Catalogo dei dipinti e delle incisioni

di Giorgio Fossaluzza

· GIOVANNI BATTISTA
CIMA DA CONEGLIANO ·
Conegliano, 1459/60-1517/18

Trittico
San Martino e il povero
San Giovanni Battista
San Pietro apostolo
Vittorio Veneto, Museo Diocesano
di Arte Sacra Albino Luciani
Tempera e olio su tavola di pioppo
scomparto centrale 179 × 83 cm;
laterali ciascuno 111 × 42 cm
1500 circa
Provenienza: Navolè di Gorgo
al Monticano, chiesa parrocchiale
di San Martino

Raggiunta la sicura fama a Venezia con opere di grande prestigio, Cima non tralascia di prendere impegni con committenti periferici. Rientra forse in questa casistica il trittico di Navolè del 1500 circa, di provenienza originaria discussa. La struttura del polittico, oltre a rientrare nel gusto di ambienti più tradizionali come quelli dei territori di Terraferma, si presta a riservare la giusta gerarchia ai santi della devozione particolare. San Martino è il titolare della chiesa della piccola località dell'Opitergino. Occupa lo scomparto centrale per il quale si sceglie, in alternativa alla presentazione del santo vescovo di Tours in cattedra, la scena della carità di san Martino. È quella che più rimane nell'immaginario devoto e, difatti, è molto diffusa anche come rappresentazione in scultura lignea. La scena della condivisione del mantello da parte del cavaliere di Pannonia, convertitosi al cristianesimo e dedito alla carriera militare (IV secolo), ha come complemento nella narrazione agiografica il sogno di Martino al quale compare Gesù che lo ringrazia mostrandogli la metà del mantello, quasi per fargli capire che il mendicante incontrato era proprio lui in persona.
Pertanto, l'atto di condivisione fraterna è letto soprattutto alla luce dell'episodio evangelico della moltiplicazione dei pani che prefigura l'eucaristia nella quale è Cristo a lasciare se stesso in cibo all'umanità, segno supremo dell'amore di Dio, *Sacramentum caritatis*.
Alla scena dello scomparto centrale si aggiunge nel laterale sinistro la raffigurazione di *San Giovanni Battista*, nel laterale destro di *San Pietro apostolo*. Questa disposizione dei pannelli laterali è stata più volte oggetto di discussione. Humfrey (1993, pp. 9-12) ha avanzato l'ipotesi che il complesso si sviluppasse in un registro superiore, con due figure di santi a mezzo busto al di sopra degli scomparti laterali, secondo lo schema del polittico di San Fior, tenendo in conto lo scarto rilevante di altezza tra i laterali e lo scomparto centrale, in origine di formato rettangolare e privo della centinatura. Una soluzione quanto mai pertinente per ragioni di proporzioni e distributive del complesso. Per confronto tipologico con il polittico di San Fior si è prospettata l'esistenza di una predella, ipoteticamente con storie di san Martino (Fossaluzza, in *Cassamarca* 1995, pp. 4-6). Un'ulteriore ipotesi di ricostruzione come pentittico, con due scomparti per ciascun lato rispetto alla tavola centrale, deriva dall'aver considerato la variazione delle posture dei santi laterali (Delfini Filippi 1994) in base alla quale dovrebbero affiancarsi. Anche Villa (in *Martino* 2006, pp. 126-127 cat. 24) infine ha proposto che i due santi siano stati ideati come scomparti dello stesso lato del polittico, avendo gli sguardi volti verso la medesima direzione. Tuttavia si tratta di osservazioni che non sembrano sufficientemente probatorie.
Anche questa problematica è legata di fatto alla mancanza di notizie sull'originaria collocazione dell'opera. L'unico indizio – non supportato tuttora da precisi riscontri storici – si trova in una notizia tradizionale, riportata da Botteon e Aliprandi (1893, pp. 131-132), in base alla quale il trittico sarebbe pervenuto a Navolè all'inizio del Seicento, grazie alla donazione di una nobile famiglia veneta. Senza fondamento si è poi rivelata l'ipotesi di una commissione da parte di una comunità camaldolese legata alla località di Navolè sul Monticano (Bergamini Ponta 1970, p. 40). Quest'ultima ipotesi, come osserva Marta Mazza (in *Cima* 2010, pp. 198-200 cat. 49), «di una commessa dell'ordine camaldolese per il monastero di Rivarotta a Pasiano di Pordenone – non lontano da Gorgo –, rimane legata all'attribuzione a Giovanni Martini, oggi definitivamente superata». Oltre a tali importanti osservazioni, nella sostanza nessun dato nuovo è emerso ad attestare la collocazione originaria dell'opera alternativa alla presente. Se si dà credito alla testimonianza di una donazione secentesca non specificata, si deve cercare l'occasione alternativa che diede motivo a Cima di realizzare un polittico di tale soggetto per altra località, sul quale parimenti nulla è ancora emerso dalle fonti. Si aggiunga, in tale evenienza, il caso fortunato che questo potesse essere disponibile per l'acquisizione di privati e la donazione alla località di Navolè, e – si vuole sottolineare – nella coincidenza altrettanto fortunata della dedicazione della chiesa a san Martino.
I dipinti hanno subito nel corso del XVIII e XIX secolo tutta una serie di interventi di restauro, documentati dalle iscrizioni poste sul verso delle tavole (Mazza, in *Cima* 2010). Le conseguenti alterazioni, dovute sia alle decurtazioni dei supporti sia alle ridipinture, hanno più volte in passato contribuito a mettere in dubbio l'appartenenza del trittico al Cima, di contro alle attestazioni più antiche avvalorate da Botteon e Aliprandi (1893), avanzando attribuzioni alternative come quella a Martino da Udine proposta da Fogolari nel 1928 (Vittorio Veneto, Curia Vescovile, Archivio Storico, *Visite pastorali*, relazione del parroco di Navolè del 1929; riportata da Mazza) e ripresa da Bergamini Ponta (1970). Si aggiunge l'attribuzione a Francesco da Milano di Querini (1960, p. 33 nota 35), o ancora alla bottega di Cima di Mies (in Lucco 1983[1], p. 221). Lo studioso coglie le affinità con il polittico di Ornica e con il *Riposo nella fuga in Egitto con i santi Giovanni Battista e Lucia* della Fundação Calouste Gulbenkian di Lisbona. Riguardo a quest'ultima opera, Humfrey (1983, p. 131) specifica la corrispondenza della figura del Battista e in generale accredita autorevolmente l'opera di Navolè tra quelle autografe di Cima.
Grazie al restauro del 1993, si è presentata l'occasione di poter valutare l'opera nella sua policromia originaria superstite (danni irreversibili presenta solo il *San Pietro*) e si è senza dubbio potuta confermare l'attribuzione a Cima (Fossaluzza, in *Cassamarca* 1995, pp. 4-6). Sono da riproporre i confronti suggeriti da Humfrey (1983), secondo il quale la scena principale trae ispirazione dalla soluzione ideata da Car-

paccio nello scomparto centrale del polittico di Zara del 1493 circa (Fossaluzza 2012[2]). Mostra analogie quella di Bartolomeo Vivarini nella tavola del 1491 per Torre Boldone (Bergamo, Accademia Carrara) e più tardi, nel 1499-1502, Lattanzio da Rimini nel Polittico di piazza Brembana. È da condividere la valutazione di Humfrey (1993), che motiva nuovamente l'autografia cimesca del trittico di Navolè – si sottolinea – entro i consueti standard qualitativi della sua produzione di destinazione periferica, come pure la datazione dell'opera proposta al 1500 circa. È il momento del disperso polittico per la Scuola di San Rocco a Mestre (Londra, Walace Collection; Strasburgo, Musée des Beaux-Arts), del *Costantino ed Elena* di San Giovanni in Bragora a Venezia. La pulitezza di disegno e la solidità volumetrica dei brani meglio conservati del polittico di Navolè, certi effetti serici delle vesti e un cromatismo più freddo e risonante consentono il confronto con opere significative come queste. Accanto alle opere di riferimento fondamentali di tale fase va confermato almeno un confronto di maggiore omogeneità tipologica come quello con il *San Sebastiano* della Collezione Berenson (Settignano, Firenze), essendo anch'esso uno scomparto superstite di un disperso polittico, che per qualificazione stilistica oltre che per analogia di dimensioni (cm 100,8 × 48,2) si presterebbe (ma solo idealmente) ad aggiungersi a quello di Navolè. Più di recente, Villa (in *Martino* 2006) riserva un contributo della bottega nelle figure laterali. Mazza (in *Cima* 2010) propone rispetto a quelli veneziani sopra citati altri modelli per Cima, in direzione periferica, laddove ravvisa per il *San Martino e il povero* assonanze con i gruppi scultorei di Carnia e Cadore collegati a Domenico da Tolmezzo (Ovaro, già Vigo di Cadore). Riguardo alla datazione al 1500 la studiosa sostiene sia ben confermata dalla foggia dell'armatura, che nello specifico richiese a Cima l'utilizzo del cartone preparatorio il cui tracciato si mostra aggiustato dopo l'applicazione.

Riproduzione priva delle aggiunte posteriori apportate all'opera.

· GIOVANNI BATTISTA CIMA DA CONEGLIANO ·

Conegliano, 1459/60-1517/18

San Pietro in cattedra tra i santi Giovanni Battista e Paolo apostolo, un angelo musicante

Milano, Pinacoteca di Brera, Inv. Nap. 373; Inv. Gen. 189; Reg. Cron. 292

Tavola trasportata su tela

155 × 146 cm

1516

Iscrizioni, sul cartiglio in basso a sinistra: Joan(n)is baptiste/ [...]; sul cartiglio del Battista: EGO VOX CLAMANTIS IN (DESERTO)

Provenienza: Conegliano, chiesa di Santa Maria Mater Domini

Il dipinto mostra la magnificenza della pittura di Cima nella fase finale della sua trentennale operatività svolta a Venezia. Il riscontro documentario consente di chiudere con esso il suo catalogo, con un lavoro sentito e di grande applicazione tecnica destinato alla sua terra d'origine.

L'apostolo è assiso sulla cattedra marmorea di stile lombardesco dietro la quale è teso un raffinato tendale d'onore. Indossa i consueti abiti pontificali e le insegne papali: il manto dallo stolone istoriato sul camice bianco cinto ai fianchi, il sacro pallio rosso con ricamate in oro le croci, guanti sopra i quali porta l'anello piscatorio e altri anelli. Ha in capo il triregno di cui si vedono le infule. Regge la croce pastorale gemmata ed è in atto benedicente. Ai piedi sono le due chiavi. A sinistra, Giovanni Battista nell'atteggiamento del giovane profeta e primo testimone tiene la croce rustica con la scritta evangelica sul cartiglio (Gv 1,23) che recita: «Io sono voce di uno che grida nel deserto». Paolo ha lo sguardo di forte concentrazione rivolto verso l'alto, reca la spada strumento del martirio e il libro che allude ai suoi scritti apostolici. L'angelo imbraccia un piccolo liuto.

La rappresentazione è allestita entro un padiglione poggiante su pilastri marmorei intagliati, aperto al paesaggio retrostante e al terso cielo percorso da nubi cumuliformi. È ovvio che il completamento, anche in termini prospettici, avvenisse con la struttura dell'altare marmoreo su cui la tavola era collocata; meno probabile è che fosse ligneo, vista la meticolosa evidenza di questa architettura dipinta. Ragioni tipologiche fanno supporre il coronamento di una cimasa.

Conosce una lunga tradizione la raffigurazione di Pietro con gli aspetti iconografici del suo primato che contraddistinguono nei secoli il sommo pontefice (*Il cammino* 2013). In ogni caso non sono emerse finora testimonianze sulla dedicazione dell'altare su cui il dipinto si trovava presso la chiesa delle benedettine coneglianesi, e neppure su interessi particolari di committenza. Le note di pagamento assegnerebbero l'iniziativa proprio all'abadessa. L'apostolo su cui Gesù fonda la sua Chiesa rivestito delle prerogative pontificali secondo la pratica attuale, come in una fusione di piani temporali, è quanto mai efficace per esprimere il concetto teologico della successione apostolica e deposito della fede. Negli anni in cui Cima viene chiamato a concretizzare questa iconografia è impegnato analogamente Marco Basaiti nella tavola della sede patriarcale di San Pietro di Castello a Venezia.

Il dipinto fu commissionato al Cima da suor «Antonia», badessa del monastero delle benedettine di Santa Maria Mater Domini in Conegliano, come si deduce da un documento pubblicato da Botteon e dal breve cenno che Ridolfi (1648, I, p. 60) dedica a quest'opera dell'artista: «A petizione dell'Abbadessa di S.M. Mater Domini di Conegliano fece una divotione». Cima potrebbe aver portato a compimento la tavola entro il 1516; in quell'anno, infatti, alla data del 19 agosto, il pittore riceve dalla badessa un pagamento di poco più di sei ducati «per parte della palla li ho fatto», su un totale di ben settanta già in buona parte corrisposti, rimanendo creditore di altri ventitré ducati (*Super divisionibus consortum de Cima*, Conegliano, Archivio Storico del Comune, notaio Bartolomeo da Collo, b. 39, n. 149, f. 16*r*; Botteon - Aliprandi 1893, pp. 36, 100-101, 203-204 doc. IV; Humfrey 1983, pp. 206-207).

La spesa era certo ragguardevole e ciò conferma come questo monastero potesse godere di una notevole prosperità e ricchezza economica. L'esistenza di un cenobio femminile è già documentata nel 1231 quando la comunità aderiva all'ordine

delle clarisse, poi di San Damiano, normalizzando la sua fisionomia organizzativa e il suo *status* religioso (Passolunghi 1986). Poi passò all'osservanza benedettina. Ospitava per tradizione le appartenenti alle famiglie più importanti della città e il controllo sul monastero era esercitato dal consiglio cittadino che ratificava anche la nomina dell'abadessa, almeno fino all'epoca tridentina, quando tale controllo passò al vescovo diocesano (Pizzati 1994, pp. 106 ss.).
Il Catastico del 1660 registra la vastità dei suoi possedimenti, i numerosi beni immobili che facevano parte del complesso monastico e la significativa presenza di cinque altari in chiesa (Treviso, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose Soppresse, Santa Maria Mater Domini, b. 2; Martone 1975, p. 45; Passolunghi 1980, pp. 143-146).
Come osservato, non è possibile accertare se la pala di Cima, qui descritta, fosse stata allogata in origine per la chiesa delle benedettine; non disponiamo infatti di indicazioni precedenti a quella di Malvolti (1964 [1774, ms.], p. 14) che ne registra la presenza in refettorio: «Item un eccellente opera in tavola di Giovan Battista Cima detto Conegliano Vecchio [...], esistente nel refettorio. È questa soltanto un poco sporca, con qualche piccolo pregiudizio ov'è stata ristuccata in qualche piccola fessura della tavola: ed è una Pala grande». Anche Federici (1803, I, p. 223) la segnala in quel luogo mentre cita altri due dipinti di Cima in chiesa: «In Patria nella Chiesa di S. Mater Domini un quadro in coro, e la bella Tavola dell'altar grande con la Regina de' Cieli, e numero de' Santi intorno, ed un altra con Ss. Pietro, e Paolo, e Gio. Battista in Refettorio [...]». Il quadro in coro con la *Madonna con Bambino* è passato a Milano nella Pinacoteca di Brera (inv. n. 195); riguardo alla tavola con la «Regina de' Cieli» Federici ha evidentemente frainteso il passo di Ridolfi che la cita eseguita però per la «Compagnia de' Battuti» (Ridolfi 1648, I, p. 60).
Nel 1806, a seguito dei decreti napoleonici, la comunità monastica di Santa Maria Mater Domini fu dapprima unificata al cenobio di San Giacomo di Serravalle, quindi definitivamente soppressa nel 1810. Il dipinto fu allora requisito e inviato in deposito nel convento della Passione a Milano, da qui nel 1811 passò alla Pinacoteca di Brera. Durante il trasferimento dal Veneto alla Lombardia, a causa della pioggia, l'opera aveva subito gravi danni, si provvide quindi entro il 1813 a trasportare la pellicola pittorica da tavola su tela, operazione ripetuta poi settant'anni dopo (Maderna, in Bedini - Maderna 1990; Villa, in *Cima* 2010, pp. 214-215 cat. 56).
Questa tavola, ultima opera documentata del Cima, nonostante abbia suscitato da parte di alcuni studiosi qualche perplessità sulla tenuta qualitativa, è considerata da altri un capolavoro (Burckhardt 1905, pp. 78-80; Berenson 1894, p. 98). Peter Humfrey (1983, pp. 119-120 cat. 80; in *Pinacoteca* 1990, pp. 118-119 cat. 59) la valuta «uno dei più alti raggiungimenti degli anni tardi del Cima, stilisticamente e compositivamente legato alla pala già in Santa Maria dei Crociferi a Venezia, ed oggi al Fitzwilliam Museum di Cambridge». L'analisi dello studioso rimane ineccepibile: «Naturalmente, il risultato è apparentemente arcaizzante, anche per un disinteresse del Cima a tenersi al passo coi più recenti e rivoluzionari cambiamenti della pittura veneziana; e ciò è particolarmente visibile nell'architettura, che ripete ancora moduli lombardi di molti anni prima; ma non per questo si può dire che nell'opera vi sia alcun segno di allentamento di tenuta stilistica o di decadimento. Anzi, nella luce pomeridiana e nel colore sfumato, si avverte qualcosa del Giorgione». Si ripropone per un'ultima volta da parte di Cima una simbiosi fra i personaggi sacri, lo spazio simbolico che abitano e quello della natura, espresso dalla ricerca magistrale degli effetti di luce e colore. Si osserva una natura che sostanzia poeticamente la visione, tuttavia senza che la sua presenza assuma il valore autonomo più moderno che essa ha in Giorgione, chiamato in causa in proposito.

·

· GIOVANNI BATTISTA
CIMA DA CONEGLIANO ·
Conegliano, 1459/60-1517/18
Polittico

San Giovanni Battista
Santi Pietro e Lorenzo
Santi Fiorenzo e Vendemiale
Santi Bartolomeo e Urbano
Santi Biagio e Giustina
Predica del Battista
Banchetto di Erode
Decollazione del Battista
San Fior di Sopra,
chiesa di San Giovanni Battista
Tempera e olio su tavola di pioppo
scomparto centrale 197 × 87 cm
scomparti laterali 140 × 63 cm ciascuno
scomparti superiori 57 × 63 cm ciascuno
predella 24 × 63 cm; 24 × 87 cm;
26 × 63 cm
1510 circa

Nella fase avanzata della sua attività Cima si dedica a un impegnativo polittico per questa chiesa del territorio di Conegliano. La scelta tipologica tradizionale, in luogo della pala centinata a spazio unitario, si direbbe d'obbligo per corrispondere con chiarezza al preciso assunto devozionale richiesto dalla committenza. Quello di San Fior potrebbe essere definito un "polittico istituzionale" per questa chiesa particolare. Il complesso figurativo si compone di cinque scomparti. Nel centro del registro principale vi è la raffigurazione di *San Giovanni Battista* e nei laterali trovano posto i *Santi Pietro e Lorenzo*, e i *Santi Fiorenzo e Vendemiale*, titolari di parrocchie fra loro vicine. Nel registro superiore compaiono i *Santi Bartolomeo e Urbano* e i *Santi Biagio e Giustina* titolari di rettorie del circondario. Nella predella i tre scomparti, opera di bottega, presentano la *Predica del Battista*, il *Banchetto di Erode* e la *Decollazione del Battista*.
Il fatto che si voglia alludere ai «patroni delle chiese filiali», con questo facendosi portavoce della consapevolezza devozionale del luogo, è espresso in una nota lettera datata 8 marzo 1847 di padre Jacopo Bernardi (1866, p. 29), riguardante il polittico di Sant'Anna di Capodistria del 1513 (Fossaluzza 2005², pp. XVIII, XXIX note 56-58; 2007, pp. 15, 37 note 78-80). In seguito

Gardin (1894, pp. 3-12) si assume il primato di aver individuato nella scelta dei santi che attorniano il Battista, patrono di San Fior assieme a san Fiorenzo, i titolari delle chiese del circondario ecclesiasticamente dipendenti. San Pietro è patrono di Zoppè, san Lorenzo di Pianzano, san Bartolomeo di Bibano, sant'Urbano di Prato di Campardo, san Biagio di Bavér, santa Giustina di San Fior di Sotto e san Vendemiale (o Vendemiano) della limitrofa località eponima. Di recente Soligon (2006) indaga sulla realtà storica di tali affermazioni. In particolare, si sofferma sulla frequente sostituzione di san Fiorenzo (contraddistinto dai fiori sulla mitria) con san Martino che riconduce a dispute locali sulle precedenze liturgiche. Tra l'altro, Mazza (in *Cima* 2010, pp. 196-198 cat. 48) osserva che la chiesa di San Fior di Sotto è divenuta parrocchia soltanto nel 1513 o nel 1522 e da tale elemento fa derivare una conferma alla condivisa datazione del polittico al secondo quinquennio del secolo.

La prima citazione dell'esistenza di questa tavola di Cima a San Fior spetta a Ridolfi (1648, I, p. 60). A Francesco Maria Malvolti (1964 [1774, ms.], pp. 20, 30) si deve invece una nota precisa sull'assetto del polittico sopra il quale erano stati posti nel timpano, a fine Cinquecento o poco dopo, per un adeguamento iconografico post-tridentino, i riquadri su tela dell'*Ultima cena* e del *Padre Eterno benedicente*, spettanti a Silvestro Arnosti da Ceneda (Menegazzi 1981, p. III), tuttora conservati in chiesa. Non si esclude (Fossaluzza, in *Cassamarca* 1995, pp. 60-66), come ventilato da Coletti (1959, pp. 89-90, tavv. 109-III), che le due tele, o almeno il timpano, sostituiscano la cimasa originale. Il complesso cimesco, probabilmente in contemporanea con le aggiunte di Arnosti, venne riproporzionato sulla parete di fondo del presbiterio dell'antica chiesa di San Fior, luogo corrispondente alla parete est dell'attuale cappella della Sacra Famiglia in cui si conservano alcuni affreschi riferibili allo stesso momento dell'intervento di Arnosti, se non alla sua stessa mano (Menegazzi 1981, pp. 67-69), o a qualche anno di distanza (Mazza 2010, in *Cima* 2010, pp. 196-198 cat. 48).

Attualmente il polittico si trova ricomposto nel presbiterio della chiesa neogotica, entro una cornice di stile neoquattrocentesco degli anni venti su disegno di Ferdinando Forlati (Mazza, in *Cima* 2010, pp. 196-198 cat. 48) che sostituisce quella originale, perduta dopo la rimozione precauzionale dell'opera durante la prima guerra mondiale (Moschetti 1932, p. 329).

La storia conservativa del dipinto segnò certamente la sua considerazione critica. Crico nel 1833 (p. 231) trova il polittico di San Fior tra le opere di Cima «il più conservato che veder si possa [...] le cui tinte robuste si mantennero intatte e bellissime», nei decenni successivi dovette invece subire i primi interventi di restauro, rilevati già da Crowe e Cavalcaselle (1871, I, pp. 246 nota 4; 1912, I, pp. 251 nota 4), a cui ne seguirono altri nella prima metà del Novecento che ne hanno condizionato negativamente la valutazione attributiva e stilistica. L'opera è espunta dal catalogo di Cima da Morelli (1890, p. 364), Burckhardt (1905, p. 118), e van Marle (1935, XVII, p. 460). Un giudizio sospensivo è espresso da Roberto Longhi nel 1946 (p. 14). Il vero e proprio risarcimento critico si deve al restauro eseguito in occasione della mostra cimesca del 1962 a Treviso (Menegazzi 1962), poi definitivamente confermato dal recente intervento del 1993.

Le migliori condizioni di leggibilità e una nuova considerazione (Humfrey 1993, pp. 11-13) hanno consentito di riportare i tre scomparti di predella con *Storie del Battista* nell'ambito della bottega stessa di Cima, contrariamente all'opinione espressa da Menegazzi (1964), che le assegnava allo stesso Arnosti, e a Pallucchini (1945, pp. 53-54), che le giudicava di scuola. Quest'ultima soluzione valutativa ha permesso di accertare l'idea progettuale originaria del polittico da parte di Cima. Come si è già avuto occasione di osservare (Fossaluzza, in *Cassamarca* 1995, pp. 60-66), sotto il profilo tipologico proprio di tali complessi iconografici (quello di Sant'Anna compreso) non si deve escludere che il polittico nella sua articolazione originaria prevedesse anche l'immagine di Cristo, posto nella cimasa, come fulcro concettuale e in esplicito riferimento alla profezia del Battista circa l'avvento dell'Agnello di Dio. Peraltro, questo stesso riferimento all'opera della Salvazione che il Battista esprime, motiva anche la presenza del *Padre Eterno benedicente* con la sfera crociata simboleggiante il Creato, che Arnosti ebbe a riproporre successivamente come culmine del complesso, forse attingendo all'idea originaria. A fronte di una scelta architettonica a polittico, certo tradizionalista per lo scorcio del primo decennio del Cinquecento in cui essa fu più credibilmente attuata, Cima si espone con delle scelte figurative e un linguaggio pittorico che ne rivelano l'aggiornamento stilistico per il quale egli è ancora un comprimario sulla scena veneziana. È assai meno scontata, ad esempio, la scelta di differenziare i due scomparti del registro superiore ponendo le mezze figure dei santi su fondo unito scuro. Essa offre al pittore l'occasione per accentuarne straordinariamente i valori plastici con effetti di luce più contrastati e per approfondire le loro caratterizzazioni naturalistiche. D'altra parte ciò gli comporta la possibilità di studiare, fuori da qualsiasi ambiguità, un'unificazione dello spazio naturale e atmosferico dei tre scomparti del registro principale in cui i personaggi si trovano su un'unica radura che si apre ai margini di una fratta che fa da fondo al Battista, mentre lo scarto dimensionale della tavola centrale è compensato da quell'idea di collocare il predicatore in alto sul balzo roccioso, come eroicamente isolato in un patetico e, a un tempo, sostenuto atteggiamento espressivo, sottolineato dall'incisività e fissità dello sguardo profetico. Il risultato stilistico, specie del registro superiore, ha indotto, comprensibilmente, ad associare tale esito estremo di "antonellismo protocinquecentesco" da parte di Cima a quello della fase coeva del giovane Lorenzo Lotto, precisamente all'altezza del polittico di Recanati del 1508, dove però egli è ancora una volta più esplicitamente interessato all'incisività espressiva di Dürer. In proposito Coletti (1959, pp. 44-45) è incredibilmente «tentato di parlare addirittura di collaborazione [...] almeno nei due pannelli superiori» tra Cima e Lotto. D'altra parte, invece, in termini di risultato pittorico e di qualificazione della pacata luce meridiana, specie nel paesaggio, si assiste a un intenerimento della materia cromatica, morbida e come soffusa, che attesta il modo di guardare di Cima, nella fase tarda della sua attività, al tonalismo giorgionesco, in grande voga, con la misura sentimentale piuttosto affine a quella del vecchio Bellini.

Riproduzione priva delle aggiunte posteriori apportate all'opera.

· ANTONIO SOLARIO, DETTO LO ZINGARO ·
documentato nelle Marche, 1501/1504

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
Cison di Valmarino, chiesa parrocchiale
di Santa Maria Assunta, casa canonica
disegno a pennello su tavola
168 × 173 cm

Versione dello stesso soggetto
Cison di Valmarino, chiesa parrocchiale
di Santa Maria Assunta, sacrestia
olio su tela
165,5 × 169,5 cm
ante 1500

Di questa *Sacra conversazione* si conserva oltre alla versione su tela portata a compimento, esposta nella presente circostanza dopo il restauro, anche la stesura su tavola della composizione in gran parte coincidente, ottenuta con un abile disegno a pennello molto sintetico. Considerate le varianti fra il disegno sull'imprimitura e la tela finita è ragionevole l'ipotesi che il pittore abbia utilizzato il supporto su tavola per tendere la tela sulla quale decise solo in un secondo tempo di completare l'opera (Lucco 1983[1], p. 20). La soluzione alternativa è che si tratti del trasporto da tavola a tela, avvenuto in fase non documentata. Al momento di stilare questa scheda le operazioni di restauro sono ancora in corso, pertanto non si è potuto tenere conto dei risultati compiuti di tale intervento e degli esiti di rilevamento tecnico per dirimere la questione.

L'opera, perché di un'unica entità si è trattato per lungo tempo, si riteneva provenisse alla parrocchiale in epoca imprecisata dalla chiesa di San Silvestro, ma per altri da quella di San Daniele di Cison di Valmarino. La provenienza da quest'ultima può trovare conferma nel contenuto iconografico: precisamente nel fatto che il profeta è posto con tutta evidenza in primo piano a sinistra, il santo pontefice (identificato finora come san Gregorio Magno) sta invece sull'ultimo piano della sequenza di santi del lato opposto. Probabilmente, i santi vescovi raffigurati vanno identificati tra quelli dedicatari delle chiese della Pieve di Cison (Tomasi 1998, I, pp. 180-191), che sono Martino di Tours, Gottardo, Vigilio e Nicola da Bari, nessuno dei quali è però riconoscibile per la mancanza degli attributi identificativi. Il santo alle spalle di Daniele profeta, finora non indicato, secondo questo procedimento identificativo si potrebbe individuare in san Vito martire.

Tale provenienza è motivo ulteriore della trascuratezza nella menzione dell'opera, difficile a localizzarsi in un piccolo edificio di culto in contesto collinare, lontana dalle attenzioni dei dotti e intendenti d'arte. Non è suffragata l'ipotesi, per altro scontata, che alla realizzazione concorra l'iniziativa della famiglia dei Brandolini, legata a entrambe le chiese in anni successivi. La nobile casata, che aveva la sua signoria a Bagnacavallo in Romagna, ebbe in questa località trevigiana la sua piccola corte, da quando nel 1436 la Repubblica di Venezia concesse il feudo della Valmareno a Brandolino IV e a Erasmo da Narni il Gattamelata, compagni d'arme (Brandolini d'Adda 1945).

Il dipinto pare non conoscere menzioni in sede critica precedenti a quella di Menegazzi (1971, pp. 42-43, fig. 54), che assegna il disegno su tavola (l'unico a essere riprodotto) a Francesco da Milano, quale sua ultima opera, e la tela a un «maldestro pittore». È merito di Mauro Lucco (1983[1], pp. 18-22, figg. 1-2) la sorprendente valorizzazione di entrambe le opere con l'assegnazione ad Antonio Solario, detto lo Zingaro, a una data anteriore al 1502. In seguito, la datazione è anticipata dallo studioso agli anni novanta del Quattrocento perché l'opera si giudica legata parte all'esempio di Giovanni Bellini e parte alla pittura lombarda di matrice bramantesca (Lucco 1988[2], II, p. 842; 1987[2], I, pp. 144, 147 fig. 211; 1983[2], p. 464).

Di recente è stata ritenuta dello stesso autore lombardo la *Maddalena* di collezione privata, nota per l'attribuzione al giovane Giorgione (Dal Pozzolo 2009, pp. 38-39, 49-50 nota 11). L'attribuzione a Solario dei dipinti di Cison è esclusa da Laura Pagnotta (2011, p. 97 nota 20) proprio nel momento di redigere il profilo finora più completo di Antonio Solario.

Le due opere su tavola e su tela strettamente connesse sono entrambe di notevole rarità e interesse per l'evidente ispirazione leonardesca delle tipologie e dello studio dei movimenti e della ripresa di tre quarti delle figure. Si tratta di uno stile del tutto affine a quello dimostrato da Giovanni Agostino da Lodi, con riferimento alla prima attività degli anni veneziani (Simonetto 1988; Moro 1989; 1992; Dal Pozzolo 1993; Frangi 1998). Per un utile compendio si veda Simonetto (2001, 56, pp. 272-276).

Il confronto può riguardare le opere più importanti di questa fase, come la *Pala dei Barcaioli* della chiesa di San Pietro Martire a Murano, per la cui esecuzione si hanno documenti a partire dal 1492, o al più tardi la *Lavanda dei piedi*, datata 1500, delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, in cui è più evidente la componente leonardesca. In base ai risultati stilistici manifestati nell'opera di Cison e al confronto con Giovanni Agostino da Lodi si può 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 Serenissima in tempi imprecisati. È da inserire pertanto nella schiera dei seguaci di Leonardo che si ritrovano nella capitale lagunare sullo scorcio del secolo (quando anche Leonardo vi soggiorna brevemente) così da determinare una vera e propria congiuntura artistica: Andrea e Cristoforo Solari, Marco d'Oggiono, il già ricordato Giovanni Agostino da Lodi, Boltraffio, Salai (nel marzo del 1500), Francesco Galli detto Francesco Napoletano che qui muore nel 1501. Si aggiunga il cremonese Boccaccio Boccaccino che in questo momento coniuga con assoluta raffinatezza lo stile di Leonardo con quello di Giorgione.

Antonio Solario, figlio di Giovanni Pietro di Venezia, fin dal XVIII secolo è stato chiamato lo Zingaro per la complessità della sua esperienza artistica. È documentato unicamente nelle Marche dal 1501 al novembre 1504, quando lascia incompiuta la pala per i francescani di Osimo per motivi che il documento non precisa (Coltrinari 2000).

