1616, pp. 536-538) che non accenna all'intervento di Pozzoserrato: “Extatad forum Praetorium Xistus ille antiquus, sive hexedra dicas, admodum speciosus, affabre factus, clathratus, laquearibus, suffectus, scamnis longioribus aptatus, hystorij et symbolis pluribus in muris iam depictus. Anno autem MDC ad efferendum decus amplissimum Illustriss. Francisci Maurocoeni Rectoris nostri hic fuit prope modum in omnibus renovatus clathris inquam ferreis ex industria speciosis, marmoreis columellis, arcubus vitreis, fenestris introrsum ligneis, scamnis itidem vndique elaboratis. ast, quod magnum est, quatuor Symbolis in tela depictis per Excellentiss. Pictorem Venetum Iacobum Palmam, vti pulcherrimis, ac admirandis, ita ingentis sumptus, et dignis, quae omni conatu à temporum, hominumque iniuria custodiantur illaesa: et propterea illico caeruleis superextensis telis, et quoto vesperi fenestris clausis à pulvere, et à nebulis, alijsque id genus inuasionib. Servantur immunia, in horum primo summa inventione, dispositione, atque artificio depicte, seu intellectae sunt leges, praecipue Iustinianae, ad cuius picturae basim extant haec ulta carmina registrata: *Vnica sumproles* (...). In secundo celebratur antiquo more sacrificium mactata victima, vt exinde religio intelligatur, his versibus subterscriptis: *Svm Dea rata solo fdei* (...). In tertio Symbolo iustitia appropriatis figuris, et insignibus est elegantius figurata: quae quidem inibi hanc similiter carmina recepitavit: *Menatura parens* (...). In postrema parietis facie est belli Symbolum valde illustra, his pariter quinque versibus insignitum: *Ferrea, facta, firmans facie*(...). Porro sub laqueari ad iustitiae instrumenta, et trophaea descriptum est:

IVSTITIAE VIRTVS. Ad belli autem machinat arma, et paludamenta: ARMORVM CLARA TROPHAEA. Secus Religionem, ubi depicta omnia, quae ad rem divinam exercendam spectans, hoc dicitur: RELIGIONI OPES. Interfero legum ornamenta, et parerga est scheda huiusmodi: LEGIS HONORQ. TUVS. Sunt inibi pariter depicta quatuor animalia Hieroglyphica. Secus leges est stolatus cannis hac littera: SIC SOCIETATIS CVSTOS. Penès Religionem est depictus Elephas lunam suspiciens: BELLVIS ETIAM RELIGIO. Secus iustitiam Leo. cui est adscriptum: CVNCTIS DOMINATVR. Prope autem arma bellicus est Equus, vbi descriptum est: IN ARMIS SECVRITAS. Porrò ad lacunaris medium conspicitur depicta Fama lauro coronata, in cuius dextra est sertum laureum, in sinistra autem Tuba; cum inferiùs fit a dextris sedens formosa mulier ornamentis superbissimis, et Cornu Principis circumseptum, qua intelligitur Veneta Respublica, sive Vrbs Venetiarum; a sinistris formosus senex cum omnium artium liberalium nobilibus instrumentis, honoris typus. Quo circa superius ad Famae caput extat Distichon tale: *Cerne triumphales Heros Francisce, Coronas: Binaque divino praemia digna viro*. Hinc inde post eam transversum positum est hoc chyrographum: *Hanc tibi fert virtus istantibi deferet aetas Haec Praetoris habet Numeri at ista Ducis*. Atque haec omnia in gratiam Illustriss. Francisci Maurocoeni Praetoris, Ducisque nostri meritissimi, ad cuius laudes decantandas ego praecipue poeticum librum exposui, cui titulus, SILIS. Quocirca ad nobilissimi huius Xitti medium in facie ferrei ostij, infra ist haec quatuor magna symbola tale illi sub illius aureis insignib. neque non Leone aur. insculptum est ex indice auratum Elogium: FRANCISCO MAVROCOENO PETRI F. VIRO CL/ IN OMNIB. SINGVLARI,/ PRAETORI PRAEF.Q INTEGERR./ DE MAGISTRATV LONGE OPT. MERITO,/ CIVITATIS PROVISORES/ PRO VNIVERSO POP. TAR./ RECTORI, PATRIQ. INDVLGENTISS. PP./ ANNO IV-BILOEI MDC.”

Nel 1630, infine, il Burchelati (ms. 1046A, c. 34v) scrive: “Et sotto al Reggimento dell'ill.mo s.or Francesco Morosini si è abbellita, direi rinnovata, la Loggia vecchia in capo alla piazza Pretoria pur a spese della città nostra, altresì ad onore dell'ill.mo come a noi gratiosissimo Rettore. Fattone 4 gran quadri in tela di man del Palma celebre pittore se v'è alcun altro: come e da per tutto il soffitto, l'anno 1600...”.

È utile, a questo punto, osservare come nella maggiore piazza trevigiana la scelta di attuare nelle decorazioni dei palazzi pubblici dei programmi iconografici di contenuto allegorico e storico, così come si è visto nel Palazzo del Consiglio e nella Loggia degli Incanti, decorati nel giro di poco più di un decennio, tra 1587 e 1600, con un intervento seppure problematico del Pozzoserrato, non fosse allora una novità. Infatti, anche il Palazzo Pretorio presentava all'esterno una decorazione allegorica e celebrativa ad affresco, il cui unico

esempio, questa volta fortuitamente documentato, rimane un riquadro con un'*Allegoria* che pare essere riconducibile al 1560 circa e riferibile ad una fase tarda di Ludovico Fiumicelli. Di particolare interesse è l'impianto architettonico dell'arco celebrativo in bugnato rustico di carattere romanista che caratterizza l'impaginato, quasi si trattasse di un frontespizio architettonico. Le fonti qui di seguito riportate vanno poste a confronto con la documentazione iconografica di tale affresco, in primis con la fotografia d'archivio del tardo Ottocento, che chi scrive ha avuto la fortuna di rinvenire e rendere nota per la prima volta (Treviso, Museo Civico, Archivio L. Bailo; cfr. Fossaluzza, 1989, pp. 32, 54 nota 35, figg. 21-23), ma anche con l'acquarello di Carlini (*Grande dipinto a fresco già esistente sulla facciata esterna del palazzo della Signoria in Treviso*, in *Raccolta Iconografica Trevigiana. Disegni ed acquarelli di A. Carlini e altri*, Treviso, Biblioteca Comunale, acquerello G1) e il disegno di Cavalcaselle (*Allegoria sotto l'ardito* (1866), in *Appunti e disegni*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. it. cl. IV, 2031 (=12272), fasc. VIII, f. 5v); per l'originaria ubicazione dell'affresco sulla facciata di Palazzo Pretorio ci si deve riferire al dipinto di Bartolomeo Orioli del 1625 raffigurante la *Processione con la reliquia della Croce* (Manzato, 1992⁽¹⁾, pp. 20, 22 fig.) e ad una fotografia del prospetto risalente al 1873 (Treviso, Biblioteca Comunale), edita in Basso-Cason (1982, p. 27). Per quanto riguarda le fonti, innanzitutto, è di riferimento il Crico (1829, p. 28), in un passo riportato anche da Manzato (1989⁽²⁾, p. 16, senza accenno alla foto): "Vecchio palagio pretorio... Nella facciata, che guarda la piazza, d'accosto alla scala, vedesi un bell'affresco di colori appariscenti, che rappresenta un grande portone bugnato avente in cima un leone simbolo dell'antico dominio veneto, e due puttini, l'uno tenente una cornucopia: e quasi scherzando con la coda del leone; un altro all'innanzi, e come guida della belva; al di là della quale sorge figura d'uomo quasi d'essa custode. Il grandioso portone è fregiato di verdi festoni di frutta, simbolo dell'abbondanza. Nell'apertura dell'arco vi è un grande stemma, e tre altri stemmi ad esso intorno disposti; i quali fanno come dire corteggio al principale, ch'era del rappresentante della repubblica veneta: gli altri de' principali magistrati della città. Due figure di donne in piedi, di vago aspetto, fiancheggiano l'arco bugnato; l'una rappresenta la Prudenza, in atto di specchiarsi in un cristallo; e l'altra la Temperanza versante l'acqua d'un vaso. Quest'affresco, d'incognito autore, è degno d'osservazione". Nel 1866 il Cavalcaselle nei suoi appunti (*Allegoria sotto l'ardito* in *Appunti e disegni*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It., cl. IV, 2031 (=12272), fasc. VIII, f. 5v) annota che gli elementi ornamentali e, soprattutto, certe compiaciute cadenze linearistiche ("forme difettose"), fanno ritenere questo dipinto ormai appartenente ad una fase manieristica, dopo la metà del secolo, e lo mette in relazione con la decorazione di casa Tiretta, di cui dibatte l'attri-

buzione tra Fiumicelli e Girolamo Pennacchi, nello schema riassuntivo (*ibidem* f. 75r; cfr. Fossaluzza, 1989, pp. 32, 54 nota 35). Il Sernagiotto nel 1871 (pp. 141-142), pubblica una descrizione molto dettagliata di questa pittura, con dovizia di particolari riguardo gli stemmi raffigurati e, soprattutto, con una datazione al 1560 e un'assegnazione certa a Ludovico Fiumicelli. Scrive: "(in piazza pretoria) a destra del ritorto scalone, sotto al poggiuolo, osserva l'elegante arco bugnato, il quale t'appresenta una porta della nostra città... Sovr'essa, al suo mezzo, poggia maestoso leone a lunga e distesa coda; sul leone seduta coronata matrona, aureo vestita, con nella destra lo scettro d'oro. Essa è Venezia. Al manco lato vispo genietto, ad ali spiegate, soffolce una bilancia, e colla manca ricco festone, di fiori e frutta... Mira com'ei co' suoi vaghi piedini premer non tema la stessa coda del ro-busto leone!... Simbolo egli è della giustizia, e al certo chi al giusto s'attiene, nulla, ma nulla dalla forza ha a temere... All'altro rincontro, col cornucopia, egual festone di frutta e fiori sta sollevando. Di sotto all'arco, l'ampia corazza, col sovrapposto elmo a visiera, t'offre lo stemma d'un'aurea stella in campo azzurro. È quello appunto di Melchiorre Natale, veneto patrizio, e Rettor nostro l'anno 1551, il quale, ad eternar la memoria del proficuo suo reggimento, fu pregato dalla nostra città a lasciarci un ricordo, il che fece, come in breve saprai. Sovra il suo elmo altra mezza figura d'angelo ad ali aperte, bianco vestito ha nera croce sul petto, e colla destra sciorina bianca fettuccia, su cui sta scritto «Justitia Domina Mundi». Al basso altro stemma di rosso, d'aurea banda spartito, a fusa d'oro. È quello di Girolamo Minio, che fu poi podestà in di lui luogo l'anno 1560, e in allora l'uno de' tre Provveditori del Comune. Vaga donna alla manca, a vermiglio corsaletto e bianca veste, porta un ramo d'ulivo, e colla destra eretto uno scudo. Essa è la pace, e nello scudo ti mostra argenteo campo da rossa benda diviso. Ecco l'altro Provveditore Paolo Zorzi, grande amico a Melchiorre. A destra bella matrona in succinto vestita sta versando da un vase lo spumante liquore, che in più ampio è raccolto. Aurea collana le adorna il petto, e con la manca altro scudo soffolce... Tosto ti accorgi esser d'essa la Temperanza, e dal rosso campo diviso da bipartita fascia in oro e azzurro, esser quello lo stemma dell'antichissima famiglia de' Balbi, che da Roma discende. È questa del terzo Provveditore, che in un cogli altri e col Rettore Melchiorre Natale, si ben diressero le pubbliche aziende della nostra città da destare il desio di vederne eternati i loro nomi. Di fatto sotto il saggio dominio della Veneta Repubblica, nella giustizia, nella pace, nella temperanza, quivi si degnamente rappresentate, prosperava Treviso, e Melchiorre Natale volle, ad istanza de' nostri, renderli paghi con questa insigne pittura, che rammenta il felice suo reggimento, e che fu dal nostro Lodovico Fiumicelli, con tutte le grazie del suo tizianesco pennello eseguita l'anno 1560, come puoi assicurartene leggendo la sottoposta

epigrafe che suona MEL. NAT. P. PF. OP. A. MDLX, la quale a disteso dice «Melchior. Natal. Praetor. pingere fecit. opus.1560». In nota Sernagiotto aggiunge "Si preclaro affresco or che s'agita il tema della riduzione del Palazzo sarà certamente distrutto, senza curarsi nemmeno di salvarne le parti principali, che si potrebbero levare in tela e conservare nella povera nostra comunale Pinacoteca. Come tutto il resto, di recente fu raso anche il bel ritratto del Vescovo Francesco Cornaro, dipinto da Benedetto Caliarì nel 1590 su d'una finestra della facciata dell'Episcopio...". Il Bailo (1872, p. 87), riproponendo l'attribuzione al Fiumicelli, registrò per ultimo la presenza dell'affresco datandolo al 1561, dopodiché la distruzione paventata dal Sernagiotto si verificò nel 1874 con l'inizio dei lavori di rifacimento del palazzo, come si è sopra ricordato.

- 24 Risulta dalle lettere pubblicate dal Bonifacio (1627) che egli era in stretti rapporti con due esponenti della famiglia dei Foligno. Fin dal 1578 scrive più volte a Girolamo Foligno, oltre che a Ludovico, monsignore referendario a Roma, che egli stesso raccomandava al cardinale Mantica perché lo accoglia tra i suoi servitori. Su Bonifacio si veda Benzoni, 1967, pp. 247-312; *Idem* 1970, pp. 194-197; *Idem* 1988, pp. 17-18.
- 25 Crico, 1833, pp. 228-229. È accompagnato nella visita dall'arciprete Burlini. Malvolti (1774, ms, ed. 1964, p. 5) consente l'identificazione con la pala di Pozzoserrato attualmente nella chiesa di San Rocco in quella che per Crico "rappresenta la beata Vergine col Bambino e s. Caterina ginocchioni alla sua destra, s. Leonardo con abito del suo ordine, avente in mano un ceppo di ferro (simbolo della sua carità pei carcerati), quadro di un disegno ammirabile e di buon sapore di tinte, comecché smontate alcun poco per l'ingiuria del tempo". Per il riconoscimento a Beccaruzzi giovane di "un quadro assai bello con entravi s. Marco, ed alla sua destra s. Leonardo, ed alla sinistra s. Caterina: pittura del buon tempo e lodevolissima", ora nel Duomo di Conegliano, si veda Fossaluzza, 1993.
- 26 Conegliano, Archivio Comunale, Archivio Municipale Vecchio, busta 488, n. 7. Cfr. Botteon, 1898, p. 115. Il documento è firmato "G. B. Graziani", la data più tarda riportata, quella del 1827 prova che si tratta di opera di Giambattista Graziani junior. Si veda in proposito Camerin (1986-1987, Appendice 3) che trascrive integralmente il testo. È utilizzato anche da Martone, 1975, pp. 123-124.
- 27 G. B. Cavalcaselle, *da Ludovico Pozzoserrato, Afreschi della Scuola di Santa Maria dei Battuti di Conegliano*, in *Appunti e disegni*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. it. cl. IV, 2031 (=12272), fasc. VII, f. 175v. Riprodotto e commentato in Fossaluzza, 1989, pp. 38, 48 fig. 61.
- 28 G. B. Cavalcaselle, *dagli afreschi di Porta Mantovana del Monte di Pietà di Conegliano*, in *Appunti e disegni*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. it. cl. IV, 2031 (=12272), fasc.

- VII, ff. 179r-180v. Cfr. Fossaluzza, 1989, pp. 33, 55 nota 47. Chi scrive ha già congetturato che riguardo al Marcatelli il Cavalcaselle possa riferirsi a Francesco (1827-1872), di cui parla N. Faldon, in Marcatelli, 1981, p. 12.
- 29 G. B. Cavalcaselle, *dagli afreschi di casa in Piazza dei Noli a Conegliano*, in *Appunti e disegni*, Venezia, Biblioteca Marciana, ms. it. cl. IV, 2031 (=12272), fasc. VII, ff. 179v. Cfr. Fossaluzza, 1989, pp. 34, 43 fig. 40, 56 nota 52 (con fortuna critica dell'opera). Riguardo ai pronunciamenti precedenti si veda in particolare Ridolfi, 1648, I, p. 117.
- 30 Crowe-Cavalcaselle, 1871, ed. 1912, III, p. 142 nota 1; Cavalcaselle, 1876, ms, ed. 1973, p. 64 nota 17. Si veda ivi nota 29.
- 31 Berenson, 1897, pp. 87-89 ("Finally, imitator of Paul Veronese"); *Idem* 1907. Tale catalogo è riprodotto nel profilo di Beccaruzzi di Botteon, 1913, pp. 480-513. Sintomatica in proposito l'attribuzione a Beccaruzzi della pala proveniente dalla chiesa di Santa Caterina in San Rocco di Conegliano. Per la fortuna critica di Beccaruzzi si rinvia ancora a Fossaluzza, 981.
- 32 Fapanni, 1836-1856, ms. 1378, c. 627.
- 33 De Lérís, 1892, p. 176. L'edizione italiana del 1892 della pubblicazione originale (*Idem* 1889) è stata curata dal "Corriere della Sera" riservandola ai suoi abbonati.
- 34 Vital, 1902⁽¹⁾, p. 35; Vital, 1906, p. 59.
- 35 Botteon, 1904, p. 11.
- 36 Vital, 1926, p. 26.
- 37 Sant, 1941, pp. 28-40.
- 38 Sulla perdita dell'archivio si veda Faldon, in *L'Archivio* 1985, pp. 16, 91 nota 48. Tale contributo non è altro che la ristampa utilmente annotata da Faldon del volume di Botteon, 1898 (cfr. ed. 1985, pp. 59, 143). Tale pubblicazione comprende anche l'*Inventario delle pergamene della Schola di Santa Maria dei Battuti* (pp. 173-185) esemplato da Adolfo Vital e contenuto nel *Repertorio dell'Archivio Vecchio* (pp. 149-156) che si conserva manoscritto. L'inventario riguarda un totale di 806 pergamene depositate dalla Congregazione di Carità all'Archivio Storico Comunale di Conegliano. È quanto si deduce dalla nota esplicitiva di Faldon (pp. 173-174).
- 39 La referenza fotografica riporta: foto Galifi.
- 40 Fiocco, 1939-1941, pp. 55-56; ed. 1942, pp. 4-5.
- 41 Menegazzi, 1957; saggio edito in volume separato nel 1958, pp. 31-34. Menegazzi, 1965, pp. 71-83, tav. IV, figg. 50-58. Una recensione al saggio di Menegazzi del 1958 è di Byam Shaw, 1961, p. 323. Riguardo al contributo di Menegazzi rileva: "He takes an extremely conservative view of the artist's activity, listing as authentic paintings, besides the decorations in the Monte di Pietà and nine others in Treviso, only about a dozen, including much damaged frescoes at Conegliano". Di Menegazzi si veda anche la nota a Malvolti, 1774, ms, ed. 1964, p. 4 nota 9.
- 42 Per la letteratura su Pozzoserrato in generale si rinvia qui di seguito al paragrafo del quinto capitolo, relativo allo sti-

le degli affreschi di Conegliano che ne delinea un succinto profilo.

43 De Mas, 1972, p. 114. Nella prima edizione della guida De Mas (1966, p. 90) aveva scritto “Gli affreschi accusano fortemente l’ingiuria del tempo, ed un disegno talora sommario delimitazione di colore spesso aspro che l’usura degli anni ha certo accentuato”.

44 Pallucchini, 1981⁽²⁾, p. 63.

45 Fantelli, 1982, pp. 13-26, figg. 4-12.

46 È omesso nella voce redazionale «Toeput, Lodewyk», in *Allgemeines Lexikon* 1939, XXXIII, p. 242. Omesso nei profili di Mason Rinaldi, 1981, p. 243; *Eadem* 1988⁽¹⁾, II, pp. 812-813. Elencato da Gerszi, 1996, p. 71.

47 Fossaluzza, 1988⁽¹⁾, pp. 45-47, 49, 59-63; Delfini Filippi, 1988, pp. 59-63; Fossaluzza, 1988⁽²⁾, pp. 70-72; *Idem* 1989, pp. 38, 57 nota 68; Manzato, 1992⁽²⁾, p. 275; Fossaluzza, in *Cassamarca*, 1995, pp. 38-42; Manzato, 1997, pp. 73-93; Fossaluzza, 1998, pp. 695-697, figg. 767-769. Si aggiunga il commento di Martin (1989, p. 113) in gran parte derivato dai sopra citati contributi. Il volume è riccamente illustrato con le immagini di F. Roiter (pp. 47, 51, 61, 64-75, 112-115, 125). Pertanto rimane di riferimento per la lettura degli affreschi in uno stato di conservazione di gran lunga migliore dell’attuale. Il testo contiene invece imprecisioni riguardo l’aspetto iconografico, specie nel riconoscerli “episodi quasi tutti tratti dall’Esodo”.

48 Pallucchini, 1981⁽²⁾.

LA COMMISSIONE A GIACOMO ROTA E L’INTERVENTO DI LUDOVICO POZZOSERRATO

Il documento di allogazione riguardanti gli affreschi della facciata della Scuola dei Battuti di Conegliano edito da Sant nel 1941, in seguito perduto, è del massimo interesse per la loro comprensione⁴⁹.

Offre poche notizie per l’identificazione del pittore allora incaricato. Riferisce solamente che Giacomo Rota era figlio del “quondam maestro messer Matteo di questa terra”, in tali termini è forse da interpretare la trascrizione di Sant, altrimenti incomprensibile laddove riporta “g.mo M. Mattio”. La sua identità anagrafica sembra dunque doversi cercare proprio negli archivi di Conegliano e del suo territorio, dove il nome di famiglia è piuttosto diffuso, ad esempio nella classe notarile cittadina. Ma ancora troppo poco è emerso di preciso su di lui, e quindi rimane quanto meno sfuggente la sua fisionomia artistica. Di particolare interesse, a conferma della sua cittadinanza e attività coneglianese, è solo il documento del 28 novembre 1582 riguardante la commissione a maestro Giacomo Rota della pala da collocarsi sull’altare di pertinenza della Scuola di Sant’Agnese dei Calegheri che deteneva una propria cappella nella chiesa cittadina di Santa Maria di Monte⁵⁰. Un decennio dopo, la Scuola decide lo spostamento di tale cappella per lasciar posto alla Scuola del Santissimo Rosario. Resosi necessario il trasporto, Giacomo Rota promette di “meglio accomodar di che ora si ritrova la pala della predetta cappella di Santa Gnese”⁵¹.

Il dipinto non è menzionato dalle fonti settecentesche, neppure sotto anonimato o altra paternità, e purtroppo risulta non rintracciabile⁵².

Riguardo all’impresa certo di maggior impegno affidata al Rota, quale si presenta quella degli affreschi della Scuola dei Battuti, di particolare interesse sono le specificazioni contrattuali stilate da Pietro Sgarbazzetti circa l’estensione del lavoro, e soprattutto quelle riguardanti i soggetti da trattarsi, o perfino quelle che fissano le tipologie decorative. L’insistenza sui dettagli lascia intuire che il testo non sia altro, con ogni probabilità, che la descrizione di un modello disegnativo, se non addirittura pittorico, formalmente approvato proprio con la stesura dello scritto. Il progetto figurativo ed ornamentale espresso dal documento consente soprattutto il confronto puntuale con quanto Ludovico Pozzoserrato realizza nel 1593, lasciando intendere come l’artista si sia posto in un atteggiamento di sostanziale rispetto di esso. Il documento assolve quindi il compito, almeno in certa misura, di descrivere il ciclo coneglianese,

come venne realizzato in un secondo momento, quando forse venne sottoscritto un nuovo contratto con il Pozzoserrato, purtroppo non pervenuto. Si può allora dedurre come il maestro fiammingo fosse chiamato dalla committenza alla realizzazione di un programma sostanzialmente già definito, al quale egli non dovette avere parte, da cui anzi rimase in certa misura condizionato. Ciò non toglie, ovviamente, che l’accettazione dell’incarico presupponesse a parte sua la consapevolezza di potersi ritagliare margini di libertà interpretativa nei soggetti stabiliti, spazi di autonomia che comunque dovevano apparirgli a tutti gli effetti soddisfacenti. Le varianti apportate al primitivo progetto, vale a dire l’aggiunta di una scena, la sostituzione di alcuni soggetti e l’alterazione dell’ordine distributivo, sono aspetti eloquenti che facilitano la comprensione degli intendimenti del Pozzoserrato e confermano come egli abbia potuto esprimersi con una libertà tale da risultargli perfino appagante.

Ciò che ancora è da sottolineare a proposito del documento del 1592 sono le modalità seguite nel predisporre un tale programma, indubbiamente complesso e soprattutto mirato, specie nel suo contenuto scritturale, ovvero teologico e in certa misura politico. Se il succedersi degli incarichi, prima a Rota e solo in seguito al Pozzoserrato, sottrae per forza di cose a quest’ultimo artista la partecipazione alla stesura iniziale del programma, ne consegue che tale ruolo deve essere assegnato agli esponenti della Scuola dei Battuti, probabilmente con il concorso di Rota per alcuni aspetti di competenza, ai quali si affiancò molto plausibilmente qualche teologo e studioso di sacra scrittura per gli altri di natura contenutistica. Il documento fa i nomi di due Gastaldi benemeriti della scuola, Marin Caronelli e Girolamo Salvotti, e inoltre quello del Sindaco Paolo Buffonelli, al quale si direbbe assegnato, in termini attuali, il ruolo di sovrintendente alla realizzazione del progetto per conto della Scuola, laddove si legge l’espressione “a ciò eletto et deputato”. In particolare, la menzione dei nomi dei tre rappresentanti eletti riguarda la promessa e l’obbligo di fornire a Rota i colori necessari, di far approntare le armature e di far mettere in opera gli intonaci dell’intera facciata, “a parte a parte secondo che occorrerà”. L’arriccio doveva dunque essere steso da maestranze all’uopo incaricate e non dalla bottega di Rota, il quale sarebbe intervenuto esclusivamente nella fase di esecuzione vera e propria dell’affresco.

Ad ogni modo, il ruolo dei Gastaldi e del Sindaco non dovette essere solo quello di garantire le condizioni logistiche necessarie alla realizzazione dell’opera, bensì quello di veri e propri ispiratori, divenendo loro interpreti del momento particolare allora vissuto dalla Scuola. Il loro profilo, e la

loro estrazione, consentono tale affermazione, e soprattutto lo suggerisce la personalità di Paolo Buffonelli, come si ricava dai numerosi incarichi amministrativi e politici che ebbe ad assommare negli anni⁵³.

Paolo Buffonelli di Agostino appartiene a una famiglia del notariato cittadino e ricopre l'incarico di cancelliere del Comune. Egli si distingue quale oratore della Comunità di Conegliano che, assieme a Giambattista Coderta, si presenta il 16 maggio 1575 al Legato Apostolico di Venezia, monsignor Annibale di Capua, per chiedere la revoca della bolla emanata da papa Gregorio XIII in data 9 novembre 1574 su istanza di Luigi Giustiniano, parroco di San Leonardo⁵⁴. Con essa veniva eretta in Santa Maria di Monte una cappellania perpetua, sottraendo così all'antica pieve importanti funzioni. Alcuni maggiorenti conegliesi manifestarono il loro disappunto, del quale lo stesso doge Alvise Mocenigo il 1° aprile 1575 si fa interprete presso il vescovo di Ceneda. La questione, complicatasi, richiese che alcuni oratori, con regolare procura del Comune, si recassero a Roma il 1° luglio successivo per patrocinare la loro causa presso la Curia pontificia. Il Buffonelli vi figura in tale occasione assieme ad Alvise dal Borgo, Emilio Furlano, Andrea Montalban. Il "processo" che portano con sé, già presentato al Legato, contiene "testamenti antichi, parti prese dal Consiglio, elenchi di Scuole, Fraglie, inventari, scritture, attestati"⁵⁵. Si direbbe trattarsi di un vero e proprio dossier contenente la memoria storica cittadina. Sono aspetti che contribuiscono a delineare la personalità di Buffonelli e il suo ruolo rappresentativo a Conegliano. La questione sottende una conflittualità di rapporti tra Stato ed episcopato cenedese, e ad un tempo rivela la posizione politica della Comunità cittadina. La bolla emanata dal papa il 1° gennaio 1580 accoglierà le istanze dei conegliesi, indubbiamente soddisfatti perché l'antica pieve di San Leonardo venne eretta in Collegiata; e perché nel far ciò si riconosce la storicità della chiesa e di Conegliano stessa, di cui la bolla non manca di intessere l'elogio⁵⁶.

Ritornando alla descrizione dei lavori da compiersi contenuta nel documento del 1592, è da notare la specifica che la facciata è prospiciente "la strada granda" e comprende due porzioni, quella "della salla e della camera della Scuola di Santa Maria dei Battuti", lasciando intendere la bipartizione e le funzioni a cui assolvevano tali ambienti. L'apparato ornamentale e decorativo riguarda lo sporto ligneo del tetto con relativi modiglioni in pietra e in legno ("cagnoli", barbacani), il cornicione sottogronda compreso lo spazio tra i modiglioni, la cornice tangente gli archi, gli archi stessi e i rispettivi pilastri, nonché le profilature lapidee delle finestre.

Si configura dunque una decorazione 'totalizzante', come effettivamente venne realizzata. Tuttavia è da sottolineare come si prevedesse "tutta questa opera di chiaro et scuro in rosso o di rosso con giallo ombreggiati". Il modello prescelto era dunque ancora quello del monocromo di molte facciate cittadine, invalso specie a partire dagli anni trenta e quaranta del Cinquecento⁵⁷.

Fin dall'inizio si prevedeva l'allestimento di un finto ordine architettonico entro cui presentare in studiata sequenza l'apparato figurativo vero e proprio. Ad esempio, le specchiature tra i modiglioni dello sporto dovevano fingere un concio diamantato, mentre il tavolato dello sporto doveva essere ornato "a rose grandi", si direbbe come un cassettonato classicheggiante, pertanto ipoteticamente poteva essere in bicromia, come in finta pietra. La cornice sottogronda, delle debite proporzioni poiché fingeva una trabeazione, doveva presentare gli elementi classici: "tribisti, gozzoladorie, trofei tra essi tribisti". Si tratta dell'alternanza di metope contenenti trofei (come corazze, scudi, spade e lance o altro), e triglifi dotati di gocciolatoio.

Non si specifica come venissero ripartiti i sette riquadri figurativi previsti, i quali dovevano occupare lo spazio tra l'altra fascia marcapiano disposta sopra gli archi e il cornicione. Ci si limita a indicare come le erte delle finestre in pietra battuta dovessero essere dipinte di rosso. Viene piuttosto descritta la decorazione delle specchiature sotto le finestre che dovevano ospitare "cartelle", ovvero incorniciature a volute, contenenti la storia di Giuditta. Nei pennacchi degli archi si prevedevano le immagini di soli profeti. Anche in questo caso le figure erano contenute entro un ordine architettonico. Difatti si concordava che "gli archi, pilastri e spazi da basso siano pinti alla rustica o vero riquadrati in bella maniera". Sembra si alluda all'impiego dell'ordine rustico o, in alternativa, del bugnato liscio come difatti avvenne.

È del tutto formulare l'annotazione secondo la quale debbano essere "tutte queste figure con belle maniere et adorne in modo che dieno onorevolezza et ornato al loco et soddisfazione ad essi signori deputati infrascritti". Simile espressione non manca di accompagnare la prescrizione della tecnica da doversi impiegare, cioè quella "di dipingere a muro fresco e come si dise a guazzo in bella e riguardevol forma". Risultano al momento difficili le congetture sul fatto che l'anno successivo in luogo di Giacomo Rota venga chiamato ad assumersi questo incarico Ludovico Pozzoserrato. Innanzitutto mancano al momento, come detto, i riscontri biografici sulla personalità del primo incaricato, oltre al poco qui segnalato. Tuttavia, il solo fatto di essere giunto a stipulare un contratto per un lavoro così importante, indi-

ca che si era meritato una considerazione di tutto rispetto nella sua Conegliano.

Quanto alla scelta del maestro fiandro-veneto in luogo di Giacomo Rota, essa si giustifica con la fama da questi indubbiamente acquisita nell'ambito della decorazione ad affresco su scala monumentale, specie a Treviso. La premessa di questo importante incarico non è da ritenersi di necessità la fornitura da parte sua di pale d'altare per chiese conegliesi, opere che in ogni caso si situano cronologicamente in prossimità di questa più vasta impresa decorativa.

Che i lavori di intonacatura previsti per l'intervento di Giacomo Rota fossero già iniziati al momento in cui Pozzoserrato gli subentra non è da escludere. In ogni modo, nel corso degli interventi di restauro non si sono trovate tracce di sovrapposizione di due fasi, neppure per piccole porzioni. Quello che è certo è che nella stagione successiva a quella concordata per l'inizio dei lavori di Rota, Pozzoserrato si trova di fronte alla possibilità di attuare il programma apportandovi non trascurabili varianti. Dal punto di vista estetico è indubbiamente l'uso della policromia, in luogo del tradizionale monocromo come previsto, a costituire una novità sostanziale. È da ipotizzare che la realizzazione da parte del Pozzoserrato possa essere durata per un'unica stagione, e quindi sia stata completata nel corso del 1593, procedendo per "pontate" piuttosto che per porzioni di facciata, cioè dall'alto e comunque per settori a partire da destra anziché per tutta l'estensione della vasta facciata.

NOTE

49 Sant, 1941, pp. 38-40. Si veda il testo in appendice documentaria.

50 Treviso, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose Sopresse, Conegliano, Scuola dei Calegheri, busta 1, Libro parti 15461602, c. 104. La segnalazione del documento è di Camerin, 1986-1987, p. 400.

51 Treviso, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose Sopresse, Conegliano, Scuola dei Calegheri, busta 1, Libro parti 1546-1602, c. 144. Botteon (1904, p. 113 nota 42) sostiene che "nell'ottobre 1605 si deliberò dai confratelli di fare la Cappella di S. Agnese nella chiesa di S. Maria di Monte". Alcune precisazioni in proposito si ricavano da documenti inediti rogati dal notaio conegliese Paolo Buffonelli, sindaco della Scuola dei Battuti negli anni che interessano l'esecuzione degli affreschi del Pozzoserrato. Treviso, Archivio di Stato, Notarile I, Notaio Paolo Buffonelli e Agostino suo figlio, busta 1186, *Sextum instrumentum 1588-1606* cc. 157v-158. 1606, 11 febbraio. La Confraternita dei Calzolari, in esecuzione degli ordini e decreti fatti dal vescovo di Ceneda in occasione della sua ultima visita in Santa Maria di Monte, ha "fatto distruggere il loro altare in detta chiesa col titolo di S.ta Agnese insieme con l'adornamento che lo cingeva in rilievo di muri pilastrati in forma di corona che occupava molto essa chiesa; et intendendo hora detta confraternità di edificarlo nel medesimo luogo et sito di prima, ma per maggior comodità et abbellimento della chiesa desiderando di ridurlo in cappella forniciata, la qual non può farsi se non col penetrare oltre il muro maestro di essa chiesa anche il plaustro o cimitero del priorato, i gastaldi chiedono licenza al priore Lodovico Angelita". Il documento è di qualche interesse per l'azione di rinnovo degli edifici di culto promossa dal vescovo Leonardo Mocenigo, in base alle esigenze liturgiche post tridentine. La visita pastorale cui si fa riferimento fu effettuata nel 1604. Nella stessa occasione il vescovo "ordinò nei suoi decreti che fusse distrutto et levato il campanile che occupava et deturpava essa chiesa insieme con l'altare annesso ad esso campanile sotto il titolo di S. Giovanni Battista, onde gli intervenenti per la Veneranda Confraternita del Santissimo Nome di Dio, desiderosi di erigere et edificare un altare sotto l'istesso titolo del Ss.mo Nome di Dio in detta chiesa" di Santa Maria di Monte, ricorsero con atto del 26 gennaio 1606 al canonico Dionisio da Collo, agente e procuratore generale di monsignor Lodovico Angelita, priore della chiesa.

52 La chiesa era dotata di nove altari distrutti durante l'occupazione francese del 1797. L'opera non è tra quelle selezionate da Malvolti, 1774, ms, ed. 1964, pp. 5-6.

53 Marino Caronelli, di antica famiglia conegliese lo trovai 331mo tra i notai. I suoi rogiti ricoprono il periodo 17 aprile 15663 giugno 1599. Cfr. l'elenco di Vincenzo Botteon

riportato da Faldon, 1974, p. 63; *L'Archivio* 1985, p. 101. Per tale attività di Marino Caronelli e della sua famiglia si veda Dall'Armellina, 1982-1983. Le carte del notaio si conservano presso l'Archivio di Stato di Treviso, Archivio Notarile I.

Nessuna notizia riguarda il profilo di Girolamo Salvotti.
54 I suoi rogiti riguardano il periodo dal 3 febbraio 1554 al 22 luglio 1608 in base all'elenco di Vincenzo Botteon riportato da Faldon, 1974, pp. 63; *L'Archivio* 1985, p. 101. Per tale attività di Buffonelli e della sua famiglia si veda Dall'Armellina, 1982-1983, pp. 136-137. Proviene da una nobile famiglia di Asolo trasferitasi a Conegliano a partire dal 1471. A sua volta figlio di notaio, Paolo Buffonelli assume più cariche e uffici connessi al Consiglio cittadino, anche in contemporanea, almeno per alcuni anni. Ad esempio nel 1554 svolge la funzione di Massaro, di addetto ai dazi e di Notaio del Monte. In tale anno ha inizio anche la sua attività notarile. Nel 1558 assume la direzione del Collegio dei Notai ne è console, essendo all'incirca quarantenne. Si veda in proposito *Acta, partes, reformationes supplicationes, Sp. Consilii Terrae Coneglani*, 7 maggio 1552-15 giugno 1569, Conegliano, Archivio Comunale, Archivio Municipale Vecchio, busta 397, fasc. 27. Le carte del notaio si conservano presso l'Archivio di Stato di Treviso, Archivio Notarile I.

Nel 1584 è eletto Cancelliere del Comune, mantenendo tale carica per oltre vent'anni. Per quanto riguarda tale sua attività si veda l'elenco dei manoscritti dell'Archivio Municipale fornito da Vital, 1910, p. 15; Faldon, in *L'Archivio* 1985, p.131. Le parti del consiglio dal 1 luglio 1587 al 13 settembre 1598 risultano scritte da Buffonelli (busta 397, n. 28). In tale sua carica è ricordato nel marzo 1585, cfr. Botteon, 1904, p. 43.

Da segnalare anche una "Filza di lettere originali dirette da Venezia alla comunità di Conegliano per parte degli oratori Francesco Montalban, Paolo Buffonelli e Lucio Vezzati per gli anni 1571-1574 nella causa del paese col territorio per l'esazione delle imposte". Conegliano, Archivio Comunale, Archivio Municipale Vecchio, busta 404, n. 8. Vital, 1910, p. 15. Come altre volte si verifica per notai distinti nella loro professione, Paolo Buffonelli, in considerazione anche delle sue cariche, con parte del 16 gennaio 1575 è nominato tra i seideputati straordinari per ricorrere a Venezia e anche a Roma, nel caso fosse stato necessario, per ottenere che la chiesa di San Leonardo venisse reintegrata nei suoi diritti. Il processo per la causa di San Leonardo è contenuto nel vasto fascicolo presente in Graziani, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 561, fascicolo 10. Si veda in proposito anche nel capitolo 3 di questo volume, il paragrafo riguardante la processione alla Collegiata di San Leonardo del 1581, con indicazioni bibliografiche sui nunzi. Si veda inoltre nello stesso capitolo il paragrafo relativo a Giambattista Coderta. La consistenza patrimoniale di Paolo Buffonelli si ricava,

ad esempio, dai molti atti di acquisto di terreni ed immobili rogati dal notaio Andrea Sgarbazzetti. Treviso, Archivio di Stato, Archivio Notarile I, Notaio Andrea Sgarbazzetti, buste 1150, 1151. Delle sue cospicue disponibilità economiche è di conferma anche il patto dotale del 28 marzo 1594 fra Lodovico da Collo, anch'egli notaio, e Paolo Buffonelli, per il matrimonio di Fabrizio da Collo con Franceschina Buffonelli. Paolo Buffonelli dota la figlia di beni pari a 2000 ducati. Lo strumento dotale risulta essere stato trattato già il 10 gennaio 1589, per mezzo di Giovanni Francesco Sargredo che fu podestà di Conegliano nel 1586 e 1587. Treviso, Archivio di Stato, Archivio Notarile I, Notaio Andrea Sgarbazzetti, busta 1150, *Instrumentarum sextus*, ff. 19v-22r, alla data 1594, 28 marzo.

Per ulteriore approfondimento sul Buffonelli si veda anche il saggio di Ziani, 2002, pp. 297-317. 55 Sant, 1941, p. 25. 56 Sant, 1941, pp. 26-30.

57 Per questo aspetto si rinvia a Fossaluzza, 1989.

DOCUMENTI

❖ Contratto del 31 maggio 1592 tra la Scuola dei Battuti e Giacomo Rota "per dipingere la facciata del porticato che è anche facciata della chiesa" di Santa Maria di Conegliano. Conegliano, Archivio Arcipretale, busta 27. Il documento perduto è qui riportato nella trascrizione di Angelo Sant, 1941, pp. 38-39.

La veneranda schola commette e si obbliga in virtù del presente contratto con maestro Giacomo Rota g.mo M. Mattio di questa terra di dipingere a muro fresco e come si dise a guazzo in bella et riguardevol forma tutta la fazzada della salla et camera della Scuola di S. Maria de battuti sopra la strada granda, dipingendo prima li cagnoli et modioni che sostentano il sporto delli coppì di pietra battuta riguardando li spazzi tra l'uno e l'altro modione, et facendo la parte del muro a diamante, et la parte di tola sotto li coppì a rose grandi ornata, pingendo sotto essi modioni, et per loro sostentamento una cornice di conveniente altezza et proporzione con tribisti, gozzolatorie, trofei tra essi tribisti, dividendo la fazzada in sette quadri li quali siano di altezza che, cominciando sotto la cornice sudetta, vadino fino alla cornice sopra li archi della fazzada nelli quali quadri si obbliga di dipingere le infrascritte istorie con belle et proporzionate figure:

I. Nel primo quadro sia dipinta la storia di Gedeone che armato prende il Vello sopra l'Arca e poi lo sprema e ne fa uscire la rugiada.

II. Nel secondo l'arca di Noè collocata sopra il monte essendo cessate le acque del diluvio, fingendo il ritorno all'arca della colomba col ramo d'olivo.

III. Il terzo dipingere l'*arca foederis*, del Signore innanzi la quale vada David coi cantori et sonatori con vari istromenti.

IV. Nel quarto si dipinga Jonata et Achimelech perseguitati dai servi di Absalon mentre la donna li salva in un pozzo coperto con vello.

V. Nel quinto si faccia un trono finto di avorio intessuto d'oro con suoi gradi, et la cupola rotonda habbi due mani di dietro che tenghino il sedile, et due leoni per termine delli gradi per ogni parte, sia Salomone dipinto sedente in maestà ed a piede del trono uno che dimandi grazia.

VI. Nel sesto si dipinga il Rovetto che ardeva et non abbruzzava.

VII. Nel settimo ed ultimo una nave che con prospero vento navighi, et habbi una stella per guida, et li marinai siano in abito della compagnia de Battuti.

[...]

Si obbliga dipingere la battute delle finestre rosse sulle erte

di pietra battuta, il vodo sotto le finestre fino alle cornici di sotto dipingere in cartelle, nelle quali si obbliga di dipingere tutta la storia di Judit, e di restar divisa in tante parti quante saranno le cartelle; sotto queste cartelle o quadri si dipinga un'altra cornice per termine di questa pittura, nei triangoli degli archi si dipinga un profeta per ogni triangolo con breve in mano, et con sententia o profetia in esso secondo che si darà in nota.

[...]

Gli archi, pilastri e spazi da basso siano pinti alla rustica o vero riquadrati in bella maniera a soddisfazione dei magnifici Deputati facendo tutte queste figure con belle maniere et adorne in modo che diano onorevolezza et ornato al loco et soddisfazione ad essi signori deputati infrascritti.

[...]

Sia però tutta questa opera di chiaro et scuro, in rosso o di rosso con giallo ombreggiati. All'incontro il magnifico uomo Marin Caronello e M. Jeronimo Salvotti, Gastaldi di essa Scuola dei Battuti Benemeriti, con il Mag. M. Paolo Buffonelli Sindaco e specialmente a ciò eletto et deputato con essi sigg. Gastaldi per nome di essa Scuola promettono e si obbligano dar al detto M. Giacomo li colori che in questa opera saranno necessari, farli far tutte le armature, e far far smaltar la fazzada a parte a parte secondo che occorrerà. Io Pietro Sgarbazzetti scrissi e sottoscrissi. Io Giacomo Rota laudo, et prometto quanto è soprascritto. Io Marin Caronello laudo, et consento quanto di sopra è scritto. Io Ger. Salvotti Gastaldo, et consento quanto di sopra è scritto.

Nota di A. Sant, 1941, p. 39: "N.B. si avverte che nel 1593 fu eseguita l'opera dal celebre pittore Lodovico Pozzoserrato - Arch. Arcipretale, B. N. 27".

Il confronto fra il progetto Rota del 1592 e la realizzazione del Pozzoserrato dell'anno seguente riguarda sia la modifica di alcuni soggetti biblici che la variazione della loro sequenza.

Nel progetto Rota si elenca il succedersi di sette episodi, sei dei quali biblici, che nel documento di allogazione si suppone debbano procedere, come prassi, da sinistra a destra per chi osservi la facciata. Parafrasando il testo, al primo posto si indica la raffigurazione dell'episodio di Gedeone che prende il vello e lo sprema per farne uscire la rugiada (*Giudici* 6,36-40); al secondo il soggetto riguarda il ritiro delle acque dopo il diluvio universale (*Genesi* 8,114); di seguito, Davide e il corteo di cantori e suonatori che accompagnano il trasporto dell'arca dell'alleanza (2 *Samuele* 6,14-15); Gionata e Abimelech (sic!) perseguitati dai servi di Assalonne ma salvati dalla donna che li nasconde in un pozzo coperto da un vello; Salomone in maestà che concede la grazia a un personaggio non specificato; al sesto posto, il rovetto ardente connesso alla vocazione di Mosè sull'Oreb (*Esodo* 3,1-4,17; *Deuteronomio* 33,16).

Doveva chiudere la sequenza l'unico episodio non biblico, bensì di carattere allegorico-allusivo, in cui era rappresentata "una nave che con prospero vento navighi, et habbi una stella per guida, et li marinai siano in abito della compagnia de Battuti". Tale programma trovava completamente nella rappresentazione dei profeti "con breve in mano, et con sententia o profetia in esso, secondo che si darà in nota", facendo riferimento, con l'ultimo inciso, ad un allegato relativo al contenuto testuale dei rotoli.

Avrebbe trovato posto, inoltre, nelle "cartelle" dipinte sotto le finestre, "tutta la storia di Judit". La realizzazione del Pozzoserrato annovera di fatto sette episodi biblici anziché sei - vi aggiunge quello con *Ester davanti ad Assuero* -, confermando in sostanza quelli previsti, pur con qualche variante riguardo il loro contenuto narrativo. Viene convalidata anche l'illustrazione dell'ottavo riquadro, con la navigazione dei Battuti sotto la guida di una stella.

Ciò che invece riceve una nuova e significativa soluzione è la sequenza dei complessivi otto riquadri. Va dapprima sottolineato che malgrado le varianti apportate dal Pozzoserrato, ciò che resta immutato rispetto al progetto iniziale è il fatto che gli episodi biblici non rispettano la sequenza conforme alla storia della salvezza, come proposto dai libri veterotestamentari. Si sarebbe, infatti, dovuto iniziare dal *Pentateuco* ovvero dagli episodi dei patriarchi conforme al libro della *Genesi* (Noè), per procedere poi con il libro

dell'*Esodo* e *Deuteronomio* (Mosè), quindi con i libri storici dei *Giudici* (Gedeone), con quello dei *Re* e *Cronache* (Davide e Salomone), per finire con quelli ugualmente storici, ma deuterocanonici, di *Giuditta* e di *Ester*.

Un secondo importante rilievo sul ciclo realizzato dal Pozzoserrato riguarda il fatto che sembra doversi privilegiare una lettura da destra a sinistra, osservando la facciata. Lo si può sostenere anche se, tra i temi prescelti, avrebbe dovuto trovarsi al primo posto quello riguardante il diluvio, secondo la narrazione del libro della *Genesi*. In apertura si illustra, invece, l'episodio di *Mosè e il rovetto ardente* (5,11, 13), anticipato per altro dalla figura della *Carità* (5,5, 10-11), nelle sembianze della Vergine con il Bambino, che delle tre Virtù teologali è, a prima vista, indubbiamente quella più emblematica dell'azione caritativa o misericorde, cioè assistenziale, della Scuola dei Battuti. Ma in questo caso specifico appare opportuno privilegiare una ben più alta interpretazione teologica correlata al significato dei singoli episodi biblici e del loro insieme⁵⁸. Una considerazione utile questa se si tiene conto della tradizione esegetica che mette in luce e offre più possibilità di riferimento allegorico, o meglio di prefigurazione, conforme al pensiero teologico antico, ovvero patristico, medievale e anche più recente, proprio dell'età della Controriforma.

Di seguito alla *Carità* e all'episodio di *Mosè e il rovetto ardente* si trova quello di *Gedeone e il prodigio del vello* (5,10-12). A seguire è raffigurato *Il ritiro delle acque dopo il diluvio universale* (5,14-16) e *Salomone la regina di Saba* (5,14, 19). Riguardo al primo progetto, tale episodio sostituisce quello non meglio specificato in cui Salomone, presentato in maestà, concede la grazia. Si inserisce a questo punto, tra gli episodi biblici, la scena raffigurante *La Madonna con il Bambino che appare entro una stella ai Battuti che navigano con prospero vento* (5,6-8, 20). Le scene bibliche riprendono poi con *Gionata e Achimaz perseguitati dai servi di Assalonne ma salvati dalla donna di casa che li nasconde nel pozzo* (5,20-21), episodio qui identificato per la prima volta in luogo di quello costantemente indicato prima d'ora come Raab che nasconde gli esploratori ebrei.

A seguire trova posto *Davide e il corteo di cantori e suonatori che accompagnano il trasporto dell'arca dell'alleanza* (5,20, 22-23). La sequenza è completata con una scena inizialmente non prevista, raffigurante *Ester davanti ad Assuero* (5,24-26). Altre varianti nelle scelte iconografiche si rintracciano nella sostituzione della storia di Giuditta, prevista nella sua integrità entro le "cartelle" dipinte sotto le finestre, con *Storie di Mosè* (5,37-42, 45-49), e inoltre nell'inserimento, nei pennacchi degli archi, di figure di *Sibille* (5,3134) che si alternano ai *Profeti* (5,27-30), in origine uniche presenze elen-

cate. Negli spazi di risulta tra i modiglioni dei due terrazzini trovano posto entro "cartelle" le figure in *grisaille* delle altre due Virtù Teologali, *Fede* e *Speranza*⁵⁹.

Al solo rilievo sommario dei soggetti, la tematica affrontata nella facciata della Scuola dei Battuti risulta manifestare un complesso intreccio tra prefigurazioni bibliche, virtù teologali, prima di tutto la *Carità* (5,5), e l'immagine della stessa Scuola dei Battuti guidata dalla Vergine con il Bambino che appare entro una raggiera in forma di stella. È pertanto opportuno ricercare una linea di lettura il più possibile unitaria, o meglio convergente, tra le singole componenti figurative e il loro portato allegorico.

Il primo episodio che presenta *Mosè e il rovetto ardente* (*Esodo* 3,1-14) (5,11, 13), come indicato nel contratto del 1592, è stato finora inteso, pur con qualche incertezza, come Giacobbe che vede in sogno la scala percorsa dagli angeli⁶⁰.

In realtà il personaggio presentato nelle vesti del pastore con il bastone e appresso l'agnello è semidisteso ma non è colto nel sonno, il suo capo non ha una pietra come guancia. Solleva bensì il braccio destro portando la mano sulla testa. Nello sfavillio che avampa di rosso e di giallo l'intero sfondo di paesaggio montano e boscoso, si distingue una piccola figura alata come di fuoco entro un alone abbracciante. Si tratta dell'angelo del Signore che appare a Mosè tra le fiamme del rovetto ardente e che non consuma.

È Dio stesso, l'Invisibile, sotto quella forma in cui si manifesta agli uomini, secondo *Genesi* 16,7. Conforme al testo biblico, la voce di Dio si rivolge in quel momento a Mosè dal rovetto, intimandogli di levarsi i calzari. La sua reazione è allora quella di paura, espressa dal gesto di sollevare il braccio e di portare la mano sul capo: "allora si velò il viso, perché aveva paura di guardare verso Dio". Segue la missione di Mosè: "io ti mando dal faraone, fa uscire dall'Egitto il mio popolo", e la rivelazione del nome divino, "Io sono colui che sono!", Jahweh.

Il bastone che Mosè tiene appresso allude pertanto al potere taumaturgico che gli è concesso⁶¹. Gettato a terra per ordine del Signore il bastone si trasforma in serpente che, preso per la coda, diventa di nuovo un bastone nella sua mano. Si tratta di un segno che autentica la missione di Mosè anche di fronte al suo popolo. Come secondo segno, il Signore intima a Mosè di mettere la mano nel seno una prima volta, che ritratta appare lebbrosa, ma rimessa nel seno ritorna come prima. Il terzo segno è quello di prendere l'acqua dal Nilo per versarla sulla terra asciutta, essa "diventerà sangue sulla terra asciutta".

L'episodio della vocazione di Mosè trova una sorta di specularità indiretta nella raffigurazione di *Gedeone e il prodigio del vello* (*Giudici* 6,36-40) (5,12), qui presentata nel secondo

momento dell'incredulità di Gedeone. Nel primo (*Giudici* 6,11-24), l'angelo del Signore gli apparve per inviarlo ad operare per la salvezza di Israele dai Madianiti.

Gedeone chiese allora un segno per sincerarsi dell'identità di colui che gli intima un tale ordine superiore. Preparata l'offerta richiestagli dal Signore di un capretto e di focacce azzime, Gedeone le depose su di una pietra versandovi del brodo, "allora l'angelo del Signore stese l'estremità del bastone che aveva in mano e toccò la carne e le focacce azzime; salì dalla roccia un fuoco che consumò la carne e le focacce azzime". Gedeone, riconosciuto da questo il Signore, costruisce in quel luogo un altare. Come nell'episodio di Mosè la presenza divina si manifesta attraverso il segno del fuoco, che in un caso arde ma non consuma (*Esodo* 3,2-3), nell'altro invece consuma (*Giudici* 6,21).

Nel ciclo coneglianese si preferisce illustrare la seconda prova che Gedeone chiede a Dio, rivolgendosi a lui direttamente: "Se tu stai per salvare Israele per mia mano, come hai detto, ecco, io metterò un vello di lana sull'aia, se c'è rugiada soltanto sul vello e tutto il terreno resta asciutto, io saprò che tu salverai Israele per mia mano". Così avvenne, e il mattino seguente Gedeone poté strizzare il vello esprimerne la rugiada colmando d'acqua una coppa. A quel punto Gedeone richiese che la notte seguente restasse asciutto soltanto il vello e vi fosse la rugiada su tutto il terreno, e "Dio fece così quella notte".

I due segni servono anche in questo caso per autenticare la missione di Gedeone, così come avvenne per Mosè con i prodigi del bastone, della mano guarita, dell'acqua trasformata in sangue.

Le tradizionali interpretazioni allegoriche, conformi a quel metodo esegetico che diviene sistematico a partire dal secolo XII e che rimane in voga fino al XVII, ribadiscono la specularità dei due episodi biblici qui accostati, specie nelle accezioni maggiormente invalse. Il rovetto ardente che brucia senza consumare è inteso dall'esegesi medioevale sostanzialmente in tre accezioni. È simbolo del popolo d'Israele che cade schiavo in Egitto, dove è segregato come in una fornace di afflizione al fine di rinascere a nuova vita; è simbolo di Cristo che soffre e muore come uomo, senza alcuna diminuzione della sua natura divina; allude al concepimento e maternità virginali di Maria, nella fase in cui molte allegorie cristologiche trovano un'applicazione nella persona della madre di Cristo⁶².

Quest'ultima interpretazione trova riferimento già in Rabano Mauro in cui il rovetto, cioè la Vergine, genera la 335rosa che è Cristo; nell'espressione di come la potenza del fulgore divino sia prodotta senza consumazione del rovetto, si apprende che il riferimento è proprio al rovetto davanti al

quale stette Mosè⁶³. E qui è contenuto anche il parallelismo, in seguito sviluppato in più accezioni, con la verga di Aronne, pur essa immagine di Maria. Per consacrare il potere sacerdotale del fratello Aronne e dirimere le controversie sorte tra i molti capi delle tribù che componevano il popolo d'Israele, Mosè ordinò di deporre entro il tabernacolo le verghe dei capi. Quella segnata con il nome di Aronne, capo della tribù di Levi, una notte germogliò, fiorì e fruttificò mandorle (*Numeri* 17,16-28 del testo ebraico, *Numeri* 17,1-11 nella traduzione latina della *Vulgata*). Così come la verga di Iesse (*Isaia* 11,1), oppure il bastone di Mosè che divorava i serpenti (*Esodo* 7) o fa scaturire l'acqua dalla roccia, anche la verga di Aronne che secca fiorisce senza radice è simbolo della verginità di Maria. Da qui anche la paronomastica *virga* e *virgo*; vi agisce "una linfa celeste, congiungendo così questa immagine a quella pur diffusamente mariana della rugiada discesa dall'alto"⁶⁴. Ancora una volta gli inni liturgici ne esplicitano il valore simbolico, come quello che recita: "Te, albero della vita, vicino a partorire, per irrorazione dello spirito santo, la mandorla del fiore divino, salutò Gabriele"⁶⁵.

Quanto fosse diffusa l'interpretazione del rovetto ardente come immagine della Vergine resa gravida è attestato in più occasioni dagli antichi inni liturgici; pertanto nell'*Of dum parvum Beatae Virginis* nell'autunno del Medioevo si recita come "nel rovetto ardente che non si consuma che Mosè vide, noi riconosciamo l'immagine della virginità miracolosamente preservata" di Maria⁶⁶.

Si può ancora ricordare, considerando un'esortazione conforme alla *devotio moderna*, l'espressione di santa Brigida di Svezia la quale nel rovetto ardente che non si consuma identifica "la Vergine fecondata dallo Spirito Santo e che genera il figlio senza lesione: io sono uscito dal rovetto ardente"⁶⁷.

Dal punto di vista della fortuna iconografica si deve soprattutto fare riferimento alle *Bibliae Pauperum* in cui le scene di Mosè e il rovetto ardente e della Verga di Aronne si accompagnano alla Natività di Cristo, e allo *Speculum Humanae Salvationis*, dove Mosè e il rovetto ardente è prototipo dell'annunciazione; il testo infatti recita: "Rubus sustinuit ignem et non perdidit viriditatem, Maria concepit Filium et non amisit virginitatem" (Il rovetto arse e non perse di freschezza, Maria concepì il Figlio e non perse la verginità)⁶⁸. Conseguenza di tale assunto è che nelle rappresentazioni di Mosè e il rovetto ardente compaia un angelo nell'attitudine che assume quello dell'annunciazione. Si può del resto sottolineare che secondo la bibbia ebraica dal rovetto apparve l'angelo e non lo stesso Signore⁶⁹.

Pertanto, quando Gabriele nell'annunciazione reca lo scettro, o il giglio, è sempre da cogliere il riferimento simbolico

al virgulto di Iesse, al bastone di Mosè, alla verga di Aronne; tale valore simbolico si applica allo stesso modo quando l'arcangelo mostra il ramo d'olivo che è quello dell'alleanza dopo il diluvio⁷⁰.

Poiché nella tradizione la Vergine è assimilata alla Chiesa, di cui assume i valori simbolici e allegorici della più antica esegesi specie a partire dal secolo XII, con il rovetto ardente essa viene a significare l'immagine di chi risorge più grande e più splendente dalla fiamma delle persecuzioni⁷¹. Nel riquadro centrale del soffitto di uno studiolo di palazzo Ugoni a Brescia (noto come palazzo Martinengo Cesaresco), veniva rappresentato dal Moretto, su commissione del vescovo francescano Mattia Ugoni, titolare di Famagosta, alla metà degli anni venti del Cinquecento *Mosè e il rovetto ardente* (5,44) (affresco staccato, ora Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo), in cui è la Vergine stessa, piuttosto che la personificazione della Chiesa, a comparire entro il rovetto infuocato⁷². Il programma iconografico prevede all'intorno di tale scena una corona di dieci *Profeti*.

Va sottolineato che, al pari del rovetto ardente, anche il vello di Gedeone è stato interpretato quale simbolo del popolo ebraico, ma più diffusamente come quello del concepimento e maternità virginali di Maria ad opera dello Spirito Santo, cioè per virtù divina. Anche il terreno rimasto asciutto all'intorno, nella replica della prova, simboleggia la virginità di Maria, prima, durante e dopo il parto. L'espressione del *Salmo* 72 che fa riferimento alla venuta del re ideale dell'avvenire, al Messia, è interpretata allo stesso modo: "scenderà come pioggia sull'erba/come acqua che irrorerà la terra"⁷³. È un passaggio importante poi il fatto che anche l'episodio biblico riguardante Gedeone divenga prototipo dell'annunciazione di Maria⁷⁴. Il tema della rugiada che scende sul terreno si ricollega ad altre allegorie, in particolare a quella di Maria quale campo incolto (altre volte vallata), distinto dall'orto ovvero dall'*hortus conclusus* quale giardino coltivato, in cui Cristo è generato come fiore. L'allegoria si articola specie attorno al commento al *Cantico dei Cantici* (2,1), laddove lo sposo si presenta in questo modo: *Ego flos campi et lilium convallium* (Io fiore del campo e giglio delle vallate).

In proposito si possono scegliere le pagine di Bernardo di Chiaravalle in cui Maria, vergine feconda, è presentata come campo non arato, non dissodato, non ingrassato da concime dove il fiore cresce perché irrorato dalla rugiada che scende dal cielo. Secondo il *Doctor mellifluus* "così appunto, così è fiorito l'utero della Vergine, così le viscere inviolate, integre e caste di Maria, come pascoli hanno prodotto un fiore sempreverde"⁷⁵.

Tra i commenti allegorici al *Cantico*, opera che conosce la

massima estensione verbale e immaginifica, non manca il richiamo al campo e alla rugiada che irrorerà proprio il vello di Gedeone. Lo si rintraccia in Filippo di Harveng, nel cui commento si legge: "io, Dio, figlio nel Padre, io luce dimorante nella luce inaccessibile. Io dirò: son diventato fiore del campo, provvisto di una bellezza che non può venir meno [...]. Perciò io, fiore, volli esser nel campo e non nella campagna, quella che il contadino rivendica per sé per diritto ereditario [...]. Il campo invece non è proprietà di nessuno, ignora la mano dell'uomo che lo coltiva, non vien seminato una volta rotta la sua superficie, ma, animato dal sole, innaffiato di pioggia o rugiada dal cielo, s'intiepidisce, produce germi e dopo un tempo opportuno si presenta ride di fiori. Non è errato designare con un simile campo la vergine delle vergini, in cui nessun essere umano operò con opera carnale, ma integra corporalmente, fu fecondata con la discesa d'una pioggia spirituale (come il vello di Gedeone) e germogliando brillò di un niveo splendore di fiori"⁷⁶.

Accanto a questa più diretta accezione, la rugiada non manca di essere intesa metaforicamente come fecondatrice del fiore, talora di piante sterili, ma anche della conchiglia marina, altro simbolo di Maria, in quanto genera la perla dalla rugiada del cielo⁷⁷.

È altresì da ricordare come l'episodio di *Mosè e il rovetto ardente* (5,11, 13) venga tradizionalmente associato, al pari di quello della lotta di Giacobbe con l'angelo, al sogno di Giacobbe o della scala celeste, episodio equivocato nel riconoscimento con quello qui effettivamente eseguito⁷⁸.

Nella *Genesi* (28,12) si narra di Giacobbe che nel viaggio da Bersabea verso Carran sosta a dormire all'aperto sotto un cielo stellato, la testa appoggiata su di una pietra che gli serve da guanciale. È allora che Giacobbe vede in sogno una scala appoggiata sulla terra la cui sommità giunge al cielo; angeli salgono e scendono i gradini della scala. Nel contempo il Signore gli appare promettendogli che quella terra su cui si trovava gli sarebbe stata data per sé e per la sua discendenza. Giacobbe pertanto ravvisò in quel luogo la casa di Dio e la porta del cielo. Al mattino eresse la pietra servita da guanciale come stele e la unse d'olio chiamando il luogo Betel, che in ebraico significa dimora di Dio⁷⁹. Gli angeli che salgono e scendono sono stati visti come simbolo della vita contemplativa e della vita attiva. Nell'esegesi patristica la scala di Giacobbe è considerata come manifestazione della provvidenza che Dio esercita sulla terra avvalendosi dei suoi angeli⁸⁰. Altre volte prefigura l'incarnazione del Verbo quale ponte fra cielo e terra, e pertanto è anch'essa immagine di Maria Vergine⁸¹.

La presenza nella sequenza realizzata dal Pozzoserrato



5-44 Moretto da Brescia, *Mosè e il rovetto ardente*, 1525 circa affresco staccato e riportato su tela. Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo.

dell'episodio di *Mosè e il rovetto ardente*, ora riconosciuto quale punto d'avvio delle scene affrescate in quanto allegoria dell'Annunciazione al pari dell'episodio di *Gedeone e il prodigio del vello* (5,12), pare essere la ragione che giustifica la sostituzione, entro le cartelle sotto le finestre, delle scene con la storia di Giuditta, previste nel progetto Rota, con quelle mosaiche. I sette ovali entro cornici dipinte a imitazione di marmo policromo trovano posto sotto le trifore che determinano il ritmo sequenziale dell'intera facciata (5,1-2). Affiancano gli ovali le mensole, altresì dipinte, che fingono di sostenere i davanzali, questi ultimi profilati da una cornice a tortiglione di gusto ancora tardogotico. Il sapiente gioco di orientamento prospettico delle mensole accentuato da una sagomatura a resa plastica che 337evidenzia la profondità, e mette in rilievo le protomi di putto e festoni di frutta, riesce a collocare la raffigurazione minuta dei monocromi in secondo piano secondo esigenze di cor-

rettezza distributiva e percettiva, di gerarchia ornamentale. Si tratta di monocromi, in cui si alternano la tecnica della terretta gialla e terra d'ombra su fondo rosso alla tecnica del blu violaceo, ottenuto con l'uso del morellone che prevede che le figure vengano rialzate in bianco di calce o in ocre. Va sottolineato che l'uso dell'una o dell'altra tecnica ha reso ora leggibili in modo soddisfacente solo quelle realizzate con la prima, mentre le altre si possono identificare soprattutto per congettura, in base al procedere del racconto biblico. Sono utili anche le pur scarse testimonianze di quanti hanno potuto osservare il ciclo in uno stato conservativo migliore dell'attuale. Altra osservazione preliminare consiste nel rilevare che la sequenza narrativa procede in questo caso dalla prima "cartella" a sinistra ad osservare la facciata, e non da quella prossima alla scena di *Mosè e il roveto ardente*. Se vale soprattutto il legame con quest'ultima, si assiste a una sorta di procedimento bustrafedico che consiste in una lettura delle scene maggiori da destra a sinistra e poi tramite le storie mosaiche delle cartelle si ritorna per un percorso a ritroso al punto di partenza.

La prima delle scene destinate alle "cartelle" sotto le finestre riguarda il *Passaggio del Mar Rosso* (5.37, 45), e più precisamente il momento in cui Mosè per la seconda volta tende il suo bastone di taumaturgo per cui le acque si richiudono ingoiando il faraone con il suo esercito, dopo che il popolo d'Israele era già passato tra due muraglie d'acqua (*Esodo* 14,21-26). La storia di Mosè non annovera pertanto l'infanzia e la giovinezza, ossia la fase precedente la sua vocazione, e neppure i momenti successivi ad essa, cioè quelli del suo ritorno in Egitto comprendenti il miracolo delle verghe mutate in serpenti e le dieci piaghe d'Egitto. L'epilogo del mandato che Mosè ricevette sull'Oreb è illustrato, dopo questo iato, con l'esodo dall'Egitto, e dunque con l'episodio centrale del passaggio del Mar Rosso. La scena potrebbe essere anticipata dalla fuga del popolo ebreo e dal suo inseguimento, oppure presentare il fatto successivo quando, come manifestazione di gioia, si intona il cantico di azione di grazie che si accompagna alla danza di Miriam, sorella di Mosè.

L'interpretazione corrente relativa all'episodio del *Passaggio del Mar Rosso*, qui prescelto, riguarda la prefigurazione del battesimo, della purificazione salvifica del fedele. Del resto, tutta l'epopea di Mosè che guida l'esodo del suo popolo è letta come manifestazione della salvezza dovuta alla protezione attiva di Dio⁸². Così avvenne per Noè che uscì dall'arca, per Daniele che è risparmiato dai leoni, per Giona rigettato dalla balena. In via privilegiata, la storia di Mosè è letta sia nel complesso, come pure nei suoi singoli episodi,

in parallelo con quella di Cristo; essa è considerata preludio alla salvezza del Figlio di Dio incarnato, morto e risorto. In termini generali, l'importanza che tale storia riceve nel ciclo della Scuola dei Battuti, attestata anche dalla sua collocazione, potrebbe ulteriormente sottolineare tale associazione, diffusamente proposta dall'esegesi medioevale, considerando anche la presenza delle figure dei *Profeti* (5.27-30) annunciatori del Messia, qui posti assieme alle *Sibille* (5.31-34) alla base dell'impaginato iconografico. Senonché, in questo caso, come si vedrà in seguito, sia *Profeti* che *Sibille* sono scelti per il loro annuncio riguardante la Vergine e l'incarnazione del Verbo, piuttosto che in modo diretto la persona del Messia, la sua passione-morte e risurrezione. Si può sostenere che il punto di riferimento privilegiato delle sette scene mosaiche sia proprio l'episodio di *Mosè e il roveto ardente*, a motivo della sua interpretazione allegorica che vi coglie prefigurata l'annunciazione, cioè l'incarnazione di Cristo. A conferma del significato della scelta operata è da notare ad esempio come risulti mancante l'illustrazione dell'episodio riguardante l'innalzamento del serpente di bronzo (*Numeri* 21,6-9), che è indubbiamente quello più esplicitamente connesso al sacrificio di Cristo sulla croce. In termini generali, le scene mosaiche esprimono nel ciclo coneglianese l'intervento di Dio per la salvezza del popolo, l'alleanza e l'antica legge di cui Mosè è mediatore e interprete, aspetti che riceveranno attuazione a seguito di una nuova alleanza e di una nuova legge che viene a stabilirsi proprio grazie all'incarnazione del Verbo di cui Maria è generatrice.

Nella scelta di includere le *Storie di Mosè* nel ciclo coneglianese, gli ispiratori, e con essi indubbiamente il Pozzoserrato stesso, dovevano avere ben presente la funzione che esse ricevono nel programma iconografico di Jacopo Tintoretto della Scuola Grande di San Rocco, dove esse occupano gli scomparti centrali del soffitto della Sala Grande Superiore realizzato tra il 1575 e il 1581⁸³. In questo caso è al centro posto l'episodio dell'*Erezione del serpente di bronzo* il primo ad essere compiuto, e ai lati quelli subito successivi di *Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia*, la *Caduta della manna*, mentre in scomparti minori trovano posto, assieme ad altri veterotestamentari di soggetto correlato, quelli con *Il Padre Eterno appare a Mosè* (*Esodo* 3,6), *La colonna di fuoco* (*Esodo* 13,21), *La Pasqua degli ebrei* (*Esodo* 12,11), *Mosè salvato dalle acque*. Secondo De Tolnay, l'*Erezione del serpente di bronzo* è quindi da considerarsi l'"idea-nucleo" di questo programma che nella sua interezza sviluppa "la salvezza e la guarigione dell'umanità sofferente attraverso un miracolo dell'Antico Testamento che è prefigurazione della redenzione dell'umanità attraverso il sacrificio di Cristo sulla croce"⁸⁴. In particolare

le scene che hanno maggiore risalto, accanto ad essa, alluderebbero all'istituzione dell'eucaristia, alla morte in croce, per cui anche l'acqua che sgorga dalla roccia sarebbe qui immagine del sangue sparso dal costato del Crocifisso⁸⁵.

Se questo è l'assunto principale del programma attuato da Tintoretto, corrispondente all'idea nucleo espressa dall'*Erezione del serpente di bronzo* l'assenza di tale scena nella sequenza coneglianese autorizza a ribadire la centralità qui assegnata all'episodio che apre il ciclo, quello di *Mosè e il roveto ardente* in quanto immagine dell'annunciazione, ovvero dell'incarnazione del Verbo. Le allegorie svolte nell'intera facciata impongono dunque scelte diverse rispetto ad un percorso, come quello di Tintoretto, che abbia invece come idea guida il tema della passione-morte e risurrezione di Cristo.

A fronte di tale considerazione sul significato generale del ciclo mosaico, fra i molteplici parallelismi possibili connessi alle singole scene, appare secondario lo sforzo di richiamare tutti quelli che contengono in qualche modo un'allegoria mariana. Ad esempio, come il roveto ardente è allegoria della concezione virginale di Maria, la fuga di Mosè dalla corte del faraone è stata vista come la prefigurazione della fuga in Egitto. Altri episodi, come ricordato, sono invece espressamente intesi in riferimento alla persona del Cristo: il passaggio del Mar Rosso si è osservato annunciare il battesimo nel Giordano, e richiamare inoltre il miracolo di Gesù che cammina sulle acque.

A conferma di questa densità di significati in termini di parallelismo tra le due figure di Mosè e di Cristo, si può considerare i messaggi espressi dalle scene successive entro cartelle, conformi alla lettura allegorica della tradizione esegetica⁸⁶.

La *Caduta della manna* (*Esodo* 16,15) rientra tra quelle scarsamente leggibili per ragioni di conservazione. Dal momento che manca la possibilità di verificare nell'articolarsi dell'evento miracoloso il preciso momento prescelto, si può sviluppare idealmente questa scena in modo simultaneo. Conforme alla narrazione biblica, l'episodio miracoloso, avvenuto durante la marcia del popolo ebreo nel deserto, fa seguito a quello della caduta delle quaglie o miracolo delle coturnici, rappresentato meno di frequente (*Esodo* 16,13). La manna che cade nel deserto per nutrire gli israeliti è stata interpretata come prefigurazione dell'istituzione dell'eucaristia. Dal punto di vista delle scelte iconografiche l'accadimento si distingue in tre momenti: la caduta della manna come pioggia, che sembra qui illustrato, la raccolta e infine la reposizione nell'urna d'oro⁸⁷.

Per ordine di Mosè, suo fratello Aronne, coperto dal mantello in segno di rispetto sacrale, depone nell'arca santa

dell'alleanza posta all'interno del tabernacolo (ovvero, con il termine più usato, tenda), tempio nomade del popolo ebreo, una misura di manna contenuta in un vaso d'oro a doppia ansa (*Esodo* 16,33)⁸⁸. Mentre i primi due momenti dell'episodio miracoloso si assommano tra loro nel significato di prefigurazione eucaristica, il terzo, quello forse più raramente rappresentato, assume presso la tradizione esegetica un'accezione simbolica in più. Se la manna è immagine di Cristo quale ostia consacrata, l'urna d'oro che la contiene è simbolo di Maria⁸⁹. Seguendo tale lettura, si carica di significato, tra i molti altri, il titolo di "vaso di elezione" (*Vas Electionis*), rintracciabile nelle preghiere litaniche dedicate alla Vergine⁹⁰. Significativamente tale episodio viene a trovarsi vicino alla scena di *Davide e il corteo di cantori e suonatori che accompagnano il trasporto dell'arca dell'alleanza* (5.22). In esso è l'arca stessa a poter essere intesa allegoricamente come immagine di Maria (*Foederis Arca*), come si motiva qui di seguito. Con l'ipotizzare che Maria possa essere sia vaso di elezione che contiene il Verbo, ma anche arca che contiene tale vaso, oppure altre volte tabernacolo (= tenda) che contiene l'arca, quest'ultima allora intesa quale simbolo di Cristo, si entra in quel terreno scivoloso in cui la stessa persona di Maria in un unico contesto, per quanto complesso, risulterebbe prefigurata allegoricamente ora con riferimento al contenente, ora con riferimento al contenuto. Nel caso del ciclo coneglianese vi è quindi un motivo in più per ritenere che la scena riguardi la caduta della manna e non la reposizione nell'urna, per quanto quest'ultima accezione avrebbe potuto implicare un'allegoria mariana⁹¹.

A proposito dell'episodio di *Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia* (*Esodo* 17; *Numeri* 20) (5.38, 46), terzo della serie, l'esegesi medioevale ha identificato nella roccia Cristo stesso e nell'acqua il segno sacramentale del battesimo, e quindi della grazia. Del resto già Paolo (1 *Corinti* 10,4) si riferisce a una roccia spirituale da cui scaturisce l'acqua vivente alla quale il popolo ebreo si disseta, e questa roccia è identificata in Cristo. Anche in tale caso si può richiamare un parallelismo con l'attributo litanico in cui Maria assume il ruolo di fontana di salvezza (*Fons Salutis*)⁹². Si è accennato come altre volte la sua persona sia associata alla verga di Mosè che qui fa scaturire quest'acqua, così come altrove "inghiottiti" gli altri serpenti (*Esodo* 7,8-13). Tutti questi piani di diverso valore allegorico non devono comunque essere equivocati nell'interpretare tale scena. Il carattere di prefigurazione cristologica della storia di Mosè deve rimanere un punto fermo.

Non si può tuttavia dimenticare come nella mente di un osservatore sensibile vi possa agire quel trasferimento di valori simbolici che nell'esegesi biblica dell'età patristica



riguardavano solo Cristo ma che in seguito, soprattutto a partire dal secolo XII, coinvolsero anche la figura di Maria⁹³. Lo sforzo richiesto è dunque quello di una mirata selezione dei valori allegorici in modo che risultino coerenti il più possibile con l'assunto generale del programma iconografico. Per quanto concerne l'episodio di *Mosè che ottiene la vittoria sugli Amaleciti* (*Esodo* 17,8-16) (5.41, 47), la scena ora illeggibile doveva raffigurare Aronne e Cur, i quali per assicurare la vittoria degli ebrei tengono levate le braccia di Mosè durante tutto lo scontro con la tribù rivale, cioè fino al tramonto, gesto miracoloso che solo garantì di respingere il nemico. In virtù della elezione, Jahweh interviene per assicurare la vittoria del suo popolo. Ad osservare quanto rimane dell'affresco e le riproduzioni d'archivio si nota almeno l'assieparsi convulso dei combattenti e delle loro lance, inoltre su di un monte in alto a destra alcune figure, tra le quali dovrebbe distinguersi Mosè, in considerazione del fatto che, come narrano i testi biblici, proprio da un'altura Mosè con il fratello e il cognato assisteranno alla battaglia. È importante sottolineare il valore simbolico assegnato al gesto del "grande orante", in quanto interpretato come prefigurazione del Cristo crocifisso e della sua vittoria sul male⁹⁴. Per questo risolto la scena potrebbe quindi sostituire quella dell'erezione del serpente di bronzo, di cui si è sottolineata l'assenza; tuttavia tale gesto non sembra avere l'evidenza che si dovrebbe pretendere se valesse questa eventualità. La scena di *Mosè che riceve sul Sinai le tavole della legge* (*Esodo* 20,1-17; *Deuteronomio* 4,5-13) (5.39, 48) è quella della seconda teofania. Jahweh gli è invisibile, essendo na-



scosto in una nube da cui promanano raggi, tuttavia egli fa sentire la sua voce. L'episodio è stato inteso in termini di prefigurazione della vocazione di Pietro, della trasfigurazione del Cristo, del *Noli me tangere*, ma soprattutto della Pentecoste⁹⁵. A sostegno di quest'ultima interpretazione, e a corollario, si cita il parallelismo tra i raggi che emanano dalla fronte di Mosè quando torna dal Sinai con le tavole della legge e le lingue come di fuoco che discendono sugli apostoli raccolti nel cenacolo, in cui è presente la Vergine. L'interpretazione figurativa resa dal Pozzoserrato prevede la rappresentazione in secondo piano verso sinistra di Mosè inginocchiato sul monte presso l'origine della fonte luminosa, con le braccia sollevate nell'atto di ricevere le due tavole; in basso in primo piano vi è il popolo d'Israele che si direbbe raccolto presso l'accampamento profilato sulla destra, come gli apostoli nel cenacolo il giorno di Pentecoste. Ogni personaggio è atteggiato in modo devoto, come se assistesse pur da lontano alla teofania: è infatti assente in questo caso la recinzione del monte per separarlo sacramentalmente. L'episodio in gran parte illeggibile dell'*Adorazione del vitello d'oro* (*Esodo* 32,1-6) (5.42) riguarda il momento in cui il popolo d'Israele è attorno all'ara, di forma quadrangolare poggiante su basamento a gradini e ricoperta da un drappo, su cui è innalzato quale totem il vitello d'oro, che ricorda il culto di Apis adorato come animale vivente in Egitto. Per la fusione del suo simulacro gli israeliti avevano offerto i loro monili⁹⁶.

L'ultimo episodio del ciclo riguarda *Mosè che discende dal Sinai con le tavole dell'alleanza* (*Esodo* 32,15-24) (5.40, 49), e



precede la fase della costruzione ed erezione del santuario quale tempio nomade; al riparo del tabernacolo (o, come detto sopra, "della tenda") si conserva l'arca in cui sono riposte le tavole della legge assieme al vaso d'oro contenente la manna e la verga di Aronne. Sullo sfondo si intravede la scena del popolo ebreo che danza, questa volta attorno ad un'alta colonna sopra la quale è ancora eretto il vitello d'oro. La reazione di Mosè è raccontata in *Esodo* 32,15-24: "preso allora da collera egli scaglia le tavole della legge che si spezzano, distrugge l'idolo la cui polvere viene dispersa nell'acqua data poi a bere agli israeliti". Il gesto d'impeto in cui Mosè è colto, lascia intendere che sta per scagliare le tavole. Si tratta di una scena del tutto complementare alla precedente, e la scelta di tale accentuazione tematica lascia comprendere la volontà di stigmatizzare soprattutto l'idolatria che ha in spregio l'osservanza della legge divina. La consegna delle tavole, e quindi la conoscenza della legge, impone al popolo ebreo di rendersi conto dello stato di peccato, quello dell'idolatria nella fattispecie, che è premessa per ricevere la giustificazione e la salvezza eterna⁹⁷. Il collegamento che viene a determinarsi nella distribuzione del ciclo tra quest'ultima scena, di Mosè che discende dal Sinai con le tavole dell'alleanza, e a quella soprastante della vocazione di Mosè rende palese come si tratti degli estremi di uno stesso svolgimento narrativo. Il Signore sul Sinai aveva incaricato Mosè di liberare il suo popolo, di costruire un santuario di cui Aronne fosse il sacerdote. Egli diviene pertanto "il profeta" o "il servo di Dio" o "l'uomo di Dio" che consegna l'antica legge⁹⁸. Mosè è il mediatore dell'alleanza tra il Signore e il suo popolo, ha la funzione di tramite autentico della parola di Dio agli Ebrei per rivelazione diretta, perché dal Signore riceve la legge e la sua esatta interpretazione⁹⁹.

5.45-49 Ludovico Pozzoserrato, *Il passaggio del Mar Rosso*; *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia*; *Mosè ottiene la vittoria sugli Amaleciti*; *Mosè riceve sul Sinai le tavole della legge*; *Mosè discende dal Sinai con le tavole della legge* e 1593. Conegliano, Scuola di Santa Maria dei Battuti (foto d'archivio prima e dopo il restauro del 1989).



Egli è quindi figura di Cristo che è autore della nuova legge (cfr. *Galati* 6,2): il Verbo divenuto carne nel grembo virgine di Maria ci dona "la grazia e la verità" (*Giovanni* 1,17). Ritornando alle scene principali del ciclo coneiglianese, dopo quella di *Mosè e il roveto ardente* (5.13) e di *Gedeone e il prodigio del vello* (5.12), a seguire è raffigurato al terzo posto *Il ritiro delle acque dopo il diluvio universale* (5.14-16). Il momento prescelto della narrazione biblica è quello peculiare del ritorno della colomba dopo che Noè, avendo inviato dapprima un corvo che si smarrì, l'aveva fatta uscire dall'arca per la seconda volta: "attese altri sette giorni e di nuovo fece uscire la colomba dall'arca e la colomba tornò a lui sul far della sera; ecco, essa aveva nel becco un ramoscello d'ulivo. Noè comprese che le acque si erano ritirate dalla terra" (*Genesi* 8,10-11).

In alto a sinistra si libra nel cielo ancora percorso da nubi la colomba recante il ramoscello d'ulivo; sullo sfondo si profila enorme l'arca adagiata sulla sommità del monte Ararat. In primo piano, e più oltre sul tronco d'albero a destra, o sul ponte dalla vasta arcata che occupa il centro della composizione, è tutto un ammasso di cadaveri, anche quello di una madre seminuda che ha appresso il figlio. Nell'esegesi medievale, l'arca che si arresta sull'Ararat è immagine del legno della croce di Cristo innalzato sul Golgota, doloroso strumento di salvezza; la colomba prefigura la discesa dello Spirito Santo sugli apostoli, la Pentecoste¹⁰⁰. In proposito ci si può rivolgere allo studio di Giovanni Pozzi, magistrale per metodo quanto basilare per raggiungimenti, nel quale si ricostruisce il meccanismo per cui si evoca Maria, come rosa, come giglio, oppure cedro, ma anche per l'appunto come colomba¹⁰¹. Lo studioso mette in luce come proprio nei testi di liturgia si possa meglio assistere al trasferimento a Maria del significato allegorico della sposa del *Cantico dei Cantici*, tradizionalmente assegnato alla chiesa, e aggiunge: "con audacia anche maggiore [la liturgia] aveva staccato dai libri sapienziali le personificazioni della divina Sapienza per applicarle a lei. Non solo ma aveva già fuso in un solo testo i due prelievi dei libri ispirati (*Cantico* ed *Ecclesiastico*=*Siracide*) mediante quel mirabile procedimento centenario che è la caratteristica più saliente del suo linguaggio nel responsorio *Vidi speciosam* presente nell'ufficio dell'assunta". Ebbene, attingendo dal libro del *Siracide* (50,8) e da quello del *Cantico* (2,1) tale responsorio recita: "Ho visto una bellissima venir su come colomba dalle acque correnti di ruscelli, e i suoi vestiti emanavano un profumo inestimabile. E come in giornate di primavera, la circondavano fiori 341 di rosa e gigli di vallata"¹⁰². L'episodio di *Salomone e la regina di Saba* (1 *Re* 10,1-13) (5.17-19), come osservato, sostituisce quello che nel progetto iniziale è ge-

nericamente indicato come Salomone che concede la grazia, volendo con ciò probabilmente significare la vicenda del giudizio di Salomone (1 *Re* 3,15-28) nella contesa delle due madri per l'affidamento del figlio. Salomone dimostra di saper rendere giustizia al popolo di Dio e di distinguere il bene dal male, in conformità alla legge divina, ed è quanto aveva supplicato di ottenere con la sua preghiera¹⁰³.

L'incontro con la regina di Saba, che viene a sostituirlo, è un episodio che si presta a formulare più connessioni nell'ottica di un'esegesi di prefigurazione. La regina di Saba, mossa dalla fama suscitata dalla saggezza di Salomone, rende visita al re a Gerusalemme perché interessata a porgli degli enigmi. È accompagnata da una carovana di cammelli che portano aromi, oro e pietre preziose, ricchezze di cui ella farà poi dono a Salomone perché colpita dalle sue risposte. È un omaggio che prefigura l'adorazione dei re magi che dall'Oriente portano al Messia oro, mirra e incenso¹⁰⁴. Del resto più volte nella Bibbia si fa cenno all'omaggio che da Saba si renderà al re futuro (*Salmo* 72,10), e lo stesso *Isaia* (45,14, in particolare 60,6) ebbe a profetizzare: "tutti verranno da Saba portando oro e incenso".

In parallelo, un'altra interpretazione dell'episodio è invalsa nel Medioevo, quella che fa di Salomone la prefigurazione dello stesso Cristo e della regina di Saba l'immagine della Chiesa dei Gentili che accorre per ascoltare le parole di verità del Salvatore¹⁰⁵.

Non è da trascurare altresì il fatto che la regina di Saba è associata alla Sibilla Persica, denominata anche Sambeth o Sabba, e dunque personificazione della Chiesa e di uno dei re magi¹⁰⁶.

La rappresentazione coneglianese riserva altri elementi che si riferiscono alla prefigurazione dell'Epifania, si tratta di quelli simbolici. Il trono di Salomone (1 *Re* 18-21) è descritto come crisoelefantino: "il trono aveva sei gradini; sullo schienale c'erano teste di vitello; il sedile aveva due bracci laterali, ai cui fianchi si ergevano due leoni. Dodici leoni si ergevano di qua e di là, sui sei gradini, non ne esistevano di simili in nessun regno". Tutto ciò sta a indicare che il trono di Salomone è *Sedes Sapientiae*, attributo litanico di Maria, è pertanto immagine di colei che porta sulle sue ginocchia il Messia, lo manifesta; i dodici leoni sono ritenuti alludere alle dodici tribù di Israele, i sei gradini del trono alle sei virtù di Maria¹⁰⁷.

La conferma di una correlata interpretazione di prefigurazione mariana di questi episodi deriva anche dalla scelta, peraltro non molto diffusa, di quello seguente: *Gionata e Achimelech perseguitati dai servi di Assalonne ma salvati dalla donna di casa che li nasconde nel pozzo* (5,21). L'episodio sta in 2 *Samuele* 17,17-21. In proposito si è fatto finora confusione

con l'episodio per certi aspetti simile di *Giosuè* 2 e 6.

Tale equivoco deriva dall'interpretazione errata di quanto riporta invece più correttamente il documento di allogazione degli affreschi a Giacomo Rota reso noto da Sant, in cui si fa riferimento a "Jonata e Achimelech perseguitati dai servi di Absalon"¹⁰⁸. Per quanto riguarda i nomi dei due esploratori in *Giosuè* 2 e 6 non sono mai nominati, in 2 *Samuele* 17 i nomi sono quelli di Gionata, per l'appunto, e di Achimaaz.

Nell'episodio che vede protagonista Raab (*Giosuè* 2,1-22; 6,17), il fatto riguarda l'invio in segreto da parte di Giosuè di due esploratori a Gerico, i quali si rifugiarono per la notte presso la prostituta. Venutolo a sapere, il re di Gerico intimò Raab di farli uscire dalla sua casa. I due esploratori vennero invece da lei nascosti tra gli steli di lino.

Nell'episodio raffigurato a Conegliano invece gli esploratori sono messi in un pozzo, come specifica il documento di allogazione. Di una cisterna parla 2 *Samuele* 17,18-19, sulla cui imboccatura la donna di casa distese una coperta spargendovi sopra grano pesto. In *Giosuè* 2,6 "gli steli di lino" che nascondono gli esploratori stanno invece "nella terrazza".

Nell'episodio ora finalmente identificato i due uomini sono mandati dai "sacerdoti Zadok ed Ebiatar" a portare notizie al "re David" (2 *Samuele* 16,17.21), contro cui era insorto il figlio Assalonne. L'intervento della donna di casa li salva, per cui essi possono portare a compimento la loro missione. Raggiunto Davide, gli consentono di passare immediatamente il Giordano con tutta la sua gente, dopo di che nella battaglia presso la foresta di Efraim egli risulta vittorioso su Assalonne.

Quello della donna è dunque un intervento provvidenziale per la salvezza degli esploratori e per il compimento del disegno divino che si compie in Davide; il racconto non offre informazioni sulla donna di casa che lo consente con il suo rischioso intervento. La sua funzione è comunque associabile a quella di Raab che stabilì un patto con gli esploratori. Mentre la donna mantenne il segreto sul loro nascondiglio e favorì la fuga, questi garantirono, al loro ritorno per la conquista della città, protezione a lei e alla famiglia di suo padre (*Giosuè* 2,18.21). Nello stringere il patto con i due esploratori, Raab compie una professione di fede: "so che il Signore vi ha assegnato il paese [...]". Di conseguenza anche tale donna è vista come esempio di colei che è salvata per la sua fede, a motivo di aver riconosciuto il progetto divino. Come ricorda Paolo: "per fede Raab, la prostituta, non perì con gli increduli, avendo accolto con benevolenza gli esploratori" (*Ebrei* 11,31).

L'apostolo Giacomo ricorda invece: "così anche Raab, la meretrice, non venne forse giustificata in base alle opere

[...]" (*Giacomo* 2,25). Pertanto, nella tradizione esegetica antica Raab diviene l'immagine della chiesa¹⁰⁹. Anche in questo caso quanto è riferito alla Chiesa dall'esegesi antica si trasferisce alla persona di Maria.

La donna di casa dell'episodio raffigurato nel ciclo del Pozzoserrato, di cui non si pronuncia neppure il nome, agisce ugualmente per aver riconosciuto il progetto divino, pertanto è anch'essa prefigurazione di Maria, al pari di Raab¹¹⁰. A seguire vi è al sesto posto delle scene maggiori *Davide e il corteo di cantori e suonatori che accompagnano il trasporto dell'arca dell'alleanza* (2 *Samuele* 6,12-19; 1 *Cronache* 15) (5,22-23). L'arca era stata asportata dai Filistei e collocata nel tempio del loro dio Dagone. Il simulacro di quest'ultimo per due volte di seguito è rinvenuto a terra davanti all'arca. È allora decisa la solenne restituzione del maltolto. L'arca è trasportata su un nuovo carro trainato da buoi, accompagnato da Uzzà che stava presso l'arca e da Achio che la precedeva, mentre "Davide e tutta la casa d'Israele facevano festa davanti al Signore con tutte le forze, con canti e con cetre, arpe, timpani, sistri e cembali" (2 *Samuele* 6,4-5). Sullo sfondo a sinistra della scena, il personaggio esanime a terra, con il capo rivolto all'indietro e a braccia aperte, è da identificare proprio con Uzzà, il quale mentre accompagnava l'arca osò toccarla in quanto essa barcollava: "stese la mano verso l'arca di Dio e vi si appoggiò", morendo istantaneamente per l'ira del Signore (2 *Samuele* 6, 6-7).

È un episodio che sottolinea la santità dell'arca, intoccabile in quanto vi risiede Jahweh. Dalla concezione della sua sacralità terribile deriva la legge sacerdotale che impone agli stessi leviti di avvicinarsi solo quando fosse già stata coperta dai sacerdoti (*Numeri* 4,5.15-20), o che dispone di trasportarla con stanghe (*Numeri* 7,9). Il *Libro delle Cronache* (1 *Cronache* 15) riporta come la cerimonia preveda quali portatori solo sacerdoti e leviti, ministri di Dio per sempre, qui riconoscibili perché indossano la mitria sacerdotale. Anche il testo di *Cronache* cita, oltre ai cantori diretti da Chenania, i suonatori di corno, trombe, cembali, arpe e cetre. Non si manca di ricordare come Davide, i leviti e i cantori indossassero un manto di lino, e Davide inoltre anche un *efod* di lino. L'atteggiarsi festoso di Davide in questa scena pare corrispondere a un'annotazione del testo: "Quando l'arca dell'alleanza del Signore giunse alla città di Davide, Mical, figlia di Saul, guardando dalla finestra, vide il re danzare e saltare; lo dispregiò in cuor suo" (2 *Cronache* 15,29)¹¹¹.

L'episodio di Davide che danza davanti all'arca (2 *Samuele* 6,14; 1 *Cronache* 15,29), richiama il sussulto di Giovanni Battista, nel grembo di Elisabetta, al saluto di Maria (*Luca* 1,41). Allegoricamente, Giovanni rappresenta Davide, e Maria l'arca dell'alleanza. Come l'arca custodiva i comandamenti,

la manna e la verga di Aronne, Maria custodiva Colui che è la Parola di Dio, il Pane disceso dal cielo (*Giovanni* 6) e l'unico sommo sacerdote della nuova alleanza (cfr. tutta la *Lettera agli Ebrei*).

In corrispondenza con le descrizioni bibliche, l'arca è qui palesemente di legno e appare dorata; si tratta di legno di acacia (*Esodo* 25,10) ed è rivestita d'oro (*Esodo* 25,11), sul cocherchio o propiziatorio vi sono le due teste di cherubino. Ed è questa la parte della sua struttura intesa anche come sgabello del trono di Dio¹¹².

Gli strumenti dei suonatori sono trombe, arpa, corno e tamburello. La loro forma non può essere vista in termini realistici, bensì di fantasia. Pur essendo strumenti in parte ancora in uso all'epoca della loro realizzazione, si tratta comunque di oggetti risalenti all'epoca medievale, inseriti dal pittore forse per cercare di rendere il tempo antico ma a cui egli apporta cambiamenti del tutto arbitrari¹¹³.

Come sopra osservato a proposito della scena del ciclo mosaico della *Caduta della manna*, nell'esegesi allegorica si identifica Maria come arca dell'alleanza, pertanto il suo trasporto trionfale nella città di Davide può essere inteso come immagine dell'Assunzione e dell'Incoronazione della Vergine¹¹⁴. Si deve sottolineare come tale accezione allegorica, per quanto richiamata nelle litanie dal titolo di *Foederis Arca*, risulti significativamente assai rara. A fronte di una straordinaria proliferazione dell'immagine di Maria quale tabernacolo (= tenda) in cui è riposta l'arca, cioè Cristo, con riferimento al tema specifico dell'incarnazione, l'identificazione di Maria come arca si trova sporadicamente e solo in termini alternativi all'accezione prevalente. È il caso citato da Pozzi tratto dal diffuso commento ai salmi opera di Jaime Pérez in cui a proposito del *Salmo* 45,5, e con riferimento al brano di Paolo nella *Lettera agli Ebrei* (9,3-4), si sostiene che "l'umanità di Cristo è l'arca della divinità, così il tabernacolo (= tenda) di Mosè raffigurava la vergine Maria. Infatti come l'arca del testamento fu collocata in quel tabernacolo (= tenda), come dice *Esodo* 25, così Cristo nella sua totalità fu collocato a riposo nell'utero virginalmente come in un tabernacolo materiale"¹¹⁵. Accanto a questa variazione sul tema di Maria-tabernacolo/ Cristo-arca, Pérez nel commento al *Salmo* 131,8 sostiene, usando le stesse parole, un'interpretazione allegorica alternativa: "l'arca della santificazione di Cristo significa la vergine Maria, che fu l'arca della santità di Cristo in cui egli riposò per nove mesi secondo la carne per poi riposarvi in modo singolare abitandovi con grazia"¹¹⁶. In questo caso l'immagine di Maria come arca è connesso al tema teologico dell'Incarnazione. Rispetto a quest'ultima eccezione, che secondo Pozzi non trova altri corrispettivi nei testi esegetici, assume un rilievo del tutto

particolare il commento di Ugo di San Caro proprio alla *Lettera di Paolo agli Ebrei* (9,3-4), laddove l'apostolo passa in rassegna gli oggetti contenuti nel *santa sanctorum* l'altare d'oro per i profumi (il turibolo) e l'arca dell'alleanza tutta ricoperta d'oro¹⁷. In tale caso, con un impegno che non ha eguali altrove, da parte del commentatore medioevale, secondo quanto sottolinea Pozzi, "non vi si parla di Maria incinta e madre, bensì di Maria assunta in cielo e avvocata, cittadina della chiesa trionfante"¹⁸. Si tratta dunque di un testo di primaria importanza per l'assunto allegorico dell'affresco coneglianese. Merita pertanto riprendere alcune osservazioni di Ugo di San Caro: "Parimenti tieni conto nel qual modo i Leviti trasportavano l'arca dell'alleanza del Signore, e gli apostoli sostenevano e curavano la beata Vergine, tanto con il conforto come con la deferenza, prima di tutti san Giovanni a cui era stata affidata. Ma infine, al momento della morte, è stata assunta e condotta nel tempio del Signore, cioè in cielo. Per cui si dice in *2 Paral. Trigesimo quinto* a (= *2 Cronache* 35,3): collocate l'arca nel santuario del tempio che fu edificato da Salomone figlio di Davide re d'Israele, in nessun modo essa costituirà più un peso per le vostre spalle; *3 Reg 8.a* (= *1 Re* 8,6)¹⁹: i sacerdoti introdussero l'arca dell'alleanza del Signore nel suo posto nella cella del tempio, cioè nel Santo dei santi [sotto le ali dei cherubini]; *Apocal. 11 d.* (= *Apocalisse* 11,19): si aprì il santuario di Dio nel cielo e apparve nel suo santuario l'arca dell'alleanza"²⁰. La sequenza delle scene bibliche si completa con quella inizialmente non prevista, che presenta *Ester davanti ad Assuero* (*Ester* 8,3) (5,24-26), tema iconografico assai diffuso soprattutto nell'avanzato Cinquecento, anche in cicli decorativi di palazzi civili²¹. Nel contesto della decorazione coneglianese esso si salda perfettamente, e anzi suggella il percorso concettuale connesso alla scelta di temi che per la maggior parte prefigurano la persona della Vergine Maria. Da questo punto di vista, è da ritenere che proprio l'inclusione di tale soggetto abbia consentito la sostituzione della storia di Giuditta con quella di Mosè nelle cartelle sotto delle finestre. Infatti, Giuditta, come Ester, è l'eroina nazionale dei Giudei, la liberatrice del suo popolo, colei che è dotata di *sancimonia sive continentia* e che pertanto è capace di punire i nemici della fede, e cioè la *incontinentia* che fa associare Oloferne al demonio²².

Giuditta con la sua castità e umiltà, da cui discendono le virtù cristiane, serve Dio compiendo la volontà, è l'eroina vendicatrice e la donna esemplare che vince sulla lussuria e l'orgoglio. In ciò Giuditta è un tipo della *Compassio Mariae* cioè prefigura la Vergine che si presenta con le armi di Cristo vincitrice sul demonio. L'eroina biblica risulta dunque investita di fondanti valori allegorici. In una lettura paral-

lela, e che pertanto rende mutuabile la scelta del tema, si deve mettere in luce come anche Ester sia celebrata soprattutto perché scongiurò la persecuzione del suo popolo in virtù del proprio coraggio di presentarsi al cospetto del re persiano Assuero senza essere stata da lui convocata, e dunque non avendone diritto. Pur consapevole del pericolo a cui si espone, pena la vita, ella si decide a farlo avendo a cuore la salvezza del popolo ebreo minacciato dalla persecuzione di Aman, promosso dallo stesso Assuero alla più alta dignità tra i suoi principi. Ad essere rappresentato è il momento più consueto, che fa seguito alla supplica e allo svenimento di fronte ad Assuero, e coglie l'atto con cui il re allungando lo scettro verso di lei le significa la concessione della grazia.

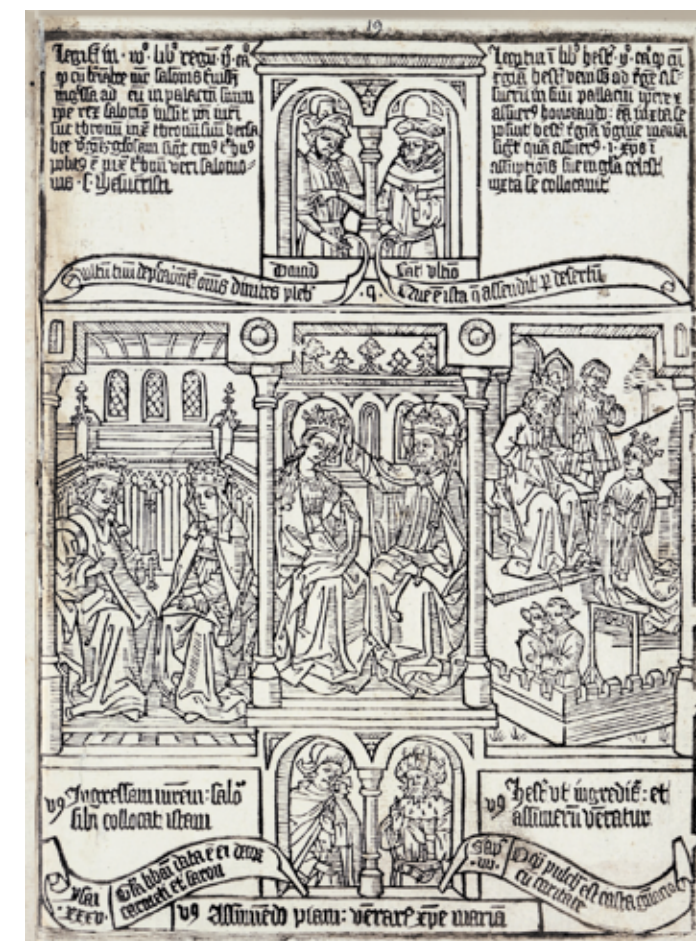
L'episodio di Assuero ed Ester è ricordato nel testo ebraico (*Ester* 5,1-5) e in quello greco dei LXX (*Ester* 15,1-5), il quale ha delle aggiunte catalogate come versetto 1a-f e versetto 2a-b. Nel versetto 1a-b dei LXX si dice che Ester era "splendente di bellezza" e "rosea nello splendore della sua bellezza". Queste parole in particolare e la scena del trono richiamano il *Salmo* 45(44) in tutta la sua interezza, ma in modo particolare *Salmo* 45,12: "Al re piacerà la tua bellezza. Egli è il tuo Signore: prostrati a lui". Il *Salmo* 45 viene adoperato abbondantemente dalla Liturgia per il salmo responsoriale delle messe della Madonna. Il gesto dello scettro d'oro poggiato sul collo di Ester, fatto da Assuero per concederle la grazia ed escluderla dal decreto di morte imposto a tutti coloro che apparivano davanti al re senza essere stati chiamati (*Ester* 4,11), richiama il gesto di grazia di Dio verso Maria Vergine. L'angelo, infatti, quando le si rivolge, dice: "Non temere, Maria, perché hai trovato grazia presso Dio" (*Luca* 1,30)²³.

Per la religione ebraica il libro di Ester ha carattere festale, si riferisce cioè alle origini della festa giudaica del *Purim* cioè delle 'sorti' di Aman per stabilire il giorno del massacro degli ebrei²⁴. La sua ricorrenza è fissata il 14 e il 15 del mese di marzo, momento in cui le feste pagane celebravano la rinascita della natura. Il rito prevede che nella festa del *Purim* si letta il libro di Ester scritto su di un rotolo (*meggillah*)²⁵. La vicenda della giovane orfana ebrea che diviene regina di Persia per la sua bellezza, ma che poi è capace di salvare il suo popolo con il proprio coraggio, è vista anche come esempio di virtù coniugale, di obbedienza. Da qui la lunga tradizione ebraica secondo la quale lo sposo dona alla sposa un rotolo con la storia di Ester nell'occasione delle nozze²⁶. A differenza di quelli di uso liturgico, i rotoli nuziali potevano essere riccamente illustrati²⁷. Per estensione, la storia di Ester compare anche nella decorazione di cassoni nuziali. In essi l'eroina è immagine di fedeltà, mentre

per contrapposto Vasti, prima sposa cacciata da Assuero, è l'esempio della punizione per disobbedienza coniugale.

Nella tradizione iconografica cristiana, sulla scorta dell'interpretazione figurale di san Girolamo e di Rabano Mauro (836 d. C.) nella sua *Expositio in librum Esther*, codificata poi nelle illustrazioni delle *Bibliae Pauperum* dal XIII secolo, si privilegia l'episodio di Assuero che concede la grazia ad Ester allungando verso di lei lo scettro, in quanto lo si ravvisa prefigurare l'incoronazione di Maria²⁸.

È innanzitutto privilegiato il fatto che Ester è un tipo di Maria, in quanto intermediaria tra il popolo dei fedeli e Cristo. Più in generale Ester prefigura tanto l'Ecclesia divenuta regina, ovvero la chiesa trionfante, quanto più tardi, cioè a partire dal secolo XII, la Vergine. In alternativa, al momento della concessione di grazia è infatti frequente la raffigurazione dell'incoronazione di Ester. Ne è una conseguenza che Vasti, all'opposto, sia vista come la sinagoga che viene sconfitta. Nelle rappresentazioni miniate a partire dal secolo XIV, e in quelle xilografiche del secolo successivo contenute nelle *Bibliae Pauperum*(5,50), sul fondamento teologico nello *Speculum Naturale* di Vincenzo di Beauvais del secolo XIII, si codifica in immagine il parallelismo fra l'incoronazione della Vergine e le incoronazioni di Ester da parte di Assuero e di Betsabea da parte di Salomone; tale interpretazione verrà non solo accolta ma diffusa maggiormente nel corso del secolo XIV dallo *Speculum Humanae Salvationis*²⁹. Va anche osservato come nelle *Bibliae Pauperum* nella pagina di fronte a quella dell'Incoronazione della Vergine si presenti il Giudizio finale. Anche in tale momento Maria è intermediaria tra il popolo dei fedeli e Cristo, ed è questo un altro aspetto del parallelismo tra Maria e la figura di Ester, privilegiato proprio nello *Speculum*³⁰. Rispetto al complesso valore figurale assegnato nel Medioevo all'episodio, è il duplice significato di riferimento mariano ed ecclesiologico che si rafforza significativamente nel secondo Cinquecento, in quanto esso diviene attuale nell'azione contro i pericoli della Riforma. Va ricordato come i frammenti aggiuntivi al *Libro di Ester*, che offrivano le motivazioni religiose e le preghiere alla narrazione prettamente storica e di carattere nazionalistico del testo ebraico, fossero annoverati solo nella versione greca dei LXX, accettati dalla chiesa dei primi secoli e soprattutto decretati come canonici proprio dal Concilio di Trento nel 1546, a conferma di quanto aveva fatto precedentemente il Concilio di Firenze³¹. Si può ravvisare in questa decisione, tra l'altro, una reazione a quanto sostenuto da Martin Lutero nel 1534, che aveva raggruppato i libri considerati apocrifi alla fine della Bibbia tedesca, affermando nell'occasione che meglio sarebbe stato se il *Libro di Ester* non fosse mai stato scritto,



5.50 *Incoronazione di Maria, Davide e Betsabea, Ester e Assuero con Aman che abbraccia sua moglie davanti al patibolo* dalla *Biblia Pauperum* di Utrecht, 1450-1460, xilografia.

opinione peraltro condivisa da Calvino³². L'interpretazione della figura di Ester come immagine dell'incoronazione di Maria e della Chiesa trionfante diede invece attualità a questo tema dopo il Concilio di Trento, per cui si giustifica la sua fortuna iconografica in ambito cattolico³³.

Nella pittura veneta di questo momento il tema compare di sovente come opera singola o in cicli più complessi di diversa collocazione, funzionalità e significato, a conferma della diffusa sensibilità per una lettura di prefigurazione dei temi biblici in questo periodo. Guardando ai maggiori, si può trovare nell'opera di Jacopo Tintoretto l'episodio di *Ester davanti ad Assuero* accanto o in alternativa a quello di *Salomone la regina di Saba*³⁴. Quest'ultimo, in particolare, fa parte dei sei scomparti con *Storie bibliche* in origine destinati a ornare un cassone nuziale, ora al Kunsthistorisches Museum di Vienna; gli altri scomparti sono il *Convito di Baldassarre*, il *Trasporto dell'arca santa*, la *Predizione di David*, vi figurano inoltre *David e Betsabea* e la *Vendetta di Sansone*³⁵. L'episodio di *Ester e Assuero* si trova invece tra

le sei tele destinate alla decorazione di un soffitto, ora al Museo del Prado di Madrid, assieme a *Susanna e i vecchioni*, *Salomone e la regina di Saba*, *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, *Mosè salvato dalle acque*³⁶. L'uno e l'altro degli episodi, accanto a quelli del *Giudizio di Salomone* e del *Sansone e i Filistei*, attorniano al modo di piccoli finti rilievi bronzei, assieme a quattro putti quali allegorie delle stagioni, la rappresentazione votiva con *Il doge Girardano Priuli assistito da san Girardano davanti alla Pace e alla Giustizia* collocato sul soffitto dell'Atrio quadrato di Palazzo Ducale a Venezia³⁷. Va ricordato in proposito come, secondo Corboz (1980), il tema di Salomone e la regina di Saba sia ritenuto connesso al "mito di Venezia in piena espansione", mentre secondo Schulz gli episodi biblici posti nel soffitto di Palazzo Ducale starebbero ad indicare, simbolicamente, la sapienza, la liberazione dall'oppressione, dal potere e dalla ricchezza, oppure secondo Sinding-Larsen gli effetti della giustizia e della pace³⁸.

Per quanto riguarda il significato di prefigurazione che motiva l'inserimento del tema nel ciclo coneglianese, dovette essere di riferimento soprattutto un altro contesto. Era indubbiamente noto al Pozzoserrato lo svolgimento del programma iconografico della chiesa di San Sebastiano a Venezia ad opera di Paolo Veronese, elaborato col supporto del priore dei Girolamiti, fra Bernardo Torlioni da Verona³⁹. Nel corso di un formidabile impegno dal 1555 al 1570, si realizza dapprima la raffigurazione dell'*Incoronazione di Maria ad opera della Trinità* al centro del soffitto della sacristia. All'interno si trovano i quattro *Evangelisti*, le quattro *Virtù Cardinali*, scene della *Genesi*, altre veterotestamentarie, comprese alcune mosaiche, *Il giudizio di Salomone*, o la stessa scena di *Ester davanti ad Assuero*, angeli con i versetti del *Cantico dei Cantici*. La collocazione del tema al centro del soffitto della sacristia è del tutto eccezionale, ma ciò si chiarisce nel proseguimento del programma che prevede entro la tripartizione del soffitto dell'aula della chiesa la *Cacciata di Vasti*, *l'Incoronazione di Ester* nel mezzo, e inoltre il *Trionfo di Mardocheo*. Quest'ultimo è al centro della scena su di un cavallo bianco, lo affianca a sinistra Aman su un cavallo nero. Si confermano in queste scene tre aspetti di prefigurazione in riferimento all'*Incoronazione della Vergine* del soffitto della sacristia: in questo caso il significato preponderante sarebbe quello che vede in Ester la Chiesa trionfante, non tanto sulla Sinagoga quanto sui pericoli dell'eresia rappresentata dalla Riforma, mentre Mardocheo rappresenterebbe con il suo trionfo la chiesa militante⁴⁰.

Il tema di Ester come figura della chiesa trionfante sarebbe quindi svelato ed esaltato nella rappresentazione dell'*Incoronazione della Vergine* della sacristia. In sintesi, nell'interpre-

tazione cristiana di carattere allegorico, fattasi sistematica nel tardo medioevo, Ester è immagine dell'incoronazione della Vergine, ma anche della mediazione di quest'ultima presso il Figlio il giorno del giudizio⁴¹. È altresì immagine della chiesa trionfante, mentre Assuero è il *Christus Sponsus Ecclesiae*. Pertanto Ester, il cui nome secondo alcuni filologi significa "Stella", assume anche con ciò un valore di prefigurazione dei titoli litanici come quello di *Stella Maris* mentre è anche assimilata alla Sulammita del *Cantico dei Cantici* (7,1), quale immagine della sposa, ovvero della chiesa e più tardi di Maria⁴².

La scelta di tale aggiunta apportata dal Pozzoserrato, con il suo significato complesso di prefigurazione mariana, corrobora ancora una volta l'idea di una lettura privilegiata e su un medesimo piano del ciclo coneglianese sia per quanto riguarda le singole scene che il loro assieme, e si avalla la tesi di una interpretazione in cui forte è l'implicazione attualizzante in riferimento al programma della Controriforma, che è quello di un'azione contro i pericoli dell'eresia e degli infedeli, pericoli che portano con sé il ridimensionamento (se non addirittura il rifiuto) della persona di Maria - e di molti aspetti legati al suo culto -, soprattutto per come essa viene identificata nella tradizione cattolica. È pertanto una conseguenza che la figura di Maria e il suo ruolo nella storia della salvezza sia fortemente ribadito dalla Controriforma sotto molteplici aspetti, compresi quelli devozionali.

Nel valutare la fortuna cinquecentesca del tema di Ester davanti ad Assuero non va trascurato il fatto che esso si prestava a una ambientazione attualizzante. Essa poteva essere suggerita sia dal carattere occasionale, nuziale soprattutto, di tali raffigurazioni, che dal particolare legame con le sacre rappresentazioni dedicate proprio al tema di Ester, diffuse anche a Venezia specie dalla cultura ebraica⁴³. Suntuose messinscena in ambiente di corte e in costume contemporaneo spettano a Tintoretto e Veronese, guardando solo ai maggiori; analoghe caratteristiche presentano anche quelle incise, in particolare *l'Incoronazione di Ester* disegnata nel 1563 da Marteen van Heemskerck e tradotta da Philips Galle, quella di Gerard de Jode, di Antoine Caron incisa nel 1570 circa da Denis de Mathonière⁴⁴. L'impaginato scenico di Pozzoserrato presenta un taglio genericamente veronesiano, ma non si può escludere che egli abbia tenuto conto dell'invenzione di Heemskerck incisa da Galle per quanto riguarda il gruppo di Ester e il suo seguito (5.73). Nell'interpretazione del Pozzoserrato l'ambientazione non solo è contemporanea, ma è addirittura identificabile con piazza San Marco di cui si scorgono, oltre il loggiato in secondo piano popolato di molti astanti e al di là della riquadratura del tendaggio sospeso, il campanile, la Basili-

ca Marciana e di scorcio il Palazzo Ducale, in un rapporto spaziale che l'artista riscrive del tutto liberamente. È da ricordare, in proposito, come in più occasioni alcuni studiosi abbiano ripercorso i significati di tale rappresentazione del cuore urbano di Venezia nella pittura e non solo, deducendo che nei soggetti devozionali tale sua immagine assume la valenza di additare una città modello, proiettata nel mito, con l'aggiunta di una specificità ogni volta da determinarsi in base al contesto⁴⁵. Corboz invita ad andare oltre l'interpretazione di questa presenza come attualizzazione dell'evento, e a cercare "una relazione di valore tra scena e veduta", la quale implichi un giudizio su tale luogo⁴⁶. Nel caso dunque di una Venezia vista nell'affresco di Conegliano dalla reggia di Assuero, partecipe di un'immagine che prefigura la chiesa trionfante, l'incoronazione della Vergine nel regno dei cieli, si suscita l'idea di una città che non solo è intesa come ideale, ma addirittura quale figura della Gerusalemme Celeste⁴⁷.

A conferma di una tale ipotesi interpretativa è da tener conto come altre volte sia proprio l'unione tra rappresentazione del sacro ed esponenti del governo della città, *in primis* il doge, a conferire alla veduta di Venezia un valore sacrale. Il significato, sia esso di idealizzazione o di sacralizzazione della città, è dunque determinato dal contesto. Anche nel caso dell'affresco della Scuola dei Battuti non si dovrebbe assegnare puramente alla libera inventiva del Pozzoserrato tale inconsueta rappresentazione, poiché in modo allusivo e idealizzato essa può assumere nel caso specifico il valore di politica dedizione alla Dominante da parte della confraternita, e con essa della città di Conegliano⁴⁸. Tale valore risulta tanto più forte in quanto viene ad esprimersi in un contesto del tutto particolare, assai diverso da quello dei luoghi deputati del potere centrale o dei luoghi di culto della città lagunare. Fatte le debite distinzioni, nel ciclo coneglianese la scena di *Ester e Assuero* può assolvere il compito di manifestare una presenza, ovvero l'unione tra politica e religione, in modo simile a quello che significano i dipinti di Palazzo Ducale, e in particolare i quadri votivi dei dogi in cui si presenta di solito il ritratto dell'offerente inginocchiato, san Marco e il santo patrono del doge stesso alla presenza della Vergine con il Bambino, e frequentemente con la veduta di Venezia sullo sfondo⁴⁹. Oltre alla sovrapposizione del tema biblico qui trattato ai dipinti di siffatto soggetto di Tiziano, Tintoretto, Veronese e Palma il Giovane per Palazzo Ducale, si ravvisa anche una sorta di ulteriore specularità tra la rappresentazione di Venezia della scena coneglianese e quei dipinti votivi di podestà o rettori di Terraferma che, a fine mandato, hanno l'ambizione di farsi ritrarre alla presenza della Vergine con

il Bambino, oppure del Risorto, e dei santi patroni della città, luogo della loro momentanea residenza, a volte profilata nello sfondo⁵⁰. Il legame tra personaggio politico e immagini dei santi patroni è rivolto in tale caso a esaltare prima di tutto il saggio governo della Serenissima.

Il significato di questa articolata tipologia di immagini è ancora più profondo nell'ambito della pittura veneziana della Controriforma, in quanto vi si ribadiscono e precisano alcuni contenuti della cosiddetta "teologia di Stato". Sul piano storico, tale significato "assorbe i valori della riforma cattolica e li integra in un grande riaffermarsi delle dottrine tradizionali veneziane", inoltre "questo Stato sul piano della politica, dell'amministrazione e delle finanze ecclesiastiche tende ad opporsi con decisione a Roma, mentre si dimostra pienamente leale a Roma al livello spirituale e teologico (nella misura in cui era possibile praticare una netta distinzione tra i due termini)"⁵¹. Seguendo ancora una volta le osservazioni di Sinding-Larsen, "idea maestra è quella dello Stato ecclesiologico che opera da mediatore, in quanto fa parte attiva della Chiesa, tra il popolo e il cielo". Ne consegue che a Venezia si afferma una "liturgia di Stato" suscitatrice di tali principi e una nuova immagine della Repubblica di Venezia in cui il doge, specie nella nuova iconografia di Palazzo Ducale, funge da mediatore laddove è il motivo cristologico a dominare in tutte le sale del Consiglio, riarredate dopo gli incendi del 1574 e del 1577.

La confraternita laicale dei Battuti di Conegliano si pone politicamente, seppure nella piccolezza di un'entità locale, entro questa linea di concezione dello Stato, come del resto confermano i dibattiti e i provvedimenti ducali contro l'ingerenza dell'autorità episcopale di Ceneda sulla sua attività, sia in anni prossimi che successivi a quelli di realizzazione del ciclo del Pozzoserrato. L'azione caritativa dei Battuti inoltre si allinea in questa fase storica sulla scia dell'azione dello Stato che dalla linea di riforma tridentina vede ribadita la sua appartenenza alla "comunità ecclesiologica, come «corpo mistico»", per cui "le attività dello Stato, ad esempio nei campi legislativi, finanziari e fiscali, poterono essere considerate nella prospettiva di tale partecipazione, e di conseguenza come buone opere e «offerta», quasi nel senso sacrificale dell'Offertorio"⁵².

347In definitiva, con l'attualizzazione del tema di *Ester e Assuero* (5.25) manifestata anche dall'adozione della prospettiva di Piazza San Marco, si rintracciano aspetti di sacralizzazione di Venezia, e con essi un messaggio di dedizione politica da parte della Scuola dei Battuti e di operatività caritativa, attuata secondo quella posizione specifica che è riconosciuta allo Stato dalla Controriforma.

Tra gli episodi biblici si inserisce la scena raffigurante *La*



Sibylla Cumana fuit tēpore Tarquinii Prisci: et de Christo teste Virgilio sic ait. Ultima cume uenit iaz carminis etas: Magnus ab integro seclorum nascitur ordo: Iaz redit et virgo redeunt saturnia regna: Iā noua progenies celo demittitur alto. Tu modo nascēti puero: quo ferrea primum. Desinet: et toto surget gens aurea mundo. Casta faue lucina: tuus iam regnat apollo.

TAm mea: certa manent et vera: nouissima verba.
Ultima venturi q̄, erant oracula regis
Qui tot ueniens mundo: cum pace placebit
Et uoluit nostra uestitus carne decēter
In cunctis humilis: castam pro matre puellā
Beliget: hec alias forma precesserit omnes

Sequitur figura.



Sibylla cumana.

5-51 Filippo Barbieri, *Sibilla Cumana*, da *Sybillarum de Christo vaticinia* [...], cap. VIII, xilografia, 1520 circa.

Madonna con il Bambino che appare entro una stella ai Battuti che navigano con prospero vento (5.6-8). In essa il legame tra l'attualità e la figura di Maria che appare con il Figlio, il Salvatore, si fa evidente ed inequivocabile. I sette naviganti indossano l'abito bianco dei confratelli della Scuola dei Battuti. Il naviglio procede nel mezzo di un turbinio di onde, ma in presenza di un cielo sereno, e vi è chi cerca di ammainare la vela a strisce bianche e rosse, chi sta gettando l'ancora, chi prega rivolto all'apparizione, e ancora uno che indica l'identità di quel naviglio che a poppa presenta lo stemma dei Battuti.

Non si tratta di uno specifico episodio storico occorso alla confraternita coneglianese, esso si iscrive pertanto con arditezza quale accadimento memorabile addirittura tra quelli biblici. L'immagine, anche in questo caso, assume significato allegorico; essa viene posta non a conclusione della sequenza di scene bibliche ma compresa in essa, si

direbbe collocata in pieno risalto al centro della facciata, per quanto possibile dovendosi tener conto della scansione obbligata dovuta al disporsi delle finestre.

Di una accezione allegorica si deve, dunque, caricare l'inequivocabile indicazione circa il contenuto della scena, che è utile rileggere nel contratto sottoscritto con Giacomo Rota nel 1592. In esso si prevedeva, allora significativamente alla fine della sequenza di episodi biblici, "nel settimo ed ultimo una nave che con prospero vento navighi et habbi una stella per guida et li marinai siano in abito della compagnia de Battuti". Si è pertanto autorizzati ad attribuire all'immagine di questa nave dalla precisa identità il significato simbolico e allegorico che nella tradizione iconografica cristiana, con riferimento anche all'età della Controriforma, essa è venuta ad assumere, cioè di rappresentazione sia della Chiesa stessa che di Maria⁵³.

Nell'orientare la decodificazione del significato allegorico della scena coneglianese si assommano molte accezioni iconografiche specifiche, nessuna tra quelle principali è opportuno qui escludere. Prima di tutto nel testo documentario si fa riferimento alla "stella per guida", e difatti l'astro



Sibylla tiburtina nomine Alburnea non multum senex: veste rubea induta desuper ad colluz pellem hirciniam per scapulas habens: capillis discopertis: cuius simulacrum tenebat librum in quo scriptum erat. Nascetur Christus in Bethlehē: et annuntiabitur in Naacareth: regēte thauo pacifico fundatore quietis. O felix illa mater: cuius uera illum lactabunt.



Erat ipse deus: dedit hec mihi munia sancti.
Carminē q̄, sanctam potui monstrare puellam
Concipiet que naçareis in sinibus: illum
Que sub carne dei bethlemica rurauidebūt
O nimum felix: celo dignissima mater
Que tantam: sacro lactabit ab ubere: proles

Sequitur figura.



Sibylla Tiburtina

compare quale aureola a sette raggi che circonda la Vergine con il Bambino, figura minuscola che rifugge nell'alto del cielo a sinistra. Se da un lato, Maria è rappresentata *in sole* conforme all'immagine di *Apocalisse*, accezione a cui si richiama la Madonna del Rosario, è anche da osservare come uno degli attributi litanici della Vergine sia quello già sopra ricordato di *Stella Marise* di *Stella Matutina*, conforme all'antico inno dei vesperi⁵⁴. Inoltre le stelle sulla fronte e sulla spalla del *maphorian* che ricopre l'immagine devozionale più antica e venerata della Madre di Dio, come quella dell'*Odighitria* (Colei che mostra la via), simboleggiano la luce eterna che la illumina, come pure la sua virginità prima, durante e dopo la nascita di Cristo⁵⁵. Non mancano inni liturgici che fanno riferimento a Maria, la quale paragonata all'astro che sorge ci conduce tra i flutti ad un porto sicuro⁵⁶. A proposito dell'allegoria della nave è da ricordare, ad esempio, quella della chiesa militante che imbarca i protagonisti della Lega Santa nella battaglia di Lepanto del 1571, quando la flotta cattolica vinse quella turca allorché la Vergine, apparendo con il Figlio, volse le sorti della battaglia a favore dei cristiani per intercessione

5-52 Filippo Barbieri, *Sibilla Tiburtina*, da *Sybillarum de Christo vaticinia* [...], cap. XII, xilografia, 1520 circa.

di santa Giustina, perché giorno della sua memoria, e dei santi patroni di Venezia Marco e Rocco⁵⁷.

La rappresentazione della nave è anche legata all'illustrazione del *Typus Religionis*, che imbarca i fondatori e gli esponenti maggiori di un ordine religioso⁵⁸.

Può essere altresì immagine allegorica di una comunità monastica. Lo stesso Pozzoserrato, intervenendo assieme a Dario Varotari nel ciclo dell'appartamento abbaziale del monastero benedettino di Santa Maria di Praglia, raffigura una nave in mare tempestoso: "sarebbe il Monastero che naviga verso la Patria Celeste, governato, come dice la scritta, *Pietate et Justitia*. In alto il sole che racchiude lo stemma di Praglia (la stella a otto punte)"⁵⁹. Anche la Confraternita dei Battuti, come peculiare entità laicale cittadina operante all'interno di "una comunità ecclesiologica" che la Controriforma definisce nella sua universalità annoverando lo Stato, naviga dunque secondo vento favorevole guardando

all'apparizione della Vergine con il Figlio, che è titolare della Scuola come pure della chiesa che questa volle costruire in Conegliano¹⁶⁰.

La dedicazione alla Vergine è del resto espressa in modo programmatico dall'affresco della lunetta sopra il portale d'accesso alla chiesa, in cui il Pozzoserrato raffigura la *Madonna con il Bambino attorniata dai confratelli dei Battuti* (5.4), così che tale immagine, per il suo contenuto e la sua collocazione, si propone come fulcro di uno svolgimento tematico complesso che si dipana sull'intera facciata¹⁶¹. Si direbbe una versione rivisitata del tema tardo medioevale della Madonna della Misericordia che, oramai in disuso nella formula tradizionale proprio in questa fase, giganteggia gerarchicamente per accogliere e proteggere i confratelli sotto il mantello, secondo una secolare e diffusa consuetudine rappresentativa valida anche per i Battuti¹⁶².

Per il gruppo della Madonna con il Bambino viene preso a prestito lo schema compositivo del trittico di Tiziano Vecellio realizzato per la chiesa plebanale di Castello Roganzuolo, attraverso cui il Pozzoserrato aggiorna l'interpretazione figurativa di questa immagine. Il significato iconografico non muta rispetto alla tradizione della Madonna della Misericordia proprio in ragione del luogo destinato ad accoglierla¹⁶³. Anche la porta di accesso alla chiesa si carica di profondi significati simbolici e liturgici che sono stati ampiamente legati alla figura della Vergine Maria. Quello allegorico è connesso in prima istanza alla visione del tempio di *Ezechiele* (44,2) riguardante il motivo della "porta chiusa", che nell'esegesi mariana è stata intesa come designazione della virginità di Maria prima, durante e dopo il parto. In riferimento ad altro passo di *Ezechiele* (41,61), Maria è designata quale porta del Verbo nella sua venuta sulla terra. Nella celebre antifona *Ave regina caelorum* ella è cantata quale "Felix caeli porta Ex qua mundo lux est orta" (beata porta del cielo attraverso la quale si è manifestata al mondo la luce). E ancora nella preghiera erroneamente attribuita ai santi Agostino e Fulgenzio si ricorda: "Facta est Maria fenestra coeli, quia per ipsam Deus verum fudit saeculis lumen" (Maria è stata generata come finestra del cielo, poiché attraverso di essa Dio manifestò al mondo la vera luce)¹⁶⁴. Qui è soprattutto da tenere presente l'altra allegoria, contenuta negli attributi litanici, quella che vede nella Vergine la *Ianua Celi*, in quanto introduce i fedeli con la sua mediazione, raccogliendoli sotto il suo mantello¹⁶⁵. E nello spazio sacro a cui ella introduce, la privilegiata unidirezionalità dello sguardo e del pensiero guidati dall'architettura mira da sempre all'altare e alla calotta absidale rivolta ad oriente, ove sorge il sole di Cristo. Si è già osservato, d'altra parte, come l'immagine della lunetta

si leghi emblematicamente alla *Sacra conversazione* (1.6) di Cima da Conegliano posta nel 1493 sull'altare della chiesa, quale nucleo fondante per l'intero programma iconografico della chiesa e della Scuola dei Battuti. Mentre il Cima pone accanto alla Vergine i santi, tra i quali i patroni dei Gastaldi della Scuola allora in carica, Pozzoserrato vi raffigura altresì i rappresentanti stessi della Scuola; si direbbero veri ritratti quelli in primo piano in robbone nero dal candido colletto piatto all'italiana, dietro i quali trovano posto altri rappresentanti, uno con il saio bianco dei confratelli, ma forse anche donne o giovani¹⁶⁶. Le proiezioni verso l'esterno di quest'unico tema che promana dalla pala d'altare si hanno dunque nella lunetta, e poi nella scena centrale raffigurante *La Madonna con il Bambino che appare entro una stella ai Battuti che navigano con prospero vento* (5.6-8), inoltre nell'immagine della *Carità* (5.5) all'inizio della sequenza delle scene veterotestamentarie, ora fissato sul lato destro. Quest'ultima è da interpretarsi quale emblema privilegiato sia in quanto esprime un riferimento primario una volta ancora a Maria, sia perchè monito rivolto all'azione assistenziale e misericorde della Scuola, ma quest'ultimo aspetto è in posizione concettuale secondaria¹⁶⁷. La personificazione di questa Virtù Teologale, identificabile per la scritta apposta al basamento marmoreo su cui si erge (CHARITAS), viene inequivocabilmente a sovrapporsi per più aspetti all'immagine della Vergine con il Bambino¹⁶⁸. La figura stante dirige lo sguardo verso sinistra e reca un pargolo in grembo che è il Bambino Gesù, più cresciuto è l'altro che le si accosta ai suoi piedi indicando il pargolo stesso. Si direbbe, in questo caso, sovrapporsi l'immagine di san Giovannino, come in una sacra famiglia¹⁶⁹.

Mentre la *Carità* si identifica per il fatto di trattenere con la destra un cuore sormontato dalla fiamma, simbolo dell'ardore caritatevole, l'aureola a dischi concentrici presenta anche una raggiera in cui è più evidente quella a otto punte, solitamente associata alla Vergine¹⁷⁰.

Un primo collegamento suggerito da questa immagine di Maria con il Bambino quale *Carità* riguarda l'ipotesi che all'origine dell'iconografia di questa Virtù teologale vi sia proprio l'immagine della *Virgo Lactans*¹⁷¹. Pertanto una scelta iconografica così peculiare di fatto non sarebbe altro che un ritorno alle origini. Tuttavia, qui sembra altresì potersi ravvisare l'eco del contributo teologico di Tommaso d'Aquino, nei termini specifici che Edgar Wind non manca di sottolineare¹⁷². Il pensiero del *doctor angelicus* riguarda innanzitutto la Carità come Virtù teologale per la quale amiamo Dio sopra tutte le cose e il prossimo come noi stessi. In altro senso significa quel sentimento profondo di benevolenza fraterna verso il prossimo che sta in ogni cuore retto,

e che è sorgente di virtuosa tendenza, tale che la carità è definita da Paolo come suggello della perfezione (1 *Corinti* 13,1-13). Queste due accezioni della Carità, amore per Dio (*Caritas Dei*) e amore per il prossimo (*Caritas proximi*), sono espresse unitariamente, ad esempio, nella rappresentazione di Giotto nella Cappella degli Scrovegni, in cui tale personificazione si presenta con il capo circondato dall'aureola entro cui ardono tre fiamme, mentre tiene un canestro con frutta tra cui melagrane, spighe, rose, e consegna il cuore a Dio che gli appare.

Ancora Raffaello, nella tavola della Pinacoteca Vaticana, rappresenta tale Virtù entro tondo circondata da putti, uno dei quali viene allattato, essa tuttavia rimane per così dire "neutra" rispetto alle due accezioni, la cui rappresentazione è infatti demandata agli angeli stanti che la affiancano, uno con il braciere da cui dipartono fiamme, l'altro con canestro di frutta. L'unione dei due attributi in un'unica persona corrisponde alla dottrina scolastica di san Tommaso il quale ritiene che la Carità divina (rappresentata dal cuore, dalla fiamma o dal cuore infiammato presente anche nell'affresco di Conegliano) renda capace l'uomo, o vero gli dia il titolo per avere un cuore caritatevole, assunto che sostanzialmente compendia in una le due forme della Carità¹⁷³. Mentre la Chiesa ha sostenuto questa visione teologica tomista, nella pratica sono state consentite o addirittura promosse immagini separate, quella della Carità divina e quella della Carità umana. Nella persona di Maria si direbbe che si voglia indicare il modello, l'unione ideale della *Caritas dei* e della *Caritas proximi*, modello per i confratelli della Scuola dei Battuti.

Vi è tuttavia un'altra considerazione specifica di san Tommaso da tenere presente a proposito dell'immagine del ciclo coneglianese, e in particolare il fatto che in esso la *Carità* assume le inconsuete sembianze della Vergine Maria con il Figlio, che va a collegarsi all'effigie della lunetta, da considerarsi una rinnovata *Mater Misericordiae*. In proposito, interessa qui tenere presente quanto Wind sottolinea riguardo a un dipinto di El Greco realizzato tra il 1603 e il 1605 per la chiesa dell'Ospedale di Illescas, in cui al posto dell'immagine della *Carità* che doveva accompagnarsi a due statue perdute delle *Fede* e della *Speranza*, egli sceglie di porre quella della *Madonna della Misericordia*¹⁷⁴. Con tale soluzione Wind ritiene che El Greco voglia eludere le considerazioni specifiche di san Tommaso contenute nel trattato sulla Carità della *Somma Teologica*, in particolare circa la questione sulla Misericordia e l'articolo 4: "Se la misericordia sia la più grande delle virtù"¹⁷⁵.

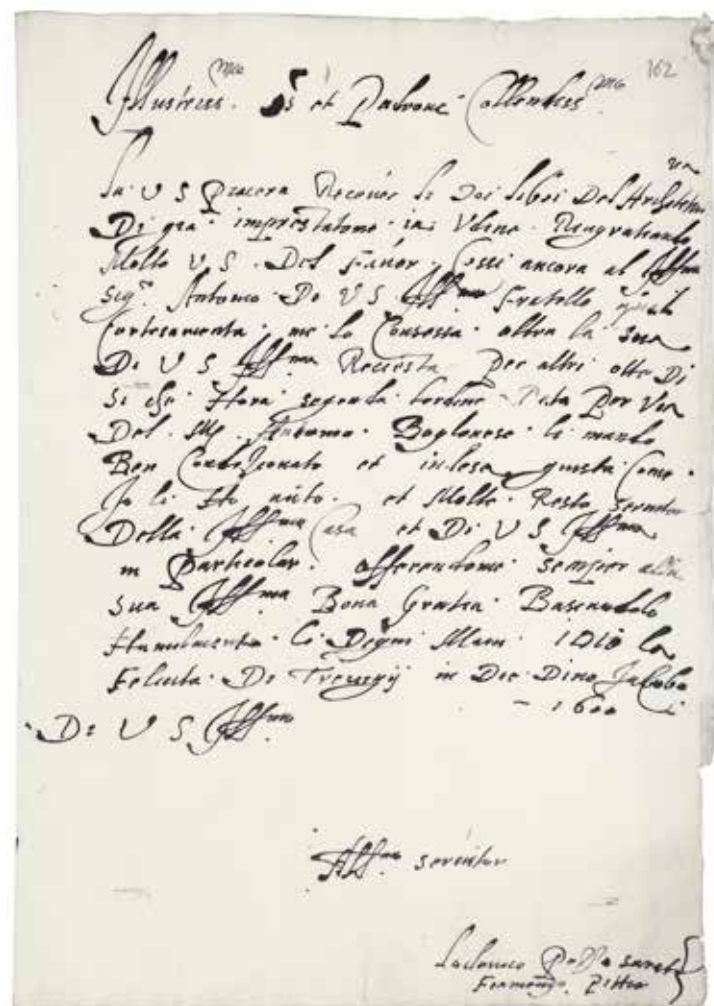
Il passaggio utile al problema che qui si affronta riguarda dapprima la considerazione "che è proprio di Dio usare

misericordia: e in questo specialmente si manifesta la sua onnipotenza". Radice di tutta l'azione benefica di Dio verso le sue creature è l'amore misericordioso: amore, perchè diffonde il bene per pura bontà, misericordioso, perchè con questa amorosa diffusione egli rimedia alla miseria delle sue creature.

Di seguito san Tommaso sottolinea: "per chi la possiede la misericordia non è la virtù più grande, se egli non è il più grande, senza avere nessuno sopra di sé ma tutti sotto di sé. Infatti per chi ha sopra di sé qualche altro è meglio stabilire un legame con il suo superiore, che supplire ai difetti dei propri inferiori. Ecco perchè nell'uomo, il quale ha come superiore Dio, la carità che unisce a Dio (*Caritas Dei*) è superiore alla misericordia, la quale supplisce le deficienze del prossimo (*Caritas proximi*). Ma per tutte le virtù che riguardano il prossimo la prima è la misericordia, e il suo atto è quello più eccellente: poiché soccorrere l'altrui miseria è per se stesso un atto degno di chi è superiore e migliore". Per l'assunto che si vuole sottolineare in questo contesto particolare sono necessari altri due punti del testo di san Tommaso: "Il compendio della religione cristiana consiste nella misericordia quanto alle opere esterne. Ma l'affetto della carità con la quale ci si unisce a Dio, è superiore all'amore e alla misericordia verso il prossimo". Da ultimo si consideri quest'ultima soluzione: "Con la Carità diventiamo simili a Dio, unendoci a lui mediante l'affetto. Essa perciò è superiore alla misericordia, che ci rende simili a Dio solo nell'operare".

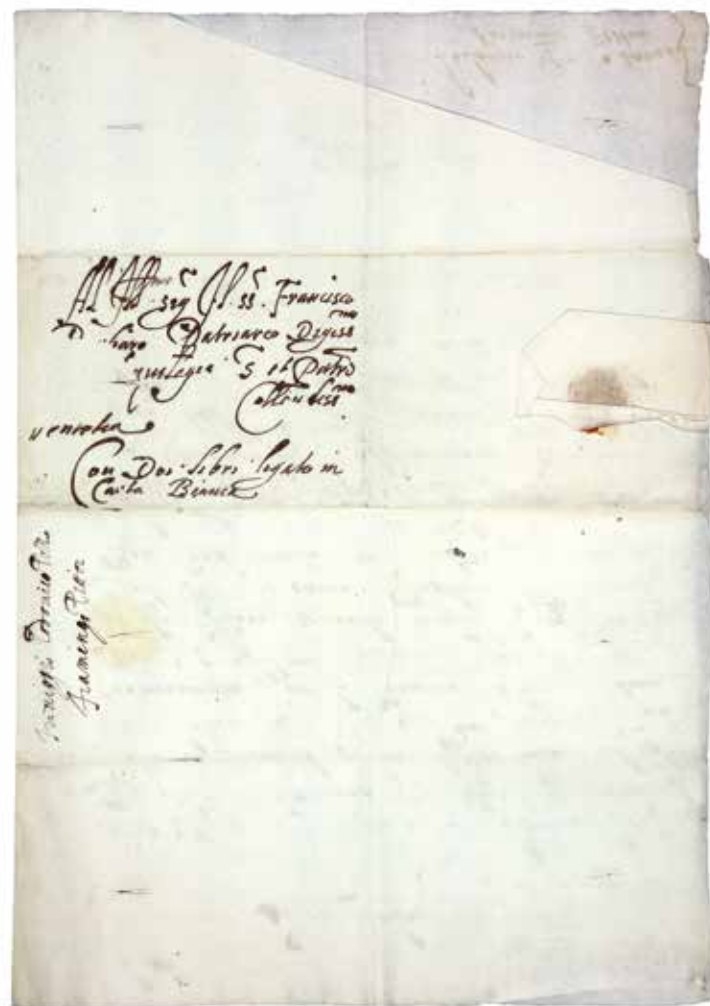
Secondo Wind, in accordo con san Tommaso, non è ammissibile che la Misericordia assuma la medesima funzione della Carità, anche se all'interno della chiesa annessa ad un ospedale; d'altra parte Tommaso stesso ebbe ad ammettere che tale identificazione è permessa solo ad un essere superiore, e dunque alla Vergine Maria, per cui trova legittimazione la scelta iconografica di El Greco proposta nella chiesa dell'Ospedale di Illescas. È da ritenere che per quanto riguarda l'immagine della *Carità* di Conegliano, così in evidenza rispetto alle altre Virtù teologali, vi siano state alcune considerazioni proprio sul testo di san Tommaso, e in particolare sul significato della Carità e della Misericordia. Maria è paradigma dell'esercizio della Virtù teologale della Carità, è colei che, in quanto essere superiore, può elevare all'atto di misericordia, quello della vera carità verso il prossimo, a livello dell'esercizio di una Virtù teologale.

In altri termini, in questo contesto l'immagine con la sua peculiarità viene a chiarire i diversi piani dell'operare la carità, quella spirituale e quella corporale; la Vergine può impersonare questa prima Virtù ed esprimere al massimo grado l'atto della misericordia, come è consentito solo ad

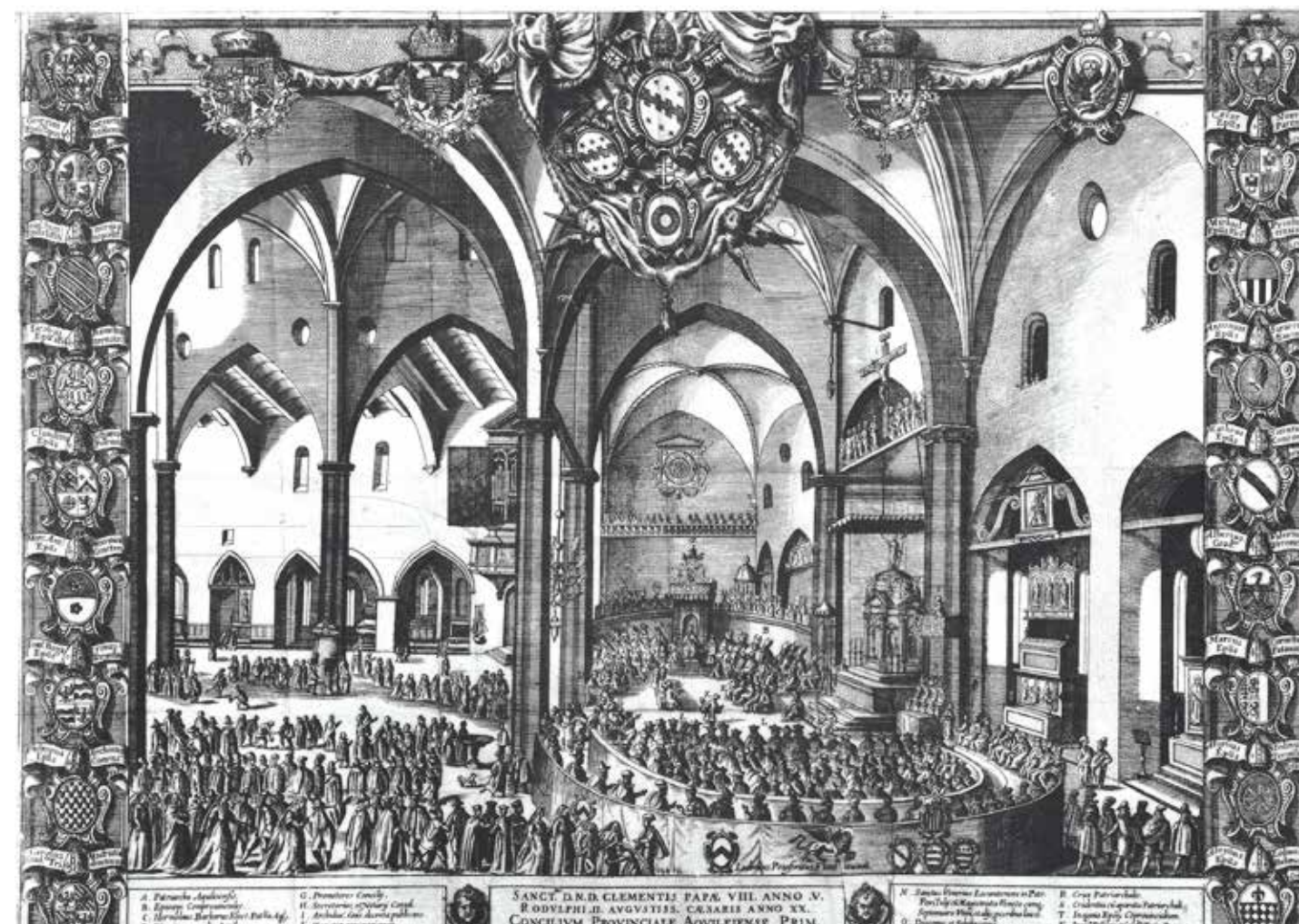


5-53 Lettera autografa di Ludovico Pozzoserrato a Francesco Barbaro patriarca di Aquileia, Treviso, il 25 luglio 1600. Udine, Archivio Biblioteca Patriarcale (documento attualmente irreperibile).

un essere superiore. Il commento di Wind in proposito parte dal presupposto che san Tommaso aveva avvertito gli uomini dall'errore di considerare la Misericordia una virtù maggiore rispetto al distacco dal mondo motivato dall'amore per Dio. Egli riteneva che soltanto un essere superiore a tutti gli altri potesse mantenere la Misericordia al primo posto tra le virtù; soltanto un tale essere poteva volgere il suo sguardo verso il basso e non verso l'alto. Qui è ben presente l'osservazione dell'iconografia tradizionale della *Mater Misericordiae*, il suo giganteggiare avendo i fedeli sotto il suo mantello. Il definire la Misericordia come la funzione primaria della Carità, significherebbe dimenticare la posizione intermedia dell'uomo, che ha sì molto sotto di sé, ma ben di più al di sopra. Questo energico ragionamento non ebbe comunque potere sull'entusiasmo religioso dei Controriformisti.



Il contrasto tra ciò che sta in alto e ciò che sta in basso era svanito in quanto l'unione mistica con Dio era così vicina che la Misericordia verso il prossimo fu la sua più diretta espressione. L'immagine che identifica Maria con il Figlio nella figura della Carità diviene un'esplicita indicazione per decodificare il programma iconografico della facciata della Scuola da attuare in termini mariani. L'esercizio delle Virtù teologali, e in particolare quello della Carità, è di assoluta necessità per la giustificazione secondo il Concilio Tridentino. In polemica con la clausola protestante della *sola fide* viene accentuata l'importanza delle Virtù teologali, del merito delle opere compiute in grazia di Dio nell'accrescimento della grazia della prima giustificazione, ricevuta gratuitamente. Il rilievo dato all'esercizio delle Virtù teologali - e segnatamente della Carità - dipende dal fatto che esse, in quanto infuse nell'uomo, contribuiscono assieme alla remissione dei peccati al suo rinnovamento e alla sua santificazione, al processo della sua salvezza. Le scene bibliche con la loro complessità di significato insita nelle scelte e nella sequenza, nella pluralità di significati



allegorici di cui è portatore il singolo episodio, si possono interpretare soprattutto in chiave di prefigurazione della persona della Vergine Maria, mediatrice di salvezza, con specifici riferimenti non tanto alla sua immacolata concezione, ovvero all'essenzone dalla macchia d'origine, quanto all'annuncio, ovvero al concepimento virgine, alla maternità virgine (episodi riguardanti la vocazione di Mosè, di Gedeone), all'assunzione e incoronazione (episodi di Salomone e la regina di Saba, di Davide che trasporta l'arca, di Ester e Assuero), o alla sua intercessione nel giorno del giudizio finale (episodio della donna di casa che nasconde gli esploratori di Davide e ancora di Ester e Assuero). Il tema cristologico è sotteso e si può estrapolare di conseguenza a quello mariano, e riguarda semmai più esplicitamente la lettura di prefigurazione di alcune storie di Mosè, nelle quali tuttavia non mancano le allusioni mariane. Va rammentato come la tematica cristologica fosse già espressa nell'apparato figurativo interno della Scuola dei Battuti, per cui nella facciata non se ne realizza propriamente il proseguimento, ovvero l'anticipo, semmai lo svol-

5-55 Concilio Provinciale di Udine del 1586 incisione, particolare, inv. Ludovico Pozzoserrato, inc. Girolamo Porro. Collezione privata.

gimento parallelo in chiave per l'appunto tutta mariana. Ciò avviene adottando un'altra sensibilità comunicativa, in quanto non si è più di fronte a un racconto storico diretto e narrativamente conseguente, bensì a episodi di contenuto altamente allusivo, allegorico.

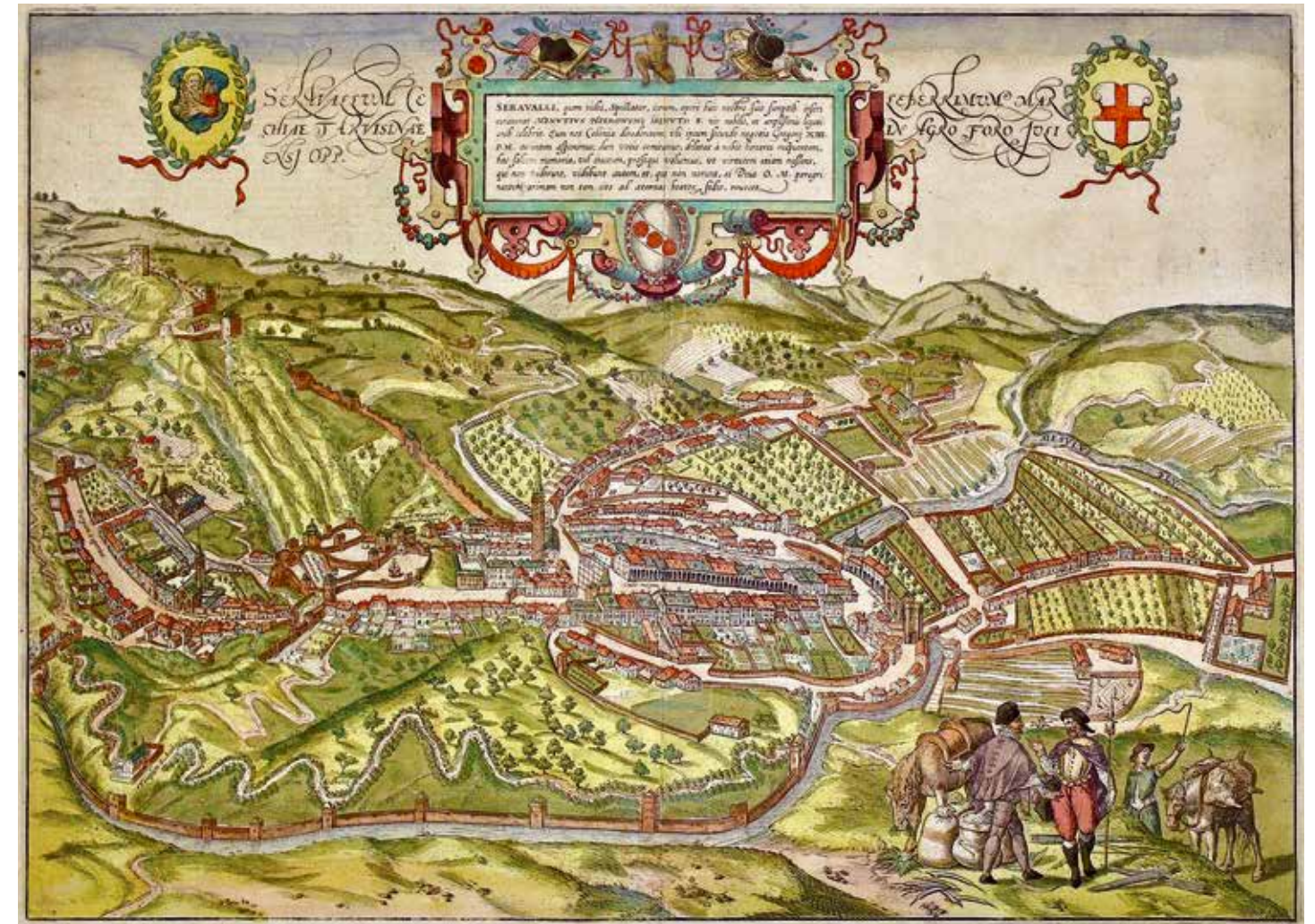
Ci si sarebbe potuti aspettare che la raffigurazione di *Profeti e Sibille* (5,27-34), che si alternano in facciata nei pennacchi degli archi ogivali, dovesse assolvere a una sorta di mediazione tra i diversi livelli concettuali cristologici e mariani della complessa iconografia della Sala interna e della facciata della Scuola dei Battuti, secondo un sistema già invalso nel Medioevo e che il Rinascimento continua rinnovandone il significato¹⁷⁶. Si tratta del concetto teologico secondo cui l'opera della redenzione portata a compimento da Cristo con il mistero dell'Incarnazione, Passione-Morte



555 *Concilio Provinciale di Udine del 1686* incisione, particolare, inv. Ludovico Pozzoserrato, inc. Girolamo Porro. Collezione privata.

e Risurrezione, è stata annunciata al popolo eletto tramite i profeti e ai pagani per mezzo delle sibille, a testimonianza dell'universalità dell'annuncio della salvezza. Nell'ambito della Controriforma si recupera in particolare proprio l'immagine della sibilla, che aveva avuto una sua definizione in età patristica con intenti apologetici nei confronti del paganesimo. La si promuove ora al fine di esprimere un'opposizione all'accusa della Riforma che mise in dubbio il carattere universale della dottrina della chiesa cattolica, quale madre di tutte le chiese locali. La fortuna del tema in date prossime è attestato tra l'altro dai cicli decorativi romani dell'Oratorio del Gonfalone realizzato tra il 1568 e il 1577 circa e dell'Oratorio del Santissimo Crocifisso di San Marcello, che è immediatamente successivo, i quali si pongono come esemplari di una nuova teologia e funzionalità dell'immagine¹⁷⁷.

Va innanzitutto osservato come nel documento di allogazione degli affreschi della Scuola dei Battuti di Conegliano del 1592 si preveda solamente la raffigurazione di *Profeti*, e in proposito si fa esplicito riferimento alle scritte o sentenze da doversi fornire al pittore affinché fossero apposte sui grandi rotoli che tali personaggi reggono. Tale specificazione è indice di per sé di un'attenzione contenutistica. Nelle modifiche apportate al programma iconografico, realizzato infine dal Pozzoserrato, l'avervi incluso proprio le *Sibille* con il valore d'attualità che è loro assegnato in questa fase di tardo Cinquecento, è una scelta che appare di tutto rilievo in quanto anch'esse contribuiscono ad esplicitare con puntualità il concetto che ispira tale ciclo. I testi da queste esibiti confermano l'attenzione prestata al ruolo peculiare di annuncio assolto da ciascuno di tali personaggi, diretto prevalentemente all'avvento del Messia, come del resto nella tradizione è più frequente anche per quanto concerne la raffigurazione dei profeti. Specificatamente l'annuncio riguarda qui la sua incarnazione, e pertanto la figura della Vergine, con particolare riferimento al suo concepimento e



556 *Veduta di Serravalle con dedica a Minuccio Minucci*, incisione acquerellata, inv. Ludovico Pozzoserrato, inc. Joris Hoefnagel da [G. Braun-F. Hogenberg-S. Novellanus], *Civitates orbis terrarum*[...], *liber quartus*, Coloniae Agrippinae, 1588, tav. 46. Libreria Antiquaria Perini, Verona.

parto virginale¹⁷⁸. In termini più espliciti, *Profeti* e *Sibille* anziché assolvere a una funzione di legame tra le scene cristologiche interne alla scuola e gli episodi veterotestamentari rappresentati in facciata, contribuiscono con scelte mirate a evidenziare primariamente il valore di prefigurazione mariana. Nello stato di conservazione attuale, tali considerazioni si possono avanzare in assenza, nella maggioranza dei casi, delle scritte identificative, bensì unicamente sulla base della trascrizione completa di soli tre cartigli, tutti esibiti da *Sibille*, e della ricostruzione per congettura di altri relativi ai *Profeti*¹⁷⁹. Nell'impaginato la sequenza prevede l'alternanza di quattro *Profeti* (5.27-30) ad altrettante *Sibille* (5.31-34), mentre all'inizio e alla fine della serie trovano posto nel primo spicchio di rinfianco dell'arco gli stemmi dei Battuti. I quattro *Profeti* che si trovano assisi entro nicchia erano un tempo identificati da scritte poste sul prospetto del basamento della nicchia stessa, tuttavia potevano essere riconosciuti proprio per il contenuto della sentenza che è ora pressoché scomparsa, e comunque non sempre ricostruibile. Ol-

tre a non far ricorso ai tradizionali simboli identificativi, i quattro personaggi sono occupati in gesti eloquenti, talora ad indicare le scene soprastanti. Tenuto conto del loro numero, e del fatto che è possibile leggere almeno in parte il nome identificativo di *Geremia* (5.29) (il terzo nella sequenza di profeti), si può congetturare che la scelta riguardi i tre profeti della bibbia ebraica, nell'ordine Isaia, Geremia, Ezechiele, ai quali il Canone Greco o Alessandrino, oltre alle *Lamentazioni*, aggiunse anche Daniele. Si forma in tale modo il nucleo dei quattro grandi profeti, rispettato dalla versione latina volgata in cui si ripristina anche l'ordine di sequenza ebraico. La corrispondenza fra i quattro grandi profeti e i quattro evangelisti era tradizionale nell'esegesi medioevale, e non solo¹⁸⁰. Risulta logico pensare, come si è già osservato, che la scelta nella collocazione dei singoli

profeti e il contenuto dei cartigli esplicitasse il significato di prefigurazione della scena biblica soprastante, ovvero che nell'insieme tali testi, accompagnati a quelli presentati dalle *Sibille* che sono invece ora decodificabili, svelassero il programma sotteso all'intera decorazione della facciata. In assenza di riscontri concreti per ciascuno di loro, nel caso dei *Profeti* ora si possono solo richiamare i temi principali di annuncio a loro connessi nella tradizione esegetica e iconografica. Isaia, ad esempio, è il profeta della predizione della maternità divina della Vergine Maria e pertanto è associato per eccellenza alla scena dell'Annunciazione, in virtù della sua sentenza: "Ecco, la vergine concepirà e partorirà un figlio" (*Isaia* 7,14). Potrebbe pertanto essere collocato avendo a riferimento la scena di *Mosè e il rovelto ardente* (5,11, 13) o quella di *Gedeone e il prodigio del vello* (5,12).

La salvezza annunciata avviene mediante un re, successore di Davide, pertanto la collocazione sarebbe giustificata anche in riferimento alla scena di *Davide e il corteo di cantori e suonatori che accompagnano il trasporto dell'arca dell'alleanza* (5,22-23). Inoltre, nella tradizione, Isaia è anche il profeta del Giudizio finale in ragione della profezia: "Il Signore appare per muovere causa, egli si presenta per giudicare il suo popolo" (*Isaia* 3,13); ciò che potrebbe motivare una collocazione con riferimento alla scena di *Ester davanti ad Assuero*. Tale identificazione è la più pertinente, sia perché così si vedrebbe sostanzialmente rispettata, tranne in un caso, la sequenza canonica dei quattro grandi profeti, e inoltre egli corrisponde alla tipologia del personaggio molto anziano con il capo calvo e la lunga barba canuta¹⁸¹. A fronte di queste considerazioni generali che riguardano la supposta identificazione del *Profeta Isaia* (5,27, 36), si deve tenere conto della difficoltà di lettura del testo riportato nel rotolo, ora assai lacunoso¹⁸².

È un'eccezione, di seguito giustificata, che risulti secondo nella sequenza coneglianese, ma terzo nel canone biblico, *Ezechiele* (5,28) in corrispondenza della scena raffigurante *La Madonna con il Bambino che appare entro una stella ai Battuti che navigano con prospero vento*¹⁸³ (5,6). Per questo profeta in particolare si sceglie talvolta come iscrizione del suo rotolo l'oracolo del Signore davanti alla porta esterna del santuario: "Questa porta rimarrà chiusa, non verrà aperta" (*Ezechiele* 44,2)¹⁸⁴. Evidentemente tale oracolo è stato inteso come simbolo della Vergine quale porta del cielo, e altresì del suo parto virginal¹⁸⁵.

Terzo della sequenza è *Geremia* (5,29). Come ricordato, unico ad essere individuato dalla scritta, trova posto entro nicchia al di sotto della scena raffigurante *Il ritiro delle acque dopo il diluvio universale* (5,14-16). Nell'esegesi dei suoi testi si fa prevalere l'immagine del profeta della Passione,

della rovina di Gerusalemme e del suo tempio. Va almeno ricordata la visione del ramo di mandorlo fiorito, che sarebbe stilizzato nel candelabro a sette braccia, divenendo il primo figura della Chiesa di cui Maria è immagine, l'altro il simbolo della vigilanza; in questo caso il riferimento primario sarebbe comunque alla verga di Aronne come immagine di Maria che genera Cristo, che è il fiore¹⁸⁶. Il legame con il contenuto di prefigurazione della scena soprastante diverrebbe pertanto preciso, qualora si potesse associare il ramo di mandorlo fiorito al virgulto d'olivo recato dalla colomba quale simbolo di salvezza.

In ragione di tale legame potrebbe dirsi giustificata la scelta di non rispettare per esso la sequenza dei profeti conforme al canone biblico. Tuttavia si può individuare utilmente un più diretto tema di prefigurazione mariana nell'esegesi delle profezie di Geremia, riguardanti il brano in cui egli annuncia: "CREAVIT DOMINVS NOVVM SVPER TERRAM: FOEMINA CIRCVM DABIT VIRVM" (Dio creò un fatto nuovo sulla terra: la femmina circonda il maschio), (*Geremia* 31,22). Con l'ausilio della documentazione fotografica d'archivio, nel rotolo è leggibile almeno l'ultima parola (VIRVM) che lascia congetturare trattarsi nell'affresco coneglianese proprio delle ultime tre parole della profezia di Geremia. Il contenuto di essa è del resto perfettamente compatibile con quello dei cartigli che si vedranno qui esibiti dalle *Sibille*. Pertanto è utile richiamare i fondamenti esegetici per cui l'interpretazione corrente di questo brano profetico esprime un'allegoria mariana. In proposito Pozzi ricorda come essa riguardi la *Glossa ordinaria* ma anche la *Bibbia mariana* dello pseudo Alberto Magno, al quale è anche attribuito a partire dal secolo XVII il diffusissimo *De laudibus beatae Mariae* di Riccardo di San Lorenzo composto nel secolo XIII¹⁸⁷.

Con riferimento a questa profezia, lo pseudo Alberto Magno collega l'immagine della Vergine all'allegoria del *Vas Admirabile*, altre volte *Vas Electionis* che è altro attributo liturgico qui richiamato a proposito della scena della *Caduta della manna* compresa tra quelle mosaiche del ciclo coneglianese: "Maria immacolata circumdabit mirabiliter virum sine virili semine in gremio uteri sui. Ipsa est illud vas de quo dicit Spiritus sanctus: "Vas admirabile opus Excelsi"¹⁸⁸. Il tema dell'utero virginal di Maria a cui allude il profeta è esplicitamente ripreso con sollecitudine da Riccardo di San Lorenzo: "Geremia descrive il glorioso concepimento della vergine senza lesione della verginità... *foemina*, cioè la vergine Maria, circonda con il grembo del suo utero... *Virum* cioè Cristo... *Circumdabit* dico, non in altro modo ma da se stessa, perché il corpo di Cristo è stato composto dalla sola sua sostanza senza seme dell'uomo per ope-

razione dello Spirito Santo. Perciò dice l'*Ecclesiastico* 24,8: *Gyrumcaeli* cioè colui che racchiude in sé il tutto, *Circuivi sola* (l'ho circondato da sola) cioè l'ho vestito di carne virginal; una fanciulla piccolina circondò con il suo utero un uomo adulto"¹⁸⁹.

Per quanto riguarda l'ultimo dei profeti, qui identificato con *Daniele* (5,30), in assenza questa volta di qualsiasi testimonianza sul contenuto del cartiglio si possono evidenziare sul piano concettuale molteplici soluzioni di abbinamento con le scene soprastanti. Ma poiché anche per esso è d'uopo privilegiare, secondo l'esegesi tradizionale, gli aspetti di annuncio della persona di Maria, del suo concepimento e parto virginal, è a tale proposito che sono da circoscrivere le congetture sul contenuto del cartiglio ora del tutto illeggibile¹⁹⁰. Soprattutto è da ricordare come dall'esegesi medioevale l'episodio che vede i tre giovani ebrei intatti nella fornace ardente sia inteso, oltre che come l'anima salvata, quale immagine della maternità virginal di Maria che dà alla luce il Figlio senza essere toccata dalla fiamma dell'amore carnale (*Daniele* 3,24-90)¹⁹¹.

In questo caso risulta del tutto pertinente l'abbinamento con l'episodio di *Mosè e il rovelto ardente* (5,11, 13), con riferimento al significato di prefigurazione qui sopra assegnato¹⁹². A questo stesso episodio o a quello di *Gedeone e il prodigio del vello* (5,12), scena in prossimità della quale tale profeta viene ugualmente a trovarsi raffigurato, è stata connessa l'interpretazione figurale del sogno di Nabucodonosor, della pietra staccatasi dalla montagna e che va a colpire i piedi d'argilla della statua composta di molti materiali (*Daniele* 2,31). Questa pietra diventa una montagna che riempie la terra ed è intesa come immagine dell'incarnazione di Cristo nel ventre della Vergine¹⁹³. Più in generale, è da tenere conto altresì della terza visione di Daniele (*Daniele* 9) contenente la profezia messianica, in cui è annunciata la distruzione del peccato, l'introduzione del regno della giustizia e l'unzione di una cosa santissima, intesa come la Chiesa che Maria rappresenta¹⁹⁴.

Non è da trascurare come l'identificazione con *Daniele* (5,30) dell'ultimo profeta della sequenza, oltre che per la specificità del suo annuncio rispetto alle scene soprastanti, possa essere confermata dalla tipologia figurativa, essendo il personaggio più giovane tra i quattro, secondo la tradizione invalsa¹⁹⁵.

I quattro *Profeti* (5,27-30) compongono dunque anche in questo caso una serie, da ritenere concettualmente correlata con la raffigurazione di altrettante *Sibille* (5,31-34) che si alternano ad essi, trovando anche loro ospitalità entro la finta nicchia ricavata nei pennacchi degli archi. Si è privati anche in questo caso della leggibilità delle scritte identi-

cative di ciascuna, appena decifrabile è quella sottostante la scena di *Salomone e la regina di Saba* (5,17-19) in cui si può ancora intravedere la scritta LIBICA. Rimane poi problematico, avendo a riferimento il testo del cartiglio, quale sia il nome delle altre sibille, dovendosi scegliere nel numero massimo delle dodici, elevato da Filippo Barbieri circa il 1481 con l'aggiunta di Europa e Agrippa, rispetto al canone tradizionale di dieci¹⁹⁶. Mentre è sostanzialmente univoco il messaggio contenuto nei tre cartigli leggibili, risulta difficile distinguerle mediante esso, in quanto gli oracoli nella loro applicazione figurativa risultano interscambiabili fra le varie sibille¹⁹⁷.

Queste si limitano a trattenere i rotoli, ad indicare o a rivolgere lo sguardo alla scena soprastante o al profeta che si trova prossimo; almeno una di esse reca un attributo, che tuttavia risulta per ora problematicamente identificativo¹⁹⁸. Sono peraltro tutte sibille di giovane età ed avvenenti secondo la tradizione medioevale, di contro a una successiva differenziazione iconografica, erronea rispetto alle fonti primarie, per cui alcune di loro sono trasformate in vecchie dal viso rugoso, per associazione con le Parche: è il caso della Frigia e dell'Ellespontica¹⁹⁹.

Procedendo con ordine da sinistra per chi osservi la facciata, la prima *Sibilla* (5,31) che corrisponde alla scena di *Ester e Assuero* (5,25-26) presenta il cartiglio meglio leggibile: IN CVNCTIS/ HVMILIS/ CASTAM/ PRO MATRE/ PVELLAM/ DILIGIT (L'umile in ogni caso sceglierà la fanciulla casta in luogo della madre)²⁰⁰. La seconda *Sibilla* (5,39) posta in corrispondenza della scena di con *Gicrata e Achimaz perseguitati dai servi di Assalonne ma salvati dalla donna di casa che li nasconde nel pozzo* (5,21), reca con la destra la statuetta di una figura femminile e una scritta solo parzialmente leggibile, da interpretarsi tuttavia al modo seguente: SANCTAM POTVIT MONSTRARE PVELLAM (Poté mettere in luce la santità della fanciulla)²⁰¹. Se si potesse accertare che tale figura femminile reca in braccio un bambino, l'associazione possibile sarebbe con la *Sibilla Tiburtina*, in quanto riguarderebbe l'apparizione della Vergine Maria con il Figlio ad Augusto imperatore.