Nell'arco temporale accertato dagli unici documenti che lo riguardano egli risulta lavorare per Fermo e Osimo che ancora conservano due pale d'altare, e inoltre per

la chiesa di San Francesco di Serra San Quirico vicino ad Ancona, dove si trovava un'opera ora perduta.
Sicuro punto di riferimento stilistico per sostenere l'attribuzione ad Antonio Solario del dipinto di Cison sono pertanto le due pale marchigiane eseguite in anni contigui. La prima raffigura la *Madonna con il Bambino in trono e i santi Bernardo, Caterina d'Alessandria, Lucia e Girolamo* ed è stata eseguita per la chiesa di Santa Maria del Carmine (già dedicata a Santa Maria della Carità) a Fermo. Fa seguito quella lasciata incompiuta della *Madonna con il Bambino in trono, dodici santi e il donatore Boccolino Guzzoni*, ora nella chiesa di San Giuseppe da Copertino (già dedicata a San Francesco) a Osimo.
Le due opere sono accomunate dalla stessa perfezione del disegno, dalla resa sintetica dei volumi, dal colorismo prezioso. Nella pala per Fermo Antonio Solario è tuttavia più attento alla trasparenza del colore, che è anche più effusivo. In quella di Osimo il colore è invece più compatto e lucido. Ma si deve ancora stabilire quanta parte del lavoro sia stata eseguita dal pittore al quale Solario delega il completamento dell'opera a motivo della sua partenza e si presume che esso sia stato esteso. In entrambi i dipinti marchigiani si nota la cura nel rendere i dettagli dei ricchi costumi come pure quelli dell'ornamentazione architettonica.
L'opera in discussione è caratterizzata da uno stile in parte diverso da quello degli esempi marchigiani e del gruppo di opere devozionali per privati composto attorno a esse. Tuttavia, il legame di alcuni caratteri tipologici e disegnativi che si notano ponendo a confronto soprattutto la pala di Fermo consente di sostenere con convinzione la paternità di Antonio Solario. Di fatto nessuno dei volti della galleria di santi della pala di Cison manca di avere un riscontro tipologico in quella della pala marchigiana. Poco prima del trasferimento a Fermo, Solario offre pertanto in un'opera di destinazione affatto periferica della Marca Trevigiana la prova dell'estrazione evidentemente lombarda se non anagrafica certo di stile.
Il modo sapiente di impalcare le figure nei loro studiatissimi panneggi angolosi trova il modello in Bramantino, un ispiratore in comune con Giovanni Agostino o più semplicemente noto per tramite di quest'ultimo. Si tratta di uno studio disegnativo particolarissimo di forte resa plastico-prospettica, alla quale concorre coerentemente la luce direzionata e incidente sulle partiture di colore freddo: azzurro, giallo oro, verde e rosso in accostamenti tali da accentuarne il timbro risonante. Luce che consente di cogliere gli effetti virtuosistici nordicizzanti in certe cadenze, quasi grafiche, come nel mantello della Vergine per come ricadono le pieghe, tutti aspetti perfettamente rilevabili nel loro *ductus* secco e nervoso nel disegno di base. Purtroppo parti vitali degli incarnati sono perdute; con il restauro emergono tuttavia brani di assoluta qualità nella stesura in modo da consentire di integrare idealmente quanto ricercato dal pittore.
L'orchestrazione cromatica trova l'equilibrio coerente nella partitura del paesaggio di ampio respiro con la soluzione contrastante di una essenziale visione collinare ravvicinata a destra e di una ricercata profondità a sinistra, dove si dispiega un ambiente montano in monocromo azzurro. L'equilibrio compositivo è assicurato dall'invenzione del fondale alberato che assicura un fraseggio luministico con il fogliame minuto, il peso formale della cavità ombrosa fra i rami e il controluce.
Rispetto ai riferimenti lombardi, l'equilibrio compositivo, la distribuzione scalare delle figure, la circolarità dello spazio di paese sono aspetti che riconducono alle ricerche in atto nella pittura veneziana.
Si viene a individuare di conseguenza con quest'opera per Cison di Antonio Solario una testimonianza affatto rara della pittura di matrice lombarda in territorio trevigiano, precedente alla realizzazione da parte di Giovanni Agostino da Lodi (il quale rimane più a lungo a Venezia di Solario) del trittico per la chiesa di San Nicolò di Bribano presso Belluno, che viene datato fra il 1504 e il 1509 (Ericani, in *A nord di Venezia* 2004, pp. 240-243 cat. 40; Fossaluzza 2009[1], pp. 222-223). Precedente, inoltre, all'attività di Francesco da Milano che è documentata la prima volta nel 1502 (Fossaluzza, in Lucco 1983[1], p. 236 doc. 1).

•

· ANDREA PREVITALI ·
Brembate di Sopra?, 1470/1480 - Bergamo, 1528

Annunciazione di Maria Vergine
Ceneda (Vittorio Veneto), chiesa di Santa Maria Annunziata del Meschio
tavola
261 × 165 cm
1507 circa
Iscrizioni, in basso, a sinistra, sulla base del leggio: ANDREAS BERGOMENSIS IOAN(N)IS/ BELLINI DISCIPVLVS PINXIT

Maria mentre è al leggio su cui è aperto il libro di preghiera è sorpresa dall'arcangelo che porge il ramo di giglio, al quale si rivolge portando la mano al petto mentre con docile accoglienza pronuncia il *fiat* (Lc 1,26-37). Lo stesso gesto compie il messaggero divino inginocchiato reverente e con lo sguardo abbassato. La stanza di Nazaret, dal soffitto cassettonato, si apre sul paesaggio collinare che è popolato. La bifora dotata di imposte lignee ha le lunette chiuse da vetri a rulli. Prestando attenzione, si scorge un personaggio che sembra abbattere con l'ascia un vecchio ceppo, pratica primaverile, con allusione al nuovo virgulto che nasce dal tronco di Jesse (Is 11,1). Sul lato sinistro è collocata l'alcova. Sotto la finestra è disposto per tutta la lunghezza un piano ricoperto dal raffinato tappeto turchesco dove posano un grande libro chiuso, con ricca legatura dalle borchie metalliche, e un cesto di sottile vimini intrecciato, anch'esso chiuso a conservare il necessario ai lavori domestici. Descrizione dell'ambiente domestico o architettonico, riferimenti tanto alla preghiera quanto al lavoro della Vergine Maria (a volte Madonna del ricamo), sono componenti consuete dell'iconografia italiana dell'annunciazione in epoca rinascimentale.
In presenza di una forte luce che promana da più punti tutto sembra immobile e non per questo manca la percezione di una trepida emotività. Come osserva Lucco (in *Bergamo* 2001, p. 110 cat. III.2), «un emozionale sentimento dei "valori" luminosi, [è] certo derivato da Giovanni Bellini, ma applicato con un'ottica più fredda, e una certa mobilità, da far correre il pensiero alle successive creazioni di Lorenzo Lotto».

Occorre tenere conto che la percezione dell'intimità dell'evento è condizionata dalle aggiunte alla composizione. I tre gradini in primo piano che quasi conducono l'osservatore nella stanza della Vergine e la fascia scura lungo il perimetro della centinatura sono delle aggiunte. La cornice marmorea entro la quale il dipinto è tuttora inserito, datata al 1627, fa supporre che esso sia stato allora adattato a questa collocazione, diversa dall'originaria, tramite un ampliamento in altezza e una decurtazione ai lati, modificandone il formato che poteva essere quasi quadro, secondo una tipologia all'epoca frequente (Lucco, in *Bergamo* 2001, p. 110 cat. III.2). L'opera, firmata da Previtali, vanta da sempre la fama di essere il suo capolavoro, giudicato talmente eccelso in ambito locale da ispirare divagazioni leggendarie chiamando in qualche modo in causa il pennello del suo maestro Giovanni Bellini o tramandando, non da ultimi Graziani (1621, ed. 1823, p. 15) e Ridolfi (1648, I, p. 124), il racconto delle soste di Tiziano a Ceneda, in viaggio verso il Cadore, allo scopo di ammirarlo. La sua presenza in questa sede periferica ha fatto supporre a Fiocco (1939-1941, pp. 57-58) un soggiorno in zona di Previtali, tanto da vederlo impegnato in pitture murali, avviando così la confusione attributiva con opere in seguito riconosciute a Francesco da Milano, come alcuni riquadri della Scuola dei battuti di Conegliano o l'affresco della loggia civica di Serravalle.

Il dipinto ha poi suscitato le più disparate discussioni critiche sulle sue fonti d'ispirazione, riassunte da Mauro Lucco (1996, I, p. 20; in *Bergamo* 2001, pp. 110-113 cat. III.2, con bibliografia precedente). Lo studioso nega senza dubbio la connotazione carpaccesca individuata a partire da Fiocco (1939-1941), in particolare nei dettagli del paese di fondo, o da altri, tra cui Chiappini (1975, p. 142 cat. 87), nell'ambientazione dell'evento sacro nel silenzio discreto di una camera come è suggerito dal *Sogno di sant'Orsola*. Per Lucco «le divagazioni episodiche e i particolari della narrazione, leggibili soprattutto nel paesaggio della pala del Meschio, dipendono non tanto dal Previtali, quanto dalla fonte che egli copia: vale a dire l'incisione di Dürer con *San Giovanni trasportato in cielo* [altrimenti intitolata *San Giovanni di fronte a Dio e agli Antenati*], uno dei primi fogli dell'*Apocalypsis cum figuris*, pubblicata nel 1498». La veduta paesaggistica deriverebbe quindi da questo foglio düreriano escludendo pertanto qualsiasi ispirazione non solo da Carpaccio ma anche da Giorgione, chiamato in causa per la prima volta da Cavalcaselle (Crowe - Cavalcaselle 1871, I, pp. 274-275 nota 1). Quest'ultimo datò precocemente il dipinto di Previtali, tra il 1502 e il 1504, rispettivamente tra la *Madonna* del Museo Civico di Padova e la *Sacra conversazione* di Londra, altri lo posticipano agli anni successivi, intorno al 1508 (Meyer zur Capellen 1972) o al 1510 (Chiappini 1975, p. 142 cat. 87; Fiocco 1965[1], pp. 10, 12; 1965[2], p. 59 nota 9), fino al 1511 (Frangi 1988, II, p. 813). Lucco, stabilito come termine *post quem* il 1498, per analisi stilistica ne fissa la collocazione cronologica intorno al 1502, sulla base del confronto con i dipinti di Previtali già individuati da Cavalcaselle cui aggiunge, riguardo al volto della Vergine, quello con la *Madonna con il Bambino* del Szépművészeti Múzeum di Budapest. Lo studioso indica inoltre come riferimento per la figura della Vergine, con la mano al petto e il ricasco laterale della veste e del manto, l'*Annunciata* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, proveniente dal palazzo dei Camerlenghi, che attribuisce ad Alvise Vivarini.

Recentemente, Stefano G. Casu (in *Dipinti* 2013, p. 96), nell'occasione di commentare certo sapore nordico negli edifici del dipinto di Budapest che rimanda alla tavola di Ceneda (Zanchi 2001, pp. 24 -29), si è discostato dalla tesi proposta da Lucco di datarla precocemente e per questo di individuare come modello per il paesaggio la prima edizione (*editio princeps*) della xilografia di Dürer, pubblicata nel 1498, piuttosto che le successive ristampe. Lo studioso, al contrario, riguardo al trattamento del paesaggio preferisce ipotizzare un'evoluzione stilistica dell'artista da mettere in relazione con un contatto diretto con l'opera düreriana avvenuto dopo il secondo soggiorno veneziano di Dürer, effettuato tra la fine del 1505 e l'inizio del 1507. Riscontra, infatti, come Previtali non solo non introduca elementi nordici nelle opere databili tra 1504-1505, ma neppure nella *Madonna con il Bambino e donatore* della collezione Haddington di Mellerstain House, firmata e datata 1506 (Chiappini 1975, p. 137 cat. 56, 147 fig. 3). Per questo motivo propende a datare la tavola di Meschio intorno al 1507. In sostanza, per la datazione di quest'ultima, più che la prossimità alla prima edizione del foglio di Dürer impiegato nell'ideare il paesaggio, o la presenza del maestro di Norimberga a Venezia, è utile soprattutto l'accertamento della fase in cui Previtali adotta spunti nordici, cioè düreriani, entro contesti di paese di ascendenza belliniana e cimesca che inizialmente era esclusiva. Per questa soluzione di prima maniera, come osserva Casu (in *Dipinti* 2013, p. 96), il riferimento può riguardare i paesaggi della *Madonna con il Bambino e donatore* del Museo Civico di Padova del 1502, della *Madonna con il Bambino* di Detroit e di collezione privata di Berlino (Chiappini 1975, pp. 139 cat. 67, 134 cat. 39, 133 cat. 31, 144 figg. 1-3). Quanto alla comparsa entro questa struttura di paese degli edifici dal carattere nordico, come si riscontra nella tipologia delle torri del castello sullo sfondo dell'*Annunciazione* di Meschio, il corrispettivo si trova in particolare nella *Madonna con il Bambino* dello Szépművészeti Múzeun di Budapest (inv. 77), datata pertanto per più di una ragione al 1507 circa (Casu, in *Dipinti* 2013, p. 96). Nel seguire questo ragionamento, è utile anche il confronto fra la *Sacra conversazione* della National Gallery di Londra datata 1504 e la successiva replica di San Giobbe a Venezia nella quale si apportano nel paese le varianti nordicizzanti (Chiappini 1975, pp. 135 cat. 44, 141 cat. 82, 146 figg. 1, 2). La tavola di Meschio, come quella di Budapest o quest'ultima di San Giobbe a Venezia, oltre che per l'elemento düreriano risultano accomunate, a tutti gli effetti, per un analogo esito formale, una maggiore solidità volumetrica e compattezza di materia lucida e ferma che si può dedurre riguardare lo scorcio del primo decennio.

· GALEAZZO MILANESE ·
documentato a Ceneda, 1507

San Tiziano vescovo assiso e benedicente
Ceneda (Vittorio Veneto),
Cattedrale di Santa Maria Assunta
e San Tiziano vescovo
pietra di Pinè scolpita, dipinta, dorata
127 × 64 × 42 cm
1507

L'immagine cultuale di san Tiziano vescovo di Oderzo, patrono della diocesi di Ceneda, lo presenta in cattedra in vesti liturgiche pontificali mentre benedice, impugnando con la mano guantata il baculo pastorale (aggiunta moderna). Il santo vescovo indossa il piviale dallo stolone e scudo arricchiti di arabeschi in rilievo, a simulare il ricamo a cordoni d'oro. Nello scudo da cui pendono sei lambrecchini sono raffigurati a rilievo, riquadrati dalle infule della tiara, due angeli inginocchiati che offrono il calice. Il razionale che chiude il piviale sul davanti è a forma di protome di cherubino. Il santo veste il camice legato ai fianchi dal cingolo, nel contempo esso trattiene il pallio, ornato da croci patenti ricamate, incrociato al petto. Porta la croce pettorale, in capo ha la mitria gemmata propria delle solennità. A questi simboli del vescovo come buon pastore, al quale richiama soprattutto il sacro pallio, si aggiunge l'anello, segno della fedeltà e dell'unione sponsale con la Chiesa sua sposa. Non è indossato sopra il guanto, la presentazione pertanto è quella propria del vescovo quando benedice solennemente il popolo.

Il santo è difatti assiso sul faldistorio, la sedia con braccioli, cuscino e senza spalliera, della quale si serve il vescovo in alcune occasioni, al posto della cattedra o del trono (Schmid 1973, VI, coll. 1219-1237). In tal caso la sedia è composta da due sfingi che erano divenute nell'antichità uno degli ornamenti più usitati dei sedili delle divinità e di seguito delle autorità. Le sfingi, come altre volte il trono, presentano zampe di leone che indicavano difatti la dignità imperiale. Rientra nella tradizione di ascendenza classica, della trasformazione greca del mito egizio, il fatto che questi animali simbolici siano femminili e alati, dal corpo squamoso (Donadoni 1966, VII, pp. 230-232). La loro presenza, sia che riguardi la cattedra, cioè la sedia con lo schienale arrotondato al di sopra ispirata al trono di Salomone, sia che riguardi il trono o il faldistorio è intesa come *sedes sapientiae*. In questo caso riguarda la conoscenza acquisita in sapienza del santo vescovo, ispirata dallo Spirito in virtù della consacrazione ricevuta. Con lo stesso riferimento al trono di Salomone, quando è Maria Vergine con il Figlio a essere assisa in trono, siano o meno presenti le sfingi custodi dei segreti e potenza del Messia (di Maio 2001), in tal caso la persona stessa della Madre assume il valore di *sedes sapientiae*, di *cathedra* del logos incarnato. Alla luce di questi significati si ritiene non si possa accondiscendere alla lettura che vede nelle due sfingi l'allusione alle eresie che sarebbero state combattute dal vescovo Tiziano.

La statua, entro il 1507, fu realizzata dallo scultore Galeazzo Milanese e posta sull'altare dedicato al santo nella cripta della Cattedrale. Lo rivelano le note di spesa relative a quell'anno effettuate dal Capitolo e registrate nel libro della Masseria di San Tiziano. Pertanto, l'iniziativa capitolare riguarda gli anni dell'episcopato di Francesco Brevio (1498-1508 deceduto), al quale succede Marino Grimani. Allo scultore «Galeazo Milanexe» vennero corrisposti dodici ducati, altre spese per un totale di nove lire e soldi cento riguardarono l'acquisto e il trasporto della pietra di Pinè servita per scolpire l'opera (Vittorio Veneto, Archivio Diocesano [ADVV], Archivio Capitolare, B. 84/1 attribuito, Masseria di San Tiziano 1470-1507, f. 262*v*; Maschietto 1951, p. 269; De Nardi 1995, ds.; Bevilacqua 2008, p. 33).

In base ai pochi e frammentari dati documentari disponibili, Tomasi (1998, I, p. 132) fissa al 1258 la prima citazione di un altare dedicato a san Tiziano; solo nel 1478 si trova poi una specifica riguardo alla sua collocazione «in sacello Sancti Ticiani». Tra 1391 e 1392, fa menzione che sarebbe stata dipinta e collocata su quest'altare una pala. Intorno al 1438 data un rifacimento dell'altare con il contributo economico offerto da due canonici in aggiunta a quello erogato dal vescovo impegnato nel restauro della Cattedrale. È il contesto della collocazione della grande ancona del *Paradiso* di Lorenzo da Venezia (Venezia, Gallerie dell'Accademia; Fossaluzza 2003, I.2, pp. 142-143, 173-174 nota 68).

Nel 1507, come si è visto, sull'altare fu collocata la statua di *San Tiziano*, a seguire si possono solo citare note sparse relative a quest'effigie lapidea: nel 1527 si acquistò «oro in Venezia per indorar el sasso de San Titian»; nel 1561 la scultura risultava incorniciata da «ornamento ligneo» e si fece uno «sgabello sotto alla figura de San Titian»; nel 1609 il pittore cenedese Silvestro Arnosti interviene di nuovo nella doratura e dipintura della statua; un'altra doratura è eseguita nel 1741; un intervento di restauro fu effettuato nel 1843 e ancora, tra secondo e terzo decennio del Novecento, il pittore Giuseppe Peruch fa un ritocco alla tinta del piviale della statua (De Nardi 1995, ds.). L'ultimo risale al 2000 (E. Colle).

Per quanto riguarda il sacello va considerata la notizia riguardo a lavori eseguiti tra 1514-15 indicati nei termini di «far li voltixini sotto San Titian da fichar le statue» (De Nardi, in Tomasi 1998, I, p. 149). All'inizio del secolo successivo, nel 1609, vengono fatti «il pavimento dietro San Titian [...] le portelle dietro l'altare sotto San Titian»; ancora nello stesso anno, il 16 e 21 aprile, si annotano spese relative all'arca e alla cassa per le reliquie e a maestro Silvestro per indorarla e dipingerla (ADVV, Archivio Capitolare, B. 84/3 attribuito, 1599-1624, tit. XXV, B4, FI, pos1, *Entrate della fabbrica di San Tiziano da esser scossi dalli rev.mi canonici*, f. 48*v*, f. 49*v*; Bevilacqua 2008, p. 33). Tali menzioni documentarie consentono di ricostruire la collocazione che la statua ebbe nel tempo.

La prima fonte storica che dedica una citazione alla statua è Graziani nel 1621 il quale, insieme al sepolcro marmoreo con le reliquie di san Tiziano, loda il «suo divin simulacro da formosa mano di marmo eccellentemente al vivo scolpito ed effigiato» (Graziani 1621, p. 10; Bevilacqua 2008, p. 34). Nel corso del Settecento non si fa esplicita menzione della statua, che doveva essere collocata sul nuovo altare realizzato nel 1775 dallo scultore Domenico Rossi da Meschio (ADVV, Archivio vecchio, *Visite pastorali*, B. 37, pos. 174, 1740, *Visite pastorali, ep. Lorenzo da Ponte, Relazione fatta al capitolo della visita pastorale del vescovo L. Da Ponte, 10 agosto*

1740; Bevilacqua 2008, p. 35; *Dalla Cassa delle entrate della fabbrica nuova della Cattedrale di questa città di Ceneda*, ADVV, Archivio Capitolare, B. 84/3 attribuita, tit. XXV, b, XI, ff. 13*v*, 58*r*, 187*r*, 188*v*; Bevilacqua 2008, p. 36). La conferma si ha in un inventario del 1846 (ADVV, Cattedrale, B. *Opere d'arte*, fasc. Inventari, *Inventario degli arredi sacri e suppellettili nella Cattedrale di Ceneda*, 1846, f. 74*v*). Con i lavori di riordino della cripta a opera dell'architetto Domenico Rupolo, tra 1912-17, la statua di *San Tiziano* dall'altare viene spostata in una nicchia ricavata sulla parete sinistra del sacello, sulla parete opposta è collocata l'arca marmorea che in seguito verrà smembrata.

Riguardo all'autore di questa immagine nessun elemento documentario è emerso oltre a questa commissione. Non si può che confermare, pertanto, la considerazione di Huse - Wolters (1989, p. 146) richiamata opportunamente da Bevilacqua (2008), circa la cittadinanza veneziana di numerosi costruttori, scultori e lapicidi provenienti dalla Lombardia e insediatisi a Venezia e nello Stato e che qui operarono per generazioni. Essi si aggiungono alle maestranze votate ad altre arti.

Per inciso a Treviso è presente negli stessi anni un Galeazzo Milanese, pittore di cui non ci rimangono le opere documentate, che nulla autorizza a collegare con lo scultore attivo a Ceneda (Bampo sec. XX, ms, I, ff. 112, 174-175; Quattrini 2001-2002, pp. 59, 70 nota 33).

Proprio in considerazione di tali constatazioni perseguire la ricerca d'identificazione di Galeazzo in ambito milanese non si ritiene la direzione primaria, come pure quella di farvi risalire puntualmente i connotati stilistici. Per come essi si manifestano in quest'opera che non offre la possibilità di una comparazione diretta, si presenta una personalità di esperienza che sembra più limitata o periferica. Le migliori capacità sono dimostrate nell'ideazione compositiva, indubbiamente riuscita nella sua articolazione, inoltre nel rispetto delle proporzioni e in certa misura nell'applicazione dimostrata nell'ornato delle vesti. Non si può dire altrettanto riguardo al modellato specie della parte inferiore. A tale proposito si deve tener conto dei limiti insiti nell'utilizzo di una pietra locale, aspetto che forse indica anch'esso l'esperienza periferica dello scultore. Inoltre si deve porre l'interrogativo sulla finitura prevista, probabilmente non solo in oro come attestato precocemente dai documenti, ma proprio policroma, che non si è mancato di rinnovare in seguito. Anche la resa dei lineamenti del volto sembra presupporlo. La sommarietà di definizione del disegno degli occhi dallo sguardo ieraticamente fisso, il mancato ricorso al trapano nella resa dei riccioli simmetrici della barba possono presupporre la finitura pittorica. Nel complesso Galeazzo Milanese dimostra di saper tradurre correttamente, senza inflessioni gergali, gli esiti del protoclassicismo lombardesco della scultura veneziana del momento.

· FRANCESCO PAGANI DA FIGINO,
DETTO FRANCESCO DA MILANO ·
documentato in Veneto e Friuli, 1502-1552

Trittico
San Sebastiano
San Rocco
San Nicola da Bari
Caneva di Sacile, chiesa arcipretale
di San Tomaso apostolo
tempera su tavola
142 × 56 cm ciascuna tavola
1512
Iscrizioni: FRANCESCHO/ DA MILAN/
A(NNO) D(OMINI) P(INXIT)/ 1512

Nello scomparto centrale *San Rocco* è colto in posa frontale, poggia su una base formata da due rocce sovrapposte, su quella inferiore è dipinta l'iscrizione con firma dell'autore e data di esecuzione dell'opera. Il santo è indicato da un angioletto che compare da una nube in alto a destra inserendosi nello sfondo. Nello scomparto di sinistra, *San Sebastiano* trafitto dalle frecce è legato a un albero, sullo sfondo si vedono le figure di tre arcieri e degli edifici. Nello scomparto di destra *San Nicola da Bari* è raffigurato con le insegne vescovili, tiene nella mano destra il libro con le tre palle d'oro, il consueto attributo riferito all'episodio agiografico nel quale il santo con spirito di carità dona tre borse di monete d'oro ad altrettante fanciulle prive della dote necessaria per potersi convenientemente sposare.
Dobbiamo congetturare la collocazione degli scomparti entro una cornice lignea di cui offre un riferimento tipologico il dossale che da Milano realizza in data ravvicinata per la chiesa di San Lorenzo di Serravalle con *San Girolamo e le sante Agata e Lucia*, *Madonna con il Bambino e due angeli musicanti* (Vittorio Veneto, Museo del Cenedese). Altro riferimento tipologico di gusto lombardo può riguardate il trittico di Giovanni Agostino da Lodi dell'Oratorio di San Nicolò di Bribano (Belluno) di qualche anno precedente. Non si esclude in origine la presenza della cimasa con un soggetto cristologico (*Madonna con il Bambino*, *Imago Pietatis*) secondo la tipologia attestata dal dossale già in San Lorenzo, per quanto questo si distingua per il registro principale a spazio unitario.
Il trittico in origine si trovava nell'antica pieve di San Tomaso entro le mura del castello di Caneva, nel 1831 fu trasferito nella nuova parrocchiale allora costruita a valle, nel borgo di Vallegher. Nel passaggio probabilmente andò perduta la cimasa, la cui mancanza venne notata già da Cavalcaselle (1973 [1876, ms.], p. 186). Dal 1893 al 1897 la fabbriceria di Caneva tentò a più riprese di vendere il dipinto, prima all'Accademia di Venezia poi alla Pinacoteca di Brera, al fine di recuperare la somma necessaria al restauro della chiesa danneggiata dall'umidità, deleteria anche per lo stesso trittico, ma tutte le trattative andarono a vuoto (Miotto 2006). In quel torno d'anni, comunque, l'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti del Veneto si attivò per promuovere il restauro dell'opera (Casadio 1999, pp. 102-111, con storia conservativa). Fu interpellato il più esperto restauratore friulano, il conte Giuseppe Uberto Valentinis, che stese una dettagliata relazione sul suo stato di conservazione ma non si fidò di intervenire sulla tavola per mancanza di adeguate conoscenze tecniche utili ad agire su una materia pittorica costituita da un sottile strato di tempera; il lavoro passò allora nelle mani di Antonio Bertolli il cui operato fu oggetto di aspre critiche in quanto i danni al dipinto non vennero sanati se non peggiorati. Di fatto si pose un qualche rimedio ai sollevamenti di colore solo quando si eliminò l'impropria parchettatura inchiodata sul retro, un intervento avvenuto entro il 1914 visto che Fogolari (1914, p. 29) riproduce in quell'anno il trittico con nuove cornici in sostituzione dell'originaria incorniciatura intagliata a lesene con candelabre. Durante la prima guerra mondiale fu sequestrato dagli austriaci e portato a Vittorio Veneto dove, secondo quanto ricorda Moschetti (1932, p. 321), Francesco Troyer, reale ispettore ai Monumenti e allora sindaco della cittadina, riuscì a evitarne l'esportazione nascondendolo «sotto gli ammassi dei registri dell'Archivio Comunale», così nel 1920 poté tornare a Caneva. L'ultimo intervento di restauro degli anni novanta ha infine ricomposto la successione delle tre tavole entro una struttura essenziale rispettosa della scansione originaria del trittico.
La fortuna critica dell'opera è ripercorsa nello studio monografico su Francesco da Milano pubblicato da Mauro Lucco (1983[1], pp. 28-29, 32; con contributi di Mies, pp. 100-102; Fossaluzza, p. 237). Lo studioso pone l'accento sulla formazione milanese dell'artista avvenuta nell'ultimo decennio del Quattrocento in un ambito culturale di gusto zenaliano-leonardesco. A riprova trova uno stretto legame tra il san Rocco del trittico di Caneva e l'omonimo santo di Vincenzo Civerchio nella collezione Stramezzi a Crema e altri punti di raffronto con opere di Zenale. Allo stesso tempo Lucco fa notare i contatti del da Milano con il gusto tedeschizzante espresso in area veneta da Basaiti, Pennacchi, Marziale e Jacopo de' Barbari. È evidente come Francesco da Milano nel trittico si sia servito del repertorio di paesi delle stampe di Albrecht Dürer: il complesso edificio sullo sfondo del *San Sebastiano* risulta copia precisa di quello che appare dietro al *Congedo di Cristo dalla Madre*, incisione del 1506 appartenente alla serie della *Vita di Maria*, 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 col *Figliol prodigo* del 1496 (Lucco 1983[1], p. 28; Casadio 1996, pp. 218-219, 233-234 nota 85; Fossaluzza 2005[1], pp. 123, 157 nota 53).
La valutazione dell'arte di Francesco da Milano che deriva dall'accertamento dell'utilizzo di queste fonti grafiche è efficacemente sintetizzata da Lucco: «Ciò che è sempre stato letto come un omaggio al conterraneo Cima da Conegliano va dunque precisato ora come un richiamo al romanticismo divagante, favoloso, e tuttavia ben legato all'osservazione del reale, alla cultura nordica: come era certo più facile intendere per un lombardo che per un artista veneto, nel quale quegli inserti suonano sempre un po' esotici e stravaganti». Dell'Agnese (1997, pp. 428-430) evidenzia nel trittico la presenza di caratteri stilistici in ogni caso cimeschi oltre alle riprese iconografiche dalle stampe düreriane e commenta come queste ultime fossero «una comoda intelaiatura dove far confluire i diversi stimoli assorbiti in area lombarda e soprattutto veneta».
Indubbiamente, con tutto ciò il metodo costruttivo adottato da Francesco da Milano in questa fase delle prima maturità lo conduce a esiti di assoluta coerenza ideativa che si accompagna a una accuratezza d'esecuzione ed efficacia di ricerca espressiva al massimo livello qualitativo ad osservarne l'intero catalogo.

·

· FRANCESCO PAGANI DA FIGINO,
DETTO FRANCESCO DA MILANO ·
documentato in Veneto e Friuli, 1502-1552

San Girolamo e le sante Agata e Lucia
Madonna con il Bambino
e due angeli musicanti
Vittorio Veneto, Museo del Cenedese
tempera su tavola
pala 145 × 115 cm; cimasa 45 × 115 cm;
cornice 265 × 184 cm
1510 circa
Provenienza: Serravalle
(Vittorio Veneto), chiesa di San Lorenzo
dei battuti

Nella cimasa, la Vergine Maria tiene in equilibrio il Bambino benedicente seduto su un cuscino, sullo sfondo della mandorla iridescente. Ai lati, due angeli con viola e liuto compongono note di armonia celeste. La Vergine protende la mano innalzando il piatto di ciliegie che assumono più significati riferibili alle persone di Gesù e Maria. Alludono alla primavera, quindi al rinnovo dei tempi con l'annunciazione e l'incarnazione; sono simbolo della soavità che deriva dalla opere buone; nell'ultima cena assumono significato eucaristico con riferimento al sangue del Redentore, dunque qui prefigurano il destino del Verbo incarnato (Levi d'Ancona 1977, pp. 89-93). Nello scomparto centrale san Girolamo, stante su una base marmorea cilindrica, è colto nell'atto penitenziale di percuotersi il petto con il sasso, come il Battista è presentato nelle povere vesti dell'eremita nel deserto, con in mano il crocifisso di meditazione; ma si riconosce anche per le insegne cardinalizie, il mantello porpora e il galero poggiato ai piedi dove è accovacciato il leone ammansito. Accanto le sante martiri esibiscono le mammelle e gli occhi che alludono come di consueto al martirio subito.

La prima descrizione del dipinto, quando ancora si trovava sull'altare originario nella chiesa di San Lorenzo dei battuti in Serravalle, spetta a Crico (1833, pp. 274-275), il quale loda in modo particolare la figura del san Girolamo per «una maestria di disegno ed una diligenza, che non ha pari. L'insieme è imponente, ne disdirebbe allo stesso Mantegna», la testa di sant'Agata bellissima gli ricorda fisionomie belliniane e trova il paesaggio un aggiunto prezioso a un «quadro sublime» dove «domina un gusto castissimo e del tutto mantegnesco». Fapanni (1836-1856, ms. 1378, c. 481) lo giudicò della scuola di Giovanni Bellini. A Cavalcaselle (Crowe - Cavalcaselle 1871, II pp. 174-175 nota 1; 1912, III, pp. 63-64 nota 1) va il merito dell'attribuzione dell'opera a Francesco da Milano, con una collocazione entro la prima produzione del maestro, accanto alla pala di San Silvestro di Costa, entrambe accomunate da reminiscenze lombarde, luinesche. In proposito Fogolari (1914, p. 29), seguito dalla critica successiva, individua nei due angeli della cimasa una ripresa da quelli dipinti dal De Predis nel 1483 ai lati della *Vergine delle rocce* di Leonardo, nella versione oggi alla National Gallery di Londra.

Come Crico scriveva a proposito di questo dipinto che «non si potrebbe partire da Serravalle con più bell'esemplare negli occhi», in termini diversi Lucco (1983[1], pp. 26-27) lo giudica il capolavoro di Francesco da Milano, «quasi sgarbato ed insolente, ma pieno di una sua rude forza poetica». Lo studioso rileva che questa è l'opera in cui il «lombardismo basilare» di Pagani «si intorbida [...] di locuzioni più propriamente venete, alvisiano-basaitiane». Dà per certa quindi la conoscenza da parte dell'artista delle opere in Venezia, Treviso e Belluno di Alvise Vivarini e di quelle di Marco Basaiti, i cui influssi insieme a qualche ricordo di De Predis e di Zenale si notano «nel modo di fare i panni delle figure, e nei volti tondi e pienotti, di un sintetismo volumetrico parallelo pure a quello di Pier Maria Pennacchi e dello Pseudo-Boccaccino [Giovanni Agostino da Lodi]. Anche i moduli del paesaggio, più che di Lombardia, hanno un qualche sapore di nordicità, come accadeva per l'appunto in quella cerchia eterodossa di patiti per l'arte tedesca». L'orizzonte interpretativo è in tali termini segnato definitivamente. Lo studioso, inoltre, propone il confronto con due opere di Basaiti: con lo sfondo della *Sacra conversazione* del Fitzwilliam Museum di Cambridge, datata sul finire del primo decennio, e con la Madonna con Bambino in un'altra *Sacra conversazione* dell'Alte Pinakothek di Monaco. Lucco, poi, ricorda ancora una volta che la cornice originale, conservata in buono stato, è in «stile Zenale», confermato dal confronto, in verità remoto, con quella del polittico di Treviglio, o con quella progettata in un disegno del 1509 delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, ma soprattutto vale anche il confronto con quella del trittico di Giovanni Agostino da Lodi a Bribano che data al 1502. Puntualizza ancora i richiami dall'opera di Zenale; in particolare, dal suo *San Vittore* del Museo di Grenoble fa derivare seppure «mediata e resa più opaca dal gusto del Basaiti» la testa di sant'Agata della tavola di Serravalle.