In corrispondenza della scena con *Salomone e la regina di Saba* (5,17), come si è osservato, la scritta consente di identificare la *Sibilla Libica* (5,33) che rappresenta l'Africa; è colta mentre sembra stia facendo un significativo computo con le dita; anche il cartiglio è tra quelli leggibili: VIRGINEA/ CONCEPTVS/ AB ALVO/ PRODIBIT SINE CONTACTV MARIS. (Concepito da un grembo virginal verrà alla luce senza che vi sia stato contatto con uomo)²⁰². In questo caso, un procedimento identificativo per pura congettura in assenza della scritta avrebbe fatto supporre la presenza in questa

posizione della *Sibilla Persica*, chiamata anche Saba per assimilazione con la regina di Saba rappresentata nell'episodio soprastante²⁰³. Completamente illeggibile è il cartiglio della *Sibilla* (5.34) corrispondente alla scena di *Gedeone e il prodigio del vello* (5.12).

Di come né il contenuto degli oracoli, né l'aspetto o gli attributi siano risolutivi per l'identificazione delle *Sibille*, lo prova il fatto che nel caso di quelle coneglianesi si può indicare la fonte dei testi esibiti proprio nell'opuscolo illustrato di Filippo Barbieri. L'oracolo che qui si assegna alla *Sibilla Libica* (5.33), identificata in base alla scritta sottostante, è dal domenicano attribuito alla *Sibilla Delfica*, che a xilografia dell'edizione veneziana del 1520 circa presenta giovane con corona di fiori sul capo che qui invece è mancante²⁰⁴. L'oracolo della prima *Sibilla* (5.31) della sequenza coneglianesa è attribuito da Barbieri alla *Cumana* (5.51), quello della seconda alla *Tiburina* (5.52), la quale è descritta puntualmente nelle sue vesti, ma che tuttavia si prevede reggere il libro anziché un simulacro come in questo caso²⁰⁵.

L'ispiratore del ciclo coneglianesa dimostra dunque di attingere all'opuscolo di Barbieri per selezionare un sintetico oracolo da apporre sui rotoli delle quattro *Sibille* senza aver cura di fissare una puntuale corrispondenza con la loro identità e iconografia conforme a tale testo.

Se questa mancata osservanza di uno schema fisso è una prassi diffusa nella fortuna iconografica delle sibille, si annoverano tuttavia con più nettezza quelle che si distinguono in quanto il loro oracolo riguarda, anziché la Passione di Cristo, per l'appunto il concepimento e il parto virginale di Maria, come nel caso qui della *Sibilla Libica* (5.33), oppure solo il suo concepimento virginale, anziché la sua immacolata concezione, come sembra adombrato negli altri due oracoli leggibili²⁰⁶.

In estrema sintesi, l'idea ispiratrice del ciclo, nel quale a prevalere sono gli episodi veterotestamentari, è una riflessione teologica sulla persona della Vergine Maria, inserita nel contesto storico, culturale e religioso in cui opera la Scuola dei Battuti di Conegliano, che in tale modo intende celebrarne la titolarità e la protezione. Il linguaggio utilizzato appare quello della speculazione allegorica mariana sedimentatasi nei secoli. Si è tentato di individuare una selezione di fonti mariologiche che, in termini diretti o solo per approssimazione, possono essere state alla base dell'ispirazione sia dei singoli episodi biblici che di altri elementi iconografici, risultate altresì consone alla mentalità e alla sensibilità del momento particolare in cui l'opera si è progettata e realizzata. La sua elaborazione appartiene a una fase iconografica che non deve essere confusa con quella progettuale artistica della decorazione. I due piani di ricer-

ca, iconografica e di progetto artistico, per quanto distinti sono tuttavia destinati ovviamente a convergere nella realizzazione del ciclo. In questo caso concreto, per di più, è da doversi mettere in luce come finora non sia stata proposta una convinta partecipazione del Pozzoserrato alla dimensione ideologica, e pertanto spirituale, che ispira questo programma, aspetto che travalica lo specifico contributo ideativo proprio del piano artistico. È un'affermazione questa che trova motivo nella documentata fisionomia del maestro neerlandese. Innanzitutto, non si deve escludere che la Scuola abbia affidato l'incarico dell'ideazione del ciclo a un teologo, magari scelto tra i religiosi più preparati presenti nei molti conventi cittadini o tra i vaganti predicatori di fama esibiti nel loro passaggio in città. In tutti i casi, se ciò fosse provato, avrebbe dovuto trattarsi di uno studioso molto abile nel comporre un programma coerente, nel farlo dipendere da una precisa verità teologica da proclamare, attingendo a quell'inesausto secolare allegorismo sotto forma di prefigurazione che fiorisce attorno a Maria, e che è insito negli episodi veterotestamentari. In età di Controriforma la teologia sulle immagini sacre consente una tale formulazione. La chiesa aveva cura di assumersi il compito di controllo sui contenuti, tale che poteva poi lasciare al pittore l'esecuzione e con essa la concretizzazione in una verosimiglianza storica e narrativa entro i limiti della verità; l'artista aveva perciò modo di promuovere un'interpretazione creativa, perfino virtuosistica, circa il significato della sacra scrittura così da attirare il più vivo interesse²⁰⁷. Entro tale quadro di teologia dell'immagine, il ciclo di Conegliano appare come un significativo esempio in cui il contenuto predicato - cioè l'assunto di base concettualmente coerente che viene proposto - si esprime nell'applicazione in termini figurativi di un'ermeneutica biblica che non è quella letterale bensì di sistematica applicazione tipologica²⁰⁸.

Tale assunto appare essere qui, come si è cercato di dimostrare, soprattutto quello del concepimento e parto virginale di Maria, ma anche della manifestazione del Verbo incarnato, della *Sponsa Christi*, della sua gloriosa assunzione e incoronazione quale trionfo della Chiesa, della sua intercessione a favore dell'umanità il giorno del Giudizio. Questi contenuti teologici predicati dalle immagini, se anche definiti da un teologo e concordati con i preposti della Scuola e accolti dal pittore, in ogni caso dovevano essere compresi più ampiamente di quanto non possa far supporre una ideazione scaturita da una dimensione elitaria o intellettuale. Di qui la condivisione al progetto non solo da parte dell'intera Scuola, ma soprattutto da un numero più largo di fedeli, a cui i contenuti espressi dovevano risulta-

re comprensibili. Si deve pertanto pensare all'uso che del metodo di interpretazione allegorica e di prefigurazione delle immagini veniva fatto nella predicazione, nella liturgia, nella pietà popolare, in quanto premessa e contesto per comprendere le immagini del ciclo coneglianesa, poste in facciata e dunque manifestate all'intera città²⁰⁹.

L'articolazione e complessità del ciclo, la necessità di ritrovarvi un filo conduttore, sono essi stessi aspetti che attestano la funzionalità assegnata a queste immagini ai fini della predicazione. Così come presuppongono un contesto in cui possano essere comprese, queste immagini dimostrano altresì di aver bisogno di una costante e sollecita azione interpretativa. In questi termini si assiste nelle pitture della facciata della Scuola dei Battuti ad un "fenomeno totale" di comunicazione che comprende la scrittura, alla cui fonte riconosciuta ci si riferisce, la parola manifestata, specie nella predicazione e catechesi oltre che nella liturgia, le immagini, che compendiano e restituiscono in una sintesi propria tutto ciò, anche attraverso i gesti, gli atteggiamenti dei personaggi, i colori di una creazione figurativa indubbiamente originale²¹⁰.

Circa il contenuto mariano del ciclo, la scelta tematica si giustifica, come osservato, sulla base della titolarità della Scuola e della chiesa. In tutti i casi l'insistenza sul credo della virginità di Maria, prima durante e dopo il parto quale assunto primario, dovette essere diffusamente al centro della predicazione e di una nuova catechesi controriformista, considerata anche in termini di opposizione al manifestarsi sempre latente di idee ereticali. Queste ultime, come accertato dai processi della Santa Inquisizione, annoveravano ai primi posti proprio la negazione della dottrina sulla persona di Maria²¹¹. A Conegliano, come in molti centri periferici della Repubblica, non mancavano i casi di eresia. Nella memoria cittadina era senz'altro vivo il ricordo del tragico epilogo al processo contro il pittore Riccardo Perucolo, arso vivo nel 1568. Il suo caso, oggetto di uno studio appassionato di Puppi, offre un quadro sulla dimensione locale in fatto di fede eterodossa nei decenni centrali del Cinquecento²¹². Altri casi successivi, in ambito veneto o friulano, possono documentare come la situazione non muti sostanzialmente anche nel tardo Cinquecento periodo che qui interessa, lo si può sostenere osservando la vicenda ben nota dei processi dell'Inquisizione contro il mugnaio friulano alfabetizzato Domenico Scandella detto Menocchio (1583-1599)²¹³.

Come sopra ricordato, vi è una partecipazione organica del Pozzoserrato a questo contesto culturale e religioso che si ricava, anche se solo indirettamente, valutando i suoi rapporti con Francesco Barbaro, patriarca di Aquileia

ma soprattutto strenuo traduttore dei dettami del Concilio Tridentino in una risoluta attività pastorale; ben nota anche la sua attività tesa a una ricercata collocazione delle prerogative territoriali del patriarcato tale da richiedere un costante impegno politico-diplomatico esercitato nei confronti dello Stato e della curia romana²¹⁴.

È anche da mettere in luce, in parallelo a quello più sostanziale con il Barbaro, il probabile legame del Pozzoserrato con Minuccio Minucci, nobile serravallese, diplomatico di lungo corso della curia romana in Germania, dal 1596 arcivescovo di Zara²¹⁵. La conoscenza tra pittore e prelado è documentata dalla dedica della *Veduta di Serravalle* (5.56) disegnata per l'appunto dal Pozzoserrato, incisa da Joris Hoefnagel, la quale oltre a circolare probabilmente come foglio sciolto viene annoverata nel libro quarto delle *Civitates abisterarum* apparso in prima edizione a Colonia nel 1588 a cura di Georg Braun e Franz Hogenberg²¹⁶.

Il legame con il Minucci ebbe con ogni probabilità un carattere personale unicamente nell'occasione della commissione al Pozzoserrato di tale veduta, eseguita a spese del Minucci stesso come attesta la dedica, da intendersi riguardare sia il disegno che l'incisione. Tale episodio di committenza è tuttavia qui opportuno ricordare in ragione degli stretti rapporti di amicizia tra il Barbaro e il nobile curiale originario di Serravalle; entrambi erano legati da profonda gratitudine al cardinale Cinzio Passeri Aldobrandini, Segretario di Stato di papa Clemente VIII, di cui tale porporato era nipote²¹⁷. Vi sono ragioni per supporre che Pozzoserrato avesse rapporti di familiarità almeno con uno di questi ecclesiastici, entrambi impegnati in un'azione controriformista, pur nell'ambito di ruoli istituzionali diversi. A tali legami si devono peraltro aggiungere quelli del Pozzoserrato con il vescovo di Treviso Francesco Corner, a capo della diocesi dal 1578 al 1598, devoto a Venezia, o con i vescovi succedutisi a Ceneda, Michele Della Torre e dal 1586 Marcantonio Mocenigo, entrambi invece in urto con lo Stato²¹⁸. Nella residenza di questi ultimi egli dovette anche essere attivo²¹⁹.

È nota la lettera del pittore fiammingo indirizzata nel 1600 al patriarca Barbaro, con la quale egli accompagna "li doi libri Del Architectura di gratia imprestatome a Udine", lettera di ringraziamento al patriarca e al fratello di costui Antonio²²⁰ (5.53). Si tratta probabilmente dell'edizione *separata* e di poco anticipata alla *princeps* dei primi due libri del trattato di Andrea Palladio apparso a Venezia nel 1570 per i tipi di Domenico de' Franceschi, arricchita anch'essa da incisioni di Johann Krüger, frontespizio architettonico e dedica a Giacomo Angarano.

Questa missiva contiene l'attestazione della sua familiarità

con la casata patrizia veneziana, e con Francesco in particolare, che sappiamo coltivare, ancora durante il suo ministero episcopale, interessi scientifici e artistici²²¹. Questi aveva incaricato il Pozzoserrato di eseguire il disegno del *Concilio provinciale di Udine del 1555* (5,54-55) per la traduzione incisa dal veneziano Girolamo Porro, tirata in pochissimi esemplari essendo considerata rara già poco tempo dopo²²². Il Pozzoserrato stesso dovette essere a Udine in occasione di questo solenne e significativo evento ecclesiale²²³.

È stato ipotizzato che nella città friulana egli si fosse impegnato, su incarico del Barbaro, alla realizzazione di apparati decorativi ad affresco nel rinnovato palazzo patriarcale e nella galleria dei ritratti dei patriarchi, cosa che non trova oramai possibilità di conferma²²⁴.

In ogni caso, i rapporti del Pozzoserrato con il patriarca Barbaro si profilano essere piuttosto organici e duraturi, come appare in maniera esplicita guardando il testo del decreto con cui, in data 15 maggio 1597, il Barbaro nomina il pittore quale proprio familiare²²⁵. Il documento, pur segnalato, non è finora apparso in trascrizione, nonostante contenga, a ben vedere, oltre che l'aspetto di un formulario burocratico la più diretta attestazione sull'attività pittorica e le doti del maestro fiammingo, essendo lui ancora vivente²²⁶. Non solo la sua pittura è detta trovare vasto consenso, ma due aggettivi che ne compendiano le caratteristiche risultano nient'affatto casuali nell'abbinare "artificio hac tempestate". In termini critici attuali, si potrebbe tradurre che la sua pittura è caratterizzata da sofisticatezza manieristica e virtuosismo esecutivo. Ciò che si mette poi in luce è come nel maestro a tali capacità artistiche di eccellenza si vedano coniugate la rettitudine del comportamento, giudizio questo che poteva riferirsi sia alla condotta morale che alla sua religiosità.

Nell'affrontare la tematica iconografica del ciclo della Scuola dei Battuti di Conegliano, in base a un programma di contenuto teologico già fissato, nell'apportarvi le significative modifiche che caratterizzano la sua realizzazione del 1593, il Pozzoserrato dovette partecipare con tutta la sua personale esperienza vissuta nell'ambito della chiesa della Controriforma²²⁷.

NOTE

- 58 Per le Virtù Teologali si vedano le seguenti voci riassuntive, tuttavia assai informate: Evans, 1972, pp. 364-380; Kreuzer, 1970, coll. 31-34; Boskovits-Wellershoff, 1968, coll. 349-351.
- 59 Sono attualmente assai lacunose pertanto non riproducibili. Si riconosce la figura della *Speranza* tra i modiglioni del balcone di destra per chi osserva la facciata.
- 60 Per Menegazzi (1957, p. 194) l'affresco "forse rappresenta la visione di Giacobbe, il Pozzoserrato vuole comunicarci, in un vivissimo contrasto di colori che vanno dal rosso della veste dell'angelo, attraverso gli intensi verdi, gialli e rosa del cielo, alla massa violacea delle montagne, l'emozione suscitata dall'avvenimento". Fantelli (1982, p. 18) osserva: "Le pessime condizioni di conservazione non permettono di identificare con sicurezza, nel pastore disteso in primo piano, Giacobbe che nel sogno vede una scala per la quale salgono e scendono al Signore gli angeli". Cfr. Fossaluzza, 1988⁽²⁾, pp. 70-72; *Idem* in *Cassanarca*, 1995, p. 38; *Idem* 1998, p. 695.
- 61 Il bastone di Mosè è prima di tutto segno del pastore (*Esodo* 3,1); solo dopo l'intervento di Dio diventerà segno di potere taumaturgico (*Esodo* 4,2).
- 62 Réau, 1956, tome II, I, pp. 185-188. Per il fuoco e il rovetto Busi, 1999, pp. 60-64, 376-380.
- 63 Rabano Mauro, *Opera Omnia*, tomo V, *De Universo*, lib. XXII, in *Patrologiae cursus completus Series Latina*, a cura di J.-P. Migne, Parisiis 1864, vol. CXI, col. 513: «Rubus ergo (ut quidam opinantur) Mariae virginis praefiguratione [praefiguratione] est eo quod quasi de humani corporis rubo, Salvatorem tamquam rosam emisit: aut quod vim divini fulgoris sine sui consumptione pertulerit». Il riferimento a Rabano Mauro è riportato da Harris, 1938, p. 285. Dal più volte citato studio di Pozzi (1993) si apprende della straordinaria dinamica del simbolismo e allegoria della rosa, che è però da ritenersi concettualmente distinta per quanto parallela a quanto qui affrontato.
- 64 Per tutti questi aspetti, qui solo in parte richiamati, si rinvia a Pozzi, 1993, pp. 266-268. Per il riferimento all'*Of cum* si veda anche Harris, 1938, p. 284, nota 1. Il riferimento è a Beissel, 1909, pp. 310 segg.
- 65 "Te, lignum vitae./ Sancto rorante pneumatē/ parituram Divini Floris amygdalum/ signavit Gabriel", in *Analecta Hymnica Medii Aevi*, herausgegeben von C. Blume und G. M. Dreves, L. 2. *Hymnographi Latini. Lateinische Hymnedichter des Mittelalters* Zweite Folge, aus gedruckten und ungedruckten Quellen herausgegeben von G. M. Dreves, vol. 50, Leipzig 1907, p. 314 n. 241. Per quest'inno, come per altri ancora, per il suo commento e la traduzione si veda Pozzi, 1993, p. 268.
- 66 *Analecta Hymnica Medii Aevi*, IX. *Sequentiae ineditae Liturgische Prosen des Mittelalters*, herausgegeben von G. M. Dreves,-

Leipzig 1890, p. 77, n. 97.

Harris (1938, p. 281 nota 2) riporta un esempio significativo che qui si ripropone: "Ave virgo gravidata/ Rubo Moysi signata./ Genitrix verbigenae/ Igne sacro inflammata./ Per te simus, advocata./ Coelici indigenae". Per questo tema si veda in generale Harris, 1938, pp. 322-330; Réau, 1956, tome II, I, p. 187.

67 Si riporta di seguito il brano traendolo dalla nota edizione del 1517 arricchita da frontespizio in cornice xilografica di Albrecht Dürer. *Revelationes celestes preelecte sponse Christi beate Birgitte vidue, de regno Specie, octo libri divise (...). Adiungitur etiam in fine librorum tabula principalium sententiarum* in officina Federici Peypus. Sumptibus et impensis (...) Iohannis Kobergers civem (sic) Nurenbergensis Impressum, 1517 Decimoquinto mensis Novembris (esemplare a Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 121.C.19). *Liber secundus. Scribitur in lege Moysi, d. f. XXXIV*: "Secundo dabat Moysi signum in figura et representatione corporis mei futuri. Quid enim rubus ardens et non combustus designabat nisi Virginem de Spiritu Sancto fecundatam? et absque corruptione parientem? Ego certe de rubo illo processi. Ego de virginea carne Marie assumpsi humanitatem".

Ma per lo stesso concetto si veda anche la seguente osservazione di Santa Brigida tratta da: *Sermo Angelicus beate Birgitte, ibidem* p. CLXIV D: "Et ideo electissima illa mater, flammanti rubo, sed lesionis inexperto quem vidit Moyses congrue similatur. Nam ille idem, qui in rubo tamdiu moratus est, quod Moysen in his que sibi retulit credulum et obedientem effecit; sibusque suum nomen sciscitanti ait".

Il primo brano è segnalato senza collocazione da Réau, 1956, tome II, I, p. 187.

68 Cornell, 1925, pp. 253-255; Avril, 1987. La *Biblia Pauperum* rappresenta visivamente la relazione fra l'Antico e il Nuovo Testamento. Al centro della pagina vi è la rappresentazione neotestamentaria, a sinistra e a destra si accostano due episodi veterotestamentari che la prefigurano. Cfr. Schmidt-Weckwert, 1968, I, coll. 293-298; Avril, 1987. Come noto, lo *Speculum* apparve in Germania ad inizio Trecento e conobbe una diffusione più ampia di quella della *Biblia Pauperum* Comprende 42 immagini. Gli episodi biblici sono accompagnati dall'illustrazione del loro significato conforme all'esegesi medioevale. Cfr. von Looveren, 1972, IV, coll. 182-185.

Per gli aspetti iconografici si fa riferimento soprattutto ad Harris, 1938, pp. 281-287.

Sono utili inoltre le note aggiuntive a questo contributo di Hartt, 1950, pp. 128, 139; Levi d'Ancona, 1957, pp. 68-69; Minnott, 1962, pp. 323-325.

69 Nel testo biblico veterotestamentario, soprattutto nei testi arcaici, l'angelo era Dio stesso. I casi più importanti sono almeno tre (*Genesi* 22,15-17; 31,11-13; *Esodo* 3,2-6).

70 Pozzi, 1993, p. 290.

71 Harris, 1938, pp. 281-287.

72 Identificata anche come personificazione della chiesa da Guazzoni, 1981; *Idem* 1986, pp. 22-23; Begni Redona, 1988; Agosti-Zani, 1982, pp. 17-37 (con nota bibliografica).

73 Si veda in proposito Réau, 1956, tome II, I, p. 231. Molti sono i testi liturgici che si riferiscono tanto al rovetto di Mosè, quanto al vello di Gedeone con riferimento a Maria.

Analecta Hymnica . . VIII. *Sequentiae ineditae Liturgische Prosen des Mittelalters aus Handschriften und Wiegendrucke*, Erste Folge, herausgegeben von Guido Maria Dreves, Leipzig 1890, pp. 62 n. 69, 78 n. 98, 66 n. 75.

Si riportano questi esempi: [n. 98] "Rubus incombustus igne/ Virgo pudoris insigne/ Non perdit in Filio/ Madefacto coelitus/ Imbre sancti Spiritus/ Gedeonis vellere/ Novo ordine naturae/ Innovandae creaturae/ Nova dat remedia"; [n. 75] "Salve, vellus Gedeonis./ Novi rore Salomonis/ Madefactum gratiae".

74 Cornell, 1925, pp. 17, 249-253 ("rore madet vellus remanet tamen arida tellus"); Réau, 1956, tome II, I, p. 232; Sachs, 1970, II, coll. 125-126.

75 In proposito Pozzi (1993, pp. 271-273) mette a confronto di san Bernardo il *Sermone* 47,2 sul *Cantico* con il *Sermone sull'Avvento*. Cfr. San Bernardo, *Opera Omnia*, vol. II, *Sermones in Cantica Canticum* in *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, a cura di J.-P. Migne, Parisiis 1879, vol. CLXXXIII, col. 1008; *Idem Opera Omnia*, vol. II, tomo III, *Sermones de tempore et de sanctis de diversis*, in *Patrologiae cursus completus Series Latina*, a cura di J.-P. Migne, Parisiis 1879, vol. CLXXXIII, col. 42.

76 San Filippo di Harveng, *Opera omnia*, tomo unico, *Commentaria in Cantica canticum* cap. 18, in *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, a cura di J.-P. Migne, Parisiis 1855, vol. CCIII, col. 281. Il commento riguarda *Cantico* 2,1. Si è qui riportata in parte la traduzione di Pozzi (1993, pp. 273-274 nota 1) al quale si rinvia per il testo latino tratto da *Patrologia Latina*.

77 In proposito il rinvio è a Pozzi, 1989, p. 78; *Idem* 1993, p. 261. Si attinge per la simbologia relativa alla conchiglia che concepisce la perla dalla rugiada, ad esempio, da due sermoni di Jacopo da Varazze, il primo dal titolo *Christi incarnatio seu beatae virginis fecunditas assignatur rori*, in *Sermones aurei*, Sermone 129, 159v; il secondo dal titolo *Merito comparatur beata virgo margaratae preciosae*, Sermone 88, 105v. Si trovano in *Sermones aurei de Maria virgine Dei matre*, ad signum Concordiae, Venetiis 1590.

78 Kutua, 1908, pp. 429-437; Putschner, 1976, pp. 1-7.

79 La pietra di Betel è un memoriale di un'esperienza di Dio (*Genesi* 28,18; 35,13-15).

80 Réau, 1956, tome II, I, pp. 146-148.

81 Réau, 1956, tome II, I, p. 147.

82 Sull'interpretazione del passaggio del Mar Rosso come prefigurazione del battesimo di Cristo si veda, con riferimento

- alle *Bibliae Pauperum* Cornell, 1925, pp. 24, 263-265. Ed inoltre si rinvia a Réau, 1956, tome II, I, p. 192; Doelger, 1930.
- 83 Pallucchini-Rossi, 1982, I, pp. 200-204.
- 84 De Tolnay, 1960, pp. 341-376.
- 85 Quest'ultima alluderebbe invece alla grazia per Perocco, 1980. Si veda a proposito di queste interpretazioni De Tolnay, 1960; Hüttinger, 1962. È utile il sunto nelle schede di Paola Rossi, in Pallucchini-Rossi, 1982, pp. 200-204.
- 86 Heidemann, 1971, pp. 321-324.
- 87 Réau, 1956, tome II, I, p. 199. Si aggiunga anche l'episodio riguardante *Gli ebrei nel deserto rifiutano la manna*, conforme a *Numi* 31,5, che è il soggetto ravvisato nel telerò di Jacopo Tintoretto, eseguito fra il 1592 e il 1594 per il presbiterio della chiesa di San Giorgio Maggiore con a fronte l'*Ultima Cena*. In proposito si veda Ivanoff, 1975, pp. 50-57. Vi è stato ravvisato un riferimento alla negazione del sacrificio della messa da parte di correnti eretiche, in realtà secondo Ivanoff l'episodio va interpretato come rifiuto del cibo ricevuto in dono da parte del popolo ebreo distratto dalle occupazioni quotidiane.
- 88 Tabernacolo da "tabernaculum" della Vulgata latina in *Esodo* 16,34; il vocabolario italiano lo dà anche nell'accezione di tenda degli ebrei nel deserto, ma nelle traduzioni italiane della Bibbia regolarmente lo si evita, perché fa pensare all'edicola dove si ripone l'eucarestia in una chiesa cattolica; normalmente si traduce "tenda". In questo contributo si utilizza in ogni caso il termine tabernacolo, assumendo a riferimento il saggio magistrale di Pozzi, 1989, ed. 1993.
- 89 Réau, 1956, tome II, I, p. 199; Bloch, 1968, I, coll. 341-343. Nello studio di Pozzi (1987, ed. 1993, pp. 202, 208-210) si prende in considerazione invece la metafora Cristo-vaso partendo dall'esegesi del versetto di *Geremia* 31,22, in particolare da parte di Riccardo di San Lorenzo (l.10, c. 31, par. 22).
- 90 Måle, 1932, XVII, pp. 44 segg.; Lechner, 1971, III, coll. 102103. Si vedano soprattutto la trattazioni specialistiche più estese di De Santi, 1900; Meersseman, 1958; *Idem* 1960⁶⁾; *Corpus antiphonarium* 1963. Si trova anche nelle litanie lauretane per le quali si veda Luedicke-Kaute, 1971, coll. 27-31.
- 91 Pozzi, 1989, ed. 1993, p. 40: "tabernacolo e arca non possono convivere nello stesso testo come attributo di Maria se non come doppione o come unità di una serie enumerativa che comprenda altri elementi". Per quanto riguarda Maria-arca nel contesto coneglianese si veda di seguito il commento alla scena di *Davide e il trasporto dell'arca dell'alleanza*. A prescindere dalla soluzione qui adottata, si nutre il sospetto che nella dinamica di significati del ciclo di Conegliano non si possa pretendere che una figura escluda l'altra, con quello stesso rigore concettuale magistralmente motivato in proposito da Giovanni Pozzi relativo a un diverso contesto quattrocentesco, nella fattispecie quello dell'iconografia pierfrancescana.
- 92 Réau, 1956, tome II, I, pp. 200-202.
- 93 Pozzi, 1993, passim.

- 94 Per quanto riguarda Mosè con le braccia alzate quale prefigurazione della croce del Crocifisso e del cristiano orante cfr. Réau, 1956, tome II, I, pp. 202-203.
- 95 Réau, 1956, tome II, I, pp. 203-204.
- 96 È da ricordare come Jacopo Tintoretto affronti più volte questo tema. Si veda innanzitutto il telerò del presbiterio della chiesa veneziana della Madonna dell'Orto del 1560 circa, raffigurante *La consegna delle tavole a Mosè e il trasporto del vitello d'oro* cui è posto di fronte il *Giudizio universale*. Per i due teleri si veda innanzitutto il prezioso studio monografico di Richter, 2000.
- La scena è qui intesa come costruzione dell'idolo da Rodgers (1977, p. 715), mentre Cialoni (2002, pp. 183 segg.) precisa trattarsi del trasporto. *La costruzione dell'idolo* è invece il soggetto di un ovale di Jacopo Tintoretto di collezione privata, facente parte in origine di una serie di *Storie bibliche* (Bertini, 1971, pp. 258-261; Pallucchini-Rossi, 1982, pp. 146-147, cat. 95).
- Il soggetto è presente ancora nella giovanile serie di sette storie bibliche destinate alla decorazione di un cassone, ora conservate al Kunsthistorisches Museum di Vienna. Cfr. Pallucchini-Rossi, 1982, pp. 138, catt. 48-53, 54, II, fig. 72.
- 97 Per questi concetti si veda in particolare Cialoni, 2002, pp. 183 segg.
- 98 Su Mosè "profeta" vedi *Deuteronomio* 18,15; *Osea* 13,13/14; *Sapienza* 11,1; su Mosè "servo di Dio" vedi 2 *Re* 21,8 ecc.; su Mosè "uomo di Dio" 1 *Cronache* 23,14.
- 99 Nella scelta di questa tematica può dunque essere contenuta un'allusione a quanto si era stabilito nella fase del Concilio Tridentino riguardo al fatto che solo la Chiesa romana fosse depositaria della corretta lettura della Bibbia. Sono concetti di alto significato allusivo che sono stati ravvisati nell'incostueto accostamento tematico dei due teleri realizzati da Jacopo Tintoretto circa il 1560 per il presbiterio della chiesa della Madonna dell'Orto a Venezia, qui citati nella nota 96. Per una lettura iconografica connessa al ruolo assegnato alla giustificazione dal Concilio di Trento, si veda il saggio di Cialoni (2002, pp. 183-200).
- 100 Réau, 1956, tome II, I, pp. 110-111; Hohl, 1968, I, coll. 178180; *Idem* 1972, IV, coll. 161-163; Dauth-Red., 1972, IV, coll. 617; Poeschke, 1972, IV, coll. 241-244. Sul simbolismo ebraico dell'arca di Noè si veda anche Busi, 1999, pp. 440-444.
- 101 Pozzi, 1993, p. 216.
- 102 Il testo latino, per il quale si veda San Gregorio Magno, *Opera Omnia*, tomo IV, *Liber Responsalis sive antiphonarius*, in *Patrologiae cursus completus Series Latina*, a cura di J.-P. Migne, Parisiis 1862, vol. LXXVIII, col. 798, n. 817, è nella traduzione di Pozzi, 1993, p. 216. Esso recita: "Vidi speciosam sicut columbam ascendentem desuper rivos aquarum, cuius inestimabilis odor erat nimis in vestimentis eius. Et sicut dies verni circundabant eam flores rosarum, et lilia convallium".

- È opportuno notare l'equivalenza tra i titoli *Siracide*, usato qui, ed *Ecclesiastico*, usato dal Pozzi: il primo, oggi comune, segue l'aversione greca della *Septuaginta*, il secondo quella latina della *Vulgata* e viene usato tradizionalmente fino alle traduzioni del primo Novecento.
- 103 3 *Re* 3,16-28. Réau (1956, tome II, I, pp. 289-291) ricorda dell'episodio le due interpretazioni di prefigurazione prevalenti, quella che ne fa una figura del Giudizio finale e quella che lo indica come esempio di Giustizia.
- 104 Per il riferimento alle *Bibliae Pauperum* si veda Cornell, 1925, pp. 20, 255-256. Inoltre, si veda in proposito Mielke, 1972, IV, coll. 2-3. Inoltre sono utili i seguenti contributi Pritchard, 1974; Chastel, 1972.
- 105 Réau, 1956, tome II, I, pp. 286-300.
- 106 Sull'identificazione con la *Sibilla Persica* si veda Réau, 1956, tome II, I, pp. 420-425.
- 107 Réau, 1956, tome II, I, pp. 286-300; McKenzie, 1965, ed. 1969; Broderick, 1977, I, p. 45. Quest'ultimo studioso considera esempi dal XIII al XIV secolo, i più tardi fiamminghi. Si veda in proposito anche il contributo di Wormald, 1961, pp. 532-539; si veda inoltre Haussherr, 1968, pp. 101-121; Schiller, 1986, III, pp. 48 segg.; Kerber, 1972, IV, coll. 15-23.
- 108 Si veda il testo più volte richiamato, in appendice al paragrafo precedente,
- 109 Réau, 1956, tome II, I, pp. 220-221; Paul-Busch, 1971, III, coll. 494-495.
- 110 L'episodio non conosce una specifica fortuna iconografica degna di nota, cfr. Réau, 1956, tome II, I, pp. 279-280.
- 111 Rispetto alla narrazione di *Cronache*, secondo il racconto di 2 *Samuele* 6, a seguito dell'ira di Dio contro Uzzà che aveva toccato l'arca, questa rimase per tre mesi presso Obed-Edom nella città di Davide. Solo quando fu fatto osservare a quest'ultimo che a causa dell'arca il Signore aveva benedetto la casa di Obed Edom, Davide decise di riprendere il trasporto. È a questo punto che il testo ripropone la descrizione del corteo: "Davide danzava con tutte le forze davanti al Signore. Ora Davide era cinto da un *efod* di lino. Così Davide e tutta la casa d'Israele trasportarono l'arca del Signore con tripodi e a suon di tromba" (*Samuele* 6, 1415). L'*efod* o perizoma di lino è una veste da sacerdote.
- 112 Come noto i brani di descrizione del tabernacolo sono in *Esodo* 26; 36,8-38. La dedica e la disposizione dell'arca si trova in *Esodo* 40,1-33. La gloria del tabernacolo in *Esodo* 40,34-35. In proposito qui di seguito, nella nota 117, si riporta il brano di descrizione del tabernacolo di *Ebrei* 9,3-4. Sull'iconografia dell'arca si veda Revel-Neher, 1984. In particolare per quanto qui si discute si rinvia a Pozzi, 1989, ed. 1993, pp. 39-41, 57. Sul legno dell'arca si veda ancora Pozzi, 1993, p. 220.
- 113 Ad esempio, le trombe lunghe e diritte ricordano le trombe medioevali della "Camera Alta", ma la loro terminazione a campana larga, cioè molto estroflessa, non è realistica. Si veda: Bevan, 1989, vol. 19, pp. 241-242; Mc Kinnon, 1989, vol.

- 19, pp. 241-242.
- E ancora, l'arpa, pur ricordando l'arpa diatonica medioevale, non può presentare dal punto di vista organologico corde più lunghe al centro e più corte ai lati. Essa dovrebbe averle disposte in ordine di lunghezza e assumere perciò una forma trapezoidale diversa. Cfr. Griffiths-Rimmer, 1989, vol. 8, pp. 190-210.
- In particolare, per quanto riguarda l'arpa di Davide si vedano i seguenti studi Zingel, 1968; Szarvas, 1972.
- A proposito del corno, qui divenuto già strumento di bronzo, si può essere poco precisi nella definizione per via dello stato di conservazione dell'affresco piuttosto lacunoso, sembra tuttavia un tipo di corno da caccia, a voluta, a motivo dell'avvolgimento del tubo, com'è quello da postiglione. Per questo strumento si veda: Morley-Pegge, Hawkhis, 1989, vol. 8, pp. 697-712.
- Per l'uso del tamburello (toph) nella bibbia si veda Blades, 1989, vol. 18, pp. 553-554.
- Le considerazioni su questi strumenti, ovviamente, si fondano sulla comparazione con le tavole che li riproducono nei repertori classici, i quali costituiscono una sorta di summa rappresentativa, e precisamente quelli di Sebastian Virdung, *Musica getuscht*, Basel 1511; Martin Agricola, *Musica instrumentalis deutch*, Wittemberg 1545 (ristampa 1896); Michael Pretorius, *De Organographia*, Wolfenbüttel, Elias Holwein, 1619 (ristampa 1958).
- 114 In tale modo si esprime Réau, 1956, tome II, I, pp. 267-269; Wyss, 1968, I, coll. 488-489; Kahr, 1970, pp. 235-247.
- 115 Pozzi, 1989, ed. 1993, p. 41. Lo studioso da cui si ricava il testo di Jaime Pérez cita da quest'ultimo, *Commentarium in Psalmos* Lugduni, Antonio Du Ry, 1521.
- Il testo latino da cui si è tratta la sintesi è il seguente: "Sicut illa arca testamenti in qua erant tabule legis, virga Aaron et urna manne figurabat humanitatem Christi, ut inquit apostolus ad *Hebreos* 9 quia humanitas Christi est arca divinitatis, ita pariter tabernaculum Moysi figurabat virginem Mariam. Nam sicut arca testamenti fuit deposita in tabernaculo illo, ut patet *Esodo* 25, ita pariter totus Christus fuit repositus et requievit in utero virginali tanquam in tabernacolo materiali".
- 116 Il testo qui riportato è anch'esso dedotto da Pozzi, 1989, ed. 1993, p. 41. Lo studioso ricava anche quest'ultimo da Jaime Pérez, 1521: "Per arcam sanctificationis Christi potest intelligi virgo Maria, quae fuit arca sanctitatis Christi in qua Christus per novem menses quievit secundum carnem et postea singulariter semper requievit et inhabitavit per gratiam".
- 117 È utile riportare il brano paolino per quanto concerne la descrizione del santuario terreno: "Fu costruita infatti una Tenda: la prima, nella quale vi erano il candelabro, la tavola e i pani dell'offerta: essa veniva chiamata il Santo. Dietro il secondo velo poi c'era una Tenda, detta Santo dei Santi, con l'altare d'oro per i profumi e l'arca dell'alleanza tutta ricoper-

- ta d'oro, nella quale si trovavano un'urna d'oro contenente la manna, la verga di Aronne che aveva fiorito e le tavole dell'alleanza. E sopra l'arca stavano i cherubini della gloria, che facevano ombra al luogo dell'espiazione".
- 118 L'osservazione e la segnalazione del commento di Ugo di San Caro sono di Pozzi, 1989, ed. 1993, p. 57. Lo studioso segnala questo commento in risposta ad un'applicazione distorta del testo paolino da parte di Martone (1982, p. 39), quale riferimento per la tradizione allegorica che riguarda la Madonna incinta nell'ambito dell'iconografia del celebre affresco della *Madonna del Parto* di Piero della Francesca di Monterchi. All'interpretazione del testo paolino da parte di Martone, Pozzi contrappone quella affatto diversa di Hofius, 1970, pp. 271-277.
- 119 I quattro libri dei *Re* secondo la Vulgata corrispondono ai due libri di *Samuele* più ai due libri dei *Re*, per cui 3 *Re* della Vulgata = 1 *Re*.
- 120 "Item nota, quod Levite portabant Arcam foederis Domini et Apostoli Beatam Virginem in hac vitam sustentabant, et fovebant, tam solatio, quam obsequio, maxime beatus Ioannes, cui cura eius commissa est. Sed tandem assumpta est in morte. Et imposta in templo Domini, id est in coelo. Unde *2 Paral. Trigesimo quinto* a Ponite arcam in Santuario templi, quod aedificavit Salomon filius David Rex Israel, nequam eam ultra portabitur *3 Reg. 8.a* Intulerunt Sacerdotes Arcam foederis Domini in oraculum templi in Sancta Sanctorum, *Apocal. II. d.* Apertum est templum Dei in coelo, et visa est Arca Testamenti eius in templo eius". Ugo di San Caro, *Opera Omnia in universum vetus et novum testamentum tom octo*, sumptibus Ioannis Antonimi Hugueton et Guilielmi Barbier, Lugduni 1669.
- Il frontespizio recita: Hugonis de Sancto Charo, S. Romanae Ecclesiae Tituli S. Sabinae Cardinalis Primi Ordinis Praedicatorum, Tomus Septimus. In Epistolas D. Pauli, Sctus Apostolor., Epistolas septem Canonicas, Apocalypsin B. Ioannis opus admirabile, omnibus conconationibus, a Sacrae Theologiae Professoribus pernecessarium: in quo declarantur sensus omnes, literalis scilicet, Allegoricus, Tropologicus, et Anagogicus, maxima cum studentium utilitate. Editio ultima prae caeteris recognita et emendata, Lugduni, Sumptibus Ioannis Antonimi Hugueton, et Guilielmi Barbier, MDCLXIX.
- I brani biblici commentati sono 2 *Cronache* 35,3 (cfr. 1 *Cronache* 15,15); 1 *Re* 8,6; *Apocalisse* 11,19.
- 121 Tra la bibliografia generale riguardante questo tema sono risultate di particolare interesse le seguenti voci: Kuenstle, 1926, pp. 300-301; Kahr, 1966; Weber, 1968⁽¹⁾, I, coll. 193-194; Weber, 1968⁽²⁾, I, coll. 684-687; voce redazionale "Aman", in *Lexikon*, 1968, I, col. 110; Paul-Busch, 1971⁽¹⁾, II, coll. 153-154. Oltre a: Parma, 1995, pp. 119-127; Gnaccolini-Tognoli Bardin, 1999, pp. 117-130; Pierguidi, 1999, pp. 81-95; *Idem* 2001, pp. 31-38; Bohn, 2002, pp. 183-201.

- 122 Il parallelismo Giuditta-Ester risale ancora a Sant'Isidoro Vescovo, *Opera Omnia*, tomo V, *Allegoriae quaedam Sacrae Scripturae*, in *Patrologiae cursus completus Series Latina*, a cura di J.-P. Migne, Parisiis 1862, vol. LXXXIII, col. 116 n. 122: "Judith et Esther typum Ecclesiae gestant, hostes fidei puniunt, ac populum Dei ab interitu eruunt". A proposito dell'iconografia di Giuditta e la lettura di prefigurazione si veda Réau, 1956, tome II, I, p. 330: "Elle figure parmi les neuf Preusses qui font pendant aux neuf Preux comme le Sybilles aux Prophètes". Per una trattazione in generale si veda Seib, 1972, IV, coll. 150-153. Un utile ragguaglio critico sulla letteratura riguardante questo tema iconografico è di Tognoli Bardin, 1995, pp. 219-226. Sulla figura di Giuditta nella tradizione ebraica, quale eroina vittoriosa e simbolo della lotta di Israele, inoltre sull'associazione alla festa di Hanukkah, che commemora la sconfitta ad Antioco inflitta dagli Asmonei, rettori del popolo ebraico, si veda Friedmann, 1986-1987, pp. 225-246. Si veda anche Castelli, 1984, p. 367.
- Per la fortuna iconografica nel Medioevo si veda Godwin, 1949, pp. 25-46. Sul significato di prefigurazione è particolarmente utile Wind, 1937-1938⁽¹⁾, pp. 62-93; Kaufmann, 1935; Herzner, 1980, pp. 139-180. Quale simbolo di virtù anche civile si veda Von Erffa, 1969-1970, pp. 460-465. Sul significato politico della sua immagine a Venezia si veda il saggio di Romano, 1981, pp. 113-125), a proposito della Giuditta di Tiziano del Fondaco dei Tedeschi. Si analizzano le associazioni Venezia-Giustizia, Giustizia-Giuditta, Giuditta-Venezia. Nella rarefazione dei cicli narrativi dedicati all'eroina biblica, di contro alla fortuna del soggetto isolato, è da ricordare come Veronese avesse trattato la storia di Giuditta in sei episodi, la cui serie si conserva all'Ashmolean Museum di Oxford. Pignatti, 1976, I, p. 199 cat. A229, II, figg. 912-917.
- 123 Per queste osservazioni sull'episodio di Ester e Assuero si ringrazia il biblista Renato De Zan.
- 124 Shatzky, 1964; Shmernk, 1971, coll. 1396-1404; Dato, 1987.
- 125 Rotolo al singolare *megillah* al plurale *megillot*. Il libro di Ester è uno dei 5 rotoli biblici: Rut, Cantico, Qoélet, Lamentazioni, Ester.
- 126 Toaff, 1968-1969, pp. 225-249.
- 127 Metzger, 1962-1963, pp. 148-187; *Idem* 1966, pp. 380-432.
- 128 San Girolamo, *Opera Omnia*, tomo I, *Epistolae, Epistola II ad Paulum* in *Patrologiae cursus completus Series Latina*, a cura di J.P. Migne, Parisiis 1877, vol. XXII, coll. 547-548; San Girolamo, *Opera Omnia*, tomo V, *Commentariorum in Sophoniam Prophetam Liber unus, Prologus*, in *Patrologiae cursus completus Series Latina*, a cura di J.-P. Migne, Parisiis 1884, vol. XXV, col. 1337. Rabano Mauro, *Opera Omnia*, tomo III, *Expositio in Librum Esther*, in *Patrologiae cursus completus Series Latina*, a cura di J.P. Migne, Parisiis 1864, vol. CIX, coll. 635-670. "Liber Esther (...) multipliciter Coristi et Ecclesiae sacramenta in mysterio continet: quia ipsa Esther in Ecclesiae typo populum de periculo liberat, et interfecto Aman, quia

- interpretatur 'iniquitatis'. Partem convivii et diem celebrem mittit in postera". Tale concetto è sintetizzato nel IX secolo da Walfrido Strabone, *Opera Omnia*, tomo I, *Glossa ordinaria in librum Esther*, in *Patrologiae cursus completus Series Latina*, a cura di J.-P. Migne, Parisiis 1879, vol. CXIII, coll. 739-748. Cornell, 1925, pp. 48-49, 292; Parma, 1995, pp. 120, 126, nota 10.
- 129 Avril, 1987, p. 148 n. 9.
- 130 Avril, 1987, pp. 119, 148 n. 9.
- 131 *Histoire des Conciles*, IX, Paris 1931, p. 254.
- 132 Greenslade, 1963, p. 100.
- 133 Sulla fortuna cinquecentesca si vedano i citati contributi di Kahr, 1966; Parma, 1995; Pierguidi 1999; *Idem* 2001.
- 134 Pierguidi, 1999, pp. 85, 93 nota 26. Come episodio singolo Tintoretto affronta il tema di Ester davanti ad Assuero nei dipinti delle Royal Collections di Hampton Court e del Nuevos Museos dell'Escorial. Cfr. Pallucchini-Rossi, 1982, I, p. 138, cat. 48.
- 135 Pallucchini-Rossi, 1982, I, pp. 156-157, cat. nn. 129, 130; II, figg. 169, 171-172 (con datazione al 1547-1548).
- 136 Pallucchini-Rossi, 1982, I, pp. 171-172, cat. 182-187; II, figg. 240-248 (con datazione al 1555 circa).
- 137 Pallucchini-Rossi, 1982, I, p. 138, cat. 48, II, figg. (documentato nel 1564-1565).
- 138 Corboz, 1980, p. 67; Schulz, 1968, pp. 30, 101-102 n. 38; Sinding-Larsen, 1974, pp. 13, 238-240. Si tratta delle Virtù cardinali per Wolters, 1983, ed. italiana 1987, p. 108.
- 139 Veronese affronta più volte il tema di Ester ed Assuero, nei teleri della Galleria degli Uffizi, del Museo del Louvre, del Kunsthistorisches Museum di Vienna, quest'ultimo parte di un ciclo di dieci dipinti con episodi del Nuovo e Vecchio Testamento, in cui è evidente il concorso della bottega. Cfr. Pignatti, 1976, p. 182 cat. A99, II, fig. 808-809; p. 200 cat. A237, II, fig. 924; p. 221, cat. A388, II, fig. 1054. Pierguidi (2001, p. 38, nota 34) esclude che possano trattare la storia di Ester le tre tele del Museo di Castelvecchio di Verona, per le quali si veda Marinelli, 1988, pp. 181-183.
- Per il ciclo di San Sebastiano si veda Pignatti, 1976, I, pp. 39-40, 109, 112-113, 114-116 cat. nn. 39-44, 56-59, 69-75, 77-83.
- 140 Gutmann, 1969, coll. 88-103; Kahr, 1970, pp. 235-247; Parma, 1995, p. 120.
- 141 Haug-von Wilckens, 1969, VI, coll. 50-51.
- 142 Secondo Renato De Zan (cortese comunicazione) il nome ebraico è *Hachssa* (Ester 2,7) e significa "mirto". Ester è un nome persiano, probabilmente un nome teoforico che deriva dal nome di una divinità babilonese femminile (*Ishtar*). Questa ipotesi sembrerebbe la più plausibile poiché suo zio si chiamava Mardocheo, altro nome teoforico che deriva dal nome di un divinità babilonese maschile (*Marduk*). I filologi pensano che possa derivare anche dal neopersiano *stareh* che significa "stella". Altri filologi pensano alla radice indoeuropea *stri*, che significa "giovane donna".

- Si veda in proposito Réau, 1956, tome II, I, pp. 336-337. Il nome della sposa, Sulammita, è stato variamente interpretato, in riferimento alla sunamita che riscaldava Davide (1 *Re* 12-14), o ad una forma derivativa dal nome stesso di Salomone, per cui significherebbe: colei che appartiene a Salomone.
- 143 Parma, 1995, pp. 119, 125-126 nota 4. Dato, 1987.
- 144 Dolders, 1987, 017, 1-8. Per i disegni relativi si veda Garff, 1971, nn. 73-79; Ehermann, 1968, pp. 411-418.
- Caratteristiche di ambientamento attuale in contesto urbano aveva la serie di quattro arazzi su disegno di Jan Van Der Straet (lo Stradano) del 1563, tessuti dalla manifattura medicea dall'arazziere Michele Squilli, di essi si conserva il *Trionfo di Mardocheo* e il *Banchetto di Ester e Assuero*. Si presume che anche gli altri della serie presentassero coerenti caratteristiche. Erano destinati alla sala di Ester nel quartiere di Eleonora di Palazzo Vecchio, sulla cui volta Vasari aveva affrescato la scena di *Ester davanti ad Assuero*. Cfr. G. G. Bertelà, in *Palazzo Vecchio*, 1980, pp. 73-75, catt. 120-121.
- Si veda a proposito di queste interpretazioni Parma, 1995, pp. 121-123, figg. 7, 8.
- 145 Si veda in proposito Corboz, 1980, pp. 63-68. È fondamentale lo studio di Hüttinger, 1978, pp. 7-12; *Idem* 1983, pp. 183 segg.; *Idem* 1997, pp. 9-35.
- 146 Corboz, 1980, p. 63. Circa la necessità di determinare nel particolare contesto storico il mito di Venezia espresso nelle sue rappresentazioni ambientate figurativamente, Corboz fa riferimento alle importanti osservazioni di Puppi, 1978, pp. 73-78.
- 147 È da ricordare il trittico dell'*Annunciazione* di Bonifacio de' Pitati per il Palazzo dei Camerlenghi (ora Venezia, Gallerie dell'Accademia) con al centro *Dio Padre* che si libra su Piazza San Marco, Palazzo Ducale e la piazzetta. Hüttinger (1997, p. 9) osserva come "qui Venezia, luogo dell'evento salvifico dell'incarnazione, sia intesa come nuova Nazareth-Gerusalemme".
- 148 Tale indicazione interpretativa si pone in direzione "ipericonologica", secondo un'espressione di Hüttinger (1997, pp. 9, 33 nota 10), che ricorda come "non sempre è agevole determinare concretamente, in termini di contenuto allegorico-simbolico, quale sia in tali casi il legame tra il soggetto e l'ambientazione veneziana. Anzi, talvolta, tale decodificazione di significati può portare a risultati fuorvianti".
- 149 Sinding-Larsen, 1974; *Idem* 1980, pp. 40-49; Wolters, 1983, ed. 1987, pp. 93-150.
- 150 Si veda ad esempio il telerò dell'*Esaltazione dei Rettori di Padova Jacopo e Giovanni Soranzo* eseguito da Palma il Giovane per la Sala del Podestà di Padova circa il 1590-1595 (ora Museo Civico di Padova), cfr. Mason Rinaldi, 1984, p. 99 cat. 195.
- 263 fig. 193. Sempre in tema di specularità, è da ricordare il telerò di Palma il Giovane del 1595, commissionatogli dal Consiglio minore della Comunità di Udine, in cui la dedizione

della città a Venezia viene espressa mediante san Marco che regge lo stendardo della Repubblica insignito dello stemma della città e lo porge alla Madonna con il Bambino alla presenza del santo vescovo patrono Ermagora. Sullo sfondo vi è la veduta del castello di Udine. Il vaso che contiene messi e uva reca lo stemma di Udine. Cfr. Mason Rinaldi, 1984, pp. 116, 269 cat. 328, fig. 205.

151 Sinding-Larsen, 1980, p. 40.

152 Sinding-Larsen, 1980, p. 41.

153 Weber, 1972, IV, coll. 61-67. Sulla simbologia della nave come chiesa si vedano anche i contributi di Peterson, 1950, pp. 77 segg.; Rahner, 1953, pp. 129 segg.; Rahner, 1964.

154 Ringbom, 1962, pp. 326-330. Per gli inni dei vesperi si veda De Santi, 1900; Mâle, 1932, XVII, pp. 44 segg.; Meersseman, 1958; *Idem* 1960; Lüdicke-Kaute, 1971, III, coll. 27-31.

155 Holl, 1972, IV, coll. 214-216. È a partire dal Duecento che sul *maphorion* della Vergine le croci o i tondi assumono la forma di una stella, "alla base di tale stella si trova comunque la croce e si tratta, in effetti di una croce ornata". Cfr. Gukova, 2004, pp. 49-58. Ma si vedano in proposito questi saggi di particolare importanza: Konstantinides, 1960, pp. 255-266; Galavaris, 1966-1967, p. 366; *Mother of God*, 2000, p. 228.

156 *Analecta Hymnica...*, VIII. *Sequentiae ineditae*., Leipzig 1890, p. 77, n. 95: "Quae spectas ad solis ortum/ Nos transfer ad maris portum./ Ne nos fluctus obruant/ Maria".

157 È attribuita a Pio V la visione della Vergine al momento della vittoria di Lepanto, avvenuta il 7 ottobre 1571, prima domenica del mese, in cui si facevano processioni in onore della Madonna del Rosario, come è attestato negli *Atti ufficiali della canonizzazione di Pio V*. Ciò determina l'istituzione l'anno successivo della festa della Madonna della Vittoria, 7 ottobre, divenuta festa della Regina del Rosario con Gregorio XIII che la trasferisce alla prima domenica di ottobre (cfr. Iszak-Silli, 1968, coll. 883-901). Per l'aspetto iconografico si rinvia a Ringbom, 1962, pp. 326-330. Sull'iconografia connessa alla battaglia di Lepanto e la Madonna del Rosario si veda lo studio classico di Anna Pallucchini, 1974, pp. 279-287; Mason Rinaldi, 1986, pp. 13-18; Wolters, 1983, ed. 1987, pp. 207-215.

158 Weber, 1972, IV, coll. 66-67.

159 Ivanoff, 1960.

160 La citazione è dal testo qui più volte utilizzato di Sinding-Larsen, 1980.

161 La lunetta è scarsamente considerata dalla critica. Botteon (1904, pp. 11, 112 nota 24) ricorda i lavori di decorazione interna alla chiesa ad opera di Giacomo Collet di Arten e Desiderio da Feltre non più leggibile all'epoca, e associa a tali affreschi quello della lunetta: "Purtroppo degli affreschi non rimane più traccia nell'interno della chiesa. Vi è però una lunetta dipinta sopra la porta d'ingresso della chiesa che rivela una discreta valentia del pittore o Giacomo o Desiderio".

Per questa fase decorativa si rinvia a Fossaluzza, 2003, I.3, pp.

163-166, figg. 16.25-27, 16.102-111. Va anche ricordato che Botteon nella stessa circostanza ritiene contemporanea alla fase decorativa tardo quattrocentesca anche la collocazione del portale marmoreo: "veniva murata l'attuale porta d'ingresso della Chiesa, di stile purissimo del Rinascimento, lavoro pregevole eseguito a Treviso da ignoto scultore". L'affresco della lunetta è riconosciuto al Pozzoserrato come parte integrante dello svolgimento iconografico della facciata da chi scrive. Cfr. Fossaluzza, 1988⁽²⁾, pp. 70-72; *Idem* in *Cassamarca*, 1995, p. 40; *Idem* 1998, p. 695.

162 Per l'iconografia della Madonna della Misericordia si rinvia alla voce di Seibert, 1972, IV, coll. 128-133. Ma si vedano anche Pedrizet, 1908; Mâle, 1932, XVII, pp. 508 segg.; Réau, 1957, tome II, II, pp. 110-119. Ed inoltre di particolare interesse anche per il periodo considerato sono i seguenti contributi: Lompart, 1962, pp. 299-310; Guldan, 1966, pp. 122, 188 segg.; Pozzi, 1989, pp. 263-326, ed. 1993, pp. 17-72.

163 Sull'opera di Tiziano si veda Fossaluzza, 1998, pp. 650-651, 655 fig. 723, 708 nota 78. I pagamenti dell'opera iniziano dal 1543 mentre il completamento si situa nel 1549. Nello scomparto centrale la Madonna è a figura intera, compie un movimento avvitato nel trattenere il Bambino in piedi sul plinto marmoreo.

Il disegno dei due personaggi è ripreso in soluzioni a mezza figura, come nella *Madonna con il Bambino e la Maddalena* del Museo dell'Ermitage e in una versione più tarda che è stata segnalata in collezione privata di New York. Di quest'ultima sono numerose le repliche con varianti. Cfr. Fomiciova, 1992, pp. 336-337, cat. 164 San'Agostino, *Opera Omnia*, tomo V, *Sermoes ad populum* in *Patrologiae cursus completus Series Latina*, a cura di J.-P. Migne, Parisiis 1865, vol. XXXIX, col. 1991; San Fulgenzio, *Opera Omnia*, tomo unico, in *Patrologiae cursus completus Series Latina*, a cura di J.-P. Migne, Parisiis 1861, vol. LXV, col. 899. A proposito di questo brano si veda Ringbom, 1965, ed. 1984, pp. 42-43. Si veda anche Hirn, 1958, p. 322. Ringbom ricorda come l'immagine della finestra è spesso utilizzata con riferimento ai profeti e agli evangelisti. I primi erano inoltre ritenuti finestre del tempio di Salomone (*fenestra templi*).

165 Sui significati simbolici della porta di accesso alla chiesa in termini riassuntivi basti qui il rinvio a Kunst, 1972, IV, coll. 339-340; Hausssher, 1968, pp. 101-121. Con riferimento all'esegesi dei brani di Ezechiele si veda in particolare Harmuth, 1933; Kniazeff, 1955, pp. 268-289. Si è tratto spunto in questo caso dalle osservazioni di Pozzi, 1989, pp. 306-307. Sul simbolismo ebraico della porta cfr. Busi, 1999, pp. 298-305.

166 Per l'iconografia della pala del Cima si veda Humfrey, 1983, pp. 94-97, cat. 37. Si trovano accanto alla Vergine con il Bambino in trono i santi Giovanni Battista, Nicola da Bari, Caterina d'Alessandria, Apollonia, Francesco d'Assisi, Pietro apostolo. Si veda in proposito il capitolo 1 di questo volume. Per una riconsiderazione iconografica dell'affresco della lu-

netta, oltre che per il riconoscimento alla mano del Pozzoserrato, siveda Fossaluzza, 1988⁽²⁾, pp. 70-72; *Idem* in *Cassamarca*, 1995, p. 40; *Idem* 1998, p. 695.

167 Quest'ultima accezione, qui rettificata, spetta a chi scrive nel momento di individuare la raffigurazione della *Carità* in luogo semplicemente della Madonna con il Bambino, come avveniva in passato. Fossaluzza, 1988⁽²⁾, pp. 70-72; *Idem* in *Cassamarca*, 1995, p. 40; *Idem* 1998, p. 695.

168 Sull'iconografia della *Charitase* delle *Virtù Teologali* si veda qui nota 58, e in particolare Wind, 1937-1938⁽¹⁾, pp. 322-330; Boskovits-Wellershoff, 1968, I, coll. 349-351.

169 Come noto nei vangeli apocrifi, e segnatamente nel Protoevangelo di Giacomo, l'incontro fra il futuro eremita fanciullo e Gesù Bambino avviene nel deserto. È un angelo ad accompagnare Giovanni presso la Madonna con il Bambino. Per questo tema si veda in particolare Aromberg Lavin, 1955, pp. 96-97; Réau, 1956, tome II, I, pp. 438, 447; Weiss, 1974, VII, col. 180.

170 Sull'iconografia del cuore si veda la voce redazionale "Herz", in *Lexikon* 1970, II, coll. 248-250; Walzer-Red., 1970, II, coll. 250-254. Per la stella come attributo mariano cfr. qui alla nota 154.

171 Hall, 1974, p. 89.

172 San Tommaso, *Summa Theologica*, IIa, IIae, q. XXX, a. 4. Wind, 1937-1938⁽¹⁾, pp. 325-326.

173 San Tommaso, *Summa Theologica*, IIa, IIae, q. XXIII, a. 5; *Onest. Disp.*, de *Caritate*, a. 4.

174 Tale rinvio e le considerazioni conseguenti sono riprese da Wind, 1937-1938⁽¹⁾, p. 325, nota 2.

175 San Tommaso, *Summa Theologica*, IIa, IIae, XXX, IV.

176 Le fonti principali per l'iconografia delle Sibille comprendono Lattanzio, *Opera Omnia*, tomo I, *Divinarum Institutionum Liber primus De falsa religione deorum* cap. VI, in *Patrologiae cursus completus Series Latina*, a cura di J.-P. Migne, Parisiis 1844, vol. VI, coll. 138-148; Sant'Agostino, *Opera Omnia*, tomo VII, *De Civitate Dei*, in *Patrologiae cursus completus Series Latina*, a cura di J.-P. Migne, Parisiis 1864, vol. XLI, coll. 579-581; Sant'Isidoro, *Opera Omnia*, tomo III, *Etymologiarum* Lib. VIII, c. 8, in *Patrologiae cursus completus Series Latina*, a cura di J.-P. Migne, Parisiis 1878, vol. LXXXII, coll. 309-310. Alcune profezie sono riportate da Marsilio Ficino, *De Christiana Religione*, 1476; cfr. M. Ficino, *Opera*, Basilea 1576, cap. XXIV. *Autharitas Sybillarum* pp. 26-28; cap. XXV. *Testimonia Sybillarum de Christo*, pp. 28-29.

Per quanto riguarda i testi presentati dalle Sibille in base alle fonti più antiche si veda Guerrini, 1992-1993, pp. 6-38.

Sull'iconografia delle Sibille si veda il classico studio di Barbier de Montault, 1869, ed. 1874, pp. 341 segg. Ed inoltre si veda Mâle, 1899, cap. V.; Rossi, 1915, pp. 209-221, 272-285, 427-458; Mâle, 1922, pp. 253-279; Réau, 1956, tome II, I, pp. 420-430; Seib, 1972, IV, coll. 150-153; De Clerc, 1978-1979, pp. 105-127; Castelli, 1988, pp. 313-333. Si vedano anche i dotti

contributi di Settis, 1985⁽¹⁾, pp. 437-457; *Idem* 1985⁽²⁾, pp. 89-116. Sulla rappresentazione in ambito civile nel Friuli Occidentale si veda il caso di San Vito al Tagliamento illustrato da Cozzi, 1987. Molte precisazioni sono contenute nella lettura iconografica degli affreschi di Lorenzo Lotto dell'Oratorio Suardi di Trescore offerta da Cortesi Bosco, 1980, pp. 65-75, 127-141.

177 Wollesen Wisch, 1986, pp. 1-590; Estivill, 1993, pp. 357-366; von Henneberg, 1974; Mancini-Scarfone, 1975.

178 Estivil, 1993, pp. 357-366. Lo studioso mette bene in luce l'apporto del domenicano Filippo Barbieri il quale nel 1481 sostiene che le profezie costituiscono una risposta agli oracoli sibillini. In Barbieri il contenuto degli oracoli si indirizza prevalentemente al tema dell'Incarnazione. Estivil ricorda altresì l'attestazione di questa direzione interpretativa in diverse sacre rappresentazioni dei secoli XV e XVI.

Si veda pertanto: [Filippo Barbieri], *Quattuor hic compressa opuscula. Discordantie sanctorum doctorum Hieronimi et Augustini. Sibyllarum de Christo vaticinia cum appropriatis singularum figuris Varia Iudeorum et gentilium de Christo testimonia Centones probe falconie de utriusque testamenti hystariis ex carminibus Virgillii selecti cum annotatione locorum ex quibus desumpti sunt; a divo Hieronymo comprobate*, Venetiis, per Bernardinum Benalium, s.d. [1520 c.a.].

Va osservato che Rossi (1915, p. 278) parlando di questa fonte indica che l'"opuscolo esiste manoscritto nella Biblioteca di Parigi". Estivil (1993, pp. 359-360, 365 nota 12, figg. 3ab), invece, fa riferimento all'"edizione del 1481 del libro di Filippo Barbieri, conservata ora nella Biblioteca Apostolica Vaticana" (Opuscola, IV.29) nella quale "oltre ad una descrizione delle singole sibille, queste appaiono anche rappresentate in dodici miniature colorate". La riproduzione di due immagini, relative all'Esopontica e alla Frigia, lasciano intendere la sostanziale diversità dal volume stampato più tardi a Venezia presso Benalio di cui si conservano, ad esempio, due esemplari senza data presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (misc. 1188.1; misc. 1872.20), dai quali si è attinto. In tale edizione, qui considerata, le immagini delle sibille sono ottime xilografie a piena pagina. Ad esse si accompagna il testo a fronte. Ciascuna sibilla è caratterizzata iconograficamente, talora secondo la descrizione contenuta nel testo. All'opposto, formulari risultano le immagini dell'incunabolo Vaticano. L'edizione di Bernardino Benalio è datata nel primo quarto del XVI secolo (1520 c.a.), cfr. Prince de Essling, 1909, p. 525, n. 2316.

Su Filippo Barbieri si veda la voce redazionale «Barbieri, Filippo (Barberi Filippo, Philippus de Barberis, Philippus Siculus)», in *Dizionario*, 1964, 6, pp. 217-221.

Sui manoscritti degli *Opuscula*, gli incunaboli e le cinquecentesche comprendenti i vaticini delle sibille, si veda Kaeppli, 1980, pp. 271-273; *Idem* 1993, p. 241.

179 Fantelli, 1982, p. 16. La trascrizione deve avvalersi anche

delle riproduzioni che documentano uno stato di conservazione migliore dell'attuale, in particolare del repertorio dello Studio Fotografico Giuseppe Fini di Treviso degli anni sessanta del secolo scorso.

180 Réau, 1956, tome II, I, pp. 343 segg.

181 Sulla tipologia e gli attributi (ramo dell'albero di Jesse, braccio con carbone ardente, sega) che possono distinguere questo profeta si veda Réau, 1956, tome II, I, pp. 365-369.

182 Fantelli (1982, p. 16) si limita a rilevare la prima parola IMPIE. Si può forse leggere IMPII/ DOMVS/ IS(...)/ GL(ORI)A//. Tuttavia questo non facilita l'individuazione del testo del profeta.

183 I profeti indossano ampie vesti e ridondanti mantelli. In età senile, come osservato, appare solo *Isaia*, mentre *Ezechiele* e *Gaemia* sono in età matura, come lascia intendere la loro barba scura. Quest'ultimo è l'unico ad avere il berretto che probabilmente allude al tradizionale copricapo di vecchia foggia imposto agli ebrei come segno di riconoscimento, e quindi divenuto attributo identificativo dei profeti come di altri personaggi veterotestamentari, cfr. Maeder, 1992, pp. 194-201, 268-269.

184 Il testo del rotolo si sviluppava in almeno otto righe, nella seconda si possono leggere in fotografie d'archivio le lettere GENA(...), nella sesta IN, nella settima VIDI(...). Non vi è traccia della scritta identificativa del personaggio.

185 Réau, 1956, tome II, I, p. 377.

186 Réau, 1956, tome II, I, pp. 370-372.

187 Per questi testi si è qui attinto a Pozzi, 1987, ed. 1993, pp. 190, 206-207.

188 Il testo dello pseudo Alberto Magno è in Alberto Magno, *Opera omnia*, edizione Borgnet, apud L. Vivès, Parigi 1890-1899, vol. XXXVII, p. 414. Per questo testo e la sua attribuzione si veda Fries, 1954.

189 Riccardo di San Lorenzo, *De laudibus beatae Mariae* 1.4, c. 13, par. 1., edito in Alberto Magno, *Opera omnia*, edizione Borgnet, apud L. Vivès, Parigi 1890-1899, vol. XXXVII. Si è qui riportato il brano conforme a Pozzi, 1987, ed. 1993, p. 206 nota 3.

190 Réau, 1956, tome II, I, pp. 391-410; García de Orbiso, 1964, IV, coll. 448-463; Casanova, 1964, IV, coll. 463-467.

191 Analoga è l'interpretazione dell'episodio della casta Susanna (*Daniele* 13). Sul parallelismo con l'episodio di Daniele nella fossa dei leoni si veda: Cassin, 1951, pp. 151-152.

192 Réau, 1956, tome II, I, p. 399.

193 Réau, 1956, tome II, I, pp. 406-407.

194 García de Orbiso, 1964, IV, coll. 453-454; Casanova, 1964, IV, coll. 464-467; Schlosser, 1968, I, coll. 469-473.

195 Réau, 1956, tome II, I, p. 392. Lo distingue dagli altri profeti il fatto di essere giovane imberbe. Si vedano inoltre le citate voci di Casanova, 1964, IV, coll. 469-473; Schlosser, 1968, I, coll. 469-473.

196 [Filippo Barbieri], s. d. [1520 c.a].

197 È una constatazione su cui si sofferma in particolare Rossi (1915, p. 282) tenendo conto tra l'altro delle indicazioni date dal sopraccitato fortunato opuscolo di Filippo Barbieri che secondo la studiosa "non fa che mettere insieme centoni di frasi bibliche e apocalittiche, attingendo alle medesime fonti cui attingevano gli artisti e gli autori delle sacre rappresentazioni. La identità di origine spiega la somiglianza dei vaticini, che, del resto, non sempre sono attribuiti dall'artista alla medesima sibilla a cui sono attribuiti da Filippo".

198 Rossi (1915, p. 282) stila una sorta di inventario degli attributi delle sibille tenendo conto di Agostino (*Opera Omnia*, tomo VII, *De Civitate Dei*, liber XVIII, cap. 23, in *Patrologiae cursus completus Series Latina*, a cura di J.-P. Migne, Parisiis 1864, vol. XLI, coll. 579-581; *Opera Omnia*, tomo VIII, *Contra Iudaeos, Paganos et Arianos sermo de symbolo* in *Patrologiae cursus completus Series Latina*, a cura di J.-P. Migne, Parisiis 1886, vol. XLII, coll. 1126-1127), come pure del citato Filippo Barbieri (s.d. [1520 c.a]). Si tratta del corno dell'abbondanza, dell'abito monacale e del coltello, della corona di foglie e fiori.

199 Réau, 1956, tome II, I, p. 426.

200 Fantelli (1982, p. 16) offre una trascrizione diversa: "dirige" in luogo di diligit.

201 Fantelli (1982, p. 16) trascrive unicamente la parola: "sancta".

202 Fantelli (1982, p. 16) trascrive al modo seguente: "Virgini/ conceptus/ ab alvo/ prodibe".

203 Per l'iconografia di questa sibilla si veda Réau, 1956, tome II, I, pp. 294-295.

204 Filippo Barbieri, s. d. [1520 c.a]. Caput V: "Sibilla Delphica. Sibilla Delphica vates insignissimo in templo Delphici Apollinis nata et anti Troiana bella vaticinata et multo in precio fuit. Que inter cetera a Sanctu Spiritu edocta multis carminibus seriem omnem incarnationem verbi dei peroptime descripsit. Eius quoque verbi vitam omnem et miracula proditionemque capturam illusionem ac denique turpissimam morte preteera et resurrectionem ac eius ascensionem ita perlucide scripsit, ut hystoriam magis dictitasse quam venturus actus visa sit. Unde ferunt eam hec pauca dixisse se ipsum tuum cognosce dominum qui vere dei filius est. Et alibi nascetur propheta absque matris coitu ex virgine eius. de qua Erisippus locutus est in eo libro quem de dimostrazione composuit. Non tarde veniet tacita sed mentem tenendum. hoc opus: non memori semper qui corde reponere huius pertentant cor gaudia magna prophete/ Eximii: qui virginea conceptus ab alvo/ Prohibet sine contactu maris: omnia vincit hoc nature opera, at fecit qui cuncta gubernat".

205 Filippo Barbieri, s.d. [1520 c.a]. Caput VIII: "Sibylla Cumana. Sibylla Cumana fuit tempore Tarquinii Prisci et de Cristo teste Virgilio sic ait: ultima cum ei venit iam carminis etas. Magnis ab integro secolorum nascitur ordo. Iam redit et virgo redeunt saturna regna. Iam nova progenies celo demittitur alto. In modo nascenti puero quo ferrea priminio

desinet. Et toto surget gens aurea mundo. Casta favet lucina, tuus iam regnat apollo. Tam mea certa manent et vera novissima verba. Ultima venturi que erant oracula regis, qui toti veniens mundo cum pace placebit (ut voluti) nostra vestimus carne decenter, in cunctis humilis castam pro matre puella(m) deliget hec alias forma precesserit omnes".

Caput XII: "Sibylla Tiburtina. Sibilla Tiburtina nomine Albunea non multum senex, veste rubea induta desuper ad callum pellem hirciniam per scapulas habens, capillis descriptis, cuius simulacrum tenebat librum in quo scripto erat: Nascetur Christus in Bethlem, et annunciabitur in Naçareth regente tauro pacifico fondatore quietis. O felix illa mater cuius ubere illum lactabunt. Erat ipse deus, dedit hec mihi munia fandi. Carmine que sanctam potui monstrare puellam. Concipiet que naçareis in finibus illum que(m) sub carne deu(m) bethlemica rura videbu(n)t. Omnium felix celo dignissima mater que tantam sacro lactabit ab ubere prolem".

206 Una tale distinzione fra oracoli delle sibille riguardanti la Passione di Cristo rispetto a quelli della Vergine Maria si conferma, probabilmente sulla scorta anche di Barbieri in anni non lontani dalla realizzazione del ciclo coneglianese. A titolo d'esempio si può ricordare come nel Veneto, e precisamente a Vicenza nel 1589, si pubblicasse in seconda edizione da parte del padre Crocifero Luigi Contarini un volume che illustrava in specifico capitolo "Il nome e l'opere delle dieci sibille", nonché il contenuto dei loro oracoli. Cfr. *Il vago e dilettevole giardino, ove si leg' orogli infelici fri de molti uomini illustri (...) il nome e l'opere delle dieci Sibille raccolto dal Padre Luigi Contarino Crocifero, di novo ristampato et ampliato*, in Vicenza, per gli Heredi di Perino Libraro, 1589, pp. 349-353; *Ag iunta al vago e dilettevole giardino del r. padre Luigi Contarini crocifero dall'istesso autore nuovamente composta*, in Vicenza, per gli eredi di Perin, 1597, pp. 349-353.

Questa, che è solo una delle molteplici dimostrazioni del rinnovato interesse per tale soggetto, merita di essere segnalata in particolare per la conferma circa il contenuto degli oracoli delle sibille Delfica e Tiburtina.

A proposito della Delfica il padre crocifero riporta (p. 350): "ella disse che nascerà il profeta di Vergine senza concionamento dell'huomo. Di costei ne parla Crisippo nel libro de divinatione, et parlò della passione di Cristo". Inoltre, in altro punto (p. 352) ricorda: "disse un'altra nascerà il profeta d'una Vergine senza congiungimento d'uomo, questa fu la Delfica". Circa la fortuna del tema iconografico della sibille il contributo di cui si tiene qui conto è quello citato di Estivill (1993) che prende in considerazione anche il testo di Luigi Contarini e le sacre rappresentazioni cinquecentesche relative alla Passione che comprendevano un prologo di dodici profeti e altrettante sibille.

207 Su pittura e controriforma basti qui il rinvio ad alcuni testi fondamentali: Zeri, 1957; Prodi, 1965, pp. 141 segg.; Jedin, 1972, pp. 340-390.

208 Riguardo il metodo allegorico di lettura biblica cfr. Busi, 1999, pp. VII-XXXII (per quanto riguarda la "filologia simbolica" riferita al testo biblico). È stato utile il riferimento a *l'età di Bocchi*, 1998; Ravasi, 1995, pp. 201-211.

209 Sulla predicazione nella Controriforma e in generale la comunicazione si veda: Allegra, 1981, pp. 912 segg.; Rusconi, 1981, pp. 997 segg.; Meersseman, 1965, vol. I, pp. 27-44; Burke (1979, pp. 540-544) che prende in considerazione i questionari delle visite pastorali; Olivieri, 1972. Sul profilo dell'intellettuale ecclesiastico in età tridentina si vedano i contributi di Asor Rosa, 1974; Benzoni, 1978; Prospero, 1981, pp. 213 segg.

210 Si vedano in proposito le considerazioni iconologiche di Pozzi, 1987, ed. 1993, pp. 188 segg.; *Idem* 1993, pp. 251-252, 282 segg.

211 Sulle idee ereticali in generale e l'aspetto mariano in ambito veneto si vedano i fondamentali studi di Stella, 1969. Si veda anche De Biasio, 1972, pp. 71-154; Olivieri, 1981, pp. 467-512; Trebbi, 1984, pp. 70 segg.

212 Puppi, 1995. L'appassionata ricostruzione delle vicende del maestro pittore Riccardo Perucolo, offrono l'occasione per ricostruire il clima religioso in ambito periferico locale, nei decenni centrali del Cinquecento. Da segnalare, per la fase più tarda considerata, il riferimento alla situazione negli anni dell'episcopato di Michele della Torre, specie dopo il rientro in sede dal 1567, e del suo vicario Camillo Speziali (pp. 96 segg.). Le posizioni ereticali di Perucolo, e in generale quelle documentate a Conegliano e nel territorio considerato in questo contributo, risultano non fare riferimento primario al credo sulla Vergine Maria. Per i contenuti, riguardanti piuttosto la predestinazione, il libero arbitrio, il sacrificio della messa, la reale presenza di Cristo nell'ostia, il purgatorio si veda Puppi, 1995, pp. 27, 70. Un'approfondita ricerca documentaria sugli atti del processo a Perucolo è in Galletti, 2002.

213 Come si desume da Del Col (1990, pp. XLVI-XLII), in aggiunta a concezioni anabattiste e antitrinitarie "parecchie idee dello Scandella si richiamano al patrimonio comune della Riforma, come era noto in Italia nei gruppi di dissidenti sparsi per la penisola e particolarmente nella Repubblica di Venezia: la negazione della verginità della Madonna, il rifiuto delle cerimonie, delle immagini sacre, degli obblighi quaresimali come invenzioni umane, la inutilità del purgatorio, le critiche al papa, prelati e preti, il superamento dei confini tradizionali del sacro riguardanti luoghi, oggetti, tempi". Lo studioso delinea questo fenomeno soprattutto nell'ambito del Friuli occidentale ma anche in quello limitrofo della diocesi di Ceneda. Ritiene che tali idee evangeliche, in circolazione soprattutto fino agli anni '50 del secolo, divengano poi più caute. La trasmissione di tali idee avviene attraverso la comunicazione verbale, ma anche la circolazione di libri, come mette in luce Carlo Ginzburg, 1976. In

particolare per quanto riguarda la negazione della verginità di Maria e della concezione per opera dello Spirito Santo, le posizioni dello Scandella secondo Del Col erano una elaborazione personale sollecitata da una cultura tramandata oralmente e che poteva trovare indiretto supporto in una lettura distorta di libri come il *Rosario della gloriosa vergine Maria* di fra' Alberto da Castello, o il *Fioretto della Bibbia*. Per gli anni di fine Cinquecento, che qui interessano, Del Col fa cenno ad altri casi di accuse per aver negato la verginità di Maria. In termini generali, pur con riferimento al caso friulano, lo studioso osserva come "l'Inquisizione andò diversificando nel corso dei decenni i tipi di delitti perseguiti: all'inizio l'eresia formale collegata alle idee della Riforma era preponderante, mentre alla fine del secolo quasi scomparve e crebbero invece gli interventi contro espressioni e proposizioni ereticali, sospette e malsonanti, lettura e detenzione di libri proibiti, atti di irriverenza e irreligiosità, uso di cibi proibiti, ma soprattutto contro la magia e arti assimilabili". Del Col, 1990, p. XCII. Ma si veda anche Del Col, 1983, I, pp. 70-73, II, pp. 43-49; *Idem* 1985, pp. 181-188 (con bibliografia); *1000 processi*, 1976; Trebbi, 1984 pp. 286 segg.

Per quanto riguarda Treviso e la sua diocesi si veda il cenno di Liberali, 1974, pp. 212-225. Con riferimento agli anni di episcopato di Francesco Corner, Liberali osserva che "la massa dei chierici e dei laici della diocesi andò del tutto immune dal contagio [dell'eresia], salvo, anche fra i laici, alcuni elementi abbastanza isolati, poco influenti, più curiosi che convinti nelle novità, irrequieti e insoddisfatti anche di se stessi, e incerti e volubili nella loro ricerca, male organizzati, clandestini e tutt'altro che addottrinati, insofferenti della loro stessa disciplina". Di questa situazione è interessante riportare la conseguente considerazione di Liberali: "prova ne sia la diffusione larghissima nella diocesi del culto della Madre di Dio, culto combattuto da tutte le confessioni eterodosse". Il riferimento è alla documentazione in proposito prodotta da Agnoletti, 1884, p. 286.

214 Benzoni, 1964⁽²⁾, pp. 104-112; Trebbi, 1984; *Il Patriarcato*, 1995; Trebbi, 1998, pp. 239-241, 249-253, 257, 259, 290-291.

Su Antonio Barbaro (1565-1635), membro del Maggior Consiglio, che nel 1592 sposa Elena di Marcantonio Priuli, si veda il profilo di Benzoni, 1964⁽²⁾, p. 86.

215 Su Minuccio Minucci cfr. Altan, 1757; Zanette, 1933, pp. 259 segg.; Marani, 1970; Villanova, 1977, pp. 13, 50, 196, 199, 224. Sulla sua attività diplomatica sono utili i riferimenti di von Pastor, 1955⁽²⁾, IX, pp. 441, 506, 586, 600-601, 660, 662, 669; *Idem* 1955⁽²⁾, X, pp. 180, 331, 366-372, 579, 585; *Idem* 1958, XI, pp. 7, 490, 198, 222, 272, 401.

Alla famiglia Minucci, e in particolare anche agli arcivescovi Andrea e Minuccio, è stato dedicato un convegno internazionale di studio, ai cui atti qui si rinvia: *I Minucci*, 2000. Pertanto è qui sufficiente rinviare a Ruzza (2000, pp. 47-49) per una ricca bibliografia su Minuccio Minucci.

216 [G. Braun-F. Hogenberg-S. Novellanus], *Civitates orbis terrarum Urbium praecipuarum totius mundi liber quartus*, Coloniae Agrippinae, sumptibus authorum, 1588. Come noto si tratta di edizione in sei volumi in folio editi dal 1572 al 1617. Sulle caratteristiche e fortuna dell'opera si veda Popham, 1936; Nuti, 1984, pp. 12-33; Meijer, 1988, pp. 114-115. Sull'edizione dell'opera e la precisazione delle date delle prime edizioni dei singoli volumi si veda Bachmann, 1965, pp. 7-10; Nuti, 1984, p. 20. I repertori fondamentali di riferimento sono: Adams, 1967, B2720; *Verzeichnis*, 1983, B7175. Il quarto libro dell'opera fu ristampato nel 1594 a Koln da Bertram Buchholz. Da notare come in alcuni libri, oltre a Georg Braun e a Frans Hogenberg, si aggiunga come curatore Simon Novellanus. Su Hoefnagel cfr. Wilberg Vignau-Schuurman, 1969, I; VignauWilberg, 1985; Nuti, 1984, pp. 26-32 (anche per quanto riguarda i rapporti con Pozzoserrato).

La veduta di Serravalle nel quarto libro delle *Civitates orbis terrarum* corrisponde alla tavola 46 intitolata: *Seravallum celeberrimum Marchiae Tarvisinae in Agro Foro Juliansi Opp.* Poiché essa è incisa sulla stessa matrice, la misura presa sulla linea esterna della cornice è di mm 330x475. L'incisione con dedica al Minucci è segnalata da Menegazzi (1957, p. 199 nota 112) che la ritiene "da collocarsi tra il 1592 e 1603", in ragione della carica ricoperta dal dedicatario. Lo stemma Minucci (d'azzurro alla banda di rosso caricata di tre rose d'argento) non è sormontato dal galero vescovile, dignità assunta da Minuccio solo nel 1596.

Si veda a proposito dell'incisione anche Ruzza, 2000, pp. 36, 38 (con ricca bibliografia su Minuccio Minucci alle pp. 47-49); Mies, 2000⁽²⁾, p. 106 (con trascrizione della dedica). Ruzza data l'incisione al 1572, riferendosi probabilmente all'anno di edizione del primo volume delle *Civitates* Mies la ritiene erroneamente apposta all'edizione del 1612, e osserva giustamente che il testo della dedica si riferisce all'attività in Germania del Minuccio in qualità di segretario del Nunzio apostolico Ludovico Madruzzo, per incarico di Gregorio XIII in vista della Dieta di Augusta del 1582. È da ricordare come il Minucci dopo aver accompagnato alla Dieta di Augusta del 1582 il Madruzzo, protettore della nazione germanica, abbia subito ricevuto l'incarico da papa Gregorio XIII di recarsi nuovamente in Germania per valutare la situazione conseguente all'apostasia del grande elettore, l'arcivescovo di Colonia Truchses. Il Minucci, in tale circostanza, propone a Roma la sostituzione di quest'ultimo con il duca Ernesto di Baviera, di cui diviene consigliere primario e rappresentante ufficiale presso la santa Sede dal 1584 al 1586.

Assunse in quest'ultimo anno a Roma l'abito ecclesiastico, ottenendo benefici in Germania da parte di Sisto V e di Guglielmo V di Baviera. Sono passaggi importanti della carriera del Minucci che possono consentire una datazione più tarda, cioè dopo il 1586, della dedica apposta all'incisione di Serravalle. Le imprese presentate nel fastigio superiore della

tabella contenente l'iscrizione, legate ad un fiocco trattenuto da un putto, presentano infatti a sinistra una berretta ecclesiastica, un quadrato, e a destra un elmo, la scritta recita: "Quidlibet indutus". Si potrebbe dunque intenderle come riferimento alla dignità ecclesiastica di Minuccio, assunta nel 1586, e a quella nobiliare della sua famiglia.

A titolo puramente d'ipotesi per un contatto tra committente e inventore della veduta di Serravalle, in ragione di una sua supposta datazione post 1586, e ante 1588, in quanto compare in tale anno nella prima edizione del volume quarto delle *Civitates orbis terrarum* ritorna significativa l'argomentata seconda presenza a Roma dell'artista nel 1588-1589. In proposito si fa riferimento al saggio di Artemieva, 2000, pp. 115-117. È da tenere poi conto che tra il 1589 e il 1590 si situa il terzo soggiorno in Germania e nelle Fiandre del Minucci che in tale occasione riceve proprio a Colonia la nomina a Protonotario Apostolico ottenendo nel contempo la prepositura delle importanti chiese cittadine dei Santi Apostoli e di Santa Maria ad Gradus.

Si ritiene opportuno riportare anche in questa occasione il testo della dedica, che compare in alto entro cartiglio comprendente, come detto, lo stemma Minucci ed è fiancheggiato da quelli della Repubblica e di Serravalle; esso costituisce una sorta di presentazione dell'attività diplomatica in Germania del Minucci. "SERAVALLI, quam vides, Spectator, Iconem, operi huic nostro suis sumptibus inferi curaverat MINVTIVS HIERONYMI MINVTII F(ilius) vir nobilis, et amplissimis legationibus celebris. Eum nos Colonia disedentem; ubi ipsum secundo negotia Gregorij XIII. P. M. curantem aspeximus; dum votis comitamur, delatos à nobis honores respumentem hac saltem memoria, vel inuitum, prosequi voluimus, ut virtutem etiam nossent, qui non viderunt, videbunt autem, et qui non norunt, si Deus O. M. peregrinantem animam non tam cito ad aeternas Beatorum sedes, revocetur". Va sottolineato che tale testo è sostanzialmente dedotto dal compendio della storia di Serravalle e della biografia del Minucci anteposta all'incisione. Un commento a questa dedica, in particolare circa l'umiltà del Minucci, è di Zanette, 1933, pp. 272, 292. Come noto il Casoni era nipote del Minucci, cfr. Mutini, 1978, XXI, pp. 404-407; Benzoni, 1988, pp. 17 segg. Ma si veda di Minucci il profilo dello stesso Casoni che ne interpreta anche l'impresa, Casoni, *Ode*, 1602, pp. 146-147. Oltre ad altri riferimenti a componenti della famiglia Minucci, è da sottolineare come Casoni dedichi i suoi componimenti proprio al cardinale Cinzio Aldobrandini al quale Minucci era legato. A proposito di Casoni si veda anche nel paragrafo seguente di questo capitolo. Va ricordato in calce che Minuccio Minucci aveva avuto occasione già nel 1581 di vedere stampata a Colonia una sua opera: *Divae Augustae Virginis et Martiris vita ex antiquis monumentis et pia majorum traditione*. In *De probatis sanctorum historiis a F. Laurenzio Surio et G. Menandro*, Colonia, Balenio, 1581.

217 Merita ricordare che il Minucci mantenne i suoi impegni diplomatici in Germania. Durante il pontificato di Gregorio XIV preparò il memoriale sullo stato della Germania, sotto quello di Innocenzo IX fu segretario della Congregazione Germanica, carriera che sancì il suo passaggio dai ranghi della diplomazia bavarese a quella pontificia. Incontrò, infine, difficoltà politiche durante il pontificato di Clemente VIII, quando fu alle dipendenze del cardinale Cinzio Passeri Aldobrandini, nipote del papa, nel contesto della nota suddivisione di competenze della Segreteria di Stato, in base alla quale gli spettò come già sotto il pontificato di Innocenzo IX, la Segreteria della Sezione per la Germania e per i paesi orientali. Cfr. Fasano Guarini, 1960, 2, pp. 102-104; Trebbi, 1984, pp. 104-108. Sui rapporti di Minuccio Minucci e Francesco Barbaro con Cinzio Passeri Aldobrandini e Giulio Antonio Santori, cardinale di Santa Severina, si veda in particolare Trebbi (1984, pp. 189-195), anche per quanto riguarda l'isolamento politico dell'Aldobrandini e il conseguente abbandono di Roma da parte del Minucci che sceglie la cura pastorale. Si veda inoltre Marani, 1967, pp. 82-85. Durante la collaborazione con l'Aldobrandini alla Segreteria di Stato, il Minucci trattò il problema degli Usocchi, e operò in collegamento con il Barbaro per aggregare forze centroeuropee e dell'est contro i turchi, attirando tuttavia sospetti di filovenetianismo. Cfr. von Pastor, 1955⁽²⁾, X, p. 585; *Idem* 1958, XI, p. 40; Marani, 1970, pp. XI segg. Di fronte al fallimento delle istanze della Baviera di fargli conferire il cardinalato, divenuta ormai difficile la sua posizione alla corte pontificia, accolse la nomina vescovile. Nel 1596 è consacrato vescovo in San Girolamo degli Illiri dal cardinale Filippo Sega, raggiungendo in quell'anno la sua diocesi di Zara, senza più fare ritorno a Roma. Rientra a Serravalle nel 1602-1603, in quest'ultimo anno si reca in Baviera per effettuare la visita apostolica nella sua prepositura di Oettingen, muore a Monaco nell'aprile del 1604. I rapporti del Minucci con Francesco Barbaro, del tutto trascurati nei contributi al ricordato convegno del 2000, sono di natura confidenziale ma si inquadrano anche nella delicata azione diplomatica per costituire una forza contro gli Usocchi. Cfr. Trebbi, 1984, *passim*; *Idem* 1998, pp. 241-242. In proposito lo studio di riferimento rimane quello di G. e L. Cozzi, 1965, pp. 419-424. I rapporti tra Minucci e Barbaro si ricostruiscono in base all'epistolario conservato a Udine, Archivio Biblioteca Patriarcale, ms. 564, *Lettere di Francesco Barbaro a Minuccio Minucci*, Udine, Archivio Biblioteca Patriarcale, *Miscellanea G. Bini*, vol. X. A tale epistolario attinge soprattutto Trebbi, 1984, *passim*. È da ritenere sia da integrare con il vasto epistolario del Minucci conservato presso l'Istituto Storico Germanico in Roma, di cui chi scrive in passato ha preso visione occasionale e non sistematica. La conoscenza tra Minucci e Barbaro risale a quando entrambi non vestivano ancora l'abito ecclesiastico. Cfr. Trebbi, 1984, p. 37181. Allorché il Barbaro, in qualità

di coadiutore del patriarca Giovanni Grimani - è pertanto consacrato vescovo nel 1586 -, soggiornò a Roma ed "entrò in più intimo contatto con le istituzioni della chiesa post-tridentina, con le quali avrebbe poi così energicamente collaborato", risulteranno continui e indubbiamente importanti i suoi rapporti con il Minucci. Trebbi, 1984, pp. 80-81, 118-119; 181-182, 187, 388.

Tra i brani dell'epistolario riportati dallo studioso, a proposito del contesto religioso qui delineato, merita di essere ricordata la lettera di Barbaro al Minucci del 1594, in cui egli mostra soddisfazione per l'apprezzamento manifestatogli dalla Santa Sede circa la sua azione per riportare Villaco alla fede cattolica; è solo un episodio ma che si inquadra in una strategia più generale di contrasto del protestantesimo, radicatosi anche nel territorio patriarchino, e di riforma religiosa, la quale altre volte trova riscontro nelle missive al Minucci. Trebbi, 1984, pp. 68-69, 108, 116, 126, 131, 145, 146, 151-153, 248, 265-266, 309-310.

218 Sui probabili rapporti con questi vescovi si veda il contributo ricchissimo di spunti di Benzoni, 1988, pp. 15-24. Lo studioso azzarda che possa essere stato il poeta Guido Casoni il tramite per l'impegno del Pozzoserrato nel Castello vescovile di Ceneda di cui parla Federici (1803, II, p. 52). Su tale impegno si veda il capitolo seguente di questo volume. Sul governo della chiesa trevigiana di Francesco Corner (1577-1595) prima del trasferimento a Roma e dell'assunzione del cardinalato, si veda Basso, 1995. Si rinvia inoltre a Pesce, 1994. Sui due vescovi cenedesi il rinvio è a Cozzi, 1962, pp. 176-237; *Idem* 1969, pp. 468-496. Si veda inoltre la sintesi di Faldon, 1993⁽²⁾, pp. 138-142. Non si trova peraltro cenno ai contributi di Cozzi. In particolare sono ancora da segnalare i seguenti studi: Sanfilippo, 1989, 37, pp. 619-621; Tramontin, 1990, pp. 41-46. Su Marcantonio Mocenigo, a cui si deve la fondazione del Seminario nel 1587, si veda Faldon, 1987, pp. 8-10. È ancora utile la consultazione dei profili di Bernardi, 1845, pp. 239-278. Si veda inoltre per il Mocenigo il profilo di Botteon, 1912, pp. 75-76. In generale sull'applicazione delle linee conciliari nelle diocesi venete si veda Logan, 1967; Cairns, 1980, pp. 79-87.

219 Per l'intervento nella residenza episcopale di Ceneda, ovvero nel Castello di San Martino, ricordata da Federici (1803, II, p. 52), si rinvia al capitolo seguente.

220 La citazione della lettera spetta a Biasutti, riprodotta e trascritta da Menegazzi. Cfr. Biasutti, 1956; Menegazzi, 1957, pp. 215 fig. 84, 218; Bergamini, 2000, p. 42. Treviso, 25 luglio (festa di San Giacomo Maggiore).

Lettera di Ludovico Pozzoserrato al patriarca Francesco Barbaro. Udine, Archivio Biblioteca Patriarcale (documento attualmente irreperibile).

Illustrissimo signor et Padrone Colendissimo, la Vostra Signoria piacerà ricever li doi libri Del'Architettura di grazia

imprestatomi in Udine, ringraziando molto Vostra Signoria del favor cossì ancora al illustrissimo signor Antonio de Vostra Signoria Illustrissima fratello qual cortesemente me lo concesse oltra la sua di Vostra Signoria Illustrissima reciesta per altri otto di, si che hora seconda l'ordine data per via del illustrissimo Antonio Boglonese li mando ben condizionato et inlesa, giusta come io li ho auto, et molto resto servidor della illustrissima casa et di Vostra Signoria Illustrissima, in particolare offerendome sempre alla Sua Illustrissima bona gratia basiadoli umilmente li degni mani, Idio la felicità.

Di Trevigij, in die divo Jacobo, 1600.

Di Vostra Signoria Illustrissima affezionatissimo servidor, Ludovico Pozzosarato, fiamengo pittor.

221 *I due libri dell'architettura di M. Andrea Palladio*, in Venetia, appresso Dominico de' Franceschi, 1570. Per questa edizione si veda Puppi, 1973 pp. 176-177 catt. 9, 10. Lo studioso classifica in questi termini l'edizione "trattasi di un estratto, limitato ai primi due libri, dell'edizione completa, anticipato, senz'alcuna variante, di poco, all'uscita dell'opera integrale". Il prestito riguarderebbe il *De Architectura* di Vitruvio secondo Furlan, 1987, p. 234 nota 240.

Sugli interessi culturali di Francesco Barbaro si veda il cenno di Trebbi, 1984, p. 4. In particolare in una lettera a Minuccio Minucci del 1594 il patriarca comunica di avere studiato "l'inventioni d'Archimede", promettendo di inviare il disegno di una macchina all'amico.

222 Si riproduce qui l'esemplare (mm 400x550) di Collezione privata udinese. In basso al centro sotto il leone marciano si legge l'iscrizione: *Ludovicus Pozoseratus Fland. Lineavit*, in basso, sotto le due teste di cherubini che trovano posto tra le tabelle dell'iscrizione, si legge *Venetis Apud Hier./ Porrum CumPrivil.*

Tale incisione è discussa in particolare da Rizzi, 1983⁽¹⁾, pp. 40-43; e ultimamente da Bergamini, 2000, pp. 39-50. A quest'ultimo contributo si rinvia per la descrizione puntuale del contenuto iconografico, la trascrizione, l'elencazione degli stemmi che si riferiscono ai vescovi partecipanti.

Per quanto riguarda il padovano Girolamo Porro (1520-1604), attivo a Venezia, si ricavano notizie da Moschini, 1924, pp. 34-37. Si rammenta, in particolare, la collaborazione con Giacomo Franco nelle 54 tavole che illustrano l'*Orlando Furioso* edito a Venezia nel 1584 per i tipi di Francesco de' Franceschi. Sulla ricca edizione si veda Bellocchi-Fava, 1961.

In passato si è ritenuto di poter assegnare allo stesso Pozzoserrato il dipinto (cm 97x137,5) che raffigura allo stesso modo dell'incisione *Il Concilio Provinciale Aquileiese del 1596* ora conservato presso il Museo Diocesano e Galleria del Tiepolo di Udine. Con tale attribuzione si trova considerato da Biasutti, 1958, p. 14 (segnala il dipinto presso il Duomo di Udine); cfr. Smeda De Marco, 1970, p. 40 nota 41; Comelli, 1980, pp. 102-103; Rizzi, 1983⁽²⁾, p. 167; *Idem* 1983⁽¹⁾, pp. 16 cat. 2, 84 cat. 28; Furlan, 1987, p. 174, attribuzione dubitativa;

Menis, 1995, p. 53; Bergamini, in *Patriarchi*, 2000, pp. 362-364. Opportunamente Bergamini (2000, p. 48-49) lo ascrive a ignoto pittore friulano della prima metà del Seicento. Lo studioso in ogni caso non esclude possa essere stato eseguito dal Pozzoserrato un dipinto di questo soggetto, di cui tuttavia non si ha alcuna testimonianza.

Di particolare interesse è la segnalazione da parte di Bergamini di una tela spettante allo stesso anonimo maestro secentesco raffigurante *Il Concilio di Trento*, custodita presso il Palazzo della Porta sede della Curia Arcivescovile, pensata *en pendant* con quella ispirata dall'incisione del Pozzoserrato. Come noto l'incisione di Pozzoserrato è ripresa nel 1760 in un disegno dell'udinese Tiberio Majeroni (Udine, Civici Musei) da cui è tratta un'incisione. Trae ancora ispirazione da essa, in certa misura, Pietro Antonio Novelli in uno dei riquadri in *grisaille* su fondo oro realizzati nel 1792, con il contributo del quadraturista Giuseppe Morelli, nella sagrestia del Duomo udinese.

Il frontespizio del volume relativo al Concilio Aquileiese del 1596 presenta l'incisione che raffigura i due santi patroni Ermagora e Fortunato che giganteggiano su di un paesaggio delineato sulla bassa linea dell'orizzonte. Risulta difficile nella convenzionalità dell'illustrazione ravvisarvi la mano del Pozzoserrato quale inventore, anche ponendo le due figure a confronto con quelle più vivaci degli astanti raffigurati nell'incisione relativa alla seduta del Concilio stesso. Cfr. *Concilium Provinciale Aquileiese Primum Celebratum Anno Domini 1596* Utini, apud Io. Baptistam Natolinum, 1598.

In proposito si veda Joppi, 1886, pp. 225-273. Il frontespizio è riprodotto e discusso da Bergamini, 2000, pp. 39-40 fig. 1.

223 Sul Concilio Provinciale Aquileiese del 1596, considerare tra i più importanti e l'ultimo aquileiese, in particolare sui contenuti e i partecipanti si veda lo studio ancora utile di Marcuzzi, 1910, pp. 261-270. Il concilio si celebrò da 19 al 27 ottobre 1596. Secondo Bergamini (2000, p. 44) il Pozzoserrato "fu incaricato di «fotografare» l'evento", pertanto lo studioso ritiene "non è del tutto escluso che possa aver assistito di persona ad una delle sedute almeno, ma non pare cosa probabile". Ritiene d'altro canto: "è cosa certa che il Pozzoserrato sia venuto a Udine all'epoca della commissione". Tali annotazioni, solo apparentemente contraddittorie, dipendono dalla lettura dell'incisione offerta da Bergamini. Egli mette in luce da una parte come "l'interno del duomo è infatti una diretta veduta del luogo, anche se alcune imprecisioni (appartengono) ad un lavoro fatto a memoria sulla base di appunti talora frettolosi", dall'altra osserva come la disposizione dei convenuti in un apposito apparato provvisorio sia ispirato alle stampe editate per illustrare il Concilio di Trento, o possa essergli stato descritto da un partecipante se non dal Barbaro stesso. Di particolare interesse è la documentazione storica che l'incisione offre degli arredi del duomo udinese a quella data. Di "genere", tuttavia di parti-

colare qualità è la "illustrazione delle persone che affollano il duomo e passeggiano e si agitano in fitti conversari quasi fossero sulla pubblica via, donne ingioiellate, uomini con il capo coperto, mendicanti, persino un cane scodinzolante nei pressi dell'acquasantiera".

224 Biasutti (1958, pp. 14, 31) ricorda i lavori del 1592-1593, la costruzione del palazzo patriarcale dopo il 1597 non ultimata nel 1600. Lo studioso aggiunge: "quale pittore è segnalata la presenza fino al 1600 solo del fiammingo (...) Pozzoserrato (...) autore anche del quadro raffigurante il Concilio Provinciale del 1596 nel Duomo di Udine e che il Barbaro aveva nominato suo "famigliare" (...). Ma nel Palazzo attuale non c'è più traccia dei suoi affreschi, se pur ne fece. Il palazzo era finalmente compiuto nel 1601". Un intervento del Pozzoserrato quale frescante si deduce essere legato da parte di Biasutti unicamente all'incarico di raffigurare il Concilio Provinciale del 1596, ma non sono addotte altre argomentazioni a conferma. Il nome del Pozzoserrato è dallo stesso Biasutti timidamente avanzato, accanto a quello di Francesco Floreani, per alcuni lacerti di affresco rinvenuti nell'atrio d'ingresso al palazzo, spettanti all'epoca del Barbaro. Va tuttavia ricordato come in precedenza lo stesso Biasutti (1956) avesse ipotizzato l'intervento del Pozzoserrato nel progetto architettonico del palazzo, nell'esecuzione di alcuni ritratti ad affresco dei patriarchi. Tale ipotesi è respinta da Menegazzi (1957, p. 170 nota 31) e da Bergamini (2000, p. 49, nota 10). All'epoca del Barbaro, a fine Cinquecento, sono almeno ricondotte ultimamente le decorazioni a grottesca, già assegnate a Giovanni da Udine, della cosiddetta sala azzurra del Palazzo Patriarcale. Cfr. Furlan, 1987, pp. 208-211, 234 nota 240; *Eadem* 1999, pp. 200-201.

Le osservazioni di Bergamini e Furlan non ispirano un aggiornamento nella più recente guida al palazzo, cfr. Menis, 2004, pp. 15, 90-97. Le grottesche della sala azzurra con cinque scene evangeliche si ritengono ideate nel 1539. Si ricorda che nel 1601 Francesco Barbaro aveva incaricato un ignoto pittore di eseguire i ritratti dei patriarchi. Sul significato pastorale della costruzione del nuovo episcopio si veda Trebbi, 1984, p. 219.

225 Udine, Archivio Biblioteca Patriarcale, Fondo Vale (detto anche Fondo Nuovi Manoscritti), 613, *Decreta patriarchalia 1594 1597 gu 14* cc. 85r-86v.

Franciscus Barbarus Dei et Apostolicae Sedis gratia Patriarcha Aquileiae etc.

Domino Ludovico Puteo Antverpiensi pingendi studio omnium consensu prestantissimo salutem. Tuam summa benevolentia complectentes pingendi eximiam industriam, qua inter caeteros qui hoc praestant artificio hac tempestate excellis, cum in eos precipue feramus summa animi propensione qui probitatem etiam morum cum laudabili picturae studio coniuxerunt, te inter nostros familiares presentium tenore et quasi perpetuo in omnium oculis proposito testi-

monio recipimus ut ipsis fruare privilegiis quae reliqui ex familia nostrae signa non dubia percepturus. In quorum fide. Datum in terrae nostrae patriarchali palatio Sancti Danielis die 15 Maii 1597.

226 La segnalazione di tale nomina si trova in Biasutti, 1958, p. 14; sulla scorta di questa menzione è ricordata da Smeda de Marco, 1970, p. 40 nota 41; Furlan, 1987, p. 234 nota 240; Bergamini, 2000, p. 41.

227 A proposito dell'attività pittorica di Riccardo Perucolo, Puppi (1995, pp. 125) si interroga se questi "avvertisse la chiamata a confezionare immagini come opportunità di trasmettere, attraverso forzature e adeguamenti delle iconografie obbligate, il messaggio della fede e della verità in cui credeva e per il cui trionfo metteva a repentaglio la vita". Lo studioso conclude, in termini generali, affermando come la manipolazione delle iconografie tradizionali a tale scopo "fosse modesta, casuale, mai sistematica", venendosi a determinare in alcuni casi "una sorta di dissociazione tra scelta religiosa effettuata, quale che ne fosse la radicalità, e l'esercizio della produzione figurativa che ne resta estraneo o, quanto meno, indifferente". Per quanto riguarda il problema suscitato da Puppi di una dissociazione tra fede e pratica si veda Ginzburg, 1970.

CARATTERI STILISTICI

Nel 1597 il patriarca di Aquileia Francesco Barbaro insignisce formalmente il Pozzoserrato del titolo di proprio familiare. L'atto è motivato in virtù della sua vasta e singolare operosità, "*eximiam industriam*", dell'eccellenza pittorica rispetto ad altri colleghi, la quale si distingue per "*artificio hac tempestate*", cioè per sofisticatezza manieristica dell'ideazione e virtuosismo esecutivo.

Tutto ciò coincide con quanto oggi l'occhio critico può cogliere dello stile del pittore fiammingo, espresso anche negli affreschi della Scuola dei Battuti di Conegliano del 1593. Egli si pone con le sue capacità immaginifiche, di illustratore, a servizio di un contenuto teologico che si manifesta allegoricamente entro gli episodi biblici per via di un'ermeneutica di sistematica applicazione tipologica. Il Pozzoserrato impersona un caso significativo in ambito veneto di come la pittura in fase di Controriforma possa avvalersi in tali tematiche dei più elaborati e carezzevoli stili del manierismo nella sua più tarda evoluzione. Difatti, assicurata la fedeltà all'assunto biblico e teologico, anche nelle sue complesse e stimolanti valenze allegoriche, vi è modo per il Pozzoserrato di accedere a un'espressività non necessariamente connotata da risvolti "pietistici" o che, per essere più credibile, debba risolversi entro i parametri di chiarezza a tutti i costi, assecondando un naturalismo descrittivo che implichi anche la rappresentazione di elementi della realtà. È quanto di solito si pretende dalla pittura del Tardomanierismo veneto, allorché se ne vuole stabilire la più stretta rispondenza alla nuova spiritualità post tridentina di fine Cinquecento. Ed è quanto si addita soprattutto nella pittura devota di Palma il Giovane di ritorno da Roma nei primi anni ottanta, ricercato di con-

seguenza anche negli altri maestri delle "sette maniere in certa guisa consimili", impegnati massimamente in pittura sacra²²⁸.

Lo schema di fondo, a cui commisurare utilmente la collocazione del Pozzoserrato, è quello espresso con tanta chiarezza da Sydney J. Freedberg a proposito della situazione romana, importante per la formazione del Palma ma nota anche al pittore fiammingo che nell'Urbe ritornò più volte, tra gli anni settanta e ottanta e alla fine di questi stessi anni²²⁹. Si tratta, secondo la terminologia dello studioso, di una *Hight Maniera*, caratterizzata da una strenua artificiosità, da una carica energetica sia dal punto di vista formale che dell'espressione drammatica, e di una *Counter Maniera*, distinta per moderazione e sobrietà, chiarezza espositiva, naturalismo descrittivo, tutti aspetti questi ultimi corrispondenti alla temperie della Controriforma e alla sua influenza sull'arte sacra. Non si discute di una successione cronologica di tali tendenze, o di una distinzione assoluta tra pittura profana e devozionale, ma di opzioni che si vanno organizzando. Emblematico è infatti il caso degli affreschi dell'Oratorio del Gonfalone in cui i temi sacri sono presentati in un contesto molto sofisticato²³⁰.

Al suo rientro a Venezia Palma mostra la sua posizione ispirata a esponenti della *Counter Maniera*, quali Taddeo e Federico Zuccari, per recuperare gradualmente la maniera veneziana, guardando a Tiziano e alla sua tecnica luministica, e soprattutto a Tintoretto. Quando Taddeo Zuccari

5,57 *Veduta di Treviso dal Terraglio* incisione acquerellata, inv. Ludovico Pozzoserrato, inc. Joris Hoefnagel da [G. Braun-F. Hogenberg-S. Novellanus], *Civitates orbis terrarum*[...], *liber quintus*, Coloniae Agrippinae, 1598. Libreria Antiquaria Perini, Verona.



nel 1582 pubblicherà il telero per la Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale, con la scena di *Federico Barbarossa rende omaggio a papa Alessandro III*, la sua deliberata antitesi a Tintoretto risulta chiara, antepoendovi la necessità del disegno. Egli si esprime infatti con una complessità strutturale che non rinuncia alla chiarezza espositiva, ma soprattutto con una definizione formale lucida, scultorea, funzionale al suo descrittivismo naturalistico, per cui è importante anche il recupero di valori timbrici di marca veronesiana, che indurranno lo stesso Palma a virare da ora verso tale interesse²³¹.

A fronte di queste opzioni manieristiche sperimentate a Roma, e nei confronti della situazione della pittura veneziana che media la propria gloriosa tradizione con le esigenze controriformiste, si potrebbe dire che il Pozzoserrato risulta legato inequivocabilmente a una *Hight Maniera*. Non è documentata, tuttavia, una sua presenza presso la bottega di Tintoretto, come spesso affermato, facendo riferimento nella fattispecie a Ridolfi²³². In ogni caso, un aneddoto di Marco Boschini del 1660 può essere inteso nei termini di una precoce consapevolezza del suo operare entro questa compagine, e della sua esperienza d'osservazione diretta delle maggiori botteghe di Venezia, quelle dunque di Tintoretto, Veronese e dei Bassano. Grazie a ciò il Pozzoserrato attua uno stile in cui assorbe e assomma liberamente queste varie sollecitazioni, senza rinunciare alle più accattivanti sofisticatezze manieristiche sue proprie, non prive di anacoluti formali²³³. La sua pittura, per così dire sommatoria, trova originalità nell'alleggerimento, si direbbe addirittura decorativo, delle strutture formali basilari, proprie degli imprescindibili modelli in auge al momento. Questo avviene a motivo di una personalissima e libera vitalità creatrice, di un individualismo manieristico, che gli consentono di non allinearsi su posizioni di accademismo, sia esso veronesiano o tintorettesco, secondo opzioni che andavano per la maggiore²³⁴. Per assecondare una tale inclinazione è per lui fondamentale e gli conferisce sicurezza o persino disinvoltura) l'originaria formazione fiamminga, altresì la frequentazione a Venezia di artisti d'Oltralpe, qui più o meno stabili, ma anche la partecipazione a imprese che richiedevano la condivisione di un linguaggio di "Tardomanierismo internazionale", inoltre la collaborazione o la conoscenza dei conterranei maestri della grafica. Anch'essi erano impegnati nella traduzione e diffusione dell'opera dei grandi maestri partendo da un coincidente punto di vista linguistico: il mercato, la necessità di un'ampia divulgazione, caratteristica propria dell'arte grafica, li sollecitava a tale lavoro di sintesi, attuato spesso sistematicamente, e in cicli didascalici, specie nell'ambito del-

la tematica sacra²³⁵. Si direbbe che per il Pozzoserrato sia certamente fondamentale l'insegnamento di Tintoretto e Veronese, ma anche la provocazione manieristica sollecitata prima da Marten de Vos, poi da Heendrick Goltzius e dal suo ambito, come si ravvisa soprattutto nei suoi risvolti di maggiore artificiosità, che si configurano come "neogoticismo"²³⁶.

I dati biografici del Pozzoserrato attestano tale duplice percorso sin dal suo comparire a Venezia, almeno dal 1576, e per tutta la sua lunga attività di residente a Treviso, dal 1581 circa al 1605²³⁷. Sono fasi nelle quali l'implicazione in progetti tecnicamente diversificati, e nient'affatto di respiro locale, è la caratteristica costante e di maggiore qualificazione. Nell'avanzata maturità il ciclo coneglianese del 1593 ne è un'espressione tipica, ma che nel contempo non trova equivalenza. Indubbiamente si tratta di un'impresa che aggiunge al profilo del pittore fiammingo un capitolo che ne rilancia l'importanza e l'originalità.

Lodewijk Toeput, detto Ludovico Pozzo o Pozzoserrato, è figlio di Lorenzo Fiammingo, nato ad Anversa piuttosto che a Malines²³⁸. È documentato per la prima volta a Venezia nel 1576 come gioielliere²³⁹. Che egli fosse allora già un pittore, formatosi inizialmente in patria presso Marten de Vos, lo attesta il disegno di *Lot e le figlie* dello Städtisches Kunstinstitut di Francoforte che ne reca la sigla unitamente alla data del 1573; in esso si dimostra già un interesse per Tintoretto e per il conterraneo Paolo Fiammingo, da più tempo presente a Venezia²⁴⁰. È del resto nel suo primo soggiorno veneziano del 1574-1575 che più probabilmente Hans van Aachen esegue il *Ritratto di Ludovico Pozzoserrato* ora al Kunsthistorisches Museum di Vienna, in cui il pittore compare in sembianze giovanili, quelle di un ventenne²⁴¹. Il dipinto si giustifica quale scambio di omaggi tra colleghi, che mantennero a lungo i contatti²⁴².

La sua esperienza formativa in questi anni annovera i soggiorni a Firenze e Roma attestati da disegni topografici, come quello dell' *Interno del Colosseo* del 1581 conservato all'Albertina di Vienna²⁴³. Ad affrontare tale genere si ipotizza egli sia stato sollecitato dal disegnatore e incisore Joris Hoefnagel, che nel 1577 si trova a Venezia assieme al cartografo Abraham Ortelius²⁴⁴. Basandosi su disegni del Pozzoserrato, Hoefnagel incide nel 1578 a Monaco la *Veduta di Piazza San Marco e La Piazzetta con il Palazzo Ducale in fiamme nel 1577* per l'edizione delle *Civitates Orbis Terrarum* stampe edite poi nel volume quinto del 1598 da G. Braun e F. Hogenberg²⁴⁵. Tra il 1581 e il 1582 Pozzoserrato consegna anche i disegni con vedute di città, tra le quali vi è quella di *Treviso dalla prospettiva del Terraglio* (5.57), incisa da Hoefnagel che si avvale per essa di disegni di diversi auto-

ri; risulta edita anch'essa nel volume quinto delle *Civitates Orbis Terrarum*⁴⁶. Poté dunque coincidere all'inizio degli anni ottanta il suo trasferimento da Venezia a Treviso: "piacendogli il comodo di quella Città, la elesse per sua habitatione", come informa Ridolfi nel 1648²⁴⁷. Quello dei primi anni ottanta fu un momento assai fecondo, nel quale si individuano già i diversi campi del suo impegno. Oltre a quello della grafica specialistica, destinata alla traduzione incisoria per un interesse editoriale di ampia diffusione, si ha motivo di situare a queste date la realizzazione della Sala dell'Appartamento abbaziale del monastero benedettino di Santa Maria di Praglia: nel fregio Dario Varotari esegue figure di *Virtù* entro finte architetture, il Pozzoserrato *Paesaggi con scene allusive alle virtù del monaco*⁴⁸. In essi i modelli incisori di Jeronimus Cock, gli stessi utilizzati dal Veronese negli affreschi di villa Barbaro a Maser, sono assunti con la sensibilità sofisticata che contraddistingue il paesaggismo dei fratelli Matthijs e Paul Brill, come attuato nel loro impegno nella Sala delle Carte geografiche e nel Palazzo della Torre dei Venti in Vaticano²⁴⁹. L'intervento a Praglia si lega ad altre committenze benedettine, precisamente all'occasione che gli offre il monastero di Santa Giustina di Padova (4.27), che è da ritenere ancora dei primi anni ottanta, o a quelle in altri contesti, quelli di sedi pubbliche nella città del Santo²⁵⁰.

Il sodalizio con Varotari nella pittura ad affresco, che è da credere si attuasse con lo specialismo dell'uno nelle figure e dell'altro nei paesaggi, si concretizzava, secondo la testimonianza di Ridolfi, anche in più interventi presso Castelfranco. Nella fattispecie si potrebbe trattare di un palazzo, forse quello di Falzè di Trevignano, di proprietà di Daniele Barbaro, ma essendo questi morto nel 1569, più esattamente allora appartenente a Marcantonio, fatto questo significativo per i lunghi rapporti mantenuti con tale casato. Altro intervento interessò la celeberrima villa Priuli a Treville, già illustrata da Zelotti e Veronese, ma che in questo caso deve aver riguardato la nuova ala di Vincenzo Scamozzi²⁵¹. Tale presenza poteva precedere quella di Paolo Piazza che è fissata nel 1584 dalla storiografia, non senza problematiche connesse²⁵².

Se si tiene conto del percorso di Varotari, a partire dagli interventi a Praglia degli anni settanta, e da quelli, con riferimento al 1579, nella Sala del Capitolo di Santa Maria della Carità di Padova e negli affreschi di villa Emo-Capodilista di Montecchia di Selvazzano, si assiste ad un progressivo mutare di interessi: da quelli iniziali tintoretiani si passa all'adesione a una linea più chiaramente veronesiana, attuata in termini di una certa spigliatezza, addirittura un poco scomposta²⁵³. La distruzione degli affreschi ese-

guiti in collaborazione presso Castelfranco fa sì che una tale impronta stilistica appaia affiorare simile, e per certi aspetti, nell'opera del Pozzoserrato, solo in anni successivi rispetto a quelli dei lavori di Praglia e Padova. L'interesse del Pozzoserrato per soggetti che prevedono figure di un veronesismo alla Varotari, ambientate in contesto architettonico urbano o in paesaggio, è documentato dalla traduzione incisoria di suoi dipinti compiuta da Pieter de Jode il Vecchio di Anversa che è a Venezia nel 1585. In concreto si deve fare riferimento alla *Festa di mascherati* (5.58) (che si accompagna a *La Piazzetta*) tratta da un dipinto perduto del Pozzoserrato per il Procuratore di San Marco Giambattista Morosini, nelle cui componenti iconografiche si coglie anche un significato moraleggiante²⁵⁴.

Di grande significato per la considerazione goduta dal pittore nell'ambito della compagine dei pittori flandro-veneti e del manierismo internazionale è indubbiamente la sua partecipazione, accanto a Vincenzo Campi e soprattutto a Paolo Fiammingo, ai cicli decorativi del Castello Fugger di Kirckheim, dove esegue la *Torre di Babele* più probabilmente fra il 1587 e il 1589²⁵⁵. Per tale commissione da parte di Hans Fugger gli dovette essere mediatore Cristoforo Ott, esponente di una importante famiglia di commercianti tedeschi residenti a Venezia, e Hans Jakob König (1536-1603), gioielliere, collezionista e mercante di Füssen, suocero di Girolamo Ott, fratello di Cristoforo²⁵⁶. Il capo famiglia, David Ott che ebbe in moglie Badoera Malipiero, o i suoi figli, Cristoforo e Girolamo, secondo Ridolfi avevano commissionato al Pozzoserrato "alcune spalliere, ove entravano paesi, figure e prospettive" per la loro villa sul Terraglio²⁵⁷.

5.58 *Festa di mascherati*, 1585, incisione di Pieter de Jode il Vecchio da un dipinto di Ludovico Pozzoserrato. Amsterdam Rijksprentenkabinet.





La notorietà nient'affatto locale del versatile pittore fiammingo residente a Treviso è ancora documentata da alcune attività della fine degli anni ottanta. Pozzoserrato collabora allora con il pittore e incisore Gijsbert van Veen che è a Venezia nel 1588-1589⁵⁵⁸. I due fiamminghi offrono un omaggio assai significativo a eminenti artisti veneziani: Jacopo Tintoretto e Alessandro Vittoria. Del primo, in occasione del settantesimo compleanno, van Veen incide il ritratto esemplato sull'*Autoritratto* ora al Louvre, dipinto eseguito per Hans Jacob König, mentre il Pozzoserrato inventa l'impaginazione architettonica che racchiude l'effigie incisa entro ovale⁵⁵⁹. La arricchisce delle figure allegoriche di *Atalante* e *Minerva pictrix* nel mentre offrono le armi dell'ingegno al grande maestro e, significativamente, di una breve veduta di Treviso sullo sfondo a sinistra; egli detta altresì la dedica al Vittoria di questo monumento grafico. Su disegno del Pozzoserrato, Gijsbert van Veen traduce il *Ritratto dell'incisore Cornelis Cort*, che è dedicato a König; l'artista ha così una celebrazione postuma da parte di colleghi conterranei, della cui generazione è il precursore⁵⁶⁰. La dedica a König, che si è ricordato quale orefice, gioielliere e mercante d'arte tedesco, è ancora una volta alquanto significativa. Si tenga conto come questi fosse attivo soprattutto in Italia dagli anni settanta, a Roma, Firenze, ma soprattutto a Venezia; da qui egli stabilisce con la sua attività un legame soprattutto con le capitali eu-

559 Ludovico Pozzoserrato, *Elia e il corvo, Lazzaro e il ricco Epulone, Agar e l'angelo* Treviso, Monte di Pietà, Cappella dei Rettori.

560 Ludovico Pozzoserrato, *Il buon samaritano Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia, Il figliuol prodigo*. Treviso, Monte di Pietà, Cappella dei Rettori.

ropee e i loro artisti e collezionisti, frequentando Vienna, Norimberga e Praga, potendo esibire ottimi rapporti con Rodolfo II⁵⁶¹. Tale percorso di König si direbbe segnare, almeno in parte, quello del Pozzoserrato, il quale è documentato per la prima volta proprio come orefice, destinato tuttavia all'arte pittorica, svolta artistica giustificabile anche per la clientela cosmopolita di König. Un dettaglio va ancora menzionato a proposito di un profilo succinto del Pozzoserrato; esso riguarda le sue frequentazioni, tra le quali viene annoverata quella del conterraneo Dirk de Vries, stabilmente residente a Venezia⁵⁶². Quest'ultimo in un disegno, datato

Venezia 6 ottobre 1590, con *Scenetta famigliare* - si tratta verosimilmente della moglie e della numerosa prole del pittore - appone una dedica confidenziale e scherzosa: "Ora, Sig. Lodewyck, mio buon amico, Lei vede: maggior pazienza proprio non ne ho"⁵⁶³. È un aneddoto da ricordare perché testimone di un'amicizia e una frequentazione da apparire consueta. Non è da trascurare altresì un particolare significativo riguardo al fatto che proprio nello stesso autunno del 1590 Dirk de Vries ospita a Venezia Hendrick Goltzius, diretto a Roma, che trova il tempo per disegnare il ritratto del suo ospite (Harlem, Teylers Museum, con data 1590). De Vries avrà poi la gentilezza di accogliere l'artista al rientro da Roma⁵⁶⁴. Proprio l'amicizia fra De Vries e il Pozzoserrato potrebbe essere stata lo spunto per determinare un contatto anche di quest'ultimo con l'illustre viaggiatore e collega, ma soprattutto personalità di riferimento per le sue scelte stilistiche.

A fronte di questi dati certi e di altre considerazioni sulla prima fase d'attività del Pozzoserrato, è da ribadire come il ciclo di Conegliano del 1593 assuma una posizione di centralità nell'intero percorso di Pozzoserrato, che induce tra



l'altro a confermare l'opportunità di collocare subito dopo, nella seconda parte del decennio, le opere più significative e note del suo catalogo trevigiano superstite.

Si tratta delle due lunghe tele che fungono da fregio alle pareti laterali della Cappella dei Rettori del Monte di Pietà di Treviso⁵⁶⁵. Vi sono contenute scene veterotestamentarie ed evangeliche scompartite da finti pilastri con modiglioni prospetticamente orientati, mentre marginali sono quelli con gli stemmi della città. Con riferimento al tema della Carità, si pongono a confronto episodi dell'Antico e Nuovo Testamento: nella prima tela vi compaiono gli episodi di *Elia e il corvo*, *Lazzaro e il ricco Epulone*, *Agar e l'angelo* (5.59), nell'altra *Il buon samaritano Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia*, *Il figliuol prodigo*⁵⁶⁶ (5.60). Non si è mancato di istituire riferimenti con fonti incisorie: la stampa di Martin van Heemskerck per il gruppo centrale dell'episodio de *Il buon samaritano* ancora con modelli di Cock per il paesaggio di questa stessa scena⁵⁶⁷. Nello stesso periodo è da collocare per ragioni stilistiche il dipinto forse più noto del Pozzoserrato il *Concerto all'aperto (allegoria dell'estate)* (5.61) del Museo Civico di Treviso, sempre considerato come *exemplum* di spensierata vita in villa⁵⁶⁸. Il rapporto istituito con l'*Adolescentia Amaris* di Marten de Vos, incisa da Crispijn de Oude nel 1596, è in realtà un'ulteriore attestazione di come il Pozzoserrato nelle sue realizzazioni sia raramente aderente a un modello incisorio⁵⁶⁹. Vanno collegati, e si dispongono di seguito, gli esempi più maturi della pittura di paesaggio e di tematica biblica a sfondo allegorico morale, quale il celebre *Convito di Epulone* della Gemäldegalerie di Kassel⁵⁷⁰. Tale seriazione cronologica che posticipa le opere trevigiane più note è richiesta dall'opportunità invece di una anticipazione cronologica, in parallelo anche delle pale d'altare eseguite dal Pozzoserrato per chiese coneglianesi che verrebbero dunque a situarsi in prossimità del 1593, per quanto non tutte necessariamente in coincidenza di tale anno. Si tratta innanzitutto del paludato *Sposalizio mistico di santa Caterina, i santi Leonardo, Apollonia e Nicola da Bari* (5.62), già nella chiesa di Santa Caterina, originariamente di pertinenza della Scuola dei Battuti in quanto annessa all'Ospedale (ora Conegliano, chiesa di San Rocco)⁵⁷¹. Si aggiunge la pala con *San Sebastiano tra i santi Barbara e Rocco* (5.63, 66) ora nella chiesa dei Santi Martino e Rosa, e il *San Girolamo nel deserto* (5.65, 67) della chiesa parrocchiale di Santa Maria di Feletto⁵⁷². Strettamente connessa allo stile del Pozzoserrato è poi l'*Annunciazione* (5.68) proveniente dalla chiesa in Contrada del Siletto, ora nel Duomo di Santa Maria Annunciata e San Leonardo, che è risultata sovrapposta a una *Circoncisione di Gesù* (5.70), esemplata su quella



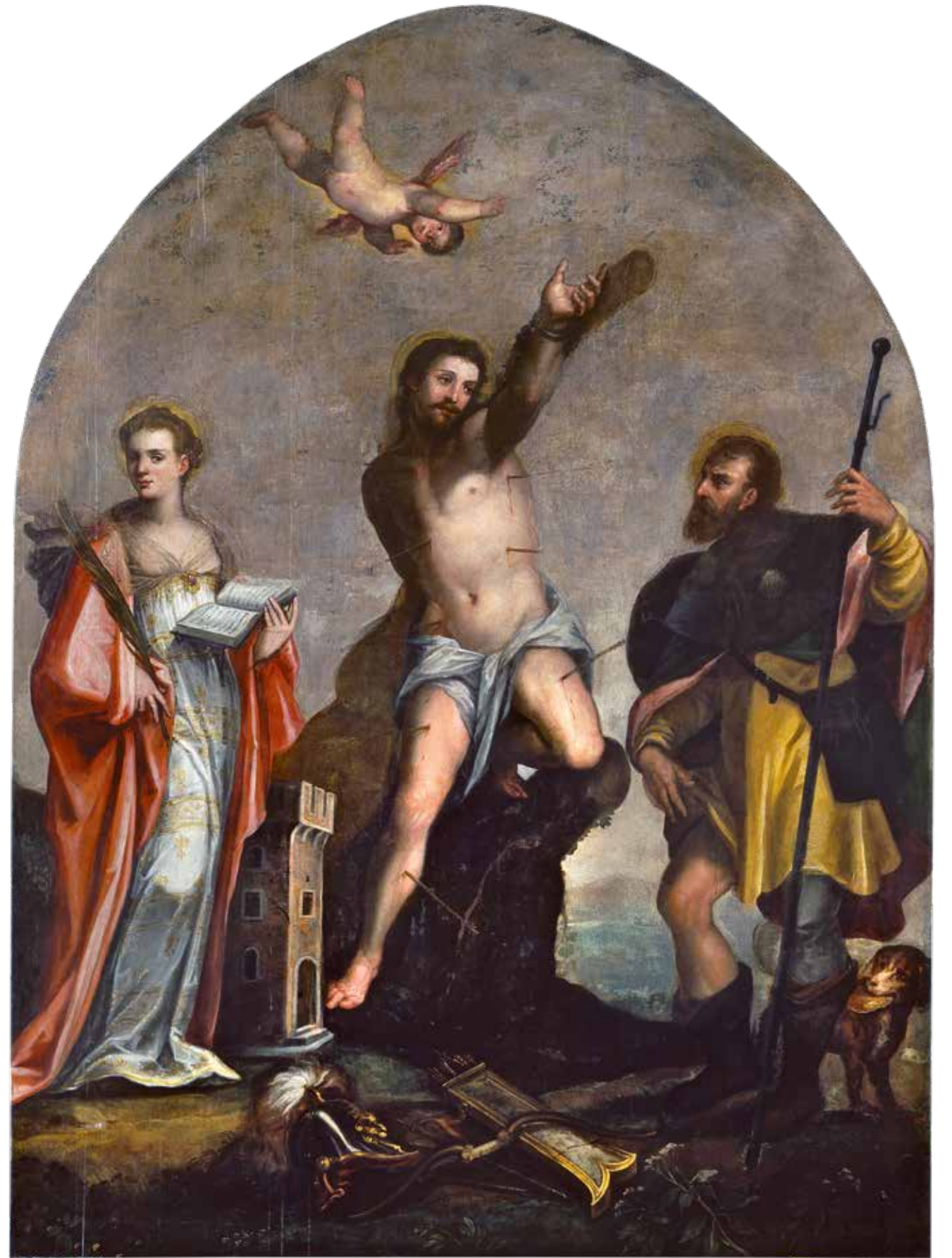
5.61 Ludovico Pozzoserrato, *Concerto all'aperto (allegoria dell'estate)*. Treviso, Museo Civico.

di Marten de Vos del 1581 (5.69) di cui sono classificate tre versioni incise, una delle quali edita da Johann Sadeler II. Fissati questi riferimenti generali, per valutare compiutamente lo stile degli affreschi della facciata della Scuola dei Battuti, vi è dunque la necessità di tenere presenti sia i caratteri della pittura "di figura" del Pozzoserrato, senza sminuirne pregiudizialmente il valore, sia le più celebrate invenzioni della "pittura di paesaggio" nel suo evolversi. Questi aspetti che solitamente si inquadrano criticamente entro distinti ambiti di interesse specialistico, per cui

nelle pagine seguenti:

5.62 Ludovico Pozzoserrato, *Sposalizio mistico di santa Caterina e i santi Leonardo, Apollonia e Nicola da Bari*. Conegliano, chiesa dei Santi Rocco e Domenico, dalla chiesa di Santa Caterina presso l'Ospedale dei Battuti.

5.63 Ludovico Pozzoserrato, *San Sebastiano tra i santi Barbara e Rocco*. Conegliano, chiesa dei Santi Martino e Rosa, dalla chiesa di San Sebastiano.



sono er lo più oggetto di analisi separate, nel ciclo coneglianese si fondono con naturalezza per dar vita a un'organicità progettuale inedita. Innanzitutto è da osservare come si attui un telaio impaginativo di sommo valore architettonico. Esso appare inconsueto specie se si tiene conto che neppure qui si riscontra da parte del maestro fiammingo un allineamento sul modello veronesiano, che in questi anni viene applicato di preferenza. Egli stesso lo utilizza semmai in alcune decorazioni in villa, come quella dei Soranzo a Fiesse d'Artico presso Stra, o in collaborazioni con Benedetto Caliari o bottega, nelle quali il Pozzoserrato è tuttavia chiamato come paesista specializzato, lo si vede in villa Chiericati a Longa di Schiavon nel Vicentino²⁷⁴.

A proposito della scelta operata a Conegliano, l'accorta e intelligente valutazione del singolare prospetto architettonico tardo quattrocentesco della facciata della Scuola do-



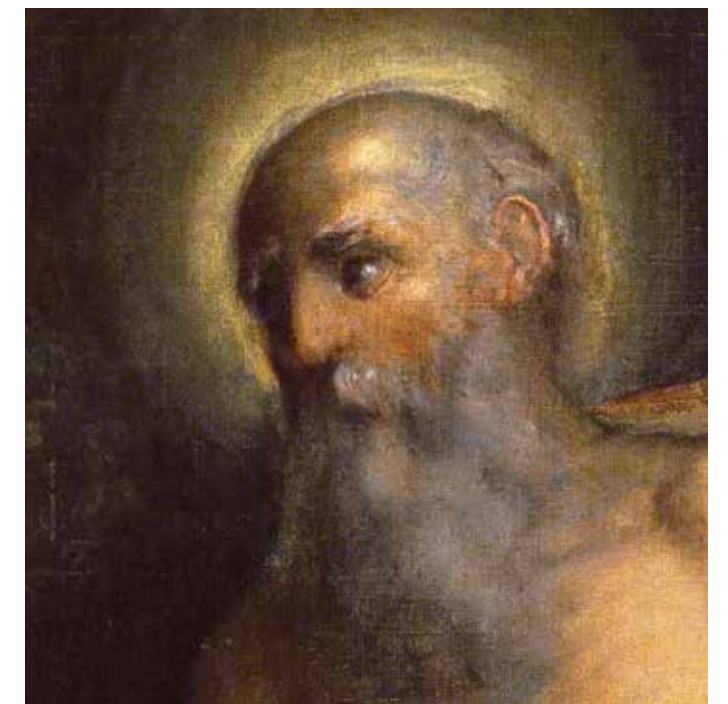
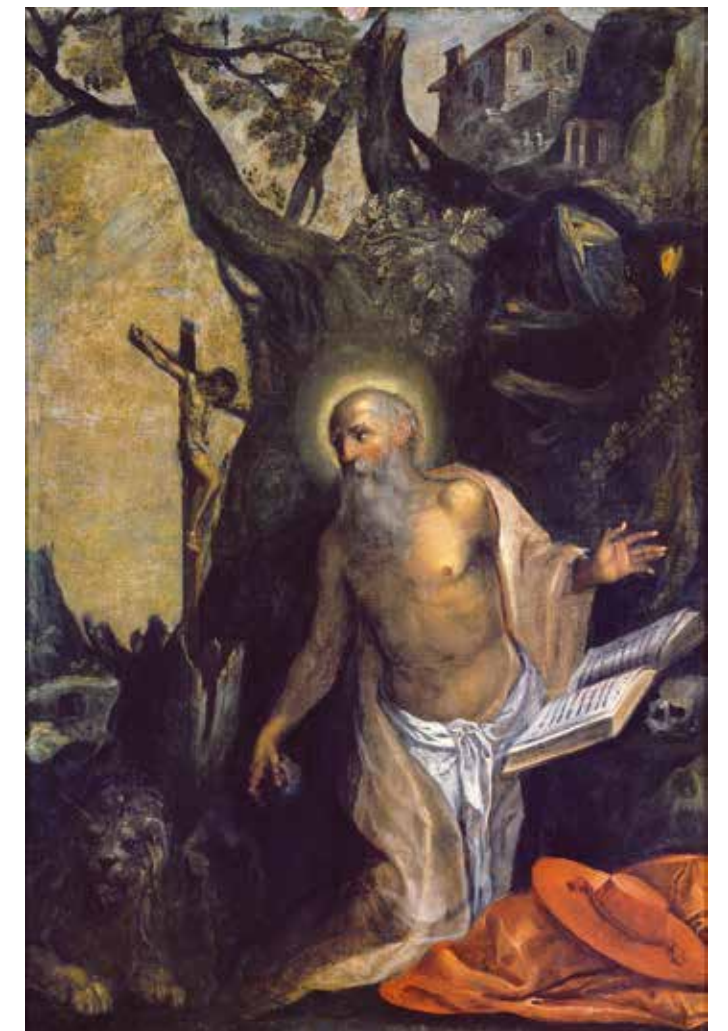
vette essere determinante per l'ideazione del Pozzoserrato. La superficie affrescata appare ammantare più che un solido volume una sorta di particolare 'schermatura' muraria leggermente convessa, che annulla qualsiasi percezione della facciata della chiesa (5.1-2. Tale "schermatura" è montata su esilissimi e alti pilastri - ora purtroppo ingrossati per ragioni statiche - che fanno svettare gli archi ogivali senza conferire senso di massività all'architettura. Lo sviluppo della superficie muraria affrescata si percepisce di primo acchito quasi nella sua limitatezza rispetto alle proporzioni dell'intera fabbrica, che si coglie - si potrebbe dire - come un lungo nastro figurato, non dominabile nel suo sviluppo con un unico colpo d'occhio. Tale superficie muraria risulta compressa in altezza proprio a motivo delle slanciate arcate ogivali che quasi sembrano insinuarsi nella parete. Per quanto concerne la distribuzione interna a tale 'nastro', appare altresì condizionante l'assieparsi delle sette trifore a cui si aggiungono due porte finestra, tutti elementi che ne ostacolano la continuità. Come costellata di molti occhi, la superficie muraria utile alla decorazione risulta dunque dispiegarsi in lungo apparendo sospesa a tanta altezza sul vuoto del profondo porticato. Si aggiunga il fatto che è per di più obbligato il punto di vista ravvicinato dal piano stradale, o dal porticato antistante, quindi in ogni caso si ha un forzato di sotto in su. Ancora una volta da qui risulta attenuata la percezione del volume architettonico, come potrebbe essere suggerito dalla falda del tetto che difatti quasi si nasconde alla vista. La mancanza di profondità della Contrada Grande, e a un tempo la convessità della lunga fabbrica, obbligano a non sostare, come invece si sarebbe indotti a fare se si avesse la possibilità di un punto di vista privilegiato per dominare unitariamente lo svolgersi del programma iconografico; l'obbligo è quello di cercare un percorso al fine di rintracciare più punti di osservazione adeguati. In altri termini, nella valutazione dell'impaginato figurativo si dovrà tenere conto dell'impossibilità di un effetto di fondale di tale facciata, come si sarebbe invece verificato se essa si fosse elevata sul lato di una piazza, o su uno slargo urbano di maggiore respiro. Le scelte conseguenti del Pozzoserrato furono indubbiamente influenzate da questi aspetti. La proporzione del "nastro" parietale dipinto, relativamente esiguo rispetto alle arcate ogivali, e il carattere di tensione linearistica di queste, unitamente al condizionamento della forometria, hanno scongiurato unque di scompartire la facciata con un finto apparato architettonico che sottolinei la sequenza delle scene narrative. Neppure lo sporto

5.64 Jacopo Tintoretto, *Martiriodi san Sebastiano* Venezia, Scuola Grande di San Rocco, Sala Grande Superiore, parete.

di gronda, ligneo e piuttosto ininfluenza nella sua valenza formale, avrebbe sopportato una diversa funzione di sigillo o completamento, quale gli sarebbe stato richiesto da un impianto di finta architettura. Si hanno in mente in proposito quegli impaginati di ascendenza veronesiana, con finti alzati di colonne scanalate classicheggianti, talvolta di ordine gigantesco, e sempre a effetto candente, spesso ospitanti finte statue. Rispetto a tali alzati, le scene che vi possono essere ospitate si risolvono nello sfondamento prospettico della parete, aprendosi talora su paesaggi e ambientazioni atmosferiche, in modo da presentare l'occasione per soluzioni di fraseggio timbrico. Di tale moda decorativa non mancano nella Marca Trevigiana esempi urbani e in villa riconducibili al secondo Cinquecento avanzato. Si pensi al prospetto dell'episcopio di Treviso, come ci è restituito da testimonianze grafiche che lo rendono omogeneo in qualche misura all'apparato di affreschi del Salone delle udienze (Sala Ducale) spettante a Benedetto Caliari e bottega nel 1574²⁷⁵. Ma si osservi anche il nobile impianto da lui adottato in villa Corner di Sant'Andrea oltre il Muson, o quello di palazzo Spinelli Guidozi a Castelfranco²⁷⁶. Il Pozzoserrato rinuncia a tale repertorio che è più adatto quando si ha un punto di vista focale unico. Il rilevato effetto di schermatu-

5.65, 67 Ludovico Pozzoserrato, *San Girdamo nel deserto*. Santa Maria di Feletto, chiesa parrocchiale.

5.66 Ludovico Pozzoserrato, *San Sebastiano tra i santi Barbara e Rocco*, particolare. Conegliano, chiesa dei Santi Martino e Rosa, dalla chiesa di San Sebastiano.





ra della facciata della Scuola dei Battuti, rispetto al particolare volume dell'intero edificio, suggerisce di far percepire lo svolgimento figurativo dell'affresco come esposto e in equilibrio sul piano geometrico limite della cortina muraria stessa, o poco oltre. In altri termini, si ha la sensazione che le scene si svolgano tutte il più possibile in primo piano, su una sorta di pontile o proscenio fortemente inclinato. Il limite di esso è rialzato da uno zoccolo che si percepisce solo un poco arretrato rispetto al finto architrave marcapiano. In alto, in corrispondenza il finto architrave che supporta la linea di gronda, se si osserva il piano in ombra sottostante, è ugualmente scorciato con il minimo di profondità. Lo scarto prospettico maggiore della facciata è dunque quello

5.68 Ludovico Pozzoserrato, *Annunciazione di Maria*, Conegliano, duomo di Santa Maria Annunciata e San Leonardo, dalla chiesa dell'Annunciata al Siletto.

5.69 *Circoncisione di Gesù*, 1581, inv. Marten de Vos, inc. Johann Sadeler I.

5.70 Pittore flandro-veneto, 1590 circa, *Circoncisione di Gesù*. Conegliano, duomo di Santa Maria Annunciata e San Leonardo.



M. D. V. O. S. ADLER F. C. V. M. G. N. E. T. P. R. I. V. I. L. E. G. O. S. C. A. V. Et postquam consummati sunt dies octo ut circumcideretur puer. vocatum est nomen eius Iesus, quod vocatum est ab angelo prius quam in utero conciperet.

illusionisticamente dato dalle finte mensole di supporto ai davanzali, le sole che sembrano aggettare decisamente rispetto al piano reale della facciata.

Le scene sono rilevate da una luminosità direzionata, ma ricevono anche quella proveniente dal fondo. È così che le figure poste su piani secondari appaiono talora in controluce, come ad esempio nell'episodio di *Ester e Assuero* (5.24-26). Nel complesso, gli episodi vengono a trovarsi in una dimensione quasi astratta, e vi è per lo più una riduzione, o semplificazione, dei piani prospettici verso il fondo. Quando vi appaiono le architetture queste hanno un effetto di effimera quinta scenografica, in tutti i casi non sono tra loro omogenee, e neppure possono trovare attinenza figurativa nell'intelaiatura semplificata della facciata. Lo si vede ad esempio nelle scene di *Salomone e la regina di Saba* (5.17), di *Giocata e Achimaz perseguitati dai servi di Assalonne ma salvati dalla donna di casa che li nasconde nel pozzo* (5.21),



quest'ultima di maggiore impegno distributivo. Davvero risolta come entro un proscenio teatrale è quella di *Ester e Assuero*, in cui non manca il sipario. I paesaggi inoltre si risolvono in taluni casi per accensioni cromatiche, per cui è di limitata importanza il cono prospettico che segna la profondità. È il caso dell'episodio di *Mosè il roveto ardente* (5.11, 13). Vi sono piuttosto contrasti tra zone in mezz'ombra e sprazzi di luce, o qualificazioni atmosferiche variate, come nell'episodio di *Gedeone e il prodigio del vello* (5.12), di *Davide e il corteo di cantori e suonatori che accompagnano il trasporto dell'arca dell'alleanza* (5.22-23), o in quello con la *Madonna con il Bambino che appare entro una stella ai Battuti che navigano con prospero vento* (5.6). Si preferisce talora una sorta di dissolvenza degli ultimi piani, particolarmente riuscita quella della scena raffigurante *Il ritiro delle acque dopo il diluvio universale* (5.15-16) in cui domina la sagoma dell'arca, e la sequenza dei piani è indicata dall'arcata di un ponte, elemento più volte presente nella grafica del Pozzoserrato²⁷⁷. Ciò è significativo se si tiene conto che quest'ultimo deve inizialmente la sua fama di pittore di paesaggi in quanto abile a rendere le cose lontane.

Nella facciata della Scuola dei Battuti è come se si assistesse all'esibizione di un ciclo di arazzi apposti alla parete, la cui scansione non è data da incorniciature o bordure decorative, né tanto meno da un vero e proprio alzato architettonico, bensì dalla finta profilatura lapidea semplicemente modanata delle trifore e porte finestra, queste con cimasa più evidente, tra cui tali finti arazzi sembrano trovare spazio, come adagiati. Meramente scenografica è la soluzione, che qui appare unica, di far proiettare prospetticamente l'inquadratura della porta finestra sviluppandovi un edificio scorciato, come si vede nella scena di *Gedeone e il prodigio del vello* (5.12). In questo caso è per altro di maggiore significato rilevare il fatto che, con tale artificio, l'architettura comunque effimera che ne nasce appare come



isolata o assorbita nella splendida continuità spaziale del paesaggio contrastato, ora luminoso ora corrusco, il quale si immagina accomunare tale scena a quella di *Mosè e il roveto ardente* (5.13). Il più rilevante orientamento prospettico che si individua in questo registro della decorazione è, 5.68 Ludovico Pozzoserrato, *Annunciazione di Maria*, Conegliano, duomo di Santa Maria Annunciata e San Leonardo, dalla chiesa dell'Annunciata al Siletto. come osservato, quello delle elaborate finte mensole a sostegno dei davanzali delle trifore, entro cui sono campiti gli ovali con le *Storie di Mosè* (5.37-42). Si è già segnalato altresì lo scarto di registro figurativo attuato in proposito, quale si conviene a un apparato ornamentale che è immaginato come un finto intaglio marmoreo applicato all'architettura. È inoltre da tenere conto di come nell'orientamento prospettico tali mensole subiscano un'apertura prospettica bidirezionale, o speculare. Tracciando l'asse prospettico in corrispondenza della scena raffigurante la *Madonna con il Bambino che appare entro una stella ai Battuti che navigano con prospero vento* (5.6), centro ideale della facciata, tali mensole si orientano in modo diversificato verso l'esterno. È all'apparenza una soluzione contraddittoria o sperimentale della prospettiva, e che tuttavia appare originata dal fatto sopra rilevato: l'impossibilità a fissare un punto di vista unico da potersi privilegiare.

Da qui, ancora una volta, il carattere in definitiva scenografico più che razionalmente prospettico dell'intera decorazione. Una coerenza di tipo prospettico-spaziale non sussiste neppure con riguardo al registro inferiore della facciata, costituito dalle finte nicchie, decisamente riquadrate che nei pennacchi degli archi ospitano *Profeti* (5.27-30) e *Sibille* (5.31-34). Entro le ombreggiate cavità, i monumentali e paludati personaggi sono dunque assisi a malapena, e pertanto in modo talora spericolato. Le nicchie sono racchiuse da specchiature di marmi policromi bordati da chiare incorniciature modanate, un apparato costretto a sua volta al secondo piano per l'emergere del contraddittorio e incerto ammorsarsi sfalsato dei concili lisci che sottolineano più in primo piano il profilo delle ogive. I grandi rotoli dispiegati che i personaggi recano, nell'intento di esibire il contenuto delle scritte, e in parte le figure stesse, si sovrappongono alla finta architettura sottolineandone il gioco dei piani. In questo gioco architettonico delle nicchie e del finto bugnato - riguardante in origine anche il fusto dei pilastri interrotti da un semplice

5.71 *Uomini, donne e animali che galleggiano tra i fusti del diluvio universale*, inv. Marten de Vos, inc. Johan Sadeler I, dal *Tesaurus Sacrarum Veteris Testamenti...*, Antwerp, 1585.

collarino con funzione di capitello -, si assiste a un tentativo quasi di attualizzare, rettificandolo geometricamente, l'elemento gotico dato, quello imposto dall'antichità della fabbrica²⁷⁸.

Vi è una mancata assialità fra le ogive e le specchiature soprastanti che ospitano le scene, ovvero rispetto alle trifore e alle porte finestre, in altri termini queste ultime hanno una diversa e irregolare scansione rispetto alle arcate. Ciò ovviamente causa un diverso ritmo tra scene o aperture rispetto alle figure ospitate nei pennacchi. La conseguente soluzione adottata sul piano della distribuzione figurativa è quella di inserire un architrave marcapiano che questa volta è di forte valenza plastico-decorativa. È arricchito pertanto di metope con protomi di cherubino in bianco su fondo violaceo e in viola rialzate su fondo dello stesso colore. L'oggetto è sottolineato dalla linea d'ombra del gocciolatoio che ne traccia lo spessore tangente la chiave di volta degli archi. In corrispondenza il fregio superiore della linea di gronda è qualificato con ben maggiore semplicità come un architrave visto di sotto in su, con solo toro e limello correnti, su cui poggia la diamantatura inserita negli spazi tra i modiglioni lignei.

Di conseguenza, *Profeti* e *Sibille*, in quanto isolati in un autonomo spazio architettonico, assumono nell'economia dell'intera facciata una maggiore presenza fisica. Vi corrisponde pertanto la distinzione di una resa formale indubbiamente più definita, se non addirittura più accurata.

È da notare come fra le finte mensole delle trifore, pur di orientamento prospettico diversificato, e l'architettura del registro sottostante sia stabilito un rapporto omogeneo per quanto riguarda la conduzione della luce. Giustamente proviene in ogni caso da destra, come ben si percepisce dal taglio d'ombra che definisce la concavità delle nicchie ma anche la plasticità dei personaggi stessi. Del resto, come osservato, anche le scene principali del ciclo risultano tutte illuminate secondo la medesima direzione. La carenza di razionalità rispetto alle proporzioni canoniche, e viceversa l'applicazione di soluzioni prospettiche illusionistiche, per quanto esse siano suggerite dalla particolarità architettonica dell'edificio, risultano aspetti in definitiva adatti a un singolarissimo addensarsi di attraenti contenuti figurativi, espressi si direbbe con fantasmagoriche cromie di indubbia risonanza.

5.73 *Ester e Assuero*, inv. Marteen Heemskerck, inc. Philips Galle, dalla serie delle *Storie di Ester*.

5.72 *Giona gettato in mare*, inv. Marten de Vos, inc. Johan Sadeler I, dal *Tesaurus Sacrarum Veteris Testamenti...*, Antwerp, 1585.

5.73 *Ester e Assuero*, inv. Marteen Heemskerck, inc. Philips Galle, dalla serie delle *Storie di Ester*.



Si è ricordato il modello veronesiano di impaginato decorativo che avrebbe potuto imporsi come alternativo, in quanto il più diffuso e alla moda. Ma si ricordi anche come il progetto Rota del 1592 prevedesse una decorazione in monocromo: "sia però tutta questa opera di chiaro et scuro in rosso o di rosso con giallo ombreggiati". Sarebbe stata quest'ultima una soluzione in ossequio alla nobile tradizione che si fa strada dagli anni trenta e quaranta del Cinquecento nelle decorazioni di facciata, con intenti classicistici



ed antiquari, che risente di svolgimenti formali di marca manieristica²⁷⁹. Decorazioni siffatte non mancavano anche nella Contrada Grande di Conegliano, superstiti sono quelle del Palazzo a fianco del Municipio, appena rinvenute, soluzione questa frammista in quanto a monocromo ma con specchiature anche policrome; quelle di palazzo Sarcinelli, assegnate a Riccardo Perucolo, ma altre ancora indubbiamente vi potevano figurare per gli anni maturi del Cinquecento²⁸⁰. L'alternativa di più alto profilo potevano permettersela i nobili Montalban nell'erigere in pietra il prospetto del loro palazzo, giudicato comprensibilmente sanmicheliano forse solo per il gioco distributivo e dei bugnati che lasciano ben poco spazio per la decorazione pittorica, ammesso che fosse prevista²⁸¹.

L'attrattiva della facciata della Scuola dei Battuti doveva essere, ed è tuttora, soprattutto quella delle tante figure, delle scene avvincenti, del racconto complesso da ricostruire mentalmente nei suoi significati e messaggi, e indubbiamente quella dell'impatto forte dei colori. In proposito è difficile ragionare in termini categoriali, secondo gli schemi solitamente imposti a questo momento della pittura veneta, quelli che mettono in bilico soprattutto tinte e veronesismo²⁸². Pozzoserrato sintetizza entrambi tali caratteri, e vi aggiunge quello di una sofisticata eleganza, talvolta non priva di forzature, o meglio di abbreviature disinvolte, tali da apparire scorrettezze in certi esiti, dovute tuttavia principalmente a una esigenza di provare capacità da virtuoso. Di tale specifico intento ne fa fede la velocità esecutiva, il rapporto che si intuisce fra disegno preparatorio e stesura dell'affresco. Il modelletto complessivo della facciata, oppure soluzioni disegnative riguardanti scene intere, singole figure, o blocchi di figure, doveva essere tradotta su cartoni, probabilmente quasi mai complessivi riguardo a un'intera scena, viste le dimensioni. Osservando a luce radente la facciata della Scuola dei Battuti appaiono evidenti le tracce di riporto con pressione del chiodo sul cartone, distinguibili perché più profonde e rigide, altre possono esserci state con la tecnica dello spolvero. Quelle evidenti appaiono pertanto anche sommarie, sia rispetto alle soluzioni disegnative finali non direttamente dipendenti dal cartone che sono sempre più complesse delle prime, sia rispetto a quanto viene a definire dell'immagine soprattutto il colore. Pozzoserrato, infatti, assume tali tracce di riporto da cartone come stimolo per trovare direttamente sull'arriccio la soluzione figurativa più confacente. Profili di volti, gesti, sagome di interi personaggi sono per lo più definiti su linee un poco diverse, cioè traslate come di getto in rapporto alla traccia primitiva; eppure ciò avviene sempre con consapevolezza

za e dunque, in definitiva, con maestria. Assai diverso è il procedere in ambito veronesiano, soprattutto da parte di Benedetto Caliari, per lo più ligio al minuzioso accertamento disegnavo del modello da riportare accuratamente in scala o con il cartone sulla parete. Il Pozzoserrato si direbbe invece riversare nella tecnica della pittura murale quell'impeto proprio di una definizione formale più intuitiva che appartiene al metodo di ascendenza tintoretiana, e che i pittori flandro-veneti per consuetudine traducono per lo più con spirito molto libero. Il *ductus* di alcuni disegni del Pozzoserrato, solo alcuni di figura, confermano del resto questa supposizione²⁸³.

Egli allunga le figure, ne studia sempre di preferenza i contrapposti, ne esagera quando possibile i gesti, come si vede ad esempio tanto nella rappresentazione della regina di Saba che di Ester. Di tutti deforma perfino le mani, disarticolando le dita. In generale, egli alterna definizioni plastiche più risolte e come sigillate ad altre in cui prevale la sagomatura e la silhouette. Per alcune formule manieristiche a cui obbediscono le sue figure è possibile trovare analogie nell'opera di maestri a cui egli indubbiamente guarda, ancora una volta Tintoretto in particolare. Non si tratta tuttavia di un ricalco o riporto, che obblighi ora a formulare riferimenti puntuali, ma di un suggerimento colto e sviluppato liberamente entro un intendimento soprattutto di complessità e di inventiva formale da ricercarsi ogni volta. È proprio questo un procedimento omogeneo a quello che ispira il grande maestro veneziano. Si è usato il paragone con gli arazzi a proposito della collocazione e spazialità degli affreschi coneglianensi del Pozzoserrato. Più concretamente, la spazialità che privilegia i primi piani, la qualificazione scenografica dei fondali architettonici e paesaggistici, ma soprattutto l'addensarsi delle figure che si impongono decisamente nello spazio con le loro intellettualistiche posture, suggeriscono di istituire un paragone con la grafica di Marten de Vos, maestro del Pozzoserrato. Guardando alla *Serie dell'Antico Testamento* di quest'ultimo, si ritrovano significative analogie nel Pozzoserrato coneglianese per quanto riguarda la foga narrativa, le elaborazioni delle posture manieristicamente complesse nel recitativo caricato. Non si riscontrano dunque coincidenze nell'utilizzo di schemi specifici, o in riporti del Pozzoserrato da Marten de Vos, come pure da altri incisori fiamminghi, quanto piuttosto una vicinanza nel procedimento ideativo, e nell'intendimento generale delle loro rappresentazioni di tematica storica. Nel guardare a questo repertorio si vede in Pozzoserrato l'inclinazione a riceverlo con leggerezza, con una capziosità manieristica che riceve stimolo dall'opera di Hendrick Goltzius. Per il-

lustrare, a titolo esemplificativo, i confini di tale metodo si possono scegliere a confronto con le scene del Pozzoserrato alcune dalla *Serie dell'Antico Testamento* di Marten De Vos: *Uomini, donne e animali che galleggiano tra i fusti del diluvio universale* (5.71), per l'idea dei corpi delle vittime, la scena di *Giona gettato in mare* (5.72), per l'idea del vascello tra i flutti; si veda anche *l'Ester e Assuero* inciso da Philips Galle da un'invenzione di Marteen Heemskerck, per l'ambientazione della scena corrispondente²⁸⁴ (5.73). Con questa stessa modalità il Pozzoserrato può attingere all'opera di maestri veneziani a cui egli indubbiamente guarda, a quella di Tintoretto ancora una volta, per quanto riguarda alcune formule manieristiche, a cui obbediscono le sue figure. Tuttavia anche nei loro confronti non si tratta di individuare un ricalco o riporto, che obblighi ora a formulare richiami puntuali, ma di liberi suggerimenti rielaborati in termini individuali. Con un tale ampio bagaglio di cultura figurativa, veneziana e d'Oltralpe, per quanto riguarda gli esiti personali si osservi la postura complessa di Mosè nella scena che apre il ciclo (5.11), quella del soldato in primo piano a destra dell'episodio di *Ester e Assuero* (5.26), il modo studiato di avvinghiare i corpi riversi a terra nella scena raffigurante *Il ritiro delle acque dopo il diluvio universale* (5.16), l'elegante e solenne contrapposto della figura della donna di casa (5.21). Anche l'atteggiarsi di *Profeti* (5.27-30) e *Sibille* (5.31-34) risulta nient'affatto formulare, sotto il profilo manieristico. Il Pozzoserrato abbonda sempre nei paludamenti, segmenta talora i profili delle vesti, i cui panneggi risultano in qualche caso assumere forma come autonoma, altre volte afflosciarsi o accartocciarsi, e svolazzare. Attraverso tale mezzo il suo fraseggio pittorico può arricchirsi pur sempre entro soluzioni prevalentemente timbriche. Egli infatti non trova appagamento in un'orchestrazione complessiva, necessita bensì dell'aggiunta di note di superficie, talora prettamente decorative. I tessuti brillano pertanto di decori, sia quelli delle vesti delle sue eroine e dei personaggi biblici di rango, sia quelli degli apparati scenografici. Viene esibito a ben osservare un vasto campionario di stoffe damascate, di tessuti rigati, in cui s'intuisce ancora qua e là qualche effetto di riflesso setoso. La stesura pittorica, coerentemente con lo spirito disegnavo, avviene con velocità e per ampie campiture, consente per lo più di conservare la trasparenza; nel procedere a definire i volumi il colore si raddensa non senza grumosità. Decise pennellate in superficie spesso rialzano i volumi a



5.74-75 Pittore veneto, 1590 circa, *Decorazione a grottesche*, affresco. Vittorio Veneto, Ceneda, Castello di San Martino, Salone degli Stemmi.



colpi di luce, ciò avviene soprattutto con i ricorrenti effetti di cangiante nelle vesti. Particolarissimi quelli del giallo sul verde chiaro, dell'azzurro sul prugna o vinaccia, del bianco sull'azzurro lapislazzuli, entrambi di fredda o acida risonanza, o, per le gamme calde, quello almeno del giallo ocra sul rosso. È questa una mutuazione di tecnica e scelta di gamme cromatiche di matrice più espressamente veronesiana, tradotta anch'essa con estrema libertà in quanto non sottoposta a rigori disegnativi: è costruttiva della forma, ma senza presupporre una nettezza di definizione plastica studiata in fase preparatoria a livello grafico. Il tratto si fa talora compendiario, si direbbe impressionistico, specie nella descrizione dei volti e nella resa degli incarnati. La funzionalità relativa del disegno preparatorio, sia esso tracciato da cartone o ricercato al momento, manifesta di sovente a tale stadio tutto il suo limite. È soprattutto il colore che definisce la forma. Viene difatti lasciata in evidenza la sovrapposizione intrecciata di pennellate in cui prevale il bruno o il bruno rossiccio, materia calda e profonda; con questa si sottolinea sempre e con decisione il contorno, non necessariamente coincidente con i tratti disegnativi preparatori. Quando l'incarnato rischiarasi si sovrappongono, a creare volume, le gamme rosate in impasti graduali, finché prevalgono sui bruni per passaggi progres-



5.76-77 Ludovico Pozzoserrato, *Afreschi della cappella di San Giuseppe nella chiesa del Gesù, Parete III: Incontro di Gioacchino e Anna (?); Parete I: Sposalizio di Gioacchino e Anna*, 1914. Treviso, Biblioteca Comunale Giovanni Comisso, Chiesa, Fotografie della chiesa del Gesù.

5.78 Girolamo Botter da Ludovico Pozzoserrato, *Afreschi della cappella di San Giuseppe nella chiesa del Gesù, Parete I: Storie di Gioacchino e Anna, Angeli con gli strumenti della Passione*; penna, matita e acquerello. Treviso, Biblioteca Comunale Giovanni Comisso, Sala Caccianiga, Cassettiera 3, *Cartella C. Chiesa- D. Edif. e Pubblici, Chiesa del Gesù*, C. 23.

5.79 Girolamo Botter da Ludovico Pozzoserrato, *Afreschi della cappella di San Giuseppe nella chiesa del Gesù, Parete I: Sposalizio di Gioacchino e Anna*, matita e acquerello. Treviso, Biblioteca Comunale Giovanni Comisso, Sala Caccianiga, Cassettiera 3, *Cartella C. Chiesa- D. Edif. e Pubblici, Chiesa del Gesù*, C. 21, C. 24.

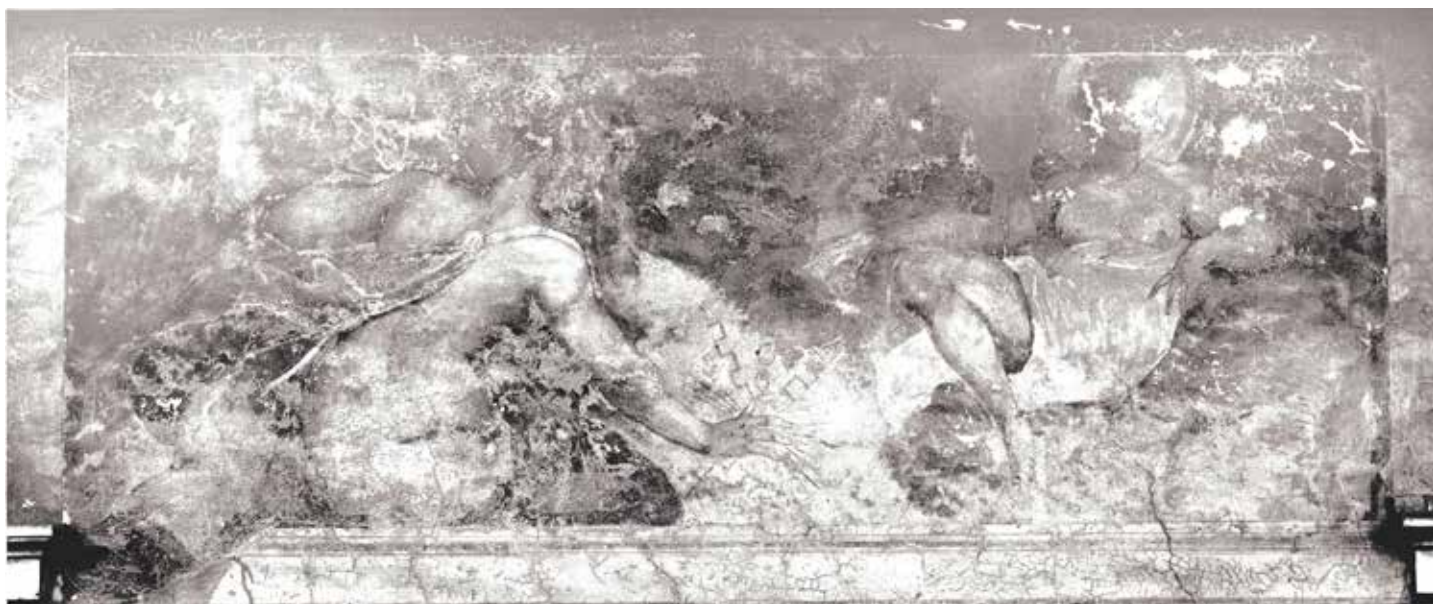
5.80-81 Girolamo Botter da Ludovico Pozzoserrato, *Afreschi della cappella di San Giuseppe nella chiesa del Gesù, Parete I: Angelo che reca il velo della Veronica; Angelo che regge il legno della croce*; matita e acquerello, Treviso, Biblioteca Comunale Giovanni Comisso, Sala Caccianiga, Cassettiera 3, *Cartella C. Chiesa- D. Edif. e Pubblici, Chiesa del Gesù*, C. 21, C. 22.



sivamente di effetto tonale. In questo modo è tutta in evidenza la stesura "alla prima", quella sorta di tessuto materico degli incarnati. Nel contempo rimangono ben percepibili certe sfilacciate dei contorni, tali si percepiscono da vicino, in realtà consistono in colpi di pennello



disuniti che creano una sorta di vibrazione atmosferica, la quale può risultare più sensibile nei piani secondari. Il colore si scioglie di fatto nel paesaggio, in una stesura quasi sfocata ma non di gamme tenui o impalpabili, bensì mediante tratteggi distinguibili nelle diverse frequenze, an-



5.82 Ludovico Pozzoserrato, *Figure allegoriche*. Treviso, palazzo Zignoli in Calmaggione.

ch'essi compendiari, e cioè lasciati in superficie sulla campitura senza fusioni. Ancora si avvertono questi ultimi specie nel trattamento del fogliame, come nelle scene di *Mosè e il roveto ardente* (5.11, 13), o di *Gedeone e il prodigio del vello* (5.12). Lo stato di conservazione in cui versa il testo pittorico degli affreschi del Pozzoserrato, assai compromesso dall'azione del tempo e da restauri nel passato remoto non sempre accorti, induce a integrare mentalmente, laddove si vedono lacune e soprattutto abrasioni ed effetti del dilavaggio, quello che doveva essere l'esito voluto dal pittore. Piccoli brani meglio conservati sono utili per comprendere questa operazione di ricostruzione virtuale. Non trascurabile è in un tale procedimento analitico e restitutivo, di cui si sono fissati alcuni punti, l'ausilio della documentazione fotografica d'archivio. È utile specie quella occasionata dai precedenti restauri, che riguarda lo stato in cui il velo lasciato dal tempo, deliberatamente mantenuto nonostante l'effetto opacizzante, consentiva una "ingranatura" tra le partiture cromatiche originali, potendosi così cogliere maggiormente l'unitarietà delle forme. L'attuale risultato, teso al recupero della percezione dei valori cromatici nella loro risonanza, è appuntato sui singoli brani superstiti della pellicola pittorica; ricercato con scrupolo, appare ottenuto nel mentre viene a indebolirsi la percezione unitaria della forma e della decorazione nel suo insieme. Risulta sempre problematico, sotto il profilo del metodo, stabilire confronti fra opere pur di uno stesso autore che sono diverse per tecnica. Ciò considerato, non si vuole tuttavia rinunciare, anche in questo caso, a un procedimento integrativo più complesso, meno virtuale, seppure basato su dati perfino disomogenei. È quello che risulta dal confronto fra la pittura ad affresco e quella

da cavalletto del Pozzoserrato. Per comprendere meglio il grado di finitura che certo egli ebbe a raggiungere nell'affresco, si osservino le sue citate tele coneglianesi: quella del *Matrimonio mistico di santa Caterina e santi* (5.62) eseguita per la Scuola dei Battuti ma ora nella chiesa di San Rocco, e quella di *San Sebastiano tra santa Barbara e san Rocco* (5.63, 66), per la distrutta chiesa di San Sebastiano e ora in quella dei Santi Martino e Rosa. Le partiture formali, ottenute anche qui mediante l'organizzarsi studiato dei panneggi, e le posture coincidono ovviamente con quanto attestato nelle scene bibliche affrescate sulla facciata della scuola dei Battuti. Ciò che è da trasferirsi da queste opere molto accurate all'affresco sono soprattutto le finiture, le ricerche dei riflessi con intento costruttivo della forma, come si nota nella raffinata veste crepitante di pieghe minute di santa Caterina, o in quelle più volumetriche, definite da un trascolorare più crudo, di santa Barbara. Non mancano in queste gli effetti del decoro superficiale a conferire volume e ricchezza, come si osserva nel piviale del san Nicolò, o nella veste dal floreale ricamo a filo d'oro di santa Barbara. Sono dettagli e preziosismi ad effetto che non mancavano negli affreschi, per come se ne trova la testimonianza seppure oramai lacunosa. La risoluta strutturazione disegnativa e plastica delle figure di questi due dipinti d'altare, la scansione decisa delle zone cromatiche entro una luminosità diffusa, li rende, anche se in termini generali, testimoni significativi nei confronti degli affreschi delle Scuole dei Battuti, nel tentativo di comprenderne i valori stilistici nel loro aspetto originario. La ricerca di

una definizione plastica più decisa, che si è ravvisata essere il dato distintivo specie di *Profeti e Sibille*, non trova migliore corrispondenza nel catalogo di Pozzoserrato se non nella pala di *San Sebastiano tra santa Barbara e san Rocco* (5.63). In essa si fa oltretutto esplicito il modo con cui egli può desumere con libertà uno schema manieristico guardando a Tintoretto, come si evince dal confronto tra la corrispondente figura della sua pala e il *San Sebastiano* (5.64) della Sala superiore della Scuola Grande di San Rocco a Venezia. Da questo derivano molte versioni spigliate e ambientate, come quella del *Martirio di san Sebastiano* di Jacopo Palma il Giovane, che è nota tramite incisione²⁸⁵. Per quanto riguarda le scene del ciclo, la pala del *Matrimonio mistico di santa Caterina e santi* (5.62) risulta quella che vi corrisponde maggiormente nella scansione assiepata e precisa dei piani cromatici, in presenza anche qui di una plasticità risentita. L'effetto chiaroscurale più graduato, ricco di passaggi, soprattutto nella resa dei volti e degli incarnati, mostra in queste due opere esiti ben distinti entro il catalogo del Pozzoserrato, come si profila in base a quelle riconosciutegli a Treviso. Vi è un aspetto in proposito da potersi rilevare. Consiste nelle affinità che si vengono a stabilire, specie guardando al *Matrimonio mistico di santa Caterina e santi*, con lo stile del bavarese Hans Rottenhammer che sappiamo presente a Treviso nel 1589, come egli registra nel disegno raffigurante la *Speranza* e l'*Innocenza* del Boymans van Beuningen Museum di Rotterdam; il pittore manifesterà assonanze con questo momento del Pozzoserrato soprattutto quando, a partire dal 1596, di ritorno da Roma si stabilirà per un decennio a Venezia²⁸⁶. Mentre risulta ben levigato il volto di santa Barbara della pala ora in San Martino (5.63), e in generale di tutti i volti femminili della pala ora in San Rocco, si sottolinea come vi sia anche la possibilità di rintracciare l'esempio di una calcolata sgranatura degli impasti cromatici nei volti specie di san Nicola, e di san Sebastiano e san Rocco presenti in questi ultimi due dipinti. È una caratteristica che, rilevata negli affreschi, è comune anche a un'altra opera del Pozzoserrato per il territorio coneglianese, il *San Girdamo nel deserto* (5.65, 67) della chiesa di Santa Maria di Feletto, in cui tale effetto di sgranatura è accentuato a motivo dell'ambientazione crepuscolare²⁸⁷. Dal momento che una maggiore strutturazione e sostenutezza formale contraddistinguono queste opere coneglianesi, e gli affreschi stessi della Scuola dei Battuti, si è proposto, come sopra ricordato, di posticipare di qualche anno l'esecuzione di opere significative del suo catalogo, quali il ciclo del Monte di Pietà (5.59-60) o il *Concerto in villa* (5.61) del Museo Civico di Treviso. Di mediazione fra questi due mo-



5.83 Ludovico Pozzoserrato, *Angelo con strumento musicale*. Treviso, palazzo Zignoli in Calmaggione.

menti si aggiungano le due *Scene di vita in villa* del Museo Civico di Padova, opere in cui le figure si fanno elegantemente disossate, appaiono in scala più ridotta, o diversamente assorbite nel paesaggio²⁸⁸. È una tendenza che si abbina talvolta a una sgranatura estremamente sensibile del colore, come si nota soprattutto nella pala dell'*Annunciazione* del Museo Civico, o nella *Fuga in Egitto* della chiesa di Santa Maria Maggiore di Treviso²⁸⁹. All'opposto una maggiore vigoria plastica, per cui può essere associata alle opere coneglianesi, mostra la pala di *San Michele che scaccia il demone* della chiesa di San Leonardo di Treviso²⁹⁰. Un

secondo dipinto d'altare di questa stessa chiesa con *San Leonardo tra i santi Giacomo Magi e Marta* è invece esempio della riproposizione di elementi di messinscena simili a quelli del ciclo coneglianese, impiegati anche nell'ampliamento, da fissare tra il 1592-1594, della pala di Jacopo Bassano con *I santi Fabiano, Sebastiano e Rocco* per la chiesa di Ognissanti, ora al Museo di Treviso²⁹¹. Un impianto che alleggerisce gli schemi più consueti di impronta veronesiana è applicato unicamente nella pala della *Madonna dei Calegheri* della chiesa di Sant'Agostino di Treviso²⁹². Altre opere d'arte sacra del Pozzoserrato, presumibilmente tarde, presentano viceversa un appiattimento formale, una predilezione per i valori di contorno anziché plastici. È il caso della *Madonna dei Barcaroli* della chiesa di Santa Maria Maggiore di Treviso, delle tele di collezione privata e della chiesa di San Giorgio di Quinto di Treviso, con *l'Immacolata concezione, Santa Caterina d'Alessandria e Santa Lucia*, destinate originariamente a formare un trittico per un altare eretto nel 1597²⁹³.

Soprattutto a queste opere, contraddistinte da un tale esito più corsivo, si approssima *l'Annunciazione* (5.68) proveniente dalla chiesa in Contrada del Siletto ora nel Duomo di Conegliano, tale da differenziarsi dalle altre pale coneglianesi, anche se per essa non si dovrà supporre l'esecuzione di troppo posteriore al 1593, semmai l'intervento di aiuti che certo non dovettero mancare, specie quando il Pozzoserrato si apprestò ad affrontare il vasto impegno della facciata della Scuola dei Battuti²⁹⁴. Per aprire ora i confronti sulla tecnica e lo stile del Pozzoserrato con altri affreschi noti, in termini dunque che dovrebbero presentarsi più omogenei, si sottolinea innanzitutto come siano relativamente pochi i suoi esempi superstiti che riguardino la "pittura di figura". Le attestazioni della produzione di frescante di paesaggi, con riguardo a quelle in ambito padovano o in ville del vicentino e veneziano, sono d'altra parte problematiche da confrontarsi con il ciclo coneglianese. Gli esempi utili si riducono pertanto agli affreschi di una cappella della distrutta chiesa di Santa Maria del Gesù, di cui rimane una documentazione indubbiamente ancora da valorizzare in tal senso, e alla facciata affrescata in policromia di palazzo Zignoli in Calmaggione di Treviso.

Oltre a queste non si rintracciano altre testimonianze per un confronto diretto con gli affreschi coneglianesi. Dell'intervento del Pozzoserrato nel Castello vescovile di San Martino di Ceneda, non vi è più la possibilità di una documentazione diretta, ammettendo che si trattasse, visto il contesto, di figurazioni di tematica sacra, su cui però non si trova alcuna precisazione²⁹⁵. È questa una perdita tanto più significativa se si considera che tale intervento dovette

inquadarsi nei lavori di rifacimento promossi dal vescovo Marcantonio Mocenigo, proprio circa il 1590²⁹⁶. Si è ipotizzato che mediatore fra prelato e pittore per tale incarico possa essere stato Guido Casoni²⁹⁷. Il Pozzoserrato, poeta lui stesso, non avrà mancato di conoscere il letterato serravallese, avvocato a Treviso, probabilmente nelle sue frequentazioni dello storico e poligrafo Giovanni Bonifacio, ovvero del medico Bartolomeo Burchelati, entrambi accademici²⁹⁸. Qui tuttavia ciò che non si può trascurare è il fatto che Casoni partecipa al culto riservato a Tintoretto, il cui elogio edito nel 1602 è riportato da Ridolfi²⁹⁹. Casoni fu inoltre tra i fondatori della seconda Accademia veneziana nel 1593, quella degli Incogniti, presso la quale Giambattista Leoni, altro suo promotore, pronuncerà nel 1596 un proprio elogio al Tintoretto³⁰⁰.

Di tale fase rimangono nel Castello vescovile di Ceneda le decorazioni "a grottesca" della cosiddetta Sala degli stemmi, e quelle di un ambiente attiguo (5.74-75). Risulta problematico tuttavia ricondurle a un intervento del pittore fiammingo o alla sua bottega. Pur accurate in rapporto alla loro funzione, si presentano altresì stilisticamente diverse da quelle del Palazzo patriarcale di Udine che sono state a lui riferite in passato, senza poter ricevere conferma³⁰¹.

Esse si pongono su una linea di gusto decorativo a cui appartiene a Treviso la decorazione della volta della cappella orientale della cripta del Duomo, databile tra il 1577 e il 1595 per la presenza dello stemma del vescovo Francesco Corner³⁰². Tale decorazione è ricondotta al frescante della cosiddetta Casa dell'Invidia in Piazza San Leonardo, i cui brani superstiti si conservano presso il Museo Civico di Treviso³⁰³. Da associare sono le grottesche della sala di Torre del Visdomino o del Burchelati, che ornano i cassettoni contenenti gli ovali con le *Allegorie delle Stagioni* già assegnate al Pozzoserrato, ma che non possono spettargli³⁰⁴. Di particolare interesse, per quanto problematico, è il confronto diretto con gli affreschi perduti raffiguranti *Storie di Gioacchino e Anna* e *Storie della Vergine* della cappella a destra della maggiore nella chiesa di Santa Maria del Gesù di Treviso³⁰⁵. La possibilità di istituirlo è affidato solamente agli acquarelli eseguiti da Girolamo Botter su incarico di Luigi Bailo poco prima della loro distruzione avvenuta nel 1914 (5.78-81), e grazie al repertorio fotografico inedito allegato alla tesi di laurea su Francesco Beccaruzzi discussa nell'anno accademico 1935-36 da Camillo Carpenè, relatore Giuseppe Fiocco³⁰⁶ (5.76-77). Da tale documentazione si deducono, pur con difficoltà, molteplici aspetti utili al confronto con il ciclo coneglianese, circa l'impaginato e la spazialità, o i caratteri disegnativi, inoltre sul colore, pur nell'unica mediazione possibile data dagli acquarelli. Ri-

guardo ai primi aspetti non vi è altro corrispettivo nel catalogo del maestro fiammingo che sia paragonabile, in quanto ciclo ad affresco di tematica sacra. Il Pozzoserrato conferma negli affreschi trevigiani la spartizione mediante una sobria architettura dipinta. Si appoggia qui ai peducci poco aggettanti, da cui dipartono le vele a crociera della volta, i quali assumono la funzione di capitello dei finti pilastri. A questi elementi di primo piano, che scandiscono la sequenza narrativa, si ricordano sia la profilatura dipinta delle vele sia un finto arco a tutto sesto che inquadra ogni scena. Tale ordine architettonico poggia su di un finto architrave tangente a un arco che immetteva nella cappella. Le figure sono portate in primo piano, vi è cura per una certa disposizione ordinata attorno a un asse mediano. Si stabilisce pertanto un rapporto chiaro con i fondali architettonici, per lo più allineati su piani paralleli, e semmai articolati in arcate e pilastri. Vi è dunque un corrispettivo con il ciclo di Conegliano per quanto riguarda la necessità di una sobria incorniciatura architettonica che ha per fine quello di disporre come su di un proscenio gli episodi sacri. Negli affreschi trevigiani la finta architettura dell'impaginato era arricchita da file di perle, fusarole, rosette contenute in mezzelune, secondo il repertorio veronesiano. Il sottarco presentava un finto cassettonato con rosone centrale. Entro tale incorniciatura, e precisamente in quella degli spicchi delle vele, poteva risultare ancora più libero il disporsi degli *Angeli recanti gli strumenti della passione* (5.8081), sinuosi e allungati quasi a dismisura, colti in movimenti di una graziosità estenuata, sottolineati dall'apertura delle ali e delle lunghe vesti. La documentazione rinvenuta non consente una valutazione sul grado di finitura formale raggiunto qui dal Pozzoserrato. Semmai le fotografie, per quanto assai scure, permettono di accertare che dalla rimozione dello scialbo emergeva soprattutto uno degli stadi preparatori dell'affresco. Il brano dello *Sposalizio di Gioacchino e Anna* (5.77), che si può mettere a confronto con quello degli acquarelli (5.79), o un altro brano con due personaggi dell'*Incontro di Gioacchino e Anna* (5.76), possono essere ancora testimonianza eloquente della tecnica disegnativa del Pozzoserrato, quale si è dedotta a proposito degli affreschi coneglianesi. Il segno è deciso, qui si direbbe condotto a pennello, tanto da poter dare facilmente indicazioni anche chiaroscurali oltre che di ricerca, risolta al momento, della definizione formale e dell'orientamento più consono. Si tratta dunque di una rara testimonianza del *ductus* del Pozzoserrato quale disegnatore di figure, colto su grande scala, utile a confermarne l'indubbia sicurezza e l'energia. L'altro confronto significativo per quanto riguarda la

valutazione tecnica è quello con i brani superstiti della facciata di palazzo Zignoli di Treviso³⁰⁷. La formulazione di tale paragone permette di caricare gli affreschi della Scuola dei Battuti di un grado originario di definizione formale ben maggiore di quanto ora non possa apparire, essendosi perduta nel tempo, e che doveva approssimarsi a quella particolare lievitazione plastica che meglio si riscontra in alcuni brani dell'attico del palazzo trevigiano, dove sono raffigurati *Figure mitologiche* (5.82) e la personificazione di un *Fiume* (?). Se nei *Profeti* (5.27-30) e *Sibille* (5.31-34) di Conegliano si è colto il maggior grado di plasticità e finitezza, guardando a queste altre figure si ha il riscontro di quanto comunque si sia perduto dell'effetto originario. La parte più danneggiata di palazzo Zignoli avrebbe riservato altri parametri ancora. Sul piano figurativo poteva essere interessante il confronto fra la scena di *Ester e Assuero* (5.25) e quella dell'*Incontro fra un re e una regina* (?) della specchiatura al piano nobile del palazzo di Calmaggione, che è difficile a comprendersi in una restituzione fotografica. Sotto l'aspetto della tecnica esecutiva, è ancora da osservare come la consumazione che riguarda la rimanente decorazione di questo palazzo metta in luce uno stesso procedimento disegnativo e di stesura cromatica, nell'accentuazione specie dei valori di contorno. Si fa riferimento alla figura stante di *Angelo* (5.83) (con strumento musicale?) di una specchiatura al piano nobile. Per quanto riguarda la spazialità si conferma la rinuncia a un telaio architettonico di impronta veronesiana, e la ricerca a portare sul primo piano le immagini che devono prevalere sull'impaginato. Dal punto di vista figurativo e stilistico le *Allegorie* (5.82) delle specchiature tra le finestre dell'attico di palazzo Zignoli possono tuttora dimostrare al massimo livello come il Pozzoserrato applicasse i più sofisticati schemi disegnativi manieristici nella "pittura di figura" ad affresco. I personaggi mitologici dai caldi e levigati incarnati, nello stagliarsi su fondo azzurro o in un paesaggio che si profila basso, appaiono riversi in posture ardite, come la personificazione del *Fiume*, o la figura femminile colta da tergo che lancia fulmini con la mano, di un'evidenza plastica e, ad un tempo, di un'eleganza edonistica notevolissime. Da sola tale figura si direbbe confermare come il maestro fiammingo partecipasse a quella linea di gusto di manierismo internazionale che accomuna le capitali europee quali Praga, Vienna o Augsburg, e che vede immancabilmente presenti i suoi rappresentanti anche a Venezia³⁰⁸. Da questo episodio si deduce altresì il contributo del Pozzoserrato al superamento della *kanè* di terraferma o locale, più spesso limitata a coniugare in contemporanea spunti tintoretteschi o veronesiani, o

a istituire correnti di tale estrazione. Quella di palazzo Zignoli è dunque anch'essa un'attestazione sul piano linguistico delle sue frequentazioni e aperture cosmopolite, delle collaborazioni con i colleghi foresti residenti a Venezia, e della committenza internazionale che lo ha compreso e stimolato, di cui l'episodio del suo coinvolgimento nei cicli del Castello Fugger di Kirchheim rimane il più eloquente. Trovare questa cultura stilistica elaborata ad un più alto grado qualitativo nella pittura ad affresco e di figura contribuisce non poco alla definizione del profilo del pittore fiammingo. Nel caso particolare, è utile a fissare entro il catalogo del maestro l'interesse che assume il ciclo di storie bibliche del 1593, con la sua complessità ideativa, concettuale, sapientemente dominata dallo stile tardomanieristico del Pozzoserrato di carattere internazionale. Nell'ambito delle decorazioni di facciata del tardo Rinascimento di soggetto sacro, questa della Scuola dei Battuti di Conegliano, per vastità e complessità di intendimenti, per ambito di linguaggio stilistico, risulta un *unicum* Lo si può sostenere guardando alla pittura delle Venezie e non solo.

NOTE

- 228 Per il quadro d'assieme del Tardomanierismo pittorico a Venezia e le "Sette maniere" si veda il saggio introduttivo di ampio respiro in Pallucchini, 1981⁽¹⁾, I, pp. 19 segg.; *Idem* 1981⁽²⁾, pp. 55 segg. Per quanto riguarda Palma, ma per un'utilità indubbiamente più in generale, si rinvia al saggio introduttivo alla sua monografia di Mason Rinaldi, 1984, pp. 19 segg. In particolare sono importanti i riferimenti alla maniera a Roma al momento della presenza del Palma, alla lettura del ciclo della chiesa di San Giacomo dell'Orio commissionato nel 1581. Per quanto riguarda l'atteggiamento di fondo circa il copiare, massimamente Tintoretto, ma con ciò anche circa un cambiamento di attitudine conseguente al recupero del disegno, e allo sviluppo di programmi formativi accademici, si veda Rosand, 1970, pp. 5-53. Per la poetica Fehl, 1992. Per il contesto storico culturale *Cultura*, 1984; *Crisi*, 1991; Hochmann, 1992; *New Interpretations* 1994.
- 229 Freedberg, 1971 (ed. italiana 1988, p. 781). Sul soggiorno a Roma del Pozzoserrato tra 1588 e 1589 si veda Artemieva, 2000, pp. 115-117.
- 230 Si veda in proposito sempre Freedberg, 1971. Per quanto riguarda l'Oratorio del Gonfalone cfr. la nota 177 nel capitolo sull'iconografia del ciclo coneglianese (a proposito delle Sibille).

- 231 Pallucchini, 1981⁽¹⁾, I, pp. 55-56; Mason Rinaldi, 1984, p. 19; Humfrey, 1998, pp. 531-532. Da ricordare la presenza accanto a Zuccari di Passignano che si fermerà a lungo a Venezia, mantenendo viva questa linea linguistica.
- 232 Coletti, 1940, p. 32; Peltzer, 1951, p. 122; Menegazzi, 1957, pp. 169, 173, 182; Pallucchini-Rossi, 1982, I, pp. 81, 93. Un chiarimento in proposito è di Meijer, 1988, p. 117.
- 233 Sintomatico del suo inserimento nel contesto veneziano da specialista è un aneddoto di Marco Boschini che ricorda un *Paradiso* presso il Procuratore di San Marco Morosini. Gli risultava ideato da Tiziano e portato a compimento da Jacopo Tintoretto, nel quale Jacopo Bassano eseguì gli animali e il Pozzoserrato il paesaggio. Boschini, 1660 (ed. a cura di A. Pallucchini, 1966, pp. 269-270). Cfr. Menegazzi, 1957, p. 178.
- 234 È la posizione ad esempio di Pallucchini (1981⁽²⁾, p. 61) che in questo associa il Pozzoserrato a Paolo Fiammingo: "svolgono un'attività artistica ambivalente: sono pittori di figura ma anche paesisti. Mentre nella tematica religiosa e celebrativa si adeguano al comun denominatore della cultura tardomanieristica del tempo - cioè ad un tintorettismo talvolta venato d'impronta veronesiana-, nel campo paesistico effettivamente dicono una parola nuova, pur rimanendo in una visione strettamente manieristica".
- 235 Il riferimento riguarda ovviamente i cicli biblici di Marten de Vos, e l'attività grafica ed editoriale di Hendrick Goltzius. Relativamente ai Sadeler, Jan in particolare, passa nel 1595 a Verona assieme al fratello Raphael, poi subito a Venezia dove rimane fino alla morte. La loro vasta opera di traduzione riguarda anche i disegni del Pozzoserrato. In proposito basti qui il rinvio a trattazioni generali recenti: Mielke, 1975, pp. 29-83; Zweite, 1980; Reznicek, 1961; Strass, 1977; Reznicek, 1963, pp. 215-278. Sui rapporti tra Pozzoserrato, Jan I Sadeler e il fratello Raphael I, si veda *Hollstein Dutch*, XXI, 1980, p. 180, n. 583; Menegazzi, 1957, pp. 198-199, figg. 53-56; Meijer, 1988, p. 119; la sintesi in Fossaluzza, 1998, p. 698.
- 236 La sottolineatura del debito nei confronti di Goltzius e certo sentore di manierismo internazionale del Pozzoserrato sono messi in luce soprattutto da Ballarin, 1969, pp. 58-63. È una valutazione che rimane fondamentale anche se scaturita dall'*Allegoria dell'autunno* della Galleria Nazionale di Praga, assegnata nell'occasione al Pozzoserrato, su cui interviene anche Mason Rinaldi, 1981, p. 243. Per il dipinto è da preferire l'attribuzione al conterraneo Dirck de Vries, sostenuta da Meijer, 1988, p. 119, fig. 21 e, in contemporanea, da Fossaluzza, 1988⁽¹⁾, pp. 45. Circa il rapporto con Goltzius e l'aggettivazione di "neogoticismo" si veda il saggio di maggiori aperture per la comprensione del Pozzoserrato di Meijer, 1988, qui più volte citato.
- 237 La presenza a Venezia del 1576 è segnalata da Brulez, 1965, p. 7 n. 11. La notizia è valorizzata da Meijer, 1988, p. 113,

- nota 23. I registi dei documenti che attestano la presenza a Treviso del pittore sono riportati da Menegazzi, 1957, pp. 216-218. Il primo è stilato in data 19 febbraio 1581 (1582 more veneto); il pittore risulta vivente il 14 agosto 1603 e già deceduto in un documento del novembre 1605.
- 238 Karel Van Mander (1604, f. 296) fissa il luogo di nascita a Malines. Il padre era tuttavia di Anversa (Menegazzi, 1957, p. 216). Meijer (1988, p. 121) discute la possibilità che la formazione sia avvenuta nelle due città.
- 239 Brulez, 1965, p. 7 n. 11.
- 240 Gerszi, 1992, pp. 367, 384 cat. 1, fig. 1.
- 241 An der Heiden, 1970, pp. 135-226; Meijer, 1988, pp. 113-114, fig. 8; Martin, 1999, pp. 615-616.
- 242 Meijer, 1988, p. 113.
- 243 Meijer, in *Fiamminghi*, 1995, pp. 299-300, cat. 220. Si veda in precedenza Peltzer, 1933, p. 271; Menegazzi, 1957, p. 176, fig. 7. Larcher Crosato (1985, p. 119) sostiene l'ispirazione da un'incisione di Hieronymus Cock. Coevo è il disegno con *Veduta della basilica di San Giovanni in Laterano*, Edimburgo, The National Gallery of Scotland, D855.
- 244 Meijer, 1988, p. 114; *Idem* in *Fiamminghi*, 1995, p. 299. Il testo di riferimento ancora importante è quello di Popham, 1936, pp. 183-201. Si veda anche Wilberg Vignau Schuurman, 1969, I, pp. 8-9; K. Misch Tuttmann, in *T e Origin*, 1978, n. 28; Nuti, 1984, p. 28.
- 245 Misch Tuttmann, in *T e Origin*, 1978, n. 28; Wilberg Vignau Schuurman, 1969, I, pp. 8-9; Nuti, 1984, p. 28; Meijer, 1988, p. 114, nota 33, fig. 9. Sulla questione del dipinto con *l'Incendio di Palazzo Ducale del 1577* del Museo Civico di Treviso si veda Mason Rinaldi, 1981, p. 243. Per la questione si veda anche Fossaluzza, 1998, p. 691.
- 246 Meijer, 1988, pp. 114-115. Prende in considerazione la documentazione del 1592 riguardante l'invio a Ortelius di una versione più esatta della città di Treviso di cui poter tenere conto per l'incisione. Per i dettagli della questione basti qui il rinvio a Meijer. È da ricordare invece come lo studioso (Meijer, 1988, p. 113, nota 27, 114-115) colleghi comunque per via di indubbe somiglianze il disegno della *Veduta di Treviso* recante la data del 31 luglio 1582 all'incisione di Hoefnagel, pubblicata in raccolta nel 1598. Per tale disegno della Collezione Frits Lugt, Institut Néerlandais, Fondation Custodia, cfr. K. G. Boon, in *L'époque*, 1980-1981, pp. 206-207, n. 141, pl. 81; S. Mason, in *Il Rinascimento*, 1999, pp. 610-611 cat. 190. La *Veduta di Treviso* si trova nello stesso foglio della *Veduta di Acquapendente*. Nello spazio tra i due riquadri Hoefnagel dichiara che l'incisione è tratta *ex archetipo* del Pozzoserrato. Si veda in proposito Mason, in *Il Rinascimento*, 1999, pp. 612-613, cat. 191. È nello stesso momento che il Pozzoserrato consegna il disegno per la *Veduta di Firenze*, e che esegue quello della *Veduta di Feltre*. Cfr. rispettivamente H. Mielke, in *Pieter Bruegel*, 1975, p. 172, n. 266, fig. 195; Zugni Tauro, 1978, p. 255.

- 247 Ridolfi, 1648, II, p. 93.
- 248 Ivanoff, 1960; Gerszi, 1982, pp. 145-152; Ceschi Sandon, 1985, pp. 143-144; Mancini, 1998, p. 630.
- 249 Mentre Gerszi (1982, pp. 145-152) sostiene che il Pozzoserrato influisca sui fratelli Mathijs e Paul Brill in occasione del loro passaggio per Venezia, Meijer (1988, p. 113) sostiene un rapporto opposto, dello stesso parere è Pietrogiovanna, 1988, p. 127. Si veda ancora Meijer, in *Fiamminghi*, 1995, p. 299. Da ricordare che l'intervento in Vaticano nella Sala delle carte geografiche risale al 1581-1582, quella nel Palazzo della Torre dei Venti al 1580-1584.
- 250 Nel monastero di Santa Giustina, il Pozzoserrato affresca nel chiostro del noviziato e l'atrio della sacristia. Cfr. Muraro, in *Pitture murali*, 1960, p. 126; Menegazzi, 1961, p. 120; Grossato, 1966, p. 292; Ivanoff, 1970, p. 276; Bresciani Alvarez, 1980, pp. 254-255; M. Lucco, in *I Benedettini*, 1980, cat. nn. 318-319. Mancini (1998, pp. 629, 630 fig. 698) data questo intervento circa il 1600. Cfr. anche Fossaluzza, 1987, pp. 266-267; *Idem* 1988⁽¹⁾, pp. 46-47 nota 30; *Idem* in *Lestanze*, 1994, pp. 162-164, cat. 27; *Idem* 1998, pp. 691-692 (con datazione nei primi anni ottanta al ritorno dal soggiorno romano). Per altri lavori a Padova nel Palazzo Comunale: la *Veduta di Padova* e la *Veduta di Vicenza*, si veda Lucco, in *S. Antonio*, 1981, p. 319.
- 251 Ridolfi (1648, II, p. 86) afferma che il Pozzoserrato servì di aiuto a Dario Varotari, pertanto Larcher Crosato (1988, p. 71 nota 6) deduce che il loro lavoro rientra nella fase giovanile del Pozzoserrato. La datazione dell'ala di Scamozzi di villa Priuli è controversa, risalirebbe al 1581-1582 per Lewis Kolb (1969, p. 367 nota 28); al 1597 per Barbieri (1952, pp. 156-157; 1969, p. 228).
- Per la prima datazione propende Mancini, 1998, p. 629. Riguardo la decorazione nella residenza dei Barbaro è di particolare rilievo, per un orientamento della datazione, un dettaglio messo in luce da Mancini (1998, p. 229), e cioè l'incarico a Varotari da parte di Marcantonio Barbaro di approntare una parte della tomba del doge Nicolò da Ponte, concretizzatosi negli anni 1582-1584. Per tale aspetto si veda Timofievich, 1972, pp. 21, 46. Per sostenere l'ipotesi che la residenza possa essere quella di Falzè, come suppone Mancini, si raccolgono le notizie documentarie in Gullino, 1996, pp. 67-99.
- 252 Ridolfi, 1648, II, p. 162; Da Portogruaro, 1936, p. 6; Crosato, 1962, p. 200; Bordignon Favero, in Melchiori, 1964, pp. 73-74 nota 1, p. 211; Fossaluzza, 1998, pp. 688-689; Mancini, 1998, pp. 629; Marinelli, 2002, p. 16. Lo studioso discute la problematicità di un intervento di Piazza a Treville nel 1584, come sostenuto dalle fonti storiche (Ridolfi, 1648, II, p. 162; Melchiori, ed. 1964, pp. 73-74 nota 1, 211; Federici, 1803, II, p. 89), tenendo conto della data di nascita che si dovrebbe fissare più opportunamente nel 1565 o 1566, egli sarebbe qui impegnato all'età di soli diciotto anni. Per

questo motivo non si esclude l'ipotesi che la fabbrica di Scamozzi risalga al 1597 e che allora vi intervenga anche il Piazza.

253 Fossaluzza, 1998, pp. 691-692. Sul percorso di Varotari, anche con riferimenti al Pozzoserrato, si veda ora Mancini, 1998, pp. 617 segg. Altre notizie e precisazioni si ricavano in *Il tempo di Dario Varotari*, 1997. Si veda ancora Crosato, 1962, pp. 156-160; Grossato, 1966, pp. 279-304; Botter, 1967. Sul momento iniziale dell'attività del Pozzoserrato a Venezia e i rapporti con Varotari si veda anche la discussione a proposito del dipinto raffigurante *Lo stemmi dei primogeniti d'Egitto* della collezione Monti di Milano, in Fossaluzza, in *Le stanze*, 1994, pp. 162-164 cat. 27; *Idem* in *Quadriera*, 1999, pp. 58-60 cat. 41.

254 Hollstein, 1949, IX, p. 205, nn. 110-112. Menegazzi, 1957, pp. 183, 184, figg. 23-34; Meijer, 1988, pp. 114-115, 117 nota 60; Fossaluzza, 1998, p. 692; G. J. van der Sman, in *Il Rinascimento* 1999, pp. 602-603 cat. 186.

255 Un'attenta scheda scientifica dell'opera (cm 162x272) è ora di A. J. Martin, in *Il Rinascimento* 1999, pp. 654-655, cat. 208. Per quest'opera e la problematicità della lettura della data (altre volte letta come 1583 o 1587) si veda Lill, 1908, pp. 136-138, 145. Cfr. anche Menegazzi, 1957, pp. 176-177, fig. 10; Kultzen, 1968, pp. 215-216, fig. 3; Meijer, 1988, p. 116; Pietrogiovanna, 1988, p. 127; Fossaluzza, 1998, pp. 692-693. Sulle opere di Paolo Fiammingo per lo Schloss Fugger si veda ora Martin, 1999, pp. 618-620; *Idem* in *Il Rinascimento* 1999, pp. 652-653 cat. 207; pp. 656-657 cat. 209; Mason, in *ibidem* 1999, pp. 596-597 cat. 183. Si consideri inoltre Mason Rinaldi, 1968, pp. 72-79; *Eadem* 1978, pp. 48-80, 163-188; Fucikova-Konécny, 1983, pp. 67-76; Meijer, 1983, pp. 20-32.

256 La committenza Fugger e Ott con le sue vaste implicazioni è indagata nei contributi di Martin, 1995, pp. 535-539; *Idem* 1996, pp. 97-100; *Idem* 1999, pp. 614 segg.; Backmann, 1997, pp. 175-197. Su König si veda qui alla nota seguente 261.

257 Ridolfi, 1648, II, p. 94. Si veda anche Federici, 1803, II, p. 52.

258 Gijbert van Veen, fratello minore di Otto, è preso in considerazione anche nei suoi rapporti con il Pozzoserrato da Gert Jan van der Sman (1999, pp. 156-158) al quale si rinvia anche per i dati biografici.

259 Sulla questione attributiva ormai superata dell'assegnazione del ritratto del Louvre al Pozzoserrato si veda Menegazzi, 1957, pp. 196, 198. Si considerino quindi i più recenti contributi di Meijer, 1988, p. 117, fig. 16; Martin, 1999, p. 621. Per il *Ritratto di Hans Jacob König* di Paolo Veronese delle Collezioni d'Arte del Castello di Praga del 1575 circa, e per un profilo dell'effigiato, si veda Martin, in *Il Rinascimento* 1999, pp. 622-623 cat. 192. Meijer (1988, p. 117) sottolinea a proposito del testo di dedica come il Pozzoserrato sia ricordato quale poeta, ma anche musicista da Van Man-

der, 1604, f. 296rv.

260 Rispetto a quanto solitamente considerato, opportunamente Martin (in *Il Rinascimento* 1999; p. 654 cat. 208) sostiene che il Pozzoserrato non abbia eseguito il ritratto di Cornelis Cort, ma abbia piuttosto tradotto in disegno quello già presente nella collezione König. Si tratta dello stesso procedimento verificato per il ritratto di Tintoretto. Per l'incisione del *Ritratto dell'incisore Cornelis Cort* si veda Meijer, 1988, p. 117, fig. 16. Si ricava implicitamente una datazione della presenza a Venezia di van Veen e della collaborazione con il Pozzoserrato per il *Ritratto di Jacopo Tintoretto*. Diverso nello stile incisivo da quest'ultimo, il ritratto di Cort si approssima tuttavia al *Ritratto di Hans Jacob König* (da un ritratto di Jacopo Tintoretto?) edito in Martin 397 (in *Il Rinascimento* 1999, p. 622 cat. 192), che lo ritiene inciso in occasione del cinquantenario del compleanno dell'effigiato, dunque circa il 1586 (Hollstein, 1980, XXI, 184, cat. 602).

Per il Ritratto dell'incisore Cornelis Cort, su invenzione del Pozzoserrato e inciso da van Veen, si veda anche *Cornelis Cort*, 1994, catt. 214 e 216.

261 Su König si rinvia ai contributi qui altre volte citati di Martin, 1995, 1996. Altri riferimenti sono nei testi dello stesso Martin (in *Il Rinascimento* 1999) richiamati qui per aspetti particolari.

262 Si vedano per questo pittore i saggi di Faggin, 1963, pp. 54-64; *Idem* 1965, pp. 156-157. Un contributo considerevole alla sua conoscenza e alla formazione del catalogo spetta a Meijer, 1988, 117-119. Nella stessa occasione un apporto è anche di chi scrive Fossaluzza, 1988⁽¹⁾, pp. 45-46.

263 Il disegno è ora di ubicazione ignota. Il testo qui riportato è nella traduzione di Faggin, 1963, pp. 54-64.

264 Si veda, oltre a Faggin (1963), la precisazione della data del disegno come 1590 anziché 1591 da parte di Meijer (1988, pp. 118-119 nota 72). Per lo stesso cfr. Reznicek, 1961, pp. 7, 83, 369.

265 Per la bibliografia e la discussione circa la datazione del ciclo si veda qui di seguito alla nota 288. Si aggiunga il compendio bibliografico e l'illustrazione dei dipinti di Sartor, 2000, in particolare pp. 89-90, nota 80.

266 Per l'aspetto iconografico è ancora utile il saggio di Sulzberger, 1935, pp. 149-167. In proposito è da tenere presente quanto osserva Bernard Aikema riguardo a Tintoretto e Jacopo Bassano (Aikema, 1996⁽²⁾, pp. 185-190; *Idem* 1996⁽³⁾) e i soggetti legati ai luoghi di assistenza (cfr. *Nel regno dei poveri*, 1989).

267 Larcher Crosato, 1985, p. 119; *Eadem* 1988, p. 74.

268 Si vedano in proposito i riferimenti bibliografici della nota 288.

269 Larcher Crosato, 1985, p. 119; *Eadem* 1988, pp. 75-76, figg. 8-9; Fossaluzza, 1998, p. 714 nota 250.

270 Cfr. Meijer, 1988, p. 121. Una scheda complessiva è di J. M.

Lehmann, in *Staatliche*, 1980, pp. 208-209.

271 La pala ora in San Rocco misura cm 340x330. Perviene alla sede attuale per donazione degli eredi di Bartolomeo Gera effettuata nel 1893, si trovava in origine nella chiesa quattrocentesca di Santa Caterina, anticamente annessa all'Ospedale di Santa Maria dei Battuti. Le vicende documentarie dell'opera sono ripercorse da Botteon, 1901, pp. 75-76. Si veda inoltre Menegazzi, in Malvolti, 1774, ed. 1964, p. 5; Faldon, 1968, pp. 150-153. Essa è correttamente assegnata a Pozzoserrato da Malvolti che la vede provvisoriamente ricoverata presso la Sala dei Battuti. Si vedano in proposito i richiami nel paragrafo relativo alla fortuna critica in questo capitolo. È assegnata al Pozzoserrato anche da Federici (1803, II, p. 52). Una confusione attributiva è ingenerata in seguito a motivo di una erronea identificazione con la pala di santa Caterina commessa nel 1533 dalla Scuola dei Battuti per il proprio altare, posto nella chiesa plebana di San Leonardo. I documenti relativi sono trascritti da G. B. Graziani, *Serie di uomini e donne illustri...*, in Graziani, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 561, fascicolo 7; *Idem Il tempo della fabbrica della scuola, della chiesa, del campanile, dell'ospedale del lazzereto, della pala del Cima ed altre*, in Graziani, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 561, fascicolo 6, 25 gennaio 1534. Cfr. Fossaluzza, 1993, pp. 132-133 doc. 13. Tali documenti sono citati a supporto dell'attribuzione a Beccaruzzi della pala ora nella chiesa di San Rocco da Botteon-Aliprandi, 1893, p. 81; Botteon, 1913, p. 506 nota 14. L'attribuzione a favore del Beccaruzzi è anche in Bernard Berenson (1897, p. 87). È riproposta da Menegazzi, in Malvolti, 1774, ed. 1964, p. 5 nota 11; De Mas, 1966, p. 132; Faldon, 1968, pp. 150-153. Quella in favore del Pozzoserrato è sostenuta da Fossaluzza, 1979-1980, pp. 177-182; Lucco, 1981, pp. 10-11; Baldissin Molli, 1987, p. 140; Fossaluzza, 1988⁽⁴⁾, pp. 47-48, nota 21, fig. 7.

272 La pala ora nella chiesa dei Santi Martino e Rosa, collocata sulla parete destra del presbitero, proviene dalla distrutta chiesa di San Sebastiano di Conegliano dove la ricorda come opera del Pozzoserrato Malvolti (1774, ed. 1964, p. 18); è data per dispersa da Menegazzi nell'occasione di pubblicare il catalogo di Malvolti. Fapanni (1836-1856, ms. 1378, c. 685) la cataloga presso la chiesa di Santa Maria delle Grazie, evidenziandone la qualità ma senza fare riferimento ad un autore. In occasione del restauro è riconosciuta come quella del Pozzoserrato da Lucco, 1981, p. 10. È riprodotta in seguito da Baldissin Molli, 1987, pp. 127-131; Fossaluzza, 1988⁽⁵⁾, pp. 47-48, nota 32, fig. 8; *Idem* 1998, pp. 696-697. La pala di Santa Maria di Feletto è riferita a Palma il Giovane o a Sante Peranda dal Malvolti, 1774, ed. 1964, pp. 27-28. Il nome di Peranda è preferito da Federici (1803, II, p. 55) e confermato da Lucco (1981, p. 11). L'assegnazione al Pozzoserrato è sostenuta da chi scrive (Fossaluzza, in *Fondazione Cassamarca*, 1995, pp. 72-73; *Idem* 1997, p. 240

nota 21; *Idem* 1998, pp. 697, 715 nota 262). Si veda inoltre per quest'opera Faldon, 1970-1971, pp. 520, 532, 537.

273 È ricordata da Fapanni (1836-1856, ms. 1378, c. 653) come di ignoto. È pubblicata come opera di anonimo del Cinquecento da Menegazzi, 1965, pp. 116-117, 125-126, nota 13, fig. 75. L'assegnazione al Pozzoserrato spetta a Lucco, 1981, p. 10; si veda inoltre Fossaluzza, 1988⁽⁶⁾, pp. 47-48, nota 33, fig. 9. La tela sottostante è ricordata da De Mas, 1966, ed. 1972, p. 112. Per il modello incisivo qui indicato si veda Hollstein, 1996, vol. XLIV, pp. 64-65, n. 260; *Idem* 1995, vol. XLV, pl. 260. La versione incisa di Crispin de Passe è databile al 1595. Cfr. *T e Illustrated Bartsch*, 1999, 70, p. 154.

274 Per la decorazione di villa Soranzo si veda la segnalazione spettante a Ballarin, 1969, p. 59, tav. 6. Si veda anche Meijer, 1988, p. 120; Fossaluzza, 1998, pp. 695-696. Per l'attribuzione di altre decorazioni in villa del Pozzoserrato si veda Crosato, 1962, pp. 126-130.

275 Per la documentazione iconografica che aiuta a ricostruire il carattere della decorazione esterna dell'episcopio di Treviso si veda Manzato, 1989⁽⁷⁾, pp. 11-19. Per quanto riguarda la decorazione interna si veda Larcher Crosato, 1969, pp. 115 segg. La precisazione su base documentaria circa l'anno di esecuzione e i collaboratori si deve alle ricerche di Crosato Larcher, 2000, pp. 71-75.

276 Su villa Corner cfr. Crosato, 1962, p. 57 fig. 108; *Eadem* (Larcher Crosato), 1969, pp. 115 segg. Per gli affreschi di Castelfranco cfr. Bordignon Favero, 1981.

277 Per quanto riguarda la presenza di questo elemento nei disegni si veda almeno quello preparatorio probabilmente di soprapporta con *Figura allegorica e paesaggio* dell'Ermitage di Pietroburgo, ripreso in un'incisione di Hoefnagel, cfr. Dobroklonski, 1934, p. 40; Menegazzi, 1988, p. 66, fig. 2. Tale elemento compare anche in una delle scene affrescate in villa Soranzo a Fiesse. Cfr. Ballarin, 1969, fig. 61b.

278 Un apparato architettonico caratterizzato da finti bugnati si documenta per qualche esempio da intendersi come alternativo a quello veronesiano descritto. È da citare in proposito quello singolare per elaborazione di Palazzo Gabrieli Andreetta di San Polo di Piave. Esso tuttavia sembra doversi assegnare ad una fase già di primo Seicento.

279 Per questa fase della decorazione di facciata in ambito trevigiano si rinvia al contributo di chi scrive (Fossaluzza, 1989, pp. 36 segg.)

280 Il palazzo attiguo a quello Municipale, di cui si poteva notare in passato unicamente lo stemma Grimani sormontato da cappello cardinalizio, ha rivelato a seguito del restauro di recente ultimato un programma decorativo assai complesso ricostruibile per buona parte. Martin, 1989, p. 107. Sulla decorazione di palazzo Sarcinelli e il riconoscimento su base documentaria a Riccardo Perucolo si veda ora Puppi, 1995. Chi scrive aveva riferito a Francesco Beccaruzzi parte di questi fregi a monocromo, nel mentre si tentava

di individuarne la mano in decorazioni trevigiane di stile analogo (Fossaluzza, 1989, pp. 36 segg., 56 nota 59; *Idem* 1993, p. 117). Il contributo di Puppi pone termine a un tentativo di attribuzione e fissa le basi per il riconoscimento di una nuova personalità, quella dello sfortunato Riccardo Perucolo. Si può aggiungere come negli affreschi di palazzo Sarcinelli egli possa continuare una formula figurativa già attuata dal terraneo Beccaruzzi. Dal momento che l'attribuzione in favore di Perucolo si fa certa ed è punto di riferimento, meriterà soffermarsi maggiormente sull'eventuale distinzione di mani entro i fregi di palazzo Sarcinelli, che non appaiono del tutto omogenei. Finte statue in chiaro-scuro entro nicchie, ancora cinquecentesche, sono quelle di Casa ex Fabbro di via XX settembre, illustrate da Martin (1989, p. 101), sulla scorta di una descrizione manoscritta di chi scrive. 281 Martone, 1975, p. 85. La menzione da parte di Giambattista Coderta nella sua trattazione manoscritta del 1588 (qui riportata nell'appendice del capitolo relativo agli arazzi della Scuola dei Battuti) stabilisce il *terminus ante quem* per la sua realizzazione. Lo osserva Baldissin Molli, 1987, p. 111. Va ricordato che la tradizione lo attribuiva a Baldassarre Longhena, come si riscontra anche in Crico, 1833, p. 315. Sull'antica e nobile famiglia conegliana si veda Dall'Asta, 1862.

282 Pallucchini, 1981⁽¹⁾, I, pp. 19 segg.; 30-31; *Idem* 1981⁽²⁾, pp. 55 segg.

283 Il catalogo della grafica del Pozzoserrato, esemplato da Teréz Gerszi (1992, pp. 367-388), offre più esemplificazioni a proposito della sua evoluzione. Il carattere tintoretiano si ravvisa già nel disegno con *Cerere, Venere con Cupido e Bacco* del Museo Nazionale di Varsavia, che fa seguito in ordine cronologico a quello di *Loth e le Fgiedello* Städelisches Kunstinstitut di Francoforte del 1573, più definito nelle linee di contorno per cui può ricordare i modi di Marten de Vos. Non manca nel catalogo redatto dalla Gerszi una derivazione un poco scolastica da Paolo Veronese, rappresentata dal foglio con *La Vergine Maria* del Museo Nazionale di Varsavia (dall'*Annunciazione* di Veronese delle Gallerie dell'Accademia di Venezia). Per quanto concerne il carattere disegnativo rilevato dall'esame degli affreschi si possono prendere in considerazione due disegni aventi per soggetto *Susanna e i vecchioni*, quello che costituisce una prima idea, un abbozzo nervoso, della Collezione Janos Scholz di New York e quello del Kupferstichkabinett di Dresda (inv. c. 103336), in cui i rapporti formali si definiscono tra figura e ambiente. Stefania Mason data quest'ultimo significativamente al 1590 circa (cfr. *Eadem* in *Il Rinascimento* 1999, pp. 606-607 cat. 188). Il disegno Scholz è reso noto da Menegazzi, 1957, pp. 42-42, fig. 65; quello di Dresda è illustrato da Wegner, 1969, pp. 90-92, fig. 1. Il confronto tra i due disegni è istituito da Mason Rinaldi, 1988⁽²⁾, pp. 93-94, figg. 6, 7.

A proposito del disegno Scholz la studiosa annota: "Abbastanza sorprendente nel corpus grafico dell'artista per la velocità del segno che si aggroviglia vorticosamente nel gruppo delle tre figure fino ad intrecciarle, il foglio Scholz rivela tuttavia le brevi linee unciniate, il tratteggio lungo e rado, le cifre anatomiche appuntite tipiche del Pozzoserrato disegnatore".

284 Hollstein, 1996, vol. XLIV, p. 18 cat. 55, p. 41 cat. 144, p. 43 cat. 158-161; Hollstein, 1995¹, vol. XLV, I, p. 35 fig. 35; pp. 70, 73, figg. 144/I, 144/II, 154. Per l'incisione del *Diluvio* si veda anche *T e Illustrated Bartsch*, 1999, 70, part 1 (Supplement), p. 64, o.43. Per l'incisione di *Ester e Assuero* cfr. *T e Illustrated Bartsch*, 1987, 56, p. 70, 144/I, 144/II. Per l'incisione di Galle, cfr. *T e Illustrated Bartsch*, 1987, 56, pp. 61, 65, 69, in particolare la versione 017.15.

285 Tale confronto è già istituito in Fossaluzza, 1988⁽¹⁾, pp. 47, 50 fig. 10. Per l'opera di Tintoretto cfr. Pallucchini-Rossi, 1982, I, p. 204, cat. 346; II, fig. 447. L'incisione di Egidio Sadeler II è in rapporto con il disegno dello stesso alla National Gallery di Washington inv. 1992.18.1, che a sua volta riproduce un disegno di Camillo Procaccini al Musée des Beaux-Arts di Bruxelles. Cfr. *T e Illustrated Bartsch*, 1997, 72, part 1(supplement), p. 157. Inoltre cfr. Mason Rinaldi, 1984, p. 79 cat. 53, fig. 502.

286 Per tali affinità si veda Fossaluzza, 1998, p. 697; Peltzer, 1916, p. 294; Larcher Crosato, 1983, p. 347; Larcher Crosato, 1985, p. 128.

Sull'attività veneziana del pittore bavarese si veda Rossi, 1980, pp. 169-174; Scaillièrez, 1994, pp. 374-382; Martin, 1999, pp. 617-618; *Idem* in *Il Rinascimento* 1999, pp. 640-641 cat. 201, pp. 644-645 cat. 203, pp. 648-649 cat. 205, pp. 658-659 cat. 210.

287 Fossaluzza, 1998⁽¹⁾, pp. 697, 715 nota 262.

288 La datazione delle tele del Monte di Pietà in prossimità della prima attestazione del trasferimento a Treviso del Pozzoserrato nel 1582 è indicata da Menegazzi (1957, pp. 178 segg.), in seguito dallo stesso studioso precisata al 1585 circa (*Idem* 1961 p. 123). Una datazione ancora successiva è indicata da Ballarin, 1969, p. 62; da Mason Rinaldi, 1981, p. 243; Larcher Crosato, 1985, p. 123. Il ciclo era stato assegnato ad una fase contigua al ciclo conegliana del 1593 da chi scrive (Fossaluzza, 1988, p. 49), e in seguito ulteriormente avanzato a post 1596 (*Idem* 1998, p. 694). Sul *Concerto in villa*, opera divenuta manifesto di una civiltà, la letteratura è assai vasta, si rinvia qui a Menegazzi, 1963, pp. 261-262; Larcher Crosato, 1988, pp. 75-78; Fossaluzza, 1998, pp. 694-695 (con datazione post 1596); alla scheda di S. Mason, in *Il Rinascimento* 1999, pp. 604-605, cat. 187 (con ulteriore bibliografia); ai contributi di M. Luengo, in *Felipe*, 1999, p. 45 cat. 24; E. Filippi, in *Andrea Palladio* 2005, pp. 388-390 cat. 132.

Sui due dipinti padovani (n. 2834) si veda Spiazzi, in *Cento*

opere, 1981, pp. 184-185; D. Banzato, in *Di sana pianta*, 1988, p. 149, n. 24; F. Pellegrini, in *Da Bellini*, 1992, pp. 314-315 cat. 318. Si consideri anche Fossaluzza (1998, pp. 696-715 nota 261) per la segnalazione di una terza tela facente parte con ogni probabilità della serie, documentata da una foto dell'Archivio Pallucchini conservato presso la Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

289 La pala dell'*Annunciazione* proviene dalla chiesa di San Martino di Treviso. Cfr. Cima, 1699, ms. 643, II, c. 297; Rigamonti, 1767, p. 29; Crico, 1829, p. 60; Fapanni, 18911892, ms. 1355, II, c. 138; Coletti, 1935, p. 288; Menegazzi, 1957, pp. 188 segg.; *Idem* 1963, pp. 263-264; Fossaluzza, 1988⁽¹⁾, pp. 53-54, fig. 28; Mason Rinaldi, 1988⁽²⁾, p. 94; Manzato, 1997, pp. 86, 93 nota 63; Fossaluzza, 1998, p. 698. Per la pala di Santa Maria Maggiore cfr. Cima, 1699, ms. 643, III, c. 36; Fossaluzza, 1988⁽¹⁾, p. 50 fig. 11.

290 Coletti, 1935, p. 295 cat. 579; Menegazzi, 1957, pp. 189-190; Fossaluzza, 1988⁽¹⁾, pp. 50-51, figg. 15, 16; *Idem* 1998, pp. 697, 715 nota 267. Chi scrive ha indicato la fonte grafica per il demonio nell'incisione del *Fetonte* di Hendrick Goltzius del 1581.

291 Sulla pala di San Leonardo cfr. Coletti, 1935, pp. 294-295 cat. 578, ill; Menegazzi, 1957, p. 188; Fossaluzza, 1988⁽¹⁾, pp. 50-51 fig. 17; *Idem* 1998, p. 697 nota 265.

A proposito dell'intervento del Pozzoserrato nella pala di Jacopo Bassano per la chiesa trevigiana di Ognissanti, citata da Ridolfi (1648, I, p. 385) si vedano i risultati raccolti in occasione del restauro: Manzato, 1993, pp. 5-6; Augusti, 1993, pp. 7-11; Rossetti-Bigolin, 1993, pp. 11-18; Marini, 1993, pp. 19-23; oltre alle citazioni di Ballarin, 1995, pp. 277, 278, 290, figg. 60, 89. Si vedano in precedenza i contributi di Menegazzi, 1963, pp. 26-28; Torresan, 1986-1987, pp. 132-133; Fossaluzza, 1988⁽¹⁾, pp. 54-55, fig. 29; Rearick, 1992, p. CXXXIII, nota 230, fig. 35.

292 Menegazzi, 1957, pp. 189-190, fig. 31; Fossaluzza, 1988⁽¹⁾, pp. 50-51, fig. 17; *Idem* 1998, p. 697.

293 Sulla pala della chiesa di Santa Maria Maggiore si veda: Coletti, 1935, pp. 334-335, cat. 656, ill.; Menegazzi, 1957, pp. 188 nota 74, 190, fig. 32; Fossaluzza, 1988⁽¹⁾, pp. 52-53, fig. 21; *Idem* 1998, pp. 697, 715 nota 264. Sulle opere di Quinto di Treviso Fossaluzza, 1988⁽¹⁾, pp. 50-52, figg. 18-20; *Idem* 1998, p. 715 nota 264.

Riguardo ad altre opere di destinazione sacra di questa fase non si possono aggiungere nuove osservazioni a proposito del *Martirio di santa Veneranda* della chiesa di San Leonardo di Treviso, non ancora oggetto di restauro, o a proposito del *San Francesco da Paola* proveniente dalla stessa chiesa e ora nel Duomo di Treviso. Fossaluzza, 1988⁽¹⁾, pp. 52-54, figg. 24, 28; *Idem* 1998, pp. 697, 698, note 268, 271. La *Presentazione di Gesù al tempio e i santi Giovanni Battista e Girdano* del Duomo di Treviso, assegnata ugualmente al Pozzoserrato

(Fossaluzza, 1988⁽¹⁾, pp. 53-54, fig. 26; *Idem* 1998, pp. 698, 714 nota 271), va ora riconosciuta ad un pittore anonimo, già dei primi anni del Seicento, che guarda al Pozzoserrato e il cui profilo si è abbozzato di recente a proposito della pala di *Daniele nella fossa dei leoni* della chiesa parrocchiale di Povegliano, cfr. Fossaluzza, in *Fondazione Cassamarca*, 2004, pp. 178-182. 294 Per la bibliografia relativa alla pala con l'*Annunciazione* si veda la nota 273. 295 Federici (1803, II, p. 52) subito dopo aver nominato le pitture della facciata della Scuola dei Battuti di Conegliano accenna genericamente anche a "quelle che fece in Castello del Vescovo di Ceneda".

296 Le poche menzioni sulla storia edilizia del Castello di San Martino non collegano le decorazioni superstiti alla menzione di Federici circa la presenza del Pozzoserrato. Da prendere in considerazione sono soprattutto le note di Maschietto (1915, pp. XXV-XXVIII; *Idem* 1960, pp. 33-39) in quanto sembrano derivare da spogli documentari, dai quali egli non ricava nomi di pittori coinvolti nell'impresa di ricostruzione e arredo della residenza vescovile. Maschietto (1915, p. XXVI) afferma che "il Castello ebbe un grandioso restauro o fu, si può dire, rifabbricato dal vescovo Marcantonio Mocenigo dal 1586 al 1588"; in seguito (*Idem* 1960, p. 38) aggiunge: "Il vescovo Marcantonio Mocenigo dal 1586 al 1590 restaurò di nuovo in modo grandioso, o quasi lo rifabbricò dalle fondamenta, spendendovi del suo circa quattromila ducati, rendendolo più ampio, comodo e conveniente, ornandolo anche di fregi e pitture. Caratteristica la decorazione pittorica, da lui fatta eseguire nel 1590, del salone degli stemmi e di una stanza attigua, che ancora rimane intatta". La data del 1590 si ricaverebbe dall'affresco della Sala degli stemmi. Dipendono unicamente da Maschietto i rapidi cenni di Bechevolo (1982, pp. 124-128) il quale nella Sala degli stemmi legge la data del 1585 alla base di una vela del soffitto, congetturando che "potrebbe indicare tanto l'inizio come il compimento della decorazione stessa". Nella stanza attigua viene rilevata la scritta "Marcantonio Mocenigo - anno V". Si tratterebbe quindi proprio del 1590, in base alla data di elezione del presule che è il 1586. Sul suo travagliato ministero cenedese si veda Bernardi, 1845, pp. 196-203. Bechevolo (1982, p. 128) ricorda che "sulla parete opposta, sopra una seconda porta, è dipinto ad affresco un grande stemma con l'aquila bicipite del vescovo Marco Giustiniani (1625-1631). D'intorno, sotto il soffitto della medesima stanza, corre un alto fregio nel quale sono dipinti a colori assai vivaci, serti di fiori, foglie e frutta". Da aggiungere che lo stemma Giustiniani sembra frutto in gran parte di rifacimento e che il fregio non ha attinenza con il repertorio del Pozzoserrato.

297 Benzioni, 1988, pp. 17, 19 nota 24, 20, 23. Sul Casoni si veda Mutini, 1978, pp. 404-407.

298 In proposito, si veda Benzioni, 1983, pp. 149-152; Baldassa-

ri, 1983, pp. 231-238; Scartabello, 1984, pp. 360-361. Di particolare interesse il più volte citato saggio di Benzoni, 1988.

299 Ridolfi, 1648, II, pp. 74-75. Von Hadeln segnala l'edizione delle *Ode* di Casoni del 1605 (pp. 36 segg.); si veda invece l'edizione del 1602, dedicata al cardinale Cinthio Aldobrandini, pp. 46-48. Si veda in proposito nel paragrafo precedente alla nota 218.

300 Per quanto riguarda Tintoretto, Leoni e Casoni si veda anche Marinelli, 2002, pp. 20-21. Lo studioso ricorda che Casoni e Bonifacio furono corrispondenti di Leoni.

301 Si veda in proposito qui il paragrafo sull'iconografia del ciclo coneglianese, alla nota 224.

Per tale gusto si veda Furlan, 1999, pp. 200-201. Per la presenza di grottesche in villa Emo a Fanzolo e in villa Foscari alla Malcontenta si veda Crosato, 1962.

302 Cervellini, 1986, pp. 32-33.

303 Manzato, 1989¹⁰, pp. 171-179. Affine per gusto è la volta della prima cappella di destra della chiesa di San Francesco, che reca la data del 1613, si veda in proposito Coletti, 1935, p. 387 cat. 779.

304 Larcher Crosato, 1985, pp. 119-130. Menzionata come opera di anonimo da Manzato, 1988, p. 36 (anonimo della chiesa di Pozzoserrato); *Idem* 1989¹⁰, p. 172. Per l'illustrazione si veda Bellieni (2004, pp. 200-203) che la ritiene di pittore forse fiammingo.

305 Gli affreschi sono stati attribuiti per la prima volta al Pozzoserrato da chi scrive (Fossaluzza, 1998, p. 696). Nel febbraio del 1914 Luigi Bailo pubblica una serie di articoli nella «Gazzetta Trevisana» per far conoscere e cercare di scongiurare la distruzione delle pitture murali a seguito dell'attuazione della delibera di demolizione della chiesa (cfr. Renucci, 1963, pp. 12-13, 38-40). L'abate trevigiano, visitando il tempio "deformato mediante un solaio a dormitori di caserma di sopra, profanato nella disonestà sua riduzione di stalla al di sotto...", si sofferma a descrivere una stanza ricavata nel solaio aggiunto "che ha la volta murale tutta dipinta di angeli di buon disegno e di bella fattura, ritti in diversi atteggiamenti, e portanti tutti gli strumenti della passione del Signore. Questa stanza è tutta all'intorno sotto gli archi dipinta, e in sette archi contiene sette storie, delle quali dalle prime cinque si ricava l'interpretazione per le poche parole che in lettere maiuscole romane, in giallo d'oro si leggono sopra una fascia violacea ricorrente allo intorno, e tagliante questa prima serie di storie superiori, da una supposta inferiore che anch'essa sarà stata tagliata da altra fascia, avendo così 3 riparti di storie dipinte come trovammo a S. Margherita nella Cappella di S. Orsola. Noi siamo dunque, se togliamo il suolo, nella cappella a destra della crociera latina, che aveva l'altare del Presepio dal Cima attribuito al Lotto e dal Rigamonti al Fiumicelli Lodovico. Questa cappella si diceva 401 anche di S. Giuseppe... Secondo ogni probabilità essa

era stata tutta dipinta d'alto in basso, perché non è possibile che la pittura si limitasse alle sole storie superiori. Di queste 5 si riferiscono alla leggenda di S. Gioacchino, e rappresentano: la prima il suo matrimonio con S. Anna; la seconda la sua cacciata dal tempio rinnegato dal sacerdote con la sua offerta perché non aveva avuto figli dal suo matrimonio; la terza il sogno di Gioacchino rifuggito per avvillimento in mezzo ai pastori, quando un angelo gli annunciava che torni a casa che la vecchia moglie concepirà; la quarta il ritorno a casa dove la moglie così pure avvertita lo attendeva e quindi l'abbraccio coniugale sulla porta. Sono le storie provenienti da due Vangeli apocrifi, l'uno latino "de Nativitate Mariae" supposto falsamente a S. Girolamo che l'avrebbe tradotto dal testo ebraico, l'altro greco che si dice "Protevangeliium Jacobi"... Di fronte a questa parete, l'altra presenta in alto due matrimoni; credo che il primo sia quello di Zaccaria ed Elisabetta; e l'altro quello di Maria e Giuseppe...; così noi possiamo pur supporre che anche da questa parte d'alto in basso fosse istoriata la parete dei fatti di Maria, di Giuseppe, d'Elisabetta, di Giovanni, di Gesù. (...) nel secondo quarto del secolo XVI, sotto l'influenza dei frati di S. Francesco, due pittori trevigiani, lavorando insieme avevano istoriato tutta quella cappella di cui non ci restano che le poche pitture da me notate degli angeli della volta e delle sette prime storie, tutto il resto è andato perduto". Chiara Torresan (1986-1987, pp. 246, 249-254) che ha ricostruito tramite l'esame e il confronto delle fonti storiche l'originaria decorazione della cappella dedicata a san Giuseppe della scuola dei Notai, osserva a proposito di queste pitture: "Nessuna fonte locale parlò mai di questa decorazione; solo il Cima (1699, ms. 643, III, c.189) accennò genericamente a "molte pitture a fresco del Fiumicelli" presenti in questa chiesa senza indicarne il sito preciso. non escludo che un'osservazione del Ridolfi che annotava come opera di Ludovico Fiumicelli "nella cappella de' nodari" il S. Gioacchino e Anna" possa riferirsi a questi affreschi tra i quali spiccava il *Matrimonio di Gioacchino e Anna* (...)" In base all'indicazione di Ridolfi e all'osservazione di Bailo che individuava due mani negli affreschi da lui descritti, Torresan suppone che Fiumicelli potesse essere stato uno dei due autori impegnati nella decorazione della cappella e che vi avrebbe lavorato intorno al 1580, anno della sua costruzione (Agnoletti, 1897, II, p. 443). Lo stesso Fiumicelli, secondo le fonti, per l'altare di questa cappella aveva dipinto la pala con la nascita di Cristo (cfr. Torresan, 1986-1987, pp. 251-252, 274 note 31-33; *Eadem* 1993, p. 373). Per quanto riguarda il Pozzoserrato di lui vengono citati in questo stesso sito quattro grandi quadri: la *Visitazione di Maria ad Elisabetta*, l'*Adorazione dei Magi*, la *Fuga in Egitto* (Ridolfi, 1648, II, p. 85; Cima, 1699, ms. 643, III, c. 189; Rigamonti, 1767, p. 19; Federici, 1803, I, p. 50) e il *Transito di san Giuseppe* (quest'ultimo citato solo da Cima). Torresan (1986-

1987, pp. 252-254) a proposito di questi dipinti osserva: "La presenza nella cappella di queste tele molto vaste (circa cm 280x350) induce a negare l'ipotesi avanzata dal Bailo che le storie affrescate non si limitassero al registro superiore da lui notato ma che si estendessero anche ai due registri sottostanti così da occupare tutte le pareti. Se ciò fosse stato vero, i quadri del Pozzoserrato avrebbero ricoperto sicuramente i registri inferiori, il che sembra improbabile, poiché non dovette certo intercorrere una lunga distanza temporale tra l'esecuzione degli affreschi e quella delle tele. D'altra parte a Treviso un felice connubio tra affreschi e tele in un medesimo sito era stato realizzato nella Sala dei rettori del Monte di Pietà, proprio dal Fiumicelli e dal Pozzoserrato...". Nella cappella di San Giuseppe vengono ricordati ancora sopra un pilastro dei *Profeti* (Cima, 1699, ms. 643, III, c. 189) e nel verbale di soppressione della chiesa del 1810 quattro *Sibille* di autore sconosciuto (Torresan, 1986-1987, p. 254). La presenza di profeti e sibille è confermata nella descrizione della cappella restituita dal Burchelati (1630, ms. 1046, c. 39): "... bello altare e cappella fornita di grandi quadri fatti dal pittore Fiamingo ad honore di Santo Iseppo marito di Nostra Donna, interciati co' profeti et sibille et detti loro, havendone l'età passata dipinto il spicioso altare d.no Lodovico Fiumicelli trevigiano...".

306 L'album fotografico di questa tesi di laurea si conserva presso la Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, Fondo Giuseppe Fiocco. Non vi sono apposte altre indicazioni se non il nome di Camillo Carpenè e il titolo "Francesco Beccaruzzi".

307 La facciata affrescata trevigiana è ricordata tra quelle di Pozzoserrato da Ridolfi (1648, p. 86): "In casa de' Zignoli, i dodici mesi, e la facciata della casa loro di terretta gialla". Assomma per primo anche la testimonianza della decorazione interna perduta. Federici (1803, II, p. 51) non offre precisazioni ragguardevoli: "In casa Zagnoli, ora Alessandrini vicino al Palazzo Pretorio verso Calmaggione, i dodici mesi, e la facciata della loro casa di terretta gialla". La testimonianza di Crico (1829, pp. 29-30) è invece più articolata: "Casa Alessandrini. 1. Quest'abitazione surse sopra d'un'altra antichissima; e n'è indizio una colonna di marmo, che sostiene con sommo ardimento l'angolo della intera fabbrica, ch'è di quattro piani; cosa che non si sarebbe adottata al tempo, in cui fiorivano le buone arti. L'alzato però si è del buon tempo, come lo dimostrano altresì le pitture di Lodovico Pozzosaratto, che fiorì alla metà del 1500, e che ne adornano la facciata, che guarda sopra Calmaggione. 2. Coteste pitture però sono presso che tutte dilavate dalle piogge, e massime dalle grondaie; e soltanto sono in buono stato quelle, che salvarono di sotto allo sporto della cornice. Sono figure allegoriche ed alcuni scorti difficili, come d'uomini cadenti ec. 3. Merita osservazione una figura di donna collocata in alto sotto lo sporto testè accennato del-

la cornice. Sembra una ninfa custode dell'antica urna del Sile, con varj indizj sulla fertilità del sito, che le sue utili acque rendono florido e ameno!". [Al punto 4. descrive i quadri del piano nobile con scene mitologiche che ricordano Antonio Zanchi].

Sernagiotto (1870, p. 97) dà notizie sulla proprietà ma anche sull'autore di casa Alessandrini: "era un di de' Tedeschi Bellhauser; (1530) acquistolla in allora il mercante Antonio Zignoli, e i suoi discendenti, non ha guari, (1610) la riedificarono signorilmente, con que' vaghi poggiuoli di pietra, e la fecer dipingere, come vedi da Lodovico Pozzosaratto...". Si veda inoltre Fapanni (1891-1892, ms. 1355, IV, c. 371) che la indica "Casa Alessandrini, già Zagnoli in Calmazor." con "Pitture a fresco sulla facciata", e riporta il Crico del 1829; Santalena (1894, p. 96) riferisce: "Casa Alessandrini... Sulla facciata verso Calmaggione si vedono, corrosi dal tempo, degli affreschi di Pozzosaratto, pittore che fiorì alla metà del 500". Coletti (1926, p. 116) ricorda l'attribuzione al Pozzoserrato della casa Zagnoli da parte di Federici e successivamente (*Idem* 1935, pp. 58-59 cat. 60) ha l'occasione di offrirne la descrizione più completa: "Calmaggione, N. 4-6. (...) Decorazione a fresco. Nel primo piano, fra la trifora e il gruppo delle finestre: stemma a cartocci non decifrabile. Nel secondo piano, sopra lo stemma: grande figura nuda le gambe e le spalle; il torso, di fronte, un po' attorto. Fra le due finestre: riquadro con figurazioni non più decifrabili. Nel terzo piano tra le finestre: una figura indecifrabile; una figura seminuda coricata di fronte; una figura inginocchiata di terzo (?). Stato di conservazione: buono l'architettura; cattivo gli affreschi; conservate solo alcune figure nella parte degli incarnati, corroso il resto. Note. L'originaria costruzione appartiene alla seconda metà del XV secolo, come dimostra l'angolo meridionale, colla colonna e il capitello. Fu quindi radicalmente rimaneggiata sulla fine del XVI o sul principio del XVII secolo al qual tempo appartiene tutto il resto, tanto per la parte strutturale che per quella decorativa. Gli incarnati degli affreschi sono di un rosso violaceo. Questa casa designata comunemente come Alessandrini dal nome di recenti proprietari, appartenne successivamente i Bellhauser (Bellausa) e agli Zagnoli. La sua decorazione è concordemente attribuita al Pozzoserrato e per quel che si può giudicare dallo stato attuale, ragionevolmente". Menegazzi (1957, pp. 194, 195-196 figg. 42-43) riprende da Coletti la sua descrizione e riproduce due dettagli. Di particolare riguardo è il rilievo di G. B. Cavalcaselle, *Appunti e disegni*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It., cl. IV, 2031 (=12272), fasc. VIII, f. 63v, 64v (1866). Per questa indicazione cfr. Fossaluzza, 1989, pp. 38, 57 nota 67. Sulla decorazione in generale si veda *Idem* 1998, p. 696.

308 Su questa congiuntura, nell'ottica che qui comprende il Pozzoserrato, si veda in particolare il saggio di Andrew John Martin, 1999, pp. 614-621.

TRACCIATO DELLA PITTURA A CONEGLIANO
ALLA FINE DEL CINQUECENTO

All'aprirsi degli anni ottanta del Cinquecento ragioni di concorrenza e di mercato avranno consigliato il trasferimento del Pozzoserrato a Treviso. Tali motivazioni non obbligano a dubitare del Ridolfi, che nel 1648 giustifica il trasloco da Venezia con l'attrattiva esercitata dall'amenità della vicina cittadina di Terraferma.

Le stesse ragioni di mercato avranno sollecitato il pittore fiammingo a coltivare generi diversificati, che andavano dal paesismo, connaturale alle sue origini, alla pittura figurativa allegorica e a quella sacra.

Sono ambiti affrontati con uguale impegno artistico e intellettuale, come lascia intendere il profilo del maestro ora tracciato a proposito del ciclo coneglianese del 1593.

È pertanto da potersi accogliere in termini diversi l'espressione di Pallucchini, secondo il quale "la prima [quella del paesista] era la vocazione del Pozzoserrato: non di certo quella della pittura sacra, alla quale si dovette piegare a Treviso"⁹⁹. Una tale necessità, se pure fu tale, non condizionò la bontà degli esiti¹⁰⁰.

A tutto ciò è opportuno aggiungere un'osservazione di Ballarin, che sottolinea, a proposito degli interventi in affreschi di villa con paesaggi decorativi, eredità questa del Veronese, come il Pozzoserrato "è da supporre [...] non fosse nato con la vocazione del paesaggista, ma che tale vocazione la scoprisse in un secondo momento, a Treviso, condizionato da una tradizione, ben stagionata e ancora fertile di commissioni, di decorazione ad affresco delle ville, di cui il paesaggio era parte importante [...]". Di fatto sono dunque tre le specializzazioni a cui attese il Pozzo-

5.84 Cesare da Conegliano, *Ultima cena*, 1585. Venezia, chiesa dei Santi Apostoli.

5.85 Cesare Vecellio, *Cristo consegna le chiavi a Pietro*. Zoppé di San Vendemiano, chiesa parrocchiale di San Pietro apostolo.



serrato, sviluppate in parte proprio grazie al suo osservatorio di Terraferma, dal quale corrisponde a committenze cosmopolite. Ciò assodato, in quanto aspetto fondame tale della sua personalità e del suo ruolo, non manca la curiosità di stabilire come la sua opera si inserisse nei contesti periferici, a Treviso e nei centri della Marca, in particolare a Conegliano.

Per quanto riguarda i paesaggi decorativi in villa, si devono ricordare i suoi interventi presso Castel Franco con Dario Varotari, in luoghi che erano già stati illustrati da Zelotti e Veronese. Per quanto riguarda Treviso, egli si inserisce, con tutte le prerogative di un residente stabile, in un contesto artistico in cui prevale negli anni settanta e ottanta la presenza degli Heredes Pauli, Carletto e Bene-



detto Caliarì con i loro seguaci, impegnati nella decorazione murale, più significativa quella dell'Episcopio, ma anche in molte pale d'altare per chiese cittadine³¹. A fine secolo si assiste a Treviso, come del resto negli altri centri del Veneto, all'arrivo di opere realizzate dai maestri veneziani delle "Sette maniere", pubblicate come eventi distinti accanto a quelle di maestri locali, opere che vedono il privilegiare da parte di ciascun artista delle componenti di stile proprie del retaggio dei grandi maestri del Cinquecento: Tiziano, Veronese, Tintoretto o Bassano³².

A Treviso il Pozzoserrato si trova dunque ad operare accanto ai colleghi veneziani che vi inviano le loro opere o



accanto ai locali, in particolare Francesco Dominici e Giacomo Bravo. A Conegliano e nel territorio, in una dimensione di "quasi città", le occasioni di committenza artistica rispetto a Treviso erano proporzionali. Nel complesso riguardavano prevalentemente il rinnovo dei dipinti d'altare. Pertanto, anche in termini quantitativi, rispetto alla globalità della produzione artistica, l'intervento del Pozzoserrato negli affreschi della Scuola dei Battuti risulta del tutto eccezionale, ma notevole significato e influenza dovettero assumere anche i suoi interventi con più pale d'altare per le chiese cittadine. Tali opere spettanti al Pozzoserrato, numericamente più consistenti, si inquadrano

5.86 Gasparo Narvesa, *Trittà, santa Francesca Romana accompagnata dall'angelo e san Girdamo* Campolongo di Conegliano, chiesa parrocchiale dell'Annunciazione di Maria.

5.87 Gasparo Narvesa, *San Rocco e san Sebastiano* Orsago, chiesa parrocchiale di San Benedetto abate.



fra quelle che anche a Conegliano produssero sia i maestri veneziani delle Sette maniere che le personalità autoctone, attive prevalentemente in quell'ambito della Marca Trevigiana che si collega al Bellunese e al Friuli Occidentale. Nessuna di queste personalità è tuttavia propriamente coneglianese, pertanto ancora una volta si può lamentare la perdita delle testimonianze di Giacomo Rota.

Nulla si riconosce attualmente di Ciro da Conegliano, nè dell'attività pittorica di Giulio Cornelio Graziani, discendente dalla nobile famiglia coneglianese, di cui è accertata la condizione di pittore esercitata orgogliosamente con l'avanzare degli anni³³. Dedicatosi agli studi delle lettere, fatto inconsueto per un pittore, egli è noto bensì per il suo poema in otto libri *Di Orlando santo*, opera pubblicata postuma a Treviso nel 1597 presso Evangelista Deuchino³⁴. In apertura al libro IV egli prende l'occasione per disquisire sulla storia della pittura dall'età dei Greci ai suoi giorni. Per quanto riguarda l'attualità non manca di soffermarsi in considerazioni per Carletto e Benedetto Caliarì. An-

5.88 Pittore veneto, *Ultima cena*, 1590. Conegliano, convento dei Padri Cappuccini, refettorio.



cor di più riserva attenzioni per Ludovico Pozzoserrato, formulando un giudizio anticipatore di quello di Ridolfi: "Veggio seguir d'Italia li vestigi/ e d'eccellenti e nobili pittori Lodovico Fiammingo di Trevigi/ che fa sbalzar con suoi vaghi colori/verdi, gialli, vermigli, bianchi e bigi/ i bei lontani, e le figure fuori"³⁵.

Tali preferenze personali vengono espresse da Graziani, mentre nello stesso contesto (IV, 26-27) non manca di polemizzare contro "gli Eretici moderni" che rifiutano le immagini sacre per cui mortificano la pittura e offendono l'insegnamento di Gesù che raffigurò se stesso nella Veronica. Una posizione di notevole importanza per un ammiratore del Pozzoserrato, e nei confronti dell'impegno di quest'ultimo in arte sacra. Sono considerazioni che potevano essere oggetto di dibattito nell'ambiente trevigiano, e nella frequentazione fra questi colleghi, ai quali si aggiunga Burchelati risaputamente legato ad entrambi. Purtroppo di Graziani manca il riscontro nelle opere, sia nella sua Conegliano, sia a Treviso o altrove³⁶. Per quanto riguarda Conegliano, vi è un maestro, dall'identità non ancora indagata a sufficienza ma che rientra in questo contesto non fosse altro che per nascita, il quale ha alme-

no un'opera sicura. Si tratta di Cesare da Conegliano di cui tacciono le fonti coneglianesi: non lo menziona Malvolti nel suo catalogo del 1774 e neppure Federici, neanche gli eruditi coneglianesi trovano poi sue tracce negli archivi cittadini³⁷. Tuttavia egli lascia una scritta inequivocabile a tergo del telero dell'*Ultima cena* (5.84) della chiesa dei Santi Apostoli a Venezia datato al 1583, che recita: "Caesar de Conegliano fecit"³⁸. La venezianità del dipinto è



5.89 Heredes Pauli, *Madonna con il Bambino in gloria, i santi Tommaso di Canterbury e Zaccaria, il rettore della chiesa accompagnato dal chierichetto*. Gaiarine, chiesa parrocchiale di San Tommaso Cantauriense.

5.90 Antonio Vassillacchi detto l'Aliense e pittore veneto, *La Vergine con il Bambino che consegna il rosario a san Domenico in basso san Giobbe* Conegliano, chiesa dei Santi Rocco e Domenico.



attestata dal fatto che sullo sfondo della scena memoriale dell'istituzione eucaristica si apre la veduta del cortile di Palazzo Ducale, per cui viene espressa una attualizzazione politica del tema³¹⁹. Nonostante la mancanza di opere riconosciute in patria, che il pittore potesse essersi formato in ambito non lagunare, bensì periferico, seppure non proprio nella nativa Conegliano, lo attesta lo stile di quest'opera. Se non fosse per la scritta, della quale non vi è ragione di dubitare, si sarebbe potuto confondere l'autore con Cesare Vecellio, ben noto maestro operante soprattutto nel Bellunese che oltre al lascito di Tiziano recepisce soprattutto il naturalismo descrittivo di Leandro Bassano. In territorio prossimo a quello coneglianese egli lascia ad esempio la pala della *Presentazione di Gesù al tempio* della chiesa parrocchiale di Santa Maria della Purificazione di Tarzo nel 1597³²⁰. Più in generale, egli rappresenta una linea importante della pittura tardocinquecentesca nel ter-



ritorio pedemontano della diocesi di Ceneda, accanto al più sdolcinato parente Marco Vecellio.

Posta a confronto con l'*Ultima Cena* di Cesare Vecellio del 1585 della chiesa di Santa Maria Nascente di Pieve di Cadore, esemplata su quella di Tiziano e bottega ora alla Pinnacoteca di Brera, quella di Cesare da Conegliano che la precede di un biennio mette in atto certe crudesse disegnative e una metallica lucidità cromatica che nel pittore bellunese si troveranno analoghe poco più tardi³²¹. Pertanto, in mancanza di dati anagrafici su Cesare da Conegliano, non è possibile stabilire quali fossero i rapporti con il collega bellunese, forse riguardanti una comune formazione veneziana presso Francesco e Leandro Bassano, anziché tutta periferica, come suggerisce anche l'incarico ai Santi Apostoli³²².

Legare Cesare da Conegliano alla sua città d'origine, senza riferimenti documentari o storiografici, è dunque problematico. Il suo linguaggio verrebbe a confermare una delle tendenze presenti nel territorio della Marca, che qui interessano, in anni coincidenti all'assunto ora affrontato. Una possibilità in realtà si presenterebbe, riguarda la pala raffigurante *Cristo consegna le chiavi a Pietro* (5.85) posta sull'altare maggiore della chiesa parrocchiale di Zoppè di San Vendemiano, assai prossima a quella di Cesare da Conegliano tanto da poter suscitare a prima vista il dubbio che possa accostarsi al telero veneziano del pittore coneglianese. Questa di Zoppè, del resto, è opera al centro di un singolare accertamento attributivo anche recente: ricordata da Malvolti come di scuola di Tiziano, accostata a Francesco Montemezzano, essa approda infine nel catalogo di Cesare Vecellio con una datazione subito successiva alla ricostruzione della chiesa avvenuta tra 1588 e 1589³²³.

I confronti con le opere del Vecellio sono tuttavia ancora i più convincenti per una conferma attributiva, anche dopo la riconsiderazione complessiva dell'attività di tale maestro. Permane quindi l'incognita di come si evolvesse lo stile di Cesare da Conegliano dopo la prova veneziana del 1583 in rapporto al collega bellunese, e nella fattispecie a questa sua opera del territorio di Conegliano³²⁴. La personalità di Cesare da Conegliano, per quanto appaia ancora non implicata in fatti artistici della città natale, consente di indicare la presenza nel territorio di una linea stilistica vecelliana che sulla base dell'insegnamento di Tiziano si

5.91 Jacopo Palma il Giovane, *Cristo che consegna le chiavi a Pietro*, disegno. Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, n. 5756.

5.92 Jacopo Palma il Giovane, *Cristo che consegna le chiavi a Pietro*. Conegliano, Museo Civico, già nella chiesa dei Cappuccini.



apre a nuove istanze, come quelle bassanesche.

Ad eccezione di Cesare Vecellio, gli esponenti di tale corrente si trovano impegnati a Ceneda, o in ambiti della sua diocesi, più orientati verso il Bellunese: di respiro tutto locale è Silvestro Arnosti di Ceneda il cui avvio è legato a tale corrente, come mostrano le sue giovanili opere di Soffratta di Mareno e di Ogliano³²⁵.

Per quanto riguarda Conegliano e il suo ambito, le singole opere d'arte sacra documentate in questo scorcio di secolo aprono ad altre istanze stilistiche, e attestano come la



città fosse luogo di incontro tra diverse culture figurative periferiche. È il caso ad esempio della piccola pala raffigurante la *Trinità, santa Francesca Romana accompagnata dall'angelo san Girdamo* (5.86) della chiesa parrocchiale di Campolongo che si è assegnata al friulano Gasparo Narvesa in fase giovanile, ancora alla metà degli anni novanta o poco dopo³²⁶.

La sofisticatezza manieristica dell'opera, assieme ad altre di questa fase, attesta come egli possa aver tenuto conto, sulla base dell'insegnamento impartitogli più probabilmente da Alvise Benfatto detto Del Friso, dell'esempio di Paolo Piazza da Castelfranco e anche di quello del Pozzo-serrato, in un'esperienza cioè d'entroterra³²⁷.

La pala di *San Rocco e san Sebastiano* (5.87) della chiesa parrocchiale di Orsago, manifesta invece, oramai nei primi anni del Seicento, la definizione più tipica del suo stile³²⁸. Un veronesismo dipendente dall'insegnamento di Alvise Del Friso si ravvisa in un'opera del Convento dei Cappuccini di Conegliano, si tratta dell'*Ultima cena* (5.88) (siglata PB e datata 1590) del refettorio conventuale che mostra affinità con lo stile di Paolo Piazza, o di Maffeo Verona, ma soprattutto con quello di Andrea Vicentino per la tipologia dei personaggi e per qualche brano di stesura cromatica corposa, in presenza di un intenso viraggio chiaroscurale³²⁹.

In ambito propriamente coneglianese non si ha riscontro di una presenza direttamente collegabile a Tintoretto o alla sua bottega. Altrettanto può dirsi per la bottega dei Bassano. Per quanto attiene a Veronese e alla sua scuola, rispetto alla densità di esempi a Treviso, nel territorio che qui interessa ci si deve spostare a Gaiarine, nella cui parrocchiale è pubblicata sull'altare maggiore la *Madonna con il Bambino in gloria, i santi Tommaso di Canterbury e Zaccaria, il rettore della chiesa accompagnato dal chierichetto* (5.89). È opera di notevole livello qualitativo spettante agli Heredes Pauli, ovvero prevalentemente a Carletto nella parte inferiore, a Benedetto nella rimanente³³⁰.

Passando in rassegna gli esponenti delle Sette maniere vi è almeno traccia della presenza in chiese cittadine di opere di Antonio Vassillacchi detto l'Aliense, e rimane quella problematica della chiesa di San Rocco raffigurante *La Vergine con il Bambino che consegna il rosario a san Domenico in basso san Gidbe* (5.90); quest'ultima figura è l'unica a lasciar ipotizzare l'intervento del maestro³³¹.

Il confronto con la pittura veneta interprete dei dettami

5.93 Giacomo Palma il Giovane, *Sant'Ulderico vescovo in cattedra e i santi Giovanni Battista, Pietro e Paolo*. Cimetta di Codognè, chiesa parrocchiale di Sant'Ulderico vescovo.

della Controriforma si verifica a Conegliano a fine secolo, con la presenza del massimo esponente, Palma il Giovane, che nell'occasione è accompagnato dall'allievo Sante Peranda, anch'egli annoverato tra i pittori delle Sette maniere, e più tardi destinato a manifestare una sua genialità. La vasta produzione del Palma non manca di interessare entro lo scendere del Cinquecento alcuni vicini centri della Marca, a partire dalla pala di Villorba, una primizia del 1580 circa, per passare all'*Assunzione della Vergine* del Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Motta di Livenza, firmata e datata al 1595, e alla pala della parrocchiale di Cusignana dello stesso anno³³².

Entro il 1599 Palma realizza poi la solenne e partecipata pala raffigurante *Cristo che consegna le chiavi a Pietro* (5.92) per l'altare maggiore della chiesa dei Cappuccini di Conegliano, ora presso il Museo Civico della città. Il tema iconografico del mandato di Pietro direttamente conferitogli da Cristo è squisitamente d'attualità, conforme all'immaginario della Controriforma, adatto quindi alla chiesa di un ordine riformato che si era da poco insediato. Secondo la tipologia cappuccina invalsa, la pala era ospitata in un altare ligneo che prevedeva i laterali, ora perduti, con le immagini dei Fondatori, san Francesco e santa Chiara. Erano queste opere dell'allievo e collaboratore Sante Peranda. La pala coneglianese del Palma, di cui si è indicato il disegno preparatorio presso le raccolte del Louvre (5.91), era stata datata circa il 1614-1616; tuttavia i caratteri stilistici, ma anche quelli documentari, ne fissano la diversa datazione³³³.

La chiesa fu consacrata infatti l'11 novembre 1599, festa di san Martino, dal vescovo diocesano Leonardo Mocenigo, su richiesta del padre guardiano Germano da Bergamo³³⁴. In quell'occasione è accertato che furono consacrati anche l'altare maggiore dedicato a san Pietro e quello della cappella laterale dedicato all'Immacolata Concezione³³⁵. Non poteva mancare dunque la pala del Palma, che corrisponde con precisione a questa sua fase stilistica, divenendone esemplare, per solennità e pacatezza, per accentuazione plastica facilitata dalla chiarezza dell'impianto, per distensione chiaroscurale giustificata anche dal vasto respiro paesistico.

Una fase dunque ancora "neotizianesca" del Palma trova un'illustrazione significativa a Conegliano prima dello scendere del secolo. In concomitanza, il Palma avrà occasione di soddisfare una commissione anche per il ter-

5.94 Sante Peranda, *Natività di Gesù e san Francesco d'Assisi*. Golasecca di Varese, chiesa parrocchiale, già Conegliano, chiesa dei Cappuccini

ritorio coneglianese. Spetta infatti a questo momento, per affinità stilistica con la stessa pala dei Cappuccini, quella qualitativamente assai significativa, e tuttavia ancora poco nota, della chiesa parrocchiale di Cimetta raffigurante *Sant'Ulderico vescovo in cattedra e i santi Giovanni Battista, Pietro e Paolo*³³⁶ (5.93). Comunque validi anche per la pala coneglianese, a proposito della pala di Cimetta si possono istituire confronti con il *Miracolo di sant'Antonio che trova il cuore dell'avarogà* in Santa Caterina a Venezia, con il *Martirio di santa Giustina* ora nell'arcipretale di Agordo, con i teleri di San Pantalon a Venezia del 1599³³⁷. In un momento subito successivo si collocano la pala della chiesa di San Teonisto di Treviso ora a Brusuglio, e quella di *San Niccolò in cattedra* della chiesa di Treviso dedicata al santo³³⁸.





5.95 Sante Peranda, *Ultima cena*, 1615. Conegliano, chiesa dei santi Martino e Rosa.

Anche la pala dell'Immacolata Concezione per l'altare dei Cappuccini di Conegliano nella cappella di San Felice è identificata: si tratta della *Natività di Gesù e san Francesco d'Assisi* (5.94), ora deposito della Pinacoteca di Brera alla chiesa parrocchiale di Golasecca presso Varese³³⁹. Era stata datata circa il 1611, ma è opera più acerba di Peranda, in cui non si ravvisa più l'insegnamento di Paolo Fiammingo, e semmai trapela ancora quello di Leonardo Corona, opera dunque da anticipare proprio in prossimità del 1599³⁴⁰. Sul confronto Palma-Peranda si conclude il tracciato della pittura a Conegliano nell'ultimo Cinquecento, con risultati tardomanieristici che si avvalgono di un naturalismo descrittivo affatto diverso dallo stile ancora improntato da una *High Maniera* del Pozzoserrato, ben evidente nelle pale per le chiese cittadine pur di anni contigui, negli affreschi della Scuola dei Battuti del 1593. Non vi sarà dunque un mantenimento della linea sofisticata e piacevolissima del Pozzoserrato. Il passo avanti nella pittura a Conegliano sarà dettato dal Tardomanierismo, ma quello caratterizzato da un alto e solenne eloquio patetico, in ossequio alla sensibilità controriformista. È rappresentato ancora, ad esempio, da Sante Peranda che si esprime con tutta la sua personalità, con un'espressività

lirica e un ricercatissimo cromatismo effusivo, nel teleo compositivamente neotintorettesco dell'*Ultima cena* (5.95) sempre a Conegliano, nella chiesa dei Santi Martino e Rosa, suo capolavoro del 1615³⁴¹.

NOTE

309 Pallucchini, 1981⁽¹⁾, I, p. 63.

310 Ballarin, 1969, p. 59.

311 Rigamonti, 1767, p. 47; Crico, 1829, p. 18; Coletti, 1935, pp. 132-134; Larcher Crosato, 1969, pp. 115-130; Liberali, 1971⁽²⁾, IV, pp. 98-99; *Idem* 1974, VI, pp. 11-13; Pallucchini, 1981⁽¹⁾, I, pp. 44, 345; Manzato, 1988, pp. 29-30; Fossaluzza, 1998; un'illustrazione in Bellieni, 2004, pp. 122-125. La precisazione cronologica degli affreschi interni dell'Episcopio, e l'individuazione dei partecipanti all'impresa di Benedetto Caliarì, spetta ora a un saggio di Crosato Larcher, 2000, pp. 71-75.

312 Si consenta di elencare didascalicamente i pittori delle "Sette maniere", indicate da Boschini in *Le Ricche Minere*, 1674: Giacomo Palma il Giovane, Leonardo Corona, Andrea Vicentino, Sante Peranda, Antonio Aliense, Pietro Malombra, Girolamo Pilotti.

313 *Orlando santo*, 1597, III, 33.

314 *Di Orlando santo vita e morte con vertimila Christiani uccisi in Roncisvalle cavata dal catalogo dei Santi*, Treviso, Evangelista Deuchino, 1597.

315 *Orlando santo*, 1597, IV, 19, 1-6.

316 Ciro da Conegliano è citato da Lanzi nel suo taccuino *Viaggio del 1793 per lo stato Veneto e Venezia istessa...*, edito a cura di Donata Levi, in Lanzi, s.d. [1988], p. 9. Indica il pittore "scolare di Paolo" e di lui ricorda "una Natività era a' Riformati, passò in Roma: paolesca molto. Morì giovane". Nessuna indicazione al fine dell'identificazione di Giulio Cornelio Graziani è fornita da Federici (1803, II, p. 53). Sul Graziani e i testi qui sunteggiati o riportati cfr. Cevolotto, 1907; Pastore Stocchi, 1987, pp. 236, 239-240; Benzoni, 1988, p. 16; Martignago, 1992, pp. 182, 184, 188, 193.

317 Malvolti, 1774, ms, ed. 1964; Federici, 1803. Cesare da Conegliano è citato invece da Lanzi, 1793-1794, ms, ed. s.d. [1988], pp. 39, 133. Di lui scrive: "A SS. Apostoli una Cena di Nostro Signore, opera che arresta per l'ingegno dell'architettura, assai benintesa e ricca, e per la vivacità e armonia de' colori. Tizianesco". Si vedano infine le voci "Cesare da Conegliano", in *Allgemeines* 1912, VI, p. 306; S. C. M., 1997, 17, p. 634; Lucco, 1988⁽²⁾, p. 676.

318 Lanzi, 1793-1794, ms, ed. s.d. [1988], p. 39; Botteon-Aliprandi, 1893, p. 81. Il dipinto è collocato sulla parete destra del presbiterio, ma probabilmente in origine si trovava in quella opposta dove ora è posta una *Raccolta della manna* poco più tarda attribuita agli Heredes Pauli. Misura cm 330x610; dimensioni riprese da Merkel (1986, p. 45) in un succinto elenco di opere restaurate della chiesa.

319 Commentato in proposito da Corboz, 1989, pp. 17, 67.

320 Lucco, in *Arte*, 1981, p. 20; Conte-Zadra, 2001, pp. 222-225 (con ulteriore bibliografia).

321 Per l'*Ultima cena* di Pieve si veda Conte, 2001, pp. 168-169. Per quella di Brera cfr. Fossaluzza, in *Le stanze*, 1994, pp. 168-169 cat. 33.

322 Viene assegnata a Cesare da Conegliano un'*Ultima Cena* della Pinacoteca Querini Stampalia di Venezia (proposta avanzata in termini critici assai sommari nonostante un parere favorevole da Venturi, 1934, p. 10; cfr. Dazzi-Merkel, 1979, p. 46 cat. 24) che si esclude al confronto con quella dei Santi Apostoli. A questo pittore viene attribuita un'altra versione del medesimo soggetto che si trova nel refettorio della Certosa di Vedana (olio su tela, cm 171x385; cfr. *Certosa di Vedana*, 1985, p. 68), ma è un'affermazione non suffragata da scritte o documenti e sembra basarsi sul confronto con il dipinto della Pinacoteca Querini Stampalia. L'esame diretto dell'opera di Vedana, che versa in un cattivo stato di conservazione, esclude l'attribuzione al pittore di Conegliano che si fonda sul confronto con l'unica opera accertata. Manca del tutto la componente bassanese, mentre dal punto di vista iconografico si assiste ancora al recupero di tipologie dal prototipo leonardesco per alcuni apostoli sul lato sinistro. Non mancano, tuttavia, tipologie simili a quelle di Cesare Vecellio, ad esempio quella del san Giovanni. È opera di ambito veneto periferico della fine del Cinquecento. Non è ricordata in *La Certosa*, 1998.

323 Malvolti, 1774, ms, ed. 1964, p. 21; Federici, 1803, II, p. 14; Vital, 1944, ms, c. 173; Menegazzi, in Malvolti, ed. 1964, p. 21 nota 52; Fossaluzza, in *Cassamarca*, 1995, p. 68 (Montemezzano); Fossaluzza, 1998, p. 690, fig. 761 (Montemezzano); Mies, 1999⁽²⁾, pp. 412-414 (Cesare Vecellio); Fossaluzza, in *Fondazione Cassamarca*, 1999, pp. 64-67 (Cesare Vecellio). A quest'ultimo contributo si rinvia per il comporsi della questione attributiva.

324 Per la considerazione monografica di Cesare Vecellio si fa riferimento al catalogo della mostra di Pieve di Cadore del 2001 in cui purtroppo non si è presa in considerazione la pala di Zoppé, neppure tra le opere di attribuzione non accolta.

325 Si veda Fossaluzza (in *Fondazione Cassamarca*, 2004, pp. 12-17) per quanto riguarda la ricostruzione della prima attività di Arnosti.

326 L'opera è inedita, citata da Malvolti, 1774, ms, ed. 1964, pp. 24-25. Cfr. Fossaluzza, 1998, pp. 689-690.

327 Fossaluzza, 1998, pp. 689-690. Per l'"ipotesi formativa" si veda Pallucchini, 1981⁽¹⁾, I, pp. 75-76. Un richiamo al Pozzoserrato a proposito del pittore friulano è anche di Lucco (in *Arte*, 1981, pp. 24, 187) che si riferisce proprio agli affreschi della Scuola dei Battuti del 1593.

328 Folegot, 1971, pp. 69-70, tav. 21.

329 Faldon, 1993⁽¹⁾, pp. 24-25, 29, 31 nota 23. La data coincide con l'inizio dei lavori di costruzione del convento, mentre al 1593 risale l'ingresso della comunità cappuccina. Da qui

- l'interrogativo se l'opera sia stata commissionata originariamente per il convento di Conegliano. Priva di qualsiasi attendibilità è la lettura della sigla come quella del veronese Pietro Bernardi, avanzata da Faldon e ripresa da Mies⁽²⁾, 2000, pp. 156-157.
- Troppo debole per un ulteriore commento, nonostante certe reminiscenze alla Pozzoserrato, è il *San Francesco riceve le stigmate* pala della stessa chiesa cappuccina, per cui si veda Fossaluzza, in *Fondazione Cassamarca* 1999, pp. 54-55.
- 330 Fossaluzza, 1998, pp. 683-684, fig. 751. Olio su tela cm 290x147. Purtroppo rimossa dalla parete di fondo del presbiterio in cui era stata ricollocata, pur discutibilmente in occasione della ricostruzione novecentesca della chiesa, in una posizione, tuttavia, consona al soggetto e alla dedizione della chiesa. È ancor più discutibile l'attuale collocazione in un altare laterale che appare priva di motivo storico o liturgico.
- 331 Federici, 1803, II, pp. 62, 102. Ricorda un pala nella chiesa dei zoccolanti di Conegliano, e questa in San Rocco. Per essa si veda anche Baldissin Molli, 1982, pp. 28-32, fig. 10. La pala risulta riformulata nella parte superiore e in tutto il fondo; si può fare riferimento all'Aliense per quanto concerne la figura di san Giobbe, con assegnazione alla fase che apre a un interesse tintoretiano negli avanzati anni ottanta. Si veda in proposito Fossaluzza, 1998, p. 701. Una valutazione compiuta di quest'opera sarà facilitata solo dal restauro.
- 332 Per la pala di Villorba, citata da Ridolfi (1648, II, p. 192), si veda la segnalazione dopo la scoperta di Baldin, 1992, pp. 43-44. Per la datazione cfr. Fossaluzza, in *Cassamarca*, 1995, pp. 298-299, 326-327; *Idem* 1998, p. 699. Per la pala di Motta di Livenza cfr. Fossaluzza, in *Cassamarca*, 1995, pp. 9-11; *Idem* 1998, p. 699. Per quella di Cusignana cfr. Fossaluzza, in *Cassamarca* 1995, 142-143; *Idem* 1998, p. 699.
- 333 Olio su tela, cm 290x202. Mason Rinaldi, 1984, p. 83 cat. 80. La proposta di collegare il disegno del Louvre (n. 5756) alla pala coneglianese è merito di Mason Rinaldi, 1984, pp. 83 cat. 80, 162 cat. D. 166. È studiato in precedenza da Tietze, 1944, n. 1118. La pala è ricordata da Ridolfi, 1648, II, p. 192; Malvolti, 1774, ed. 1964, p. 17; Federici, 1803, II, p. 61; Vital, 1926, p. 33; Moschetti, 1932, p. 329; Venturi, 1934, p. 237; Moschini, 1958, p. 104; De Mas, 1972, p. 52; Ivanoff-Zampetti, 1979, p. 535, cat. 50; Baldissin Molli, 1982, p. 24; Fossaluzza, in *Arte*, 1994, pp. 119-120; *Idem* 1998, pp. 699-700.
- 334 Faldon, 1993⁽¹⁾, p. 24. Lo studioso ricava le notizie da Francesco [Pizzetta] da Venezia, O. F. M. Cap., *Relazione della fondazione di tutti li monasteri della provincia di sant'Antonio detta comunemente di Venetia*, sec. XVII metà, Venezia (Mestre), Archivio Generale dei Cappuccini della Provincia Veneta, ms, f. 202. Le date della consacrazione della chiesa

sono controverse: 11 o 16 novembre 1599.

- 335 Faldon, 1993⁽¹⁾, pp. 24, 31 nota 20. Conegliano, Archivio Comunale, Archivio Municipale Vecchio, busta 398, fasc. 31, *Libro delle parti 1598-1615* f. 19v-20r. Francesco [Pizzetta], *Relazione*, sec. XVII metà, ms.
- 336 Il dipinto è elencato da Malvolti, 1774, ed. 1964, pp. 25-26. È considerata "delle buone di Giacomo Palma, ed anco ben conservata, non avendo altro pregiudizio, che d'essere essiccata alquanto e polverosa". È ricordata anche da Federici, 1803, II, p. 61. Inoltre compare segnalata da Semenzi, 1864, p. 257; Maschietto, 1915, p. 85 (senza attribuzione); Vital, 1944, ms, c. 193. Non è compresa nelle monografie di Ivanoff-Zampetti, 1979, e di Mason Rinaldi, 1984. Risulta inedita in sede scientifica.
- 337 Per la pala già in Santa Caterina, segnalata in deposito presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia, si veda Mason Rinaldi, 1984, p. 118 cat. 359, fig. 256. La pala di Agordo proviene dalla chiesa veneziana dedicata alla santa, cfr. Mason Rinaldi, 1984, p. 73 cat. 2. I teleri di San Pantalon sono documentati al 1599, cfr. *Eadem* 1984, p. 1321 catt. 468-469, figg. 280-281.
- 338 Per la pala di Brusuglio cfr. Liberali, 1940, p. 268 doc. V; Ottino della Chiesa, 1979, p. 71; Mason Rinaldi, 1984, p. 78 cat. 44; *Eadem* in *Pinacoteca*, 1990, pp. 187-188 cat. 100; Torresan, 1993, p. 375. Per la pala di San Nicolò cfr. Mason Rinaldi, 1984, p. 97 cat. 182. La studiosa (*ibidem*) conferma il 1605 la pala della *Pentecoste* del duomo di Oderzo, sulla base di riscontri storici prodotti da Bellis, 1959, pp. 82-83; ed. 1989, pp. 69, 91-92.
- 339 Olio su tela, cm 303x169. Il deposito risale al 30 luglio 1811. La provenienza è attestata dall'*Inventario Napoleonico*, n. 650 (Milano, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Lombardia Occidentale, ms, sec. XIX). È ricordata da Ridolfi, 1648, II, p. 271; Malvolti, 1774, ed. 1964, p. 18; Federici, 1803, II, p. 131. Dopo il rinvenimento l'opera è stata studiata da S. Mason (in *Pinacoteca di Brera*, 1990, pp. 201-202 cat. 112) a cui spetta la datazione qui discussa.
- 340 Mason, *ibidem* Per la precisazione cronologica si veda G. Fossaluzza, in *Arte*, 1994, pp. 119-120; *Idem* 1997, pp. 234-237 fig. 13; *Idem* 1998, p. 698. L'evidenza delle stimate fa identificare san Francesco in luogo di Bonaventura come in precedenza indicato da Mason e da chi scrive.
- 341 Circa il fatto che Peranda riceva con questo telero una nuova importante commissione a Conegliano, sono da indagare più a fondo i rapporti tra Bartolomeo Bontempelli del Calice, banchiere veneziano, economo fiduciario della Provincia veneta dei Cappuccini, la comunità religiosa di Conegliano, dove egli aveva un palazzo, e le commissioni all'esponente delle Sette maniere. Notizie sul ruolo di Bartolomeo Bontempelli del Calice e la fondazione del convento cappuccino di Conegliano si ricavano da Faldon,

1993⁽¹⁾, pp. 20 segg., 31 nota 1. Il Peranda esegue anche la pala della *Pietà e san Carlo Borromeo con i committenti, i fratelli Bartolomeo e Grazioso Bontempelli del Calice*, per l'altare di loro pertinenza nella chiesa di San Salvador a Venezia (Ridolfi, 1648, II, p. 270).

L'importanza della personalità di Bartolomeo Bontempelli del Calice si ricava soprattutto dall'articolata voce biografica dedicatagli da Tucci, 1971, pp. 426-427. In tale profilo, necessariamente sintetico, non manca il riferimento ai suoi interessi coneglianesi. Circa la sua residenza in questa città è da rammentare come egli in data 28 maggio 1607 chieda al Consiglio di poter chiudere i due volti del portico che sostenevano la facciata del suo palazzo, in quanto pericolante (Conegliano, Archivio Comunale, Archivio Municipale Vecchio, busta 398, fasc. 31, *Libro delle parti 1598-1615* f. 131r; segnalato da Faldon, 1993⁽¹⁾, p. 31 nota 1). L'*Ultima cena* di Peranda misura cm 300x600 circa. La data del telero è variamente riportata come 1611 o 1615. In proposito ci si può attenere a Vital (1944, ms, c. 107) che ricorda l'anno di esecuzione della cornice, il 1686, quando il dipinto venne trasportato dalla vecchia alla nuova chiesa fatta costruire dai padri domenicani. Egli riporta la scritta nello zoccolo: "Gastaldionum Justo de Justo et Angelo Libera/ MDCXV". Aggiunge che la firma di Peranda è illeggibile. L'opera è da sempre riconosciuta al maestro, si veda: Ridolfi, 1648, II, p. 271 (ricorda anche la pala di san Diego presso i Riformati, cioè la chiesa di Santa Maria delle Grazie, sul cui patrimonio si veda Galet, 1985-1986); Melchiori, 1710, ms, c. 187; Malvolti, 1774, ed. 1964, p. 9 (una delle migliori di Santo Peranda); Federici, 1803, II, p. 54; Maschietto, 1915, p. 21; voce redazionale "Peranda Santo", in *Allgemeines* 1932, XXVI, p. 394; Menegazzi, in Malvolti, ed. 1964, p. 9 nota (1615); Donzelli-Pilo, 1967, p. 326 (1611); De Mas, 1972, p. 158 (1615; aggiunge che i Crociferi la pagarono Lire 124 senza aggiungere la fonte); A. Augusti Ruggeri, in *Da Tiziano*, 1981, p. 236 (1611); Lucco, 1981, p. 11 (1615); Palluchini, 1981⁽¹⁾, I, p. 43; Baldissin, 1987, p. 129 (1611); Mason, in *Pinacoteca*, 1990, p. 201; Baldissin-Caniato, 1998, p. 44. Gli autori ripetono le notizie di Vital e confermano come attualmente la scritta risulti illeggibile.

AGGIORNAMENTI
2005 - 2023

LA SCUOLA DEI BATTUTI DI CONEGLIANO: 2005-2023

RESTITUZIONI, RICERCHE E
AGGIORNAMENTI PER LA PITTURA DEL
CINQUECENTO IN UNA “QUASI CITTÀ”

QUEL CHE SI È FATTO PER CONTINUARE A FARE

L'interesse sempre vivo e rilevante per la sua storia e, in particolare, le<< manifestazioni artistiche di cui la Scuola dei Battuti di Conegliano fu la committente motiva una nuova edizione delle ricerche e studi raccolti in volume nel 2005.

L'iniziativa editoriale è un'espressione di consapevolezza dei valori e identitaria che l'antica confraternita laicale esprime ancora oggi per la comunità cittadina e, nello specifico, per il Rotary Club di Conegliano che, una volta in più, si fa carico della sua realizzazione con l'impegno di un “service”. Di certo non estemporaneo, ma che si va concretizzando entro un disegno progettuale continuativo e a lungo termine per mirare a un'integrale valorizzazione del monumento. Il quale - si può dire - che “prenda vita” e di nuovo riscopra le sue potenzialità e, a un tempo, già assolve la sua funzione di luogo promozionale delle iniziative di collegamento sociale, culturali nonché filantropiche, ossia

caritatevoli, similmente a come tutto questo si è verificato in origine, per una confraternita laicale considerata quale «madre de poveri».¹

La pubblicazione del presente volume nel 2005 riconosceva nell'ultimo restauro degli affreschi del Pozzoserrato, portato a compimento tra il 2001 e il 2003, un'imperdibile motivazione in più alla sua preparazione.² Ed è proprio in tale congiuntura particolare che ha trovato la sua genesi quell'impegno di valorizzazione del monumento che perdura negli anni e che vede in più occasioni quale fautore il Rotary Club d'intesa con la parrocchia del Duomo e con la supervisione degli organismi istituzionali, la Soprintendenza competente nella sua passata e attuale articolazione, gli uffici deputati dell'Amministrazione Comunale e quelli diocesani. Difatti, lo stesso Rotary Club è stato auspicce della pubblicazione del volume stesso, così che l'attuazione del restauro si è saldato virtuosamente con l'aspetto conoscitivo e di ricerca sulla storia e gli aspetti artistici.

In particolare, va riconosciuto in questa sede che è stata proprio la ricerca e quanto riscoperto in occasione della pubblicazione del 2005 a far “riscoprire” parte del patrimonio della Scuola disperso nel tempo, a motivare e mettere in atto la conseguente azione di “recupero” o “restituzione”.

Ci si riferisce, in particolare, alla vicenda e documentazione dei cinque “pezzi di arazzo” con *Storie di Davide e Betsabea* disegnati da un solo cartonista e tessuti nella manifattura di Oudenarde verso il 1560, riadattati verosimilmente quando furono acquisiti dalla Scuola circa il 1567. Tali arazzi, divenuti di proprietà della Congregazione



6.1 Arazziere di Oudenarde 1560 circa, *Betsabba al bagno nella fontana*, Toledo, Museo de Santa Cruz (inv. CE14299).

6.2-3 Sala del Capitolo della Scuola dei Battuti nell'allestimento del 2007-2008, con il tavolo dei Preposti della Scuola un tempo nella Sala delle riduzioni e gli arazzi alle pareti, Deposito della Fondazione Musei Civici Venezia, Museo Correr.

di Carità con altri beni della Scuola a seguito delle leggi napoleoniche di soppressione, furono venduti nel 1908 al Civico Museo Correr di Venezia. Una clausola dell'accordo prevedeva che fossero esposti con l'indicazione della provenienza coneglianese. Al momento di affrontarne la ricerca e lo studio, per la dovuta documentazione e aggiornamento valutativo, essi si trovavano in deposito presso il Museo di Palazzo Mocenigo e Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume di Venezia. Fu possibile fotografarli grazie alla disponibilità della Direzione dei Musei Civici veneziani e al fatto di essere stati "messi in sicurezza" nel 1999 dal punto di vista conservativo, così da potersi procedere al loro dispiegamento. Con questa delicata operazione si è trattato di offrire già una restituzione a Conegliano per quanto "virtuale", potendoli finalmente documentare, studiare e di nuovo pubblicare.

Dal punto di vista della loro manifattura, dello stile e dell'iconografia un apporto di alto profilo specialistico fu offerto dalla collaborazione di Nello Forti Grazzini, storico dell'arte ed esperto di arazzi di chiara fama. Il suo saggio nobilita il volume del 2005 con la densità degli approfondimenti che esso apporta su più direzioni, e in specie grazie

agli accertamenti comparativi e alla valutazione motivata ed esplicita degli aspetti ideativi e della qualità esecutiva. Tale lavoro si ripresenta oggi a due anni dalla scomparsa dello studioso (Firenze 1954 - Milano 2021). Nel ricordarlo, siamo sicuri che avrebbe autorizzato e gradito l'iniziativa, e non solo. Per avere nota la sua generosità personale e intellettuale, lo si vuole pensare disposto a qualche riflessione aggiuntiva a un testo della cui importanza e attualità si è convinti allora come oggi.

Si ringrazia Maria Taboga, coordinatore del Centro Operativo per la Manutenzione e il Restauro degli Arazzi del Quirinale, per aver autorizzato la pubblicazione in ricordo del compianto consorte e per essersi fatta lei la portavoce degli aggiornamenti sugli arazzi coneglianesi, avendone condiviso l'interesse non venuto meno in seguito.

In particolare, durante un corso all'Università di Saragozza ad Alcaniz tenutosi nel 2011, Maria Taboga ha potuto seguire un intervento di Susana Cortès Hernández riguardante gli arazzi del Museo de Santa Cruz di Toledo. Un arazzo illustrato in quella circostanza con il *Betsabba al bagno nella fontana* (inv. CE14299) (fig. 6.1), facente parte del gruppo di diciotto arazzi cinquecenteschi della collezione

stabile del museo, è stato prontamente riconosciuto quale replica di quello frammentario dello stesso soggetto che si conserva presso la Scuola dei Battuti (fig. 6.2).

La ricostruzione delle vicende storiche degli arazzi del 2005 consentiva di vederli ornare di nuovo, in modo per così dire immaginifico, le pareti della Sala del Capitolo della Scuola, o come figuravano quando furono prestati alla comunità di Conegliano nel 1574 per arricchire palazzo Sarcinelli allorquando ebbe a ospitare, nella sua breve sosta, Enrico III re di Francia e la sua corte.

Indubbiamente, tutti questi aspetti accrescevano l'interesse a vederli esposti a tutti gli effetti nella loro sede di originaria appartenenza. Ha provveduto a realizzare un tale motivato desiderio (o sogno come scrisse allora il presidente Pierantonio Val) il *service* 2007-2008. Fu possibile stipulare una convenzione tra la Parrocchia del Duomo, la Città di Conegliano e i Musei Civici Veneziani, in base alla quale, assumendosi il Rotary Club l'onere del restauro completo, anche grazie al sostegno di un unico altro sponsor, gli arazzi poterono essere assegnati in deposito presso la Scuola dei Battuti, giusto a cent'anni dalla loro alienazione.³ In quella circostanza, con particolare cura





6.4 Tavolo dei Preposti della Scuola dei Battuti con lo stemma entro scudo incorniciato da *cartouche*, secolo XVI. Conegliano, Sala del Capitolo, un tempo nella Sala delle Riduzioni. Deposito della Fondazione Musei Civici Venezia, Museo Correr.

ed essenzialità, furono recuperati gli spazi d'un tempo per il nuovo allestimento che fu presentato al pubblico il 15 marzo 2008 (figg. 6.2-3), assieme all'assetto attuale degli ambienti e degli accessi per la praticabilità della Scuola, comprensivi di uno spazio accessorio per la didattica e dei locali di servizio.

Nell'ambito della stessa convenzione è in seguito tornato ad arredare la sede della Scuola il cinquecentesco tavolo in noce (fig. 6.4), fregiato dell'insegna di appartenenza, al quale sedevano gli eletti alla presidenza della Scuola, e dunque posizionato là dove costoro erano vigilati dalle rappresentazioni de *Le Marie al sepolcro*, *La Veronica tra i santi Pietro e Paolo* e del *Cristo risorto appare alla Madre*, sotto le quali era addossato il loro seggio dotato di alto postergale.

Anche il tavolo fu alienato nel 1908 e fu possibile individuarlo, molto rimaneggiato riguardo il piano, tra i mobili antichi dei Musei Civici Veneziani grazie a una foto dell'allestimento del Museo Correr degli anni Trenta dove rimase in bella mostra per essere poi utilizzato in altre sedi comunali.

In una prospettiva più generale, è forse utile ricordare, riguardo queste operazioni di recupero di alcuni elementi del patrimonio antico e di valorizzazione della Scuola dei Battuti, come possa essere sempre utile e attuale una riflessione sulle vicende che si sono ricostruite in modo inedito, pur a grandi linee, circa l'accarezzata idea della Giunta Comunale, a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento, di renderla funzionale a ospitare il Museo artistico

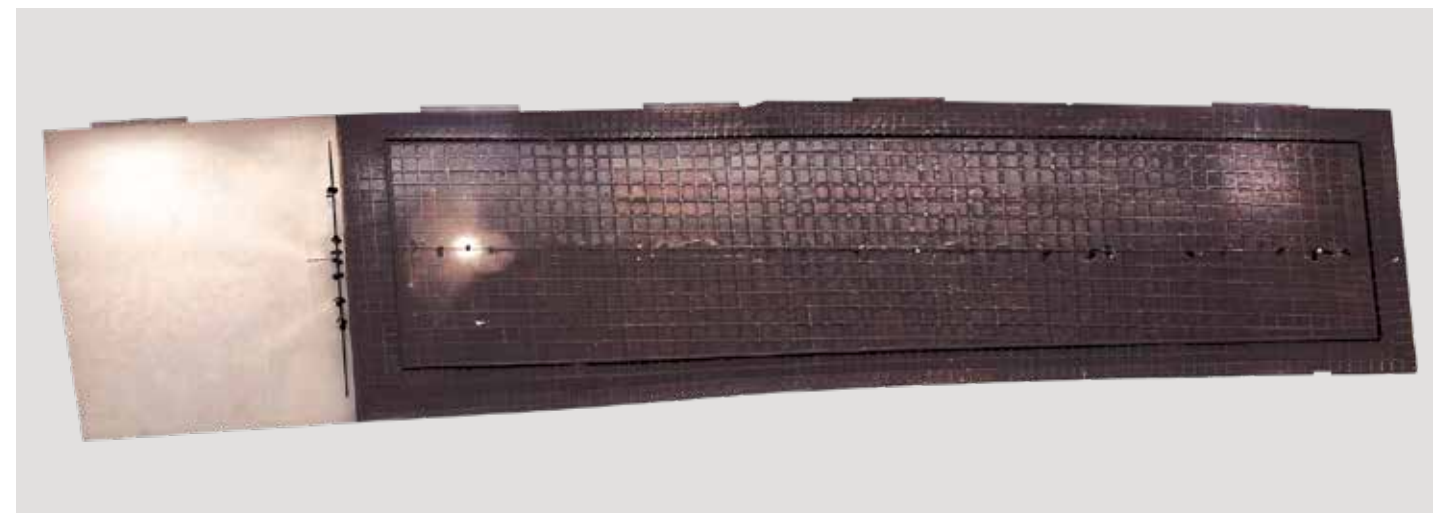
della città.⁴ Si sarebbe trattato di avviare anche per Conegliano quel processo assai diffuso, a seguito delle soppressioni specie napoleoniche, ma intensificatosi dopo l'Unità d'Italia, di raccolta delle testimonianze "di storia patria" e artistiche cittadine, il più delle volte ospitate dapprima in sedi di rappresentanza, ad esempio le aule consigliari, per dar vita in seguito agli istituti museali civici con l'aggiungersi di acquisizioni e donazioni di privati.

Le vicende di quegli anni a Conegliano, da fine Ottocento, con le intese spesso problematiche fra l'Amministrazione Comunale, la Congregazione di Carità e la Fabbriceria del Duomo che acquisisce la Scuola dei Battuti nel 1905, inoltre il ruolo di monsignor Vincenzo Botteon quale studioso e Ispettore Onorario ai Monumenti, sembrano voler insegnare come permanga la necessità di una comunanza di intenti e sinergia tra soggetti pubblici e privati, compreso in modo particolare l'associazionismo.⁵

Ciò prevedere di concepire i "luoghi artistici" come elementi di un museo diffuso su scala urbana, tale da richiedere una gestione coordinata e propositiva, in rapporto dialogico e promozionale, in particolare anche nei confronti del patrimonio storico-artistico del territorio. Il primo censimento moderno delle opere d'arte coneglianesi che, per decreto del Consiglio dei Dieci, si deve a Francesco Maria Malvolti nel 1774, ha per titolo *Catalogo delle migliori pitture esistenti nella città e territorio di Conegliano* comprendendo difatti quelle di una dozzina di paesi vicini.⁶ Fin da allora si dimostra come la comprensione delle testimonianze artistiche cittadine, quelle proprie di una dimensione comunque "periferica" relativamente limitata e per di più superstiti di una dispersione decisiva, debba necessariamente fondarsi su un interesse allargato a quelle del territorio.

In altri termini, dalla particolarissima situazione tardo ottocentesca e di primo Novecento di un mancato "museo artistico" della città di Conegliano, è da quanto realizzato con metodo negli ultimi decenni fino a oggi per la Scuola dei Battuti, la sede in origine prevista, sembra potersi cogliere un particolare invito alla riflessione anche sull'attuale Museo Civico di Conegliano e il suo ruolo da vedersi in una nuova ottica. Entro la quale si possa rispondere all'esigenza di un adeguamento museografico e allestitivo, ma anche di studio del patrimonio, ossia di una catalogazione scientifica e non solamente divulgativa minimale.

Quanto alla Sala dei Battuti, negli anni si è trattato di affrontare la promozione di altri restauri e di importanti adeguamenti architettonici e allestitivi, specie quelli atti a garantire, secondo le nuove normative e disposizioni, l'accesso del pubblico, sia per la visita che per le nuove



6.5 Rilievo laser scanner del soffitto ligneo quattrocentesco della Sala delle riduzioni della Scuola dei Battuti realizzato nell'ambito dell'intervento conservativo del 2021-2022.

funzioni culturali a cui si presta, secondo i criteri di una museologia d'avanguardia. A partire dal 2010, per esempio, si provvede al servizio di ospitare e accompagnare i visitatori, quelli più occasionali ricevono le informazioni essenziali grazie agli apparati didascalici stabili, in particolare anche gli ipovedenti e non vedenti trovano un "museo da toccare".

Tra i più recenti interventi nella Scuola di Battuti e nel complesso del Duomo a cui essa appartiene sono almeno da ricordare la nuova illuminazione degli affreschi e degli arazzi (2014), la manutenzione straordinaria delle coperture del tetto in sinergia con il Comune e la Regione del Veneto (2014-2015), l'intervento di restauro del campanile (2015). Rientra in questa cura per il complesso monumentale il restauro della *Sacra conversazione* di Giambattista Cima compiuto tra il 2008 e il 2009, un'opera di prestigio commissionata dai Battuti nel gennaio 1492 e destinata all'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Nuova, attualmente sulla parete di fondo del presbiterio del Duomo. Nel contesto delle iniziative tese al restauro e valorizzazione della Scuola dei Battuti, merita una segnalazione l'importante fase di riordino dell'Archivio Storico del Duomo di Conegliano, con aggiornamento dell'inventario. L'impegno è stato assunto *in primis* da Isabella Gianelloni tra il 2009 e il 2012, nell'ambito degli accordi tra la parrocchia del Duomo e il Rotary Club. Si è presentata pertanto l'occasione per celebrare il ventennale della fondazione del Club con l'esposizione di una selezione di documenti presso la Sala dei Battuti e la pubblicazione di un utile catalogo succinto dal titolo *De antiquis rebus I tesari del Duomo di*

Conegliano.⁷

Da ultimo, in ordine di tempo, è da ricordare l'intervento conservativo del 2021-2022 di un altro elemento caratterizzante l'ambiente della Scuola qual è il soffitto ligneo a cassette della Sala delle riduzioni (fig. 6.5), dotato in concomitanza di impianto antincendio e rilevazione fumi, opera finanziata dalla Regione del Veneto e dal Rotary Club.⁸

UNA SCUOLA LAICALE RIFLESSA IN UN TERRITORIO

Non vi è forse monumento più rappresentativo di Conegliano e della sua fisionomia storica della sede o albergo di questa antica confraternita che costituisce ancora il fulcro del borgo più antico. Anche perché è inscindibile dalla chiesa di Santa Maria Nuova, l'edificio di culto fatto erigere dagli stessi confratelli e, in seguito, riconosciuto come il Duomo cittadino, la chiesa Arcipretale, ma anche Pieve, Matrice, ex Collegiata.

Una particolare esigenza conoscitiva, per i loro ricchi richiami contenutistici, hanno di certo avuto e ancora suscitano i singolarissimi affreschi del Cinquecento che ammantano il complesso architettonico della sede della Scuola conservatasi sostanzialmente nella sua originaria integrità. Diversamente da quanto avviene per altri luoghi pubblici del secolo XVI deputati e rappresentativi di questa "quasi città" che non si riducano talvolta a una sorta di mera "facciata", quando non fossero perduti: il castello, nella fattispecie, con la residenza podestarile, quelli di rappresentanza e amministrativi dell'Età veneziana. Fanno eccezione semmai il pregevole Monte di Pietà e Porta Monticano con le loro decorazioni ad affresco quasi integralmente sopravvissute e databili rispettivamente al 1522



6.6 Hans von Aachen, *Ritratto del pittore Lodewijk Toepit detto il Pozzoserrato*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

e al 1530.⁹

Per la Scuola dei Battuti si tratta delle *Storie di Cristo* della Sala delle riduzioni (o dei convocati, per antonomasia la Sala dei Battuti) in cui Francesco da Milano, figlio di Antonio da Figino (ma che poi si firma come Pagani), verosimilmente in due riprese *ante* e *post* 1520, attualizza e divulga con linguaggio accostante e attrattivo (grazie anche al colore) le invenzioni affidate all'arte grafica da Martin Schongauer (*una tantum* solo in parte per *L'arresto di Cristo*), ma soprattutto e sistematicamente da Albrecht Dürer. Delle quali il pittore coglie, oltre l'impianto compositivo di straordinaria novità, l'aspetto descrittivo minuzioso e realistico al quale si attiene, soprattutto la partecipazione spesso corale agli episodi evangelici, nonché la qualificazione iperespressiva dei singoli personaggi sia nella loro fisionomia che nella gestualità. Tutti aspetti finalizzati a coinvolgere sul piano emozionale l'osservatore devoto, secondo una sensibilità affatto moderna.

Si tratta poi degli affreschi di Ludovico Pozzoserrato del 1593 sulla facciata della sua sede ospitata sopra il porticato

antistante la chiesa che funge da accogliente sagrato, come tale è qualificato a fine Seicento dalle iscrizioni dipinte entro cornici a *cartouche* che dettano un percorso sapienziale e storico. In una poderosa finta architettura, con vasto respiro scenografico o paesistico, gli affreschi di Pozzoserrato manifestano alcuni episodi biblici da intendersi tutti di prefigurazione mariana entro un disegno esegetico di alto profilo. Ossia secondo un linguaggio che veicola un contenuto di fede riguardo la persona della Madre di Dio, dunque attraverso la dimensione "allusiva" se non "allegorica", la quale è affidata a un percorso "per immagini" di eventi ed episodi veterotestamentari che, forse, per la migliore preparazione a quello specifico genere comunicativo, dovette risultare più comprensibile ai contemporanei dai diversi livelli culturali rispetto a quanto non lo sia immediatamente oggi a un pur avveduto osservatore.

Soprattutto a questi aspetti artistici, richiamati ora in estrema sintesi, è dedicato il volume del 2005 che ne ha proposto una nuova lettura e un'illustrazione più articolata rispetto al passato - pur costellato di molti autorevoli contributi - specie sul piano degli esiti stilistici e del contenuto iconografico. Nondimeno nell'ambito del profilo rivisitato dei due principali protagonisti all'opera sulle pareti della Scuola.

A ben vedere, nessuno di essi vi manifesta un'esperienza di assoluto respiro locale. Né Francesco da Milano per le sue origini e gli specifici interessi lombardi che lasciano ancora una traccia nel linguaggio della prima maturità e per i modelli grafici prescelti, come osservato verso Oltralpe e Venezia, o in seguito verso Roma, attingendo a modelli di Michelangelo e soprattutto di Raffaello. Né Ludovico Pozzoserrato (fig. 6.6), che si dimostra quale abilissimo interprete, nei diversi generi figurativi ai quali si applica, del Tardomanierismo veneto conforme a una delle sue percezioni più vitali in ambito internazionale. Nel guardare a un tempo ai lasciti specie di Tintoretto e Veronese, o ai soggetti biblico-pastorali di Jacopo Bassano e della sua bottega famigliare (da un'ottica delle origini nordiche di tale tematica), egli sa coniugarli con le declinazioni manieristiche più sofisticate. Specie nella produzione grafica alla quale si applicano in modo formidabile una schiera di grandi e fortunati artisti di ambito neerlandese, quello delle sue origini. Le capacità che il Pozzoserrato a sua volta dimostra nel trovare una personalissima sintesi stilistica di elaborato manierismo si accertano, dunque, non solo nei soggetti di "paesaggio" e "allegorici" ai quali deve soprattutto la sua notorietà, ma anche in quelli "di storia", ossia per la devozione pubblica. Oltre al numero crescente di pale d'altare che oggi gli si riconoscono, sono proprio gli

affreschi di Conegliano di soggetto biblico ad attestarli in modo affatto particolare, poiché lo si vede alla prova su di una scala monumentale che nel suo catalogo non trova altri riscontri di pari respiro, almeno tra quelli superstiti. Pertanto è proprio sulla facciata coneglianese che, anche con lui, si manifesta un significativo e singolare intreccio di linguaggi figurativi, questa volta tra Venezia e i Paesi Bassi, entro una circolarità che è propria del Manierismo internazionale.

In generale, i due episodi cinquecenteschi di pittura murale del 1520 circa e del 1593, entrambi singolari per la loro valenza artistica con le sue molte implicazioni, si sono potuti calare altresì in un contesto storico culturale cittadino, ma anche "allargato": nel quadro degli eventi manifestatisi all'epoca a Conegliano e in quello delle esperienze vissute dai protagonisti. Si tratta per Francesco da Milano del fermento artistico durante e dopo la fase cambraica e per il Pozzoserrato della dimensione religiosa post tridentina, proiettata su altre sensibilità, mentalità e ideali.

FRANCESCO DA MILANO: IL CONTESTO CONEGLIANESE E APPUNTI SULLA PRIMA FASE

Il percorso della pittura a Conegliano nella prima metà del Cinquecento ha come punto di riferimento più recente il catalogo della mostra *Un Cinquecento inquieto Da Cima da Conegliano al rogo di Riccardo Perucolo* tenutasi nel 2014 in Palazzo Sarcinelli che comprende quale diramazione un articolato itinerario territoriale.¹⁰

Nei saggi in catalogo sono soprattutto gli aspetti del contesto socio culturale coneglianese a trovare degli approfondimenti, o nuove indicazioni per il prosieguo della ricerca. Nella fattispecie, assumono rilevanza quelli religiosi con le note manifestazioni di eterodossia attestate in particolare dalla precoce circolazione pubblicistica.¹¹ A ben vedere tali problematiche non possono che riguardare un arco temporale successivo a quello in cui Francesco da Milano dovette essere impegnato dalla Scuola dei Battuti, come si è ricordato dal 1515, o poco prima, al 1525 circa.¹² Lo giustifica l'assunto progettuale della mostra, che ha quale riferimento precipuo la fase corrispondente alla tragica esperienza di Riccardo Perucolo: il pittore risulta in attività nella sua terra a partire dallo scorcio degli anni Trenta, quando doveva essere ventenne o poco più.¹³ Qui è operante finché, dopo varie fasi di indagini cui seguirono quelle processuali a partire dal 1549 e, in seguito, alla pronuncia pubblica dell'abiura, tali vicissitudini giudiziarie

ripartirono nel 1561. Dichiarato relapso nel 1567, il tribunale dell'Inquisizione decretò che il pittore fosse messo al rogo, atroce pena che subì a Conegliano nella primavera dell'anno seguente.

A fronte di questo interesse primario della mostra, è proprio l'analisi e la ricostruzione delle vicende riguardanti le opere esposte, o catalogate entro l'itinerario cittadino e territoriale, ad allargare il campo alla situazione artistica dei primi decenni del secolo, altresì a fare richiamo al contesto storico di Conegliano in tale fase.¹⁴

Quanto alla specifica attività coneglianese di Francesco da Milano, documentata almeno dalla metà del primo decennio del Cinquecento, essa coincide sostanzialmente con gli anni cambraici, mentre la realizzazione del ciclo della Scuola dei Battuti si può porre in una immediata fase post-bellica e dell'avvio di una rinascita.

Attingendo ai *Diarii* di Marin Sanudo per quegli anni, Conegliano si configura come crocevia in un contesto turbolento e quale rifugio strategico per i protagonisti del conflitto e i loro famigliari con le rispettive "piccole corti" talvolta in difficoltà in quella difficile congiuntura.¹⁵ Si fa riferimento, infatti, sia a Bartolomeo d'Alviano, invitato a trasferirsi a Conegliano fin dal mese di maggio 1501 per la minaccia dei Turchi che si profilava di nuovo in Friuli dopo quella del 1499, sia della consorte Pantasilea Baglioni che vi è attestata dal 1503.¹⁶ Dopo il periodo di autonomia del grande condottiero, impegnato nell'Italia Centrale a fianco degli Orsini e Baglioni, egli passò con i primi tra le schiere spagnole e risultò protagonista della vittoriosa battaglia di Garigliano del dicembre 1503. La sua effettiva presenza a Conegliano, per come è saltuariamente documentata da Sanudo (1504, gennaio; 1506, maggio, novembre; 1507 aprile, agosto), si apprende nell'ottica delle decisioni prese dagli organismi di governo della Repubblica, quali il Collegio dei Savi, il Consiglio dei Pregadi e il Consiglio dei Dieci.¹⁷ Pertanto si intreccia con le complesse questioni diplomatiche e strategiche che riguardano l'alleanza con la Francia e gli accordi con la Spagna. Tale fase può dirsi conclusa quando, proprio a Conegliano, il d'Alviano redige la lunga relazione ufficiale del 10 marzo 1508 indirizzata alla Signoria sull'epocale battaglia di Cadore, «la «rota data a' todeschi» del 2 marzo.¹⁸

Le vicende che seguirono di cui fu ancora il protagonista, ossia la riconquista dei territori soggetti agli imperiali fino a Gorizia e all'Istria, comprendono anche la dedizione alla Repubblica di Pordenone, della cui signoria il d'Alviano ebbe l'investitura il 20 giugno, mentre il 15 luglio si celebrò quella formale in Palazzo ducale e il 30 luglio si ebbe l'insediamento nella città assegnatagli.¹⁹ Di conseguenza Cone-

gliano dovette perdere per il d'Alviano e la moglie Pantasi-
lea Baglioni la funzione di residenza strategica. Evolversi
degli eventi politici, il costituirsi della Lega di Cambrai
(10 dicembre 1508) rappresentata dalle maggiori potenze
europee contro Venezia, impedirono che i soggiorni a Por-
denone del d'Alviano fossero continuativi, così come non
lo erano stati a Conegliano. Alla battaglia di Agnadello del
14 maggio del 1509 subì la sconfitta e fu fatto prigioniero
dai Francesi. Nei mesi di giugno e luglio 1509 Conegliano
come Pordenone, o Serravalle e le altre città dello "Sta-
to da Tera", immediatamente si pensa alla devastazione di
Feltre del 2 luglio 1509 e 3 luglio 1511, subirono le pretese e
la riconquista degli imperiali.²⁰

Anche in queste circostanze, a considerare solo le notizie
riportate da Sanudo, si intuisce il quadro della situazio-
ne cittadina e del suo ruolo strategico. La svolta per un
rinnovamento e una nuova fase, in cui si situa il ciclo di
affreschi della Scuola dei Battuti, può trovare come riferi-
mento simbolico l'episodio dell'agosto 1515 quando si sta-
bilisce il valore di Conegliano che sta per essere assegnata,
come avvenne per Pordenone in favore del d'Alviano, in
tal caso per i suoi meriti, e si suscita la reazione dei cittadi-
ni. Nell'ambito delle strategie per il reperimento di fondi
per sostenere la guerra, in corso ormai da troppo tempo, il
Consiglio dei Dieci provvede all'asta per l'assegnazione di
cariche pubbliche così da garantire nuovi introiti. Si ap-
prossimava lo scontro armato di metà settembre, la bat-
taglia di Marignano che vide la vittoria dell'alleanza fran-
co-veneta costituitasi nell'ambito della Lega di Cambrai,
protagonista ancora una volta il condottiero Bartolomeo
d'Alviano.²¹ Fu il preludio alla pace di Noyon dell'anno
successivo.

Riporta Marin Sanudo che il 2 agosto 1515 il Consiglio di
Dieci decide di avviare le trattative per porre in vendita
Conegliano, così come Asolo «Da poi disnar, fo Consejo di
X per trovar danari et per tratar di vender Conejan; si dize
ser Alvixe Pixani dal Banco el vol comprar per ducati 25
mila. *Etiamsier* Tadio Contarini qu(ondam). Sier Alvixe,
si dize, vol averlo lui; altri dicono i Coresi mercadanti ze-
noesi stanno in questa terra».²²

Davanti alla minaccia che la città fosse posta in vendita
d'autorità, il 9 dello stesso mese di agosto si presentano in
Collegio davanti alla Signoria tre ambasciatori della co-
munità di Conegliano: «In questa matina, in Colegio ve-
neno tre ambadori di la comunità di Conejan, dove è
podestà sier Antonio Viaro, et ebeno audientia con li Cai
di X voleva alienar quel loco di Conejan per bisogno di
danari. e lo sanno, perché alcuni che vol comprar è venuti
lì a veder il castello e saper l'intrada el dà, qual al presen-

te è zerca ducati ... (*missis*) milia, et è molto più per le
mercandandie che core in Alemagna quando non è gue-
ra; per tanto suplicano la Signoria non vogli alienarli, ma
tenerli da boni subditi, e si la Signoria vol meterli qual
taia li par, è contentissimi, *dummo* brestino subditi etc. Il
Principe [era doge Leonardo Loredan] li usò bone parole
et li licentiono».²³

Come già osservato, dall'episodio si ricava l'immagine di
una "quasi città" che suscita interesse e appetiti più che per
le rendite stabili per i proventi da commerci in tempo di
pace, mentre la cittadinanza quando necessario non può
che ritenersi contenta dell'obbedienza e di fare di necessità
virtù di fronte all'autorità dogale.²⁴

Come osservato, il ciclo pittorico di Francesco da Milano
per la Scuola dei Battuti, in accordo con la cronologia fis-
sata su base stilistica, si pone significativamente nella fase
in cui sta per concludersi la lunga fase "cambraica" e può
intendersi quale espressione di attesa rinascita postbellica
e di rinnovamento di sensibilità comunicativa.

In questa fase pur difficile poteva verificarsi una certa con-
tinuità di iniziative artistiche, come dimostrano in Cone-
gliano quelle citate della Scuola della Beata Vergine della
Concezione che si protraggono nel tempo, con intervento
in più occasioni dello stesso Francesco da Milano. Nel ter-
ritorio, è un caso a sé e indubbiamente il più significativo,
l'impegno del Pordenone per i conti di Collalto a parti-
re dal 1510 circa nella Cappella vecchia del castello di San
Salvatore e in altre occasioni con le innovative pale d'alt-
tare delle chiese collaltine. Quanto all'indicazione di una
svolta, rimane emblematico del pittore friulano l'affresco
del 1514 per la chiesa di Sant'Antonio abate di Conegliano
dei Canonici lateranensi (Conegliano, Museo Civico del
Castello). Altrettanto può dirsi per il Cima presente sul
territorio con il polittico di San Fior di Sopra circa il 1510
circa, e clamorosamente nel 1516 con la pala di *San Pietro
apostolo in cattedra e santi* per le benedettine di Santa Ma-
ria Mater Domini (Milano Pinacoteca di Brera), ma anche
con le portelle d'organo della chiesa di San Francesco (Co-
negliano, Museo civico, deposito delle Gallerie dell'Acca-
demia di Venezia), in cui si avvale della bottega.

In questa fase Francesco da Milano, manifesta la sua "te-
deschizzazione" - come si è voluta definire - attuata attingen-
do quasi sistematicamente alla grafica di Dürer e una
volta solo per l'*Arresto di Cristo* con la parziale aggiunta di
un'ideazione di Schongauer; altre inclusioni di ascendenza
"giorgionesca" sono significative ma più marginali in quan-
to riguardano brani di "paesaggio" di carattere meno rea-
listico e più pastorale, se non "idillico". Il modello e fonte
d'ispirazione fondamentale istiga spesso una iper-espres-

sività che non può ancora essere riferita in modo diretto
a una specifica inquietudine riguardo la religiosità, tanto
meno a una documentata scelta di eterodossia che emerge
semmai nei territori quando il ciclo doveva essere comple-
tato. L'esito che si determina nella congiuntura di quegli
anni, per certi aspetti comunque "anticlassico", corrispon-
de tuttavia a una sensibilità attuale, a una "crisi" diffusa
nel percepire il racconto evangelico in immagini che porta
a diversificate soluzioni rispetto al passato.²⁵ Come sem-
pre si sottolinea riguardo la fortuna di Dürer, e si è sopra
richiamato, la comunicazione narrativa diviene di conse-
guenza più veritiera e drammatica, emotivamente attrat-
tiva con riguardo alle espressioni dei personaggi caratte-
rizzati individualmente, alle loro azioni e agli spazi vitali
rappresentati con dovizia di particolari, in modo che la
situazione risulti in ogni aspetto rispondente all'obbietti-
vo di coinvolgere e persuadere efficacemente l'osservatore.
Tale svolta si fa strada durante il compimento del lavoro
sulle pareti della Sala delle riduzioni in tempi relativamen-
te ristretti, ma è già decisa fin dalla prima fase. Lascia intu-
ire come a sua volta la confraternita laicale dei Battuti fos-
se coinvolta in questo cambiamento del sentire. Si deve di
nuovo sottolineare una sorta di reciprocità, o condivisione
di intenti tra committenti e artista, nel ricercare, proporre
e consentire un tale programma inedito affrontato con un
linguaggio in mutazione.

Quanto all'organica integrazione di Francesco da Milano
nel locale contesto specifico si è già avuto modo di pre-
sentare alcuni inediti documenti che attestano la sua ope-
ratività coneglianese, almeno a partire dal 1506 e fino al
1519, per la realizzazione dei citati affreschi della Scuola
della Beata Vergine della Concezione presso la chiesa di
San Francesco, dove interviene in contemporanea anche
Girolamo Filippo Caparanza pittore ancora senza opere
certe; inoltre per un confalone con i santi Sebastiano e
Rocco, per il quale la stessa Scuola provvede a un primo
pagamento nel 1511 e al saldo solo nel 1528.²⁶

Dal 1519 proseguono nella realizzazione dei suddetti affre-
schi di nuovo Caparanza e accanto a lui Francesco Becca-
ruzzi nominato per la prima volta in attività.²⁷ Nel 1525
Caparanza è incaricato di verificare in Friuli (a Udine
nella bottega condivisa con il maestro Pellegrino da San
Daniele) lo stato di avanzamento della pala per l'altare
dell'Immacolata Concezione in San Francesco affidata a
Sebastiano Florigerio, consegnata poi solo nel 1528.²⁸ Poco
prima nel 1523, la collaborazione di Caparanza con Flori-
gerio è certificata dai pagamenti per alcune pitture realiz-
zate nel castello di Conegliano andate perdute.²⁹

Lo stile che Francesco da Milano manifesta in questa fase

che subito precede o coincide con l'avvio del ciclo della
Scuola dei Battuti è noto tuttavia attraverso pochi numeri
di catalogo che trovano l'unico punto di riferimento certo
nella prima opera firmata e datata, qual è il trittico con
San Rocco tra *San Sebastiano* e *San Nicola da Bari* del 1512
per la chiesa di Caneva di Sacile.³⁰

Le opere antecedenti tale data sono presto elencate. Data-
bile al 1510 circa, semmai come già sostenuto con qualche
anno di anticipo su tale data, e punto cardine qualitativo
è il dossale, ben conservato nell'originaria struttura lignea,
con *San Girdamo tra le sante Agata e Lucia*, nella cimasa la
Madonna con il Bambino e due angeli musicanti (figg. 6.7-8,
19-21), che fu realizzato per l'altare di Sant'Agata e Santa
Lucia della chiesa di San Lorenzo dei Battuti a Serravalle
(Vittorio Veneto, Museo del Cenedese).³¹ Si inquadra nel
contesto di altre presenze di pittori lombardi a Venezia
che talvolta si mostrano generosi nel porsi a servizio di
località periferiche. Il caso più noto è quello del trittico
(figg. 6.9-10-11) per l'oratorio di San Nicolò di Sedico nel
Bellunese che Giovanni Agostino da Lodi, l'artista attivo
più a lungo nella capitale lagunare, dovette realizzare circa
la metà del primo decennio.³²

Si consenta l'apertura di una parentesi. Nel novero dei suoi
dipinti devozionali si è aggiunta a confronto con quest'o-
pera una coeva *Sacra famiglia* (figg. 6.12-13) di collezione
privata che si ricorda di nuovo in questa occasione per-
ché all'esame radiografico essa ha rivelato alcune varianti
in corso d'opera.³³ Tra queste, innanzitutto, lo studio fi-
siognomico del san Giuseppe che nella soluzione finale
dall'afflato visionario ricorda Boccaccio Boccaccino; inol-
tre l'iniziale presenza del busto di profilo di un donatore
in basso a destra, per postura e tipologia allineabile ai due
che compaiono, ad esempio, nella *Sacra conversazione* di
Capodimonte e di San Lazzaro degli Armeni a Venezia,
opere che si datano poco prima, come anche quello a fi-
gura intera dello *Sposalizio di santa Caterina* della sacristia
della chiesa di Santo Stefano a Venezia.³⁴

La presenza dei pittori lombardi è da ricordare in via ge-
nerale a proposito della formazione per l'appunto lomar-
do-veneta e dell'esperienza di Francesco da Milano. In par-
ticolare, quale premessa per introdurre un confronto per
affinità di concezione compositiva, e non solo, fra il dossale
per San Lorenzo di Serravalle e la discussa *Madonna con
il Bambino i santi Agostino Margherita e due angeli* (fig. 6.14)
di Bernardino Luini del 1507 (Musée Jacquemart-André di
Parigi), probabilmente di provenienza trevigiana, per via
dell'appartenenza alla collezione Manfrin e degli interes-
si nella Marca della nobile famiglia con residenza presso
Sant'Artemio.³⁵ Senza potersi fissare alla pari il rapporto di



6.7-8 Francesco da Milano, *San Giordano e le sante Agata e Lucia; Madonna con il Bambino e due angeli musicanti*, nella cimasa. Vittorio Veneto, Museo del Cenedese, proveniente da Serravalle (Vittorio Veneto), chiesa di San Lorenzo dei Battuti. Riprodotto senza la cornice lignea originale.

precedenza fra le due opere, con la certezza dell'anno 1507 dell'una viene a trovare sostegno la datazione dell'altra. È sembrata corrispondere stilisticamente a questa fase di Francesco da Milano la *Madonna con il Bambino* (figg. 6.15, 17) passata sul mercato antiquario milanese nel 1980 come Andrea Previtali, un dipinto finora giudicato unicamente nella modesta riproduzione del catalogo d'asta.³⁶ Oltre il dossale di San Lorenzo dei Battuti di Serravalle quale riferimento privilegiato, per una collocazione nei primi anni del secondo decennio è parso ragionevole proporre un ventaglio di altri riscontri, tra questi i primi affreschi della Scuola dei Battuti.³⁷ In ogni caso, si è trattato del pieno inserimento dell'opera in quella congiuntura qualificata ineccepibilmente nel suo progredire da Mauro Lucco che coglie nelle sue prime opere le ascendenze zenaliane, l'interesse per Giovanni Agostino da Lodi della sua fase veneziana e, quindi, l'apertura alla linea antonellesco-alvisiana con uno specifico interesse proprio per Basaiti, da ritenersi più rilevante rispetto a quanto ipotizzato dallo studioso che fa richiamo ad altri pittori di fronda (Jacopo de' Barbari, Marco Marziale, Pier Maria Pennacchi).³⁸ Mentre era in via di definizione la presente nota, il dipinto è stato presentato sul mercato antiquario milanese ancora come opera di Previtali, pur con il beneficio del dubbio, e comunque ignorando l'iscrizione acquisita nel frattempo in favore di Francesco da Milano.³⁹ Si rinnovano così, una volta in più, gli equivoci ricorrenti nella fortuna critica del pittore, bonificati i quali rimane pur sempre valido l'interesse che poté esercitare su di lui per più aspetti l'*Annunciazione di Maria Vergine* per la chiesa di Santa Maria Annunziata del Meschio (Ceneda, Vittorio Veneto), giusto del 1507 circa.⁴⁰ I dati che emergono all'esame diretto del dipinto, rimasto a lungo senza casa, sono rilevanti per



6.9-10-11 Giovanni Agostino da Lodi, *Madonna con il Bambino*, *San Nicola da Bari*, *San Rocco*, Sedico, Località Bribano (Belluno), oratorio di San Nicolò. Riprodotto senza la cornice lignea originale.

la seriazione dei primi numeri del suo catalogo come impostata in passato. Infatti, esso si presenta dopo un recente restauro in uno stato tale da farlo apparire quasi un inedito. Innanzitutto, trova conferma che si tratta del frammento di sacra conversazione che è problematico a valutarsi, non da ultimo per le diffuse abrasioni della pellicola pittorica (specie riguardo il Bambino e le mani della Ver-

6.12-13 Giovanni Agostino da Lodi, *Sacra famiglia* Collezione privata; radiografia.





6.14 Bernardino Luini, *Madonna con il Bambino tra i santi Agostino e Margherita, angeli musicanti*, 1507. Parigi, Musée Jacquemart André.

gine).⁴¹ Quanto è rimasto lascia intuire una sorta di libera interpretazione in controparte - anche riguardo il gesto della Vergine di protendere la mano sinistra - del gruppo centrale della *Sacra conversazione* di Alvise Vivarini per San Francesco di Treviso del 1480 (Venezia, Gallerie dell'Accademia). A distanza di parecchio tempo dall'esecuzione di quel capolavoro si assiste a una ripresa che, a livello formale, dipende soprattutto da quella sorta di evoluzione protoclassica che Basaiti sa imprimere alla linea antonellesca, ossia dallo stile con cui egli porta a compimento, ad esempio, la grande pala di *Sant'Ambrogio e santi* della cappella dei Milanesi ai Frari lasciata incompiuta da Vivarini alla sua morte fissata tra il 1504 e il 1505. Questi aspetti pongono l'interrogativo se il dipinto ritrovato possa ricalcare un modello di ispirazione alvisiana di Basaiti stesso, o di altri che dovettero dividerne l'insegnamento. Un'ispirazione che poté rimanere condizionante per più aspetti, quelli che risultano inconsueti a osservare le altre opere iniziali di Francesco da Milano. Si tratta della soluzione "luministica" che regge la composizione originaria per come si può congetturare dal brano superstite, ossia la forte direzionalità della luce sul fondo comunque scuro per quanto qualificato in modo naturalistico. Non trovano poi riscontri il brano della corazza sulla sinistra per la particolare resa dei riflessi e densità cromatica (comunque alla Giovanni Agostino da Lodi), o in egual misura l'effetto plastico

risoluto del mantello della Vergine nella sua semplificazione ricercata (al modo di Zenale), inoltre la postura e qualificazione fisiognomica del Bambino dai lineamenti ingentiliti, non sovrapponibile ad altri del suo catalogo. Semmai depone a vantaggio dell'attribuzione a Francesco da Milano, entro un atteggiamento emulativo dei modi di Basaiti o di un suo ipotizzato modello, la tipologia e la costruzione volumetrica del volto della Vergine: una sorta di ricalco (o incunabolo) dei suoi tratti fisiognomici consueti e del controllo espressivo, come osservato riconducibili a una sorta di protoclassicismo affatto peculiare.

Questi aspetti elencati come inconsueti non possono che essere colti attraverso il confronto con il dossale per la chiesa di San Lorenzo. In esso si stabilisce la qualificazione fisiognomica distintiva dei suoi personaggi, come cifrata e in deroga all'equilibrio idealizzante perseguito da Basaiti; si riscontrano le caratteristiche dei panneggi che risultano cadenzati a festone o aperti a ventaglio e spesso ricolmi di pieghe a effetto cartaceo, divenute poi un aspetto permanente; nella cimasa diviene schematico il rapporto tra le figure e il fondo scuro unito.

La conferma della paternità di Francesco da Milano per il dipinto già assegnato a Previtali si propone con l'ipotesi dell'inserimento in una fase precedente rispetto a quella finora accertata, comunque entro quel percorso in cui egli media le istanze lombarde e venete, presupponendo una sua iniziale posizione di osservatore di Basaiti al passo con i tempi. In tutti i casi, il maggiore sbilanciamento verso i modi di quest'ultimo non disconosce le ben più sostanziali componenti lombarde di questa fase.

Una tale soluzione risulta giustificata, a maggior ragione, se si allarga il confronto oltre il dossale di San Lorenzo: con l'opera posta in apertura di catalogo, la *Madonna con il Bambino* (fig. 6.16, 18) già in Collezione Dan Fellow Platt a Englewood (NJ), ora a Princeton (The Art Museum Princeton University, No. y1962-68) «che anticipa tutte quelle legate al territorio, confermandone, se ce ne fosse bisogno, l'estrazione formativa forestiera, milanese, più improntata al leonardismo di Boltraffio che a Bramantino».⁴²

Le cifre fisiognomiche dei personaggi del dipinto di Princeton e del dossale di San Lorenzo mostrano questa volta un'indubbia affinità, mentre si possono raccogliere almeno alcuni elementi per riscontrare la coerenza anche nel modo di rappresentare il paesaggio. Sono verifiche facilitate, anche questa volta, dal ritrovamento del dipinto già Platt, ancora senza casa quando fu assegnato a Francesco da Milano nel 1983, e nella presente occasione documentato per la prima volta in modo aggiornato nel contesto di una ricerca che lo riguarda. Per una più corretta valutazio-



6.15 Francesco da Milano, *Madonna con il Bambino tra un santo cavaliere e san Giovanni Battista (frammento)*, Milano, mercato antiquario, 20 settembre 2022.

6.16 Francesco da Milano, *Madonna con il Bambino* Princeton, The Art Museum Princeton University, Inv. No. y1962-68.

ne è tuttavia necessario un provvido restauro, considerate le molte integrazioni pittoriche alterate che si individuano sotto una spessa vernice ossidata, da porre dubbi sull'originalità delle finiture dell'abito e da rendere incerta la lettura proprio del paesaggio che non si limiti all'aspetto tipologico.

Confermate nella sostanza le prime osservazioni sulle ascendenze lombarde della Madonna Platt e i nomi dei grandi protagonisti di riferimento, un dato aggiuntivo rilevante è la più volte ribadita attribuzione ad Antonio Solario detto lo Zingaro che è stata finora trascurata entro la breve fortuna critica parallela, ma solo più recente, sotto la paternità di Francesco da Milano. Un passato attributivo da non archiviare, bensì da riprendere entro un contesto ridefinito, con il fine di confermarne (indirettamente) la complessità dello stile degli esordi, comprensibilmente associabile a quello del pittore "girovago" documentato nelle Marche dal 1502 al 1504, tuttavia presente poco prima in

Veneto con la discussa *Sacra Conversazione* (figg. 6.22-23-24-25, 26) di Cison di Valmarino pervenuta in una duplice versione: quella disegnativa a pennello su tavola che ora ci appare più raffinata e quella a olio su tela di certo compromessa dal punto di vista conservativo, ma che lascia comprendere appieno come fosse vivido il senso del colore.⁴³ Le due opere affatto uniche in territorio veneto, commissionate verosimilmente nella sfera dei Brandolini signori di quella terra, consentono di ritenere fondata l'ipotesi che Antonio Solario, qualificato nei documenti marchigiani come pittore di Venezia, in realtà appartenesse a una famiglia di origini lombarde che si era trasferita nella



6.17 Francesco da Milano, *Madonna con il Bambino tra un santo cavaliere e san Giovanni Battista (frammento)*, particolare, Milano, mercato antiquario, 20 settembre 2022.

6.18 Francesco da Milano, *Madonna con il Bambino* particolare, Princeton, The Art Museum Princeton University, Inv. No. y1962-68.

Serenissima. È di indubbio interesse l'ispirazione leonardesca delle tipologie e della studiata ripresa di tre quarti dei volti. Si tratta di un leonardismo sostanziato dalle altre componenti fondamentali della pittura milanese del momento, del tutto affine a quello mostrato da Giovanni Agostino da Lodi, con riferimento alla prima attività veneziana caratterizzata da una personalissima ricerca di naturalismo espressivo.⁴⁴ Un tale rapporto riguarda la qualità del disegno, il compiacimento che mostra la conduzione sofisticata dei panneggi angolosi, il colore che si presenta compatto, lucido entro una luminosità alta e diffusa, nondimeno direzionata.

È proprio l'adesione conclamata ai modi di quest'ultimo a differenziare i due dipinti di Cison dagli esempi marchigiani e dal gruppo di quelli devozionali per privati composto attorno a questi. Tuttavia, la paternità di Antonio Solario si può ancora sostenere nel ravvisarvi la conferma della sostanza stilistica, dopo il superamento di un atteggiamento citazionista e dei caratteri tipologici e disegnativi di Giovanni Agostino, che si notano soprattutto ponendo a confronto la successiva *Madonna con il Bambino in*



trono tra i santi Alberto e Caterina d'Alessandria, Gerardo e Maria Maddalena per la chiesa di Santa Maria Novella della Carità (ora Santa Maria del Carmine) di Fermo databile agli esordi del breve soggiorno marchigiano del pittore.⁴⁵ Le due opere di Cison dovrebbero collocarsi in prossimità ormai del 1500, pochi anni prima del trasferimento nelle Marche, in un momento che, a guardare il catalogo di Giovanni Agostino da Lodi, ha come riferimento la *Lavanda dei piedi* datata 1500, ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

Quanto al paesaggio, Francesco da Milano nella *Madonna con il Bambino* Platt, per quel che si apprezza ora, e nel dossale di San Lorenzo manifesta una sorta di evoluzione rispetto a quelli che Antonio Solario realizza in altre sue opere della fase iniziale, quali la *Madonna con il Bambino* del Museo civico di Belluno che interpreta un'invenzione di Giovanni Bellini, e quella della collezione Rau di Stoccarda.⁴⁶ Così come per la sacra conversazione Jacquemart-André di Luini si tratta di vedere conservati elementi tipologici o descrittivi lombardi ai quali si è dato tuttavia un respiro spaziale e una qualificazione cromatica che appropriatamente ha suggerito di fare riferimento ai modelli cimeschi. Non si insinuano invece le componenti düreriane che, entro un paesaggio dalle analoghe componenti, si sono individuate a partire dalla *Annunciazione* di Previtali per Santa Maria Annunziata del Meschio, così da determinarne una datazione al 1507 circa o di poco successiva.⁴⁷ Gli esordi veneti documentati di Francesco da Milano,



6.19-20-21 Francesco da Milano, *San Gerardo e le sante Agata e Lucia, Madonna con il Bambino e due angeli musicanti*, particolari. Vittorio Veneto, Museo del Cenedese, proveniente da Serravalle (Vittorio Veneto), chiesa di San Leonardo dei Battuti.

tanto più in ragione di questi riferimenti stilistici complessi, sono illustrati ancora da un numero troppo esiguo di opere. Sono invece i riscontri documentari a definire comunque il perimetro di uno specifico territorio periferico di appartenenza: risulta attivo a Colle distretto di Serravalle nel 1502 e a Ceneda nel 1505, a Conegliano come si è detto a partire dal 1506. Nel vicino Friuli Occidentale, ma pur sempre in diocesi di Ceneda, è documentato solo nel 1512, con il trittico di Caneva di Sacile sopra ricordato. In questa fase si allarga tuttavia il suo campo d'azione come dimostrano le opere di attribuzione sicura ancora in loco, ma datate solo per via stilistica.

Accanto alla *Madonna con il Bambino* Platt e al dossale di San Lorenzo dei Battuti, e dunque in notevole anticipo sul trittico di Caneva del 1512, possono essere collocati due significativi frammenti, primi esempi di affresco del suo catalogo: per primo il *Volto di Maria vergine* (fig. 6.27), incastonato entro un'antica cornice lapidea di riempiego sulla parete meridionale del campanile della Cattedrale di Ceneda, la cui datazione alta si può confermare pur con le difficoltà valutative del caso e successivamente il *Cristo in*



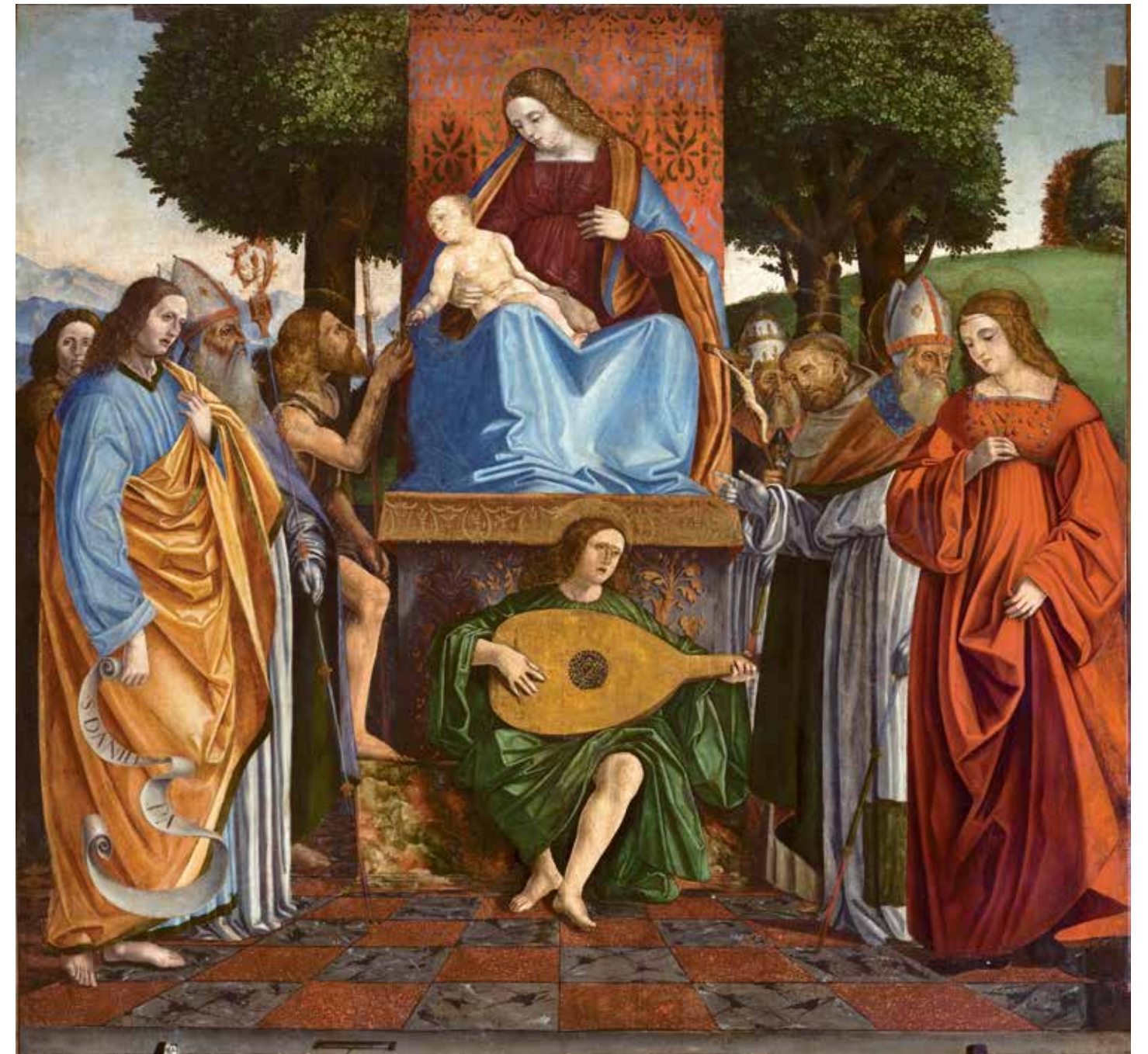


6.22-23-24-25 Antonio Solario, detto lo Zingaro, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Daniele profeta, santo vescovo Giovanni Battista, san Vito, santa Lucia, santo vescovo, i santi Francesco d'Assisi e Silvestro papa, angelo musicante*, disegno a pennello su tavola, cm 168x173. Cison di Valmarino, casa canonica della parrocchia di Santa Maria Assunta.

pietà sostenuto da Giuseppe d'Arimatea (fig. 6.28) della chiesa plebanale di San Cassiano di Livenza, legata alla committenza dei conti di Porcia Brugnera, documentata nel 1510.⁴⁸

Emerge chiaramente la persistenza delle componenti lombarde, nella concisione costruttiva e plastica, come nel primo esempio, e nella raffinata indagine naturalistica ed espressività schietta che si ravvisa nell'altro, più articolato e sciolto nella stesura.

In questo contesto, si ritiene doversi accogliere la proposta di anticipare nel turno di tempo del dossale di San Lorenzo dei Battuti quello ancor più monumentale commissionato dai nobili Carli per la chiesa arcipretale di San Giorgio di Porcia con *Santa Lucia tra i santi Antonio da Padova e*



Apollonia, nella cimasa l'Annunciazione, nella predella *Putti che presentano lo stemma Carli in un paesaggio* (fig. 6.29-31).⁴⁹ Pertanto, assume ancor più significato il fatto che si sia accertata la condivisione con il trittico di Caneva delle stesse fonti grafiche, mentre finora si era ritenuto che si inaugurasse proprio in quest'ultimo la prassi delle "riprese" da Dürer. Nello scomparto di sinistra con *San Sebastiano* esse sono ravvisabili nell'elaborata ambientazione paesistica popolata di architetture, ma anche la concezione generale dello spazio trova ispirazione nelle opere del grande

6.26 Antonio Solario, detto lo Zingaro, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Daniele profeta, santo vescovo Giovanni Battista, san Vito, santa Lucia, santo vescovo, i santi Francesco d'Assisi e Silvestro papa, angelo musicante*. Olio su tela, cm 165,5 x 169,5. Cison di Valmarino, sacristia della parrocchia di Santa Maria Assunta. L'intero e particolare.

artista tedesco. Si assiste a "innesti per trasposizione" di alcuni aspetti puntuali: il pittore desume da incisioni singole a bulino come il *Sant'Eustachio* del 1501 circa o il *Figliol*



6.27 Francesco da Milano, *Madonna con il Bambino* Ceneda (Vittorio Veneto), chiesa cattedrale di Santa Maria Assunta, parete meridionale esterna della torre campanaria. Affresco staccato a massello.

6.28 Francesco da Milano, *Cristo in pietà sostenuto da Giuseppe d'Arimatea*, chiesa plebanale di San Cassiano di Livenza. Affresco staccato a massello.

prodigo del 1496, riguardo quest'ultimo grazie alla disponibilità della variante italiana di tale invenzione; altri elementi identificabili con altrettanta precisione attestano la conoscenza del *Congedo di Cristo dalla Madre*, il foglio della *Vita di Maria* tra quelli databili tra il 1502-1505, ossia appartenente a una delle "serie" come risaputo composta in tali anni, poi raccolta e completata dall'autore nel 1511.⁵⁹ In particolare, il paesaggio montano sovrastato da un fortilizio sullo sfondo del *San Sebastiano* che deriva dal bulino del *Sant'Eustachio* è quello ripreso anche nello scomparto centrale della pala Carli; la cimasa della quale vede elaborata l'*Annunciazione* della *Vita di Maria*, anch'essa appartenente ai diciassette fogli realizzati tra il 1502 e il 1505.⁵⁷

La datazione anticipata della pala Carli, che qui si accoglie, presuppone dunque la disponibilità dei fogli sciolti della *Vita di Maria*. Mentre l'aver individuato finora nel trittico di Caneva del 1512 l'impiego per la prima volta delle invenzioni düreriane poteva giustificare l'ipotesi che il pittore si avvallesse di un'immediata disponibilità della serie completa resa disponibile nel 1511, assieme a quelle



della *Grande Passione* e della *Piccola Passione*. L'anticipo della pala Carli porta con sé la conferma della collocazione prossima al trittico di Caneva, o addirittura la precedenza, anche della pala di *San Silvestro tra i dottori della Chiesa e i santi Tiziano e Biagio* della parrocchiale di Costa di Vittorio Veneto.⁵⁷

Seguono dati certi per la cronologia. Precisamente nel 1514 a Serravalle Francesco da Milano realizza l'affresco votivo del Podestà Francesco Zorzi della Loggia municipale del Cenedese (*Il Leone mariano e i santi Sebastiano, Andrea, Francesco d'Assisi e Rocco*), (fig. 6.32), in cui il san Sebastiano legato all'albero rielabora l'ideazione incisa a bulino da Dürer del 1501-1502, mentre il san Rocco può ricordare quello della recente pala del Pordenone per una chiesa collaltina, ora nella sacristia della basilica di Santa Maria della Salute a Venezia.⁵³ Coincide la data dell'affresco frammentario della *Sacra famiglia e donatori* realizzato in una casa d'abitazione appartenente alla Confraternita della Concezione di Serravalle da cui fu staccato per essere posizionato in San Giovanni Battista, chiesa che fu dei Minori Conventuali.⁵⁴

Altro punto fermo, pur difficile a giudicarsi per lo stato di conservazione, è costituito da un terzo affresco memorativo del Palazzo della Comunità di Serravalle, realizzato da Francesco da Milano sulla parete destra della Loggia, con *Il Leone mariano, la Giustizia e la Temperanza* (fig. 6.33), da assegnare al 1519 in base alle iscrizioni delle lapidi incluse nell'accurato fregio ai lati dello stemma del podestà Giro-

lamo Zane, di cui si ricordano gli anni del reggimento a Serravalle (1518-1520).

Cavalcaselle ne indica la giusta assegnazione in alternativa a quella di Amalteo, dimostrando di avere cognizione di come evolvesse lo stile del pittore lombardo che dimostra di acquisire, in poco tempo, una stesura cromatica più sciolta, un maggior senso di monumentalità e una chiara organizzazione spaziale, mentre aggiornava ad un tempo il repertorio architettonico e ornamentale.⁵⁵

Questa seriazione del catalogo, con i suoi punti certi, ha già consentito una ulteriore revisione della cronologica rispetto a quanto prospettato nel 1983, o è seguita a tale ricostruzione fondamentale.⁵⁶ Con riferimento al trittico di Caneva, si è proposto l'anticipo al 1514-15 circa, favorito da una valutazione ottimale dopo il restauro, di opere significative: la pala della *Madonna con il Bambino in trono e santi* della parrocchiale di Lago di Revine, lo confermano i documenti di pagamento individuati.⁵⁷ Significativo è anche l'anticipo della pala di Valle di Cadore alla fine del secondo decennio, dove a maggior ragione per comparazione di stile non può essere collocata anche la pala Carli di Porcia.⁵⁸ Anche riguardo la pala cadorina i documenti sono stati utili a corroborare una datazione già fondata prima sullo stile, qualificato entro un nuovo contesto generale e un'aggiornata seriazione cronologica che si andava progressivamente a proporre.

Quanto alla geografia dell'attività del primo Francesco da Milano, negli anni che precedono o coincidono con l'impegno presso la Scuola dei Battuti di Conegliano, si ritiene utile motivare anche una revisione attributiva lasciata a lungo in disparte.

Grazie alla quale lo si scopre attivo ancora una volta nelle località poste sulla linea di demarcazione tra Marca e Friuli Occidentale rappresentata dal corso del Livenza.

Si tratta delle due tavole visibilmente ridotte ai lati raffiguranti *Santa Apollonia e Santa Lucia* (figg. 6.36-37) che nel 1960, quando si trovavano in collezione privata di Pordenone, Vittorio Querini gli assegnava, accogliendo il parere di Carlo Ludovico Ragghianti.⁵⁹ Vent'anni dopo, nel 1980, in occasione della loro presentazione in asta a Milano fu proposta l'attribuzione a Giovanni e Matteo Della Chiesa che nel 1983 Mauro Lucco accolse come la più plausibile, cogliendovi «i caratteri nettamente lombardi, senza alcuna intorbidatura con la parlata veneta che subito è avvertibile nel nostro artista, e la cultura più arcaica, si direbbe di una generazione precedente a quella di Francesco (da Milano)».⁶⁰



6.29-30-31 Francesco da Milano, *L'Eterno Padre in gloria, l'annunciazione di Maria*, cimasa; *Santa Lucia tra i santi Antonio da Padova e Apollonia martire*, scomparto centrale; *Putti che presentano lo stemma Carli in un paesaggio*, predella. Porcia di Pordenone, chiesa arcipretale di San Giorgio. Riprodotto senza la cornice lignea originale.

Il riferimento ai fratelli pavesi Della Chiesa, al di là dell'attribuzione diretta delle due tavole, è di particolare interesse. Sono chiamati in causa proprio loro, con acutezza critica, riguardo la «prima educazione lombarda» del pittore: «se a Milano egli [Francesco da Milano] aveva potuto conoscere la cultura leonardesca, lo Zenale, fors'anche certi aspetti dell'arte lodigiana dei fratelli Della Chiesa,



6.32 Francesco da Milano, *Il Leone mariano i santi Sebastiano e Andrea apostolo Francesco d'Assisi e Rocco* 1514. Serravalle (Vittorio Veneto), Palazzo della Comunità di Serravalle, Sala del Consiglio, ora Museo del Cenedese.

6.33 Francesco da Milano, *Il Leone mariano, la Giustizia, la Temperanza*, Serravalle (Vittorio Veneto), Palazzo della Comunità di Serravalle, Loggia, ora Museo del Cenedese.

o del primissimo Albertino Piazza, nel Veneto si accostò soprattutto al gusto eteroclitico del Vivarini, del Basaiti, e dello Pseudo-Boccaccino [Giovanni Agostino da Lodi] che fu quasi, nei suoi primi anni di trapiantato, il suo nume tutelare». ⁶⁴ Tale osservazione definitiva si completa a quel-

la espressa dallo studioso riguardo il trittico di Caneva in cui si coglie «il forte timbro lombardo, simile ad un Civerchio trapiantato in Friuli», tutto questo sostenuto da riferimenti precisi come il *San Rocco* della collezione Stramezzi a Crema, il *San Sebastiano* del trittico datato 1495, già in Santa Afra a Brescia (Pinacoteca Tosio Martinengo). ⁶² Sono aspetti che si aggiungono ai ripetuti richiami a Zenale, in particolare alla *Madonna con il Bambino e i santi Ambrogio, Gerdamo e Giuseppe* di Denver, per inciso già assegnata a Francesco da Milano da Fogolari nel 1914. ⁶³ Tuttavia, quest'ultima pala destinata alla cappella della Vittoria di patronato Raimondi in San Francesco Grande a Milano riceve ora una datazione al 1510 circa, quando Francesco da



Milano è radicato in Veneto da quasi un decennio, avendone ormai in parte appresa la "parlata". ⁶⁴

In tale contesto, la questione attributiva delle due tavole con *Santa Apollonia* e *Santa Lucia* assume di nuovo interesse con la proposta di riconoscimento a Francesco da Milano che si intende qui sostenere, recuperando quindi l'intuizione di Ragghianti ad eccezione della collocazione cronologica che l'accompagnava perché affatto precoce, addirittura al 1480-1490, senza alcuna possibile giustificazione.