In seguito, Simone Ferrari (1995, p. 37) e in modo più articolato Cristina Quattrini (2001-2002, pp. 59, 70) propongono, invece, un confronto diretto tra il dipinto di Francesco da Milano del Museo del Cenedese e la tavola raffigurante la *Madonna con il Bambino, i santi Agostino* e *Margherita e due angeli musici*, firmata da Bernardino Luini e datata al 1507, del Musée Jacquemart-André di Parigi, che la studiosa suppone di provenienza trevigiana dalla chiesa di Santa Margherita degli Eremitani. La ripresa parziale da parte di Francesco da Milano della composizione della tavola parigina confermerebbe quindi una prossimità tra i due artisti avvenuta nel corso del soggiorno veneto di Bernardino.

In occasione della revisione del catalogo di Pagani, chi scrive (Fossaluzza 1993, p. 104; 2005[1], p. 126) ha collocato cronologicamente il dossale già in San Lorenzo verso il 1510, tra le primissime opere note dell'artista, appena qualche anno dopo la *Madonna con il Bambino* di Princeton (The Art Museum, Princeton University). Accanto è confermata anche la *Madonna con il Bambino* passata sul mercato antiquario milanese nel 1980 con attribuzione a Previtali (*Asta di dipinti dal XV al XVIII secolo*, Finarte, asta n. 356, Milano 4 dicembre 1980, lotto 48). Per quanto riguarda gli affreschi coevi figurano al primo posto del catalogo il *Volto di Maria Vergine*, affrescato entro clipeo incluso in un'incorniciatura marmorea posta sul lato meridionale del campanile della Cattedrale di Ceneda, e il *Cristo morto sostenuto da Giuseppe d'Arimatea* della chiesa parrocchiale di San Cassiano di Livenza.

·

· FRANCESCO PAGANI DA FIGINO,
DETTO FRANCESCO DA MILANO ·
documentato in Veneto e Friuli, 1502 - 1552

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
olio su tavola
201 × 175 cm
1514-1515

I quattro santi che partecipano a questa sacra conversazione attorniano il trono della Vergine assisa che offre all'adorazione il Bambino seduto davanti a sé. Su un piano ribassato, ai piedi del basamento, stanno i due santi in primo piano colti di profilo: a sinistra, san Giorgio indossa l'armatura, porta spada e stendardo e non manca di calpestare il drago esanime ai suoi piedi, simbolo del male e della tentazione; sul lato opposto è san Biagio, vescovo di Sebaste, con pastorale e pettine da cardatore, strumento del suo martirio. In secondo piano, le sante affiancano la vergine: santa Caterina d'Alessandria con palma e ruota e santa Maria Maddalena con il vaso degli oli. Due angioletti si prodigano nel tenere contemporaneamente la corona sospesa sul capo della Madonna, e una cortina tesa alle sue spalle. Un'altra coppia di angioletti musicanti è ai piedi del trono.
Il restauro degli anni novanta ha restituito questo dipinto a uno stato di conservazione soddisfacente, tale da fargli riacquistare una posizione di tutto rilievo nel catalogo di Francesco da Milano. In precedenza era reso quasi ingiudicabile dalle pesanti ossidazioni delle vernici, dalle velature di restauro pigmentate e da parziali ridipinture e ritocchi alterati; si ricorda a margine un antico restauro operato nel 1750 da Nicolò Forni. Forse per questo motivo la pala non ha trovato un interesse nella prima letteratura critica sul pittore. È, comunque, in tali condizioni di problematica leggibilità che essa viene segnalata la prima volta da Mauro Lucco (1983[1], pp. 64-65) come opera del da Milano, con una collocazione cronologica sullo scorcio degli anni trenta tra quella della vicina pieve di Santa Maria di Lago e l'*Assunzione della Vergine* dell'arcipretale di Pieve di Soligo, firmata e datata al 1540. Il motivo architettonico di fondo con l'absidiola a conchiglia, uno degli elementi più caratterizzanti della pala di Lago e tra quelli rivelatori delle radici culturali del maestro, viene giustamente qualificato da Lucco per le sue origini lombarde e fatto derivare dal trittico di Bernardino Zenale della Pinacoteca Ambrosiana di Milano (inv. 18). Tuttavia è considerato quale ricordo di motivi propri della fase giovanile del pittore, ritenendo avanzata la datazione della pala. La posizione critica di Lucco è nel complesso ricalcata in contemporanea da Mies e successivamente revisionata (Mies, in Lucco 1983[1], p. 206; 2000, p. 127; 2005, pp. 58-62). In seguito all'avvio del provvido restauro che ha accertato tra l'altro che l'opera si conserva nelle dimensioni originarie, è stato possibile precisarne la valutazione stilistica e la collocazione cronologica (Fossaluzza, in *Cassamarca* 1995, pp. 120-122, 323; 2005[1], pp. 128-129). Tutt'altro che opera stanca, si è ritenuta piuttosto appartenere alla fase in cui Francesco da Milano evidenzia ancora le sue componenti lombarde, non solo nelle tipologie delle architetture e nel loro valore di sperimentale illusionismo prospettico di ascendenza propriamente zenaliana ma, anche, in certe tipologie figurative, come quella di santa Caterina che sembra ricordare fisionomie alla Boltraffio. Lo stesso brano di paese, luminoso e lucido, che trova posto nello scorcio di sinistra, rivela caratteri nordicizzanti nella definizione "quasi miniaturistica", disteso in esiti derivativi affini a quelli che si notano ad esempio nelle opere di Johannes Hispanus, oltre che di Giovanni Agostino da Lodi o del 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*. 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 più stemperato, pittoricamente più sciolto, rispetto a quanto si vede in tali maestri di riferimento remoto, e questo fa sì che si possa confermare un confronto anche con il paesaggio di ascendenza prettamente belliniana o carpaccesca di Andrea Previtali, guardando a quello della pala di Santa Maria del Meschio.
D'altra parte, la qualificazione dei volti dei santi, dai rosei incarnati ammorbiditi nei passaggi tonali pur senza stacchi chiaroscurali, sembra rivelare invece un interesse per la tradizione belliniana nelle forme esangui degli epigoni, ad esempio per l'opera precoce di Francesco Bissolo e Pietro degli Ingannati. Altre volte il da Milano sembra piuttosto guardare a Basaiti, perché generalmente più ligio a una volumetria e a una qualificazione pittorica più levigata e compatta, che si direbbe di ascendenza antonellesca.
Questi dati di diversificata cultura appaiono nel dipinto di Lago sintetizzati in termini personali dal da Milano e, pertanto, possono a buon titolo individuare un momento propulsivo del suo percorso, anziché situarsi in quello del ripiegamento formulare sui propri motivi stilistici. La pala di Lago si colloca quindi nella fase subito successiva al trittico di Caneva del 1512, in corrispondenza a quella della prima parte del ciclo con *Scene della vita di Cristo* della Sala dei battuti presso il Duomo di Conegliano, accanto all'affresco staccato del 1514 ora in San Giovanni di Serravalle, e alla pala coeva con *San Silvestro tra i dottori della Chiesa e santi* di Costa di Vittorio Veneto. Questa proposta di collocazione cronologica, avanzata sul piano delle corrispondenze stilistiche, è confermata dalla documentazione archivistica resa nota da Giovanni Tomasi (1988, pp. 121-124) che vede Francesco da Milano impegnato nella chiesa di Lago sia nella realizzazione della pala, per la quale riceve dei pagamenti nel 1515 e alcuni saldi successivi, sia nella dipintura della «cuba», forse portata a termine nei tardi anni venti.

· FRANCESCO PAGANI DA FIGINO, DETTO FRANCESCO DA MILANO · documentato in Veneto e Friuli, 1502-1552

Storie di Cristo
Conegliano, Scuola dei battuti
affreschi
1515-1525 circa

Le pareti della Sala delle riduzioni della Scuola dei battuti si presentano come le pagine di un libro illustrato in cui attraverso trentotto riquadri di diverse dimensioni vengono narrate da Francesco da Milano, tra 1515 e 1525 circa, le *Storie di Cristo*, dall'*Incarnazione* al *Giudizio universale* e, in un momento più tardo verso il 1590 circa, le *Storie della Creazione* e altre dell'*Infanzia di Gesù* da un pittore flandro-veneto.
Uno studio approfondito comprendente una dettagliata fortuna critica delle pitture della Sala è puntualmente restituito nella recente pubblicazione monografica dedicata alla Scuola dei battuti (Fossaluzza 2005[1], pp. 119-171, con rassegna bibliografica e regesti documentari). In sintesi, si ripropongono alcuni aspetti qui di seguito.
Alle più antiche e laconiche citazioni degli affreschi di Malvolti (1964 [1774, ms.]) e Federici (1803) segue solo all'inizio del Novecento un primo vero interesse sull'opera suscitato da Adolfo Vital (1902; 1906), attratto da alcuni riquadri giudicati della scuola di Gentile Bellini e di Carpaccio e da altri di scuola lombarda. Vital, nel suo ruolo di ispettore onorario, ebbe poi il merito di promuovere il restauro della Scuola dei battuti, attuato tra 1935 e 1937. A quel punto, si aprì un vivace dibattito attributivo, avvenuto in un primo tempo per via epistolare tra Fogolari, Coletti e Fiocco, cui seguirono autorevoli contributi in sede scientifica con la proposta di diverse soluzioni. Giuseppe Fiocco (Fiocco 1939-1941; 1951; 1965[1]; 1965[2]), seguito da Menegazzi (1971), fa il nome di Andrea Previtali, Jacopo da Montagnana e Francesco da Milano, con datazione fra il 1511, per la derivazione dalla serie di incisioni della *Passione* di Dürer edita in quell'anno, e il 1525, data dell'affresco di da Milano in Sant'Andrea di Bigonzo. Bernard Berenson (1957) registra le attribuzioni in favore di Previtali e Francesco da Milano. Jürg Meyer zur Capellen (1972) per primo e poi Caterina Furlan (1975) attribuiscono il ciclo unicamente a Francesco da Milano, inserendolo in una fase relativamente giovanile nella quale l'influenza di Previtali si unisce a tratti lombardi, e richiamano inoltre la derivazione da fonti grafiche, oltre che da Dürer (Norimberga, 1471-1528), anche da Martin Schongauer (Colmar, 1450 circa - Breisach, 1491), la cui trasposizione dà come esito la disomogeneità stilistica che aveva fatto individuare a Fiocco varie personalità. Mauro Lucco (1981; 1983[1]) conferma senz'altro l'attribuzione a Francesco da Milano, precisa l'individuazione delle fonti grafiche impiegate dal maestro attingendo alle tre più celebri serie di Dürer, *Grande Passione*, *Piccola Passione* e *Vita di Maria* pubblicate in raccolta a Norimberga nel 1511, definisce infine la questione filologica del ciclo in termini condivisibili e ancora attuali.
Il prolungato impegno di Francesco da Milano nella Scuola dei battuti, in assenza di riscontri documentari diretti, va definito in base a criteri di valutazione stilistica per poterlo collocare nel quadro della sua attività. È un'occasione utile per rivisitare e riordinare il suo catalogo (Fossaluzza 2005[1], pp. 124-140). L'artista compare attivo a Conegliano già a partire dal 1506-1507, come attestano alcuni pagamenti ricevuti dalla Scuola della Beata Vergine della Concezione con altare presso la chiesa di San Francesco. La sua prima fase stilistica è illustrata dal trittico di Caneva del 1512, accanto al quale si colloca la *Madonna con il Bambino* (mercato antiquario milanese, 1980), e gli affreschi con il *Volto della Vergine* (campanile della Cattedrale di Ceneda) e con il *Cristo morto sostenuto da Giuseppe d'Arimatea* (parrocchiale di San Cassiano di Livenza). Si inserisce in questa fase la prima parte del ciclo della Sala della Scuola dei battuti con *Scene della vita di Cristo*: 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 ingresso di Gesù a Gerusalemme*, e tra le arcatelle delle finestre quelle di piccole dimensioni riguardanti l'*Infanzia di Gesù* (*Presentazione di Gesù al tempio*, *Circoncisione*, *Sogno di Giuseppe*, *Gesù tra i dottori nel tempio e i genitori in viaggio alla sua ricerca*). Questi affreschi sono preferibilmente da situare circa la metà del decennio, avendo a riferimento l'affresco staccato proveniente da casa Turchetto con la *Madonna con il Bambino, sant'Anna Metterza, san Giuseppe e donatori* (ora in San Giovanni di Serravalle) del 1514, data a cui va riferito anche il problematico *Affresco votivo del podestà di Serravalle Francesco Zorzi* (Vittorio Veneto, Museo del Cenedese, Sala consigliare). A questo momento vanno accluse le pale di *San Silvestro tra i dottori della Chiesa e santi* (parrocchiale di Costa di Vittorio Veneto) e della *Madonna con il Bambino in trono, i santi Giorgio, Caterina, Maria Maddalena, Biagio e il donatore* (parrocchiale di San Giorgio di Lago di Revine). Punto di riferimento cronologico successivo nel catalogo di Francesco da Milano è dato, per la pittura su tavola, dalla pala Carli dell'arcipretale di Porcia (Pordenone), assegnata al 1518 e, sullo scorcio del secondo decennio, dalla pala 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; per quanto riguarda la pittura murale, dall'affresco votivo della Loggia del Palazzo Civico di Serravalle (Vittorio Veneto) con la *Madonna con il Bambino in trono, i santi Andrea e Augusta, il podestà Girolamo Zane*, eseguito tra il 1518 e il 1521. Un arco di tempo che corrisponde proprio a quello in cui si possono collocare le scene della Scuola dei battuti con l'*Ultima cena* e l'*Arresto di Cristo*, nelle quali si fa preponderante l'utilizzo delle xilografie di Dürer a cui se ne aggiunge una di Martin Schongauer. L'ultima parte del ciclo, comprendente i riquadri della parete settentrionale raffiguranti la *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, la *Discesa di Cristo al Limbo*, la *Resurrezione*, le *Pie donne al sepolcro*,

Francesco da Milano, *Fuga in Egitto*, Conegliano, Scuola dei battuti

Francesco da Milano, *Arresto di Cristo*, Conegliano, Scuola dei battuti

Francesco da Milano, *Discesa di Cristo al Limbo*, Conegliano, Scuola dei battuti

la *Veronica tra i santi Pietro* e *Paolo*, *Cristo risorto appare alla Madre*, *Noli me tangere*, la *Cena in Emmaus*, l'*Ascensione di Cristo* e il *Giudizio finale*, fu probabilmente eseguita nei primi anni venti, o meglio circa alla metà del decennio, mostrando una situazione ormai evoluta in senso pordenoniano del da Milano. In questa fase della produzione dell'artista va inserito il *Battesimo di Cristo* e l'*Apparizione della Vergine col Bambino tra due angeli musici* della cappella di San Giovanni del castello di San Salvatore dei Collalto a Susegana, la *Sacra conversazione* del 1522 di Arfanta di Tarzo, cui si accosta la *Madonna con il Bambino e i santi Sebastiano, Anna e Rocco* del Museo Civico di Conegliano. Punto di appoggio più avanzato per tale collocazione cronologica è l'affresco della *Trasfigurazione e i santi Antonio abate, Rocco* e *Sebastiano* di Sant'Andrea del Bigonzo di Vittorio Veneto, datato al 1525.

Il percorso stilistico di Francesco da Milano nel ciclo della Scuola dei battuti si delinea chiaramente anche all'esame dell'aspetto tecnico che caratterizza le varie fasi di realizzazione degli affreschi. Dapprima, egli tenta di applicare le sue conoscenze riguardanti la pittura su tavola direttamente sull'affresco, lasciandosi condizionare dal perfezionismo che le è proprio; in seguito, il procedimento deduttivo dalla fonte grafica lo indurrà a formulare uno stile più moderno, anche se qualitativamente inferiore, nel quale subentra 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 attenta al dato naturale, 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.

Sulle pareti della Scuola dei battuti Francesco da Milano dimostra di poter affrontare un ciclo di rispettabile respiro, forte del sostegno offertogli dalle fonti grafiche, può evitare di porsi 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.

· MARTIN SCHONGAUER ·
Colmar, 1450 circa - Breisach, 1491

La Passione di Cristo
1480 circa

La preghiera nell'orto del Getzemani, *Arresto di Cristo*, *Cristo davanti a Erode*, *Cristo flagellato*, *Cristo incoronato di spine*, *Ecce Homo*, *Cristo davanti a Pilato*, *Cristo incontra la Veronica*, *Cristo in croce*, *La sepoltura di Cristo*, *Cristo al Limbo*, *Resurrezione di Cristo*
Serie di dodici tavole con apposto il monogramma in basso al centro: MS e in mezzo alle due lettere una crocetta con piccolo svolazzo a mezzaluna
bulino, ciascuna tavola 164 × 116 mm
Bassano del Grappa, Musei Civici, Gabinetto Disegni e Stampe, Collezione Remondini, n. LI, 1336. 5285- 5296
Serie applicata su cartone, 54 × 76 cm
Le uniche serie intatte di prima tiratura, su carta Galliziani, sono conservate oggi a Monaco (con margini) e a Oxford; è forse integra anche quella dell'Albertina di Vienna (non per Lehrs 2005, n. 30). Tutte le altre serie (come quella Remondini) sono miscellanee e ricomposte a posteriori. L'ultima tiratura è su carta con la filigrana con la testa di profilo, seguita da una con una piccola testa di cane e la filigrana con Tau, probabilmente postume.

· ALBRECHT DÜRER ·
Norimberga, 1471-1528

La Vita di Maria
1500-1511

Frontespizio, 1510-1511; *Cacciata di Gioacchino dal tempio*, 1504; *Apparizione dell'angelo a Gioacchino*, 1505; *Incontro alla Porta Aurea*, 1504; *Nascita della Vergine*, 1503; *Presentazione di Maria al tempio*, 1504-1505; *Sposalizio della Vergine*, 1504 circa; *Annunciazione*, 1500-1502; *Visitazione*, 1503; *Adorazione dei pastori* (*Natività*), 1504-1505; *Adorazione dei Magi*, 1501-1502;
Presentazione di Gesù al tempio, 1505; *Circoncisione di Cristo*, 1505; *Fuga in Egitto*, 1503; *Riposo durante la fuga in Egitto*, 1504-1505; *Cristo tra i dottori nel tempio*, 1503; *Cristo si congeda da sua madre*, 1505 circa; *Morte di Maria*, 1510; *Incoronazione della Vergine*, 1510; *Vergine adorata da angeli e santi*, 1500 circa.
Serie di venti tavole più frontespizio
xilografia, 300 × 212 mm
Bassano del Grappa, Musei Civici, Gabinetto Disegni e Stampe, Collezione Remondini, n. LII, 1368-1373. 5531-5551
Serie applicata su sei cartoni, ciascuno 54 × 76 cm

· ALBRECHT DÜRER ·
Norimberga, 1471-1528

La Grande Passione
1497 circa - 1510

Frontespizio, 1510; *Ultima cena*, 1510; *Cristo sul Monte degli Ulivi*, 1497 circa; *Cattura di Cristo*, 1510; *Flagellazione di Cristo*, 1497 circa; *Ecce Homo*, 1499 circa; *Cristo che porta la croce*, 1498; *Crocifissione*, 1498; *Compianto di Cristo*, 1497 circa; *Sepoltura di Cristo*, 1497 circa; *Cristo al Limbo*, 1510; *Resurrezione di Cristo*, 1510
Serie di dodici tavole con frontespizio
xilografia, 393 × 284 mm circa
Bassano del Grappa, Musei Civici, Gabinetto Disegni e Stampe, Collezione Remondini n. LII.1374-1380.5552-5564
Serie applicata su sette cartoni, ciascuno 54 × 76 cm
Gli esemplari esposti sono senza testo, pertanto furono tirati prima dell'edizione in album con testo di frate Benedetto Chelidonio (1511).

· ALBRECHT DÜRER ·
Norimberga, 1471-1528

La Piccola Passione
1509-1511

Frontespizio (*Vir dolorum*); *Peccato originale*; *Cacciata dal Paradiso terrestre*; *Annunciazione*; *Natività*; *Congedo di Cristo*; *Entrata a Gerusalemme*; *Cacciata dei mercanti dal tempio*; *Ultima Cena*; *Lavanda dei piedi*; *Orazione nell'orto*; *Cattura di Cristo*; *Cristo davanti Anania*; *Cristo davanti Caifa*; *Cristo deriso*; *Cristo davanti Pilato*; *Cristo davanti Erode*; *Flagellazione*; *Cristo coronato di spine*; *Ecce Homo*; *Pilato si lava le mani*; *Cristo portacroce*; *Sudario della Veronica*; *Cristo inchiodato alla croce*; *Crocifissione*; *Cristo al Limbo*; *Deposizione dalla croce*; *Compianto di Cristo*; *Sepoltura di Cristo*; *Resurrezione di Cristo*; *Cristo appare alla madre*; *Noli me tangere*; *Cena in Emmaus*; *Incredulità di san Tommaso*; *Ascensione*; *Pentecoste*; *Giudizio Universale*
Serie di trentasei tavole più frontespizio
xilografia, 130 × 100 mm
Bassano del Grappa, Musei Civici, Gabinetto Disegni e Stampe, Collezione Remondini, n. LII, 1381-1383. 5565-6001
Serie applicata su tre cartoni, ciascuno 54 × 76 cm

· ALBRECHT DÜRER ·
Norimberga, 1471-1528

La Piccola Passione incisa
1507-1513

Frontespizio (*Vir dolorum*), 1512; *Orazione nell'orto*, 1508; *Tradimento di Cristo*, 1508; *Cristo davanti a Caifa*, 1512; *Cristo davanti a Pilato*, 1512; *Flagellazione*, 1509; *Cristo coronato di spine*, 1512; *Ecce Homo*, 1512; *Pilato si lava le mani*, 1512; *Cristo portacroce*, 1512; *Crocifissione*, 1511; *Lamentazione*, 1507; *Deposizione nel sepolcro*, 1512; *Discesa di Cristo al Limbo*, 1512; *Resurrezione*, 1512; *San Pietro e San Giovanni guariscono lo storpio*, 1513
Serie di sedici tavole più frontespizio
bulino, 122 × 76 mm
Bassano del Grappa, Musei Civici, Gabinetto Disegni e Stampe, Collezione Remondini n. LI, 1347-1348, 5350-5366
Serie applicata su due cartoni, ciascuno 54 × 76 cm

Le serie qui catalogate, solo in termini generali, fanno parte della collezione di stampe antiche della famiglia Remondini di Bassano di complessivi ottomilacinquecento fogli, il primo nucleo della quale fu acquisito da Antonio poco prima del 1777 (Marini 1990; Ericani 2008). Tutte le incisioni della raccolta sono incollate su cartoni di colore grigio-azzurro, smarginate e con i margini bianchi ripiegati e incollati (Ericani 2008). I cartoni sono numerati e divisi per inventori del soggetto. In parte sono contenuti in cornici cosiddette "canoviane".
Il nucleo riguardante Albrecht Dürer è

stato oggetto di due esposizioni nel 1960 (Pilo 1960[1]; 1960[2]). Lo stesso nucleo, allargato agli altri incisori antichi tedeschi, compreso Martin Schongauer, è stato illustrato nel 1971 con particolare impegno da Bruno Passamani (*Albrecht Dürer e l'incisione* 1971).
Le incisioni sono sistematicamente esposte nella Sala del Tesoro del Museo Remondini di Bassano del Grappa, seguendo un criterio di rotazione che vede il rinnovo delle sale con nuove stampe ogni quattro mesi, per ovviare a problemi conservativi legati soprattutto ai danni che i tempi lunghi d'esposizione alla luce provocherebbero ai materiali cartacei.
All'apertura del Museo Remondini, nel settembre del 2007, è stata esposta la *Passione di Cristo* di Martin Schongauer, mentre le oltre duecento opere di Albrecht Dürer conservate nel fondo bassanese vengono esposte regolarmente a rotazione, mai nell'assieme come avviene nella presente esposizione di Conegliano.

La *Passione* di Cristo di Martin Schongauer è caposaldo del genere e presupposto delle incisioni di Albrecht Dürer (Lehrs 2005).
Martin Schongauer porta alla perfezione la tecnica del bulino su lastra di rame, conferendo all'immagine incisa grande qualità artistica con lo studio attendo dell'ambientazione, l'uso del chiaroscuro e la ricerca espressiva. Con Schongauer l'incisione non necessita di essere colorata in quanto già dotata di valori pittorici. Le masse chiare sono quasi prive di tratteggio e risultano definite dalla linea di contorno magistralmente modulata. Per la finezza della tecnica, per la complessità della composizione e la carica espressiva le incisioni di Schongauer ebbero una grande diffusione quando il maestro era ancora in vita, decretandone la grande fama. Non solo in Germania, ma in tutta Europa e dunque in Italia continuarono a lungo a costituire una fonte di ispirazione per gli artisti del Rinascimento a tutti i livelli.
In particolare, con il suo *corpus* di centoquindici incisioni su rame Schongauer esercitò un'influenza determinante su Dürer, che in gioventù lo elesse a modello e ne coltivò con il suo genio il lascito spirituale.

Le tre serie complete delle xilografie di Dürer, la *Vita di Maria*, la *Grande Passione*, la *Piccola Passione xilografica*, sono tutte edite in album nel 1511 a Norimberga dopo lunga gestazione avvenuta nel tempo (*The Illustrated* 1981, X; Hollstein s.d. [ma *post* 1954, *ante* 1991], VII). Sono i cosiddetti «tre grandi libri».
La *Vita di Maria*, illustrata da una serie di undici tavole xilografiche realizzate tra il 1500 e il 1505, viene completata e riordinata nel 1510 con l'aggiunta del *Transito della Vergine* e dell'*Assunzione*, nell'edizione del 1511 si arricchisce del frontespizio del benedettino Benedictus Chelidonius.
La *Grande Passione* prende tale denominazione per il formato delle matrici xilografiche, la cui realizzazione si situa per un primo gruppo di sette fogli tra il 1497 circa e il 1499, messi in commercio separatamente, e si completa poi con l'aggiunta di altri fogli, per un totale di dodici, nel 1511, quando la serie fu pubblicata in album accompagnato sul *verso* dei fogli dal testo latino di Benedictus Chelidonius.
La *Piccola Passione*, comprendente trentasette xilografie (compreso il frontespizio), eseguite tra il 1509 e il 1510, sviluppa l'illustrazione del tema evangelico rispetto alle quattordici scene canoniche.
Il ciclo della *Passione incisa* comprende sedici fogli incisi a bulino. I primi lavori risalgono al periodo che segue il secondo soggiorno veneziano di Dürer (1507), mentre gli ultimi sono realizzati nel 1513, l'anno della loro pubblicazione.
Mai prima d'allora la Passione di Cristo era stata rappresentata in modo altrettanto drammatico che nelle xilografie di Dürer. Egli concepisce le scene in modo differenziato. Fa leva sul forte contrasto di bianco e nero, fra il segno e il bianco del foglio. Dà corporeità alle figure mediante il sistema di tratteggi paralleli che era applicato nell'incisione su rame. L'esperienza diretta nell'intaglio del blocco xilografico gli consente di mettere a punto un modello disegnativo perfettamente funzionale alla traduzione sul blocco di legno. Nella *Grande Passione* è evidente come Dürer acquisisca nel tempo maggiori capacità di sintesi, facendo convivere gli aspetti della narrazione ricca ed emotiva (comprensiva di molti contenuti simbolici) con la ricerca di attuazione delle proporzioni rinascimentali, sulle quali progredisce ancora nella versione a bulino concepita e realizzata per ultima. Il momento è quello che comprende e segue il secondo viaggio in Italia (1505-1507), durante il quale si dedica con rinnovato impegno agli studi matematici e prospettici riguardanti le proporzioni e le strutture spaziali.

Quando Francesco da Milano, circa alla metà del secondo decennio, inizia il ciclo della Scuola dei battuti poteva certamente già contare sulla raccolta pubblicata a Norimberga di queste tre serie di xilografie, dei cosiddetti "tre grandi libri", 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.
Da tempo, vari contributi scientifici hanno messo in luce la dipendenza del ciclo dai modelli incisori (Meyer zur Capellen 1972; Furlan 1975; Lucco 1983[3]) il tema ha anche ispirato la mostra *Dürer e i Battuti*, organizzata a Conegliano nel 1999, con una proposta di confronto diretto tra i fogli di Dürer e gli affreschi (Terribile 1999). Chi scrive ha infine avuto occasione di presentare uno schema puntuale dei confronti iconografici con un'attenta lettura comparativa tra fonti grafiche d'ispirazione e realizzazione ad affresco (Fossaluzza 2005[1], pp. 141-155).
Nella prima fase di intervento nel ciclo dei Battuti, intorno alla metà del secondo decennio del secolo, si nota che Francesco da Milano fa un uso misurato delle fonti incisorie. Nelle scene piccole sopra la trifora, come la *Presentazione di Gesù al tempio* e la *Circoncisione*, estrapola dalle corrispondenti xilografie della *Vita di Maria* di Dürer i gruppi figurativi, li porta in primo piano, taglia le figure a tre quarti ed elimina l'ambientazione architettonica. Nelle scene grandi fa prevalere la sua ideazione compositiva usando le incisioni solo come suggerimento per qualche specifica inserzione, come ad esempio la figura dell'architriclinio nelle *Nozze di Cana*, il cui tipo si trova con analoga postura nella xilografia dell'*Incontro di Gioacchino e Anna alla Porta Aurea* della *Vita di Maria*, e dalla stessa serie, e precisamente dal *Riposo nella fuga in Egitto* (più nota come *Sacra famiglia nel cortile*),

Martin Schongauer, *Arresto di Cristo*, da *La Passione di Cristo*, bulino, 1480 circa

Albrecht Dürer, *Incontro di Gioacchino e Anna alla Porta Aurea*, dalla *Vita di Maria*, xilografia, 1504
Albrecht Dürer, *Riposo nella fuga in Egitto* (detto *Sacra famiglia nel cortile*), dalla *Vita di Maria*, xilografia, 1501-1502 circa

Albrecht Dürer, *Discesa al Limbo*,
dalla *Grande Passione,* xilografia, 1510
Albrecht Dürer, *Resurrezione di Cristo*,
dalla *Grande Passione*, xilografia, 1510
Albrecht Dürer, *Resurrezione di Cristo*,
dalla *Piccola Passione incisa*, incisione, 1512

Albrecht Dürer, *Peccato originale*,
dalla *Piccola Passione*, xilografia, 1510 circa
Albrecht Dürer, *Cacciata dal Paradiso*,
dalla *Piccola Passione*, xilografia, 1510 circa
Albrecht Dürer, *Annunciazione di Maria*,
dalla *Piccola Passione*, xilografia, 1510 circa
Albrecht Dürer, *Deposizione di Cristo nel sepolcro*,
dalla *Piccola Passione*, xilografia, 1509 circa

a p. 130
Albrecht Dürer, *Giudizio finale*,
dalla *Piccola Passione*, xilografia, 1509-1510 circa

mutua almeno in parte il fondale architettonico sulla sinistra.
Nella *Fuga in Egitto* Francesco da Milano, al massimo livello qualitativo nella formulazione figurativa ed esecutiva per questa fase del ciclo, inserisce uno spunto di derivazione, per quanto riguarda il gruppo di costruzioni nell'ultimo piano a sinistra, dall'incisione di Giulio Campagnola, completata alla sua morte da Domenico Campagnola, raffigurante *Pastori in un paesaggio*, qui ripresa in controparte. Si tratta della traduzione grafica del disegno di Giorgione (ma per altri dello stesso Giulio Campagnola) raffigurante un *Paesaggio* e *due uomini ai bordi di un bosco* del Museo del Louvre (1515-1517).
Ancora un'incisione di Giulio Campagnola, raffigurante il *Vecchio pastore*, è usata da modello da Francesco da Milano nella scena della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* per le costruzioni che occupano il paesaggio di fondo. Essa è nota in due stati, il primo databile al 1505-1507 (Parigi, Bibliothèque Nationale) e l'altro, in cui matura la sintonia con Giorgione, circa al 1509 (Parigi, Louvre).
Nelle scene corrispondenti alla seconda fase di intervento nel ciclo dei Battuti (1518-1521) Francesco da Milano inizia la sua più sistematica traduzione pittorica dalle xilografie di Dürer, della *Grande Passione* e della *Piccola Passione*. A fronte di questa messe di modelli xilografici, il debito di Francesco da Milano nei loro confronti si fa ora quantitativamente e mentalmente totalizzante, mentre sporadico è il ricorso a fonti che non siano quelle düreriane.
L'*Ultima cena* è il riporto di quella della *Grande Passione*, vi si avverte l'emulazione del segno düreriano, nella definizione fisionomica e nella stilizzazione dei panneggi, e viene accolta l'interpretazione iconografica dettata da Dürer dell'episodio, riguardo all'apostolo che riempie il bicchiere e a Giovanni, che pare addormentato, trattenuto sul suo petto da Cristo, che lo abbraccia nel mentre sussurra il nome del traditore.
Nell'*Arresto di Cristo* Francesco da Milano attinge sia alla corrispettiva scena della *Piccola Passione* di Dürer, per il brano di Pietro in atto di sferrare il colpo di spada su Malco che cerca di ripararsi con la lanterna, sia alla tavola del ciclo della *Passione di Cristo* di Martin Schongauer (1480 circa) per il gruppo di figure in secondo piano, l'atteggiarsi delle guardie del tempio con i loro volti espressivamente caricati che conducono un Cristo a mani legate.
In queste due scene vi è modo per il pittore di accedere a un repertorio che alimenta il suo registro «iperespressivo» (Lucco 1983[1], p. 30), per lui inusuale, per drammatizzazione e coinvolgente carica emotiva, da risultare più moderno.
Nelle scene della parete nord non trova più stimoli di questo tipo e 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.
Nella *Deposizione nel sepolcro* l'utilizzo del modello della *Piccola Passione* obbliga il frescante alla consueta dilatazione in orizzontale della scena, con il conseguente allentamento e semplificazione dei gruppi figurativi; l'ampliarsi dello spazio richiedeva anche l'inserzione di un nuovo personaggio, che è poi quello intento a trattenere il lenzuolo dal lato dei piedi, e Francesco da Milano lo deduce dall'incisione con la *Deposizione nel sepolcro* tratta da un'invenzione di Andrea Mantegna (Vienna, Graphische Sammlung Albertina).
La soluzione figurativa adottata nella scena della *Discesa al Limbo* consiste nella fusione delle due tavole di questo soggetto comprese nella serie della *Grande Passione* e della *Piccola Passione*.
Il *Giudizio finale* introduce nel ciclo conegliano l'interpretazione iconografica d'Oltralpe, ripresa dalla *Piccola Passione*, in cui il Cristo giudice è presentato assiso sul globo, con il giglio che fuoriesce dalla parte destra della bocca e la spada dalla sinistra, giglio e spada rappresentano l'innocente e il colpevole. Poco sotto inginocchiati compaiono gli intercessori, Maria e Giovanni Battista; in basso il paradiso è rappresentato da un sole raggiato, l'inferno dalla bocca del pistrice.
Nel ciclo dei Battuti in definitiva si assiste a una progressiva "tedeschizzazione" del linguaggio di Francesco da Milano, con cui dapprima il pittore "meticcia" quello di ascendenza lombarda ma già venetizzato, e poi, alla fine, gli impone un condizionamento di risvolto perfino illustrativo, che tuttavia sotto il profilo esecutivo lascia intuire la ricezione dell'insegnamento pordenoniano.
Tradurre Dürer da parte di Francesco da Milano a Conegliano, dove sono ancora attivi Cima nella sua ultima fase e Pordenone, segnala in questo contesto una volontà di aggiornamento che risulta 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.
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.