L'indubbio carattere lombardo e in particolare zenaliano, già ben sottolineato, è riscontrabile specie nelle singolari quinte rocciose e negli scorci di paesaggio qualificati da effetti "luministici". Tali elementi, non risultano allineati alla descrittività sollecitata dai modelli dureriani come avverrà in seguito, ma semmai a quanto ancora mostra Zenale nella pala di Denver. Le due tavole restituite a Francesco da Milano si possono accostare entro il suo catalogo soprattutto alla *Madonna con il Bambino* di Princeton, nondimeno alle altre opere iniziali.

L'inedito dato, seppure esterno, che si può offrire quale sostegno all'attribuzione delle due tavole riguarda la loro provenienza con ogni probabilità l'originaria: la chiesa parrocchiale di Portobuffolè, località trevigiana sulla linea confinaria del Livenza. Lo comunica la didascalia a margine delle riproduzioni fotografiche spettanti a Giovanni Caprioli conservate presso la Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, che si aggiunge all'indicazione di paternità comprensibilmente generica «Lombardische Schule,

6.34-35 Francesco da Milano, *Il Leone mariano i santi Sebastiano e Andrea apostolo Francesco d'Assisi e Rocco* 1514. Serravalle (Vittorio Veneto), Palazzo della Comunità di Serravalle, Sala del Consiglio, ora Museo del Cenedese. Foto d'archivio, particolari.

Anfang des 16. Jahrhunderts». ⁶⁵

Con tutta probabilità la loro documentazione risale a quelle campagne fotografiche promosse dall'architetto ingegnere Max Ongaro, Soprintendente ai monumenti di Venezia dal 1911 al 1924, specie nell'ambito delle attività in difesa del patrimonio storico artistico negli anni della Grande Guerra, in particolare può riferirsi alla fase in cui dovette documentare i danni subiti dai Territori Liberati. ⁶⁶

A fronte di questo nuovo passaggio attributivo dai Della Chiesa a Francesco da Milano, rimane il quesito su quali aspetti stilistici sia stato fondato l'equivoco.

Anche per ragioni cronologiche, l'unico riferimento accertato riguarda le portelle d'organo dell'Incoronata di Lodi per le quali nel 1500 Matteo Della Chiesa percepisce i pagamenti dai fabbricieri, i quali gli corrispondono anche quanto dovuto per gli affreschi della volta della cappella dell'organo, dove si ritiene egli sia intervenuto anche sulle pareti. ⁶⁷ Le ante ancora oggi nel loro straordinario contesto originario (*San Bassiano*, *Sant'Alberto Quadrelli*, lato esterno; *Madonna con il Bambino*, *Santa Caterina d'Alessandria*, lato esterno) sono le uniche opere certe di Della Chiesa figlio e consentono di trovare almeno una qualche assonanza in



6.36 Francesco da Milano, *Santa Apollonia*, già Portobuffolè (chiesa parrocchiale?), ubicazione ignota. Foto Giovanni Caprioli, Fototeca del Kunsthistorisches Institut, Firenze.

6.37 Francesco da Milano, *Santa Lucia*, già Portobuffolè (chiesa parrocchiale?), ubicazione ignota. Foto Giovanni Caprioli, Fototeca del Kunsthistorisches Institut, Firenze.

via generale con le prime di Francesco da Milano (ad esempio le tipologie, i dati del paesaggio), anche se le distingue l'esito ben collegato a Bergognone.⁶⁸ Oltre a questo aspetto generale, allargare i confronti alle opere assegnate alla collaborazione fra Giovanni e Matteo, o a quelle che si vogliono distinguere con l'attribuzione a quest'ultimo, significa entrare in altra problematica complessa che sembra non trovare ancora una soluzione. Il vero interesse a richiamarla nella presente circostanza è limitato alla verifica se vi sia un riscontro, o una semplice assonanza di stile, fra le ope-



re del primo Francesco da Milano e quelle accorpate sotto il nome, talvolta di comodo, dei Della Chiesa che «erano pittori provinciali di modeste capacità, ma a conoscenza delle tendenze artistiche contemporanee nel territorio milanese».⁶⁹

A scegliere miratamente entro il disomogeneo catalogo estensivo dei Della Chiesa, si rivela efficace in tal senso il confronto con gli affreschi delle *Storie della vita di Giovanni Battista* della cappella dell'Incoronata dedicata al Precursore, strappati nel 1914 e ora conservati presso il Museo Civico di Lodi.⁷⁰ Non solo la paternità di Matteo Della Chiesa rimane in discussione, ma si è proposto di svincolarli dalla datazione agli anni Novanta del Quattrocento fondata sui dati documentari per collocarli all'inizio del nuovo secolo.⁷¹ Quel che conta è che in essi si trova effettivamente un riscontro con il linguaggio del primo Francesco da Milano. Due elaborazioni periferiche attardate della lezione dei

protagonisti sulla scena milanese, dovute a pittori “minori” dal percorso indipendente, manifestano affinità tipologiche, somiglianze nella resa formale conclusa e nel senso del colore. Tali componenti si verificano negli affreschi lodigiani entro una particolarissima struttura spaziale, per quanto «improbabile» in effetti «bramantesca e bramantinesca».⁷² Una componente, quest'ultima, che non ha riscontro diretto nelle prime opere di Francesco da Milano, se ne trova semmai almeno una memoria in alcune scene fra le prime del ciclo della Scuola dei Battuti (ad esempio la *Resurrezione di Lazzaro*), in cui simili elementi architettonici, ma molto semplificati, perdono il valore dinamico, ossia sperimentale che l'autore degli affreschi lodigiani sa ancora conferire, per limitarsi a una mera funzione di fondale.

In definitiva, un accertamento aggiornato del riferimento ai Della Chiesa per lo stile di Francesco da Milano, porta a inquadrare il suo legame con la pittura lombarda come un caso di “seconda periferia”. La conoscenza delle sue manifestazioni fondamentali sembra maturare non con una diretta esperienza formativa a Milano, bensì attraverso il suo diffondersi nei territori in termini semplificati, ossia una “riduzione” già intervenuta. Inoltre, mentre il pittore matura una personale naturalizzazione entro certe coordinate della pittura veneta, sembra avvalersi di quei fondamentali riferimenti lombardi intercettando, forse per il naturale richiamo dovuto alle sue origini, il loro manifestarsi grazie agli interpreti dalla forte personalità che si trasferiscono a Venezia, Giovanni Agostino da Lodi *in primis* le quali non trascurano pur episodicamente di esprimersi nei territori con opere significative e influenti.

Questa considerazione sulle modalità di ricezione di diverse istanze stilistiche da parte di Francesco da Milano si sostiene tenendo conto che un legame con la pittura milanese e lombarda, che si configurerebbe invece come diretto e sostanziale, è stabilito in contemporanea dal giovane Pordenone con i risultati attestati dalle opere per i Collalto, secondo la recente ricostruzione critica di Alessandro Ballarin.⁷³

FRANCESCO DA MILANO: AGGIUNTE ESTEMPORANEE AL CATALOGO

In calce al percorso iniziale di Francesco da Milano, propeudeutico alla valutazione del ciclo della Scuola dei Battuti nelle sue componenti lombarde, accanto a quelle venete e

alle dureriane le più eclatanti, si restituisce al pittore un'altra opera per la problematica attributiva che riserva, anche se è associabile in definitiva agli esiti che il pittore dimostra in una fase successiva, ormai attorno al 1530.

Si tratta del dipinto su tavola del *Cristo passo sostenuto da un angelo* di Giuseppe d'Arimatea (fig. 6.38) di recente apparso sul mercato antiquario come di scuola piemontese circa il 1520, con riferimento a Gaudenzio Ferrari e in modo più motivato a Eusebio Ferrari.⁷⁴ La proposta attributiva, risolta in favore di un anonimo seguace di quest'ultimo pittore vercellese, si fonda sul confronto con il trittico della *Natività tra san Gerardo e l'arcangelo Raffaele* del 1519 circa, in origine destinato all'altare Tizzoni in San Paolo a Vercelli e ora presso la Gemäldegalerie di Magonza.⁷⁵

Anche in questo caso c'è da interrogarsi utilmente sulle ragioni di un tale scambio attributivo. Da ravvisarsi ancora una volta negli esiti in certa misura affini a cui possono giungere i pittori “secondari” di esperienza apparentemente periferica o “locale” con i loro risvolti anticlassici, per cui anche i modelli di riferimento possono apparire adombrati. Quanto a un comune riflesso pordenoniano, che può manifestarsi in contesti fra loro lontani per l'incidenza che ebbe il linguaggio del pittore anche in Lombardia e in Emilia, con la proposta di doversi spostare in Piemonte orientale ci si poteva aspettare un confronto con il casalese Sebastiano Novelli quale pittore attento a quanto il maestro friulano aveva manifestato a Piacenza, come egli dimostra con la prima delle sue opere per questa città: la *Madonna con il Bambino angli ei santi Gerardo e Pietro* in San Sisto, riferibile orientativamente al 1529.⁷⁶

Il confronto con Eusebio Ferrari, ma che si specifica a livello di un suo ipotetico seguace come suggerirebbe la genericità dell'esito stilistico, può forse trovare una ragione nel fatto che costui, legato a Gaudenzio e a Defendente Ferrari, palesa un distinguo: «la sua cultura è ricca anche di elementi lombardi, derivanti dall'ambiente leonardesco e da quello bramantinesco e pseudo-bramantinesco», quelli cioè che Francesco da Milano mostra in altri momenti e in lontani contesti periferici.⁷⁷

Nell'opera che gli è qui restituita, rispetto ai valori generali dei riferimenti in ambito piemontese, si manifesta una ricerca compositiva più libera e una definizione plastica più cedevole per via di una stesura pittorica sciolta. Quella che nel tempo il pittore assume, specie nel corso degli anni Venti, modificando quella situazione iniziale di sintesi tra una generica ascendenza lombarda, calibrata semmai sullo stile di Giovanni Agostino da Lodi, e l'accostamento a un antonellismo o alvisismo che guarda in realtà all'esito di Basaiti.



6.38 Francesco da Milano, *Angel pietà con Giuseppe d'Arimatea*. Parigi, mercato antiquario, 21 giugno 2021.

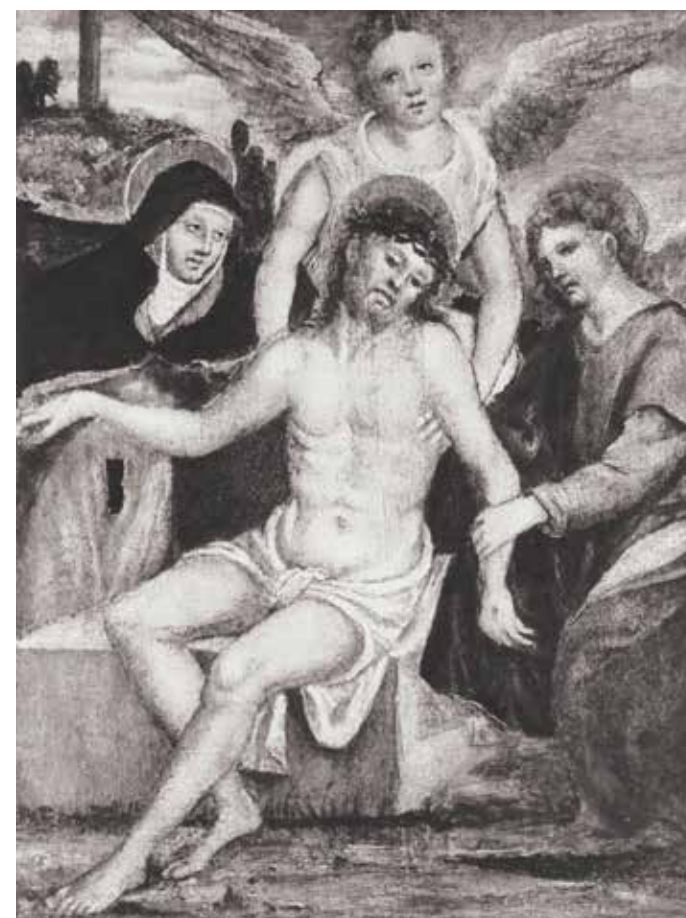
Riveste interesse la singolarità iconografica di questa *Angel Pietà*, per la presenza e il gesto di Giuseppe d'Arimatea riconoscibile per le vesti e in particolare per avere gettato sulla spalla il sudario della sepoltura alla quale fu partecipe (Matteo, 27; 57-60; Marco, 15; 42-47). Si tratta di una variante del tema dell'*Imago Pietatis* volto a muovere un sentimento di profonda partecipazione e che non trova riferimenti scritturali. Si affaccia l'interrogativo se il dipinto fosse destinato alla devozione privata o a un tabernacolo, come conviene per un tale soggetto connesso al culto eucaristico e come può confermare la tipologia e il formato. Per avere un corrispettivo sotto quest'ultimo punto di vista si deve fare riferimento al più tardo sportello dell'edicola per olii santi, ma in origine con funzione di tabernacolo, della parrocchiale di Sarone di Caneva (fig. 6.39), apprezzato da Giovanni Battista Cavalcaselle, se volle spendere il nome del Pordenone (fig. 6.40).⁷⁸

Un altro equivoco da chiarire, così che possa avvantaggiarsene Francesco da Milano con l'acquisizione di un singolare numero di catalogo, riguarda un dipinto assegnato di recente a due pittori, il percorso dei quali si caratterizza per l'inserimento in diversificati contesti: al "girovago" Filippo da Verona e a Marcello Fogolino.

È questo il caso del dipinto n. 5798 dei depositi del Museo di Castelvechio a Verona raffigurante il tema omerico, ma ripreso tra gli altri poeti latini da Ovidio, di *Atalanta e Meleagro alla caccia del cinghiale calidonio* (fig. 6.41): un dipinto su tavola "da stanza" di discrete dimensioni che, tra il 1905 e il 1906, pervenne con l'attribuzione ad Andrea Schiavone alle raccolte civiche allora in Palazzo Pompei grazie alla donazione del ben noto scultore e pittore Ugo Zannoni.⁷⁹

La valutazione del moderno catalogatore scientifico è di anni recenti. In essa si è impegnato per primo Gianni Peretti che nel 1999, nell'ambito di un programma di esplorazione delle potenzialità della civica pinacoteca veronese, giudica il dipinto dopo il restauro di qualche anno prima, così da tenere conto delle consistenti "ricuciture" del tessuto pittorico specie negli incarnati, impoveriti dai più vecchi interventi.⁸⁰ Quanto all'aspetto stilistico, lo studioso fa riferimento a un preciso momento di Filippo da Verona, tra 1515 e 1520, giustificato dai caratteri pittorici del paesaggio meglio conservato, che ravvisa in certa misura «intriso di fermenti emiliani, dosseschi». La comparazione è sigillata dal richiamo alla straordinaria *Scena di caccia* di Filippo da Verona individuata in collezione privata di Parigi da Andrea Bacchi.⁸¹ Il riferimento sembra cogliere con acutezza, e giustamente, un certo "anticlassicismo" che assomma diversificate esperienze. Con l'ineccepibile avvertimento e consapevolezza da parte dello schedatore dell'evidente scarto qualitativo che la tavola di Castelvechio mostra rispetto al modello indicato, persino nel disegno e nella ricerca delle proporzioni.

La questione valutativa è poi ripresa da Elena Rama che redige la scheda per il catalogo generale della pinacoteca veronese del 2010 con encomiabile equilibrio e avvedutezza.⁸² La studiosa stabilisce confronti in una direzione alternativa che ha in comune con la precedente proprio l'assommarsi di più esperienze da parte di un pittore "periferico". Per la studiosa si tratta di cogliere le affinità con i modi di Marcello Fogolino, le quali consentono di dare per buone le assonanze emiliane, ossia ferraresi-dossesche riguardo il paesaggio, e persino «una certa aria tedesca», e nel contempo di spostare in avanti la datazione del dipinto agli anni Venti o Trenta del Cinquecento. In tale caso è selezionata la comparazione con i tre scomparti di predel-



la, in cui si rappresentano *La vocazione di Pietro e Andrea*, *l'Adorazione di Magi* e *La crocifissione di Pietro apostolo* posti a completamento della pala raffigurante la *Madonna con il Bambino in trono e i santi Andrea e Pietro* nella lunetta il *Padre Eterno in gloria*, della chiesa dedicata ai due santi apostoli di Povo in Trentino, da assegnare al 1537 circa.⁸³ Vale a dire con un esempio significativo di Fogolino che segue la fase di osservazione dell'arte del Pordenone nel corso del suo soggiorno friulano (1521-1524) e prossima all'incontro con Dosso al Castello del Buonconsiglio.⁸⁴

La soluzione attributiva diretta che ora si propone per la tavola di Castelvechio n. 5798 è dunque a favore di Francesco da Milano e va a incrementare il suo cospicuo catalogo dei primi anni Trenta. Ossia della fase in cui un certo grado di elaborazione delle suggestioni derivanti dall'arte del Pordenone è associabile a quella del suo seguace più stretto, qual è Pomponio Amalteo.

I confronti "esterni" che si propongono riguardano un'opera "narrativa" affatto singolare anche nel catalogo del

6.41 Francesco da Milano, *Atalanta e Meleagro alla caccia del cinghiale Calidonio*. Verona, Museo di Castelvechio, inv. 5798-1B1297.



6.39 Francesco da Milano, *Compianto sul Cristo morto*, Sarone di Caneva (Pordenone), chiesa parrocchiale di Santa Maria Immacolata.

6.40 Giovanni Battista Cavalcaselle, da Francesco da Milano, *Compianto sul Cristo morto*, Sarone di Caneva (Pordenone), chiesa parrocchiale di Santa Maria Immacolata. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, *Appunti e disegni*, ms. it. IV, 2031 (=12272), fascicolo VII, cartella H, f. 221r.



grande maestro friulano qual è il *San Rocco riceve il pane dal cane del nobile Gottardo Pollastrelli* dell'Accademia Carrara di Bergamo (inv. 652) che nell'iscrizione reca la data del 1534, l'unico scomparto identificato della predella che, dopo circa una decina d'anni, poteva completare la pala di *San Gottardo tra i santi Sebastiano e Rocco* eseguita per la chiesa pordenonese dedicata al santo vescovo di Hildesheim, ora al Museo civico, riferibile su base documentaria al 1525-1526.⁸⁵ Si possono aggiungere a confronto gli scomparti coevi del fonte battesimale del Duomo di San Marco di Pordenone con particolare riguardo per la *Predica del Battista* a osservare l'ambientazione paesistica.⁸⁶ L'incremento che si propone riguarda una novità per la conoscenza del pittore del quale non era nota la produzione "da stanza" a fronte di un ricco catalogo di opere di destinazione sacra. Il dipinto di Castelvechio va ad aggiungersi, infatti, alle cinque tavole ottagonali di collezione privata di Venezia, da ritenersi coeve, in cui si riconoscono: *Una ninfa consegna all'amante la fiamma d'amore, Deianira?, Satiro e ninfa, Clæ, Pandora?* con ogni probabilità dovevano essere scomparti di un soffitto.⁸⁷

FRANCESCO DA MILANO INTERPRETE DI DÜRER E DEL LASCITO DI RAFFAELLO IN AREA VENETA DI PERIFERIA

Gli affreschi della Scuola dei Battuti di Francesco da Milano rappresentano, come è noto, un caso nodale nella ricezione del *corpus* grafico di Dürer in area veneta di periferia. Lo si deduce fin dalle concomitanti e indipendenti ricerche di Mauro Lucco e di László Mészáros che però li riconosceva ancora a Previtali.⁸⁸ Su questa linea interpretativa si sono poste consapevolmente le indagini successive.⁸⁹ Di recente, tale caratteristica sostanziale del ciclo coneglianese trova la migliore conferma ed emerge con ancora maggiore chiarezza grazie alla ricerca di Giovanni Maria Fara edita nel 2007, indubbiamente oggi il riferimento più autorevole al riguardo.⁹⁰ Il censimento sistematico della "fortuna italiana" di Dürer incisore che si propone, attraverso originali e copie, rende palese il meccanismo delle differenti modalità derivate attuate da Francesco da Milano. Si tratta di intere scene riadattate il più delle volte al formato orizzontale, oppure dell'inserimento circostanziato di citazioni puntuali, per singoli elementi o dettagli: questo avviene riguardo l'apertura al solo paesaggio popolato di edifici, oppure le caratterizzate tipologie dei volti da aggiornarsi in base al gusto personale del traduttore.⁹¹ Riguardo quest'ultima prassi, a titolo esemplificativo, è

possibile aggiungere allo schema delle derivazioni, come a suo tempo proposto in questo volume, il caso della figura di Giuseppe che travasa l'acqua, a ben vedere ripreso dalla *Natività* (fig. 6.42) incisa a bulino nel 1504, riproposto nel personaggio delle *Nozze di Cana* intento a versare nelle anfore l'acqua del secchio.⁹² L'ideazione del fondale rovinistico dello stesso foglio inciso sarà utile al pittore ben più tardi per l'ambientazione della *Madonna con il Bambino e san Giovanni tra angeli*, dipinto su tavola del 1537 ora al Museo Civico di Treviso.⁹³ È dunque una scelta intelligente del pittore di avvalersi con rara metodicità di tre delle quattro celeberrime serie xilografiche di Dürer (*Vita della Vergine, Grande Passione, Piccola Passione xilografica*), composte nel tempo ma "riordinate" proprio di recente, nel 1511, come avviene immediatamente dopo per la *Piccola Passione incisa*, della quale però egli non si avvale, del resto era destinata a una divulgazione collezionistica più esclusiva.⁹⁴ La ricomposizione tipografica unitaria delle serie e la loro conseguente immediata disponibilità può motivare l'aspetto quantitativo e per certi aspetti "sistematico" delle derivazioni attuate da Francesco Da Milano. Le serie potevano riservare infatti un'indubbia praticità nella ripresa e interpretazione dei soggetti rispetto al procedimento di cui il pittore aveva dato prova inizialmente, quello di avvalersi di fogli sciolti, inaugurando così il suo approccio a Dürer. Sempre più la conoscenza approfondita della produzione incisoria düreriana appare quindi come elemento fondante l'arte del pittore che si impegna in uno sforzo di adeguamento e interpretativo, come è ovvio, limitatamente alle sue capacità, sensibilità ed esperienze. È risaputo come gli stessi modelli düreriani, in un concomitante arco di tempo, siano fatti propri in molteplici e diversificate situazioni dai pittori dei centri come delle cosiddette periferie artistiche. Il più delle volte prestandosi a essere di stimolo per esiti irregolari o anticlassici: nella maggior parte dei casi ben più sperimentali rispetto alla piana e affollata soluzione narrativa alla quale si assiste a Conegliano. La consapevolezza di scelta da parte di Francesco Da Milano - e a riscattarlo dal sospetto di limitarsi a una mera opera di traduzione - può ritenersi comprovata dal fatto che egli dimostra di essere a conoscenza, ad un tempo, di un linguaggio "alternativo" a quello del Rinascimento tedesco rappresentato dalla grafica di Dürer, attingibile ugualmente attraverso le incisioni. Si tratta, come è stato chiarito in più occasioni, del palese ricorso selettivo, ossia per una sola figura, a un noto bulino di ambito mantegnesco (*Deposizione di Cristo nel sepolcro*) e, inoltre, almeno a un paio di bulini di Giulio Campagnola, uno in collaborazione con Domenico

Campagnola, che si ispirano a Giorgione. Questi ultimi servono almeno a trasporre ad affresco altri dettagli, quelli di un paesaggio idealizzato e comunque popolato di veritiere eppure costruzioni stereotipate. Tutti aspetti per i quali, si deve tenere presente, i due incisori cercarono a loro volta in Dürer quello che serviva loro. I modelli grafici a cui si ricorre nel ciclo coneglianese sembrano responsabili nel distogliere quasi l'attenzione dall'evolversi al suo interno delle modalità esecutive e dello stile. Ossia dal cogliere come il pittore recepisca le sollecitazioni stilistiche più attuali che sono proprie di questo ambito territoriale: le novità che provengono *in primis* dal Pordenone, in particolare la sua più diretta adesione all'arte lagunare che inaugura proprio a Conegliano all'altezza del 1514. In proposito si ritiene di dover confermare i due momenti esecutivi, ossia una fase di realizzazione prolungata del ciclo della Scuola dei Battuti, la prima più ancorata alla cultura lombarda delle prime opere, l'altra che è anche più sciolta esecutivamente e addirittura corsiva rispondente al nuovo corso.⁹⁵ La partecipazione temperata al "pordenonismo" sarà progressiva da parte di Francesco da Milano, riguarda il resto della sua carriera ed è tale da qualificare un suo stile in ultima analisi attardato, poco incline a rinnovarsi con il recepire nuovi stimoli, in tal modo rispondente ai gusti di una committenza periferica. Sul piano inventivo più che stilistico può talvolta riscattarsi. Avrà addirittura un salto di qualità, l'unico forse sorprendente, quando esso potrà combinarsi ben più tardi con il ricorso ai modelli raffaelleschi, sempre attraverso le incisioni, con modalità forse ancora più complesse rispetto alla "fase düreriana". Si tratta in tale caso di affrescare con le *Storie dell'apostolo Pietro* il presbitero della plebanale di Castello Roganzuolo, ormai alla fine degli anni Trenta.⁹⁶ Nei contributi critici più recenti si fa sempre più chiara la consapevolezza che il pittore poté attingere alle testimonianze grafiche in circolazione riguardanti le diverse fasi ideative dei soggetti raffaelleschi di riferimento: non si limitò alle derivazioni dalle opere compiute dal maestro. Nel contempo ebbe a contaminarle con spunti colti in altre elaborazioni non riconducibili direttamente a Raffaello. Si tratta secondo la lettura di Lucco del bulino di Marco da Ravenna con *Darete ed Entello* e della xilografia su invenzione di Tiziano realizzata dal monogrammatista L.A. (Lucantonio degli Uberti?) della *Conversione di san Paolo*.⁹⁷ Opera quest'ultima dalla datazione problematica, come noto oscillante tra il 1515-1520 e gli anni Quaranta. La più tarda è motivata da citazioni dall'affresco dello stesso soggetto che Michelangelo realizza nella Cappella Paolina (1542-1545).



6.42 Albrecht Dürer, *Natività*, 1504. Bulino, 186 x 120 mm, Londra, British Museum, Prints and Drawings Collection, Inv. 1868,0822.168.

Riguardo Francesco da Milano, il riferimento ovviamente sarebbe valido solo in ragione della congruità della prima datazione della xilografia di Tiziano in più occasione giustificata autorevolmente.⁹⁸ A maggior ragione se si considera come la composizione derivi in gran parte dall'incisione a bulino della *Battaglia di Ravenna* del Maestro della trappola, eseguita a Roma dall'incisore bolognese tra il 1512 e il 1518, il cui secondo stato reca la data 1530, un'invenzione ben nota perché fu copiata da Agostino Veneziano in una stampa in controparte del 1518 che costituisce il *terminus a quo* del primo stato.⁹⁹ Nel contesto di questa prassi attuata da Francesco da Milano va intesa la più recente precisazione di David Ekserdjian a proposito dell'affresco della *Visione di Costantino* (fig. 6.43), come noto derivante dalla scena dell'*Incontro di papa Leone I con Attila* della Stanza di Eliodoro che Raffaello realizza tra il 1513 e il 1514.¹⁰⁰



6.43 Francesco da Milano, *Visione di Costantino* Castello Roganzuolo, chiesa plebanale dei Santi Pietro e Paolo, presbiterio, 1535-1540 circa.

Al riguardo, a partire da Caterina Furlan e nei successivi studi su Francesco da Milano, si è sempre fatto riferimento al disegno di questo soggetto di Raffaello delle raccolte del Louvre (inv. 3873, *recto*), (fig. 6.44), dibattuto riguardo la sua autografia o come replica di un modello da parte della bottega, identificato con quello che nel 1530 Marcantonio Michiel vide in collezione di Gabriele Vendramin a Venezia.¹⁰¹ Tale identificazione è sostenuta ancora da Peter Windows, mentre la distinzione è invece motivata da John Shearman che osserva come il disegno Vendramin fosse su pergamena («cavretto»), e di conseguenza sia da considerare perduto.¹⁰² Partendo da questi dati, Ekserdjian ravvisa nella «traduzione» di Francesco da Milano la possibilità di individuare nel disegno Vendramin una soluzione prossima ma non coincidente a quella successivamente manifestata da Raffaello con lo «studio finito» del Louvre, a sua volta tradotto in pittura con lievi varianti. In particolare, Costantino atteggia le braccia come Attila nel disegno del Louvre e non come nell'affresco della Stanza di Eliodoro. Vi è poi la presenza,

alla sua sinistra, di un soldato visto di spalle che ugualmente non compare nel disegno del Louvre e nell'affresco vaticano. Queste riprese «senza scrupoli» che ora si accertano riguardano il perduto disegno Vendramin lasciano aperto l'interrogativo giustamente sollevato a suo tempo da Lucco circa l'accessibilità di tale fonte custodita in una collezione veneziana così «esclusiva».¹⁰³ Le ipotesi sulla sua divulgazione possono essere molteplici, ma rimanere tali. In senso generale, ha valore ricordare alcuni aspetti specifici del contesto «periferico» in cui tali riletture raffaellesche si attuano, quelli che possono determinare la linea stilistica in cui esse si inseriscono. Quest'ultima è rappresentata, si ritiene in modo evidente, dagli affreschi della Loggia della Comunità di Ceneda (*Giudizio di Traiano*, *Giudizio di Daniele*, *Giudizio di Salomone*), ai quali si riferiscono alcuni modelli disegnativi dall'enfasi dinamica romanista riconosciuti al Pordenone, mentre altri per il *Giudizio di Daniele* spetterebbero ad Amalteo comunque da lui suggestionato. Al quale spetterebbe inoltre l'intera esecuzione pittorica entro l'arco temporale del 1536-1539, durante il «secondo» episcopato cenedese del cardinale Marino Grimani.¹⁰⁴ Quanto attua Francesco da Milano a Castello Roganzuolo, con un'evidente novità riguardo i modelli d'ispirazione per



6.44 Raffaello Sanzio, bottega, *L'incontro di papa Leone I con Attila*, Parigi, Musée de Louvre, Département des Arts graphiques, Cabinet des dessins, Inv. 3873, Recto.

lui di certo non comuni e con un salto di qualità inventiva, non possono che essere ricondotti per congettura al ruolo dei Grimani, per quanto non ancora circostanziato. Le motivazioni sono duplici. Si deve tener conto, in virtù del diritto di recessione di cui ben si avvalgono, dell'avvicinarsi sulla cattedra episcopale cenedese di Marino Grimani (16 agosto 1508 - 19 gennaio 1517 nominato patriarca di Aquileia) con lo zio il cardinale Domenico, quale amministratore apostolico (1517 - 28 marzo 1520); in seguito l'avvicinarsi di Giovanni Grimani (28 marzo 1520 - 18 dicembre 1531), quale amministratore apostolico, ancora con Marino Grimani (18 dicembre 1531 - 20 febbraio 1540 dimesso).¹⁰⁵ È quest'ultima la fase in cui si situa la realizzazione del ciclo pittorico della chiesa di Castello Roganzuolo, era allora pievano Andrea Raccola da Serravalle.¹⁰⁶ Nello specifico, è da tener conto di come il legame di questa chiesa con i presuli di casa Grimani, gli stessi che si avvicendano sulla cattedra cenedese, fosse stabilito anche dal fatto che essa era da secoli posta sotto la giurisdizione del patriarca di Aquileia. Un dato di certo da non trascurare. Si hanno più motivi per supporre che i Grimani abbiano manifestato la loro influenza nella progettazione della decorazione pittorica e che le fonti raffaellesche alle quali

Francesco Da Milano poté attingere fossero disponibili proprio nell'ambito di questa congiuntura caratterizzata dalla loro influenza. Il carattere romanista delle loro complesse raccolte di antichità e dei moderni è un capitolo ben noto nella storia del collezionismo veneziano cinquecentesco.¹⁰⁷ Il riferimento specifico deve riguardare in questo caso l'inventario dei beni che il cardinale Marino Grimani fa redigere in data primo dicembre 1528 essendo in procinto di partire per Roma, vi figurano i due libri di disegni in prestito a Valerio Belli: «Uno libro di disegni proprii di Raphaelo et altri coperto di coro rosso», «Uno libro di disegni proprii di Raphaelo et altri coperto di coro negro».¹⁰⁸ A proposito degli affreschi di Castello Roganzuolo, si ritiene utile, infine, riprendere un'annotazione già proposta riguardo la testimonianza di Ridolfi nel 1648 e poi di Federici nel 1803 sul perduto ciclo del Pordenone dedicato all'apostolo Pietro nella chiesa di Fontanelle (Treviso) che indicherebbe la presenza di un influente modello di cui Francesco da Milano poté tener conto.¹⁰⁹ A meno che Ri-

dolfi non faccia riferimento proprio agli affreschi di Castello Roganzuolo, equivocando l'ubicazione, tuttavia segnalandone nel contempo la sostanza stilistica, ossia il loro rapporto con gli esiti del grande maestro friulano, tanto da potergli essere all'epoca riconosciuti. La coincidenza di soggetti è inequivocabile.

Quanto all'attribuzione successiva di tali affreschi come opera di Amalteo, si deve fare riferimento alla prima menzione spettante a Crico nel 1833.¹¹⁰ È poi importante tener conto del pronunciamento di Cavalcaselle, finora non considerato, che la giustifica: «forse perché Pomponio ha dipinto in queste vicinanze e perché vi è un certo qual rapporto coll'arte sua e quella del Pordenone, evidentemente vedesi oltre un scolare o seguace del Pordenone, anco uno che si è ispirato ed à studiato ad altra scuola cioè le opere di Raffaello».¹¹¹ Si tratta di una conclusione rivelatrice, alla quale segue il commento indirizzato a Crowe, con riferimento ai disegni e appunti a lui forniti, circa l'aspetto stilistico e l'indicazione dei riscontri raffaelleschi che lo portano ad attribuirli a Giulio Licinio: «Il colorito è più acceso sanguigno e spinto, con ombre scure calde e un segno forte e marcato. Quanto al disegno si vede che il pittore segue il modo del Pordenone di Licinio, e del Pomponio ma quanto a caratteri e forme si vede aver veduto e studiato Raffaello, ed anzi si può dire che in parte lo ha copiato. Ciò rimarcasi vedendo la parete A ove trovasi una composizione - figure e movimenti presi dal fresco d'Attila sotto Roma, alle camere Vaticane di Raffaello - altri ricordano gli arazzi (o cartoni) per gli arazzi di Raffaello - (guardate il foglio che vi mando anco dall'altro lato). Ci pare non esser fuori di proposito metter avanti il nome (ripetuto: il nome) di Giulio (certo non sono né di Pordenone né di Pomponio) come il possibile pittore di questi freschi. Vedesi molta prontezza, molto movimento e molta vita - quantunque altri potrebbero anco mettere innanzi il Beccaruzzi il Fiumicelli».

TIZIANO VECCELLIO PER CONEGLIANO: IL DISEGNO DI DÜSSELDORF DEL 1521.

Nell'edizione del 2005 della presente ricerca si è illustrato il noto disegno su carta marroncina appartenente alla collezione della Kunstakademie di Düsseldorf (Inv. KA (FP) 6468 r-v), a motivo delle scritte apposte sul *recto* e sul *verso* del foglio che si presentano come autografe di Tiziano.¹¹² Sul controfondolo la scritta antica indica che, in ambito collezionistico, il disegno e la scritta sono stati giudicati autografi: «Di Tiziano, con scrittura dietro di sua mano».

L'anno indicato da tale scritta è il 1521, quando il maestro

dichiara di essere stato incaricato dalla Scuola di Santa Maria Nuova di Conegliano di eseguire la decorazione ad affresco della facciata della sua sede. Quale compenso per il suo lavoro precisa di aver ricevuto una casa di proprietà della Scuola posta nella Contrada del Refosso che provvede ad affrescare sia in facciata che negli interni, aggiunge che volle formalmente assegnarla in perpetuo ai suoi eredi.

Nell'occasione, oltre il *recto* del foglio già noto, si riproduceva per la prima volta la scritta sul *verso* che si provvedeva a trascrivere più attentamente rispetto al passato.¹¹³

Quanto all'aggiornamento degli studi, è recente la scrupolosa scheda di catalogo di Sonja Brink che accoglie la trascrizione proposta nel 2005 mentre affronta un'analisi compiuta del foglio, ovviamente non considerato come autografo di Tiziano, ma assegnato almeno al suo ambito.¹¹⁴ Le ottime riproduzioni a corredo della scheda hanno consentito di prendere atto del contenuto del *verso* in modo compiuto, poiché l'immagine fornita a suo tempo dall'archivio fotografico della collezione era solo parziale, limitandosi alla scritta presente. Ne conseguono alcune rettifiche e osservazioni.

La figura del *recto* all'analisi della quale ci si limitava riconoscendovi san Rocco, rappresenta in realtà *San Giacomo Apostolo il Magiare*¹¹⁵ Reca infatti il libro, simbolo della predicazione del Vangelo in Spagna, oltre le consuete vesti e attributi del pellegrino. Elementi, questi ultimi, che consentono di assegnare lo stesso *status* alla figura stante del *verso*.¹¹⁶ Per quanto essa sia leggibile solo parzialmente nella parte inferiore, tuttavia se ne può interpretare il gesto: quello di scoprire la coscia con la mano sinistra per mostrare la piaga della peste di cui è affetto: l'atteggiamento è quello che caratterizza diffusamente la rappresentazione di *San Rocco*. Il foglio applicato che ricopre in basso la figura del santo presenta solo parzialmente il volto e la parte sinistra di un personaggio che solleva il braccio e apre la mano in cui pare di scorgere la ferita del chiodo. Si congetture pertanto la rappresentazione di *Cristo risorto*: il volto è incorniciato dalla barba e porta i capelli «alla nazarena», è a torso nudo e il lenzuolo ricopre le spalle e avvolge i fianchi alla cui altezza il foglio è decurtato.

Sul piano della congruità storica dei dati, si segnala l'effettiva esistenza a Conegliano di una casa di proprietà di Tiziano che si fonda su due documenti.

Per primo vi è la condizione d'estimo che data 28 giugno 1566, le cui voci si concludono con i possedimenti in Col di Manza e a Colle, in territorio di Serravalle, e con quello di Conegliano: «Item in Coneglian in borgo de Santo Antonio una Caseta qual habita maestro Marchio Garzoto et pagami de afito L. 20 de piccoli dela qual pago de livello alli

frati de Santo Antonio L. 3 a l'anno».¹¹⁷ Questo dato va integrato con quello del 23 giugno 1568, riconoscimento della vendita a Orazio Vecellio da parte del ciabattino Marco del fu Antonio Garzotti, in qualità di procuratore di Antonio del fu Vincenzo Argento di Conegliano, di una bottega con passaggio e pertinenze posta al piano terra dell'abitazione del Vecellio sita «in Burgo circarum Conegliani in Ruga inferiori».¹¹⁸

Per secondo vi è un documento attestante che tale casa fu l'ultima a essere ceduta dal figlio Pomponio dopo averla ereditata assieme a quella di Pieve di Cadore e alla più famosa a Biri Grande in Venezia. Si riporta, al riguardo, il commento e regesto di Lionello Puppi: «Neppure trascorre un anno [dalla vendita della casa veneziana], e Pomponio *brucia* l'ultimo relitto dei beni immobiliari paterni di cui era riuscito a impadronirsi, vendendo, il 14 dicembre 1582, al cognato Cornelio Sarcinelli - con il quale si doveva essere, frattanto e all'evidenza, completamente riconciliato - la casa "de muro" sita nel borgo di Sant'Antonio del "castro" di Conegliano».¹¹⁹

Nel commentare la condizione d'estimo di Tiziano del 1566, riguardo la casetta d'abitazione di Conegliano, Lionello Puppi conclude: «sebbene il documento [di Düsseldorf] sia ritenuto un falso pressoché all'unanimità degli studiosi, un supplemento di ricerca par opportuno».¹²⁰

Lo studioso, nell'occasione, non fa cenno in realtà al disegno della Kunstakademie di Düsseldorf. Si limita a fare riferimento solamente al testo che lo accompagna, attingendo alla segnalazione di Crowe e Cavalcaselle del 1877, nell'edizione inglese della celebre monografia su Tiziano.¹²¹ Purtroppo, nel riportare la loro parziale eppure corretta citazione si equivoca in modo fuorviante sui toponimi coneglianesi.¹²²

Come già osservato a conclusione dell'esame del disegno proposto nel 2005, non si deve dare per scontato che si tratti in assoluto di un falso storico, tanto più a fronte dei riscontri documentari sull'effettivo possesso dell'abitazione. Rimane da accertare, in sede di ricerca documentaria locale, l'ubicazione di tale proprietà acquisita da Tiziano, in base ai riferimenti riportati e al fatto che fu la Scuola dei Battuti a donarla. È poi un dato di fatto che non sia emersa una conferma documentaria circa l'importante commissione a Tiziano da parte della Scuola.

Un riscontro non è offerto neppure in sede storiografica sugli affreschi dell'abitazione in contrada Sant'Antonio, se mai dovessero essere sopravvissuti a lungo, fino all'avvio dell'interesse per l'arte dei territori e delle «quasi città». Si può dare invece per scontato che di testimonianze nelle fonti non ve ne siano per la facciata della Scuola dei Battu-

ti, sia per la fase in cui furono realizzati gli attuali quando esse erano di là da venire, sia per la mancanza di un cenno a una decorazione preesistente, tanto più significativa se di un maestro così celebre, nel contratto di affidamento a Giacomo Rota del 31 maggio 1592.

Riguardo gli auspicabili accertamenti, si deve premettere un'osservazione sull'apparente pertinenza della scritta del foglio *recto* all'immagine del *San Giacomo Apostolo* da ritenersi lo studio per l'inserimento in una sacra conversazione, come si deduce dal suo atteggiamento e dallo sguardo. In tal caso il carattere tizianesco appare generico e pertanto l'accostamento a una specifica personalità rimane da circostanziare con una verifica entro un contesto più ampio. Il disegnatore si mostra comunque dotato di una certa caratterizzazione stilistica, si rivela sicuro nell'uso della penna su un precedente tracciato a matita nera, semmai sembra indugiare talvolta in modo meticoloso specie nell'accostare le lueggiate a biacca.

Quanto al *verso* del foglio è palese come la presenza della scritta ne indichi il riuso e non vi sia necessariamente una relazione tra questa e il disegno. In tal caso, sia la figura stante del *San Rocco*, sia quella del foglio applicato che si suppone del *Cristo risorto*, sono comunque meglio associabili allo stile disegnativo di Tiziano, precisamente per l'uso stesso del gessetto nero che egli inaugura fin dagli inizi del secondo decennio, avviandone come risaputo la diffusione preponderante in ambito veneto. Pertanto, la classificazione come opera della cerchia o della bottega tizianesca pare essere in tal caso più convincente.

A prescindere dal contenuto figurativo del disegno della Kunstakademie di Düsseldorf e la sua funzione che non ha ancora riscontri, la testimonianza documentaria dell'attività di Tiziano a Conegliano nel 1521 non va del tutto sottovalutata.

Per ora gli interessi in città, come si è qui riportato, possono ricevere una conferma solo ben più tardi con la condizione d'estimo del 1566, un dato comunque che lascia aperta l'ipotesi che fossero più remoti.

Se davvero si potesse provare la presenza degli affreschi della sua casa in Borgo Sant'Antonio, meno probabile che illustrassero la facciata della Scuola dei Battuti, si verrebbe a definire una congiuntura straordinaria a Conegliano. Si pensi all'altra ipotesi, anch'essa problematica, riguardante le testimonianze sulle facciate dipinte dal Pordenone: dirimpetto, proprio tra Borgo Sant'Antonio e Contrada della Salisà, quella di casa Sarcinelli (poi Cometti) e di casa Amigoni che Fabio di Maniago assicura datata 1520.¹²³ Pertanto inserendosi almeno una di queste opere nella fase che lo vede prima attivo in Palazzo Ceresara a Mantova, poi a

Cremona e a Treviso nella cappella Malchiostro, qui in contemporanea con Tiziano.¹²⁴ Si giustificerebbe a maggior ragione il riscontro locale, l'elevazione del livello stilistico, in particolare con Ludovico Fiumicelli a osservare la facciata del *Monte di Pietà* del 1522.¹²⁵

VERIFICHE D'ARCHIVIO: IL CONTRATTO CON GIACOMO ROTA DEL 1592 PER LA DECORAZIONE DELLA FACCIATA DELLA SCUOLA

Si è sopra segnalata l'importanza del recente riordino dell'Archivio Storico del Duomo di Conegliano, con aggiornamento dell'inventario.

Nel presente contesto è da sottolineare l'interesse che suscita la pubblicazione della copia del documento del 31 maggio 1592 riguardante un primo contratto per la decorazione ad affresco della facciata della Scuola dei Battuti (figg. 6.45-46).¹²⁶

Si tratta di una «copia autentica» (tardo settecentesca?) trascritta da Angelo Sant nella monografia sul Duomo del 1941 e riproposta senza modifiche nel 2005, in quanto non fu allora permesso l'accesso all'Archivio definito non riordinato.¹²⁷ In realtà, nella collocazione a suo tempo segnalata e ben indicata nel vecchio contenitore, tale documento è stato individuato in occasione del riordino e inventario di cui si è fatta carico Isabella Gianelloni che lo ha utilmente esposto nel 2012.¹²⁸ In tale circostanza ne è stata offerta in catalogo la trascrizione redazionata come proposta nel 2005, ma in versione parziale.

In sostanza, rispetto alla trascrizione di Sant alla quale finora ci si è dovuti attenere, le difformità che emergono riguardano in alcuni punti la grafia. Potrà avere forse qualche interesse per l'identificazione anagrafica del pittore Giacomo Rota saperlo figlio di maestro Maffeo anziché Mattia, di cui non si specificano la professione e il luogo d'origine. Si nota poi un'incertezza nell'indicare i protagonisti di quello che costituiva il quarto soggetto della soluzione progettuale: *Gionata e Achimaz perseguitati dai servi di Assalonne ma salvati dalla donna di casa che li nasconde nel pozzo*. Come si è già osservato, il contratto descriveva palesemente il modelletto disegnativo del pittore che prevedeva sette scene in luogo delle otto dipinte successivamente dal Pozzoserrato. Questi, come noto, aggiunse l'episodio di *Ester davanti ad Asuero* e, sullo stesso registro principale, anche la rappresentazione della virtù teologale della *Carità*, peraltro modificando in parte quanto previsto nel precedente contratto per il trono di Salomone, protagonista del quinto episodio indeterminato riguardo l'identità

dell'astante del re.

La descrizione del trono regale, costruito impiegando l'oro che affluiva copioso nelle sue casse, è dettato da 2 Cronache IX, 17-19.¹²⁹ Pertanto non si specifica, come osservato, l'identità dell'astante («uno che dimandi grazia»), fra i molti che gli rendevano omaggio per la sua sapienza. Sarà il Pozzoserrato a saldare questo passo del testo biblico con quanto è subito prima descritto (2 Cronache IX, 1-12), ossia l'incontro di Salomone con la regina di Saba, così da inserire coerentemente l'episodio entro il disegno di prefigurazione mariana che, nella lettura proposta nel 2005, si è chiarito essere la chiave interpretativa dell'intero programma figurativo della facciata.

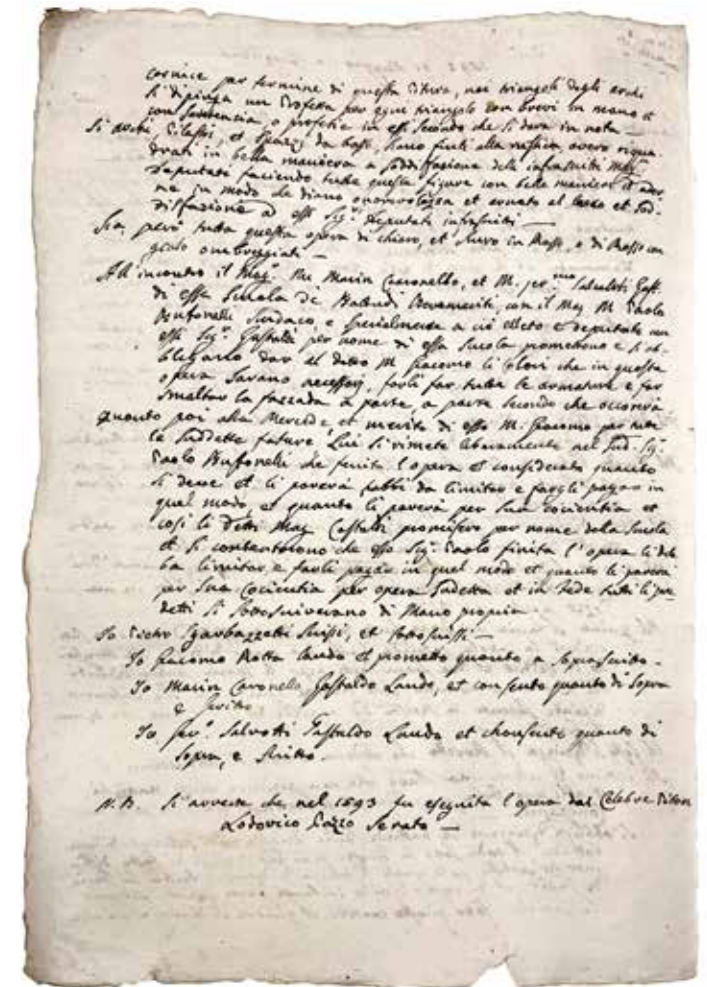
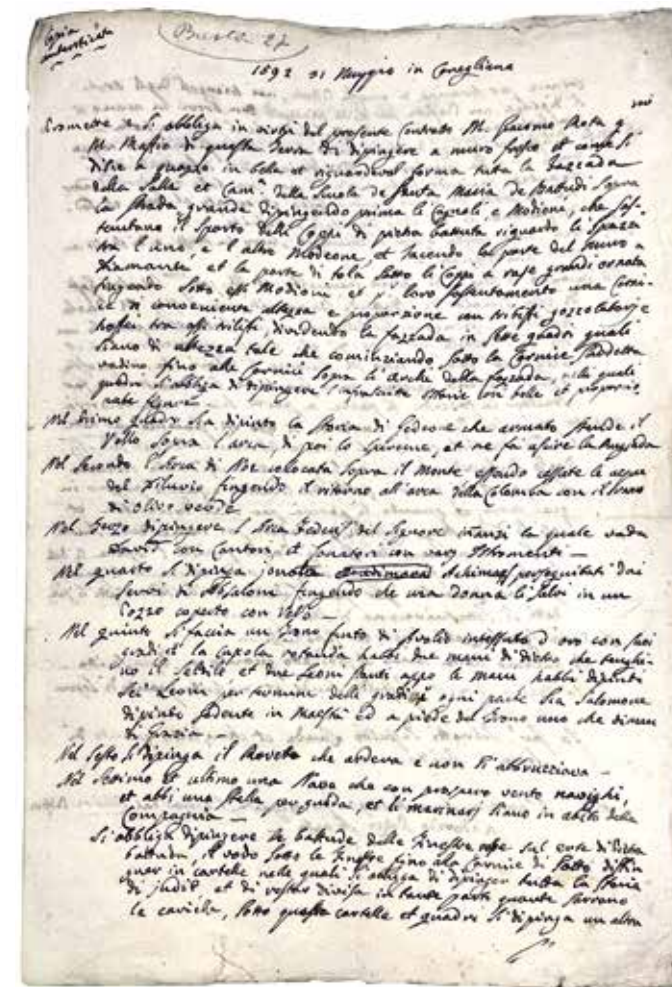
Si leggono ora per la prima volta, perché omessi nella trascrizione di Sant, gli accordi circa «la mercede et merito» per quest'opera, per la quale si impegnava Giacomo Rota. In particolare, si rinviano al compimento di tale impresa la stima e le modalità di pagamento, e i gastaldi affidano anche tale compito a Paolo Buffonelli, sindaco della Scuola e deputato a sovrintendere all'iniziativa. Tale aspetto è indice dei particolari rapporti tra il Rota, «pittore di questa terra», e la Scuola che, comunque, preferirà a lui il Pozzoserrato l'anno seguente.

Nella nuova trascrizione del documento si indicano fra parentesi quadre le differenze più significative rispetto alle soluzioni talvolta poco perspicue di Sant [= S], il quale introduce correzioni talvolta arbitrarie o non rispettose dell'*usus* del copista, frutto anche di difficoltà nello scioglimento delle abbreviazioni, e omette alcune parti.¹³⁰

Contratto del 31 maggio 1592 tra la Scuola dei Battuti e Giacomo Rota quondam Maffeo per dipingere «tutta la fazzada della sala et Cam(er)a della Scuola de Santa Maria de Battudi sopra la strada grande».

Conegliano, Archivio Storico del Duomo, busta 27.

Promette e si obbliga [la veneranda schola commette e si obbliga S] in virtù del presente contratto m(aistro) Giacomo Rota q(uonda)m [g.mo S] m(aistro) Maffio [M. Mattio S] di questa terra di dipingere a muro fresco e come si disce a guazzo in bella et riguardevol forma tutta la fazzada della salla et cam(er)a della Scuola de Santa Maria de Battudi sopra la strada grande, dipingendo prima li cagnoli e modioni che sostentano il sporto delli coppì di pietra battuta riguardo [riguardando S] li spazzi tra l'uno e l'altro modeone et facendo la parte del muro a diamante et la parte di tola sotto li coppì a rose grandi ornata, pingendo sotto essi modioni et per loro sustentamento una cornice di conveniente altezza et proporzione con trilisti [tribisti



mS, S], gozzolatori e troffei [gozzolatorie troffei S] tra essi trilisti [tribisti S] dividendo la fazzada in sette quadri, quali [li quali S] siano di altezza tale che, cominciando sotto la cornice suddetta, vadino fino alle cornici sopra li archi della fazzada, nelli quali quadri si obbliga di dipingere le infrascritte istorie con belle et proporzionate figure:

- Nel primo quadro sia dipinto la storia di Gedeone che armato prende il vello sopra l'arca, di poi lo sprema, et ne fa uscire la rugiada.
- Nel secondo l'Arca di Noè collocata sopra il monte essendo cessate le acque del diluvio, fingendo il ritorno all'arca della colomba con il ramo d'olivo verde [verde *omesso* S].
- Nel terzo dipingere l'Arca *federis* del Signore innanzi la quale vada David con cantori et sonatori con vari istromenti.
- Nel quarto si dipinga Ionata et Achimaz [et a dimora *cancellato*, et Achimelec S] perseguitati dai servi di Absalonne, fingendo che una donna li salvi [mentre la donna li salva S] in un pozzo coperto con vello.¹³¹ [
- Nel quinto si faccia un trono finto di avolio intessuto d'oro con suoi gradi et la cupola rotonda habbi due mani

6.45-46 Contratto del 31 maggio 1592 tra la Scuola dei Battuti e Giacomo Rota quondam Maffeo per dipingere «tutta la fazzada della sala et Cam(er)a della Scuola de Santa Maria de Battudi sopra la strada grande». Copia del secolo XVIII (?). Conegliano, Archivio Storico del Duomo, busta 27.

di dietro che tenghino il sedile, et due leoni stanti appo le mani, habbi dipinti dei leoni per termine delli gradi per ogni parte [et due leoni per termine delli gradi per ogni parte S]. Sia Salomone dipinto sedente in maestà ed a piede del trono uno che dimandi grazia.

– Nel sesto si dipinga il Rovetto che ardeva et non abbruzziava [abbruzzava S].

– Nel settimo et ultimo una Nave che con prospero vento navighi, et habbi una stella per guida, et li marinari siano in abito della Compagnia [de Battuti *ag iunto* S].

Si obbliga dipingere la battude delle Finestre rosse su l'erte di pietra battuda, il vodo sotto le finestre fino alla cornice di sotto distinguer in cartelle nelle quali si obbliga di dipinger tutta la Storia di Iudit, et di restar divisa in tante

parti quante sarrano le cartelle. Sotto queste cartelle et quadri [cartelle o quadri S] si dipinga un'altra cornice per termine di questa pitura, nei triangoli degli archi si dipinga un Profeta per ogni triangolo con brevi in mano et con sentenza, o profetie in essi secondo che si darà in nota.

Li archi, pilastri et spazzi da basso siano finti alla rustica, ovvero riquadrati in bella maniera a soddisfazione delli infrascritti mag(nifi)ci Deputati, faciando tutte queste figure con belle maniere et adorne in modo che diano onorevolezza et ornato al locco/luoco? et soddisfazione ad essi Signori deputati infrascritti.

Sia però tutta questa opera di chiaro et scuro, in rosso o di rosso con giallo ombreggiati.

All'incontro il magnifico messer [il magnifico uomo S] Marin Caronello e messer Ieronimo [M. Jeronimo S] Salvotti, Gastaldi di essa Scuola dei Battuti benemeriti, con il Magnifico messer Paolo Buffonelli Sindaco e specialmente a ciò eletto et deputato con essi sig(no)ri Gastaldi per nome di essa Scuola promettono e si obbligano dar al detto m(aistro) Giacomo [M. Giacomo S] li colori che in questa opera saranno necessari, farli far tutte le armature e far [far far S] smaltar la fazzada a parte a parte secondo che occorerà.

Quanto poi alla mercede et merito di esso m(aistro) Giacomo per tutte le suddette fature, lui si rimete liberamente nel sud(etto) Sig(no)r Paolo Buffonelli che fenita l'opera et considerato quanto si deve et li parerà habbi da limitar e fargli pagar in quel modo et quanto li parerà per sua cocientia et così li detti Mag(nifici) Castaldi promisero per nome della Scuola et si contentarono che esso Sig(no)r Paolo, finita l'opera, si debba limitar a farli pagar in quel modo et quanto li parerà per sua cocientia per opera sudetta et in fede tutti li predetti si sottoscrivevano di mano propria [Quanto alla mercede ... mano propria: *messos*] Io Pietro Sgarbazzetti scrissi, et sottoscrissi.

Io Giacomo Rotta laudo et prometto quanto à soprascritto [è soprascritto S].

Io Marin Caronello laudo et consento quanto di sopra è scritto.

Io Ger(onim)o Salvotti Gastaldo laudo et chonsento quanto di sopra è scritto.

N.B. si avverte che nel 1593 fu eseguita l'opera dal celebre pittore Lodovico Pozzo Serato -

L'ASSETTO ARCHITETTONICO DELLA SCUOLA E LA RICOSTRUZIONE DEL CICLO PITTORICO

Il soffitto ligneo della Scuola dei Battuti presenta una tipologia proto quattrocentesca molto diffusa. Valga per tutti il confronto con quello della Sala capitolare della Scuola della Carità di Padova, sorta presso la chiesa di San Francesco Grande dei Frati Minori, che in base ai documenti sappiamo essere messo in opera nel 1430 circa e solo arricchito nel 1470 dagli angeli reggi scudo con iscrizione, intagliati, policromi e dorati, spettanti a Ugucione da Vicenza pittore e a Zuanin «marangon e intajador». ¹³² Come a Conegliano, anche in tal caso l'apparato ligneo fu conservato nell'ambito dell'adeguamento che comprende il ciclo di affreschi con dodici episodi delle *Storie della vita della Vergine*, realizzato nel 1579 da Dario Varotari assieme ai grandi riquadri con fondale di paesi che presentano i ritratti dei coniugi Baldo Bonafari e Sibilla de Cetto, benefattori e committenti del maggiore ospedale di Padova sorto nel primo Quattrocento. ¹³³

Una tale tipologia ricorrente di soffitto ligneo si distingue per il fatto che i “cassetti” sono ottenuti dall'intersecazione di soli regoli, non presentandosi la più diffusa alternanza con travetti, così che non vi è una divisione in vere e proprie “campate”. In entrambi i casi, il modulo si ripete anche nel raccordo curvilineo (sguscio) che poggia alle pareti delimitato da una cornice lignea modanata non aggettante con funzione di mensola (nel caso coneglianese essa include un semplice tortiglione corrente). La linea di appoggio che esso contrassegna è posta poco sopra l'architrave delle trifore.

Tale apparato contribuisce a far percepire il ciclo pittorico come un nastro continuo disposto su tutte le pareti. L'altezza in cui esso si dispiega, le proporzioni coerenti fra i riquadri che lo compongono, consentono di ottenere soprattutto una percezione di prossimità all'immagine, determinata altresì dal diretto rapporto tra le coordinate prospettiche delle scene e il punto di vista dell'osservatore. Sono aspetti tesi a ottenere anche la sensazione come di uno sfondamento delle pareti, quasi risultassero aperte su un significativo spazio popolato.

In origine questa prossimità doveva essere percepita con ancora maggiore immediatezza rispetto a oggi. La sequenza delle immagini si dispiegava, infatti, entro le linee dei due apparati lignei: quella dell'appoggio del soffitto alle pareti, ma anche quella dei postergali delle panche disposte su tutti i lati. La sostituzione di queste ultime con modeste sedute di altra tipologia, in particolare la sommaria

decorazione murale di fine Settecento in luogo dei postergali lignei, la quale funziona da abbassamento continuo fuori rapporto cromatico, sono tutti elementi che offrono una ben diversa percezione dello spazio e degli affreschi di cui è da tenere conto. ¹³⁴

Sul lato est dell'attuale sala, secondo una delle ipotesi che rimane tuttora al vaglio, il soffitto ligneo dovette essere stato in parte rimosso e sostituito con quello piano a intonaco come conseguenza delle trasformazioni intervenute nel 1830. ¹³⁵ Esso corrisponde difatti all'ambiente che si volle allora separare, in base a quanto accertano i documenti ritrovati.

Tuttavia, in occasione dei restauri appena conclusi, dopo aver osservato accedendo al sottotetto la struttura lignea portante alla quale il soffitto è agganciato e gli intonaci perimetrali, rimane indubbiamente valida l'altra ipotesi secondo la quale anche nel primo Cinquecento doveva corrispondervi una parete divisoria. Sulla quale non è da escludere che Francesco da Milano fosse intervenuto con i primi episodi del suo ciclo pittorico, quelli dell'infanzia di Gesù che sono la logica premessa “narrativa” alle scene dipinte nelle arcatele della seconda trifora da sinistra: *Presentazione di Gesù al tempio*, *Circoscisione di Gesù*, l'ultima raffigurante *L'angelo appare a Giuseppe avvertendo del pericolo e di doversi rifugiare in Egitto*.

Con la rimozione di tale parete, avvenuta circa una cinquantina d'anni dopo l'intervento di Francesco da Milano se non a ridosso del 1592, il ciclo poté essere ampliato con le *Storie della Genesi* sulle pareti dell'ambiente aggregato all'originaria Sala dei Battuti, mentre si dovevano ripetere per coerenza proprio quelle dell'infanzia di Gesù, non senza anomalie riguardo la sequenza degli episodi.

Claudia Terribile, nell'assegnare gli affreschi al Pozzoserato stesso, altre volte alla sua bottega, fa richiamo per *Il peccato originale e cacciata dal Paradiso terrestre* alle prerogative di prefigurazione: Maria quale nuova Eva e Cristo nuovo Adamo. ¹³⁶ La studiosa coglie il fatto che, entro una «incongruità di fondo», si assiste al “raddoppio” della *Presentazione di Gesù al tempio* raffigurato anche da Francesco da Milano che in modo incoerente trova posto prima della *Adorazione dei magi*. Rimane da interpretare invece l'osservazione della studiosa circa l'eccentricità o sovrabbondanza dell'assunto iconografico riguardo la presenza della *Visitazione* tra i soggetti cristologici. Un appunto che si inserisce entro la sottolineatura di come questo ampliamento del ciclo originario si configuri in «un percorso forzatamente diluito, aperto come una smagliatura in una rete precedentemente tessuta e ben salda nella sua compattezza originaria». ¹³⁷

Quanto alla *Visitazione* non si è prestata finora all'analisi della soluzione iconografica che si inserisce tra quelle di maggior distacco dal tipo che ha il corrispettivo nell'annunciazione dell'angelo a Maria. L'evento, in conformità al testo evangelico e al carattere di intimità, risulterebbe incompatibile con la presenza di testimoni o spettatori che in questo caso caratterizza invece la scena, così da renderla “più narrativa”. L'incontro tra le due donne, distinte dall'aureola, si configura come quello dell'abbraccio e del bacio (in greco *aspasmòs*) e prevede, in particolare, le figure accessorie o di accompagnamento, non contemplate dal testo canonico (Lc 1, 39-56) e neppure dagli apocrifi. ¹³⁸ Fanno bensì la loro comparsa in dettati iconografici ideati in ambito specie francescano a partire dal Trecento, in cui comincia a essere presente Giuseppe, per cui quella di altre astanti non è che la conseguenza della sua inclusione. ¹³⁹ In questo caso, tuttavia, rispetto all'evolversi di un contesto allargato sarebbe proprio Giuseppe a essere assente. Infatti è accolta bensì da Zaccaria la giovane - come deve essere l'accompagnatrice di Maria - che occupando il centro della scena reca l'omaggio del cesto di rose. A conferma, si noti come la tipologia del vecchio canuto si discosti da quella di Giuseppe delle altre scene di questo ciclo aggiuntivo. Se alle spalle di Elisabetta non sono da identificarsi due sue donne di casa di diversa età, bensì altre accompagnatrici di Maria, si potrebbero identificare Maria di Cleofa (o di Giacomo) e Maria Salome, pertanto sarebbe Maria Maddalena la più giovane accolta da Zaccaria. ¹⁴⁰ Non vi sono tuttavia elementi determinanti per sostenere nel caso specifico questa identificazione, a fronte delle diversificate soluzioni nella tradizione iconografica.

In base a tale ipotesi ricostruttiva dell'ambiente e di sequenza degli episodi avremmo trovato originariamente l'*Annunciazione di Maria* di Francesco da Milano in corrispondenza dell'attuale *Creazione degli animali*, e qui anche la situazione della stesura pittorica per la sua difformità consente di avvalorare tale ipotesi sostitutiva. Sulla parete rimossa dovevano figurare *La visita di Maria a Elisabetta*, *L'adorazione dei pastori* e forse un altro episodio, così da avere una situazione distributiva analoga a quella della parete corta che sta di fronte, per quanto gli affreschi, proprio qui, ci appaiano oggi come frutto a loro volta di una riproposizione. ¹⁴¹ Infine, la prima versione dell'*Adorazione dei magi* doveva trovare posto in corrispondenza dell'attuale, ma qui nessuna indicazione è offerta dalla difformità di stesura pittorica, almeno a un'osservazione diretta e non strumentale.

Va osservato che la realizzazione di una nuova parte del

ciclo (dalla *Creazione degli animali* alla *Adorazione dei magi*), concomitante con l'ampiamiento cinquecentesco della Sala, si proponeva di rispettare le proporzioni del precedente, pur con l'adozione di una nuova impaginazione, ossia con un'ambientazione architettonica che si risolve in pilastri a separare una scena dall'altra. Ciò lascia dedurre che anche in questa parte della Sala dovesse estendersi il soffitto ligneo poggiante alle pareti a pari altezza. La rimozione di tale ipotizzato soffitto aggiuntivo poté quindi avvenire con la nuova separazione di questo ambiente avvenuta nel 1830.

LE STORIE DELLA GENESI E DELL'INFANZIA DI GESÙ: PROBLEMATICHE ATTRIBUTIVE E CRONOLOGICHE

Si è sopra richiamata la problematica circa l'articolarsi in due porzioni dell'attuale Sala dei Battuti, la distinzione delle quali si avverte immediatamente poiché il soffitto ligneo la ricopre solo per circa tre quarti in corrispondenza del ciclo pittorico più antico di Francesco da Milano. Quanto allo spazio rimanente ora comunicante e distinto dal soffitto piano, le testimonianze documentarie fanno riferimento a una trasformazione nel 1560, e pochi anni dopo a una «camera nova».¹⁴² Le ragioni che suggerivano di affrontare di nuovo l'argomento risiedevano nel rapporto che viene a stabilirsi a livello iconografico tra gli affreschi di fasi distinte. Riguardo le *Storie della Genesi e dell'infanzia di Gesù* che decorano le pareti dello spazio aggiunto, non si è addivenuti neppure di recente a una attribuzione diretta che sia risolutiva rispetto alla contraddittorietà, o inattendibilità di quelle proposte in passato, indice della sua difficoltà.¹⁴³ Si possono indicare come punti di arrivo le assegnazioni concomitanti al Pozzoserrato, o ad «artisti della bottega del Pozzoserrato» da parte di Claudia Terribile e a Giacomo Rota da parte di Giorgio Mies.¹⁴⁴ La prima è su base stilistica, l'altra documentaria, almeno apparentemente, in quanto è sostenuta dalla nomina del pittore che il 31 maggio 1592 sottoscrive il contratto di affidamento degli affreschi di «tutta la fazzada della salla et cam(er) a della Scuola de Santa Maria de Battudi sopra la strada grande». ¹⁴⁵ Tuttavia, Giacomo Rota di Maffeo «di questa terra», ossia del territorio se non propriamente di Conegliano, rimane pittore senza opere accertate. Pertanto, nessun procedimento comparativo può istituirsi e qualsiasi attribuzione in suo favore non è dimostrabile. Rimane solo il fatto che stilisticamente gli affreschi coneglianesi manifestano uno stile pittorico che può trovare riscontri

in questo ambito territoriale attorno all'anno in cui egli è menzionato per un'unica volta. L'ipotesi attributiva in suo favore, per quanto non dimostrabile, ne occasiona tuttavia altre pari grado, con un procedimento che rischia di illudere che vi sia un fondamento solido.

Si tratta della proposta di riconoscere a Giacomo Rota anche gli affreschi raffiguranti *Giona rigettato dalla balena* e *Il sacrificio di Isacco* della chiesa plebanale di Castello Roganzuolo.¹⁴⁶ Di ragguardevoli dimensioni, sono realizzati a notevole altezza sulle opposte pareti dell'aula, in prossimità di quella in cui si apre il presbiterio. La soluzione della finta incorniciatura architettonica, oltre la quale si aprono gli spazi delle due scene bibliche, è associabile a quella del ciclo coneglianesi, anche se complessivamente è più ricca; in particolare ricorre la tipologia dei piedritti con le inclusioni marmoree romboidali. A Castello Roganzuolo si conservano anche porzioni della decorazione della parte sottostante tale architettura che simulano o un tessuto teso damascato in giallo (oro) e bruno, o forse il prezioso cuoio impresso cosiddetto «di Cordova» di cui Venezia era un centro di produzione rinomato. Il motivo è quello molto diffuso a griccia, costituito da maglie ovali a doppia punta, caratterizzate da foglie stilizzate che racchiudono un grande cespo d'acanto.

Il basamento a mensola del riquadro con *Giona rigettato dalla balena* reca lo scudo a cartoccio con l'iscrizione che riporta la data del dieci marzo 1575 e il nome del committente, o di chi fu delegato a sovrintendere i lavori, il gastaldo della luminaria Francesco Ferro.

Anche a seguito del restauro dei due affreschi, si ritiene opportuno verificare se anche qui sia all'opera lo stesso autore del più tardo ciclo aggiuntivo della Scuola dei Battuti, una soluzione che, in prima battuta, si è ritenuta non motivata, a prescindere dall'attribuzione specifica a Giacomo Rota. L'incertezza che permane al riguardo sul piano stilistico scaturisce non solo dallo stato conservativo, ma soprattutto dalla forte discontinuità qualitativa che caratterizza l'intero gruppo delle opere messe a confronto. Nello specifico, essa può essere ravvisata negli stessi affreschi di Castello Roganzuolo, a sfavore del *Sacrificio di Isacco* per l'aspetto compositivo irrisolto e le modeste capacità disegnative e pittoriche che risultano evidenti al confronto con l'altra scena posta di fronte.

A sostegno di un'identità di mani, invece, si può indicare la corrispondenza tipologica di Giona ed Abramo con il Padre Eterno delle prime scene del ciclo coneglianesi, l'impaccio nella resa anatomica, nonché delle posture e dei gesti che permangono come limite costitutivo del pittore. Proprio in ciò che è ripetitivo e nelle molte incertezze

stanno i riscontri che confortano l'ipotesi di poterli riferire a un unico pittore. Il livello ideativo che rimane modesto risulta tuttavia riscattarsi in generale negli affreschi coneglianesi, specie dove sussiste il sospetto che subentri un modello, nello specifico una fonte grafica, come si riscontra nelle scene dell'*Adamo ed Eva e cacciata dal Paradiso terrestre*, dell'*Adorazione dei pastori* e *Adorazione dei Magi*.

Come si è già osservato, non si sono tuttavia individuate le fonti grafiche che attestino una derivazione diretta. Si sono potute indicare solamente le assonanze con una cultura figurativa flando-veneta, registrata da grandi inventori e incisori neerlandesi, soprattutto riguardo la tipologia dei paesaggi. Nello specifico, si è fatto riferimento alla serie delle *Storie della Genesi*, incisa da Jan Sadeler I su invenzione di Maarten de Vos, edita da Gerard de Jode nel 1585 che la include nel *Tesaurus veteris et novi testamenti*. Si è indicata inoltre la serie con *Storie della Genesi* incisa da Jan Sadeler I, il cui inventore è Crispin van den Broeck. Ancora in senso generale, per i protagonisti di una delle scene tra le più riuscite si è colta almeno un'assonanza con l'*Adamo ed Eva tentati dal serpente* inciso da Hendrick Goltzius nel 1585 da un'invenzione di Bartolomeo Spranger. A proposito dei paesaggi, lo stacco dei monti in azzurro delineati sull'ultimo piano come contrappunto luminoso, la loro conformazione svettante può ricordare altresì i paesaggi del Pozzoserrato della metà degli anni Ottanta, memori degli esempi di Matthijs e Paul Brill che dovette vedere a Roma. Il punto di riferimento rimane l'affresco con *San Mauro che salva san Placido caduto nel fume*,¹⁴⁷ affiancato da quelli con la *Veduta del monastero di Santa Giustina di Padova*, a completamento concettuale del lavabo eretto nell'atrio della sacrestia della basilica benedettina di Santa Giustina; cronologicamente prossimi si ritengono quelli con episodi allusivi alle virtù dell'abate dell'appartamento abbaziale del monastero di Santa Maria Assunta di Praglia, in cui interviene Dario Varotari nella realizzazione della personificazione delle *Virtù* entro l'impaginato architettonico dipinto.¹⁴⁸ Evidentemente, nel ciclo coneglianesi si tratta di cogliere solo delle assonanze tipologiche, infatti manca del tutto la spazialità propria del Pozzoserrato che gli consente di indagare minutamente il paesaggio anche nei piani più lontani. La sequenza semplificata dei piani prospettici propria invece degli affreschi coneglianesi si riscontra semmai nelle fonti grafiche indicate. Quanto agli episodi cristologici in cui si dimostra il maggiore impegno, l'*Adorazione dei pastori* e l'*Adorazione dei magi*, emergono i richiami anche figurativi all'ambito bassanesco nella prima, o ai pittori che raccolgono il lascito veronesiano nell'altra.

La condivisione con l'affresco coneglianesi dell'*Adorazione dei pastori* dell'impianto compositivo e di più aspetti figurativi ha indotto a riconoscere a Giacomo Rota anche la tela di questo soggetto che si conserva nella chiesa arcipretale di San Fior (fig. 6.47).¹⁴⁹ Questo testimone modestissimo di un prototipo riconducibile a Jacopo Bassano che ispira l'affresco coneglianesi è stato equivocato come una derivazione dall'affresco stesso, attribuito inoltre allo stesso Giacomo Rota. Al contrario, si tratta di una riprova del fatto che l'affresco si avvale di una soluzione compositiva diffusa, derivante da un modello di Jacopo Bassano probabilmente attraverso la traduzione incisoria, non ancora individuata.¹⁵⁰ Tra i caratteri distintivi, si nota la Vergine colta a mani giunte e non mentre solleva il pannolino come nelle varianti bassanesche che hanno avuto più diffusione. Tra le costanti vi è il bue che si avvicina con il muso al Bambino, il pastore che si leva il cappello e san Giuseppe posto in secondo piano, colto in posizione stante mentre si appoggia accostando le braccia.

L'ipotesi che siano da riconoscere allo stesso pittore sia il ciclo coneglianesi che i due affreschi di Castello Roganzuolo, porta con sé l'esigenza di stabilire le precedenze cronologiche, disponendo per questi ultimi della data del 1575 e solo della testimonianza del 1560 di una «camera nova» della Scuola dei Battuti.

La datazione su base stilistica sembra non potersi avvalere di quest'ultimo riferimento, poiché una datazione più congrua per gli affreschi coneglianesi sembra rimanere quella in anticipo o prossimità all'intervento del Pozzoserrato nel 1593.

Alle indicazioni cronologiche offerte dalle serie incise ne-

6.47 Pittore anonimo (da Jacopo Bassano?), inizi secolo XVII?, *Adorazione dei pastori*, San Fior, Treviso chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista.





6.48 Pittore vecelliano, *San Francesco d'Assisi che riceve le stimmate e il fratello Leone che medita in lettura*, Forno di Zoldo, chiesa di San Francesco d'Assisi.

erlandesi alle quali si è fatto richiamo per le assonanze circa la tipologia dei fondali montani, si devono aggiungere quelle derivanti dalle componenti stilistiche riguardanti l'aspetto figurativo e delle quinte arboree. Laddove il pittore anonimo si è ritenuto distinguersi per la componente "vecelliana" del suo stile, nella facilità di stesura cromatica e nella scelta delle gamme, ma anche nel facile piglio naturalistico. Il confronto proposto riguardava Cesare Vecellio, per le affinità tanto con il ciclo delle *Storie di sant'Antonio abate* della chiesa di Bardies (Belluno), solitamente riconosciutogli con datazione all'ottavo decennio, quanto con i ben più elaborati affreschi delle *Quattro stagioni* di Palazzo Piloni a Belluno, di attribuzione più sicura e collocati per lo più agli inizi degli anni Novanta.¹⁵¹ Anche in questo caso

si impone una verifica: è da porre un forte interrogativo sulla pertinenza al catalogo di Cesare Vecellio del ciclo di Bardies (da collegarlo ancora a Giovanni da Mel), mentre si confermano le affinità con quello di Palazzo Piloni originalissimo e rappresentativo per il pittore. In ambito propriamente vecelliano si può aggiungere, nella presente occasione, un altro confronto molto più affine qualitativamente e che riserva riscontri tipologici puntuali con gli affreschi della Scuola dei Battuti e di Castello Roganzuolo. Si tratta degli affreschi della chiesa di San Francesco d'Assisi di Forno di Zoldo, ubicata nei pressi della casa del Capitano, affidata alla custodia della Confraternita di Santa Maria dei Battuti: sul lato sinistro dell'altare ligneo è lasciato in evidenza lo scomparto di un finto polittico con *San Francesco d'Assisi che riceve le stimmate e il fratello Leone che medita in lettura*, sul lato opposto quello con *San Floriano di Lorch che versa l'acqua da una brocca, al di sotto un devoto in preghiera* (un confratello dei Battuti?) (figg. 6.48, 49).¹⁵² Nessun riscontro documentario sembra offrire un ancoraggio alla datazione degli affreschi zoldani, nessuna proposta attributiva è stata avanzata a quanto consta, se non il riferimento a un collaboratore senza storia di Paris Bordon nel ciclo di San Simon di Vallada nell'Agordino, con una conseguente datazione troppo anticipata entro la metà del Cinquecento.¹⁵³

Gli affreschi di Castello Roganzuolo, con il loro carattere vecelliano colto con il supporto di questi riferimenti, si possono collegare alla presenza di Orazio Vecellio documentato a partire dal 1560 per la curatela degli interessi paterni e i propri a Conegliano, a Serravalle e a Castello Roganzuolo, avendo a riferimento il possedimento sul Col di Manza.¹⁵⁴ Tale presenza è registrata, infine, nei primi di agosto del 1575, dalla documentazione riguardante le due pale d'altare per la chiesa di Santa Maria Assunta di Fregona che sono oggi riconosciute ancora in loco, così da offrire una rara testimonianza della sua ultimissima attività autonoma.¹⁵⁵ L'anno seguente, a pochi giorni di distanza dalla morte di Tiziano il 27 agosto, anche l'iperattivo Orazio, passa a miglior vita nel Lazzaretto come il padre.¹⁵⁶ Pochi giorni prima, il 10 agosto 1575, aveva sottoscritto l'incarico di realizzare un confalone per la chiesa di Castello Roganzuolo, con i santi titolari, gli apostoli Pietro e Paolo.¹⁵⁷ Pare logico pensare che la commissione degli affreschi di questa plebanale, datati 10 marzo di quell'anno, lo trovassero informato se non coinvolto, tanto più che il pur modesto pittore si caratterizzava per un linguaggio sostanzialmente "vecelliano". Nel ciclo di Conegliano egli si presenta, come osservato, ben più ricco di risorse che si manifestano pur nella ribadita discontinuità che lo caratterizza attraverso

la pluridirezionalità di scelta delle presunte fonti figurative, fino a far sospettare che sia all'opera non un solo frescante, ma una bottega con diversi livelli di professionalità al suo interno. Si ritiene di assistere non a una regressione rispetto a quanto dimostrato nel 1575, ma a un'apertura di interessi come dimostra l'accumulo di spunti eterogenei che giustificerebbe ancora la datazione più inoltrata, tuttavia beninteso da determinarsi con fortunati riscontri documentari e una più precisa individuazione delle fonti figurative.

Quanto all'aspetto "vecelliano", è da ritenersi una costante per quest'ambito. Per gli anni che qui interessano, sono da tenere sotto osservazione con particolare riguardo la presenza a Conegliano e nel territorio di Cesare Vecellio, a diverso titolo, ma anche di Marco Vecellio e, in ambito tutto locale, gli avvii del cenedese Silvestro Arnosti.¹⁵⁸

NOVITÀ SU POZZOSERRATO: SCOPERTE A TREVISO NELLA PROSPETTIVA DELLE OPERE CONEGLIANESI

Il catalogo del Pozzoserrato, pittore di paesi e vedute, conosce un incremento costante e notevole specialmente per il felice manifestarsi nel disegno. Lo si può affermare nella consapevolezza che l'inflazione attribuzionistica richiede un'attenta selezione delle tante proposte.¹⁵⁹

Limitatamente ai disegni "di figura", dopo una ricognizione che non si può promettere sistematica, la formazione di un catalogo sembra essersi arrestata. Riguardo i soggetti sacri, le pale d'altare nello specifico, non si è in grado di aggiungere un confronto al *Santo Stefano* (fig. 6.50) che appartenne alla collezione di Janos Scholz, una prova disegnativa di efficace sicurezza, conciso e ad un tempo sciolto, di certo riuscito nella ricerca espressiva.¹⁶⁰ Il soggetto, già scambiato per un san Leonardo di Limoges, non trova corrispondenza nel catalogo dei dipinti noti, e neppure in quello dei perduti menzionati dalle fonti. Mentre la paternità del Pozzoserrato deriva comunque dallo stile proprio del paesaggio sul *recto* (fig. 6.51), indubbiamente a lui riferibile, il *verso* ha valore, come osservato, per il fatto di consegnarci un raro disegno "di figura" che non sia di "figura in paesaggio".¹⁶¹ In definitiva, non si dispone di un disegno di figura certo, oltre a questo, come capostipite nella formazione del catalogo. Lo stesso ciclo coneglianese, così impegnativo nell'ideazione, finora non ha un disegno preparatorio individuato.

Una tale funzione di capostipite, in quanto derivativo e comunque di assegnazione incerta, non può essere nem-



6.49 Pittore vecelliano, *San Floriano di Lorch che versa l'acqua da una brocca e un devoto in preghiera*, Forno di Zoldo, chiesa di San Francesco d'Assisi.

meno assolta dal disegno con *Maria vergine annunciata* del National Museum di Varsavia analizzato, come ipoteticamente giovanile, da Teréz Gerzi che ne mette in luce il rapporto con l'*Annunciazione* di Paolo Veronese delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, per cui l'attribuzione può fondarsi unicamente sul carattere del putto reggifestone coincidente per stile almeno nella sostanza.¹⁶² Da escludere è invece il disegno con *Testa e torso di giovane uomo visto di spalle sul recto* e di *Polpaci e gambe sul verso*, con scritta antica che lo assegna a Tintoretto, ma appartenente non all'ambito veneto bensì centroitaliano, pervenuto tuttavia come Pozzoserrato con il dono di Janos Scholz alla Pierpont Morgan Library di New York, dove l'attribuzione resta invariata (Inv. 1973.45:1,2).¹⁶³



Riguardo la produzione di dipinti di destinazione sacra di Pozzoserrato, legata ancora al contesto originario, la ricostruzione a suo tempo proposta, è nella sostanza ancora valida dopo le verifiche effettuate, in base alle quali si ritiene siano tutte da confermare le importanti attestazioni coneglianesi su cui si è potuta fondare.¹⁶⁴ Altrettanto non si può dire per l'ampliamento del catalogo dei dipinti "di storia": sono rari i ritrovamenti, nella migliore delle ipotesi le proposte sovrappongono, al solito, la sua opera specialmente con quella di Paolo Fiammingo e Dirk de Vries, o di altri pittori del loro ambito.

Entro la verifica che implica un'indagine e un censimento territoriale sull'intero quadrante della Marca Trevigiana, è stato avviato quello che si è definito il prudenziale enuclearsi di un catalogo separato di opere da assegnarsi a un attivissimo maestro ancora anonimo che molto deve allo stile di Pozzoserrato. In attesa di un riscontro documentario risolutore, che accerti i dati anagrafici del pittore, sul piano stilistico si è prospettato che tale emulo sia stato dapprima forse suo diretto collaboratore, poi l'epigono, tanto da poter suscitare un equivoco attributivo, o lasciare

il dubbio se si abbia di fronte proprio un'opera del Pozzoserrato tardo. Questo dubbio si pone quando si eleva il livello ideativo ed esecutivo nella generale discontinuità qualitativa che caratterizza il catalogo proposto.¹⁶⁵

Nell'ambito di questo percorso di aggiornamento, si segnala il significativo recupero di due pale d'altare trevigiane che corroborano la formazione di due cataloghi distinti e interferenti, quello degli autografi di Pozzoserrato e quello del suo *alter ego* senza nome. Il riconoscimento di due nuove opere al Pozzoserrato è stato confermato dall'indagine documentaria, ma sollecitato da un'ipotesi attributiva su base stilistica, come si ritiene di dover sottolineare per ragioni di metodo. La collaborazione di Chiara Torresan, pertanto, con le mirate verifiche archivistiche, è risultata tanto preziosa quanto determinante per il raggiungimento del condiviso risultato finale.

Si tratta, innanzitutto, della pala raffigurante *San Silvestro I papa e i santi Liberale, Benedetto XI papa, Biagio e Girdamo Dottore della Chiesa* (fig. 6.52) attualmente esposta nella cappella del Santissimo Sacramento del Duomo di Treviso.¹⁶⁶ Era destinata in origine al nuovo altare dedicato a san Silvestro nella chiesa di San Gregorio Magno su iniziativa della scuola dei *marzi*, che avevano quale patrono il pontefice rappresentato al centro dei convitati alla sacra conversazione. L'arco temporale d'esecuzione s'incardina tra il 1594 quando si edifica il nuovo altare e il 1595 quando Pozzoserrato riceve il saldo del suo lavoro, in base al ritrovato documento.¹⁶⁷

È rivelatore il percorso di fortuna critica dell'opera. La corretta indicazione iniziale di Nicolò Cima del 1699, che attribuisce la pala a Ludovico Fiammingo, non fu recepita, sebbene non vada trascurato sul piano stilistico quanto riferisce Rigamonti che nel 1744 la cataloga quale «opera celebre di Giacomo Tintoretto», ripiegando opportunamente, nel 1767, su Domenico Tintoretto, una soluzione in seguito rivelatasi fortunata.¹⁶⁸

Di come si fosse persa nel tempo l'immagine di Pozzoserrato quale pittore di pale d'altare, nonostante l'assicurazione contraria delle fonti trevigiane, lo si ricava da Coletti, nel 1935, che propone l'assegnazione dubitativa a Bartolomeo Orioli, confermata da parte di Liberali e in particolare di Manzano.¹⁶⁹ Lo studioso colloca l'opera in modo circostanziato a partire dal 1601, nella iniziale fase d'attività, in corrispondenza delle prime firmate e datate. Nell'occasione è proposta, per confronto privilegiato con quella già in San Gregorio Magno, l'attribuzione al pittore trevigiano anche della pala raffigurante la *Madonna con il Bambino in gloria incoronata dagli angeli e i santi Matteo evangelista, Sebastiano, Nicola da Bari e Rocco* (fig. 6.53) ospitata in San Nicolò a

6.50-51 Ludovico Pozzoserrato, *Santo Stefano Paesaggio con figura*, disegno, verso e recto del foglio. Già Collezione Janos Scholz.



Treviso, ma di collocazione originaria non accertata.¹⁷⁰ L'effettiva corrispondenza stilistica consente di aggiungere anche quest'ultima al catalogo di Pozzoserrato e di costituire un punto fermo per questa sua attività a Treviso, la più trascurata dagli studi fino a non molto tempo addietro. Si aggregano facilmente in questa fase, oltre a quelle coneglianesi, alcune pale d'altare ascritte tradizionalmente al suo catalogo, ora valutabili in modo ottimale grazie agli interventi di restauro effettuati negli anni. Anzitutto si conferma l'opportunità di aggregare al gruppo anche la *Madonna con il Bambino in trono, san Marco guarisce Aniano e san Giuliano (Madonna dei Calegheri)* (fig. 6.54) in Sant'Agostino a Treviso, l'unica fuori dal coro per Cima che l'assegna a Fiumicelli il Giovane.¹⁷¹ Ossia a un artista ancora senza opere e pertanto, in attesa della sua concreta identificazione. La proposta in favore di Pozzoserrato appare tuttavia giustificata specie alla luce dell'allargamento del catalogo trevigiano. La sorprendente versatilità stilistica del Pozzoserrato emerge poi con prepotenza. Di fronte ad essa, in mancanza di riscontri positivi, la collocazione cronologica di un numero cospicuo di pale d'altare assume un valore relativo entro un arco temporale comunque ristretto alla seconda metà degli anni Novanta e ai primissimi del nuovo secolo. La pala della *Fuga in Egitto* (fig. 6.55) della chiesa di Santa Maria Maggiore a Treviso che si valuta dopo il restauro può essere collocata in prossimità della fase coneglianese per un confronto, ad esempio, con il *San Girdamo nel deserto* della chiesa parrocchiale di Santa Maria di Feletto.¹⁷² Accanto ad essa si pone il *Martirio di santa Veneranda* (fig. 6.56) della chiesa di San Leonardo a Treviso,

un'opera pesantemente decurtata che manifesta ancora la disinvoltura con cui Pozzoserrato gestisce una drammatizzazione di matrice tintoretiana, si direbbe alla Domenico Tintoretto, indugiando in un tipico e piacevole virtuosismo superficiale nella descrizione del fuoco del braciere, o dei carboni disposti in primo piano.¹⁷³

Manifesta l'esito stilistico più rappresentativo di Pozzoserrato a fine secolo la pala dell'*Annunciazione con il ritratto del donatore e il fidgetto* (fig. 6.57) per la chiesa di San Martino (Treviso, Museo Civico, inv. P.427) che si collega alle tele con soggetti vetero e neotestamentari, provvidenziali e caritatevoli, della Cappella dei Rettori del Monte di Pietà di Treviso e al famoso *Concerto all'aperto* del Museo Civico Santa Caterina.¹⁷⁴ Accanto a queste opere di sofisticata eleganza, caratterizzate da una materia cromatica duttile, da una stesura sciolta e da effetti talvolta "impressionistici", sulla base di accostamenti timbrici di ascendenza veronesiana, si collocano alcune pale d'altare in cui l'impianto figurativo è invece preponderante e monumentale, mentre la definizione plastica e le partiture cromatiche sono relativamente più decise e definite.

Si tratta del gruppo al quale appartengono la pala raffigurante *San Michele Arcangelo che scalfi e Lucifero, i santi Girdamo e Giovanni Battista*, (fig. 6.58), quella di *San Leonardo tra i santi Giacomo Magiore e Marta di Betania* (fig. 6.59), entrambe nella chiesa di San Leonardo di Treviso.¹⁷⁵ Si aggiunge a queste il trittico con al centro *Maria immacolata incoronata dagli angeli e il Padre eterno* ai lati *Santa Caterina d'Alessandria e Santa Lucia* (figg. 6.60-62) della chiesa parrocchiale di San Giorgio Martire di Quinto di Trevi-

so.¹⁷⁶ Sono tutte opere che fanno riferimento alla *Madonna dei barcardi* (fig. 6.3) in Santa Maria Maggiore che reca la data del 1602.¹⁷⁷ Si può ritenere appartenga all'ultima fase di attività di Pozzoserrato anche la *Presentazione di Gesù al tempio e i santi Giovanni Battista e Girdamo* (fig. 6.64) proveniente dall'altare dei fornai della chiesa di San Gregorio Magno, ora nella Sacristia dei canonici del Duomo di Treviso, il cui esito è tale da supporre l'intervento di un aiuto, o l'affacciarsi dell'*alter ego* di Pozzoserrato ancora

anonimo.¹⁷⁸ È da confermare il confronto con la pala di *San Francesco da Paola* (fig. 6.65), realizzata dopo il 1599 per l'altare dedicato al santo della chiesa di San Leonardo, ora presso il Museo diocesano di arte sacra di Treviso¹⁷⁹. È ogni volta sorprendente l'inventiva di Pozzoserrato e la capacità di trovare una sua misura senza schierarsi palesemente tra i tintoretteschi o i veronesiani, mantenendo una sofisticatezza che è propria di un "tardomanierismo internazionale", di certo sollecitato dalle frequentazioni e



6.52 Ludovico Pozzoserrato, *San Silvestro I papa e i santi Liberale Benedetto XI, papa, Biagio e Girdamo Dottore della Chiesa*, 1594-1595. Treviso, Cattedrale di San Pietro apostolo, cappella del Santissimo Sacramento, già nella chiesa di San Gregorio Magno.

6.53 Ludovico Pozzoserrato, *Madonna con il Bambino in gloria incoronata dagli angeli e i santi Matteo evangelista, Sebastiano Rocco e Nicola da Bari*. Treviso, chiesa di San Nicolò.



6.54 Ludovico Pozzoserrato, *Madonna con il Bambino in trono san Marco guarisce Ariano e san Giuliano* (Madonna dei Calegheri). Treviso, chiesa di Sant'Agostino.

dalla committenza cosmopolita di rango, dall'utilità della produzione incisoria degli artisti fiamminghi di stanza a Venezia, o come fogli in circolazione. Come noto, l'episodio della commissione da parte del banchiere Hans Fugger di Augusta della *Torre di Babele*, tela ora datata tra il 1583 e il 1587, per il ciclo decorativo di Schloß Kirchheim in

6.55 Ludovico Pozzoserrato, *La fuga in Egitto*, Treviso, chiesa di Santa Maria Maggiore.

6.56 Ludovico Pozzoserrato, *Martirio di santa Veneranda*, Treviso, chiesa di San Leonardo.

6.57 Ludovico Pozzoserrato, *Annunciazione*, Treviso, Museo di Santa Caterina.

Baviera rimane il più eclatante e rivelatore circa il riconoscimento della sua posizione in questo contesto - per lui che aveva scelto di vivere a Treviso - dove è presente accanto a Paolo Fiammingo, la cui impegnativa partecipazione all'impresa con più cicli di tele ha inizio nel 1580 ed è ancora in atto nel 1592.¹⁸⁰ Lo scenario è quello della sinergia nella committenza artistica di Hans Fugger con gli esponenti di un'altra famiglia di mercanti e finanziatori a livello internazionale, quella di Hieronymus e Christoph Ott, sostenitori a loro volta di Pozzoserrato a detta di Ridolfi che ricorda del pittore: «Nella strada del Terraglio, in casa degli Otthi, erano alcune spalliere, onde entravano paesi, figure e prospettive».¹⁸¹ Una rivalutazione dell'im-





6.58 Ludovico Pozzoserrato, *San Michele Arcangelo e scorf e Ludifero i santi Giordano e Giovanni Battista*, Treviso, chiesa di San Leonardo.

pegnavo intervento di Pozzoserrato sulla facciata della Scuola dei Battuti di Conegliano viene inoltre dal restauro di Palazzo Zignoli in Calmaggione a Treviso.¹⁸² La messa in sicurezza del testo pittorico superstite è indubbiamente provvida. Quanto alla valutazione dell'opera, la consunzione della pellicola pittorica verificatasi nel tempo e il criterio di integrazione adottato richiedono di avvalersi comunque della documentazione fotografica d'archivio. Dalla comparazione può risultare più immediata la comprensione del disegno, della tecnica pittorica e delle scelte cromatiche, anche se l'assieme con il suo significato ormai sfugge e rende difficoltosa l'interpretazione iconografica basata sulle poche testimonianze puntuali delle fonti.¹⁸³ Riguardo l'impaginato complessivo, l'appartenenza al tardo Cinquecento deve avere dissuaso Cavalcaselle dall'offrirci il rilievo della facciata che manca tra le carte delle sue impegnative ricognizioni trevigiane, mentre possediamo comunque quella della facciata delle Scuole dei Battuti di Conegliano.¹⁸⁴ Egli doveva aver nota l'autorevole citazione di quella trevigiana tra le opere del Pozzoserrato che si trova in Ridolfi, ma si limita a fare riferimento a Federici.¹⁸⁵ Un ulteriore apporto alla conoscenza del Pozzoserrato frescante non si ricava invece dagli studi condotti per la catalogazione aggiornata degli affreschi delle ville venete. Nell'ambito della revisione le attribuzioni proposte a vario titolo nel passato sono respinte motivatamente a fronte di un esame comparativo sistematico e dunque privilegiato.¹⁸⁶ Il nome del Pozzoserrato è comunque chiamato in causa, specie per la componente "paesaggistica" in contesti il cui repertorio e stile fa riferimento a Benedetto Caliari a livello comparativo cioè se non attribuzionistico. Il caso che si considera di maggiore rilevanza richiama gli affreschi della stanza a nord del seminterrato di Villa Soranzo detta "La Soranza" alla Barbariga di Fiesse d'Artico. Non per l'impaginato, di certo neppure per l'apparato figurativo dell'assieme, ma almeno per il *Paesagio con ponte* (fig. 6.66) è rivelatore il collegamento al disegno con *Figura allegrica, l'Autunno* dell'Ermitage e soprattutto a quello del Louvre (inv. 21177) che illustra un emblema di Andrea Alciati: *Iusta ultio paesagio con unaquila che divora lo scorpione che la punge* tradotto da Raphaël Sadeler I, la cui incisione trova il *pendant* in una di Jan Sadeler I datata Venezia 1599 (fig. 6.67).¹⁸⁷ La fortuna del soggetto presso Pozzoserrato è poi attestata da una soluzione disegnativa ancora più affine a quella ripresa nell'affresco, nel segnalargli in collezione privata di Stoccolma (fig. 6.68) An Zwollo ha l'occasione di ricostruire le derivazioni del tema iconografico risalenti al pittore fiammingo.¹⁸⁸ A Treviso, oltre la facciata di palazzo Zignoli, una delle

più importanti testimonianze dell'attività di frescante del Pozzoserrato si poteva trovare nella chiesa di Santa Maria del Gesù dei frati Minori Osservanti, un tempo in piazza Bressa, demolita nel 1914 per far posto al nuovo edificio dell'Istituto Tecnico Provinciale.¹⁸⁹ Si tratta degli affreschi raffiguranti le *Storie di Giocchino e Anna e della Vergine Maria* della cappella a sinistra della maggiore che, dedicata a

6.59 Ludovico Pozzoserrato, *San Leonardo tra i santi Giacomo apostolo e Marta di Betania*, Treviso, chiesa di San Leonardo.



San Giuseppe, godeva del patronato della Scuola dei Notai. L'articolarsi degli spazi della chiesa è documentato da un disegno inserito in «*Annalium Provinciae S(ancti) Antonii*» di padre Beato Antonio da Valdagno, al secolo Pietro Maria Kirker (1652-1730), raccolta documentaria manoscritta databile agli inizi del Settecento (fig. 6.69).⁹⁰ L'insicuro disegno a matita tracciato con la riga presenta sommarie aggiunte a mano libera, da ultimo con l'inchiostro bruno e in una grafia che corrisponde a quella del testo sono apposte le indicazioni sulla titolazione delle cappelle e quelle

numeriche riguardo le sepolture e loro iscrizioni. Manca però nel manoscritto la legenda. Due altri disegni più tardi, con la pianta e lo spaccato della chiesa - uno comprende anche la "veduta" della facciata - consentono di cogliere alcune varianti. L'impianto grandioso del complesso conventuale è documentato nella sua articolazione dai rilievi del 1752 commissionati da padre Angelo da Bassano, Ministro Provinciale dei Minori Osservanti, ed eseguiti e restituiti dal pubblico perito Niccolò Bragatto, con l'assistenza di don Antonio Caburlotto (figg.

6.60-62 Ludovico Pozzoserrato, *Maria immacolata incoronata dagli angeli e il Padre eterno*, ai lati *Santa Caterina d'Alessandria* e *Santa Lucia*. Quinto di Treviso, chiesa parrocchiale di San Giorgio Martire.

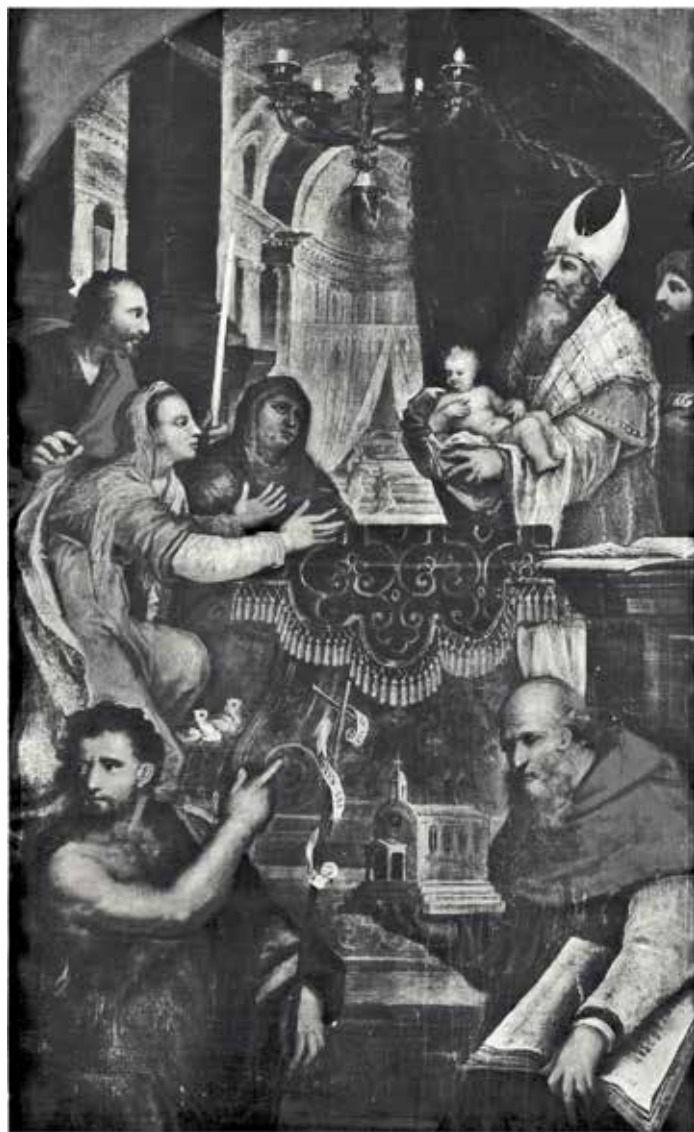
6.63 Ludovico Pozzoserrato, *Madonna della Misericordia incoronata dagli angeli, san Romualdo, san Francesco d'Assisi e altri santi in gloria, devoti in preghiera* (Madonna dei Barcaroli), 1602. Treviso, chiesa di Santa Maria Maggiore.



6.70-71).¹⁹¹ Risulta chiara e utile la restituzione in pianta dell'assetto della chiesa con le sue cappelle, ma anche degli ambienti annessi; altrettanto utile è l'altro disegno con lo spaccato della chiesa per lungo che documenta la sequenza delle cappelle sul lato destro, dell'ultima dedicata al Santissimo Nome di Gesù in prossimità del coro restituisce il posizionamento dell'organo sull'arco.

Il riconoscimento a Pozzoserrato degli affreschi nella prima delle cappelle che qui interessano, quella di San Giuseppe, che non è univoco nelle fonti, si è potuto avvalorare grazie all'unica documentazione rinvenuta: quella fotografica dell'album allegato alla tesi di laurea su Francesco Beccaruzzi discussa nel 1930 circa da Camillo Carpenè, relatore Giuseppe Fiocco, inoltre quella dei disegni acquarellati di Girolamo Botter conservati presso la Biblioteca civica Giovanni Comisso di Treviso.¹⁹²

Lo studio comparativo di queste testimonianze consentiva



di sostenere già con convinzione l'assegnazione del ciclo al Pozzoserrato per più aspetti: il disegno, le movenze nello spazio delle figure allungate ed eleganti e i loro gesti, la composizione architettonica e distribuzione dei personaggi, infine il senso festoso del colore che si poteva almeno congetturare. Ovviamente, il riconoscimento di questi aspetti distintivi, entro la particolarità delle testimonianze raccolte, poteva concretizzarsi sulla scorta del riferimento rappresentato *in primis* dagli affreschi della Scuola dei Battuti di Conegliano, pervenuti in uno stato di conservazione soddisfacente, insieme a quelli ben più lacunosi di palazzo Zignoli. In seconda istanza risultava non mancare il riscontro nelle opere d'arte sacra di un catalogo del Pozzoserrato che si era ricomposto in questa sezione a lungo incompleta o sottovalutata.

Questi pochi materiali d'archivio a disposizione offrivano una soluzione non di poco conto, sia in rapporto a una di-

6.64 Ludovico Pozzoserrato, *Presentazione di Gesù al tempio e i santi Giovanni Battista e Giordano*, Treviso, Cattedrale di San Pietro apostolo, sacrestia dei Canonici. Proveniente dall'altare dei fornai della chiesa di San Gregorio Magno.

6.65 Ludovico Pozzoserrato, *San Francesco da Paola*, Treviso, Museo diocesano di Arte Sacra. Proveniente dalla chiesa di San Leonardo.



6.66 Ludovico Pozzoserrato (modi di), *Pasaggio fluviale e montano con un ponte*, affresco. Fiesso d'Artico (Venezia), Villa Soranzo detta la "Soranza" alla Barbariga.

6.67 Raphaël Sadeler I incisore, Ludovico Pozzoserrato disegnatore, *"Iusta ultio"* (*Carvo cattura uno scorpione ma ne rimane ucciso*), 1599 circa, acquaforte, mercato antiquario.

6.68 Ludovico Pozzoserrato, *Pasaggio fluviale e montano con ponte*, disegno, Collezione privata.



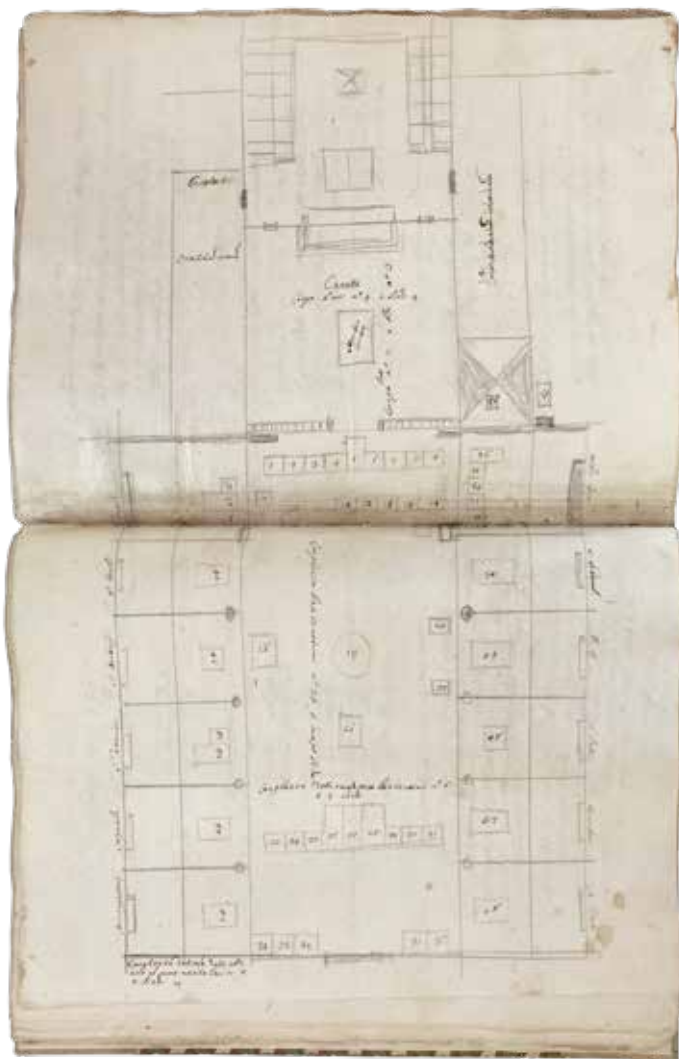
versa paternità secondo la tradizione basata sulle fonti, ma soprattutto trattandosi di un ciclo impegnativo per il Pozzoserrato, tale da costituire per lui la manifestazione forse più importante a Treviso. Questa consapevolezza trovava un supporto nella descrizione esemplare del ciclo offerta da Luigi Bailo che, ancora una volta, si spese personalmente nel tentativo del salvataggio della chiesa degli Zoccolanti e delle sue opere d'arte, in particolare di questi affreschi. Ben sapendo, per esperienza, quanto fosse difficile ottenere un tale risultato, dovette accontentarsi di un progetto di trasporto di almeno una parte del ciclo da ospitare nella Pinacoteca Trevigiana. Aveva dalla sua parte Girolamo Botter con un'esperienza incomparabile acquisita in tali "eroiche" operazioni condivise. Era pertanto necessario in ogni caso, per ragioni di metodo in vista della musealizzazione e ricostruzione, il rilevamento preventivo: quello fotografico e in parallelo quello del disegno e del disegno acquarellato, secondo la tradizione dei conoscitori che a Treviso ebbe notoriamente una sua nobile applicazione, in particolare con Antonio Carlini e lo stesso Botter. Per il rilevamento e il trasporto era ovviamente necessario il

discialbo di vaste superfici, reso difficile dalla tecnica pittorica, il cui accertamento fu affrontato per garantire la possibilità e buona riuscita dell'operazione.

Una tale impresa rinnovava dopo trent'anni quella rimasta celebre dello stacco del *Ciclo di sant'Orsola* di Tomaso da Modena dalla chiesa di Santa Margherita degli Eremitani del 1883, avendo come aiuti i giovani artisti Antonio Carlini e, anche allora, Girolamo Botter.¹⁹³

Tutto questo è documentato da materiali finora inediti. I fascicoli relativi all'impresa dell'Archivio Mario Botter, depositato presso il Museo di Santa Caterina a Treviso, sono da considerare ad un tempo come testimonianza del graduale procedimento di discialbo finalizzato alla ricostruzione per immagini perseguito dallo stesso Girolamo Botter (Treviso, 1855 - 1929) che ha già all'opera accanto a sé il figlio Mario (Treviso 1896-1978), a cui si deve l'ultimo riordino del fondo.¹⁹⁴

In un fascicolo dell'archivio Mario Botter si conservano



6.69 Beato da Valdagno, al secolo Pietro Maria Kirker, «*Annali Provinciae Sancti Antonii*», Pars IV, (1512-1639), ms., secolo XVIII inizi, *Pianta della chiesa di Santa Maria del Gesù di Treviso*, disegno, matita, scritte a penna, inchiostro. Marghera, Archivio Provincia Veneta O.F.M, Fondo San Michele in Isola. Carte non numerate.

con la seguente indicazione autografa le due «Lettere autografe dell'Abate com. prof. Luigi Bailo a Girolamo Botter per il recupero degli affreschi nella demolenda chiesa di S. Maria del Gesù. Gennaio 1914. Mia prima collaborazione col Padre nello scoprimento di affreschi. MB».¹⁹⁵ La prima lettera è senza data (fig. 6.72) la seconda è del 31 gennaio 1914 (fig. 6.73).

Caro Botter,
Avendo scritto al Municipio sull'affare del Gesù, mi è stato risposto che esso è disposto a salvare tutto quello che indicherò, anzi oggi stesso avrò in proposito un primo colloquio sul luogo col Sig.r Ingegnere alle ore 1 ½.

Sono richiesto dal Mun(icipio) di dare i miei artieri all'opera; se per artieri intendono i manovali, io me ne lavo le mani; io intendo d'indicare il Prof. Carlini solo per i consigli da darsi a me, e mi vorrei riservare la direzione e sorveglianza, commettendo il lavoro colla più piena fiducia a Lei solo.

Salutandola affettuosamente

Prof. Luigi Bailo

P. S. Vegga verso le 1 ½ di trovarsi là, se le occorrerà / le converrà, la presenterò al Sig.r Ingegnere.

All'egregio signor Girolamo Botter Pittore/ città.

Caro Botter,

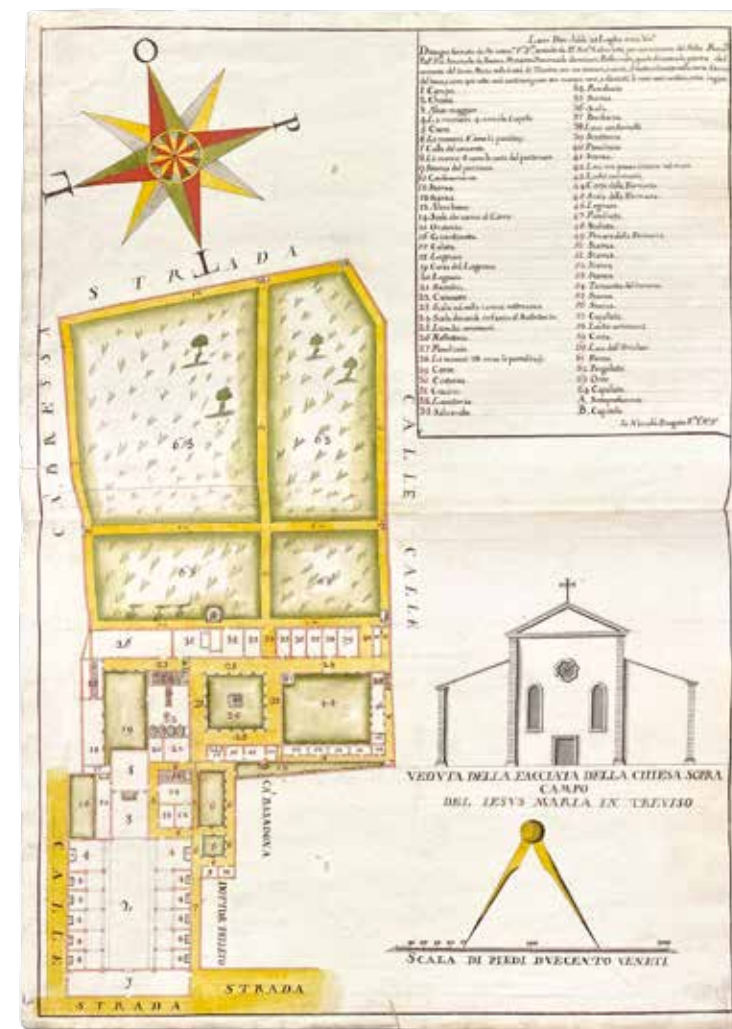
Ella ha potuto constatare l'importanza che hanno specialmente le due pitture del Cristo e della cappella, le quali a me interessano grandemente di salvare, perché le ritengo del Fiumicelli. Pur troppo è di intendere che non siano a buon fresco, potrebbero esserlo a mezzo secco. In ogni caso prima di tutto bisogna far bene la pulitura, anche per la fotografia, così l'immagine venga chiara ché possa almeno almeno conservarsi essa, e averla per la constatazione. Oggi dunque faccia bene la pulitura, domani ricomincerà. Non applichi assolutamente le tele se prima non è fatta la fotografia, e se non è sicuro che si tratti di buon fresco. Se fosse a secco o a mezzo secco, bisognerà vedere se vi sia modo di fissar il colore, e per questo ho scritto a Venezia e attendo risposta. Questa sera dopo il lavoro passi da me. In attesa affettuosamente

Prof. L. Bailo

31/1/14

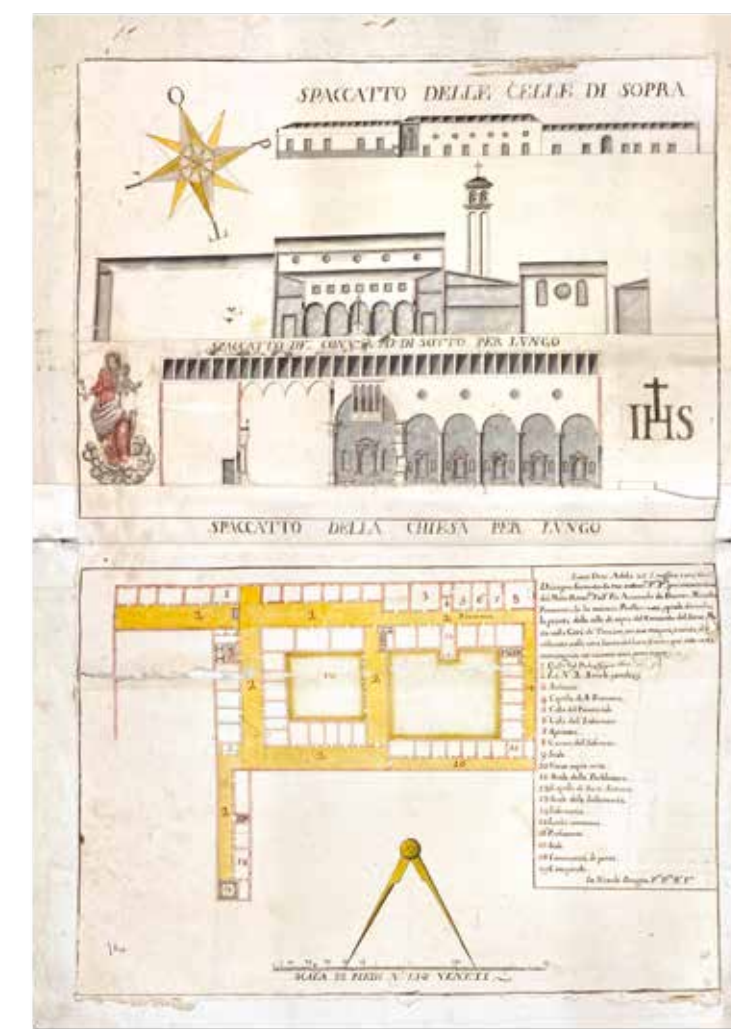
Le motivazioni dell'impegno di Luigi Bailo nel salvare gli affreschi della cappella di San Giuseppe della chiesa del Gesù è dichiarato: li ritiene di Fiumicelli (Ludovico?), un pittore «secondario».¹⁹⁶ Le opere superstiti a Treviso dovevano considerarsi giustamente rare, pertanto era importante conservarne la memoria: «È strano che Treviso non possieda più un solo quadro del Fiumicelli», affermava nella monografia su Paris Bordon del 1900.¹⁹⁷

Con questa finalità egli si inseriva in una fervente opera di sensibilizzazione attorno al caso della chiesa che da più di un secolo aveva cambiato destinazione d'uso, triste premessa per essere ora condannata alla demolizione. In tale contesto si provvedeva già a un attento lavoro di ricerca storica, ossia sulle consuete fonti disponibili. Si prestavano alla divulgazione le pagine della «Gazzetta Trevisana. Giornale Politico Commerciale»; la rivista dalla breve vita ospita dapprima una serie di contributi di Attilio Lazzari dal dicembre 1913 al febbraio 1914 che si trovano sotto lo



stesso titolo emblematico «*Pagnedi storia trevigiana. Prima chescanpaia l'ex chiesa del Gesù*».¹⁹⁸

Il primo chiarisce le circostanze e l'intento dell'autore.¹⁹⁹ Il Consiglio Comunale, era allora Sindaco Roberto Patrese, nella seduta del 22 dicembre 1913 aveva deliberato la demolizione dell'ex chiesa. L'autore ne descrive l'attuale destinazione d'uso, e il destino dopo le soppressioni napoleoniche, e annuncia la pubblicazione della raccolta di note sull'argomento divenuto d'attualità, augurandosi che il Municipio «delegando persone competenti, non mancherà di salvare e conservare della Chiesa quanto venisse riconosciuto degno nei riguardi artistici-archeologici, durante l'opera di demolizione». Nella prima e nelle successive puntate Lazzari raccoglie per il vasto pubblico una ricca messe di informazioni attingendo alle fonti storiografiche trevigiane, manoscritte ed edite, a Burchelati e Cima *in primis* Lo stile è quello rapsodico e compendiaro assieme, con cui rinverdiva quello del trittico delle passeggiate per la città di Treviso verso il 1600 edito da Matteo Sernagiotto tra il 1869 e il 1871, come dimostrato dalle sue *Curiosita*



6.70 Niccolò Bragato pubblico perito con l'assistenza di don Antonio Caburlotto, «Pianta del convento del Jesus Maria nella Città di Treviso», 27 luglio 1752, penna inchiostro, aquarello, mm 686x490. Marghera, Archivio Provincia Veneta O.F.M, Fondo San Michele in Isola, *Raccolta di disegni di Conventi Riformati veneti*, sec. XVIII; legata a cura di p. Vittorino Meneghin, maggio 1989.

6.71 Niccolò Bragato pubblico perito, «Pianta delle celle di sopra del Convento del Jesus Maria nella Città di Treviso», 25 luglio 1752, penna inchiostro, aquarello, mm. 640x440. Marghera, Archivio Provincia Veneta O.F.M, Fondo San Michele in Isola, *Raccolta di disegni di Conventi Riformati veneti*, sec. XVIII; legata a cura di p. Vittorino Meneghin, maggio 1989.

storiche trevisane del 1927, in cui raccoglie con qualche aggiornamento gli interventi editi nella «Gazzetta Trevisana» nel 1913 sotto il titolo «La Treviso del passato. Un po' di storia sui nomi delle vie e di antiche insegne di pubblici esercizi».²⁰⁰

Lazzari, in modo accumulativo, fa dunque il punto sulle conoscenze acquisite di un patrimonio pittorico non più

Caro Mother

Avendo fatto al Municipio nell'uffice del Gen. mi è stato risposto che esse e il Signor a salvare tutte quelle che indaga, anzi ogni cosa avrà un proprio un primo colloquio col luogo col Signor Segretario alle ore 1 1/2.

Il Municipio del Mon. di San i miei amici all'opera; se per alcuni intendono i miei volti, io non ne ho le mani; io intendo di indicare al Prof. Carlini solo per i compiti di farli a me, e mi vorrei vedere la direzione e supervisione, come mettendo il lavoro colui più piena fiducia e dei soli. Salutando.

O. S. Vesp. del 12 di

trovare la, e le uomini le conservi, la precarietà ed il bisogno.

Caro Botter - Ella ha protestato contro l'importanza che hanno special mente le due pitture del Cristo e del Cappella, le quali a me interessano grandemente di salvare, perciò le ritengo ad Fiumicelli. Per troppo è la cosa che se non siano a buon fresco, potrebbero esserle a mezzo secco. Ho già fatto caso prima di tutto bisogno per bene la pittura, anche per la fotografia, e se l'immagine venga distrutta che possa almeno alcuni conservarsi esse, e averli per la constatazione. Ogni dunque farò bene la pittura, dommi risponderò. Non applichi e protestando le tele, le prima non è fatta la fotografia, e se non è sicuro che si tratti di buon fresco. Se fosse a secco o a mezzo secco, bisognerebbe vedere le in più modo di fissare il colore, e per questo ho scritto a Parigi e attendo i risultati. Ancora una volta dopo il lavoro fatto da me. In attesa

31/14



san Francesco d'Assisi, mentre Fiumicelli il Giovane risulta autore della pala del Santissimo Nome di Gesù, collocata nella cappella alla destra dell'altare maggiore, di altri quadri posti nel soffitto e a ornamento dell'organo. Laconica è l'aggiunta all'elenco senza specifiche: «Quindi molti affreschi del Fiumicelli».

Spetta quindi a Luigi Bailo inserirsi in questo interesse d'attualità e divulgativo riguardo la chiesa del Gesù, ma nel subentrare a Lazzari egli segna indubbiamente un diverso approccio e metodo, mentre diviene anche più esplicito l'obiettivo, che il cambiamento del titolo degli articoli a sua firma esprime: «Cronaca cittadina. Per salvare le pitture della ex chiesa del Gesù». Si deve precisare che sono tre i contributi spettanti a Bailo, in sostanza si tratta di un'unica trattazione pubblicata in numeri distinti a date ravvicinate del mese di febbraio 1914.²⁰⁴ In esordio istituisce immediatamente un paragone riguardo il suo vissuto e un sentimento doloroso ancora ben presente, la vicenda della distruzione di parte della chiesa di Santa Margherita, per altri motivi, se possibile ancora peggiori rispetto a quelli che ora si presentavano, quelli di una «triste economia», il misero recupero di materiali edilizi. Aveva richiamato l'interesse sulla chiesa del Gesù ancor prima, segnalando in un articolo del 24 gennaio «che erano



6.74 Pittore ignoto (Ludovico Fiumicelli?), *Il Crocifisso tra i due dolenti*, 1576 (?), Chiesa del Gesù, affresco «verso la porta minore della sacristia», 1914. Treviso, Biblioteca Comunale Giovanni Comisso, Chiesa, *Fotograf e della chiesa del Gesù*

6.75 Girolamo Botter, *Stemma della famiglia Sugana*, dall'affresco in controfacciata della Chiesa del Gesù, matita e acquerello. Treviso, Biblioteca Comunale Giovanni Comisso, Sala Caccianiga, Cassettiera 3, Cartella C. Chiesa - D. Edifici Pubblici, Chiesa del Gesù.

venute fuori pitture le quali, a mio giudizio, potrebbero essere o del Fiumicelli o del Beccaruzzi, e che bisognava salvarle, e perciò facevo appello a quanti amano l'arte per sé, e l'onore di Treviso come cittadini, perché fossero salvate dall'imminente pericolo di abbandono e di distruzione». ²⁰⁵ Ora, prospettando le operazioni di trasporto degli affreschi, egli tesse le lodi di Girolamo Botter e ricorda i consigli di Antonio Carlini di cui si è solitamente avvalso. Il secondo contributo del 14 febbraio è un inedito e importante trattato per lucidità di visione che Bailo offre,

6.72 Lettera autografa dell'abate Luigi Bailo a Girolamo Botter, senza data, ma 1914 Treviso, Musei Civici, Museo Santa Caterina, Archivio Mario Botter (1896-1978), Busta XII, fasc. 2/a.

6.73 Lettera autografa dell'abate Luigi Bailo a Girolamo Botter, 31 gennaio 1914 Treviso, Musei Civici, Museo Santa Caterina, Archivio Mario Botter (1896-1978), Busta Busta XII, fasc. 2/a.

visibile. La situazione in cui trova la chiesa è analizzata nel contributo del 27 dicembre, ne descrive le trasformazioni architettoniche, mentre si basa su Agnoletti per i cenni alle tracce di affreschi, quelli assegnati a Paris Bordon sopra la porta principale d'accesso, per i tre quadri del Fiammingo.²⁰¹ Quanto agli altari riporta i seguenti dati sempre da Agnoletti nel contributo del 6 gennaio: «quello del Cristo o S. S. Trinità costruito nel 1577; della Madonna e S. Giuseppe nel 1580 con pala del Fiumicelli e statua di Girolamo Campagna; del maggiore, con pala del Lotto «La

Circoncisione»», seguono le pale di Francesco Beccaruzzi e Palma il Giovane. In particolare, cita le iscrizioni riguardanti l'organo con le sue pitture del 1578 e i dipinti della cappella del Santissimo Nome di Dio (sic) con la data del 1579, riguardo il loro completamento.²⁰²

Il contributo del 14 gennaio 1914 è ancora una volta riassuntivo ma, nella difformità dei dati rispetto a quelli forniti in precedenza, riserva utili precisazioni che gli sono possibili nel passare da Agnoletti a Cima. A lui risulta di Fiumicelli il Giovane la pala dell'altare maggiore con diversi santi e altri quadri portatili, quanto alla cappella che qui interessa ritiene che fosse di Lorenzo Lotto la pala del Santo Presepio con l'immagine di san Giuseppe, e invece di Ludovico Fiammingo, ossia del Pozzoserrato, i quattro quadri alle pareti (*Visitazione, Adorazione dei Magi, Fuga in Egitto e Transito di san Giuseppe*), inoltre di Orioli gli risultano i *Profeti* sopra il pilastro della stessa.²⁰³ Il Fiammingo è poi menzionato per la pala di *San Francesco di Paola e*



6.76 Veduta della chiesa di Santa Maria del Gesù di Treviso, fotografia del 1914 l'anno della demolizione. Treviso, Biblioteca Comunale Giovanni Comisso, Chiese, *Fotografie della chiesa del Gesù*.

con la sua esperienza e i suoi studi aggiornati, sulla pittura murale e la tecnica del trasporto, e come tale ci si riserva di pubblicarlo nuovamente in altro contesto. Nell'ultimo del 9 febbraio, Bailo entra nel merito dei ritrovamenti nella prospettiva del recupero e salvataggio (in alcuni casi anche solo a fini meramente decorativi) che del resto caratterizza tutta la sua azione e visione del Museo Trivigiano da lui fondato nel 1879, per diventarne il primo direttore. In tal caso, non si tratta di gestire i dati delle fonti, ma di valutare le tracce pittoriche tecnicamente e dal punto di vista attributivo, così da deciderne il destino. È il caso della decorazione architettonica attorno a una porta grandiosa del portico esterno con *San Francesco che riceve le stimmate* «la credetti un primo momento esser del Beccaruzzi; ma forse non è, e inoltre è tutta a secco». Di fronte a incertezze e

difficoltà, la rinuncia al recupero è per lasciare la precedenza a cose maggiori. Il grande affresco del *Crocefisso tra i due dolenti* (fig. 6.74) del quale si conserva la fotografia, realizzato in una cappella posta verso la porta minore e la sacristia, richiama l'attenzione di Bailo fin da una prima ricognizione in chiesa dell'aprile 1913: «a occhio e croce l'aveva allora attribuita al Pordenone», potendo stabilire un rapporto con gli affreschi della facciata di Palazzo Sugana (poi Tiretta), circa 1520, della cui nobile famiglia individua lo stemma affrescato in controfacciata (scudo spaccato di nero e di bianco) (fig. 6.75).²⁰⁶ A ruota libera, considera alternativa l'attribuzione a Lorenzo Lotto con il richiamo al *Monumento Onige* alla pala della *Natività* per la chiesa del Gesù, almeno secondo alcune fonti. In definitiva, la dedizione allo studio delle pitture di Francesco Beccaruzzi e Ludovico Fiumicelli, come conseguenza delle problematiche suscitate dalla prima visita, portano a considerare l'attribuzione a loro vantaggio, specie del primo. Del pittore coneglianese, a lungo attivo a Treviso, Bailo poteva considerare il prolungarsi dell'attività, come se dapprima ne

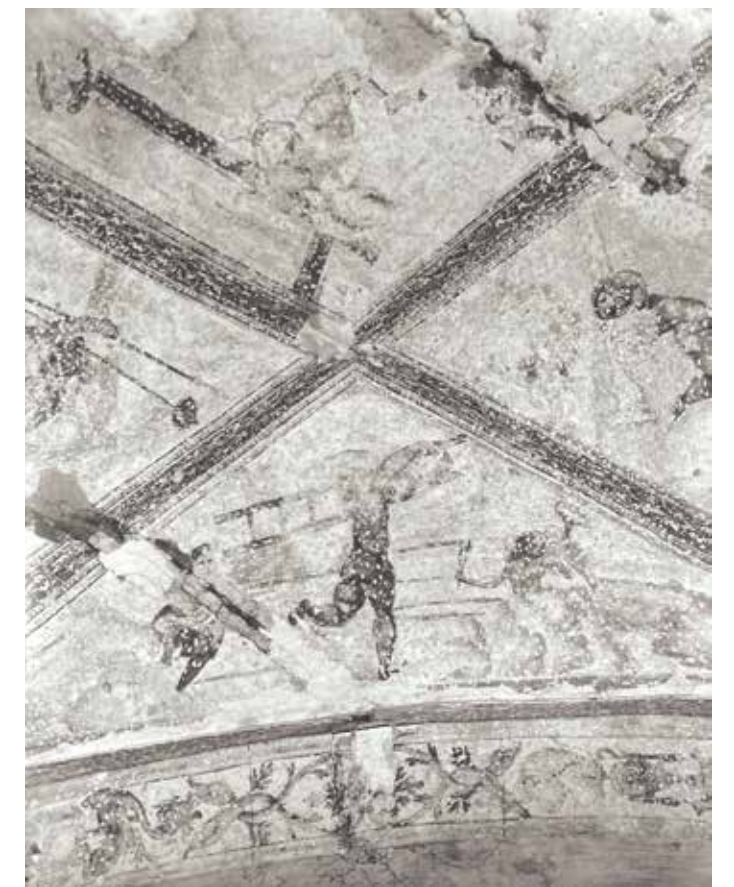
ignorasse la data di morte nel 1562. Va ricordato che è del 1913 il profilo del pittore di Vincenzo Botteon in «Nuovo Archivio Veneto». ²⁰⁷ L'importanza e rarità a Treviso del tema iconografico del Crocefisso, evocato da Bailo con profondità di fede, di sentimento e come è raro a trovarsi, lo fa decidere per il salvataggio quale che fosse la soluzione cronologica e attributiva. Gli sovviene la memoria di aver fatto altrettanto nel 1883 con un *Crocefisso* di Santa Margherita.

La descrizione più articolata spetta infine agli affreschi della cappella di San Giuseppe di patronato della Scuola dei Notai di cui prospetta la ricostruzione sia dell'articolarsi degli spazi che del programma iconografico, con le fonti apocriefe e secondo tradizione.²⁰⁸ Quanto all'aspetto attributivo, senza un procedimento analitico, Bailo propone l'assegnazione a due pittori trevigiani che vede all'opera nel secondo quarto del Cinquecento per realizzare un programma da ritenersi ispirato dai Francescani in considerazione delle sue particolarità e fonti scritturali.²⁰⁹ La conclusione è interlocutoria: «chi furono questi due pittori? Sarà l'oggetto di ricerca d'altri miei articoli; e apparirà da essi quale sia l'importanza che io annetto a salvare in Treviso queste pitture, qualunque sia lo stato loro di cattiva conservazione, pur troppo, e l'imminente pericolo di perdere anch'esse». È questa la chiusa dell'ultimo contributo di Bailo sull'argomento, in proposito non ne seguirono altri.

Si deve attendere il 1966, per la disponibilità di un contributo monografico sulla chiesa di Santa Maria del Gesù degli Osservanti pubblicato da Giorgio Renucci che, avvalendosi di Lazzari, ha provveduto al riordino delle medesime fonti sulla costruzione della chiesa e il lungo protrarsi dei lavori, sulle cappelle e gli altari, utilizzando in particolare la presenza di iscrizioni già rese note da Cima e in parte da Beato Kirker.²¹⁰ Il dato da evidenziare per primo è l'avvio della fabbrica nel 1514, il 7 di gennaio, la consacrazione e dedizione a Santa Maria del Gesù il 27 di luglio 1572, il passaggio nel 1584 dagli Osservanti a quelli della più stretta Osservanza, ossia ai Riformati.²¹¹

La sistemazione delle informazioni a cui si attiene Renucci, non fa altro che facilitare la verifica mirata di quelle che interessano più direttamente la conoscenza e la problematica attributiva degli affreschi della cappella di San Giuseppe da verificare sul manoscritto di Cima. Il quesito che sortisce dalla vicenda riguarda la paternità degli affreschi: Fiumicelli (e quale), o il Pozzoserrato?

La non casuale sintesi della vicenda è di premessa alla presentazione dei nuovi materiali raccolti in questa occasione e che pertanto si presentano per lo più come inediti. Essi

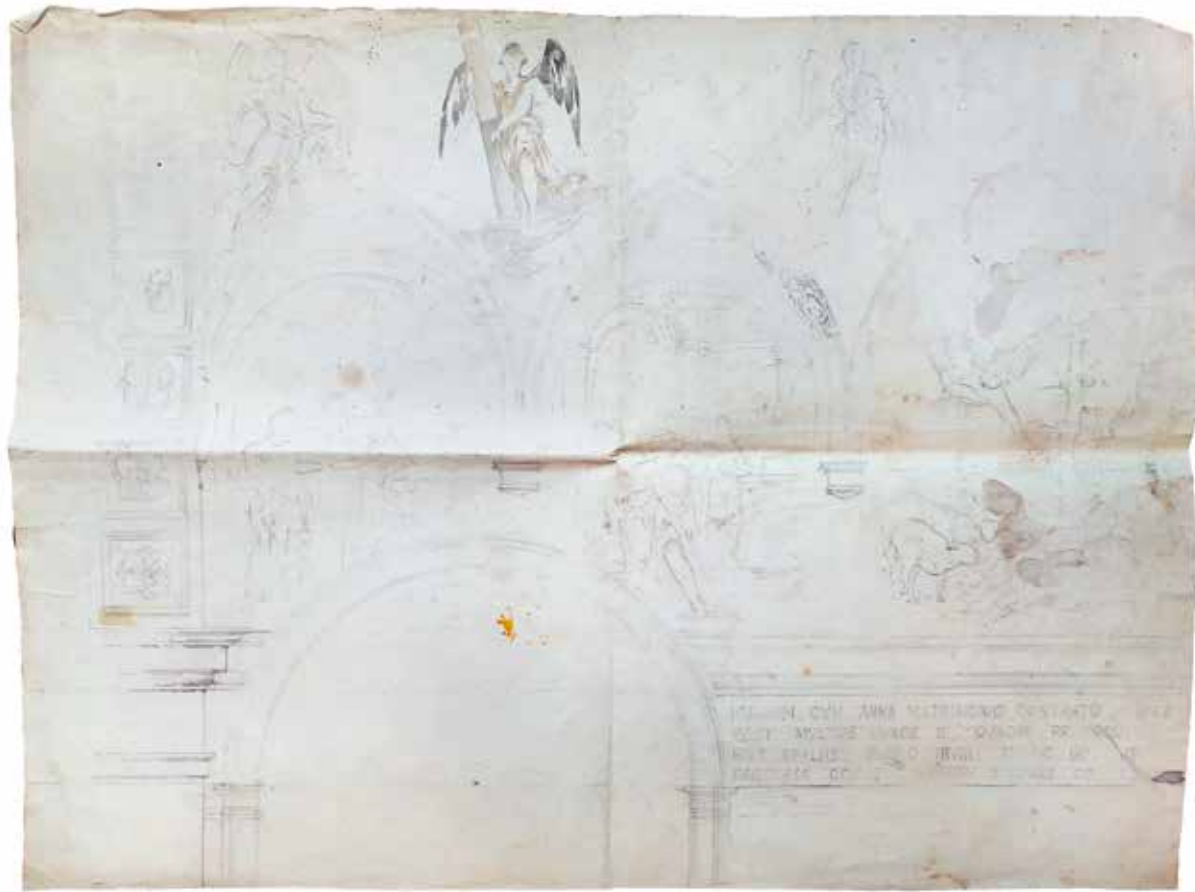


6.77 Ludovico Pozzoserrato, *Affreschi della cappella di San Giuseppe nella chiesa del Gesù, volta Angeli con gli strumenti della Passione*, 1914. Treviso, Biblioteca Comunale Giovanni Comisso, Chiese, *Fotografie della chiesa del Gesù*.

consentono una valutazione più articolata del ciclo perduto, così da confermare l'attribuzione al Pozzoserrato e da convalidare gli aspetti che li eleggono quale riscontro più diretto per quelli coneglianensi della Scuola dei Battuti e di palazzo Zignoli a Treviso.

Innanzitutto, sono da considerare le fotografie commissionate da Bailo, i cui positivi si conservano nella cartella della chiesa del Gesù del fondo «Chiese» presso la Biblioteca civica Giovanni Comisso, le quali corrispondono e integrano in modo significativo quelle utilizzate da Camillo Carpenè per la sua tesi con Fiocco su Beccaruzzi.²¹² Oltre la veduta dell'esterno della chiesa (fig. 6.76), si conserva quella di una cappella già in demolizione ubicata «verso la porta minore della sacristia», sulla parete di fondo si legge ancora l'affresco raffigurante *Il Crocefisso tra i due dolenti* assegnato a Ludovico Fiumicelli e datato 1576.²¹³

Riguardo la cappella di San Giuseppe di patronato della Scuola dei Notai è documentata una porzione della volta



- 6.78 Girolamo Botter da Ludovico Pozzoserrato, *Afreschi della cappella di San Giuseppe nella chiesa del Gesù, Parete I: Storie di Gioacchino e Anna, Angeli con gli strumenti della Passione*, matita, penna inchiostro nero e acquerello. Treviso, Musei Civici, Museo Santa Caterina, Archivio Mario Botter, busta IV, fasc. 7.
- 6.79 Girolamo Botter da Ludovico Pozzoserrato, *Afreschi della cappella di San Giuseppe nella chiesa del Gesù, Parete I: Storie di Gioacchino e Anna, Angeli con gli strumenti della Passione* [lo Sposalizio di Giuseppe e Maria sostituisce erroneamente la *Cacciata di Gioacchino dal tempio*], matita, penna inchiostro nero e acquerello su carta preparata grigio-verde. Treviso, Musei Civici, Museo Santa Caterina, Archivio Mario Botter, busta IV, fasc. 7. In basso la scritta a matita: «Pallida impressione dei demoliti affreschi già esistenti nella cappella a destra dell'abside principale/ Treviso 3/11 -1911».
- 6.80 Girolamo Botter da Ludovico Pozzoserrato, *Afreschi della cappella di San Giuseppe nella chiesa del Gesù, Parete I: Sposalizio di Gioacchino e Anna*, penna inchiostro nero, matita e acquerello. Firma e data 1914. Treviso, Musei Civici, Museo Santa Caterina, Archivio Mario Botter, busta IV, fasc. 7.
- 6.81 Ludovico Pozzoserrato, *Afreschi della cappella di San Giuseppe nella chiesa del Gesù, Parete I: Gioacchino giunto in tarda età, è allontanato dal tempio dallo scriba Ruben, perché non era consentito accedervi e presentare d'arte a chi non avesse procreato*, 1914. Treviso, Biblioteca Comunale Giovanni Comisso, Chiese, *Fotografie della chiesa del Gesù*.
- 6.82 Girolamo Botter da Ludovico Pozzoserrato, *Afreschi della cappella di San Giuseppe nella chiesa del Gesù, Parete I: Gioacchino giunto in tarda età, è allontanato dal tempio dallo scriba Ruben, perché non era consentito accedervi e presentare d'arte a chi non avesse procreato*, matita. Treviso, Musei Civici, Museo Santa Caterina, Archivio Mario Botter, busta IV, fasc. 7.
- 6.83 Girolamo Botter da Ludovico Pozzoserrato, *Afreschi della cappella di San Giuseppe nella chiesa del Gesù, Parete I: Gioacchino giunto in tarda età, è allontanato dal tempio dallo scriba Ruben, perché non era consentito accedervi e presentare d'arte a chi non avesse procreato*, matita e acquerello. Treviso, Musei Civici, Museo Santa Caterina, Archivio Mario Botter, busta IV, fasc. 7.



6.84 Ludovico Pozzoserrato, *Afreschi della cappella di San Giuseppe nella chiesa del Gesù, Parete I: Giacchino ritiratosi nel deserto riceve dall'angelo l'annuncio che Anna concepirà un figlio* 1914. Treviso, Biblioteca Comunale Giovanni Comisso, Chiese, *Fotografie della chiesa del Gesù*

6.85 Girolamo Botter da Ludovico Pozzoserrato, *Afreschi della cappella di San Giuseppe nella chiesa del Gesù, Parete I: Gioacchino ritiratosi nel deserto riceve dall'angelo l'annuncio che Anna concepirà un figlio* matita e acquerello. Treviso, Musei Civici, Museo Santa Caterina, Archivio Mario Botter, busta IV, fasc. 7.

a crociera e di un sottarco (fig. 6.77), con un fregio a girali fitomorfi e vasi, forse popolato, di particolare interesse per tipologia; nelle vele la rappresentazione degli *Angeli con strumenti della Passione*

Si conservano inoltre le immagini fotografiche di alcune scene del ciclo, parete I: *Sposalizio di Gioacchino e Anna* (fig. 5.77); *Gioacchino giunto in tarda età, è allontanato dal tempio dallo scriba Ruben, perché non era consentito accedervi e di presentare d'età chi non avesse procreato* (fig. 6.81), *Gioacchino ritiratosi nel deserto riceve dall'angelo l'annuncio che Anna con-*



cepirà un figlio (fig. 6.84); parete II: *Giuseppe viene ragiunto dal bando del sommo sacerdote che convoca tutti i vedovi della Giudea per scegliere, tra essi e chi non aveva moglie, lo sposo della dodicenne vergine Maria* (fig. 6.91); parete III: *Incontro di Giacchino e Anna (?)* (fig. 5.76).

Per comprendere lo stile degli affreschi sono di particolare importanza le fotografie della volta con *Angelo che reca il velo della Veronica* (fig. 6.86) e *Angelo che regge il legno della Croce* (fig. 6.88). Si coglie appieno, specie di quest'ultimo, la ricercatezza dell'invenzione disegnativa e del movimento dinamico, ma anche la strizzatura della veste e l'effetto di accensione luminosa sulle increspature del tessuto con un esito "impressionistico" di matrice veronesiana, ottenuto attraverso un "colpizzare" di bianco, o forse di colore cangiante, sullo sfondo scuro. Il riferimento alla pala dell'*Annunciazione con il ritratto del donatore e il figlio detto per la chiesa di San Martino* (Treviso, Museo Civico, inv. P.427) è immediato e inequivocabile, come quello con l'*Angelo (?)* del secondo piano nobile di palazzo Zignoli, o con le due scene di vita in villa già in collezione Giusti dal Giardino di Padova, ora ai Musei civici agli Eremitani.²¹⁴



La distribuzione delle scene del ciclo perduto, l'organizzazione degli spazi attraverso l'architettura dipinta, ma soprattutto l'orchestrazione cromatica è restituita dai disegni a matita e penna, infine acquerellati spettanti a Girolamo Botter conservati nel fondo «Chiese» della Biblioteca civica Giovanni Comisso.²¹⁵

Si tratta del rilievo dell'intera Parete I (fig. 5.78), della sola scena dello *Sposalizio di Gioacchino e Anna* (fig. 5.79) e dei due angeli sopra menzionati, l'uno con il velo della Veronica (fig. 5.80) l'altro con il legno della Croce (fig. 5.81). Il primo di questi disegni - tutti già resi noti in questo volume - quello firmato a matita da Girolamo Botter, ha carattere documentario, si dichiara trattarsi di «*Impressioni delle pitture a secco già esistenti in una Cappella della Chiesa del Gesù - Treviso / Parete I*», si restituisce l'orchestrazione cromatica dell'assieme in parte per via congetturale, come si desume dallo stato di conservazione documentato dalle fotografie, si riporta l'iscrizione frammentaria. Negli altri è palese un più diretto e corsivo intento "imitativo", poi la stesura ad acquerello si fa sciolta ed efficace nel restituirci gli accostamenti cromatici nell'assieme. Le dimensioni degli acquerelli conservati da Bailo sembrerebbero suggerire una funzione non meramente documentaria, ma memorativa e collezionistica, o meglio consentire anche una finali-



6.86 Ludovico Pozzoserrato, *Afreschi della cappella di San Giuseppe nella chiesa del Gesù, Parete I: Angelo che reca il velo della Veronica*, 1914. Treviso, Biblioteca Comunale Giovanni Comisso, Chiese, *Fotografie della chiesa del Gesù*

6.87 Girolamo Botter da Ludovico Pozzoserrato, *Afreschi della cappella di San Giuseppe nella chiesa del Gesù, Parete I: Angelo che reca il velo della Veronica*, matita e acquerello, carta preparata a tempera (?). Treviso, Musei Civici, Museo Santa Caterina, Archivio Mario Botter, busta IV, fasc. 7.

tà espositiva. Se non originario, questo intento maturò nel tempo. Lo attesta la lettera (conservata in copia) che Bailo indirizza a Mario Botter in data 9 febbraio 1929, in cui si dimostra interessato ad acquisire disegni di pittori secondari.²¹⁶ Dichiarò di possedere già quelli dei lavori di Santa Margherita e della Loggia dei Cavalieri, con l'intento di organizzare una mostra presso la Pinacoteca e di predisporre un archivio. Pertanto, gli acquerelli degli affreschi della chiesa del Gesù, verosimilmente, non sono quelli raccolti e ordinati dallo stesso Luigi Bailo nella circostanza, bensì quelli richiesti e a lui forniti successivamente.

Che gli acquerelli riordinati da Bailo siano poi il punto di arrivo di un processo di attento e scrupoloso rilievo, ancora alternativo e autonomo rispetto a quello fotografi-



co, lo testimonia il confronto con l'inedita serie di disegni, alcuni solo a matita (fig. 6.82), o a matita, penna e acquerello (fig. 6.78-80, 83, 85, 92) e molti prevalentemente ad acquerello, anche su carta preparata (fig. 6.87, 89), o infine altri sempre più corsivi (fig. 6.94-96), che si sono individuati nell'Archivio Mario Botter. Sul fronte della camicia del Fascicolo 7 contenuto nella busta IV si legge la specifica autografa «Santa Maria del Gesù demolita nel 1914 mio primo lavoro di scoprimento di affreschi in collaborazione col padre Girolamo Botter/ 1914».²¹⁷

Degli affreschi perduti della cappella di San Giuseppe della Scuola dei Notai sono dunque raccolti quindici acquerelli, riordinabili in una ricostruzione quasi integrale del ciclo perduto. Spettano tutti a Girolamo Botter che talvolta appone la firma e la data, realizzati pertanto tra il 1911 e il 1914.

In altra camicia contenente gli stessi acquerelli si legge la nota autografa di Girolamo Botter: «Cappella de' Notai [chiesa] Gesù. Studi degli affreschi già esistenti nella demolita chiesa del Gesù». Segue la seguente nota a matita di Mario Botter: «Gerolamo Botter scrisse negli ultimi anni di sua vita - (1927)». Si tratta probabilmente della testimonianza del riordino della cartella d'archivio e sua intitolazione, approssimandosi il momento definitivo di passarla di mano al figlio, allievo e collaboratore e che ne continuò l'opera.²¹⁸

Attraverso questa ulteriore documentazione di prima mano, funzionale a una elaborazione più descrittiva, si ha comunque la percezione migliore di come il ciclo fosse articolato (fig. 6.78-79, 90, 93). L'architettura reale richiedeva al pittore in più occasioni l'adeguamento delle soluzioni inventive. In riferimento ad essa, Pozzoserrato seppe ottenere un assieme coerente con l'intelaiatura dell'architettura dipinta da lui ideata, come dimostra del resto negli affreschi della Scuola dei Battuti a Conegliano nell'inserirsi nello slanciato prospetto gotico della facciata porticata, mutando i punti di vista prospettici delle scene tanto più in considerazione della sua convessità. Non solo, egli si conferma allo stesso modo molto abile nell'articolare le scene in rapporto a tale telaio resosi necessario, convertendolo nel punto di forza per aprire credibilmente la parete ad altri spazi vitali. In essi i protagonisti di eventi per lo più affollati occupano il primo piano e agiscono entro altre architetture che qualificano la profondità dell'am-

6.88 Ludovico Pozzoserrato, *Affreschi della cappella di San Giuseppe nella chiesa del Gesù, Parete II: Angelo che regge il legno della croce*, 1914. Treviso, Biblioteca Comunale Giovanni Comisso, Chiesa, *Fotografie della chiesa del Gesù*.



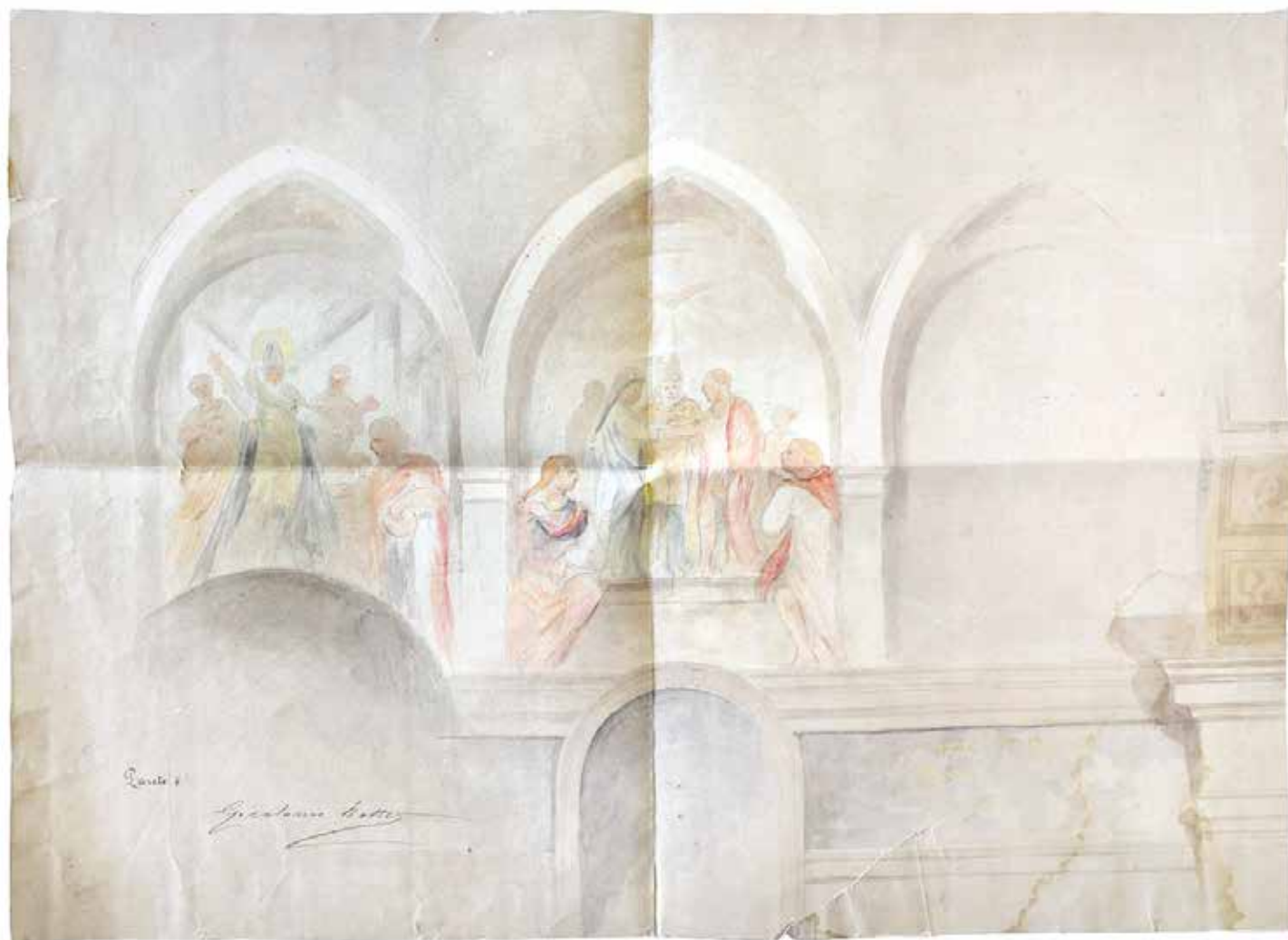
6.89 Girolamo Botter da Ludovico Pozzoserrato, *Affreschi della cappella di San Giuseppe nella chiesa del Gesù, Parete II: Angelo che regge il legno della croce*, matita, acquerello su carta preparata. Treviso, Musei Civici, Museo Santa Caterina, Archivio Mario Botter, busta IV, fasc. 7.

biente con soluzioni dinamiche, ossia attraverso aperture oppure apparati effimeri come i tendaggi sospesi.

Non manca però almeno una volta l'ambientazione in aperto paesaggio. È il caso della scena di *Gioacchino ritiratosi nel deserto* (fig. 6.85) che trova il corrispettivo a Conegliano nelle ultime tre scene del ciclo sul lato destro, ma in particolare in quella di *Mosè e il roveto ardente*.

Gli acquerelli di Girolamo Botter ci fanno intuire il carattere di «impressione» della pittura compendiaria del Pozzoserrato quale «paesaggista» anche in pittura murale, consentendoci di trasferire quello che ancora si osserva a Conegliano nella ricostruzione di un suo ciclo perduto per Treviso. Si riconoscono pertanto le due attestazioni della massima importanza nel suo catalogo della pittura ad affresco.

Riguardo la fortuna critica, si deve tener conto di tre elementi considerati e dell'intreccio che presentano, tale da non facilitare la comprensione: la pala d'altare e le tele alle pareti tutte opere perdute, e dunque attualmente fuori



6.90 Girolamo Botter da Ludovico Pozzoserrato, *Affreschi della cappella di San Giuseppe nella chiesa del Gesù, Parete II: Storie di Maria e Giuseppe*, matita, acquerello su carta preparata, Treviso, Musei Civici, Museo Santa Caterina, Archivio Mario Botter, busta IV, fasc. 7.

controllo, inoltre gli affreschi almeno ora documentati per la valutazione seppure non "diretta".

Di una fortuna critica contraddittoria già qui ricostruita, anziché procedere a chiose, ci si limita a considerarne gli estremi più utili e le varianti di maggiore significato, se non risolutive.²¹⁹

Ludovico Fiumicelli «lavorò à PP. del Giesù la nascita del Signore, nella Cappella de' Nodari il San Gioacchino & Anna» secondo Ridolfi; nessun cenno esplicito si aggiunge sugli affreschi.²²⁰ La testimonianza è indice comunque dell'importanza che il pittore e tali opere rivestivano. Dovevano essergli pertanto segnalate dagli informatori trevigiani, di una città frequentata dallo storiografo e artista.

Punto di riferimento per i dilettanti di pittura, potevano essere le notizie sulla famiglia Fiumicelli raccolte già da Nicolò Mauro (1633-1612) a lungo impegnato nelle sue *Familiarum Tarvisinarum genealogiae* di cui sono segnalate molte redazioni.

A dare l'informazione che Ridolfi ricorresse a Mauro per le notizie su Fiumicelli è Detlev von Hadeln, nell'edizione critica de *Le Maraviglie dell'arte* del 1914, il quale si avvede della corrispondenza testuale con il profilo del pittore stilato dall'erudito trevigiano.²²¹ Quello reso noto da Federici che si basa sul manoscritto delle *Genealogie Trevigiane* posseduto dalla biblioteca del convento di San Nicolò al quale egli apparteneva.²²² Si tratta di una più tarda redazione, probabilmente con interpolazioni, quella esemplata dal notaio Giovanni Battista Fontana tra il 1696 e il 1698, della quale si conserva un esemplare presso la Biblioteca civica di Treviso, così da potersi confrontare il testo con quello edito da Federici.²²³ Sono gli unici testimoni delle notizie che poté avere a disposizione Ridolfi. Si deve tener



in conto che le altre redazioni delle *Familiarum Tarvisinarum genealogiae* di Mauro, le più antiche, omettono la voce Fiumicelli.²²⁴ Nella redazione che è ora disponibile si cita puntualmente la pala della chiesa del Gesù (Natività con san Girolamo e sant'Anna metterza).

Il rilevamento "sul campo" di Nicolò Cima porta a conclusioni diverse: «Palla del Presepio con l'Immagine di S. Giuseppe di Lorenzo Lotto. Quattro quadri, cioè la Visitazione di S. Maria Elisabetta, li tre Magi, l'andata di Nostro Signore in Egitto, et il Transito di san Giuseppe nella Cappella di Ludovico Fiammingo. Sopra il pilastro della Cappella predetta Profeti di Bartolomeo Oriolo».²²⁵

Anche da parte sua, nessun cenno agli affreschi della cappella in cui il Pozzoserrato interveniva bensì fornendo quattro tele. L'attestazione del suo impegno per la loro esecuzione si può ritenere ottimisticamente estensiva agli affreschi inspiegabilmente trascurati.

C'è da chiedersi perché sentirsi obbligati dalla posizione di Ridolfi, se le informazioni di Mauro e Cima in favore del Fiammingo, riguardo almeno quattro tele, collimano con quanto dimostra sul piano stilistico la documentazione raccolta sugli affreschi?

In questi ultimi si è di fronte a un esito di estenuato tardo-manierismo, ricercatamente sofisticato, che non può avere riscontro nel secondo quarto del Cinquecento, come prospettato da Bailo nel fare i nomi di Beccaruzzi, o ancora una volta di Fiumicelli (di due fantomatici artisti di cui poi prudentemente non svela l'identità). Ma se si dovesse



6.91 Ludovico Pozzoserrato, *Affreschi della cappella di San Giuseppe nella chiesa del Gesù, Parete II: Giuseppe viene ragiunto dal bando del sommo sacerdote che convoca tutti i vedovi della Giudea per scegliere, tra essi e chi non aveva moglie, lo sposo della dodicenne vergine Maria*, 1914. Treviso, Biblioteca Comunale Giovanni Comisso, Chiese, *Fotografie della chiesa del Gesù*

6.92 Girolamo Botter da Ludovico Pozzoserrato, *Affreschi della cappella di San Giuseppe nella chiesa del Gesù, Parete II: Giuseppe viene ragiunto dal bando del sommo sacerdote che convoca tutti i vedovi della Giudea per scegliere, tra essi e chi non aveva moglie, lo sposo della dodicenne vergine Maria*, matita e acquerello, Treviso, Musei Civici, Museo Santa Caterina, Archivio Mario Botter, busta IV, fasc. 7.

proprio insistere su quest'ultimo nome, il vero quesito è quello relativo alla cronologia, in definitiva al suo modo di dipingere a fine carriera, ammesso che di questo momento si tratti. Semmai, più ragionevolmente, si dovrebbe affrontare un altro quesito ancora più arduo, in assenza di attestazioni sicure e dunque di risposte credibili: come



6.93 Girolamo Botter da Ludovico Pozzoserrato, *Afreschi della cappella di San Giuseppe nella chiesa del Gesù, Parete III: L'angelo invita Giocchino a ritornare a casa (?); Ritorno a casa di Giocchino dove Anna lo attende (Abbraccio di Giocchino e Anna alla Porta d'Oro?)*, matita e acquerello, penna. Treviso, Musei Civici, Museo Santa Caterina, Archivio Mario Botter, busta IV, fasc. 7.

dipingeva il figlio? È menzionato dalle fonti anche a proposito della chiesa del Gesù come Fiumicelli il Giovane, assicurandoci in qualche punto trattarsi di Matteo, per risparmiarci almeno la fatica di uno sforzo identificativo entro la famiglia composta da più artisti. Per il suo impegno presso la chiesa del Gesù, come sopra riportato, le conferme sono molte e concordi, anche riguardo i tempi fissati dalle pitture dell'organo (1578) e dalla conclusione dei lavori della cappella del Santissimo Nome di Gesù (1579). Sorge spontanea l'ipotesi che l'intervento di Fiumicelli in quella di fronte di San Giuseppe fosse indicato dalle fonti a motivo

della paternità del *Crocefisso tra i due denti* riferibile al 1576 affrescato nella cappella non lontana presso la sacristia. Che sia da chiamare in causa semmai Matteo, anziché il padre, lo suggeriscono i dati anagrafici e documentari riguardo la loro attività.

Tuttavia che anche Ludovico Fiumicelli sia stato impegnato per la Scuola di San Giuseppe, verosimilmente nella prima fase della sua dotazione, che tuttavia non trova un riscontro documentario preciso, lo indica chiaramente Bartolomeo Burchelati. Si tratta di un dato finora trascurato. Nel manoscritto *Gli scani et diroccamenti di Trevig* che completa nel 1630 egli ci assicura che «i grandi quadri fatti dal pittore Fiamingo ad honore di S. Iseppo marito di Nostra Donna, interciati co' profeti et sibille et detti loro» sono tematicamente coerenti con la pala d'altare più antica «havendone l'età passata dipinto lo specioso altare d.no Lodovico Fiumicelli trevigiano». ²²⁶ Si risolve pertanto la questione della paternità di Lorenzo Lotto che evidenziava, comunque, l'appartenenza dell'opera a un momento ben precedente



rispetto agli altri dipinti, ad una «età passata». Rimane da registrare una volta in più il silenzio sugli affreschi del Pozzoserrato.

Burchelati offre precisazioni anche sulla cappella dirimpetto intitolata al Santissimo Nome di Gesù in cui «si sono fatti quadri sotto al soffitto, et d'intorno, et ne' volti ben riguardevoli dappertutto». ²²⁷ In altro punto del manoscritto ritenute «Pitture tutte ben degne di mano di Matteo Fiumicelli nostro cittadino». ²²⁸

Singolare il modo di indicare la data del 1586 per la *Disputa di Gesù nel tempio*: i dieci ritratti dei partecipanti corrispondono ai preposti della Scuola «come a dire li 4 presidenti, 4 confidenti, lo scrivano et lo spenditore, fra questi confidenti v'è pur il mio ritratto, che fu nell'anno ch'io mi addottrai, 1586». ²²⁹ Un dato questo che fa ritenere la decorazione essere stata completata nel corso degli anni e non nel 1579. Pertanto in Santa Maria del Gesù si manifestavano due personalità appartenenti a una bottega familiare, ma in tempi molto diversi.

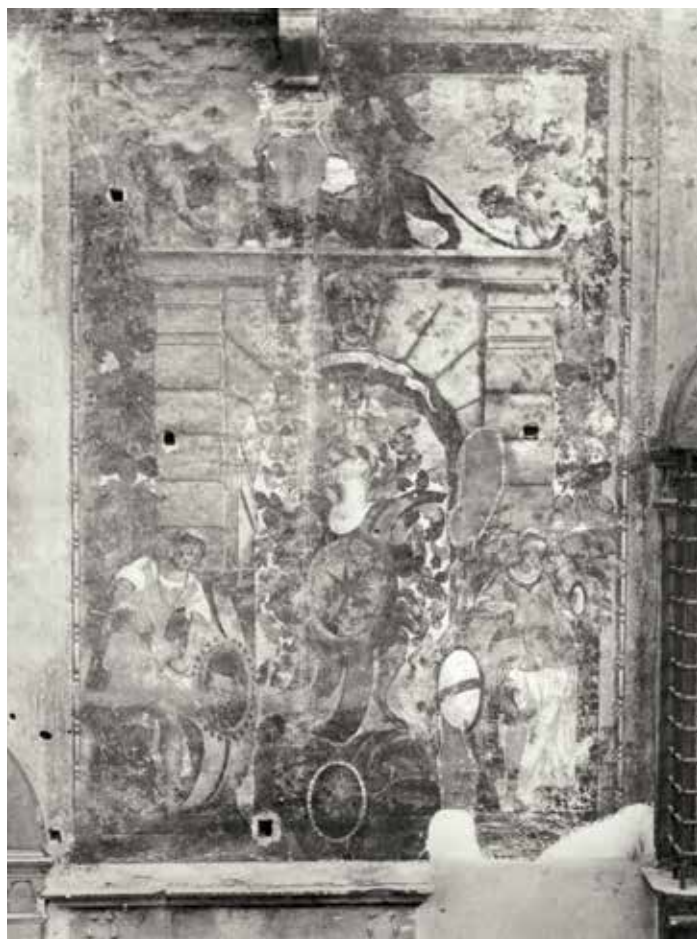
In estrema sintesi, Ludovico *quondam* Bernardino di Vicenza è documentato a Conegliano nel 1527, nel 1531 è in società con Beccaruzzi a Treviso dove si trasferisce; è attestato a Padova nel 1536 e 1537, di nuovo a Treviso dal 1539, continua a risiedervi come documentato in modo pressoché continuativo anche se non di frequente. ²³⁰ Lo svolgimento della sua attività trova però quali ultime attestazioni l'incarico per l'esecuzione di un gonfalone per la chiesa di Santa Maria

6.94 Girolamo Botter da Ludovico Pozzoserrato, *Afreschi della cappella di San Giuseppe nella chiesa del Gesù, Parete III: L'angelo invita Giocchino a ritornare a casa (?); Ritorno a casa di Giocchino dove Anna lo attende (Abbraccio di Giocchino e Anna alla Porta d'Oro?)*, matita e acquerello, Treviso, Musei Civici, Museo Santa Caterina, Archivio Mario Botter, busta IV, fasc. 7.

6.95-96 Girolamo Botter da Ludovico Pozzoserrato, *Afreschi della cappella di San Giuseppe nella chiesa del Gesù, Parete III: L'angelo invita Giocchino a ritornare a casa (?); porzione di destra della stessa scena*, matita e acquerello. Treviso, Musei Civici, Museo Santa Caterina, Archivio Mario Botter, busta IV, fasc. 7.

di Cusignana del 1552, i pagamenti per la realizzazione di affreschi in San Paolo a Treviso del 1557-1558, da ultimo gli accordi del 1561 per quelli del Battistero di San Giovanni presso il Duomo. Bartolomeo Burchelati riporta però l'iscrizione in base alla quale le *Storie di san Giovanni Battista*, realizzate a spese del canonico Giovanni Battista Oliva, risultano portare la firma e la data del 1570. ²³¹ Si tenga conto che è fissata nel 1582 la data di morte del pittore. Non è precisata quella di esecuzione della pala della cappella di San Giuseppe. Pertanto non è questo il contesto per riprendere l'illustrazione del suo catalogo rarefatto e dunque discontinuo che riguarda la prima fase coneglianese, la padovana, da ultimo quella trevigiana limitata in sostanza agli anni Quaranta e al decennio successivo, o poco oltre.

Il ciclo di affreschi della Cappella Greco in Santa Maria



6.97 Ludovico Fiumicelli, *Arco allegorico con il Leone Marciano su cui è assisa la Giustizia, gli stemmi di Podestà Melchiorre Natale e Girardo Minio, le allegrie della Prudenza e della Temperanza, rispettivamente con lo stemma Balbi e di Pado Zazi Provveditori del Comune*, 1560. Treviso, Palazzo Pretorio, prospetto su Piazza dei Signori. Foto d'archivio dell'affresco distrutto.

6.98 Ludovico Fiumicelli, *Enea fug e da Troia portando sulle spalle il padre Anchise e tenendo per mano il figlio Ascanio. Didone si trafigge con una spada*. Treviso, Via Stangade, facciata di casa Federici. Foto d'archivio.

Maggiore a Treviso con le *Storie della vita di Cristo*, *La cattedra simbolo dello Spirito Santo* nella cupola e gli *Evangelisti* nei pennacchi, vede impegnato Ludovico Fiumicelli con Giovan Pietro Meloni nel 1539-1540.²³² L'esito stilistico coerente e di tutto rispetto per qualità diviene il punto di riferimento identitario della fase matura di Fiumicelli e per individuare quella ancora successiva, nello specifico per collocare ben oltre tale data gli affreschi in chiaroscuro a terretta gialla di tre facciate trevigiane, opere attribuite.

Segnano palesemente l'evoluzione del pittore che, da ultimo, si espone con un linguaggio pienamente manieristico, attestandone l'aggiornamento sugli apporti fondamentali



all'arte veneziana in questa direzione manifestatisi a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta. Non si tratta solo di avvalersi di spunti compositivi attingendo a fonti grafiche, ma di una maturazione di stile più sostanziale che è accolto da una committenza che vuole apparire "alla moda" quanto al gusto, trattandosi dell'immagine pubblica della propria dimora, ossia vuole dimostrarsi erudita nella scelta dei temi mitologici con i loro messaggi etico-morali. L'esito più avanzato, si direbbe di una sofisticatezza parmigianinesca, al modo di Andrea Schiavone, si manifesta negli affreschi della facciata di una casa in via Pescatori a Treviso, in cui domina la scena di *Apollo che lancia i dardi alla prole di Niche*. L'attribuzione è registrata già da Rigamonti e trova conferma in Federici e Crico.²³³ Spetta a Giovanni Battista Cavalcaselle l'efficace annotazione: «ha del Parmigianino manierato. figure lunghe».²³⁴ Quindi, Bailo poteva avere un riscontro reale a Treviso della lunga operatività del Fiumicelli, in un genere affatto peculiare.