·

· GIOVANNI ANTONIO DE' SACCHIS,
DETTO IL PORDENONE ·
Pordenone, 1484 circa - Ferrara, 1539

San Rocco e i santi Girolamo e Sebastiano
Venezia, Basilica di Santa Maria
della Salute, sacrestia
olio su tavola
150 × 150 cm
1512 circa

Il dipinto, in cui è evidente una decurtazione ai lati, raffigura al centro san Rocco vestito da pellegrino, in posa statuaria e nell'atto di mostrare la piaga sulla coscia scoperta; lo affiancano alla sua destra san Girolamo, in abiti cardinalizi accompagnato dal leone, e a sinistra san Sebastiano legato a un albero con il petto trafitto da una freccia.
I santi Rocco e Sebastiano come di consuetudine sono associati quali protettori dal morbo della peste. La dedicazione di questo scomparto centrale ai tre santi e il formato della tavola sostanzialmente quadrato, com'è diffuso nel primo Cinquecento in alternativa a quello della pala centinata, lasciano aperto il quesito sul completamento dell'opera che doveva essere ospitata entro un dossale ligneo o marmoreo. Dal punto di vista del contenuto e, quindi, dell'iconografia doveva essere prevista la lunetta soprastante o cimasa con un soggetto come la Madonna con il Bambino o comunque cristologico. Rimane aperta l'ipotesi avanzata da chi scrive (Fossaluzza 2009², p. 83 fig. 14) che potesse figurarvi il *Cristo morto sostenuto da un angelo* degli Staatliche Museen di Berlino (n. 1264), ridotta al formato rettangolare ma che palesemente mostra nel margine superiore il tracciato della centinatura originaria. Opera quest'ultima assegnata per la prima volta a Pordenone con riferimento alla fase collaltina in cui si situa la tavola in oggetto.
Quest'ultima faceva parte del gruppo di opere che Pordenone aveva realizzato nel secondo decennio del Cinquecento su committenza dei conti di Collalto residenti nel castello di San Salvatore presso Susegana (Treviso), chiamato probabilmente grazie alle relazioni che essi avevano con la famiglia friulana dei Savorgnan, per la quale egli aveva realizzato un affresco nel 1506 nella chiesa parrocchiale di Valeriano (Pinzano al Tagliamento). I dipinti in San Salvatore dell'artista friulano, già nell'Ottocento e poi durante le vicende belliche della prima guerra mondiale, andarono dispersi o distrutti, come gli affreschi della Cappella vecchia. Fortunatamente alcuni di questi capolavori si possono ancora ammirare nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia, a Milano nella Pinacoteca di Brera e negli Stati Uniti nel North Carolina Museum di Raleigh.
L'originaria provenienza del *San Rocco e i santi Girolamo e Sebastiano* dalla «galleria del conte abate di Collalto» è resa nota dalla preziosa testimonianza del canonico Giannantonio Moschini (1842, p. 51) che, nella sua descrizione delle opere della chiesa e del Seminario di Santa Maria della Salute in Venezia, segnala il dipinto nella sacrestia e lo indica quale lascito del cardinale Giovanni Ladislao Pyrker (patriarca di Venezia dal 1820 al 1827), che ne era divenuto proprietario. Moschini allora assegnò l'opera «di tinta soave e disegno non incolto» a Girolamo da Treviso. A seguire, la fortuna critica del dipinto si è contraddistinta per le più disparate scelte attributive: dalla fase giovanile di Palma il Vecchio (Longhi 1926, pp. 106-107), ad Alessandro Oliverio (Berenson 1957, I, p. 122; Ciardi Dupré 1975, p. 412), a Marco Basaiti (Heinemann 1962, I, p. 298), a un ripensamento per l'ambito palmesco (Heinemann 1991, p. 97). Per primo Mauro Lucco (1975, pp. 18-19) ha avuto l'intuizione di collocarlo tra le opere di Pordenone, avvicinandolo ai caratteri stilistici espressi dall'artista friulano nella pala raffigurante la *Madonna con Bambino in trono tra i santi Sebastiano, Ruperto, Leonardo e Rocco* della chiesa parrocchiale di Vallenoncello (Pordenone). Una proposta accolta a pieno titolo dai più attenti studiosi di Pordenone, Caterina Furlan (1988, pp. 16, 53-55 cat. 6) che lo data tra 1511-1513 e Charles E. Cohen (1996, I, pp. 80-82, 107; II, pp. 519-520 cat. 8, 529). Si evidenziarono così gli stretti rapporti tra i santi Rocco e Sebastiano raffigurati nella tavola della Salute con i santi omonimi presenti nella tela di Vallenoncello, come quelli con il sant'Erasmo del Duomo di Pordenone e con il san Prosdocimo della pala alle Gallerie dell'Accademia di Venezia del 1511. Da ultimo, Villa (in *Le ceneri violette* 2004, pp. 104-105 cat. 12) commenta l'opera dopo il restauro attuato nei primi anni novanta, anticipandone la data al 1510 circa, datazione che rispecchia il pensiero di Cohen (1996).
Tenendo conto della dinamica compositiva che l'opera viene ad assumere con il completamento della lunetta raffigurante il *Cristo morto sostenuto da un angelo* di Berlino (n. 1264), in base alla ricostruzione che si è ipotizzata, si propende per la datazione subito successiva al 1511 e dunque in appoggio alla pala di Vallenoncello.

· GIOVANNI ANTONIO DE' SACCHIS,
DETTO IL PORDENONE ·
Pordenone, 1484 circa - Ferrara, 1539

Trasfigurazione di Cristo
Milano, Pinacoteca di Brera
tempera su tavola
93 × 64 cm
1515-1516 circa

La tavola raffigura la scena della trasfigurazione narrata nei vangeli sinottici (Mc 9,2-8; Mt 17,1-8; Lc 9,28-36). Alla sommità del monte Tabor Gesù si manifesta nella sua natura divina in una veste candida e sfolgorante con il capo cinto dai raggi dell'aureola, al suo fianco i profeti Mosè ed Elia, il primo ammantato di rosso e il secondo di verde, sono apparsi a conversare con lui come mostrano nell'atteggiare le mani. In un registro inferiore della composizione i discepoli Pietro, Giacomo e Giovanni sono riversi a terra spaventati, Giovanni gira il capo, non guarda i protagonisti dell'evento soprannaturale come i compagni ma si protegge il volto con una mano. Sullo sfondo la nube bianca si richiama alla narrazione evangelica quale tramite della manifestazione sensibile della voce del Padre che annuncia: «Questi è il Figlio mio prediletto».
Il dipinto in origine si trovava sull'altare maggiore della Cappella vecchia del castello di San Salvatore dei Collalto presso Susegana (Treviso) e come testimoniano le fonti storiche, a partire da Ridolfi (1648, I, pp. 101-102), costituiva lo scomparto centrale di un trittico affiancato da altre due tavole con coppie di santi a mezza figura, a destra i *Santi Pietro e Prosdocimo* e a sinistra i *Santi Girolamo e Giovanni Battista*. Si deve ricordare che la Cappella vecchia era ammantata oltre che dal ciclo di affreschi di Pordenone anche da quello di Pietro da Rimini dedicato a san Prosdocimo, degli anni venti del Trecento. In una scena l'evangelizzatore delle Venezie su mandato di Pietro apostolo battezza il conte di Treviso e la sua famiglia, da cui discende il casato dei Collalto (Fossaluzza 2003, I.I, pp. 221-279).
Nel 1828, quando Lorenzo Crico (1833, pp. 121-123) descrisse minutamente le pitture di Pordenone che ornavano la cappella, il trittico era ancora in loco, successivamente fu spostato nel castello dove, nella seconda metà dell'Ottocento, lo vide Giovan Battista Cavalcaselle che ebbe occasione di trarne alcuni disegni (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IV 2031 (=12272), fasc. VIII). Nel corso della prima guerra mondiale, allo scopo di porle in salvo dalle distruzioni e dai saccheggi, si trasferirono le tavole ormai smembrate a Staatz nella bassa Austria presso il castello della famiglia Collalto. Al termine del conflitto, attorno al 1925-26, la *Trasfigurazione* pervenne alla Pinacoteca di Brera per il tramite dello Stato italiano che era riuscito a entrarne in possesso. Dei due scomparti solo quello con i *Santi Pietro e Prosdocimo* seguì un percorso noto passando attraverso varie collezioni (Agnew, Londra; Contini Bonacossi, Firenze) per approdare infine nel 1950 nella collezione Kress, ora nel North Carolina Museum di Raleigh. Dell'altro scomparto rimane solo la documentazione fotografica, la migliore costituita dalla lastra del Fondo Jacquier (neg. 54934), non sempre valorizzata (Tamassia 1995, pp. 42-43).
I giudizi critici sul trittico hanno da sempre dovuto mettere in conto le differenze stilistiche e la mancanza di proporzione tra la scena della *Trasfigurazione* e le figure dei santi laterali che di fatto fanno dubitare su una sua ideazione ed esecuzione unitaria. Lo stesso Crico aveva notato la diversità di stile, «grandioso» e tipicamente pordenoniano nei santi, e invece più delicato e memore di Tiziano nello scomparto centrale. Venturi (1928, IX, III, p. 653) e Schwarzweller (1935, pp. 34, 135) sostanzialmente concordano nel collocare quest'ultimo intorno al 1515, in particolare lo studioso tedesco evidenzia le analogie tecniche e tipologiche delle figure con opere dell'artista friulano datate in quel torno d'anni, come la *Pala della Misericordia* del Duomo di Pordenone e gli affreschi della chiesa parrocchiale di Villanova (Pordenone) per gli scomparti laterali, invece, coglie il suggerimento di Venturi per una datazione molto posteriore e la fissa addirittura tra 1530-1535.
Fiocco (1939, pp. 40, 136) ridiscute la cronologia del trittico, sposta al 1516 i santi e, ipotizzando un viaggio di Pordenone in Italia centrale intorno al 1508, mette in rapporto la *Trasfigurazione* di Brera con quella di Lorenzo Lotto nella chiesa di Santa Maria di Castelnuovo a Recanati, allora datata in quell'anno (ultimamente spostata tra 1510-1512). Già Venturi aveva visto rasentare i caratteri dell'arte lottesca nel «vacillar di luci e nel ritmo turbinante delle figure» della *Trasfigurazione* del friulano. Caterina Furlan (in *Pinacoteca* 1990, pp. 456-459 cat. 230), che fa il punto sulla fortuna critica dell'opera, ribadisce l'opinione di giustificare il "lottismo" di Pordenone ritenendolo semplicemente frutto della sua esperienza professionale avvenuta in età giovanile e nella prima maturità tra Venezia e il Veneto. La studiosa accoglie per questo dipinto la datazione proposta dalla maggior parte della critica intorno al 1515-1516, sempre in riferimento a riscontri tipologici e di tipo descrittivo con la pala coeva della *Madonna della Misericordia* del Duomo di Pordenone, e in più con una piccola tavola con *Famiglia del satiro* di collezione privata. Ma soprattutto la studiosa riconduce il dinamismo della composizione e le modalità di costruzione della forma a quanto espresso dall'artista nella metà del secondo decennio del secolo, quando adotta «una condotta pittorica particolarmente morbida e fusa, di evidente ispirazione giorgionesca», che si esprime anche nella decorazione ad affresco della volta e delle lunette del coro della chiesa parrocchiale di San Pietro di Travesio.
Per quanto riguarda la questione degli scomparti laterali con i santi a mezza figura, Furlan propende di spostarne in avanti la datazione solo di un paio d'anni rispetto a quella dello scomparto centrale, attestandola quindi tra 1516-1517, per evidenti analogie con i santi raffigurati insieme alla Madonna con Bambino in trono nella pala della chiesa parrocchiale di Susegana, di cui riconosce la problematicità della datazione.
Come sottolinea la stessa studiosa, nonostante questa soluzione cronologica abbia ridotto lo scarto esecutivo tra le diverse parti del trittico, inducendo a pensare che esso in qualche modo rispondesse comunque a un progetto unitario, non va esclusa l'ipotesi di considerarlo frutto di un assemblaggio di dipinti diversi, in considerazione del notevole impegno artistico profuso da Pordenone presso i Collalto non solo negli affreschi della

Cappella vecchia ma anche in pale d'altare, di cui rimangono anche i due esempi conservati a Venezia, la *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Pietro, Prosdocimo, Barbara e Caterina* (1511) presso le Gallerie dell'Accademia e quello di poco successivo con *San Rocco tra i santi Girolamo e Sebastiano* ora nella sacrestia della Basilica della Salute. Una posizione per certi versi autonoma è quella di Sponza (1996, I, p. 243), che giudica la *Trasfigurazione* un dipinto irrisolto nei due registri, il superiore bilanciato e simmetrico l'altro agitato e scomposto, la data in prossimità degli affreschi di Conegliano non necessariamente dopo la pala della Misericordia e ritiene coevi i santi della collezione Kress.
La datazione della *Trasfigurazione* circa al 1515-1516, concomitante con quella della Madonna della Misericordia, propone l'opera come momento particolarmente significativo nell'acquisizione dei valori espressivi del tonalismo giorgionesco, le cui tappe, come ricordato, sono rappresentate in ambito collaltino dalla pala delle Gallerie dell'Accademia e poco prima da quella ora nella sacrestia della Salute. Tale soluzione cronologica stabilisce un confronto a parità d'anni fra i raggiungimenti stilistici "giorgioneschi" nella pittura su tavola e ad affresco, in considerazione della data 1514 dell'affresco già in Sant'Antonio a Conegliano (Conegliano, Museo Civico).

· GIOVANNI ANTONIO DE' SACCHIS, DETTO IL PORDENONE ·
Pordenone, 1484 circa - Ferrara, 1539
I santi Maria Maddalena e Tommaso Becket, santa Caterina e santo agostiniano
1514

· DESIDERIO DA FELTRE O GIACOMO COLLET ·
Madonna con il Bambino
1480 circa

Conegliano, Museo Civico del Castello
affresco staccato
398 × 500 cm
Provenienza: Conegliano, chiesa di Sant'Antonio abate

Questa sacra conversazione ad affresco, come oggi si ammira staccata e ricomposta su di un unico piano, rivela nel suo impianto compositivo l'impostazione prospettica che in origine la collocava entro una ben definita struttura architettonica. Si trattava dell'abside poligonale della cappella presbiterale destra della chiesa distrutta di Sant'Antonio abate di Conegliano, puntualmente descritta con la sua ornamentazione parietale ad affresco da Fabio di Maniago (1819, pp. 54-55; Drigo, in di Maniago 1999, II, p. 70 nota 82) che riporta anche le iscrizioni. A questa testimonianza si aggiunge quella di un disegno del 1865 di Cavalcaselle (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IV. 2031 (=12272), fasc. VII; Muraro 1959, p. 132 fig. 2), confermata da fotografie d'archivio, dove si nota tra l'altro come la *Madonna con il Bambino* si trovasse in una nicchia quadrangolare dell'abside. Tale brano pittorico databile intorno al 1480, che si ritiene opera di un seguace di Giovanni di Francia individuabile in Desiderio da Feltre o in Giacomo Collet (Fossaluzza 2003, I.3, pp. 160-161 figg. 16.60-16.63, 162), era quindi già presente nella cappella che Pordenone si apprestava a dipingere nel 1514.
La chiesa con annesso convento di Sant'Antonio abate, di antica fondazione, già ospedale per pellegrini e dal Duecento dei Canonici Regolari di San Marco, dal 1479 era divenuta di proprietà dei Canonici Regolari Lateranensi, che nel 1509 provvidero a innalzarla e ristrutturarla (Tomasi 1998, I, p. 593). È poco dopo quindi che intervenne l'artista friulano nella decorazione della Cappella della Madonna su commissione del canonico lateranense Ludovico da Salò, come si leggeva ancora al tempo di Cavalcaselle sulla targa che reggono i due putti, ed entro la fascia della finta cornice architettonica ai loro piedi, dove Pordenone aveva apposto la sua firma con la data 1514.
Nel 1769 la soppressione del complesso conventuale su decreto della Repubblica di Venezia ne segnò un inevitabile declino. Venduto all'asta e passato in mani private, temporaneamente occupato dalle truppe napoleoniche, fu di seguito soggetto a un progressivo abbandono fino alla distruzione dell'intera chiesa della quale si salvò in extremis solo la parte absidale della cappella della Madonna. Dopo un tentativo andato a vuoto dell'ispettore onorario Adolfo Vital e del soprintendente ai Monumenti di Venezia Gino Fogolari di far costruire una cappella attorno al nucleo superstite, nel 1925 si iniziarono le operazioni di stacco degli affreschi, portate a termine solo nel 1954, e fu allora che il proprietario Antonio Luigi La Grassa li donò al Museo Civico di Conegliano (Muraro, in *Pitture murali* 1960, pp. 103-104 cat. 72).
Le modalità con cui essi ci sono giunti e le testimonianze delle fonti non sciolgono il quesito relativo all'intervento di Pordenone in rapporto al dipinto già esistente della *Madonna con il Bambino*: non si può accertare infatti se egli abbia realizzato i propri affreschi a contorno di questa immagine devozionale o se essa sia stata messa in luce solo successivamente causando la perdita della parte centrale del suo testo pittorico, lacuna rilevata nel disegno di Cavalcaselle.
In effetti, Pordenone ha costruito una finta architettura fortemente scorciata nella parte centrale con un'abside con calotta a mosaici dorati in modo da individuare illusionisticamente un ambiente più profondo rispetto a quello dove stanno i santi ed entro cui poteva ben inserirsi la nicchia con l'immagine della Madonna (Cohen 1996, I, pp. 82-83). A sostegno di quest'ipotesi sta il fatto che le pareti laterali della nicchia con la *Colomba simbolo dello Spirito Santo*, l'alone luminoso e le nuvole hanno i caratteri della pittura pordenonia-

na. Non è neanche da escludere che l'immagine sacra fosse visibile entro la nicchia all'apertura di uno sportello a battente al modo di un tabernacolo. L'identificazione dei santi è controversa, già a partire da Ridolfi, il primo a citare l'opera nel 1648 (I, p. 99). Il santo vescovo con il coltello infisso nel capo ritenuto Ubaldo è stato in seguito meglio identificato con Tommaso Becket; il santo di destra che reca il libro e la palma del martirio poiché non ha la mitria non può essere Agostino, egli indossa l'abito bianco dei lateranensi e nel libro tenuto aperto sono ben leggibili le ultime due righe con la scritta: «Gabriel a[n]gelus/ aparuit Zacha[ria]». Da notare che all'interno delle specchiature laterali a finto marmo alla base dell'affresco vi sono entro incorniciature ovoidali il fuoco e la lettera Tau, simboli di sant'Antonio abate, titolare della chiesa.

In riferimento alla data del 1514, l'affresco si pone in un momento chiave dell'evoluzione stilistica di Pordenone. Già Cavalcaselle (1973 [1876, ms.], p. 64) aveva riconosciuto alle figure «quei caratteri piacevoli» che aveva notato nella tavola della chiesa parrocchiale della vicina Susegana.

Assieme alla decorazione della chiesa parrocchiale di Sant'Ulderico di Villanova, alla quale Pordenone attese a partire dal settembre dello stesso 1514, gli affreschi di Conegliano segnano un punto nodale di adesione al giorgionismo, nell'uso di colori chiari e luminosi, nel punto di equilibrio tra disegno vigoroso e indefinitezza di contorni intaccati dalla stesura tonale.

Come chi scrive ha già avuto occasione di sottolineare (Fossaluzza, in *Da Paolo Veneziano* 2000, pp. 110-113 cat. 32), nell'affresco coneglianese l'alternanza delle partiture cromatiche del fondo, azzurro ai lati estremi e grigio chiaro per i due santi posti verso l'interno, fa assumere uno straordinario vigore plastico alle figure, che risultano quasi risospinte in avanti dall'illusionismo prospettico delle architetture. In questo è utile l'accostamento alla pala coeva della chiesa parrocchiale di Vallenoncello presso Pordenone. Il Bettini (1939, p. 473) vedeva gli affreschi coneglianesi «vibranti di magnifici brani d'un colore ormai pienamente costruttivo, intonato su un biondo caldo»; ed è con opere come questa che egli ritiene che Pordenone mostri «d'aver interpretato il giorgionismo come forse nessun altro pittore». Già Schwarzweller (1935, pp. 29-30, 132) aveva indicato un preciso riferimento per la santa Caterina con il *Compagno della Calza* di Tiziano dal Fondaco dei Tedeschi (noto nell'incisione di Anton Maria Zanetti il Giovane), per il carattere emozionale dell'espressività come pure per l'enfasi formale. A queste annotazioni si aggiunga l'osservazione di Furlan (1984, pp. 57, 90-91 cat. 2.2.3), secondo la quale «il volto di Santa Caterina [...] offre una preziosa testimonianza del grado di "verità" e immediatezza raggiunto da Pordenone in questa fase nella resa delle figure». Gli affreschi di Conegliano sono da Sponza (1996, I, p. 243) riallacciati a quelli del lato meridionale del coro della Cappella vecchia del castello di San Salvatore dei Collalto (*Zaccaria che riacquista la parola*, *Visitazione*, *Cristo che libera i Padri dal Limbo*), distrutti nel 1917, dove ravvisa soprattutto contatti con Palma – già privilegiati per questa fase di Pordenone da Lucco (1975, p. 19) –, a spiegare «quelle forme dilatate, di un più sicuro senso dello spazio, di un uso del colore chiaro ed arioso, disteso ad ampie campiture».

•

· GIOVANNI ANTONIO DE' SACCHIS,
DETTO IL PORDENONE ·
Pordenone, 1484 circa - Ferrara, 1539

Madonna con il Bambino in trono e i santi Giovanni Battista, Caterina d'Alessandria, Daniele profeta e Pietro apostolo, l'angelo musicante
Susegana, chiesa della Visitazione della Beata Vergine Maria
tavola
298 × 178 cm
1514 circa
Iscrizioni:
IOAN. ANT./ PORDENON.; CVM VEN.

Le figure possenti dei quattro santi sono disposte attorno all'alto trono su cui è assisa la Vergine mentre tiene il Bambino che sembra roteare fra le sue braccia. La monumentalità e il movimento sono esaltati dal fondale architettonico che segue un andamento curvilineo in prospettiva accelerata. La struttura di ascendenza classica è in rovina nella zona in ombra dell'ultimo piano e la statua di un idolo sembra crollare. È immagine del tempio di Gerusalemme, nell'aspetto di una costruzione della romanità, la cui fine è sancita dalla profezia di Daniele (Dn 9,24-27) richiamata dai vangeli (Mt 24,1-15; Lc 21,5-24) e che ora si avvera con l'avvento di Cristo destinato al sacrificio sulla croce. Solo una parte è intatta; quella in luce del primo piano, laddove le colonne a sinistra sono legate dalla corona del rosario. Si ravvisa l'allusione al nuovo tempio, al tempio spirituale, sia alla Chiesa Militante dei cristiani viventi sulla terra che alla Chiesa Trionfante che comprende i cristiani che sono in cielo, il cui fondamento è proprio nell'incarnazione, morte e risurrezione di Cristo. Sant'Agostino e altri esegeti vedono nel tempio di Gerusalemme il prototipo della nuova Chiesa (Bandmann, in *Lexikon* 1972, IV, coll. 255-256). Daniele, che si venera in ambito collaltino, ha l'indice puntato in alto, come pure lo sguardo. Nel cartiglio che esibisce si legge il «Cum venerit» (abbreviazione da «Cum venerit Sanctus sanctorum cessabit unctio vestra»), che parafrasa la sua profezia. Il Battista, ultimo dei profeti e primo testimone di Cristo, rappresenta la mediazione fra il vecchio

e il nuovo ordine, indica come presente colui che è stato annunciato; si ravvisa infatti un collegamento con il gesto di Daniele. Pietro impugna le chiavi in modo imperativo e regge il libro sacro mentre si rivolge all'osservatore con sguardo penetrante; rappresenta la pietra su cui Cristo fonda la sua Chiesa (Mt 16,18). Una pietra è rappresentata ai suoi piedi, con vicino il leone che si riferisce a Daniele, la quale può essere anche intesa riferirsi agli idoli del tempio in relazione alla statua che compare nell'architettura soprastante. Il riferimento può riguardare quindi Pietro come Daniele. Mediante una statua tetrametallica il profeta Daniele (2,31-45) spiega all'imperatore Nabuccodònosor la successione dei regni universali, la «pietra» che si stacca dal «monte» e la distruggono sono la rivelazione dell'avvento del Messia e del suo nuovo regno.

Santa Caterina d'Alessandria può essere stata inclusa per ragioni di devozione particolare, della committenza o locali (Passolunghi 1985, p. 60). Ma non si può tralasciare il fatto che la santa rifiuta di adorare gli idoli pagani. L'insuperata lettura iconografica della pala, qui ripresa per sommi capi, si deve a Carles E. Cohen (1978, pp. 107-119), che individua soprattutto nel *Sermone* dello Pseudo Girolamo l'esegesi della profezia di Daniele alla luce dell'affermazione del magistero di Pietro (Pseudo Girolamo 1884, coll. 542-553).

Il temperamento di Pordenone prorompe in quest'opera complessa. L'acquisizione degli stimoli migliori della pittura veneziana, che Pordenone elabora mentre è impegnato per i Collalto, in questo dipinto è maturata e lascia esprimere appieno la sua personalità. Potrebbe essere questa l'ultima opera "collaltina" in ordine di tempo, e seguire la *Pala della Misericordia* del Duomo di Pordenone del 1515-1516, nella quale la sensibilità cromatica ancora effusiva dichiara il suo debito nei confronti del giorgionismo (Fossaluzza 2009³, pp. 88-90). Anche Cohen (1996, II, pp. 538-540 cat. 18, con fortuna critica e bibliografia precedente) assegna questa collocazione nel catalogo di Pordenone al dipinto di Susegana, oltre che per l'esito più moderno dell'impianto compositivo, rispetto a quello di altre opere dello stesso periodo, anche per il potente senso plastico della forma evidente nella complessa positura del san Giovanni e nella massiccia struttura del san Pietro, che poteva derivargli da contatti con la cultura figurativa dell'Italia centrale. Un'ipotesi di cui era convinto il Freedberg (1971, pp. 192, 492 nota 29) per le analogie tra il volto del profeta Daniele e quello di san Giacomo nella raffaellesca *Incoronazione* di Perugia. Anche il torso classico in una nicchia sul fondo ha indotto a suggerire una conoscenza diretta del mondo romano da parte di Pordenone. Una datazione per la pala di Susegana anticipata rispetto a quella proposta era stata avanzata, tra gli altri, da Schwarzweller (1935, pp. 20, 140) e da Venturi (1928, IX, III, pp. 642-643), rispettivamente al 1510 e al 1511-1514. Anche Caterina Furlan (1988, pp. 69-73 cat. 14, con bibliografia precedente) sarebbe stata tentata di collocarla prima della pala della *Misericordia* di Pordenone, perché l'assenza della fusione tonale che lì si trova tradirebbe una concezione ancora "pre-giorgionesca" della pittura; tuttavia, considerando che Pordenone poteva far uso in uno stesso momento creativo di un duplice registro stilistico non esclude che tanto la pala di Susegana, quanto la coppia di *Santi* del Museo di Raleigh (provenienti dal castello di San Salvatore di Collalto) potrebbero essere stati effettivamente ultimati dopo il dipinto di Pordenone e quindi trovare una collocazione cronologica tra il 1516 e il 1518.

Non è di questo avviso Sponza (1996, I, pp. 244-246, 248) che alla fine anticipa il dipinto di Susegana rispetto alla pala della *Misericordia* mettendolo in relazione con gli affreschi di Conegliano. Lo studioso giudica del tutto insostenibile un viaggio del pittore tra 1515-16 in Italia centrale a giustificazione dei "raffaellismi" e "romanismi" individuati sui lavori di questo periodo, per i quali chiama invece in causa esempi tratti dagli affreschi del Fondaco. Giudica la figura del Battista gemella del *San Rocco* affrescato su un pilastro del Duomo di Pordenone ed entrambi riferibili al Battista della pala di San Giovanni Crisostomo di Sebastiano del Piombo o al san Sebastiano della paletta della Salute di Tiziano.

Occorre ancora un richiamo al contributo di Cohen (1978, pp. 115-116) per sottolineare la novità ideativa dell'opera nel percorso di Pordenone, sostenuta dall'importante patronato dei Collalto. Riguarda l'uso dell'architettura che ha un valore a livello non solo simbolico bensì a quello dinamico, quale anticipo delle soluzioni proto-manieristiche che si inaugurano con gli affreschi della Cappella Malchiostro del Duomo di Treviso del 1520. Pordenone rinnova a Susegana lo schema di una Sacra conversazione. Attraverso la tensione fra architettura e collocazione vitale delle figure rende "reale" e tangibile un complesso di significati, supera il livello solo simbolico o di riferimento scritturale, e crea una presenza in tutti i modi coinvolgente.

· JACOPO NEGRETTI, DETTO PALMA IL VECCHIO ·

Serina, 1480 circa - Venezia, 1528

San Pietro in cattedra e i santi Giovanni Battista, Marco Evangelista, Giustina, Paolo apostolo, Tiziano e Augusta
Venezia, Gallerie dell'Accademia, Inv. 420
olio su tela, riportato da una tavola
287 × 183 cm
1520-1522
Iscrizioni, sul cartiglio tenuto dal Battista: ECCE AGNVS DEI
Provenienza: Fontanelle (Treviso), chiesa parrocchiale di San Pietro apostolo

Il dipinto conferma nella sostanza l'iconografia dell'ultimo dipinto documentato di Cima proveniente dalla chiesa di Santa Maria Mater Domini di Conegliano (Milano, Pinacoteca di Brera) per il quale si hanno i pagamenti del 1516 e, ad esempio, della pala di Marco Basaiti per San Pietro di Castello a Venezia. Anche in questo caso Pietro è in cattedra, mostra le due chiavi ed è custode del libro della Sacra Scrittura che ha aperto per cui tiene un passo all'indice. Se ne sottolinea il primato, le prerogative di custode e interprete della Parola, ma non si segue l'iconografia degli esempi di Cima e Basaiti che rispettano la tradizione di sovrapporre alla sua immagine quella del Pontefice. Non indossa infatti gli abiti pontificali, ma veste all'apostolica. Ai piedi della cattedra, stanno anche in questo caso Giovanni, il Precursore e primo testimone di Gesù di Nazaret (indica infatti l'agnello ai suoi piedi), e Paolo che tiene la spada del martirio ma non il libro dei suoi scritti apostolici, nei quali lui stesso si presenta più volte come apostolo.

L'assunto concettuale della fondazione della Chiesa sulla roccia di Pietro e della successione apostolica trova nell'opera un duplice collegamento. A sinistra, è presentato in lettura Marco evangelista che la tradizione vuole inviato da Pietro a evangelizzare nella metropoli di Aquileia, capoluogo della regione *Venetia et Histria*, dove egli scelse Ermagora quale primo vescovo di questa chiesa madre delle Venezie. L'altro collegamento si coglie nella presentazione alle spalle di Paolo del vescovo Tiziano (VI-VII secolo), patrono della diocesi di Ceneda. Seguace e collaboratore di Floriano vescovo di *Opitergium* (Oderzo), ne fu il successore dopo che questi scelse di lasciare la diocesi per diventare missionario. Tiziano divenne il santo patrono della diocesi di Ceneda quando fu istituita in epoca longobarda a seguito della distruzione di *Opitergium*. Le sante ai lati della cattedra, che si distinguono unicamente per la palma del martirio, sono identificate tradizionalmente con Giustina di Padova (III-IV secolo) e Augusta, che il racconto agiografico vuole sia vissuta nella prima metà del secolo V. È patrona di Serravalle, città prossima a Ceneda. Quest'ultima non a caso sarebbe posta a fianco di Tiziano vescovo. Le due sante si possono accomunare per l'esperienza della conversione al cristianesimo e la testimonianza di fede fino al martirio.