Luigi Coletti, favorito dall'esame diretto degli affreschi in uno stato conservativo ancora soddisfacente, coglie per primo le affinità con quelli di altri due palazzi, l'uno d'angolo tra via Roggia e via Marzolo e l'altro in via Sant'Agostino, tutti e tre questi palazzi sono realizzati anche per lui da Fiu-

micelli con la stessa tecnica del chiaroscuro.²³⁵

Sono esempi da collocare nell'arco degli anni Cinquanta, ponendo al punto più avanzato la prova eccezionale di via Pescatori. Più in generale, il punto di riferimento per una svolta di stile nel genere a sé stante degli affreschi di facciata in chiaroscuro può essere allora indicato in quelli dei palazzi comitali del Castello di San Salvatore a Susegana in cui interviene Andrea Schiavone, qui impegnato anche nei soffitti interni, ad una data che si fissa nella seconda metà degli anni Quaranta, secondo i risultati degli studi più recenti.²³⁶ Rimane da accertare a chi corrisponda l'altra parte della grandiosa decorazione a detta di Ridolfi: «il resto fu d'altra mano a quella imitazione».²³⁷

L'attestazione più avanzata sullo stile di Fiumicelli rimane sulla base delle testimonianze storiografiche, seppure privo di confronti prossimi convalidanti, l'affresco con *Il Leone Marciano su cui è assisa la Giustizia su di un arco, gli stemmi di Podestà Melchiorre Natale (1551) e Girardo Minio (1560), le allegrie della Prudenza e della Temperanza, rispettivamente con lo stemma Balbi e di Pado Zazi Provveditori del Comune* (fig. 6.97); gli può essere attribuito con cautela, mentre l'iscrizione lo assicurava del 1560.²³⁸ Un tempo nobilitava la facciata del Palazzo Pretorio su Piazza dei Signori e ora non ne resta che la fotografia d'archivio appena sufficiente alla valutazione stilistica.²³⁹ Ossia all'individuazione di un manierismo in linea con i tempi e, almeno in certa misura, con quanto dimostrato dalle facciate affrescate trevigiane superstiti, in cui adotta una diversa tecnica rispetto al buon fresco policromo. Il collegamento più convincente riguarda gli affreschi di casa Federici in via Stangade con, nel primo registro, *Didone che si trafigge con la spada*, al piano nobile *Enea fug e da Troia*, nell'attico *La morte di Cleopatra* (fig. 6.98), che Coletti assegnava a un discepolo di Pomponio Amalteo.²⁴⁰ Di certo non è uno stile da potersi confondere con quello dei più tardi affreschi della cappella di San Giuseppe al Gesù.

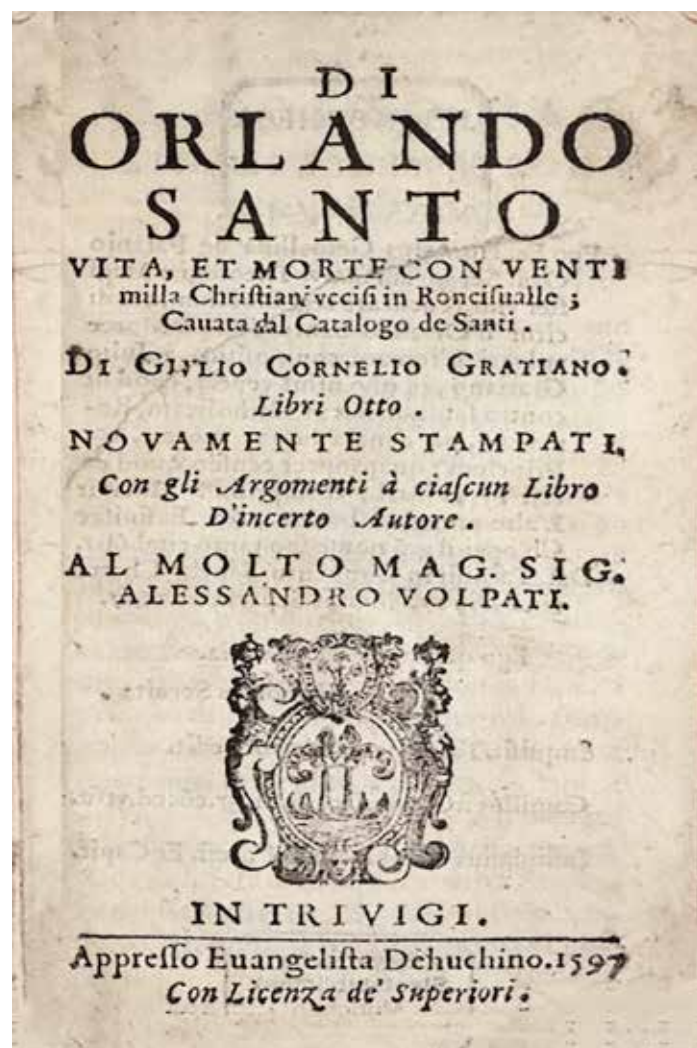
Quanto a Fiumicelli il Giovane, a Matteo, la mancanza di un'opera superstite sicura per firma e data, o almeno dalla paternità accertata attraverso le fonti, per ora non consente alcun positivo confronto. È un dato di fatto che desta sorpresa se si considera il buon numero di pale d'altare segnalate nel censimento di Nicolò Cima in particolare, anche a tener conto che non sempre egli è in grado di specificare la distinzione fra quelle più numerose di Fiumicelli il Giovane, ossia di Matteo, e di Ludovico, ossia di Fiumicelli il Vecchio, alle quali si aggiungono le poche di cui non si specifica l'appartenenza a uno di loro.²⁴¹

A quanto consta, non è stata affrontata finora la valorizzazione del coraggioso e immane lavoro di spoglio degli atti e testamenti notarili intrapreso da Gustavo Bampo che ci

fornisce un albero genealogico della famiglia Fiumicelli e una messe di regesti e trascrizioni di documenti. Mentre sono stati vagliati quelli riguardanti Ludovico di Bernardino, non lo sono quelli del figlio Matteo. Così ne riassume i dati anagrafici Bampo «Figlio unico del pittore Ludovico *quondam* Bernardino.²⁴² La madre sua, donna Angela di Bernardino da Collalto, già vedova due volte e con figli dai due connubi, sposò in 3^e nozze il pittore Ludovico. Dove e quando sia morto, non è potuto rilevare. Morì vecchio, nel 1599 (...)». I numerosi documenti che lo riguardano, a iniziare dal 1552, non fanno riferimento all'esercizio della sua professione. Altrettanto dicasi per quelli di Silvio di Matteo e di Serafina *quondam* Francesco Nani di Venezia, a iniziare dal 1583. Con l'eccezione, per primo, del documento del 27 febbraio 1609 con il quale si obbliga d'indorare l'altare maggiore della chiesa di Santa Caterina a Treviso, presta sicurezza per lui il nobile Girolamo Tiretta.²⁴³ Inoltre del documento del 16 marzo 1620 riguardante la doratura della cornice della pala dell'altare maggiore della Madonna Grande fornita dall'intagliatore «maistro Bastian dal Follo marangon», su commissione della Scuola del Santissimo Sacramento, l'anno seguente la consegna dell'*Assunzione della Vergine* di Santa Peranda, tuttora in loco.²⁴⁴ Nel 1623 quale doratore è in società con Iseppo Piazza.²⁴⁵

Circa la problematica qui affrontata, non si ricavano notizie rilevanti dai documenti (1600-1620) riguardanti Lodovico di Matteo, anch'egli pittore.²⁴⁶ Infine risulta esercitare l'arte pittorica anche Giacomo (Giacometto o Giacomino Fiumicelli), in realtà figlio di Giacomo cavallaro o scorzone di cavalli in Treviso, terzo marito della di lui madre Angela di Bernardino di Collalto marangone a Treviso, da ultimo moglie di Lodovico Fiumicelli del quale egli assunse il nome.²⁴⁷ Documentato dal 1533 di minore età e fino al 1563, è poi impegnato quale ingegnere e architetto militare della Serenissima a Corfù, detta il suo testamento nel 1580 e muore a Corcira nel 1582.²⁴⁸ Nessun dato risulta circa l'esercizio dell'arte pittorica. L'equivoco di Mauro raccolto da Fontana, in base al quale sarebbe stato Ludovico Fiumicelli il vecchio a cambiare mestiere in tarda età, è segnalato già da Bailo e Biscaro.²⁴⁹

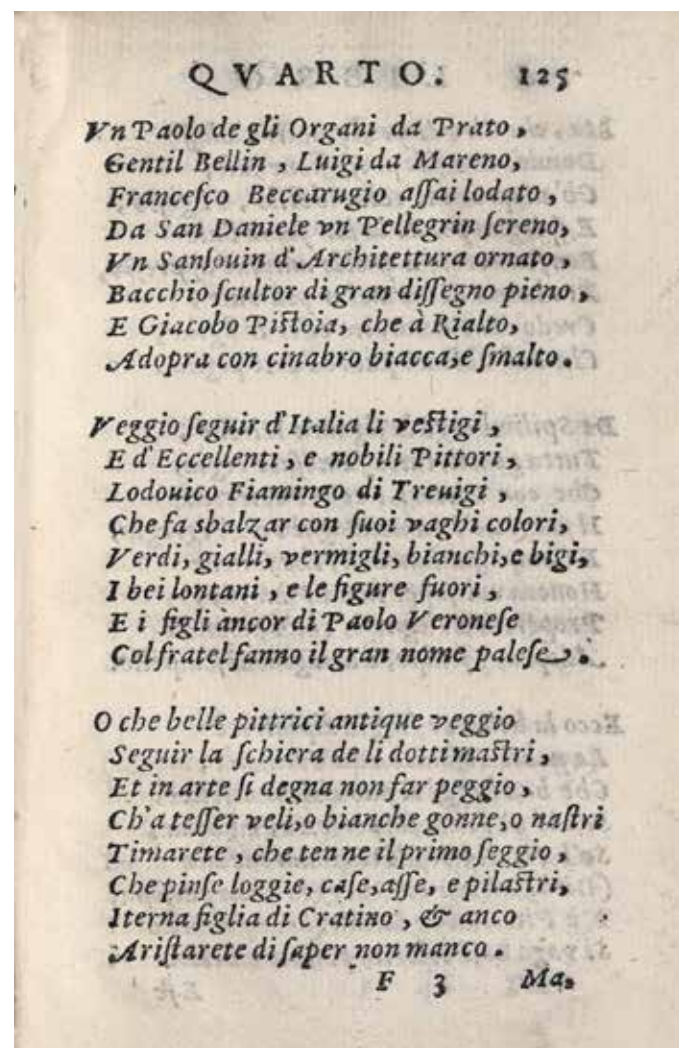
Il silenzio di Burchelati sul Pozzoserrato al Gesù, su di un artista ammirato e i suoi affreschi in un contesto a lui notissimo, rimane inspiegabile. Nel suo manoscritto sugli *Intertimenti cristiani* che data 1596, nel calendario delle celebrazioni liturgiche, funzioni, ricorrenze e devozioni cittadine, aggiunge solo una specifica significativa perché inconsueta in quel contesto «19 [di marzo] S(an) Giuseppe celebrato nella chiesa de' Padri Zoccolanti, ove vi è capella pinta nobilm(en)te vi è scola et si predica».²⁵⁰ Non è luogo



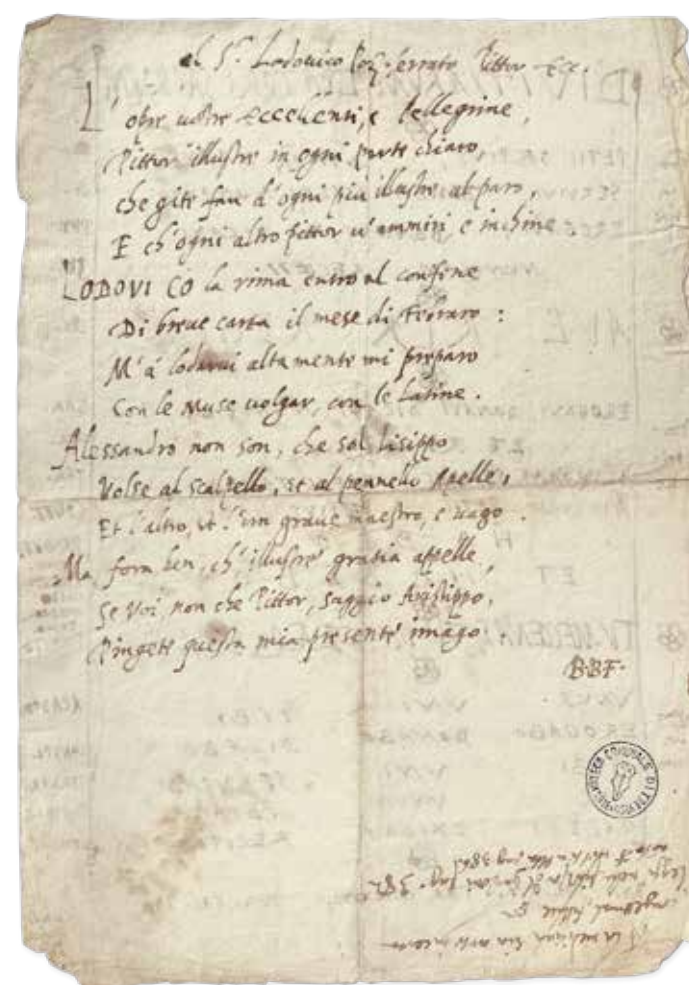
6.99-100 Giulio Cornelio Graziani, *Di Orlando santo vita, et morte con ventimilla christiani uccisi in Roncisualle; cauata dal catalogo de santi. Libri otto Novamente stampati. Con gli argomenti à ciascun libro d'incerto autore*, Treviso, Evangelista Deuchino, 1597. Frontespizio; versi dedicati a Ludovico Pozzoserrato tra quelli di pittori e pittrici.

per fare il nome del pittore che ben conosce. La sua considerazione per il Pozzoserrato si scopre altrove, nella miniera de *Gli scordi et diroccamenti di Trevigi*, in cui trova il modo di collocarlo nella graduatoria come ritiene meriti, trattando dell'altare della Confraternita del Rosario in San Nicolò e del suo straordinario corredo pittorico dovuto a maestri foresti e trevigiani.²⁵¹

Quanto ai primi celebri pittori i nomi sono quelli di «Battioni», Palma il Giovane e Peranda, quanto ai secondi sono Orioli, Lauro. In altro punto della chiesa si ammira anche un quadro di «Spineda nobile nostro trevigiano», ma soprattutto «se ve n'è alcun altro come del Fiamingo pur nostro e in vita e in morte, vanne et vedili, et ammirali,



che sono stupendi, et a concorrenza et con gran patrocinio essendo eglino di gran merito, et questi di superba spesa». Non sono mancati da parte dei trevigiani i riconoscimenti nei confronti di Pozzoserrato espressi anche in versi. È ancora inedito, a quanto consta in seguito a una prima verifica, quello di Bartolomeo Burchelati, il cui legame con il pittore fiammingo, attestato negli *Scordi et diroccamenti*, è comunque segnalato successivamente dagli storiografi. Prima di presentarlo, è opportuno anticipare quello incluso nell'apprezzamento che riscosse la scenografia della giostra tenutasi a Treviso il 17 febbraio 1597 descritta da Burchelati nel 1597, e ancor più precisamente l'anno seguente da Giovanni della Torre.²⁵² Quest'ultimo dà largo spazio alla sfilata del cavaliere Sigismondo Azzoni Avogadro che indossa le vesti di Nettuno su invenzione di Scipio San Martino intitolata il «Mar Turbato».²⁵³ Accanto all'autore di una macchinosa proiezione nel mito del nobile trevigiano, si apprezza in particolare il ruolo che ebbe il Pozzoserrato. Per esaltare il quale della Torre non poteva che riportare ancora alla memoria secondo Ridolfi il discepolato presso il Tin-

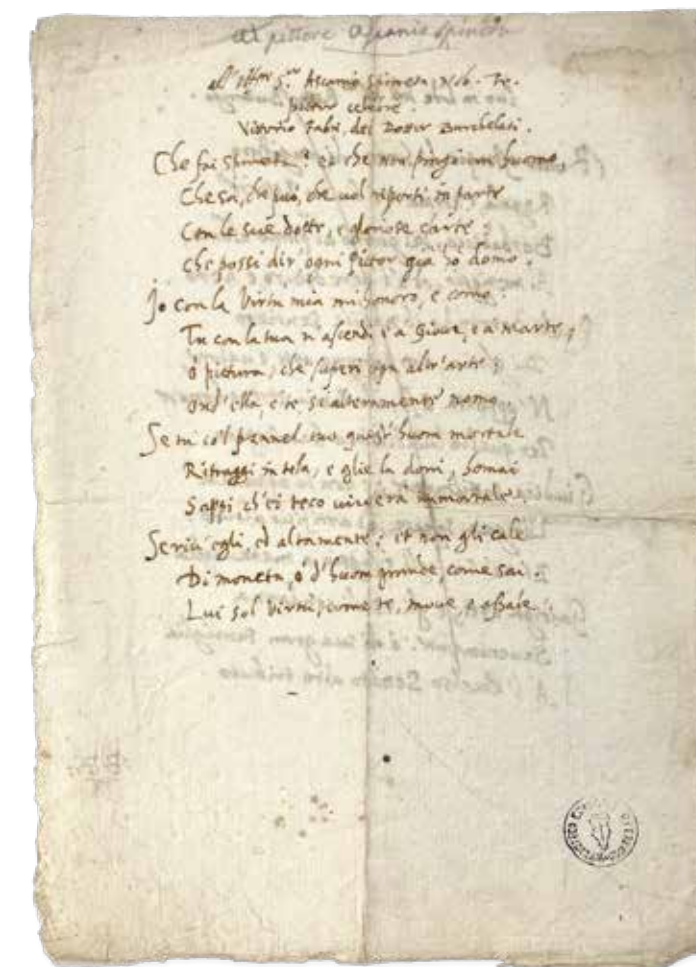


toretto (su suggerimento di Burchelati?), aggiungendo poi i versi a lui riservati da Giulio Graziani nel suo *Orlando Santo* (figg. 6.99-100) la cui edizione postuma era fresca di stampa

«M. Lodovico Pozzo Serrato Fiamingo Dipintore nostro hormai famoso, che ben pare, ch'egli sia stato discepolo del Tintoretto Eccell. Dipintore. Onde con ragione di lui cantando M. Giulio Gratiano nel suo poema d'Orlando Santo nuovamente stampato in questa città disse:

Veggio seguir d'Italia li vestigi,
E d'Eccellenti, e nobili Pittori
Lodovico Fiamingo di Trevigi,
Che fa sbalzar con suoi vaghi colori,
Verdi, gialli, vermigli, bianchi, e bigi,
I bei lontani, e le figure fuori,
E i figli ancor di Paolo Veronese,
Col fratel fanno il gran nome palese.²⁵⁴

A dedicare questi versi al Pozzoserrato era dunque un poeta e pittore coneglianese,



6.101 Bartolomeo Burchelati, sonetto dedicato «Al signor Lodovico Pozzoserrato pittor eccellente». Treviso, Biblioteca civica Giovanni Comisso, Fondo Bartolomeo Burchelati, ms. V.4.1.
6.102 Bartolomeo Burchelati, sonetto dedicato «All'illustrissimo Signor Ascanio Spineta Nobile Trevigiano pittor celebre». Treviso, Biblioteca civica Giovanni Comisso, Fondo Bartolomeo Burchelati, ms. V.4.1.

che in apertura al canto quarto del suo poema trova l'occasione per eleggere in un firmamento tutto suo non solo i poeti, ma anche i maestri della pittura e scultura di tutti i tempi, greci, latini e italiani delle diverse scuole.²⁵⁵ Nella finzione poetica, desidera immedesimarsi con loro «per dipinger tal guerra in queste carte», è quando si accinge a cantare la battaglia di Carlomagno con Agolante. Assodati i motivi personali della loro elezione, rimane oggi un'impresa critica ancora da affrontare quella di trovare un collegamento nelle scelte così erudite, un confronto va senz'altro istituito con quelle di Burchelati.²⁵⁶ Sorprende in Graziani la sequenza e l'inclusione tra i sommi di alcuni artisti e lo spazio riservato alle «Donne, che fan professione tale», oltre

le venete per tutte le altre Sofonisba Anguissola. Scontata è invece l'inclusione, tra i veneti (e friulani), dei coneglianesi: «Sebastianel che fu da Conegliano», si tratta di Florigerio, «Francesco Beccarugio assai lodato», o «Luigi da Mareno», ossia Alvise Bianchini, pittore senza opere da collegarsi a Lorenzo Lotto.²⁵⁷

Giulio Cornelio Graziani *quondam* Pietro è documentato a Treviso da Bampo, nei suoi "pittori fioriti", dal 1550 al 1572 (ma dove morì nel 1594). Oltre a fornire questi riscontri, dai quali nulla emerge in concreto della sua attività artistica, egli dissuade di fatto le ricerche, poichè aggiunge «N.b. fu anche poeta (poetastro) e uomo versatile», contraddicendo il profilo a suo tempo pubblicato da Federici.²⁵⁸ Dopo decenni, a recuperarne le memorie nelle fonti e a indagare filologicamente su di lui quale scrittore sarà Francesco Foffano nel 1887 che si avvale, ovviamente di Burchelati e dei versi latini del suo *Commentarium memorabilem* del 1616.²⁵⁹ Ebbene, accanto all'attestazione di stima per Pozzoserrato, in opere lasciate manoscritte, di per sé sufficienti per assicurare la conoscenza e frequentazione, ma con ogni probabilità un'amicizia, vi è quella poetica difatti personalissima e con ogni probabilità autografa. Si pubblica qui il sonetto che Bartolomeo Burchelati indirizzò al Pozzoserrato per richiederli un ritratto (fig. 6.101).²⁶⁰ L'autore prima esalta l'eccellenza del destinatario, quindi, scusandosi dell'inadeguatezza del sonetto, trascritto su un foglietto nel mese di febbraio, il più corto dell'anno, dichiara l'intento di provvedere a una più consona celebrazione dell'artista. Infine passa alla richiesta del ritratto. Il poeta non osa paragonarsi ad Alessandro Magno, scolpito da Lisippo e dipinto da Apelle, tuttavia gli sarà molto gradito qualora il pittore volesse degnarsi di accontentarlo. Come *terminus ante quem* per la datazione è possibile porre il 1593, che compare in un successivo foglietto occupato da iscrizioni.

Al signor Lodovico Pozzoserrato pittor eccellente

Lopre vostre eccellenti e pellegrine,
pittor illu stre in ogni parte chiaro,
che gite fan in ogni più illustre al paro,
e ch'ogni altro pittor n'ammiri e inchine.

5 Lodo vi co' la rima entro al confine
di breve carta il mese di febraro:
m'a' lodarvi altamente mi preparo
con le muse volgar, con le latine.

Alessandro non son, che sol Lisippo
10 volse al scalpello, et al pennello Apelle,

et l'altro et l'un grave maestro e vago.

Ma fora ben ch'illustre gratia appelle,
se voi, nonché pittor, saggio Aristippo,
pingete questa mia presente imago.²⁶¹

Un altro foglio, che si conserva assieme, tramanda un sonetto di Burchelati dedicato questa volta al pittore Ascanio Spineda della nobile famiglia trevigiana (fig. 6.102), indubbiamente collezionista assai privilegiato dell'amico Pozzoserrato a detta di Ridolfi: «Il Signor Ascanio Spineda, Gentil'huomo di quella Patria e di singolar talento nel dipingere (alla cui gentilezza vive molto obligato lo Scrittore delle presenti Vite) ha un quadro co' spettacoli di alcuni fuochi fatti in Firenze per occasione di nozze, e l'incendio del Palagio Ducale di Venezia, ove si vede il concorso della maestranza dell'Arsenale per ammorzare il fuoco, un altro di alcune vedute del Lago di Garda».²⁶²

Il poeta, interpretando probabilmente il pensiero di Vittorio Fabri, personaggio citato nella dedica, esorta Spineda a raggiungere le più alte vette dell'arte pittorica, eseguendo il ritratto di un dotto che vorrebbe eclissarlo. Esalta il pittore e la pittura come la maggiore delle arti. Il compimento dell'opera donerà immortalità all'autore del ritratto e all'effigiato, uno scrittore scevro da qualsiasi interesse pecuniario o piaggeria, ma mosso unicamente da virtù, e l'opera permetterà a entrambi di conquistare l'immortalità.

All'illustrissimo Signor Ascanio Spineta Nobile Trevigiano
pittor celebre
Vittorio Fabri, del Dottor Burchelati

Che fai Spineta? Et che non pingi un huomo,
che sa, che può, che vol riporti in parte,
con le sue dotte, e gloriose carte,
che possi dir: «Ogni pittor già ho domo?».

5 Io con la virtù mia mi honoro, e como!
Tu con la tua n'ascendi e a Giove, e a Marte.
O pittura, che superi ogn'altr'arte!
Ond'ella, e te, si alteramente nomo.

10 Se tu col pannel tuo quest'huom mortale
ritraggi in tela, e gliela doni, homai
sappi ch'ei teco viverà immortale.

Scriv' egli, ed altamente, et non gli cale
di moneta, o d'huom grande, come sai.
Lui sol virtù, come te, move e assale.²⁶³

PITTURA DEL TARDOMANIERISMO CONEGLIANESE: IL CONTESTO E I MECENATI ILLUSTRATI

È Francesco Beccaruzzi a offrire dapprima il ritratto pittorico della città di Conegliano nel Cinquecento nella sua pala giovanile dei santi protettori, *San Marco evangelista tra san Leonardo e santa Caterina d'Alessandria* (fig. 6.103), ora presso il Duomo di Conegliano, ma proveniente dalla chiesa di San Marco in Castello.²⁶⁴ Racchiuso nelle mura, in cui si apre una comoda porta turrata, l'assetto urbanistico è sintetizzato dalle sue emergenze simboliche, il castello e il campanile di Santa Maria dei Battuti, divenendo una sorta di teca reliquiario.

Ludovico Pozzoserrato propone la stessa soluzione tradizionale verso il 1593 nel rappresentare il patrono san Leonardo, solenne e affabile, tra i santi testimoni al *Matrimonio mistico di santa Caterina* (fig. 6.104), soggetto della pala ora in quella dei Santi Rocco e Domenico, ma già per la chiesa dedicata alla martire presso l'Ospedale dei Battuti.²⁶⁵

Il ritratto "letterario" invece in cui si esprime l'identità di Conegliano è quello, a lungo trascurato, di Giambattista Coderta del 1588.²⁶⁶ La città è rappresentata in modo impareggiabile, a voler cogliere i messaggi veicolati dall'accattivante dimensione sia descrittiva che immaginifica del testo. Indubbiamente, essi hanno un significato profondo riguardo i valori civili e religiosi propri di questa terra, condivisi da ogni compagine sociale che è rappresentata



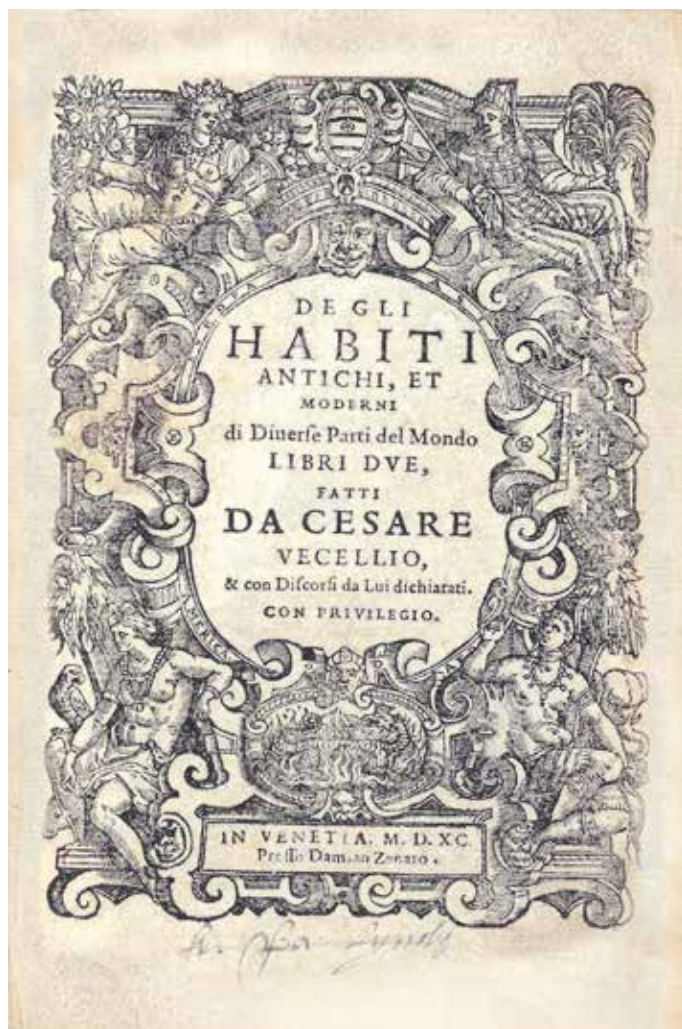
nella narrazione.

Due anni dopo, nel 1590, il messaggio laudativo in un testo si trova appaiato con quello dell'immagine della *Gentildonna di Conegliano* mostrata nel primo libro *De gli Habiti antichi e moderni* di Cesare Vecellio (figg. 6.105, 106; 107-108), la cui famosa *princeps* esce a Venezia per i tipi di Damian Zenaro.²⁶⁷ L'autore, cugino di secondo grado di Tiziano, dopo aver magnificata Treviso, ricorda come siano molti i castelli, le ville e terre sotto la sua giurisdizione, ma ne ricorda solo una, «et fra le altre è molto nobile la Terra di Conegliano». Lo è per antichità, per posizione strategica, per la piazza e la bellissima fontana, in sintesi e in termini contemporanei per la qualità di vita. Fra le molte nobili famiglie, solo due sono prescelte per la menzione: «principalissima et illustre la Montalbana», rappresentata «dall'illustrissimo Signor Cavaliero Pietro Montalbano, che l'ha innalzata fino alle stelle con la sua magnanimità»; seguita dalla «nobilissima casa dei Coderta, della quale hora si ritrova il Signor Giovan Battista d'ogni laude degno per

6.103 Francesco Beccaruzzi, *San Marco evangelista tra i santi Leonardo e Caterina d'Alessandria*. Conegliano, duomo di Santa Maria Annunciata, pala proveniente dalla chiesa di San Marco in Castello. Particolare con il "modello" della città di Conegliano.

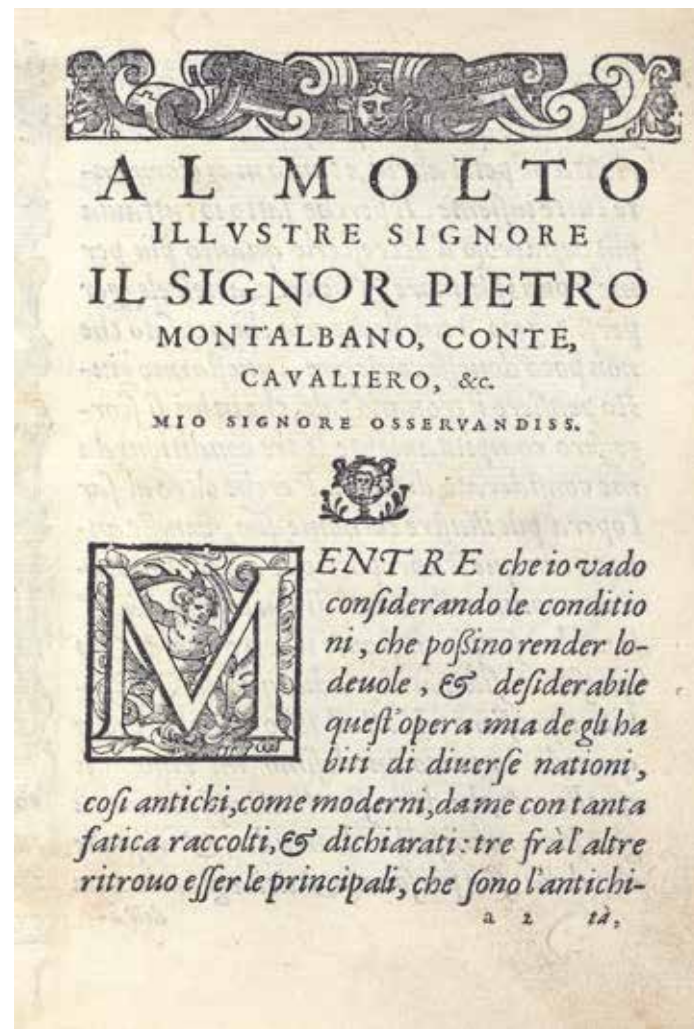
6.104 Ludovico Pozzoserrato, *Sposalizio mistico di santa Caterina e i santi Leonardo, Apollonia e Nicola da Bari*. Conegliano, chiesa dei Santi Rocco e Domenico, pala proveniente dalla





6.105, 106 Cesare Vecellio, *Degli Habiti antichi et moderni di diverse parti del Mondo* Venezia, Damian Zenaro, 1590. Frontespizio, testata della dedica a Pietro Montalban.

le qualità rare, et belle doti dell'invitto animo suo». Tale è la premessa, alla quale fa seguito la descrizione dell'abito delle gentildonne di questa nobilissima terra.²⁶⁸ Riguardo il «conte, cavaliere etc.» Pietro Montalban (Pietro III di Marco II e Ortensia di Colloredo), «mio signore osservandissimo», la sua esaltazione non è che il prosiegua della dedica data «Di Venetia il dì 9. d'Ottobre 1589» del volume stesso da parte di Cesare Vecellio, in cui si delinea largamente la storia della famiglia con le sue antiche ramificazioni altrove.²⁶⁹ L'edizione successiva degli *Habiti* del 1598 (fig. 6.109), per i tipi di Sessa, vede riproposta la lettera dedicatoria a Montalban, significativamente accompagnata da una seconda (fig. 6.110), questa volta in latino, la cui presenza sottolinea la continuità dei loro rapporti.²⁷⁰



Infatti, essa esplicita con la formula della *captatio benevolentiae* la riconoscenza verso il nobile coneglianese per essergli stato d'aiuto in occasione della prima edizione della sua opera, dovendosi difendere allora da detrattori e invidiosi. La lode di Treviso e Conegliano viene però espunta e l'immagine della gentildonna che la rappresenta è accompagnata dalla sola descrizione dell'abito (fig. 6.111). Il legame con Conegliano dell'autore, che si concretizza al momento nella persona del Montalban, si poneva dunque su di un altro piano, a quanto sembra quello di intese strategiche, culturali e forse artistiche, diverso da quello della generazione precedente dei Vecellio, i diretti congiunti di Tiziano, per i quali sembrano prevalere altri interessi. Come ricordato, la gestione dei beni di Tiziano in città e nel territorio, esercitata dal figlio Orazio, ebbe una svolta con il di lui fratello Pomponio, il quale cedette quella che fu un tempo la casa di suo padre al cognato Cornelio Sarcinelli, marito della sorella Lavinia, che ne entra in possesso il 14 dicembre 1582.²⁷¹ Il filo di quella narrazione si rinsalda dunque attraverso la presenza Sarcinelli a Serravalle e a



6.107, 108 *Habito di gentildonna da Coneglian* in Cesare Vecellio, *Degli Habiti antichi et moderni di diverse parti del Mondo* Venezia, Damian Zenaro, 1590.

Conegliano. La dedica al Montalban degli *Habiti antichi e moderni* è indice, all'opposto, non di una cura di interessi materiali, bensì della circolarità di più esperienze tra un centro e le realtà cittadine periferiche, in questo caso grazie alle entrate di un artista e scrittore con la nobiltà migliore del posto che gli offre sostegno in una impegnativa impresa editoriale. All'interno delle stesse entrate si manifestano occasionalmente, nello stesso *milieu* le commissioni artistiche, in un contesto già votato a raccogliere il lascito di Tiziano, seppure per lo più con pittori di esperienza locale. Quanto alle testimonianze acquisite riguardo Cesare Vecellio, è da datarsi *post* 1597, se non proprio in quell'anno, la pala della *Presentazione di Gesù al tempio* (fig. 6.112) della chiesa di Santa Maria della Purificazione di Tarzo che un'iscrizione, non più leggibile riguardo la data, assicurerebbe però commissionata dal pievano Paolo Zambaldo e dal giurato Iacopo Mondino.²⁷² Il carattere «narrativo» impresso allo svolgimento del rito che comporta la rilettura di invenzioni bassanesche, oltre alla dinamicità, l'insistenza naturalistica che si coglie nella galleria di personaggi intesi come fossero ritratti dal vero, nonché la ricchezza cromatica, fanno di quest'opera un punto di riferimento

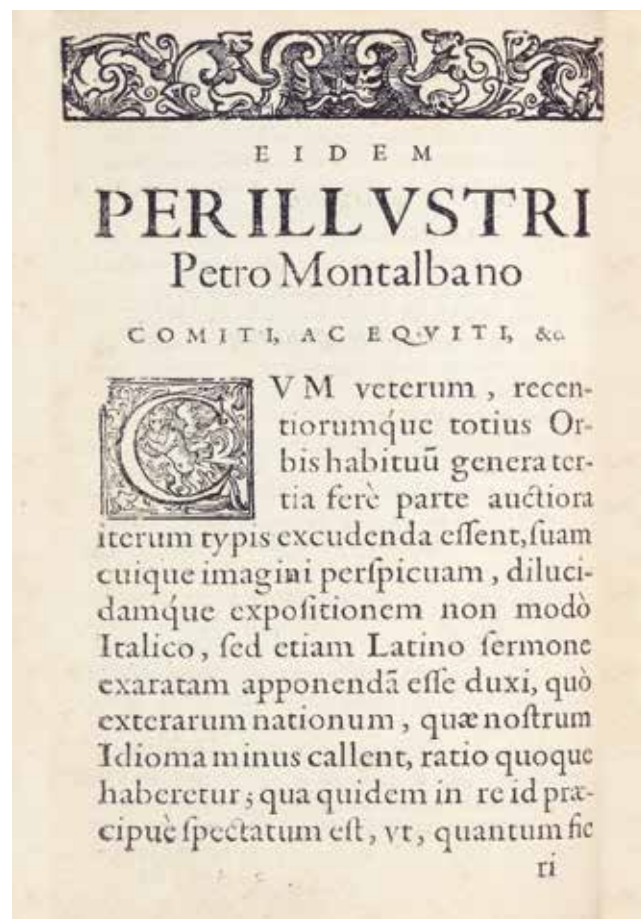


significativo per l'ultima fase del pittore. Un esito stilistico coincidente, con l'aggiunta di una drammaticità quasi concitata, più rara a trovarsi nel suo scarno catalogo, si ravvisa nel *Giuseppe che si fa conoscere dai fratelli* (fig. 6.113) della Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki (New Zealand), riuscitissimo telero coevo che si restituisce al Vecellio come acquisizione importante, correggendo l'assegnazione ad Andrea Vicentino, comunque significativa a livello comparativo.²⁷³ Nell'ottica delle manifestazioni del lascito vecelliano in questo ambito territoriale, con Cesare Vecellio si esprime un linguaggio più votato alla realtà, conforme a un sentire post tridentino, pertanto ben diverso da quello più pacato e come sospeso dimostrato in contemporanea da Marco Vecellio, in particolare con le opere in Sant'Andrea del Bigonzo (Vittorio Veneto).²⁷⁴ Altri elementi circa il legame di Cesare Vecellio con Conegliano sono ben più problematici e tali sono destinati a rimanere, se ci si attende non valutazioni o revisioni attributive motivate, ma solo prove inconfutabili. Il primo riguarda la questione dell'altro Cesare, Cesare da Conegliano, l'esistenza del quale è attestata unicamente dall'iscrizione non accertabile, perché apposta sul retro, dello spettacolare telero dell'*Ultima Cena* che occupa l'intera parete destra del presbiterio della chiesa dei Santi Apostoli a Venezia.²⁷⁵ Indubbiamente, l'aspetto caratterizzante che rende l'opera significativa ed emblematica di una stagione è l'apertura del cenacolo sul cortile di Palazzo Ducale che



6.109-110 Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il Mondo Di nuovo accresciuti di molte figure Vestitus antiquorum recentiorumque totius orbis Per Sulstatium Gratilianum Senapolensis latine declarati*, Venezia, Giovanni Bernardo Sessa, 1598. Frontespizio e testata della seconda dedica.

attualizza la realtà evangelica e la iscrive nella tematica di una "teologia di stato".²⁷⁶ Spetta, come noto, a Stringa rivelarne la paternità a Cesare da Conegliano nell'edizione aggiornata del 1604 della *Venezia città nobilissima et singolare* di Francesco Sansovino, per trovare conferma nella successiva a cura di Martinioni e l'anno dopo nelle *Ricche Minere* di Boschini.²⁷⁷ Unicamente sulla base della prima testimonianza si appuntano altri storiografi veneziani, trevigiani e coneglianesi, ritenendola un dato di fatto che evidentemente li esime da accertamenti.²⁷⁸ Per quanto riguarda invece la data del 1583, l'anno prima che il pittore compaia nella *Fraglia dei pittori*, essa si trova menzionata e se ne tiene conto nell'illustrazione dell'opera solo a partire da André Corboz e Stefania Mason nel 1980.²⁷⁹ L'iscrizione è tuttavia ancora leggibile in basso a destra, circa l'annuale è sempre consigliabile di tener conto dei restauri



che possono averlo travisato. Dovendo trattare di Cesare da Conegliano in questo volume quale rappresentante del Tardomanierismo pittorico, in mancanza tuttavia in patria di opere o di qualsiasi altra attestazione che non sia della tarda storiografia, si è potuto cogliere per la prima volta in sede critica nel grande dipinto veneziano l'inequivocabile coincidenza di stile con quello di Cesare Vecellio.²⁸⁰ Una fonte antica, rappresentata da Stringa nel 1604, quasi coeva all'autore e un'iscrizione, si è ritenuto comunque dovessero essere rispettate prudenzialmente, meno lo potevano essere la tradizione che si è limitata a ripetere i dati. Epperò, l'attesa di una soluzione esterna circa l'autore non è stata prodotta dagli studi successivi anche quelli appositi recenti, così che si è ingenerata un'oscillazione attributiva: «Cesare da Conegliano (Cesare Vecellio?)», o la conferma della posizione antica.²⁸¹ A distanza di tempo dalla presa di posizione del 2005, si è consapevoli per un motivo in più che non è il rispetto della fonte e dunque la cautela a dover prevalere, bensì le ragioni di stile in base alle quali non presenta più dubbi il riconoscimento diretto dell'opera a Cesare Vecellio, al quale si era già chiaramente accostata. Talmente personale



e deciso è il suo stile che nessun scolaro o imitatore avrebbe potuto raggiungere per manifestarlo *una tantum* di tale portata, come si vede nel telero dei Santi Apostoli, per poi dissolversi nel nulla. A questo punto, per la collocazione cronologica si può convenire con la data attualmente leggibile, per lo stile, per la metà degli anni Ottanta, ad esempio, confrontandolo con l'*Assunzione della Vergine* della chiesa di Santa Maria Assunta di Castion (Belluno), ma è da osservare che grandi scarti stilistici non si avvertono in questa fase e a seguire. L'acquisizione dell'opera da parte di Cesare Vecellio, viene sostanzialmente a coincidere con l'iscrizione alla fraglia dei pittori veneziani nel 1584, ormai sessantenne.²⁸² A fronte dell'acquisita convinzione della paternità di Cesare Vecellio del telero veneziano per ragioni di stile, diviene un corollario che assume un peso relativo l'ipotesi che è stata avanzata, secondo la quale nell'iscrizione non controllabile sul retro il pittore si dichiarerebbe di Conegliano perché residente in città.²⁸³ Ancora un'ipotesi, secondo la quale la temporanea residenza possa essere stata favorita dai legami di conoscenza con il Montalban, può stimolare l'interesse ad approfondire i legami del pittore

6.111 *Habito di Gentildonna da Conegliano in Cesare Vecellio, Habiti antichi et moderni di tutto il Mondo Di nuovo accresciuti di molte figure Vestitus antiquorum recentiorumque totius orbis Per Sulstatium Gratilianum Senapolensis latine declarati*, Venezia, Giovanni Bernardo Sessa, 1598.

con quest'ultimo dichiarati nel 1590 e nel 1598.²⁸⁴ Rimane pur sempre una importante questione esterna alle ragioni di stile. I legami di Cesare Vecellio con Conegliano si possono rafforzare indirettamente anche in base a un altro positivo percorso di accertamento documentario, ancora tutto da approfondire. Si tratta della richiesta rivolta alla Confraternita del Santissimo Sacramento da parte di Pietro Manzoni, mercante di Venezia, di poter avere la sua sepoltura nella cappella maggiore della chiesa dei Santi Apostoli: l'atto del notaio Giorgio Rondon di Conegliano è del 26 aprile 1577, ed è poi ratificato a Venezia nel 1578, l'anno in cui si provvede all'abbellimento della cappella.²⁸⁵ Accanto a una maturata convinzione attributiva in favore di Cesare Vecellio se ne deve affrontare un'altra che rima-



6.112 Cesare Vecellio, *Presentazione di Gesù al tempio* Tarzo (Treviso), chiesa arcipretale di Santa Maria della Purificazione.

ne nell'incertezza. Si tratta della pala con *Cristo che consegna le chiavi a Pietro* della chiesa parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo di Zoppé di San Vendemiano, da ricordare appartenente alla giurisdizione del Patriarcato di Venezia. Nella prima edizione di questo volume la si dichiarava di Cesare Vecellio, dopo essere stata assegnata a Francesco Montemezzano entro un percorso critico tutto recente, che trova un unico pronunciamento in antico, quello di Malvolti del 1773 il quale la assegnava a scuola di Tiziano.²⁸⁶ L'ultima soluzione non è stata del tutto scartata nel contesto degli studi su Cesare Vecellio che si sono ultimamente moltiplicati positivamente.²⁸⁷ Tra questi si può an-

noverare, di fatto, il più recente su Cesare da Conegliano in cui si prende posizione riguardo tale dipinto problematico, ancora con la formula: attribuito a Cesare Vecellio (Cesare da Conegliano?).²⁸⁸

L'oscillazione attributiva di cui si è responsabili, da Francesco Montemezzano a Cesare Vecellio, deriva dalle diverse componenti stilistiche condotte con buon esito a una sintesi personale e notevolmente caratterizzata. La prima di esse, la veronesiana, riguarda l'impianto compositivo e scenico e una plasticità più risoluta. Si ritiene innegabile l'utilità del confronto per l'impaginato e i suoi elementi, ad esempio, con la rappresentativa pala raffigurante *Sant'Agostino dà la regola ai canonici lateranensi* firmata da Carletto Caliarì, commissionata per la sacristia della chiesa di Santa Maria della Carità a Venezia (Venezia, Gallerie dell'Accademia), datata attorno al 1590.²⁸⁹ Gli elementi di riscontro sono quelli che sottopongono a varianti gli Heredes Pauli. Diversamente, il carattere naturalistico dei personaggi, intesi come ritratti - lo è di certo quello dell'ultimo piano a destra in veste civile - riconduce ai modi di Cesare Vecellio, per come egli recepisce lo stile della bottega bassanesca, con una densità cromatica peculiare. Confermati tutti questi elementi provenienti da due linee di ricerca comparativa, l'esito complessivo non collima appieno con lo stile di quest'ultimo per sostenere un'attribuzione diretta, anche se l'approssimazione può essere ancora ribadita. Procedendo in tal modo, ossia ancora per approssimazione, è da tenere ora in conto che vi è stata l'occasione, nel frattempo, per chiarire almeno una fase del lungo percorso di un pittore neerlandese trasferitosi a Venezia che mostra un "sincretismo" proprio del Tardomanierismo veneto, da essere talvolta assai sfuggente per mutevolezza degli esiti prima di mostrare una coerente fase in cui il suo stile risulta stereotipato e dunque riconoscibilissimo. Si tratta di Pietro Mera (Peter Van Der Meer, Otré (?) 1577 o '78 - Venezia 1645) documentato a Venezia dal 1593.²⁹⁰ Al pittore fiammingo si è restituita la pala di *San Giovanni Battista tra i santi Caterina d'Alessandria e Rocco* (fig. 6.114) della chiesa parrocchiale di Sedico, nota per essere stata a lungo ritenuta di Pietro de' Marascalchi; la pala della *Santissima Trinità, san Gregorio Magno tra i santi Benedetto e Tiziano vescovo* della stessa parrocchiale di Zoppé (fig. 6.115) da datarsi *ante* 1609 e la *Madonna con il Bambino in gloria e i santi Margherita d'Antiochia tra i santi Sebastiano e Rocco* della chiesa parrocchiale di Refrontolo (fig. 6.116).²⁹¹ In questo gruppo di opere di una fase precisa dell'attività di Pietro Mera, da datarsi anche su base documentaria entro il primo decennio del Seicento, si ritrovano più aspetti della pala con la *Consegna delle chiavi a Pietro*: la ca-



6.113 Cesare Vecellio, *Giuseppe che si fa conoscere dai fratelli*, Auckland (New Zealand), Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki.

atterizzazione fisiognomica dei personaggi che assumono movimenti talvolta sofisticati, i loro gesti con la posa o apertura studiata e ricorrente delle mani dalle dita sottili e affusolate, oltre agli incarnati levigati su cui insiste la luce direzionata. Il tutto si verifica nella ricezione degli elementi sopra richiamati di ascendenza veronesiana e bassanesca. In questi aspetti peculiari (quelli "morelliani"), e non generali, le coincidenze con le opere di Mera risultano indubbiamente più forti rispetto a quelle che si sono potute istituire con Montemezzano o Cesare Vecellio. Ma anche in questo caso, in riferimento a Mera, a guardare tutto il suo percorso non si dispone di un'opera così strutturata come quella di Zoppé. L'attribuzione in suo favore che rimane dubitativa, se si potesse confermare, presupporrebbe di aprire sotto altra luce il capitolo della prima fase, della "naturalizzazione" veneziana e dei rapporti con l'Aliense cui fa riferimento Ridolfi.²⁹² Ultimato il rinnovo della chiesa di Zoppé, si deve ritenere che già nel corso degli anni Novanta si provvedesse alla pala principale.

Ritornando ora al Libro Primo degli *Habiti antichi e moderni* di Cesare Vecellio nell'edizione 1590, il commento alla moda «Delle donne per casa» (fig. 6.117) e precisamente riguardo il tessuto impiegato, particolarissimo perché di quattro o sei colori, «tanto ben fatti, che'l pennello non gli saprebbe dipinger meglio», è l'occasione sfruttata dall'autore per elogiare un personaggio di tutto riguardo: Bartolomeo Bontempelli dal Calice: «Di queste opere sì belle è stato a Venezia autore M. Bartolomeo Bontempelé dal Calice, il quale alle volte con le mostre, ch'egli fa di questi drappi de' quali lui è stato inventore, mostra la grandezza dell'ingegno suo, la quale è accompagnata da una incomparabile liberalità, et bontà, per il che è molto amato dalla nobiltà Venetiana, et da molti Principi d'Italia, et in specie



6.114 Pietro Mera, *San Giovanni Battista tra i santi Caterina d'Alessandria e Rocco*, Sedico (Belluno), chiesa parrocchiale di Santa Maria Annunziata.

8.115 Pietro Mera, *Santissima trinità, san Gregorio Magno tra i santi Benedetto e Tiziano vescovo*, Zoppè di San Vendemiano (Treviso), chiesa parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo.

dal Serenissimo Duca di Mantova». ²⁹³

Venditore di tessuti a Venezia, Bartolomeo Bontempelli (Lavenone in Val Sabbia 1538 ca.- Venezia 1616) fu in realtà influente sul piano mercantile, imprenditoriale e soprattutto finanziario al massimo livello, sia nei centri delle rotte adriatiche e presso le corti italiane ed europee, sia nei territori dello Stato. In tutta questa congerie cosmopolita, risulta tra l'altro legato a Conegliano. ²⁹⁴ Ed è significativo,



dunque, che l'encomio di Cesare Vecellio risulti in un libro dedicato a Pietro Monbalban, in riferimento certo a questa città, ma anche per un motivo in più, assai concreto. Lo si riporta nella formulazione ricavata dal profilo di Ugo Tucci che, assieme a quello di Gigi Corazzol, rimane di riferimento: «In poco tempo il commercio dei panni pregiati, di cinabro e di mercurio (egli aveva in appalto una miniera nel territorio di Agordo, e una sola operazione con l'arciduca d'Austria ammontò a circa 70.000 fiorini), affiancato da cospicui investimenti in titoli del debito pubblico (decine di migliaia di ducati nei depositi in Zecca al 4 e al 5%) e in prestiti ipotecari (tra, i tanti, un "livello" di 14.000 ducati ai conti Montalbano), lo condusse a una posizione floridissima e di notevole rilievo sociale». ²⁹⁵ Tucci, in questa menzione dei legami fra Bontempelli e

Montalban, sembra considerare il livello come una forma di ipoteca, in realtà dovrebbero essere in questo caso due cose diverse (anche se sempre a garanzia di un prestito in denaro). Si può interpretare pertanto che Bontempelli abbia concesso al nobile coneglianese un prestito di 14.000 ducati, garantiti con il diritto a riscuotere, in caso di insolvenza del debitore alla scadenza del periodo pattuito, il subentro nel livello sui beni formalmente di proprietà del conte, ma concessi ai contadini onerati dal censo; oppure abbia ottenuto la disponibilità delle terre del nobile coneglianese a fronte del pagamento di un livello di 14.000 ducati, diritto che si sarebbe prorogato fino alla restituzione del denaro prestato. La risposta si potrà avere con una ricerca che stabilisca la dimensione dei beni oggetto del livello. Ma i rapporti finanziari tra il Bontempelli e il Montalban non si indagano in questa sede. Di quest'ultimo, che si unì in matrimonio con Giulia Savorgnan, ci si limita a considerare il momento importante, sia per il suo riconoscimento nobiliare e del peso politico, sia per l'assetto delle proprietà: aspetti che hanno "riscontro visivo" nel "sanmicheliano" palazzo coneglianese eretto proprio in questo periodo, già ricordato comunque da Giambattista Coderta nel 1588 (fig. 6.118). ²⁹⁶ Veniamo quindi ai titoli del Montalban: quello di cavaliere che gli riconobbe Enrico III di Francia che fu suo ospite a Conegliano nel 1574, quello di conte conferitogli dall'imperatore Massimiliano II d'Asburgo con diploma datato 28 novembre 1575, quello di cavaliere di San Marco conferitogli dal doge Marino Grimani il 10 marzo 1598; in concomitanza gli erano riconosciute le prerogative feudali a Prata acquisendole dai Florida di Spilimbergo.

Come per il Montalban, anche di Bartolomeo Bontempelli e del più giovane fratello Grazioso (? -Venezia 1627) in rapporto a Conegliano si offrono qui solo alcuni dati essenziali, quale premessa per una ricerca ben più vasta e ricca di implicazioni, da compiersi in ambito storico. Interessano almeno le indicazioni offerte da alcuni riscontri documentari scelti, perché in grado di delineare la vivacità dell'ambiente coneglianese tra Cinque e Seicento, di certo non chiuso in sé ma ricco di occasioni per la circolarità di esperienze, dovuta anche alla presenza di foreste, motivate dalla gestione di interessi economici, tra cui si collocano le implicazioni sociali, culturali e di committenza artistica che vanno di pari passo.

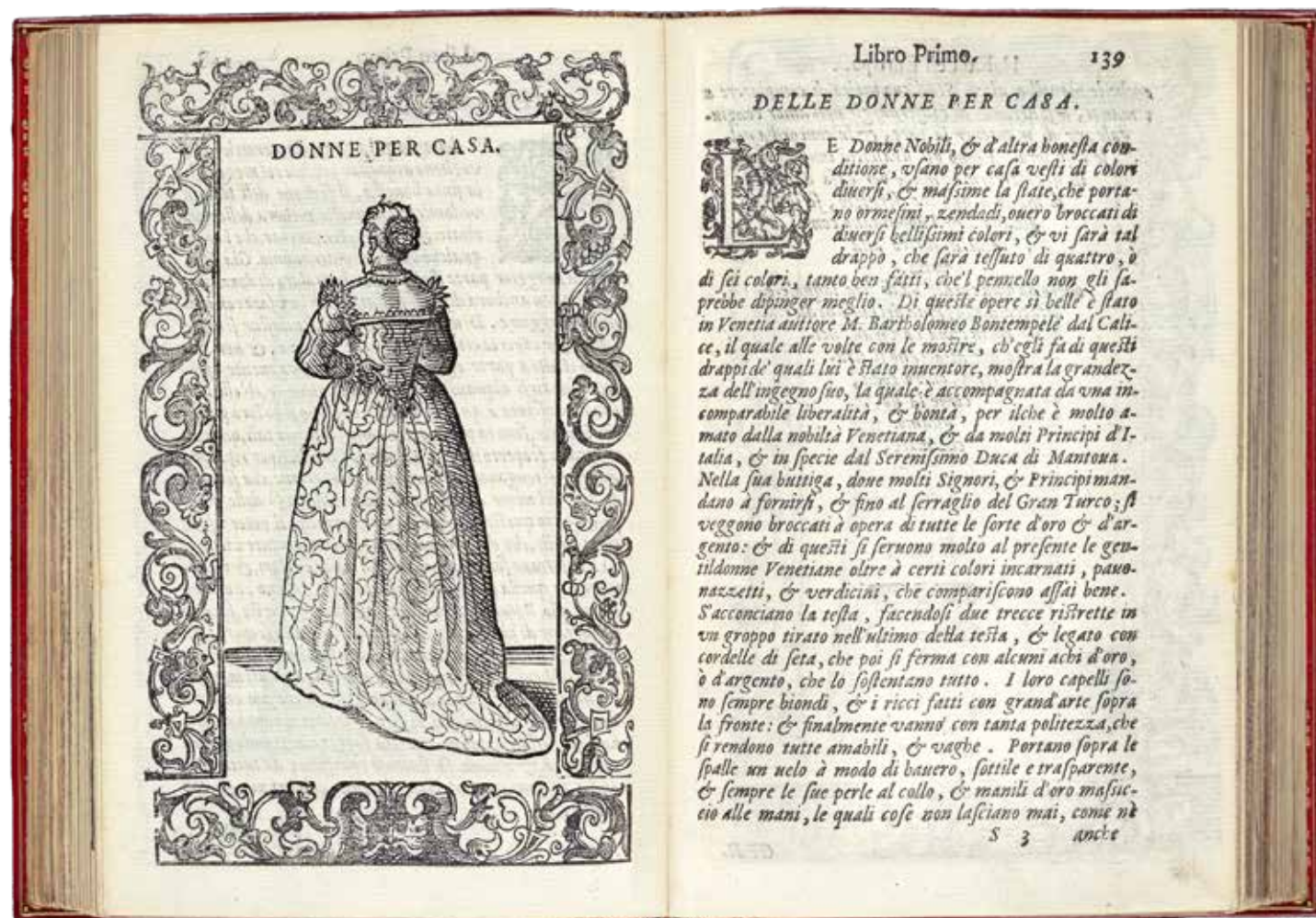
Un'altra informazione di Ugo Tucci ci introduce alla spigolatura dei dati documentari: «Il Bontempelli possedeva un palazzo a Conegliano, dove si recava a villeggiare, e quattro poderi per complessivi 150 campi, che gli davano una buona rendita in cereali e vino. Una gran parte del-



6.116 Pietro Mera, *Madonna con il Bambino in gloria e i santi Margherita d'Antiochia tra i santi Sebastiano e Rocco*, Refrontolo (Treviso), chiesa parrocchiale di Santa Margherita di Antiochia.

le sue entrate veniva da lui dispensata in opere di beneficenza, specialmente a favore di chiese e di ospedali», il riferimento è a quelli veneziani. ²⁹⁷

Un riscontro diretto di quanto si apprende da altri documenti si trova nell'inedita condizione di Decima del 1581 (fig. 6.119), relativa al sestiere di San Marco. ²⁹⁸ Il testo ci fa sapere dei possedimenti in villa di Feletto di cinquanta campi in circa, nel paludo di Bibano dei due possedimenti di quaranta e cinquantaquattro campi, dei sei campi nella Villa di Codognè, ma che indica sotto Portobuffolè. Interessa in particolare la seguente voce: «Item una casa a



6.117 *Donne per casa*, in Cesare Vecellio, *Degli Habiti antichi et moderni di diverse parti del Mondo Libri due fatti da Cesare Vecellio et con discorsi da lui dichiarati*, Venezia, Damian Zenaro, 1590.

Conegliano nel borgo de Santo Antonio tenimo per nostro uso la qual ne è de grandissima spesa soleva esser del quondam misser Adamo Paradaiser alemano per la qual anco si paga livello alla scuola di Batudi de Santa Maria de Coneglian lire tredese soldi disisete Ali magnifici heriedi del quondam magnifico misser Alvise Malipiero lire doi e soldi diese». ²⁹⁹

Lubicazione della casa per la quale è pagato il livello alla Scuola dei Battuti, la menzione di Adam Paradaiser, sono dati da tenere presenti per accertare la prossimità a quella di Tiziano ceduta da Pomponio Vecellio a Cornelio Sarcinelli, come sopra indicato.

Il nome di Alvise Malipiero rinvia agli esponenti di una famiglia dedita alla mercatura, in cui questo nome di battesimo era ricorrente. I quali si distinsero come rappresen-

tanti pubblici, ossia consoli in *Soria*, termine che indica la sponda orientale del Mediterraneo (Damasco, Tripoli e Aleppo); di conseguenza dovrebbe trattarsi di Alvise del quondam Zuane, prima provveditore sopra i banchi e poi console nel 1551. ³⁰⁰

I beni denunciati rientrano tra gli acquisti effettuati da Bartolomeo a nome dei figliastri, i fratelli Gioacchino e Salvatore Rubbi nell'ambito delle complesse vicende familiari e di una società istituita fra loro, come attestato fin dal 1577. Gli eredi di Giacomo Rubbi che ebbe come garzone Bartolomeo Bontempelli, si trovarono in società con quest'ultimo, avendone egli sposato la madre Marietta in seconde nozze. L'esito a cui interessa far cenno, circa una vicenda indagata in sede propria, è il trasferimento da Venezia a Conegliano dei fratelli Rubbi per curare i loro interessi. ³⁰¹ La ricostruzione esemplare di una vicenda emblematica si deve in questo caso a Gigi Corazzol, che delinea il profilo più efficace dell'imprenditoria Bontempelli attraverso gli atti notarili. ³⁰²

Il peso che dovette avere la loro presenza a Conegliano si ricava dai testamenti di Bartolomeo e di Grazioso, che si

premurerà che fossero rispettate le volontà del fratello più anziano: quello di Bartolomeo è del 12 febbraio 1613 ed è pubblicato in data 8 novembre 1616, l'olografo di Grazioso data 6 settembre 1625. ³⁰³ Tra gli esecutori testamentari di quest'ultimo vi è Giovanni Andrea Caronelli quondam Pietro di Conegliano, «mio nipote per strirpe» in quanto aveva in sposa la nipote Elisabetta, alla quale spetta il palazzo di Conegliano «quale godeva» il fratello Bartolomeo. ³⁰⁴ Si aggiunge il dottore Giovanni Antonio Butta quondam Lodovico che ebbe in sposa la nipote Bonetta, figlia di Giovanni Antonio Bontempelli che curò nella Val di Zoldo gli interessi dell'imprenditoria familiare. ³⁰⁵

La «incomparabile liberalità, et bontà», alla quale fa cenno Cesare Vecellio a proposito di Bartolomeo, sembrerebbe manifestarsi da parte anche di Grazioso esclusivamente in favore di Venezia, delle sue istituzioni assistenziali e caritative, dei suoi bisognosi. Non si cita altrimenti Conegliano. Tuttavia, un legame e collegamento di Bartolomeo con Conegliano riguarda altri aspetti oltre quelli di gestione dei possedimenti. Si inseriscono nelle iniziative di beneficenza, quelle di sostegno in modi diversi non solo dei compaesani della val Sabbia, ma anche dei coneglianesi, o zoldani che si fossero rivolti a lui per un aiuto. Vi sono comprese le richieste di padrino, per la sua disponibilità a favorire i matrimoni di quanti provenissero da territori per porsi al suo servizio, fungendo in tal caso da testimone. ³⁰⁶ Ma richieste di padrino gli giungevano anche da parte di nobili. Sotto questo punto di vista, il caso di Bontempelli nell'ambito della parrocchia di San Salvador è già stato studiato da Annalisa Bruni che individua tra il 1586 e il 1616 circa venti matrimoni contratti da massare alle sue dipendenze, non mancando per l'appunto le coneglianesi e zoldane. ³⁰⁷

Per queste casistiche, a livello esemplificativo, se ne ricorda una nota e se ne aggiungono un paio di inedite, in quanto da ritenersi indicative nel presente contesto.

La prima riguarda il conte Francesco Franceschini di Vicenza, marito di Ippolita di Collalto, che nel 1596 si dice compare di Bartolomeo. ³⁰⁸

Per le inedite si segnalano due attestazioni: in data 8 giugno 1594, Bartolomeo Bontempelli nomina Guglielmo Boano dottore bellunese quale padrino e testimone per battezzare in suo nome un figlio di Sartorio Doglioni, nobile e cittadino bellunese, nato da Laura Romana figlia di Girolamo da Conegliano; l'atto è stipulato nella bottega di Bontempelli, all'insegna dal calice in San Salvador. ³⁰⁹

Data 14 dicembre 1596 la procura di Bartolomeo Bontempelli a Girolamo Montalban per il battesimo di una figlia di Giulio Danese da Conegliano e di Alvisa Mazzacani quo-



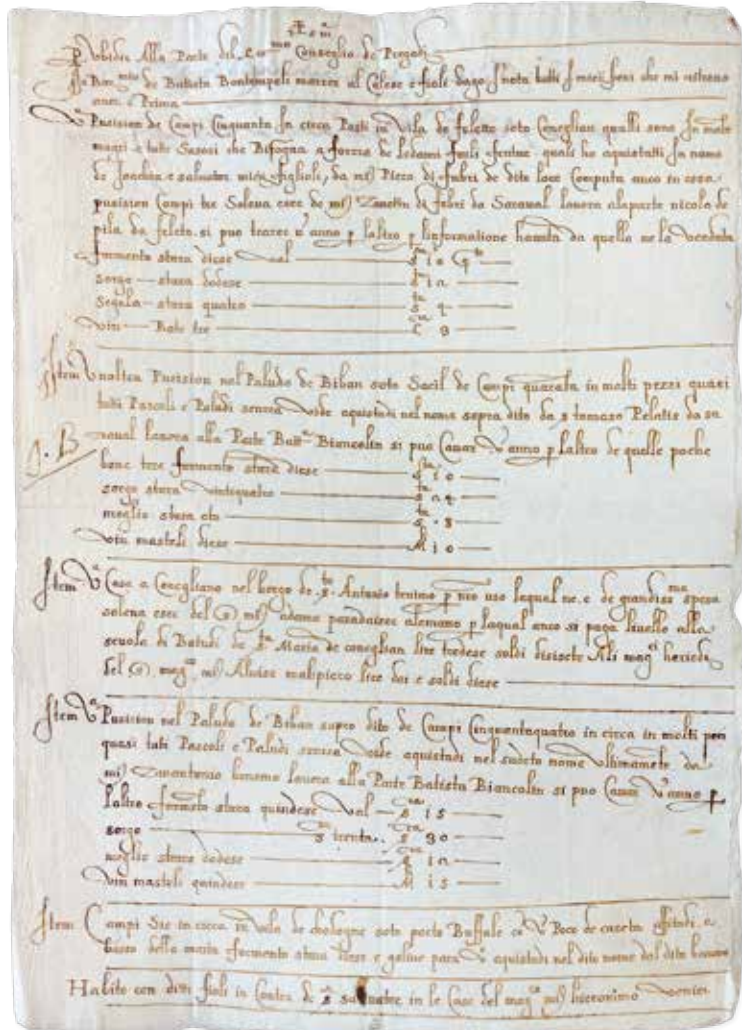
6.118 Palazzo Montalban Vecchio, prospetto sulla Condrada Grande di Conegliano, fine secolo XVI.

ndam Rinaldo. ³¹⁰ Il vincolo di *compaternitas* ossia di parentela spirituale, in cui Bartolomeo Bontempelli si distingue per generosa disponibilità, comprende dunque un numero elevato di patrizi, cittadini, quanti sono presenti nella sua vita domestica e di negoziante, e non da ultimo artisti. ³¹¹ Spetta a Rodolfo Baroncini, nei suoi studi del 2012 e 2013, di stilare l'elenco nell'ambito di una documentata ricerca sulla committenza musicale di Bartolomeo Bontempelli. In particolare sui rapporti con il compositore Giovanni Gabrieli organista della Basilica di San Marco, ma anche della Scuola Grande di San Rocco di cui Bartolomeo (con Grazioso) fu confratello dal 1581, per diventarne il Guardian Grande nel 1599. ³¹² L'elenco comprende letterati, comediografi, musicisti, compositori, cantanti e per l'appunto pittori. È nell'ambito di questa ricerca che emergono, nello specifico, gli iniziali rapporti dei Bontempelli con Sante Peranda (Venezia 1566-1638), attingendo ai registri canonici delle parrocchie di San Martin e San Marco: alle date 27

dicembre 1589 e 5 settembre 1594. La prima data si riferisce al contratto matrimoniale “per parolla” con il quale Sante Peranda si impegna con Andriana del *quondam* Francesco Trevelin, segue in data 14 settembre 1593 la registrazione matrimoniale «testimonio il signor Grazioso dal chalex» (fig. 6.120).³¹³

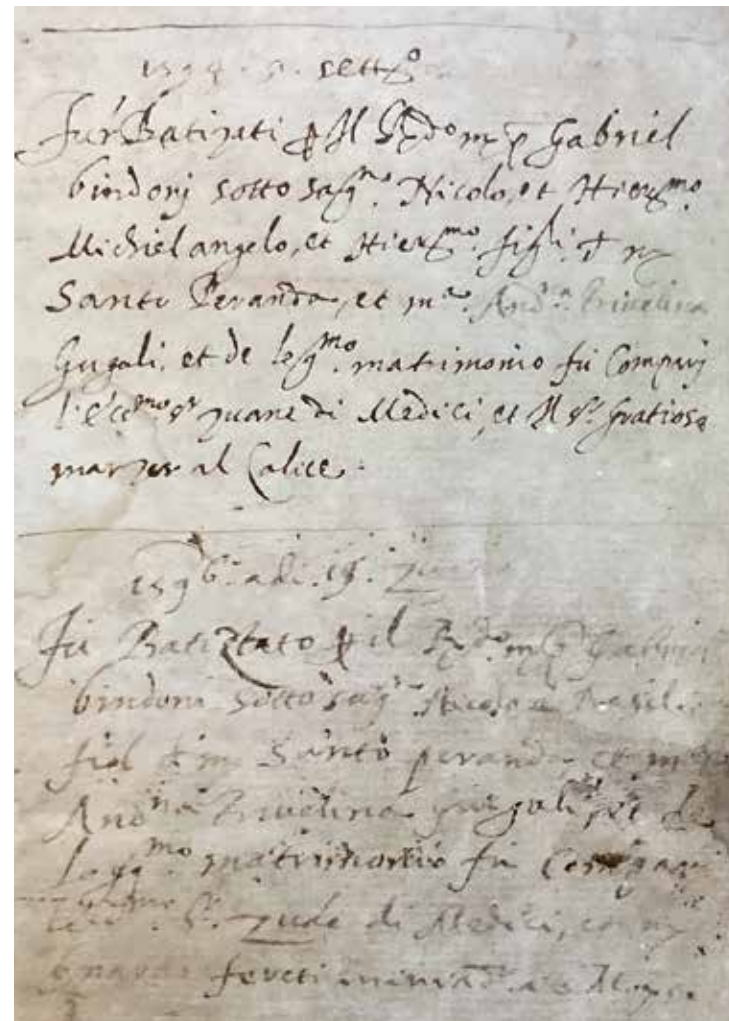
La distanza di tempo tra i due momenti del contratto matrimoniale sono importanti in considerazione del viaggio di Peranda a Roma nel 1592 quando fu al seguito di Marino Grimani, Procuratore di San Marco, eletto doge nel 1595; tenendo poi conto al suo rientro dell'iscrizione nel 1594 alla fraglia dei pittori veneziani.³¹⁴ Lo stesso anno furono battezzati in data 5 settembre i figli Girolamo e Girolamo Michelangelo anche in questo caso fu “compare” «Grazioso marzer al Calice», inoltre «l'eccellentissimo ser Zuane

6.119 *Condizione di decima di Bartolomeo Bontempelli*, 1581. Venezia, Archivio di Stato, *Dieci Savi sopra le decime di Rialto*, busta 157, *Condizioni di Decima, 1581*, San Marco n. 326.



6.120 Contratto matrimoniale “per parolla” di Sante Peranda e Andriana del *quondam* Francesco Trevelin del 27 dicembre 1589, registrazione del 4 settembre 1593, Venezia, Archivio Storico del Patriarcato, *Parrocchia di San Martin, Matrimoni*, reg. 1, cc. nn., alla data 27 dicembre 1589.

6.121 Registrazione di battesimo di Nicolò, Girolamo Michelangelo e Girolamo figli di Sante Peranda e di Andriana Trivellin, “compari” Grazioso Bontempelli del Calice e l'eccellentissimo signor Giovanni de' Medici, 5 settembre 1594. Venezia, Archivio Storico del Patriarcato, Parrocchia di San Marco, *Registri canonici diversi*, reg. 1, c. 19r.



de' Medici» (fig. 6.121).³¹⁵

Si può dedurre che Peranda dovette essere sostenuto fin da giovane da Bontempelli, nella fase in cui si dedica a commissioni per chiese veneziane e di terraferma, per distinguersi poi per il lungo servizio presso la corte di Alessandro I Pico a Mirandola, dal 1608, e presso gli Este a Modena, in ambiti nei quali Bartolomeo Bontempelli intrattava rapporti, in aggiunta a quelli con i Gonzaga a Mantova. Nella ricostruzione del catalogo iniziale di Peranda, notevolmente incrementato negli studi recenti, si annove-



ra la pala della *Nascita di Gesù e san Francesco d'Assisi* per la cappella laterale della chiesa dei Cappuccini di Conegliano.

6.122 Sante Peranda, *San Martino che divide il martello con il povero*, 1585. Rio San Martino di Scorzè (Venezia), chiesa parrocchiale di San Martino vescovo.

6.123 Sante Peranda, *Il Padre Eterno, sant'Agostino e san Lorenzo Maria Maddalena e Caterina d'Alessandria, Davide che suona la cetra tra i beati del Paradiso*, Venezia, chiesa di San Giuseppe di Castello vulgo San Isepo.





6.124 Sante Peranda, *Il Padre Eterno in gloria, l'Immacolata concezione e donatori*, Piancogno Basso in Valcamonica (Brescia), chiesa della Santissima Annunciata.

no (ora presso la chiesa parrocchiale di Golasecca, Varese), in origine sotto il titolo dell'Immacolata Concezione.³¹⁶ La dedicazione della chiesa all'apostolo Pietro e consacrazione degli altari l'11 novembre 1599, officiante il vescovo di Ceneda Leonardo Mocenigo, ne fissa il *terminus ante quem* per la sua pubblicazione.³¹⁷ Esso riguarda ugualmente la pala dell'altare maggiore raffigurante *Cristo che consegna le chiavi a Pietro* di Palma il Giovane (Conegliano, Museo civico), che aveva come laterali le immagini di *San Francesco d'Assisi* e *Santa Chiara* di Peranda non individuate.³¹⁸ Non vi sono elementi per stabilire se in questa circostanza vi fosse una vera e propria collaborazione fra Palma e Peranda, per quanto le fonti li ricordino come maestro e allievo, in una successione che considera quest'ultimo prima presso la bottega di Paolo Fiammingo, poi di Leonardo Corona e infine per l'appunto di Palma, solo per tre anni sostiene Ridolfi per ben quattordici a detta di Boschini.³¹⁹

Sta di fatto che furono convocati entrambi per attendere in concomitanza a uno stesso progetto destinato a Conegliano. Da un lato il legame personale con Peranda che si è scoperto essersi consolidato da anni, dall'altro lato l'importanza di Palma sulla scena veneziana e l'impegno che dimostra nell'ideazione e realizzazione dell'opera, rende ancor più sostenibile che abbia agito nella loro scelta proprio Bartolomeo Bontempelli. Senza escludere che vi sia stato anche il suo sostegno finanziario all'operazione. Se ne è già indicato il ruolo nella fondazione del convento dei Cappuccini a Conegliano, seppure non ancora completamente circostanziato su base documentaria diretta.³²⁰ Basta solo ricordare che il medico Ottaviano Graziani, per insistenza di Pietro Montalban, cedette per quattroceto ducati d'oro ai Cappuccini il terreno per la costruzione di convento e chiesa «il contratto fu stipulato e perfezionato l'11 ottobre 1589 nel palazzo dello stesso Montalbano, il quale acquisto il terreno a nome di Bartolomeo dal Calice. Questi pagò di sua tasca e, pur mettendo il fondo a disposizione dei frati, ne ritenne la proprietà.³²¹ Anche per la città dove ebbe il suo palazzo di villeggiatura, abitato da congiunti ed eredi, egli avrebbe dunque dimostrato in questo modo la sua generosità universalmente riconosciuta per quanto fece per Venezia e per la sua terra d'origine. Il confronto tra le due opere coeve per i Cappuccini di Conegliano è emblematico. Chiarisce il grado di dipendenza e autonomia di Peranda dal maestro, come tale attestato dalle fonti. Si pone oggi quasi a conclusione di un percorso iniziale che si inaugura prima dell'esperienza romana con l'incunabolo costituito dalla pala di *San Martino che divide il mantello con il povero* (fig. 6.122) della chiesa parrocchiale di Rio San Martino (Scorzé, Venezia), firmata e datata 1585, costellato poi di un insospettabile numero di ritrovamenti nei territori, a comprendere anche il Bresciano e Bergamasco, che possono confermare la prossimità a Paolo Fiammingo e a Leonardo Corona.³²² Peranda non manca di assumere soluzioni compositive di Palma, come nel caso della pala per i Cappuccini di Conegliano. Tuttavia egli le risolve senza emularne la monumentalità e il largo formale e pittorico neotizianesco del momento, per attenersi semmai al dinamismo e meticolosa definizione formale quasi descrittiva di Corona, in cui traspare il riferimento tintorettesco ma anche la componente del manierismo internazionale. Riguardo quest'ultimo aspetto, Peranda lo lascia intendere nel modo più esplicito, ad esempio, nella sorprendente pala di commissione Grimani raffigurante *Il Padre Eterno, sant'Agostino e san Lorenzo, Maria Maddalena e Caterina d'Alessandria, Davide che suona la cetra tra i beati del Paradiso* (fig. 6.122) della chiesa di San Giuseppe di Castello, vulgo San

Isepo, che più di ogni altra testimonia della sua esperienza romana.³²³ Quanto invece alla presenza a Conegliano, può essere interessante ricordare come Malvolti nel 1773 catalogasse la pala di *San Giordano nel deserto* della chiesa parrocchiale di Santa Maria di Feletto come opera di Palma o di Peranda, per trovare collocazione solo ultimamente nel catalogo di Pozzoserrato.³²⁴ La resa del paesaggio tuttavia, se confrontata con quella dei due teleri di questa fase spettanti a Peranda, *Cristo nell'orto degli Ulivi* e le *Stimmate di san Francesco*, della Basilica del Redentore a Venezia, mostra come egli lo intenda effettivamente secondo il modello di Paolo Fiammingo e non del Pozzoserrato.³²⁵ Le quinte arboree, che anche nell'ambientazione in notturno fanno quasi da contrappunto alla drammaticità del momento, riducono la possibilità di un'apertura verso il fondo e quindi di attrarre mostrando le cose più lontane che è prerogativa di Pozzoserrato. Nella pala della *Immacolata Concezione e donatori* (fig. 6.124) della chiesa della santissima Annunciata di Piancogno Basso in Val Camonica (Brescia) la resa formale lucida e quasi cristallizzata e l'aspetto didascalico del paesaggio sono indice, su di un altro piano di ricerca, della prossimità comunque al linguaggio dei flandro veneti più che direttamente a quello di Palma.³²⁶

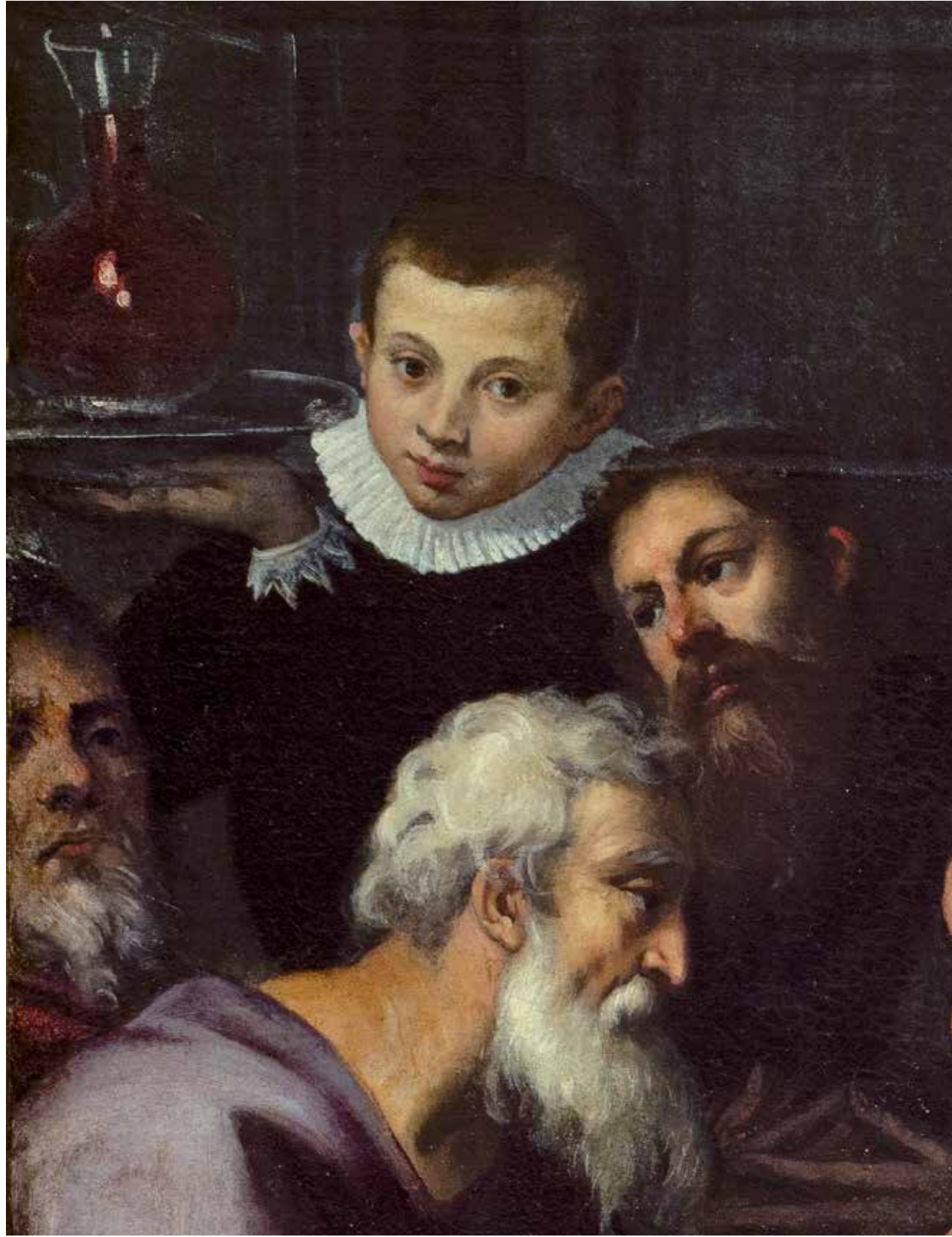
Con alle spalle questi sperimentismi, ai quali altri se ne possono aggiungere, Peranda si presenta con un'opera per la prima volta a Conegliano, proprio accanto a Palma in un suo momento "chiarista" e, come detto, "neotizianesco". Il contenuto post tridentino delle due opere per i Cappuccini vede da un lato Peranda corrispondere al loro immaginario in un'iconografia che attualizza la Natività e adorazione dei pastori con la presenza del Fondatore. Lo slancio del Poverello è quello della partecipazione convinta alla realtà del mistero che vuole facilitare il coinvolgimento dell'osservatore devoto, analoghi esempi di questa comunicativa francescana non mancano in questo periodo. Palma invece rende solenne e ad un tempo accostante l'evento, misurando i moti d'animo dei personaggi, oltre a Cristo e a Pietro, sono sette e in più Paolo i testimoni del mantenimento della promessa («*tibi dabo claves*). La presenza di Paolo è poi indice dell'interpretazione del soggetto evangelico conforme a una visione post tridentina. Trova come presupposto l'interpretazione del momento rappresentato in riferimento non solo alla narrazione del vangelo di Matteo (Mt 16, 18-19) riguardo la *traditio clavium* ma anche a quella del vangelo di Giovanni (Gv 21, 15-17) sulla missione evangelizzatrice: «*pasc oves meas*».³²⁷ Si legittima l'elezione di Pietro al ruolo di principe degli apostoli e vicario di Cristo, la superiorità del vescovo di Roma e dunque dei suoi successori. Nel contempo si espri-



6.125 Palma il Giovane, *Consegna delle chiavi a Pietro*, 1625. Già collezione Janos Scholz; New York, Pierpont Morgan Library Department of Drawings and Prints, No. 1982.49.

me il riconoscimento del primato di Pietro da parte di Paolo, l'apostolo delle genti, che tuttavia in questo caso non reca il libro della dottrina ma solo la spada del martirio, come altre iconografie esplicitano riguardo soprattutto la loro unità. Il modo di rappresentarli nella pala coneglianese assume il significato dell'antichissima iconografia dell'abbraccio dei due apostoli, o quella della consegna concomitante da parte di Cristo delle chiavi a Pietro e del libro della dottrina a Paolo.

Nel dipinto per i Cappuccini di Conegliano Palma attua una composizione elaborata diversamente rispetto a quella del disegno del Louvre messo a confronto; ancora mutata è quella del disegno della fase ultima (fig. 6.125), del 1625, già collezione Janos Scholz, in cui la postura di Pietro è una reminiscenza di quello coneglianese, così da farcene comprendere ancora meglio, per mano dell'autore stesso, le ragioni espressive.³²⁸ Si chiarisce nel dipinto per



6.126-127 Leonardo Corona, *Ultima cena*, 1590. Conegliano, convento dei Padri Cappuccini, refettorio, particolari.



Conegliano la posizione di Pietro, ora significativamente in ginocchio, e di Paolo che gli si avvicina con un gesto di profonda partecipazione. L'impaginato si caratterizza per un maggiore respiro spaziale a vantaggio della distribuzione più pausata degli apostoli. Tale da consentire l'apertura su di un paesaggio popolato, evocativo della chiamata di Pietro e della sua missione, ossia sul mare di Galilea, o lago di Gennesaret, dove un'imbarcazione da pesca si approssima alla riva, e non lontano si scorge un pastore con il suo gregge. Il tutto è sovrastato dai bagliori di luce nell'alto. Per l'impegno di Palma il Giovane e Sante Peranda presso la chiesa di San Pietro apostolo dei Cappuccini di Conegliano si è indicata quale *terminus ante quem* la data di consacrazione della chiesa l'11 novembre 1599. Vanno ora considerati altri punti cronologici che attestano il rapido concludersi dei lavori di costruzione del convento, per cui la fraternità cappuccina poté essere costituita già al completo nel capitolo tenutosi a Venezia il 30 aprile 1593, mentre l'ingresso ufficiale dei religiosi si celebrò solennemente il 24 luglio successivo.³²⁹ Dati non trascurabili per un'altra opera che non poteva mancare di norma sulla parete di fondo del refettorio della comunità che si insediava: l'*Ultima cena* (figg. 6.126, 127), quella che ancora si conserva in loco.³³⁰ A conferma, in occasione del restauro si è rinvenuta sul retro la sigla «PB» e la data 1590.³³¹ Questa è da accettarsi e l'assegnazione a suo tempo proposta a pittore veneto che mostra assonanze con lo stile di Paolo Piazza prima di vestire l'abito cappuccino, con quello di Maffeo Verona e Andrea Vicentino può ora essere convertita in un'attribuzione diretta. È a favore di Leonardo Corona (1552-1596) sopra menzionato proprio a motivo del ruolo che ebbe nella formazione di Peranda, secondo Ridolfi.³³² L'implicazione di Bartolomeo dal Calice nel sostegno dell'insediamento conventuale non poteva che creare le condizioni per occasionare la convocazione, dopo Palma e Peranda, di un altro esponente delle «sette Maniere in certa guisa consimili», secondo l'espressione di Marco Boschini nella *Breve Istruzione* premessa a *Le Ricche Minere* del 1674, ossia di uno dei riconosciuti protagonisti della pittura veneziana del momento.³³³

Anche in questo caso non si hanno riscontri di una commissione diretta che, per tempo, giunga a sostegno delle prime necessità del convento. Semmai, la commissione da parte di un devoto offerente privato è da ravvisare nell'evidente ritratto dal vero di uno dei dodici, quello in secondo piano a sinistra, con il capo roteato mentre volge lo sguardo verso l'alto, accorgendosi del giovanetto che si avvicina con il vassoio della caraffa di vino rosso. Sembra potersi individuare un doppio ritratto (di padre e figlio?).

In tal caso, quali fossero i loro legami con i Cappuccini o con i Bontempelli, con Corona stesso per la realizzazione a Venezia del dipinto con i loro ritratti, è un aspetto ancora tutto da indagare.³³⁴ È poi da accertarsi quale fosse l'*entourage* familiare di Bartolomeo Bontempelli che poteva dividersi tra Venezia e Conegliano, nonché il numero e il profilo di coloro che sostennero l'arrivo dei Cappuccini a Conegliano, tra i quali figura Pietro Montalban.

L'esito stilistico del dipinto restituitogli a Conegliano conviene alla data del 1590 che è significativa nel percorso di Leonardo Corona conclusosi nel 1596, quando il pittore ha quarantaquattro anni.³³⁵

Nel 1590 egli data *La caduta della manna* e *La crocifissione di sant'Andrea* di San Giovanni Elemosinario; è impegnato nella realizzazione del grande e complesso telerò della chiesa di San Fantin. In Santa Maria Formosa Marco Querini predispone l'altare per la pala del *Cristo crocifisso e i dolenti* (Venezia, Gallerie dell'Accademia).³³⁶ Sempre nel 1590 l'altare della Croce della chiesa di Santo Stefano degli eremitani di Sant'Agostino venne ceduto alla Confraternita dei centuriati che, per esso, ben presto affidano al pittore l'ammirata pala della *Madonna della cintura con i santi Agostino, Monica, Stefano, Nicola da Tolentino e Guglielmo da Malavalle*.³³⁷ Sono alcuni dei riferimenti del grande impegno e della considerazione che il pittore ebbe in tale momento. Coincide soprattutto una maturazione di stile che si caratterizza per un rafforzato chiaroscuro a sostegno di un'indagine naturalistica più decisa, di una più intensa drammaticità. È una pura convenzione che questo passaggio si schematizzi con una oscillazione tra un prevalente veronesismo di prima e, ora, un potenziato tintoretismo, aspetti effettivi ma da tempo ben elaborati dalla distinta personalità di Leonardo Corona. L'*Ultima cena* per i Cappuccini di Conegliano che ora gli si restituisce viene a inserirsi in questo contesto esprimendone, al confronto con le opere che lo qualificano, la novità di stile. A comprendere, in particolare, l'affinata capacità espressiva che rivela una sentita partecipazione interiorizzata agli eventi rappresentati, come ben esprime nel caso specifico l'inserito ritrattistico.

All'incirca quindici anni dopo la presenza nella chiesa dei Cappuccini con Palma, Sante Peranda è di nuovo impegnato per una chiesa di Conegliano. Si tratta dell'*Ultima cena* per quella dei Santi Martino e Rosa officiata dai padri Crociferi spettante al 1615 e non al 1611 come a lungo sostenuto.³³⁸ La commissione è per l'iniziativa della Scuola del Santissimo Sacramento, poichè un'iscrizione ora perduta ne ricordava i Gastaldi «Iusto de Iusto e Angelo Libera». Al riguardo non si dispone attualmente di accertamenti

documentari, di conseguenza non emerge alcun collegamento con i fratelli Bontempelli per l'affidamento dell'opera, indubbiamente impegnativa e riuscitissima.

Accertata la data dell'esecuzione, congrua con gli esiti dello stile, e considerata la lentezza propria dell'operatività di Peranda in questa fase, essa viene a collocarsi accanto al *Martirio di sant'Orsola* per San Bartolomeo a Modena, commissionato da Cesare d'Este, che egli inizia nel 1611 per portarlo a termine solo nel 1616.³³⁹ È eseguita dopo la pala del *San Carlo Borromeo che libera un ossesso dal demonio* per la cattedrale di Carpi che ha in lavorazione a Modena nel 1612, ma però che risulta pubblicata nel 1617.³⁴⁰ Non è possibile affermare se, tra questi impegni ai quali assolve in tempi lunghi, l'accettazione di un'opera da eseguirsi per Conegliano, ossia per lui periferica, sia stata la conseguenza di una diminuzione delle commissioni in Emilia. Oppure se la Scuola del Santissimo Sacramento abbia potuto incaricare il pittore grazie all'intervento o mediazione autorevole dei Bontempelli a lui sempre famigliari.

Sta di fatto che l'esecuzione del telerò coneiglianese avviene pochi anni dopo quella della pala raffigurante *San Carlo Borromeo in adorazione del Cristo in pietà intercede per i fratelli Bartolomeo e Grazioso Bontempelli* (fig. 6.128) collocata in San Salvador, sull'altare che avevano fatto erigere laddove avevano acquisito lo spazio molto tempo addietro.³⁴¹ Anch'essa, secondo Ridolfi, fu realizzata «con la maniera resa più lunga e difficoltosa dell'usato» in occasione di un rientro a Venezia da Modena.³⁴²

Bartolomeo Bontempelli muore in data 8 novembre 1616, l'anno seguente Grazioso chiede l'autorizzazione a poter allestire a proprie spese l'altare della Pietà pertanto, come motiva Stefania Mason, vi sono più ragioni, comprese quelle stilistiche, per fissare l'esecuzione del dipinto di Peranda durante il suo soggiorno veneziano tra 1618 e 1619.³⁴³ Si aggiunga che nel suo ultimo testamento del 12 febbraio 1613, pubblicato in data 8 novembre 1616, Bartolomeo esprime con poche parole la sua fede convinta e detta le sue ultime volontà tutte caritative, nulla dice sulla sua sepoltura e sui suffragi per la sua anima. In quello olografo di Grazioso del 6 settembre 1625, egli si intesta l'iniziativa, che dunque ha effettivamente luogo dopo la morte del fratello: «Havendo fatto un Altare dedicato a S. Carlo d'honorevol forma nella chiesa di S. Salvatore di questa Città, et ad esso Altare faccio celebrar una Mansionaria d'una missa ogni giorno».

L'interesse non occasionale dei Bontempelli per Palma e Peranda, per quest'ultimo tale da configurarsi come continuativo, trova conferma nel considerare l'inventario dei beni di Grazioso che data 9 settembre 1627, in cui è no-



6.128 Sante Peranda, *San Carlo Borromeo in adorazione del Cristo in pietà intercede per i fratelli Bartolomeo e Grazioso Bontempelli del Calice*, Venezia, chiesa di San Salvador.

tevole il numero di quadri conservati nelle sue abitazioni nelle Mercerie e alla Madonna dell'Orto, in cui dovette annoverare quelli raccolti dal fratello.³⁴⁴ Sembra non esservene stati nel palazzo coneiglianese, almeno al momento del testamento di Grazioso, in cui si fa

cenno solo a beni mobili di minor conto.³⁴⁵ Ma non è da escludere che ve ne fossero negli anni in cui era abitato da Bartolomeo.

A sottoscrivere l'inventario del 1627 sono gli esecutori testamentari, parenti acquisiti di terraferma di nobile famiglia già menzionati, Giovanni Andrea Caronelli di Conegliano e Giovanni Antonio Butta di Belluno, ai quali si aggiunge per la parte della Val Sabbia Zanetto Zanetti detto Candelino con il quale Grazioso era stato in società «nel negozio di far caminar il forno di Lavinon».³⁴⁶ Non conosciamo se effettivamente presero visione delle opere o se ratificarono solamente l'inventario. Non sappiamo neppure se Caronelli e Butta coltivassero un vero interesse per la pittura. I quadri inventariati di Palma e Peranda, a considerare i soggetti, dovevano rispecchiare la sensibilità dei loro congiunti acquisiti, come manifestata da ultimo con la pala di San Salvador e, tempo addietro, da quelle per Conegliano, per la realizzazione delle quali si hanno motivi per sostenere che sia intervenuto il loro sostegno. Ai molti ritratti di famiglia di autore non specificato si aggiungeva, a considerare i pittori preferiti coinvolti anche a Conegliano, la serie allegorica di Palma esposta nel “portego” composta da sei quadri di contenuto moraleggiante: la Religione (Sarasota, Ringling Museum of Art), la Potestà, la Vita Solitaria (già Verona, mercato antiquario), la Milizia, l'Arte, La Mendicizia.³⁴⁷ Altri suoi dipinti inventariati erano una *Susanna* e un *San Paolo*.

Quelli di Peranda avevano per soggetto *San Francesco Maria Maddalena* e una *Pietà*, nessuno è stato finora individuato. Con l'eccezione della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* di Jacopo Tintoretto, non individuato, un numero cospicuo di dipinti di soggetto sacro è inventariato senza l'autore. È stato osservato da Stefania Mason che «la serie palmesca, per il suo risvolto fortemente moraleggiante, non rappresenta un'eccezione al rigore della scelta di dipinti religiosi voluta dai Bontempelli, che ha pochi riscontri nelle raccolte contemporanee per numero e monotematica, trovando un parallelo solo negli inventari ecclesiastici».³⁴⁸

Con i tre autori più importanti di cui si fa il nome nell'inventario, Bartolomeo e Grazioso Bontempelli ebbero occasione di mettere in atto la loro concreta generosità di devoti promotori e committenti. Quanto a Tintoretto la frequentazione fu intensa alla Scuola di San Rocco, anche nell'assumere ruoli di governo, nella *zonta*.³⁴⁹ Tra l'altro dovette esservi stata un'intesa occasionata dalla prolungata realizzazione dell'altare della Sala superiore in cui è collocata nel 1588 la pala di Tintoretto dell'*Apparizione di san Rocco*.³⁵⁰ Nel suo testamento del 1625 Grazioso doveva ancora registrare «M'attruovo creditore della Scuola di S.

Rocco per molti danari spesi dal Signor Bortolamio mio fratello nella fabbrica dell'Altar Grande in essa Scuola. Voglio che siano cassate, et annullate le partite di detto credito ha honor, et gloria di santo Rocco».³⁵¹

Con Palma il Giovane, come con Sante Peranda, in una dimensione addirittura “famigliare” e da “compari”, le occasioni per stabilire un legame privilegiato furono durature e più frequenti a Venezia, nella dotazione di chiese e Scuole, ma, seppure occasionalmente, anche in altri contesti come quello intercettato a Conegliano.

LA SACRA CONVERSAZIONE DI GIAMBATTISTA CIMA E LA CENTRALITÀ DEL SUO MESSAGGIO VISIVO PER LA CHIESA DI SANTA MARIA NUOVA DEI BATTUTI

«pro honore et augmento divini cultus et reverentia gloriose dei genetricis virginis Marie».

La *Mariegola della Scuda dei Battuti di Santa Maria Nuova di Conegliano* (fig. 6.129) recante l'*ex libris* di Teodoro Correr (Venezia, Biblioteca del Museo Correr) è stata presa in considerazione in modo più proficuo solo di recente, precisamente nell'ambito della scrupolosa ricerca documentaria su Cima da Conegliano pubblicata da Manuela Barausse nel 2010.³⁵² Le considerazioni su quelli che si presentano come meri «*Onomastici confratelli et sorelle scholae Sancte Marie batutorum Conegliani ab anno 1421 ad annum 1759*» sono molteplici. Nel presente contesto si intende valorizzare tale elenco nominativo solo a mo' di testimonianza di un antico legame della famiglia di Cima con quel sodalizio. Lo stesso sodalizio che, in data 5 gennaio 1492, gli commissionerà la celebre pala per l'altare maggiore della chiesa di sua pertinenza, costruita nei lineamenti gotici sull'asse principale del borgo inferiore della città, con annessa la sede della Scuola. Il rinnovo della cappella grande, in cui fu allogata, fu grazie alla cessione del terreno da parte del notaio Zandonato di Giacomo Petrucci ratificata il 18 aprile 1485, gastaldi della Scuola Clemente Caronelli e Leonardo del *quondam* Corradino.³⁵³ Ultimati i lavori, l'altare maggiore poté essere consacrato dal vescovo di Ceneda Nicolò Trevisan il 6 giugno 1491.³⁵⁴ All'ombra della chiesa, presso le absidi, nella casa d'abitazione in ruga inferiore della contrada di «Serano e Seranello», l'artista ebbe i natali nel 1459 o 1460. Non è necessario concedersi a un'enfasi da storiografia ottocentesca,

per intuire come l'incarico conferitogli nel 1492, rispetto a quello dello stendardo per la Scuola dei Calegheri del 1486, fosse per lui motivo di riconoscimento e soddisfazione.³⁵⁵ A maggior ragione per tutto quello che il sodalizio dei Battuti rappresentava per la storia famigliare. Formatosi a Venezia, dove aveva trovato ormai fortuna, al pittore appena trentenne si presentava la migliore occasione per manifestare la raggiunta maturità artistica nel luogo natale.

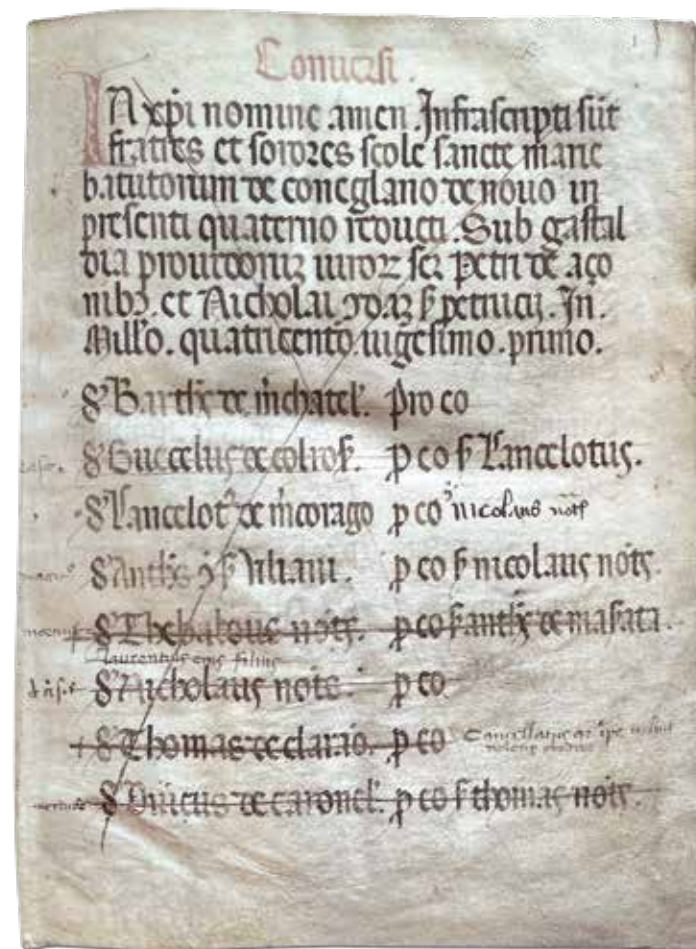
Non essendo più residente a Conegliano la *Mariegola* non fa il suo nome, bensì registra quello di pittori “senza quadri” del passato e di altri locali meglio noti, la cui decorazione ad affresco riguardante l'intera chiesa costituiva il contesto in cui la pala del Cima si mostrava, in tutta la sua straordinarietà, nel presbiterio rinnovato.³⁵⁶

Per esempio, nulla sappiamo di «magister Lius pictor» registrato tra i conversi nel 1445, ma ben conosciamo Giovanni di Francia di cui si riporta la data di morte nel 1479, e il figlio di costui Desiderio che morì nel 1494, al quale spetta la citata decorazione tuttora esistente di Santa Maria Nuova, firmata assieme a Giacomo Collet nel 1491, ossia l'anno della consacrazione della chiesa e quello precedente la commissione a Cima.³⁵⁷ Tra le «mulieres» partecipa al sodalizio anche «domina Maria relicta del quondam maestro Desiderio depentor» e «domina Madalena depentora».³⁵⁸

L'albero degli avi di Giambattista Cima, «cimatori di lana», come ricostruito da Vincenzo Botteon nella monografia sul pittore del 1893, trova precisa corrispondenza nella mariegola della Scuola dei Battuti dove di solito si registrano più volte i «laneri» ma non i cimatori.³⁵⁹ S'inizia da Leonardo *quondam* Giovanni, trovandosi registrata la moglie Margherita; non si trova registrato Antonio di Leonardo, bensì il figlio di quest'ultimo, Pietro, il padre di Giambattista. Costui è «converso» nel 1450, suo mallevadore «Ioannis ab Aquis», per essere poi registrato in più occasioni fino al 1461 essendo Pietro più volte mallevadore.³⁶⁰ Indice forse della buona considerazione riservatagli dai confratelli e che emerge anche da altri dati della sua biografia documentata.³⁶¹

La delibera relativa alla commissione della pala è del primo gennaio 1492, come noto. Lo si legge nella copia manoscritta lacunosa della seconda metà del Settecento redatta da Giovanni Battista Graziani e in quella pubblicata da Vincenzo Botteon nel 1893 che aveva nota anche la «copia di anonimo» del 15 agosto 1823, la cui trascrizione di suo pugno con data 15 gennaio 1892 è conservata presso l'Archivio del duomo di Conegliano.³⁶²

Nel documento, mentre non sembra decisa la tipologia



6.129 Mariegola. «*Onomastica confratelli et sorelle scholae Sancte Marie batutorum Conegliani ab anno 1421 ad annum 1759*», Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. Classe IV 27 (= ms. IV 67), c. 1r.

dell'opera se scultorea o pittorica, se in tal caso se su tavola o su tela, sono invece espresse chiaramente le alte finalità a cui va indirizzato lo sforzo economico deliberato dalla Scuola, impegnata nel patrocinio di una pala d'altare necessaria a consolidare il culto della Madre di Dio: «quod pro honore et augmento divini cultus et reverentia gloriose Dei genetricis virginis Marie fieri debeat expensis huius Scolae una pulchra palla ad altare maius in aecclesia nova scole praedictae sive de ligno, sive de marmore, sive de tella, prout videbitur melius et utilius dominis gastaldionibus et octo eorum sapientibus».

Il contratto del 5 gennaio 1492, dall'originale perduto ma conosciuto nella trascrizione ugualmente lacunosa di Graziani e poi di Botteon, contiene aspetti che vanno oltre le formule contrattuali d'uso in simili circostanze.³⁶³

Primo punto: esprime i particolarissimi legami tra i committenti e l'artista e persino il significato “simbolico” dell'opera per l'onore di entrambi, tanto che i fratelli di

detta scuola dovranno vantarsi e lodarsi al pari dello stesso maestro per la sua buona opera: «in tantum quod confratres dicte scole habebunt gloriari et se laudare de ipso magistro Baptista de eius bono opere».

Secondo punto: definisce l'iconografia, specificando almeno in parte i santi da rappresentarsi accanto alla Madonna con il Bambino, ratificando probabilmente quella di un modelletto disegnativo. Ma soprattutto contiene, ben oltre l'onore che deriva per la scuola e il pittore, il richiamo esplicito all'efficacia della sacra immagine che si vuole sia eseguita, come si deduce dal testo pur molto lacunoso: «et ut etiam gloriosa Virgo Maria intercedere habeat [...] unigenitum Filium suum [...] et remissione peccatorum [...]».³⁶⁴

Per comprendere il senso e il messaggio sono in ogni caso da non disperdere le integrazioni della trascrizione di Graziani (segnate G): «et ut etiam gloriosa Virgo Maria intercedere habeat [G apud sanctissimum] unigenitum Filium suum [G veniam ...] et remissione [G suorum] peccatorum [...]».³⁶⁵

Risulta così più esplicito il riferimento alla professione di fede: l'intercessione di Maria presso il Figlio unigenito è per ricevere da lui il perdono (*venia*) e altresì la remissione dei peccati.³⁶⁶

A due anni dalla consacrazione, nel sostanziale rispetto dei tempi concordati contrattualmente con una dilazione di soli quattro mesi, la *Sacra Conversazione* che Cima firma e datata al 1493 viene pertanto collocata sull'altare maggiore.³⁶⁷ È dedicata, come previsto, alla patrona della chiesa e della scuola. La Madonna e il Bambino sono affiancati dai due gruppi di santi come richiesto, dai compatroni e dai santi titolari delle chiese o cappelle cittadine: da un lato Giovanni Battista, Nicola da Bari, Caterina d'Alessandria, dall'altro Apollonia, Francesco d'Assisi e Pietro apostolo. La pala rispondeva in tal modo all'immaginario devoto della scuola e dei conegliesi, mentre il contratto indicava dovessero appartenere ai due gruppi di santi obbligatoriamente san Giovanni Evangelista, sant'Andrea o san Pietro secondo la trascrizione di Botteon, e invece sant'Andrea con san Francesco d'Assisi e altri santi secondo la trascrizione di Giambattista Graziani.³⁶⁸ Evidentemente, dopo la sottoscrizione del contratto intervennero altri accordi, in base ai quali fu ratificata la scelta completa dei santi (non si trattò di aumentarli da tre a sei).³⁶⁹

Questa è la prima e la più importante pala che Cima invia alla sua città. Rimane in assoluto fondamentale nel suo percorso stilistico e, dopo quelle destinate a San Bartolomeo a Vicenza (1489) e immediatamente prima all'altare

della Scuola dei Battuti di Oderzo presso la Collegiata, lo introduce negli anni subito successivi a commissioni di massimo rilievo anche a Venezia.³⁷⁰ Sono risolti in questa pala d'altare, in uno stile pittorico personale, tutti gli stimoli migliori che gli giungono dal suo operare nella capitale. Come risaputo, la composizione tiene conto della pala perduta che Bellini realizza per la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo alla fine degli anni Settanta. Altrettanto può dirsi per la pala di San Cassiano di Antonello da Messina del 1475. Sono due esempi fondamentali che Cima interpreta, innanzi tutto, nel rapporto tra figure e architettura, con le conseguenze circa la composizione del gruppo di personaggi. La perdita della cornice architettonica dell'opera per Santa Maria Nuova ci rende, tuttavia, in parte difficile l'esatta comprensione di questa aggiornata ricerca. Dai modelli di Bellini e di Antonello, Cima deriva anche la disposizione in uno spazio unitario dei personaggi, secondo simmetrie e calcolate variazioni. Egli non manca di tener conto di altre opere capitali di Bellini della fase successiva al confronto con Antonello. Proprio sulla linea dell'antonellismo rimane fondamentale per Cima la lezione di una terza personalità, quella di Alvise Vivarini. La pala che quest'ultimo esegue pochi anni prima per Santa Maria dei Battuti di Belluno (opera passata ai Musei di Berlino e distrutta nel 1945) è il modello più prossimo per quella di Cima destinata a Conegliano. Il riferimento riguarda, oltre all'architettura e alla composizione, la ricerca di un'astratta tornitura delle forme, che appaiono come semplificate, e che la luce interpreta.

Cima applica questa ricerca nel cogliere con estrema lucidità anche i dettagli minuti, le peculiarità di tutti i materiali. Lo si riscontra nella resa dei mosaici dei pennacchi e della cupola, dei marmi e intagli del trono, dei tessuti e dei gioielli delle sante. Si tratta di un'accuratezza ricondotta entro una dimensione di complessiva armonia. La ricerca delle proporzioni e le posture flessuose ed eleganti rendono palese la vicinanza alle ricerche protoclassiche della scultura dei Lombardo con riguardo anche a certe tipologie più idealizzate, quelle delle due sante o degli angeli musicanti.

Luigi Coletti aveva prospettato in una fase delle sue riflessioni l'idea di un allunato di Giorgione presso il maestro di Conegliano che teneva bottega a Venezia.³⁷¹ Si è poi ritenuto che Giorgione fosse passato prima nella bottega di Carpaccio e, in seguito, di Bellini. Con questa osservazione, per quanto datata rispetto al prosieguo delle ricerche, lo studioso intendeva esprimere l'interesse che Giorgione poteva nutrire nei confronti di Cima dovuto alla densità del tutto particolare che la luce viene a conferire al colore,

oltre che alla novità del sentimento della natura, specie nella dimensione di umanistica "pace agreste". Lo schema "purovisibilista" dello studioso, fondato sui valori opposti del colorismo melodico e armonico, vede come dati basilari dello stile di Cima «il nitore del lume, la trasparenza dell'atmosfera», giungendo pertanto a formulare una metafora assieme musicale e poetica «dalla limpida precisione del segno che ne deriva e che individua ogni minimo particolare, dalla netta qualificazione del colore locale, risulta l'effetto fondamentalmente *melodico* della composizione, come serie di accordi che si succedono e richiedono quindi una lettura continuata e distesa: la lettura di un testo descrittivo lento e minuzioso, che non sarebbe forse improprio paragonare all'introspezione analitica di certi prosatori moderni». ³⁷² Tali qualificazioni distinguono Cima da Bellini le cui opere al contrario «richiedono una apprensione sintetica, che ne faccia risaltare prima di tutto i valori *armonici* del colore». ³⁷³

L'interesse per Cima da parte di Giorgione, che ha come precursore Bellini, se si vuole assecondare ancora la posizione critica di Coletti, poté maturare proprio negli anni successivi alla realizzazione della pala di Conegliano. Infatti, subito dopo Cima sortì a Venezia da protagonista. Il significato che si volle assegnare alla *Sacra conversazione* di Cima per l'altare maggiore di Santa Maria Nuova, fin dalle origini, ossia con l'approvazione del progetto chiarito in questo punto nell'accordo contrattuale, non venne meno con il tempo. Si ha ragione di credere che la percezione di tale significato sia mantenuta in considerazione delle espressioni usate in entrambi i documenti. Sono infatti le stesse, immutabili e ricorrenti, della professione di fede, della liturgia eucaristica e dei riti sacramentali. Perciò, la percezione del messaggio originario dell'immagine sacra si mantenne vivo, attraverso la parola e la preghiera. Nell'immutata considerazione per la pala del Cima si esprime l'aspetto identitario della Scuola dei Battuti nella dimensione del culto reso nella loro chiesa, alimento della spiritualità dei confratelli e fondamento del loro impegno caritatevole. Si ritiene che questi siano aspetti prevalenti sull'orgoglio di possedere un'opera insigne di un artista di questa terra.

La verifica cruciale riguardo l'adeguatezza della funzione culturale della pala con il suo contenuto e forma è da considerare, giustamente, nella fase di rinnovamento post tridentina. Si ha con la visita pastorale del vescovo di Ceneda Marcantonio Mocenigo del 25 aprile 1596, nella sintesi propria di quegli atti l'altare maggiore esaminato merita un'annotazione: «pala satis pulchra sub quoda(m) decenti fornice situm reperit». ³⁷⁴

È significativo che tale "approvazione" sia espressa quando la chiesa di Santa Maria Nuova, nella sua facciata occupata dalla sede della Scuola dei Battuti, risultava rutilante per i colori delle scene bibliche e delle immagini allegoriche degli affreschi che Pozzoserrato aveva eseguiti da poco. Il programma iconografico affrontato, con gli episodi studiamente scelti, avvalendosi con ogni probabilità di una consulenza biblico-teologica, prefigurava con un linguaggio affatto diverso le prerogative della Madre di Dio alla quale la chiesa era dedicata. Le stesse erano ancora adeguatamente manifestate dalla pala del Cima «satis pulchra», pertanto destinata a rimanere ancora visibile sull'altare maggiore.

A distanza giusto di un secolo (1493-1593), due modalità comunicative differenti e due stili che nulla hanno in comune stabiliscono fra loro un collegamento riguardo il contenuto e il messaggio che manifestano.³⁷⁵ Con la sua centralità dovuta al fatto di essere stata ideata in rapporto all'altare maggiore, la sacra conversazione rimane indubbiamente il punto di riferimento e tale rimane indelegabilmente nel tempo.

Vero soggetto è la divina maternità: Maria manifesta Gesù Cristo, il Figlio Unigenito del Padre, fattosi uomo: «il Verbo si fece carne e venne ad abitare in mezzo a noi» (Gv 1,14). In forza della relazione unica, singolare della persona di Maria con la persona del Verbo, nella sua distinzione dalle altre due Persone divine, per sua intercessione ci si può rivolgere fiduciosi al Figlio perché egli conceda il perdono e la remissione dei peccati.

Maria che nel disegno di salvezza di Dio è stata arricchita della più alta santità, rappresentata dall'immacolata concezione, dalla verginità prima, durante e dopo il parto, ha acconsentito a questa chiamata. Per il suo sì lo Spirito Santo la ricolma dell'abbondanza dei doni di grazia. In forza di questo consenso, si consacra «piena di grazia» all'opera e alla persona del suo Figlio, lo presenta al Padre nel tempio, soffre con lui morente sulla croce. Maria si mette al servizio del mistero della redenzione, partecipa al mistero della risurrezione del Cristo in modo unico, in quanto è assunta nella gloria in corpo e anima. Al riguardo, il catechismo della chiesa cattolica, al quale si attinge, osserva «assunta in cielo ella non ha depresso questa missione di salvezza, ma con la sua molteplice intercessione continua ad ottenere i doni della salvezza eterna. Per questo la beata Vergine è invocata nella Chiesa con i titoli di avvocata, ausiliatrice, soccorritrice, mediatrice». ³⁷⁶

Con riferimento al *Padre nostro*, il catechismo della chiesa cattolica riporta i versetti di Giovanni (9,31; I Gv 5,14):

«se uno fa la Volontà di Dio, egli lo ascolta». ³⁷⁷ E osserva «Tale è la potenza della preghiera della Chiesa nel Nome del suo Signore, soprattutto nell'eucaristia; essa è comunione d'intercessione con la santissima madre di Dio (Lc. 1, 38,49) e con tutti i santi che sono stati "graditi" al Signore per non aver voluto che la sua volontà». Ne risulta motivato il collegamento tra la sacra conversazione o sacra congregazione, ossia la rappresentazione di Maria e del Figlio, in comunione orante con i santi, e l'altare del sacrificio eucaristico.

Funzionale a questo significato è lo spazio della rappresentazione, quello unitario che Cima adotta: la Vergine con il Bambino e la compagnia di santi sono riuniti in un interno di chiesa, un santuario.

La perdita dell'originaria cornice architettonica dell'opera e della spazialità del presbiterio rinascimentale (fu rinnovato nel corso degli anni Cinquanta del secolo scorso), rende più difficile oggi l'esatta comprensione di questa aggiornata ricerca attuata da Cima. ³⁷⁸ Possiamo recuperare il valore dal punto di vista del contenuto e del messaggio nelle sue modalità rappresentative. La continuità di disegno fra l'architettura rappresentata all'interno del dipinto e quella reale della cornice perduta facevano sì che fosse evidente la mediazione fra lo spazio dell'osservatore e quello sacro.

L'obiettivo è di introdurci con un meccanismo logico, con le regole prospettiche, a una ideale misura e bellezza, entro la quale sono presentati la Madonna con il Bambino e i santi. Anch'essi, che pur popolano spazi ultraterreni, trovano un luogo d'incontro a noi comprensibile, ben diverso da quello astratto dell'oro, non allegorico come quello dell'*hortus conclusus*, e nondimeno di alto valore simbolico e sacrale. I personaggi si trovano nel loro spazio che tuttavia è il prolungamento di quello che l'osservatore abita. Il loro si manifesta come sacro anche perché inondato dalla luce, naturale eppure simbolica, la quale amplia la visione e ci fa percepire più presente e chiaro il contenuto in una ricerca di armonia complessiva che va oltre il reale.

In questa circostanza è almeno da richiamare come la comprensione della pala di Cima per la chiesa dei Battuti di Conegliano si abbia con l'inserirla tra gli esiti dell'applicazione del concetto di "finestra albertiana", manifestatasi già a Firenze nelle pale che Beato Angelico esegue per San Marco, e che trova applicazione a Venezia con Giovanni Bellini, con il "manifesto" rappresentato dalla citata pala per la chiesa domenicana dei Santi Giovanni e Paolo. ³⁷⁹ È efficace l'espressione che qualifica il nuovo rapporto "fluidico" e significante tra lo spazio dipinto e quello reale, tra fedeli e personaggi sacri, come uno "spazio de-

vozionale controllato". Da qui l'importanza di accertare e ricostruire, almeno per una valutazione corretta, gli elementi che consentono la continuità tra la cornice e lo spazio architettonico rappresentato. In quanto si tratta di una modalità nuova per la partecipazione dei devoti a un'immagine di preghiera entro lo spazio della celebrazione eucaristica, la quale offre loro una realtà presente e superiore.

Negli studi recenti, quale presupposto alle scelte figurative, è indagato l'uso metaforico dell'immagine architettonica nei trattati di spiritualità o teologici, riconducibili a un arco temporale ravvicinato a quello dell'affermazione del modello compositivo. In particolare, è un uso che si inquadra nelle dispute tra Domenicani e Francescani intorno all'immacolata concezione di Maria. ³⁸⁰ Con i limiti che ha una schematizzazione, è attestato il modo di intendere l'architettura aperta da parte dei primi come la traduzione visiva del concetto di Maria quale porta del Cielo, facendone un richiamo indiretto alla dottrina sull'immacolata concezione. Da parte dei Francescani sarebbe l'architettura chiusa che si configura come un'abside, entro cui è assisa Maria con il Bambino, ad alludere alle prerogative della persona di Maria come immacolata. ³⁸¹

Opzioni queste, ammesso che siano così sintetizzabili, che sono destinate a compendiarsi nelle diverse soluzioni adottate dallo stesso Giovanni Bellini. Di particolare interesse è la riflessione che ritiene proprie dei movimenti della "osservanza" domenicana o francescana le soluzioni figurative che, nel ridefinire le nuove modalità della rappresentazione, privilegiano per i laici un rapporto più soggettivo o individuale con l'immagine di preghiera, in ambito sia liturgico che di devozione privata. ³⁸² In tale contesto si definisce anche il carattere più "realistico", ossia "ritrattistico", dei personaggi, dei santi in particolare indicati come modello. ³⁸³

Quanto alla progressione dei significati entro lo spazio misurabile, Cima pone giustamente il cartellino con la sua firma e i nomi dei maggiori dei Battuti sul gradino più basso su cui si eleva l'alto basamento del trono. Su tutto innalza la Madonna con il Bambino. Maria è assisa, sta alta sul trono magnificente, come esprime la sua foggia architettonica, la ricchezza dei marmi e il fregio con l'intaglio all'antica, alludente a un cherubino.

Elevata e in trono, Maria sta entro l'edificio sacro rappresentato come un padiglione aperto, sormontato da cupola a mosaici d'oro con clipei contenenti due testimoni della Chiesa caratterizzati dal sacro pallio. Il padiglione stesso in cui la sacra conversazione ha luogo rappresenta una

tenda-tabernacolo di biblica memoria. Ella e il Figlio che trattiene seduto sulle ginocchia occupano il posto che nell'abside è abitualmente destinato all'altare maggiore: il dono del Figlio Gesù con il suo sì e la partecipazione totale alla sua missione sono la sua offerta eucaristica, ponendosi con questo quale modello per il fedele. Nel mistero eucaristico sono queste, assieme a quelle dei partecipanti, le offerte che il Figlio presenta al Padre mediante il rinnovarsi sacramentale della sua morte e resurrezione.

Più di un riferimento fa intendere come la sacra congregazione della quale siamo partecipi riguardi il futuro a cui è destinato il bambino Gesù: essa è anche compartecipazione alla Morte e Resurrezione della quale i santi hanno dato individuale testimonianza. Il Bambino è sveglio, è tenuto dalla madre come da colei che indica la via. Maria lo innalza come l'ostia. Il braccio destro del Bambino posa confidente sulla mano di lei; lo poserà ancora raccolto sul suo grembo ai piedi della croce. Il Bambino-eucaristico è nudo. Diviene in tale modo esplicita l'umanità del Signore. Il suo sacrificio sulla croce al quale è predestinato è reso possibile proprio dalla sua incarnazione; la sua umanità significa la possibilità delle sue sofferenze culminate con la morte sulla croce, la morte redentrice.

La partecipazione al mistero del Verbo fatto carne che risplende avviene nella fede, nella testimonianza, nell'annuncio, nel martirio e nell'accogliere la rivelazione delle scritture. Così lo indicano i santi. Si dispongono su ciascun lato in una formazione triangolare, mentre i due angeli suonano musica celestiale su preziosi strumenti a corda e cantano le lodi. Pertanto, lo spazio sacro misurabile prospetticamente in cui permane la presenza delle

6.130 Desiderio da Feltre e Giacomo Collet da Arten, *San Lorenzo martire sotto arcata, santi, croce di consacrazione*, 1491. Conegliano, Duomo di Santa Maria Annunciata e San Leonardo, pilastro mediano dell'aula.

6.131 Desiderio da Feltre e Giacomo Collet da Arten, *Santo Stefano protomartire sotto arcata, angeli musicanti, croce di consacrazione*, 1491. Conegliano, Duomo di Santa Maria Annunciata e San Leonardo, pilastro mediano dell'aula.





6.132 Desiderio da Feltre e Giacomo Collet da Arten, *Tabella su mensola con protome di cherubino e fastigio con l'iscrizione in caratteri lapidari*: «VIRGINI/ MATRI FILIAE/ SPONSAE REGIS/ AETERNI». (Alla Vergine Madre figlia e sposa del Re Eterno). Conegliano, Duomo di Santa Maria Annunciata e San Leonardo.

6.133 Desiderio da Feltre e Giacomo Collet da Arten, *Tabella su mensola con protome di cherubino e fastigio con l'iscrizione in caratteri lapidari*: «TEMPLVM CORRVENS FRATRI/A CVLTRIX/ PIO AERE REPO/ SVIT». (La Confraternita devota ha ristabilito con denaro pio il tempio caduto in rovina). Conegliano, Duomo di Santa Maria Annunciata e San Leonardo.

persone celesti, si arricchisce di quest'altro particolare di indole soprannaturale.

Il Battista orante, il primo a sinistra, il profeta-precursore reca la croce rustica. San Francesco, a destra in secondo piano, mostra la piccola croce devozionale che allude alle stimmate, alle cinque piaghe di Cristo Crocifisso che il Poverello d'Assisi portò sulla sua carne. Francesco sembra voler ricordare: solo la perfetta compassione della sua sofferenza, incarnata in san Francesco nelle stimmate, apre la strada alla redenzione

Le sante Caterina e Apollonia mostrano gli strumenti del martirio, e recano le palme che alludono al premio del Paradiso guadagnato con la sofferenza estrema, con il dono della vita nella confessione di fede.

Pietro medita le scritture, è concentrato nella *lectio divina*: la salvezza viene offerta anche per mezzo della scrittura. Nell'interpretazione recente della *Sacra conversazione* di Cima non è stata ripresa un'indicazione che merita di essere ricordata riguardo il collegamento che si stabilisce con la coeva decorazione murale della chiesa dal punto di vista sia iconografico che della scrittura esposta.³⁸⁴

Solitamente della decorazione riemersa nel corso dei restauri degli anni Cinquanta spettante ai soci Desiderio da Feltre e Giacomo Collet, si ricordano le due figure di *San Lorenzo martire* e di *Santo Stefano martire* (figg. 6.130, 131) affrescate entro una finta incorniciatura a sviluppo architettonico sui pilastri mediani dell'aula, sotto la prima delle quali si legge ancora la data di esecuzione del 1491.³⁸⁵ I due artisti qui documentati all'opera mostrano un aggiornamento dello stile di Giovanni di Francia, e rivelano nella rimanente decorazione, profusa ovunque sull'architettura gotica, un aggiornamento al gusto antiquario. Quello che interessa maggiormente, nel presente



contesto, è che in esso si attua un "programma concettuale" entro gli esuberanti fregi fitomorfi a girali d'acanto popolati da putti apteri reggi torcia o reggi cornucopia e da satiri musicanti, o entro i fregi con delfini cavalcati da angioletti e con tritoni.

Una prima iscrizione a caratteri lapidari è contenuta entro una tabella sostenuta da testa di cherubino e con fa-

6.134 Desiderio da Feltre e Giacomo Collet da Arten, *Tabella sostenuta da tritoni con l'iscrizione* PORTAE/ VERITATIS, (Alla Porta della Verità). Conegliano, Duomo di Santa Maria Annunciata e San Leonardo.

6.135 Desiderio da Feltre e Giacomo Collet da Arten, *Tabella sostenuta da tritoni con l'iscrizione* IANVAE RE/ DEMPTIO(N)IS. (Alla Porta della Redenzione). Conegliano, Duomo di Santa Maria Annunciata e San Leonardo.



6.136 Desiderio da Feltre e Giacomo Collet da Arten, *Putti di cherubini, putti con facce a fama di cornucopia entro grari dacanto* Conegliano, Duomo di Santa Maria Annunciata e San Leonardo, decorazione della volta a crociera.

stigio fitomorfo, e ricorda la promozione di rinnovo del duomo coneglianese da parte della Scuola dei Battuti: VIRGINI/ MATRI FILIAE/ SPONSAE REGIS/ AETERNI. (fig. 6.132).³⁸⁶

Un'altra gemella ricorda la dedicazione della chiesa alla Vergine e al restauro dell'edificio da parte della confraternita:

TEMPLVM COR/RVENS FRATRI/A CVLTRIX/ PIO AERE REPO/ SVIT. (fig. 6.133).³⁸⁷

Coerentemente i fregi includono altre due tabelle con testi litanici

Sul fregio con tritoni sul lato sinistro si legge PORTAE/ VERITATIS; a destra IANVAE RE/ DEMPTIO(N)IS. (figg. 6.134, 135).³⁸⁸

La metafora della porta aperta, ricorrente nella liturgia, negli studi recenti è associata all'osservanza domenicana con riferimento al *Libellus de recollectariis de veritate con-*

ceptionis beatae Virginis Mariae di Vincenzo Bandelli edito a Milano nel 1475: «Si beata virgo nullum unque peccatum habuisset Christus sibi Januam regni celestis non aperuisset».³⁸⁹

Si direbbe, come si è già osservato, che si sia pensato a un crescendo nella scelta iconografica di questa decorazione, poiché al vertice della volta stanno quattro cherubini (fig. 6.136), mentre sopra l'arco che immette al presbiterio vi è *Il pellicano che si squarcia il petto per nutrire la prole* (fig. 6.137), simbolo eucaristico, che trova la corrispondenza significativa verso la controfacciata dove è rappresentata *La fenice con l'aureola del sole a sette raggi che arde nel suo nido* (fig. 6.138).³⁹⁰ Nel cristianesimo, la fenice è ancora intesa come simbolo della resurrezione di Gesù Cristo e pertanto correlata alla risurrezione dei morti. La fenice rappresenta quindi anche Cristo (morte e risurrezione) e la sua incarnazione. Può anche essere trasferito a Maria come simbolo di castità, del concepimento e parto virgineale, della sua verginità perpetua.

Nell'impianto ancora gotico della chiesa, pur di un ritmo dilatato e di ampia spazialità di sentore più moderno, si assiste all'*exploit* di una tipologia decorativa rinascimen-



tale aggiornata, "lombardesca", in cui figurazioni classiche sono piegate iconograficamente in modo inedito per tale contesto in rispondenza a nuove esigenze simboliche pertinenti all'edificio sacro.³⁹¹ Sotto questo profilo risulta secondario definire la qualità esecutiva della decorazione, per lo più corsiva, o sottolineare ancora una volta, rispetto al lontano *imprinting* di Giovanni di Francia, l'esito più elaborato dell'unico brano giudicabile in via esecutiva che è rappresentato dal volto di *Santo Stefano*, per altro abbastanza compatibile con lo stile della *Madonna con il Bambino* già in Sant'Antonio al centro dell'affresco di Giovanni Antonio Pordenone del 1514 (Conegliano, Museo Civico).³⁹² Si dà maggiore significato al fatto che tale decorazione che si presenta come l'esito ultimo e più maturo di una tradizione locale di botteghe di frescantì diviene la "cornice", soprattutto concettuale a motivo della scrittura esposta, nella quale, in contemporanea, si è pensato di collocare la *Sacra conversazione* di Cima.

In rispondenza al contesto e riguardo i committenti e la sua specifica collocazione, questi sono i contenuti sostanziali, espressi in sintesi, che si ravvisano nella *Sacra conversazione* di Cima. I quali, come osservato, si manifestano entro la ricerca rinascimentale di una razionalità rappresentativa, un'armonia matematica e di una geometria delle forme, di rispetto dei canoni e moduli proporzionali, di studiati rapporti di colore, di equilibrio espressivo.

Il ciclo di affreschi realizzati da Ludovico Pozzoserrato



6.137 Desiderio da Feltre e Giacomo Collet da Arten, *Il pellicano che si squarcia il petto per nutrire la prole*. Conegliano, Duomo di Santa Maria Annunciata e San Leonardo, lunetta della volta verso il presbiterio.

6.138 Desiderio da Feltre e Giacomo Collet da Arten, *La fenice con l'aureola del sole a sette raggi che arde nel suo nido*. Conegliano, Duomo di Santa Maria Annunciata e San Leonardo, lunetta della volta verso la controfacciata.

sulla facciata della Scuola dei Battuti nel 1593 non poteva che configurarsi come un completamento e un'estensione di quanto celebrato dalla pala di Cima. I soggetti biblici scelti esprimono come l'umanità del Figlio avvenga in Maria con il suo concepimento e parto virgineale. In definitiva, le tematiche del ciclo di affreschi trovano tutte le convergenti ragioni d'essere nella sacra conversazione in rapporto all'altare maggiore che è confermata in fase post tridentina. Quel che cambia, s'è detto, è il linguaggio. Il ciclo coneglianese viene realizzato durante una fase di rinnovamento delle forme del culto e dunque dell'arte, quando le storie sacre additate ad esempio e i misteri divini vengono espressi con maggiore aderenza al testo sacro e con verità e naturalezza emendate per essere convincenti. In tale contesto, il ciclo coneglianese dimostra come tuttavia possa rimanere ancora vitale l'antico sistema della rappresentazione degli episodi biblici nell'ottica della prefigurazione, nella fattispecie applicato al fine di rivelare la persona di Maria. Esso giustifica le manifesta-

zioni poetiche, simboliche e allegoriche che, in forme diverse, sono espresse fin dai primi secoli della chiesa e che hanno ispirato la teologia come pure i testi liturgici, che sono comuni ancora oggi.

Il Pozzoserrato, il cui stile era partecipe delle sofisticatezze improntate al manierismo internazionale, trovava in questo sistema, che giustificava la sequenza delle scene bibliche in rapporto a profeti e sibille, uno stimolo creativo indubbiamente efficace e d'attualità. Tutto era stabilito in termini contrattuali, come si è sopra documentato, le varianti in corso d'opera tuttavia non mancarono. Rimane da accertare chi avesse concepito il sistema iconografico di grande impegno e competenza biblico teologica, non attribuibile esclusivamente a un artista, che sia Giacomo Rota del quale nulla sappiamo o il Pozzoserrato stesso.

Quanto al riferimento mariano dei soggetti prescelti, secondo la proposta che si è motivata per la prima volta sistematicamente nel 2005, va tenuto conto che doveva essere riconosciuto secondo la cultura e la sensibilità del tempo, ed essere oggetto di una catechesi.³⁹³ A tal fine si sono proposti, in modo volutamente estensivo, i presupposti biblici e testuali antichi o moderni che formano un denso contesto di riscontri. Questi non devono essere necessariamente attribuiti tutti quale patrimonio dell'ideatore del progetto del ciclo. Possono risultare utili all'interprete odierno per approssimarsi al significato attribuito allora all'immagine, solo per trazione altre volte per una riflessione mirata. Va sottolineata, soprattutto, la consapevolezza che ha sostenuto la proposta di lettura estensiva: non è l'univocità, bensì l'assommarsi dei riferimenti in modo pluridirezionale, una delle caratteristiche del sistema di prefigurazione nei suoi esiti espressivi, compreso quello figurativo.

Non si procede quindi, in questa circostanza, a una revisione o selezione di quel percorso, ci si limita bensì a sottolineare maggiormente la specularità tra il messaggio della *Sacra conversazione* di Cima e quello del ciclo biblico di prefigurazione mariana del Pozzoserrato.

Di quest'ultimo sono da richiamare solo alcuni aspetti di collegamento più esplicito e attualizzante. Per prima la raffigurazione della *Madonna con il Bambino e i confratelli della Scuola dei Battuti* affrescata entro la lunetta soprastante il portale quattrocentesco di accesso alla chiesa, associabile a una Madonna della Misericordia.³⁹⁴ In rapporto a questa, per seconda la scena di ambientazione "contemporanea" e ad un tempo simbolica della *Madonna con il Bambino che appare entro una stella ai Battuti che navigano con prospero vento*, promossa a una posizione mediana

tra le otto scene della facciata.³⁹⁵ Si può annoverare, per certi aspetti, come terza casistica la rappresentazione della Virtù Teologale della *Carità*, raffigurata a conclusione del ciclo sul lato destro della facciata, a motivo dell'ispirazione originaria all'iconografie della *Virgo Lactans* ma soprattutto con riferimento alla persona di Maria che può impersonare questa virtù ed esprimere al massimo grado l'atto della misericordia, come è consentito solo a un essere superiore.³⁹⁶

In conclusione, l'immagine della sacra conversazione sull'altare maggiore, insieme alle scene della facciata si possono considerare una "manifestazione totale" di quello che si è indicato come soggetto, ossia la divina maternità di Maria: il mistero dell'incarnazione del Figlio Unigenito del Padre.

Si comprende, pertanto, come la pala di Cima abbia mantenuto nei secoli la sua centralità sull'altar maggiore, mai venuta meno con il susseguirsi degli adeguamenti dell'area presbiterale, con le trasformazioni dell'altare dovute a ragioni liturgiche, o solo pratiche per ospitare un maggior numero di fedeli, che hanno manifestato un rinnovamento di tipologie e del gusto.

Si richiamano i momenti salienti. La chiesa di Santa Maria dei Battuti o Santa Maria Nuova, in costruzione negli anni subito precedenti è aperta al culto tra il 1352 e il 1354, con il titolo di Santa Maria Annunziata.³⁹⁷ È ubicata dove si trovava l'ospizio per i pellegrini prospiciente la Contrada Grande, condizionandone l'orientamento nord-sud, con le absidi verso la contrada di Sarano. La Scuola dei Battuti trovava sede inizialmente accanto o là dove già esisteva l'ospizio, come documentato solo dal 1390: si tratta di un *terminus ante quem* per il primo assetto del complesso addossato alla facciata della chiesa.

Interessa ricordare ancora una volta l'ampiamiento rinascimentale del presbiterio con l'acquisizione del terreno nel 1485, un'operazione da ritenersi conclusa con la consacrazione dell'altare nel 1491. Un altro elemento va aggiunto per il suo specifico interesse e la cronologia: la realizzazione a Treviso dei battenti lignei del portale d'ingresso attestata nel 1493 (fig. 6.139).³⁹⁸ Se ne occupa direttamente Giovanni della Pasqualina, il Gastaldo che figura nei documenti riguardanti l'esecuzione della pala del Cima. Tuttora in opera, anche i battenti presentano una decorazione a intarsio: nelle formelle superiori con grifoni araldici speculari, in entrambi gli ordini di riquadratura delle specchiature motivi a candelabra, ossia a palmette correnti con rosetta angolare. Tale decorazione per quanto lacunosa si mostra ancora coerente per stile

e livello qualitativo con quella del portale. Si deduce che quest'ultimo sia stato realizzato in concomitanza con il rinnovo del presbiterio. Lo conferma il carattere "lombardesco" che si ravvisa nella decorazione a candelabre e nello stile composito dei capitelli, nelle tipologie ornamentali dell'architrave a più fasce e della lunetta. Si direbbe la timida eco delle novità che si potevano cogliere a Treviso in questo momento con Pietro e Tullio Lombardo impegnati nei lavori della cattedrale. Si raccoglie così un assieme di dati concreti che consente di congetturare quale potesse essere sia l'impianto che la decorazione della cornice lapidea della pala di Cima, sulla quale non si hanno tuttavia testimonianze. Trattandosi di manufatti contemporanei, è molto probabile che si fosse cercata una coerenza. La deliberazione del primo gennaio 1493 prevedeva una pala «sive de ligno, sive de marmore, sive de tella», da decidersi da parte dei Gastaldi con il definirsi del progetto. In realtà, non si è dubitato da parte degli storiografi moderni che la cornice del dossale potesse essere lignea, bensì per coerenza con l'altare si è sempre pensata lapidea, e dunque montata sulla parete di fondo del presbiterio che si immaginaa terminazione pentagonale.³⁹⁹ Anche per questo dettaglio tipologico non è stato indicato un riferimento documentario.

In effetti, l'esito congetturato sarebbe associabile alla soluzione adottata per la pala di Giovanni Bellini dell'altare di Santa Caterina da Siena e san Tommaso d'Aquino ai Santi Giovanni e Paolo (fig. 6.140).⁴⁰⁰ Tuttavia, non va trascurata l'osservazione di Peter Humfrey riguardo la maggiore rispondenza dell'impianto architettonico dipinto del Cima con quello della *Sacra conversazione* di Alvise Vivarini per la chiesa di Santa Maria dei Battuti di Belluno del 1486 circa (già Berlino, Kaiser Friedrich Museum, Kat. 18, distrutta nel 1945), che può aver determinato una conseguenza nell'articolazione differente dei piedritti della cornice.⁴⁰¹ Poiché non si hanno elementi per stabilire quali dovessero essere i dettagli, almeno nell'assieme può costituire un termine di paragone, ad un tempo, l'altare di San Giovanni Battista della chiesa della Madonna dell'Orto (fig. 6.141) realizzato su commissione di un esponente della famiglia Saraceno dal Zio subito dopo quello di Conegliano.⁴⁰² Nella pala veneziana, la coerenza fra la cornice e il pilastro su cui poggia l'edificio in rovina raffigurato rende ancora più singolare l'invenzione architettonica asimmetrica che, sul lato sinistro, poggia invece su alte colonne allineate in uno scorcio prospettico come accelerato.

Gli elementi raccolti per ricostruire quale doveva essere

la collocazione della pala di Cima in Santa Maria Nuova, nel contesto riformulato, trovano una sintesi visiva nelle elaborazioni grafiche proposte da Gastone Barbon a seguito delle ricerche di Ferruccio Meroi del 2000-2001.⁴⁰³ Si tratta di un utile ausilio per la riflessione su quanto finora ipotizzato e, in prospettiva, per valutare i nuovi apporti documentari che non mancheranno al riguardo qualora si affrontasse una mirata e sistematica ricerca specie nelle carte dell'Archivio Storico del Duomo, ancora da concretizzarsi.

Per la fase che ora interessa, si pongono a confronto le due ricostruzioni planimetriche: la prima circa l'assetto del 1491, con il sito dell'altare maggiore addossato alla parete dell'abside pentagonale, l'altra circa la situazione che si presentava nel 1790, o anni seguenti (figg. 141, 143). Le tavole con la sezione trasversale e longitudinale della chiesa propongono l'ipotesi dell'assetto rinascimentale con la collocazione della pala di Cima entro un altare marmoreo esemplato sullo stile del portale d'ingresso, in esse si ricostruisce anche l'apparato decorativo murale del presbiterio sulla scorta di quello esistente dell'aula e delle navate laterali (figg. 144, 145).

In base ai dati raccolti in un primo abbozzo di ricerca documentaria tutta da completarsi, il rinnovo dell'altare maggiore e ricollocazione della pala di Cima è affrontato solo a fine Seicento. È quanto si apprende dalla spigolatura di Giovanni Battista Graziani questa volta del perduto *Libro parti principia 1600*⁴⁰⁴

Tre sole registrazioni lasciano indovinare un progetto di rinnovo impegnativo e di notevole aspettativa per qualità. Data 2 luglio 1696 la «parte di far le Colonne dell'altar Maggiore invece di affricano, o di ardesi di farle in rosso di Francia, ma siccome non bastano li ducati 250 stabiliti, possino spendere quello di più che si vedrà». La seconda registrazione in proposito è del 9 febbraio 1699: «Parte che essendo stato accordato col perito che nella facitura d'un talle altare la Scola non avrebbe spesi più di ducati 900, così per il cambio delle colonne dovevano li Deputati fargli quell'accrescimento che crederanno, ma con il possibile vantaggio». La composizione dell'altare è testimoniata solo da un'altra registrazione: in data 20 febbraio 1699 risulta che «Le cinque statue dell'Altar Maggiore costano ducati 35».

Il riordino, in sequenza cronologica, dei materiali rinvenuti sull'argomento nell'Archivio Storico del Duomo pone ora all'attenzione due documenti visivi di notevole importanza: i disegni in pianta e alzato del *Progetto dell'altare maggiore* (figg. 146, 147) che si conservano nel fascicolo



comprendente il *Registro di tutto il denaro incassato o speso per la Rinnovazione e riposizione del Altar Maggiore in questo nuovo duomo* relativo agli anni 1795-1796.⁴⁰⁵

Tali disegni sono della stessa mano, a penna e inchiostro bruno e acquerello grigio su carta vergellata; presentano in basso a destra la scala metrica «di piedi Veneti»⁴⁰⁶.

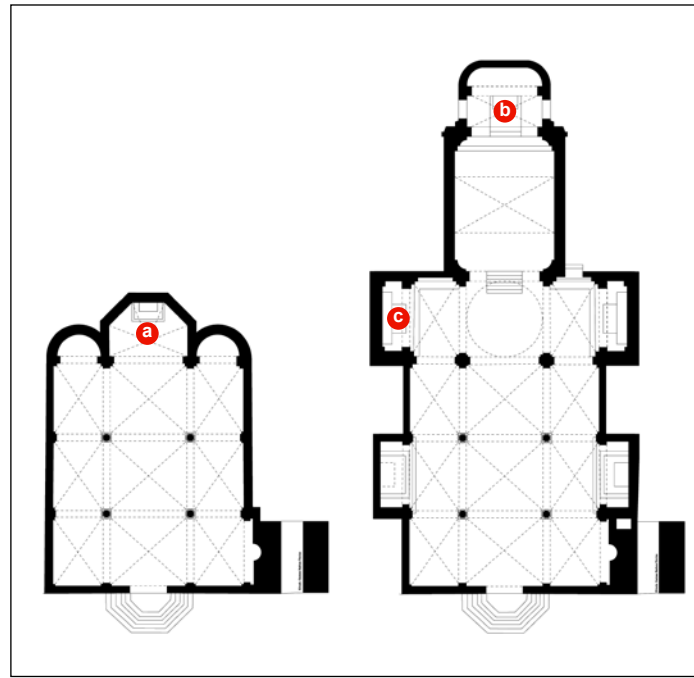
L'uso dell'acquerello per le ombre combinato con quello bruno, impiegato specie per la resa delle colonne svincolate, risponde ai modelli accademici e garantisce l'ef-

6.139 Portale d'ingresso con i battenti lignei originali della chiesa di Santa Maria Nuova di Conegliano (post 1485-1491 circa).



6.140 Pietro Lombardo, bottega. *Altare di Santa Caterina da Siena e Tommaso d'Aquino* Venezia, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, navata destra. Ricostruzione con l'inserimento dell'incisione di Francesco Zanotto (1858) della pala di Giovanni Bellini raffigurante la *Madonna con il Bambino in trono tra santa Caterina da Siena e Tommaso d'Aquino e altri santi*, opera distrutta nella notte tra il 15 e il 16 agosto 1867 dall'incendio della cappella del Rosario dove si trovava per il restauro.

6.141 Cima da Conegliano, *San Giovanni Battista tra i santi Pietro apostolo, Marco evangelista, Giordano e Paolo apostolo* (1495), entro l'altare marmoreo (1493-1495) commissionato da Leonardo e Pietro Saraceno dal Zio, soci nel commercio di spezie con l'Oriente. Venezia, chiesa della Madonna dell'Orto, primo altare di destra dell'aula.



6.142 A sinistra, pianta della chiesa di Santa Maria Nuova di Conegliano, ricostruzione congetturale dell'assetto nel 1491 con l'abside pentagonale (a). Proposta e disegno dell'architetto Gastone Barbon, Treviso (2000-2001).

8.143 A destra, ubicazione dell'altare maggiore che dal 1493 ospitò la *Sacra conversazione* di Cima da Conegliano fino alle ricostruzioni settecentesca dell'area presbiterale (b). La cappella a *cornu evangelii* dove nel 1902 venne ricostruito l'altare maggiore con la pala di Cima (c). Proposta e disegno dell'architetto Gastone Barbon, Treviso (2000-2001).

fetto dell'impianto scenografico. Si tratta di disegni "di presentazione" in cui il risultato di immediata percezione del risultato finale è importante, come lo è nondimeno quello della cura dei dettagli, specie degli elementi scultorei. Ne deriva, in questo caso, uno stile disegnativo inconfondibile.

L'altare si innalza sopra tre scalini marmorei. La mensa rettangolare è in appoggio a un'alzata ad arco trionfale.

La pala centinata presenta la cornice marmorea dell'arco che poggia sul dado dei capitelli corinzi delle due colonne di sostegno svincolate. In chiave di volta è rappresentata una testa di cherubino.

Ai lati della pala due massicce coppie di colonne corinzie svincolate reggono la trabeazione del timpano triangolare. Quest'ultimo, ed è un elemento caratterizzante, poggia direttamente sulla chiave di volta, per cui l'architrave corre solo in corrispondenza dell'abaco delle quattro colonne. Sopra di esso è posto su di un piano retrostante un alto attico affiancato da volutelle, con timpano curvilineo

abbassato; lunetta e timpano sono arricchiti da elementi plastici più decisi, in particolare la chiave di volta con il motivo della conchiglia concava affiancata da desinenti festoni di fiori. Si stabilisce pertanto una corrispondenza gerarchica degli elementi plastici a tener conto anche del paliotto.

La qualità progettuale dell'altare fissa un altro momento importante riguardo la centralità che la pala del Cima mantiene nelle trasformazioni architettoniche della chiesa coneglianese.

Dal punto di vista stilistico non vi può essere attinenza con il progetto documentato negli anni Novanta del Seicento, semmai si pone il problema del successivo impiego delle costose colonne in rosso di Francia allora acquisite, se mai furono messe in opera con l'attuazione del progetto intermedio che rimane ancora poco documentato.

L'aspetto stilistico, prima di tutto, fa assegnare il disegno, sostanzialmente inedito, a Giorgio Massari (1687-1766) celebre architetto e altareista.⁴⁰⁷ La corrispondenza dello stile disegnativo con gli altri suoi progetti è indubitabile, come pure l'ideazione che trova numerosi confronti convalidanti l'attribuzione, da selezionare a livello di corrispondenza cronologica.⁴⁰⁸

Quanto invece al sostegno esterno all'attribuzione, si deve prendere atto della sorprendente incertezza circa il coinvolgimento di Massari nel rinnovamento settecentesco della chiesa, tanto più che avvenne nel contesto della «traslazione della Collegiata [di San Leonardo] nel «grembo della città», un progetto accarezzato da decenni e risolto sotto l'episcopato di Lorenzo Da Ponte che emana la bolla di autorizzazione il 9 giugno 1757, a seguito dell'approvazione del doge Francesco Loredan del 7 febbraio 1755 *mare Veneto*⁴⁰⁹

È merito di Ferruccio Meroi avere raccolto la documentazione fondamentale al riguardo, un utile risultato al quale si aggiunge qui l'attribuzione diretta dei disegni dell'altare, peraltro non menzionato nella documentazione che si riporta di seguito.⁴¹⁰

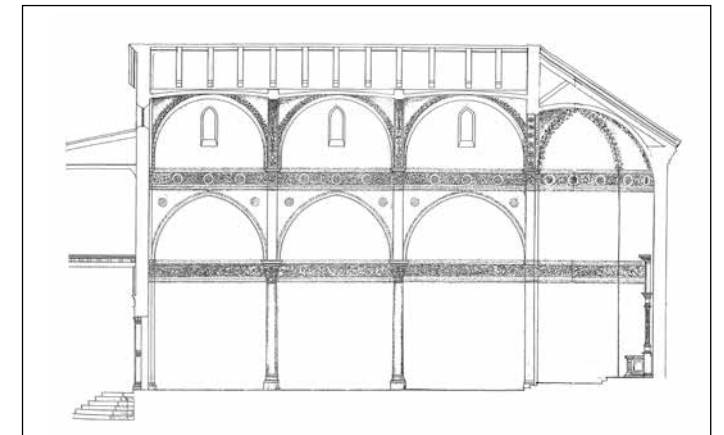
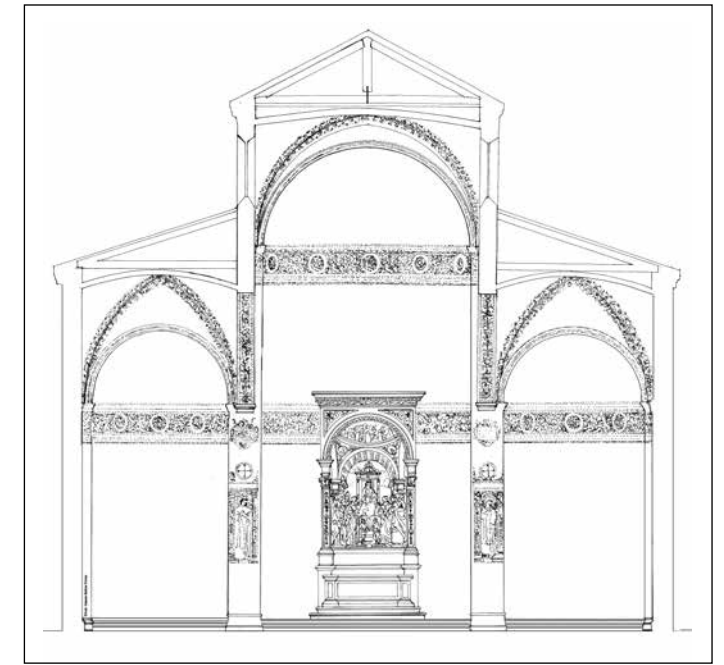
Ancora una volta è in realtà Giambattista Graziani, quale testimone di eventi recenti, a fornire tutti i dati sull'operazione e i suoi autori, a cominciare dal *Pubblico sdenne instrumento* che prevede l'ampliamento della cappella maggiore verso la contrada di Sarano.⁴¹¹

I deputati della Scuola «Ricorsero essi adunque con le occorrenti misure di chiesa vecchia e area accordata dalla Scuola per la ampliamento ed allungazione di detta chiesa alla sperimentata virtù del celebre signor Giorgio

Massari, celebre architetto veneto, e ne riportarono una pianta, ed uno spaccato, del come eseguir si poteva, dietro le regole d'architettura detta ampliamento». I disegni non sono stati ancora individuati. Continua il resoconto di Graziani: «Questa si principiò adunque a mandare ad effetto nell'anno 1761 col mezzo di domino Zuanne quondam Carlo Lot. Siccome però fece questi l'impianto delle fondamenta della nuova crociera, coro, e sagrestia senza la demolizione della cappella maggiore e laterali, ma prese le misure col solo aiuto di piccoli fori nelle muraglie, così non piantò a retta linea la nuova fabbrica da aggiungersi, e non incontrò la vera mezzaria». Occorre una soluzione responsabile e autorevole, e un sopralluogo. Infatti, continua la cronaca di Graziani: «Fu di necessità adunque, che nuovamente questi reverendissimi deputati mandassero da detto illustre signor Massari intendere il come si poteva regolare la cosa, stante che li muri del nuovo coro erano alti già sopra terra per più di quattro passi di comune. Spedì egli adunque a questa parte il di lui primo giovane di studio signor Bernardo Macaruzzi, il quale, per far meno male che fosse possibile, comandò che fosse internamente accresciuto in grossezza il muro *in cornu epistolae*, e scalpellato per altrettanto di quello *in cornu evangelii*, e così le rese meno sotto squara».

Una conferma inedita viene dalla sopra citata «copia di anonimo» di alcuni documenti con data del 15 agosto 1823, trascritta da Botteon il 15 gennaio 1892 che dunque ne trae conferma circa l'intervento di Massari.⁴¹² Dopo i documenti relativi alla commissione della pala di Cima, si legge l'informativa riguardante gli eventi e i progetti di metà Settecento, con riferimento questa volta all'altare: il 4 febbraio 1756 intervennero gli accordi tra la Scuola di Santa Maria dei Battuti e la Collegiata di San Leonardo in base ai quali l'ufficiatura quotidiana veniva traslata nella chiesa della Scuola alla quale era aggiunto il titolo di San Leonardo. La traslazione era «seguita per l'ampliamento della medesima chiesa giusta il disegno del celebre architetto S.r Giorgio Massari e convenne trasportare l'altar maggior con la palla in discorso ove attualmente esiste ben annicchiata appresso il muro ora difeso dalla tramontana».

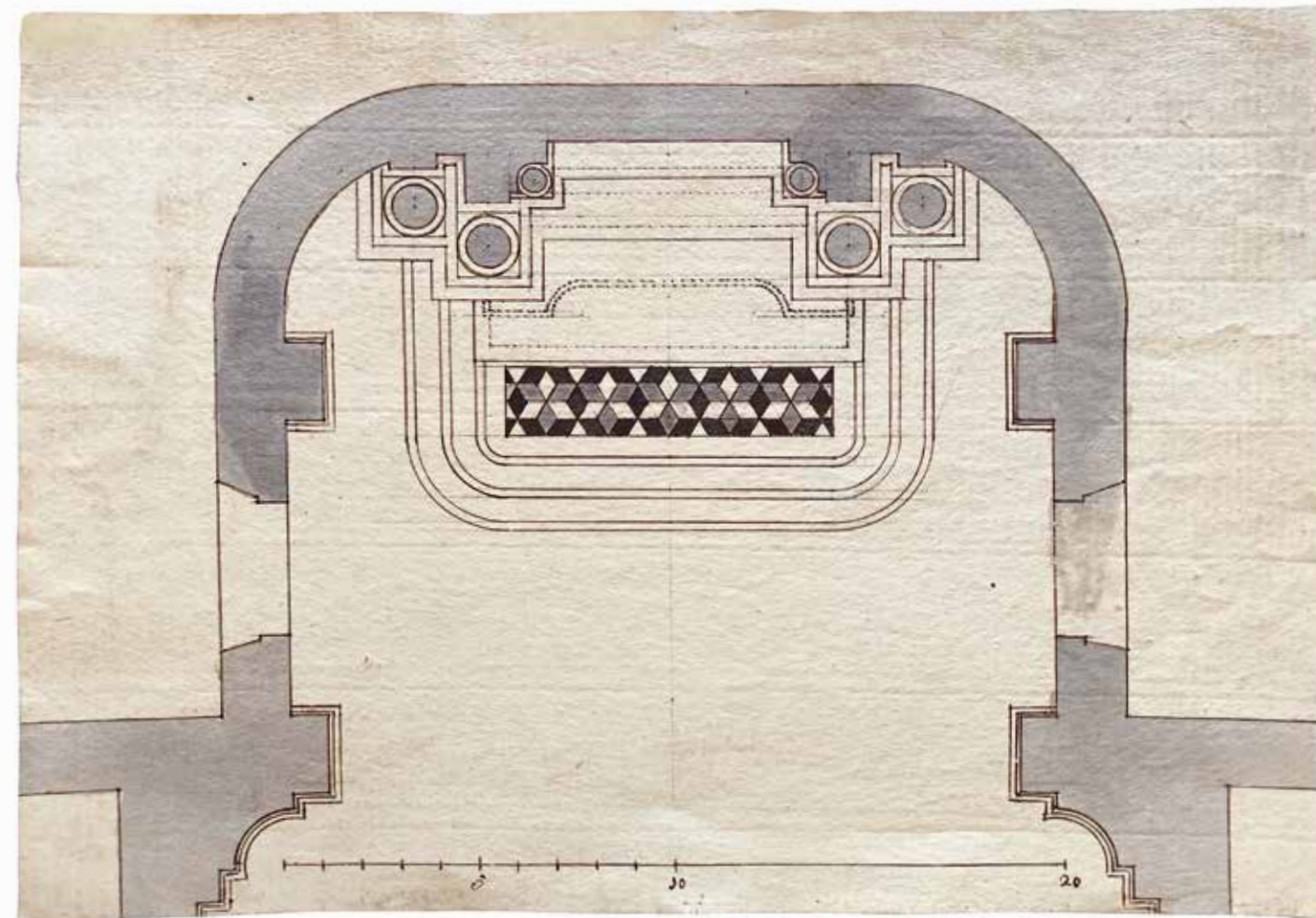
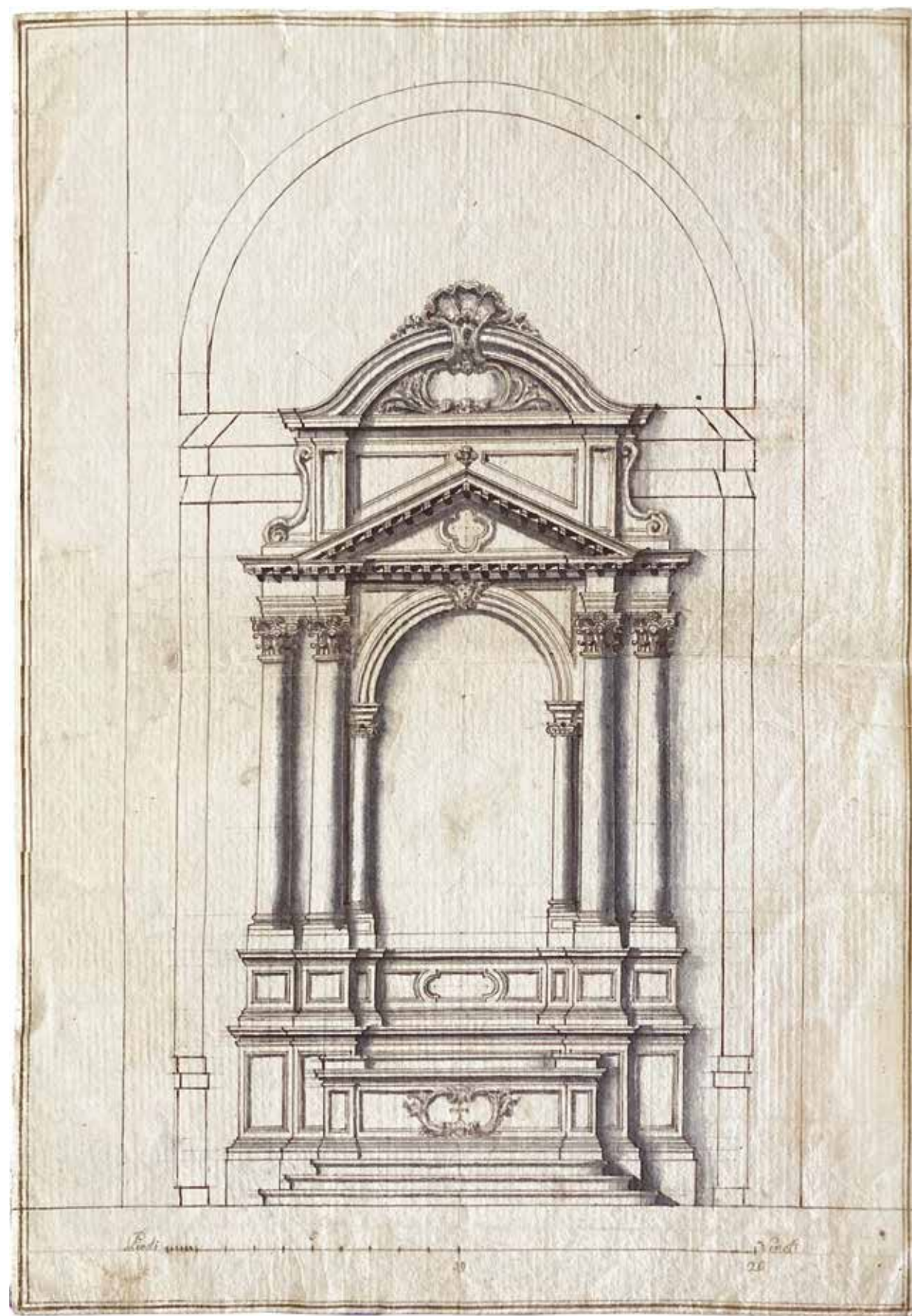
Solo Botteon riprende tale notizia, secondo la quale dopo la traslazione della Collegiata «seguendo il disegno dell'architetto veneziano Giorgio Massari, venne costruito il coro attuale, furono aperte le due braccia della crociera, si innalzò il tetto, e la chiesa prese altra forma architettonica da quella che aveva». ⁴¹³ Aggiunge, inoltre, un dato importante riguardo l'arresto dei lavori, sicché «fu solo



6.144 La chiesa di Santa Maria Nuova di Conegliano. Ricostruzione congetturale dell'assetto nel 1491. Sezione trasversale. È evidenziato l'apparato decorativo ad affresco. La *Sacra conversazione* di Cima è presentata in un ipotetico altare marmoreo sulla base di modelli ad esso contemporanei e delle caratteristiche del portale della chiesa. Proposta e disegno dell'architetto Gastone Barbon, Treviso (2000-2001).

6.145 La chiesa di Santa Maria Nuova di Conegliano. ricostruzione congetturale dell'assetto nel 1491. Sezione longitudinale. Ipotesi con l'abside centrale pentagonale. Proposta e disegno dell'architetto Gastone Barbon, Treviso (2000-2001).

nel dì 30 marzo 1776 in cui la veneranda Scuola dei Battuti elesse due deputati, Francesco Antonio Corradini e Sebastiano Dafre, affinché insieme ai deputati alla fabbrica, sia comunali che del capitolo, studiassero il modo di condurre a termine la progettata ampliamento e riduzione



della Chiesa». Egli non fa altro che riprendere ancora una volta il testo di Graziani: «la fabbrica già incominciata si è da più anni arrenata, ed in tal modo resa indecente...come Casa di Dio», di conseguenza la nomina dei deputati per trovare una soluzione finanziaria.⁴⁴ Ottimisticamente, Botteon afferma che, grazie alla generosità dei cittadini, non passò molto tempo perché i lavori fossero portati avanti «seguendo il disegno ed il fabbisogno dell'architetto veneziano Giorgio Massari». Con la scomparsa di quest'ultimo nel 1766, la realizzazione del suo progetto dovette trovare un sovrintendente, che in tali situazioni, e nel migliore dei casi, poteva essere Bernardino Maccaruzzi (1728 circa - 1798), già delegato per un intervento d'urgenza da Massari stesso ad inizio lavori.⁴⁵ La conferma non può che giungere dalla ricerca d'archivio. Il registro di spese dal mese di marzo 1795 al dicembre 1797 che si conserva assieme ai disegni di Massari, fa i nomi delle maestranze impegnate nella messa in opera di parti dell'altare, senza che si ricavano specifiche se si tratti del completamento, o di uno sposta-

6.146 Giorgio Massari, *Progetto dell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Nuova di Conegliano*, 1756 circa. Conegliano, Archivio Storico del Duomo, busta 38.

6.147 Giorgio Massari, *Pianta dell'abside e dell'altare maggiore (con intarsio marmoreo della predella) della chiesa di Santa Maria Nuova di Conegliano*, 1756 circa. Conegliano, Archivio Storico del Duomo, busta 38.

mento dell'altare da poco eretto, cosa inverosimile.⁴⁶ Un *terminus post quem* per la nuova allogazione della pala di Cima, oppure per la rimozione dovuta all'avvio della nuova fabbrica che vedeva prolungarsi i tempi di realizzazione, può essere ravvisato nella testimonianza di Francesco Maria Malvolti nel 1774.⁴⁷ Egli fa dipendere il suo cattivo stato di conservazione da più cause, compresa quella «di un trasporto, nel quale restò una volta sfasciata»; mentre afferma che «è ora collocata vicino ad un muro verso il monte, e però credo che in tanto fosse ottimo consiglio lo staccarla alquanto dal muro, e porvi alcun riparo dietro».



6.148 Giorgio Massari, Progetto dell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Nuova di Conegliano (1756 circa). Ricostruzione con l'inserimento della riproduzione fotografica (post 7 agosto 1919) della *Sacra conversazione* di Cima da Conegliano.

Un tale auspicio difficilmente sarebbe stato così formulato se la collocazione fosse stata recentissima. La conferma dell'ultimazione dei lavori, più generica, è reperibile in *Cenni storici del corpo civico (democratico-aristocratico)* databili al primo Ottocento, in cui si ricorda: «Per la riduzione della detta chiesa di S. Maria e S. Leonardo, fu chiamato un certo Massari, architetto di merito, questi ne fece la riforma, ed è quella del coro e crociera che al presente si vede. Riforma la migliore possibile da potersi ottenere in una picciola chiesa, posta sotto il monte, in

ispazio ristretto, non fabbricata in uso di parrocchia, ed ora che è accresciuta la popolazione».⁴¹⁸

La collocazione della pala sul nuovo altare di grande respiro monumentale, qui simulata in una ricostruzione (fig. 6.148), comportò la valutazione del punto di vista prospettico sulla grande distanza, in considerazione della maggiore profondità che venne ad assumere il presbiterio. La tavola poggiava su un basamento marmoreo allineato alle specchiature di quelli delle colonne. Non si sono raccolte osservazioni nella ricostruzione delle vicende conservative e nelle relazioni di restauro a proposito dell'ipotesi che il supporto della pala fosse stato decurtato alla base, rimuovendo un'asse, come sostenuto da Giulio Cantalamessa nel 1902.⁴¹⁹

Il recente intervento di conservazione del supporto ligneo in pioppo (fig. 6.149) dal quale nel 1963 è stata asportata la pellicola pittorica per essere applicata su tela a sua volta supportata da una sottile tavola, non ha occasionato interrogativi al riguardo. Anzi, si è preso atto dell'accurata connessione originaria delle dieci assi che lo compongono, mentre si sono potute rilevare più chiaramente con la pulitura le tracce dell'incisione a compasso del disegno architettonico, in particolare dell'archivolto; sulla preparazione in gesso sono fortunatamente minime le tracce di pellicola pittorica, rimangono ancora distinguibili le "impronte" delle figure.⁴²⁰ La fotografia d'archivio realizzata dopo la grande guerra, consente di osservare la struttura del supporto e la gravità della sconnessione delle tavole e delle fessurazioni (fig. 6.150).

In definitiva, l'altare progettato da Giorgio Massari nel 1756 circa, portato a termine forse solo dopo quarant'anni, presentò la pala di Cima da Conegliano ancora a lungo nella sua centralità significativa entro lo spazio sacro, come previsto in origine nel rispetto dell'ideazione e soprattutto delle intenzioni valoriali dei committenti. Così è stato fino agli inizi del Novecento.

In tale contesto settecentesco il dipinto fu studiato, in dettaglio e con metodo nuovo, da Giovanni Battista Cavalcaselle che redige un disegno fitto di appunti datato al 1865 (fig. 6.151).⁴²¹ Il *ductus* stesso, a una valutazione comparativa, assicura l'interesse riservato all'opera dal conoscitore, in virtù della restituzione serrata e tesa della composizione generale e dei particolari.

Non manca l'annotazione sullo stato di conservazione del dipinto: «molto restaurato - ombre scure ripassato più o meno tutto», una conferma di quanto era già stato riferito con le motivazioni - e in termini preoccupanti quanto al metodo - nella «copia di anonimo» di alcuni



documenti del 1823.⁴²² Mentre nel disegno di Cavalcaselle non si specifica la collocazione dell'opera, nell'edizione della *History* del 1871 è segnalata sulla parete a sinistra rispetto all'altare maggiore, probabilmente collocata temporaneamente per ragioni conservative, o per un errore redazionale di Crowe.⁴²³

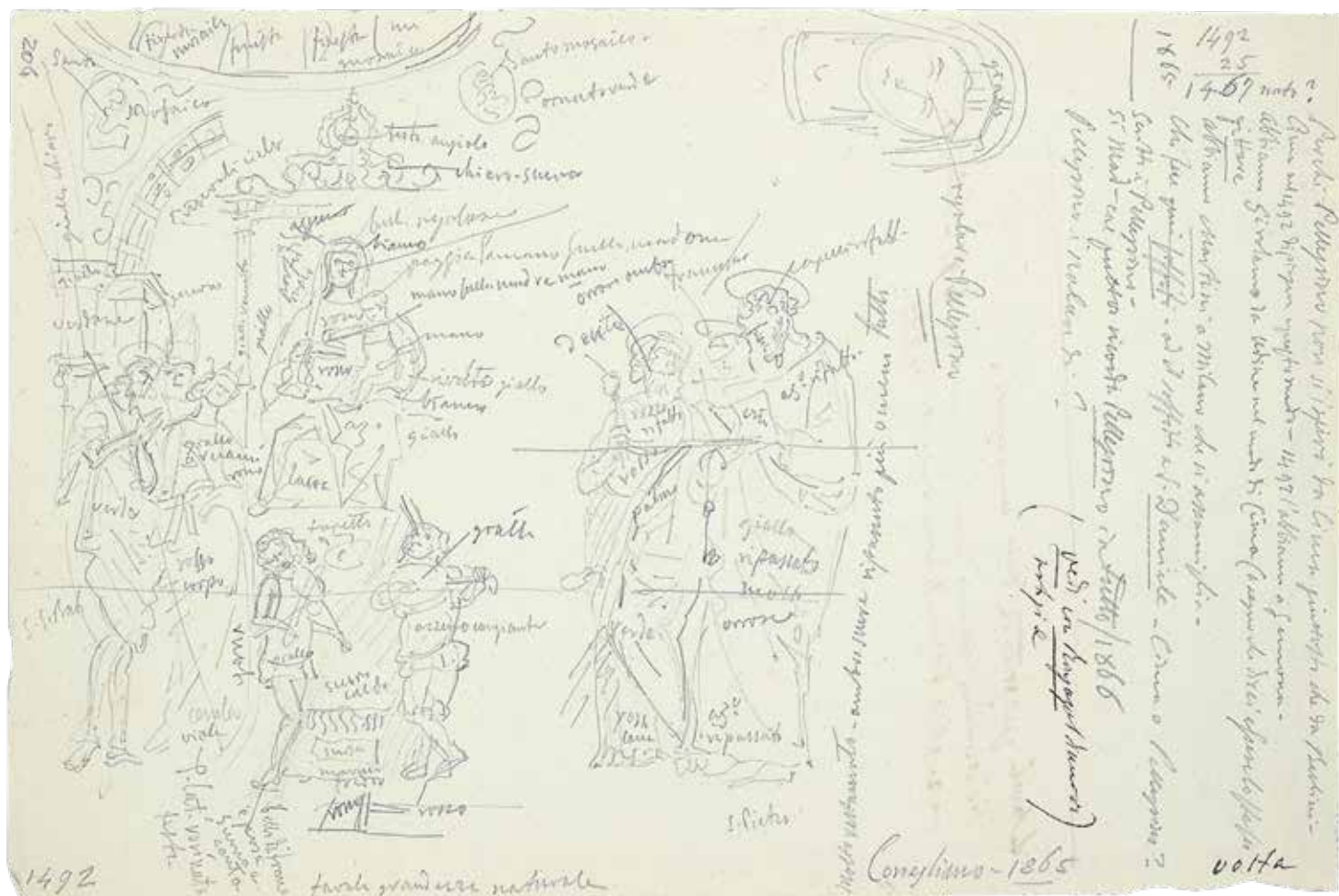
La testimonianza diretta della collocazione sull'altare viene dalla fotografia dello Stabilimento Anderson (fig. 6.152) in *Catalogo* nel 1898, e utilizzata quale antiporta nella monografia su Cima di Vincenzo Botteon e Antonio Aliprandi edita nel 1893 dalla tipo-litografia di Francesco Cagnani di Conegliano.⁴²⁴ La ripresa fotografica rientra nelle iniziative per la celebrazione del quarto centenario della allogazione della pala, tenutasi il 17 settembre 1893, giorno nel quale Pompeo Molmenti tenne l'orazione, furono scoperte le due lapidi nell'atrio del Municipio ed



6.149 Supporto ligneo della *Sacra conversazione* di Cima del Duomo di Conegliano. Conegliano, Sala multifunzione della Scuola dei Battuti.