L'acquisizione del dipinto da parte delle Gallerie dell'Accademia data al 1821, allorché venne acquistato dalla parrocchia di Fontanelle in cambio dell'*Assunzione della Vergine* di Francesco Montemezzano e di quattrocento lire austriache (Moschini Marconi 1962, pp. 161-162 cat. 272). La pala ornava un altare della chiesa plebanale dedicata a San Pietro apostolo della località opitergina, appartenente all'antica diocesi cenedese. Le fonti storiche, attualmente accertate, che testimoniano la presenza dell'opera nella sua sede originaria potrebbero suscitare qualche perplessità. Per primo Ridolfi (1648, I, p. 97) cita il soggetto della pala come un san Pietro seduto «tra architetture» con san Giovanni al quale indica la Scrittura e un san Tiziano vescovo e la assegna a Pordenone, a conclusione della descrizione del ciclo di affreschi di mano dello stesso pittore eseguito in quella chiesa: «nella volta [...] gli Evangelisti, e dalle parti le attioni di San Pietro, quando fu chiamato dalle reti, da Christo, commutandogli la pesca di pesci in huomini, e ne gli archetti il Santo Vecchio, mentre col segno della Croce fà cadere dall'aria Simon Mago, alla presenza di Nerone, volando dal Campidoglio all'Aventino, e come il Santo Vecchio posto in croce passò per le orme del suo Signore à godere del ben retto governo della Chiesa il premio nel cielo. Fece inoltre nella medesima Chiesa in un Altare il Santo stesso à sedere tra architetture, che accenna a San Giovanni, che gli è vicino, la Scrittura, e San Tiziano Vescovo d'Oderzo». Il pittore Giacomo Barri nel 1671 (p. 84) nomina a Fontanelle solo una tavola di Pordenone, e Federici (1803, II; p. 12) dà autorevolezza alle indicazioni di Ridolfi, non si può dire se effettivamente verificate *in situ*. Di Maniago nel 1823 (p. 203) quando l'opera era già stata venduta scrive che il ciclo andò perduto nella riedificazione della chiesa del 1771 ma che «in uno degli altari vi esiste il santo medesimo con altri santi». La riconsiderazione delle fonti prospetta quindi la collocazione della pala di Palma nel contesto di un ciclo dedicato a Pietro spettante a Pordenone. È avvalorata la grande importanza assunta da questo tema apostolico in tale precisa fase storica. Si osserva che gli anni che interessano l'esecuzione vedono come pievano a Fontanelle pre Venceslao conte di Spilimbergo, de *Damonis*, dal 1499 al 1524 (Tomasi 1998, I, p. 233). Un dato da non trascurare per quanto affatto indiretto per accreditare la presenza dell'artista friulano. Nessuna prova migliore è del resto disponibile al riguardo. Il disegno della *Caduta di Simon Mago* del British Museum ipoteticamente legato agli affreschi perduti (Fiocco 1939, pp. 146-147, tav. 114; Rylands 1988, p. 235), come nota Furlan (1988, pp. 253-254 catt. D13, 323), si riferisce solitamente alle portelle d'organo del Duomo di Spilimbergo (1524), ma può forse riguardare altresì il ciclo di affreschi della chiesa di San Pietro di Travesio dove Pordenone affronta questa tematica. Un'implicazione ulteriore e più problematica si può prospettare dalla lettura attenta di Ridolfi ed è dovuta alla corrispondenza dell'iconografia del ciclo perduto di Fontanelle con quella attuata da Francesco da Milano a Castello Roganzuolo. I casi sono due, o il ciclo di Pordenone poté costituire un precedente importante per quest'ultimo, oppure Ridolfi dovette aver confuso l'ubicazione del ciclo di Castello Roganzuolo, attestandone l'attribuzione a Pordenone che giustificherebbe, pertanto, quella successiva ad Amalteo. D'altro canto, sull'imprecisione che vige al riguardo delle opere di questo territorio opitergino, sia Ridolfi (1648, I, p. 60) che Federici (1803, I, p. 223) citano in Fontanelle, senza specifiche sul soggetto, una tavola di Cima, e Botteon e Aliprandi (1893, pp. 158-159) intendono si

tratti di quella del Palma passata alle Gallerie dell'Accademia. Ancor prima, nel Settecento era riconosciuta localmente a Tiziano (Bellis 1984, pp. 49-50; Rylands 1988, p. 235).
Quanto all'attribuzione, è certo anomalo l'equivoco con Cima, tipico quello fra Palma e Pordenone. Il problema che la pala riserva non è certo attributivo quanto di datazione ed è ancora aperto. Moschini Marconi (1962) ne riassume i termini, dai quali la data risulta da alcuni anticipata al 1510 o allargata tra 1515-1525 (Morelli 1880, pp. 19-20; 1883, p. 18), oppure spostata più tardi al 1525 (Spahn 1932, pp. 88, 158-159, tav. XLVII). Da ultimo anche Rylands (1988, pp. 62, 64, 68, 235 cat. 69) restringe la datazione tra 1522 e 1524. L'opera si giudica dopo il recente restauro (2009-2010), in seguito al quale emerge in misura insospettabile (e nonostante le gravi lacune del testo pittorico) il notevole impegno ideativo nella composizione, nella ricerca di caratterizzazione espressiva individuale e nella riuscita soluzione cromatica. Collocati con studiata simmetria, i santi sono presentati con solennità in un luminosissimo interno. Il tirante con serti d'alloro sul quale è teso il tendaletto d'onore sembra qualificare lo spazio come un porticato. La vista è su un brano di cielo colto alla luce mattutina. L'acme luminoso è fissato in alto, nel rapporto timbrico riuscitissimo fra i colori del tendaletto e del cielo in cui interviene l'effetto candente della nube. È riproposto lo schema della *Sacra conversazione* della chiesa di Sant'Elena di Zerman (Mogliano Veneto), ma con un rapporto più serrato nella collocazione dei santi, colti in rapporti formali complessi e portati maggiormente in primo piano a motivo dell'esclusione di fatto di una descrizione del paese. Palma si fa interprete personalissimo della visione classicistica e della "zona cromatica" di Tiziano, mantenendo fede alla sua modalità di intendere il tonalismo con un grado meno effusivo. Per il risultato di monumentalità e la concisione nella struttura disegnativa dei panneggi è da ribadire il confronto istituito da Rylands con il polittico di *Sant'Elena e Costantino* per la chiesa della Santa Croce di Gerosa (Milano, Pinacoteca di Brera) e con la *Santa Barbara* del polittico di Santa Maria Formosa a Venezia che data al 1523-1524. Si aggiunga quello con la *Sacra conversazione* delle Gallerie di Capodimonte. L'esecuzione della pala di Fontanelle si pone in anticipo su questi esempi, subito agli inizi degli anni venti, mentre si anticipa sullo scorcio del decennio precedente la pala di Zerman, accanto alla *Sacra conversazione* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. 60).

· DOMENICO CAPRIOLO ·
Venezia, 1494 - Ponzano Veneto, 1528

Adorazione dei pastori
Serravalle (Vittorio Veneto),
Duomo di Santa Maria Nova
in deposito presso il Museo Diocesano
di Arte Sacra Albino Luciani
a Vittorio Veneto
olio su tela
55 × 77 cm
1518
Iscrizioni, sulla parete di fondo della stalla: D(omi)nicus Chapriolo/ 1518

L'omaggio dei pastori avviene alla luce del giorno davanti a una nobile fabbrica all'antica adibita a stalla, ora popolata dall'asino e dal bue, e sotto un albero verdeggiante. La Vergine Maria tiene il Bambino che già si regge da solo sulla mangiatoia di rami intrecciati, accanto assiste Giuseppe e due giovani pastori in atteggiamento orante. Un terzo pastore governa il gregge su un'altura distante. Su colli più lontani si scorgono due castellieri, uno dei quali assume la struttura di palazzo con loggia sormontata da cuspidi. Il dipinto, di piccole dimensioni, con ogni probabilità in antico ha subito il trasporto da tavola su tela ed è stato leggermente ridotto specie al margine destro. Fu donato alla chiesa di Serravalle dal nobile Marco Cittolini nel 1948. Per la sua provenienza originaria si può fare riferimento allo stemma con tre teste leonine dipinto in basso a destra che si vuole dei Belfort (Valle di Non, Trento) ma che, con una verifica nei repertori araldici trevigiani, potrebbe essere riportato a un ambito più accessibile al pittore. Infatti, non è da escludere che esso indichi l'appartenenza alla famiglia Fracanzani di Este, oppure ai Saracini di Povo di Trento (Bosmin 1930, III, p. 246; Zieger 1932, VI, p. 131). L'incertezza deriva dal fatto che, in realtà, le teste sarebbero su fondo azzurro in questi due ultimi stemmi.
Il dipinto dopo esser stato pubblicato in una monografia dedicata a Serravalle (Villanova 1977, p. 362, tav. 33) è stato inserito per la prima volta da chi scrive nel profilo di Domenico Capriolo (Fossaluzza 1983, pp. 52 fig. 3, 65 nota 31), collegandolo all'*Adorazione dei pastori*, di più ampie dimensioni (83 × 105 cm), conservata nei Musei Civici Trevigiani, che come questa è firmata e datata al 1518. A quest'opera trevigiana è stato nell'occasione riferito un dipinto inedito di medesimo soggetto ritrovato presso lo Staatliche Museum di Berlino. Esso è stato riconosciuto come una sua replica più tarda con varianti di mano dello stesso Capriolo, che vi ripropone pedissequamente lo schema compositivo limitandosi a modificare solo le fisionomie dei personaggi e gli elementi paesaggistici. L'accostamento di queste opere e le costanti compositive hanno consentito di avanzare l'attribuzione a Giovanni e Bernardino da Asola dei due disegni di questo soggetto, in un primo tempo assegnati a Capriolo, del gabinetto dei disegni e stampe degli Uffizi (13855F.) e del Victoria & Albert Museum di Londra (C.A.I. 398), Fossaluzza 1989², pp. 143-144 figg. 22, 23; in *Da Paolo Veneziano* 2000, p. 116 cat. 34).
Nell'*Adorazione* di Serravalle rispetto a quella di Treviso si avverte una disposizione più semplificata delle figure e una minore insistenza nella cadenza dei panneggi. Nell'attuale stato di conservazione il segno e i volumi a volte sembrano ammorbiditi da una materia un poco più sensibile a un effetto di superficie, da più graduali o raddensati passaggi d'ombra.
Il confronto fra due opere dello stesso soggetto a parità d'anni desta interesse perché consente di accertare le variazioni sul tema alle quali Capriolo si dedica nell'accondiscendere alle richieste di un tema iconografico, tra i preferiti dalla committenza, che lo vede quale dipinto devozionale da stanza per eccellenza. Nell'occasione di questa esposizione si aggiunge per un confronto diretto la terza versione del tema della *Natività* di qualche anno successiva, datata 1524, appartenente al Museo Civico di Treviso, che dimostra un altro intendimento narrativo a più forte valenza simbolica. Anche al confronto con quest'ultima emerge con chiarezza come le versioni del 1518 siano accomunate dall'intento di rinnovare l'immaginario giorgionesco sia nel contesto dell'evento, sia nel vasto respiro riservato alla veduta di paese, che non esclude accenti da idillio pastorale. Nondimeno, la successione di piani per quanto schematizzata, l'inserimento di dettagli di vita più reali tiene conto delle visioni di paese di Tiziano o Palma.
Per come va emergendo la personalità di Domenico Capriolo, non si tratta affatto di una dimensione stilistica sorpassata o ingenua, ma di una sottile proposta personale e accondiscendenza al gusto neogiorgionesco proprio del momento che egli dimostra anche con un grande impegno nella ritrattistica (Fossaluzza 2009², pp. 83-84, 86 nota 80; in *Giorgione* 2009, p. 472 cat. 93; in *Dipinti in Valpadana* 2013, pp. 128-129). Clamoroso a tal proposito è il ben noto *Autoritratto* all'età di vent'anni dell'Ermitage.
In questo linguaggio, per quanto neogiorgionesco e in parte emulativo, non è previsto il valore espressivo dell'effusione cromatica tonale. Capriolo si distingue all'opposto per un disegno innervato, forme definite, gamme cromatiche molto personali, come quelle degli azzurri e dei grigi, e indubbiamente squillanti persino con effetti di cangiante nella veste della Vergine. Rispetto alla più pacata versione del Duomo di Serravalle, esposta in questa occasione, quella più nota del Museo di Treviso annuncia in certe movenze più complesse e nel disegno più ammanierato dei panneggi, assieme all'osservazione delle immancabili fonti düreriane, quel raggiungimento anticlassico della tavola con l'*Assunzione della Vergine* del 1520 del Duomo di Treviso, tra le più rappresentative e singolari opere sacre del piccolo maestro.
Il "giorgionismo" dei temi più che dello stile si attesta ben presto a Treviso con Capriolo, all'insegna della variabile palmesca, assume dunque la svolta del 1520 in concomitanza con l'apertura protomanieristica di Pordenone, inaugurata con gli affreschi della Cappella Malchiostro del Duomo trevigiano dello stesso anno, che ammantano l'*Annunciazione* di Tiziano classicista, eppure drammatico, posta in concomitanza sull'altare.

♣

· DOMENICO CAPRIOLO ·
Venezia, 1494 - Ponzano Veneto, 1528

Natività
Treviso, Musei Civici
(sede di Santa Caterina), Inv. P 915
olio su tavola
73,5 × 114 cm
1524
Iscrizioni, sull'architrave della capanna: MDXXIIII; sul blocco di pietra sulla sinistra iniziali D C incluse sormontate da stella

La consueta scena della natività è qui ambientata all'aperto, a ridosso di una costruzione con sporto di paglia ed elemento architettonico classico, al cui interno arde il focolare acceso. A destra escono dalla stalla le pecore, a sinistra domina sullo sfondo, presso un villaggio, l'abside di un edificio affiancato da due torri piramidali. Oltre a san Giuseppe che guarda la Vergine mentre tiene il Bambino, partecipano all'evento un giovane pastore che osserva di soppiatto da dietro un muro e una donna inginocchiata che mostra i palmi delle mani con le dita rattrappite.
L'episodio rappresentato è desunto dalla narrazione del miracolo della levatrice dei vangeli apocrifi (*Protoevangelo di Giacomo*, cap. XIX; *Pseudo Matteo*, cap. XIII; cfr. Réau 1957, II/II, pp. 220-221; Schiller 1971, I, p. 61). Secondo questi testi e la tradizione iconografica e delle sacre rappresentazioni che ne è derivata, si potrebbe individuare in questa figura femminile la donna saggia, chiamata in aiuto da Giuseppe, la quale fu testimone del parto verginale di Maria senza poterle prestare aiuto per avere le dita rattrappite che le furono guarite al contatto con i pannolini del Bambino. Oppure, secondo altra interpretazione, potrebbe trattarsi, più verosimilmente, di Zelomi o Salom (Anastasia nelle sacre rappresentazioni), una delle due levatrici, quella che incredula – proprio come san Tommaso nei riguardi del Cristo – volle verificare la verginità di Maria, rimanendone punita. Tra gli altri, di particolare interesse è anche il dettaglio con la scena scolpita sul plinto del pilastro su cui si regge la costruzione di fondo, in cui il vincitore, deposta la lorica e col vessillo in mano, soggioga lo sconfitto. La sigla "v. v." che vi è presente si può prestare a molteplici interpretazioni, ad esempio può riguardare un riferimento cristologico, circa il nuovo ordine instaurato dall'incarnazione del Verbo, o circa la prefigurazione della Resurrezione, quindi sarebbe opportuno scioglierla nel motto *Virtus Vincit*, ma non si può escludere neppure un richiamo con l'episodio della levatrice incredula cui converrebbe quello di *Veritas Virtus*. Altri aspetti di capziosità iconografica riguardano l'evidenza data al pozzo in primo piano, il fatto che la mangiatoia di vimini intrecciati sia adagiata sull'erpice, che vi sia il focolare acceso e che l'asino ragli. Quest'ultimo è l'aspetto che ha una più complessa chiave interpretativa, sia come animale puro in contrapposizione al bue, o immagine del popolo ebreo allusiva della sua testardaggine, in termini veterotestamentari, ma che ragliando qui si accorge dell'identità del nato come il messia, così come avviene per i pastori e per i magi (Schiller 1971, I, pp. 60-61).
Il dipinto venne descritto la prima volta dettagliatamente da Crowe e Cavalcaselle (1871, II, p. 236; 1912, III, p. 131) con l'assegnazione a Capriolo, quando ancora si trovava presso casa Giovanelli a Venezia tradizionalmente attribuito a Domenico Campagnola. In seguito, la sua citazione avviene in contesti nei quali inizia a estendersi con nuove attribuzioni il suo catalogo (Foulkes 1895, p. 250; Berenson 1896, p. 210). Negli stessi anni Biscaro (1896, p. 283) ritiene questo dipinto l'unico, rispetto ad altri attribuiti all'artista, che possa essergli riconosciuto con certezza oltre all'*Adorazione dei pastori* del 1518 e all'*Assunzione della Vergine* del Duomo di Treviso documentata al 1520. Adolfo Venturi (1928, IX, III, pp. 545-546 fig. 371) è il primo a riprodurlo.
Nel 1983 la *Natività* è entrata a far parte del Museo Civico di Treviso in seguito all'acquisto presso il mercato antiquario veneziano e da allora è stata considerata negli studi che hanno portato nuovamente all'attenzione della critica il pittore. È commentata da Lucco (1983[1], p. 78 nota 95), da Manzato (1982, p. 157, con errata corrige) e nel primo profilo dell'autore di chi scrive (Fossaluzza 1983, pp. 59-61, 63 nota 13, 66 nota 61, fig. 16). Al quale la segnalazione della sua comparsa sul mercato antiquario veneziano proveniva da Rodolfo Pallucchini che patrocinava la pubblicazione in «Arte Veneta»; l'esame diretto dell'opera, con l'autorevole assistenza prestata nell'occasione da W. R. Rearick, poteva avvenire non senza difficoltà dovute alla collocazione in cui essa si presentava. In quell'occasione, senza poter tener conto della data apposta all'opera, non riscontrabile neppure nelle riproduzioni allora messe a disposizione, chi scrive propendeva per una lettura lottesca con una datazione negli ultimi anni di attività del Capriolo, quelli del rientro veneziano di Lorenzo Lotto alla fine del 1525, riscontrando nella rara tematica iconografica un'affinità con quella della *Natività* di quest'ultimo nella Pinacoteca di Siena, datata attorno al 1527. Tale suggestione lottesca in termini stilistici venne rilevata anche da Manzato (1984, pp. 85-90) e da Sponza (1996, I, pp. 263, 280 note 173, 174). Lucco (1985[1], pp. 114, 147 nota 28), invece, escludendo la componente lottesca, puntualizza che la «luminosità crepuscolare e impastata, questa eccessiva densità di materia» risulta «meglio spiegabile nei termini bresciani del Savoldo e di Giovanni e Bernardino da Asola», un'opinione pienamente giustificata proprio per la presenza a Treviso del Savoldo, chiamato a completare nel 1521 la *Sacra conversazione* della chiesa di San Nicolò iniziatavi da fra' Marco Pensaben con la «supervisione» di Vittore Belliniano (Fossaluzza 1985). In un successivo intervento (Fossaluzza, in *Da Paolo Veneziano* 2000, pp. 116-119 cat. 34, con bibliografia specifica; 2009[3], p. 69) si è accolto pienamente tale orientamento prospettato da Lucco verso i bresciani di stanza a Venezia per quanto riguarda la nuova componente stilistica che emerge nella *Natività*.
La parabola stilistica del Capriolo può essere quindi delineata a partire da una fase "giorgionesca" nell'accezione commisurata dal confronto che si stabilisce soprattutto con Palma il Vecchio, e in termini aggiornati tiene conto di Pordenone, quello della fase di committenza Collalto e del momento degli affreschi della Cappella Malchiostro del Duomo di Treviso del 1520, di cui egli sembra risentire già nell'enfatica *Assunzione della Vergine* di questo stesso anno. Non a caso, l'incremento al catalogo viene an-

che dall'attribuzione in suo favore di un buon numero di opere ritenute inseribili in quello della fase giovanile di Pordenone (Lucco 1975) ma proposte a Capriolo da chi scrive (Fossaluzza 1983). Il Capriolo è quindi pronto, in contemporanea, a orientarsi verso il Savoldo e a comprenderne la più facile traduzione svolta nello stesso momento da Giovanni e Bernardino da Asola, come si avverte nella tavola del 1524 qui illustrata e altresì, in termini più prossimi, nella *Madonna con il Bambino e i santi Leonardo e Rocco* della chiesa parrocchiale di Ponzano Veneto (Treviso) del 1525. Queste due opere illustrano pertanto l'ultima stagione del maestro, assassinato nel 1528, assieme ai ritratti del Bowes Museum di Barnard Castle firmati e datati in quest'ultimo anno, dove dimostra di non perdere la sua consueta lucidità di ambientazione, e al *Ritratto di studioso* della Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi, che all'opposto conferma la ricerca chiaroscurale. Sotto quest'ultimo risultato di stile si includono in questa fase le due *Figure allegoriche* (*Geometria*, *Idraulica*) del Museo Civico di Treviso (Lucco 1985[1], pp. 144, 150 figg. 19.16, 19.17), dotate di stemma. Capriolo in particolare, confermando la rinuncia a effetti tonali di superficie e in termini propriamente savoldeschi, aderisce a una costruzione cromatica compatta, talvolta definita dalla nettezza dei contorni scuri, altrimenti solo vibrata da minuti tratti superficiali di varia densità, come quelli rossi a definire il volume degli incarnati. Di ascendenza savoldesca è dunque anche la definizione luministica che talora adotta e che ha fatto equivocare nel ravvisare nella *Natività* quasi un notturno o un albeggiare. Trattandosi piuttosto dell'eco della tradizione lombarda, tramite i bresciani, quella del variare sensibilmente la luce e di proiettare entro lo spazio ombre più dense. In quest'opera va poi evidenziato che i dettagli, di cui Capriolo è maestro, e l'assunto iconografico generale sono di particolare interesse e sembrerebbero di derivazione d'Oltralpe, preferenze riguardanti anch'esse Savoldo.

· SEBASTIANO FLORIGERIO ·
Conegliano?, 1500 circa - *post* 1550 *ante* 1564

Madonna con il Bambino e sant'Anna metterza tra i santi Rocco e Sebastiano
lunetta: *San Giovanni Evangelista tra i santi Francesco d'Assisi e Antonio da Padova*
Pala della Concezione
Venezia, Gallerie dell'Accademia, Invv. 378, 383
tavola
parte inferiore 240 × 181 cm; lunetta 94 × 185 cm
Provenienza: Conegliano, chiesa di San Francesco

Come risaputo, la presentazione di Anna quale madre protettrice di Maria, senza peccato e progenitrice del corpo di Cristo, si collega al culto dell'Immacolata Concezione che, a partire soprattutto dal Quattrocento, trova attestazioni nell'elaborazione teologica e nelle pratiche catechetiche e devozionali specie delle comunità francescane (Wszolek 1998). In proposito, fu fondamentale l'approvazione e sollecitudine di papa Sisto IV, anch'egli francescano. L'Immacolata Concezione fu sostenuta come un dogma dai francescani e ne fu dichiarata la festa ufficiale nel 1477 (Wszolek 1998). Per quanto riguarda poi il culto di sant'Anna è da doversi ricordare la sua diffusione tardo quattrocentesca. È del 1494 l'edizione di Mainz del *De Laudibus Sanctissimae Matris Annae* dell'abate Johannes Trithemius (Johann Heidenberg); al 1495 risale la prima edizione in volgare dello *Specchio della fede* stampata a Venezia del francescano Roberto Caracciolo, che riserva importanti riflessioni al tema della «parentale conditione».
Nella penombra di una nicchia, con arco a tutto tondo sostenuto da colonne, s'intravvede la figura di sant'Anna, con il volto racchiuso nel velo monastico dotato di soggòlo, la quale poggia protettiva le mani sulle spalle della Vergine, assisa di fronte a lei con il vispo Bambino in braccio, entrambi rischiarati da una candida luce. Ai lati dell'alto basamento su cui è innalzato il seggio stanno i due santi. Rocco, in veste da pellegrino, mostra la piaga sulla coscia scoperta. Sebastiano, vestito di un succinto perizoma, il corpo modellato dal chiaroscuro, è legato a un rocco di colonna e si torce in una posa ardita per volgere lo sguardo al Bambino. Da notare l'iconografia di sant'Anna metterza, dal latino medievale *mettertia* "medesima terza", a sottolineare il suo ruolo di progenitrice. La santa madre della Vergine viene ad essere il vertice ideale nella disposizione piramidale delle figure.
Il ritmo prevalentemente curvilineo degli elementi architettonici in primo piano, dal netto risalto plastico, è riproposto nella quinta di fondo, un'abside semicircolare in rovina, priva di calotta, alla cui sommità compare il cielo cosparso di bianche nubi.
Nella lunetta che completa la pala d'altare, san Giovanni Evangelista siede in posizione centrale intento a scrivere il Vangelo, lo affiancano, a mezza figura, san Francesco d'Assisi con il crocifisso in una mano e sant'Antonio da Padova recante il giglio e un libro chiuso.
La pala è pervenuta all'Accademia di Venezia il 17 maggio 1829 dal deposito dell'ex Commenda di Malta, dove era stata portata a seguito delle requisizioni di opere d'arte appartenenti ai conventi soppressi in ottemperanza dei decreti napoleonici. Varie inesattezze con indicazioni discordanti, riportate negli inventari ottocenteschi, avevano complicato la questione relativa alla sua provenienza, tra cui figurava anche la Fraglia dei Calzolai di Udine. Spetta alla Moschini Marconi (1962, pp. 114-115 cat. 189, con bibliografia precedente) il merito della soluzione del problema soprattutto sulla base dell'esatta descrizione dell'opera, «di mano eccellentissima benché non affatto nota», fornita dal Malvolti (1964 [1774, ms.], p. 8) quando ancora si trovava nella sua collocazione originaria: l'altare della Scuola dell'Immacolata Concezione nella chiesa di San Francesco di Conegliano (Baldissin Molli 1980). Nella stessa sede la pala era citata anche in un inventario settecentesco (Baldissin Molli 1982, pp. 14, 21-22) con l'attribuzione a Benvenuto Garofalo, tranne la lunetta indicata di altra mano. Sebastiano Florigerio è, comunque, l'autore di quest'opera, accolto unanimemente dalla critica; solo il Coletti (1935[1], XXVI, p. 626) preferisce fare il nome di Pellegrino da San Daniele. Lo

stretto legame tra i due pittori focalizzato sul confronto tra il polittico per la chiesa di Santa Maria dei Battuti di Cividale di Pellegrino e questa pala del Florigerio è sempre stato al centro della discussione critica riguardo alla sua collocazione cronologica. Molte sono infatti le affinità tra le due opere, basti citare la medesima tipologia di ambientazione architettonica o la disposizione piramidale delle figure, e il gruppo della Madonna con il Bambino rispetto alle altre figure sembra riportato di peso. Finalmente, la documentazione d'archivio appartenente alla Scuola della Concezione di Conegliano, oltre a confermare la committenza della pala da parte della stessa confraternita religiosa, ha permesso di fissare tra il 1525 e il 1527 i termini per la sua esecuzione. Tali documenti inediti sono stati messi a disposizione di Annamaria Poz da chi scrive, in occasione della stesura della tesi di laurea, che si è avuto modo di seguire quale correlatore su incarico del relatore Miklos Boskovits. La studiosa se ne è avvalsa in seguito (Poz 1987, pp. 388, 398 nota 8), mentre l'edizione completa spetta a Fossaluzza (1993, pp. 109, 122 nota 53, 149 docc. 2-3).
Pertanto, come chi scrive ha già avuto occasione di commentare (Fossaluzza 1993, pp. 109-110; 2005[1], p. 139), tali riferimenti cronologici su base documentaria sono utili per stabilire come il progetto e la realizzazione dell'opera siano da porre con qualche anticipo sul polittico di Pellegrino da San Daniele del 1526-1529.
Lucco (1983[1], pp. 50, 81 nota 120) afferma che nella pala coneglianese Florigerio «pare combinare assieme, e sviluppare fino a diversi esiti, per la figura di san Sebastiano, le incisioni di Gian Battista Palumba (o "Maestro I.B. con l'Uccello") col *Ratto di Ganimede* e di Agostino Veneziano con *Apollo e Dafne* (vedile riprodotte entrambe in AA.VV., *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500*, Roma 1981, pp. 151 e 164)». Giovanna Nepi Scirè (1995, pp. 52-55 cat. 26) commentando l'opera dopo il restauro del 1995 rileva che i due santi laterali della lunetta sono quasi testualmente ripresi dalla parte superiore del disperso polittico di Mestre (ora Londra, Wallace Collection) di Cima da Conegliano (Humfrey 1983, figg. 102, 103). Non sembra potersi cogliere, tuttavia, più di un'assonanza.
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 di Pordenone. Florigerio pone alla base quel classicismo che è proprio dell'esperienza ferrarese di Pellegrino. Si direbbe sintomatica in proposito l'assegnazione tardosettecentesca a Garofalo. Nondimeno l'assegnazione a Florigerio da parte di Poz e di chi scrive dei quattro *Patriarchi* del Duomo di Conegliano, qui illustrati con giusta attribuzione al tardo Marco Basaiti (Poz 1987, pp. 388-389, 390-391 figg. 3-6, 398 nota 14,; Fossaluzza 1993, pp. 110, 185-186 figg. 37-40).
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 e nelle proiezioni d'ombra. Sembra doversi confermare, pertanto, che lo stile di Florigerio, e quest'opera coneglianese in particolare, siano quanto mai importanti per valutare la ricerca di certo formalismo attuata da Francesco da Milano a partire dalla metà degli anni venti, specie nella pittura su tavola.