6.150 Cima da Conegliano, *Madonna con il Bambino in trono e santi Giovanni Battista, Nicola da Bari, Caterina d'Alessandra, Apollonia, Francesco d'Assisi, Pietro apostolo, due angeli musicisti*, Conegliano, duomo di Santa Maria Annunciata e San Leonardo. Fotografia d'archivio realizzata post 7 agosto 1919, data della riconsegna dell'opera ricoverata a Firenze negli anni della Grande Guerra (15 aprile 1915 - 7 agosto 1919).

esposte le riproduzioni fotografiche.⁴²⁵ A considerare il positivo, nella riquadratura intera, si può osservare la modifica dell'incorniciatura lapidea della pala, in particolare la sostituzione delle colonne svincolate previste nel disegno di Massari con dei più semplici piedritti. Si scorgono



6.151 Giovanni Battista Cavalcaselle, da Cima da Conegliano, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Giovanni Battista, Nicola da Bari, Caterina d'Alessandra, Apollonia, Francesco d'Assisi, Pietro apostolo due angeli musicisti*, Conegliano, duomo di Santa Maria Annunciata e San Leonardo, 1865. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, *Appunti e disegni*, ms. it. IV, 2031 (=12272), fascicolo VII, cartella G, f. 204r.

appena le colonne portanti dell'altare, si può individuare in rosso di Francia quella di sinistra, su quel lato entra in campo anche la cortina che doveva proteggere il dipinto dall'esposizione permanente alla luce.

Tale collocazione settecentesca entra in discussione in questo stesso periodo. Non si può dire solo per ragioni conservative. Prevalgono di certo quelle di una manifestazione del culto attraverso i segni, o gli apparati esteriori, propri dell'epoca, più ancora delle vere e proprie ragioni liturgiche.

Prima dei progetti e dei provvedimenti alternativi, è opportuno tenere conto della mentalità e sensibilità, sep-

pure più difficile a documentarsi. Soccorre Vincenzo Botteon nel 1904, con osservazioni che sono il segno dei tempi e del suo approccio si direbbe "purista" all'arte.⁴²⁶ La chiesa del "suo" Cima «modesta sì ma della semplicità e del gusto puro e caratteristico del secolo XIV e XV, in causa delle riduzioni passate e presenti, fatte senza un concetto artistico regolatore, è divenuta un sacro edificio veramente bizzarro, nel quale si veggono messi insieme ed a casaccio tutti gli ordini e i disordini architettonici, e di fronte al prezioso cimelio del nostro insigne pittore, stanno degli affreschi veramente meschini e stridenti. Povero tempio! Pare che da qualche secolo sia dominato da un genio malefico che voglia improntarne l'ambiente al suo carattere capriccioso e strano!».

Come da tempo fosse di mira proprio l'altare di Massari lo attesta il progetto di demolizione che data già al 1890; non se ne seguono in questa occasione le tappe ma se ne indicano gli esiti previsti solo in riferimento alla collocazione della pala di Cima. Si tratta del preventivo di spesa indirizzato all'arciprete Arcangelo Busicchia da Bartolo Da Rin di Conegliano intitolato *Progetto per la demolizione*



dell'altare maggiore del Duomo di Conegliano datato 17 marzo 1890.⁴²⁷ Si comprende che l'altare che si voleva rimuovere era destinato alla ricollocazione, ma non si specifica dove fosse prevista. Si considera invece il posizionamento al suo posto di una cornice a parete poggiante su modiglioni quale nuova presentazione della pala. Il progetto può corrispondere a quello del disegno che si conserva nella stessa busta (fig. 6.153), il quale documenta una cornice a guscia con profili a dentellatura quello interno e con il motivo di foglie lanceolate nell'ordine esterno; probabilmente doveva essere non in stucco bensì lignea e in oro zecchino.⁴²⁸ Essa risponde ancora ai canoni di un maturo neoclassicismo, anziché di un misurato neorinascimento, semmai con un esuberante fastigio floreale che denuncia il gusto di fine secolo.⁴²⁹ La soluzione prevista è associabile a quella attuata per la grande pala della *Madonna con il Bambino in gloria e gli apostoli Andrea e Pietro* di Tiziano nel Duomo di Serravalle, commissionata ancora nel 1847.⁴³⁰ A indicare come l'arciprete perseguisse un disegno di adeguamento complessivo, è la lettera a lui indirizzata da Arcangelo Zanette, noto marmista, altartista e scultore di Vittorio, disposto ad adattarsi alla reale realizzazione del pagamento nel caso gli fosse stata commissionata la nuova



6.152 Cima da Conegliano, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Giovanni Battista, Nicola da Bari, Caterina d'Alessandra, Apollonia, Francesco d'Assisi, Pietro apostolo due angeli musicisti*, Conegliano, duomo di Santa Maria Annunciata e San Leonardo. Foto Anderson (12009), ripresa realizzata in occasione della celebrazione per il quarto centenario della collocazione dell'opera tenutasi a Conegliano il 17 settembre 1893.

6.153 Progetto di cornice lignea intagliata e dorata per un nuovo allestimento della *Sacra conversazione* di Cima nel Duomo di Conegliano, fine secolo XIX. Conegliano, Archivio Storico del Duomo, busta 35.

mensa in marmo di Carrara per l'altare del Santissimo.⁴³¹ La serietà con cui si pensava alla soluzione della nuova cornice a parete è assicurata da Giovanni Spoldi nel preventivo per il restauro della pala che data 3 dicembre 1901 ed è indirizzato all'arciprete e agli uffici veneziani competenti.⁴³² Anzi, di questo progetto egli si fa il promotore, pur con un certo equilibrismo: «Forse in origine [la pala] non era destinata al sito in cui ora si trova, ad ogni modo io reputo ch'essa possa rimanere colà, purché venga un



6.154 La *Sacra conversazione* di Cima nell'altare progettato da Giorgio Massari riposizionato nel 1902 nell'ultimo altare a sinistra verso la cappella del Santissimo Sacramento. Fotografia d'archivio realizzata post 7 agosto 1919, data della riconsegna dell'opera ricoverata a Firenze negli anni della Grande Guerra.

po' distaccata dalla parete, per maggiormente preservarla dai danni che l'umidità eventualmente potrebbe recarle. L'intelligente Arciprete del Duomo di Conegliano sarebbe disposto di togliere il barocco attuale altare, nel quale si trova la suddetta tavola, e di decorare adeguatamente il prezioso dipinto di una cornice dello stile del secolo XV°, e ciò a spese della Spettabile Fabbriceria di quella Chiesa». Basta dunque la parola Barocco, per un altare del maturo Settecento, a giustificare l'alternativa di una soluzione "in stile".

Il passaggio successivo è quello che si deduce dalla citata lettera con cui Giulio Cantalamessa, in data 3 aprile 1902, trasmette la perizia sulla pala e valuta il progetto di re-

stauro di Spoldi, in cui si fa riferimento alla ricollocazione dell'opera in alto contesto, una volta restaurata. È da sottolineare come questa si presenti come una soluzione richiesta non da Cantalamessa per ragioni conservative, ma chiaramente dalla Fabbriceria e dall'arciprete, che infine ottennero l'autorizzazione. Annota Cantalamessa, «se la pala debba esser mutata di posto in quella chiesa, come la Fabbriceria e il Parroco desiderano, è cosa di cui si potrà discutere con comodo, quando la riparazione sarà fatta. Una ragione a priori di opposizione non c'è, perché il posto che il dipinto ha occupato finora, non è il primitivo».⁴³³

Si può obiettare a Cantalamessa, al Direttore delle Gallerie dell'Accademia, che il contesto non si presentava certo come il «primitivo». Era tale bensì la funzione espressa dalla sua centralità, per cui l'opera era stata strutturata e concettualmente ideata: dunque e soprattutto tale collocazione era dovuta al contenuto iconografico e al suo messaggio. Con l'accondiscendere alla richiesta in questi termini, si verificava uno scambio tra l'autenticità circa la collocazione, in presenza di un manufatto comunque di sicura importanza qual era l'altare settecentesco, e il suo significato: ossia il messaggio ineludibile che l'opera assumeva proprio per la sua centralità in riferimento alla mensa eucaristica.

Si giunse ben presto ai risultati drastici coltivati da tempo. Ad accelerare i lavori nell'autunno 1902 è l'intervento del sindaco Antonio Aliprandi in previsione dell'Esposizione agricola industriale internazionale che si tenne a Conegliano.⁴³⁴

Nel 1902 l'altare realizzato su progetto di Massari fu dunque riposizionato «nell'ultimo altare a sinistra verso la cappella del SS. Sacramento» come informa Adolfo Vital.⁴³⁵ Una fotografia, probabilmente databile dopo il rientro dell'opera ricoverata a Firenze negli anni della Grande Guerra (15 aprile 1915-7 agosto 1919), lo documenta nel migliore dei modi, seppure parzialmente (fig. 6.154). Se ne possono confermare le colonne che sono in rosso di Francia, l'accurata lavorazione dei capitelli, la qualità esecutiva del cherubino in chiave di volta. Non si può verificare invece se anche la parte sommitale, compreso l'attico, sia stato riposizionato nella sua completezza.

Il presbiterio "liberato" dall'altare "barocco", con la riparazione dei danni bellici, dovette assumere ben presto la veste documentata da un'immagine edita da Sant nel 1941 (fig. 6.155).⁴³⁶

L'ultima tappa di un percorso accidentato, qui solo riassunto, è quella che porta all'esito odierno. Con il restauro

del Duomo intrapreso nel 1956 e la radicale trasformazione architettonica dell'area presbiterale conclusasi nel 1963, era prevista in un primo momento la ricollocazione della pala nel presbiterio.⁴³⁷ In questi termini si esprime Luigi Menegazzi, facendo riferimento all'altare di formulazione moderna e senza precisare se fosse stato affrontato il tema di una nuova cornice: «L'abside semicircolare con volta a semicatino fu realizzata in modo che avesse una notevole profondità e determinasse una zona d'ombra dietro alla pala di Cima da Conegliano che si era deciso di ricollocare all'altare maggiore».

Nel frattempo, occorre aggiungere, era stato rimosso dalla cappella laterale l'altare di Massari, senza lasciare notizia oggi delle sue *desiata membra*, se non, forse, per la chiave di volta erratica con protome di cherubino, un reperto di valore si direbbe simbolico per più aspetti.

È ben noto cosa occorre alla pala al rientro a Conegliano dopo essere stata depositata in occasione dei lavori presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia dal mese luglio 1958, per essere esposta al pubblico dal gennaio 1959, e quindi figurare alla mostra monografica dedicata al pittore presso il Palazzo dei Trecento di Treviso (26 agosto-11 novembre 1962).⁴³⁸ Al rientro a Conegliano, dove l'attende la ricollocazione nel Duomo rinnovato, la pala manifestò gravi problemi conservativi, tali da determinare la decisione del trasporto su tela di cui si è fatto cenno.⁴³⁹ La necessità di dover affrontare la difficile operazione conservativa ha fatto perdere forse le iniziali determinazioni sulla sua collocazione.

La solenne intronizzazione poté avvenire quasi un anno dopo, domenica 22 settembre 1963, ed è ricordata, in particolare, per il discorso commemorativo del vescovo Albino Luciani di ampio respiro storico, riguardante anche la Scuola dei Battuti e gli affreschi della Sala delle riduzioni, al fine di fondare una catechesi sull'immagine sacra.⁴⁴⁰

Dallo studiato ed essenziale allestimento d'avanguardia di Carlo Scarpa per la mostra di Treviso, la pala di Cima passò a Conegliano a un altro allestimento anch'esso effimero, il cui carattere lascia intendere che fosse allora ritenuto provvisorio.⁴⁴¹ Si tratta del drappo verde quale fondale dell'opera lasciata priva di cornice, di un tendaggio che ricade a cannelloni e copre parte del tamburo dell'abside, dove non era previsto dovesse stare. L'espedito allora pensato con ogni probabilità come temporaneo è quello ancora oggi riproposto.

Tale soluzione, nel 1963 si preferì la parola solenne "intronizzazione", pare sempre più inadeguata per il suo carattere effimero, quello proprio di un allestimento e non di



6.155 L'assetto del presbiterio del Duomo di Conegliano nel 1942. Fotografia G. Galifi edita da Angelo Sant, Cenni storici sul Duomo di Conegliano, *Conegliano 1942*, p. 25.

una collocazione *tout court*. Il rischio è che l'opera risulti un emblema esibito per il suo incontestabile riconoscimento artistico orgogliosamente sedimentato nella memoria. Ma non sia interpretato nel rispetto del suo messaggio, la comprensione del quale è doveroso sia offerta e facilitata con i linguaggi della contemporaneità, meglio se consapevoli. Riguarda infatti i valori originari e permanenti di un'immagine di preghiera nel contesto dello spazio liturgico, in rapporto privilegiato con la mensa eucaristica. Come ricordano le iscrizioni coeve della chiesa, di forte ed efficace richiamo visivo alla persona di Maria, che manifesta il Figlio, quale «porta della verità» e «porta della redenzione», ossia colei che intercede come è espresso al momento di affidarne l'esecuzione a Cima.

AVVERTENZA

Al fine di “storicizzare” i dati e le considerazioni critiche, nelle note che seguono si indica con Fossaluzza 2005 laddove esse sono offerte nella prima edizione, la cui paginazione coincide tuttavia nella presente, la seconda del 2023. L'intento è quello di facilitare l'individuazione delle informazioni e degli argomenti già trattati, ai quali si riferiscono gli aggiornamenti di questo nuovo contributo.

Nella Bibliografia e nell'Indice dei nomi e dei luoghi posti in calce al volume sono stati integrati tutti i dati aggiunti.

NOTE

- 1 Giambattista Coderta, ms., 1588. Cfr. Fossaluzza 2005, pp. 199-201, 211-213, in part. p. 213.
- 2 Alla relazione di restauro nei suoi aspetti operativi, alle indagini diagnostiche preliminari e alle tecniche innovative per la rimozione delle patine sono dedicati i contributi conclusivi del volume, in questa riedizione omessi: Fassina 2005, pp. 419-424; Macherelli, Carretti, Mauro, Salvadori, Dei 2005, pp. 424-425; De Santis, Bellé, Giovannoni 2005, pp. 426-431.
- 3 Per il restauro è stata incaricata nell'estate 2007 la ditta Open Care-Morassuti s.r.l di Milano che ha portato a compimento il lavoro nel febbraio 2008.
- 4 Fossaluzza 2005, pp. 120, 156 note 7, 8, 200-203.
- 5 Fossaluzza 2005, p. 215; documento 15 marzo 1907.
- 6 Malvolti 1774.
- 7 *De Antiquis Rebus* 2012.
- 8 L'immagine del soffitto qui pubblicata è il risultato di un rilievo laser scanner effettuato da Diego Perissinotto della Ditta Sirecon di Venezia in occasione dell'intervento conservativo.
- 9 Per le considerazioni su Conegliano, sotto la “categoria” di una “quasi città” formulata per l'ambito lombardo e in particolare per Vigevano da Giorgio Chittolini (1990, pp. 3-26; Idem 1992, pp. 7-30) si devono aggiungere a quelle già valorizzate di Anna Pizzati (1994) le successive di Anna Bellavitis (2004, pp. 100, 103-106, 109-111) ed Elena Svalduz 2004, pp. 19, 22-23.
- 10 *Un Cinquecento inquieto* 2014.
- 11 Del Col 214, pp. 49-63; ma si veda anche Romanelli 2014, pp. 17-39.
- 12 Romanelli (2014, p. 26) non può che essere solo allusivo al riguardo.
- 13 A vent'anni dalla pubblicazione del volume rivelatore della vicenda di Riccardo Perucolo (Zoppè di San Vendemiano, 1520 circa - Conegliano, 1568), Lionello Puppi pubblica le sue considerazioni al riguardo. Cfr. Puppi 1995; Idem 2014, pp. 41-47.
- 14 Fossaluzza 2014, pp. 75-91.
- 15 Per un quadro storico riguardo Conegliano negli anni della Lega di Cambrai è di riferimento il contributo di Floriani 2006, pp. 77-119.
- 16 Si ritiene utile riprendere sinteticamente in questo contesto il quadro offerto in Fossaluzza 2014, pp. 76-79. La presenza di di Bartolomeo D'Alviano e di Pantasilea a Cone-

gliano è segnalata alle seguenti date:

- _1501, 5 maggio. Collegio. «Fu scritto al signor Bortolo d'Alviano, vengi alozar a Conejan, e al conte di Pitiano, mendi li soi cavali lizieri in Friul, perché dubitavano di turchi, quali, per più vie si havia, erano adunati per corer in Friul, maxime per via di Modrusa». *I diarii* 1880, IV, col. 33.
- _1503, 17 gennaio. Collegio. «Vene uno frate ddi San Francesco, nome Galasso, di la caja de Bajoni, con una lettera di 16, da Conejan, dil signor Bortolo d'Alviano». Riguarda i fatti di Perugia e il ruolo della Signoria al riguardo. *I diarii* 1880, IV, col. 621.
- _1503, 20 gennaio. Consiglio di Dieci. Bartolomeo d'Alviano risiede a Conegliano. *I diarii* 1880, IV, col. 643.
- _1503, 2 ottobre. «Dil zonzer dil cardinal reginense, *tituli Sancti Chiriaci*, vien legato di Hongaria. Li andò contra; alozò a l'hostaria, et li soi parloe molto con quelli dil signor Bortolo d'Alviano, e lui fo a visitar so muier e le presentò uno bel cavalo etc. Per tanto avisa». *I diarii* 1881, V, col. 125. Si tratta del cardinale Pietro Isvalies, legato a latere presso i re di Polonia e di Ungheria, amministratore apostolico della diocesi di Veszprém. Cfr. Crucitti 2004, pp. 679-683.
- _1503, 10 ottobre. Resoconto della seduta del Collegio. «Vene Bortolo da Maran rimasto capo di la compagnia dil signor Bortolo d'Alviano, è a Conejan, con Raphael Griti suo comesso, dicendo gli avanza 3 page e si provedi, non hanno da mantenersi. *Item* disse ma mojer dil ditto signor ch'è a Conejan, à di bisogno assai. Or li fo ditto non se li mancheria; el qual signor Bortolo è a Melia. E cussì li fo balotà una paga e dato a bon conto ducati 300 a la moglie dil prefato signor Bortolo, perché il voler nostro è di tenerlo». *I diarii* 1881, V, coll. 156-157.
- _1503, 17 ottobre. «Da Conejan, di Pantasilea di Bajoni mojer dil signor Bortolo d'Alviano. Ringrazia la Signoria de li ducati 300 datoli, et di la paga balotata; dice sempre il signor suo sarà schiavo». *I diarii* 1881, V, coll. 176.
- _1503, 19 ottobre. Seduta del Collegio. Sentite le rimostranze e le richieste dell'Oratore di Francia a Venezia, Jean de Monluc, riguardo il ruolo che avrebbe avuto Bartolomeo d'Alviano in accordi intercorsi con la Spagna, il doge risponde in prima persona riportando alcuni dettagli riguardo il suo fermo a Conegliano e il sequestro dei beni «Or el principe li rispose, che *etiam* l'havea inteso per lettere particular; e che prima l'Alviano non è nostro homo, à compito la ferma a di 7 di questo; e che la sua compagnia è a Conejan, e non l'havevo voluto lassar, *imò* è posto guardie la non si parta, dove è so mojer. E a requisition di creditori, è stà sequestrà la sua roba e *maxime* come sa l'orator di Ferara, per alcuni cavali vendutoli per uno de Ferara». *I diarii* 1881, V, coll. 182-183.
- _1503, 27 ottobre. Collegio. «*Di Conejan, di dnina Panyhasilea di Bajoni moglie dil signor Bartolo d'Alviano* Dimanda certi danari ebbe in le man sier Francesco Venier capitano di Ravenna, etc. Termina che li desse». *I diarii* 1881, V, col. 216.
- _1504, 2 gennaio. Collegio. «Vene uno nuncio di madona Pantasilea di Bajoni moglie di signor Bortolo d'Aviano, qual è a Conejan e ivi sta, e ancora la sua compagnia la tenimo. Et scrisse a la Signoria il signor suo voler 13 di soi cavali et do trobeti, et però volea licentia di mandarli. E consultato, parse al Colegio non far movesta alcuna, atento il re di Franza non habi sospeto

etc.». *I diarii* 1881, V, col. 639.

- 17 _1504, 17 gennaio. Collegio. «Vene l'orator di Franza per cosse particular di uno milanese, et expedito, intrò su le pubbliche pregando la Signoria mantenesse l'alianza, dolendosi che si teniva la mojer di l'Alviano et si pagava le so' zente». *I diarii* 1881, V, col. 719.
- _1506, 18 maggio. Pregadi. «Di sier Piero Querini, podestà et capetanio a Treviso. Come è stato a Conejan, a far la mostra al signor Bortolo d'Alviano; et lauda li Brandolini, qual hanno fatto bella mostra *etc., ut in eis*». *I diarii* 1881, VI, col. 340.
- _1506, 25 agosto. Pregadi. Bartolomeo d'Alviano risiede a Conegliano. «Dil signor Bortolo d'Alviano, date a Conejan. Come domino Hironimo di Monte, colateral nostro, è stato lì, à fatto la mostra; è in hordine di la so condotta, anderà in Friuli, etc.». *I diarii* 1881, VI, col. 401.
- _1506, 29 novembre. Collegio. «*Item* È da saper, eri in colegio andò il signor Bortolo d'Alviano, venuto con licentia di Friul, dove era, perché più non acade stagi, ma vengi a li alozamenti a Conejan». Chiede licenza di potersi recare a Napoli, per la conferma dei suoi titoli, e chiede una sovvenzione che è approvata. *I diarii* 1881, VI, col. 500.
- 1507, 28 aprile. Consiglio di Dieci. «Et nota, è sta ordinà, che l' signor Bortolo d'Alviano, qual alozava a Conejan, vada a far la monstra a Sonzin, poi a li alozamenti in Geradada *etc.*, et questo per bon rispetto, per il vegnir dil re di Franza di qua da' monti etc.». *I diarii* 1882, VII, col. 58.
- 18 _1507, 22 agosto. Bartolomeo d'Alviano che sta a Conegliano si presenta in Collegio. *I diarii* 1882, VII, col. 135.
- 1508, 11 marzo. Pregadi. «*Da Conejan, dil signor Bartolo d'Alviano ala Signoria, una letera molto copiosa* Di la rota data, e tutto il successo; la copia di la qual sarà scripta qui avanti. E fo Laudata da tutti, chi l'aldite». *I diarii* 1882, VII, coll. 346-352. Per l'importante resoconto della Battaglia di Cadore del 2 marzo 1508 stilato dal suo protagonista a Conegliano basti qui il rinvio a Zanderigo Rosolo 2010, pp. 76-104.
- 19 Del Ben 2009.
- 20 Per quanto riguarda Conegliano si veda Sanudo 1882, VIII, coll. 498-499, 503, 506-507.
- _1509, 9 luglio. Collegio. *I diarii* 1882, VIII, coll. 498-499.
- 1509, 10 luglio. «*A di 10* La matina si ave la perdeda di Seravalle per letere di provedadori, di Treviso; che, volendo li Brandolini et altri intrar, quelli di Seravalle li serarono le porte, et per l'altra porta apriteno le zente dil re di romani; et di seir Piero da Canal, podestà, non si sa de lui, *unde* essi Brandolini tornono a Conejan». *I diarii* 1882, VIII, col. 503.
- 1509, 11 luglio. Pregadi. «*Di Conejan, di sier Hieronimo Donado di sier Nicodò podestà* Dil venir li uno trombeta, et voleno quel castello a nome dil re di romani. Et si fazi provisione; et di questo scrive a li provedadori a Treviso. E il re dovea esser a Seravalle et venir poi lì, si che si proveda presto». *I diarii* 1882, VIII, coll. 506-507.
- 21 Del Ben 2009, pp.
- 22 *I diarii* 1887, XX, col. 446.
- 23 *I diarii* 1887, XX, col. 477.
- 24 Fossaluzza 2014, pp. 76-78.
- 25 Bandera Viani 1997, pp. 73-81.

- 26 Fossaluzza 1993, pp. 104 segg., 148-150, doc. II; Fossaluzza 2005, pp. 126 segg.
- 27 Fossaluzza 1993, pp. 105 segg., 148-150, doc. II.
- 28 Fossaluzza 1993, pp. 106, 149. Per la pala di Sebastiano Florigero, ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, si consenta il rinvio alla scheda di Fossaluzza, in *Un Cinquecento inquieto* 2014, pp. 148-150.
- 29 Fossaluzza 1993, p. 150, doc. III.
- 30 Fossaluzza 2005, p. 125, fig. 2.62.
- 31 Per queste opere cfr. Fossaluzza, in *Un Cinquecento inquieto* 2014, pp. 114-115.
- 32 Per la problematica di quest'opera che il pittore dovette inviare fra il 1504 e il 1509 si veda la scheda di Ericani, in *A nord di Venezia* 2004, pp. 240-243 cat. 40.
- 33 Fossaluzza 2014, pp. 74,78, 81.
- 34 Per la tavola di Capodimonte cfr. De Castris, in *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte* 1999, pp. 151-152 cat. 130. Per la seriazione cronologica di queste opere e i rapporti con Boccaccino si rinvia a Venezia a Ballarin 1995, pp. 11-14 tavv. XXXIX, XLIII, fig. 16, 17, 20-21, 25, 28-30; al profilo di Tanzi 1991, pp. 16-19.
- 35 Per la pala ora a Parigi e la sua problematica, entro la quale si trova esclusa dal catalogo di Luini da parte di Binaghi Olivari, si veda Quattrini 2001-2002, pp. 57-76; Marani 2006, pp. 511-512; Binaghi Olivari 2007, pp. 10-11; Agosti, Stoppa in *Bernardino Luini* 2014, pp. 46-51 cat. 3; Quattrini 2019, pp. 27-33, 128-130 cat.4. Lucco (1983, pp. 12, 15, 40, 42) si poneva il problema della congruità dei richiami a Luini suscitati in passato, mentre il confronto fra il dipinto parigino del 1507 e quello di Francesco da Milano è stato proposto a partire da Moro 1986, pp. 131, 165 nota 12, Bora 1992, p. 128; Ferrari 1995, p. 37, per essere ribadito da Quattrini 2001-2002, p. 59. Riguardo la posizione di Moro, che si basa sulle datazioni di Menegazzi (1971), sia il dossale da San Lorenzo che la pala di Porcia sono da avvicinare all'affresco staccato ora in San Giovanni Battista di Serravalle datato 1514. Quanto alla provenienza originaria, Cristina Quattrini ipotizza quella dalla chiesa di Santa Margherita di Treviso degli Eremitani anche in ragione dell'identificazione di sant'Agostino. Paola Dal Bò (2014, pp. 77-78) avanza l'ipotesi che provenga dalla chiesa di Santa Margherita di Refrontolo, il cui rettore Dario Sbrulati era figlio del cancelliere dei conti di Collalto.
- 36 *Asta di dipinti* 1980, p. 48 lotto 48, tavola, cm 75,5x50, 5. Lucco 1983, p. 27; la posizione di quest'ultimo è confermata nella sostanza da Ferrari 1995, pp. 37, fig. 1.
- 37 Per i quali si rinvia a Lucco 1983, p. 27; Mies (1983, p. 98) ritiene solo probabile l'attribuzione e comunque data l'opera al 1510 circa.
- 38 Lucco 1983, pp. 26-27.
- 39 Tavola, cm 77x49, con riproduzione anche del retro dotato di fitta parchettatura. Cfr. *Argenti, dipinti* 2022, lotto 102. A sostenere l'assegnazione a Previtali nel catalogo d'asta è fatto richiamo alla *Madonna con il Bambino e donatore* del Museo Civico di Padova firmata e datata 1502. Cfr. Furlan, in *Da Bellini a Tintoretto* 1991, pp. 104-105 cat. 40. Le assonanze compositive non mancano, tuttavia sono evidenti le differenze di stile: anziché un sintetismo plastico accentuato dalla direzionalità della luce qualificante l'opera in oggetto, si trova in quella di Previtali

posta a confronto una morbida qualificazione cromatica e un descrittivismo risolto in un raccordo atmosferico di sensibilità più tonale, conforme all'ispirazione belliniana che gli è propria.

40 Per un ragguaglio su quest'opera cfr. Fossaluzza in *Un Cinquecento inquieto* 2014, pp. 106-108.

41 Emerge sul lato sinistro parte della figura di un santo in armatura, senza elementi atti all'identificazione; sul lato destro il braccio alzato e il gesto della mano che indica il Bambino accertano la presenza del Battista. La Vergine che tiene il Bambino benedicente ritto sul ginocchio destro è in posizione elevata rispetto ai santi per essere assisa sopra un balzo eroso che ora appare quanto mai ravvicinato al piano d'osservazione. Lo sfondo che appariva unito scuro "alla ponentina" è invece qualificato da sintetiche pennellate di verde che rendono il *foliage* e che apparentemente possono simulare invece la resa del serpentino, ossia il porfido verde. A titolo d'esempio, un effetto simile lo si trova nella *Sacra Conversazione* di Alvise Vivarini per la chiesa di San Cristoforo di Murano a giudicare dalla fotografia prima dei danni subiti durante la Seconda Guerra Mondiale. Cfr. Steer 1980 pp. 136-138 cat. 9, Pl. 40.

42 Attribuitagli da Lucco 1983, pp. 22-24; l'attuale collocazione è individuata da chi scrive Fossaluzza 1993, pp. 163, fig. 11, riproduzione in bianco e nero del museo; Idem 2014, pp. 79, 81. Per altri confronti stilistici si veda anche Ferrari 1995, p. 37, 42 nota 6, ma segnalata come opera scomparsa.

Quanto alla fortuna critica è da integrarsi sostanzialmente rispetto a quanto riportato nel 1983. Allora l'unico riferimento era la segnalazione di Frederick Mason Perkins (1909, p. 8) quando il dipinto (indicato su tavola) si trovava ancora presso l'archeologo e collezionista Dan Fellows Platt a Englewood (New Jersey). Al riguardo si segnalava l'opinione di Berenson che lo assegnava a scuola napoletana sotto l'influenza milanese, quella che lo riferiva a scuola veronese, un'ultima a favore di Boltraffio. Quanto a quest'ultimo, l'autore soppesava le affinità e i molti distinguo, come riporta ultimamente Maria Teresa Fiorio (2000, p. 231). In definitiva, si limitava all'assegnazione ad artista lombardo, con ogni probabilità milanese, del quale si mettevano in luce la durezza del disegno e l'inconueta brillantezza del colore. Nell'occasione fu pubblicata una tavola fuori testo su cui ci si è basati per la valutazione dell'opera quando fu attribuita a Francesco da Milano, ma anche in seguito.

La fortuna critica dell'opera che perviene al museo nel 1962 va integrata con le seguenti voci: Berenson 1915, pp. 157 fig. 8, 160-163; Berenson 1916, pp. 43-45, fig. 22. Si tratta dello stesso testo pubblicato in due occasioni, nel quale lo studioso sostiene la paternità di un pittore dell'Italia meridionale con ampio raggio cronologico (1480-1520). Si mette in luce soprattutto l'influenza antonelliana con una serie di confronti e la componente lombarda, rispondendo all'accostamento a Boltraffio già espressa in sede critica, non specificata. Rimane implicito il riferimento a Mason Perkins. Rivelatore è soprattutto l'accostamento a Giovanni Agostino da Lodi che porta alla seguente conclusione: «We may compromise and conclude that the author of Mr. Platt's picture was a painter of Antonelesque derivation, who in Venice came under the influence of the "Pseudo Boccaccio" (Giovanni Antonio da Lodi)", and, to make good measure,

we may add that he may have been acquainted with Solario as well». Fa seguito il capitolo dedicato ad Antonio Solario: «There happens to be a painter whose training was the exact opposite of the one I have imagined for the author of Mr. Platt "Madonna". Instead of beginning in the South and ending in Venice, Antonio Solario began at Venice and ended in the South. He in but an asteroid recently presented to view».

Fa seguito, inoltre, l'attribuzione diretta ad Antonio Solario confermata in Berenson 1932, p. 543; Idem 1936, p. 467; Idem 1957, I, p. 166; ed inoltre in *Recent acquisitions* 1963, p. 16, ma come Andrea Solario; Fredericksen, Zeri 1972, p. 190.

Lo stato di conservazione del dipinto (cm 99,7x64, trasporto da tavola su tela), qui riprodotto per la prima volta a colori nel contesto degli studi su Francesco da Milano, è problematico. La vernice fortemente ossidata lascia intravedere estese lacune o abrasioni della pellicola pittorica, le integrazioni sono alterate. Danneggiato risulta in particolare il volto della Vergine.

43 Si tratta della *Madonna con il Bambino in trono e i santi Daniele profeta, santo vescovo Giovanni Battista, Vito Luda, santo vescovo i santi Francesco d'Assisi e Silvestro papa, anglo musicante* La restituzione dell'opera ad Antonio Solario è merito di Mauro Lucco 1983, pp. 18-22, figg. 1-2. Ma si veda anche Lucco 1988¹, II, p. 842; Idem 1987, I, pp. 144, 147 fig. 211. Per una recente ricostruzione della vicenda del dipinto, nella versione disegnativa a pannello su tavola e nella versione corrispondente ad olio su tela, si rinvia a Fossaluzza 2014, p. 80; Idem, in *Un Cinquecento inquieto* 2014, pp. 103-106.

Non accolgono l'attribuzione allo Zingaro Dal Pozzolo, 2009, p. 38; Pagnotta, 2011, p. 97 nota 20; Cara 2018, p. 120.

Antonio Solario figlio di Giovanni Pietro di Venezia fin dal XVIII secolo è stato chiamato lo Zingaro per la complessità della sua esperienza artistica. Sulla fantasiosa ricostruzione del profilo dello Zingaro si deve far riferimento a De Dominicis 1742, I, pp. 118-141. I suoi dati anagrafici, con la sua estrazione veneziana, sono contenuti nel documento redatto a Fermo il 21 aprile 1502. Giacomo figlio del pittore Vittore Crivelli stabilisce un accordo perché sia portato a termine il politico del padre per la chiesa di San Francesco a Osimo che era rimasto incompiuto. I documenti marchigiani sono rivisitati criticamente da Coltrinari 2000, pp. 139-147.

Per il profilo di Antonio Solario si rinvia al recente contributo generale di Pagnotta 2011, pp. 59-108; al profilo più aggiornato di Cara 2018, pp. 119-122.

Riguardo le affinità stilistiche che si è proposto di ravvisare con Francesco da Milano, è necessario richiamare in linea generale l'assetto cronologico della sua operatività per come ora si presenta. In definitiva vi è una prossimità cronologica tra l'esecuzione della *Sacra conversazione* di Cison e l'apparire di Francesco da Milano nell'Alto trevigiano (1502). Le tappe dello Zingaro sono poi lontane dal Veneto, in base ai dati ora a disposizione. Dopo la fase marchigiana (1501-1504), il punto di riferimento è stato indicato nel dipinto della *Testa del Battista* della Pinacoteca Ambrosiana di Milano, con firma e data 1508, in cui egli affronta un'iconografia cara ad Andrea Solario, tanto da aver fatto ipotizzare che dopo le Marche egli si fosse recato a Milano. I rapporti fra Andrea Solario e lo Zingaro sono indagati da

D. A. Brown (1987, pp. 30, 37, 61 note 22-26, 63 nota 52, 161, 171, 206 cat. 38). Sul dipinto dell'Ambrosiana e il problema della presenza milanese di Antonio Solario si veda anche E. Villata, in *Pinacoteca Ambrosiana*, I, Milano 2005, pp. 276-278 cat. 105.

Nella stessa fase trovano posto per ragioni di stile anche la *Madonna con il Bambino* del Museo di Castelvechio a Verona, la *Madonna con il Bambino e i santi Pietro apostolo e Francesco d'Assisi* della Pinacoteca del Castello Sforzesco di Milano Cfr. F. Rossi: in *Museo di Castelvechio* 2010, pp. 195-196 cat. 139; Fossaluzza, in *Museo d'Arte Antica* 1997, pp. 382-384, cat. 271.

Si è aggiunta opportunamente in questo momento la *Madonna con il Bambino e due angeli musicanti* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Cfr. Pagnotta 2011, pp. 61, 74-76 fig. 13a, 13b.

Non si deve trascurare la *Madonna con il Bambino, santa Caterina d'Alessandria e un donatore* della Strossmayerova Galerija di Zagabria che più di tutte dimostra l'interesse per la pittura dell'Italia Centrale, in tal caso per la tradizione di Pinturicchio. Cfr. Zlamalik, in *Strossmayerova galerija* 1982, pp. 174-175 cat. 83.

Completa il gruppo a una data di poco più avanzata la *Sacra famiglia, santa Elisabetta e san Giovannino* della Walters Art Gallery di Baltimora che Federico Zeri data giustamente attorno al 1511. Cfr. Zeri 1976, I, pp. 273-274, cat. 184, pl. 132. Infatti, si può confermare l'appartenenza a quella fase stilistica che è documentata dalla *Salomè con la testa del Battista* della Galleria Doria Pamphilj di Roma, la quale si accompagna alla *Santa Cecilia* (o *Allegria della Musica?*) della stessa collezione, opere firmate e datate 1511. Cfr. Safarik, Torselli 1982, p. 41. Si ritiene di questo momento la *Madonna con il Bambino* del Museo Civico di Belluno che riprende un fortunato schema compositivo di Giovanni Bellini, utilizzato anche da Bartolomeo Veneto nella sua fase lombarda. Il dipinto bellunese è pubblicato come di Antonio Solario, ma con diversa datazione, da M. Lucco 1983², p. 8 cat. 6. Ritenuto un'opera delle più antiche da L. Pagnotta 2011 pp. 60, 61 fig. 2. Per il riscontro con Bartolomeo Veneto si rinvia alla monografia di Pagnotta 1997. Di una data coincidente si ritiene anche la *Salomè con la testa del Battista* di ubicazione sconosciuta edita da Pagnotta 2011, pp. 85 fig. 22, 87.

Si può accostare a questi due dipinti il *Ritratto di giovane donna* di collezione ignota attribuitagli da Berenson, l'unico ritratto autonomo molto idealizzato di Antonio Solario. Cfr. Berenson 1957, I, p. 166, II, fig. 557.

La sintesi formale di questo assieme di opere dal colore ormai senza trasparenze, bensì molto levigato e reso traslucido, pone la premessa per il risultato stilistico di un altro gruppo della maturità del quale fa parte il *Trittico Withypool*, diviso tra la City Art Gallery di Bristol (*Madonna con il Bambino, san Giuseppe e il donatore Paul Withypool*) e la National Gallery di Londra (*Santa Caterina d'Alessandria, Santa Orsola*), firmato e datato 1514. La commissione del quale, come è noto, ha motivato l'ipotesi del viaggio di Antonio Solario in Inghilterra. Cfr. Falcke 1936, pp. 229-230; Davies 1951, pp. 492-494; *Catalogue* 1957, p. 109; Foister 1998, pp. 51-52, 71; Coltrinari 2000, pp. 139, 146 note 3-4.

In un tale percorso sintetico rimane da fare almeno menzione dell'impresa più impegnativa della sua carriera che riguarda gli affreschi con *Storie di san Benedetto* del chiostro del monastero benedettino dei Santi Severo e Sossio di Napoli (attualmente

sede dell'Archivio di Stato di Napoli). La datazione degli affreschi è controversa. Le fonti napoletane li datano alla fine del Quattrocento, a partire da D'Engenio Caracciolo 1623, p. 322. Si è cercato di risolvere la questione con la lettura in un cartiglio della data 1515. Si veda Pane 1977, vol. II, pp. 265-279. Sono collocati dopo l'esperienza marchigiana da Lucco 1988, pp. 842-843. Si rinvia per la questione cronologica ad Abbate, Previtali 1972, pp. 831-832; Giusti, De Castris 1985, pp. 124, 125, 208. Da ultimo sono datati a partire dalla fine del Quattrocento prima del soggiorno nelle Marche, tuttavia li si ritiene completati successivamente in più anni. Si rinvia per la complessa questione all'analisi di Pagnotta 2011, pp. 63-76; Gaeta 2019, pp. 245-268. In sostanza, si può avanzare l'ipotesi che questo impegno potesse essere affrontato da Antonio Solario solo dopo gli anni in cui è sporadicamente documentato nelle Marche.

44 Per questa fase e le opere citate cfr. Simonetto 1988, pp. 73-84; Moro 1989, pp. 23-61; Idem 1992, pp. 52-57; Dal Pozzolo 1993, pp. 67-78; Frangi 1998, pp. 23-36. Per un utile compendio si veda Simonetto 2001, pp. 272-276.

45 Per il dipinto di Fermo si veda B. Montevicchi: in *Lorenzo Lotto nelle Marche* 1981, pp. 96-98, cat. 8.

46 Per queste opere si veda rispettivamente Lucco 1983, p. 8 cat. 6.; V. Damian, in *La collezione Rau* 2002, p. 32-33, cat. 5; Pagnotta, 2011, p. 62. È da distanziare a una data poco più avanzata, rispetto alla soluzione proposta da Cara (2018, p. 120) la *Sacra famiglia, santa Elisabetta e san Giovannino* della Walters Art Gallery di Baltimora che Federico Zeri data giustamente attorno al 1511. Cfr. Zeri 1976, I, pp. 273-274, cat. 184, pl. 132.

47 Stefano G. Casu, in *Dipinti in Valpadana* 2013, p. 96; Fossaluzza, in *Un Cinquecento inquieto* 2014, pp. 106-108.

48 L'affresco collocato sul campanile della cattedrale cenedese è segnalato come inedito con riferimento al dossale di San Lorenzo da Lucco 1983, pp. 24, 26-27: «Vi si rileva ancora quella strenuità volumetrica lustrante ed astratta, nel gusto del Basaiti, che è tipica dei primi anni dell'artista, unita ad un certo ricordo di tipi zenaliani». Cfr. anche Mies 1983, pp. 96-97.

L'affresco staccato (cm 72x72) di San Cassiano di Livenza è ricollocato sulla parete sinistra del presbiterio come sopra porta. Si deve a Lucco (1983, pp. 24) la ratifica dell'attribuzione in sede scientifica. Lo studioso fa riferimento alla ricerca storica approntata da Bechevolo (1971) per datare pochi anni dopo l'invasione turca del 1499 la ricostruzione del distrutto coro della chiesa da parte del pievano Giovanni Battista Melchiori. In realtà un tale regesto non corrisponde in tutti i dati a quanto riportato da Bechevolo. Nella stessa circostanza Mies (1983, p. 90) oltre a ripetere tali informazioni, congetture l'esistenza di una decorazione murale spettante al pittore su tutte le pareti del coro. I confronti stilistici riguardano opere che nel suo catalogo si collocano in momenti distanti. Quanto all'identità del pievano Giovanni Battista Melchiori da Sacile la si apprende, in realtà, da Tomasi 1998, I, pp. 360-361. Quale orientamento per la datazione dell'opera, per quel che può valere, si trascura il dato offerto dall'iscrizione di un architrave ricollocato nell'attuale edificio, con le iniziali del pievano, la data del 1510 e lo scudo dei conti di Porcia Brugnera, indicativa dei tempi della ricostruzione. Questa dovette essere compiuta alla data del 3

- luglio 1514 quando la chiesa è consacrata da Marco Saracco, arcivescovo titolare di Naupacto (Lepanto) e vescovo di Corone, delegato dal vescovo di Ceneda Marino Grimani (Bechevolo 1971, pp. 24, 27). Altre volte la data di consacrazione riportata erroneamente è quella del 1512. L'attribuzione a Francesco da Milano proposta da Bechevolo (ibidem, pp. 27, 35, 50) segue quella in favore della scuola di Pomponio Amalteo, si direbbe usuale, di cui si fa portavoce C. Magello, in «Il Gazzettino», 15 gennaio 1933. Una datazione in prossimità del trittico di Caneva del 1512 è proposta da Fossaluzza 1993, p. 104, 164 fig 13; Idem 2005, p. 126. Si riprende tale datazione in Aloisi 2006, pp. 30-31, fig. 20.
- 49 Dal Bò 2014, pp. 72, 117-121. Di riferimento era la data del 1518 circa sostenuta da Lucco 1983, pp. 33-34, 76 nota 72.
- 50 In particolare, quanto alle desunzioni da Albrecht Dürer parte del complesso edificio sullo sfondo del *San Sebastiano* risulta derivare da quello che appare nel *Congedo di Cristo dalla Madre* (alle spalle della figura di Cristo le strutture architettoniche del torrione), xilografia datata 1504/1506 appartenente alla serie della *Vita di Maria* (come sopra ricordato raccolta in album nel 1511); anche il ramo a cui è legato il santo è ripreso da questa tavola. L'altro edificio sulla sinistra, dietro all'arciere, deriva invece da quello dell'incisione a bulino con il *Figliol prodigo* del 1496, di cui si conoscono in Italia tre copie in controparte anteriori al 1510, le quali si aggiungono alle tre realizzate Oltralpe. In particolare, Fara (in *Dürer e l'Italia* 2007, pp. 72 cat. 11, 296 cat. VI.25) precisa che la desunzione avviene non dall'originale düreriano, come indicato al momento di individuarla (Lucco 1983, pp. 28-29), bensì per tramite della variante italiana in controparte, la cui fortuna in Italia è segnalata da Daniela Scaglietti Kelescian, in Faietti-Scaglietti Kelescian 1995, p. 118.
- 51 Cfr. Lucco 1983, p. 28; Mészáros 1983, pp. 190, 234-235; Casadio 1996, pp. 218-219, 233-234 nota 85; Fossaluzza 2005, pp. 123, 157 nota 53; Fara 2007, pp. 103 cat. 40, 321 cat. 96s; Fossaluzza, in *Un Cinquecento inquieto* 2014, pp. 112-113; Goi, in *Il Rinascente del Pordenone* 2019, pp. 138-139 cat. 5. Riguardo la xilografia di Dürer, la datazione e la sua fortuna cfr. Fara 2007, pp. 40, 281, 300 cat. 96h.
- 52 Assegnata a una fase di poco antecedente il 1530 da Lucco 1983, pp. 39-40. L'anticipo dell'opera che ora si precisa è proposto in Fossaluzza 1993, p. 105; Idem, in *Cassamarca* 1995, pp. 120-122: tra il 1512 e il 1514 su base stilistica; Idem, in *Un Cinquecento inquieto* 2014, p. 116.
- 53 Per la derivazione dal bulino di Dürer cfr. Lucco 1983, p. 33; Fara 2007, pp. 99-100 cat. 38. Per la pala collaltina cfr. Fossaluzza, in *Un Cinquecento inquieto* 2014, pp. 132-134; Furlan, in *Il Rinascente di Pordenone* 2019, pp. 136-137 cat. 4.
- 54 Lo si veda qui riprodotto: Fossaluzza 2005, p. 127 fig. 2.67.
- 55 Cfr. Cavalcaselle, ms., 1876, ed. 1973, pp. 118, 152 nota 367, 183. Per la fortuna critica dell'opera di veda Mies, in *Francesco da Milano* 1983, p. 122.
- 56 Di riferimento rimane il saggio più volte citato di Lucco 1983, pp. 7-85.
- 57 Si veda Fossaluzza, in *Un Cinquecento inquieto* 2014, pp. 116-117; Idem 2005, pp. 128-129 fig. 2.68. I pagamenti della pala di Lago

a partire dal 1514 sono resi noti da Tomasi (1988, pp. 121-124) assieme a quelli per altri lavori del pittore.

- 58 Per la pala cadorina si veda Lucco 1983, p. 58; Mies 1983, pp. 186-187 (con bibliografia); Cini 1997, p. 27; per la diversa proposta cronologica si veda qui Fossaluzza 2005 pp. 130, 159 nota 79, in un nuovo contesto stilistico; Mazza 2006, pp. 157-168: la studiosa precisa la realizzazione su base documentaria tra il 1515 e il 1517. Si aggiunge una considerazione nel contesto della pittura in Cadore in quella fase in Fossaluzza 2012, p. 14.
- 59 Querini 1960, pp. 5-7 figg. 2, 3, 23-25, 30 nota 16. Sono documentate dalle foto di Daniele Antonini di Pordenone con diffusi sollevamenti e lacune della pellicola pittorica.
- 60 *Asta di dipinti* 1980, pp. 133-134 lotto 134 a, b; Lucco 1983 1, pp. 13, 35; Lucco 1983 2, pp. 220, figg. 55, 56. Per lo studioso si trattava di mettere in discussione la cronologia degli avvii lombardi del pittore, anticipata senza ancoraggi positivi da Ragghianti tra 1480 e 1490.
- 61 Lucco 1983, p. 27.
- 62 Questa base culturale lombarda è stata parzialmente disconosciuta da Querini 1960, pp. 7-9, che preferisce piuttosto i richiami a Liberale da Verona e a Mantegna per la posa del santo, ed a Foppa e Antonello da Messina per l'idea degli arcieri sullo sfondo.
- 63 Fogolari 1914, p. 32. Cfr. Lucco 1983 1, pp. 47; idem 1983 2, pp. 225-226, figg. 51, 53.
- 64 Per la pala di Zenale basti qui il rinvio a Galizzi Kroegel 2017, pp. 201-216.
- 65 Referenza fotografica: Giovanni Caprioli, negativo 3427. Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze: scheda 49288.
- 66 Il numero di negativo potrà consentire di precisare l'anno a cui risale la documentazione. Per questa attività di Caprioli tra Veneto e Friuli e il contesto basti qui il rinvio a Fumo 2003, pp. 191-197; Bertaglia 2008, pp. 263-278; Majoli 2008, pp. 354-359; Bertaglia 2010, p. 252; Turetta 2017, pp. 104-116; Turetta 2019, edizione digitale, s. p. Le due tavole, a quanto risulta oggi senza casa, si possono valutare almeno in un confronto fotografico allineando le foto Caprioli che le mostra arricchite da aggiunte "decorative", e quelle di Daniele Antonini edite da Querini in cui si documentano l'avvenuta pulitura, ma anche i diffusi sollevamenti e lacune della pellicola pittorica, da ultimo quelle dopo il restauro riprodotte nel catalogo di vendita del 1980.
- 67 Il vaglio dei documenti per il riassetto del loro profilo si deve a Shell 1988, pp. 738-740.
- 68 Per queste opere in particolare, per il riesame del percorso e il catalogo criticamente "restrittivo" di Giovanni e Matteo Della Chiesa è di particolare importanza il contributo di Mulazzani 1995, pp. 144-148, 156-166, figg. 19-22. Si veda in precedenza almeno Moro 1987, pp. 22-23, 100-101; Visioli 1993, p. 144.
- 69 Così li qualifica Janice Shell 1988, pp. 738-740.
- 70 Assieme a quelli con *Storie di Anna e Gioacchino* della stessa provenienza, anch'essi attribuiti a Giovanni e Matteo Della Chiesa, sono schedati e riprodotti da Sciolla 1977, pp. 64-6 cat. 11/13; pp. 6-8 cat. 14/21. Ma si veda l'illustrazione e l'analisi aggiornata di Mulazzani 1995, pp. 164-166 figg. 29-31, in didascalia come pittore lombardo della fine del XV secolo, nel testo (p. 165) pro-

posti come dell'inizio del XVI secolo: «è possibile redigere un inventario di modelli, per concludere subito dopo che si tratta di modelli accostati senza alcuna capacità di creare uno spazio unitario, sia sul piano visivo che su quello narrativo. L'eterogeneità dei modelli di riferimento è tale che, se non fosse intervenuta l'arbitraria utilizzazione dei documenti, questi affreschi sarebbero rimasti, come è giusto, irrimediabilmente anonimi».

71 Al riguardo, la posizione critica di Mulazzani è qui riportata alla nota precedente.

72 Mulazzani 1995, p. 165

73 Si fa riferimento, senza entrare qui specificatamente nel merito, all'apporto più innovativo che sia stato proposto di recente riguardo le manifestazioni artistiche più importanti del primo Cinquecento in ambito trevigiano da parte di Ballarin 2019, pp. 3-37. L'autore dichiara di aver composto il testo nel 1989 con aggiornamenti del 2018, esso vede la luce in concomitanza con la mostra tenutasi a Pordenone nel 2019, nel cui catalogo non se ne tiene conto, se si fa riferimento in particolare al profilo di Furlan 2019, pp. 19-53. La formazione e la prima attività del Pordenone si inquadra nell'ambito di una cultura alternativa a quella lagunare, in cui si fonda anche l'esperienza di Pellegrino da San Daniele e Lorenzo Lotto.

Riguardo la pala del 1511, ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, osservando la forma "prismatica" della composizione, Ballarin afferma che il fondamento non è veneziano, ma milanese, non belliniano ma bramantesco. Riguardo gli affreschi della Cappella vecchia del castello di San Salvatore, la *Adorazione dei magi* e la *Resurrezione di Lazzaro* che data al 1511, rivelano una cultura bramantesca, a osservare la composizione, in particolare gli scorci e un assieme di «esercizi di forma prospettica possibili solo a chi ad un certo punto aveva perso la testa per Bramantino». Si tratta di una svolta bramantinesca, preceduta dalla prima fase esecutiva del ciclo, in cui non ha influenza Tiziano alla Scuoletta del Santo, secondo quanto la critica ha tradizionalmente affermato.

Con la pala di Vallenoncello circa 1512 e con quella di Susegana che si data al 1513 circa si è ancora nel «momento bramantesco acuto» in cui un'esperienza umbra, anticipata dallo studioso, non soppianta l'altra milanese, per quanto significhi la conoscenza del Raffaello peruginesco. Quanto all'esperienza umbra, si inquadra nei rapporti di committenza e nelle vicende di Bartolomeo d'Alviano, nei legami stabiliti soprattutto da Pentasilea Baglioni tra Pordenone e Venezia, in particolare al riguardo cfr. Ballarin 2019, pp. 9-12.

La pala, considerata bramantesca (i santi sulla destra) e raffaellesca, inizia far vedere la familiarità con la pittura veneziana. La pala di Susegana, secondo la ricostruzione dello studioso, precede dunque l'affresco per la chiesa di Sant'Antonio abate di Conegliano datato 1514, del quale si mette in luce la spazialità veneziana per cui è in questo momento che il Pordenone guarda al lascito di Giorgione, al Tiziano degli affreschi della Scuoletta del Santo, o ad esempi come la *Madonna con san Giorgio e Dorotea* del Museo del Prado, la *Sacra conversazione* della Collezione Magnani-Rocca (Mamiano di Traversetolo, Parma), l'*Amor sacro e Amor profano* della Galleria Borghese che si data al 1514 circa. In questo stesso contesto del 1514 si affronta da parte

dello studioso l'analisi della *Resurrezione di Lazzaro* ora al Museo del Castello di Praga e degli affreschi della chiesa parrocchiale di Sant'Ulterico di Villanova (Pordenone).

74 Tavola, cm 46,5x34. Come di anonimo in *Tableau de maîtres anciens* 2021, lot 685; come seguace di Eusebio Ferrari in *Tableaux et Dessins Anciens* 2021, lot 45.

75 In catalogo si fa riferimento alle comunicazioni di Vittorio Natale, a cui si devono con ogni probabilità le osservazioni circa la singolarità della soluzione iconografica. Per il profilo del pittore si rinvia a Barelli, 1987, pp. 712-713. Ma si veda in particolare il profilo di Romano 1996, pp. 555-557) anche per il trittico Tizoni. Lo si veda commentato e riprodotto in Romano 1970, pp. 29-31, fig. 29.

76 Romano 1970, pp. 43-51, in part. p. 48; Romano 2013, pp. 828-830.

77 Romano 1970, p. 29.

78 Per il dipinto noto a Cavalcaselle (1876 ms, ed. 1973, pp. 86 nota 94, 186 n. 202 Sarone) che vi coglie la componente pordenoniana si rinvia a Lucco 1983, 1, pp. 14, 59, 69 nota 18, 83 nota 150: con datazione circa 1537 e bibliografia pregressa compendiata da Mies, *ibidem* 1983, pp. 188-189.

Da segnalare è anche il disegno di Cavalcaselle in cui, senza annotazione alcuna, egli riconosce la paternità del «Pordenone». Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IV. 2031 (=12272), fasc. VII, Cartella H, c. 221r. Da notare che nello stesso foglio è vergato il disegno del trittico di Caneva di Francesco da Milano (ff. 221v-222r), nel foglio 222v il disegno e gli appunti riguardano gli affreschi tuttora esistenti della casa prospiciente il Duomo di Sacile, la data apposta in cui è effettuato il rilievo è quella del 2 ottobre 1875.

79 Tavola, cm 82x112,5. L'attribuzione a Schiavone dovette riguardare Zannoni e pertanto fu recepita, o espressa per suo conto, con dubbio da Vignola nell'inventario manoscritto della collezione del 1906. Cfr. Vignola [1906], n. 70. Una soluzione non raccolta, perché mancò l'occasione per avanzare un'alternativa. Non si va oltre la formula del tutto prudenziale nel catalogo di Giuseppe Trecca (1912, p. 188), nel quale si qualifica il dipinto semplicemente come di «ignoto».

Il breve inventario Zannoni, obbediente alle forme consuete, dovea ratificare o, comunque, poteva essere concordato negli aspetti specifici con il munifico collezionista, così addentro alla problematica artistica e, in particolare, a quella delle raccolte cittadine. Nel caso del catalogo di Trecca, si è di fronte al pronunciamento di uno storico e architetto che, nell'occasione, diviene conoscitore di pittura antica. In seguito, dopo la "stagione inventariale" di inizi Novecento non si raccolgono migliori interessi in sede specialistica e il dipinto è fra quelli dei depositi delle civiche raccolte rimasti più a lungo inediti.

80 Gianni Peretti, in *Cento opere* 1998, pp. 40-41 cat. 19: ignoto della prima metà del XVI secolo; Il riferimento è al restauro di Sergio Stevanato e Gabriella Favaro risalente al 1994, eseguito con il contributo della Regione del Veneto.

81 Il confronto indicativo è stabilito con la *Scena di caccia* di notevoli dimensioni (cm 168x210), di alta qualità per il pittore, illustrata da Bacchi 1994, pp. 51-56.

82 Elena Rama, in *Museo di Castelvecchio* 2010, p. 417 cat. 317: pitto-

- re veneto prima metà del XVI secolo.
- 83 Il riferimento è alla scheda con completa illustrazione dell'opera di Ezio Chini, in *Bernardo Cles* 1985, pp. 128-131 cat. 13.
- 84 Per la presenza in Friuli basti qui il rinvio a Furlan 2004, pp. 225-253.
- 85 Furlan 1988, pp. 214-215 cat. 78. Per la pala in particolare: pp. 142-143 cat. 49.
- 86 Furlan 1988, pp. 215-217 catt. 79-82.
- 87 Olio su tavola di conifera, ciascun dipinto misura cm 81 x 54; superficie dipinta cm 74,5 x 48 ca. Sono rese note da Mies 2011, pp. 36-37. Si veda in seguito, specie per la discussione circa i soggetti, Fossaluzza, in *Un Cinquecento inquieto* 2014, pp. 203-205.
- 88 Il saggio di Lucco 1983 offre già il ragguaglio delle derivazioni. Per quanto riguarda i dipinti mobili (trittico di Caneva, pala di Porcia, sono classificate anche da Mészáros 1983, pp. 70-71, 77-79, 147-149, 234-237, 322. A queste individuazioni si aggiungono quelle riguardanti il ciclo coneglianese ancora classificato dallo studioso come di Previtali, quelle individuate nella pala di Santa Maria del Meschio. Si veda Mészáros 1983, pp. 39-40, 49, 76-77, 79-82, 112-113, 244-245, 293, note 68,69.
- 89 Terribile 1999; Fossaluzza 2005, pp. 119-124, 141-163; l'avvio del riconoscimento dei modelli düreriani nella fortuna critica e schema delle derivazioni.
- 90 Fara 2007, pp. 37, 47: Parte prima. Storia della fortuna dell'opera a stampa di Albrecht Dürer in Italia (ante 1500-1686). Modelli di lettura.
- 91 Fara 2007, catalogo 2, 11, 38, 40, 46, 89b, 89i, 89n, 90n, 90aa-90b-b, 90hh-90nn, 90pp, 90rr, 96d, 96h, 96m, 96°, 96q, 96s, 101.
- 92 Fara 2007, pp. 45-47 cat. 2. Per l'affresco di Francesco da Milano cfr. Fossaluzza 2005, pp. 54, 57, figg. 2.11, 2.14.
- 93 Una scheda recente sull'opera è di Anna Posocco, in *Musei civici di Treviso* 2019, pp. 97-100 cat. 35.
- 94 Fara 2007, pp. 19-22.
- 95 Fossaluzza 2005, pp. 130, 133-135.
- 96 Si rinvia a Furlan 1975, pp. 3-18; Lucco 1983 2, pp. 55-57. Da non trascurare, inoltre, il successivo riferimento a questa problematica di Furlan 2000, pp. 181 figg. 11,12, 182-183: «L'importanza del testo di Castello Roganzuolo consiste dunque nella sua aderenza al foglio del Louvre (forse un disegno di presentazione o preparatorio per la traduzione a stampa, come farebbe pensare la natura membranacea del supporto) piuttosto che all'affresco vaticano, che si dimostra sostanzialmente variato nel gruppo di Leone Magno e nella figura di Attila». Un ragguaglio della problematica e una valutazione del ciclo è di Fossaluzza, in *Un Cinquecento inquieto* 2014, pp. 188-190: con datazione al 1535-1540 circa.
- 97 Lucco 19832, p. 57.
- 98 Cfr. Susan Siegfried, in *Rome and Venice* 1974, p. 92; Muraro, Rosand 1976, p. 89 cat. 16.
- 99 Cfr. Muraro, Rosand 1976, pp. 92-93 cat. 20; Mark Zucker in *T e Illustrated Bartsch* 25, 1984, pp. 453-457). Il soggetto deriva pertanto da un disegno di Raffaello. Compare nel bordo inferiore dall'arazzo raffigurante *La guarigione del paralitico operata da Pietro e Paolo*, facente parte della celebre *Serie con le storie degli Atti degli Apostoli*, il cui cartone fu realizzato attorno al 1516, mentre l'arazzo fu esposto la prima volta nella Cappella Sistina il 26 dicembre 1519.
- 100 Ekserdjian 2015, pp. 200-202, 354 note 37-40.
- 101 Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphique, inv. 3873, recto. Dimensioni: mm 362x592. Carta, matita, penna, inchiostro bruno, lavis bruno, gessetto nero, rialzato a biacca. Cfr. Michiel 1800, p. 82. Per la problematica relativa rimane fondamentale la prima trattazione di Furlan 1975, pp. 3-18. Rimane di riferimento la scheda di catalogo sul disegno di Cordellier, Py 1992, pp. 171-177.
- 102 Shearman 2003, I, pp. 851-852; Windows 2012, p. 34. Da ultimo, Achim Gnann 2020, pp. 367-368, p. 366 fig.8. Si veda anche Jestaz 2000, pp. 163, 167 nota 13: probabilmente il foglio conservato al Louvre.
- 103 Lucco 1983, p. 57.
- 104 Per un ragguaglio su questi affreschi cfr. Fossaluzza, in *Un Cinquecento inquieto* 2014, pp. 176-178.
- 105 Per la cronotassi dei vescovi di Ceneda basti qui il rinvio a Botteon 1912, pp. 71-74.
- 106 Tomasi 1998, I, p. 489.
- 107 Sono di riferimento i contributi sulle collezioni e la committenza Grimani, di Marino in particolare, di Pio Paschini 1926-1927, pp. 149-190; Idem 1958, II, pp. 79-88. Tra i contributi recenti basti qui il riferimento a Furlan 2015, pp. 31-59.
- 108 Sui due libri di disegni di Raffaello di Marino Grimani, da ritenersi ereditati dallo zio, il cardinale Domenico, si rinvia a Barausse 2000, pp. 404-405 doc. 35; Gasparotto 2000, p. 78; Idem 2000, pp. 137, 155 nota 5; Jestaz 2000, pp. 163, 167 nota 15; Shearman 2000, pp. 169, 173 nota 2.
- 109 Ridolfi, 1648, I, p. 97; Federici 1803, II, p. 12. Cfr. Fossaluzza, in *Un Cinquecento inquieto* 2014, p. 141.
- 110 Crico 1833, p. 237.
- 111 Giovanni Battista Cavalcaselle, *Minute della History of Painting in North Italy*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IV, 2027 (=12268), fasc. XXXVIII, ff. 15r-17r. Il riferimento a Giulio Licinio (Venezia 1527- Praga, dopo il 1593) è ripreso in Crowe, Cavalcaselle 1871, II, p. 298; ed. 1912, III, pp. 190-191; in Cavalcaselle 1876, ms.; ed. a cura di G. Bergamini: Cavalcaselle 1973, pp. 98, 145 nota 276: come Amalteo per il curatore. In rapporto alla minuta sono da tenere in conto innanzitutto gli appunti e disegni. Le annotazioni a matita fanno riferimento a Giulio Licinio «che fu a Roma», quelle a penna di aggiornamento propongono il nome di Amalteo, questi affreschi sono infatti considerati «dei belli come a Ceneda». Cfr. Giovanni Battista Cavalcaselle, *Disegni e appunti*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IV, 2031 (=12272), fasc. VII, Cartella G, ff. 205r-206v.
- 112 Fossaluzza 2005, pp. 20-21 figg. 1.12, 1.13, 23-24, 28-29 note 86, 87.
- 113 Nella presente edizione si è provveduto ad aggiornare la documentazione del disegno, cfr. Fossaluzza 2005, pp. 20-21 figg. 1.12-13.
- 114 Brink 2017, pp. 199-200 cat. 336.
- 115 Fossaluzza 2005, p. 20, fig. 1.12.
- 116 Fossaluzza 2005, p. 21, fig. 1.13.
- 117 Venezia, Archivio di Stato, *X Savi alle Decime*, Redecima 1566, Cannaregio, busta 133, doc. 480. Il documento è edito da Cadorin 1833, pp. 90-92, doc. X; Tiziano, *Le Lettere* 1976, pp. 232-234, doc. 175. Per ulteriore bibliografia, e soprattutto per il contesto documentario si veda l'ampia scheda di Luca Trevisan, in *Tiziano L'ultimo atto* 2007, pp. 435-439 doc. 142. È riprodotto, trascritto e commentato da Puppi 2012, pp. 280-284 doc. 231.
- 118 Tagliaferro 2012, p. 88 doc. 53.
- 119 Venezia, Archivio di Stato, *Nctarile*, Atti, notaio Antonio Callegarini, busta 3114, cc. 624r-626r. Si veda Puppi 2004, pp. 84-85, 155 nota 271, anche per la controversia con il cognato Cornelio Sarcinelli.
- 120 Puppi 2012, p. 284, nota 12.
- 121 Crowe, Cavalcaselle 1877, I, p. 240, nota; Cavalcaselle, Crowe 1977, I, p. 209, nota.
- 122 Si riferisce della casa in «contrà dell'Aspasio», ritenuta compatibile con l'indicazione del «borgo di Santo Anastasio», termini da sostituire con il toponimo di «Refosso» e la denominazione del «borgo di Sant'Antonio». Cfr. Puppi 2012, p. 284 nota 12.
- 123 Ridolfi 1648, I, p. 117; Di Maniago 1819, pp. 143-144; Di Maniago 1999, I, p. 56; Adriano Drigo in Di Maniago 1999 II, p. 70 note 83,84. Si veda Furlan 1988, p. 322; Fossaluzza 1989, pp. 55-56 note 51, 52: con esame delle fonti. Cohen 1996, II, pp. 734-735. È da compiere a livello di ricerca documentaria e di elaborazione scientifica, se non sfuggono contributi recenti, le indagini sulla presenza Sarcinelli a Conegliano e le proprietà immobiliari della famiglia.
- 124 Per questa congiuntura si veda ora Ballarin 2019, pp. 28 segg.
- 125 In sintesi, su questa decorazione si veda Fossaluzza, in *Un Cinquecento inquieto* 2014, pp. 166-168.
- 126 Gianelloni, in *De Antiquis Rebus* 2012, pp. 18-19.
- 127 Sant 1941, pp. 38-39; Fossaluzza 2005, p. 333.
- 128 Gianelloni, in *De Antiquis Rebus* 2012, pp. 18-19.
- 129 2 Cronache IX, 17-19: «Inoltre il re fece un grande trono d'avorio, che rivestì d'oro puro. Il trono aveva sei gradini e uno sgabello d'oro connessi fra loro. Ai due lati del sedile c'erano due bracci, vicino ai quali si ergevano due leoni. [Dodici leoni si ergevano, di qua e di là, sui sei gradini; non ne esistevano di simili in nessun regno».
- 130 Sant 1941, pp. 38, 39. La *j* viene resa in *l*, secondo la norma. Nella pagina 2r si legge l'annotazione vergata dalla stessa mano: «Esiste in archivio della fabb(iceri)a / la supplica delli Deputati per condur l'acqua alla fontana /1593 - 18 febbraio f. 61 abb(reviato)».
- 131 2 Samuele XVII,17-20.
- 132 Ronchi 1938, pp. 119 -121, 124 doc. 7; Pattanaro 2014, pp. 115,117 figg. 69,70; Zaggia 2014, pp. 91, 98 fig. 49.
- 133 Magani 2007, pp. 6-8; Pattanaro 2007, pp. 16; Pattanaro 2014, pp. 115-137.
- 134 Per la datazione della decorazione alla base degli affreschi cfr. Fossaluzza 2005, pp. 16-17. Le iniziali «R.G.» che vi sono dipinte sono state interpretate in modo affatto inattendibile quale firma di Giacomo Rota degli affreschi con *Storie della Genesi e dell'infanzia di Gesù*
- 135 Fossaluzza 2005, pp. 163-164, pp. 257-258. Si veda in particolare il documento di Policarpo Bedini del 5 maggio 1883: ibidem, pp. 120, 157 nota 43, 163, 201.
- 136 Terribile 1999, pp. 13-17.
- 137 Terribile 1999, p. 15.
- 138 Per la problematica iconografica di questo soggetto, in generale, basti qui il rinvio a Kiefer 2001. Ma si veda anche Schiller 1966, I, pp. 65-67.
- 139 Occorre ricordare che si interpreta la presenza di Giuseppe quale conseguenza dell'importanza che la sua persona viene ad assumere nelle *Meditationes vitae Christi*, testo concepito in ambito francescano. In esso tuttavia si insiste sulla povertà della sacra famiglia, per cui l'accompagnatore è il solo Giuseppe e non è prevista quella delle donne. Cfr. Tóth, Falvay 2014, pp. pp. [17]-105; Falvay 2020, pp. 139-188; *Le Meditationes vitae Christi* 2021.
- 140 Réau 1957, II/2, pp. 202-205; Kiefer 2001. In termini generali è utile il contributo di Jack Wasserman (1995, pp. 39-53) riguardo il celebre affresco della *Vistazione* che Pontormo realizza tra 1514-1516 nel Chiostrino dei Voti della basilica della Santissima Annunziata di Firenze.
- 141 Da Botteon (1904, p. 13) apprendiamo della necessità di rimozione e ricostruzione della parete sorta nel 1790, così da fissare il *terminus post quem* per gli affreschi sostitutivi che mantengono nella composizione l'assetto di ispirazione düreriana. Si apprende anche che la porta di comunicazione con la Sala del Capitolo si trovava non al centro, come attualmente, ma spostata verso l'angolo di sinistra.
- 142 La testimonianza è di Giambattista Graziani, per la quale si veda qui Fossaluzza 2005, p. 257.
- 143 Sulla fortuna critica, a partire da Francesco Maria Malvolti nel 1774, si veda qui Fossaluzza 2005, pp. 259, 261.
- 144 Terribile 1999, pp. 11-18; Mies 19991, pp. 485, 516-519, figg. 37-38.
- 145 Per il riscontro documentario della commissione, si veda qui (pp. 450-453) il capitolo precedente di questi aggiornamenti con l'edizione del contratto.
- 146 Si veda Fossaluzza 2005, p. 259, figg. 4.18-19. Se ne occupa Mies 19991, pp. 485, 516-519, figg. 37-38. Si rinvia inoltre a Baldissin, in Baldissin, Soligon 2002, pp. 100-102; Soligon, in Soligon, Maset 2014, pp. 54-59; Soligon, in Soligon, Maset 2018, pp. 58-59.
- 147 Fossaluzza 2005, pp. 262 fig. 4.27, 263, 265 nota 21.
- 148 Cfr. Fossaluzza 2005, pp. 262 fig. 4.27, 263, 397 nota 250. Si veda ora il contributo di Mari Pietrogiovanna 2020, pp. 491-495. Un cenno è di Guidarelli 2020, pp. 291, 298; Mariani Canova 2020, p. 451: datazione verso la fine del secolo. Per gli affreschi del chiostrino del noviziato cfr. Faccin 2020, p. 517. Per il confronto con gli affreschi di Praglia di Pozzoserrato e Dario Varotari, cfr. Pietrogiovanna 2013, pp. 407-420.
- 149 Mies 19991, p. 485. La tela, sulla base di queste supposizioni, è pertanto assegnata a Giacomo Rota. Riprodotta come di anonimo da Soligon, in Baldissin, Soligon 2002, pp. 20-21; in Soligon, Maset 2018, pp. 58-59.
- 150 Pan 1992, pp. 19-177.
- 151 Zadra, in *Cesare Vecellio* 2001, pp. 192-197; Conte, in *Cesare Ve-*

- cellio 2001, pp. 208-209. Si veda ora la descrizione e la nota bibliografica aggiornata di Reolon 2021, pp. 23, 36-37 note 95-98.
- 152 Vizzuti 1995, pp. 449-457, con bibliografia.
- 153 Ritenuti «opera probabile del Pagani, allievo e collaboratore di Paris Bordone a Vallada» per Lucco 1983, p. 368. La datazione anticipata è di Vizzuti 1995, p. 456.
- 154 Tagliaferro 2012, pp. 75-77, 82 doc. 18(ii), 85 docc. 35, 41, 86 doc. 43, 88 doc. 53, 90-91 doc. 58, 93 docc. 72,73, 94 doc. 79. Per le considerazioni generali su questa presenza, riguardante anche Emanuel Amberger, si vedano i densi capitoli dedicati al pittore di Tagliaferro, in *Le botteghe di Tiziano* 2009, pp. 193-221. Su Amberger e la commissione di un gonfalone da parte della Scuola dei Battuti di Serravalle con documentazione riguardante l'atto contrattuale del 23 agosto 1578 e il saldo conclusivo del 12 agosto 1580, si veda Biffis, Tagliaferro 2007, pp. 77-102.
- 155 Tagliaferro 2012, p. 95 doc. 86. Per queste opere si veda Tagliaferro, in *Tiziano L'ultimo atto* 2007, pp. 423-424 cat. 119; Idem, in *Le botteghe di Tiziano* 2009, pp. 209, segg. 213 fig. 104, 216 fig. 105.
- 156 Tagliaferro 2012, p. 95 doc. 88.
- 157 Puppi 2004, pp. 65, 147 nota 196; Tagliaferro 2012, p. 95 doc. 87.
- 158 Per questa componente e cenni su Arnosti (Ceneda 1567-1636) e la sua formazione basti qui il rinvio a Fossaluzza 1998, pp. 678-682.
- 159 Senza voler dare conto delle attribuzioni dei cataloghi d'asta, dopo i contributi in Toepfer a Treviso 1989, ci si limita a segnalare i principali in sede scientifica: Gerszi 1992, pp. 367-387; Artemieva 2000, pp. 114-117; Marciari, in *Master drawings* 2008, pp. 92-94 cat. 22.
- 160 Foto Cini: NFGC 10423-10424. Michelangelo Muraro (in *Disegni veneti* 1957, pp. 30-31 cat. 38, tav. 38°, tav. 38B), lo cataloga al modo seguente riguardo il verso del foglio: «San Leonardo. Studio per la figura centrale della pala di Ludovico Pozzoserrato nella chiesa di S. Leonardo in Treviso» (disegno a carboncino, in parte ripassato a penna, inchiostro bruno). Per la pala di Treviso si fa riferimento a Coletti 1925, p. 295, in realtà Coletti 1935, p. 295 cat. 579). Nessuna attinenza del disegno con la pala di può confermare, neppure riguardo il soggetto da correggere palesemente con quello del martirio di santo Stefano che infatti indossa la tunicella diaconale. L'indicazione di paternità e la lettura di Muraro corrispondono a quelle di Menegazzi 1957, pp. 202-203, 205 figg. 62, 65. Nessun cenno al verso del foglio si trova in *Italian drawings* 1968, s.p., cat. 77. Per la pala della chiesa di San Leonardo cfr. Fossaluzza 1988¹, pp. 50-51 fig. 17.
- 161 Menegazzi 1957, p. 203 fig. 62.
- 162 Gerszi 1992, pp. 368, 370 fig. 3, 384 cat. 2.
- 163 Provenienza: Collezione Calzolari Moscardo. Cfr. Menegazzi 1957, pp. 202, 204 figg. 63,64. L'attribuzione a Pozzoserrato non è aggiornata in Stampfle 1991, p. 61, no. 105.
- 164 Per l'avvio al risarcimento si rinvia a Fossaluzza 1988¹, pp. 43-58. Oltre al presente volume (Fossaluzza 2005, pp. 379 segg., figg. 5.62, 5.63, 5.65-5.67, 5.68) si veda Fossaluzza 2011, pp. 156-161, 201 note 100-102. Un significativo cambio d'attribuzione

- riguarda la pala raffigurante la *Madonna con il Bambino in gloria e i santi Michele arcangelo, Lorenzo e Vincenzo* della chiesa di San Lorenzo a Mestre riconosciuta a Pasa Pace nell'ambito di una doviziosa ricomposizione del profilo dell'artista veronesiano, cfr. Fossaluzza 2014, pp. 95, 97 fig. 68.
- 165 Per questo problema afferente all'accertamento del profilo del Pozzoserrato si rinvia al compendio proposto in Cfr. Fossaluzza 1990, p. 27; Idem 1997, pp. 521-522, 608; Idem, in *Fondazione Cassamarca* 1999, pp. 102-103; Idem, in *Fondazione Cassamarca* 2004, pp. 72-75, 178-187, 270-273, 358-363; Qui si cita da Fossaluzza 2011, pp. 156-161, 201 note 100-102. Quanto alla cronologia, è da segnalare che si propone al catalogo dell'emulo del Pozzoserrato la *Madonna con il Bambino assisa sulla falce lunare e l'annunciazione* della chiesa di San Biagio di Borgo Mercato Vecchio in Montebelluna, su cui è apposta la data del 1597. Il rapporto con il trittico con la tela dell'*Immacolata concezione, Santa Caterina d'Alessandria e Santa Lucia* ricostituito presso la chiesa parrocchiale di San Giorgio Martire di Quinto di Treviso confermano la distinzione, a maggior ragione dopo il restauro di queste ultime tele che ne ha messo in luce la qualità tra le aggiunte e le lacune del testo pittorico. Per l'attribuzione del trittico proposta prima del restauro e ricomposizione cfr. Fossaluzza 1988¹, pp. 51-52 figg. 18-20; Idem 2005, p. 392, 400 nota 293. Si sono indicate delle affinità con questo maestro nella pala di *San Sebastiano tra i santi Rocco e Francesco da Paola* della chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista di Istrana. Cfr. Fossaluzza 2010, pp. 4, 9-10, in quella della *Madonna del Cammino appare a san Simone Stock e le anime del Purgatorio* della chiesa parrocchiale di San Martino vescovo di Morgano.
- 166 Olio su tela, cm 285 x 160.
- 167 Torresan 2011², p. 43, fig. 21; Eadem, 2011¹, pp. 226-227.
- 168 Cima, ms. 1699, II, c. 222; Rigamonti 1744, p. 11; Rigamonti 1767, p. 20; Idem 1776, p. 23; Federici 1803, II, p. 54.
- 169 Manzato 1985, p. 454, fig. 6.
- 170 Per Coletti (1935, p. 414 cat. 813) si tratta di un'opera della seconda metà del Cinquecento di "buon bassanesco". Cfr. Manzato (1985, p. 454 fig. 7) nel sostenere l'attribuzione a Orioli stabilisce la contemporaneità con la pala dell'*Assunzione della Vergine* del 1602, posta sull'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Assunta di Noale. Per la pala ora in San Nicolò si veda inoltre Villa 2000, p. 189, fig. 224; Abiti 2004, pp. 116, 182, come Orioli.
- 171 Per la fortuna critica di quest'opera si veda Fossaluzza 2005, p. 394, 400 nota 292; Idem 2011, pp. 157, 160, 201 nota 88, con bibliografia pregressa che comprende Cima 1699, ms., II c. 258.
- 172 Fossaluzza 2005, pp. 392, 401 nota 289. Per la pala di Santa Maria di Feletto si rinvia a Fossaluzza 2005, pp. 383 figg. 5.65, 67, 393.
- 173 Olio su tela, cm. 278x137. Il restauro è stato ultimato nel 2018 da Nuova Alleanza Società Cooperativa, Ponzano Veneto (Treviso). Cfr. Fossaluzza 2005, pp. 392, 400 nota 293.
- 174 Per quest'opera che le fonti davano a pittore fiammingo (Cima 1699, II, c. 297; Rigamonti 1767, p. 29; Idem 1776, p. 31; Crico 1829, p. 60) e la sua valorizzazione come esempio della fase tarda si veda Fossaluzza 1988¹, pp. 53-54, fig. 28; Idem 1998, II, p.

- 698, in questo volume: Fossaluzza 2005, pp. 395, 401 nota 289; Idem 2011, p. 160, 201 nota 102. Una scheda aggiornata spetta a Pietrogiovanna, in *Musei civici di Treviso* 2019, pp. 168-169 cat. 87. Per le tele del Monte di Pietà e la datazione del *Concerto all'aperto*, che conosce una vastissima letteratura soprattutto interpretativa del soggetto, si rinvia a Fossaluzza 2005, pp. 378-379, figg. 5.59-60, 5.61, limitatamente alla datazione su base stilistica.
- 175 Più recente è il completamento del restauro della pala di san Michele Arcangelo (olio su tela, cm 304x167), risale al 2012 ad opera di Nuova Alleanza Società cooperativa, Ponzano Veneto (Treviso). Cfr. rispettivamente Fossaluzza 2005, pp. 393-394, 401 nota 290, 291, con bibliografia precedente. Il restauro della seconda pala in San Leonardo risale al 1988.
- 176 Si veda *ivi*, nota 165.
- 177 Fossaluzza 2005, pp. 394, 401 nota 293.
- 178 Fossaluzza 2005, p. 401 nota 293; Idem 2011, pp. 155 fig. 116, 157-160, 201 note 93-100; Torresan 2011¹, p. 228.
- 179 Cfr. Fossaluzza 1988¹, pp. 50, 53 nota 47, 54 fig. 24.
- 180 Mason Rinaldi 1978, pp. 45-80; Martin 1999, pp. 618-621; Idem in *Il Rinascimento a Venezia* 1999, pp. 652-653 cat. 207, 654-655 cat. 208. Per il quadro documentario cfr. *Die Korrespondenz* 2003. In generale per la dinastia Fugger e la committenza cfr. Häberlein 2006, pp. 142 segg..
- 181 Ridolfi 1648, II, p. 94. Per la committenza Ott basti qui il rinvio a Martin 1999, pp. 614, 618-619.
- 182 Compiuto nel 2016 dall'Impresa di restauro SERES di Martina Serafin SAS. Supervisione di Luca Majoli, Funzionario della Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per l'area metropolitana di Venezia e le province di Belluno, Padova e Treviso. Cfr. Riscica, Voltarel 2017, pp. 4-19; Voltarel 2017, p. 144. Da notare che le studiose si spingono soprattutto in interpretazioni di valenza alchemica di un testo pittorico difficile a comprendersi nel suo assieme. Non si propongono verifiche storiche e considerazioni riguardo lo stile e la cronologia.
- 183 Per le immagini d'archivio si veda Menegazzi 1957, pp. 194, 195-196 figg. 42-43; Fossaluzza 2005, pp. 392-393 figg. 5.82-5.83.
- 184 Fossaluzza 2005, pp. 316-318 fig. 5.43, 327 nota 27.
- 185 Venezia, Biblioteca Marciana, Fondo Cavalcaselle, *Appunti e disegni*, ms. it. Cl. IV, 2031 (=12272, Fasc. VIII, f. 63v: «Casa detta anticamente Zagnoli indi Alessandrini, ora è di proprietà del sig. Bozza negoziante di coloniali verso Cal Maggiore civico N. [omesso] rosso = i dodici mesi e la facciata della detta casa di terretta gialla = Federici vol. 2, pag. 51». Cfr. Ridolfi 1648, II, p. 86; Federici 1803, II, p. 51. Per un ragguglio generale delle fonti e bibliografico cfr. Fossaluzza 1989, pp. 38, 57 nota 67; Idem 1998, p. 696; Idem 2005, pp. 392-394, 402-403 nota 307.
- 186 Villa Chiericati alla Longa di Schiavon: Valeria Piermatteo, in *Gli affreschi* 2008, pp. 286-289 cat. 69; Villa Soranzo a Sant'Andrea oltre il Muson: Luciana Crosato Larcher, in *Gli affreschi* 2008, pp. 476-479 cat. 15; Villa Malipiero a Zelarino: Isabella di Lenardo, in *Gli affreschi* 2008, pp. 550-554 cat. 180; Villa da Riva a Zerman di Mogliano Veneto: Lara Sabbadin, in *Gli affreschi* 2008, pp. 554-557, cat. 181.
- 187 Per gli affreschi cfr. Fossaluzza 1998, pp. 695-696; Gabriele

- Matino, in *Gli affreschi* 2008, pp. 241-243 cat. 56. Per il disegno dell'Ermitage Menegazzi 1957 pp. 196-199, 200 fig. 57; per quello del Louvre e la traduzione di Raphaël Sadeler I; Hollstein 1980, 21/22, n. 122; An Zwollo 2002, fig. 1 p. 286 nota 5. Si aggiunge qui per il soggetto il riferimento alla prima edizione di Augusta e a una successiva più largamente diffusa di Alciati 1531, sp; Alciati 1576, p. 256 emblema 173.
- 188 An Zwollo 2002, pp. 284 fig. 3, 286 nota 5.
- 189 Si cita da Ridolfi 1648, II, p. 93.
- 190 Beato da Valdagno, ms. sec. XVIII. Pars IV [1512-1639], s.p. Sull'autore si veda il profilo di Vicentini 1954, p. 93. Cfr. Renucci 1966, pp. 2, 25, 41-45 docc. 1-6, l'autore pubblica una "traduzione" del disegno datata 1963, trascrive i documenti.
- 191 Marghera, Archivio Provincia Veneta O.F.M. Fondo San Michele in Isola, *Raccolta di disegni di Conventi Rifamati venti*, sec. XVIII, Legata a cura di p. Vittorino Meneghin, maggio 1989. Sono riprodotti in più particolari da Renucci 1966, pp. 3, 4, 8, 19, 50.
- 192 L'attribuzione a Pozzoserrato è stata proposta da chi scrive Fossaluzza (1998, p. 696) e qui di nuovo argomentata: Fossaluzza 2005, pp. 390-391 figg. 5.76-5.81, 402-403 nota 305. L'album fotografico a corredo della tesi non individuata è stato rinvenuto presso la Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Due disegni di Girolamo Botter sono riprodotti già da Renucci 1966, pp. 30, 35. Il primo si conserva nel fondo «Chiese» della Biblioteca Comunale Giovanni Comisso, il secondo è segnalato nella raccolta Mario Botter; attualmente è tra quelli conservati presso il Museo Santa Caterina, Archivio Mario Botter (1896-1978), Busta IV, fasc. 7. Sono entrambi qui nuovamente riprodotti.
- 193 Bailo 1883; ma si veda anche la nota introduttiva di Clara Rosso Coletti alla ristampa anastatica, cfr. Bailo 1979.
- 194 Ci si limita in questa occasione, per quanto concerne il profilo di Girolamo e Mario Botter, a segnalare il saggio di Memi G. Botter 1989, pp. 77-92, con il catalogo degli interventi e bibliografia.
- 195 Treviso, Musei Civici, Museo Santa Caterina, Archivio Mario Botter (1896-1978), Busta XII, fasc. 2/a.
- 196 Si parafrasa la lettera di Bailo a Mario Botter del 9 febbraio 1929 con la richiesta di disegni che documentano l'opera di pittori «secondari», cfr. *ivi* nota 216.
- 197 Bailo, Biscaro 1900, p. 64 nota 1.
- 198 Lazzari 1913²; Lazzari 1914. Il penultimo contributo del 3 febbraio 1914 ospita la lettera di Decio Silvestrini, professore di disegno architettonico, che propone di progettare il nuovo edificio conservando parte dell'esistente.
- 199 Lazzari 1913², III, 26 dicembre 1913.
- 200 Sernagiotto 1869, Idem 1870; Idem 1871; Lazzari, Garzoni 1927, pp. 130 segg. Per quanto riguarda la chiesa di Santa Maria del Gesù, ne tratta nel numero seguente: Lazzari 1913¹, Anno III, 8 novembre 1913.
- 201 Lazzari 1913², III, 27 dicembre 1913.
- 202 Lazzari 1914, IV, 6 gennaio 1914. Il riferimento è ad Agnoletti 1897, I, pp. 442-444.
- 203 Lazzari 1914, IV, 14 gennaio 1914, n. 11.
- 204 Bailo 1914², IV, 11 febbraio 1914, n. 35; IV, 14 febbraio 1914, n.

- 38; IV, 19 febbraio 1914, n. 42. Si precisa qui quanto riportato in Fossaluzza 2005, pp. 402-403 nota 305. Nell'occasione si è riportata la descrizione di Bailo dello stato di fatto della cappella di San Giuseppe e dei suoi affreschi tratta dal secondo contributo dello studioso.
- 205 Si riporta da Bailo (1914², IV, 11 febbraio) quanto riferisce del suo recente annuncio (Bailo 1914 I, IV, 24 gennaio 1914, n. 20).
- 206 Cima 1699, III, c. 185: «Non lungi dalla sacristia vicina ad un Crocifisso la Memoria seguente.
Hanc Domini Nostri Jesu Christi Crucifixi / Devotam Imaginem pro sua devotione, / Pariterque ad perpetuam memoriam / Egregii Viri Dom. Francisci Aloysii Sugana / Et Gravis Matronae Do. Franciscinae / De Strazarolis Obsequantiss. Eius Conjugis / Ubi Ossa quiescunt / Jacob. Anton. F. fieri fecit / Anno Domini MDLXXVI Apr.
Per gli affreschi di Palazzo Sugana Tiretta cfr. Fossaluzza 1989, pp. 32, 37 figg. 24-26, 54 note 37. Si veda anche Voltarel 2017, pp. 37, 38 fig. 19-
- 207 Botteon 1913, pp. 480-513, in part. p. 510: cita l'*Annunciata* perduta, ancora Federici (1803, II, p. 8) la ricordava di Beccaruzzi ed eseguita tra il 1527 e il 1536.
- 208 Si rinvia qui all'estratto del testo riportato in Fossaluzza 2005, pp. 402-403 nota 305. Si sono omesse le parti sulle considerazioni iconografiche e sul ricorso ai vangeli apocrifi e canonici. Nel 2005 si attingeva il testo da Renucci 1966, pp. 38-40.
- 209 Le personalità dei religiosi di Santa Maria del Gesù negli anni che qui interessano sono considerate da Renucci 1966, pp. 13-15.
- 210 Renucci 1966, pp. 1-62.
- 211 *De origine* 1587, *Secunda pars*, pp. 305-306; Wadding 1794, t. XX, p. 330.
- 212 Treviso, Biblioteca Comunale Giovanni Comisso, Chiesa, *Fotografie della chiesa del Gesù* Sulla camicia si legge la scritta a penna e inchiostro di Bailo: «Fotografie della ex chiesa del Gesù».
- Oltre alle fotografie qui elencate, si conserva quella dell'orologio della parete di fondo del presbiterio.
- 213 Bailo (1914²) nel contributo III che esce nel numero del 19 febbraio 1914 passa in rassegna i diversi ambienti del convento per segnalare la presenza di affreschi, soffermandosi poi su quelli della chiesa. Al quarto paragrafo offre la seguente descrizione: «Inoltrando per la navata, verso la porta minore della sacristia. In un andito ora oscuro, e sopra un grosso muro che doveva essere un lato del campanile, ho notato un grande cristo in croce con ai lati Maria e Giovanni. La grandiosità di questa pittura mi colpì fino dalla prima ispezione fatta nell'aprile 1913, e a occhio e croce l'aveva allora attribuita al Pordenone. Aveva cioè pensato che la fondazione della Chiesa essendo verso il 1520, cioè quando il Corticello dipingeva le case a fronte dei Sugana, avesse dipinto anche nella chiesa stessa, nella quale sul pilastro del muro interno di facciata, a sinistra entrando aveva notato uno stemma a fresco, nello stile dell'epoca, scudo spaccato di nero e di bianco che deve essere l'originale dei Sugana, il quale fu poi abbassato».
- Il riscontro va indicato in Cima (1699, ms., III, c. 185) «Non lungi dalla sacristia vicina ad un Crocifisso» la «Memoria» di

cui riporta il testo. Dal quale si evince che l'affresco fu commissionato da Giacomo Antonio Sugana per sua devozione e in memoria perpetua dei suoi genitori là sepolti, Francesco Alvisè e Franceschina Strazaroli, «Anno Domini MDLXXVI Apr.».

- 214 Per la pala destinata alla chiesa di San Martino si rinvia qui a nota 174. Per il confronto con l'affresco di palazzo Zignoli si veda *ivi* Fossaluzza 2005, p. 393 fig. 5.83. Riscica, Voltarel (2017, pp. 7, 9) vi identificano una figura femminile alata, forse l'allegoria della Fortezza o della Vittoria alata, dunque con in mano una mazza o un'asta. Per i due dipinti padovani cfr. Fossaluzza 2005, p. 400-401 nota 288, con bibliografia precedente.
- 215 Treviso, Biblioteca Comunale Giovanni Comisso, Sala Caccianiga, Cassettiera 3, Cartella C. Chiesa - D. Edifici Pubblici, *Chiesa del Gesù*, C. 21, C. 22, C. 23, C. 24.
- 216 Treviso, Biblioteca Comunale Giovanni Comisso, Archivio Ateneo, *Fascicolo Botter Girolamo Mario* «Mio caro sig. Mario, sono deliberato di mettere, come già le dissi, negli ammezzati della Pinacoteca una raccolta di disegni che vado procurando per doni o per acquisti; acquisti però a buona spesa. La pregherei di vedere se potesse procurarmi a buon prezzo le quattro tempere delle sorelle [*crissi*] delle quali ella mi parlò. La prego di darmi delle notizie individuali di suo padre perché possa completare la nota che ho cominciata su questa Biblioteca relativa a lui e alle sue opere. Forse basterebbe anche che me le riassume a voce.
Già tengo di lui alcuni lavori di S. Margherita e Loggia dei Cavalieri.
Se loro avessero dei disegni di altri pittori anche secondari sarei disposto ad acquistarli, perché oltre che fare la mostra dei migliori intendo fare delle cartelle dei secondari, ma di tutti conservar memoria.
- Bailo».
- 217 Treviso, Musei Civici, Museo Santa Caterina, Archivio Mario Botter (1896-1978), Busta IV, fasc. 7.
- 218 Nel fascicolo sono poi raccolti altri disegni, in particolare quelli dello stemma Sugana dipinto sulla retrofacciata. Vi sono più note manoscritte con il testo di un'iscrizione, appunti di Mario Botter con descrizione della chiesa e di alcune opere prima della demolizione, appunti e trascrizioni di fonti bibliografiche (ad esempio Serena 1915, p. 202), e riguardo l'intervento del padre nella realizzazione dei rilievi ad acquerello su incarico di Luigi Bailo.
- Altri appunti riguardano il ritrovamento del quadrante affrescato dell'orologio (documentato da fotografia). Una nota manoscritta contiene la trascrizione e schizzo della lapide in memoria di Antonio Gentili, già nella chiesa del Gesù, passata alla chiesa di San Giuseppe, dove è stata recuperata da Mario Botter in occasione della sua demolizione. Si avverte che in Biblioteca Comunale deve esserci la fotografia, con altre dei chiostrì e della *Crocefissione* trasportata nel Museo e poi distrutta durante il primo ordinamento di Coletti (era attribuita al Fiumicelli).
- 219 Fossaluzza 2005, pp. 402-403 nota 305.
- 220 Ridolfi 1648, I, p. 238.
- 221 Hadeln (Ridolfi 1648, I, pp. 237 nota 11, 238 nota 6) fa rife-

rimento genericamente al manoscritto *Genealogie Trevigiane* della biblioteca Comunale di Treviso. Cita Federici 1803, II, p. 75-76. Osserva che Bailo e Biscaro (1900, pp. 64-65), come Federici, stranamente non si sono accorti che Ridolfi ripeteva le parole di Mauro.

- 222 Federici 1803, II, pp. 75-76: Documento I «Elogio di Lodovico Fiumicelli Pittore ed Architetto Militare tratto dalle Genealogie Trevigiane di Nicolò Mauro MS apud S. Nicolaum». Riferimenti a Mauro sono nel profilo del pittore (*ibidem* pp. 45-46) dove la pala del Gesù è ricordata in termini diversi da Ridolfi: «la tavola della nascita di Gesù detta di S. Giuseppe assai stimata, posta nella capella del collegio de' Nodari, dove veggonsi S. Gioacchino, e S. Anna». Individua il gruppo parentale in luogo di san Girolamo e sant'Anna metterza.
- 223 Mauro, Fontana, ms., sec. XVII (1696-1698), ms. 588, *advocam* Fiumicelli. Qui nella trascrizione di Federici 1803, II, pp. 75-76 doc. I.
«Ludovici Fiumicelli cuius opera dignae memoriae sunt, cum bonus lineator, et valens Pictor fuerit. Apud PP. Servitas Tarvisii lineatae fuerunt ab eo ianuae Organi in anteriori parte ubi D. Liberalis, et D. Catharina apparent, et contra. Sebastianus ad Columnam vincus, et B. Philipus Fundator Ordinis supradicti. Claro et obscuro colore pinxit super domum Nobilem Bithignolam a lateribus ianuae, columnarum prospectus super duas bases, aequos quasi currentes, et contra duas fenestras, fillias Niobis ab Apolinae, et a Diana saggittis iaculatas; ab Cimbinitis equis ductas ubi in libello sequentes carateres prodeunt: *Disce Justitiam moriti, et non temere divos* In alia parte fulgurati Gigantes videntur; cum Zeusis pictor antiquus accepit a quinque puellis partes pulchiores figuram Iunonis effingendi causa Agrigentinis. Etiam appud PP. Jesu Nativitatem Domini pinxit, in aedicula scribarum Collegiatorum Civitatis cum D. Hieronymo et D. Anna. Pariter in Cathedrali picturam, quae exhibet Sanctissimi Sacramenti processionem, variis imaginibus ad naturalem confratrum. Asservatur ad primam columnam lattere in ingressu, ianuae minoris prope suggestum, ubi videtur distincte prospectus Cathedralis et Domus citra Plateam nunc segetum vocatam. Anno 1536 in Heremitanis Patavinis ad Maiorem Aram Virginem sedentem in Summo, D. Augustinum in habitu Episcopali ad pedes, D. Iacobum, et D. Marinam cum Duce Gritio pinxit, qui sustinet modulum Patavinae Civitatis in signum acquisitionis facte ab eo, cum Provisor Generalis Reipublicae Venetae fuerit. An in mutanda professione Ludovicus suam mutavit conditionem, suas artes, labores conficiens, sub quo pondere graves pictores sepius a vita discedunt. Vocatus Venetiis a Principe Serenissimo decoratus fuit Architecti munere: commisiones habens a Patria discessit. Reliquis diebus suis se exercuit in praecipiendo post bellum Gallorum fortitudines status Serenissimi in quo munere cum honorato stipendio e vita discessit».
- 224 Mauro, ms., sec. XVI, (ms. 1089): redazione autografa in latino; Mauro, ms., sec. XVI², (ms. 1341): redazione autografa in volgare. Si veda anche Mauro, ms., sec. XVII, (ms. 639/1): in volgare, copia dell'anno 1697.

225 Cima 1699, ms., III, c. 189.

- 226 Burchelati 1630, mss. 1046a-1046b, p. 39: «Vi è dirimpetto a questo altare del Gesù, a questa cappella altro bello altare et capella fornita di grandi quadri fatti dal pittore Fiamingo ad honore di Santo Jseppo marito di Notra Donna interciati co' profeti et sibille et detti loro, havendone l'età passata dipinto il specioso altare d.no Lodovico Fiumicelli trevigiano. È quivi la schola di questo santo con gran devotione, et con più di mediocre frequenza, et in quel giorno si predica, come anche il primo dell'anno per la festività del Nome di Gesù».
- 227 Burchelati 1630, mss. 1046a-1046b, pp. p. 24
- 228 Burchelati 1630, mss. 1046a-1046b, pp.38-39. «25. Scuole al Gesù e altrove. V'è dunque nella chiesa de' Padri Zoccolanti bertini di S. Francesco la confraternita del Nome di Gesù retta da 4 Gastaldi secolari, nobile, o dottore, legista od artista che sia, notaio, cittadino semplice, et uno delle arti, col suo massaro et co'l nontio, o zappafango che si dica. È il salario delli 4 gastaldi che pur ne fui anch'io, il dover dare alla schola una quarta di formento per cadauno, per farsi pincette, o focaccia ad ogni fratello, o sorella descritti in questa divota sodalità, 6 per ciascuno ed una carta, come a dire un santo dipinto del S. Nome, dandosi di limosina quanto si vuole, per ordinario 6 soldi l'anno vi sono molte indulgenze et si son fatte di limosine molte onorate spese, et l'altar, et in marmi, collonelle, poggi et sepolture et quadri di pitture alle bande, et sotto il soffitto et alli pilastri della onorevole cappella dell'organo altresì di nobile riuscita. Pitture tutte ben degne di mano di Matteo Fiumicelli nostro cittadino».
- 229 Burchelati 1630, mss. 1046a-1046b, p. 24. «17. Al Gesù. Ma passiamo hoggimai al tempio di S. Maria del Gesù de' Padri zoccolanti. Questo convento così grande, nobile et maestoso, con 13 altari gratiosi, et di spese grandi nel ben messo tempio colonnato, fu incominciato a fabbricarsi nell'anno 1512, ch'erano fuori i padri a quel tempo ove hora è il Lazaretto, et di tempo in tempo a spese di noi trevigiani, che non hanno e' padri ne meno toccano denari, di contributioni et di limosine, massimamente di casa Spineda de' Travaglini, che ne fe' la capella grande, il choro dietro e la nobile sepoltura al mezo, s'è ridotto questo ampio, et ben comodo monasterio, con le grandi ortaglie et pergole, cisterna nel lodevole termine che si vede. Gli altari poi, eccettuati i tre maggiori, sono stati costrutti di fatture et pitture onorevoli, et devote, quasichè a concorrenza da particolari cittadini con illustre spesa, insieme con davanti le proprie sepolture: non li sto a nominare uno ad uno, basti a dire, che sendone ivi la schola del Sacratissimo nome di Gesù, oltre all'erection del grave altare in gran Capella volti ben riguardevoli, si son fatti quadri sotto al soffitto, et d'intorno, et ne' volti ben riguardevoli dappertutto; ove (nè vo tacer questo) in un quadro ch'è quando Christo nostro disputava nel tempio co' farisei, et rabini, vi sono 10 ritratti come a dire li 4 presidenti, 4 confidenti, lo scrivano et lo speditore, fra quali confidenti v'è pur il mio ritratto, che fu nell'anno ch'io mi addottorai, 1586, mentre mi trovo dopo molti anni, il s.r Nicolò Rampone gastaldo (che si diciamo) et nobile, ei mi dice "dottore, a che siamo, che vi pare? di dieci che fummo colà ritratti, son morti gli 8, di due che siam rimasti soli, non so mo' a chi

- toccherà di andar prima avanti". Io gli risposi subito: "voi siete mio maggiore, v. s. vadi pure avanti, ch'io vi ciedo il luogo". Ei s'ammutì et non passarono 6 mesi ch'ei andossi di lungo in sepoltura».
- 230 Per la ricostruzione del profilo di Ludovico Fiumicelli i contributi di riferimento più recenti sono i seguenti: Lucco 1981 p. 9; Lucco in *S. Antonio* 1981, pp. 206-209 cat. 139; Fossaluzza 1982, pp. 131-144; Fossaluzza 1984, pp. 129 doc. 20, 131 doc. 28, 132 doc. 32, 136 doc. 49; Lucco 1985 **I**, pp. 141-152; Idem 1985 **2**, pp. 173-192; Fossaluzza 1989, pp. 20-57; Fossaluzza 1993, pp. 101-153; Fossaluzza in *Cassamarca* 1995, pp. 244-248; Sponza 1996, pp. 211, 214, 268, 270, 280; Fossaluzza 1998, pp. 642-644, 646, 696, 715; Lucco 1999, pp. 1289-1290; Partsch 2004, pp. 8-9; Fossaluzza 2005, pp. 24, 136-138, 140, 317, 323-327 nota 23, 402-403 nota 305; Posocco 2012-2013; Fossaluzza 2014, pp. 160-171; Posocco 2016, pp. 24-40; Riscica, Voltarel 2022.
- Per quanto riguarda il regesto e la trascrizione dei documenti si rinvia a Bampo, ms., sec. XX, (ms. 1410), *advæm* «Fiumicelli Lodovico (di Vicenza) del q.m Bernardino», pp. 1-30, preceduta dagli alberi genealogici. I documenti relativi alla sua attività sono stati individuati nella loro attuale collocazione archivistica da chi scrive, si è provveduto al vaglio o integrazione della trascrizione, così da risultare completa. Altri documenti risultano inediti. Si rinvia al riguardo alle voci riportate qui sopra e in particolare a Fossaluzza 1982; Idem 1984; Idem 1993.
- 231 Burchelati 1616, p. 251. Cfr. Federici 1803, II, p. 45.
- 232 Per gli affreschi di Santa Maria Maggiore si rinvia a Fossaluzza 1982, pp. 131-144. Palesa ancora uno stile prossimo a quello del ciclo della cappella Greco *La giustizia di Traiano* dell'ex convento di Ognissanti in via Riccati, specie a giudicare dallo stato di conservazione documentato da Mario Botter (1964, p. 155 fig. 68, 158) che fa riferimento ad Amalteo; da porre a confronto con la riproduzione a colori in Voltarel 2017, p. 144 fig. 30. È da valutare se si tratti di un'opera di Fiumicelli degli anni Trenta.
- 233 Rigamonti 1767, p. 48; Federici 1803, II, p. 46; Crico 1829, p. 55; Sernagiotto 1871, p. 100; Fapanni 1891-1892, ms., vol. IV, p. 355; Coletti 1926, p. 116; Coletti 1935, p. 83 cat. 18; Botter 1964, p. 158; Botter 1989, pp. 88-90; Fossaluzza, 1989, pp. 38, 47 fig. 57-58, 57 nota 65 con bibliografia pregressa; Fossaluzza 1993, p. 117; Fossaluzza 1998, p. 646.
- Per la facciata in via Pescatori alle Scorzerie, Voltarel 2017, pp. 139 fig. 23, 140. Per gli affreschi di Palazzo Avogaro in piazza Sant'Andrea, Voltarel 2017, pp. 140 fig. 24, 141.
- 234 Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IV. 2031 (=12272), fasc. VIII, c. 87r. Cfr. Fossaluzza 1989, pp. 38, 47, fig. 58, 57 nota 65.
- 235 Per gli affreschi che ornano le due facciate del palazzo di via Roggia e via Marzolo si veda Crico 1829, p. 77; Fapanni 1891-1892, ms., vol. IV, p. 353; Coletti 1935, p. 103 cat. 175; Botter 1964, pp. 158-159; Fossaluzza 1989, pp. 36, 44-45 figg. 45-47, 56 nota 57, con bibliografia pregressa; Manzato 1992, p. 270; Fossaluzza 1993, p. 117; Fossaluzza 1998, p. 646, Voltarel 2017, pp. 138 fig. 20, 140. Riscica, Voltarel 2022.
- Per gli affreschi in via Sant'Agostino nn. 77-81 cfr. Coletti 1926, p. 116; Coletti 1935, p. 107 cat. 187; Botter 1964, p. 159; Fossaluzza 1989, pp. 36, 46 fig. 50, 56 nota 58; Voltarel 2017, pp. 139 fig. 22, 140.
- 236 La testimonianza è di Ridolfi 1648-1914, I, p. 256, nota 2. Per l'illustrazione e trattazione di questo capitolo importante per l'arte trevigiana basti qui il rinvio a Bellieni 2015, pp. 127-131, 139-140 note 25, 26, 30.
- 237 Ridolfi 1648-1914, I, p. 256, nota 2.
- 238 Crico 1829, p. 28; Sernagiotto 1871, pp. 141-143; Bailoi 1872, p. 87; Fossaluzza 1989, pp. 32, 35 figg. 21-23, 54 nota 35; Fossaluzza, 2005, pp. 325-327 nota 23.
- 239 Il *Ritratto di Podestà* segnalato come opera di Pozzoserrato da Menegazzi (1957, pp. 194-195, 197 fig. 45), che raccoglie anche il parere di Coletti, con finestra su Piazza dei Signori attraversata dal corteo dell'ingresso, sullo sfondo il Palazzo Pretorio con la sua decorazione, non si ritiene di doversi confermare al pittore fiammingo, ma da restituirsì a Domenico Tintoretto (Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro). L'identità del personaggio è ancora da individuare.
- 240 Cfr. Coletti 1935, p. 121 cat. 216; Voltarel 2017, pp. 142-143, figg. 28, 29.
- 241 Cima 1699, ms., II: chiesa di San Pietro, ovvero Cattedrale, c. 210, «Il quadro della processione sopra il Banco del Santissimo di Lodovico Fiumicelli»; San Giovanni Battista, volgarmente San Giovanni del Battesimo, cc. 214-215; Ludovico Fiumicelli, «Storia in pittura di san Gio. Battista», 1570; San Lorenzo, c. 233; «Palla di san Gio. Battista del Fiumicelli. Palla di san Bernardino del medesimo»; Sant'Agostino, c. 258: «Palla di s. Aniano del Fiumicelli il Giovine»; San Leonardo, c. 266: «Quadro che rappresenta la Madonna di Pietà con altre figure del Fiumicelli»; San Pancrazio, c. 274: «Palla di santa Giustina e di san Fantino del Fiumicelli il Giovine»; Sant'Andrea, c. cc. 278-279: «Palla della Madonna di Pietà con san Gio. Evangelista, e la Maddalena del Fiumicelli il Giovine. Palla della Natività del sudetto»; San Giovanni del Tempio, c. 302 «Palla della Beata Vergine in Capella del Fiumicelli».
- Cima 1699, ms., III: chiesa di San Francesco, c. 164-165: «Nella capella della Madonna diversi quadri del Fiumicelli»; Santa Maria del Gesù, cc. 189-190: «Palla dell'Altare maggiore con diversi santi della Religione et altri quadri di diversi santi portatili del Fiumicelli il Giovine», «Alla sinistra dell'Altare Maggiore Palla del Santissimo Nome di Gesù, et altri quadri nel soffitto, e l'organo quivi sopra opere tutte del Fiumicelli il Giovine», «Molte pitture a fresco del Fiumicelli»; Santa Margherita, cc. 225-226: «A lato sinistro di Chiesa Palla di San Gottardo del Fiumicelli il giovine. Palla di Santa Barbara dello stesso»; Santa Caterina, c. 242: «Palla dello Spirito Santo del Fiumicelli», «Le portelle dell'Organo di Lodovico Fiumicelli»; Santa Maria Mater Domini, cc. 253-254: «Alla parte destra dell'Altare della Madonna del Carmine S. Carlo Borromeo di Bartolomeo Oriolo. Sopra la parete molti quadri, tra quali uno che rappresenta la B. V., san Giovanni, San Girolamo e altri santi del Fiumicelli il vecchio». Cfr. Coletti 1935, p. 121 cat. 216; Voltarel 2017, pp. 142-143, figg. 28, 29. Coletti discepolo di Pomponio Amalteo
- 242 Bampo, ms., sec. XX, (ms. 1410), *advæm* Fiumicelli Matteo figlio di Lodovico, pp. 1-18.
- 243 *Ibidem* pp. 7-9,
- 244 *Ibidem* pp. 12-14.
- 245 *Ibidem* pp. 18-19.
- 246 Bampo, ms., sec. XX, (ms. 1410), *advæm* Fiumicelli Lodovico figlio di Matteo, pp. 1-3.
- 247 Bampo, ms., sec. XX, (ms. 1410), *advæm* Fiumicelli Giacomo, figlio del q. Giacomo cavallaro o scorzone di cavalli in Treviso, pp. 1-11.
- 248 *Ibidem*, pp. 6-9.
- 249 Si veda il testo qui a nota 223. Bailo, Biscaro 1900, p. 65 nota.
- 250 Burchelati 1596, ms., 7II. 1.3., c. 2 [7, numerazione moderna]. Nei *Diletti di Trevigi*, testo composto nel 1596 si legge «Vi è la chiesa di S. Maria del Gesù de' frati Zoccolanti, si ben proportionata, et chiusa chiesa, ove sono varie pitture riguardevoli». Burchelati [1596], ed. 1878; Burchelati, ed. 1982, p. 55.
- 251 Burchelati 1630, p. 23.
- 252 Burchelati 1597; Della Torre 1598.
- 253 Della Torre 1598, p. 27.
- 254 Della Torre 1598, pp. 27-30. I versi sono tratti da Graziani 1597, IV, pp. 125. La prima edizione dell'*Orlando Santo* è quella postuma del 1597 che dunque della Torre possiede fresca di stampa. Per le edizioni cfr. Cevolotto 1907², pp. 172-174. Il testo di Graziani è già stato qui riportato, cfr. Fossaluzza 2005, pp. 406. È stato valorizzato di recente da Sara Baiguera 2011/2012, pp. 38-49.
- 255 Cfr. Graziani 1597, IV, pp. 119-128.
- 256 Ad esempio in Burchelati 1616, II, pp. 482-484.
- 257 Su Bianchini si rinvia alla testimonianza di Lotto (1969, pp. 8, 9, 253) e per le ricerche documentarie a Fossaluzza 1993, p. 139 doc. 29; Cagnin 1993, pp. 77, 100 doc. 3; Fossaluzza 2014 1, p. 93.
- 258 Bampo, ms, *advæm* Graziano Giulio, q. Pietro di Conegliano, pp. 163-163. Si veda il profilo di Federici 1803, II, p. 53.
- 259 Burchelati 1616, II, p. 411. Si fa riferimento a Foffano 1887, pp. 395-422. Altro poemetto al quale sei fa cenno ha per titolo *Le lode di M Vergne* Venezia 1547. con dedica a Lucrezia Menegaldo. Sull'*Orlando Santo* si segnalano i contributi recenti di Villoresi 2007, pp. 79-93; Torre 2010, pp. 255-279.
- 260 Il testo è tramandato nel manoscritto: Treviso, Biblioteca civica Giovanni Comisso, Fondo Bartolomeo Burchelati, ms. V.4.1.
- 261 Nella trascrizione è stata normalizzata la punteggiatura. Metro: sonetto (schema ABBA, ABBA, CDE, DCE).
5. Il sintagma *lode vi co'* e una chiara allusione al nome del pittore.
- 5-6. Cleuasmo: figura retorica con la quale il poeta si sminuisce per attirarsi il favore del pittore.
- 9-10. La fonte è Plutarco, *Vita Alexandri*, 4. 1.2.
- 10-11. La fonte è Plutarco, *Vita Alexandri*, 4. 3.
13. Di Aristippo parla Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*, conosciuto a partire dal Medioevo attraverso il *Liber de vita et moribus philosophorum* dello pseudo Gualtiero Burley, composto intorno al 1320. Cfr. pseudo Gualtiero Burley, ed 1886.
- 262 Ridolfi 1648, II, p. 94.
- 263 Il testo è tramandato nel manoscritto: Treviso, Biblioteca civica Giovanni Comisso, Fondo Bartolomeo Burchelati, ms.
- V.4.5.
- 264 Fossaluzza 2005, p. 137 fig. 2.85; Idem, in *Un Cinquecento inquieto*, pp. 160-162.
- 265 Fossaluzza 2005, pp. VIII, 380 fig. 5.63.
- 266 Fossaluzza 2005, pp. 199-200, 211-213. Per la storia della famiglia Coderta, nella fase più antica, si consenta il rinvio a Fossaluzza 2017; Idem 2017², *passim*
- 267 Vecellio 1590, pp. 223-225. Si veda Fossaluzza 2005, pp. 195, 197, figg. 3.23, 3.24, 205 nota 22. *Errata corrigè* nella prima edizione di questo volume è da emendare il contenuto della didascalia che non si riferisce alle immagini riprodotte. Non compaiono infatti nell'edizione Vecellio 1598, bensì in quella postuma del 1664, cfr. *Degli Habiti antichi* 1664. A trarre in inganno, a provocare la svista, la scheda di catalogo dell'esemplare consultato e riprodotto nelle pagine di interesse, quello conservato presso il Museo di Palazzo Mocenigo, Centro Studi di storia del tessuto e del costume: Inventario GRA 2615; Collocazione GRA 1554.
- Nell'edizione degli *Habiti* del 1598 (pp. 154-155) per i tipi di Sessa Conegliano è menzionata solo a proposito dell'abito di *Gentildonna della città* descritto omettendo la premessa storica
- 268 Al riguardo, nello specifico, basti qui il rinvio all'approfondito saggio di Francesca Piovan 2006, pp. 160-187.
- 269 I rapporti tra Cesare Vecellio e Pietro Montalban sono messi bene in luce di recente da Giorgio Reolon 2016, pp. 46-48, con bibliografia su palazzo Montalban e gli esponenti della famiglia nel Cinquecento. Sul palazzo è da preferire Vital 1924, pp. 129-131, si veda di recente Pasin 1996, pp. 28-30. Su Pietro si veda soprattutto Palugan 2008, pp. 243-255; per la famiglia, Marco in particolare, si rinvia allo studio precedente dell'autore: Palugan 2006, pp. 189-211.
- 270 Vecellio 1598, pp. 154-155.
- 271 Puppi 2004, pp. 82-85; per altri riferimenti si vedano qui le note 117, 122, 157.
- 272 Lucco, in *Arte del '600 nel Bellunese* 1981, pp. 20-21; Fossaluzza 1998, 681 fig. 749, 682; Idem 2005, p. 408, Mies 2009, pp. 22-23, 49-51 cat. 1; 2016, pp. 44 nota 9, 56 fig 1; Reolon 2021, pp. 66-68 cat. 8. Per quanto riguarda le conoscenze più aggiornate su Cesare Vecellio e l'assetto del catalogo delle opere, con nuove acquisizioni, va riconosciuto a Giorgio Reolon il merito di un lavoro di ricerca sistematico, con risultati affidati a una ricca messe di saggi. Non si registrano in questa occasione, si menzionano solo quelli riguardanti le specifiche problematiche qui affrontate, rinviando per i rimanenti alla bibliografia indicata in Reolon 2021, pp. 80-81.
- 273 Inv. M1882/2/1. Olio su tela, cm 153,6x201,3.
- 274 Fossaluzza 1998, II, p. 681; Marino, in *Le vie ti Tiziano* 2007, pp. 66-69; Biffis, in *Le vie ti Tiziano* 2007, pp. 69-71.
- 275 Si veda qui Fossaluzza 2005, pp. 404 fig. 5.84, 407-408, 413 nota 318.
- 276 L'interpretazione della finestra si iscrive nei noti concetti di base dell'iconografia veneziana espressi da Sinding-Larsen 1981, pp. 40-49, e in altri contributi, fondamentale: Sinding-Larsen 1974. In proposito si riprendono con un cenno in Fossaluzza 2005, pp. 346-347, 364, 365 note 138, 139, 366 nota 160. Ma si veda ora, per il contesto e il suo significato, Brotto

- 2021, pp. 42-47.
- 277 Sansovino, Stringa 1604, III, *Del Sestiero di Canaregio*, p. 141. Non nomina la pala dell'altare maggiore, ma i due quadri del presbiterio di Paolo veronese e di Cesare da Conegliano. Poi Sansovino, Martinioni 1663, III, *Del Sestiero di Canaregio*, p. 150; Boschini, 1674 (Sestier di Canareggio), p. 21.
- 278 Si aggiunga dunque Zanetti 1771, III, p. 242. Per la rimante bibliografia si veda Fossaluzza 2005, p. 413 nota 318. Per la più compiuta e attenta disanima delle testimonianze basti qui il rinvio a Brotto 2021, pp. 10-60.
- 279 Corboz 1980, p. 67; Mason Rinaldi in *Architettura e utopia* 1980, pp. 93-94 cat. 57, con bibliografia pregressa.
- 280 Fossaluzza 2005, pp. 407-408, 413 nota 323, con fortuna critica pregressa che comprende Malvolti 1773, ms., ed. 1964, p. 21.
- 281 Reolon 2016, p. 56 fig.1; Brotto 2021, p. 57 segg.
- 282 Per l'iscrizione alla fraglia dei pittori cfr. Favaro 1975, p. 139.
- 283 Reolon 2016, pp. 54-55.
- 284 Reolon 2016, pp. 54-55.
- 285 La ricerca documentaria è merito di Brotto (2021, pp. 47-49) che propone la famiglia Manzoni come probabile committente dell'opera.
- 286 Fossaluzza 2005, pp. 404 fig. 5-85, 413 nota 323, con bibliografia pregressa.
- 287 Per tutti Reolon 2016, p. 45; Idem 2021, p.19.
- 288 Brotto 2021, pp. 52-54. Si ritiene di non poter appoggiare le altre proposte attributive della studiosa a vantaggio di Cesare da Conegliano, *alias* Cesare Vecellio per chi scrive. Su di altre, considerate di nuovo, si è già presa posizione non favorevole in Fossaluzza 2005, p. 413 nota 322.
- 289 Moschini Marconi 1962, p. 79 cat. 132.
- 290 Per il profilo di Mera è di riferimento il saggio, con bibliografia precedente, di Meijer 2000, pp. 275-285; Per la fase iniziale a Venezia si veda Hochmann 2003, pp. 641-645.
- 291 Fossaluzza 2016, pp. 113-139.
- 292 L'amicizia fra Antonio Vassillacchi detto l'Aliense e Mera che fu ritratto dal maestro greco è documentata da Ridolfi 1648, I, p. 217.
- 293 Vecellio 1590, pp. 138v-139r.
- 294 Si veda il riferimento in questo volume, Fossaluzza 2005, pp. 414-415 nota 341.
- 295 Tucci 1971, pp. 426-427; Corazzol 1994, pp. 775-791. Il contributo più importante e documentato sulla sua attività finanziaria, specie in rapporto con l'imperatore Massimiliano II, quella appaltatrice e imprenditoriale, ad esempio del monopolio dell'estrazione del mercurio, si deve a Valentinitich 1981, in part. pp. 51, 56 segg., 60, 254, 272-273, 307-316, 400 segg. Sulla committenza e il collezionismo dei Bontempelli si veda il contributo recente aggiornato di Stefania Mason 2008¹, pp. 35-44.
- 296 Fossaluzza 2005, pp. 386, 399-400 nota 281. In seguito, si veda inoltre Palugan 2006, p. 195, nota 26; Idem 2008, pp. 243-255.
- 297 Tucci 1971, p. pp. 426-427.
- 298 Venezia, Archivio di Stato, *Dieci Savi sopra le decime di Rialto* busta 157, *Condizioni di Decima, 1581, San Marco* n. 326.
- 299 Corazzol 1994, pp. 775-791.
- 300 Salati, Ianiro 2013-2014, pp. 209-229.
- 301 Corazzol 1994, pp. 784-790 nota 37.
- 302 Corazzol 1994, pp. 775-791. Si veda anche Biati 2019, p. 59 segg.
- 303 Rispettivamente: Venezia, Archivio di Stato, Notarile, Testamenti, busta 56, n. 68, notaio Fabrizio Beacian; Venezia, Archivio di Stato, Notarile, Testamenti, notaio Fabrizio Beacian, n. 163, 6 settembre 1625. Solo per quest'ultimo cfr. Biati (2019, pp. 34, 134 nota 207, 140-159) che pubblica la trascrizione integrale.
- Tucci (1981, p. 90) segnala il primo testamento di Bartolomeo del 5 luglio 1578: Venezia, Archivio di Stato, Notarile, Atti P. G. Mamoli, busta 8300, cc. 295v-297v. Ma si veda il ragguglio in Biati 2019, p. 180.
- 304 Per i riferimenti a Caronelli cfr. Biati 2019, pp. 143, 147, 148. Rimane da accertare se Elisabetta sia figlia del fratello Giovanni Antonio che si era stabilito a Forno di Zoldo, dove si era dedicato al commercio, alla produzione e lavorazione dei metalli. Su di lui si veda Corazzol 1994, p. 791 nota 52.
- 305 Corazzol 1994, p. 788.
- 306 Corazzol 1994, p. 788; Biati 2019, pp. 110,127-128.
- 307 Bruni 1985, pp. 75-84.
- 308 Venezia, Archivio di Stato, Notarile, Atti, busta 36, notaio Francesco Alcaini, c. 234rv, 14 dicembre 1596. Il documento è segnalato da Biati 2019, p. 127, nota 191.
- 309 Venezia, Archivio di Stato, Notarile, Atti, busta 34, notaio Francesco Alcaini, c. 136v.
- 310 Venezia, Archivio di Stato, Notarile, Atti, busta 36, notaio Francesco Alcaini, c. 234rv. Per l'identificazione di Girolamo Montalban cfr. Fossaluzza 2005, p. 206-207 nota 38.
- 311 Biati 2019, pp. 127-128.
- 312 Baroncini 2012, pp. 48, 63, 162-164, 166; Idem 2013, p. 576 nota 36. Si veda poi Biati 2019, pp. 125, 127, 130, 131; Valotti 2019, p. 174.
- 313 Venezia, Archivio Storico del Patriarcato, *Parrocchia di San Martin Matrimoni*, reg. 1, cc. nn., alla data 27 dicembre 1589. «Adì 27 [dicembrio]. Fu contratto matrimonio per parolla de presenti tra domina Andriana fiola del quondam ser Francesco Trevelin habbita nella nostra contrada nell'Hospital de la Ca de Iddio et messer Santo Peranda depentor del quondam Nicollò habita a San Marco in Canonicha, disse le parolle il reverendo messer pre Antonio Novello, testimoni messer Domenico de Francesco de Zanneti de Presaga et messer Gasparo de Nicollò de Mestre, et adì 14 settembre 1593 fu sposata testimoni il signor Grazioso dal chalex e questo fu d'ordine de messer vicario dell'illustrissimo Patriarcha».
- 314 L'Occaso 2015, p. 301.
- 315 Venezia, Archivio Storico del Patriarcato, Parrocchia di San Marco, *Registri canonici diversi*, reg. 1, c. 19r. «1594 5 settembre. Furono batizzati per il reverendo messer pre Gabriel Bindoni sotto sagrestano Nicolò, et Hieronimo Michielangelo et Hieronimo figli de messer Santo Peranda et madona Andriana Trivelina giugali et de legitimo matrimonio, fu compari l'eccellentissimo ser Zuane de' Medici et il signor Grazioso marzer al Calice». A leggere l'atto che segue, Giovanni de' Medici fu ancora padrino di battesimo di Basilio figlio di Sante e Andriana Trivellin in data 19 giugno 1596, assieme al «Feretiniador» a Sam Moisè. Costui esercitava l'arte del padre di Peranda. «1596 adì 19 zugno. Fu batizzato per il reverendo mes-
- ser pre Gabriel Bindoni sotto sagrestano Nicolò, et Basilio fiol de messer Santo Peranda et madona Andriana Trivelina giugali et de legitimo matrimonio fu compari l'eccellentissimo ser Zuane di Medici et messer (Lu)nardo Fereti miniador a S. Moisè».
- 316 Fossaluzza 2005, pp. 411-412, fig. 5-94, 414 note 339, 340, con bibliografia pregressa e proposta di datazione anticipata; Idem 2013, pp. 67, 111 nota 95.
- 317 Fossaluzza 2005, pp. 411-412, 414 note 334, 335.
- 318 Fossaluzza 2005, pp. 408, 409 fig. 5-92, 414 note 333, 334, 340.
- 319 Ridolfi 1648 (ed. 1924), p. 264; Boschini 1660 (ed. 1966), p. 482.
- 320 Faldon 1993¹, pp. 20 segg., 31 nota 1.
- 321 Faldon 1993¹, pp. 22-23, 31 note 6,7 collocazione archivistica.
- 322 Per la pala di Rio San Martino cfr. Manzato 1988, pp. 35 fig. 19. Per un incremento del catalogo giovanile di Peranda si rinvia a Fossaluzza 1997, pp. 229-240; Idem 2013, pp. 65-71 note 87-110.
- 323 Fossaluzza 1997, pp. 232-233, fig. 9.
- 324 Fossaluzza 2005, pp. 379, 383 figg. 5-65, 67, 399 nota 272.
- 325 Fossaluzza 1997, pp. 232, 235 fig. 11, 12. All'attribuzione sostenuta da chi scrive, Rusca (2001, pp. 135-136) aggiunge poi il dato sulla collocazione originaria delle due opere.
- 326 Idem, 2013, pp. 66-67 fig. 22, 111 nota 94.
- 327 Capriotti 2013, pp. 211-223.
- 328 Per il riferimento al disegno del Louvre in sede critica si veda Fossaluzza 2005, pp. 408 fig. 5-91, 411, 414 nota 333. Per il disegno Scholz cfr. *Disegni veneti* 1957, pp. 29-30 cat. 36; *Venetian Drawings* 1960, no. 46; ora New York, Pierpont Morgan Library Departement of Drawings and Prints, no. 1982.49.
- 329 Faldon 1993¹ p. 24.
- 330 Fossaluzza 2005, pp. 406, 410, 413-414 nota 329.
- 331 Faldon 1993¹, pp. 26, 29 31 nota 23; sigla sciolta quale firma del pittore veronese Pietro Bernardi, evidentemente in modo irriflessivo.
- 332 Si consenta il rinvio a Fossaluzza 2013, pp. 65-67.
- 333 Boschini 1674, *Breve istruzione*, s.p.
- 334 Corona, ad esempio, è impegnato per i Cappuccini di Padova e Treviso, per quelli cfr. Rossetti 1780, p. 109; Federici 1803, II, p. 62.
- 335 Ci si limita a indicare in termini generali alcuni dei riferimenti bibliografici fondamentali o particolarmente utili su Leonardo Corona, dal punto di vista filologico e storico o interpretativo: Manzato 1970, pp. 128-150; Nepi Scirè 1981, pp. 228-230; Pallucchini 1981, pp. 48-49; Repetto Contaldo 1983, pp. 286-290; Sapienza 2006, pp. 195-207; Fossaluzza 2013, pp. 58-62; Meijer 2014, pp. 76-90; Fossaluzza, in *Museo di Castelvecchio* 2018, pp. 328-329 cat. 395; Folin 2018, pp. 176-185; Sapienza 2018.
- 336 Sapienza 2012, pp. 163-185.
- 337 Nepi Scirè 1981, pp. 228-230; Sapienza 2011, pp. 203-215.
- 338 Consentono di datarla le annotazioni di Adolfo Vital 1944, ms., c. 107. Cfr. Fossaluzza 2005, pp. 412 fig. 5-95, 414-415 nota 341, con bibliografia pregressa.
- 339 Martinelli Braglia 1987, pp. 89-90, fig. 23; Mason 1996, p. 152.
- 340 Martinelli Braglia 1987, pp. 88-89, fig. 22; Mason 1996, pp. 153 nota 27.
- 341 L'acquisizione dello spazio risale al 1586 secondo Tucci (1971,
- p. 427), indica invece la data del 1573 Corazzol (1994, p. 781), motivata da Mason (2008, p. 35).
- 342 Ridolfi 1648, ed. 1924, II, p. 270.
- 343 Mason 2007, pp. 6 fig. 3, 7-8; Eadem 2008, pp. 37-38. È citato nel testamento di Grazioso del 6 settembre 1623, cfr. Hochmann 1992, pp. 189-190 nota 9. Per la trascrizione integrale cfr. Biati 2019, pp. 140-159.
- 344 L'inventario è reso noto da Mason (2008, pp. 38-44) che trascrive la parte riguardante i dipinti. Per i Bontempelli collezionisti e mecenati, per gli interventi finanziari concessi o negati in occasione di acquisizioni importanti, come quella della collezione di Federico Contarini da parte di Vincenzo Gonzaga si veda Hochmann 1992, pp. 189-190 nota 3; Idem 2008, pp. 13, 36-37 nota 70; Mason 2007, pp. 7-8; Eadem 2008, pp. 36-37. L'attività del Bontempelli negli anni del ducato di Guglielmo Gonzaga (1563-1587) è documentata in Soggiani 2002; mentre negli anni del ducato di Vincenzo I (1588- 1612) è documentata da Sermidi 2003.
- 345 Per la trascrizione cfr. Biati 2019, p. 148:«Voglio, che tutti quegli mobili di qualsivoglia sorte, pironi, cucchiari et saliere d'argento che s'attrovano di mia ragione al tempo della mia morte nel palazzo di Conegliano, quale godeva il quondam signor Bortolamio mio fratello, qual palazzo è pervenuto nella signora Isabeta mia nella moglie del detto signor Caronello, siano di detta signora Isabetta, et lei ne resti libera, et assoluta patrona, ne le si possi esser missa alcuna difficoltà, ne dimandar cosa alcuna».
- 346 Mason 2008¹, pp. 42-43. Per Zanetto Zanetti si veda quanto riferito nel testamento di Grazioso, per la trascrizione cfr. Biati 2019, pp. 149, 153. Su Ludovico Butta cfr. Corazzol 1994, p. 788.
- 347 Per l'identificazione della serie di Palma, per il passaggio nella collezione di Bartolomeo Dafin dove è descritta da Ridolfi (1648, ed. 1914, I, p. 201; ed. 1924, II, pp. 200-201, 384) si veda Mason Rinaldi 1984, pp. 110 cat. 284, 149 cat. 599, 181, 418 figg. 604, 605; Cecchini 2007, p. 256; Mason 2007, pp. 7-8; Eadem 2008, pp. 38-44.
- 348 Mason 2007, p. 8.
- 349 Massimi 1995, pp. 109-169.
- 350 Rossi, in Pallucchini, Rossi 1982, p. 231 cat. 459.
- 351 Per il testo cfr. Biati 2019, p. 145. Per le vicende dell'altare basti qui il rinvio a Timofiewitsch 1996, pp.197-266.
- 352 *Manegla «Onomastica confratelli et sorelle scholae Sancte Marie batutarum Conegliani ab anno 1421 ad annum 1759* Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. Classe IV 27 (= ms. IV 67), cc. 1-55v. Sulla controguardia anteriore: «inv. 27 = ex Museo Correr Civico Mss. IV 67».
- Per la descrizione del codice cfr. Vanin, Eleuteri 2007, pp. 22-23 cat. 27. Precedentemente inventariato in Giachery 2004, p. 236. Cfr. Barausse 2010¹, pp. 231-233; Eadem 2010 2, pp. 234-235 doc. 3.
- 353 Archivio storico del Comune di Conegliano, (AMVC) *Scuola di santa Maria dei Battuti*, busta XIII, pacco C, n. 772. L'atto del notaio Girolamo Vezzati quondam Bartolomeo di Conegliano, è rogato presso la Sala della Scuola dei Battuti. Zandonato Petrucci dà e concede «certum angulum sui orti confinantis

- cum ecclesia sive cum finibus ipsius apud ipsam ecclesiam, ut construi et fundari possit ad convenientiam opportunitatis et proportionis, videlicet ubi concorditer hodie posita sunt signacula recti, capella magna ecclesie ipsius Scolle, quam facere et rehedificare statuerunt pro Dei et beate Virginis Marie se ipsius Scolle honore et congruitate». Il gastaldo si impegna a nome della scuola a osservare alcuni accordi riguardanti le finestre che si affacciano sulla proprietà del Petrucci, sono dettagli che consentono di dedurre alcuni aspetti di vita del sodalizio: «fenestras domus Scolle, in qua habitant persone et mulieres quamplures amore Dei, aptari cum macis ferreis ita ut extra dictas fenestras caput porrigere quisquam minime possit pro videndo in orto dicti ser Iacobi»; si tiene conto delle finestre della Scuola e della abitazione del cappellano.
- 354 La pergamena intitolata *Consecratio Ecclesie nove Battutorum Conegliani* è segnalata da Botteon (1904 pp. 10-11, 112 nota 22) con un breve regesto. La trascrizione è di Giovanni Battista Graziani, cfr. Graziani, ms., secolo XVIII, (AMVC, busta 565, fascicolo 40). Copia del documento ha inoltre la seguente collocazione: Conegliano, Archivio Storico del Duomo, busta 2: *Consacrazione dell'Altare Magiare del vescovo Niccolò Trevisan*. Il 5 giugno il presule iniziò la consacrazione dall'altare della cappella di San Giovanni, eretto da Giovanni da Visnà a proprie spese, ne benedisse anche il sepolcro posto davanti l'altare, con l'assenso della Scuola dei Battuti. Su richiesta e a spese degli eredi di Giovanni da Visna, il giorno seguente 6 giugno, fu consacrato l'altare maggiore: «et die lunę immediate sequenti, dicti heredes, suis sumptibus, consecrare fecerunt altare maius dictae ecclesiae, et die dictę consecrationis factum fuit Chrisma puerorum in dicta ecclesia».
- 355 Per la documentazione dello stendardo della Scuola dei Calegheri cfr. Humfrey 1983, p. 197 doc. 1; Barausse 2010², pp. 235-236 doc. 8.
- 356 Per la decorazione quattrocentesca del duomo di Conegliano e i suoi autori si consenta il rinvio a Fossaluzza 2003, I.3, pp. 163-166, 172 note 98-103.
- 357 *Marięla* cc. 8r: «1445 adi [lasciato in bianco] magister Lius pictor», ricompare a c. 10v; c. 14v: «Magister Ioannes pictor pro eo ser Marianus», a margine «decessit die 15 mensis Iulii 14(7)9»; c. 16 r: «Magister Desiderius pictor quondam magistri Iohannis pro eo Marinus de Azonibus»; c. 24 v: «Magister Desiderius pictor pro eo ser Vincentius de Anticha obiit dies 5 1494». Per il profilo di questi pittori e in particolare il loro impegno a Conegliano e in Duomo si rinvia a Fossaluzza 2003, vol. I.3, pp. 105-223, con regesto documentario (pp. 173-174) e i pagamenti per i lavori in Duomo da integrarsi con quelli offerti dalla Marięgola qui esaminata.
- 358 *Marięla* cc. 20r, 25v.
- 359 Botteon, Alprandi 1893, pp. 25-29. Cenni agli avi e ai famigliari si trovano in Humfrey 1983, pp. 3-4; nel regesto e note di Barausse 2010², pp. 234-237, docc. 1, 2, 3, 4, 5, 67, 9, 11.
- 360 *Marięla* c. 5v: sotto la gastaia di Pietro Azzoni e Filippo da Ferrara, primo aprile [1434] «dona Malgarita uxor quondam messer Leonardi cimatoris»; c. 8r «1450 die 7 iunii Petrus quondam messer Antonii cimatoris pro eo Iohannes ab Acquis

- fideiussit»; c. 10v «Petrus quondam Antonii cimatoris»; c. 11r: 1461, «Bartolomeus filio Christofori de la Pasqualina pro eo Petrus cimator»; c. 11v: «Fabricius filius ser Antonii Feraresi pro eo Petrus cimator»; c. 22r: «Magister Bartholomeus de la Pasqualina pro eo messer Petrus cimator», a margine «obiit die 24 ianuarii 1500». Per inciso a c. 22r risulta tra i conversi Giovanni della Pasqualina, mallevadore Antonio Fenzi. Fu eletto gastaldo con Francesco Quadrivio e i due deliberano la commissione (1 gennaio 1492) e quattro giorni dopo sottoscrivono il contratto per la pala (5 gennaio 1492) e sono indicati nel cartiglio della stessa (ora abraso) cfr. Barausse 2010², pp. 237-239, docc. 13-15, 17-18.
- 361 Barausse 2010², pp. 234-235 docc. 3,4.
- 362 Graziani, secolo XVIII, ms.; Botteon, Alprandi 1893, pp. 195-196 doc. A I; Humfrey 1983, p. 197, doc. IIa; Barausse 2010² pp. 237-238 doc. 13. La «copia di anonimo» del 15 agosto 1823 trascritta da Botteon in data 15 gennaio 1892 reca la seguente nota: «Copia (cancellato: tratta da altra copia) di anonimo autore pervenuta alle mani dell'Arciprete di S.S. Maria e Leonardo di Conegliano, che disse averla avuta dalla famiglia del fu Notaio Gio. Batta Bortoluzzi di Ceneda, e allo stesso Marcatelli restituita dallo stesso Arciprete don Arcangelo Busicchia, dopo averne tratto il presente esemplare, oggi 15 gennaio 1892». Conegliano, Archivio Storico del Duomo, busta 27.
- 363 Graziani, secolo XVIII, ms.; Botteon, Alprandi 1893, pp. 196-197 doc. A II; Humfrey 1983, p. 197, doc. IIb; Barausse 2010² p. 238 doc. 14.
- 364 Si riporta il brano dalla trascrizione di Botteon, Alprandi 1893, pp. 196-197 doc. A II.
- 365 Si propone la seguente isoluzione: «pro venia et remissione». Per la collazione delle due trascrizioni si veda Barausse 2010² p. 238 doc. 14.
- 366 *Catechismo della Chiesa Cattolica* 1992, pp. 261-263, nn. 976-979: Credo la remissione dei peccati; 356, nn. 1369, 1370: Il memoriale del sacrificio di Cristo e del suo Corpo, la Chiesa.
- 367 Per una completa trattazione e la scheda sull'opera si rinvia ad Humfrey 1983, pp. 16-21, 94-96 cat. 37; si veda inoltre la scheda di Marta Mazza, in *Cima da Conegliano* 2010, pp. 111-113 cat. 9. La data del completamento dell'opera, non quella dell'allogazione sull'altare, si deduce dal documento del 5 maggio 1493 riguardante il viaggio a Venezia per la stima del gastaldo Giovanni della Pasqualina e dei deputati della Scuola Gregorio Fabris e Antonio Montalban. Cfr. Barausse 2010², p. 239 doc. 18.
- 368 Per la collazione delle due trascrizioni si veda Barausse 2010², p. 238 doc. 14.
- 369 Si deve far menzione del fatto che in Botteon-Alprandi (1893, pp. 91,197) si interpreta il documento erroneamente come se fosse prevista dapprima la presenza di soli due santi: san Giovanni Evangelista e sant'Andrea, o al suo posto san Pietro apostolo. Sono indotti in errore in seguito Coletti 1959, p. 77, Menegazzi 1981, p. 91, Humfrey 1983, p. 95 cat. 37; ma si veda Mazza, in *Cima da Conegliano* 2010, pp. 111-113 cat. 9.
- 370 Qui di seguito si riprende il testo sintetico proposto in Fos-

- saluzza 2009, pp. 91-94. Per le pale già a Oderzo (Milano, Pinacoteca di Brera) e di Vicenza (ora Musei Civici, Pinacoteca di Palazzo Chiericati) si vedano le schede di Villa in *Cima da Conegliano* 2010, pp. 96-99 cat. 2, 1000-103 cat. 4.
- 371 Coletti 1953, p. LXXVI-VII; Idem 1955, pp. 32-33; Idem 1959, pp. 55-77.
- 372 Coletti 1959, p. 16.
- 373 Coletti 1959, p. 16.
- 374 Vittorio Veneto, Archivio Diocesano, Archivio vecchio, *Visite pastorali*, busta 33, fascicolo 19, c. 16r (25 aprile 1596).
- 375 Si riprende il testo della comunicazione di chi scrive nell'ambito dell'iniziativa dal titolo *Lettura della pala del Cima degli afreschi della Scuola dei Battuti in riferimento alla solennità mariana in un contesto di preghiera accompagnato dal canto gregriano*, Duomo di Conegliano, 8 dicembre 2009. Tale iniziativa rientra nel programma: *Percorsi di spiritualità. La Parda nella Liturgia, negli scritti dei Padri nella Musica e nell'Arte* Quarto incontro con le immagini della tradizione cristiana. Tema: immagini di Maria nella Bibbia, a cura di don Adriano Dall'Asta, Giorgio Fossaluzza, don Fulvio Silotto.
- 376 *Catechismo della Chiesa Cattolica* 1992, p. 259 n. 969.
- 377 *Catechismo della Chiesa Cattolica* 1992, p. 685 n. 2827.
- 378 Per la descrizione dei lavori basti qui il rinvio a Menegazzi 1965, pp. 87 segg.
- 379 Per le soluzioni di partenza dovute a Beato Angelico cfr. Hood 1986, Idem 1990, pp. 108-131; Idem 1995; Nygren 2003, pp. 25-32. Ma si vedano al riguardo le connessioni con Bellini motivate da Zaru 2014; Eadem 2018. Per l'interpretazione della pala d'altare a Venezia nel tardo Quattrocento con Bellini nella fattispecie e nell'opera di Cima, con riferimenti alla *Sacra conversazione* di Conegliano del 1493, si citano in questa circostanza i seguenti contributi in termini generali: Humfrey 1979, pp. 122-125; Idem 1983, pp. 16 segg; Goffen 1986¹; Eadem 1986², pp. 57-70; Schmidt 1989, pp. 703-726; Humfrey 1993; Aikema 1994, pp. 93-112; Gentili 1994, pp. 71-92; Humfrey 2010, pp. 33-42; Zaru 2014, pp. 226-232; Eadem 2018, pp. 21-27.
- 380 Goffen 1986¹; Eadem 1986², pp. 57-70; Syson 2011, pp. 161-175; Zaru 2014; Eadem 2018.
- 381 Per questi aspetti interpretativi rimane fondamentale il contributo di Giovanni Pozzi 1989, pp. 263-326; poi in Pozzi 1993, pp. 17-72.
- 382 Shearman 1992. In seguito, sui Francescani e Domenicani osservanti e le arti, sotto questo particolare punto di vista, si veda Nova 1997; Zaru 2014; Eadem 2018; Corbellini 2019.
- 383 Zaru 2018².
- 384 Fossaluzza 2003, I.3, pp. 163-166, 172 note 98-103.
- 385 L'iscrizione entro la tabella dipinta al di sotto dell'immagine di *Santo Stefano* è completamente perduta, quella sotto il *San Lorenzo* lascia leggere almeno la data, il contenuto si intuisce essere puramente identificativo del santo.
- 386 Alla Vergine Madre figlia e sposa del Re Eterno.
- 387 La Confraternita devota ha ristabilito con denaro pio il tempio caduto in rovina.
- 388 Alla Porta della Verità, Alla Porta della Redenzione.
- 389 Bandelli 1475, fol. 2r. Si veda al riguardo Zaru 2018¹, p. 23, qui

- citata.
- 390 In questo contesto, considerata la diffusione del tema del pellicano, ci si limita a rinviare a una voce sintetica e autorevole: Red. In *Lexikon* 1971, coll. 390-392. Riguardo la fenice si veda Kramer 1971, coll. 430-432; Bisconti 1979, pp. 21-40; Kalužny 2020, pp. 9-25; Kardis, Tlučková 2022, pp. 65-88.
- 391 Si consenta di riportare qui il commento proposto tempo addietro, cfr. Fossaluzza 2003, I.3, pp. 164-165.
- 392 Per questo affresco si veda qui Fossaluzza 2005, pp. 125-126, 127 fig. 2.65-66.
- 393 Fossaluzza 2005, pp. 334-374.
- 394 Fossaluzza 2005, pp. 272, 273, figg. 5.3, 5.4, 350.
- 395 Fossaluzza 2005, pp. 272, 276, 278, 279 figg. 5.3, 5.6, 5.7-8, 345-350.
- 396 Fossaluzza 2005, p. 275 fig. 5.6, pp. 350-352.
- 397 Graziani, ms., secolo XVIII, (AMVC busta 565, fasc. 40). Si rinvia per la sintesi storica a Fossaluzza 2005, pp. 12-17.
- 398 Graziani, ms., secolo XVIII, (AMVC, busta 565, fascicolo 40). Cfr. Botteon 1904, pp. 11, 112 nota 24. Si rinvia inoltre a Fossaluzza 2005 pp. 14, 27 nota 23.
- 399 Sull'articolazione pentagonale del presbiterio si veda Sant 1941, p. 41. Per la tipologia della cornice lapidea montata a parete invalsa a Venezia dal nono decennio del Quattrocento si veda Humfrey 1993, p. 145.
- 400 Si ringrazia Denise Zaru. FNS- Université de Lausanne, per aver consentito cortesemente di riprodurre la ricostruzione digitale dell'altare di Santa Caterina da Siena dei Santi Giovanni e Paolo, con l'inserimento nella cornice architettonica dell'incisione di Francesco Zanotto. Cfr. Zanotto 1858, I, Tav. 42. Tale ricostruzione è edita in Zaru 2014, fig. 102; Eadem 2018, p. 22 figg. 1, 2. La studiosa pone a confronto l'incisione ottocentesca acquarellata della pala di Bellini distrutta nell'incendio del 1867 che si conserva nelle raccolte del Museo Correr di Venezia. Per la vicenda della perdita della pala cfr. Corsato 2011, pp. 323-325. Per tale ricostruzione più volte affrontata negli studi, per l'attribuzione a Pietro Lombardo, o per ragioni qualitative a un assistente di bottega, si rinvia ai seguenti contributi selezionati: Goffen 1985, pp. 23-28; Humfrey 1988, pp. 406-407; Idem 1993, pp. 145-146, 184-188, 203-208, 343; Sponza 1996, pp. 28-29; Stedman Sheard 1997, p. 276; Ceriana 2003, pp. 123-125; Idem 2004, pp. 38-39; Pincus 2004, pp. 126-130; Howard 2004, pp. 143, 153.
- 401 Humfrey 1993, pp. 209-212. Particolarmente efficace la sequenza delle immagini proposta dallo studioso che riproduce la pala di Conegliano dopo quella bellunese di Alvise Vivarini già a Berlino, presentata nella sua cornice architettonica museale, e dopo la *Madonna con il Bambino in trono e i santi Giovanni Battista, Gerdamo Agostino e Sebastiano* dello stesso autore per l'altare di San Cristoforo a Murano (1494-1495 ca.), Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, inv. 1165. Cfr. Steer 1982, pp. 136-137, cat. 9.
- 402 Humfrey 1983, pp. 30-31, 160-161 cat. 157; Idem 1993, p. 212 fig. 200.
- 403 Si tratta della tesi di laurea discussa presso l'Università degli studi di Urbino nell'anno accademico 2000-2001, relattrice Ce-

- culia Prete, cfr. Meroi 2000-2001. Si ringrazia Ferruccio Meroi e, in particolare, l'architetto Gastone Barbon per la collaborazione e la cortese disponibilità a mettere a disposizione i materiali qui editi.
- 404 Graziani, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 565, fascicolo 40.
- 405 Conegliano, Archivio Storico del Duomo, busta 38.
- 406 Disegno dell'alzato: mm 210x148; disegno in pianta mm 177x130.
- 407 È preso in considerazione da Meroi 2000-2001, pp. 44-48, senza attribuzione ma con ipotesi di datazione a fine Settecento, con l'analisi delle misure in rapporto alla allogazione della tavola di Cima e ipotesi di decurtazione nella parte inferiore.
- 408 Si vedano a titolo di esempio le casistiche delle diverse definizioni disegnative presentate da Mattiello 2001, pp. 210-219. Per il catalogo dell'altare è ancora utile il repertorio di Massari 1971.
- 409 Sant 1941, pp. 34-35, 40-41, 42-51. Gli accordi, di cui l'autore pubblica la trascrizione, all'articolo II prevedono, tra l'altro, in particolare «l'ampliamento del coro e della sagrestia». Si trovano trascritti da Graziani, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 565, fascicolo 40. Nonostante i dati a cui fa riferimento Botteon (1904, p. 12), Luigi Menegazzi (1965, p. 85) ammette che non era possibile una conferma di tale intervento a causa delle trasformazioni architettoniche in seguito intervenute; esprime poi un dubbio anche «per il silenzio della critica» recente impegnata nella ricostruzione del profilo di Massari. Nel quale si trova l'intervento progettuale del convento dei Domenicani presso la chiesa di San Martino del 1744 (Massari 1971, pp. 12, 86), che tuttavia risulta infondato.
- 410 Meroi 2000-2001, pp. 59-63.
- 411 Graziani, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 565, fascicolo 40.
- 412 Conegliano, Archivio Storico del Duomo, busta 27. Si veda ivi nota 362. «Nel 1756 4 febbraio seguì un concordio fra le Scuole di S. Maria de' Battuti e la Collegiata di S. Leonardo, l'una cesse l'altra accettò la chiesa di S. Maria Nova a cui fu aggiunto il titolo di S. Leonardo, per l'oggetto di traslatura in essa la quotidiana officiatura, che si faceva nell'antica chiesa in castello, con li patti e condizioni come nell'istromento 1756 4 febbraio in atti del S.r Gerolamo Lugenti N(odar)o seguita per l'ampliamento della medesima chiesa nuova giusto il disegno del celebre architetto S.r Giorgio Massari e convenne trasportare l'altar maggior con la palla in discorso ove attualmente esiste ben annicchiata appresso il muro ora difeso dalla tramontana, perché nel 1800 si costruì superiormente un secondo muro in distanza di mezzo passo per togliere al primo furto della tramontana e l'umidità che riceveva dalla strada superiore e che per un mal diretto condotto mandava acqua sino sopra la mensa dello stesso altare. Non si può negare che questa palla ne' tempi andati non abbia sofferto molto per l'incuria di chi presiedeva, e singolarmente per l'ignoranza de' sacrestani, che ad oggetto di adornarla nelle solennità, con chiodi e brocche la maltrattarono, ma presentemente sta annicchiata e custodita in una cassa con sue porte coperte di damasco, per difenderla nelle maggiori solennità dal fumo delle illuminazioni, e del

incenso, così fosse possibile diffenderla dal terribile verme del tempo distruggitor d'ogni cosa, e particolarmente delli tarli che in essa si riproducono, perché essendo la pittura lavorata sopra il gesso disteso sopra la tavola di noce assalita da tarli che continuamente la rodono, e vanno consumando il fondo con pericolo che si scrosti la superficie del gesso – nulla di meno se questa palla per il passato mal custodita si conservò per il corso di anni trecento e trenta, se fosse anco (che pur non lo è) deteriorata d'un quarto, con ragione si deduce che lasciandola dove sta senza scuoterla, o in altro modo tormentarla deve durare almeno altri dieci secoli, se Iddio Signore però la preservi da un incendio, a cui in qualunque stato si trovi sarà sempre esposta, e come sono anco le vetriate della chiesa a tutte le vicende dell'aria che si oscurano per la polvere che si va attaccando e con gli escrementi che vi depositano sopra le mosche ed altri insetti, cose tutte che pur troppo offuscano anco la superficie della stessa palla, disordine però e guasto che senza smuoverla si può emendare con l'uso del sugo di limone filtrato con il suo naturale mordente leverà l'immondezze e ravviverà anco li stessi colori. Se poi si volesse della palla trarne un esemplare sopra una tela a oglio perché non fosse soggetta né alli tarli né al scrostamento del gesso sarebbe presso dell'opera, e l'abilità dell'esperto pittore sopra la sua tela potrebbe emendare li difetti occasionati dal tempo sopra l'originale che in tutto si deve conservare a eterna gloria del nostro famoso Coneglian, a consolazione de' cittadini ed a universal soddisfazione di tutti quelli che fanno pregiare le opere in questo genere singolari e sublimi».

- 413 Botteon 1904, p. 12.
- 414 Graziani, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 565, fascicolo 40. Le difficoltà economiche si erano già annunciate ad inizio lavori, da qui la raccomandazione al deputato alla fabbrica, il canonico Sangallo, di attenersi all'esecuzione di quanto indicato come necessario «dal disegno del celebre sig. Massari». Conegliano, Archivio Storico del Duomo, *Registro dei Capitoli dal 1750* Atto Capitolare, 2 giugno 16. I deputati eletti nel 1776 consultarono i Canonici della Collegiata, alcuni membri del Maggior Consiglio, i nobili Andrea Montalban e Pietro Paolo Buffonelli, per proporre nella relazione indirizzata al governo della Scuola dei Battuti che fosse la Collegiata ad assumersi l'onere dei lavori nel quadro degli accordi intervenuti con la traslazione.
- 415 Su Maccaruzzi, la formazione e i rapporti con Massari cfr. Bonetti 2012, pp. 314-315. Per il caso della realizzazione postuma di un progetto di quest'ultimo si veda il caso degli altari del Duomo di Cividale trattato da Mattaloni 2002, pp. 237-287; Idem 2003, pp. 14-50.
- 416 Conegliano, Archivio Storico del Duomo, busta 38. *Registro di tutto il denaro incassato o speso per la Rinnovazione e riposizione dell'Altar Maggiore in questo nuovo duomo*
- 417 Malvolti, ms., 1774, ed. 1964, pp. 1-2.
- 418 *Cenni storici*, ms., secolo XIX, AMVC, busta 488, fascicolo 6.
- 419 Un contributo specifico riguardo lo stato di conservazione si deve alle ricerche mirate di Marta Mazza, in *Cima da Conegliano* 2010, pp. 111-112, cat. 9; Eadem 2010, pp. 81-87; Clochiatti Garla 2010, pp. 89-101; Garla 2010, pp. 89-101. La tesi della de-

curtazione è sostenuta da Giulio Cantalamessa, Direttore delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, nella perizia sulla pala datata 3 aprile 1903. Archivio Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per l'area metropolitana di Venezia e le province di Belluno, Padova e Treviso, Posizione TV0210023, n. I, 1902.

- 420 Mazza 2010, pp. 85 fig. 4; Garla 2010, pp. 89-101, figg. 1,2.
- 421 Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, *Appunti e disegni*, ms. IV, 2031 (=12272), Fascicolo VII, Cartella G, c. 204 r.
- 422 Archivio Storico del Duomo, busta 27. Il testo è qui riportato integralmente nella nota 412.
- 423 Si veda quindi Crowe, Cavalcaselle 1871, I, p. 134. Si fissa la data del 1492, con riferimento alla commissione dell'opera. Si ravvisa il progresso stilistico del pittore come avviene con il *Battesimo di Cristo* di San Giovanni in Bragora del 1494. La data è emendata da Borenius (in Crowe, Cavalcaselle 1912, I, p. 239), sulla scorta di Burckhardt (1905, p. 22). Cavalcaselle e Crowe fanno riferimento a Federici (1803, I, p. 223) e per la data al commento a Vasari, ed. 1850, VI, pp. 118-119; Vasari 1879, III, p. 664.
- 424 Botteon, Aliprandi 1893; Anderson 1898, p. 42: in catalogo con il numero 12009 l'intero qui riprodotto, con i numeri 12010 e 12011 rispettivamente i particolari della Vergine con il Bambino e dei due angeli. Si tratta ovviamente dello stabilimento allora gestito da Domenico Anderson (Roma 1854-1938); per la sua attività a Venezia in questo stesso momento si veda Cestelli Guidi 2016, pp. 255-263.
- 425 Botteon, Aliprandi 1893, pp. 7-12. Per la conservazione delle fotografie di tutte le opere di Cima in due album conservati presso la stanza del Sindaco cfr. Vital 1902¹, p. 37. Per tale fase dell'interesse nei riguardi di Cima di veda Aliprandi 1994, pp. 181-189.
- 426 Botteon 1904, p. 12.
- 427 Archivio Storico del Duomo, busta 35, Rub. XXV, 17 marzo 1890.
- 428 Conegliano, Archivio Storico del Duomo, busta 35. Disegno a matita, mm 199x134.
- 429 Archivio Storico del Duomo, busta 35.
- 430 Per la commissione e le maestranze locali impegnate nell'intaglio e doratura si rinvia a Villanova 1977, pp. 330-331.
- 431 Archivio Storico del Duomo, busta 35, *Chiesa Arcipretale Nuove Fatture*, Rub. XXI^a, Rep. I, N. 64, 28 aprile 1894.
- 432 Archivio Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per l'area metropolitana di Venezia e le province di Belluno, Padova e Treviso, Posizione TV0210023, n. I, 1901.
- 433 Partendo dal presupposto del decurtamento della parte inferiore, aggiungeva: «Allora potremo anche discutere se non convenga, rimettendo il quadro in uno o in altro altare, porgli appié (come avvicinamento, non mai come materiale congiunzione) un'altra tavola, ove sieno proseguite le linee e le tinte del pavimento marmoreo».
- 434 In data 18 settembre il Sindaco Aliprandi invia un sollecito: «ritiene ultimate tutte le pratiche all'uopo necessarie e tornando d'altro canto opportuno che il prezioso dipinto, unico dei capolavori del Cima posseduto dalla città sia collocato a

sito ed esposto al pubblico», in occasione dell'evento internazionale. Conegliano, Archivio Municipale Moderno, AMMC, Sezione A, busta 458, fascico 4: Lettera del Sindaco Antonio Aliprandi all'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti di Venezia, 28 settembre.

Dopo poche settimane, dalla lettera datata 5 ottobre indirizzata al Direttore Cantalamessa, si apprende che il restauro di Spoldi era completato. Conegliano, Archivio Municipale Moderno, AMMC, Sezione A, busta 458, fascicolo 4: Lettera del Sindaco Antonio Aliprandi al Direttore delle Rr: Gallerie di Venezia, Regionale per la conservazione dei monumenti di Venezia, 5 ottobre 1902.

In data 7 ottobre. il sindaco invita il Direttore Cantalamessa a un sopralluogo riguardo il restauro del dipinto «il quale frattanto sarà collocato nel nuovo posto destinatogli, ritenuto preferibile a quello che prima occupava così nel riguardo della luce come in quello della salubrità». Conegliano, Archivio Municipale Moderno, AMMC, Sezione A, busta 458, fascicolo 4: Lettera del Sindaco Antonio Aliprandi al Direttore dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti di Venezia, 7 ottobre 1902.

Sull'esposizione (19 ottobre-27 novembre 1902) si vedano i cenni di Brunetta 1989, p. 54.

- 435 Vital 1902¹, p. 35
- 436 Sant 1941, p. 25.
- 437 Così si esprime Menegazzi (1965, p. 94) dopo aver descritto i lavori e l'assetto dell'area presbiterale.
- 438 Menegazzi 1962, pp. 10-11 cat. 13.
- 439 Si rinvia in proposito ai contributi di Marta Mazza e Renza Clochiatti Garla qui citati a nota 419.
- 440 Luciani 1963. Testo nuovamente pubblicato in Fondazione G. B. Cima 1993, s.p.
- 441 Per l'allestimento di Carlo Scarpa basti qui il rinvio al contributo coevo di Giovanni Barbin 1962, pp. 44-46.

BIBLIOGRAFIA,
INDICE DEI NOMI
INDICE DEI LUOGHI

MANOSCRITTI

Mariegola, ms., 1421-1759

Mariegola «Onomastici *confratelli et sorelle scholae Sancte Marie batutorum Conegliani ab anno 1421 ad annum 1759*, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. Classe IV 27 (= ms. IV 67), cc. 1-55v.

MAURO, ms., sec. XVI¹, (ms. 1089)

NICOLÒ MAURO, *Familiarum Tarvisinarum Genealogie*, Treviso, Biblioteca civica Giovanni Comisso, ms. 1089, sec. XVI. Redazione autografa in latino.

MAURO, ms., sec. XVI², (ms. 1341)

NICOLÒ MAURO, *Genealogie delle Famiglie Trivigiane*, Treviso, Biblioteca civica Giovanni Comisso, ms. 1341, sec. XVI. Redazione autografa in volgare.

1588

Coderta, ms., 1588

[G. CODERTA], *Dell'origine, fatti et antichità della terra di Coneiano*, 1588, Venezia, Biblioteca del Seminario Patriarcale, ms. 725.4 (= 799.4).

1596

BURCHELATI, ms., 1596

Bartolomeo Burchelati, *Gli intertenimenti cristiani della città di Trevigi*, 1596, Treviso, Biblioteca civica Giovanni Comisso, Fondo Bartolomeo Burchelati, ms. 1046.1, fascicolo II. 1.3.

SEC. XVII

MAURO, FONTANA, ms, sec. XVII, (1696-1698), (ms. 588/1)
Nicolò Mauro, Giovanni Battista Fontana, *Historia delle famiglie della città di Treviso con loro disendente descritte dal dottor Nicolò Mauro, tomo primo, dall'Autentica estratta scritta di suo pugno, e ridotta in questa Forma da Giovanni Battista Fontana Nodaro del Maggior Grado di Treviso. Principiata li 12 genaro 1696, perfetionata l'anno 1698 20 marzo*, Treviso, Biblioteca civica Giovanni Comisso, ms. 588/1.

MAURO, ms., sec. XVII, (ms. 639/1)

Nicolò Mauro, *Geneologie Trivigiane*, Treviso, Biblioteca comunale, ms. 639/1, sec. XVII. Sul frontespizio: *Nicolai Mauri lure Utriusque Doctor, et Cronographi Tarvisini. Quae extant omnia ex autographis scripturis religiose servatis apud Aloysium Adelmariam Civem Tarvisinum exarata summa diligentia et fide per Petrum Dominicum de Monico Civem Nobilem Tarvisinum lure Utriusque Doctor filium Henrici Equitis domini Marci, et lure Utriusque Doctor, Anno Salutis MDCXCVII.*

DAL BORGO, ms., sec. XVII, AMVC, busta 555
Ortensio dal Borgo, *Conegliano nobile ed amenissima città (incipit)*, [post 1668], Conegliano, Archivio storico del Comune, AMVC, busta 555, Titolo generale C, Miscellanee, art. 2, Miscellanea di manoscritti in foglio ed in fascicoli

contenenti memorie e copie di documenti per la Storia di Conegliano, fascicolo 4.

DAL BORGO, ms., sec. XVII, AMVC, busta 413, fascicolo 1

Ortensio dal Borgo, *Delle famiglie nobili cone-glianesi antiche e moderne e di alquante altre delle città della Marca, Friuli e de Lombardia, della Toscana e della Romagna. Ritratte da scritture autentiche da Hortensio dal Borgo. Dal anno 1099 al anno 1650*, Conegliano, Archivio storico del Comune, AMVC busta 413, fascicolo 1.

PIZZETTA, ms., sec. XVII metà

Francesco [Pizzetta] Da Venezia, O.F.M. Cap., *Relazione della fondazione di tutti li monasteri della provincia di sant'Antonio detta comunemente di Venetia*, sec. XVII metà, Venezia (Mestre), Archivio Generale dei Cappuccini della Provincia Veneta, ms.

BURCHELATI, ms., 1630, (ms. 1046)

Bartolomeo Burchelati, *Gli sconci et dicoccamenti di Trevigi nel tempo di mia vita: cosi le fabbriche di nuovo fatte per la città nostra*, Treviso, Biblioteca civica Giovanni Comisso, ms. 1046, 1630.

BURCHELLATI, ms., 1630

Bartolomeo Burchiellati, *Treviso 1630*. Testo coordinato dei mss. 1046 A-1046 B della Biblioteca comunale di Treviso, dattiloscritto di Giovanni Netto, [dono dell'autore, 14 aprile 1964]

1699

CIMA, ms., 1699

Nicolò Cima, *Le tre Faccie di Trivigi. Secolo, Chiesa, Chiostra. Descritte da Niccolò Cima Sacerd. Veneto Capellano della Chiesa Ducale de' SS. Filippo e Giacomo di Venezia Accademico fra gl'Infaticabili di Trivigi*, 3 voll., 1699, Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 643.

SEC. XVIII

BEATO DA VALDAGNO, ms., sec. XVIII.

Beato da Valdagno, *Annalium Provincie S. Antonii*. Pars IV. In qua Reformatorum omnium in ordine Fratrum minorum Unio Observantium à Conventualibus separatio Strictioris observantie, et Capucinorum Ortus, Progressusque in hac separata D. Antonii Provincia conspicitur, Marghera, Archivio Provincia Veneta O.F.M, Fondo San Michele in Isola.

DEL GIUDICE, ms., sec. XVIII, AMVC, busta 487, fascicolo 7

Domenico del Giudice, *Cronachetta di Conegliano dall'anno 1403 all'anno 1594*, Conegliano, Archivio storico del Comune, AMVC busta 487, fascicolo 7.

DEL GIUDICE, ms., sec. XVIII, AMVC, busta 487bis, fascicolo 19

Domenico del Giudice, *Cronachetta ossia notizie della chiesa parrocchiale poscia collegiata di S. Leonardo di Conegliano*, Conegliano, Archivio storico del Comune, AMVC busta 487bis, fascicolo 19.

DEL GIUDICE, ms., sec. XVIII, AMVC, busta 487,

fascicolo 12

Domenico del Giudice, *Memorie di Conegliano, copia di un manoscritto anonimo fatta dal Nob. Domenico del Giudice nel 1765 e 1766*, Conegliano, Archivio storico del Comune, AMVC busta 487, fascicolo 12.

DEL GIUDICE, ms., sec. XVIII, AMVC, busta 487bis, fascicolo 20

Domenico del Giudice, *Minutario di una storia di Conegliano scritta dal nob. Domenico D.r del Giudice*, Conegliano, Archivio Comunale, Archivio Municipale Vecchio, AMVC busta 487, fascicolo 20.

GRAZIANI, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 565, fascicolo 41

Giovanni Battista Graziani, *Carte concernenti il cappellano della Veneranda Scuola di Santa Maria de Battuti all'altar di S. Orsola nella chiesa di S. Leonardo*, Conegliano, Archivio storico del Comune, AMVC, busta 565, fascicolo 41.

GRAZIANI, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 561, fascicolo 10

Giovanni Battista Graziani, *Copia del processo formato davanti all'illustrissimo legato pontificio per la traslazione del SS. Sacramento della chiesa di S. Leonardo del Castello di Conegliano*, Conegliano, Archivio storico del Comune, AMVC busta 561, fascicolo 10.

GRAZIANI, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 561, fascicolo 6

Giovanni Battista Graziani, *Il tempo della fabbrica della scola, della chiesa, del campanile, dell'ospitale, del lazzareto, della pala del Cima ed altre*, Conegliano, Archivio storico del Comune. Titoli generali. Titolo generale C. Miscellanee, Articolo 4. Miscellanea dei nobili Graziani Giovanni Battista et Ottaviano di Conegliano (manoscritti e stampe), AMVC busta 561, fascicolo 6.

GRAZIANI, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 565, fascicolo 40

Giovanni Battista Graziani, *Origine della Veneranda Scuola de Santa Maria de Battuti. Tempo dell'erezione della chiesa, campanile e Scuola e traslazione in questa dell'insigne Collegiata di San Leonardo di Castello*, Conegliano, Archivio storico del Comune, AMVC busta 565, fascicolo 40.

GRAZIANI, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 561, fascicolo 8

Giovanni Battista Graziani, *Passaggio per Conegliano di sovrani e milizie estere*, Conegliano, Archivio storico del Comune, AMVC busta 561, fascicolo 8.

GRAZIANI, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 563, fascicolo 27

Giovanni Battista Graziani, *Per la Veneranda Scuola di Santa Maria de' Battuti di Conegliano. Il Signor don Pietro Giacomo Miani, copia di documenti 1466-1778*, Conegliano, Archivio storico del Comune, AMVC busta 563, fascicolo 27.