· SEBASTIANO FLORIGERIO ·
Conegliano?, 1500 circa - *post* 1550 *ante* 1564

Cristo morto sostenuto dagli angeli sul sepolcro
Treviso, Monte di Pietà, Unicredit Art Collection
olio su tela
132 × 200 cm
1525-1530 circa

L'originaria provenienza di questo dipinto, dal 1942 proprietà della Cassa di Risparmio della Marca Trevigiana e ora di Fondazione Cassamarca, non è affatto accertata. Semenzi (1864, pp. 174-175) riporta la testimonianza indiretta, pervenutagli da Luigi Tescari che la indica derivata da un manoscritto di Andrea Meneghini Juniore del 1574, in base alla quale il dipinto sarebbe stato eseguito da Giorgione per la famiglia Spinelli di Castelfranco, sarebbe poi pervenuto nella collezione del vescovo di Treviso Alvise Molin (1595-1604) e alla sua morte al Monte di Pietà. Ridolfi (1648, I, p. 78) lo ricorda in questa sede enumerandolo tra le opere di Giorgione e commentando che «in sè contiene elaborato disegno e un colorito così pastoso, che par di carne», e ampi elogi ne fa anche il Boschini (1660, pp. 36-37).
Poz (1987, p. 400 nota 31) afferma che venne ritenuto opera di Giorgione fraintendendo un passo del Michiel (1800 [sec XVI, ms.], p. 80) che descriveva un «Cristo morto sopra el sepolcro, con l'anzolo che el sostenta» di Giorgione «reconzado da Tiziano» in casa Vendramin a Venezia (New York collezione privata; copia all'Accademia Tadini di Lovere).
L'opera ha conosciuto, poi, un'intricata e controversa fortuna critica, con autorevoli attribuzioni a Tiziano e a Francesco Vecellio, a Domenico Capriolo e a Francesco Beccaruzzi, fino all'«Amico friulano del Dosso» secondo Roberto Longhi (1960, p. 3), riproposto da Lucco (1985[1], pp. 141-142). L'opinione più fondata si è dimostrata quella di Cavalcaselle (Crowe - Cavalcaselle 1871, II, p. 257; 1912, III, p. 150), che lo ha collocato per primo nell'ambito pordenonesco, vicino alla Cappella Malchiostro, permettendo così alla critica successiva, a partire da Gamba (1924, p. 197) e Adolfo Venturi (1928, IX,

III, pp. 740-741, 743 fig. 501), di risalire al Florigerio (Bergamini, in Cavalcaselle 1973, p. 138 nota 129; Tempestini 1979, pp. 154-155 cat. 36, con bibliografia precedente).
Sebastiano Florigerio nasce nel 1500 circa con ogni probabilità a Conegliano, dove il padre Giacomo da Bologna esercita nella scuole pubbliche, e dove egli è all'opera nel 1523 quale frescante nel castello cittadino.
Il nome dell'artista è stato alla fine quello più accreditato dalla maggioranza degli studiosi. Poz (1987, pp. 393-394, 399-400 note 30-34), riprendendo la posizione critica di Marini (1956, pp. 31-38, 73 nota 27) e Italo Furlan (in *Dopo Mantegna* 1976, pp. 93 cat. 57, 95-96 cat. 59), ritiene che Florigerio potrebbe aver eseguito l'opera attorno al 1530, in un suo presunto passaggio per Treviso avvenuto tra il 1529, dopo essere stato bandito dalla provincia di Udine, e il 1533, quando ricompare documentato a Padova. La studiosa, quindi, colloca il dipinto tra la pala con *San Giorgio che lotta con il drago e santi* della chiesa omonima di Udine (1529) e il polittico per la chiesa di San Bovo di Padova, in una fase in cui l'artista elabora un linguaggio più moderno e aggiornato sugli esempi di Tiziano, Lotto, Pordenone (della Cappella Malchiostro) e forse anche Savoldo. L'ardita impostazione del corpo di Cristo deriverebbe da un modello pordenoniano divulgato da un'incisione di Hendrik van der Borcht il Giovane (Vienna, Graphische Sammlung Albertina). Nella composizione e nello studio della luce traspare l'esempio di Savoldo forse mediato da Lotto e, significativamente, collegamenti con il pittore bresciano erano già stati proposti da Gombosi (1937, p. XXII: Pordenone) e Panazza (1985, p. 181), che li ritiene ovvi «nello scorcio delle mani, nella levigatezza delle forme, nella prospettiva e nella geometrica purezza del sarcofago marmoreo con richiami anche al mondo lombardo». Tiziano della pala Pesaro è ripreso testualmente nell'angelo in primo piano chinato sul sepolcro. Poz afferma, infine, che nel dipinto trevigiano è esplicita la comprensione matura del linguaggio pordenoniano, evidente negli aspetti manieristici espressi nel voluto squilibrio compositivo e nella forzatura prospettica che imposta in modo antinaturalistico le figure. Dello stesso avviso è Sponza (1996, pp. 256-261, 279 note 150-153), convinto che l'opera non sia antecedente alla Cappella Malchiostro come suggerito da Lucco (1985[1], pp. 141-142), ma ne sia una conseguenza e un «effetto», comprendente oltre all'attività trevigiana di Pordenone anche quella coneglianese, e nonostante la sua problematicità potrebbe rappresentare uno dei momenti più alti della produzione di Florigerio sullo scadere del terzo decennio o sugli inizi del successivo. Indubbiamente l'analisi più attenta e articolata dell'opera spetta a Cohen (1996, I, pp. 493, 497, 501-502 note 20-21), il quale afferma che se questo dipinto va ascritto a Florigerio si deve ritenere che derivi da una fonte molto diretta di ispirazione se non da un vero e proprio modello di Pordenone. Per sostenere che l'ideazione abbia tale ascendenza lo studioso trova conferma sia nella composizione dell'*Allegoria della Pace* (conosciuta tramite l'incisione del van der Borcht e il disegno di Chatsworth) sia nella *Deposizione di Cristo nel sepolcro* della chiesa di Santo Stefano a Venezia, nota dall'incisione della Piccini. Cohen evidenzia tra queste tre opere una correlazione molto stretta dal punto di vista non solo della composizione, ma anche della resa anatomica, gioco di luci ed espressione.
Facendo riferimento all'analisi diretta dell'opera che si è avuto l'occasione di effettuare a suo tempo con lo studioso statunitense, si condivide, in particolare, la consapevolezza di quanto siano significativi i rifacimenti subiti dal dipinto nel XVII secolo, come si nota, ad esempio, nei due angeli che sostengono il Cristo. Già Luigi Coletti (1935[2], pp. 44-46 cat. 24) aveva rilevato come il volto di Cristo e le mani fossero l'esito di un'aggiunta seicentesca. In mancanza di un esame scientifico approfondito, che non si è potuto effettuare neppure in occasione della presente esposizione, Cohen, in ultima analisi, si astiene dall'esprimere un giudizio definitivo sull'opera, su una sua parziale autografia o intelligente appropriazione di modelli e maniera espressiva di Pordenone provenienti dalla sua orbita, ancora, non esclude possa trattarsi di un pastiche di elementi non del tutto consistenti o, piuttosto, del raro prodotto di un pittore anonimo che mette insieme questi diversi elementi. Tenuto conto di questi aspetti, a giudizio di chi scrive (Fossaluzza 2009[3], pp. 87-88) pare ancora convincente l'assegnazione a Florigerio, alla fine degli anni venti. La grande originalità che riguarda la struttura compositiva, lo studio degli scorci, certa enfasi nella qualificazione anatomica, addirittura forzata, possono ora trovare una verifica ravvicinata con l'esposizione a fianco della *Pala della Concezione*. E non si ravvisa un migliore accostamento possibile a considerare l'intero catalogo del pittore di origine coneglianese e il suo intero percorso che, partendo da Pellegrino da San Daniele, lo porta a interpretare a suo modo Pordenone.
Si aggiungano alcune osservazioni, in attesa delle tanto agognate analisi scientifiche. Si nota la difformità di stesura nelle mani e nel volto di Cristo e inoltre nel volto dell'angelo alle sue spalle che lo sorregge, come ebbe a dire Coletti; ma si aggiunga che la postura di quest'ultimo e l'anatomia è del tutto improbabile anche a una visione dal basso. Altra osservazione riguarda la corrispondenza fra il discusso volto riverso di Cristo e quello del san Giovanni Battista della pala di San Giorgio Maggiore a Udine del 1529, che però avvalora anche l'ipotesi dei rifacimenti.
Da ultimo un elemento di sostegno riguardo all'attribuzione a Florigerio del *Cristo morto*, nonostante le molte anomalie, deriva da una nuova attribuzione qui avanzata per la prima volta. Riguarda la tela con l'*Allegoria dell'Armonia* (?) del Museo di Grenoble (inv. MG 673) assegnata dubitativamente a Francesco Bissolo su suggerimento di Rodolfo Pallucchini (Chiarini, in *Tableaux italiens* 1988, p. 29 cat. 9). La figura presenta la sintesi formale dello scomparto principale della *Pala della Concezione*, il volto corrisponde a quello del san Giovanni evangelista della lunetta, come pure la gamma di rosso del panneggio e l'effetto chiaroscurale. Quel che ancor più conta è che, nel contempo, il paese e i suoi edifici hanno strette assonanze con quelli del dipinto ora discusso.

·

· MARCO BASAITI ·
Venezia, 1470 circa - *post* 1530

Quattro patriarchi (*Noè*, *Abramo*, *Giacobbe*, *Mosè*)
Conegliano, Duomo di Santa Maria Annunciata e San Leonardo
olio su tela
ciascuno 102 × 74 cm
1530 circa

Iscrizioni, sulla tavola di Noè: PER CON(RV)/ PTIBILE LIGNV(M)/ IVSTVS GVBER/ NATVR.
La sentenza che si può intendere come il giusto governerà, o regnerà, in virtù di un legno corruttibile, allude al legno della croce strumento di morte e resurrezione del Verbo incarnato. Si può interpretare, ad esempio, facendo riferimento a quanto dice Pietro (Pt 3,18-20) «Fu messo a morte nella carne, ma vivificato dallo Spirito, nel quale egli andò anche a predicare agli spiriti che erano in carcere, che un tempo furono ribelli, quando la pazienza di Dio aspettava ai giorni di Noè mentre si fabbricava l'arca, nella quale poche persone, otto in tutto, furono salvate attraverso l'acqua». Si aggiunge, ad esempio, come da Agostino l'arca sia vista quale simbolo del battesimo dall'acqua e quindi, si può dedurre, prefigura il legno della croce quale strumento di salvezza (Augustinus Hipponensis, *De Baptismo contra Donatistas*, Liber quintus, Caput XXVIII, 39). L'arca di Noè è governata come la Chiesa nel diluvio del mondo (Augustinus Hipponensis, *De diversis quaestionibus octoginta*, Liber unus, Caput LXVIII, 2).
Abramo tiene in una mano il coltello con il quale avrebbe dovuto immolare il figlio (Gn 22,9-13), con l'altra regge la tavoletta iscritta: NON P(EPER)CIT/ FILIO SV(O)/ P(RO)TER DEV(M). Questa frase (non risparmiò suo figlio in obbedienza a Dio) si riferisce al versetto biblico (Gn 22,12) in cui l'angelo dice «non mi hai rifiutato tuo figlio, il tuo unico figlio». Si trova in più contesti in Agostino, ad esempio nel commento alla Genesi (Augustinus Hipponensis, *Quaestiones in Genesim*, Quaestio LIX). Il valore di prefigurazione si esplicita in san Paolo (Rm 8,32): «Qui etiam proprio Filio suo non pepercit, sed pro nobis omnibus tradidit illum» («Egli che non ha risparmiato il proprio figlio, ma lo ha dato per tutti noi»).
Giacobbe ha una lapide ai suoi piedi con incisa la scritta: IN ALIENA/ VESTE MERV/ IT BENEDI/ CTIONEM. Il patriarca è colto mentre dorme appoggiato alla pietra e sogna la scala con gli angeli che salgono e scendono, raffigurata sullo sfondo del dipinto, come dal racconto del libro della Genesi (Gn 28,11-12). La sentenza esibita sulla tavola invece si riferisce all'episodio di Giacobbe che carpisce la benedizione del padre Isacco fingendosi Esaù (Gn 27,18-29).
Mosè mostra la tavola con l'iscrizione: DUX POPVLI/ ET/ LEGISLATOR. Fa riferimento probabilmente allo Pseudo Agostino (1841 coll. 1124-1125; «dic et tu, Moyses legislator, dux populi Israel, testimonium Christo»), che tratta dell'istituzione del profetismo e della consueta proiezione dell'immagine di Cristo su quella di Mosè.
L'originaria provenienza delle quattro tele con *Patriarchi*, attualmente collocate nel presbiterio del Duomo di Conegliano, rimane a tutt'oggi ignota, i quadri non sono in effetti neppure citati nel manoscritto, compilato tra 1921 e 1944 da Adolfo Vital (1944, ms.), che costituisce un inventario delle opere d'arte cittadine. Luigi Menegazzi (1965, pp. 110, 113) le riproduce per la prima volta nella monografia dedicata alla maggiore chiesa coneglianese, senza indicazioni di provenienza che si deduce poter essere antica e non concomitante al restauro dell'edificio sacro che si compie in quegli anni, nelle cui circostanze vi giungono alcune opere in qualità di deposito. Nell'occasione è proposta una datazione tarda, alla metà del Cinquecento, e l'assegnazione è a un pittore anonimo influenzato da Pordenone. Annamaria Poz (1987, pp. 388-389, 390-391 figg. 3-6, 398 nota 14), alla quale chi scrive segnalava tali opere come materiale di studio, le attribuisce infine pur dubitativamente a Sebastiano Florigerio e le anticipa pertanto verso il 1523. Le ritiene prossime alla *Pala dell'Immacolata Concezione*, individuandovi il richiamo generico a Pordenone e a Pellegrino con riferimento agli affreschi di San Daniele del Friuli. Con tale soluzione sono edite nel saggio che dedica al pittore, al quale sono state riferite anche da altri studi successivi (Fossaluzza 1993, p. 110, 185-186 figg. 37-40; Sponza 1996, I, p. 280 nota 176).
L'assegnazione risolutiva a Marco Basaiti è merito di Mauro Lucco (1993, pp. 28-35). Lo studioso colloca i dipinti nella fase tarda dell'artista, circa il 1530, grazie a un'attenta analisi che si avvale anche dell'individuazione del disegno preparatorio quadrettato riguardante il *Patriarca Giacobbe*, passato sul mercato antiquario inglese nel 1985 con l'attribuzione a Bartolomeo Cesi (*Important Old Master* 1985, p. 136 lot. 253). Nell'accogliere la soluzione attributiva in favore di Basaiti, come si è avuto modo di sottolineare (Fossaluzza 2005[1], pp. 139, 160 nota 109), si esprimeva il rammarico di non poterne accertare la provenienza. Se si dovesse dimostrare originaria l'appartenenza al Duomo o a un'altra chiesa coneglianese, ciò consentirebbe di aggiungere in questa fase una nuova presenza molto significativa a Conegliano. Basaiti si pone in ogni momento della sua carriera sulla linea di un formalismo monumentale, la cui ascendenza risale ad Alvise Vivarini ma che prevede soprattutto un forte impatto con i fatti di Lombardia e con Andrea Solario nello specifico (Lucco 1974; Momesso 1997). A questa prima fase sembra aver guardato soprattutto Francesco da Milano nel suo stadio iniziale, in cui coniuga elementi lombardi con quelli veneti. Si stabilirebbe pertanto con queste altre opere un'ideale continuità di interessi periferici per l'arte di Basaiti.
Rispetto a una pala d'altare che di consueto porta con sé le informazioni sulla provenienza, meglio ricostruibili anche attraverso il contenuto iconografico, una serie di patriarchi come quella in oggetto riguarda solitamente il complemento iconografico di un apparato che più raramente è descritto nelle fonti con solerzia e precisione. Non rimane che congetturarne l'appartenenza a una serie più estesa, dapprima riguardo ai Patriarchi stessi con riferimento al Pentateuco, cui poteva aggiungersi la serie relativa ai Re attingendo ai Libri storici e da ultimo quella dei Profeti, i maggiori o una selezione dei minori. Senza la presenza di questi ultimi non pare pertinente supporre la presenza anche di Sibille, del resto le sentenze che attualmente si leggono nei quattro dipinti più che un annuncio hanno valore di

prefigurazione. Presuppongono una committenza impegnata a elaborare il contenuto iconografico e scritturale, biblico e patristico, di notevole livello, con particolare riferimento ad Agostino. Per inciso, a Conegliano la comunità che viveva secondo la regola di questo padre della Chiesa era quella dei Canonici Regolari Lateranensi presso la chiesa di Sant'Antonio, di cui poco sappiamo sull'assetto della chiesa andata distrutta.
Quanto all'ipotesi di collocazione originaria, le soluzioni possono essere molteplici e legate all'effettiva estensione della serie. Non si esclude quella di una disposizione entro un monumentale soffitto ligneo, facendo riferimento alle tipologie censite anche per questa fase a Venezia (Schulz 1968).
Per quanto si tratti solo di un'ipotesi, non si può tralasciare in proposito l'osservazione di come il punto di vista prospettico sia adatto a una tale soluzione, come pure la semplificazione formale: forte qualificazione plastica, colore levigato e a zone definite, passaggi chiaroscurali sintetici, risoluto stacco delle figure sul fondo di paese risolto in una successione netta di piani, tenuto luminosissimo e sovrastato da un cielo terso.
Tali caratteri di stile, oltre a essere dettati in parte dalla collocazione originaria quanto a semplificazione formale, sono quelli che si ravvisano in sostanza nella fase in cui i quattro patriarchi conegliani sono collocati da Lucco, alla fine degli anni venti. Tra i riferimenti messi in campo, si seleziona il confronto con il *Compianto sul Cristo deposto dalla croce* dell'Ermitage di San Pietroburgo, firmato e datato 1527.

•

· GIOVANNI DA ASOLA ·
documentato a Venezia, 1512 -
morto nel 1531

· BERNARDINO DA ASOLA ·
documentato a Venezia, 1526

San Francesco d'Assisi e i santi Giacomo Maggiore e Antonio abate
Compianto sul Cristo morto
Venezia, chiesa di San Barnaba
olio su tavola
245 × 230 cm circa;
aggiunta alla base di 45 cm circa;
lunetta 130 × 230 cm circa, con aggiunte
1523-1525 circa
Provenienza: Conegliano,
chiesa di Santa Maria delle Grazie

Nello scomparto centrale, una loggia sorretta da pilastrini aperta su un paesaggio collinare fa da quinta alla scena. Al centro è stesa una rossa cortina sulla quale si staglia san Francesco d'Assisi nel saio dei Riformati, eretto sopra un basamento ottagonale con il crocifisso in mano e benedicente. Più in basso sono posti, a sinistra, san Giacomo con bordone e cappello da pellegrino appoggiato ai suoi piedi, a destra, sant'Antonio abate accompagnato dai segni distintivi del bastone, del fuoco e del maiale, che fa capolino al suo fianco dal bordo del dipinto.
Nella lunetta, al centro, davanti al montante della croce, è la Vergine con il Figlio morto disteso tra le braccia, a sinistra, si dividono lo spazio san Giovanni Evangelista, colto di spalle con il volto di profilo, e san Giuseppe d'Arimatea; sul lato opposto occupa la scena, sola, santa Maria Maddalena con il vaso degli oli in una mano. Le figure sono portate in primo piano, tagliate al ginocchio, sullo sfondo del cielo, screziato da una nuvola chiara che asseconda l'andamento curvilineo della lunetta (anch'essa ampliata lungo la circonferenza) e fa risaltare nel controluce i contorni dei volti e delle vesti.
La tavola si trovava in origine sul secondo altare sul lato di mezzodì della chiesa coneglianese di Santa Maria delle Grazie, annessa al convento dei Padri Francescani Riformati soppresso nel 1763 per decreto della Repubblica di Venezia, della quale Domenico del Giudice restituisce la pianta (sec. XVIII, ms., busta 487, fascicolo 21, c. 261*v*). Le opere d'arte che ornavano i tredici altari della chiesa furono incamerate, questo dipinto insieme alla tela di Francesco Beccaruzzi con *San Bernardino da Siena, le sante Chiara e Margherita da Cortona* posta sul quarto altare del lato di tramontana furono assegnati alla chiesa veneziana di San Barnaba, come indicato pochi anni dopo la soppressione da Graziani (sec. XVIII, ms., c. 3). A metà Ottocento, Zanotto nella sua guida di Venezia (1856, p. 493) indica erroneamente le due opere di provenienza udinese e le attribuisce a ignoto di scuola friulana, forse di Giovanni Martini; Berenson (1932, p. 240) le riconosce entrambe a Giovanni e Bernardino da Asola. La tavola è edita la prima volta da Fiocco (1925, pp. 193-205) e menzionata in seguito, tra gli altri, da Lucco (in *Proposte* 1978, p. 104; 1983[1], pp. 46-47).
Per la datazione è da tener conto dell'iscrizione riportata da Del Giudice (sec. XVIII, ms., busta 413, fascicolo 11), dalla quale si apprende che presso l'altare dedicato a san Francesco si era fatto costruire la propria tomba il procuratore Domenico Calderaro, legato alla comunità conventuale, il quale probabilmente ne aveva il patronato. La data è quella del 1523, da assumere come prossimo *terminus post quem* per la realizzazione dell'opera, se si considerano i confronti figurativi e stilistici che essa consente, in base ai quali costituisce nel contesto artistico coneglianese un aggiornamento in direzione del classicismo tizianesco, tuttavia nella formulazione affatto peculiare dei bresciani.
Giovanni da Asola o da Brescia è ricordato a Venezia nel 1512 e nel 1514 come pittore e incisore. Egli esegue per il Duomo della città d'origine un'*Adorazione dei pastori* per celebrare la vittoriosa resistenza della cittadina contro l'imperatore Massimiliano. L'opera è riferita al 1518, ma ultimamente viene posticipata a motivo del debito stilistico che essa denuncia nei confronti del Moretto (Lucco 1988[1], II, p. 642). In documenti veneziani del 1520 e 1521 Giovanni è in relazione con un altro incisore, Marco da Vicenza. Nel 1526, essendo il pittore assente dalla città lagunare, è rappresentato dal figlio Bernardino, qualificato come maestro, per sottoscrivere con l'abate di San Michele

in Isola il contratto d'esecuzione delle portelle dell'organo della chiesa (ora Venezia, Museo Correr). Giovanni muore nel 1531; la sua sepoltura avviene per conto della Scuola Grande di San Marco di cui egli era confratello. Rispetto a questi pochi riscontri, la data di nascita di Giovanni, per lo più fissata al 1485 circa, è puramente presuntiva. Non si hanno altri dati biografici su Bernardino, oltre quello del 1526.

La nota stilistica di particolare interesse consiste nel fatto che in entrambi i registri dell'opera coneglianese l'ispirazione tizianesca, quella più di tradizione o più moderna, si attua secondo modalità di linguaggio proprie dei pittori della "nazione bresciana" di stanza a Venezia, della quale i da Asola sono esponenti di spicco per la loro laboriosità. Grazie ad essa sono in grado di mantenere il collegamento fra i territori d'origine e la capitale o con altri centri di Terraferma da cui provengono le richieste.

La pala coneglianese si ritiene compendiare la maturazione stilistica di Giovanni nel registro principale ed esprimere nella lunetta l'esito tra i migliori della maturità di Bernardino. Un'opera che è da confermare di collaborazione. Nella tavola centrale si rinnova il gusto della tradizione convenzionalmente giorgionesca, oppure in qualche misura palmesca per il raffreddato tonalismo, e comunque l'ascendenza di stile specifica in Romanino, specie nella patetica qualificazione di sant'Antonio nel cui volto si assiste a una modulazione con il mezzo tono. Il ricorso all'impianto architettonico che si trova di sovente nell'opera dei due maestri è di tradizione, come lo è pure la pausata distribuzione dei santi e soprattutto la qualificazione dell'ampio paese la cui successione di piani semplificati e i contenuti seguono il modello ancora una volta tizianesco e palmesco, con riferimento alle opere del secondo decennio. È nella figura di san Francesco che alcuni aspetti sono da attribuirsi all'intervento di Bernardino. Si tratta del disegno in taluni punti più schematico, come anche del modo di organizzare i piani cromatici del volto e della cortina d'onore in modo meno accompagnato.

Risale a Fiocco (1925, p. 200) la valorizzazione dell'opera coneglianese entro il nuovo profilo dei due pittori e, assieme alla distinzione fra i rispettivi esiti stilistici, l'intuizione che nella lunetta è esplicito il richiamo a un prototipo di Savoldo. Lo si può indicare difatti nel *Cristo morto sostenuto da Giuseppe d'Arimatea* ora al Museum of Art di Cleveland, presunta cimasa della pala di Pesaro (Fossaluzza 1993, p. 110; 2005[1], pp. 139-140). Pertanto si ricava un riferimento cronologico al 1525 (Frangi 1992, pp. 62, 113, 115). Vi corrisponde la ricerca di monumentalità delle figure esaltata dal taglio prospettico richiesto dall'osservazione dal basso e l'effetto di uno spazio percepito come sconfinato e dunque illusionistico. Rispetto a questa dimensione, sembra si voglia emulare altresì il senso che è, all'opposto, di realtà riguardo alla figura di Cristo indagata dalla luce radente. Come pure si imita quell'inclinazione espressiva del volto di Giuseppe nella sua verità ed ermeticità. Rispetto al modello savoldesco, Bernardino attua una personale struttura formale in cui risulta caratteristica la stilizzazione dei panneggi, come osservato una sorta di cristallizzazione della zona cromatica di Tiziano e Palma, come si riscontra nei *Profeti* della Collezione Cagnola di Gazzada (Fossaluzza, in *La Collezione Cagnola* 1998, pp. 176-179 catt. 51-54).

Bernardino ha replicato la lunetta con alcune varianti, in formato orizzontale, nel dipinto del Fitzwilliam Museum di Cambridge (Goodison - Robertson 1967, pp. 65-66; Brunacci Conz 1985, pp. 164, 167 fig. 8). Dal confronto fra le due versioni emerge con maggiore chiarezza questa ascendenza e intenzionalità stilistica.

Quanto alla datazione della pala di Conegliano, si osserva che nelle citate portelle per San Michele in Isola del 1526 si è ripresentato il problema dell'intervento di quattro mani (per la questione si veda ora la sintesi di Andrea Bellieni (in *San Michele* 2012, pp. 178-180). È indubbio che spettino a Bernardino le scene delle portelle aperte (*San Michele vittorioso sui demoni*; *Assunzione di Maria*). Per quelle delle portelle chiuse entro architetture (*San Benedetto con due monaci*; *Il doge Pietro Orseolo davanti a san Romualdo*) non è mancato il riferimento a Giovanni. Ciò ammesso si dovranno considerare gli effetti di traslucido "alla Savoldo" non presenti nella pala coneglianese e che ora sono caratterizzanti. Si può desumere da questo aspetto un anticipo della pala coneglianese al 1526, quando Bernardino interviene in modo preponderante sul lavoro del padre o è in grado di coinvolgerlo nel suo rinnovamento. Ciò non esclude la prossimità con il lavoro di Savoldo del 1525 indicato a modello. Per inciso, se tale ragionamento dovesse trovare conferma, si disporrebbe di un argomento in più per posticipare, seppure di poco, l'*Adorazione dei pastori* del Santuario della Madonna dei Miracoli di Motta di Livenza (Lucco, in *Proposte* 1978, pp. 101-106: datazione 1530 circa). Vi prevale lo stile savoldesco di Bernardino, ma la mano di Giovanni è ancora ravvisabile ad esempio nel san Giuseppe.

Riproduzione priva delle aggiunte posteriori apportate all'opera.

♣

· PARIS BORDON ·
Treviso, 1500 - Venezia, 1571

Madonna con il Bambino, i santi Sebastiano e Rocco, angelo musico
Valdobbiadene, chiesa arcipretale di Santa Maria Assunta
olio su tavola trasportato su tela
225 × 140 cm
1530-1535 circa
Iscrizioni, sul cartellino in basso:
Paris Bordonus Tarvisinus/ F(ecit)

Il dipinto è citato la prima volta da Ridolfi (1648, I, p. 210): «per Val di Biadene una tavola con nostra Donna e con essa lei li Santi Rocco e Sebastiano & un Angelo con una tromba in mano», e in seguito da Federici (1803, II, p. 43) e da Crico (1833, pp. 220-221), che ne descrive attentamente il soggetto nella lettera del 15 ottobre 1831 indirizzata al patriarca di Venezia, Giovanni Ladislao Pyrker, nominato arcivescovo di Eger nel 1827, il quale fu un noto collezionista.
Le notizie sulla commissione di un'opera di tale soggetto per la chiesa di Valdobbiadene sono raccolte in sede locale da Bailo e Biscaro (1900, pp. 170-171). Consistono nella disposizione testamentaria dell'arciprete Nicolò Dall'Armi del 1476, disattesa e rinnovata dal successore Bartolomeo Stecchini nel 1515. Anch'essa non fu attuata per molto tempo, una quindicina d'anni, come si evince dalla datazione dell'opera di Bordon sul piano dello stile. Ulteriori notizie desumibili da Bailo e Biscaro riguardano i restauri subiti, che ci consegnano un'opera compromessa nella sua struttura cromatica a motivo delle abrasioni della pellicola pittorica e delle estese cadute di colore. Si sono assommati gli interventi di Francesco Frigimelica del 1633, quello di tale Martelli del 1828, di Pompeo Cibin del 1858. Fu Guglielmo Botti nel 1870 a provvedere al trasporto da tavola a tela (Sarti 2004, pp. 49, 51, 56). I più recenti restauri hanno ridonato all'opera piena leggibilità e la corretta percezione della ricercatezza del disegno e dei rapporti cromatici, provvedendo alla compiuta integrazione pittorica. Mentre è stato rimosso il «cosi detto abitino del Carmine o pazienza» descritto nelle mani del Bambino da Bailo e Biscaro, si è lasciato quello retto dalla Vergine, anch'esso un'aggiunta di adeguamento devozionale. Ora il Bambino può rivolgersi benedicente a san Rocco. Il rilievo entro losanga rappresentato sul basamento del trono è solo parzialmente leggibile. Si direbbe elemento classico, potendosi scorgere un putto alato che compie un'offerta (fiori?) a una divinità.
Quanto alla fortuna critica si deve fare riferimento ancora a Bailo e Biscaro. Significativo il confronto per la composizione con le pale di Taibon Agordino (Venezia, Gallerie dell'Accademia) e degli Staatliche Museen di Berlino, quest'ultima proveniente da Santa Maria dei Battuti di Belluno, anche per la corrispondenza tipologica nella stessa dell'angelo musico. Meno pertinente è l'accostamento del san Sebastiano a quello della pala di San Lorenzo, ora nel Duomo di Treviso, opera del 1562. Tralasciando le guide ottocentesche, si annoverano in seguito le menzioni di Schaeffer (1910, IV, p. 349) e Berenson (1932, p. 432; 1957, I, p. 49). Giordana Canova (1964, p. 90, fig. 58), nella monografia dedicata al Bordon, annota «opera, assai scarsa di qualità, ha molto patito per passati restauri». Il recupero critico si deve pertanto a Mauro Lucco (in *Venezia* 1979, p. 242 cat. a15), che motiva una collocazione nella seconda metà degli anni trenta allorché Bordon «sulla scia delle novità introdotte da Bonifacio Veronese, deflette dal tizianismo ortodosso della sua giovinezza per cominciare ad esprimere quell'inquietudine dei moti fisici, quella frattura nel rapporto armonico fra l'uomo e l'ambiente in cui si colloca, che è voce fra le più accostabili, anche se forse tra le più superficiali, nel vocabolario della "Maniera"». Lo studioso suggerisce che siano incisioni di matrice raffaellesca e michelangiolesca a offrire lo spunto per le pose complesse che i personaggi assumono, oltre che l'esempio di Pordenone. Soprattutto incisiva risulta la sottolineatura di come tutto ciò avvenga con «quella sorta di calma indifferenza, e, alla fine, di slegatura compositiva, che proviene dal gusto di Bonifacio Veronese». Anche a prescindere dal riferimento a Bonifacio, quest'ultima espressione si ritiene colga appieno la sostanza stilistica dell'opera bordoniana per Valdobbiadene. Con tali osservazioni essa è giustamente inserita nel periodo bellunese di Bordon, avviando una verifica destinata a un rapido evolversi, tra gli altri ad opera di Lucco (1985[2]; 1987[1]) e Claut (1996, I, pp. 298-299). In essa lo studioso annovera la citata pala di Taibon, gli affreschi della chiesa di San Simon di Vallada e quello dell'*Ultima cena* della parrocchiale di Cusighe, da ultimo la pala della chiesa di San Michele di Col Fiorito. Quest'ultima di certo da espungere dal catalogo di Bordon (Fossaluzza 2008, pp. 175-186).
Tra le menzioni successive della pala di Valdobbiadene si richiama quella di Giordana Mariani Canova (1984, p. 40) che discute la datazione del celebre telero della *Consegna dell'anello al doge* (Venezia, Gallerie dell'Accademia), in base alla quale andrebbe spostata all'inizio anni quaranta anche la datazione della pala in oggetto. Una datazione ancora nella prima metà degli anni trenta è invece proposta da chi scrive (Fossaluzza 1998, II, p. 642), nel ribadire la prossimità con la pala bellunese della *Madonna con il Bambino in trono e i santi Rocco, Fabiano vescovo, Caterina d'Alessandria e Sebastiano* ora a Berlino. Tale proposta è conseguenza della collocazione alla fine degli anni trenta della *Madonna con il Bambino in trono e i santi Giovannino, Pietro, Marco, Giuseppe e Liberale* della parrocchiale di San Giovanni Battista di Biancade (dalla chiesa di Santa Maria di Castello) e circa il 1540, o subito dopo, della *Madonna col Bambino in trono tra sant'Enrico d'Uppsala e sant'Antonio da Padova* per la cappella della famiglia di Enrico Tanzi, console dei milanesi nella città pugliese, passata dalla Cattedrale di Bari alla Pinacoteca Provinciale. Da emendare pertanto quanto erroneamente attribuito a chi scrive da Clara Gelao (2013, p. 42) che la ritarda di un decennio. Erano collocate in questa fase, tra l'altro in relazione con il coevo sviluppo stilistico di Domenico Campagnola, anche la pala proveniente da Taibon Agordino e gli affreschi dell'oratorio dedicato alla Santa Croce di Pialdier di Trichiana, di recente scoperta (Coda 1987). Si rimane dell'avviso, infatti, che il ciclo di Pialdier possa ancora essere anticipato rispetto a quello di San Simon di Vallada degli inoltrati anni quaranta.
Per la pala di Valdobbiadene sembra potersi dedurre una datazione ancora entro

gli anni venti da parte di Roberto Contini (2007[1], p. 17, fig. 10). Nobilissimi purtroppo poco collegati i riferimenti portati quale convalida: il *San Sebastiano* del Polittico Averoldi di Tiziano (1522), e per il san Rocco il *Profeta Daniele* di Romanino della cantoria dell'organo in Sant'Andrea ad Asola (Mantova) del 1526.
Tale soluzione è condizionata dalla datazione della pala ora a Berlino, *ante* 1535 o *ante* 1531, su base storica, avanzata in più occasioni da Sergio Claut (1996, II, 298-299; 2002; 2007, pp. 50-51). Da ultimo, a seguito del restauro, si offre l'occasione a Contini (2007[2], pp. 61-62, 77 nota 6) di appoggiare la datazione a fine anni venti.
Nel confermare la datazione ai primi anni trenta, si può dire che l'opera rappresenti l'evolversi se non la crisi della traduzione del classicismo tizianesco da parte di Bordon. Dunque, l'appartenenza è indubbiamente alla fase pre-manieristica. Le movenze ricercate, come quelle del san Rocco (si direbbe in atteggiamento di danza), rientrano in uno schema di equilibri complessi in cui si fa sforzo di ricercatezza, anche nell'organizzazione delle masse cromatiche, certo senza voler infrangere alcuna regola circa lo spazio vitale. Guarda ancora a soluzioni degli anni venti la riproposizione del tendaletto d'onore di un bel verde brillante teso dai due angeli. Bordon lo adotta in più occasioni, nota è quella della pala Manfron per Crema (ora Lovere, Galleria dell'Accademia Tadini di Belle Arti), che lascia il dubbio se lo spunto di ascendenza raffaellesca sia mutuato da Tiziano o Lotto (Fossaluzza 2000, pp. 156-157).
In calce, si annota che il disegno di *Piede sinistro* della National Gallery of Scotland di Edimburgo (acc.no.D 1486) difficilmente può ritenersi preparatorio per quello poggiante su capitello del san Sebastiano, in ragione dell'orientamento affatto diverso (Weston-Lewis 2004, p. 225 cat. 90).

· FRANCESCO BECCARUZZI ·
Conegliano, 1492/93 - Treviso?, 1563

San Marco e i santi Leonardo
e Caterina d'Alessandria
Conegliano, Duomo di Santa Maria
Annunciata e San Leonardo
olio su tela
220 × 160 cm
ante 1520

San Marco occupa il centro della composizione, in posizione frontale, tiene tra le mani il libro aperto. Alla sua destra san Leonardo, patrono di Conegliano, regge con una mano il modello della città murata mentre con l'altra si sostiene al cippo dei carcerati. Santa Caterina reca la palma del martirio e la ruota. Nel modelletto, il punto d'osservazione della città si direbbe da Porta San Polo, poiché si riconosce sulla sinistra il campanile del Duomo. Riguardo alla distribuzione degli altri elementi che caratterizzano il paesaggio urbano non si riscontra il rispetto della realtà topografica, quanto l'individuazione per importanza della chiesa di San Francesco dei Minori con il campanile cuspidato, e del castello entro la cinta delle mura carraresi.
Nei riquadri della parte inferiore del pavimento sono inseriti due stemmi, uno dei quali è stato identificato da De Mas (1966, p. 86) come appartenente alla famiglia dei Dalle Cavalle, la cui presenza a Conegliano è attestata nei secoli XV e XVI.
Il dipinto in origine apparteneva all'oratorio coneglianese di San Marco in Castello che, ormai in rovina, fu demolito in seguito al decreto del doge Mocenigo del 1767. Dovette essere accolta la supplica dei Canonici della chiesa Collegiata di San Leonardo presso il castello, avanzata pochi anni prima, perché fossero consegnati i materiali sacri e la pala «benché alquanto guasta» per il reimpiego presso il nuovo Duomo, dove essa si sarebbe dovuta collocare su un nuovo altare (Sant 1941, pp. 54-55 segg.) Se ne ha conferma in quanto descritta tra le opere presenti nel Duomo di Conegliano da Malvolti nel 1774, che riportò come fosse «antica [...] e alquanto pregiudicata, ed è di ragione del Reverendissimo Capitolo di S. Maria, e S. Leonardo» (Malvolti 1964 [1774, ms.], p. 3). Crico (1833, p. 229) la cita ritenendola «pittura del buon tempo, e lodevolissima». La prima autorevole assegnazione del dipinto a Beccaruzzi spetta a Berenson (1897, p. 87), conseguentemente accolta in ambito locale a partire dalla monografia dedicata al pittore da Vincenzo Botteon (1913, p. 507 numero 20) e nel manualetto di notizie storiche e artistiche coneglianesi di Adolfo Vital (1926, p. 32).
Menegazzi (in Malvolti 1964, p. 3 nota 3; 1965, pp. 109, 112), dissentendo da tale indicazione e considerando inopportuno inserire l'opera in una imprecisata giovinezza di Beccaruzzi, esprime un giudizio diverso: «Saremo piuttosto indotti ad anticipare la datazione del dipinto agli anni intorno al 1530 e ad attribuirlo a un non meglio individuabile pittore veneto influenzato da Cima e da Rocco Marconi».
In seguito, si è confermato con certezza Beccaruzzi quale autore di questo dipinto con l'occasione di poterlo accostare alla *Sacra conversazione* affrescata nel sottoportico di Casa Sbarra a Conegliano, definitivamente attribuita al pittore coneglianese da chi scrive su suggerimento delle note inedite di Cavalcaselle (Fossaluzza 1989[1], pp. 34, 55 nota 50). Il successivo ritrovamento dell'affresco nella chiesa della Madonna della Neve di Conegliano, dove egli intervenne creando un'incorniciatura con due *Angeli recanti turibolo e navicella* e con *Angeli musici* di contorno a un'immagine mariana quattrocentesca, e la conseguente verifica della coincidenza dei caratteri stilistici tra quest'opera e la *Sacra conversazione* di Casa Sbarra ha permesso di ampliare il campo di indagine sulla sua prima attività artistica, agli inizi degli anni venti, e di motivare nuovamente l'attribuzione a suo favore della pala del Duomo (Fossaluzza 1993, pp. 108-109, 122 nota 49; 2005[1], p. 138). In comparazione con il più esplicito sviluppo pordenoniano di questi primi affreschi, essa documenta una situazione stilistica che permette di giustificare una collocazione cronologica forse di poco precedente. Una maggiore arcaicità denota l'esigenza di una più esplicita ambientazione prospettica: i personaggi sacri risultano come sospesi sul mattonato bicromo forse anche in ragione dello stato conservativo dell'opera; è tale la loro proporzione dimensionale, che sembra quasi sia proposto l'assemblaggio di figure pensate per distinti scomparti di un polittico. Qualche lontano richiamo cimesco o al lascito belliniano denota ancora il modo di impalcare i panneggi e l'effetto più indurito, cartaceo, delle pieghe accentuato dalla brillantezza del colore e dagli effetti di traslucido, in un'orchestrazione

cromatica complessivamente fredda. Sono qualità caratterizzanti che sono non del tutto coerenti con i valori della pittura tonale, i quali riguardano invece gli incarnati dei personaggi e soprattutto l'ampia veduta di paese, indubbiamente il brano più riuscito dell'opera. Oltre la divisione di un muro, soluzione memore della pala di Giorgione a Castelfranco (come lo è del resto anche il pavimento bicromo), il tronco ramificato di un albero fa da quinta alla visione di un'ampia valle non popolata. È contraddistinta, a sinistra, da un piccolo borgo sovrastato da un campanile cuspidato e da una torre, a destra, da un più ravvicinato gruppo di case con torre. Per quest'ultima soluzione si attinge al repertorio giorgionesco e tizianesco in voga che è divulgato anche attraverso l'opera grafica di Giulio e Domenico Campagnola, ma in uso anche ad Albrecht Dürer.
Il brano di paese che assume una funzione compositiva unificante anche per quanto riguarda i raccordi cromatici, mostra – questo sì – la padronanza della tecnica per velature propria della pittura tonale per quanto, come osservato, d'intonazione fredda come lo è anche la vasta apertura di cielo percorso da nubi.
La tipologia figurativa della pala del Duomo di Conegliano è anch'essa in bilico tra qualche ricordo cimesco o belliniano e, con la solita moderazione, pordenoniano: ad esempio nei confronti della *Sacra conversazione* del 1511, proveniente dal castello di San Salvatore di Susegana (Venezia, Gallerie dell'Accademia), o nei confronti dei rovinati affreschi delle lunette della Cappella dell'apparizione della Basilica di Santa Maria dei Miracoli di Motta di Livenza, che furono problematicamente assegnati a Pordenone stesso (Fossaluzza, in *Fondazione Cassamarca* 1999, pp. 34-43). Per la nobile figura di san Marco, come è proposto per queste opere, si può trovare un'ascendenza tipologica illustre addirittura in Giorgione, Tiziano e Sebastiano del Piombo. Aspetto che marca nel contempo l'orizzonte formativo periferico di Beccaruzzi che agisce più modestamente di riflesso. Per ora non vi sono altre opere che illustrino questo momento iniziale del pittore conegliianese e che risolvano, più esplicitamente, il problema della sua formazione tra Cima e Pordenone, con un'attenzione riservata ad apporti esterni nel territorio conegliianese.

· FRANCESCO BECCARUZZI ·
Conegliano, 1492/93 - Treviso?, 1563

Madonna con il Bambino in trono e quattro santi
Conegliano, Casa Sbarra, soprarco del sottoportico
affresco
1520 circa

Casa Sbarra è un palazzetto di fine Quattrocento nell'antica contrada di San Francesco, all'angolo tra le attuali via Accademia e via Cima. È caratterizzato da un elegante poggiolo ad angolo in pietra al secondo piano, da monofore e trifore al primo e da grandi archi ogivali al pianoterra che introducono al portico. Tutta la superficie esterna presenta una ricca decorazione pittorica a finte cruste marmoree e scene difficilmente leggibili, mentre gli affreschi del sottoportico hanno mantenuto una discreta conservazione. Qui, sulla facciata nord del soprarco si trova un *Cristo crocifisso*, parte di una decorazione tardoquattrocentesca dai caratteri vicini a quelli di Dario da Treviso, non direttamente a lui attribuibile (Fossaluzza 2003, I.3, p. 73 nota 125). Nel secolo successivo si è voluta ammodernare l'ornamentazione pittorica del sottoportico, esposta alla pubblica vista, con un intento decisamente devozionale rappresentando una *Sacra conversazione*. Sotto un padiglione è assisa la Vergine che tiene il Bambino seduto sulle sue ginocchia. Il padiglione agganciato a un rocchetto metallico in damasco d'oro e foderato di rosso violaceo ha una funzione d'onore, come il tendaletto teso alle spalle della Vergine. Ma si può richiamare di esso anche il valore simbolico.
Maria di Nazaret può essere pensata come la tenda di Dio, perché in lui ha posto la sua dimora, ed egli si è reso presente personalmente. Tuttavia è Gesù di Nazaret che costituisce e realizza una tenda per Dio: il Verbo «pose fra di noi la sua tenda» (Gv 1,14; Pozzi 1993). Il Bambino è intento a incoronare due sante inginocchiate ai lati del seggio. Quella a sinistra può essere identificata in santa Caterina d'Alessandria, in quanto sembra reggere la ruota che allude al martirio subìto. L'altra, a causa della caduta dell'intonaco in corrispondenza delle mani e di parte del volto, non presenta attributi identificativi. La corona, riguardante indubbiamente la dignità principesca di santa Caterina d'Alessandria, potrebbe altresì accomunare le due sante non per la nobiltà di origini ma per il martirio. Pertanto sarebbe simbolo alternativo alla palma assegnata a colui che ha il premio della vita eterna ed entra trionfante in Paradiso per il martirio conosciuto a causa della fede. In tal caso si allargano le possibilità identificative della santa. Alle loro spalle stanno due santi. A sinistra san Giobbe a mani giunte è rivestito del solo perizoma e reca un bastone. Mostra il corpo affetto dalle piaghe. Fu indicato a modello di santità (Ez 14,14-20), ritenuto uomo sempre sulle vie della giustizia (Eccli 49,9), noto per le sofferenze patite e la pazienza (Tob 11,12-15), per questo esempio da seguire (Iac 5,11). Difatti, nella tradizione cristiana è esempio del giusto la cui fede è messa alla prova attraverso le sofferenze. A destra, il santo in tunica corta rossa cinta ai fianchi e corto mantello potrebbe identificarsi con san Giacomo Maggiore, l'apostolo evangelizzatore della Spagna, anche a motivo del bordone del pellegrino e del libro che regge, proprio dell'apostolo, ma forse allusivo alla lettera apostolica del Nuovo Testamento che è stata anche a lui attribuita. Nella tradizione iconografica il santo vede trasformate nel tempo le vesti apostoliche nelle fogge di quelle dei santi pellegrini del medioevo e dell'età moderna.
Questa pittura murale fu segnalata e attribuita a Beccaruzzi in una guida tardosettecentesca «In Contrada San Francesco. Sotto il portico di Nobili Signori Sarmede una pittura a fresco del Beccaruzzi» (Baldissin Molli 1982, pp. 13, 18), mentre Lucco (in *Cento opere* 1981, p. 120 cat. 36) ha preferito inserirla tra le opere di Ludovico Fiumicelli.
Cavalcaselle nello schizzo che rileva l'affresco lo assegna giustamente a Beccaruzzi; chi scrive nell'occasione di pubblicare entrambi per la prima volta ha giudicato questa *Sacra conversazione* una delle più precoci prove note dell'artista datandola intorno al 1530 (Venezia, Biblioteca Marciana, ms. It. cl. IV, 2031 (=12272),

fasc. VII, f. 175*r*; Fossaluzza 1982, p. 144 nota 40; 1989[1], pp. 34, 43 figg. 38, 39, 55 nota 50). Dopo il suo restauro e il rinvenimento dell'affresco della chiesa della Madonna della Neve, stabilita la loro piena corrispondenza stilistica, si è anticipata la collocazione cronologica agli inizi degli anni venti facendoli rientrare tra le prime opere del catalogo di Francesco Beccaruzzi (Fossaluzza 1993, pp. 108, 121 nota 43; 2005[1], p. 138). Questi due affreschi, infatti, condividono le premesse di un orientamento stilistico in direzione prevalentemente pordenoniana, ma esprimono, ad un tempo, apprezzabili caratteri individuali, ben distinguibili da quelli espressi in questi stessi anni, nel 1522, da Ludovico Fiumicelli nella decorazione delle facciate sempre a Conegliano del Monte di Pietà (1522) e a Serravalle di Palazzo Gaiotti.

· FRANCESCO BECCARUZZI ·
Conegliano, 1492/93 - Treviso?, 1563

Angeli musici tra le nubi e due angeli recanti il turibolo e la navicella
Conegliano,
chiesa della Madonna della Neve
affresco
1520 circa

L'affresco è stato messo in luce nel 1989 in occasione dei saggi esplorativi effettuati sui muri perimetrali della chiesa della Madonna della Neve, preventivi al restauro avviato nell'anno successivo (Armellin 1993). La scoperta è avvenuta sulla parete sud-ovest dell'aula centrale che in origine costituiva la camera interna della Porta Castagnera, una postierla che si apriva sulle mura carraresi di Conegliano, trasformata nell'edificio sacro in un tempo imprecisato ma certamente prima del 1544, quando viene menzionato per la prima volta in una visita pastorale (Cagnin 1993[1], p. 57). Su questa parete, intorno alla metà del Quattrocento, era stata raffigurata una *Madonna con il Bambino in trono* attribuibile a Giovanni Antonio da Meschio (Fossaluzza 1993, pp. 108, 177; 2003, I.2, p. 331). Si tratta di un'immagine devozionale venerata nel culto popolare dapprima come *Madonna del Torresin,* in seguito come *Madonna della Neve.* Come è stato ampiamente illustrato nella monografia dedicata alla chiesa restaurata, si è senza dubbio identificato in Francesco Beccaruzzi l'artista intervenuto nei primi anni venti del Cinquecento a restaurare questa antica immagine e a collocarla entro una nuova composizione per portarla in primo piano (Fossaluzza 1993, pp. 108-109). Il Beccaruzzi, preservando l'icona mariana, le ha affiancato due *Angeli,* uno recante il turibolo e l'altro la navicella, e ha creato una corona di *Angioletti musici* disposti tra le nubi. Dapprima, ha iniziato a realizzare un'incorniciatura architettonica di cui è visibile sul lato superiore della parete, al centro, la chiave di volta di un arco, affrescata a un livello di intonaco inferiore; poi, si è risolto ad allargare la composizione a tutta la parete. La tecnica esecutiva è quella a buon fresco che il pittore realizza a liquide velature, ottenendo una particolare gradualità di passaggio tonale, con ciò facendo come lievitare morbidamente le forme, fino quasi a sfocare l'immagine.
Sotto questo aspetto, dei valori tecnici e cromatici, vi è una precisa coincidenza tra l'affresco della Madonna della Neve e la *Sacra conversazione* di Casa Sbarra, mentre queste opere si differenziano tecnicamente dalle facciate affrescate da riconoscere al Fiumicelli del Monte di Pietà (1522) e di Palazzo Gaiotti a Serravalle, sulla scorta della testimonianza di Cavalcaselle che rilevava le iscrizioni ora illeggibili con il nome dell'autore.
Le realizzazioni di Fiumicelli si distinguono per la compattezza di stesura cromatica degli incarnati, come più affocati e terrosi, l'accentuata e nervosa grafia, la forte accentuazione plastica. Le assonanze con gli affreschi di Beccaruzzi consistono nelle scelte cromatiche, come l'intonazione violacea delle nubi, o nelle tipologie figurative. Tuttavia, in quelle di Beccaruzzi la ricerca espressiva affatto personale riguarda un tono più sommesso e pacato; nelle fisionomie egli ricerca un'inclinazione psicologica più compassata, talora addirittura languida o intimistica.
Da questi primi esiti degli anni venti si può finalmente valutare quali conseguenze il Beccaruzzi abbia tratto dalla conoscenza diretta delle opere pordenoniane. Va subito rilevato che egli vi apprende una precisa lezione di tecnica esecutiva dell'affresco. Gli poté servire da esempio l'affresco di Pordenone eseguito per una cappella di Sant'Antonio di Conegliano (ora Museo Civico) datato al 1514, e che contorna anch'esso un'immagine devozionale più antica della *Madonna col Bambino* con la raffigurazione di *Santa Maria Maddalena e san Tommaso Becket, santa Caterina d'Alessandria e santo agostiniano*. Va osservato altresì come Beccaruzzi si mostri anche attratto dal più generoso cromatismo manifestato da Pordenone nella *Trasfigurazione* e nella *Pala della Misericordia* e che, per quanto riguarda la decorazione ad affresco, ha il corrispettivo nella volta e nelle pareti del coro di Sant'Ulderico di Villanova della stessa data, nella decorazione della volta e delle lunette del coro di San Pietro di Travesio del 1516 circa, nella volta del vecchio coro della parrocchiale di San Lorenzo di Rorai Grande.

Si deve sottolineare che il diretto riferimento a Pordenone da parte di Beccaruzzi non comporta un adeguamento stilistico più sostanziale, per quanto riguarda la monumentalità o la straordinaria indagine di presa diretta sulla realtà fisionomica dei suoi personaggi. Beccaruzzi non è nelle possibilità di tradurre in modo accademico questo stile pordenoniano, quello espresso con eccezionale vigore dalla pala di Susegana. Va pertanto ancora esclusa l'ipotesi suscitata in passato di assegnargli alcuni brani della Cappella Malchiostro che si differenziano un poco sul piano tecnico dai rimanenti: *San Liberale* e i *Santi Pietro e Paolo* che, per altro, presentano un'ideazione riconducibile, con ogni probabilità, a una realizzazione grafica di Pordenone stesso, ponendosi vicinissimi stilisticamente agli affreschi della distrutta Casa Sugana Tiretta di Treviso (Fossaluzza 2005[1], p. 135).
Per quanto riguarda i dipinti d'altare, la fase di Beccaruzzi rappresentata dagli affreschi della Madonna della Neve e del sottoportico di Casa Sbarra trova riscontro unicamente nella tela con *San Marco e i santi Leonardo e Caterina d'Alessandria* del Duomo di Conegliano, ma in origine posta nella chiesa di San Marco del castello cittadino. Con riferimento ancora alla metà degli anni venti, gli si può riconoscere l'affresco della *Resurrezione di Cristo* della sacrestia della parrocchiale di Campolongo di Conegliano, in cui si conferma l'appresa lezione della tecnica pordenoniana, nella fase del cromatismo tonale, denso ed effusivo. La pittura a Conegliano nei primi anni venti converge pertanto verso la ricezione dell'insegnamento pordenoniano, sia da parte di Beccaruzzi, che di Fiumicelli. Ai quali si aggiunge tale Girolamo Filippo Caparanza, probabile esecutore dell'affresco con *Madonna e il Bambino, sant'Anna metterza e santi* della Scuola dell'Immacolata Concezione presso il convento di San Francesco (ora abitazione privata), che non può collocarsi in nessun'altro di questi cataloghi (Fossaluzza 2005[1], pp. 124-126 fig. 2.63).

·

· LUDOVICO FIUMICELLI ·
Vicenza?, 1500 circa - Treviso, 1582

Imago Pietatis tra la Vergine e san Giovanni Evangelista
Angeli recanti gli strumenti della Passione
Conegliano, ex Monte di Pietà, facciata
affreschi
1522

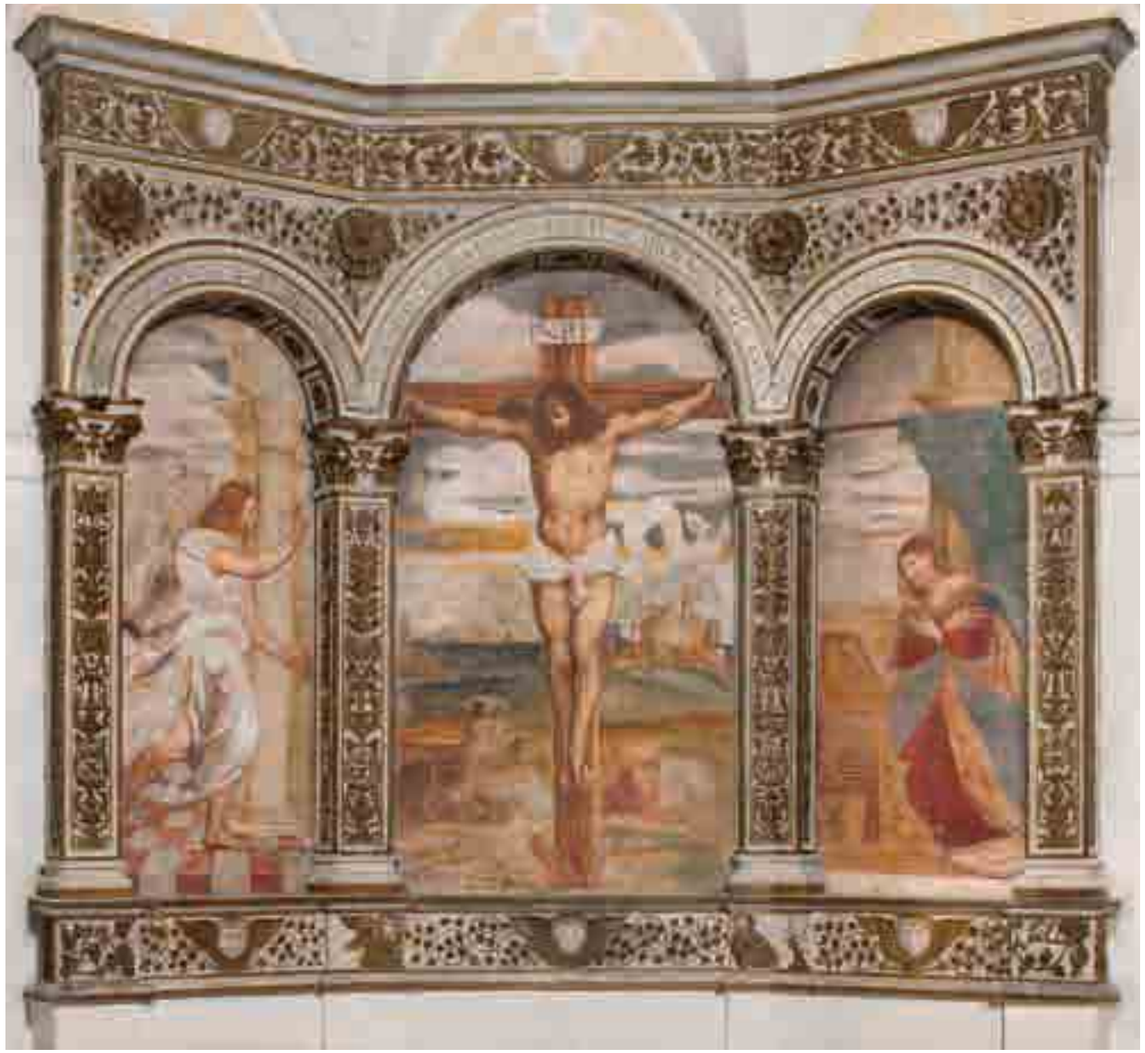
Il palazzo, un tempo sede del Monte di Pietà, si affaccia sulla Contrada Granda di Conegliano, esibendo un prospetto completamente affrescato al di sopra dei due archi del pianterreno. La superficie è architettonicamente scandita a partire dal basso da due oculi, esattamente sopra gli archi, disposti ai lati di una lunetta a tutto sesto definita da una cornice in pietra scolpita entro la quale è dipinta la *Pietà*. Al primo piano si aprono tre monofore, sempre a tutto sesto, a cui corrispondono nel sottotetto tre piccole finestre quadrate.
Il fulcro della narrazione pittorica è nella raffigurazione di Cristo morto presentato frontalmente a mezza figura sorretto dalla Madonna e da san Giovanni Evangelista. Sopra la lunetta un angelo emerge con il busto dalla nuvolaglia porgendo la corona di spine nel gesto di incoronarlo. Tutto lo spazio ai lati e soprastante è qualificato solo da dense nuvole e brevi sprazzi di cielo dove le figure degli angeli recanti gli strumenti della passione e quelle dei putti sono distribuite in maniera ardita. La ripartizione, pur ordinata, non subisce i condizionamenti imposti dalla tradizionale spartizione geometrica con cui le decorazioni di facciata solitamente si legano all'architettura reale. Una fascia marcapiano è disposta unicamente sulla linea di sottogronda, mentre un'architettura dipinta sottolinea solo lo spessore dei due archi su cui poggia il prospetto.
Le figure dagli incarnati di colore affocato assumono un forte risalto plastico, aggallano distribuite tra turbolente nubi violacee screziate in bianco e accensioni di luce solare come bagliori o brevi sprazzi di azzurro. Il loro librarsi è drammaticamente coinvolgente specie perché percepite come in aggetto quasi illusionistico, e perché invece uno sfondamento prospettico della parete è dato dalle colonne di nubi. Questo senso di movimento coinvolgente, l'illusione dell'aggetto plastico e lo sfondamento prospettico della parete sono da intendere come immediata e intelligente reazione alla novità di Pordenone rappresentata dalla decorazione della Cappella Malchiostro del Duomo di Treviso del 1520. Per dare un'idea di come tale soluzione stilistica richieda illustri precedenti, va almeno ricordato come sia stato chiamato in causa il modello offerto addirittura dal Correggio della decorazione delle due cupole parmensi o dal Lorenzo Lotto degli affreschi bergamaschi di San Michele al Pozzo Bianco (Lucco 1985[1], pp. 144-145, 147-148 nota 42).
Per quanto riguarda la fortuna critica di questi affreschi si deve tenere in conto che si tratta di uno dei monumenti più significativi della pittura coneglianese del Cinquecento. Come tale, tra Otto e Novecento, si tendeva ad attribuirli in sede locale all'eminente personalità di Giovanni Antonio Pordenone, seppure in una guida tardosettecentesca si facesse riferimento solo alla sua scuola (Baldissin Molli 1982, pp. 14, 19-20; Fossaluzza 1989[1], p. 55 nota 42, con bibliografia precedente). Cavalcaselle, rilevando la decorazione in uno dei suoi disegni, esprime dissenso per questa tradizionale assegnazione, proponendo piuttosto il nome di Francesco Beccaruzzi e nel contempo riporta anche la data del 1522 ancora visibile su un'iscrizione in facciata (Venezia, Biblioteca Marciana, ms. It. cl. IV, 2031 (=12272), fasc. VII, f. 179*r*, f. 180*v*; Fossaluzza 1989[1], pp. 32-33). Il collegamento col Beccaruzzi sarà seguito dalla storiografia successiva in alternativa all'assegnazione diretta a Pordenone sulla quale, comunque, si insiste ancora lungamente almeno per la lunetta con il *Cristo in pietà*.
Il progredire degli studi sull'artista coneglianese, e in generale sulle piccole personalità artistiche presenti in questi anni a Conegliano, ha progressivamente portato a dare una soluzione attributiva a favore del pittore di origine vicentina Ludovico Fiumicelli, attestato a Conegliano almeno dal 1527, quando è protagonista di una controversia con i frati di Santa Maria delle Grazie per l'esecuzione di un dipinto d'altare (Lucco 1981, p. 9; in *Cento opere* 1981, pp. 115-122 cat. 36; 1985[1], pp. 144-145, 147-148 nota 42). Una conferma

a questa attribuzione avviene sulla base di un riscontro comparativo stilisticamente omogeneo nei confronti degli affreschi della facciata di Casa Gaiotti a Serravalle che una iscrizione, letta da Cavalcaselle intorno al 1868, assegna proprio allo stesso 1522 e a un pittore che, con una congettura del tutto convincente, va identificato con Fiumicelli (Fossaluzza 1989[1], pp. 33-34, 55 nota 45). Le due facciate affrescate attribuite a Fiumicelli manifestano dal punto di vista stilistico l'eco della presenza di Pordenone nel coneglianese. Soprattutto quella del Monte di Pietà, che è straordinariamente conservata nella sua splendida integrità compositiva, offre il riscontro ravvicinato della svolta "romanistica" e "protomanieristica" messa in atto dal pittore friulano negli affreschi di Treviso del 1520.
Il confronto soprattutto tra la *Pietà* dell'affresco coneglianese e il *Concerto*, con i personaggi a mezza figura, che è ben conservato nella facciata di Casa Gaiotti, consente di individuare una particolare definizione grafica e una personale tecnica esecutiva da parte di Fiumicelli e, più in generale, una precisa definizione del suo stile. Esso è tale da consentire anche una convincente differenziazione da quello espresso contemporaneamente da Francesco Beccaruzzi, che pure condivide un orientamento stilistico pordenoniano (Fossaluzza 1993, pp. 106, 108; in *Cassamarca* 1995, pp. 34-36; 2005[1], pp. 137-138).

· LUDOVICO FIUMICELLI ·
Vicenza?, 1500 circa - Treviso, 1582

Cristo crocifisso e *Annunciazione*
Campolongo (Conegliano),
chiesa parrocchiale dell'Annunciazione
di Maria Vergine
affresco
1529-1530

Gli affreschi sono disposti a trittico entro una cornice in pietra grigia addossata all'abside del presbiterio. Tutta la superficie lapidea è riccamente intagliata a motivi fitomorfi dorati, a candelabra sui pilastrini e a girali con l'inserzione di cherubini policromi sulle membrature orizzontali. Sul gradino è riproposto il tema dell'Annunciazione con la presenza delle figure piuttosto rozze dell'Arcangelo e dell'Annunciata e nelle tre arcate sono incise le scritte a caratteri lapidari riguardanti i soggetti raffigurati.
Nello scomparto centrale, di maggiori dimensioni rispetto ai laterali, si staglia la figura monumentale di Cristo crocifisso caratterizzato da una rigorosa resa anatomica accentuata dalla leggera trama di notazioni chiaroscurali. La croce è illusionisticamente portata in avanti e infissa nel terreno al limite del margine inferiore del dipinto dove è bloccata con alcuni cunei di legno, sullo sfondo si estende un paesaggio con pochi elementi caratterizzanti, il tronco tagliato, di chiaro significato simbolico cristologico, una chiesa con campanile e una casa rustica sulle rive di un fiume. Sopra la linea d'orizzonte, fasce di nubi biancastre qua e là illuminate di luce lasciano trasparire l'azzurro del cielo e si estendono agli altri scomparti dando unitarietà all'insieme altrimenti diviso dall'incorniciatura architettonica e da tre diverse ambientazioni.
Nello scomparto sinistro l'*Arcangelo Gabriele* quasi giunge nella scena frenando il suo slancio in prossimità di un colonnato, mentre sul lato opposto la Vergine è inginocchiata a braccia conserte con una tenda alle spalle che lascia intravvedere la parete di un edificio con rilievi classici.
Gli affreschi tradizionalmente erano assegnati in modo si direbbe scontato, viste le preferenze della storiografia locale, a Giovanni Antonio Pordenone o alla sua scuola e in seguito a Francesco da Milano. Spetta al Lucco (in *Cento opere* 1981, p. 120 cat. 36) il primo riconoscimento a Ludovico Fiumicelli, fondato sul rapporto stilistico con la decorazione della facciata del Monte di Pietà di Conegliano, documentata al 1522. Tale attribuzione è stata in seguito accolta in una diversa e più precisa ipotesi di seriazione cronologica dell'attività coneglianese del Fiumicelli, che si conclude col suo trasferimento a Treviso intorno al 1529-1530. In particolare, si è collocato questo intervento a Campolongo in una fase prossima a questo spostamento, come suggerisce l'acquisizione qui dimostrata di un suo più specifico interesse tizianesco (Fossaluzza 1982, p. 134; Lucco 1985[1], p. 145; Fossaluzza 1986[2], p. 16; 1993, p. 114; in *Cassamarca* 1995, pp. 46-47, con bibliografia precedente). Esso matura entro una fase di significative commissioni da parte dell'ambiente coneglianese che si fa più vivace e stimolante per la presenza dell'allievo di Pellegrino da San Daniele, Sebastiano Florigerio, il quale consegna entro il 1527 la *Pala dell'Immacolata Concezione* per la chiesa di Sant'Antonio (Venezia, Gallerie dell'Accademia), o per la presenza di Bernardino da Asola che invia una pala d'altare, tizianesca ma a un tempo anche palmesca e savoldesca, per Santa Maria delle Grazie (Venezia, San Barnaba).
Nel trittico di Campolongo Fiumicelli mostra una continuità esecutiva con quanto aveva espresso negli affreschi del Monte di Pietà. Tuttavia, rivela una sostenutezza formale più meditata, il procedimento pittorico diviene più minuzioso e analitico specie per l'insistenza di tratti sottili e spessi, disposti parallelamente e tutti leggibili sia nella definizione dei contorni e nella costruzione dei volti, sia nella più luminosa e corsiva descrizione paesaggistica.
L'interesse di derivare in modo piuttosto scoperto certe connotazioni tipologiche da Tiziano, come avviene specie nella figura dell'Annunziata, può essere confermato dal riconoscimento a questa stessa sua fase del *Profeta Ballaam* della parrocchiale di Corbolone che ripete la posa di uno degli apostoli dell'*Assunta* dei Frari. Anche il paesaggio della *Crocefissione* di Campolongo presenta tutti i consueti ingredienti della grafica tizianesca o da quella da essa dipendente di Domenico Campagnola.



·

· FRANCESCO BECCARUZZI ·
Conegliano, 1492/93 - Treviso?, 1563

Resurrezione di Cristo
Campolongo (Conegliano),
chiesa parrocchiale dell'Annunciazione
di Maria Vergine
affresco
1525 circa

Nel 1986, nel corso dei lavori di ripristino di un ambiente attiguo al presbiterio della parrocchiale per adibirlo ad uso di cappella feriale, è stato rinvenuto sulla parete corrispondente al presbiterio in questa che era l'antica sacrestia, sotto gli stucchi risalenti a metà Settecento, il notevole affresco raffigurante la *Resurrezione di Cristo*. L'immagine del Cristo vittorioso che esce dal sepolcro-sarcofago dopo averne scardinato la pietra tombale non è evangelica ma apocrifa, tuttavia è la soluzione dinamica destinata ad avere la maggiore fortuna iconografica.
Lo strato di intonaco che ricopriva l'affresco, applicato forse già nel corso del Seicento in occasione di ristrutturazioni murarie, ne ha garantito la tenuta della freschezza cromatica. A non rendere ottimale lo stato di conservazione è solo la presenza di alcune lacune intenzionali sui volti dei soldati oltre a quelle di maggiore ampiezza che interessano la figura di Cristo, dovute al tamponamento delle fessure provocate dall'assestamento statico della parete.
In occasione della scoperta dell'affresco esso è stato illustrato per la prima volta come opera del Beccaruzzi da chi scrive, un'attribuzione pienamente accolta anche in seguito (Fossaluzza 1986[2], p. 16; 1993, pp. 109, 122 nota 52, 182-183 figg. 34-35; in *Cassamarca* 1995, p. 48).
L'assegnazione a Francesco Beccaruzzi non può che riguardare una fase successiva a quella documentata dagli affreschi della Madonna della Neve e del sottoportico di Casa Sbarra a Conegliano.
Il confronto tra la *Resurrezione di Cristo* e il trittico con il *Crocefisso* e l'*Annunciazione* affrescato nel presbiterio della stessa parrocchiale di Campolongo (Fossaluzza, in *Cassamarca* 1995, pp. 46-47) ripropone ancora una volta, a date diverse, il problema di distinzione tra lo stile di Beccaruzzi e quello di Fiumicelli, i quali solo in una fase successiva e per breve tempo diverranno diretti collaboratori.
Dal punto di vista stilistico, la *Resurrezione di Cristo* si inserisce a buon titolo nel contesto di quella pittura trevigiana che costituisce un'eco provinciale del tizianismo, caratterizzandosi ad un tempo per l'attenzione specifica rivolta al linguaggio pordenoniano.
Il tentativo piuttosto ingenuo di tradurre la magniloquenza formale di Pordenone si coglie nella figura di Cristo, nello studio del movimento amplificato dalla libera apertura del mantello. La postura dei soldati è complessa, i volti presentano un'accentuazione espressiva.
Pertanto l'affresco offre un esempio di una sorta di provinciale "protomanierismo" che è sufficiente rapportare dal punto di vista cronologico agli avanzati anni venti del Cinquecento (Fossaluzza, in *Cassamarca* 1995, p. 48). S'inserisce fra quegli esiti di una stagione periferica felicemente qualificata come dell'"effetto Malchiostro" (Lucco 1985[1], pp. 141-142), con riferimento all'impresa clamorosa di Pordenone nella Cappella commissionata dal canonico Broccardo Malchiostro del Duomo di Treviso risalente al 1520.
I caratteri pittorici peculiari dell'affresco di Campolongo riguardano un'unità di colore di ascendenza tonale, come si avverte specie nella felice capacità dell'artista di legare i passaggi di piano del volto di Cristo senza lasciare emergere o dover sovrapporre tratti disegnativi, per cui un unico graduato colore sulla gamma dell'ocra assume un piacevole effetto di vellutatezza.
Nel territorio trevigiano vi sono altri significativi esempi, lasciati dal punto di vista attributivo nell'anonimato, che presentano un'analoga situazione di contenuto stilistico che assomma un interesse per i modi tizianeschi e pordenoniani, come gli affreschi esterni di Palazzo Salvini a Oderzo datati al 1525 o quelli di un palazzo in piazza Beccaro a Portobuffolè.