GRAZIANI, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 561, fascicolo 7

Giovanni Battista Graziani, *Serie di uomini e*

	
 <p><i>donne illustri di Conegliano meritevoli della memoria dei posteri</i>, Conegliano, Archivio storico del Comune, AMVC busta 561, fascicolo 7.</p>	 <p><i>Studii ememorie di Francesco Fapanni. Anni 1836, 1855, 1856</i>, Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 1378.</p>
GREVENBROCH, ms., secolo XVIII <p>Giovanni Grevenbroch, <i>Gli abiti de Veneziani di quasi ogni età con diligenza raccolti e dipinti nel secolo XVIII</i>, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. Gradenigo Dolfin 49, sec. XVIII, vol. III, tav. 60</p>	CAVALCASELLE, ms., 1876 <p>Giovanni Battista Cavalcaselle, <i>Vita e opere dei pittori friulani dai primi tempi sino alla fine del secolo XVI</i>, Biblioteca Comunale di Udine, ms. 2563, 1876. Edizione a cura di Giuseppe Bergamini, <i>La pittura friulana del Rinascimento</i>, Vicenza 1973 = Cavalcaselle 1973.</p>
GREVENBROCH, ms., sec. XVIII <p>Giovanni Grevenbroch, <i>Varie venete Curiosità, sacre e profane</i>, sec. XVIII, Venezia, Biblioteca del Museo Civico Correr, codice Gradenigo Dolfin 65/1.</p>	1891-1892
MELCHIORI, ms., 1720 circa <p>Nadal Melchiori, <i>Notizie di pittori</i>, 1720 circa, Treviso, Biblioteca Capitolare, ms. I/67.</p>	FAPANNI, ms., 1891-1892 <p>Francesco Scipione Fapanni, <i>La città di Treviso esaminata nelle Chiese, luoghi pubblici e privati, con le iscrizioni esistenti e perdute e colla descrizione delle pitture. Studi e memorie di Francesco Fapanni</i>, 4 voll., 1891-1892, Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 1355.</p>
1774	1891-1892
MALVOLTI 1774 <p>Francesco Maria Malvolti, <i>Catalogo delle migliori pitture esistenti nella città e territorio di Conegliano, da me riconosciute e consegnate in forma per essere custodite in relazione al decreto dell'Eccelso Consiglio de' Dieci 20 aprile 1773, e supremi comandi degli Illustrissimi ed Eccellentissimi inquisitori di stato 31 luglio susseguente e relativo decreto di questa Eccellentissima rappresentanza 27 agosto pur susseguente per l'oggetto che abbia ad avere il suo effetto la sovrana pubblica ordinazione come pure relazione dello stato loro, e di ciò che crederei più opportuno alla loro miglior custodia e rispettivo ristauo ecc. a preservazione delle medesime</i>, 1774, Venezia, Archivio di Stato, Inquisitori di Stato, busta 909, fascicolo di carte 20 numerate (ed. a cura di L. Menegazzi, Treviso 1964).</p>	1944 <p>VITAL, ms., 1944 <p>Adolfo Vital, <i>Arte e monumenti del mandamento di Conegliano</i>, 1944, Conegliano, Biblioteca Comunale, ms. senza segnatura.</p></p>
1793-1794	BAMPO, ms., sec. XX, (ms. 1410) <p>Gustavo Bampo, <i>I pittori fioriti a Treviso e nel territorio. Documenti inediti dal sec. XIII al sec. XVII tratti dall'Archivio notarile di Treviso</i>, 2 voll., Treviso, Biblioteca civica Giovanni Comisso, ms. 1410, sec. XX.</p>
LANZI, ms., 1793-1794 <p>Luigi Lanzi, <i>Viaggio del 1793 per lo Stato Veneto, e Venezia istessa. Pittori di que' luoghi, Musei quivi veduti nell'anno seguente 1794 in Sarzana, Torino, ecc. Repertorio</i>, Firenze, Biblioteca degli Uffizi, ms. 36/VII (ed. a cura di D. Levi, Firenze s.d. [1988]).</p>	VIGNOLA, ms., [1906] <p>[Filippo Nereo Vignola], <i>Inventario dei dipinti donati dal Cav. Uff. Ugo Zannoni negli anni 1905 e 1906</i>, ms, Archivio Museo Civico di Verona, s.d., [1906].MANOSCRITTI</p>
SEC. XIX	MARIEGOLA, ms., 1421-1759 <p>Mariiegola «Onomastici <i>confratelli et sorelle scholae Sancte Marie batutorum Conegliani ab anno 1421 ad annum 1759</i>, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. Classe IV 27 (= ms. IV 67), cc. 1-55v.</p>
CENNI STORICI, ms., secolo XIX, AMVC, busta 488, fascicolo 6. <p><i>Cenni storici del corpo civico (democratico - aristocratico) - Della mutazione dei governi - Del corpo ecclesiastico - Alcune vite degli accademici di Conegliano del nobile Malvolti coneglianese.</i>, ms., secolo XIX, AMVC, busta 488, fascicolo 6.</p>	MAURO, ms., sec. XVI ¹ , (ms. 1089) <p>NICOLÒ MAURO, <i>Familiarum Tarvisinarum Genealogie</i>, Treviso, Biblioteca civica Giovanni Comisso, ms. 1089, sec. XVI. Redazione autografa in latino.</p>
1836-1856	MAURO, ms., sec. XVI ² , (ms. 1341) <p>NICOLÒ MAURO, <i>Genealogie delle Famiglie Trivigiane</i>, Treviso, Biblioteca civica Giovanni Comisso, ms. 1341, sec. XVI. Redazione autografa in volgare.</p>
FAPANNI, ms., 1836-1856 <p>Francesco Scipione Fapanni, <i>Ceneda, Seravalle e Conegliano esaminate nelle Chiese e nei luoghi pubblici, con le iscrizioni lapidarie copiate e con la descrizione delle pitture. Per la illustrazione di tali Città</i></p>	1588
	Coderta, ms., 1588 <p>[G. CODERTA], <i>Dell'origine, fatti et antiquità della terra di Coneiano</i>, 1588, Venezia, Biblioteca del Seminario Patriarcale, ms. 725.4 (= 799.4).</p>
	1596

BURCHELATI, ms., 1596

Bartolomeo Burchelati, *Gli intertenimenti cristiani della città di Trevigi*, 1596, Treviso, Biblioteca civica Giovanni Comisso, Fondo Bartolomeo Burchelati, ms. 1046.1, fascicolo II. 1.3.

SEC. XVII	
	MAURO, FONTANA, ms, sec. XVII, (1696-1698), (ms. 588/1) Nicolò Mauro, Giovanni Battista Fontana, *Historia delle famiglie della città di Treviso con loro disendente descritte dal dottor Nicolò Mauro, tomo primo, dall'Autentica estratta scritta di suo pugno, e ridotta in questa Forma da Giovanni Battista Fontana Nodaro del Maggior Grado di Treviso. Principiata li 12 genaro 1696, perfetionata l'anno 1698 20 marzo*, Treviso, Biblioteca civica Giovanni Comisso, ms. 588/1.
	MAURO, ms., sec. XVII, (ms. 639/1) Nicolò Mauro, *Geneologie Trivigiane*, Treviso, Biblioteca comunale, ms. 639/1, sec. XVII. Sul frontespizio: *Nicolai Mauri lure Utriusque Doctor, et Cronographi Tarvisini. Quae extant omnia ex autographis scripturis religiose servatis apud Aloysium Adelmarium Civem Tarvisinum exarata summa diligentia et fide per Petrum Dominicum de Monico Civem Nobilem Tarvisinum lure Utriusque Doctor filium Henrici Equitis domini Marci, et lure Utriusque Doctor, Anno Salutis MDCXCVII*.
	DAL BORGO, ms., sec. XVII, AMVC, busta 555 Ortensio dal Borgo, *Conegliano nobile ed amenissima città (incipit)*, [post 1668], Conegliano, Archivio storico del Comune, AMVC, busta 555, Titolo generale C, Miscellanee, art. 2, Miscellanea di manoscritti in foglio ed in fascicoli contenenti memorie e copie di documenti per la Storia di Conegliano, fascicolo 4.
	DAL BORGO, ms., sec. XVII, AMVC, busta 413, fascicolo 1 Ortensio dal Borgo, *Delle famiglie nobili coneglianesi antiche e moderne e di alquante altre delle città della Marca, Friuli e de Lombardia, della Toscana e della Romagna. Ritratte da scritture autentiche da Hortensio dal Borgo. Dal anno 1099 al anno 1650*, Conegliano, Archivio storico del Comune, AMVC busta 413, fascicolo 1.
	PIZZETTA, ms., sec. XVII metà Francesco [Pizzetta] Da Venezia, O.F.M. Cap., *Relazione della fondazione di tutti li monasteri della provincia di sant'Antonio detta comunemente di Venetia*, sec. XVII metà, Venezia (Mestre), Archivio Generale dei Cappuccini della Provincia Veneta, ms.
	BURCHELATI, ms., 1630, (ms. 1046) Bartolomeo Burchelati, *Gli sconci et dicoccamenti di Trevigi nel tempo di mia vita: così le fabbriche di nuovo fatte per la città nostra*, Treviso, Biblioteca civica Giovanni Comisso, ms. 1046, 1630.
	BURCHELLATI, ms., 1630 Bartolomeo Burchiellati, *Treviso 1630*. Testo coordinato dei mss. 1046 A-1046 B della Biblio-
	teca comunale di Treviso, dattiloscritto di Giovanni Netto, [dono dell'autore, 14 aprile 1964]
1699	
CIMA, ms., 1699 Nicolò Cima, *Le tre Faccie di Trivigi. Secolo, Chiesa, Chiostro. Descritte da Niccolò Cima Sacerd. Veneto Capellano della Chiesa Ducale de' SS. Filippo e Giacomo di Venezia Accademico fra gl'Infaticabili di Trivigi*, 3 voll., 1699, Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 643.	
SEC. XVIII	
BEATO DA VALDAGNO, ms., sec. XVIII. Beato da Valdagno, Annalium Provincie S. Antonii. Pars IV. In qua Reformatorum omnium in ordine Fratrum minorum Unio Observantium à Conventualibus separatio Strictioris observantie, et Capucinatorum Ortus, Progressusque in hac separata D. Antonii Provincia conspicitur, Marghera, Archivio Provincia Veneta O.F.M, Fondo San Michele in Isola.	
DEL GIUDICE, ms., sec. XVIII, AMVC, busta 487, fascicolo 7 Domenico del Giudice, *Cronachetta di Conegliano dall'anno 1403 all'anno 1594*, Conegliano, Archivio storico del Comune, AMVC busta 487, fascicolo 7.	
DEL GIUDICE, ms., sec. XVIII, AMVC, busta 487bis, fascicolo 19 Domenico del Giudice, *Cronachetta ossia notizie della chiesa parrocchiale poscia collegiata di S. Leonardo di Conegliano*, Conegliano, Archivio storico del Comune, AMVC busta 487bis, fascicolo 19.	
DEL GIUDICE, ms., sec. XVIII, AMVC, busta 487, fascicolo 12 Domenico del Giudice, *Memorie di Conegliano, copia di un manoscritto anonimo fatta dal Nob. Domenico del Giudice nel 1765 e 1766*, Conegliano, Archivio storico del Comune, AMVC busta 487, fascicolo 12.	
DEL GIUDICE, ms., sec. XVIII, AMVC, busta 487bis, fascicolo 20 Domenico del Giudice, *Minutario di una storia di Conegliano scritta dal nob. Domenico D.r del Giudice*, Conegliano, Archivio Comunale, Archivio Municipale Vecchio, AMVC busta 487, fascicolo 20.	
GRAZIANI, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 565, fascicolo 41 Giovanni Battista Graziani, *Carte concernenti il cappellano della Veneranda Scola di Santa Maria de Battuti all'altar di S. Orsola nella chiesa di S. Leonardo*, Conegliano, Archivio storico del Comune, AMVC, busta 565, fascicolo 41.	
GRAZIANI, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 561, fascicolo 10 Giovanni Battista Graziani, *Copia del processo formato davanti all'illustrissimo legato pontificio per la traslazione del SS. Sacramento della chiesa di S. Leonardo del Castello di Conegliano*, Conegliano, Archivio storico del Comune, AMVC busta 561, fascicolo 10.	
GRAZIANI, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 561, fascicolo 6 Giovanni Battista Graziani, *Il tempo della fabbrica della scola, della chiesa, del campanile, dell'ospitale, del lazzareto, della pala del Cima ed altre*, Conegliano, Archivio storico del Comune. Titoli generali. Titolo generale C. Miscellanee, Articolo 4. Miscellanea dei nobili Graziani Giovanni Battista et Ottaviano di Conegliano (manoscritti e stampe), AMVC busta 561, fascicolo 6.	
GRAZIANI, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 565, fascicolo 40 Giovanni Battista Graziani, *Origine della Veneranda Scuola de Santa Maria de Battuti. Tempo dell'erezione della chiesa, campanile e Scuola e traslazione in questa dell'insigne Collegiata di San Leonardo di Castello*, Conegliano, Archivio storico del Comune, AMVC busta 565, fascicolo 40.	
GRAZIANI, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 561, fascicolo 8 Giovanni Battista Graziani, *Passaggio per Conegliano di sovrani e milizie estere*, Conegliano, Archivio storico del Comune, AMVC busta 561, fascicolo 8.	
GRAZIANI, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 563, fascicolo 27 Giovanni Battista Graziani, *Per la Veneranda Scuola di Santa Maria de' Battuti di Conegliano. Il Signor don Pietro Giacomo Miani, copia di documenti 1466-1778*, Conegliano, Archivio storico del Comune, AMVC busta 563, fascicolo 27.	
GRAZIANI, ms., secolo XVIII, AMVC, busta 561, fascicolo 7 Giovanni Battista Graziani, *Serie di uomini e donne illustri di Conegliano meritevoli della memoria dei posteri*, Conegliano, Archivio storico del Comune, AMVC busta 561, fascicolo 7.	
GREVENBROCH, ms., secolo XVIII Giovanni Grevenbroch, *Gli abiti de Veneziani di quasi ogni età con diligenza raccolti e dipinti nel secolo XVIII*, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. Gradenigo Dolfin 49, sec. XVIII, vol. III, tav. 60	
GREVENBROCH, ms., sec. XVIII Giovanni Grevenbroch, *Varie venete Curiosità, sacre e profane*, sec. XVIII, Venezia, Biblioteca del Museo Civico Correr, codice Gradenigo Dolfin 65/1.	
MELCHIORI, ms., 1720 circa Nadal Melchiori, *Notizie di pittori*, 1720 circa, Treviso, Biblioteca Capitolare, ms. I/67.	
1774	
MALVOLTI 1774 Francesco Maria Malvolti, *Catalogo delle migliori pitture esistenti nella città e territorio di Conegliano, da me riconosciute e consegnate in forma per essere custodite in relazione al decreto dell'Eccelso Consiglio de' Dieci 20 aprile 1773, e supremi comandi degli Illustrissimi ed Eccellentissimi inquisitori di stato 31 luglio susseguente e relativo decreto di questa Eccellentissi-*	
ma rappresentanza 27 agosto pur susseguente per l'oggetto che abbia ad avere il suo effetto la sovrana pubblica ordinazione come pure relazione dello stato loro, e di ciò che crederei più opportuno alla loro miglior custodia e rispettivo ristauo ecc. a preservazione delle medesime, 1774, Venezia, Archivio di Stato, Inquisitori di Stato, busta 909, fascicolo di carte 20 numerate (ed. a cura di L. Menegazzi, Treviso 1964).	
1793-1794	
LANZI, ms., 1793-1794 Luigi Lanzi, *Viaggio del 1793 per lo Stato Veneto, e Venezia istessa. Pittori di que' luoghi, Musei quivi veduti nell'anno seguente 1794 in Sarzana, Torino, ecc. Repertorio*, Firenze, Biblioteca degli Uffizi, ms. 36/VII (ed. a cura di D. Levi, Firenze s.d. [1988]).	
SEC. XIX	
CENNI STORICI, ms., secolo XIX, AMVC, busta 488, fascicolo 6. *Cenni storici del corpo civico (democratico - aristocratico) - Della mutazione dei governi - Del corpo ecclesiastico - Alcune vite degli accademici di Conegliano del nobile Malvolti coneglianese.*, ms., secolo XIX, AMVC, busta 488, fascicolo 6.	
1836-1856	
FAPANNI, ms., 1836-1856 Francesco Scipione Fapanni, *Ceneda, Seravalle e Conegliano esaminate nelle Chiese e nei luoghi pubblici, con le iscrizioni lapidarie copiate e con la descrizione delle pitture. Per la illustrazione di tali Città*	
	1891-1892
	FAPANNI, ms., 1891-1892 Francesco Scipione Fapanni, *La città di Treviso esaminata nelle Chiese, luoghi pubblici e privati, con le iscrizioni esistenti e perdute e colla descrizione delle pitture. Studi e memorie di Francesco Fapanni*, 4 voll., 1891-1892, Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 1355.
	1944
	VITAL, ms., 1944 Adolfo Vital, *Arte e monumenti del mandamento di Conegliano*, 1944, Conegliano, Biblioteca Comunale, ms. senza segnatura.

BAMPO, ms., sec. XX, (ms. 1410) Gustavo Bampo, *I pittori fioriti a Treviso e nel territorio. Documenti inediti dal sec. XIII al sec. XVII tratti dall'Archivio notarile di Treviso*, 2 voll., Treviso, Biblioteca civica Giovanni Comisso, ms. 1410, sec. XX.

VIGNOLA, ms., [1906] [Filippo Nereo Vignola], *Inventario dei dipinti donati dal Cav. Uff. Ugo Zannoni negli anni 1905 e 1906*, ms, Archivio Museo Civico di Verona, s.d., [1906].

OPERE A STAMPA

OPERE A STAMPA

BANDELLO 1475 Vincenzo Bandello, *Libellus recollectorius auctoritatum de veritate conceptionis beatae virginis Marie*, Milano, Christoforo Valdarfer, 1475.

FICINO 1476 Marsilio Ficino, *De Christiana Religione*, Firenze, Nicolò di Lorenzo, 1476.

VRDUNG 1511 Sebastian Virdung, *Musica getuscht*, Basel 1511.

[BARBIERI] 1520 [Filippo Barbieri], *Quattuor hic compressa opuscula. Discordantie sanctorum doctorum Hieronimi et Augustini. Sibyllarum de Christo vaticinia cum appropriatis singularum figuris. Varia Judeorum et gentilium de Christo testimonia. Centones probe falconie de utriusque testamenti hystoriis ex carminibus Virgilio selecti cum annotatione locorum ex quibus desumpti sunt; a divo Hieronymo comprobate*, impresum Venetiis, per Bernardinum Benalium, s.d. [1520 circa].

PÉREZ 1521 Jaime Pérez, *Commentarium in Psalmos*, Lugduni, Antonio Du Ry, 1521.

ALCIATI 1531 Andrea Alciati, *Emblematum liber*, Augustae Vindelicorum, Heinrich Steyner, 1531.

AGRICOLA 1545 Martin Agricola, *Musica instrumentalis deutsch*, Wittemberg 1545 (ristampa in «Geschichte für Musikforschung», Jg. 24, vol. 20, Leipzig 1896).

PALLADIO 1570 Andrea Palladio, *I due libri dell'architettura di M. Andrea Palladio*, Venetia, Domenico de' Franceschi, 1570.

I GRAN TRIONFI 1574 *I gran trionfi fatti nella nobil città de Treviso nella venuta del christianissimo re di Francia et di Polonia Henrico Terzo*. Franza, in Venetia MDLXXIII.

LUCANGELI DA BEVAGNA 1574 Nicolò Lucangeli Da Bevagna, *Successi del Viaggio d'Henrico III christianissimo re di Francia, e di Polonia, dalla sua partita di Crac-*

covia fino all'arrivo in Turino, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, MDLXXIII.

ALCIATO 1576 Andrea Alciato, *Emblemi dal latino nel vulgare ridotti contenenti il fiore et la sostanza de piu scelti scrittori et delle più celebri discipline dell'universo ripieni di ottimi consigli et saltevoli documenti per l'uso civile et morale della vita umana*, Padova, Pietro Paolo Tozzi, 1576.

BUCCIO 1576 Pietro Buccio, *Le coronazioni di Polonia, et di Francia del christianiss. Re Henrico III. Con le attioni, et successi de' suoi viaggi, descritte in dieci giornate. Primo Volume*, in Padova, appresso Lorenzo Pasquali, MDLXXVI.

FICINO 1576 Marsilio Ficino, *Opera*, Basilea, Heinrich Petri, 1576.

MINUCCI 1581 Minuccio Minucci, *Divae Augustae Virginis et Martiris vita... ex antiquis monumentis et pia majorum traditione*, in L. Surio, *De probatis sanctorum historiis a F. Laurentio Surio et G. Mosandro...*, VI, Coloniae Agrippinae, apud Gervinum Calenium et haeredes Quentelis, 1581.

DE ORIGINE 1587 *De origine seraphicae religionis Franciscanae eiusque progressibus, de Regularis obseruanciae institutione, forma administrationis ac legibus, admirabilique eius propagatione. F. Francisci Gonzagae*, Romae, ex typographia Dominici Basae, 1587.

[BRAUN-HOGENBERG-NOVELLANUS] 1588 [Georg Braun, Frans Hogenberg, Simon Novelanus], *Civitates orbis terrarum. Urbium praecipuarum totius mundi, liber quartus*, Coloniae Agrippinae, apud Petrum a Brachel, sumptibus auctorum, [1588].

COMPONIMENTI DEL COLLEGIO 1588 *Componimenti del Collegio de gli scolari Incaminati da Conegliano et de' loro lettori. In lode del Clariss. Sig. Gio. Francesco Sagredo Podestà et Capitano di questa Terra*, in Verona, appresso Girolamo Discepolo, 1588.

CONTARINI 1589 Luigi Contarini, *Il vago e dilettevole giardino, ove si leggono gli infelici fini de molti uomini illustri (...) il nome e l'opere delle dieci Sibille raccolto dal Padre Luigi Contarino Crucifero, di novo ristampato et ampliato*, in Vicenza, per gli heredi di Perin Libraro, 1589.

SERMONES AUREI 1590 *Sermones aurei de Maria virgine Dei matre*, ad signum Concordiae, Venetiis 1590.

VECELLIO 1590 Cesare Vecellio, *Degli Habiti antichi et moderni di diverse parti del Mondo. Libri due fatti da Cesare Vecellio et con discorsi da lui dichiarati*, in Venetia, presso Damian Zenaro, MDCX.

BRAUN 1594 Georg Braun, *Civitates orbis terrarum. Urbi-*

um praecipuarum totius mundi, liber quartus, Koln, Bertram Buchholtz, 1594.

[BURCHELATI] 1597 [Bartholomeo Burchelati], *Sommario della giostra fatta in Treuigi di 17 febbraio 1597*, in Treviso, appresso Vangelista Dehuchino, 1597.

CONTARINI 1597 Luigi Contarini, *Aggiunta al vago e dilettevole giardino del R. padre Luigi Contarini crocifero dall'istesso autore nuovamente composta*, in Vicenza, per gli eredi di Perin, 1597.

CRONICA BREVE 1597 *Cronica breve de' i fatti illustri de' re diFrancia, con le loro effigie dal naturale (...)*, in Venetia, appresso Bernardo Giunti, MDXCVII.

GRAZIANI 1597 Giulio Cornelio Graziani, *Di Orlando santo vita, et morte con ventimilla christiani uccisi in Roncisvalle; cavata dal catalogo de santi. Libri otto. Novamente stampati. Con gli argomenti à ciascun libro d'incerto autore*, Treviso, Evangelista Deuchino, 1597.

BRAUN, HOGENBERG 1598 Georg Braun, Frans Hogenberg, *Civitates orbis terrarum. Urbium praecipuarum totius mundi, liber quintus, Coloniae Agrippinae*, apud Petrum a Brachel, sumptibus auctorum, 1598.

CONCILIUM PRIVINCIALE 1598 *Concilium Provinciale Aquileiense Primum Celebratum Anno Domini 1596*, Utini, Io. Baptistam Natolinum, 1598.

DELLA TORRE 1598 Giovanni Della Torre, *Dialogo della giostra fatta in Trivigi l'anno 1597. Descritta per Giovanni Dalla Torre D. Ove s'hanno diversi ingeniosi, et piacevoli discorsi intorno alla dechiaratione et interpretatione delle livree, imprese, & moti di ciascuno de' cavalieri. Con un sommario d'un'altra notabilissima giostra fatta l'anno 1481*, Treviso, Evangelista Deuchino, 1598

VECELLIO 1598 Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il Mondo di Cesare Vecellio. Di nuovo accresciuti di molte figure. Vestitus antiquorum, recentiorumque totius orbis. Per Sulstatium Gratilianum Senapolensis latinedeclarati*, in Venetia, appresso Gio. Bernardo Sessa, 1598.

CASONI 1602 Guido Casoni, *Ode dell'illustre, et eccellentissimo signore Guido Casoni, dedicate all'Illustrissimo, et Reverendissimo Sig. Cardinale Cinthio Aldobrandino*, in Venetia, appresso Gio. Battista Ciotti, 1602.

SANSOVINO, STRINGA 1604 Francesco Sansovino, Giovanni Stringa, *Venetia città nobilissima et singolare; descritta già in 14. libri da m. Francesco Sansovino: et hora con molta diligenza corretta, emendata, e più d'un terzo di cose nuove ampliata dal M.R.D. Giovanni Stringa, ... Con sette tavole copiosissime, et privilegio*, Venezia, Altobello Salicato, 1604.

VAN MANDER 1604 Van Mander, *Het Schilder-boeck*, Aarlem 1604.

BURCHELATI 1616 Bartolomeo Burchelati, *Commentariorum memorabilium multiplicis hystoriae Taruisinae locuplespromptuarium libris quatuor distributum hystorico, antiquario, poetae, philosopho, in primis autem Christiano, ac funebrium studioso, iucundum, atque vtile*, Tarvisii, apud Angelum Righetinum, 1616.

PRAETORIUS 1619 Michael Praetorius, *De Organographia*, Wolfenbüttel, Elias Holwein, 1619 (ristampato in «Sintagma musicum», ol. II, Kassel und Basel 1958).

D'ENGENIO CARACCIOLO 1623 Cesare D'Engenio Caracciolo, *Napoli Sacra: ove oltre le vere origini, e fundazioni di tutte le chiese, monasterii ... con piu indici [...]*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1623.

BONIFACIO 1627 Giovanni Bonifacio, *Delle Lettere Familiari del Signor Giovanni Bonifaccio*, volume primo, in Rovigo, appresso Daniel Bissucco, MDCXXVII.

RIDOLFI 1648 Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte ovvero le Vite de gl'Illustri Pittori Veneti e dello Stato (...)* descritte dal Cavalier Carlo Ridolfi, Venezia 1648 (ed. a cura di D. von Hadeln, Berlin 1914-1924, 2 voll.).

BOSCHINI 1660 Marco Boschini, *La carta del Navegar pitoresco*, Venezia 1660 (ed. a cura di A. Pallucchini, Venezia-Roma 1966).

SANSOVINO, MARTINIONI 1663 Francesco Sansovino, Giustiniano Martinioni, *Venetia città nobilissima, et singolare, descritta in 14. libri da m. Francesco Sansovino. Nella quale si contengono tutte le guerre passate ... Con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa città, fatte, et occorse dall'anno 1580 sino al presente 1663. Da d. Giustiniano Martinioni ... Dove vi sono poste quelle del Stringa; servato però l'ordine del med. Sansouino*, Venezia, Stefano Curti, 1663.

BOSCHINI 1664 Marco Boschini, *Le Minere della Pittura. Compendiosa informazione (...) non solo delle pitture pubbliche di Venezia, ma dell'isole ancora circonvicine*, in Venezia, appresso Francesco Nicolini, 1664.

HABITI ANTICHI 1664 *Habiti antichi Ouero raccolta di figure Delineate dal Gran Titiano, e da Cesare Vecellio suo Fratello, diligentemente intagliate, conforme alle Nationi del Mondo. Libro utilissimo A Pittori, Dissegnatori, Scultori, Architetti & ad ogni curioso, e peregrino ingegno. Dedicato all Illustrissimo Signor Martin Vidman conte di Ottemburgo, etc. nobil veneto*, In Venetia, per Combi et LaNou (al colophon: in Venetia, appresso Capo Francesco Bodio), 1664.

UGO DI SAN CARO 1669

Ugo di San Caro, *Opera Omnia in universum vetus et novum testamentum tomi octo*, sumptibus Ioannis Antonimi Hugueton et Guilielmi Barbier, Lugduni 1669.

BOSCHINI 1674 Marco Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia: ma dell'isole ancora circonvicine. Seconda impressione con nove aggiunte*, in Venezia, Francesco Nicolini, 1674.

SOMMARIO DELLE PARTI 1682 *Sommario delle parti, et ordini che prescrivono il modo di governare la Veneranda Scuola di santa Maria de' Battuti di Conegliano coll'aggiunta di un nuovo Decreto dell'Illustriss., et Eccellentiss. Sig. Girolamo Gradenigo delegato dall'Eccellentissimo Senato. Consacrato alla singolarissima Pietà di esso Ilustr., et Excell. Sig. Girolamo Gradenigo*, in Venetia, appresso Lorenzo Marchesini con licenza de' Superiori, MDCLXXXII [Conegliano, Archivio storico del Comune, AMVC, busta 563, fascicolo 27].

PER LA VENERANDA SCUOLA SEC. XVIII *Per la Veneranda Scuola di S. Maria de' Battuti di Conegliano. E. Rev. D. Gio. Pietro Zambenedetti*, s.d. [secolo XVIII; Conegliano, Archivio Storico del Duomo, busta 27].

DE DOMINICI 1742 Bernardo De Dominicis, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani. Non mai date alla luce da Autore alcuno*, Tomo primo, Napoli, Stamperia Ricciardi, 1742.

RIGAMONTI 1744 Ambrogio Rigamonti, *Delle pitture pubbliche di Trevigi, in Giornale per l'anno MDCCXLIV*, Treviso, Eusebio Bergami, 1744, pp. 7-29.

ALTAN 1757 Antonio Altan, *Memorie intorno alla vita di mons. Minuccio Minucci, arcivescovo di Zara (...)*, Venezia, presso Gio. Battista Pasquali, 1757.

RIGAMONTI 1767 Ambrogio Rigamonti, *Descrizione delle pitture più celebri che si vedono esposte nelle Chiese ed altri Luoghi Pubblici di Trevigi*, Trevigi, nella stamperia del Bergami, 1767.

ZANETTI 1771 Antonio Maria Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' Veneziani maestri*, in Venezia, nella stamperia di Giambatista Albrizzi a S. Benedetto, 1771.

RIGAMONTI 1776 Ambrogio Rigamonti, *Descrizione delle pitture più celebri che si vedono esposte nelle chiese ed altri Luoghi Pubblici di Trevigi. Con nuove aggiunte e correzioni*, Treviso, presso Giovanni Pozzobon, 1776.

ROSSETTI 1780 Giovanni Battista Rossetti, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova, con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie*, Parte prima [seconda]. Edizione

terza accresciuta, e migliorata, Padova, stamperia del Seminario, 1780.

BARTOLI 1793 Francesco Bartoli, *Le pitture, sculture ed architetture della città di Rovigo con indici ed illustrazioni operetta di Francesco Bartoli accademico d'onore clementino*, in Venezia, presso Pietro Savioni, 1793.

WADDING 1794 Luke Wadding, *Annales minorum seu trium ordinum a S. Francisco institutorum ab anno 1564 usque ad annum 1574 continuati a P. F. Caietano Michelesio asculano. iussu R.mi P. Bonaventurae a Placentia*, Romae, Typis Rochi Bernabò, 1794.

MICHIEL 1800 Marcantonio Michiel, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI, esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia*, Bassano, Remondini, 1800.

FEDERICI 1803 Domenico Maria Federici, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno. Dal mille e cento al mille ottocento*, 2 voll., Venezia, presso Francesco Andreola, 1803.

DI MANIAGO 1819 Fabio di Maniago, *Storia delle Belle Arti Friulane scritta dal conte Fabio di Maniago*, in Venezia, presso Giuseppe Picotti, 1819.

CRICO 1829 Lorenzo Crico, *Indicazione delle pitture e di altri oggetti di belle arti degni d'osservazione esistenti nella R. Città di Treviso*, Treviso, dalla tipografia Andreola, 1829.

CADORIN 1833 Giuseppe Cadorin, *Dello amore ai veneziani di Tiziano Vecellio, delle sue case in Cadore e in Venezia e delle vite de' suoi figli. Notizie dell'ab. Giuseppe Cadorin corredate da documenti inediti*, Venezia, Carlo Hopfner, 1833.

CRICO 1833 Lorenzo Crico, *Lettere sulle belle arti trivigiane del canonico Lorenzo Crico*, Treviso, tipografia Andreola, 1833.

1844-1864 *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, a cura di Jean-Paul Migne, Parisiis 1844-1864.

BERNARDI 1845 Jacopo Bernardi, *La civica aula cenedese con li suoi dipinti gli storici monumenti e la serie illustrata dei vescovi*, Ceneda (Treviso), Domenico Cagnani, 1845.

VASARI (ED. 1850) Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, pubblicate a cura di un Società di amatori della Arti belle*, Volume VI, Firenze, Le Monnier, 1850.

ZANOTTO 1850 Francesco Zanotto, *Pinacothèque Barbini-Breganze placeée dans le Palais Zaguri S.nt Maurice n. 2632, décrite et illustrée, avec des notes*, Veni-

se, Gaspari, 1850.					
ZANOTTO 1858 <p>Francesco Zanotto, <i>Pinacoteca veneta, ossia Raccolta dei migliori dipinti delle chiese di Venezia</i>, vol. I, Venezia, Giuseppe Grimaldo, 1858.</p>	VASARI, MILANESI 1879 <p>Giorgio Vasari, <i>Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori</i>, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Tomo III, Firenze, G. C. Sansoni, 1879.</p>	Pierre De Nolhac, Angelo Solerti, <i>Il Viaggio in Italia di Enrico III re di Francia e le feste a Venezia, Ferrara, Mantova e Torino</i> [con illustrazioni], [Roma]-Torino-[Napoli], 1890.		traduit de l'italien par A. Boudinhon, Paris, P. Lethielleux, 1900.	storiche forogiuliesi», a. 3, v. 3, 1907, p. 172-174.
	I DIARII 1880 <p>I diarii di Marino Sanuto, IV, pubblicato per cura di Nicolò Barozzi, Venezia 1880.</p>	MAGNO 1890-1899 <p>Alberto Magno, <i>Opera omnia</i>, Parigi, edizione Borgnet, apud L. Vivès, 1890-1899.</p>		BOTTEON 1901 <p>Vincenzo Botteon, <i>Ricerche storiche intorno alla chiesa dei SS. Rocco e Domenico di Conegliano</i>, Conegliano (Treviso), Tipografia Antonio De Beni, 1901.</p>	KRISTELLER 1907 <p>Paul Kristeller, <i>Giulio Campagnola. Kupferstiche und Zeichnungen</i>, in <i>Graphische Gesellschaft, V. Veröffentlichung</i>, Berlin, Bruno Cassirer, 1907, pp 1-23.</p>
DALL'ASTA 1862 <p>P. Dall'Asta, <i>Brevi cenni biografici dell'illustre famiglia dei signori Dalla Fratta conti Montalban jurisdictioni di Prata</i>, Collalbrigo (Treviso) 1862.</p>	I DIARII 1881 <p>I diarii di Marino Sanuto, V, pubblicato per cura di Federico Stefani, Venezia 1881.</p>	DE LÉRIS 1892 <p>G. De Lérís, <i>L'Italia Superiore. Piemonte, Liguria, Lombardia, Veneto, Emilia, Romagna, Toscana: belle arti, monumenti, ricordi storici, paesaggi, costumi</i>, Milano, pubblicazione del Corriere della Sera, 1892.</p>		RIOS 1902 <p>Antonio Rios, <i>L'accademia degli Aspiranti di Conegliano</i>, Chieri, Tip. M. Ghirardi, 1902.</p>	LANGE 1907 <p>Konrad Lange, <i>Verzeichnis der Gemäldesammlung im Königlichen Museum der bildenden Künste zu Stuttgart</i>, Stuttgart, W. Spemann, 1907.</p>
SEMENZI 1864 <p>Giovanni Battista Alvise Semenzi, <i>Treviso e sua provincia</i>, Treviso, dalla tipografia provinciale di Gaetano Longo, 1864.</p>	I DIARII 1881 <p>I diarii di Marino Sanuto, VI, pubblicato per cura di Guglielmo Berchet, Venezia 1881.</p>	BOTTEON, ALIPRANDI 1893 <p>Vincenzo Botteon, Antonio Aliprandi, <i>Ricerche intorno alla vita e alle opere di Giovanni Battista Cima</i>, Conegliano (Treviso), tipo-litografia Francesco Cagnani, 1893.</p>		VITAL 1902¹ <p>Adolfo Vital, <i>Piccola guida pratica storico-artistica di Conegliano</i>, Conegliano (Treviso), Soc. Tip. Lit. Nardi, Brasolini e C., 1902.</p>	KUTNA 1908 <p>G. Kutna, <i>Der Patriarch Jakob in der bildenden Kunst</i>, in «Ost und West. Illustrierte Monatschrift für modernes Judentum», vol. 8, Heft 8-9 (August-September 1908), 1908, pp. 499-510.</p>
SERNAGIOTTO 1869 <p>Matteo Sernagiotto, <i>Passeggiata per la città di Treviso verso il 1600, e memorie illustrative di cose e fatti anteriori</i>, Treviso, Luigi Priuli, 1869.</p>	I DIARII 1882 <p>I diarii di Marino Sanuto, VII, pubblicato per cura di Rinaldo Fulin, Venezia 1882.</p>	SANTALENA 1894 <p>Antonio Santalena, <i>Guida di Treviso</i>, nuova edizione, Treviso, Zoppelli, 1894.</p>		VITAL 1902² <p>Adolfo Vital, <i>Un'accademia coneglianese del secolo XVI. Per le faustissime nozze dell'Enotecnico Guido Miani con la gentile signorina Elvira Santin</i>, Conegliano (Treviso), Prem. Stab. tip.-litograf. G. Nardi, 1902.</p>	LILL 1908 <p>Georg Lill, <i>Hans Fugger (1531-1598) und die Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der Spätrenaissance in Süddeutschland</i>, Leipzig, Dunckner & Humblot, 1908.</p>
SERNAGIOTTO 1870 <p>Matteo Sernagiotto, <i>Seconda passeggiata per la città di Treviso verso l'anno 1600 e memorie illustrative di cose e fatti anteriori</i>, Treviso, Luigi Priuli, 1870.</p>	I DIARII 1882 <p>I diarii di Marino Sanuto, VIII, pubblicato per cura di Nicolò Barozzi, Venezia 1882.</p>	BISCARO 1895 <p>Gerolamo Biscaro, <i>Documenti e notizie intorno a Francesco Pagani Fignini, pittore milanese del secolo XVI</i>, in «Archivio Storico dell'Arte», 1895, pp. 227-229.</p>		BOTTEON, BARBIERI 1904 <p>Vincenzo Botteon, Antonio Barbieri, <i>Congregazione di Carità ed Istituti Pii riuniti in Conegliano. Studio storico amministrativo</i>, Conegliano (Treviso), Stab. Arti Grafiche, 1904 (ristampa anastatica digitale, Treviso 1999).</p>	PERDRIZET 1908 <p>Paul Perdrizet, <i>La Vierge de Miséricorde</i>, Paris, A. Fontemoing, 1908.</p>
CROWE, CAVALCASELLE 1871 <p>Joseph Archer Crowe, Giovanni Battista Cavalcaselle, <i>A History of Painting in North Italy from the Fourteenth to the Sixteenth century</i>, 2 vols., London, John Murray, 1871, (ed. a cura di T. Borenius, 1912).</p>	AGNOLETTI 1884 <p>Carlo Agnoletti, <i>Il culto di Maria Vergine Madre nella diocesi Trevigiana storicamente illustrato</i>, Treviso, Scuola Apostolica editrice, 1884.</p>	BERENSON 1897 <p>Bernard Berenson, <i>The Venetian Painters of the Renaissance</i>, New York-London, Putnam, 1897.</p>		BEISSEL 1909 <p>Stephan Beissel, <i>Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters</i>, Freiburg i. Br., Herder, 1909.</p>	TRECCA 1912 <p>Giuseppe Trecca, <i>Catalogo della Pinacoteca Comunale di Verona</i>, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1912.</p>
SERNAGIOTTO 1871 <p>Matteo Sernagiotto, <i>Terza ed ultima passeggiata per la città di Treviso verso l'anno 1600 e illustrazione di cose e fatti anteriori</i>, Treviso, Luigi Priuli, 1871.</p>	I DIARII 1887 <p>I diarii di Marino Sanuto, XX, pubblicato per cura di Federico Stefani, Guglielmo Berchet, Nicolò Barozzi, Venezia 1887.</p>	RIOS 1897 <p>Antonio Rios, <i>Giostre a Conegliano nel carnevale 1604</i>, in «Nuovo Archivio Veneto», XII, 1897, pp. 79-94.</p>		BOTTEON, BERENSON 1909 <p>Frederick Mason Perkins, <i>Un dipinto sconosciuto di scuola milanese</i>, in «Rassegna d'Arte», IX, 1909, p. 8.</p>	LAZZARI 1913¹ <p>Attilio Lazari, <i>La Treviso del passato. Un po' di storia sui nomi delle vie e di antiche insegne di pubblici esercizi</i>, in «Gazzetta Trevisana. Giornale Politico Commerciale», III, 8 novembre 1913.</p>
BAILO 1872 <p>Luigi Bailo, <i>Guida della città di Treviso</i>, Treviso, Zoppelli, 1872.</p>	JOPPI 1886 <p>Vincenzo Joppi, <i>De' libri liturgici a stampa della chiesa d'Aquileia</i>, in «Archivio veneto», XVI, t. XXXI, parte I, 1886, pp. 225-273.</p>	ANDERSON 1898 <p>Domenico Anderson, <i>Catalogo delle Fotografie di D. Anderson: Catalogo III. Venezia, Ferrara, Castelfranco, Conegliano, Fontanellato, Modena, Padova, Parma, Vicenza</i>, Roma, Tipografia Editrice Romana, 1898.</p>		FOGOLARI 1909 <p>Gino Fogolari, <i>Artisti lombardi del primo Cinquecento che operarono nel Veneto: lo Pseudo Boccaccino</i>, in «Rassegna d'arte», X, 1909, 4, pp. 61-64.</p>	LAZZARI 1913² <p>Attilio Lazari, <i>Prima che scompaia l'ex chiesa del Gesù</i>, in «Gazzetta Trevisana. Giornale Politico Commerciale», III, 26 dicembre 1913; III, 27 dicembre 1913; III, 29 dicembre 1913.</p>
BARBIER DE MONTAULT 1874 <p>Xavier Barbier De Montault, <i>Iconographie des Sybilles</i>, Arras, typographie A. Planque & Co., 1874.</p>	PSEUDO GUALTIERO BURLEY, ED 1886 <p>Pseudo Gualtiero Burley, <i>Gualtieri Burlaei Liber de vita et moribus philosophorum, mit einer altspanischen Übersetzung der Eskurialbibliothek</i>, hsrsg. von Herman Knust, Tübingen, Gedruckt für den Litterarischen Verein in Stuttgart, 1886.</p>	RIOS 1897 <p>Antonio Rios, <i>Giostre a Conegliano nel carnevale 1604</i>, in «Nuovo Archivio Veneto», XII, 1897, pp. 79-94.</p>		GUIDA ILLUSTRATA 1909 <p>Guida illustrata del Museo Correr, Venezia, Tipografia Emiliana, 1909.</p>	VON HADELN 1913 <p>Detlev Freiherrn Von Hadeln, <i>Über Bilder des Francesco Pagani</i>, in «Zeitschrift für bildende Kunst», Neue Folge, 24, 1913, pp. 81-84.</p>
CROWE, CAVALCASELLE 1877 <p>Joseph Archer Crowe, Giovanni Battista Cavalcaselle, <i>Titian: his life and times, with some account of his family, chiefly from new and unpublished records</i>, Vol. I, London, John Murray, 1877.</p>	FOFFANO 1887 <p>Francesco Foffano, <i>La rotta di Roncisvalle nella letteratura romanzesca italiana del Cinquecento</i>, in «Il Propugnatore. Periodico bimestrale di Filologia, di Storia e di Bibliografia», Tomo XX, Parte I, Bologna 1887, pp. 395-422.</p>	BOTTEON 1898 <p>Vincenzo Botteon, <i>Archivio vecchio comunale di Conegliano. Relazione con note storiche illustrative</i>, Conegliano (Treviso), Tip. Lit. A. De Beni, 1898.</p>		MASON PERKINS 1909 <p>Frederick Mason Perkins, <i>Un dipinto sconosciuto di scuola milanese</i>, in «Rassegna d'Arte», IX, 1909, p. 8.</p>	BAILO 1914¹ <p>Luigi Bailo, in «Gazzetta Trevisana. Giornale Politico Commerciale», IV, 24 gennaio 1914, n. 20.</p>
CAVALCASELLE, CROWE 1877 <p>Giovanni Battista Cavalcaselle, Joseph Archer Crowe, <i>Tiziano, la sua vita e i suoi tempi</i>, vol. I, Firenze, Successori Le Monnier, 1877.</p>	DE LÉRIS 1889 <p>G. De Lérís, <i>L'Italie du Nord: ouvrage illustre de nombreux dessins d'apres nature</i>, Paris, Maison Quantin, 1889.</p>	MÂLE 1899 <p>Emile Mâle, <i>Quomodo Sibyllas recentiores artifices representaverint</i>, Paris, apud Ernestum Leroux, 1899.</p>		PRINCE DE ESSLING 1909 <p>Victor Masséna Prince de Essling, <i>Etudes sur l'art de la gravure sur bois a Venise. Les livres a figures vénitiens de la fin du XV^e Siècle et du Commencement du XVI^e</i>, Second partie. <i>Ouvrage imprimés de 1501 à 1525</i>, Florence, Leo S. Olschki, Paris, Librairie Henri Leclerc, 1909.</p>	BAILO 1914² <p>Luigi Bailo, <i>Per salvare le pitture della ex chiesa del Gesù</i>, in «Gazzetta Trevisana. Giornale Politico Commerciale», IV, 11 febbraio 1914, n. 35 (Contributo I, non numerato); IV, 14 febbraio 1914, n. 38 (Contributo II); IV, 19 febbraio 1914, n. 42 (Contributo III).</p>
PERATONER 1877 <p>Mariano Peratoner, <i>Il palazzo provinciale di Treviso</i>, Treviso, tipografia prov. e pref. Medesin-Pescedel, 1877.</p>	ANALECTA 1890 <p>Analecta Hymnica Medii Aevi, IX. <i>Sequentiae ineditae. Liturgische Prosen des Mittelalters</i>, hsrsg. von G. M. Dreves, Leipzig 1890.</p>	VON DOBSCHÜTZ 1899 <p>Ernst Von Dobschütz, <i>Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legend, Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur</i>, XVIII, Leipzig, Hinrichs, 1899.</p>		MARCUZZI 1910 <p>Giacomo Marcuzzi, <i>Sinodi aquileiesi. Ricerche e ricordi, con appendice di documenti inediti e rari</i>, Udine, Tipografia del Patronato, 1910.</p>	LAZZARI 1914 <p>Attilio Lazari, <i>Prima che scompaia l'ex chiesa del Gesù</i>, in «Gazzetta Trevisana. Giornale Po-</p>
URBANI DE GHELTOF 1878 <p>Giuseppe Maria Urbani De Gheltof, <i>Degli arazzi in Venezia, con note sui tessuti artistici veneziani</i>, Venezia, F. Ongania, 1878.</p>	DE SANTI 1900 <p>Angelo De Santi, <i>Les litanies de la Sainte Vierge. Etudes historique et critique... ouvrage revu et enrichi de nouveaux documents inédits</i>,</p>	DE SANTI 1900 <p>Angelo De Santi, <i>Les litanies de la Sainte Vierge. Etudes historique et critique... ouvrage revu et enrichi de nouveaux documents inédits</i>,</p>		VITAL 1910 <p>Adolfo Vital, <i>L'Archivio Municipale di Conegliano. Catalogo dei manoscritti</i>, Forlì, Casa ed. tip. L. Bordandini, 1910.</p>	LUDWIG 1911 <p>Gustav Ludwig, <i>Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Kunst</i>, in «Italianische Forschungen des Kunsthisto-</p>
	DE NOLHAC, SOLERTI 1890				

litico Commerciale», IV, 6 gennaio 1914, n. 4; IV, 10 gennaio 1914, n. 8; IV, 14 gennaio 1914, n. 11; IV, 23 gennaio 1914, n. 19; IV, 2 febbraio 1914, n. 27; IV, 3 febbraio 1914, n. 28; IV, 4 febbraio 1914, n. 29.

VITAL 1914
Adolfo Vital, *Il Codice «Collectanea rerum antiquarum Coneglianensium» dell'Archivio Comunale di Conegliano*, in «Nuovo Archivio Veneto», n. s., XXVIII, 55, 1914, 95, luglio-settembre, pp. 149-171.

BERENSON 1915
Bernhard Berenson, *Venetian paintings in the United States. Part III*, in «Art in America. An illustrated magazine» edited by Wilhelm R. Valentiner, vol. 3, no. 4, New York 1915, pp. 141-173.

MASCHIETTO 1915
Angelo Maschietto, *La Diocesi di Ceneda. Stato personale del clero. Chiese, commissioni diocesane, pii istituti, comunità religiose, sodalizi, associazioni cattoliche; con notizie storico-artistiche delle chiese e dei monumenti*, Vittorio (Treviso), Tip. R. Bigontina, 1915.

ROSSI 1915
Angelina Rossi, *Le Sibille nelle arti figurative italiane*, in «L'Arte», XVIII, 1915, pp. 209-221, 272-285, 427-458.

BERENSON 1916
Bernhard Berenson, *Venetian paintings in America. The fifteenth Century*, New York, Frederich Fairchild Sherman, 1916.

PELTZER 1916
Rudolf Arthur Peltzer, *Hans Rottenhammer*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», Band XXXIII, Heft 5, 1916, pp. 293-365.

LONGHI 1917
Roberto Longhi, *Recensione a D. Von Hadeln*, in «L'Arte», XX, 1917, fasc. VI, p. 358.

MÂLE 1922
Emile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris, Librairie Armand Colin, 1922.

GÖBEL 1923
Heinrich Göbel, *Wandteppiche. Die Niederlande*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1923.

VITAL 1923
Adolfo Vital, *Don Vincenzo Botteon*, in «Archivio Veneto-Tridentino», vol. III, 1923, pp. 240-244.

DVOŘÁK 1924
Max Dvořák, *Schongauer und die niederländische Malerei*, in *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur Abendländischen Kunstentwicklung*, München, R. Piper & Co., 1924 (ed. 1970), pp. 151-189.

VITAL 1924
Adolfo Vital, *Vecchi palazzi coneglianesi*, in «Cronache d'Arte», I, maggio-giugno 1924, fasc. 3, pp. 127-131.

FIOCCO 1924-1925
Giuseppe Fiocco, *Piccoli Maestri. IV. Domenico da Tolmezzo*, in «Bollettino d'Arte», s. II, IV, 1924-1925, pp. 493-505.

CORNELL 1925
Henrik Cornell, *Biblia Pauperum*, Stockolm, Thule-Tryck, 1925.

MOSCHETTI 1925
Andrea Moschetti, *Di Jacopo da Montagnana e delle opere sue*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XVIII, 1925, pp. 149-158.

MOSCHINI 1925
Giannantonio Moschini, *Dell'incisione in Venezia*, Venezia, Zanetti, 1925.

FIOCCO 1925-1926
Giuseppe Fiocco, *Piccoli maestri. V. Giovanni e Bernardino da Asola*, in «Bollettino d'Arte», V, 1925-1926, fasc. I, pp. 193-205.

MICHIELI 1925-1926
Adriano Augusto Michieli, *Il passaggio di Enrico III di Valois per Treviso nel 1574*, in «IV Annuario dell'Istituto Tecnico Jacopo Riccati di Treviso», 1925-1926, pp. 40-49.

COLETTI 1926
Luigi Coletti, *Treviso*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1926.

KÜNSTLE 1926
Karl Künstle, *Iconographie der christlichen Kunst*, I, Freiburg i. Br., Herder & Co, 1926.

VITAL 1926
Adolfo Vital, *Manualetto di notizie storiche ed artistiche coneglianesi*, Conegliano (Treviso), Tipografia F. Scarpi e c., 1926.

MONTI 1926
Gennaro Maria Monti, *Le confraternite medievali dell'alta e media Italia*, 2 voll., Venezia, La nuova Italia, 1927.

LAZZARI, GARZONI 1927
Attilio Lazzari, Tito Garzoni, *Curiosità storiche trevisane, ossia delle antiche e nuove denominazioni delle contrade, osterie, caffè ed alberghi*, Treviso, A. Vianello, 1927.

PASCHINI 1927-1928
Pio Paschini, *Le collezioni archeologiche dei prelati Grimani del Cinquecento*, in «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», V, 1926-1927, pp. 149-190.

MOSCHETTI 1928
Andrea Moschetti, *Di Jacopo da Montagnana e delle opere sue*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XXI, 1928, pp. 165-219.

VENTURI 1928
Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX. *La pittura del Cinquecento*, parte III, Milano, Ulrico Hoepli, 1928.

VITAL 1928
Adolfo Vital, *Conegliano, gemma della Marca Trevigiana*, Milano, Sonzogno, 1928.

SUIDA 1929
Wilhelm Suida, *Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten von Andrea Previtali*, in «Belvedere», VIII, 1929, pp. 108-109.

DÖLGER 1930
Franz Joseph Dölger, *Der Durchzug durch das Rote Meer als Sinnbild der Christlichen Taufe*, in *Antike und Christentum: Kultur und religionsgeschichtliche Studien*, Bd. 2, Münster (Westf.), Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1930, pp. 63-69.

MOSCHETTI 1930
Andrea Moschetti, *Di Jacopo da Montagnana e delle opere sue*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XXIII, 1930, pp. 122-188.

ALLGEMEINES LEXIKON 1931
Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, XXV, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hrsg. von H. Vollmer, Leipzig 1931.

GRABAR 1931
André Grabar, *La Sainte Face de Laon. Le Mandylion dans l'art orthodoxe*, Seminarium Kondakavianum, Prague 1931.

HISTOIRE DE CONCILES 1931
Histoire des Conciles, IX, Paris 1931.

ALLGEMEINES LEXIKON 1932
Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, XXVI, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hrsg. von H. Vollmer, Leipzig 1932.

BERENSON 1932
Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the principal Artists and their Works, with an Index of Places*, Oxford 1932.

MÂLE 1932
Emile Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente: étude sur l'iconographie de la fin du XVI siècle, du XVII, du XVIII siècle: Italie, France, Espagne, Flandre*, Paris 1932.

MEDER 1932
Joseph Meder, *Dürer Katalog. Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierung und Holzschnitte*, Wien 1932.

POPHAM 1932
Arthur Ewart Hugh Popham, *Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, V, London 1932.

HARMUTH 1933
Karl Harmuth, *Die verschlossene Pforte: Eine Untersuchung zu Ez. 44, 1-3*, Breslau 1933.

PELTZER 1933
Rudolf Arthur Peltzer, *Lod. Toeput (Pozzoserrato) und die Landschaftsfresken der Villa Maser*, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», X, 1933, pp. 270-279.

ZANETTE 1933

Emilio Zanette, *Una figura del secentismo veneto: Guido Casoni*, Bologna 1933.

DOBROKLONSKI 1934
Mikhail Vasilievich Dobroklonski, *Further Drawing by Pozzoserrato*, in «Old Master Drawing», IX, 1934, 35, pp. 39-40, pl. 38-40.

VENTURI 1934
Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX. *La pittura del Cinquecento*, parte VII, Milano 1934.

MOSCHETTI 1940
Andrea Moschetti, *Di Jacopo da Montagnana e delle opere sue (continuazione)*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», n.s., X-XI [XVI-I-XVIII], 1934-1939, XII-XVII, 1940, pp. 31-90.

BULARD 1935
Marcel Bulard, *Le Scorpion, symbole du peuple juif dans l'art religieux de XIV, XV, XVI siècle*, Paris 1935.

COLETTI 1935
Luigi Coletti, *Treviso. Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, Roma 1935.

ELENCO 1935
Elenco degli edifici monumentali. XIX. Provincia di Treviso (Ministero della educazione Nazionale), Roma 1935.

GAUCHAT 1935
Patritium Gauchat, *Hierarchia Catholica Medii et Recentioris Aevi*, vol. IV. *A pontificatu Clementis Pp. VIII (1592) usque ad pontificatum Alexandri Pp. VII (1667)*, per Patritium Gauchat, Monasterii MCMXXXV.

KAUFFMANN 1935
Hans Kauffmann, *Donatello. Eine Einführung in sein Bilden und Denken*, Berlin 1935.

SERVOLINI 1935
Luigi Servolini, *ad vocem «Rota (Kolunic-Rota, Rotta), Martino»*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXIX, begründet von U. Thieme und F. Becker, herausgegeben von H. Vollmer, Leipzig 1935, p. 82.

SULZBERGER 1935
Suzanne Sulzberger, *Le peintre Louis Pozzoserrato (Lud. Pozzos.) et la décoration du Mont de Pitié a Trévis*, in «Bulletin de l'Institut historique belge de Rome», XV, 1935, pp. 149-167.

CARPENÈ 1935-1936
Camillo Carpenè, *Francesco Beccaruzzi*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, relatore Giuseppe Fiocco, anno accademico [1935-1936]. Album fotografico presso Fototeca Giuseppe Fiocco, Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

BERENSON 1936
Bernard Berenson, *Pitture italiane del rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere, con un indice dei luoghi*, Milano 1936.

CRICK-KUNTZIGER 1936
Marthe Crick-Kuntziger, *Eine unveröffentlichte Wandteppichfolge von Peter van Edinghen*,

genannt van Aelst, in «Pantheon», 17, 1936, pp. 193-198.

DA PORTOGRUARO 1936
Davide Da Portogruaro, *Paolo Piazza ossia p. Cosmo da Castelfranco: pittore cappuccino 1560-1620*, con prefazione di G. Fiocco, Venezia 1936.

FALCKE 1936
Shirley Falcke, *A Triptych by Antonio da Solario*, in «The Burlington Magazine», LXIX, No. 404, Nov., 1936, pp. 229-230.

POPHAM 1936
Arthur Ewart Hugh Popham, *Georg Hoefnagel and the «Civitates orbis terrarum»*, in «Maso Finiguerra», I, 1936, pp. 183-201.

VITAL 1936
Adolfo Vital, *Origini di Conegliano e del suo comune. Ricerche*, in «Nuovo Archivio Veneto», s. V, XXXVII-XXXVIII, 1936, pp. 1-71.

WIND 1937-1938¹
Edgar Wind, *Charity. The Case History of a Pattern*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», I, 1937-1938, pp. 322-330.

WIND 1937-1938²
Edgar Wind, *Donatello's Judith: a Symbol of Santimonia*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», I, 1937-1938, pp. 62-93.

HARRIS 1938
Enriqueta Harris, *Mary in the burning bush. Nicolas Froment's Triptych at Aix en Provence*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» I, 1938, pp. 281-287.

HULLEBROECK 1938
Adolphe Hullebroeck, *Histoire de la tapisserie à Audenarde du XVe au XVIIIe siècle*, Audenarde 1938.

RONCHI 1938
Oliviero Ronchi, *Pitture di Ugoccione da Vicenza (1463) e di Lodovico Feracin (1587-1588) nella Cappella Beccaria in S. Nicolò di Padova da documenti inediti*, in «Atti e memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova», vol. 54, 3, 1937/38, p. 117-129.

ALLGEMEINES 1939
Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, XXXIII, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hrsg. von H. Vollmer, 1939.

BETTINI 1939
Sergio Bettini, *La pittura friulana del Rinascimento e Giovanni Antonio da Pordenone*, in «Le Arti», I, 1939, 5, pp. 464-480.

FIOCCO 1939-1941
Giuseppe Fiocco, *La pittura della Scuola dei Battuti*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», annate XXIX-XXX (3ª serie, I-II), 1939-1941, XVIII-XX, pp. 54-78.

COLETTI 1940
Luigi Coletti, *Il Tintoretto*, Bergamo 1940.

LIBERALI 1940
Giuseppe Liberali, *Appunti d'archivio. Originali inediti di Paolo Veronese, Iacopo Palma, Antonio Fumiani, Gerolamo Campagna, Antonio Zucchi e altri minori nella chiesa di San Teonisto a Treviso*, in «Rivista d'Arte», 1940, luglio-dicembre, pp. 254-271.

MOSCHETTI 1940
Andrea Moschetti, *Di Jacopo da Montagnana e delle opere sue*, Padova 1940.

SANT 1941
Angelo Sant, *Cenni storici sul duomo di Conegliano*, Torino 1941.

FIOCCO 1942
Giuseppe Fiocco *La pittura della Scuola dei Battuti a Conegliano*, Padova 1942.

BOTTEON 1944
Vincenzo Botteon *Necrologia di Adolfo Vital*, Venezia 1944.

CRICK-KUNTZIGER 1944
Marthe Crick-Kuntziger, *Les tapisseries de l'Hôtel de Ville de Bruxelles*, Anvers 1944.

TIETZE, TIETZE CONRAT 1944
Hans Tietze, Erika Tietze Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th centuries*, New York 1944.

TOCCHIO 1945
Antonio Tocchio, *In memoria del Dr. Prof. Adolfo Vital. Nel primo anniversario della morte...*, Conegliano (Treviso) 1945.

VITAL 1945
Adolfo Vital, *Le vicende storiche di Conegliano dalle origini al 1420*, in «Archivio Veneto», s. V, XXXVI-XXXVII, 1945, pp. 5-136.

LONGHI 1946
Roberto Longhi, *Viatico per cinque secoli di Pittura veneziana*, Firenze 1946; poi in R. Longhi, *Ricerche sulla pittura veneta 1946-1969*, Firenze 1978 (Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, vol. X), pp. 3-63.

PALUDETTI 1946
Giovanni Paludetti, *Adolfo Vital*, in «Archivio Veneto di Scienze Lettere ed Arti», s. V, XL, 1946, pp. 285-292.

MIDDELDORF 1947
Ulrich Middeldorf, *Martin Schongauers klassischer Stil, in Deutsche Beiträge zur geistigen Überlieferung*, Chicago 1947, pp. 94-114.

PANOFSKY 1948
Erwin Panofsky, *Albrecht Dürer*, 2 voll., Princeton 1948.

CHASTEL 1949
André Chastel, *La rencontre de Salomon et de la reine de Saba dans l'inconographie médiévale*, in «Gazette des Beaux Arts», tome XXXV, 91, 1949, pp. 99-114.

HOLLSTEIN 1949
Francis Wilhelm Heinrich Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Wood-*

cuts, ca. 1450-1700, IX, Amsterdam 1949.

GODWIN 1949
Frances Gray Godwin, *The Judith Illustration of the Hortus Deliciarum*, in «Gazette des Beaux-Arts», 36, 1949, pp. 25-46.

HARTT 1950
Frederick Hartt, “*Lignum Vitae in Media Paradisi*”, *the Stanza d’Eliodoro and the Sistine Ceiling*, in «Art Bulletin», XXXII, 1950, pp. 115-145, 181-218.

PETERSON 1950
Erik Peterson, *Das Schiff als Symbol der Kirche*, in «Theologische Zeitschrift», hrsg. von der Theologischen Fakultät der Universität Basel, Jg. 6, 1950, pp. 77-79.

CASSIN 1951
Elena Cassin, *Daniel dans la “fosse” aux lions*, in «Revue de l’Histoire des Religions», 139, 1951, pp. 129-161.

COLETTI 1951
Luigi Coletti, *Storiografia artistica trevigiana*, in «Archivio Veneto», XLVI-XLVII, 1951, pp. 190-205.

DAVIES 1951
Martin Davies, *The Earlier Italian Schools*, collezione National Gallery Catalogue, No. 4, London 1951.

FIOCO 1951
Giuseppe Fiocco, *Nota su Francesco da Milano*, in «Emporium», LVII, n. 10, vol. CXIV, 1951, n. 682, pp. 163-171.

PELTZER 1951
Rudolf Arthur Peltzer, *Per la conoscenza di L. Toeput (Pozzoserrato)*, in «Arte Veneta», V, 1951, pp. 122-125.

FIOCO 1951-1952
Giuseppe Fiocco, *Cadore e Friuli*, in «Ce fastu?», XXVII-XXVIII, 1951-1952, pp. 6-11.

BARBIERI 1952
Franco Barbieri, *Vincenzo Scamozzi*, Vicenza 1952.

RITZLER, SEFRIN 1952
Remigius Ritzler, Pirminus Sefrin, *Hierarchia catholica Medii aevi sive summorum pontificum, S.R.E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series...*, V. *A pontificatu Clementis Pp. IX (1667) usque ad pontificatum Benedicti Pp. XIII (1730)*, Patavii MCMLII.

COLETTI 1953
Luigi Coletti, *La pittura veneta del Quattrocento*, Novara 1953.

RAHNER 1953
Hugo Rahner, *Antenna Crucis*, IV. *Das Kreuz als Mastbaum und Antenne*; V. *Das mystische Tau*, in «Zeitschrift für katholische Theologie», Jg. 75, 1953, pp. 129-175, s. 385-410.

FRIES 1954
Albert Fries, *Die unter dem Namen des Albertus Magnus überlieferten Mariologischen*

Schriften. Literarkritische Untersuchung, in Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters. Texte und Untersuchungen, Bd. XXXVII, Heft 4, Münster (Westf.) 1954.

VICENTINI 1954
Ulderico Vicentini, *Necrologio dei Frati Minori della Provincia Veneta di S. Antonio da Padova*, I, Venezia 1954.

AROMBERG LAVIN 1955
Marilyn Aromberg Lavin, *Giovannino Battista. A Study in the Renaissance Religious Symbolism*, in «The Art Bulletin», XXXVII, 1955, pp. 85-101.

COLETTI 1955
Luigi Coletti, *Tutta la pittura di Giorgione*, Milano 1955.

KNIAZEFF 1955
Alexis Kniazeff, *Mariologie biblique et liturgie byzantine*, in «Irenikon», 28, 1955, pp. 268-289.

VON PASTOR 1955¹
Ludwig Von Pastor, *Storia dei papi dalla fine del Medio Evo*, IX. *Storia dei Papi nel periodo della riforma e restaurazione cattolica: Gregorio XIII. 1572-1585*, Roma 1955.

VON PASTOR 1955²
Ludwig Von Pastor, *Storia dei papi dalla fine del Medio Evo*, X. *Storia dei Papi nel periodo della riforma e restaurazione cattolica: Sisto V, Urbano VII, Gregorio XIV e Innocenzo X. 1585-1591*, Roma 1955.

BIASUTTI 1956
Guglielmo Biasutti, *Il Palazzo Arcivescovile di Udine*, in «La Vita Cattolica», 19 maggio 1956.

COLETTI 1956
Luigi Coletti, *Su Antonio Rosso da Cadore e i pittori serravallesi*, in *Venezia e l’Europa*, Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell’Arte (Venezia 12-18 settembre 1955), Venezia 1956, pp. 200-209.

RÉAU 1956
Louis Réau, *Iconographie de l’Art Chrétien*, tome II. *Iconographie de la bible. I. Ancien Testament*, Paris 1956.

BERENSON 1957
Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A list of Principal Artists and their Works with an Index of Places*, Venetian School, 2 voll., London 1957.

CATALOGUE 1957
Catalogue of oil paintings in the City Art Gallery, Bristol 1957.

DISEGNI VENETI 1957
Disegni veneti della collezione Janos Scholz, catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, Fondazione Giorgio Cini), a cura di Michelangelo Muraro, prefazione di Giuseppe Fiocco, Venezia 1957.

LEVI D’ANCONA 1957
Mirella Levi D’ancona, *The Iconography of the*

Immaculate Conception in the Middle Ages and the Early Renaissance, New York 1957.

MENEGAZZI 1957
Luigi Menegazzi, *Ludovico Toeput (il Pozzoserrato)*, in «Saggi e Memorie di Storia dell’Arte», I, 1957, pp. 165-223.

PAIUTTA (CASAGRANDE) 1957
Bruno Paiutta (= Bruno Casagrande), *La chiesa di S. Giovanni Battista a Vittorio Veneto*, Vittorio Veneto (Treviso) 1957.

PUERARI 1957
Alfredo Puerari, *Boccaccino*, Milano 1957.

RÉAU 1957
Louis Réau, *Iconographie de l’Art Chrétien*, tome II. *Iconographie de la bible. II. Nouveau Testament*, Paris 1957.

STERNINI 1957
Giorgio Sternini, *L’ospedale dei Battuti di Treviso*, in *Atti del I° Convegno italiano di storia ospitaliera* (Reggio Emilia, 14-17 giugno 1956), a cura di Vincenzo Busacchi, Reggio Emilia 1957, pp. 716-728.

ZERI 1957
Federico Zeri, *Pittura e Controriforma. L’arte senza tempo* di Scipione da Gaeta, Torino 1957.

BELLIS 1958
Eno Bellis, *Cenni storici sul Duomo di Oderzo*, Treviso 1958.

BIASUTTI 1958
Guglielmo Biasutti, *Storia e guida del palazzo Arcivescovile di Udine*, Udine 1958.

HIRN 1958
Yrjo Hirn, *The Sacred Shrine*, London 1958.

MEERSSEMAN 1958
Gilles Gérard Meersseman, *Der Hymnos Akathistos im Abendland*, I. *Akathistos. Akoluthie undGrußhymnen*, Freiburg i. d. Schweiz, 1958.

MENEGAZZI 1958
Luigi Menegazzi, *Il Pozzoserrato*, prefazione di Luigi Coletti, Venezia 1958.

MOSCHINI 1958
Vittorio Moschini, *Inediti di Palma il Giovane e compagni*, in «Arte Veneta», XI, 1958, pp. 97-110.

PASCHINI 1958
Pio Paschini, *Il mecenatismo artistico del cardinale Marino Grimani*, in *Miscellanea in onore di Roberto Cessi*, II, Roma 1958, pp. 79-88.

VON PASTOR 1958
Ludwig Von Pastor, *Storia dei papi dalla fine del Medio Evo*, XI. *Storia dei Papi nel periodo della riforma e restaurazione cattolica: Clemente VIII. 1592-1605*, Roma 1958.

COLETTI 1595
Luigi Coletti, *Cima da Conegliano*, Venezia 1959.

POZZI 1959
Giovanni Pozzi, *Conegliano-Corneliano*, in «Italia Medioevale e Umanistica», II, 1959, pp. 505-507.

DE TOLNAY 1960
Charles de Tolnay, *L’interpretazione dei cicli pittorici del Tintoretto nella Scuola di San Rocco*, in «Critica d’Arte», 7, 1960, pp. 341-348.

FASANO GUARINI 1960
Elena Fasano Guarini, *ad vocem* «Aldobrandini (Passeri), Cinzio», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2, Roma 1960, pp. 102-104.

IVANOFF 1960
Nicola Ivanoff, *Affreschi di Dario Varotari e Ludovico Pozzoserrato nell’appartamento abbaziale di Praglia*, in «Praglia», 1960 (fascicolo monografico).

KONSTANTINIDES 1960
Chrysostomos Konstantinides, *Le sens Théologique du signe “croix-étolile” sur le front de la Vierge des images Byzantines*, in *Akten des XI. Internationalen Byzantinisten-Kongresses* (München 1958), München 1960, pp. 255-266.

MASCHIETTO 1960
Angelo Maschietto, *Stato personale del clero della Diocesi di Vittorio Veneto*, in «Bollettino ecclesiastico della Diocesi di Vittorio Veneto», XLVIII, supplemento al numero di marzo 1960.

MEERSSEMAN 1960¹
Gilles Gérard Meersseman, *Der Hymnos Akathistos im Abendland*, II. *Gruß-Psalter, Gruß-Orationen, Gaude-Andachten und Litanenien*, Freiburg i. d. Schweiz 1960

MEERSSEMAN 1960²
Gilles Gérard Meersseman, *La riforma delle confraternite laicali in Italia prima del Concilio di Trento*, in *Problemi di vita religiosa in Italia nel Cinquecento*, Padova 1960, pp. 17-31.

PIERI 1960
Piero Pieri, *ad vocem* «Alviano (Liviani), Bartolomeo», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2, Roma 1960, pp. 587-591.

PITTURE MURALI 1960
Pitture murali nel Veneto e tecnica dell’affresco, catalogo della mostra, a cura di Michelangelo Muraro, *Presentazione* di Giuseppe Fiocco, *Dell’affresco* di Ugo Procacci, *Tecniche della pittura murale veneta e Catalogo* di Michelangelo Muraro, Venezia 1960.

QUERINI 1960
Vittorio Querini, *La pala di Porcia ed altre opere di Francesco da Milano in Friuli*, in «Il Noncello», 14, 1960, pp. 3-35.

VENETIAN DRAWINGS 1960
Venetian Drawings, 1600-1800, Mills College Art Gallery, Oakland, California Palace of the Legion of Honor, San Francisco-Berkeley 1960.

WANDTEPPICHE 1690
Wandteppiche des XVI-XVIII Jahrhunderts aus dem Schloss zu Bruchsal, catalogo della mo-

stra, Ottheinrichbau 1960.

BELLOCCI, FAVA 1961
Ugo Bellocchi, Bruno Fava, *L’interpretazione grafica dell’Orlando Furioso*, Reggio Emilia 1961.

BYAM SHAW 1961
James Byam Shaw, *Recensione al saggio di Luigi Menegazzi del 1958 in Saggi e Memorie di Storia dell’Arte*, in «The Burlington Magazine», 1961, July, p. 323.

LORENZETTI 1961
Giulio Lorenzetti, *Venice and its lagoons*, Roma 1961 (ed. italiana 1975).

MENEGAZZI 1961
Luigi Menegazzi, *Giunte a Ludovico Pozzoserrato*, in «Arte Veneta», XV, 1961, pp. 119-126.

REZNICEK 1961
Emil Karel Josef Reznicek, *Die Zeichnungen von Hendrik Goltzius. Mit einem beschreibenden Katalog*, 2 voll., Utrecht 1961.

WORMALD 1961
Francis Wormald, *The Throne of Solomon and St. Edward’s Chair*, in *De Artibus Opuscula. Essays in honour of Erwin Panofsky*, New York 1961, pp. 532-539.

BARBIN 1962
Giovanni Barbin, *L’allestimento di Carlo Scarpa per la mostra di G. B. Cima*, in *Omaggio a G.B. Cima da Conegliano*, Numero straordinario «La provincia di Treviso. Periodico semestrale a cura dell’amministrazione provinciale», Anno V, N. 4-5, luglio-ottobre 1962, pp. 44- 46.

COZZI 1962
Gaetano Cozzi, *Paolo Paruta, Paolo Sarpi e la questione della sovranità su Ceneda*, in «Bollettino dell’Istituto di Storia della società e dello stato veneziano», IV, 1962, pp. 176-237.

CROSATO 1962
Luciana Crosato, *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, Treviso 1962.

HOLLSTEIN 1962
Francis Wilhelm Heinrich Hollstein, *German Engravings Etchings and Woodcuts ca. 1400-1700*, vol. VII. *Albrecht and Hans Dürer*, Amsterdam 1962.

HÜTTINGER 1962
Eduard Hüttinger, *Die Bilderzyklen Tintoretto in der Scuola di S. Rocco zu Venedig*, Zürich 1962.

IL MOVIMENTO 1962
Il Movimento dei disciplinati nel Settimo Centenario dal suo inizio (Perugia 1260), Convegno internazionale (Perugia, 25-28 settembre 1960), Perugia 1962.

MENEGAZZI 1962
Luigi Menegazzi, *Cima da Conegliano*, catalogo della mostra (Treviso, Palazzo dei Trecento, 26 agosto - 11 novembre 1962), a cura di Luigi Menegazzi, Venezia 1962.

KATALOG 1962
Katalog der Staatsgalerie Stuttgart. Alte Meister, Bd. 1, Stuttgart 1962.

KUNOTH-LEIFELS 1962
Elisabeth Kunoth-Leifels, *Über die Darstellungen der “Bathseba im Bade”*. *Studien zur Geschichte des Bildthemas 4. bis 17. Jahrhunderts*, Essen 1962.

LLOMPART 1962
Gabriel Llompart, *El tema medieval de la Virgen del manto en el siglo de las Reformas*, in «Estudios Llulianos», 6, 1962, pp. 299-310.

MENEGAZZI 1962
Luigi Menegazzi, *Cima da Conegliano*, catalogo della mostra, Venezia 1962.

MINOTT 1962
Charles Isley Minott, *A note on Nicolas Froment’s ‘Burning-bush triptych’*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. XXV, 3-4, July to December, 1962, pp. 323-325.

MOSCHINI MARCONI 1962
Sandra Moschini Marconi, *Gallerie dell’Accademia di Venezia. Opere d’arte del Secolo XVI*, Roma 1962.

RINGBOM 1962
Sixten Ivar Alexander Ringbom, *Maria in sole and the Virgin of the Rosario*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXV, 1962, 3-4, pp. 326-330.

SAMBIN 1962
Paolo Sambin, *Nuovi documenti per la storia della pittura in Padova dal XIV al XVI secolo*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», LI, 1962, pp. 104-111.

METZGER 1962-1963
Mendel Metzger, *The John Rylands Megillah and some other illustrated Megilloth of the XV to XVII centuries*, in «The Bulletin of the John Rylands Library», 1962-1963, pp. 148-187.

CORPUS ANTIPHONALIUM 1963
Corpus antiphonaliium officii, a cura di Renato-Joanne Hesbert e Renato Prevost, Roma 1963.

FAGGIN 1963
Giorgio Faggin, *Sulla traccia di Dirck de Vries, pittore neerlandese a Venezia sullo scorcio del Cinquecento*, in «Paragone», 166, 1963, pp. 54-64.

GREENSLADE 1963
Stanley Lawrence Greenslade, *Cambridge History of the Bible: the West from the Reformation to the present day*, Cambridge 1963.

LUCIANI 1963
Albino Luciani, *Solenne intronizzazione della Madonna del Cima. Discorso commemorativo*, Duomo di Conegliano, Domenica 22 settembre 1963, Vittorio Veneto, s.d., [1963]

MENEGAZZI 1963
Luigi Menegazzi, *Il Museo Civico di Treviso. Dipinti e sculture dal XII al XIX secolo*, Venezia

1963.	BACHMANN 1965 Friedrich Bachmann, <i>Die alten Städtebilder</i> , Stuttgart 1965.	JEDIN 1966 Hubert Jedin, <i>Kirche des Glaubens, Kirche der Geschichte: Ausgewählte Aufsätze und Vorträge</i> , Freiburg 1966.	PANOFSKY 1967 Erwin Panofsky, <i>La vita e le opere di Albrecht Dürer</i> , Milano 1967.	PP. 72-79.	Joseph Gutmann, <i>ad vocem</i> «Estherolle», in <i>Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte</i> , VI, Stuttgart 1969, coll. 88-103.
RECENT ACQUISITIONS 1963 <i>Recent acquisitions</i> , in «Record of the Art Museum, Princeton University», 22, No. 1, 1963, pp. 15-19.	BRULEZ 1965 Wilfrid Brulez, <i>Marchands flamands à Venise. I (1568-1605)</i> , Bruxelles-Rome 1965.	KAHR 1966 Madlyn Millner Kahr, <i>The Book of Esther in Seventeenthcentury Dutch Art</i> , New York University 1966 (dissertazione di dottorato).	SBRIZIOLO 1967 Lia Sbriziolo, <i>Le confraternite veneziane di devozione. Saggio bibliografico e premesse storiografiche (dal particolare esame dello Statuto della Scuola mestrina di San Rocco)</i> , in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», XXI, 1967, pp. 167-197, 502-542.	NETTO 1968 Giovanni Netto, <i>Storia ed arte nell'edificio ospedaliero di S. Leonardo</i> , Treviso 1968.	HAUG, WILCKENS, VON 1969 Ingrid Haug, Leonie Von Wilckens, <i>ad vocem</i> «Esther», in <i>Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte</i> , VI, Stuttgart, 1969, coll. 5051.
RENUCCI 1963 Giorgio Renucci, <i>Il convento di S. Maria del Gesù in Treviso</i> , in «Le Venezie Francescane», XXX, 1963, 1-4, pp. 1-62.	COZZI, COZZI 1965 Gaetano Cozzi, Luisa Cozzi, <i>Nota storica</i> , in Paolo Sarpi, <i>La repubblica di Venezia, la casa d'Austria e gli Uscocchi</i> , Bari 1965, pp. 419-424.	MARIACHER 1966 Giovanni Mariacher, <i>Ca' Rezzonico</i> , Venezia 1966.	STELLA 1967 Aldo Stella, <i>Dall'anabattismo al socinianesimo nel Cinquecento veneto</i> , Padova 1967.	SCHLÖSSER 1968 Hans Peter Schlösser, <i>ad vocem</i> «Daniel», in <i>Lexikon der Christlichen Ikonographie</i> , I. <i>Allgemeine Ikonographie</i> , Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968, coll. 469-473.	LEWIS KOLB 1969 Carolyn Lewis Kolb, <i>Portfolio for the villa Priuli: dates, documents and designs</i> , in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio», XI, 1969, pp. 353-369.
REZNICEK 1963 Emil Karel Josef Reznicek, <i>Drawings by Hendrick Goltius, Thirty Years Later</i> , Supplement to the 1961 Catalogue, in «Aster Drawing», XXXI, 1963, 3, pp. 215-278.	FAGGIN 1965 Giorgio Faggin, <i>Un nuovo mercato di Dirck de Vries</i> , in «Arte Veneta», XIX, 1965, pp. 156-157.	METZGER 1966 Mendel Metzger, <i>The earliest Italian engraved megilloth</i> , in «The Bulletin of the John Rylands Library», 1966, pp. 380-432.	BERTELLI 1968 Carlo Bertelli, <i>Storia e vicende dell'immagine Edessena</i> , in «Paragone», XIX, 1968, 217/37, pp. 3-33.	SCHMIDT, WECKWERT 1968 Gerhard Schmidt, Alfred Weckwert, <i>ad vocem</i> «Biblia Pauperum», in <i>Lexikon der Christlichen Ikonographie</i> , I. <i>Allgemeine Ikonographie</i> , Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968, coll. 293-298.	LARCHER CROSATO 1969 Luciana Larcher Crosato, <i>Note su Benedetto Caliarì</i> , in «Arte Veneta», XXIII, 1969, pp. 115-130.
BENZONI 1964 ¹ Gino Benzoni, <i>ad vocem</i> «Barbaro Antonio», in <i>Dizionario Biografico degli Italiani</i> , 6, Roma 1964, p. 86.	FIOTTO 1965 ¹ Giuseppe Fiocco, <i>Gli arazzi, in Il Duomo di Conegliano</i> , Cittadella (Padova) 1965, pp. 51-56.	PAOLUCCI 1966 Antonio Paolucci, <i>Il diffondersi della visione prospettica</i> , Milano 1966.	BLOCH 1968 Peter Bloch, <i>ad vocem</i> «Bundeslade», in <i>Lexikon der Christlichen Ikonographie</i> , I. <i>Allgemeine Ikonographie</i> , Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968, coll. 341-343.	SCHULZ 1968 Juergen Schulz, <i>Venetian painted ceilings of the Renaissance</i> , Berkeley-Los Angeles 1968.	LOPEZ 1969 Pasquale Lopez, <i>Le confraternite laicali in Italia e la Riforma Cattolica</i> , in «Rivista di studi salernitani», 2, 1969, pp. 153-238.
BENZONI 1964 ² Gino Benzoni, <i>ad vocem</i> «Barbaro Francesco», in <i>Dizionario Biografico degli Italiani</i> , 6, Roma 1964, pp. 104-112.	FIOTTO 1965 ² Giuseppe Fiocco, <i>La pittura della Scuola dei battuti, in Il Duomo di Conegliano</i> , Cittadella (Padova) 1965, pp. 7-34.	SCHILLER 1966 Gertrud Schiller, <i>Ikonographie der Christlichen Kunst</i> , I, Gütersloh 1966.	BOSKOVITS, WELLERSHOFF 1968 Miklós Boskovits, Dieter Wellershoff, <i>ad vocem</i> «Caritas», in <i>Lexikon der Christlichen Ikonographie</i> , I. <i>Allgemeine Ikonographie</i> , Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968, coll. 349-351.	WEBER 1968 ¹ Ingrid Weber, <i>ad vocem</i> «Assuerus», in <i>Lexikon der Christlichen Ikonographie</i> , I. <i>Allgemeine Ikonographie</i> , Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968, coll. 193-194.	MCKENZIE 1969 Allen Dean Mckenzie, <i>The Virgin Mary as the Throne of Salomon</i> , Diss. 1965, University Microfilms.
BOTTER 1964 Mario Botter, <i>Le case affrescate, in Treviso nostra. Ambiente, storia, arte, tradizioni</i> , a cura di Lucio Polo, Treviso 1964, pp. 133-162.	MEERSSEMAN 1965 Gilles Gérard Meersseman, <i>Il tipo ideale di parroco secondo la riforma tridentina nelle sue fonti letterarie, in Il concilio di Trento e la riforma tridentina</i> , Atti del convegno storico internazionale (Trento 2-6 settembre 1963), Roma-Freiburg-Basel 1965, vol. I, pp. 27-44.	GALAVARIS 1966-1967 Georgios Galavaris, <i>The Stars of the Virgin. An Ekphrasis of an Icon of the Mother of God</i> , in «Eastern Churches Review», 1, 1966-1967.	EHRMANN 1968 Jean Ehrmann, <i>Caron et ses graveurs</i> , in «Gazette des Beaux-Arts», 1968, pp. 411-418.	WEBER 1968 ² Ingrid Weber, <i>ad vocem</i> «Esther», in <i>Lexikon der Christlichen Ikonographie</i> , I. <i>Allgemeine Ikonographie</i> , Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968, coll. 684-687.	PESCE 1969 Luigi Pesce, <i>Ludovico Barbo vescovo di Treviso (1437-1443): cura pastorale, riforma della Chiesa, spiritualità</i> , Padova 1969.
CASANOVA 1964 Maria Letizia Casanova, <i>ad vocem</i> «Daniele, Iconografia», in <i>Biblioteca Sanctorum</i> , IV, Roma 1964, coll. 463-467.	MENEGAZZI 1965 Luigi Menegazzi, <i>Il Duomo</i> , in <i>Il Duomo di Conegliano</i> , Cittadella (Padova) 1965, pp. 61-126.	ADAMS 1967 Herbert Mayow Adams, <i>Catalogue of Books printed on the Continent of Europe, 1501-1600, in Cambridge Libraries</i> , Cambridge 1967.	FALDON 1968 Nilo Faldon, <i>San Rocco di Conegliano, ambiente e vicende di una comunità parrocchiale</i> , Vittorio Veneto (Treviso) 1968.	WYSS 1968 Robert Ludwig Wyss, <i>ad vocem</i> «David», in <i>Lexikon der Christlichen Ikonographie</i> , I. <i>Allgemeine Ikonographie</i> , Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968, coll. 477-490.	SCHILLER 1969 Gertrud Schiller, <i>Ikonographie der Christlichen Kunst</i> , II, Gütersloh 1969.
GAETA 1964 Franco Gaeta, <i>ad vocem</i> «Barozzi Nicolò», in <i>Dizionario Biografico degli italiani</i> , vol. 6, Roma 1964, pp. 509-510.	MENEGAZZI 1965 Luigi Menegazzi, <i>Il Duomo</i> , in <i>Il Duomo di Conegliano</i> , Cittadella (Padova) 1965, pp. 61-126.	ASSELBERGHS 1967 Jean-Paul Asselberghs, <i>La tapisserie tournaisienne au XVe siècle</i> , catalogo della mostra, Tornai 1967.	EHRMANN 1968 Jean Ehrmann, <i>Caron et ses graveurs</i> , in «Gazette des Beaux-Arts», 1968, pp. 411-418.	WYSS 1968 Robert Ludwig Wyss, <i>ad vocem</i> «David», in <i>Lexikon der Christlichen Ikonographie</i> , I. <i>Allgemeine Ikonographie</i> , Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968, coll. 477-490.	SCHNEEBALG PERELMAN 1969 Sophie Schneebalg Perelman, <i>Un grand tapisser bruxellois: Pierre d'Enghien dit Pierre van Aelst</i> , in <i>De bloetijd van de vlaamse tapijtkunst. Internationaal Colloquium, 23-25 mei 1961</i> , Brussel 1969, pp. 279-323.
GARCIA DE ORBISO 1964 Teofilo Garcia de Orbiso, <i>ad vocem</i> «Daniele, profeta, santo», in <i>Bibliotheca Sanctorum</i> , IV 1964, coll. 448-463.	NETTO 1965 Giovanni Netto, <i>Vicende dell'Ospedale di Treviso nel Trecento</i> , Treviso 1965.	BENZONI 1967 Gino Benzoni, <i>Giovanni Bonifacio, erudito, uomo di legge e... devoto</i> , in «Studi veneziani», IX, 1967, pp. 247-312.	HAUSSHERR 1968 Reiner Haussherr, <i>Templum Salomonis und Ecclesia Christi</i> , in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 31, 1968, pp. 101-121.	ZINGEL 1968 Hans Joachim Zingel, <i>König Davids Harfe</i> , Köln 1968.	TOAFF 1968-1969 Ariel Toaff, <i>La storia di Ester nella letteratura ebraica medioevale</i> , in «Annuario di studi ebraici», 1968-1969, pp. 225-249.
MALVOLTI 1964 Francesco Maria Malvolti, <i>Catalogo delle migliori pitture esistenti nella città e territorio di Conegliano</i> , ed. a cura di Luigi Menegazzi, Treviso 1964.	PRODI 1965 Paolo Prodi, <i>Sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica</i> , in «Archivio italiano per la storia della pietà», IV, 1965, pp. 123-212.	DONZELLI, PILO 1967 Carlo Donzelli, Giuseppe Maria Pilo, <i>I pittori del Seicento veneto</i> , Firenze 1967.	HOHL 1968 Hanna Hohl, <i>ad vocem</i> «Arche Noe», in <i>Lexikon der Christlichen Ikonographie</i> , I. <i>Allgemeine Ikonographie</i> , Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968, coll. 178-180.	ZINGEL 1968 Hans Joachim Zingel, <i>König Davids Harfe</i> , Köln 1968.	STELLA 1969 Aldo Stella, <i>Anabattismo e antitrinitarismo in Italia nel sec. XVI</i> , Padova 1969.
MELCHIORI 1964 Nadal Melchiori, <i>Notizie di pittori e altri scritti</i> , edizione e commento a cura di Giampaolo Bordignon Favero, Venezia-Roma 1964.	RINGBOM 1965 Sixten Ivar Alexander Ringbom, <i>Icon to narrative. The rise of the dramatic close-up in 15th century devotional painting</i> , Åbo 1965.	GOODISON, ROBERTSON 1967 John Weatherburn Goodison, Giles Henry Robertson, <i>Fitzwilliam Museum Cambridge. Catalogue of Paintings</i> , II. <i>Italian Schools</i> , Cambridge 1967.	ISZAK, SILLI 1968 Angelico Iszak, Antonino Silli, <i>ad vocem</i> «Pio V, papa, santo», in <i>Bibliotheca Sanctorum</i> , X, Roma 1968, coll. 883-901.	TOAFF 1968-1969 Ariel Toaff, <i>La storia di Ester nella letteratura ebraica medioevale</i> , in «Annuario di studi ebraici», 1968-1969, pp. 225-249.	ULIANICH 1969 Boris Ulianich, <i>ad vocem</i> «Bolognetti», in <i>Dizionario Biografico degli Italiani</i> , II, Roma 1969, pp. 313-320.
RAHNER 1964 Hugo Rahner, <i>Symbole der Kirche</i> , Salzburg 1964.	DE MAS 1966 Alfredo De Mas, <i>Conegliano, vita, arte e storia</i> , prefazione di Giuseppe Fiocco, Milano 1966.	LOGAN 1967 Oliver M. T. Logan, <i>Studies in the Religious Life of Venice in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries; the Venetian Clergy and Religious Orders, 1520-1630</i> , Ph. D., University of Cambridge, 1967.	KULTZEN 1968 Rolf Kultzen, <i>Ein Turmbau zu Babel von Paul Bril als jüngste Leihgabe in der Alten Pinakothek</i> , in «Pantheon», XXVI, 1968, pp. 215-219.	TOAFF 1968-1969 Ariel Toaff, <i>La storia di Ester nella letteratura ebraica medioevale</i> , in «Annuario di studi ebraici», 1968-1969, pp. 225-249.	WEGNER 1969 Wolfgang Wegner, <i>Bemerkungen zu Zeichnungen niederländischer Künstler um 1600</i> , in <i>Miscellanea I. Q. van Regteren Altena: van geleerdheid aan Van Raan bij het bereiken van zijn zeventigste verjaardag, 16.5.1969</i> , Amsterdam 1969, pp. 90-92.
SHATZKY 1964 Jacob Shatzky, <i>The History of Purim Plays</i> , in <i>Purim Anthology</i> , Philadelphia 1964.	GROSSATO 1966 Lucio Grossato, <i>Affreschi del Cinquecento in Padova</i> , Milano 1966.	MARANI 1967 Alberto Marani, <i>Due lettere del Minucci a Marino Zorzi vescovo di Brescia e al suo segretario Alessandro Sanesi</i> , in «Brixia sacra», n. s., II, 1967, 2, pp. 82-85.	MASON RINALDI 1968 Stefania Mason Rinaldi, <i>Un nuovo ciclo di Paolo Fiammingo</i> , in «Arte Veneta», XXII, 1968,	BEAUVOIS-FAURE 1969 L. Beauvois-Faure, <i>Een nieuwe reeks met de geschiedenis van David naar een ontwerp van Barend van Orley</i> , in <i>De bloetijd van de vlaamse tapijtkunst. International Colloquium, 23-25 Mei 1961</i> , Brussel 1969, pp. 29-39.	WILBERG VIGNAU-SCHUURMAN 1969 Theodora Alida Gerarda Wilberg Vignau-Schuurman, <i>Die emblematischen Elemente im Werke Joris Hoefnagels</i> , 2 voll., Leiden 1969.
STELLA 1964 Aldo Stella, <i>Chiesa e Stato nelle relazioni dei nunzi pontifici a Venezia. Ricerche sul giurisdizionalismo veneziano dal XVI al XVIII secolo</i> , Città del Vaticano 1964.	GULDAN 1966 Ernst Guldan, <i>Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv</i> , Graz-Köln 1966.			COZZI 1969 Gaetano Cozzi, <i>La questione della sovranità di Ceneda</i> , in Paolo Sarpi. <i>Opere</i> , a cura di Gaetano Cozzi e Luisa Cozzi, Milano-Napoli 1969, pp. 468-496.	VON ERFFA 1969-1970 Hans Martin Von Erffa, <i>Judith-Virtus Virtutum Maria</i> , in «Mittelungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 14, 1969-1970,

pp. 460-465.	Udine 1970.	1577). I, Le "Dinastie Ecclesiastiche" nei Cornaro della Cha' Granda, Treviso 1971.	Wien 1972, coll. 611-620.	Achille Olivieri, <i>Sensibilità religiosa urbana e sensibilità religiosa contadina nel Cinquecento veneto: suggestioni e problemi</i> , in «Critica Storica», IX, 1972, fasc. 4, pp. 83-102.	pp. 173-190.
AN DER HEIDEN 1970 Rüdiger an der Heiden, <i>Die Porträtmalerei des Hans von Aachen</i> , in «Jahrbuch der Kunsthistorisches Sammlungen in Wien», n.s., 30, 1970, pp. 135-226.	WALZER-RED 1970 Albert Walzer-Red, <i>ad vocem</i> «Herz Jesu», in <i>Lexikon der Christlichen Ikonographie</i> , II. <i>Allgemeine Ikonographie</i> , Rom-Freiburg-BaselWien 1970, coll. 250-254.	LIBERALI 1971 ² Giuseppe Liberali, <i>Documentari sulla riforma cattolica pre e post-tridentina a Treviso (1527-1577)</i> . IV, <i>Giorgio Corner creatura del Borromeo?</i> , Treviso 1971.	DE BIASIO 1972 Luigi De Biasio, <i>L'eresia protestante in Friuli nella seconda metà del secolo XVI</i> , in «Memorie Storiche Forogiuliesi», LII, 1972, pp. 71-154.	POESCHKE 1972 Joachim Poeschke, <i>ad vocem</i> «Taube», in <i>Lexikon der Christlichen Ikonographie</i> , IV. <i>Allgemeine Ikonographie</i> , Rom-Freiburg-Basel-Wien 1972, coll. 241-244.	ASOR ROSA 1974 Alberto Asor Rosa, <i>La cultura della Controriforma</i> , Roma-Bari 1974.
BENZONI 1970 Gino Benzoni, <i>ad vocem</i> «Bonifacio, Giovanni», in <i>Dizionario Biografico degli Italiani</i> , 12, Roma 1970, pp. 194-197.	FALDON 1970-1971 Nilo Faldon, <i>La pieve rurale di San Pietro di Felto</i> , dattiloscritto, Rua (Treviso) 1970-1971.	LÜDICKE-KAUTE 1971 Lore Lüdicke-Kaute, <i>ad vocem</i> «Lauretanische Litanie», in <i>Lexikon der Christlichen Ikonographie</i> , III. <i>Allgemeine Ikonographie</i> , Rom-Freiburg-Basel-Wien 1971, coll. 27-31.	DE MAS 1972 Alfredo De Mas, <i>Conegliano. Arte storia e vita</i> , 2ª ed. ampliata a cura dello Studium Coneglianese, Venezia 1972.	RISULTATI E PROSPETTIVE 1972 <i>Risultati e prospettive della ricerca sul movimento dei disciplinati</i> , Atti del Convegno Internazionale di Studio (Perugia, 5-7 dicembre 1969), Perugia 1972.	ASSELBERGHS 1974 Jean-Paul Asselberghs, <i>Les tapisseries flamandes aux États-Unis d'Amérique</i> , Bruxelles 1974.
GINZBURG 1970 Carlo Ginzburg, <i>Il nicodemismo. Simulazione e dissimulazione religiosa nell'Europa del '500</i> , Torino 1970.	BERTINI 1971 Aldo Bertini, <i>Un'ignorata opera giovanile del Tintoretto: l'Erezione del Vitello d'Oro</i> , in «Arte Veneta», XXV, 1971, pp. 258-261.	MASSARI 1971 Antonio Massari, <i>Giorgio Massari architetto veneziano del Settecento</i> , Vicenza 1971.	EVANS 1972 Michael Evans, <i>ad vocem</i> «Tugenden», in <i>Lexikon der Christlichen Ikonographie</i> IV. <i>Allgemeine Ikonographie</i> , Rom-Freiburg-Basel-Wien 1972, pp. 364-380.	SCILLER 1972 Gertrud Schiller, <i>Iconography of Christian Art</i> , II, London 1972.	DE SANDRE GASPARINI 1974 Giuseppina De Sandre Gasparini, <i>Statuti di confraternite religiose di Padova nel Medio Evo</i> , Padova 1974.
HOFIUS 1970 Otfried Hofius, <i>Das «erste» und das «zweite» Zelt. Ein Beitrag zur Auslegung von Hebräer IX-X</i> , in «Zeitschrift für Neutestamentliche Wissenschaft», 1970, pp. 271-277.	BECHEVOLO 1971 Rino Bechevolo, <i>La pieve di S. Cassiano di Livenza (Brugnera). Cenni storici e artistici</i> , Vittorio Veneto (Treviso) 1971.	MENEGAZZI 1971 Luigi Menegazzi, <i>Francesco da Milano</i> , in «Arte Veneta», XXV, 1971, pp. 28-43.	FREDERICKSEN, ZERI 1972 Burton B. Fredericksen, Federico Zeri, <i>Census of pre-nineteenth-century Italian paintings in North American collections</i> , Cambridge (MA) 1972.	SCHILLER 1972 Gertrud Schiller, <i>Iconography of Christian Art</i> , II, London 1972.	FALDON 1974 Nilo Faldon, <i>Gli antichi Statuti e le Provisioni Ducali della Magnifica Comunità di Conegliano</i> , Conegliano (Treviso) 1974.
IVANOFF 1970 Nicola Ivanoff, <i>Sculture e pitture dal Quattrocento al Settecento</i> , in <i>La basilica di Santa Giustina. Arte e storia</i> , Castelfranco Veneto 1970, pp. 167-345.	FOLEGOT 1971 Angelo Folegot, <i>Cenni storici di Orsago</i> , Treviso 1971.	PULLAN 1971 Brian S. Pullan, <i>Rich and Poor Renaissance Venice: the social institutions of a catholic State, to 1620</i> , Oxford 1971.	HOHL 1972 ¹ Hanna Hohl, <i>ad vocem</i> «Sintflut», in <i>Lexikon der Christlichen Ikonographie</i> , IV. <i>Allgemeine Ikonographie</i> , Rom-Freiburg-Basel-Wien 1972, coll. 150-153.	SEIB 1972 Gerhard Seib, <i>ad vocem</i> «Sybillen», in <i>Lexikon der Christlichen Ikonographie</i> , IV. <i>Allgemeine Ikonographie</i> , Rom-Freiburg-Basel-Wien 1972, coll. 150-153.	HALL 1974 James Hall, <i>Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte</i> , ed. italiana a cura di Nello Forti Grazzini, Milano 1974.
KAHR 1970 Madlyn Kahr, <i>The meaning of Veronesè paintings in the church of San Sebastiano in Venice</i> , in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXIII, 1970, pp. 235-247.	FREEDBERG 1971 Sydney Joseph Freedberg, <i>Painting in Italy 1500 to 1600</i> , London 1971.	RED, IN LEXIKON 1971 Red., <i>ad vocem</i> «Pelikan», in <i>Lexikon der Christlichen Ikonographie, Allgemeine Ikonographie</i> , 3 (L -R), Freiburg im Breisgau 1971, coll. 390-392.	HOLL 1972 ² Oskar Holl, <i>ad vocem</i> «Stern, Sterne», in <i>Lexikon der Christlichen Ikonographie</i> , IV. <i>Allgemeine Ikonographie</i> , Rom-Freiburg-BaselWien 1972, coll. 214-216.	SEIBERT 1972 Jutta Seibert, <i>ad vocem</i> «Schutzmantelschaft», in <i>Lexikon der Christlichen Ikonographie</i> , IV. <i>Allgemeine Ikonographie</i> , Rom-Freiburg-Basel-Wien 1972, coll. 128-133.	LIBERALI 1974 Giuseppe Liberali, <i>Documentari sulla riforma cattolica pre e post-tridentina a Treviso, 1527-1577. VI, La restaurazione dello «stato ecclesiastico»</i> , Treviso 1974.
KREUZER 1970 Ernst Kreuzer, <i>ad vocem</i> «Fides», in <i>Lexikon der Christlichen Ikonographie</i> , II. <i>Allgemeine Ikonographie</i> , Rom-Freiburg-Basel-Wien 1970, coll. 31-34.	GARFF 1971 Jan Garff, <i>Tegninger af Maerten van Heemskerck</i> , catalogo della mostra, Copenhavn 1971.	SCHILLER 1971 Gertrud Schiller, <i>Iconography of Christian Art</i> , I, London 1971.	IVANOFF 1972 Nicola Ivanoff, <i>Henry III a Venise</i> , in «Gazette des Beaux-Arts», LXXX, 1972, pp. 313-330.	SZARVAS 1972 Klari Szarvas, <i>The Harp in Ancient Israel (part 2)</i> , in «The American Harp Journal», vol. III, 1972, 4, pp. 9-16.	LUCCO 1974 Mauro Lucco, <i>Basaiti: un dipinto ritrovato e un consuntivo</i> , in «Paragone», 297, 1974, pp. 41-55.
MARANI 1970 Alberto Marani, <i>Atti pastorali di Minuccio Minucci, arcivescovo di Zara (1596-1604)</i> , Roma 1970.	HEIDEMANN 1971 Adelheid Heidemann, <i>Moses shown the promised Land</i> , in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. XXXIV, 1971, pp. 321-324.	SHMERUK 1971 Chone Shmeruk, <i>ad vocem</i> «Purim», in <i>Encyclopaedia Judaica</i> , vol. 13, Jerusalem 1971, coll. 1396-1404.	JEDIN 1972 Hubert Jedin, <i>Genesi e portata del decreto tridentino sulla venerazione delle immagini</i> , in <i>Chiesa della fede. Chiesa della storia</i> , Brescia 1972, pp. 340-390.	TIMOFIEWITSCH 1972 Wladimir Timofiewitsch, <i>Girolamo Campagna: Studien zur venezianischen Plastik um das Jahr 1600</i> , München 1972.	NETTO 1974 Giovanni Netto, <i>Treviso medievale e i suoi ospedali</i> , Treviso 1974.
MANZATO 1970 Eugenio Manzato, <i>Leonardo Corona da Murano</i> , in «Arte Veneta», XXIV, 1970, pp. 128-150.	HÜTT 1971 Wolfgang Hütt, <i>Albrecht Dürer 1471 bis 1528. Das gesamte graphische Wer Druckgraphik</i> , Einleitung von Wolfgang Hütt, 2 voll., München 1971.	TUCCI 1971 Ugo Tucci, <i>ad vocem</i> «Bontempelli del Calice Bortolomio», in <i>Dizionario Biografico degli Italiani</i> , 12, Roma 1970, pp. 426-427.	VON LOOVEREN 1972 Lotti H. D. Von Looveren, <i>ad vocem</i> «Speculum Humanae Salvationis», in <i>Lexikon der Christlichen Ikonographie</i> , IV. <i>Allgemeine Ikonographie</i> , Rom-Freiburg-Basel-Wien 1972, coll. 182-185.	WEBER 1972 Ulrike Weber, <i>ad vocem</i> «Schiff», in <i>Lexikon der Christlichen Ikonographie</i> , IV. <i>Allgemeine Ikonographie</i> , Rom-Freiburg-Basel-Wien 1972, coll. 61-67.	OLIVATO 1974 ¹ Loredana Olivato, <i>Per la storia del restauro e la conservazione delle opere d'arte a Venezia nel Settecento</i> , in «Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti», LXXXII, 1974, pp. 52-62.
NETTO 1970 Giovanni Netto, <i>Altre memorie inedite dell'Ospedale di Treviso</i> , Treviso 1970.	JÜRGEN PAUL, WERNER BUSCH 1971 ¹ Jürgen Paul, Werner Busch, <i>ad vocem</i> «Mardocheeus», in <i>Lexikon der Christlichen Ikonographie</i> , III. <i>Allgemeine Ikonographie</i> , Rom-Freiburg-Basel-Wien 1971, coll. 153-154.	WÖFFLIN 1971 Heinrich Wöfflin, <i>The Art of Albrecht Dürer</i> , Denver 1971.	VON LOOVEREN 1972 Lotti H. D. Von Looveren, <i>ad vocem</i> «Speculum Humanae Salvationis», in <i>Lexikon der Christlichen Ikonographie</i> , IV. <i>Allgemeine Ikonographie</i> , Rom-Freiburg-Basel-Wien 1972, coll. 182-185.	WEIFEL 1972 Ulrike Weifel, <i>ad vocem</i> «Schiff», in <i>Lexikon der Christlichen Ikonographie</i> , IV. <i>Allgemeine Ikonographie</i> , Rom-Freiburg-Basel-Wien 1972, coll. 61-67.	OLIVATO 1974 ² Loredana Olivato, <i>Provvedimenti della Repubblica veneta per la salvaguardia del patrimonio pittorico dei secoli XVII e XVIII</i> , in «Memorie dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», vol. XXXVII, fascicolo I, 1974, pp. 1-236.
ROMANO 1970 Giovanni Romano, <i>Casalesi del Cinquecento. L'avvento del manierismo in una città padana</i> , Torino 1970.	JÜRGEN PAUL, WERNER BUSCH 1971 ² Jürgen Paul, Werner Busch, <i>ad vocem</i> «Rahab (Rachab)», in <i>Lexikon der Christlichen Ikonographie</i> , III. <i>Allgemeine Ikonographie</i> , Rom-Freiburg-Basel-Wien 1971, coll. 494-495.	ABBATE, PREVITALI 1972 Francesco Abbate, Giovanni Previtali, <i>La pittura napoletana del '500</i> , in <i>Storia di Napoli</i> , vol.V, tomo II, Napoli 1974, pp. 829-911.	KERBER 1972 Bernhard Kerber, <i>ad vocem</i> «Salomo», in <i>Lexikon der Christlichen Ikonographie</i> , IV. <i>Allgemeine Ikonographie</i> , Rom-Freiburg-Basel-Wien 1972, coll. 15-23.	CAVALCASELLE 1973 Giovanni Battista Cavalcaselle, <i>La pittura Friulana del Rinascimento</i> , a cura di Giuseppe Bergamini, presentazione di Decio Gioseffi, Vicenza 1973 [= Cavalcaselle 1876, ms.].	PALLUCCHINI 1974 Anna Pallucchini, <i>Echi della battaglia di Lepanto nella pittura veneziana del '500</i> , in <i>Il Mediterraneo nella seconda metà del Cinquecento alla luce di Lepanto</i> , Firenze 1974, pp. 279-287.
ROSAND 1970 David Rosand, <i>The Crisis of the Venetian Renaissance Tradition</i> , in «L'Arte», 11-12, 1970, pp. 5-53.	KRAMER 1971 Johacim Kramer, <i>ad vocem</i> «Phönix», in <i>Lexikon der Christlichen Ikonographie, Allgemeine Ikonographie</i> , 3 (L -R), Freiburg im Breisgau 1971, coll. 430-432.	ALBERIGO 1972 Giuseppe Alberigo, <i>Contributi alla storia delle confraternite dei disciplinati e della spiritualità laicale nei secoli XV e XVI</i> , in <i>Il Movimento dei disciplinati</i> , Perugia 1972, pp. 156-256.	MEYER ZUR CAPELLEN 1972 Jürg Meyer zur Capellen, <i>Andrea Previtali</i> , Diss., Würzburg 1972.	DE BORTOLI SOMMACAL 1973 Gigetto De Bortoli Sommacal, <i>La confraternita di Santa Maria dei Battuti di Castion (Belluno)</i> , in «Quaderni del Centro di documentazione sul movimento dei disciplinati», Perugia 1973, pp. 3-73.	PRITCHARD 1974 James Bennett Pritchard, <i>Salomon and Sheba</i> , London 1974.
SACHS 1970 Hannelore Sachs, <i>ad vocem</i> «Gedeon», in <i>Lexikon der Christlichen Ikonographie</i> , II. <i>Allgemeine Ikonographie</i> , Rom-Freiburg-Basel-Wien 1970, coll. 125-126.	LECHNER 1971 Gregor Martin Lechner, <i>ad vocem</i> «Litanie», in <i>Lexikon der Christlichen Ikonographie</i> , III. <i>Allgemeine Ikonographie</i> , Rom-Freiburg-Basel-Wien 1971, coll. 102-103.	CHASTEL 1972 André Chastel, <i>La rencontre de la Reine de Saba et de Salomon dans l'iconographie médiévale</i> , in <i>Fables, Formes, Figures</i> , I, Paris 1972, pp. 103-122.	MIELKE 1972 Ursula Mielke, <i>ad vocem</i> «Saba, Königin von», in <i>Lexikon der Christlichen Ikonographie</i> , IV. <i>Allgemeine Ikonographie</i> , Rom-Freiburg-Basel-Wien 1972, coll. 2-3.	DE BORTOLI SOMMACAL 1973 Gigetto De Bortoli Sommacal, <i>La confraternita di Santa Maria dei Battuti di Castion (Belluno)</i> , in «Quaderni del Centro di documentazione sul movimento dei disciplinati», Perugia 1973, pp. 3-73.	ROME AND VENICE 1974 <i>Rome and Venice. Prints of the High Renaissance</i> , catalogue of an exhibition, Fogg Art Museum, Harvard University, 5-30 May 1974, edited by Konrad Oberhuber, Cambridge (Mass.) 1974.
SOMEDA DE MARCO 1970 Carlo Someda De Marco, <i>Il Duomo di Udine</i> ,	LIBERALI 1971 ¹ Giuseppe Liberali, <i>Documentari sulla riforma cattolica pre e post-tridentina a Treviso (1527-</i>	DAUTH 1972 Raimund Dauth, <i>ad vocem</i> «Noe (Noah)», in <i>Lexikon der Christlichen Ikonographie</i> , IV. <i>Allgemeine Ikonographie</i> , Rom-Freiburg-Basel-	NUNZIATURE 1972 <i>Nunziature di Venezia</i> , vol. XI, a cura di Adriana Buffardi, Roma 1972.	DE BORTOLI SOMMACAL 1973 Gigetto De Bortoli Sommacal, <i>La confraternita di Santa Maria dei Battuti di Castion (Belluno)</i> , in «Quaderni del Centro di documentazione sul movimento dei disciplinati», Perugia 1973, pp. 3-73.	SINDING-LARSEN 1974 Staae Sinding-Larsen, <i>Christ in the Council</i>

Hall. *Studies in the religious iconography of the Venetian Republic*; with a contribution by A. Kuhn, Roma 1974.

VON HENNEBERG 1974
Josephine Von Henneberg, *L'Oratorio dell'Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso di San Marcello*, Roma 1974.

WEISS 1974
Elisabeth Weiss, *ad vocem* «Johannes der Täufer», in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, VII. *Ikonographie der Heiligen*, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1974, col. 180.

CHIAPPINI 1975
Ileana Chiappini, *Le opere*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, I, Bergamo 1975, pp. 128-167.

FAVARO 1975
Elena Favaro, *L'Arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975.

FINE DUTSCH 1975
Fine Dutch, Flemish & German Drawings from the 16th-19th Centuries, Kunstveilingen Mak Van Waay B.V. Sale Catalogue 246. Fine Dutch, Flenish and German Drawings from the 16th-19th centuries. Amsterdam, 10th June 1975.

FURLAN 1975
Caterina Furlan, *Contributo a Francesco da Milano*, in «Il Noncello», 40, 1975, pp. 3-18.

IVANOFF 1975
Nicola Ivanoff, *Il ciclo eucaristico di S. Giorgio Maggiore a Venezia*, in «Notizie da Palazzo Albani», n. 2, 1975, pp. 50-57.

LORENZETTI 1975
Giulio Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario*, Trieste 1975.

LUCCO 1975
Mauro Lucco, *Pordenone a Venezia*, in «Paragone», 309, 1975, pp. 3-38.

MANCINI, SCARFONE 1975
Paolo Mancini, Giuseppe Scarfone, *L'oratorio del Santissimo Crocifisso*, Roma 1975.

MARTONE 1975
Liana Martone, *Conegliano, radiografia di una città. Storia e sviluppo urbanistico*, Treviso 1975.

MENEGAZZI 1975
Luigi Menegazzi, *Per Francesco da Milano*, in «Arte Veneta», XXIX, 1975, pp. 156-158.

MIELKE 1975
Hans Mielke, *Antwerpener Graphik in der 2. Hälfte des XVI Jahrhunderts. Der Thesaurus veteris et novi testamenti des Gerard de Jode (1585) und seine Künstler*, in «Zeitschrift zur Kunstgeschichte», XXXVIII, 1975, pp. 29-83.

PIETER BRUEGEL 1975
Pieter Bruegel d. Ältere als Zeichner. Herkunft und Nachfolge: eine Ausstellung des Kupferstichkabinetts Berlin, 19. Sept. bis 16. Nov. 1975, catalogo della mostra, a cura di F. Anzelewsky,

Berlin 1975.

ZAMPETTI 1975
Pietro Zampetti, *Andrea Previtali, in I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, I, Bergamo 1975, pp. 85-167.

1000 PROCESSI 1976
1000 processi dell'Inquisizione in Friuli: 1551-1647, Udine 1976.

AURIGEMMA 1976
Luigi Aurigemma, *Il segno dello scorpione*, Torino 1976.

BOZZOLATO 1976
Giampiero Bozzolato, *Saggio di iconografia trevigiana*, Treviso 1976.

GINZBURG 1976
Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi: il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino 1976.

GIROUARD 1976
Mark Girouard, *Hardwick Hall, Derbyshire. A History and a Guide*, London 1976.

LIBERALI 1976
Giuseppe Liberali, *Documentari sulla riforma cattolica pre e post tridentina a Treviso (1527-1577). VII-VIII. La diocesi delle visite pastorali, parte prima*, Treviso 1976.

MURARO, ROSAND 1976
Michelangelo Muraro, David Rosand, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, Fondazione Giorgio Cini), 1976, Vicenza 1976.

NETTO 1976
Giovanni Netto, *Nel '300 a Treviso. Vita cittadina vista nell'attività della «scuola» di Santa Maria dei Battuti e del suo Ospedale*, Treviso 1976.

PIGNATTI 1976
Terisio Pignatti, *Paolo Veronese*, Venezia 1976.

PULLAN 1976
Brian S. Pullan, *Le Scuole Grandi e la loro opera nel quadro della Controriforma*, in «Studi Veneziani», 14, 1976, pp. 83-109.

PUTSCHER 1976
Marielene Putschler, *Der Traum Jakobs*, in «Deutsches Ärzteblatt-Ärztliche Mitteilungen», 73, 1976, pp. 1-7.

TEMPESTINI 1976
Anchise Tempestini, *Recensione a I Pittori Bergamaschi del primo Cinquecento*, in «Antichità viva», 5, 1976, p. 57.

ZERI 1976
Federico Zeri, *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, 2 voll., Baltimore 1976.

BRODERICK 1977
Herbert Broderick, *Solomon and Sheba Revisited*, in «Gesta», XVI, 1977, I, p. 45.

FALDON 1977

Nilo Faldon, *Don Vincenzo Botteon e Antonio Aliprandi, primi biografi di Giambattista Cima da Conegliano. In memoria e lode*, Treviso 1977.

MEERSSEMAN 1977
Gilles Gérard Meersseman, *Ordo fraternitatis. Confraternite e Pietà dei laici nel medioevo*, voll. I-III, Roma 1977.

PANE 1977
Roberto Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, vol. II, Milano 1977.

PESCE 1977
Luigi Pesce, *Gli statuti (1329) della Scuola di S. Maria dei Battuti di Treviso*, in «Archivio Veneto», s. V, CVIII, 1977, 143, pp. 5-25.

RODGERS 1997
Daniel Rodgers, *Tintoretto's Golden Calf*, in «The Burlington Magazine», 119, 1977, p. 715.

SCIOLLA 1977
Gianni Carlo Sciolla, *Lodi. Il Museo civico*, Bologna 1977.

STRAUSS 1977
Walter L. Strauss, *Hendrik Goltzius. 1558-1617. The Complete Engravings and Woodcuts*, 2 voll., New York 1977.

TIZIANO. LE LETTERE 1977
Tiziano. *Le Lettere (dalla silloge di documenti tizianeschi di Celso Fabbro)*, a cura di Clemente Gandini, Pieve di Cadore 1977.

VILLANOVA 1977
Girolamo Villanova, *Serravalle nella storia e nell'arte. Raccolta di notizie e curiosità storiche dalle origini ai nostri giorni*, Belluno 1977.

ZORZI 1977
Alvise Zorzi, *Venezia scomparsa. Repertorio degli edifici veneziani distrutti, alterati o manomessi*, II, Milano 1977.

ANGELOZZI 1978
Giancarlo Angelozzi, *Le confraternite laicali. Un'esperienza cristiana tra medioevo e età moderna*, Brescia 1978.

BENZONI 1978
Gino Benzoni, *Gli affanni della cultura. Intellettuali e potere nell'Italia della Controriforma e barocca*, Milano 1978.

DE BORTOLI 1978
Gigetto De Bortoli, *Statuto della Scuola dei Battuti bellunesi*, Belluno 1978.

GARGAN 1978
Luciano Gargan, *Cultura e arte nel Veneto al tempo del Petrarca*, Padova 1978.

HÜTTINGER 1978
Eduard Hüttinger, *Zur venezianischen Malerei und zum Thema "Schweiz-Venedig"*, in *Venezianische Kunst in der Schweiz und in Lichtenstein*, catalogo della mostra (Paeffikon/SZ, Seedam Kulturzentrum/Genf, Musée d'art e d'histoire, giugno-novembre 1978), Genève 1978, pp. 7-12.

MASON RINALDI 1978
Stefania Mason Rinaldi, *Paolo Fiammingo*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 11, 1978, pp. 47-188.

MUTINI 1978
Claudio Mutini, *ad vocem* «Casoni, Guido», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 21, Roma 1978, pp. 404-407.

PROPOSTE DI RESTAURO 1978
Proposte di restauro. Dipinti del primo Cinquecento nel Veneto, Castelfranco Veneto 1978.

PUPPI 1978
Lionello Puppi, *Verso Gerusalemme*, in «Arte Veneta», XXXII, 1978, pp. 73-78.

SARTORI 1978
Basilio Sartori, *Castel Roganzuolo. Storia di un'antica pieve*, Vittorio Veneto (Treviso) 1978.

THE ORIGIN 1978
The Origin of the Italian «Veduta», catalogo della mostra, Providence 1978.

VODARICH 1978
Chiara Vodarich, note di commento all'edizione di Ambrogio Rigamonti, *Descrizione delle pitture più celebri che si vedono esposte nelle chiese ed altri Luoghi Pubblici di Trevigi*, Treviso 1978.

ZUGNI TAURO 1978
Anna Paola Zugni Tauro, *La presenza di quattro artisti a Feltre: Ludovico Pozzoserrato, Andrea Palladio, Giannantonio Selva, Tranquillo Orsi*, in «Arte Veneta», XXXII, 1978, pp. 255-261.

DE CLERC 1978-1979
Carlo De Clerc, *Quelques séries italiennes de Sybilles*, in «Bulletin de l'Institut Historique Belgique de Rome», XLVIII-XLIX, 1978-1979, pp. 105-127.

BAILO 1979
Luigi Bailo, *Degli affreschi salvati nella demolita chiesa di S. Margherita in Treviso (1883)* con nota introduttiva di Clara Rosso Coletti, ristampa anastatica, Treviso 1979.

BALDISSIN 1979
Giovanna Baldissin, *Per un Museo locale a Conegliano*, in «Storiadentro», 2, 1979, p. 321.

BISCONTI 1979
Fabrizio Bisconti, *Aspetti e significati del simbolo della fenice nella letteratura e nell'arte del Cristianesimo primitivo*, in «Vetera christianorum», 1979, vol. 16, fasc. 1, pp. 21-40.

BURKE 1979
Peter Burke, *Le domande del vescovo e la religione del popolo*, in «Quaderni storici», 41, 1979, pp. 540-544.

DAZZI, MERKEL 1979
Manlio Dazzi, Ettore Merkel, *Catalogo della Pinacoteca della Fondazione Scientifica Querini Stampalia*, prefazione di Rodolfo Pallucchini, Vicenza 1979.

GRASSI 1979

Luigi Grassi, *Teorici e storia della critica d'arte*, in *Il Settecento in Italia*, III, Roma 1979, pp. 186-191.

HUMFREY 1979
Peter Humfrey, *Cima's Altarpiece in the Madonna dell'Orto*, in «Arte Veneta», XXXIII, pp. 122-125.

IVANOFF, ZAMPETTI 1979
Nicola Ivanoff, Pietro Zampetti, *Jacopo Negretti detto Palma il Giovane, in I pittori bergamaschi. Il Cinquecento*, III, Bergamo 1979, pp. 379-399.

OTTINO DELLA CHIESA 1979
Angela Ottino Della Chiesa, *Dipinti della Pinacoteca di Brera in deposito nelle Chiese della Lombardia*, Milano 1979.

PESCE 1979
Luigi Pesce, *Gli Statuti (1486) del Lazzaretto di Treviso composti dal Rolandello*, in «Archivio Veneto», s. V, CX, 1979, 147, pp. 33-71.

FOSSALUZZA 1979-1980
Giorgio Fossaluzza, *Francesco Beccaruzzi*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, relatore Gian Alberto Dell'Acqua, anno accademico 1979-1980.

ARCHITETTURA E UTOPIA 1980
Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, luglio-ottobre 1980), coordinatore della mostra Lionello Puppi, Milano 1980.

ASTA DI DIPINTI 1980
Asta di dipinti dal XV al XVIII secolo, 356, Finarte, Milano, 4 dicembre 1980.

BALDISSIN MOLLÌ 1980
Giovanna Baldissin Molli, *Vicene architetoniche di un monumento coneiglianese: il convento di S. Francesco tra '700 e '800*, in «Storiadentro», 3, 1980, pp. 213-222.

BERNHARD 1980
Marianne Bernhard, *Martin Schongauer und sein Kreis. Druckgraphik Handzeichnungen*, München 1980.

BRESCIANI ALVAREZ 1980
Giulio Bresciani Alvarez, *I chiostri di Santa Giustina, in I benedettini a Padova e nel territorio padovano attraverso i secoli*, catalogo della mostra, Treviso 1980, pp. 245-256.

CAIRNS 1980
Christopher Cairns, *Diocesan Studies of the Venetian Terraferma*, in «Studi Veneziani», n.s., IV, 1980, pp. 79-87.

COMELLI 1980
Giovanni Comelli, *L'arte della stampa nel Friuli Venezia Giulia*, Udine 1980.

CORBOZ 1980
André Corboz, *L'immagine di Venezia nella cultura figurativa del '500*, in *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, luglio-otto-

bre 1980), coordinatore della mostra Lionello Puppi, Milano 1980, pp. 63-68.

CORTESI BOSCO 1980
Francesca Cortesi Bosco, *Gli affreschi dell'Oratorio Suardi. Lorenzo Lotto nella crisi della Riforma*, Bergamo 1980.

DE SANDRE GASPARINI 1980
Giuseppina De Sandre Gasparini, *Per lo studio delle confraternite basso-medievali del territorio veneto: note su statuti editi e inediti*, in «Ricerche di storia sociale e religiosa», 17-18, 1980, pp. 29-50.

HERZNER 1980
Volker Herzner, *Die Judith der Medici*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 43, 1980, pp. 139-180.

HOLLSTEIN 1980
Friedrich Wilhelm H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700, XXI. Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler 2. text*, compiled by D. De Hoop Scheffer, Amsterdam 1980.

HUTCHISON 1980
Jane C. Hutchison, *Early German Artists, in The Illustrated Bartsch, VIII*, New York, 1980.

I BENEDETTINI 1980
I Benedettini a Padova e nel territorio padovano attraverso i secoli: saggi storici sul movimento benedettino a Padova, catalogo della mostra storico-artistica nel XV centenario della nascita di San Benedetto (Padova, Abbazia di S. Giustina, ottobre-dicembre 1980), Treviso 1980.

KAEPPELI 1980
Thomas Kaeppli, *Scriptores Ordinis Praedicatorum Medii Aevi*, Volumen III, I-S, Roma 1980.

MACANDREW 1980
Hugh Macandrew, *Ashmolean Museum Oxford. Catalogue of the Collection of Drawings, III, Italian Schools: Supplement*, Oxford 1980.

MARTONE BIASI 1980
Liana Martone Biasi, *F. M. Malvoli e altri accademici coneiglianesi della seconda metà del '700*, in «Storiadentro», 3, 1980, pp. 189-201.

ORIOLI 1980
Luciano Orioli, *Per una rassegna bibliografica sulle confraternite medievali*, in «Ricerche di storia sociale e religiosa», 17-18, 1980, pp. 75-195.

PADOAN URBAN 1980
Lina Padoan Urban, *Gli spettacoli urbani e l'utopia*, in *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano 1980, pp. 156-166.

PALAZZO VECCHIO 1980
Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei, catalogo della mostra, Firenze 1980.

PASSOLUNGI 1980
Pier Angelo Passolunghi, *Gli statuti della Scuola di S. Maria dei Battuti di Ceneda*, Treviso 1980.

PEROCCO 1980
Guido Perocco, *Tintoretto a S. Rocco. Ricerca storico artistica in occasione del V centenario della Scuola*, Milano 1980.

ROSSI 1980
Paolo Rossi, *Nota per Rizzardo Locatelli e una proposta per Hans Rottenhammer*, in «Arte Veneta», XXXIV, 1980, pp. 169-174.

SALET 1980
Francis Salet, *David et Bethsabée*, Paris 1980.

SINDING-LARSEN 1980
Staale Sinding-Larsen, *L'immagine della Repubblica di Venezia*, in *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, luglio-ottobre 1980), coordinatore della mostra Lionello Puppi, Milano 1980, pp. 40-49.

STAATLICHE KUNSTSAMMLUNG KASSEL 1980
Staatliche Kunstsammlung Kassel, Gemäldegalerie Schloss Wilhelmshöhe, Katalog I. Italienische, französische und spanische Gemälde des XVI bis XVIII Jahrhunderts, Fridingen 1980.

THE ILLUSTRATED BARTSCH 1980'
The Illustrated Bartsch, VI. *Netherlandish artists*, New York 1980.

THE ILLUSTRATED BARTSCH 1980²
The Illustrated Bartsch, X. *Sixteenth Century German Artists. Albrecht Dürer*, New York 1980.

ZWEITE 1980
Armin Zweite, *Marten de Vos als Maler*, Berlin 1980.

L'ÉPOQUE DE LUCAS 1980-1981
L'époque de Lucas de Leyde et Pierre Bruegel. Dessins des Anciens Pays-Bas. Collection Frits Lugt. Institut Néerlandais de Paris, catalogo della mostra, Paris-Florence 1980-1981.

ALLEGRA 1981
Luciano Allegra, *Il parroco: un mediatore fra alta e bassa cultura*, in *Storia d'Italia. Annali*, IV. *Intellettuali e potere*, a cura di Carlo Vivanti, Torino 1981, pp. 897-947.

ARTE DEL '600 1981
Arte del '600 nel Bellunese, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, Chiesa di San Pietro, Palazzo Piloni, 19 luglio 1981-19 ottobre 1981), a cura di Mauro Lucco, Padova 1981.

BORDIGNON FAVERO 1981
Giampaolo Bordignon Favero, *I palazzi Soranzo Novello e Spinelli Guidozi in Castelfranco Veneto*, Castelfranco Veneto (Treviso) 1981.

CENTO OPERE 1981
Cento opere restaurate del Museo Civico di Padova. Dipinti, catalogo della mostra (Padova, Nuovo Museo Civico agli Eremitani, 15 aprile-12 giugno 1981), Padova 1981.

FOSSALUZZA 1981
Giorgio Fossaluzza, *Profilo di Francesco Beccaruzzi*, in «Arte Veneta», XXV, 1981, pp. 71-83.

GUAZZONI 1981
Valerio Guazzoni, *Moretto e il tema sacro*, Brescia 1981.

LÁSZLÓ 1981
Emőke László, *Flemish and French Tapestries in Hungary*, Budapest 1981.

LORENZO LOTTO 1981
Lorenzo Lotto *nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra (Ancona, Chiesa del Gesù, Chiesa di San Francesco alle Scale, Loggia dei Mercanti 4 luglio-11 ottobre 1981), a cura di Paolo Dal Poggetto e Pietro Zampetti, Firenze 1981.

LUCCO 1981
Mauro Lucco, *I dipinti della chiesa di S. Martino a Conegliano (e qualche momento di vita artistica cittadina). Conferenza tenuta nella Chiesa di S. Martino il 14 dicembre 1979 in occasione del restauro del presbiterio*, Conegliano (Treviso) 1981.

MARCATELLI 1981
Carlo Marcatelli, *Historia di Conegliano*, trascritta da Nilo Faldon, prefazione di Pier Angelo Passolunghi, Susegana (Treviso) 1981.

MASON RINALDI 1981
Stefania Mason Rinaldi, *Ludovico Pozzoserrato (scheda critica)*, in *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia 1540-1590*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, settembre-dicembre 1981), Milano 1981, pp. 243-244.

MENEGAZZI 1981
Luigi Menegazzi, *Cima da Conegliano*, Treviso 1981.

OLIVIERI 1981
Achille Olivieri, *Fra collettività urbane e rurali e "colonie" mediterranee: l'eresia" a Venezia*, in *Storia della cultura veneta*, 3.3. *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza 1981, pp. 467-512.

PALLUCCHINI 1981'
Rodolfo Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, 2 voll., Milano 1981.

PALLUCCHINI 1981²
Rodolfo Pallucchini *Per la storia del Manierismo a Venezia*, in *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia 1540-1590*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, settembre-dicembre 1981), Milano 1981, pp. 11-68.

PIGNATTI 1981
Terisio Pignatti, *Natura e carattere delle Scuole*, in *Le Scuole di Venezia*, a cura di Terisio Pignatti, Milano 1981, pp. 9-26.

PROSPERI 1981
Adriano Prosperi, *Intellettuali e Chiesa all'inizio dell'età moderna*, in *Storia d'Italia. Annali*, IV. *Intellettuali e potere*, a cura di Carlo Vivanti, Torino 1981, pp. 159-252.

PULLAN 1981

Brian S. Pullan, *Le Scuole di Venezia*, a cura di Terisio Pignatti, Milano 1981.

ROMANO 1981
Serena Romano, *Giuditta e il Fondaco dei tedeschi*, in *Giorgione e la cultura veneta fra '400 e '500*, Roma 1981, pp. 113-125.

RUSCONI 1981
Roberto Rusconi, *Predicatori e predicazione (secoli IX-XVIII)*, in *Storia d'Italia. Annali*, IV. *Intellettuali e potere*, a cura di Carlo Vivanti, Torino 1981, pp. 951-1035.

S. ANTONIO 1981
S. Antonio, 1231-1981. Il suo tempo, il suo culto e la sua città, catalogo della mostra (Padova, Sala della Ragione-Sale dei Chiostri del Santo, giugno-novembre 1981), Padova 1981.

THE ILLUSTRATED BARTSCH 1981
The Illustrated Bartsch, X. *Sixteenth Century German Artists. Albrecht Dürer*. Commentary, New York 1981.

TUCCI 1981
Ugo Tucci, *Mercanti, navi, monete nel Cinquecento veneziano*, Bologna 1981.

VALENTINITSCH 1981
Helfried Valentinitisch, *Das landesfürstliche Quecksilberbergwerk Idria, 1575-1659. Produktion, Technik, rechtliche und soziale Verhältnisse, Betriebsbedarf, Quecksilberhandel*, (Forschungen zur geschichtlichen Landeskunde der Steiermark. Herausgegeben von der Historischen Landeskommision für Steiermark), XXXII. Band, Graz 1981.

AGOSTI, ZANI, 1982
Giovanni Agosti, Carlo Zani, *Sul Moretto in casa Ugoni*, in *Il Ritorno dei Profeti. Un ciclo di affreschi del Moretto per Brescia*, Brescia 1982, pp. 17-37.

BALDISSIN MOLLI 1982
Giovanna Baldissin Molli, *Un inventario settecentesco di pitture conegliesi «esposte alla pubblica vista»*, in «Ca' Spineda». Periodico della Cassa di Risparmio della Marca Trivigiana, XXIII, 1982, 2, giugno, pp. 11-33.

BASSO, CASON 1982
Toni Basso, Andrea Cason, *Treviso ritrovata*, Treviso 1982.

Bechevolo 1982
Rino Bechevolo, *Il Castello di S. Martino. Vittorio Veneto, Maniago (Pordenone) 1982*.

BELTING 1982
Hans Belting, *Die Reaktion der Kunst des XIII Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen*, in *Il Medioevo l'Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Atti del XXIV Congresso C. I. H. A., Bologna 1982, pp. 35-54.

BOLOGNA 1982
Ferdinando Bologna, *La coscienza storica dell'arte in Italia*, Torino 1982.

BURCHELATI (ED. 1982)
Bartolomeo Burchelati, *Apologia de' Trevigiani*

ni, ragionamento academico di Bartolomeo Burchelati fisico, fatto da lui nell'Accademia degli Anhelanti, il Respirante fra quelli nel 6. di luglio l'anno 1603; edizione, introduzione e note a cura di Lucio Puttin; con la ristampa in appendice dei *Diletti di Trevigi di Bartolomeo Burchelati* [pp. 50-61], Padova 1982.

CONTI 1982
Alessandro Conti, *Fra conservazione e restauro amatoriale*, in *La grande vetrata di San Giovanni e Paolo. Storia, iconologia restauro*, catalogo della mostra (Venezia 1982), Venezia 1982, pp. 131-143.

FANTELLI 1982
Pier Luigi Fantelli, *La Scuola dei Battuti a Conegliano*, Treviso 1982.

FOSSALUZZA 1982
Giorgio Fossaluzza, *Per Ludovico Fiumicelli, Giovan Pietro Meloni e Girolamo Denti*, in «Arte Veneta», XXXVI, 1982, pp. 131-144.

FURLAN 1982
Caterina Furlan, *Il percorso del Pordenone dagli esordi al ciclo di Collalto*, in *Il Pordenone a Vacile*, Udine 1982, pp. 11-62.

GERSZI 1982
Terez Gerszi, P. Bruegel: *Einfluss auf die Herausbildung der niederländischen Seeund Künstlerlandschaftsdarstellung*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», XXIV, 1982, pp. 145-152.

GIBSON WOOD 1982
Carol Gibson Wood, *Studies in the Theory of connoisseurship from Vasari to Morelli*, Phd Thesis, The Warburg Institute, University of London, 1982.

MARTONE 1982
Thomas Martone, *L'affresco di Piero della Francesca in Monterchi*, in *Monterchi: una pietra miliare della pittura rinascimentale*, Convegno internazionale sulla “Madonna del Parto” di Piero della Francesca (Monterchi, 24 maggio 1980), Monterchi 1982, pp. 17-99.

PALLUCCHINI, ROSSI 1982
Rodolfo Pallucchini, Paola Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Milano 1982.

PULLAN 1982
Brian S. Pullan, *La politica sociale della Repubblica di Venezia*, Roma 1982.

ROMANO 1982
Giovanni Romano, *Il Cinquecento di Roberto Longhi: eccentrici, classicismo precoce, "maniera"*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 17 (numero dedicato a Cinquecento eccentrico. *Itinerari e protagonisti della dissidenza anti-classica*), 1982, pp. 5-27.

SACCOMANI 1982
Elisabetta Saccomani, *Domenico Campagnola disegnatore di "paesi" dagli esordi alla prima maturità*, in «Arte Veneta», XXXVI, 1982, pp. 81-99.

SAFARIK, TORSSELLI 1982
Eduard A. Safarik, Giorgio Torselli, *La Galleria*

Doria-Pamphilj a Roma, Roma 1982.

STEER 1982
John Steer, *Alvise Vivarini his art and influence*, Cambridge 1982 *Strossmayerova galerija* 1982.

STROSSMAYEROVA 1982
Strossmayerova galerija starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb 1982.

DALL'ARMELLINA 1982-1983
Cristina Dall'armellina, *I notai di Conegliano nella seconda metà del XVI secolo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Venezia, relatore G. Cozzi, anno accademico 1982-1983.

BALDASSARI 1983
Guido Baldassari, *"Acutezza" e "ingegno": teoria e pratica del gusto barocco*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di Girolamo Araldi e Manlio Pastore Stocchi, IV/1, Vicenza 1983, pp. 231-238.

BENZONI 1983
Gino Benzoni, *Le accademie*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di Girolamo Araldi e Manlio Pastore Stocchi, IV/1, Vicenza 1983, pp. 131-162.

BONELLI, CASADIO, 1983
Massimo Bonelli, Paolo Casadio, *Gianfrancesco da Tolmezzo. Il restauro degli affreschi di Barbeano e di Provesano*, Udine 1983.

DEL COL 1983
Andrea Del Col, *La storia religiosa del Friuli nel Cinquecento. Orientamenti e fonti*, in «Metodi e ricerche», n.s., I, 1983, 1, pp. 70-73; II, pp. 43-49.

FALDON 1983
Nilo Faldon, *Adolfo Vital (1873-1944). Commemorazione*, Conegliano, 7 dicembre 1983.

FOSSALUZZA 1983
Giorgio Fossaluzza, *Documenti*, in *Francesco da Milano*, catalogo della mostra, a cura di Vittorino Pianca, Vittorio Veneto (Treviso) 1983, pp. 233-248.

FUCIKOVA, KONÉČNY 1983
Eliška Fucikova, Lubomír Koněčný, *Einige Bemerkungen zur "Gesichts-Allegorie" von Paolo Fiammingo und zu seinen Aufträgen für die Fugger*, in «Arte Veneta», XXXVII, 1983, pp. 67-76.

HUMFREY 1983
Peter Humfrey, *Cima da Conegliano*, Cambridge 1983.

HÜTTINGER 1983
Eduard Hüttinger, *Il mito di Venezia*, in *Venezia Vienna: il mito della cultura veneziana nell'Europa asburgica*, a cura di Giandomenico Romanelli, Milano 1983, pp. 187-226.

LARCHER CROSATO 1983
Luciana Larcher Crosato, *Una "Susanna" di Hans Rottenhammer*, in «Pantheon», XLI, 1983, 4, October-November, p. 347.

LUCCO 1983'

Mauro Lucco, *Belluno e Feltre*, in *Veneto (esclusa Venezia)*, a cura di Camillo Semenzato e Neri Pozza, *(Itinerari per il Veneto. Guide de l'Espresso)*, Roma 1983, pp. 331-380.

LUCCO 1983²
Mauro Lucco, *Catalogo del Museo Civico di Belluno. I dipinti*, Vicenza 1983.

LUCCO 1983³
Mauro Lucco, *Francesco da Milano*, in *Francesco da Milano*, catalogo della mostra, a cura di Vittorino Pianca, Vittorio Veneto (Treviso) 1983, pp. 17-85.

LUCCO 1983⁴
Mauro Lucco, *Venezia fra Quattro e Cinquecento*, in *Storia dell'arte italiana. Parte seconda. Dal Medioevo al Novecento*, V, *Dal Medioevo al Quattrocento*, a cura di Federico Zeri, Torino 1983, pp. 444-477.

MEIJER 1983
Bert W. Meijer, *Paolo Fiammingo tra indigeni e "forestieri" a Venezia*, in «Prospettiva», 32, 1983, gennaio, pp. 20-32.

MÉSZÁROS 1983
László Mészáros, *Italien sieht Dürer. Zur Wirkung der deutschen Druckgraphik auf die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts*, Erlangen 1983.

MIES 1983
Giorgio Mies, *Catalogo*, in *Francesco da Milano*, catalogo della mostra, a cura di Vittorino Pianca, Vittorio Veneto (Treviso) 1983, pp. 87-219.

NEPI SCIRÈ 1983
Giovanna Nepi Scirè, *Leonardo Corona*, in *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia, 1540-1590*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, settembre - dicembre 1981), a cura di Rodolfo Pallucchini, Milano 1981, pp. 228-230.

REPETTO CONTALDO 1983
Marina Repetto Contaldo, *ad vocem «Corona Leonardo»*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 28, Roma 1983, pp. 286-290.

RIZZI 1983'
Aldo Rizzi, a cura di, *Udine piante e vedute*, catalogo della mostra (Udine, Chiesa di S. Francesco, 6 maggio-13 novembre 1983), Udine 1983.

RIZZI 1983²
Aldo Rizzi, *Udine tra storia e leggenda nell'arte e nell'iconografia*, Udine 1983.

SEMI 1983
Franca Semi, *Gli "Ospizi" di Venezia*, Venezia 1983.

VERZEICHNIS 1983
Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts, Stuttgart 1983.

WOLTERS 1983
Wolfgang Wolters, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdar-*

<i>stellung der Republik Venedig im XVI Jahrhundert</i> , Wiesbaden 1983.	Vicenza 1984, pp. 360-361.	Conegliano (Treviso) 1985.			<i>di storia e arte francescana, II.2. La Provincia del Santo dei Frati Minori Conventuali</i> , a cura di Giovanni Luisetto, Padova 1986.	FALDON 1987 Nilo Faldon, <i>Discorso per il quarto centenario dell'apertura del Seminario diocesano di Vittorio Veneto: 15 febbraio 1987</i> , Vittorio Veneto 1987.
CASTELLI 1984 David Castelli, <i>La legge del popolo ebreo</i> , Firenze 1984.	SINOPOLI 1984 Giuseppe Sinopoli, <i>Quella dello storico coneglianese A. Vital un'opera troppo poco conosciuta</i> , in «L'Azione», LXX, 1, 8 gennaio 1984.	LA MEMORIA 1985 <i>La memoria della salute. Venezia e il suo ospedale dal XVI al XX secolo</i> , a cura di Nelli-Elena Vanzan Marchini, Venezia 1985.		CHASTEL 1986 André Chastel, <i>Venezia e la pittura del Nord, in Venezia e Germania. Arte, politica, commercio, due civiltà a confronto</i> , Milano 1986, pp. 93-108.	SCHILLER 1986 Gertrud Schiller, <i>Ikongraphie der Christlichen Kunst, III. Die Auferstehung und Erhöhung Christi</i> , Gütersloh 1986.	FOSSALUZZA 1987 Giorgio Fossaluzza, <i>Un seminario di studi sul Pozzoserrato a Treviso</i> , in «Arte Veneta», XLI, 1987, pp. 266-267.
CULTURA E SOCIETÀ 1984 <i>Cultura e società tra Riforme e Manierismi</i> , a cura di Vittore Branca e Carlo Ossola, Firenze 1984.	THE ILLUSTRATED BARTSCH 1984 <i>The Illustrated Bartsch, Early Italian Masters, 25</i> (Commentary), by Mark Zucker, New York 1984.	LARCHER CROSATO 1985 Luciana Larcher Crosato, <i>Di «Quattro stagioni» del Pozzoserrato e la grafica fiamminga</i> , in «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», XXXVI, 1985, pp. 119-130.		CORAZZOL 1986 Gigi Corazzol, <i>Livelli stipulati a Venezia nel 1591</i> , Pisa 1986.	SPEZIALI 1986 Alessandra Speziali, <i>Girolamo da Treviso, in Pittura bolognese del '500</i> , I, Bologna 1986, pp. 147-183.	FURLAN 1987 Caterina Furlan, <i>Dopo Raffaello</i> , in <i>Giovanni da Udine 1487-1561</i> , a cura di Nicole Dacos e Caterina Furlan, Udine 1987, pp. 131-236.
FOSSALUZZA 1984 Giorgio Fossaluzza, <i>Codice diplomatico bordoniano</i> , in <i>Paris Bordon</i> , catalogo della mostra (Treviso, Palazzo dei Trecento, settembre - dicembre 1984), Milano 1984, pp. 115-140.	TREBBI 1984 Giuseppe Trebbi, <i>Francesco Barbaro, patrizio veneto e patriarca di Aquileia</i> , Udine 1984.	LUCCO 1985 ¹ Mauro Lucco, <i>I pittori trevigiani e l'“effetto Malchiostro”</i> , in <i>Il Pordenone</i> , Atti del convegno internazionale di studio (Pordenone 23-25 agosto 1984), a cura di Caterina Furlan, Pordenone 1985, pp. 141-152.		GOFFEN 1986 ¹ Rona Goffen, <i>Piety, art and patronage in Renaissance Venice: Bellini, Titian and the Franciscans</i> , New Haven-London 1986.	WOLLESEN WISCH 1986 Barbara Wollesen Wisch, <i>The Arciconfraternita del Gonfalonè and its oratory</i> , in <i>Rome: Art and Counter-Reformation spiritual value</i> , ph. Diss., University of California, Berkeley 1985, Ann Arbor, Michigan, U.S.A., University Microfilms Internationals, 1986, pp. 1-590.	LUCCO 1987 Mauro Lucco, <i>La pittura del secondo Quattrocento nel Veneto occidentale</i> , in <i>La pittura in Italia. Il Quattrocento</i> , I, a cura di Federico Zeri, Milano 1987, pp. 147-167.
MACKENNEY 1984 Richard Mackenney, <i>Guilds and Guildsmen in sixteenth-century Venice</i> , in «Bulletin of the Society for renaissance Studies», 2, 1984, 2, pp. 7-12.	BERNARDO CLES 1985 Bernardo Cles e <i>l'arte del Rinascimento nel Trentino</i> , catalogo della mostra (Trento, Museo Provinciale d'Arte, Castello del Buonconsiglio, 16 dicembre 1985-31 agosto 1986), a cura di Ezio Chini e Francesca de Gramatica, Milano 1985.	LUCCO 1985 ² Mauro Lucco, «... <i>Ut dicitur Paradis Bordonis</i> : ovvero viaggi in provincia di un pittore veneziano, in <i>Studi e ricerche in memoria di Laura Bentivoglio</i> , a cura di Sergio Claut, Feltre 1985, pp. 173-192.		GOFFEN 1986 ² Rona Goffen, <i>Bellini, San Giobbe, and Altar Egos</i> , in «Artibus et Historiae», anno VII, n. 14, pp. 57-70.	CAMERIN 1986-1987 Giuliana Camerin, <i>Per un profilo della storia urbana di Conegliano tra '600 e '700: documenti inediti</i> , tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, facoltà di lettere e filosofia, relatore Lionello Puppi, anno accademico 1986-1987.	MARTINELLI BRAGLIA 1987 Graziella Martinelli Braglia, <i>Sante Peranda. Un pittore alle corti dei Pico e degli Este</i> , Modena 1987.
MASON RINALDI 1984 Stefania Mason Rinaldi, <i>Palma il Giovane. L'opera completa</i> , Milano 1984.	BRUNACCI CONZ 1985 Marcella Brunacci Conz, <i>Giovanni e Bernardino da Asola</i> , in <i>Giovanni Gerolamo Savoldo pittore bresciano</i> , Atti del Convegno (Brescia 21-22 maggio 1983), a cura di Gaetano Panazza, Brescia 1985, pp. 159-176.	MANZATO 1985 Eugenio Manzato, <i>Un pittore tardomanierista trevigiano: Bartolomeo Orioli</i> , in <i>Sitientes Venite ad Aquas. Nel giubileo sacerdotale del Vescovo di Treviso mons. Antonio Mistrorigo</i> , a cura di Luigi Pesce, Treviso 1985, pp. 445-460.		HOOD 1986 William Hood, <i>Saint Dominic's manners of praying: gestures in Fra Angelico's cell frescoes at S. Marco</i> , in «The Art Bulletin», 68, 1986, pp. 195-206.	FRIEDMAN 1986-1987 Mira Friedman, <i>The Metamorphoses of Judith</i> , in «Jewish Art», XII-XIII, 1986-1987, pp. 225-246.	MIES 1987 Giorgio Mies, <i>Arte del '500 nel vittoriese</i> , Pordenone 1987.
NUTI 1984 Lucia Nuti, <i>Alle origini del «Grand Tour»: immagini e cultura della città italiana negli atlanti e nelle cosmografie del secolo XVI</i> , in «Storia urbana. Rivista di studi sulle trasformazioni della città e del territorio in età moderna», VIII, 1984, 27, aprile-giugno, pp. 3-33.	BRUNI 1985 Annalisa Bruni, <i>Mobilità sociale e mobilità geografica nella Venezia di fine '500: la parrocchia di San Salvador</i> , in «Annali Veneti. Società Cultura Istituzionali», Anno 2, n. 2, 1985, pp. 75-84.	SETTIS 1985 ¹ Salvatore Settis, <i>Le Sibille di Cortina</i> , in <i>Renaissance Studies in Honour of Craig Hug Smyth</i> , II, Firenze 1985, pp. 437-457.		HUMFREY, MACKENNEY 1986 Peter Humfrey, Richard Mackenney, <i>The Venetian trade guilds as patrons of art in the Renaissance</i> , in «The Burlington Magazine», 128, 1986, pp. 317-330.	TORRESAN 1986-1987 Chiara Torresan, <i>Treviso scomparsa: il patrimonio artistico delle chiese degli ordini religiosi</i> , tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatrice Franca Zava Boccazzi, anno accademico 1986-1987.	MORO 1987 Franco Moro, <i>Pittura a Lodi. 1487 e oltre</i> , in <i>Pittura tra Adda e Serio. Lodi Treviglio Caravaggio Crema</i> , a cura di Mina Gregori, Milano 1987, pp. 21-30, 100-114.
PFEIFFER 1984 Heinrich Pfeiffer, <i>L'immagine simbolica del pellegrinaggio a Roma. La Veronica e il volto di Cristo. L'iconografia della Veronica</i> , in <i>Roma 1300-1875. L'arte degli anni santi</i> , catalogo della mostra (Roma, palazzo Venezia, 20 dicembre 1984-5 aprile 1985), a cura di Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, Milano 1984, pp. 106-126.	CERTOSA DI VEDANA 1985 <i>Certosa di Vedana</i> , a cura di Francesco Bacchetti e Mauro Selle, con la collaborazione di Fiore Dal Magro, Sospirolo (Belluno) 1985.	SETTIS 1985 ² Salvatore Settis, <i>Sibilla Agrippa</i> , in «Etude de Lettres», 4, 1985, pp. 89-116.		JUNQUERA DE VEGA, HERRERO CARRETERO 1986 Paulina Junquera De Vega, Concha Herrero Carretero, <i>Catalogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI</i> , Madrid 1986.	AVRIL 1987 Henry Avril, <i>Biblia Pauperum</i> , Cambridge 1987.	PASTORE STOCCHI 1987 Manlio Pastore Stocchi, <i>Pittori e letterati epigoni dell'Ariosto a Treviso</i> , in <i>Paris Bordon e il suo tempo</i> , Atti del Convegno Internazionale di Studi (Treviso, 28-30 ottobre 1985), Treviso 1987, pp. 235-242.
REVEL-NEHER 1984 Elisabeth Revel-Neher, <i>L'arche d'alliance dans l'art juif et chrétien du second au dixième siècle. Le signe de la rencontre</i> , Association des amis des études archéologiques byzantino-slaves et du christianisme oriental, Paris 1984.	DEL COL 1985 Andrea Del Col, <i>Inquisizione</i> , in <i>Società e cultura del Cinquecento nel Friuli Occidentale</i> , catalogo della mostra (Pordenone, ex Teatro Sociale, 27 luglio 1984-13 gennaio 1985), a cura di Paolo Goi, Pordenone 1985, pp. 181-188.	VIGNAU-WILBERG 1985 Thea Vignau-Wilberg, <i>Joris Hoefnagels Tätigkeit in München</i> , in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 81, 1985, pp. 103-167.		MASON RINALDI 1986 Stefania Mason Rinaldi, <i>Le virtù della Repubblica e le gesta dei capitani. Dipinti votivi, ritratti, pietà</i> , in <i>Venezia e la difesa del Levante. Da Lepanto a Candia 1570-1670</i> , catalogo della mostra, Venezia 1986, pp. 13-18.	BALDISSIN MOLLI 1987 Giovanna Baldissin Molli, <i>Gli itinerari</i> , in <i>Conegliano. Storia e itinerari</i> , Treviso 1987, pp. 55-159.	POZ 1987 Annamaria Poz, <i>Studi su Sebastiano Florigerio</i> , in «Arte Cristiana», 723, 1987, pp. 387-402.
RIGON 1984 Antonio Rigon, <i>Organizzazione ecclesiastica e cura d'anime nelle Venezia. Ricerche in corso e problemi da risolvere</i> , in <i>Pievi e parrocchie in Italia nel Basso Medioevo (sec. XIII-XV)</i> , Atti del VI convegno di storia della Chiesa in Italia (Firenze, 21-25 settembre 1981), vol. II, Roma 1984, pp. 606-1323.	GIUSTI, DE CASTRIS 1985 Paola Giusti, Pierluigi Leone De Castris, <i>Forastieri e regnicoli. La pittura moderna a Napoli nel primo Cinquecento</i> , Napoli 1985.	GALET 1985-1986 Daniela Galet, <i>Per un profilo della storia urbana di Conegliano tra '600-'700: documenti inediti</i> , tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, facoltà di lettere e filosofia, relatore Lionello Puppi, anno accademico 1985-1986.		MACKENNEY 1986 Richard Mackenney, <i>Devotional Confraternities in Renaissance Venice</i> , in <i>Voluntary Religion</i> , a cura di W. J. Sheils e D. Wood, Oxford 1986, pp. 85-96.	BARELLI 1987 Camilla Barelli, <i>ad vocem</i> «Eusebio Ferrari», in <i>La Pittura in Italia, Il Cinquecento</i> , vol. II, Milano 1987, p. 712.	POZZI 1987 Giovanni Pozzi, <i>Rose e gigli per Maria. Un'antifona dipinta</i> , Bellinzona 1987; poi in Giovanni Pozzi, <i>Sull'orlo del visibile parlare</i> , Milano 1993, pp. 185-213.
RINGBOM 1984 Sixten Ringbom, <i>Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting</i> , second edition revised and augmented with a postscript 1983, Doornspijk (The Netherlands) 1984.	IMPORTANT OLD MASTER 1985 <i>Important Old Master Drawings, Architectural and Decorative Drawings</i> , Christiès, London, Wednesday/ Thursday/ Friday 11-13 December 1985.	MATTEINI, MOLES 1986 Mauro Matteini, Arcangelo Moles, <i>Le patine di ossalato sui manufatti in marmo</i> , in <i>OPD Restauro - Restauro del marmo - Opere e problemi</i> , Firenze 1986, pp. 65-73.		MASON RINALDI 1986 Stefania Mason Rinaldi, <i>La città e la sua storia</i> , in <i>Conegliano. Storia e itinerari</i> , Treviso 1987, pp. 5-53.	BROWN 1987 David Alan Brown, <i>Andrea Solario</i> , Milano 1987.	COZZI 1987 Enrica Cozzi, Antonio Altan e <i>l'Umanesimo. Gli affreschi di San Vito</i> , Pordenone 1987.
SCARABELLO 1984 Giovanni Scarabello, <i>Paure, superstizioni, infamie</i> , in <i>Storia della cultura veneta</i> , a cura di Girolamo Araldi e Manlio Pastore Stocchi, IV/2,	L'ARCHIVIO STORICO 1985 <i>L'Archivio storico comunale di Conegliano e i vari archivi collaterali</i> , a cura di Nilo Faldon,	MERKEL 1986 Ettore Merkel, <i>Restauri a Venezia 1967-1986</i> , Venezia 1986.		MORO 1986 Franco Moro, <i>Il politico di Maggianico e gli esordi di Bernardino Luini</i> , in «Archivio di Lecce», IX, 1986, n. 1 (gennaio-marzo), pp. 129-172.	DATO 1987 Mordecai Dato, <i>La Istoria de Purim io ve racconto: il libro di Ester secondo un rabbino emiliano del Cinquecento</i> , a cura di Giulio Busi, prefazione di Giuliano Tamani, Rimini 1987.	WOLTERS 1987 Wolfgang Wolters, <i>Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale. Aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento</i> , Venezia 1987.

BEGNI REDONA 1988 <p>Pier Virgilio Begni Redona, <i>Alessandro Bonvicino, il Moretto da Brescia</i>, Brescia 1988.</p>	«Cassamarca», II, 1988, 2, pp. 70-72.	MASON RINALDI 1988 ² <p>Stefania Mason Rinaldi, <i>Variazioni sul tema della “Susanna”</i>, in <i>Toeput a Treviso. Ludovico Pozzoserrato, Lodewijk Toeput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento</i>, Atti del Seminario, Asolo (Treviso) 1988, pp. 89-95.</p>	pittori <i>nel Cinquecento</i> , catalogo della mostra (Lodi 7 ottobre-17 dicembre 1988), a cura di Gianni Carlo Sciolla, Milano 1989, pp. 63-73.	Vasco Fassina, <i>Le pellicole ad ossalato - lo stato delle conoscenze attuali</i> , in <i>Le pellicole ad ossalato: origine e significato nella conservazione delle opere d'arte</i> , Convegno Internazionale di Studi (Milano, 25-26 ottobre 1989), Milano 1989, pp. 5-22.	Medioevale e Umanistica», XXXII, 1989, pp. 263-326; poi in Giovanni Pozzi, <i>Sull'orlo del visibile parlare</i> , Milano 1993, pp. 17-72.
BENZONI 1988 <p>Gino Benzoni, <i>L'ambiente culturale nella Treviso del tardo Cinquecento</i>, in <i>Toeput a Treviso. Ludovico Pozzoserrato, Lodewijk Toeput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento</i>, Atti del Seminario, Asolo (Treviso) 1988, pp. 15-24.</p>	FREEDBERG 1988 <p>Sidney J. Freedberg, <i>La pittura in Italia dal 1500 al 1600</i>, Bologna 1988.</p>	MEIJER 1988 <p>Bert Willem Meijer, <i>A proposito della Vanità della ricchezza e di Ludovico Pozzoserrato</i>, in <i>Toeput a Treviso. Ludovico Pozzoserrato, Lodewijk Toeput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento</i>, Atti del Seminario, Asolo (Treviso) 1988, pp. 109-124.</p>	BENZONI 1989 <p>Gino Benzoni, <i>Enrico III a Venezia</i>, in <i>Venezia e Parigi</i>, Milano 1989, pp. 79-112.</p>	FOSSALUZZA 1989 <p>Giorgio Fossaluzza, <i>Cavalcaselle a Treviso e nel territorio: appunti e disegni da facciate dipinte del Cinquecento</i>, in <i>Facciate affrescate trevigiane. Restauri</i>, catalogo della mostra (Treviso, Casa da Noal, 30 settembre-30 novembre 1989), a cura di Giorgio Fossaluzza, Eugenio Manzato, Treviso 1989, pp. 20-57.</p>	SANFILIPPO 1989 <p>Matteo Sanfilippo, <i>ad vocem</i> «Della Torre, Michele», in <i>Dizionario Biografico degli italiani</i>, 37, Roma 1989, pp. 619-621.</p>
BOLOGNA E L'UMANESIMO 1988 <p><i>Bologna e l'umanesimo, 1490-1510</i>, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca nazionale, 6 marzo-24 aprile 1988), a cura di Marzia Faietti e Konrad Oberhuber, Bologna 1988.</p>	FURLAN 1988 <p>Caterina Furlan, <i>Il Pordenone</i>, Milano 1988.</p>	MENEGAZZI 1988 <p>Luigi Menegazzi, <i>Grafica del Pozzoserrato</i>, in <i>Toeput a Treviso. Ludovico Pozzoserrato, Lodewijk Toeput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento</i>, Atti del Seminario, Asolo (Treviso) 1988, pp. 65-69.</p>	BEVAN 1989 <p>Clifford Bevan, <i>ad vocem</i> «Tuba (I)», in <i>The New Grove. Dictionary of Music and Musicians</i>, vol. 19, New York 1989, pp. 241-242.</p>	MANZATO 1989 ¹ <p>Eugenio Manzato, <i>Casa dell'Invidia. Nota storica, in Facciate affrescate trevigiane. Restauri</i>, catalogo della mostra (Treviso, Casa da Noal, 30 settembre-30 novembre 1989), a cura di Giorgio Fossaluzza, Eugenio Manzato, Treviso 1989, pp. 171-179.</p>	SCHMIDT 1989 <p>Catarina Schmidt Arcangeli, <i>La “sacra conversazione” nella pittura veneta</i>, in <i>La pittura nel Veneto. Il Quattrocento</i>, Milano 1989, 2, pp. 703-726.</p>
BONELLI 1988 <p>Massimo Bonelli, <i>Il ciclo pittorico di Sant'Antonio: problemi, ipotesi, verifiche</i>, in <i>Pellegrino a San Daniele del Friuli. Gli affreschi di Sant'Antonio abate</i>, Milano 1988, pp. 11-130.</p>	HUMFREY 1988 <p>Peter Humfrey, <i>Competitive Devotions: the Venetians Scuole Piccole ad Donors of Altarpieces in the Years around 1500</i>, in «The Art Bulletin», Vol. 70, No. 3 (Sept.,1988), pp. 401-423.</p>	PIETROGIOVANNA 1988 <p>Mari Pietrogiovanna, <i>La grafica del Pozzoserrato ed i suoi rapporti con Paul Brill</i>, in <i>Toeput a Treviso. Ludovico Pozzoserrato, Lodewijk Toeput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento</i>, Atti del Seminario, Asolo (Treviso) 1988, pp. 125-130.</p>	BIGOLIN 1989 <p>Antonio Bigolin, <i>Note tecniche sul restauro</i>, in <i>Facciate affrescate trevigiane. Restauri</i>, catalogo della mostra (Treviso, Casa da Noal, 30 settembre-30 novembre 1989), a cura di Giorgio Fossaluzza, Eugenio Manzato, Treviso 1989, pp. 198-210.</p>	MANZATO 1989 ² <p>Eugenio Manzato, <i>I testimoni della città dipinta: eruditi trevigiani tra seicento e ottocento</i>, in <i>Facciate affrescate trevigiane. Restauri</i>, catalogo della mostra (Treviso, Casa da Noal, 30 settembre-30 novembre 1989), a cura di Giorgio Fossaluzza, Eugenio Manzato, Treviso 1989, pp. 11-19.</p>	LANDINI 1989-1990 <p>G. Landini, <i>La scuola di S. Agnese o dei Callegheri di Conegliano nella seconda metà del '500</i>, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, relatore M. Berengo, anno accademico 1989-1990.</p>
BORTOLAMI 1988 <p>Sante Bortolami, <i>Città e “terre” murate del veneto medioevale: le ragioni della storia e le ragioni di un libro</i>, in <i>Città murate del Veneto</i>, a cura di Sante Bortolami, Milano 1988, pp. 13-22.</p>	LANZIERI 1988 <p>Luigi Lanzieri, <i>Viaggio nel Veneto</i>, a cura di Donata Levi, Firenze s. d. [1988].</p>	RANDO 1988 <p>Daniela Rando, <i>Per una storia di Conegliano nell'età medievale</i>, in <i>Città murate del Veneto</i>, a cura di Sante Bortolami, Milano 1988, pp. 140-146.</p>	BLADES 1989 <p>James Blades, <i>ad vocem</i> «Tambourine», in <i>The New Grove. Dictionary of Music and Musicians</i>, vol. 18, New York 1989, pp. 553-554.</p>	MANZATO 1989 ³ <p>Eugenio Manzato, <i>La formazione dei musei nelle città della Terraferma</i>, in <i>Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete. 1814-1866</i>, catalogo della mostra (Venezia 1989), a cura di Sergio Marinelli, Giuseppe Mazzariol, Fernando Mazzocca, Milano 1989, pp. 300-306.</p>	ARONBERG LAVIN 1990 <p>Marilyn Aronberg Lavin, <i>The Place of Narrative Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600</i>, Chicago-London 1990.</p>
CASTELLI 1988 <p>Patrizia Castelli, <i>Le immagini delle Sibille al servizio dell'ideologia. Solvet saeculum in favilla</i>, in <i>Mito e realtà del potere nel teatro: dall'Antichità classica al Rinascimento</i>, Atti del Convegno di studi (Roma 29 ottobre-1 novembre 1987), a cura di Maria Chibò e Federico Doglio, Roma 1988, pp. 313-333.</p>	LEVEY 1988 <p>Santina Margaret Levey, <i>Elizabethan Treasures. The Hardwick Hall Textiles</i>, New York 1988.</p>	SCIOLLA 1988 <p>Gianni Carlo Sciolla, <i>La pittura a Lodi tra Quattrocento e Cinquecento</i>, in <i>Le stagioni dell'Incoronata</i>, Lodi 1988, pp. 111-119.</p>	BLADES 1989 <p>James Blades, <i>ad vocem</i> «Tambourine», in <i>The New Grove. Dictionary of Music and Musicians</i>, vol. 18, New York 1989, pp. 553-554.</p>	MANZATO 1989 ⁴ <p>Eugenio Manzato, <i>La formazione dei musei nelle città della Terraferma</i>, in <i>Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete. 1814-1866</i>, catalogo della mostra (Venezia 1989), a cura di Sergio Marinelli, Giuseppe Mazzariol, Fernando Mazzocca, Milano 1989, pp. 300-306.</p>	CASTELLI 1990 <p>Patrizia Castelli, <i>Le immagini delle Sibille al servizio dell'ideologia. Solvet saeculum in favilla</i>, in <i>Mito e realtà del potere nel teatro: dall'Antichità classica al Rinascimento</i>, Atti del Convegno di studi (Roma 29 ottobre-1 novembre 1987), a cura di Maria Chibò e Federico Doglio, Roma 1988, pp. 313-333.</p>
CHIARI MORETTO WIEL 1988 <p>Maria Agnese Chiari Moretto Wiel, <i>Per una nuova cronologia di Giulio campagnola incisore</i>, in «Arte Veneta», XLII, 1988, pp. 41-57.</p>	LUCCO 1988 ¹ <p>Mauro Lucco, <i>ad vocem</i> «Basaiti, Marco», in <i>La pittura in Italia. Il Cinquecento</i>, II, Milano 1988, p. 638.</p>	SETTIA 1988 <p>Aldo Angelo Settia, <i>Da villaggio a città: lo sviluppo dei centri minori nell'Italia del nord</i>, in <i>Città murate del Veneto</i>, a cura di Sante Bortolami, Milano 1988, pp. 23-34.</p>	BOTTER 1989 <p>Memi Girolamo Botter, <i>Una famiglia di restauratori trevigiani: i Botter</i>, in <i>Facciate affrescate trevigiane. Restauri</i>, catalogo della mostra (Treviso, Casa da Noal, 30 settembre-30 novembre 1989), a cura di Giorgio Fossaluzza, Eugenio Manzato, Treviso, 1989, pp. 80-92.</p>	MARINI 1989 <p>Paola Marini, <i>La formazione dei musei nelle città della Terraferma</i>, in <i>Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete. 1814-1866</i>, catalogo della mostra (Venezia 1989), a cura di Sergio Marinelli, Giuseppe Mazzariol, Fernando Mazzocca, Milano 1989, pp. 300-306.</p>	CHIARI MORETTO WIEL 1988 <p>Maria Agnese Chiari Moretto Wiel, <i>Per una nuova cronologia di Giulio campagnola incisore</i>, in «Arte Veneta», XLII, 1988, pp. 41-57.</p>
CONTI 1988 <p>Alessandro Conti, <i>Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte</i>, Milano 1988.</p>	LUCCO 1988 ² <p>Mauro Lucco, <i>ad vocem</i> «Cesare da Conegliano», in <i>La pittura in Italia. Il Cinquecento</i>, II, Milano 1988, p. 676.</p>	SHELL 1988 <p>Janice Shell, <i>ad vocem</i> «Della Chiesa», in <i>Dizionario Biografico degli Italiani</i>, 36, Roma 1988, pp. 738-740.</p>	BRUNETTA 1989 <p>Ernesto Brunetta, <i>Storia di Conegliano</i>, Padova 1989.</p>	MARIN 1989 <p>Paola Marini, <i>La formazione dei musei nelle città della Terraferma</i>, in <i>Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete. 1814-1866</i>, catalogo della mostra (Venezia 1989), a cura di Sergio Marinelli, Giuseppe Mazzariol, Fernando Mazzocca, Milano 1989, pp. 300-306.</p>	CONTI 1988 <p>Alessandro Conti, <i>Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte</i>, Milano 1988.</p>
DELFINI FILIPPI 1988 <p>Gabriella Delfini Filippi, <i>Toeput si misura con la città: gli affreschi di facciata in Conegliano</i>, in <i>Toeput a Treviso. Ludovico Pozzoserrato, Lodewijk Toeput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento</i>, Atti del Seminario, Asolo (Treviso) 1988, pp. 59-63.</p>	MANZATO 1988 <p>Eugenio Manzato, <i>L'ambiente artistico trevigiano nel tardo Cinquecento</i>, in <i>Toeput a Treviso. Ludovico Pozzoserrato, Lodewijk Toeput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento</i>, Atti del Seminario, Asolo (Treviso) 1988, pp. 25-41.</p>	SIMONETTO 1988 <p>Lucia Simonetto, <i>Lo Pseudo Boccaccino fra Milano e Venezia: certezze e dubbi di una cronologia</i>, in «Arte Lombarda», n.s., 1-2, 1988, pp. 73-84.</p>	CORBOZ 1989 <p>André Corboz, <i>L'immagine di Venezia nella cultura figurativa del '500</i>, in <i>Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento</i>, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, luglio-ottobre 1980), Milano 1989, pp. 63-68.</p>	MARTIN 1989 <p>Giuliano Martin, <i>Conegliano affrescata</i>, Ponzano Veneto (Treviso) 1989.</p>	DELFINI FILIPPI 1988 <p>Gabriella Delfini Filippi, <i>Toeput si misura con la città: gli affreschi di facciata in Conegliano</i>, in <i>Toeput a Treviso. Ludovico Pozzoserrato, Lodewijk Toeput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento</i>, Atti del Seminario, Asolo (Treviso) 1988, pp. 59-63.</p>
DI SANA PIANTA 1988 <p><i>Di sana pianta. Erbari e taccuini di sanità. Le radici storiche della nuova farmacologia</i>, catalogo della mostra (Abbazia di Praglia), Modena 1988.</p>	MARINELLI 1988 <p>Sergio Marinelli, <i>Veronese e Verona</i>, catalogo della mostra, Verona 1988.</p>	TOMASI 1988 <p>Giovanni Tomasi, <i>La comunità di Lago nei secoli</i>, Pordenone 1988.</p>	MORLEY-PEGGE, HAWKINS, MEREWETHER 1989 <p>Reginald Morley-Pegge, Frank Hawkins, Richard Merewether, <i>ad vocem</i> «Horn», in <i>The New Grove. Dictionary of Music and Musicians</i>, vol. 8, New York 1989, pp. 697-712.</p>	MORO 1989 <p>Franco Moro, <i>Giovanni Agostino da Lodi ovvero l'Agostino di Bramantino: appunti per un unico percorso</i>, in «Paragone», n.s., XL, 473, 1989, pp. 23-61.</p>	DI SANA PIANTA 1988 <p><i>Di sana pianta. Erbari e taccuini di sanità. Le radici storiche della nuova farmacologia</i>, catalogo della mostra (Abbazia di Praglia), Modena 1988.</p>
FOSSALUZZA 1988 ¹ <p>Giorgio Fossaluzza, <i>Per il Pozzoserrato: opere sacre</i>, in <i>Toeput a Treviso. Ludovico Pozzoserrato, Lodewijk Toeput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento</i>, Atti del Seminario, Asolo (Treviso) 1988, pp. 43-58.</p>	MASON RINALDI 1988 ¹ <p>Stefania Mason Rinaldi, <i>ad vocem</i> «Pozzoserrato Ludovico/ Lodewijk Toeput», in <i>La pittura in Italia. Il Cinquecento</i>, II, Milano 1988, pp. 812-813.</p>	BANDERA BISTOLETTI 1989 <p>Sandra Bandera Bistoletti, <i>La pittura e la scultura</i>, in <i>I Piazza da Lodi. Una tradizione di</i></p>	FOSSALUZZA 1988 ² <p>Giorgio Fossaluzza, <i>Pozzoserrato a Conegliano. Le sacre storie narrate alla città</i>, in</p>	POZZI 1989 <p>Giovanni Pozzi, <i>Maria tabernacolo</i>, in «Italia</p>	FOSSALUZZA 1988 ² <p>Giorgio Fossaluzza, <i>Per il Pozzoserrato: opere sacre</i>, in <i>Toeput a Treviso. Ludovico Pozzoserrato, Lodewijk Toeput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento</i>, Atti del Seminario, Asolo (Treviso) 1988, pp. 43-58.</p>

TRAMONTIN 1990

Silvio Tramontin, *Il vescovo Michele Della Torre e il concilio di Trento*, in «Archivio Veneto», s. V, CXXI, 1990, 170, pp. 27-46.

CRISI E RINNOVAMENTI 1991

Crisi e rinnovamenti nell'autunno del Rinascimento a Venezia, a cura di Vittore Branca e Carlo Ossola, Firenze 1991.

DA BELLINI A TINTORETTO 1991

Da Bellini a Tintoretto: dipinti dei Musei civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento, catalogo della mostra (Padova, Musei civici, 19 maggio 1991-17 maggio 1992), a cura di Alessandro Ballarin e Davide Banzato, Roma 1991.

DER HÜBSCHE MARTIN 1991

Der hübsche Martin - Le beau Martin, Kupferstiche und Zeichnungen von M. Schongauer, catalogo della mostra (Colmar 13 september-1 dezember 1991), Colmar 1991.

FURLAN 1991

Caterina Furlan, *“Io deponente son e non sarò...” Riflessioni sulla tarda attività di Gianfrancesco da Tolmezzo*, in *Gianfrancesco da Tolmezzo. Il restauro della pala di Santa Giuliana in Castello d'Aviano*, catalogo della mostra, Fiume Veneto (Pordenone) 1991, pp. 7-26.

KURYLUK 1991

Ewa Kuryluk, *Veronica and her cloth: history, symbolism and structure of a “True” Image*, Oxford-Cambridge (Mass.) 1991.

MARTIN SCHONGAUER 1991

Martin Schongauer das Kupferstichwerk. Ausstellung zum 500. Todesjahr, catalogo della mostra (München, 11 settembre-10 novembre 1991), a cura di Tilm Falk e Thomas Hirthe, München 1991.

MOTTOLA MOLFINO 1991

Alessandra Mottola Molfino, *Il libro dei musei*, Torino 1991.

PASSOLUNGHİ 1991

Pier Angelo Passolunghi, *La barriera fatta nel castello di S. Salvatore descritta per Giovanni dalla Torre nell'anno 1599*, ristampa anastatica da esemplare della Biblioteca Comunale di Treviso, Susegana (Treviso) 1991.

RAGUSA 1991

Isa Ragusa, *Mandylion-Sudarium. The translation of a Byzantine relic to Rome*, in «Arte Medievale», s. II, V, 1991, 2, pp. 97-106.

SANFILIPPO 1991

Matteo Sanfilippo, *ad vocem* «Di Capua Annibale», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 39, Roma 1991, pp. 705-708.

STAMPFLE 1991

Felice Stampflem *Netherlandish drawings of the fifteenth and sixteenth centuries and flemish drawings of the seventeenth and eighteenth centuries in the Pierpont Morgan Library*, [a cura di] Felice Stampfle; with the assistance of Ruth S. Kraemer and Jane Shoaf Turner, New York - Princeton 1991.

TANZI 1991

Marco Tanzi, *Boccaccio Boccaccino*, 1991.

ZAMPERETTI 1991

Sergio Zamperetti, *I piccoli principi. Signorie locali, feudi e comunità soggette nello Stato regionale veneto dall'espansione territoriale ai primi decenni del '600*, Treviso-Venezia 1991.

ANDREA MANTEGNA 1992

Andrea Mantegna, catalogo della mostra (London, Royal Academy of Arts, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1992), a cura di Jane Martineau, Milano 1992.

BALDIN 1992

Luca Baldin, *Palma il Giovane a Villorba*, in «Restauri di Marca», 1992, pp. 43-44.

BLACK 1992

Christopher F. Black, *Le confraternite italiane del Cinquecento*, traduzione di Anna Farè, Milano 1992 (ed. originale 1989).

BORA 1992

Giulio Bora, *I leonardeschi a Venezia, tra anti-classicismo e “maniera moderna”*, in *Leonardo & Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 23 marzo-5 luglio 1992), a cura di Pietro C. Marani e Giovanna Nepi Sciré, Milano 1992, pp. 111-135.

CATECHISMO DELLA CHIESA CATTOLICA 1992

Catechismo della chiesa cattolica. (testo italiano), Città del Vaticano 1992

CHITTOLINI 1992

Giorgio Chittolini, *Terre, borghi e città in Lombardia alla fine del Medioevo*, in *Metamorfosi di un borgo. Vigevano in età visconteo-sforzesca*, a cura di Giorgio Chittolini, Milano 1992, pp. 7-30.

CORDELLIER, PY 1992

Dominique Cordellier, Bernadette Py, *Raphaël, son atelier, ses copistes*, (Inventaire général des dessins italiens, 5), Paris 1992.

FEHL 1992

Philipp Fehl, *Decorum and Wit: the Poetry of Venetian Painting*, Wien 1992.

FOMIČIOVA, 1992

Tamara A. Fomičiova, *The Ermitage. Catalogue of Western European Painting. Fourteenth to Eighteenth Centuries*, Mosca-Firenze 1992.

FORTI GRAZZINI 1992

Nello Forti Grazzini, *La “serie gialla” di Aude-narde*, in *Mirabilia Ducalia*, Vigevano 1992, pp. 88-101.

HOCHMANN 1992

Michel Hochmann, *Peintres et commanditaires à Venise, 1540-1628*, Rome 1992.

GERSZI 1992

Terez Gerszi, *The Draughtsmanship of Lodewijk Toeput*, in «Master Drawings», vol. XXX, 1992, 4, Winter, pp. 367-388.

HOCHMANN 1992

Michel Hochmann, *Peintres et Commanditaires à Venise (1540-1628)*, Paris-Rome 1992.

MAEDER 1992

Edward Maeder, *I costumi degli antenati di Cristo*, in *La Cappella Sistina. La volta restaurata: il trionfo del colore*, Novara 1992, pp. 194-223, 268-269.

MANZATO 1992'

Eugenio Manzato, *Il ciclo di tele con storie della reliquia della Santa Croce*, in *Treviso 1625 seguendo la Croce*, numero speciale di «Dove Sile e Cagnan s'accompagna» (Rivista dell'Unità Locale Socio-Sanitaria N. 10 Treviso), VII, Treviso 1992, pp. 18-23.

MANZATO 1992²

Eugenio Manzato, *La pittura a Treviso durante il dominio veneto*, in *Storia di Treviso, III. L'età moderna*, a cura di Ernesto Brunetta, Venezia 1992, pp. 241-296.

MARTIGNAGO 1992

Federica Martignago, *Il volgare a Treviso tra Umanesimo e Rinascimento*, in *Storia di Treviso, III. L'età moderna*, a cura di Ernesto Brunetta, Venezia 1992, pp. 159-193.

MORO 1992

Franco Moro, *The Allentown Nativity. Giorgione to Agostino and vice versa*, in «Achademia Leonardi Vinci», V, 1992, pp. 52-57.

PAN 1992

Enrica Pan, *Catalogo*, in *Jacopo Bassano e l'incisione: la fortuna dell'arte bassanesca nella grafica di riproduzione dal 16. al 19. Secolo*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo civico, 5 settembre-6 dicembre 1992), a cura di Enrica Pan; saggio introduttivo di Michele Cordaro, Bassano del Grappa 1992, pp. 19-177.

REARICK 1992

William R. Rearick, *Vita ed opere di Jacopo dal Ponte, detto Bassano c. 1510-1592*, in *Jacopo Bassano c. 1510-1592*, catalogo della mostra (Forth Worth, Texas, Kimbell Art Museum, 23 gennaio-25 aprile 1993), a cura di Beverly Louise Brown e Paola Marini, Bologna 1992, pp. LVII-CLXXXVIII.

SHEARMAN 1992

John Shearman, *Only connect... Art and the spectator in the Italian Renaissance*, Washington, D. C., 1992.

GUERRINI 1992-1993

Roberto Guerrini, *Le Divinae Isitutiones di Lattanzio nelle epigrafi del Rinascimento*, in «Annuario dell'Istituto Storico Diocesano di Siena», 1992-1993, pp. 6-38.

AUGUSTI 1993

Adriana Augusti, *La pala di Jacopo Bassano e Ludovico Pozzoserrato: vicende storiche e restauro*, in *Un Bassano recuperato. Il restauro della pala già nella chiesa di Ognissanti in Treviso*, Treviso, Museo Civico “Luigi Bailo”, Treviso 1993, pp. 7-11.

CAGNIN 1993

Gianpaolo Cagnin, *Per una storia di Cone-*

gliano nel XVI secolo. Schede d'archivio, in *La Madonna della Neve tra le mura di Conegliano*, Treviso 1993, pp. 71-100.

CEROCCHI 1993

Luigi Cerocchi, *La Madonna della Neve e le mura di Conegliano*, in *La Madonna della Neve tra le mura di Conegliano*, Treviso 1993, pp. 35-51.

DAL POZZOLO 1993

Enrico Maria Dal Pozzolo, *Un pro memoria giorgionesco di Giovanni Agostino da Lodi*, in «Venezia Cinquecento», 5, 1993, pp. 67-78.

DÜRER E DINTORNI 1993

Dürer e dintorni. Incisioni dei Musei Civici di Padova, catalogo della mostra (Padova, Museo Civico di Piazza del Santo, 18 settembre 1993-27 febbraio 1994), a cura di Franca Pellegrini, Milano 1993.

ESTIVILL 1993

Daniel Estivill, *Profeti e Sibille nell'oratorio del Gonfalone a Roma*, in «Arte Cristiana», LXXI, 1993, 758, pp. 357-366.

FALDON 1993'

Nilo Faldon, *I frati cappuccini a Conegliano*, Conegliano (Treviso) 1993.

FALDON 1993²

Nilo Faldon, *Il Cinquecento*, in *Diocesi di Vittorio Veneto*, a cura di Nilo Faldon, Padova 1993, pp. 138-142.

FONDAZIONE G.B. CIMA 1993

Fondazione G. B. Cima, *Giambattista Cima, la Sacra conversazione nei 500 anni della consegna nel Duomo di Conegliano, 5 marzo 1493- 6 settembre 1993*, Santa Lucia di Piave (Treviso) 1993.

FOSSALUZZA 1993

Giorgio Fossaluzza, *Un affresco ritrovato del Beccaruzzi. Appunti sulla pittura a Conegliano nella prima metà del Cinquecento*, in *La Madonna della Neve tra le mura di Conegliano*, Treviso 1993, pp. 101-231.

FROMAGET, DE REYNIES 1993

Brigitte Fromaget, Nicole de Reynies, *Les tapisseries des Hospices de Beaune*, Beaune 1993.

GENTILI, REGAZZONI 1993

Augusto Gentili, Mauro Regazzoni, *La spiritualità della Riforma Cattolica. La spiritualità italiana dal 1500 al 1650*, Bologna 1993.

GOLDEN WEAVINGS 1993

Golden Weavings. Flemish Tapestries of the Spanish Crown, catalogo della mostra (Malines, Royal manufacturers of tapestry Gaspard de Wit; Munich, Bayerische Nationalmuseum; Amsterdam, stichting de nieuwe Kerk and the Rijksmuseum), a cura di Guy Delmarcel, Malines 1993.

KAEPPELI 1993

Thomas Kaeppei, *Scriptores Ordinis Praedicatorum Medii Aevi*, Volumen IV, T-Z, Praemis-sis addendis et corrigendis ad volumina I-III,

Roma 1993.

LUCCO 1993

Mauro Lucco, *A l'occasion de la redécouverte d'un tableaux du Musée de Beaux-arts, nouveau regard sur l'oeuvre de Marco Basaiti*, in «Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais», 1993, pp. 3-37.

MANZATO 1993

Eugenio Manzato, *La chiesa di Ognissanti a Treviso*, in *Un Bassano recuperato. Il restauro della pala già nella chiesa di Ognissanti in Treviso*, Treviso, Museo Civico “Luigi Bailo”, Treviso 1993, pp. 5-6.

MARINI 1993

Paola Marini, *Un Bassano recuperato*, in *Un Bassano recuperato. Il restauro della pala già nella chiesa di Ognissanti in Treviso*, Treviso, Museo Civico “Luigi Bailo”, Treviso 1993, pp. 19-23.

OBERHUBER 1993

Konrad Oberhuber, *Le message de Giorgione et du jeune Titien dessinateurs*, in *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra (Paris, Gran Palais, 9-14 juin 1993), Paris 1993, pp. 483-502.

POTOCNICK 1993

Michele Potocnick, *Conegliano città murata*, Conegliano 1993.

POZZI 1993

Giovanni Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano 1993 (Saggi: *Maria tabernacolo*, pp. 17-72; *Rose e gigli per Maria. Un'antifona dipinta*, pp. 185-213, con Addendum; *Postilla sul fiore mariano*, pp. 215-327; *Tulipani e passiflore*, pp. 329-348; *Dall'orlo del «visibile parlare»*, pp. 439-464).

RAGUSA 1993

Isa Ragusa, *The iconography of the Abgar Cycle in Paris, Ms Lat. 2688 and its relationship to Byzantine Cycles*, in «Miniatura», 2, 1993, pp. 35-51.

ROSSETTI, BIGOLIN 1993

Marisol Rossetti, Antonio Bigolin, *Indagini preliminari e restauro: relazioni tecniche*, in *Un Bassano recuperato. Il restauro della pala già nella chiesa di Ognissanti in Treviso*, Treviso, Museo Civico “Luigi Bailo”, Treviso 1993, pp. 11-18.

TORRESAN 1993

Chiara Torresan, *La dispersione del patrimonio artistico delle chiese degli ordini religiosi*, in *Storia di Treviso, IV. L'età contemporanea*, a cura di Ernesto Brunetta, Venezia 1993, pp. 357-387.

VISIOLI 1993

Monica Visioli, *Lodi*, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano 1993, pp. 134-148.

WOLF 1993

Gerhard Wolf, *La Veronica e la tradizione romana di icone*, in *Il ritratto e la memoria, Materiali II*, Lavori del Convegno (Roma 1989), a cura di Augusto Gentili, Philippe Morel e Clau-

dia Ceri Via, Roma 1993, pp. 9-35.

AIKEMA 1994

Bernard Aikema, *Avampiano e sfondo nell'opera di Cima da Conegliano. La pala d'altare e lo spettatore tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento*, in Atti del Convegno Internazionale di Studi su Giovan Battista Cima (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 1-2 ottobre 1994), a cura di Peter Humfrey e Augusto Gentili, in «Venezia Cinquecento», IV, n. 8, 1994, pp. 105-106.

ALIPRANDI 1994

Francesco Aliprandi, *Sulle tracce di un artista "schivo". La costruzione della biografia di Cima nelle Ricerche di Botteon e Aliprandi*, in Atti del Convegno Internazionale di Studi su Giovan Battista Cima (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 1-2 ottobre 1994), a cura di Peter Humfrey e Augusto Gentili, in «Venezia Cinquecento», IV, n. 8, 1994, pp. 181-189.

ARTE A MIRANDOLA 1994

Arte a Mirandola al tempo dei Pico, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale 1994-1995), a cura di Vittorio Erlindo, Mantova 1994.

BACCHI 1994

Andrea Bacchi, *Un appunto su Filippo da Verona*, in «Verona illustrata», 7, 1994, pp. 51-56.

CORAZZOL 1994

Gigi Corazzol, *Varietà notarile: scorci di vita economica e sociale*, in *Storia di Venezia, VI: Dal Rinascimento al Barocco*, a cura di Gaetano Cozzi, Paolo Prodi, Roma, 1994, pp. 775-791.

CORNELIS CORT 1994

Cornelis Cort, 'constich plaedt-snijder van Horne in Hollandt/ Accomplished Plate-Cutter from Hoorn in Holand', Museum Boymansvan Beuningen, Rotterdam 1994.

DAVANZO POLI 1994

Doretta Davanzo Poli, *Mode a confronto*, in *Francesco Montemezzano in Palazzo Ragazzoni-Flangini-Billia. Arte, storia e cultura nel Giardino della Serenissima*, catalogo della mostra (Sacile, Palazzo Ragazzoni-Flangini-Billia, 19 febbraio-19 marzo 1994), a cura di Francesco Amendolagine, Roberto De Feo e Gilberto Ganzer, Sacile (Belluno) 1994, pp. 59-63.

DE FEO 1994

Roberto De Feo, *Gli affreschi di Francesco Montemezzano in Palazzo Ragazzoni di Sacile ed un inedito*, in *Francesco Montemezzano in Palazzo Ragazzoni-Flangini-Billia. Arte, storia e cultura nel Giardino della Serenissima*, catalogo della mostra (Sacile, Palazzo Ragazzoni-Flangini-Billia, 19 febbraio-19 marzo 1994), a cura di Francesco Amendolagine, Roberto De Feo e Gilberto Ganzer, Sacile (Belluno) 1994, pp. 35-52.

GENTILI 1994

Augusto Gentili, *Smontando e rimontando le costruzioni simboliche delle pale d'altare*, in Atti del Convegno Internazionale di Studi su Giovan Battista Cima, Conegliano (Palazzo Sarcinelli, 1-2 ottobre 1994), a cura di Peter Humfrey e Augusto Gentili, in «Venezia Cinque-

cento», IV, n. 8, 1994, pp. 144-148.

IL COMUNE DI COLLE UMBERTO 1994
Il Comune di Colle Umberto. Storia, arte, toponomastica, a cura di Maurizio Lucheschi, Vittorio Veneto 1994.

LE STANZE 1994
Le stanze del cardinale Monti. 1635-1650. La collezione ricomposta, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 18 giugno-9 ottobre 1994), Milano 1994.

NEW INTERPRETATIONS 1994
New Interpretations of Venetian Renaissance Painting, London 1994.

PESCE 1994
Luigi Pesce, *Nell'ambito della Serenissima*, in *Diocesi di Treviso*, a cura di Luigi Pesce, Padova 1994, pp. 61-132.

PIETRO DE MARASCALCHI 1995
Pietro de Marascalchi. *Restauri studi e proposte per il Cinquecento feltrino*, catalogo della mostra (Feltre, Museo Civico, 10 settembre - 11 dicembre 1994), a cura di Giuliana Ericani, Dosson (Treviso) 1994.

PIZZATI 1994
Anna Pizzati, *Conegliano: una “quasi città” e il suo territorio nel secolo XVI*, Treviso 1994.

SCAILLIÉREZ 1994
Cécile Scaillièrez, *Rottenhammer et Venise: note a propos du dessin retrouvé du Jugement dernier de 1598*, in *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la renaissance*, Milano-Parigi 1994, pp. 374-382.

ZOCOLETTO 1994
Giorgio Zoccoletto, *Notizie sulla famiglia Ragazzoni*, in *Francesco Montemezzano in Palazzo Ragazzoni-Flangini-Billia. Arte, storia e cultura nel Giardino della Serenissima*, catalogo della mostra (Sacile, Palazzo Ragazzoni-Flangini-Billia, 19 febbraio-19 marzo 1994), a cura di Francesco Amendolagine, Roberto De Feo e Gilberto Ganzer, Sacile (Belluno) 1994, pp. 23-34.

BALLARIN 1995¹
Alessandro Ballarin, *Attorno a Giorgione l'anno 1500: Boccaccio Boccaccino*, in, *Dosso Dosso. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, I, Cittadella 1995, pp. 1-21. Testo della lezione tenuta a Cremona, 21 giugno 1990.

BALLARIN 1995²
Alessandro Ballarin, *Jacopo Bassano. Scritti 1964-1995*, a cura di Vittoria Romani, vol. I, tomo II, Cittadella (Padova) 1995.

BASSO 1995
Umberto Basso, *Le due visite pastorali di Francesco Cornaro (1578-1593) e la visita apostolica di Cesare De Nores Vescovo di Parenzo (1584) a Treviso*, pro manuscritto a cura dell'Istituto secolare “Opera Cuore Immacolato di Maria” di Maser, 1995.

CASSAMARCA 1995
Cassamarca. *Opere restaurate nella Marca Tri-*

vigiana 1987-1995, a cura di Giorgio Fossaluzza, Treviso 1995.

FAIETTI, SCAGLIETTI KELESCIAN 1995
Marzia Faietti, Daniela Scaglietti Kelescian, *Amico Aspertini*, Modena 1995.

FERRARI 1995
Simone Ferrari, *Precisazioni sulla cultura figurativa di Francesco da Milano*, in «Arte Lombarda», n.s., 113-115, 2-4, 1995, pp. 37-42.

FIAMMINGHI A ROMA 1995
Fiamminghi a Roma, 1508-1608: artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento, catalogo della mostra (Bruxelles e Roma, 1995), Milano 1995.

HOLLSTEIN 1995¹
Friedrich Wilhelm Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, vol. XLV. *Maarten De Vos, Plates, Part I*, compiled by C. Schuckman, edited by D. De Hoop Scheffer, Rotterdam 1995.

HOLLSTEIN 1995²
Friedrich Wilhelm Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, vol. XLVI. *Maarten De Vos, Plates, Part II*, compiled by C. Schuckman, edited by D. De Hoop Scheffer, Rotterdam 1995.

HOOD 1995
William Hood, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven, 1995.

MASSIMI 1995
Maria Elena Massimi, *Jacopo Tintoretto e i confratelli della Scuola Grande di San Rocco. Strategie culturali e committenza artistica con Indice alfabetico dei confratelli di governo della Scuola Grande di San Rocco, 1500-1600*, in «Venezia Cinquecento», V, 9, 1995, pp. 109-169.

IL PATRIARCATO 1995
Il Patriarcato di Aquileia tra Riforma e Contro-riforma, Atti del Convegno di Studio (Udine, Palazzo Mantica, 9 dicembre 1995), a cura di Antonio De Cillia e Giuseppe Fornasir, Udine 1995.

KITZINGER 1995
Ernst Kitzinger, *The Mandylion at Monreale*, in *Arte profana e arte sacra a Bisanzio*, Roma 1995, pp. 575-602.

MARTIN 1995
Andrew John Martin, *Quellen zum Kunsthand del um 1550-1600. Die Firma Ott in Venedig*, in «Kunstchronickh», 48, 1995, pp. 535-539.

MENIS 1995
Gian Carlo Menis, *Il Patriarca e il Tiepolo*, Udine 1995.

MULAZZANI 1995
Germano Mulazzani, *La vicenda decorativa*, in *L'Incoronata. Il Tempio di Lodi*, a cura di Rosa Auletta Marrucci, Cinisello Balsamo (Milano) 1995, pp. 139-219.

PARMA 1995
Elena Parma, *La rappresentazione della storia*

biblica di Ester e Assuero tra Cinque e Seicento, in «Arte Lombarda», 1995, 2-3-4, pp. 119-127.

PUPPI 1995
Lionello Puppi, *Un trono di fuoco. Arte e martirio di un pittore eretico del Cinquecento*, Roma 1995.

RAVASI 1995
Gianfranco Ravasi, *Bibbia ed estetica simbolica*, in *Il simbolo dall'antichità al Rinascimento. Persistenza e sviluppi*, a cura di Luisa Rotondi Secchi Tarugi, Milano 1995, pp. 201-211.

TOGNOLI BARDIN 1995
Luisa Tognoli Bardin, *La Giuditta biblica nelle arti figurative: una ricerca*, in «Arte Cristiana», LXXXIII, 1995, 768, pp. 219-226.

VIZZUTI 1995
Flavio Vizzuti, *Le chiese della forania di Zoldo. Documenti di storia e d'arte*, Belluno 1995.

WASSERMAN 1995
Jack Wasserman, *Jacopo Pontormo's Florentine “Visitation”: The Iconography*, in «Artibus et Historiae», 16, No. 32, 1995, pp. 39-53.

AIKEMA 1996¹
Bernard Aikema, *Jacopo Bassano and His Public. Moralizing Pictures in the Age of Reform ca. 1535-1600*, Princeton 1996.

AIKEMA 1996²
Bernard Aikema, “*Santa povertà” e pietas veneziana. Osservazioni sul significato della decorazione della sala terrena della Scuola di San Rocco*, in *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, Atti del convegno Internazionale di Studi (Venezia, 24-26 novembre 1994), a cura di Paola Rossi e Lionello Puppi, Padova 1996, pp. 185-190.

BINOTTO 1996
Roberto Binotto, *Personaggi illustri della marca trevigiana. Dizionario bio-bibliografico dalle origini al 1996*, Treviso 1996.

CAMPBELL 1996
Thomas Patrick Campbell, *Henry VIII and the Château of Écouen “History of David and Bathsheba” Tapestries*, in «Gazette des Beaux-Arts», CXXVIII, 1996, pp. 121-140.

CASADIO 1996
Paolo Casadio, *Incisione e pittura nella seconda metà del Quattrocento nel Friuli occidentale: l'uso delle stampe come modelli*, in *Il Quattrocento nel Friuli occidentale. II. Studi urbani. L'avvio di una ricerca. La dimensione artistica*, Atti del convegno organizzato dalla Provincia di Pordenone (dicembre 1993), Pordenone 1996, pp. 195-234.

COHEN 1996
Charles E. Cohen, *The art of Giovanni Antonio da Pordenone between dialect and language*, 2 voll., Cambridge 1996.

FOSSALUZZA 1996
Giorgio Fossaluzza, *Pittori friulani alla bottega di Alvisè Vivarini e del Cima*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 20, 1996, pp. 35-94.

GERSZI 1996
Teréz Gerszi, *ad vocem* «Toeput, Lodewyk, Pozzoserrato, Pozzo da Treviso», in *Grove. The Dictionary of Art*, 31, New York 1996, pp. 70-71.

GIUSEPPE 1996
Giuseppe Gullino, *Genealogia e patrimonio dei Barbaro umanisti e patriarchi di Aquileia (con qualche notizia sulle successive vicende delle loro residenze a Maser ed alla Giudecca)*, in *Una famiglia veneziana nella storia. I Barbaro*, Atti del convegno di studi in occasione del quinto centenario della morte dell'umanista Ermolao (Venezia, 4-5 novembre 1993), Venezia 1996, pp. 67-99.

HOLLSTEIN 1996
Friedrich Wilhelm Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, vol. XLIV. *Maarten De Vos*, Text compiled by C. Schuckman, edited by D. De Hoop Scheffer, Rotterdam 1996.

LUCCO 1996
Mauro Lucco, *Venezia 1500-1540*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, I, a cura di Mauro Lucco, Milano 1996, pp. 13-146.

MARTIN 1996
Andrew John Martin, *Jacopo Tintoretto: dipinti per committenti tedeschi*, in *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, Atti del convegno Internazionale di Studi (Venezia, 24-26 novembre 1994), a cura di Paola Rossi e Lionello Puppi, Padova 1996, pp. 97-100.

PASIN 1996
Laura Pasin, *Palazzo Montalban Vecchio*, in «Le Tre Venezie», III, 1996, 2, pp. 28-30.

ROMANO 1996
Giovanni Romano, *ad vocem* «Ferrari, Eusebio», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 46, Roma 1996, pp. 555-557.

SPONZA 1996¹
Sandro Sponza, *L'altare già di Santa Caterina e di San Tommaso*, in *Per una monografia sulla basilica dei santi Giovanni e Paolo*, in *Quaderni della Soprintendenza per i Beni artistici e Storici di Venezia*, 20, Venezia, 1996, pp. 28-29.

SPONZA 1996²
Sandro Sponza, *Treviso 1500-1540*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, I, a cura di Mauro Lucco, Milano 1996, pp. 225-280.

TIMOFIEWITSCH 1996
Wladimir Timofiewitsch, *L'altare al piano superiore della Scuola Grande di San Rocco a Venezia. Fonti e ricerche*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 20, 1996, pp. 197-226.

VAN OMMESLAEGHE 1996
Florent van Ommeslaeghe, *De Oudenaardse wandtapijten en hun wevers in hun historisch kader*, Oudenaardse 1996.

WOLF 1996
Gerhard Wolf, *Christ in His Beauty and Pain. Concept of Body and Image in an Age of Transition (Late Middle Ages to Early Renaissance)*,

in *The Art of Interpreting*, 1996 (Papers in Art History of the Pennsylvania State University, 9), pp. 164-197.

BACKMANN 1997
Sybille Backmann, *Kunstagenten oder Kaufleute? Die Firma Ott im Kunsthandel zwischen Oberdeutschland und Venedig (1550-1650)*, in *Kunst und ihre Auftraggeber im 16. Jahrhundert. Venedigund Augsburg im Vergleich*, Berlin 1997, pp. 175-197.

BANDERA VIANI 1997
Maria Cristina Bandera Viani, *Dürer e Venezia*, in *Albrecht Dürer viaggiatore nel continente dell'arte. Un itinerario europeo a cinque secoli dal passaggio in Italia*, Atti del convegno (Città di Arco, dicembre 1995), a cura di Armando De Zambotti, Franco Pivetti, Trento 1997, pp. 73-81.

CINI 1997
Simonetta Cini, *La chiesa di San Martino. Valle di Cadore*, Belluno 1997.

DE MEÛTER 1997
Ingrid De Meüter, *Twee 16e-eeuwse reeksen Oudenaardse wandtapijten*, in «Handelingen van de Geschied-en Oudheidkundige van Oudenaarde», XXXIV, 1997, pp. 146-153.

DELL'AGNESE 1997
Fulvio Dell'Agnese, *Gianfrancesco da Tolmezzo, «depentor»*. *Un artista e la cultura figurativa veneto-friulana del tardo '400*, in «Venezia Arti», 11, 1997, pp. 27-34.

FOSSALUZZA 1997
Giorgio Fossaluzza, *I dipinti antichi della collezione dei Morpurgo di Trieste: a proposito di un dipinto 'non formato', Peranda non Palma*, in «Arte in Friuli Arte a Trieste», 16-17, 1997, pp. 203-240.

HOLLSTEIN 1997
Friedrich Wilhelm Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts, ca. 14501700*, vol. VIII. *Goltzius-Heemskerck*, Amsterdam 1997.

HÜTTINGER 1997
Eduard Hüttinger, *Venezia come mito*, in *Venezia da stato a mito*, catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 30 agosto-30 novembre 1997), a cura di Alessandro Bettagno, Venezia 1997, pp. 9-35.

IL TEMPO DI DARIO 1997
Il tempo di Dario Varotari, pittore e architetto, 1542/43 - 1596. Celebrazioni in onore dell'artista in occasione del IV centenario della morte, Atti del Convegno di Studi (Selvazzano Dentro, Auditorium S. Michele, 12 aprile-29 maggio 1997), a cura di Edoardo Castellan, Selvazzano Dentro (Padova) 1997.

INCONTRARSI A EMMAUS 1997
Incontrarsi a Emmaus, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 12 aprile-18 maggio 1997), a cura di Giordana Mariani Canova, Padova 1997.

MANZATO 1997

Eugenio Manzato, «*Lodovico Pozzo Fiammingo abitante in Treviso*», in *La pittura fiamminga nel Veneto e nell'Emilia*, Verona 1997, pp. 73-93.

MOMESSO 1997
Sergio Momesso, *Sezioni sottili per l'inizio di Marco Basaiti*, in «Prospettiva», 87-88, 1997, luglio/ottobre, pp. 14-41.

MUSEO D'ARTE ANTICA 1997
Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca, a cura di Maria Teresa Fiorio, tomo I, Milano 1997.

NOVA 1997
Alessandro Nova, *Konservative Theorie und innovative Praxis bei den Franziskaner-Observanten als Auftraggeber der bildenden Künste*, in *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit*, hrsg. im Auftrag des Zentrums zur Erforschung der Frühen Neuzeit, A. 1, no.1, 1997, pp. 7-21.

PAGNOTTA 1997
Laura Pagnotta, *Bartolomeo Veneto. L'opera completa*, Firenze 1997.

PASTRES 1997
Paolo Pastres, *Il soggiorno udinese di Luigi Lanzi: alcune lettere inedite e uno scritto poco noto*, in «Arte Documento», 11, 1997, pp. 229-239.

STEDMAN SHEARD 1997
Wendy Stedman Sheard, recensione a “P. Humfrey, The Altarpiece in Renaissance Venice, New Haven-London 1993, in «Renaissance studies», vol. 11, n. 3, 1997, pp. 270-281.

S. C. M. 1997
S. C. M., *ad vocem* «Cesare da Conegliano», in *Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Band 17, München-Leipzig 1997, p. 6.

THE ILLUSTRATED BARTSCH 1997
The Illustrated Bartsch, 72, Part 1 (Supplement), *Aegidius Sadeler II*, by I. de Ramaix, New York 1997.

BALDISSIN, CANIATO 1998
M ariuccia Baldissin, Luciano Caniato, *La chiesa dei Santi Martino e Rosa in Conegliano*, Susegana (Treviso) 1998.

BELTING 1998
Hans Belting, *In search of Christ's body. Image or imprint?*, in *The Holy Face and the paradox of representation. Papers from a colloquium held at the Bibliotheca Hertziana*, Rome and the villa Spelman, Florence, 1996, Bologna 1998, pp. 1-11.

CAMPBELL 1998
Thomas Patrick Campbell, *Romulus and Remus Tapestries in the Collection of Henry VIII*, in «Apollo», 147, 1998, pp. 42-50.

CANAL 1998
Antonio Augusto Canal, *Il Carmelo a Vittorio Veneto*, Vittorio Veneto (Treviso) 1998.

CENTO OPERE 1998 <div>Cento opere per un grande Castelveccchio, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelveccchio, 15 maggio-15 novembre 1998), a cura di Paola Marini e Gianni Peretti, Venezia 1998.</div>	Giuseppe Trebbi, <i>Il Friuli dal 1420 al 1797. La storia politica e sociale</i> , Udine 1998.
EGGER 1998 <div>Christoph Egger, <i>Papst Innocenz III und die Veronica. Geschichte, Theologie, Liturgie und Seelsorge</i>, in <i>The Holy Face and the paradox of representation. Papers from a colloquium held at the Bibliotheca Hertziana</i>, Rome and the villa Spelman, Florence, 1996, Bologna 1998, pp. 181-203.</div>	WOLF 1998 <div>Gerhard Wolf, <i>From Mandylion to Veronica. Picturing the «Disembodied» Face and Disseminating the True Image of Christ in the Latin West</i>, in <i>The Holy Face and the paradox of representation. Papers from a colloquium held at the Bibliotheca Hertziana</i>, Rome and the villa Spelman, Florence, 1996, Bologna 1998, pp. 153-179.</div>
FOISTER 1998 <div>Susan Foister, <i>L'immagine del committente, la devozione e l'iconoclastia nell'età dei Tudor</i>, in <i>La pittura in Europa. La pittura inglese</i>, a cura di Michael Kitson e Grigore Arbore Popescu, Milano 1998.</div>	BALDISSIN MOLLI 1999 <div>Giovanna Baldisin Molli, <i>La cappella di S. Antonio di Padova nella chiesa di S. Francesco di Conegliano</i>, in «Il Santo», XXXIX, 1999, pp. 505-522.</div>
FRANGI 1998 <div>Francesco Frangi, <i>Una traccia per la pittura a Milano dal 1499 al 1535. Giovanni Agostino da Lodi. Biografia</i>, in <i>Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo</i>, a cura di Mina Gregori, Milano 1998, pp. 23-36.</div>	BORA 1999 <div>Giulio Bora, <i>I leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia</i>, Milano 1999.</div>
FOSSALUZZA 1998 <div>Giorgio Fossaluzza, <i>Treviso 1540-1600</i>, in <i>La pittura nel Veneto. Il Cinquecento</i>, II, a cura di Mauro Lucco, Milano 1998, pp. 639-716.</div>	BUSI 1999 <div>Giulio Busi, <i>Simboli del pensiero ebraico. Lessico ragionato in settanta voci</i>, Torino 1999.</div>
HENG 1998 <div>Michèle Heng, <i>La tenture de l'™Histoire de David™ du Château d'Urtubie (PyrénéesAtlantiques)</i>, in «Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France», LVIII, 1998, pp. 163-172.</div>	CASADIO 1999 <div>Paolo Casadio, <i>Antonio da Firenze e Francesco da Milano: osservazioni su alcuni recenti restauri in Friuli</i>, in <i>Pellegrino da San Daniele</i>, Giornate di studio (San Daniele del Friuli, Monte di Pietà, 12-13 dicembre 1997), a cura di Anchise Tempestini, Udine 1999, pp. 97-111.</div>
HUMFREY 1998 <div>Peter Humfrey, <i>Venezia 1540-1600</i>, in <i>La pittura nel Veneto. Il Cinquecento</i>, II, a cura di Mauro Lucco, Milano 1998, pp. 455-554.</div>	DE CASTRIS 1999 <div>Pierluigi Leone de Castris, <i>Dipinti dal XIII al XVI secolo</i>, in <i>Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Le collezioni borboniche e post-unitarie</i>, Napoli 1999, pp. 29-266.</div>
L'ETÀ DI BOCCHI 1998 <div>L'età di Bocchi. <i>La filosofia simbolica nel XVI secolo</i>, Atti del seminario di studi (Bologna, 79 maggio 1998), Bologna 1998.</div>	DE MEÛTER, VANWELDEN 1999 <div>Ingrid De MeÛter, Martine Vanwelden, <i>Tapisseries d'Audenarde du XVIe au XVIIIe siècle</i>, Tielt 1999.</div>
LA CERTOSA DI VEDANA 1998 <div>La Certosa di Vedana: <i>storia, cultura e arte in un ambiente delle Prealpi bellunesi</i>, Atti del Colloquio (Sospirolo/ Belluno, 21 ottobre 1995), a cura di Lucilla Sandra Magoga e Francesco Marin, Firenze 1998.</div>	DI MANIAGO 1999 <div>Fabio Di Maniago, <i>Storia delle Belle Arti Friulane. Edizione terza ricorretta e accresciuta</i>, a cura di Caterina Furlan, Liliana Cargnelutti e Adriano Drigo, Udine 1999.</div>
LA COLLEZIONE CAGNOLA 1998 <div>La Collezione Cagnola. <i>I. I dipinti dal XIII al XIX secolo</i>, a cura di Miklos Boskovits e Giorgio Fossaluzza, Busto Arsizio (Milano) 1998.</div>	FELIPE II 1999 <div><i>Felipe II. El rey intimo. Jardin y Naturaleza en el siglo XVI</i>, Madrid 1999.</div>
MANCINI 1998 <div>Vincenzo Mancini, <i>Padova 1570-1600</i>, in <i>La pittura nel Veneto. Il Cinquecento</i>, II, a cura di Mauro Lucco, Milano 1998, pp. 617-638.</div>	FONDAZIONE CASSAMARCA 1999 <div>Fondazione Cassamarca. <i>Opere restaurate nella Marca Trivigiana 1996-1999</i>, a cura di Giorgio Fossaluzza, Treviso 1999.</div>
TOMASI 1998 <div>Giovanni Tomasi, <i>La Diocesi di Ceneda, chiese e uomini dalle origini al 1586</i>, 2 voll., Vittorio Veneto (Treviso) 1998.</div>	FORTI GRAZZINI 1999 <div>Nello Forti Grazzini, <i>Gli arazzi del Duomo di Modena</i> (e schede), in <i>Il Duomo di Modena, I (Testi)</i>, pp. 135-143, 458-472, nn. 1583-1603; III (<i>Atlante fotografico</i>, 2), Modena 1999, pp. 804-823.</div>
TREBBI 1998	FURLAN 1999 <div>Caterina Furlan, <i>L'arte della grottesca</i>, in <i>Arte in Friuli Venezia Giulia</i>, a cura di Gianfranco Fiaccadori, Udine 1999, pp. 198-201.</div>

GERSZI 1999

Teréz Gerszi, *Recent Contributions to Lodewijk Toeput's Œuvre of Drawings*, in *Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas*, hrsg. von Zsuzsanna Dobos, vol. I, Budapest 1999, pp. 89-96.

GNACCOLINI, TOGNOLI BARDIN, 1999

Laura Paola Gnaccolini, Luisa Tognoli Bardin, “*Liber Esther multipliciter Christi et Ecclesiae sacramenta in mysterio continet*”. Note sull'ico-nografia medievale del libro di Ester, in «Arte Cristiana», LXXXVII, 1999, 791, pp. 117-130.

HEIMBÜRGER 1999

Minna Heimbürger, *Dürer e Venezia*, Roma 1999.

LUCCO 1999¹

Mauro Lucco, *ad vocem* «Basaiti, Marco», in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, III, a cura di M. Lucco, Milano 1999, pp. 1267-1268.

LUCCO 1999²

Mauro Lucco, *ad vocem* «Fiumicelli, Ludovico», in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, III a cura di M. Lucco Milano 1999, pp. 1289-1290.

MARTIN 1999

Andrew John Martin, *Convergenze di fine secolo: Augusta, Praga, Venezia*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi), a cura di Bernard Aikema, Beverly Louise Brown e Giovanna Nepi Scirè, Milano 1999, pp. 614-621.

MIES 1999¹

Giorgio Mies, *L'Arte*, in *San Fior. Tre villaggi dell'alta pianura trevigiana dalle prime testimonianze ad oggi*, II, a cura di Giuliano Galletti, San Fior (Treviso) 1999, II, pp. 457-569.

MIES 1999²

Giorgio Mies, *L'arte*, in *San Vendeman. San Vendemiano e il suo territorio storia, cronaca e memoria*, a cura di Giuliano Galletti, Dosson (Treviso) 1999, pp. 364-437.

PIERGUIDI 1999

Stefano Pierguidi, *Aman, Mardocheo e Carbonà: note sulla tradizione iconografica della storia di Ester*, in «Schifanoia. Notizie dell'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara», 19, 1999, pp. 81-95.

QUADRERIA 1999

Quadreria dell'Arcivescovado, Milano 1999.

TERRIBILE 1999

Claudia Terribile, *Incise Immagini Dipinte. Del ciclo cristologico della Sala dei Battuti, ovvero le rapsodie düreriane di Francesco da Milano*, in *Dürer e i Battuti*, catalogo della mostra (Conegliano, Sala dei Battuti del Duomo, ottobre 1999), Conegliano (Treviso) 1999, pp. 7-45.

THE ILLUSTRATED BARTSCH 1999

The Illustrated Bartsch, 70, Part 1 (Supplement). *Johan Sadeler I*, by I. de Ramaix, New York 1999.

VAN DER SMAN 1999

Gert Jan Van Der Sman, *Incisori e incisioni d'oltralpe a Venezia nella seconda metà del Cinquecento*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi), a cura di Bernard Aikema, Beverly Louise Brown e Giovanna Nepi Scirè, Milano 1999, pp. 155-159.

ARTEMIEVA 2000

Irina Artemieva, *Nuove aggiunte al corpus grafico del Pozzoserrato*, in «Arte documento», 14, 2000, pp. 114-118.

BARAUSSE 2000

Manuela Barausse, *Documenti e testimonianze (1468?-1650)*, in *Valerio Belli Vicentino, 1468c.-1546*, a cura di Howard Burns, Marco Collareta, Davide Gasparotto, Vicenza 2000, pp. 388-453.

BELLIENI 2000

Andrea Bellieni, *La Pinacoteca Comunale di Treviso, 1851-1938: origine, sedi, sviluppo, ordinamenti*, in *Una Pinacoteca per l'Ottocento*, a cura di Eugenio Manzato e Giovanni Carlo Federico Villa, Treviso 2000, pp. 11-17.

BERGAMINI 2000

Giuseppe Bergamini. *Iconografia del Concilio provinciale del 1596*, in «Vultus Ecclesiae», I, 2000, pp. 39-50.

CHRISTIE 2000

Yves Christie, *Il Giudizio universale nell'arte del Medioevo*, Milano 2000.

COLTRINARI 2000

Francesca Coltrinari, *Antonio Solario: nuovi documenti sull'attività marchigiana*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di Valter Curzi, Cinisello Balsamo (Milano), 2000, pp. 139-147.

CROSATO LARCHER 2000

Luciana Crosato Larcher, *Precisazioni e aggiunte al ciclo a fresco di Benedetto Caliari nel salone del Vescovado di Treviso*, in «Arte Veneta», 56, 2000, pp. 71-75.

DA PAOLO VENEZIANO 2000

Da Paolo Veneziano a Canova. Capolavori dei musei veneti restaurati dalla Regione del Veneto 1984-2000, catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, Fondazione Giorgio Cini, 22 gennaio-30 aprile 2000), a cura di Giorgio Fossaluzza, Milano 2000.

DELMARCEL 2000

Guy Delmarcel, *Lissiers et cartonniers de Bruxelles vers 1500*, in *Âge d'or bruxellois. Tapisseries de la Couronne d'Espagne*, catalogo della mostra, Bruxelles 2000, pp. 101-111.

DÜRER'S PASSIONS 2000

Dürer's Passions, Exhibitions organized by Jordan Kantor, Cambridge (Ma), (Busch-Reisinger Museum, Harvard University Art Museums, September 9-December 3), Cambridge (Ma) 2000.

FIORIO 2000

Maria Teresa Fiorio, *Giovanni Antonio Boltraffio. Un pittore milanese nel lume di Leonardo*, Milano 2000.

FURLAN 2000

Caterina Furlan, *Per la diffusione della cultura figurativa centroitaliana a Venezia e nel Veneto nella prima metà del Cinquecento*, in *Valerio Belli Vicentino, 1468c.-1546*, a cura di Howard Burns, Marco Collareta, Davide Gasparotto, Vicenza 2000, pp. 175-189.

HASSE 2000

Angela Hasse, *Two Devotional Manuals by Albrecht Dürer: The Small Passion and the Engraved Passion*, in «Zeitschrift für Kunsstgeschichte», 2, 2000, pp. 169-230.

GASPAROTTO 2000¹

Davide Gasparotto, «*Ha fatto con l'occhio e con la mano miracoli stupendissimi*»: il percorso di Valerio Belli, in *Valerio Belli Vicentino, 1468c.-1546*, a cura di Howard Burns, Marco Collareta, Davide Gasparotto, Vicenza 2000, pp. 52-109.

GASPAROTTO 2000²

Davide Gasparotto, *Una galleria metallica di personaggi illustri*, in *Valerio Belli Vicentino, 1468c.-1546*, a cura di Howard Burns, Marco Collareta, Davide Gasparotto, Vicenza 2000, pp. 136-159.

JESTAZ 2000

Bertrand Jestaz, *La raccolta di Valerio Belli e il collezionismo veneto contemporaneo*, in *Valerio Belli Vicentino, 1468c.-1546*, a cura di Howard Burns, Marco Collareta, Davide Gasparotto, Vicenza 2000, pp. 161-167.

MEIJER 2000

Bert W. Meijer, *Pietro Mera e le Metamorfoosi di Ovidio*, in *L'Arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di Valerio Terraroli, Franca Varallo, Laura De Fanti, Milano 2000, pp. 275-285.

MIES 2000¹

Giorgio Mies, *Arte ed artisti al servizio dei Minucci*, in *I Minucci arcivescovi, letterati e cavalieri di Malta*, Atti del Convegno Internazionale (Vittorio Veneto, Collegio San Giuseppe, 6 maggio 2000), Vittorio Veneto (Treviso) 2000, pp. 101-121.

MIES 2000²

Giorgio Mies, *La Banca Prealpi per l'arte. Opere restaurate dalla Banca di Credito Cooperativo delle Prealpi dal 1985 al 2000*, Susegana (Treviso) 2000.

MOTHER OF GOD 2000

Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art, a cura di Maria Vassilaki, Milano 2000.

OLD MASTER 2000

Old Master Drawings, Christie's, London. 25 May 2000.

PATRIARCHI 2000

Patriarchi: quindici secoli di civiltà fra l'Adriatico e l'Europa centrale, catalogo della mostra (Museo del patriarcato di Aquileia e Museo Archeologico Nazionale di Palazzo de Nordis di Cividale del Friuli, 3 luglio-10 dicembre 2000), a cura di Sergio Tavano e Giuseppe Bergamini,

Milano 2000.

PELLEGRINO 2000

Pellegrino da San Daniele (1467-1547), catalogo della mostra (San Daniele del Friuli, 29 gennaio-28 maggio 2000), a cura di Giuseppe Bergamini e Dino Barattin, Udine 2000.

RICHTER 2000

Susanne Richter, *Jacopo Tintoretto und die Kirche del Madonna dell'Orto zu Venedig. Studien zur Künstlerischen Rezeption von Michelangelo Jüngstem Gericht in Italien nach 1540*, Beiträge zur Kunstwissenschaft, hrsg. von Matthias Klein, München 2000.

RIGAUX 2000

Dominique Rigaux, *La Cène aux écrivesses: une image spécifique des Alpes italiennes*, in *I gamberi alla tavola del Signore*, a cura di Lucia-na Romeri, Supplemento a «Civis», 16, Trento 2000, pp. 11-28.

RUZZA 2000

Vincenzo Ruzza, *Minuccio Minucci di Serravalle e la sua famiglia*, in *I Minucci arcivescovi, letterati e cavalieri di Malta*, Atti del Convegno Internazionale (Vittorio Veneto, Collegio San Giuseppe, 6 maggio 2000), Vittorio Veneto (Treviso) 2000, pp. 25-49.

SARTOR 2000

Ivano Sartor, *Il Monte di Pietà di Treviso. Cinque secoli di storia*, Cornuda (Treviso) 2000.

SHEARMAN 2000

John Shearman, *Raffaello e le ‘arti minori’*, in *Valerio Belli Vicentino, 1468c.-1546*, a cura di Howard Burns, Marco Collareta, Davide Gasparotto, Vicenza 2000, pp. 168-173.

VILLA 2000

Giovanni Carlo Federico Villa, *Treviso*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, I, pp. 183-226.

MEROI 2001-2001

Ferruccio Meroi, *La pala del Cima del Duomo di Conegliano: l'opera ed il suo contesto, dalle origini ad oggi*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Urbino, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Lettere moderne, relatore Cecilia Prete, Anno Accademico 2000-2001.

BERGAMO 2001

Bergamo. L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto 1510-1530, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 4 aprile-8 luglio 2001), a cura di F. Rossi, Milano 2001.

CONTE 2001

Tiziana Conte, *Cesare Vecellio e il Cadore*, in *Cesare Vecellio, 1521 c. - 1601*, catalogo della mostra, a cura di Tiziana Conte, Belluno 2001, pp. 155-172.

CONTE, ZADRA, 2001

Tiziana Conte, Eleonora Zadra, *La committenza ecclesiastica nelle diocesi di Belluno, Feltre e Ceneda*, in *Cesare Vecellio, 1521 c. - 1601*, catalogo della mostra, a cura di Tiziana Conte, Belluno 2001, pp. 203-228.

DE MEÛTER 2001

Ingrid De Meûter, *Nieuwe gegevens omtrent 16de en 17de eeuwse Oudenaardse wandtapijten*, in «Handelingen van de Geschieden Oudheidkundige van Oudenaarde», XXXVIII, 2001, pp. 271-304.

FABIO DI MANIAGO 2001

Fabio di Maniago e la storiografia artistica in Italia e in Europa tra Sette e Ottocento, a cura di Caterina Furlan e Maurizio Grattoni d'Arcaño, Udine 2001.

GUÉRIN DALLE MESE 2001

Jeannine Guérin Dalle Mese, *Abiti di Cesare Vecellio: Venezia e il Veneto*, in *Cesare Vecellio, 1521 c. - 1601*, catalogo della mostra, a cura di Tiziana Conte, Belluno 2001, pp. 125-154.

KIEFER 2001

Lisa Kiefer, *The Iconography of the Visitation in Italian Renaissance Art*, Thesis, Department of Art History, Case Westwrn Reserve University, Thesis Adviser: Edward Olzewski, January, 2001.

PIERGUIDI 2001

Stefano Pierguidi, *La storia di Ester nei fregi ad affresco del XVI secolo*, in «Arte Cristiana», LXXXIX, 2001, 802, gennaio-febbraio, pp. 31-38.

SIMONETTO 2001

Lucia Simonetto, *ad vocem* «Giovanni Agostino da Lodi (Pseudo Boccaccino)», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 56, Roma 2001, pp. 272-276.

QUATTRINI 2001-2002

Cristina Quattrini, *I primi anni di Bernardino Luini: dal soggiorno in Veneto alla Madonna di Chiaravalle*, in «Nuovi Studi. Rivista di Arte Antica e Moderna», VI-VII, 9 (2001-2002), pp. 57-76.

BALDISSIN, SOLIGON 2002

Mariuccia Baldissin, *Antonio Soligon, Chiese a San Fior. Alla scoperta del patrimonio artistico*, Nervesa della Battaglia 2002.

BOHN 2002

Babette Bohn, *Esther as a Model for Female Autonomy in Northern Italian Art*, in «Studies of Iconography/ Western Michigan University», Kalamazoo (Michigan), vol. 23, 2002, pp. 183-201.

CIALONI 2002

Donatella Cialoni, *I due teleri del Tintoretto alla Madonna dell'Orto di Venezia*, in «Arte Cristiana», XC, 2002, 810, pp. 183-200.

GALLETTI 2002

Giuliano Galletti, *Gli atti del processo agli eretici coneglianesi (1549)*, in *Conegliano e il Coneglianese nel XVI secolo*, in «Storiadentro. Rivista di studi storici», n.s. 1, 2002, pp. 199-269.

GEROMEL PAULETTI 2002

Alessandra Geromel Pauletti, *Tessili da abbigliamento e arredamento nella pittura cinquecentesca del Basso Veneto*, in *Il vestito e la sua immagine*, Atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della

morte (Belluno 20-22 settembre 2001), a cura di Jeannine Guérin Dalle Mese, Belluno 2002, pp. 191-206.

IL VESTITO 2002

Il vestito e la sua immagine, Atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte (Belluno 20-22 settembre 2001), a cura di Jeannine Guérin Dalle Mese, Belluno 2002.

LA COLLEZIONE RAU 2002

La collezione Rau. Sei secoli di grande pittura europea da Beato Angelico a Renoir a Morandi, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea 31 gennaio 2002 - maggio 2002), Milano 2002

MARINELLI 2002

Sergio Marinelli, *Paolo Piazza pittore veneto*, in *Paolo Piazza. Pittore cappuccino nell'età della Controriforma tra conventi e corti d'Europa*, a cura di Sergio Marinelli e Angelo Mazza, Verona 2002, pp. 1-60.

MATTALONI 2002

Claudio Mattaloni, *Gli altari del duomo di Cividale, con revisione di attribuzioni, paternità e datazioni (Altare maggiore, SS. Sacramento, S. Donato*, in «Ce fastu?», 78/2, 2002, pp. 237-287.

PASSAMANI 2002

Bruno Passamani, *Gotico e Rinascimento. Arte, Religione e Scienza, Natura ed Idea*, in *Albrecht Dürer 1471-1528*, catalogo della mostra (Venezia, Ateneo di San Basso, centro di Cultura, Venezia, San Marco Piazzetta dei Leoncini, 23 aprile-14 ottobre 2002), Milano 2002, pp. 11-21.

RINALDI 2002

Simona Rinaldi, *Rigenerazione o evaporizzazione? Interventi veneziani di Giovanni Spoldi, in Il restauro dei dipinti nel secondo Ottocento. Giuseppe Uberto Valentinis e il metodo Pettenkofer*, a cura di Giuseppina Perusini, Udine 2002, pp. 273-289.

SOGLIANI 2002

Daniela Sogliani, *Il carteggio tra Venezia e Mantova (1563-1587)*, (Fonti, repertori e studi per la storia di Mantova. Repertori. Le collezioni Gonzaga), Cinisello Balsamo (Milano) 2002.

ZIANI 2002

Cristina Ziani, *Conegliano e il Coneglianese nel XVI secolo*, in «Storiadentro. Rivista di studi storici», n. s. 1, 2002, pp. 297-317.

ZWOLLO 2002

An Zwollo, *Un disegnatore sulla scia del Toeput: Monogrammista PM o Pietro Mera?*, in *Aux quatre vents. A festschrift for Bert W. Meijer*, edited by Anton W. A. Boschloo, Edward Grasman and Gert Jan van der Sman; with the assistance of Oscar ten Houten, Firenze 2002, pp. 283-286.

ANTICHITÀ 2003

Antichità Pietro Scarpa Venezia, 50 anni di attività, 1953-2003, Milano 2003.

CERIANA 2003

Matteo Ceriana, *Agli inizi della decorazione architettonica all'antica a Venezia, 1455 - 1470*, in *L'invention de la Renaissance: la réception des formes” à l'antique»* au début de la Renaissance, a cura di J. Guillaume, Paris 2003, pp. 109-142.

DIE KORRESPONDENZ 2003

Die Korrespondenz Hans Fuggers von 1566 bis 1594. Regesten der Kopierbücher aus dem Fuggerarchiv, bearbeitet von Christl Karnehm, 2.2: 1582-1594, Munchen 2003

FOSSALUZZA 2003

Giorgio Fossaluzza, *Gli affreschi nelle chiese della Marca trevigiana dal Duecento al Quattrocento*, 4 voll., I.1. *Romanico e gotico*, I.2. *Tardogotico e sue persistenze*, I.3. *Rinascimento e pseudorinascimento*, I.4. *Tradizione muranese e alvisiana*, Cornuda (Treviso) 2003 (L'Arte nelle Venezia, I).

FUMO 2003

Grazia Fumo, *Venezia si difende: la protezione dei monumenti nelle immagini dell'archivio fotografico della soprintendenza*, in *Venezia fra arte e guerra, 1866-1918: opere di difesa, patrimonio culturale, artisti, fotografi*, a cura di Giorgio Rossini, in collaborazione con Roberta Battaglia, Gabriella Delfini, Ettore Merkel, Milano 2003, pp. 191-197.

HOCHMANN 2003

Michel Hochmann, *Hans Rottenhammer and Pietro Mera: two northern artists in Rome and Venice*, in «The Burlington Magazine», CXLV, 1206, 2003, pp. 641-645.

MATTALONI 2003

Claudio Mattaloni, *L'altaristica nel duomo di Cividale*, in «Ce fastu?», 79/1, 2003, pp. 14-50.

NYGREN 2003

Barnaby Nygren, *Fra Angelico's San Marco altarpiece and the metaphors of perspective*, in «Source», 22-1, october 2002, p. 25-32.

SERMIDI 2003

Michaela Sermidi, *Il carteggio tra Venezia e Mantova (1588-1612)*, (Fonti, repertori e studi per la storia di Mantova. Repertori. Le collezioni Gonzaga), Cinisello Balsamo (Milano) 2003.

SOLIGON 2003

Antonio Soligon, *Alcune considerazioni sulla pala di F. Beccaruzzi per l'Altar Maggiore di San Francesco di Conegliano*, in *Il Convento di San Francesco di Conegliano. Vita spirituale e materiale. Secoli XIII-XX*, in «Storiadentro», n. s. 2, 2003, pp. 101-147.

ZANUSSI 2003

Marisa Zanussi, *La Scuola dell'Immacolata Concezione di Conegliano: carità, arte ed affari*, in «Storiadentro», n. s., 2, 2003, pp. 161-177.

A NORD DI VENEZIA 2004

A nord di Venezia. Scultura e pittura nelle vallate dolomitiche tra Gotico e Rinascimento, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadonna, 30 ottobre 2004 - 22 febbraio 2005), a cura di Anna Maria Spiazzi, Giovanna Galasso, Rita Bernini, Luca Majoli, Cinisello Balsamo (Mila-

no) 2004.

BELLAVITIS 2004

Anna Bellavitis, «Quasi città» e terre murate in area veneta: un bilancio per l'età moderna, in *L'ambizione di essere città. Piccoli, grandi centri nell'Italia rinascimentale*, a cura di Elena Svalduz, (Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti. Memorie, vol. CVII), Venezia 2004, pp. 97-119.

BELLIENI 2004

Andrea Bellieni, *Treviso. I luoghi dell'arte. Segrete bellezze fra pubblico e privato*, Ponzano (Treviso) 2004.

CERIANA 2004

Matteo Ceriana, *Profilo della scultura a Venezia tra il 1450 e il 1500*, in *Da Bellini a Veronese. Temi di Arte Veneta*, a cura di Gennaro Toscano e Francesco Valcanover, Venezia 2004, pp. 23-81.

CRUCITTI 2004

Filippo Crucitti, *ad vocem* «Isvalies (Isvalli, Isuales), Pietro», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 62, Roma 2004, pp. 679-683.

FONDAZIONE CASSAMARCA 2004

Fondazione Cassamarca. Opere restaurate nella Marca Trivigiana 2000-2004, a cura di Giorgio Fossaluzza, Treviso 2004.

FURLAN 2004

Caterina Furlan, *Traverso gli argini: opere e movimenti di Marcello Fogolino (1521-1524)*, in *Artisti in viaggio 1450 1600. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*. Atti del convegno (Villa Manin di Passariano, 24-25 ottobre 2003), a cura di Maria Paola Frattolin, Venezia 2004, pp. 225-253.

GIACHERY 2004

Alessia Giachery, *Catalogo delle mariegole conservate presso la biblioteca del Museo Corre risalenti ai secoli XIV XV*, in «Storia di Venezia. Rivista», 2, 2004, pp. 161-246.

GUKOVA 2004

Sonia Gukova, “*Segni” della Vergine Maria*, in «Arte Cristiana», XCII, 2004, 820, pp. 49-58.

HOWARD 2004

Deborah Howard, *Bellini and Architecture*, in *The Cambridge companion to Giovanni Bellini*, a cura di Peter Humfrey, Cambridge 2004, pp. 143-166.

MENIS 2004

Gian Carlo Menis, *Il Tiepolo nel Palazzo Patriarcale di Udine*, Udine 2004.

PARTSCH 2004

Susanna Partsch, *ad vocem* «Fiumicelli, Ludovico», in *Allgemeines Künstlerlexikon, die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, B. 41, Munchen-Leipzig 2004, pp. 8-9.

PINCUS 2004

Debra Pincus, *Bellini and Sculpture*, in *The Cambridge companion to Giovanni Bellini*, a cura di Peter Humfrey, Cambridge 2004, pp. 122-142.

PUPPI 2004

Lionello Puppi, *Per Tiziano*, Milano 2004.

SVALDUZ 2004

Elena Svalduz, «Quasi-città»: i giochi di scala come strategia di ricerca, in *L'ambizione di essere città. Piccoli, grandi centri nell'Italia rinascimentale*, a cura di Elena Svalduz, (Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti. Memorie, vol. CVII), Venezia 2004, pp. 7-43.

WITCOMBE 2004

Christopher L.C.E. Witcombe, *Copyright in the Renaissance: prints and the privilege in sixteenth-century Venice and Rome*, Leiden 2004.

ANDREA PALLADIO 2005

Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa, catalogo della mostra (Vicenza, Museo Palladio, Palazzo Barbaran da Porto, 5 marzo-3 luglio 2005), a cura di Guido Beltrami-ni e Howard Burns, Vicenza-Venezia 2005.

BERTRAND 2005

Pascal Francois Bertrand, *Les tapisseries des Barberini et la décoration d'intérieur dans la Rome baroque*, Turnhout 2005.

DE SANTIS, BELLÉ, GIOVANNONI 2005

Paola De Santis, Saviano Bellé, Sabino Giovannoni, *Aspetti operativi delle fasi del restauro conservativo*, in Giorgio Fossaluzza, *Gli affreschi della Scuola dei Battuti di Conegliano*, Conegliano 2005, pp. 426-431.

FASSINA 2005

Vasco Fassina, *Indagini preliminari all'intervento di restauro della facciata della Scuola di Santa Maria dei Battuti a Conegliano*, in Giorgio Fossaluzza, *Gli affreschi della Scuola dei Battuti di Conegliano*, Conegliano 2005, pp. 419-424.

MACHERELLI, CARRETTI, MAURO, SALVADORI, DEI 2005

Azzurra Macherelli, Emiliano Carretti, Marcello Mauro, Barbara Salvadori, Luigi Dei, *Le soluzioni miscellari a base di propilene carbonato: una tecnica innovativa per la rimozione delle patine bianche*, in Giorgio Fossaluzza, *Gli affreschi della Scuola dei Battuti di Conegliano*, Conegliano 2005, pp. 424-425.

MIES 2005

Giorgio Mies, *Le chiese di Lago fra arte e cultura*, in *Lago ricordi*, a cura di Luigi Carlet, Lago (Treviso) 2005, pp. 51-69.

PINACOTECA AMBROSIANA 2005

Pinacoteca Ambrosiana. Tomo primo. Dipinti dal medioevo alla metà del Cinquecento, Milano 2005.

ALOISI 2006

Stefano Aloisi, *Le chiese di Brugnera, Maron, San Canziano, Tamai*, (Monumenti storici del Friuli.10, Collana diretta da Giuseppe Bergamini), Udine 2006.

FLORIANI 2006

Luigi Floriani, *Gli anni di Cambrai a Conegliano (1509-1516). L'invasione degli eserciti stranieri nel triennio 1509-1511 ed i ribelli alla Serenisi-*

ma Repubblica, in «Storiadentro. Rivista di studi storici», n.s., 4 (2006), pp. 77-119.

HÄBERLEIN 2006.

Mark Häberlein, *Die Fugger. Geschichte einer Augsburger Familie 1367-1650*, Stuttgart 2006

MARANI 2006

Pietro Marani, *ad vocem* «Luini, Bernardino», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 66, 2006, pp. 510-518.

MASTER DRAWINGS 2006

Master drawings from the Yale University Art Gallery, catalogo della mostra (Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art, October 19, 2006 - January 7, 2007; Austin, Blanton Museum of Art, June 1, 2007 - August 12 2007; Chicago, Smart Museum of Art, October 4, 2007 - January 6, 2008; New Haven, Yale University Art Gallery, February 12, 2008 - June 8, 2008), a cura di Suzanne Boorsch, John Marciari, New Haven 2006.

MAZZA 2006

Marta Mazza, *Per una nuova datazione della Madonna con il Bambino e i santi Rocco, Fabiano, Sebastiano e Giovanni Battista, di Francesco da Milano in San Martino di Valle di Cadore*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», LXXVII (2006), 332 (settembre-dicembre), pp. 157-168.

PALUGAN 2006

Giuseppe Palugan, *Marco Montalbano: un nobile coneglianese tra letteratura, famiglia e sospetti di eresia*, in «Storiadentro», 4, pp. 189-211,

PIOVAN 2006

Francesca Piovan, *Popolo e nobiltà: sistemi vestimentari femminili a confronto nella Conegliano del XVI secolo*, in «Storiadentro. Rivista di studi storici», n.s., 4 (2006), pp. 160-187.

SAPIENZA 2006

Valentina Sapienza, *Leonardo Corona, 1552-1596*, in «Venezia Cinquecento», XVI, 32, luglio-dicembre 2006, pp. 195-207.

BIFFIS,TAGLIAFERRO 2007

Mattia Biffis, Giorgio Tagliaferro, *Emanuel Amberger e i Battuti di Serravalle (1578-1580): documenti e contesto per un gonfalone perduto*, in «Venezia Cinquecento», 2007, no. 34, pp. 77-102.

BINAGHI OLIVARI 2007

Maria Teresa Binaghi Olivari, *Bernardino Luini*, Milano 2007.

CECCHINI 2007

Isabella Cecchini, *ad vocem* «Bartolomeo Daffin», in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di Linda Borean e Stefania Mason, Venezia 2007, p. 256.

DÜRER E L'ITALIA 2007

Dürer e l'Italia, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 10 marzo-10 giugno 2007), a cura di Kristina Herrmann Fiore, Milano 2007.

MAGANI 2007
 Fabrizio Magani, *Vicende conservative del patrimonio artistico della “Carità”*, in «Padova e il suo territorio», XXII, 129, ottobre 2007, pp. 6-8.

PATTANARO 2007
 Alessandra Pattanaro, *Dario Varotari per la Scuola della Carità*, in «Padova e il suo territorio», XXII, 129, ottobre 2007, pp. 16-24.

FARA 2007
 Giovanni Maria Fara, *Albrecht Dürer: originali, copie, derivazioni*, (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario Generale delle Stampe, I), Firenze 2007.

KÖHLER, ROMOR 2007
 Köhler Udo, Romor Assunta, *Contrada Granda. La Via XX Settembre a Conegliano*, Ponzano Veneto 2007.

LUNGO LE VIE 2007
 Lungo le vie di Tiziano. I luoghi e le opere di Tiziano, Francesco, Orazio e Marco Vecellio tra Vittorio Veneto e il Cadore, a cura di Marta Mazza, Ginevra-Milano 2007.

TIZIANO. L'ULTIMO ATTO 2007
 Tiziano. L'ultimo atto, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, Pieve di Cadore Palazzo della Magnifica Comunità, 15 settembre 2007- 6 gennaio 2008), a cura di Lionello Puppi, Milano 2007.

VANIN, ELEUTERI 2007
 Barbara Vanin, Paolo Eleuteri, *Le mariegole della Biblioteca del Museo Correr*, in collaborazione con Gabriele Mazzucco, Venezia 2007.

VILLORESI 2007
 Marco Villoresi, *Le varianti di Orlando: un personaggio e le sue trasformazioni*, in «Tre volte suona l'olfante...»: la tradizione rolandiana in Italia fra Medioevo e Rinascimento, a cura di Giovanni Palumbo, Antonia Tissoni Benvenuti, Marco Villoresi, Milano 2007, pp. 79-93

BERTAGLIA 2008
 Elisa Bertaglia, *La documentazione fotografica dei monumenti e delle opere d'arte del Friuli danneggiati durante il primo conflitto mondiale*, in *Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera. Il Friuli Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero Asburgico (1850-1918)*, Atti del convegno (Udine, 30 novembre 2006), a cura di Giuseppina Perusini, Rossella Fabiani, Vicenza 2008, pp. 263-278, Vicenza 2008, pp. 263-278.

DOPO 100 ANNI 2008
 Dopo 100 anni gli arazzi della Scuola dei Battuti ritornano a Conegliano, Rotary Club Conegliano service 07-08, Conegliano 2008

FIAMMINGHI E OLANDESI 2008
 Fiamminghi e olandesi a Firenze. Disegni dalle collezioni degli Uffizi, a cura di Wouter Kloek e Bert W. Meijer, (Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Cataloghi, vol. 96), Firenze 2008.

GLI AFFRESCI 2008
 Gli affreschi nelle ville Venete. Il Cinquecento, a cura di Giuseppe Pavanello e Vincenzo Mancini, Venezia 2008.

HOCHMANN 2008
 Michel Hochmann, *Le collezioni veneziane nel Rinascimento: storia e storiografia*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di Michel Hochmann, Rossella Lauber, Stefania Mason, Venezia 2008, pp. 3-40.

MAJOLI 2008
 Luca Majoli, *Fotografie della Grande Guerra: fonte storica, oggetto di tutela, strumento per la tutela*, in *La memoria della Prima Guerra Mondiale: il patrimonio storico-artistico tra tutela e valorizzazione*, a cura di Anna Maria Spiazzi, Chiara Rigoni, Monica Pregnotato, Vicenza 2008, pp. 345-361.

MASON 2008¹
 Stefania Mason, *À l'inseigne du calice et de la lune: les Bontempelli, marchands, commanditaires et collectionneurs*, in «Revue de l'art», 160, 2008-2, pp. 35-44.

MASON 2008²
 Stefania Mason, *Dallo studiolo al «camaron» dei quadri. Un itinerario per dipinti, disegni, stampe e qualche curiosità nelle collezioni della Venezia barocca*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di Linda Borean e Stefania Mason, Venezia 2007, pp. 3-42.

PALUGAN 2008
 Giuseppe Palugan, *Palazzo Montalban tra politiche matrimoniali e mito*, in *Conegliano dal mito alla storia*, «Storiadentro. Rivista di studi sulla Sinistra Piave», 5, 2008, pp. 243-255.

AIKEMA, TAGLIAFERRO 2009
 Bernard Aikema, Giorgio Tagliaferro, *Le botteghe di Tiziano*, con Matteo Mancini e Andrew John Martin, Firenze 2009.

DAL POZZOLO 2009
 Enrico Maria Dal Pozzolo, *Ipotesi per un esordio*, in *Giorgione*, catalogo della mostra (Castelfranco Veneto), a cura di Enrico Maria Dal Pozzolo e Lionello Puppi, Milano 2009, pp. 37-50

DEL BEN 2009
 Andrea Del Ben, *ad vocem* «Alviano (D') Bartolomeo», in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani*, 2, Udine 2009, pp. 201-209

FOSSALUZZA 2009
 Giorgio Fossaluzza, *Alto Veneto*, in *Le vie di Giorgione nel Veneto. Ambienti, opere, memorie*, a cura di Lionello Puppi, Enrico Maria Dal Pozzolo, Giorgio Fossaluzza, Ginevra-Milano 2009, pp. 209-225.

MIES 2009
 Giorgio Mies, *La Pieve di Santa Maria di Tarzo. Catalogo*, in Giorgio Mies, Martina Tonin, *La Pieve di S. Maria di Tarzo*, Conegliano-Susegana 2009, pp. 15-86.

BARAUSSE 2010¹
 Manuela Barausse, *Giovanni Battista da Conegliano. La vita, le opere attraverso i documenti*, in *Cima da Conegliano. Poeta del paesaggio*,

catalogo della mostra (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 26 febbraio - 2 giugno 2010), a cura di Giovanni Carlo Federico Villa, Venezia 2010, pp. 231-233.

BARAUSSE 2010²
 Manuela Barausse, *Regesto dei documenti*, in *Cima da Conegliano. Poeta del paesaggio*, catalogo della mostra (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 26 febbraio - 2 giugno 2010), a cura di Giovanni Carlo Federico Villa, Venezia 2010, pp. 234-251.

BERTAGLIA 2010
 Elisa Bertaglia, *L'archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia - Ufficio di Udine*, in *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Tutela e storia: territori veneti e limitrofi*, Atti della Giornata di studio (Venezia, 29 ottobre 2008), a cura di Anna Maria Spiazzi, Luca Majoli, Corinna Giudici, Crocetta del Montello (Treviso) 2010, pp. 243- 253.

CLOCCHIATI GARLA 2010
 Renza Clocchiati Garla, *La Sacra conversazione del duomo di Conegliano*, in *Cima da Conegliano. Analisi e restauri, Una giornata di studi*, Convegno internazionale di studi, Conegliano (Ex Convento di San Francesco, 6 maggio 2010), a cura di Anna Maria Spiazzi, Giovanni Carlo Federico Villa, Cinisello Balsamo (Milano) 2010, pp. 89-101.

HUMFREY 2010
 Peter Humfrey, *Cima e la pala d'altare*, in *Cima da Conegliano. Poeta del paesaggio*, catalogo della mostra (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 26 febbraio - 2 giugno 2010), a cura di Giovanni Carlo Federico Villa, Venezia 2010, pp. 32-41.

MAZZA 2010
 Marta Mazza, *La storia conservativa della Sacra conversazione del duomo di Conegliano*, in *Cima da Conegliano. Analisi e restauri, Una giornata di studi*, Convegno internazionale di studi (Conegliano, Ex Convento di San Francesco, 6 maggio 2010), a cura di Anna Maria Spiazzi, Giovanni Carlo Federico Villa, Cinisello Balsamo (Milano) 2010, pp. 81-87.

MUSEO DI CASTELVECCHIO 2010
 Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. I. dalla fine del X all'inizio del XVI secolo, a cura di Paola Marini, Gianni Peretti, Francesca Rossi, Cisinello Balsamo (Milano) 2010.

TORRE 2010
 Andrea Torre, *Orlando santo. Riusi di testi e immagini tra parodia e devozione*, in «Tra mille carte vive ancora». *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, a cura di Lina Bolzoni, Serena Pezzini e Giovanna Rizzarelli, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2010, pp. 255-279.

ZANDERIGO ROSOLO 2010
 Giandomenico Zanderigo Rosolo, *La “crudel impresa” di Cadore (2 marzo 1508)*, in *La battaglia di Cadore 2 marzo 1508*, Atti della giornata Internazioneale di Studio (26 settembre 2009), a cura di Lionello Puppi con la collaborazione

di Monia Franzolin, Milano 2010, pp. 76-104

CORSATO 2011
 Carlo Corsato, *Bellini '800. Il restauro della pala di Santa Caterina già ai Santi Giovanni e Paolo*, in «Arte Veneta», 68, 2011, pp. 223- 227.

FOSSALUZZA 2011
 Giorgio Fossaluzza, *I dipinti della chiesa di San Gregorio Magno. Temi d'arte trevigiana dal Quattrocento al primo Ottocento*, in *La chiesa di San Gregorio Magno a Treviso. Ricerche, studi e restauri*, a cura di Renzo Secco, progetto scientifico e direzione redazionale di Giorgio Fossaluzza, Zero Branco (Treviso) 2011, pp. 122-213.

MIES 2011
 Giorgio Mies, *Francesco da Milano - un inedito*, in «Insieme», XIX, 54 (gennaio 2011), pp. 36-37.

PAGNOTTA 2011
 Laura Pagnotta, *Per Antonio Solario: un riesame critico e alcune proposte attributive*, in «Bollettino d'Arte», s. VII, XCVI, 9 (gennaio-marzo 2011), pp. 59-108.

SAPIENZA 2011
 Valentina Sapienza, *Leonardo Corona: dal “bozzetto” all’opera definitiva? Storia, funzione e statuto del monocromo con i santi Agostino, Monica, Nicola da Tolentino e Guglielmo di Malavalle della chiesa di Santo Stefano in Venezia*, in *Aux limites de la couleur*, textes réunis et édités par Marion Boudon-Machuel, Maurice Brock & Pascale Charron, [Turnhout] 2011, pp. 203-215.

SYSON 2011
 Luke Syson, *Representing the divine: the Virgin of the Rocks*, in *Leonardo da Vinci. Painter at the court of Milan*, , catalogo della mostra (London, The National Gallery, 9 november 2011-5 february 2012), a cura di Luke Syson, Larry Keith, London 2011, pp. 161-175.

TORRESAN 2011¹
 Chiara Torresan, *Dipinti e altari nei documenti e nelle fonti*, in *La chiesa di San Gregorio Magno a Treviso. Ricerche, studi e restauri*, a cura di Renzo Secco, progetto scientifico e direzione redazionale di Giorgio Fossaluzza, Zero Branco (Treviso) 2011, pp. 214-228.

TORRESAN 2011²
 Chiara Torresan, *La chiesa di san Gregorio Magno: itinererio di nove secoli tra note storiche e atti delle visite pastorali*, in *La chiesa di San Gregorio Magno a Treviso. Ricerche, studi e restauri*, a cura di Renzo Secco, progetto scientifico e direzione redazionale di Giorgio Fossaluzza, Zero Branco (Treviso) 2011, pp. 28-85.

BAIGUERA 2011-2012
 Sara Baiguera, *La Concordia amorosa e maritale nel Concerto di Ludovico Pozzoserrato*, Tesi di Laurea, Università Ca' Foscari Venezia, Corso di Laurea Magistrale in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici, relatore Prof. Martina Frank, correlatore prof. Sergio Marinelli, Anno Accademico 2011/2012.

DE ANTIQUIS REBUS 2012

De Antiquis Rebus. I tesori del Duomo di Conegliano, catalogo della mostra (Conegliano, Sala dei Battuti, 24 marzo - 6 maggio 2012), Conegliano 2012.

BARONCINI 2012
 Rodolfo Baroncini, *Giovanni Gabrieli*, Palermo 2012.

BONETTI 2012
 Mauro Bonetti, *ad vocem* «Bernardino Maccaruzzi (Maccarucci)», in Elisabeth Kieven, Susanna Pasquali, *Il Settecento*, Venezia 2012, pp. 313-314.

FOSSALUZZA 2012
 Giorgio Fossaluzza, *Vittore Carpaccio a Pozzale di Cadore, 1519. Le ultime opere per Venezia, Istria e Cadore*, Zero Branco 2012.

PUPPI 2012
 Lionello Puppi, *Tiziano. L'epistolario*, a cura di Lionello Puppi; postfazione di Charles Hope, Firenze 2012.

SAPIENZA 2012
 Valentina Sapienza, *Due committenti per Santa Maria Formosa: Leonardo Corona e Palma il Giovane al servizio dei Querini*, in «Venezia Cinquecento», 21, 2011(2012), pp. 163-185.

TAGLIAFERRO 2012
 Giorgio Tagliaferro, *Regesto per Orazio Vecellio*, in «Studi Tizianeschi», Numero VIII, 2012, pp. 68-98.

WINDOWS 2012
 Peter Windows, *New identifications in the Drawings Collection of Gabriele Vendramin*, in «Master Drawings», 50, No. 1, 2012, pp. 33-48.

POSOTTO 2012-2013
 Anna Posocco, *Ludovico Fiumicelli (1500 ca - 1582)*, Tesi di Laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, Corso di Laurea magistrale (ordinamento ex D.M. 270/2004) in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici, Relatore Prof. Sergio Marinelli, Correlatore Arch. Andrea Bellieni, Anno Accademico 2012 / 2013.

BARONCINI 2013
 Rodolfo Baroncini, *Gli Ospedali, la nuova pietas e la committenza musicale cittadina a Venezia (1590-1620): i casi di Bartolomeo Bontempelli dal Calice e di Camillo Rubin*, in *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra. In occasione del centenario di fondazione del Pontificio Istituto di Musica Sacra*, Roma, 26 maggio - 1 giugno 2011, a cura di Antonio Adamiano e Francesco Luisi, Città del Vaticano 2013, pp. 569-585.

CAPRIOTTI 2013
 Giuseppe Capriotti, *Le chiavi e il gregge. L'iconografia del conferimento del primato*, in *Il cammino di Pietro*, catalogo della mostra (Roma, Castel Sant'Angelo, 7 febbraio - 1 maggio 2013), mostra a cura di Alessio Geretti, catalogo a cura di Serenella Castri, Milano 2013, pp. 211-223.

DIPINTI IN VALPADANA 2013
Dipinti in Valpadana Tra Medioevo e Rinasci-

mento. Studi al Museo di Belle Arti di Budapest in Ricordo Di Miklós Boskovits, a cura di Francesco Frangi, Milano 2013.

FOSSALUZZA 2013
 Giorgio Fossaluzza, *Identificazione di Pase Pace e appunti sulle “Sette maniere” della pittura veneziana nel Bergamasco e all'Accademia Carrara*, in *Pase Pace: un pittore veneziano nel periodo delle “Sette maniere. Scoperte e nuove attribuzioni fra Cinque e Seicento a Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, Palazzo della Ragione, 29 novembre 2013 - 6 gennaio 2014; Nembro, Biblioteca Centro Cultura, 11 gennaio - 14 febbraio 2014), a cura di Amalia Pacia, Cinisello Balsamo 2013, pp. 47-117.

PIETROGIOVANNA 2013
 Mari Pietrogiovanna, *“Emblemata virtutis.” L'universo monastico affrescato nella sala dell'abate*, in *Santa Maria Assunta di Praglia. Storia, arte, vita di un'abbazia benedettina*, a cura di Chiara Ceschi, Mauro Maccarinelli, Paola Vettore Ferraro, coordinamento scientifico di Giordana Mariani Canova, Anna Maria Spiazzi, Francesco G. B. Trolese, Teolo 2013, p. 407-420.

ROMANO 2013
 Giovanni Romano, *ad vocem* «Novelli, Sebastiano» in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 78, Roma 2013, pp. 828-830.

SALATI, IANIRO 2013-2014
 Marco Salati, Erica Ianiro, *Alvise Malipiero: mercanti e consoli veneziani tra Aleppo e Tripoli di Siria (ca. 1550)*, in «Miscellanea Arabica», 2013-2014, pp. 209-229

BERNARDINO LUINI 2014
 Bernardino Luini e i suoi figli, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 10 aprile - 13 luglio 2014), a cura di Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa, Milano 2014.

DAL BÒ 2014
 Paola Dal Bò, *La pala d'altare fra Marca trevigiana e Friuli negli anni del tardo Bellini, di Giorgione e del giovane Tiziano*, Tesi di dottorato, Dipartimento dei Beni Culturali, Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica, Scuola di dottorato di ricerca in Storia e Critica dei Beni artistici, musicali e dello spettacolo, ciclo XXV, Direttore della Scuola prof.ssa Vittoria Romani, Supervisorì prof. Alessandro Ballarin, prof.ssa Vittoria Romani, Anno di discussione: 31 gennaio 2014.

FOSSALUZZA 2014
 Giorgio Fossaluzza, *Conegliano, Ceneda e Servavalle: “città intermedie” e crocevia di esperienze pittoriche nel primo Cinquecento*, in *Un Cinquecento inquieto. Da Cima da Conegliano al rogo di Riccardo Perucolo*, catalogo della mostra (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 1 marzo - 8 giugno 2014), a cura di Giandomenico Romanelli e Giorgio Fossaluzza, Venezia 2014, pp. 74-93.

MEIJER 2014
 Bert W. Meijer, *Per Leonardo Corona disegnatore*, in «Commentari d'arte», 20/21, 2013/14(2014), pp. 76-90.

- PATTANARO 2014
Alessandra Pattanaro, *Le storie della Vergine di Dario Varotari nel capitolato della scuola della Carità*, in *La Scuola della Carità a Padova*, a cura di Giovanni Silvano, Milano 2014, pp. 115-169.
- SOLIGON, MASET 2014
Antonio Soligon, Susanna Maset, *La Chiesa Monumentale di Castello Roganzuolo, tra arte, storia e paesaggio. Guida breve*, Roveredo in Piano (Pordenone), 2014
- TÓTH, FALVAY 2014
Peter Tóth, Dávid Falvay, *New light on the date and authorship of the Meditations Vitae Christi*, in *Devotional culture in late medieval England and Europe: diverse imaginations of Christ's life*, edited by Stephen Kelly and Ryan Perry, (Medieval church studies, 31), Turnhout 2014 pp. 17-105.
- UN CINQUECENTO INQUIETO 2014
Un Cinquecento inquieto. Da Cima da Conegliano al rogo di Riccardo Perucolo, catalogo della mostra (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 1 marzo - 8 giugno 2014), a cura di Giandomenico Romanelli e Giorgio Fossaluzza, Venezia 2014.
- ZAGGIA 2014
Stefano Zaggia, *L'architettura della scuola della carità: storia, forme e restauri*, in *La Scuola della Carità a Padova*, a cura di Giovanni Silvano, Milano 2014, pp. 91-113.
- ZARU 2014
Denise Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice. The Dominicans and their Artists (1391- ca. 1545)*, translated by Sarah Melker, Roma 2014.
- BELLIENI 2015
Andrea Bellieni, *Andrea Bellieni e le "arti sorelle": tracce di studio tra decorazione architettonica e arti applicate, in Splendori del Rinascimento a Venezia. Schiavone tra Parmigianino, Tintoretto e Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 28 novembre 2015-10 aprile 2016), a cura di Enrico Maria dal Pozzolo, Lionello Puppi, Milano 2015, pp. 121-140.
- EKSERDJIAN 2015
David Ekserdjian, *The Afterlife of Raphael's Drawings before 1600*, in *Rethinking Renaissance Drawings, Essays in Honour of David McTavish*, ed. Una Roman d'Elia, Montreal-Kingston-London-Chicago, 2015, pp. 193-208.
- FURLAN 2015
Caterina Furlan, *Domenico, Marino e Giovanni Grimani tra passione per l'antico, gusto del collezionismo e mecenatismo artistico*, in *I cardinali della Serenissima. Arte e committenza tra Venezia e Roma, (1523-1605)*, a cura di Caterina Furlan, Patrizia Tosini, Cinisello Balsamo (Milano) 2014, pp. 31-59.
- L'OCCASO 2015
Stefano L'Occaso, *ad vocem «Peranda, Sante»*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 82, Roma 2015, pp. 300-304.
- VALOTTI 2015
Michela Valotti, *Santi Taumaturghi tra Cinque e Seicento. Appunti di agiografia valsabbina: un percorso tra tele e carte*, in Alfredo Bonomi, Michela Valotti, *Santi taumaturghi, Percorsi tra arte e devozione in Valle Sabbia*, Bione (Brescia) 2015, pp. 25-42.
- CESTELLI GUIDI 2016
Benedetta Cestelli Guidi, *Bernard Berenson e Domenico Anderson, Venezia 1893. Fotografia di documentazione e storia dell'arte veneta, in Iconologie. Studi in onore di Claudia Cieri Via*, a cura di Ilaria Miarelli Mariani, Stefano Pierguidi, Marco Ruffini, Roma 2016, pp. 255-263.
- FOSSALUZZA 2016
Giorgio Fossaluzza, *Da Pietro Marascalchi a Pietro Mera. A proposito di stagioni, esperienze e metodi del manierismo veneto*, in «Nuovi Studi», 21, 2016, pp. 113-139.
- POSOTTO 2016
Anna Posocco, *Nuovi studi su Ludovico Fiumicelli, artista poliedrico, in Pittori e misteri a Conegliano. Convegno di studi sugli artisti conegliesi tra 16. e 17. Secolo* (Conegliano, ex Convento di San Francesco, 7 febbraio 2014), atti a cura di Sabina Collodel e Giorgio Reolon, Vittorio Veneto 2016, pp. 24-40.
- REOLON 2016
Giorgio Reolon, *I due Cesari. Cesare Vecellio e il mistero Cesare da Conegliano*, in *Pittori e misteri a Conegliano. Convegno di studi sugli artisti conegliesi tra 16. e 17. Secolo* (Conegliano, ex Convento di San Francesco, 7 febbraio 2014), atti a cura di Sabina Collodel e Giorgio Reolon, Vittorio Veneto 2016, pp. 41-59.
- SUSEGANA 2016
Susegana, il Pordenone, i Collalto, Atti della giornata di studio (Susegana 2016), a cura di Elisabetta Francescutti, Pier Angelo Passolunghi, Caterina Furlan, Crocetta del Montello (Treviso) 2016.
- BRINK 2017
Sonja Brink, *Idea et Inventio Italienische Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts aus der Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf am Museum Kunstpalast*, Band 2, bearbeitet von Sonja Brink, Petersberg 2017.
- GALIZZI KROEGEL 2017
Alessandra Galizzi Kroegel, *The Altarpieces by Bernardo Zenale at the Getty and Denver Art Museums. Two Case Studies for the Iconography of the Immaculate Conception*, in «IKON. Journal of Iconographic Studies», 9, 2017, pp. 201-216.
- FOSSALUZZA 2017
Giorgio Fossaluzza, *Documenti e registri per servire alla storia dell'oratorio di Sant'Urbano a Pianzano e delle chiese della pieve di San Fior*, in *L'oratorio di Sant'Urbano in Pianzano di Godega e i suoi affreschi del Duecento*, a cura di Giorgio Fossaluzza e Susanna Maset, Zero Branco (Treviso) 2017, pp. 208-241.
- FOSSALUZZA 2017
Giorgio Fossaluzza, *L'oratorio campestre di Sant'Urbano nel Campardo di Pianzano: annotazioni storiche e appunti sugli affreschi di tardo Duecento*, in *L'oratorio di Sant'Urbano in Pianzano di Godega e i suoi affreschi del Duecento*, a cura di Giorgio Fossaluzza e Susanna Maset, Zero Branco (Treviso) 2017, pp. 91-207.
- RISCICA, VOLTAREL 2017
Rossella Riscica, Chiara Voltarel, *Allegorie e colore: il restauro degli affreschi di Pozzoserrato sulla facciata di palazzo Zignoli a Treviso*, Treviso 2017.
- TREVISO URBS PICTA 2017
Treviso urbs picta. Facciate affrescate della città dal 13. al 21. Secolo. Conoscenza e futuro di un bene comune, a cura di Rossella Riscica, Chiara Voltarel, Treviso - Crocetta del Montello 2017
- VOLTAREL 2017
Chiara Voltarel, *Una pinacoteca all'aperto: opere e artisti*, in *Treviso urbs picta. Facciate affrescate della città dal 13. al 21. Secolo. Conoscenza e futuro di un bene comune*, a cura di Rossella Riscica, Chiara Voltarel, Treviso - Crocetta del Montello 2017, pp. 130-147.
- TURETTA 2017
Ilaria Turetta, *Catalogazione e conoscenza, in Fotografie della Grande Guerra presso la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per l'area metropolitana di Venezia e le province di Belluno, Padova e Treviso: fra catalogazione e ricerca*, in *Arte come memoria. Il patrimonio artistico veneto e la grande guerra*, a cura di Marta Nezzo, Padova 2016, pp. 104-116.
- CARA 2018
Roberto Cara, *ad vocem «Solari (Solario), Antonio, detto lo Zingaro»*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 93, Roma 2018, pp. 119-122.
- FOLIN 2018
Enrica Folin, *"Questa breve morte, morendo ben disposto (come far devi) ti sarà un principio dell'eterna felicità e della beata vita. Lettura iconologica del ciclo della Passione nella Scuola "dei Pica" ora Ateneo Veneto*, in «Arte documento», 34, 2018, pp.176-185.
- MUSEO DI CASTELVECCHIO 2018
Museo di Castelvecchio. Catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. II. Dalla metà del XVI alla metà del XVII secolo, Cinisello Balsamo (Milano) 2018.
- SAPIENZA 2018
Valentina Sapienza, *La chiesa di San Zulian a Venezia nel Cinquecento. Dalla ricostruzione sansoviniana alle grandi imprese decorative di fine secolo*, prefazione di Maurice Brock, Roma 2018.
- SOLIGON, MASET 2018
Antonio Soligon, Susanna Maset, *La Pieve di San Fior di Sopra e la Cappella della Beata Mastena. Guida breve*, Roveredo in Piano (Pordenone), 2018.
- ZARU 2018
Denise Zaru, *Creating a Devotional Space. Architectural Metaphors in Venetian Renaissance Altarpieces*, in «Artibus et Historiae», vol. XXXIX, No. 78, 2018, pp. 21-37.
- ZARU 2018
Denise Zaru, *Les Observances dominicaine et franciscaine, Ferments de nouveauté artistique ou gardiennes de la tradition? Éléments de réponse et perspectives de recherche*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen Âge», vol. 130/2, 2018, on line.
- ALBRECHT DÜRER 2019
Albrecht Dürer. La collezione Remondini, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Palazzo Sturm, 20 aprile - 30 settembre 2019), a cura di Chiara Casarin, Venezia 2019.
- BALLARIN 2019
Alessandro Ballarin, *Pordenone ma anche Correggio e Michelangelo*, Milano -Verona 2019.
- BIATI 2019
Giuseppe Biati, *Dalla Val Sabbia a Venezia. La straordinaria vicenda dei fratelli Bontempelli Dal Calice*, saggio introduttivo di Alfredo Bonomi, Bione (Brescia) 2019.
- CORBELLINI 2019
Sabrina Corbellini, *Creating Domestic Sacred Space: Religious Reading in Late Medieval and Early Modern Italy*, in *Domestic devotions in early modern Italy*, edited by Maya Corry, Marco Faini, Alessia Meneghin Leiden, Boston 2019, pp. 295-309.
- FURLAN 2019
Caterina Furlan, *Il percorso del Pordenone da "magister" a "eximius pictor"*, in *Il Rinascimento di Pordenone con Giorgione, Tiziano, Lotto, Correggio, Bassano, Tintoretto*, catalogo della mostra (Pordenone, Galleria d'Arte Moderna, Museo civico d'Arte, 25 ottobre 2019-2 febbraio 2020), a cura di Vittorio Sgarbi e Caterina Furlan, Milano 2019, pp. 19-53.
- GAETA 2019
Letizia Gaeta, *Antonio Solario e gli affreschi nel chiostro del Platano a Napoli. Spunti di critica tra Otto e Novecento e problemi iconografici*, in «Storia della Critica d'arte. Annuario della S.I.S.C.A.» 2019, pp. 245-268.
- IL RINASCIMENTO DI PORDENONE 2019
Il Rinascimento di Pordenone. Con Giorgione, Tiziano, Lotto, Correggio, Bassano, Tintoretto, Catalogo della mostra (Pordenone, Galleria d'Arte Moderna/Parco Galvani, Museo Civico d'Arte, 25 ottobre 2019-2 febbraio 2020), a cura di Caterina Furlan e Vittorio Sgarbi, Milano 2019.
- MUSEI CIVICI DI TREVISO 2019
Musei civici di Treviso. La pinacoteca. II. Pittura rinascimentale e barocca, a cura di Eugenio Manzato e Sergio Marinelli, Crocetta del Montello 2019.
- POLATI 2019
Andrea Polati, *Nel segno di Alberto Durerò: la collezione Remondini e il fondo grafico düreriano*, in *Albrecht Dürer: la collezione Remondini*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Palazzo Sturm, 20 aprile - 30 settembre 2019), a cura di Chiara Casarin, Venezia 2019, pp. 177-185, 247-251.
- QUATTRINI 2019
Cristina Quattrini, *Bernardino Luini, Catalogo generale delle opere*, Torino 2019.
- TURETTA 2019
Ilaria Turetta, *Viaggio nei territori Liberati. Un fondo fotografico dagli archivi della Soprintendenza ai monumenti di Venezia, in Il dolore, il lutto, la gloria. Rappresentazioni fotografiche della Grande Guerra fra pubblico e privato 1914-1940*, a cura di Raffaella Biscioni, Milano 2019, edizione digitale, s. p.
- VALOTTI 2019
Michela Valotti, *Intrecci ad arte. Strategie devozionali tra laguna e terraferma. Ancora sulla pala di Sante Peranda nella chiesa di San Salvador*, in *Giuseppe Biati Dalla Val Sabbia a Venezia. La straordinaria vicenda dei fratelli Bontempelli Dal Calice*, Bione (Brescia) 2019, pp. 161-178
- GNANN 2020
Achim Gnann, *L'attività di Raffaello sotto papa Giulio II*, in *Raffaello 1520 - 1483*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo - 30 agosto 2020), a cura di a cura di Marzia Faietti e Matteo Lafranconi, Milano 2020, pp. 359-377.
- FACCIN 2020
Filippo Faccin, *I chiostrini del Capitolo del noviziato, in Magnificenza monastica a gloria di Dio. L'Abbazia di Santa Giustina nel suo secolare cammino storico e artistico*, a cura di Giovanna Baldissin Molli e Francesco G. B. Trolese, Roma 2020, pp. 515-517.
- FALVAY 2020
David Falvay, *Le Meditazioni sulla vita di Cristo nel contesto del minoritismo del primo Trecento. Un contributo al dibattito*, in «Franciscana. Bollettino della Società internazionale di studi francescani», 22, 2020, pp. 139-188.
- GUIDARELLI 2020
Gianmario Guidarelli, *L'architettura del monastero e della basilica di Santa Giustina nel XV e XVI secolo*, in *Magnificenza monastica a gloria di Dio. L'Abbazia di Santa Giustina nel suo secolare cammino storico e artistico*, a cura di Giovanna Baldissin Molli e Francesco G. B. Trolese, Roma 2020, pp. 287-304.
- KALUŽNY, 2020
Jósef Kalužný, *Phoenix and Delòphinus Salvador. The History of the Forgotten Images of Early Christian Iconography*, in «Perspektywy Kultury», No. 30, December 2020, pp. 9-25.
- MARIANI CANOVA 2020
Giordana Mariani Canova, *Arte e spiritualità nella committenza del monastero di Santa Giustina*, in *Magnificenza monastica a gloria di Dio. L'Abbazia di Santa Giustina nel suo secolare cammino storico e artistico*, a cura di Giovanna Baldissin Molli e Francesco G. B. Trolese, Roma 2020, pp. 435-456.
- PIETROGIOVANNA 2020
Mari Pietrogiovanna, *Esempio, sacrificio e purificazione: gli affreschi dell'atrio della sacrestia*, in *Magnificenza monastica a gloria di Dio. L'Abbazia di Santa Giustina nel suo secolare cammino storico e artistico*, a cura di Giovanna Baldissin Molli e Francesco G. B. Trolese, Roma 2020, pp. 491-495.
- BROTTO 2021
Eleonora Brotto, *Proposte per Cesare da Conegliano*, in *Aldèbaran. Storia dell'arte*, VI, a cura di Sergio Marinelli, Verona 2021, pp. 37-60.
- LE MEDITATIONES 2021
Le Meditationes vitae Christi in volgare secondo il codice Paris, BnF, it. 115: edizione, commentario e riproduzione del corredo iconografico, a cura di Diego Dotto, Dávid Falvay, Antonio Montefusco, Venezia 2021.
- REOLON 2021
Giorgio Reolon, *Cesare Vecellio, (Pieve di Cadore 1521 circa - Venezia 1601)*, Saonara (Padova) 2021.
- TABLEAU DE MAÎTRES ANCIENS 2021
Tableau de maîtres anciens, Partie 2, Catalogue IV, Hampel Fine Art Auctions, Munich, 25 mars 2021.
- TABLEAUX ET DESSINS ANCIENS 2021
Tableaux et Dessins Anciens, Tajan, Paris, june 22, 2021.
- ARGENTI, DIPINTI 2022
Argenti, dipinti, disegni, e oggetti d'arte, Lucas, Asta 23, Milano, 20 settembre 2022.
- KARDIS, TLUČKOVÁ 2022
Mária Kárdis, Dominika Tlučková, *The Symbol of the Phoenix in the Catacombs of Priscilla in Rome and Its Transformation in Early Christianity*, in «The Biblical Annals», 12/1, 2022, pp. 65-88.

INDICE DEI NOMI

Agnoletti Carlo 472
 Agostin da Vicenza 12
 Agostino Veneziano 445
 Alberto da Castello 370n
 Alciati Andrea 465
 Alessandro I Pico della Mirandola 503
 Aliprandi Antonio, sindaco 529, 532, 553n
 Amalteo Pomponio 133, 205n, 320n, 443, 448, 449, 487, 538n, 546n,
 Amberger Emanuel 542n.
 Amigoni Beltrame, gastaldo 191,
 Amigoni Gaspare, gastaldo 28n
 Anderson Domenico 553n.
 Angarano Giacomo e Francesco 359
 Angela di Bernardino di Collalto 487
 Angelita Lodovico, priore 331
 Angelo da Bassano 466
 Anguissola Sofonisba 489
 Antiga Dante, sindaco della Scuola 28n
 Antognolo Lodovico, notaio16
 Antonello da Messina 512, 538n
 Antoniazzi Emilio, monsignore 156n,
 164,165, 167, 168, 170
 Antonini Daniele 538n
 Antonio da Figino (Pagani) 424
 Arciduca d'Austria 498
 Argento Antonio di Vincenzo 448
 Arnosti Silvestro 410, 413n, 457
 Alviano (di) Bartolomeo 425, 426, 534n,
 535n, 539n
 Azzoni Pietro 550n
 Azzoni Avogadro Sigismondo, cavaliere 488

Bacchi Andrea 442
 Baglioni, famiglia 425
 Baglioni Galasso (Bajone), frate 534n
 Baglioni Pantasilea (o Bajoni) 425, 426, 534n,
 539
 Bailo Luigi 15, 394, 402n, 403n, 469, 470, 473,
 474, 475, 479, 483, 486, 487, 543n, 544n,
 Ballarin Alessandro 404, 441, 539n
 Bampo Gustavo 487, 490
 Bandelli Vincenzo 518
 Barausse Manuela 510
 Barbaro Antonio 370n
 Barbaro Daniele 314, 377
 Barbaro famiglia 397n
 Barbaro Francesco, patriarca 359, 360, 371n,
 372n, 373n, 375
 Barbaro Marcantonio 397n
 Barberini Antonio 229
 Barbieri Antonio 25n, 220
 Barbieri Filipp 357, 358, 367n, 368n, 369n
 Barbon Gastone 521, 551n
 Baroncini Rodolfo 501
 Barozzi Nicolò 203, 207n, 216, 218
 Bartolomeo Veneto 537
 Basaiti Marco 139, 154, 155, 160n, 163n, 429,
 430, 437, 441, 537n
 Bassano Jacopo 259, 265n, 317, 376, 394, 396n,

398n, 401n, 404,424,455
 Bassano Leandro 408
 Bassano, bottega 496
 Bastian dal Follo, marangon 487
 Bastianello Giovanni, restauratore 121, 170r
 Bartoli Francesco 316
 Beato Angelico 514
 Beccaruzzi Francesco (Beccarugio) 23, 24,
 124, 135, 136, 137, 138, 140, 158n, 170, 313,
 316, 317, 318, 320, 327, 395, 399n, 400n,
 403n, 427, 448, 468,472, 473, 474, 475, 483,
 485, 490, 491, 544n.
 Bedini Policarpo 120, 157n, 163, 164, 201,
 264n, 540n
 Beffa Antonio 316, 321n
 Bellhauser (Bellausa), famiglia 403
 Belli Valerio 447,
 Bellini Gentile 120, 163
 Bellini Giovanni 149, 157n, 163, 432, 512, 513,
 514, 521, 537n, 551n
 Bembo Nicolò, avogadore 26
 Benalio Bernardino 367n
 Benedictus Chelidonius 141, 144
 Benfatto Alvise detto del Friso 410
 Berenson Bernard 122, 318, 399n, 536n, 537n
 Bergognone (Ambrogio da Fossano) 122, 439
 Bernardi Pietro 549n
 Bernardino da Asola 139, 259, 265n
 Bernardino da Collalto 487
 Bernardino da Vicenza 485
 Bernardo da Chiaravalle 336, 361n
 Bess of Hardwick 232
 Bianchini Alvise (Luigi da Mareno), pittore
 490, 547n
 Bindoni Gabriel 548
 Biscaro Girolamo 122, 487
 Bissuccio Daniele, stampatore 321
 Boano Guglielmo 501
 Boccaccino Boccaccio 121, 156n, 166, 427,
 535n
 Bolognetti Alberto 205n
 Boltraffio Giovanni Antonio 430, 536n,
 Bonafari Baldo 452
 Buonarroti Michelangelo 424, 445
 Bonifacio Giovanni 316, 320n, 321n, 323n,
 324n, 327n, 394, 402n
 Bontempelli dal Calice Bartolomeo, ban-
 chiere (Bontempelé dal Calice) 414n,
 415n, 497, 498, 499, 500, 501, 503, 504,
 508, 509, 510, 548n,
 Bontempelli del Calice Bonetta 501
 Bontempelli dal Calice Elisabetta 501
 Bontempelli dal Calice Giovanni Antonio
 501
 Bontempelli dal Calice Grazioso 415n, 502,
 509,510, 549n
 Bontempelli dal Calice Marietta 500
 Bordon Paris (Paris Bordone) 132, 456, 470,
 472, 542n

Borgognone, vedi Bergognone
 Bortolo da Maran 534n
 Boschini Marco 258, 315, 376, 396n, 413n,
 494, 504, 508
 Botteon Vincenzo 28n, 192, 202, 203, 204n,
 206n, 207n, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 222,
 223, 225, 226, 318, 320, 321, 327, 331, 332,
 366, 422, 475, 511, 512, 525, 527, 529, 530,
 550n
 Botter Girolamo 394, 468, 469, 470, 473, 479,
 481, 543, 544,
 Botter Mario 469, 479, 481, 543, 544
 Bragadin Gasparo, podestà 204n, 208
 Bragato Niccolò (anche Bragatto) 466, 471
 Bramantino (Suardi Bartolomeo) 122, 154,
 430, 539n
 Brandolini, famiglia 431, 535n
 Braun Georg 359, 370, 376
 Bravo Giacomo 405
 Brill Matthijs e Paul 263, 377, 397n, 455
 Brink Sonja 29, 448
 Bruni Annalisa 501
 Buchholz Bertram, stampatore 370
 Buffonelli Agostino 26n
 Buffonelli Franceschina 333n
 Buffonelli Giulio 219, 221
 Buffonelli Paolo, sindaco della Scuola 26n,
 28n, 205n, 329, 330, 331, 332n, 333, 450,
 452,
 Buffonelli Pietro Paolo 552n
 Burchelati Bartolomeo 323n, 324, 325, 394,
 402n, 406, 471, 484, 485, 487, 488, 489,
 490, 545n, 547n, 546n
 Burlini, arciprete 327n
 Busicchia Arcangelo, arciprete 531, 550n
 Butta Giovanni Antonio di Ludovico 501,
 510
 Butta Ludovico 549

Caburlotto Antonio 466,
 Cagnani Francesco 529
 Caliarì Benedetto 327n, 382, 383, 388, 405,
 406, 413, 465
 Caliarì Carletto 405, 406, 410, 496
 Calvino Giovanni 345
 Campagna Girolamo 472
 Campagnola Domenico 121, 122, 141, 142,
 158n, 169, 259, 444
 Campagnola Giulio 121, 122, 123, 141, 142, 143,
 160n, 444
 Campi Vincenzo 377
 Cantalamessa Giulio 528, 532, 552n, 553n
 Caparanza Girolamo Filippo 265n, 427, 124,
 135, 136, 138
 Caprioli Giovanni 121, 166, 169,439, 440, 538
 Carli, famiglia 434, 435, 436, 437
 Carlini Antonio 324, 326, 469,473
 Caron Antoine 346
 Caronelli Giovanni Andrea di Pietro 206,

501, 510, 548
Caronelli Clemente 510
Caronelli Marin, notaio, gastaldo (Caronello Marin) 329, 331n, 332n, 333, 452,
Caronelli Nicolò, gastaldo 12
Carpaccio Vittore 120, 512
Carpenè Camillo 394, 403, 468, 475
Casoni Guido 371, 372n, 394, 401n, 402n
Castagna Giambattista 205n
Catena Vincenzo 163n
Cattanei Battista (anche Cattaneis) 23, 30
Cavalcaselle Giovanni Battista 24, 29n, 120, 137, 156, 316, 317, 326n, 327n, 442, 448,449, 465, 486, 528, 529, 530, 539n, 540n, 543n, 553n
Cesa Antonio 122, 157n,
Cesare da Conegliano 407, 408, 413n, 493, 494, 496, 547n, 548n
Cesi Bartolomeo 160n
Cima Antonio di Leonardo 511
Cima Giambattista da Conegliano 9, 10, 13, 23, 25, 29, 30, 120, 155, 163n, 170, 171, 203, 214, 313, 315, 316, 318, 320, 350, 366n, 399n, 423, 426, 510, 511, 512, 513, 514, 516, 519, 520, 521, 524, 525, 528, 529, 530, 533, 551n, 552n, 553n,
Cima Leonardo di Giovanni 511
Cima Nicolò 402n, 403, 458, 459, 471, 472, 475, 483, 487, 510, 544, 546,
Cima Pietro di Antonio 511
Ciro da Conegliano 406, 413n
Civerchio Vincenzo 437
Clemente VIII, papa 22, 359, 371n
Cock Jeronimus 377, 379, 397n
Coderta, famiglia 200, 206n, 330, 332, 400n, 491, 547n
Coderta Giambattista 10, 26n, 199, 200, 201, 205n, 206n, 211, 212, 491, 499, 534n
Codroipo Francesco, gastaldo 9, 25n
Codroipo Ludovico 206n
Coecke van Aelst Pieter 229
Coghetto Medoro 324
Coletti Luigi 120, 121, 164, 165, 166, 313, 315, 321n, 402n, 403n, 458, 486, 487, 512, 513, 543n, 544n, 546n, 550n,
Collalto, famiglia 155, 204n, 426, 441,503n
Collalto (di) Ippolita 501
Collet Giacomo di Arten, pittore 13, 125, 366n, 511, 516,
Contarini Alvise, doge 18
Contarini Federico 549n
Contarini Luigi, padre Crocifero 364n
Contarini Taddeo (Tadio) 426
Corazzol Gigi 498, 500
Corboz André 365n, 346, 347, 494
Coresi, mercanti genovesi 426
Corner Francesco, vescovo 359, 370n, 372n, 394
Corona Leonardo 412, 413n, 504, 508, 549n
Corradini Francesco Antonio 525
Correr Teodoro 510
Cortès Hernández Susana 421
Cranach Lucas 158n

Crico Lorenzo 120, 156n, 316, 317, 324, 326, 327n, 400, 403n, 413n, 448, 486, 546n
Crivelli Giacomo
Crivelli Vittore 536
Crowe Joseph A. 24, 317, 448, 449, 529, 540n, 553n

D'Alviano Bartolomeo (Bortolo), vedi Alviano Bartolomeo
D'Este Cesare 509
Da Canal Piero, podestà 535
Da Cesena, famiglia 28n
Da Cesena Francesco 22, 27n
Da Collo Bartolomeo, gastaldo 191, 207
Da Collo Dioniso, canonico 331n
Da Collo Fabrizio 206n, 332n,
Da Collo Ludovico 332n
Da Collo Nicolò 206n
Da Collo Vincenzo 206n
Da Collo, famiglia 316
Dafin Bartolomeo 549n
Dafrè Sebastiano 525
Dal Borgo Alvise 330
Dal Borgo Ortensio 205n, 314, 316, 320n
Dal Fabro Camillo 206n
Dal Follo Bastian, marangone 487
Danese Giulio da Conegliano 501
Da Ponte Lorenzo 524n
Da Ponte Nicolò, doge 524n
Da Rin Bortolo 531
Davanzo Poli Doretta 204n, 205n, 226
De' Balbi, famiglia 326
De' Barbari Jacopo, 428
De Carlo Carlo, gastaldo 22, 30
De Cetto Sibilla 452
De Fabris Gregorio 25
De' Franceschi Domenico 359
De' Franceschi Francesco, stampatore 372
De Iusto Iusto, gastaldo 509
De Jode Gerard 264, 455
De Jode Pieter il Vecchio 377
De Kempeneer Peeter 229
De Lazara Giovanni 315
De Leris G. 318
De' Marascalchi Pietro 156n, 496
De Mas Alfredo 123, 156n, 164
De Mathonière Denis 346
De' Medici Ferdinando, granduca 201
De' Medici Giovanni (Zuanne) 502, 503, 548n
De Moer Michel 229
De Monluc Jean, oratore 534n
De Montalbano Venetiano, gastaldo 12
De Oude Crispijn 379
De Passe Crispin 399n
De' Pitati Bonifacio 365n
De Sertori Sertorio, conte 229
De Tolnay Charles 338, 362n
De Vido Cecilia di Gio Batta 28
De Vos Marten 258
De Vries Dirk 378, 396n, 458
De Zan Renato 364n, 365n
De Zan Francesco 548n

Degli Uberti Lucantonio (vedi Monogram-mista L.A.)
Del Giudice Domenico 25, 204n, 315, 320n, 321n
Del Zotto 203, 217
Della Chiesa Giovanni 437, 439, 440, 441
Della Chiesa Matteo 437, 439, 440, 441
Della Fratta Tiziano 23, 30
Della Pasqualina Giovanni, gastaldo 520, 550
Della Torre Giovanni 488
Della Torre Michele, vescovo 197, 198, 205n
Desiderio da Feltre, pittore 13, 125, 366n, 511, 516, 517,
Deuchino Evangelista 406, 413n
Di Capua Annibale, legato apostolico 197, 330
Di Colloredo Ortensia 494
Di Monte Geronimo (Hironimo) 535n,
Di San Caro Ugo 344
Doglioni Sartorio 501
Dominici Francesco 536
Domenico da Passignano 394
Donà Geronimo (Hierimo Donado) 18
Donà Vincenzo 18
Donati Famiglia 314
Dosso Dossi 442
Duca di Mantova 498
Dürer Albrecht 110, 119, 121, 122, 123, 127, 130, 134, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 157n, 158n, 161, 163n, 161, 163n, 169, 361n, 424, 426, 427, 435, 436, 444, 558n, 540n,

Ekserdjian David 161, 162n, 446, 540n
El Greco 351
Enrico III di Valois, re di Francia 28n, 191, 192, 194, 195, 196, 204n, 225, 421, 498
Enrico VIII, re d'Inghilterra 229
Ernesto di Baviera, duca 370n

Fabio di Maniago 321
Fabri Vittorio 490
Fabris Gregorio 25, 550
Fantelli Pier Luigi 261, 319
Fapanni Francesco Scipione 318, 399
Fara Giovanni Maria 444
Farcenti Benedetto 206n
Farinati Paolo 258
Federici Domenico Maria 120, 259, 315, 316, 317, 324n, 407, 447, 465, 482, 486, 490, 543n, 544n, 545n, 546n, 547n
Feretì (Lu)nardo, miniatore 548n
Ferrari Defendente
Ferrari Eusebio
Ferrari Gaudenzio 120, 122
Ferro Francesco, gastaldo
Filippi, fotografo 156n
Filippo da Ferrara
Filippo da Verona
Filippo di Harveng
Filomena Claudio 206n
Fini Giuseppe, fotografo 368n
Fiocco Giuseppe 13, 120, 121, 122, 123, 156n,

192, 203, 225, 226, 228, 259, 261, 262, 263, 265n, 318, 394, 402n, 468, 475
Fiorentini Gaspare 159
Fiumicelli Giacomo (Giacometto o Giacomino) 487
Fiumicelli Ludovico (o il Vecchio) 4, 28n, 136, 137, 138, 140, 317, 326n, 327n, 401n, 402n, 448, 449, 459, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 482, 483, 484, 485, 486, 544n, 545n, 546n
Fiumicelli Ludovico di Matteo 487
Fiumicelli Matteo (o il Giovane) 485, 545
Floreani Francesco 373n
Florida di Spilimbergo, famiglia 499
Florigerio Sebastiano 132, 135, 136, 138, 139, 160n, 535n
Foffano Francesco 490
Fogolari Gino 120, 121, 122, 156n, 164, 167, 166, 169, 170, 165, 201, 202, 203, 214,
Fogolino Marcello 121
Foligno (o Foligni), famiglia 316, 327n
Foligno Girolamo e Ludovico 327n
Fontana Giovanni Battista 482
Foppa Vincenzo 538n
Forlani Pompeo 206n
Forlati Ferdinando 26n, 120, 121, 156n
Forti Grazzini Nello 192
Fortunio Domenico 206n
Fra' Valeriano 22
Franceschini Francesco 501
Francesco da Milano 10, 16, 17, 24, 26n, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 132, 133, 134,135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 156n, 157n, 158n, 159n, 160n, 161n, 162n, 192, 203n, 206n, 257, 258, 259, 264n, 265n, 314, 321n, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 451, 453, 454, 535n, 536n, 538n, 539n, 540n
Francesco fiammingo 204n, 225
Franco Giacomo 372n
Freedberg Sidney J. 375
Fugger, famiglia 398n, 462, 543n
Fugger Hans 377
Furlan Caterina 123, 141
Furlano Emilio 330

Gabrieli Giovanni 501
Galle Philips 346, 389, 400n,
Gasparo de Nicolò de Mestre 548n
Garzotti Marco di Antonio (Marchio Garzoto) 448
Gavioni Giovanni, parroco 12
Gera Bartolomeo, eredi 398n
Gera Vittore, nobile 156n, 316
Germano da Bergamo 411
Geronimo (Hieronimo), figlio di Sante Peranda 314n
Geronimo Michelangelo (Hieronimo Michielangelo), figlio di Sante Peranda
Gerzi Teréz 457
Giacomo, scorzone di cavalli 547n, 487
Giacomo da Bologna, 135

Gianelloni Isabella 423, 450
Gianfrancesco da Tolmezzo 155, 162n
Giorgione da Castelfranco 142, 143, 155, 512, 513, 539n
Giotto 351
Giovanni Agostino da Lodi (Pseudo-Boccac-cino) 121, 122, 128, 163n, 169, 427, 429, 430, 432, 437, 441, 536n
Giovanni Antonio da Brescia 149, 161n
Giovanni Antonio da Meschio 138
Giovanni da Asola 261, 265n
Giovanni da Mel 456
Giovanni da Udine 373
Giovanni da Visnà 550n
Giovanni di Francia, pittore 511, 516
Giovanni Fiammingo 325n
Girolamo da Conegliano
Girolamo da Treviso il Giovane 259, 261, 262, 263, 265n
Giustiniani Marco, vescovo 401
Giustiniano Luigi, parroco 330
Goltzius Hendrick 264, 376, 378, 388, 396n, 401, 455
Gonzaga Guglielmo 549n
Gradenigo Girolamo 18, 27n
Graziani Giambattista (o Giovanni Battista) 12, 13, 16, 192, 203n, 257, 315, 316, 321n, 327n, 399n, 511, 512, 521, 524, 525, 527, 541n, 550n
Graziani Giulio Cornelio di Pietro 406, 413n, 489, 490
Graziani Ottaviano, medico 504
Grimani Domenico, cardinale
Grimani Giovanni 372n
Grimani Marino, cardinale 22
Grimani Marino, doge 22
Griti Raphael 534
Gritti Andrea, doge 205n
Guglielmo V di Baviera, duca 263, 370n

Hatton Christopher 232
Heemskerck Marten 346, 378, 388
Heredes Pauli 404, 410, 413n, 404, 410, 413n, 496
Hispanus Joannes 128
Hoefnagel Joris 359, 376, 396n, 399n
Hogenberg Franz 359, 370n, 376
Humphrey Peter 52, 550n, 551n

Innocenzo IX, papa 371n
Ioannis ab Aquis 511
Ivalies Pietro, cardinale 534n

Kirker Pietro Maria (o Antonio da Valda-gno), beato 465, 470, 475
König Hans Jacob 377, 378, 398n
Krüger Johann 359

Lanzi Luigi 315
Lazzari Attilio 470, 471
Leonardo da Vinci 122
Leonardo di Corradino 510
Leoni Pietro, vescovo 16

Leopoldo d'Austria 322
Libera Angelo, gastaldo 415
Liberale da Verona 538n
Liberali Giuseppe 370n,
Licinio Giulio 448, 540n
Lippomano Girolamo 12, 18
Lombardo Pietro 521, 551
Lombardo Tullio 521
Longhena Baldassarre 399n
Longhi Roberto 154
Lopez de Mendoza Iñigo, 229
Loredan Alvise, podestà 194, 205n
Loredan Francesco, doge 524
Loredan Leonardo, doge 18, 426
Lorenzetti Giulio 203, 225, 226, 228
Lorenzo Fiammingo 376
Lot Zuanne di Carlo 525
Lotto Lorenzo 154, 367n, 402n, 472, 474, 483, 484, 537n
Luciani Albino, vescovo 533
Lucco Mauro 154, 157n, 159n, 160n, 437, 444, 445, 446, 536n, 537n, 538n, 540n, 547n
Ludovico da Salò, canonico lateranense 125
Lodovico di Matteo 487
Ludwig Gustav 122
Lugenti Gerolamo, notaio 522n
Luini Bernardino 122, 154, 162n, 427, 432, 535n

Maccaruzzi Bernardino (Bernardo Macaruz-zi) 527, 552
Madrizzo Ludovico 370n
Maestro della Veronica 162n
Maestro Simone, padre di Beccaruzzi 158n
Mainardi Filippo 206
Majeroni Tiberio, 373
Malipiero Alvise 500
Malombra Pietro 413n
Malpiero Badoera 377
Malvolti Francesco Maria 16, 120, 259, 314, 315, 316, 320n, 321n, 398n, 407, 408, 422, 496, 505

Mantegna Andrea 147, 149, 161n
Mantica, cardinale 327
Manzato Eugenio 458, 542n
Manzoni, famiglia 548n
Manzoni Pietro 495
Marcatelli Bartolomeo 23, 317, 327n,
Marcatelli Francesco 327n, 550n
Marchesini Lorenzo, stampatore 17
Marco da Ravenna 445
Margherita, moglie di Leonardo di Giovanni Cima 511

Marino Carlo 321n, 324
Martin Lutero 345
Martinioni Giustiniano 494
Marziale Marco 429
Mason Stefania 396n, 494, 509, 510
Massari Giorgio 524, 525, 527, 528, 530, 532, 533, 552n
Massimiliano II d'Asburgo, imperatore 499, 548n
Mauro Nicolò 482, 487, 534n

Mazzacani Alvisa di Rinaldo 501
Melchiori Giovanni Battista, pievano 537
Meloni Giovanni Pietro 486
Menegazzi Luigi 16, 29n, 122, 123, 204, 318, 319, 320, 323, 327, 370n, 372n, 373n, 397n, 398n, 399n, 400n, 403n, 533, 535n, 542n, 543n, 552n
Meneghin Vittorio 471, 543n
Mera Pietro (Van Der Meeren Peter) 496, 497, 498, 499, 548n
Metsys Quentin 229
Mészáros László 444, 540n
Meyer Zur Capellen Jürg 123, 141, 146, 157n
Miani Girolamo, podestà 27n, 205n
Michiel Marcantonio 445
Michieli Bernardo, cappellano 202
Mies Giorgio 157n, 159n, 259, 454, 537n, 539n, 540n
Minio Girolamo, podestà 326, 486, 487
Minotto Alvise, podestà 22, 30
Minotto Gianfrancesco, podestà 22
Minucci, famiglia 370, 371
Minucci Minuccio 355, 359, 370, 371, 372,
Mocenigo Alvise, doge 195, 198, 330
Mocenigo Leonardo, vescovo 26n, 331n, 411, 504
Mocenigo Marcantonio, vescovo 22, 359, 372n, 394, 401n, 513
Molmenti Pompeo 529
Mondino Iacopo 493
Monogrammista L.A.M. die Zwolle 154
Monogrammista L.A. 445
Montalban, famiglia (anche Montalbana) 316, 491
Montalban Andrea 191, 552n
Montalban Antonio 25, 550n
Montalban Francesco, sindaco della Scuola 28, 332
Montalban Girolamo 206, 501, 548n
Montalbano Pietro (Pietro III di Marco II) 492, 495, 499, 504, 508, 547n
Montemezzano Francesco 204n, 408
Morelli Giuseppe 373n
Moretti, prefetto 201
Moretto da Brescia 336
Morosini Francesco 325n
Morosini Giambattista, procuratore di San Marco 377, 395n
Moschini Vittorio 120, 171

Nani Serafina di Francesco 487
Nardo Antonio, restauratore 120
Narvesa Gasparo 405, 410
Natale Melchiorre, podestà 326n, 486, 487
Natale Vittorio 539n
Nicoletti, abate bibliotecario 203
Novellanus Simon 370n, 375
Novelli Pietro Antonio 373n
Novelli Sebastiano 441
Novello Antonio, prete 548n

Oliva Giovanni Battista 485

Ongaro Max 120, 164, 165, 201, 202, 220, 439
Orioli Bartolomeo (anche Oriolo) 326n, 458, 472, 483, 488, 542n, 546n
Orsi G., podestà 156
Orsini, famiglia 425
Orsola di Bagnolo, moglie di Francesco da Cesena 22, 27
Ott Christoph 377, 398
Ott David 377
Ott Hieronymus 377
Otthi, famiglia 462
Ovidio 442

Palladio Andrea 359, 372n, 400n
Pallucchini Rodolfo 171, 404
Palma Jacopo il Giovane 325, 347, 365n, 375, 393, 399n, 410, 411, 412, 413n, 414n, 472, 488, 504, 505, 509, 510, 549n
Palma Jacopo il Vecchio 139
Paolo Fiammingo (Pauwels Franck) 263, 265n, 313, 376, 377, 395n, 397n, 412
Paradaiser Adam 500
Parmigianino 486
Paruta Paolo 22
Pase Pace 542n
Passeri Aldobrandini Cinzio 359, 371
Patrese Roberto, sindaco 471
Pellegrino da San Daniele 136, 139, 160n, 161n, 317, 427, 539n
Pennacchi Girolamo 326n
Pennacchi Pier Maria 429
Peranda Basilio, 548n
Peranda Girolamo 548n
Peranda Girolamo Michelangelo 548n
Peranda Sante (anche Santo) 320n, 399n, 411, 412, 414n, 487, 488, 502, 503, 505, 510, 548n

Peretti Gianni 442, 539n
Pérez Jaime 343, 363n
Perissinotto Diego 534n
Perucolo Riccardo 359, 369n, 374n, 388, 399n, 400n, 425, 534n
Peruginoi63n
Petrucci Vettore, gastaldo 22, 30
Petrucci Zandonato di Giacomo 510
Piazza Albertino 437
Piazza Iseppo 487
Piazza Martino 128
Piazza Paolo 377, 410, 508
Piero della Francesca 364n
Pigozzi Benedetto 206n
Pilotti Girolamo 413n
Pinturicchio 537n
Pixani (Pisani) dal Banco Alvixe (Alvise) 426
Pizzamano Nicolò (anche Vizzamano), podestà 26n

Platt Dan Fellows 430, 431, 432, 433, 536n
Plutarco 227, 547n
Pontormo 541n
Porcia e Brugnera, conti di 434, 537
Pordenone Giovanni Antonio 125, 130, 135, 137, 139, 154, 155, 158n, 163n, 204n, 313,

314, 317, 318, 320, 426, 436, 437, 441, 442, 443, 445, 446, 474, 519, 539n, 544n

Pozzi Giovanni 341

Pozzoserrato Ludovico (Toeput Lode-wijck, anche Ludovico o Lodovico Fiammingo, Pozzo Serrato) 10, 16, 23, 28n, 29n, 156n, 166, 193, 199, 204n, 205n, 257, 259, 261, 263, 264, 265n, 313, 314, 315, 317, 318, 319, 324n, 325n, 327n, 329, 330, 354, 358, 359, 360, 361n, 366n, 367n, 370n, 372n, 373n, 375, 376, 378, 379, 382, 383, 384, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 394, 397n, 398n, 400n, 402n, 403n, 404, 405, 406, 410, 412, 413n, 414n, 419, 424, 425, 450, 452, 454, 455, 457 458, 460, 462, 465, 466, 468, 469, 472, 475, 477, 478, 482, 484, 485, 487, 488, 489, 491, 496, 505, 513, 519, 520, 541n, 542n, 543n,

Premoli Agostino, vescovo 320

Previtali Andrea 121, 122, 123, 129, 157n, 169, 170, 429, 430, 432, 444, 535n, 540n

Priuli, famiglia, 314

Priuli Girolamo, 346

Priuli Elena, 370

Procaccini Camillo 400n

Protti Rodolfo, avvocato 29n

Pseudo Alberto Magno 356

Puppi Lionello 359, 369n, 400n, 449

Quadrivio Francesco, gastaldo 550n

Quadruvio Ludovico 206n

Querini Piero, podestà e capitano 535n

Querini Marco 508

Querini Vittorio 437

Rabano Mauro 335, 345, 360n, 364n

Raccola Andrea 447

Rama Elena 539n

Raimondi, famiglia 438

Ragazzoni Giacomo 195

Ragghianti Carlo Ludovico 437

Ragusini Domenico 28n

Rampone Nicolò, gastaldo 545n

Ramponi Francesco, vescovo 12

Renucci Giorgio 475, 543n

Reymbouts Maerten 229

Riccarda, madre di Beccaruzzi 160n

Riccardo di San Lorenzo 356, 362n, 368n

Ridolfi Carlo 265n, 313, 314, 315, 317, 462, 465, 482, 483, 487, 488, 490, 497, 504, 508, 509, 545n, 549n

Rigamonti Ambrogio 402n, 413n, 458, 486

Roccabonella Nicolò, medico 206

Romana Laura di Girolamo 501

Rondon Giorgio 495

Rota Giacomo (anche Rotta, Maestro Giacomo) di Maffeo 16, 28n, 193, 205n, 259, 261, 265n, 315, 318, 329, 330n, 331n, 333, 334, 337, 342, 348, 387, 406, 449, 450, 451, 452, 454, 455, 520, 541n
Rota Maffeo (anche Maffio, Mattia, Mattio) 329, 333, 450, 451, 454

Rota Martino 321

Rottenhammer Hans 393

Rubbi Giacomo 500

Rubbi Gioacchino 500

Rubbi Salvatore 500

Sadeler I Johann (Jan) 261, 264, 396n, 455, 465

Sadeler I Raphaël 396n, 465, 469, 543n

Sadeler II Egidius 400

Sadeler II Johan 379

Sagredo Gian Francesco, podestà 201, 206n, 332n

Salomon Pietro, podestà 198

Salvotti Girolamo (anche Ieronimo, Geronimo, Jeronimo), gastaldo 329, 332n, 333, 452

San Martino Scipio 488

Sansovino Francesco 494

Sant Angelo 329, 342, 450, 532, 551

Santori Giulio Antonio, cardinale 371

Sanudo Marin 425, 426

Sanzio Raffaello 447

Saracco Marco, arcivescovo 538n

Saraceno dal Zio, famiglia 523

Sarcinelli, famiglia 195, 541n

Sarcinelli Francesco 28n, 195

Sarcinelli Giovanni 195

Sarcinelli Cornelio 541n

Sarpi Paolo 22

Savoldo Giovanni Girolamo 139, 140, 259, 261, 265n

Savorgnan Giulia 499

Sbarra Giovanni 206
Sbarra Giulio 209

Sbarra Pulzio 201
Sburlati Dario, rettore 535n

Scamozzi Vincenzo 397n
Scandella Domenico detto Menocchio 359, 369n, 370n

Scarpa Carlo 533, 553n

Scarpa Pietro 160

Schiavone Andrea 486, 487, 539n

Scholz Janos 400n, 457n, 505

Schongauer Martin 123, 127, 134, 146, 147, 155, 158n, 161n, 424, 426

Schulz Jürgen 346

Scrinzi Angelo 203

Scuola di Oudernaade 192, 227, 232

Sernagiotto Matteo 216, 403n, 471

Sgarbazzetti Andrea 206n

Sgarbazzetti Pietro 329, 332, 333, 452

Shearman John 445

Silvestrini Decio 543n

Silvio di Matteo 487

Sinding-Larsen Staale 346, 347

Sisto V, papa 370

Solario Andrea 123, 154, 163n

Solario Antonio detto Zingaro 128, 431, 432, 434, 435, 536n, 537n

Solario Giovanni Pietro 536n

Sorte Cristoforo 200

Speziari Camillo, vescovo 205n

Spineda Ascanio (anche Spineta), pittore 314, 488, 489, 490

Spoldi Giovanni 531, 532, 553n

Spranger Bartolomeo 261, 264, 455

Squilli Michele, arazziere 365n

Stefanelli Girolamo da Porcia 159n

Stefano da Farra, prete 159n

Stichelbaut Gilles 232

Strazaroli Franceschina 544n

Stringa Giovanni 494

Suida Wilhem 121, 122, 166

Sugana Francesco Alvise (anche Aloysius) 544n

Sugana Giacomo Antonio 544n

Taboga Maria 421

Tasso Torquato 201

Tempio Francesco 206n

Terribile Claudia 453, 454

Tintoretto Domenico 458, 459, 546n

Tintoretto Jacopo (anche Giacomo) 258, 263, 314, 317, 338, 339, 345, 347, 346, 362n, 365n, 375, 376, 378, 388, 389, 393, 394, 396n, 400n, 402n, 410, 424, 457, 458, 488, 510

Tiretta Girolamo 487

Tomaso da Modena 469

Tommaso d'Aquino, santo 350, 521, 523

Torlioni Bernardo da Verona, frate 346

Torresan Chiara 206n, 458

Trevisan Marcantonio, podestà 19

Trevisan Nicolò, vescovo 13, 510, 550n

Trissino Leonardo 315

Trivellin Andriana di Francesco (anche Trevelin, Trivelina) 502, 548n

Tron Giovanni, podestà 25n

Tron Priamo, podestà 324

Truchses, vescovo 370n

Tucci Ugo 498, 499

Ugoni Mattia 336

Uguccione da Vicenza, pittore 452

Urbani de Gheltof G.M. 204n, 225

Val Pierantonio 421

Valdotti Giobatta da Foligno, arciprete 206n

Valier Pietro, vescovo 16

Valle Giacomo, gastaldo 12

Van Aachen Hans 376, 424

Van Coppenolle Anton 232

Van den Broeck Crispin 261, 264, 455

Van der Straet Jan (lo Stradano) 365n

Van Heemskerck Maarten 346, 379, 387, 389

Van Orley Bernard 229

Van Roome Jan 229

Van Veen Gijsbert 378, 398n

Van Veen Otto 398n

Varotari Dario 259, 261, 349, 377, 397n, 398n, 404, 452, 455, 541n

Vasari Giorgio 553n, 365n

Vassillacchi Antonio detto l'Aliense 407, 410, 413n, 548n

Vecellio Cesare 195, 197, 203, 26, 404, 408, 413n, 456, 457, 491, 492, 493, 495, 496, 498, 500, 501, 547n, 548n

Vecellio Francesco 29n

Vecellio Lavinia 492

Vecellio Marco 408

Vecellio Orazio 448, 456,

Vecellio Pomponio 500

Vecellio Tiziano 350, 448

Vendramin Gabriele 445, 446

Venier Francesco, capitano 534n

Venier Marco, podestà 205n

Verla Francesco 121, 166

Verona Maffeo 410, 508

Veronese Paolo 264, 314, 317, 346, 347, 376, 377, 398n, 400n, 404, 405, 410, 424, 457, 489, 547

Vezzati Fabrizio 206n

Vezzati Girolamo, notaio 549n

Vezzati Lucio 332n,

Vezzati Nicolò, sindaco della Scuola 191, 207, 208

Viaro Antonio, podestà 426

Vicentino Andrea 410, 493, 508

Vincenzo di Beauvais 193, 345

Vital Adolfo 532

Vittoria Alessandra 378

Vivarini Alvise 430, 437, 512, 521, 536n, 551n

Von Hadeln Detlev 122, 482

Widman Francesco, cardinale 320

Wind Edgar 350, 351, 352

Windows Peter 445

Zambaldo Paolo 493

Zanchi Antonio 403

Zane Girolamo, podestà 122, 129, 130

Zanette Arcangelo 531

Zanetti Anton Maria il Giovane 320n

Zanetti Zanetto detto Candelino 510, 549n

Zanneti Domenico di Francesco de Presaga 548n

Zannoni Ugo 442, 539n

Zanotto Francesco 523, 551n

Zanussi Marisa 124, 158n

Zelotti Battista 377, 404

Zen Marcantonio 205n

Zenale Bernardo 154, 437, 438, 439

Zenaro Damian 205n, 491, 492, 500

INDICE DEI LUOGHI

- Agnadello 426
 Agordino 498
 Agordo 414
 chiesa arcipretale 411
 Alcaniz, Università di Saragozza 421
 Aleppo 500
 Alto Trevigiano 140
 Anversa 376, 377, 397n
 Anzano di Cappella Maggiore, chiesa parrocchiale 132
 Arfanta di Tarzo, chiesa parrocchiale di San Bartolomeo apostolo 124, 130
 Asolo 332n, 426
 Aquileia 352, 359, 375, 446
 Auckland (Nuova Zelanda), Art Gallery Toi o Tāmaki 493, 497
 Augusta (Augsburg) 370, 462
- Baltimora, The Walters Art Gallery 537n
 Barnard Castle (Durham), The Bowers Museum 232
 Baviera 264, 370n, 371n
 Beaune (Borgogne-Franche-Comté) 227
 Bellunese 122, 406, 408, 410
 Belluno 27n, 121, 169, 195, 197, 510, 543n, 552n, 553n
 - chiesa di Bardies 261, 456
 - chiesa di Santa Maria dei Battuti 512, 521
 - chiesa di Santo Stefano, - cappella Cesa 122
 - località Bribano 431
 - Museo Civico 432, 537
 - Palazzo Comunale 122
 - Palazzo Piloni 261, 456
 Bergamo 122, 123, 157n
 - Accademia Carrara 443
 Bergamasco 504
 Berlino
 - Gemäldegalerie, Staatliche - Museen zu Berlin 379, 551n
 - Kaiser Friedrich Museum 521
 Bibano 499
 Brescia 265n, 504, 505
 - chiesa di Santa Afra 438
 - Palazzo Ugoni (o Martinengo Cesaresco) 336
 - Pinacoteca Tosio Martinengo 438
 Bresciano 504
 Bristol, Museum and Art Gallery 537
 Bruchsal (Baden-Württemberg), castello 229
 Brugnera, chiesa parrocchiale 159
 Brusuglio 2, 411, 414n
 Bruxelles 231
 - Hôtel de Ville 229
 - Musée de Beaux-Arts 400
 Budapest, Museo di Arti Applicate 233n
- Burgos, cattedrale 229
- Cadore 425, 535n, 538n
 Camarillo (California), St. John College Seminary 229
 Cambridge, Fitzwilliam Museum 140
 Campolongo di Conegliano 28n
 - chiesa parrocchiale dell'Annunciazione di Maria 410
 - sacristia 138
 Campomolino, oratorio di Sant'Antonio 159n
 Caneva 123, 124, 126, 157n, 427, 433, 435, 436, 437
 - chiesa parrocchiale di San Tommaso Apostolo 125, 407
 Carpi, cattedrale 509
 Castelfranco Veneto 25, 199, 314, 377, 399n, 404, 410
 - Palazzo Spinelli Guidozzi 393
 Castello d'Aviano, chiesa di San Gregorio 155
 Castello Roganzuolo, chiesa plebanale dei Santi Pietro e Paolo 123, 133, 261, 265n, 350
 Castion, chiesa di Santa Maria Assunta 495
 Ceneda 12, 22, 25n, 124, 197, 205n, 330, 347, 359, 369, 408, 410, 433, 446, 504, 510, 513, 538n, 540n
 - Castello vescovile di San Martino 316, 321n, 372n, 389, 394, 401
 - cattedrale di Santa Maria Assunta 126, 433
 - chiesa di Santa Maria Annunziata del Meschio 429
 Chiaravalle milanese, chiesa abbaziale 154
 Cimetta di Codognè, chiesa parrocchiale di Sant'Ulderico vescovo 410, 411, 458
 Cison di Valmarino 431, 434, 435, 536n
 - casa canonica della parrocchia di Santa Maria Assunta 434
 - chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta 128
 - sacristia della parrocchiale di Santa Maria Assunta 435
 Cividale di Belluno (vedi Belluno)
 Cividale del Friuli 139
 - Duomo 552n
 - Scuola dei Battuti 160
 Cleveland (Ohio), Museum of Art 140
 Codognè 410, 499
 Col di Manza 448, 456
 Colle (Colle Umberto) 124, 159
 chiesa parrocchiale di San Martino 159
 Colle (Colle di Ceneda)
 Colle (Colle di Serravalle) 433, 448,
- Colmar 161n
 Colonia 162n, 359, 370n, 371n
 - chiesa dei Santi Apostoli 371n
 - chiesa di Santa Maria a Gradus 371n
 Concordia (Concordia Sagittaria) 320n
 Conegliano (anche Conecian, Conejan) 9, 10, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 24, 28n, 120, 124, 125, 132, 135, 137, 138, 139, 155, 156n, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 204n, 205n, 206n, 225, 226, 227, 263, 265n, 313, 314, 315, 316, 318, 320n, 329, 330, 331, 332n, 359, 369n, 382, 404, 405, 406, 407, 408, 410, 411, 412, 413n, 415n, 420, 421, 423, 426, 444, 445, 449, 452, 456, 457, 481, 485, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 498, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 519, 521, 523, 534n, 535n, 541n, 547n, 549n,
 - Archivio Arcipretale 318
 - Archivio Municipale Moderno 163, 207, 553n,
 - Archivio Storico del Comune 549n,
 - Archivio Storico del Duomo 450, 451, 550n, 551n, 553n,
 - borgo Novo 12
 - borgo Sant'Antonio del "castro" 449
 - borgo Vecchio 28n
 - Ca' di Dio (poi Ospedale di Santa Caterina) 23, 28n, 142, 379, 398n
 - casa Amigoni 314, 449
 - casa Cometti 314, 320n
 - casa ex Fabbro 399n
 - casa Longega 13
 - casa Lusignano (casa del Re di Cipro) 13
 - casa Saccon 26n, 158n
 - casa Sarcinelli (ora Cometti) 317
 - casa Sbarra 13, 139
 - casa Vecellio in borgo Sant'Antonio 449
 - Castello (o castro) 23, 135, 427
 - chiesa dei Padri Riformati o Zoccolanti (o Santa Maria delle Grazie) 124, 132, 197, 210, 212, 414n, 469, 487, 545n, 547n,
 - chiesa dei Santi Martino e Rosa 23, 124, 132, 158n, 198, 320n, 379, 389, 392, 398n, 412, 508
 - chiesa dei Santi Rocco e Domenico 379, 407, 491
 - chiesa dell'Annunziata in Contrada del Siletto 379, 392
 - chiesa di San Francesco 124, 132, 135, 158n, 198
 - chiesa di San Leonardo 12, 16, 22, 23, 196, 197, 198, 199, 204n, 330, 332n, 398n
 - chiesa di San Marco del Castello 138, 316

- chiesa di San Martino e Rosa (già chiesa dei Crociferi) 29n, 132, 315, 320, 327n, 379, 389, 392, 398n, 410, 414n, 508,
- chiesa di San Pietro Apostolo dei Cappuccini 508
- chiesa di San Sebastiano 389, 392, 399n
- chiesa di Sant'Antonio abate 426, 539n,
- chiesa di Santa Caterina 23, 315, 316, 327n, 379, 399n
- chiesa di Santa Maria di Monte 10, 12, 21, 22, 26n, 28n, 196, 320n, 329, 330, 331n
- chiesa di Santa Maria Mater Domini 212, 426
- contrà dell'Aspasio 541
- contrada del Siletto 23
- contrada della Salisà 449
- contrada di Refosso (o Arfosso) 23, 24
- contrada di Serano (vedi Sarano)
- contrada Granda 23, 28n, 119, 195, 382, 386
- convento dei Cappuccini 206n, 410, 414n, 415n, 411, 414n, 504, 505, 508
- convento di San Francesco 26n
- Duomo di Santa Maria Annunciata e San Leonardo (o chiesa di Santa Maria Nova), 450, 491, 511, 524, 525, 527, 528, 529, 531, 532, 533, 550n, 551n
- collegiata di San Leonardo 26n, 27n, 196, 210, 264, 332, 525,
- foro boario 23
- lazzeretto 23, 28n, 142
- Monte di Pietà (ora Albergo Canon d'Oro) 18, 22, 23, 28n, 136, 137, 138, 200, 314, 317, 320n,
- Museo Civico del Castello 123, 125, 130, 201, 320n, 411
- oratorio della Madonna della Neve 138
- ospedale dei Battuti 379, 491
- Palazzo Amigoni 314, 320
- Palazzo Bontempelli 499
- Palazzo Da Collo
- Palazzo Montalban 316, 386, 501, 547n
- Palazzo Municipale 316
- Palazzo Sarcinelli 195, 204n, 225, 316, 386, 399n, 400n, 421, 425
- parrocchia di San Salvador 501
- piazza dei Noli 317
- porta Monticano 194, 195, 205n, 314, 320n, 327n, 427,
- ruga inferiore di contrada di Serano o Sarano 510
- Scuola dei Calegheri 331n
- Scuola della Beata Vergine della Concezione 124, 426, 427
- Scuola di Santa Maria dei Battuti (de Battudi) 9, 14, 18, 23, 27n, 30, 33, 34, 35, 205, 210, 213, 225, 325, 330, 341, 437, 448, 450, 451, 454, 465, 468, 481, 514,

- 549n, 552n
- Sala del Capitolo 14, 16, 119, 191, 264n, 420, 421, 422, 541n
- Sala delle riduzioni 9, 10, 12, 13, 15, 16, 17, 24, 119, 121, 122,123, 141, 147, 155, 156n, 192, 203n, 257, 258, 259, 264n, 398n
- Scuola di Santa Maria Nova 23, 448,
- Via E. De Amicis 158
- Corfù Corcira (Corfù) 487
- Costa di Vittorio Veneto, chiesa parrocchiale 127, 436
- Crema, collezione Stramezzi 438
- Cremona 449
- Cusignana chiesa parrocchiale di Santa Maria 411, 414n, 485
- Damasco 500, 502n
- Denver 438, 439
- Dresda, Kupfestischkabinett 399n, 400n
- Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie 29n, 23

- Ecouen (Île-de-France), castello, Musée de la Renaissance 229
- Edimburgo, The National Gallery of Scotland 397n
- Emilia 441, 509
- El Escorial, Nuevos Museos 365
- Englewood (New Jersey), collezione Platt 430, 431, 432, 433, 536n
- Esztergom (Ungheria), Museo Cristiano 227, 233n

- Falzè di Trevignano, Palazzo Barbaro 377, 397n
- Famagosta 336
- Fanzolo, Villa Emo 402n
- Feletto chiesa di Santa Maria 200, 379, 383, 393, 399n, 459, 505, 542n
- Feltre casa de Mezzan 156n
- Fermo, chiesa di Santa Maria Novella della Carità (o Santa Maria del Carmine) 432, 536n, 537n,
- Ferrara 123, 204, 209, 550n
- Fiandre 192, 227, 229, 371,
- Fregona, chiesa di Santa Maria Assunta 456
- Fiesso d'Artico, Villa Soranzo (o la Soranza) 399n, 465, 469, 543n
- Firenze 200, 321n, 376, 378
- chiesa della Santissima Annunziata 541n
- Chiostrino dei Voti 541
- convento di San Marco
- Gallerie degli Uffizi 258, 365n
- Kunsthistorisches Institut 439, 440, 538n
- Palazzo Vecchio 365n
- Follina, abbazia di Santa Maria 132
- Fontanelle 447
- Forno di Zoldo, chiesa di San Francesco d'Assisi 456, 457, 548n
- Francoforte, Städtisches Kunstinstitut

- 376
- Fratta, chiesa parrocchiale 160n
- Friuli 122, 140, 367n, 369n, 406
- Füssen 377
- Gaiarine, chiesa parrocchiale di San Tommaso Cantuariense 410
- Garigliano 425
- Germania (Alamagna) 158, 200, 211, 359, 361n, 370n, 371n,
- Golasecca di Varese, chiesa parrocchiale 411, 412, 504
- Gorizia 425

- Hampton Court, Royal Collections 365n
- Hardwick Hall (Derbyshire), Drawing Room 232
- Harlem, Teylers Museum
- Hildesheim 378

- Illescas (Spagna), chiesa dell'Ospedale 351
- Istrana, chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista 542
- Istria 425
- Italia centrale 425, 537

- Kassel, 379
- Kirckheim in Schwaben (Baden-Württemberg), castello Függer 396, 397n
- Kirchheim unter Teck (Baviera), Schloß Kirchheim 462

- Lago di Garda 490
- Lago di Revine, chiesa parrocchiale di San Giorgio 127, 128, 437
- Lavenone in Val Sabbia 498
- Lichtenwalde (Baden-Württemberg), collezione Vitzhum von Eckstadt 158
- Lirey (Grand Est) 162
- Lodi Museo Civico 440
- tempio dell'Incoronata 439, 440
- Lombardia 211, 414n, 441
- Londra 139
- British Museum 445
- National Gallery 537n,
- Longa di Schiavon, Villa Chiericati 543n
- Lovadina 204, 198, 210

- Madrid 233n
- Museo del Prado 346n,
- Patrimonio Nacional di Spagna 229
- Magonza Gemäldegaleric 441
- Malines (Belgio) 376, 397n
- Mamiano di Traversetolo Fondazione Magnani-Rocca 539n
- Mantova 204, 316, 321n, 498, 503
- Palazzo Ceresara 449
- Marca Trevigiana (o di Treviso) 12, 17, 25n, 158n, 315, 383, 404, 406, 408, 411, 427, 437, 458
- Marche 536n, 537n,
- Marghera, Archivio Provincia Veneta O.F.M. 470, 471, 543n,

- Marignano 426
- Maser, villa Barbaro 377
- Melia (=Amelia, Umbria) 534
- Mestre chiesa di San Lorenzo 542
- Miane 25
- Milano
- Arcivescovado, collezione Monti 397n
- chiesa di San Francesco Grande 438, 452
- cappella della Vittoria 366n, 438, 544n,
- Pinacoteca Ambrosiana 536n, 537n
- Pinacoteca del Castello Sforzesco 537
- Pinacoteca di Brera 408, 412, 413n, 414, 426, 550n
- Mira, Villa Foscari alla Malcontenta 402n
- Modena 229, 232, 503
- chiesa di San Bartolomeo 469
- Museo del Duomo 232
- Modrusa-Modruš (Croazia) 534
- Monaco di Baviera 371n, 376,
- Alte Pinakothek 162n, 163n
- Montebelluna, chiesa di San Biagio in Borgo Mercato Vecchio 542
- Montecchia di Selvazzano, villa Emo-Capodilista 377
- Monterchi 364n
- Morgano, chiesa parrocchiale di San Martino vescovo 542
- Motta di Livenza, santuario della Beata Vergine dei Miracoli 411
- Murano chiesa di San Cristoforo 536
- Napoli 204, 535, 537
- monastero dei Santi Severo e Sossio 537n
- Museo di Capodimonte 427, 535n
- Naupacto 538
- New York 366
- Collezione Janos Scholz 400, 505
- Pierpont Morgan Library 549n, 457,
- Noale, chiesa di Santa Maria Assunta 542
- Noyon 426
- Norimberga 10, 123, 141, 144, 378,

- Oderzo 25n, 414n
- Oettingen 371n
- Ogliano 410
- Orsago, chiesa parrocchiale di San Benedetto abate 410
- Osigo (Fregona), chiesa parrocchiale di San Giorgio 158n, 159n
- Osimo chiesa di San Francesco 536n
- Otrest 496
- Oudenaarde 192, 226, 227, 229, 231, 232,
- Oxford, Ashmolean Museum of Art 364
- Padova
- basilica di Santa Giustina 263, 455
- biblioteca civica 315
- biblioteca del Seminario 204n
- cappella degli Scrovegni 351
- chiesa di San Francesco Grande 452
- collezione Giusti dal Giardino 478

- monastero di Santa Giustina 377, 397, 455
- monastero di Santa Maria della Carità,
- Sala del Capitolo 377
- Musei Civici agli Eremitani (Museo Civico) 157n, 229, 365n, 392, 478, 545n

- Palazzo Comunale
- sala del Podestà 365
- scuola della Carità, sala capitolare 452
- scuoletta del Santo 539n
- Paesi Bassi 230n
- Palma 17
- Parigi 232, 367n
- Bibliothèque National 204n
- Fondation Custodia, 397n
- collezione Frits Lugt 397n
- Musée du Louvre 142, 160n, 365n, 378, 397n, 408, 411, 414n, 446, 447, 465, 505, 540n
- Musée Jacquemart-André 154, 427, 430, 432
- Perugia 25n
- Piacenza, chiesa di San Sisto 441
- Piancogno Basso in Val Camonica, chiesa della Santissima Annunciata 504, 505
- Piave 195, 196, 204n, 210, 211, 399n,
- Piemonte orientale 441
- Pienza, Museo del Duomo 231, 233n, 323, 341
- Pieve di Cadore 408, 413n, 449,
- chiesa di Santa Maria Nascente 408, 413n
- Polonia 192, 196, 204n, 207, 208, 209, 216, 222, 225, 534n
- Ponzano Veneto 542n, 543n,
- Porcia, chiesa arcipretale di San Giorgio 123, 130, 158n, 159n, 434, 437, 535n, 540n,
- Pordenone 130, 539
- chiesa di San Gottardo 539
- Duomo di San Marco 443
- Museo Civico 443
- Portobuffolè chiesa parrocchiale 197, 439, 440, 499,
- Povegliano (Treviso), chiesa parrocchiale 401
- Povo 442
- Praga 378, 395, 539n, 540n
- Collezioni d'arte del Castello (o Museo del Castello) 398n, 539
- Galleria Nazionale 396n
- Praglia 377, 541n
- abbazia di Santa Maria Assunta, 455
- monastero di Santa Maria 349
- sala dell'appartamento abbaziale 377, 455
- Prata 499
- Princeton (New Jersey)
- Barbara Piasecka Johnson Collection 149
- The Art Museum Princeton 126, 430,

- 431, 432, 439
- Provesano, chiesa di San Leonardo 154, 155
- Quinto di Treviso chiesa parrocchiale di San Giorgio Martire 314, 394, 401n, 459, 466, 542n,

- Refrontolo
- chiesa parrocchiale di Santa Margherita 496, 499, 535n
- Rio San Martino 503, 504, 549n
- Roma 22, 24, 162n, 196, 197, 229, 321n, 326n, 330, 332n, 347, 370n, 371n, 372n, 375, 376, 378, 392, 395n, 413n
- Biblioteca Apostolica Vaticana 367n
- cappella Matilde in Vaticano 162n
- Cappella Paolina 445
- Cappella Sistina 540n
- Centro Operativo per la Manutenzione e il Restauro degli Arazzi del Quirinale 421
- chiesa di San Silvestro in Capite 162n
- Galleria Borghese 539n
- Galleria Doria Pamphilj 537n
- Istituto Storico Germanico 371
- oratorio del Gonfalone 354, 375, 396
- oratorio del Santissimo Crocifisso di San Marcello 354
- Palazzo della Torre dei Venti in Vaticano 377, 397n
- Pinacoteca Vaticana 351
- Galleria delle Carte Geografiche 377, 397n
- Stanze (o camere) Vaticane 448
- Stanza di Eliodoro 445, 446
- Rotterdam, Boymans van Beuningen Museum 393
- Rovigo, Palazzo Foligni 316

- Sacile 116, 195, 427, 433, 537n, 539n
- Palazzo Ragazzoni 205n
- San Cassiano di Livenza, chiesa parrocchiale 126, 434, 436, 537n,
- San Daniele del Friuli, chiesa di Sant'Antonio abate 162n
- San Fior di Sopra, chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista 426
- San Polo di Piave, Palazzo Gabrieli Andreetta 399
- San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage 366n, 399n, 465, 543n,
- San Simon di Vallada 456, 52n
- San Vito al Tagliamento 367n
- Sant'Andrea oltre il Muson, Villa Soranzo 383, 543n,
- Santa Maria di Feletto, chiesa parrocchiale 200, 379, 383, 393, 399n, 459, 505, 542n
- Saragozza, Università 232, 421
- Sarasota, Ringling Museum of Art 510
- Sarone di Caneva, chiesa parrocchiale 160, 442, 443, 539n,

Sedico
 chiesa parrocchiale 496, 498
 oratorio di San Nicolò 427, 429
 Bribano di Sedico 429
 Serravalle 25n, 124, 140, 355, 359, 370n, 370n, 371n, 394, 426, 427, 433, 436, 438, 439, 447, 448, 492, 531, 535,
 - casa Gaiotti
 - casa Turchetti o (distrutta)
 - chiesa di San Giovanni Battista 535
 - chiesa di San Lorenzo dei Battuti 429

- chiesa di Santa Maria Nova
 - Duomo 132, 158n, 531
 - Loggia del Palazzo Civico 122, 130, 157n
 - scuola dei Battuti 17
 Sigmaringen (Baden-Württemberg),
 Fürstlich hohenzollernsche Museum, Schloss
 Spagna 229, 425, 448, 534n,
 Stoccarda
 - collezione Rau 432
 - Staatsgalerie 132, 133
 Stoccolma, Museo Nazionale 229
 Stra 382
 Susegana 539n
 - cappella vecchia di San Salvatore 125, 154, 155
 - castello di San Salvatore 123, 125, 126, 130, 487
 - chiesa di San Giovanni 125, 129

Tarzo, chiesa parrocchiale di Santa Maria della Purificazione 408, 493, 496,
 Terraglio 314, 462, 375, 376,
 Toledo, Museo de Santa Cruz 421
 Torino 162n, 204n
 Trescore, Oratorio Suardi 367n
 Treville 314, 377, 397n,
 Treviso 10, 12, 14, 17, 136, 140, 154, 160n, 200, 201, 313, 314, 315, 316, 319, 321n, 324n, 325n, 326n, 327n, 331, 359, 365n, 368n, 370n, 376, 377, 378, 391, 393, 396n, 400n, 402n, 404, 405, 407, 410
 - Battistero di San Giovanni 485
 - Biblioteca Civica Giovanni Comisso 390n, 468, 473, 474, 475, 477, 478, 479, 481, 483, 489, 543n, 544n, 547n,
 - Biblioteca del convento di San Nicolò 482
 - Calmaggioro (Cal Maggiore) 392, 393, 394, 395, 403n, 465, 392, 393, 394, 395, 403n, 543n
 - casa dell'Invidia in piazza San Leonardo 394
 - casa Federici 386, 387,
 - chiesa di Ognissanti 392, 394, 401n, 546n,
 - chiesa di San Francesco 402n
 - chiesa di San Giovanni del Tempio 546n
 - chiesa di San Gregorio Magno 458,

460
 - chiesa di San Leonardo 459, 460, 462, 464, 465, 468
 - chiesa di San Martino 401n, 459, 478, 544n,
 - chiesa di San Nicolò 411, 414n, 460
 - chiesa di San Paolo
 - chiesa di San Teonisto 411
 - chiesa di Sant'Agostino 394, 461,
 - chiesa di Sant'Andrea
 - chiesa di Santa Caterina
 - chiesa di Santa Margherita degli Eremitani 401n, 469, 473, 535n-
 chiesa di Santa Maria del Gesù (o degli Zoccolanti, del Gesù) 390, 393, 394, 465, 470, 473, 474, 475, 543n, 544n,
 - cappella di San Giuseppe 390, 403, 470, 475, 477, 478, 479, 482, 483, 484, 485, 487, 543n,
 - cappella del Santissimo Nome di Gesù 458, 460, 472, 484, 532, 546n,
 - chiesa di Santa Maria Maggiore 393, 394, 401n, 461, 466, 546n
 - cappella Greco 485, 546n
 - convento di Ognissanti 546n
 - Duomo di San Pietro Apostolo 12, 400n, 460,
 - cappella del Santissimo Sacramento 460
 - cappella Malchiostro 137, 449
 - Sacristia dei canonici 468
 - Istituto Tecnico Provinciale 465
 - Loggia degli Incanti 324n, 325n

- Loggia dei Cavalieri 479, 544n,
 - Monte di Pietà 259, 261, 328n, 379, 392, 400n, 402n
 - cappella dei Rettori 378, 379, 459
 - Museo Civico di Santa Caterina 462, 469, 324n, 326n, 379, 392, 393, 396n, 469,
 - Archivio Mario Botter 469, 472, 477, 478, 479, 481, 482, 483, 484, 485, 543n, 544n,
 - parrocchia di Sant'Artemio 427
 - Palazzo Avogaro 546n
 - Palazzo dei Trecento 324, 533
 - Palazzo del Consiglio 323n, 325n
 - Palazzo dell'Episcopio 327n, 383, 399n, 405, 413n
 - Palazzo Pretorio 324, 325, 326, 403n, 486, 487, 546n
 - Palazzo Sugana (ora Tiretta) 474, 544n
 - Palazzo Zignoli (ora Alessandrini) 392, 393, 394, 395, 396, 403n, 465, 468, 475, 478, 544n
 - piazza dei Signori 324, 486, 487, 546n
 - piazza Bressa 465
 - Scorzerie 546
 - Scuola dei Battuti 25n, 27n- Scuola dei Notai 402n, 465, 475
 - Torre del Visdomino 394
 - via Marzolo 486, 546n

- via Pescatori 486, 487
 - via Roggia 486, 546n,
 - via Sant'Agostino 486, 546n,
 - via Stangade 486, 487,
 Tripoli 500

Udine 352, 353, 359, 360, 366n, 373n, 427,
 - Archivio e Biblioteca Patriarcale 371n, 372n
 - Castello 366n
 - Consiglio minore della - Comunità 365n
 - Duomo 372n, 373n
 - Musei Civici 372n, 373n Palazzo della Porta (Curia Arcivescovile) 373n
 Palazzo patriarcale 394
 Urbino, Università degli Studi 551n
 Urtubie, castello (Nouvelle-Aquitaine) 228, 229

Val di Zoldo 501
 Valle di Cadore 130, 437,
 Vallenoncello 539n
 Val Sabbia 498, 501, 510,
 Varsavia, Museo Nazionale 400n, 457
 Vazzola, chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista 133, 135
 Vedana, refettorio della Certosa 413n
 Veneto 120, 154, 201, 202, 319, 321n, 369n, 405
 Venezia 120, 154, 201, 202, 319, 321n, 369n, 405, 555, 595,
 - Archivio di Stato 26, 27, 31, 32, 33, 34, 198, 199, 200, 321, 540n, 541n, 548n,
 - Arsenale 490
 - basilica di San Marco 501
 - basilica di San Giorgio 362n Maggiore
 - basilica di Santa Maria della Salute 126, 436
 - Biblioteca del Museo Correr 28, 204n, 510, 511, 549n,
 - Biblioteca Nazionale Marciana 317, 326n, 327n, 347, 361n, 367n, 403n, 443, 530, 539n, 540n, 543n, 546n, 553n
 - Ca' Rezzonico, Museo del Settecento Veneziano 204, 226, 227,
 - casa Vecellio ai Biri Grande 449
 - chiesa dei Carmini 163n
 - chiesa dei Santi Apostoli 404, 407, 493, 495
 - chiesa dei Santi Giovanni e Paolo 512, 514, 521, 523, 551n
 - chiesa della Madonna dell'Orto 362n, 509, 521, 523,
 - chiesa della Trinità (Santa Ternita) 259
 - chiesa di San Barnaba 139, 140, 460,
 - chiesa di San Cassiano 512
 - chiesa di San Fantin 546n, 508
 - chiesa di San Giovanni Elemosinario 508
 - chiesa di San Giuseppe di Castello 503, 505

- chiesa di San Lazzaro degli Armeni 127
 - chiesa di San Pantalon 411, 414n
 - chiesa di San Salvador (Salvatore) 415n, 501, 509,
 - chiesa di San Sebastiano 346
 - chiesa di Santa Maria della Carità 496
 - chiesa di Santa Maria Formosa 227, 323, 508
 - chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari, cappella dei Milanesi 430
 - chiesa di Santo Stefano 427, 508
 - collezione Manfrin 427
 - collezione Pietro Scarpa 134, 160n
 - Fondazione Giorgio Cini 401n, 403n, 543n,
 - Fondaco dei Tedeschi 364n
 - Galleria Giorgio Franchetti 564n
 - Gallerie dell'Accademia 124, 132, 138, 158, 258, 365n, 400n, 414n, 426, 430, 432, 457, 496, 508, 533, 532, 535n, 537n, 539n
 - Lazzaretto 456
 - Mercerie 509
 - Museo Civico Correr 10, 191, 192, 200, 201, 202, 203, 225, 226, 227, 228, 230, 232, 233n, 420, 422, 511, 510, 549n, 551n,
 - Museo Civico di Palazzo Mocenigo e Centro Studi di Storia del Tessuto e Costume 207, 226, 420, 547n
 - Palazzo Balbi Valier a Santa Maria Formosa 227
 - Palazzo Ducale 346, 347, 365n, 408, 425, 493
 - Sala del Consiglio dei Dieci 225
 - Sala del Maggior Consiglio 376
 - parrocchia di San Marco 502, 548n,
 - parrocchia di San Moisè 548n
 - parrocchia di San Salvador 415n, 501, 509, 510
 - piazza San Marco 346, 347, 365n,
 - piazzetta 376, 377
 - Pinacoteca Querini Stampalia 413n, 437,
 - Scuola Grande di San Rocco 338, 382, 393, 501
 - Scuola della Santissima Trinità (distrutta) 258
 - Sala dell'Albergo 258
 - sestiere di San Marco 499
 Venzone 195
 Vercelli, chiesa di San Paolo 441
 Verona 396n, 442, 510
 - Museo di Castelvecchio 537n, 365n
 - palazzo Pompei 442
 Veszprém (Ungheria)
 Vicenza 315, 369n
 - collezione Barbini Breganze 159n
 Vidor 25n, 211
 Vienna
 - Graphisches Sammlung Albertina 149
 - Kunsthistorisches Museum 157n, 231, 232, 345, 362n, 365n, 376, 424,
 Vigevano 534n

Museo del Duomo 227
 Villaco-Villach 372
 Villanova, chiesa parrocchiale di Sant'Ulderico 539
 Villorba, chiesa parrocchiale 411, 414n
 Vittorio Veneto
 - Archivio Diocesano 156n, 551n,
 - chiesa di Santa Maria del Meschio 122, 128, 129, 157n, 429, 432, 540n
 - chiesa plebanale di Sant'Andrea di Bigonzo 122, 124, 130, 493
 - Loggia municipale del Cenedese (o della Comunità di Ceneda) 129
 - Museo del Cenedese 127, 129, 427, 428, 433, 436, 438, 439,
 - sala consigliare 126
 Visnà, chiesa di San Martino 13

Washington cattedrale 229
 - National Gallery 400n
 Winchester, Winchester College 229

Zagabria, Strossmayerova Galerija 537
 Zara 371
 Zelarino, Villa Malipiero
 Zerman di Mogliano Veneto, Villa la Riva 543n
 Zoppè di San Vendemiano, chiesa parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo 404, 408, 413n, 496, 497, 498, 534n

CREDITI FOTOGRAFICI

GIOVANNI PORCELLATO

Ha eseguito la campagna fotografica degli affreschi della Scuola dei Battuti di Conegliano così come degli arazzi esposti nella Sala del Capitolo, degli affreschi della facciata del Duomo e della pala d'altare di Cima da Conegliano. È autore inoltre delle foto 2.62, 2.68, 2.69, 2.70, 2.68, 2.69, 2.70, 2.83, 2.84, 2.85, 2.89, 4.18, 4.19, 5.68, 5.69, 5.70, 5.86, 5.88, 6.2, 6.3, 6.4, 6.7, 6.8, 6.19, 6.20, 6.21, 6.22, 6.23, 6.24, 6.25, 6.43, 6.103, 6.112, 6.114, 6.115, 6.116, 6.118, 6.122, 6.126, 6.127, 6.130, 6.131, 6.132, 6.133, 6.134, 6.135, 6.136, 6.137, 6.138, 6.139

CURIA VESCOVILE DI VITTORIO VENETO

- Ufficio diocesano per l'Arte Sacra e per i Beni culturali ecclesiastici 5.74, 5.75
- Archivio diocesano 6.154

CURIA PATRIARCALE DI VENEZIA

- Ufficio per i Beni Culturali e Edilizia di Culto 6.123, 6.128
- Archivio Storico del Patriarcato 6.120, 6.121

CURIA VESCOVILE DI TREVISO

Ufficio diocesano per l'Arte Sacra e i Beni culturali 6.52, 6.53, 6.54, 6.55, 6.56, 6.58, 6.59, 6.60, 6.61, 6.62, 6.63,

CURIA ARCIVESCOVILE DI UDINE,

Archivi storici e Biblioteche storiche 5.53

CURIA VESCOVILE DI MONTEPULCIANO

CHIUSI PIENZA
Museo diocesano 3.34

MUSEI CIVICI DI TREVISO

Ufficio Conservazione Settore Musei
Biblioteche e Cultura-Turismo 5.61, 5.78, 5.79, 5.80, 5.81, 6.57, 6.72, 6.73, 6.74, 6.75, 6.76, 6.77, 6.78, 6.79, 6.80, 6.81, 6.82, 6.83, 6.84, 6.85, 6.86, 6.87, 6.88, 6.89, 6.90, 6.91, 6.92, 6.93, 6.94, 6.95, 6.96, 6.101, 6.102

MUSEI CIVICI DI VENEZIA

- Biblioteca del Museo Civico Correr,
Venezia 3.16, 3.29, 3.30, 3.31, 3.32, 3.33, 6.129,

MUSEI CIVICI DI VERONA

Archivio Fotografico e Ufficio Catalogo
Museo degli Affreschi G.B. Cavalcaselle 6.40

MUSEI CIVICI DI VITTORIO VENETO

- Museo del Cenedese 2.17, 6.32, 6.33

MINISTERO DELLA CULTURA

- Archivio di Stato di Venezia 3.25, 3.26, 3.27, 3.28, 6.119

CASTILLA LA-MANCHA

Consejería de Educación, Cultura y Deportes,
Museo de Santa Cruz,
Toledo 6.1

BIBLIOTECA DI SANTA GIUSTINA

Biblioteca statale del Monumento Nazionale di Santa Giustina 4.27

COMUNE DI CONEGLIANO

Museo Civico di Conegliano,
Arcangelo Piai 3.17, 3.18, 3.19, 5.92

MUSEUM KUNST PALAST DÜSSELDORF

Graphische Sammlung, 1.12, 1.13

STAATSGALERIE, STUTTGART

2.68

BRITISH MUSEUM, LONDRA

Prints and Drawings Collection 6.42

KUNSTHISTORISCHES MUSEUM,

VIENNA
3.36, 6.6

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT,

FIRENZE
Fototeca 6.36, 6.37

MUSÉE DU LOUVRE, PARIGI

Département des Arts Graphiques, 2.100, 2.101, 5.91, 6.44

MUSÉE JACQUEMART-ANDRÉ, PARIGI

6.14

BIBLIOTECA NAZIONALE MARCIANA,

VENEZIA
5.43, 6.39, 6.151

FONDAZIONE GIORGIO CINI

Fototeca, 6.50, 6.51

ARCHIVIO FRANCESCANO, MARGHERA

Biblioteca Provincia Veneta OFM 6.69, 6.70, 6.71

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

3.35

FONDAZIONE BRESCIA MUSEI

Pinacoteca Tosio Martinengo 5.44

RIJKSMUSEUM AMSTERDAM

Rijksprentenkabinet 5.58

PRINCETON UNIVERSITY

The Art Museum Princeton University 6.16

BARNARD CASTLE, DURHAM

The Bowes Museum 3.37

PIERPONT MORGAN LIBRARY,

NEW YORK
Department of Drawings and Prints 6.125

AUCKLAND ART GALLERY TOI O

TĀMAKI
6.113

FOTO FINI TREVISO

Fototeca 5.82, 5.83, 6.64, 6.65

GASTONE arch. BARBON

6.142, 6.143, 6.144, 6.145



*Finito di stampare
nel mese di Giugno 2023 da*
GRAFICHE BATTIVELLI SRL
Conegliano (Treviso)