· GIOVANNI ANTONIO DE' SACCHIS, DETTO IL PORDENONE ·

Pordenone, 1484 circa - Ferrara, 1539

Madonna con il Bambino e i santi Antonio abate, Leonardo, Caterina d'Alessandria, Giovanni Battista e due angeli

Moriago della Battaglia, chiesa parrocchiale di San Leonardo

olio su tavola

276 × 190 cm

1530 circa

In posizione elevata è assisa la Madonna in atto di tener saldo il Bambino prono e sgambettante. Il trono su alto basamento è collocato sotto una volta a crociera, alla quale è appesa trasversalmente una cordicella con un drappo d'onore rosso stesovi con noncuranza che fa da quinta nascondendo in parte il decoro a mosaico dell'abside di fondo. A sinistra, sant'Antonio abate è appoggiato al suo bastone a *Tau* con in mano il rosario, accompagnato dal maiale che fa capolino ai suoi piedi; lo affianca Leonardo, santo titolare della chiesa, con il cippo in mano a ricordare la sua funzione di protettore dei carcerati. Santa Caterina in adorazione del Bambino si identifica per la ruota, simbolo del suo martirio, appoggiata a terra in basso. San Giovanni Battista, in posa frontale volge lo sguardo ai riguardanti indicando il Salvatore. Seduto sul gradino un putto suona il liuto, l'altro gli si appoggia alla spalla mentre lo sale.

Le fonti ottocentesche documentano il dipinto nella vecchia chiesa parrocchiale di Moriago, distrutta nel corso della prima guerra mondiale e successivamente ricostruita. Nel 1917 fu sequestrato dagli austriaci, portato a Vittorio Veneto, Udine e infine a Vienna; alla conclusione degli eventi bellici tornò in Italia, presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia, e fu restituito definitivamente a Moriago nel 1921 (Avagnina 1985, pp. 85-88; Cohen 1996, II, pp. 693-695 cat. 72). L'opera riceve la prima illustrazione critica in una lettera che Pier Alessandro Paravia invia nel 1823 al marchese Giovanjacopo Trivulzio con l'intento di confermare l'attribuzione a Pordenone del dipinto tradizionalmente riferito al pennello di Tiziano (Paravia 1824, pp. 113-124). A sostegno della sua opinione riporta il giudizio autorevole di Antonio Canova espresso appena l'anno precedente e che si volle suggellare in un'iscrizione (non più esistente) apposta sotto la pala: «Tabulam hanc hucusque Titiano Vecellio adtributam Antonio Canova Artium princeps Jo. Ant. Regillo Portusnaonis extra dubium adjudicavit et inter eius pennicilli miracula reponendam asseruit. XII Kal. Oct. MDCCCXXII». Paravia annota che questa memoria iscritta servì a nascondere un pezzo aggiunto «pitturato con pessimo gusto» nella parte inferiore della tavola, evidentemente in origine posta su un altare più piccolo. L'autore evidenzia la somiglianza di composizione tra la pala di Moriago e quella della chiesa dei Santi Ilario e Tiziano di Torre (Pordenone), nota la grandiosità di forme e la forza di tinte tipicamente pordenoniani nella figura del Battista, avvicinabile a quello della pala delle Gallerie dell'Accademia di Venezia già in Santa Maria dell'Orto; infine, la colloca cronologicamente tra quella di Susegana e gli affreschi di San Salvatore, ritenendola contemporanea all'*Adorazione dei Magi* di Treviso.

A seguire, il dipinto è descritto e lodato da Crico (1833, pp. 221-224) e poi commentato da Cavalcaselle (1973 [1876, ms.], p. 89; Crowe - Cavalcaselle 1871, II, p. 288 nota 1; 1912, III, p. 179 nota 1) con quello di Torre. Longhi (1927, p. 14) ripropone le analogie tra la pala di Moriago e quella con il *Beato Lorenzo Giustiniani e santi* già in Santa Maria dell'Orto, opera commissionata al pittore nel 1532. Questa datazione è accettata anche dal Venturi (1928, IX, III, p. 710), che la considera posteriore al *Matrimonio mistico di santa Caterina* (1530-1532) in Santa Maria di Campagna a Piacenza, riconoscendo nella Madonna di Moriago gli stessi tratti fisionomici della santa Caterina piacentina e la «solidità architettonica del grandioso San Paolo» di quella pala riproposta in questa nei «due santi monaci imperturbati e cupi davanti al gruppo della Vergine con il Bambino». Fiocco (1919, pp. 44-45; 1921, pp. 193-195) prima propone una datazione intorno al 1520, pur evidenziando l'affinità della coppia di putti musicanti con quella della pala della chiesa di San Gottardo di Pordenone del 1525-1527, in seguito (Fiocco 1939, pp. 75, 82, 136) rettifica la sua posizione e la data alla fine degli anni venti riconoscendo nel Battista un esempio precedente rispetto alle raffigurazioni dello stesso santo presenti nella pala del Beato Lorenzo Giustiniani dell'Accademia e nel dipinto della chiesa dei Francescani a Terlizzi, in Puglia. A mettere in discussione l'attribuzione unanime della tavola di Moriago a Pordenone intervengono Schwarzweller (1935, pp. 93, 135) e Cohen (1975, p. 8), che ipotizzano un intervento dell'Amalteo dopo il 1532. Furlan (1984, pp. 121-122 cat. 2.28; 1988, p. 168 cat. 66, con bibliografia precedente) esclude senza dubbio una partecipazione di quest'ultimo artista, «sebbene il putto di destra e il motivo del gradino ai piedi del trono derivino dal trittico di Varmo» (1526-1527). Riguardo alla datazione dell'opera la studiosa concorda, infine, con Mauro Lucco (1985[1], p. 141), che fissa il 1531 come termine *ante quem*, in base alla ripresa dell'angelo musicante di Pordenone da parte di Giovanni da Mel nella sua pala per la chiesa parrocchiale di Mel (Belluno) realizzata a quella data. In ultima analisi, anche Cohen (1996, II, pp. 693-695 cat. 72, con fortuna critica e bibliografia) giudica imprescindibile tale riferimento cronologico e data la tavola al 1530-1531 riconoscendola solo a Pordenone, per quanto alcune soluzioni figurative siano ricorrenti e siano in uso ad Amalteo. Nonostante le riprese figurative, individuate in più circostanze dalla critica, si tratta difatti di un pieno autografo di Pordenone nell'ideazione e nella realizzazione pittorica. Vi corrisponde la solenne enfasi monumentale, la distribuzione chiara e la spazialità più pausata, la morbida fusione del colore a larghe campiture in presenza di graduali passaggi chiaroscurali.

Non sono accertate in sede storica le precise circostanze della commissione dell'opera, la cui presenza attesta la continuità di interesse nei confronti del maestro friulano in un territorio nel quale si era impegnato in anni giovanili, con i soggiorni a Conegliano e presso i Collalto.

·

· GIOVANNI ANTONIO DE' SACCHIS, DETTO IL PORDENONE ·
Pordenone, 1484 circa - Ferrara, 1539

· POMPONIO AMALTEO ·
Motta di Livenza, 1505 - San Vito al Tagliamento, 1588

Leone marciano e stemmi
Conegliano, Porta Monticano
affreschi
1530-1533

La Porta Monticano, di epoca rinascimentale, è l'antico accesso a Conegliano dal lato orientale dove scorre l'omonimo fiume. Sulla facciata esterna, in corrispondenza della parete sopra l'arcata, campeggia il grande leone alato, simbolo di san Marco protettore della città di Venezia, emblema politico della Serenissima Repubblica, la cui presenza ribadiva l'appartenenza della città ai suoi domini. Il leone nimbato è in posizione andante (tipo stante) verso destra, raffigurato ritto e fermo su tre zampe mentre con la branca sinistra alzata sorregge il libro aperto, sul quale è presente una scritta latina frammentaria dal contenuto non consueto. La fiera poggia sulla terra e sull'acqua, in ostentazione del saldo dominio della Serenissima sullo "stato da terra" e sullo "stato da mar". Il muso è girato in senso opposto all'andatura con fauci socchiuse da cui fuoriesce la lingua, la criniera fluisce sull'addome, la coda è ritorta a "esse" e le ali sono divergenti. L'epigrafe sul libro è stata interpretata in questi termini: PLACET HOMINIBUS/ ET NON RUET - IN IANUA QUIESCIT. Piace agli uomini e non crollerà - sta sicuro sulla porta (Faldon, comunicazione scritta, 1° ottobre 1987).
L'affresco era tradizionalmente attribuito a Pordenone dalle fonti più antiche, a partire da Ridolfi (1648, I, p. 99) e a seguire in due repertori manoscritti settecenteschi di pitture ed epigrafi coneglianesi (Baldissin Molli 1982, pp. 13, 18; Del Giudice, busta 413, fascicolo II, c. 23), oltre che dal de Renaldis nel suo saggio sulla pittura friulana (1798, p. 37) e dal Federici (1803, II, p. 12). Della stessa opinione era il di Maniago (1819, p. 144) che per primo vi rilevò la data 1533, oggi non più verificabile, confermata anche da Fapanni (1836-1856, ms. 1378, c. 604; rilievo datato 10 ottobre 1855) e da Cavalcaselle (1973 [1876, ms.], p. 82), che ne trasse uno schizzo sommario corredato dai seguenti appunti: «Stile grande può essere Pordenone - ma non è certo/ 1533 può essere - ma credo Beccaruzzi o Peccaniso - porta di Conegliano - [...]/ credo si dica Pordenone: ma non credo - o della scuola di Pomponio - inferiore a Beccaruzzi stesso - Calderari - Se il leone è di Pordenone fu fatto nel 1533 - parte sopra altra mano» (Venezia, Biblioteca Marciana, ms. It. cl. IV, 2031 (=12272), fasc. VII, ff. 179*r*, 78*v*; pubblicato da Fossaluzza 1989[1], pp. 32, 39 fig. 28).
In seguito, nella discussione critica relativa all'opera sono entrati in causa i due stemmi dipinti ai piedi del leone marciano, che hanno indotto ad anticipare la datazione al 1530 essendo presente lo stemma di Alvise Loredan (troncato d'oro e d'azzurro, alle tre rose dell'uno nell'altro, le tre in capo ordinate in fascia, le tre in punta 2 e 1), in quell'anno podestà di Conegliano, insieme allo scudo con croce in campo azzurro della stessa città. Accolgono, quindi, quest'ultima datazione come la più convincente Vital nella sua guida di Conegliano (1902, p. 86) e poi, nelle trattazioni monografiche sul pittore, Adolfo Venturi (1928, IX, III, p. 737) e Fiocco (1939, p. 135), mantenendo l'affresco nel *corpus* delle opere pordenoniane. Secondo la Furlan (1988, pp. 331-338 cat. A4), invece, datando il *Leone marciano* al 1530 si deve escludere l'intervento di Pordenone, in quel momento impegnato a Piacenza. La stessa studiosa avanza la ragionevole proposta che si tratti di una precoce prova di Pomponio Amalteo, ormai a tale data attivo indipendentemente dal maestro, dal quale semmai potrà aver tratto qualche diretto spunto inventivo. Opinione già condivisa da chi scrive, ritenendo l'affresco inseribile in una prima fase di attività di Amalteo frescante dopo i lavori di Belluno e, su idee di Pordenone stesso, a Ceneda tra il 1534 e il 1535 (Fossaluzza 1989[1], pp. 32, 54 note 38, 39; 2005[1], pp. 204 nota 17, 320 nota 9).
Per inciso, la decorazione del frontone è descritta dal Vital (1944, ms.): «Nella parte superiore della porta, di epoca posteriore e di altro pennello, nel mezzo la Giustizia, e ai lati gli stemmi in affresco dei podestà Alvise Bembo (1545), Benedetto Soranzo (1546), Gerolamo Miani (1567), Marcantonio Zen (1568), Marco Venier (1570)».

· giovanni antonio de' sacchis,
detto il pordenone ·
Pordenone, 1484 circa - Ferrara, 1539

· pomponio amalteo ·
Motta di Livenza, 1505 - San Vito
al Tagliamento, 1588

Giustizia di Traiano
Giudizio di Daniele
Giudizio di Salomone
Ceneda (Vittorio Veneto),
Loggia Municipale
affreschi
1536-1539

Sulle pareti interne del loggiato a cinque arcate che dà accesso all'antica Loggia della Comunità di Ceneda, oggi sede del Museo della Battaglia, sono affrescate tre scene che illustrano episodi leggendari legati a personaggi storici proposti quali modelli di onore e giustizia. Sulla parete frontale è raffigurata la *Giustizia di Traiano*. La scena mostra il momento in cui l'imperatore a cavallo seguito da una folta schiera di cavalieri, uscendo da una città fortificata sullo sfondo di un paesaggio montano, si ferma a rendere giustizia a una donna a cui era stato ucciso il figlio. Scoperto il colpevole nel principe suo figlio, Traiano gli intima di avvicinarsi e lo cede alla donna che era rimasta priva di prole.
Sulla parete sinistra nel *Giudizio di Daniele*, affresco molto deteriorato e con ampie lacune, il giovine Daniele è colto nell'atto di affrontare i giudici ed i seniori del popolo a difesa della casta Susanna che, ingiustamente calunniata, stava per essere condotta alla lapidazione. Un corteo accompagna la fanciulla che volge lo sguardo al cielo mentre dai poggioli e dalle finestre di un caseggiato numerosi personaggi assistono alla scena.
Di fronte a questo affresco sulla parete destra del loggiato sono rimasti solo dei lacerti del *Giudizio di Salomone*. Sullo sfondo di un'ambientazione architettonica, il re assiso in trono, circondato da guardie e consiglieri, si appresta a dare il suo giudizio riguardo al bambino conteso tra due donne, riconoscendo nel giusto quella che rinunciava al figlioletto purché non fosse tagliato a metà.

Gli affreschi della Loggia, menzionati dalle fonti storiche seicentesche come opera di Pordenone (Graziani 1621, p. 18; Ridolfi 1648, I, pp. 98-99), successivamente vennero attribuiti a Pomponio Amalteo (de Renaldis 1798, p. 51), finché Lorenzo Crico (1833, pp. 240-243), lamentandone un'imminente perdita per il cattivo stato di conservazione in cui si trovavano, propose che «forse il Pordenone ebbe parte nei cartoni di quelli ma è certo che li condusse il genero suo Pomponio Amalteo l'anno 1534» (Crico 1833, p. 243).
Una lettera del 18 dicembre 1536 di Giovanni Grimani rende noto che egli aveva disposto di inviare a Ceneda maestro Franco Marangon con l'incarico di «vedere et dar ordine et operar quanto bisognerà circa al fabricar della Lozza», dando quindi il via a lavori di ristrutturazione dell'edificio certamente in nome del fratello, il cardinale Marino Grimani vescovo di Ceneda (1535-1539), allora fuori sede in qualità di legato apostolico in Umbria, come si può dedurre anche in base a un'iscrizione che lo commemorava, un tempo apposta sopra una porta dell'edificio (Paschini 1958, p. 84). Sulla base di questa notizia storica si è quindi supposto che fosse stato dato inizialmente incarico a Pordenone di dipingere la Loggia ma che poi gli affreschi siano stati di fatto realizzati da Amalteo, il quale già dal 1535, quando il maestro si trasferì stabilmente a Venezia, aveva iniziato a subentrargli in lavori lasciati incompiuti.
Caterina Furlan (1988, p. 341 cat. A41) riassume la discussione critica riguardo all'opera in esame, soprattutto in merito ad alcuni disegni preparatori la cui paternità non è ancora pienamente accertata. La studiosa (Furlan 1988, pp. 300-303 catt. D62-D64), concordando con il Cohen (1975, pp. 27-36; 1980, pp. 9, 22, 37-39, 89-90, 111-112; 1984, pp. 218-220 catt. 4.32, 4.33), riferisce a Pordenone uno schizzo preparatorio con la *Giustizia di Traiano* conservato nella Biblioteca Ambrosiana di Milano (cod. F 263 inf., n. 69; 60 × 87 mm) e due disegni conservati al Louvre, uno di medesimo soggetto (Cabinet des Dessins, inv. 5426, 174 × 265 mm) e l'altro con il *Giudizio di Salomone* (inv. 5424, 187 × 287 mm), dissentendo riguardo a quest'ultimi nell'attribuzione all'Amalteo da altri proposta (Ballarin, iscrizione sul supporto; I. Furlan 1975, pp. 6-9). La Furlan accoglie quindi l'ipotesi che ritiene questi disegni concepiti in funzione della decorazione della Loggia Municipale di Ceneda e li data per questo al 1535 circa, anche sulla base di alcuni aspetti stilistici espressi dall'artista in altre opere grafiche sicuramente autografe. Ad Amalteo assegna, pertanto, solo la traduzione pittorica di queste due scene e un probabile ruolo di ideatore per il terzo episodio raffigurante il *Giudizio di Daniele*, come attesterebbero altri due disegni di sua mano d'analogo soggetto conservati al Metropolitan Museum (inv. 66.93.2) e al Louvre (inv. 5425).

· POMPONIO AMALTEO ·
Motta di Livenza, 1505 - San Vito al Tagliamento, 1588

Il corpo di san Tiziano è ricevuto dal clero e dal popolo presso la Cattedrale di Ceneda
Vittorio Veneto, Museo Diocesano di Arte Sacra Albino Luciani
tavola
100 × 112,5 cm
1534
Provenienza: Ceneda (Vittorio Veneto), Cattedrale di Santa Maria Assunta e San Tiziano vescovo

L'episodio raffigurato in questa tavola è l'atto finale della *Leggenda di san Tiziano vescovo di Oderzo* illustrata in cinque scene su altrettante tavole che ornavano il pergolo dell'organo cinquecentesco della Cattedrale di Ceneda. Nel corso del Settecento quando la chiesa fu demolita vennero smembrate e poi depositate nella sacrestia dei canonici della nuova chiesa, finché sono state trasferite presso il Museo Diocesano (Fossaluzza 1986[1], pp. 345-346, 352 note 2-4).
Le prime quattro scene raffigurano: *San Floriano, vescovo di Oderzo, consegna le chiavi della sua chiesa e indica Tiziano come suo successore*; *Gli Eracleiani e gli Opitergini si contendono il corpo di san Tiziano posto su una barca*; *La barca con il corpo di san Tiziano naviga contro corrente sul Livenza trascinata dagli angeli, mentre il carro col corpo del santo trascinato da buoi non si muove trattenuto dagli Angeli*; *Il corpo di san Tiziano, su un carro tirato da una mucca e da un vitello, giunge presso Ceneda, mentre il demonio fugge da una ossessa in catene*. La quinta e ultima scena della narrazione raffigura il momento in cui il corpo del santo disteso su un cataletto portato a spalla da alcuni popolani è accolto dal clero presso la Cattedrale di Ceneda. Il ciclo è di notevole interesse iconografico, essendo il primo finora noto a illustrare narrativamente quanto le scarse fonti agiografiche tramandano del santo, quali la lezione dell'antico *officium* (memoria il 16 gennaio) e il *Legendario* del domenicano Pietro Calò da Chioggia (*ante* 1340; Maschietto 1958; 1969, XII, coll. 509-514; Fossaluzza 1986[1], p. 346).
Sul campanile della Cattedrale cenedese, ben evidente, è lo stemma Grimani. Il cardinale Marino Grimani fu promotore della costruzione del nuovo organo, nella cui decorazione fu coinvolto anche Amalteo nel 1534 (Menegazzi, in *Amalteo* 1980, pp. 102-103 cat. 5; Furlan 1980[1], pp. 45-47; Fossaluzza 1982, p. 144 note 51-55).
Il fine di storicizzare e celebrare le origini illustri dell'episcopato cenedese ben inserisce questo ciclo pittorico nel suo programma di committenza, per il quale Amalteo fu coinvolto anche poco più tardi, con l'incarico dell'esecuzione degli affreschi della rinnovata Loggia municipale di Ceneda, in tal caso secondo un programma iconografico per cui si ipotizza l'iniziale ideazione dello stesso Pordenone.
Marino Grimani (Venezia, 1488 circa - Orvieto, 1546) fu eletto vescovo di Ceneda nel 1508, diocesi di cui lo zio, il cardinale Domenico, si riservava l'amministrazione e la metà delle rendite (Brunelli 2002, 59, pp. 640-646). Nello stesso anno fu creato abate commendatario di San Pietro in Colle (oggi Colle Umberto). Trascorse gli anni seguenti tra Venezia e Roma dove si era istruito. Nel gennaio 1516 permuta il vescovado di Ceneda con la sede di Aquileia, tenuta dal cardinale Domenico. Fu creato cardinale da papa Clemente VII nel 1527, la cerimonia ufficiale per la consegna della berretta rossa si tenne a Venezia l'anno successivo, in San Marco. Nell'occasione gli indirizzò il suo omaggio Pietro Paolo Vergerio. Nell'aprile 1529 il patriarcato di Aquileia fu "resignato" al fratello Marco, e l'anno dopo Clemente VII lo autorizzò a possedere in comune con il cardinale Francesco Corner cospicue entrate ecclesiastiche. Tale consorzio gli consentì di assumere nuovamente, nel 1531, la carica di amministratore del vescovado di Ceneda, per rinuncia del fratello Giovanni, sospettato di simpatie per la Riforma. Furono i suoi vicari a condurre le visite pastorali del 1533 e del 1536, mentre egli risiedeva a Venezia o a Roma. Con l'elezione di papa Paolo III nel 1534 ebbe da Farnese altre rendite e fu costantemente coinvolto nell'azione di governo e di riforma. Alla fine degli anni trenta, soggiornando a Venezia, fu promotore con i fratelli del rinnovo decorativo del palazzo di famiglia in Santa Maria Formosa con intervento, tra gli altri, di Federico Zuccari e Francesco Salviati. Per quanto riguarda la diocesi di Ceneda, nell'autunno del 1537 espresse la volontà di effettuare una visita pastorale. È in questo arco temporale che si inquadrano le iniziative di committenza cenedese. In seguito furono pressanti gli incarichi presso la corte pontificia. Nel 1544, alla morte di Marco Grimani, rientrò in possesso del patriarcato di Aquileia; nel gennaio 1545 ebbe indietro dal fratello Giovanni la diocesi di Ceneda, a lui ceduta nel febbraio 1540, e lo scambio riguardava ancora una volta il patriarcato aquileiese. Fu allora che sorse il contrasto giurisdizionale con il Senato riguardo a Ceneda che Grimani governava anche *in temporalibus*. In proposito dovette consultarsi con il pontefice che gli diede sostegno. Le tavole con la *Leggenda di san Tiziano vescovo*, citate dalle fonti più antiche (de Renaldis 1798, p. 51; Federici 1803, II, p. 13; di Maniago 1823, p. 229) tra le opere di Amalteo, hanno goduto di scarsa fortuna critica pur costituendo un elemento di rilevante importanza nella produzione dell'artista, attivo in altre decorazioni di organi, come nella più tarda cantoria di Valvasone e in quelle, in mediocri condizioni di conservazione, di Oderzo, San Vito al Tagliamento (cittadina sotto la signoria feudale del patriarcato di Aquileia, quindi del cardinale Marino Grimani) e Portogruaro. Questo è quanto sottolinea Menegazzi (in *Amalteo* 1980, pp. 102-103 cat. 5, con bibliografia precedente) commentando la terza tavoletta del ciclo, dove riconosce che «la storia del Santo è narrata con semplicità nell'ingenuo ma riuscito tentativo di colpire l'immaginazione di chi osserva con la suggestione di eventi miracolosi». In occasione della mostra più recente del 2006 in San Vito al Tagliamento, Caterina Furlan (2006, pp. 23-24, 66 note 50-52) sottolinea come questi episodi della vita di san Tiziano riflettano nella disposizione delle figure e nel repertorio tipologico il linguaggio adottato da Pordenone nelle storie dei santi Ermacora e Fortunato dipinte per la cantoria dell'organo del Duomo di Udine nel 1527.
Presso la Pierpont Morgan Library di New York (collezione Janos Scholz) si conservano i disegni per la terza e quarta scena molto rifiniti e caratterizzati da «una qualità curiosamente inorganica» della linea, come sottolineato da Cohen (1975, pp. 19-26). Tali disegni hanno costituito un importante punto di partenza per la ricostruzione della fisionomia di Amalteo disegnatore, che certamente deve aver esplicato una notevole attività grafica anche e soprattutto in rapporto con il ciclo di affreschi della Sala dei Notari del Palazzo Comunale di Belluno del 1529, cui probabilmente si collega il foglio del Louvre raffigurante *Bruto Maggiore che assiste alla decapitazione dei figli* (Furlan 1976, p. 245).

· GIROLAMO DENTE (DENTI), DETTO GIROLAMO DI TIZIANO ·

Ceneda, 1510 circa - *post* 1568

Madonna con il Bambino in trono e i santi Rocco e Sebastiano, il committente Bonetto Sarcinelli
Ceneda (Vittorio Veneto), Cattedrale di Santa Maria Assunta e San Tiziano vescovo
olio su tela
330 × 215 cm (misure originali 275 × 182 cm)
1539 circa

La Madonna con il Bambino sono assisi in posizione elevata, posti sopra un basamento marmoreo caratterizzato da un mascherone all'antica ricoperto dal tappetto porpora. La loro posizione è decentrata. La Vergine osserva il committente che in "vesta" nera si presenta a mani giunte inginocchiato sulla destra. Nel loro incrocio di sguardi viene a inserirsi san Sebastiano legato alla colonna e afflitti il petto e la coscia dalle frecce del primo martirio subito, anch'egli rivolto al devoto orante. Il Bambino che si tiene con la destra allo scollo della madre si rivolge all'osservatore, come fa pure san Rocco in primo piano a sinistra. Mostra la piaga del morbo della peste contro il quale è tradizionalmente invocato assieme a san Sebastiano; reca le consuete insegne del pellegrino, tra queste il bordone trattenuto assieme alla corona del rosario. Il gonfio tendaggio d'onore verde, sospeso, scherma in parte la visione sul cielo che sovrasta l'ampio paesaggio osservato dall'alto, come da una loggia. Il rapporto spaziale fra colli e retrostanti Prealpi, il castello cinto da mura merlate, con rocca, torre e corpo di fabbrica dalle ampie finestre allude idealmente ai luoghi, forse al castello cenedese di San Martino.
L'attuale collocazione del dipinto sul terzo altare della navata destra della Cattedrale di Vittorio Veneto è da ritenersi effettuata intorno al 1826, quando fu innalzato il nuovo altare marmoreo, proveniente dalla chiesa veneziana di Sant'Andrea. Nell'occasione la tela originale fu ingrandita notevolmente in ogni lato, con qualche disturbo recato alla comprensione dell'equilibrio compositivo.
La sua chiara appartenenza a quel gusto tizianesco, non privo di proprie intonazioni periferiche, diffusosi nel trevigiano ha da sempre richiamato l'attenzione della critica. Già il Ridolfi nel 1648 (I, p. 202) cita la presenza della pala nel «Duomo di Ceneda» con l'attribuzione al discepolo di Tiziano, Natalino da Murano, un suggerimento accolto da von Hadeln (1913) e Pallucchini (1969, I, p. 245). Federici (1803, II, p. 15) registrò in seguito un'impossibile assegnazione a Cesare Vecellio ripresa più tardi da Fapanni (1836-1856, ms. 1378, cc. 122-123) con l'aggiunta di una rivelatrice annotazione marginale: «Il Sig. Seguso ha scoperto che non di C. Vecellio, ma di ignoto pittore, certo Girolamo ch'era fratello di pre Paolo Veneto organista del Duomo di Ceneda». Il riferimento è stato fondamentale per dimostrare la tesi, avanzata la prima volta da chi scrive, che la pala fosse opera di Girolamo Denti (Fossaluzza 1982, pp. 139-141). L'artista, nato a Ceneda nel 1510 circa, era fratello di Paolo, il quale, già diacono in San Giovanni Nuovo a Venezia, aveva celebrato nel 1525 il matrimonio di Tiziano, dove figura come testimone proprio Girolamo, allora quindicenne e già attivo nella bottega del Cadorino. Nel Natale 1533 pre' Paolo è chiamato ad inaugurare il nuovo organo della Cattedrale di Ceneda e ad assumere l'incarico di organista ufficiale (Maschietto 1947, ms., c. XII; 1951, p. 317; Casagrande - Fontebasso Santorio - Ciciliot 1978, pp. 32, 40).
Con tutta probabilità la nomina poté avvenire col suggerimento dello stesso cardinale Marino Grimani, allora vescovo di Ceneda, che aveva potuto apprezzare l'organista a Venezia. Non sorprende, quindi, che nel 1534, accanto a quel «maestro Antonio» che dipinge un'*Annunciazione* nelle portelle dell'organo (Furlan 1980[2]) e a Pomponio Amalteo, chiamato a rappresentare le *Storie di san Tiziano* nelle formelle della cantoria, si trovi il fratello di pre' Paolo anche se nel modesto ruolo di decoratore. Infatti, tra le spese relative alla costruzione e decorazione dell'organo dell'anno 1533 si registrano i suoi compensi (Vittorio Veneto, Archivio Diocesano, Massaria di San Tiziano, Libro delle registrazioni dal 1507 al 1546. f. 199*r*; Maschietto 1947, ms., c. VIII). Di maggiore interesse è la documentata presenza di Girolamo Denti a Ceneda il 3 ottobre 1539: «Cenetae ... preso maistro Hieronimo pictore de Venetiis commoranti cum maistro Titiano de Cadubrio ... Test. rog.» (Liberali 1963, p. 63 nota 200). Queste note storiche permettono in conclusione di identificare con sicurezza il Denti nell'«ignoto pittore», fratello di prete Paolo, nominato da Fapanni. A completare il quadro documentario per quanto riguarda la committenza dell'opera, si aggiungono le notizie di un secondo storiografo locale ottocentesco, Carlo Graziani, il quale nell'illustrare la Cattedrale di Ceneda immancabilmente rileva: «Il dipinto fu commesso ad un Girolamo da Venezia, decoratore, il quale operava dal 1534 nella Cattedrale con Pomponio Amalteo (e diverso quindi dal pittore detto Girolamo di Tiziano (I)), da Bonetto Sarcinelli ivi orante, il quale eseguiva il testamento del fratello Bernardo, morto in Serravalle del 1532 e che moriva esso pure il 29 settembre 1540» (Graziani sec. XIX, c. 28). I dati del Graziani, seppure per una sua valutazione personale non sia indotto a identificare il pittore Girolamo da Venezia con il Denti, sono decisivi per determinare la datazione della pala tra il 1533 ed il 1540, con ogni probabilità da fissare alla fine del decennio, in relazione al documento che attesta la presenza del pittore a Ceneda nel 1539. Infatti, la conferma documentaria dell'anno di morte del nobile Bernardo Sarcinelli (Vittorio Veneto, Archivio Diocesano, Massaria di San Tiziano, Libro dei conti dal 1507 al 1546, f. 195*v*) fa ritenere attendibile anche quella, indicata con più precisione dal Graziani, di Bonetto, il quale poté assolvere direttamente l'incarico di assicurare all'illustre famiglia un prestigioso altare nella Cattedrale cenedese, di cui era massaro un appartenente allo stesso casato, Marco Sarcinelli, e pertanto in frequente relazione con il cardinal Grimani (Maschietto 1951, p. 275 note 1, 2).
L'identificazione di un'opera sicura di Girolamo di Tiziano realizzata a questa data rimane ancora oggi acquisizione di rilevante importanza. Di seguito alla proposta di chi scrive, si sono moltiplicati gli studi sul pittore nel contesto del chiarimento delle personalità operanti nella bottega del Cadorino (Claut 1986; Dal Pozzolo 2006, pp. 84-85; Fossaluzza 2008, pp. 182-185 note 31-32; Tagliaferro - Aikema 2009, *passim*). Si dispone oramai di un nutrito catalogo, ma si deve sottolineare che nessuna proposta riguarda la fase della pala cenedese, l'unica testimone della sua implicazione nella bottega veneziana del maestro nella fase precedente la crisi manieristica. Molto di più sappiamo invece della sua attività degli anni cinquanta e sessanta che si lega alle *Quattro stagioni* firmate di ubicazione ignota e all'*Assunzione della*

Vergine per la chiesa di San Francesco di Sant'Elpidio a Mare (ora Pinacoteca Civica) firmata e datata al 1564, anno nel quale Girolamo Denti risulta aver lasciato la bottega di Tiziano dopo trent'anni di presenza. Lo lascia intendere l'ambasciatore di Filippo II a Venezia, García Hernández, in una missiva dalla capitale lagunare, indirizzata al segretario del sovrano Antonio Pérez (Mancini 1998, pp. 322-23).
Per certi aspetti è ancora valida l'osservazione di Pallucchini (1969, I, p. 221), quando la pala cenedese si riconosceva a Natalino da Murano, laddove mette in luce come l'autore «si rifà agli esempi di Tiziano del terzo e quarto decennio, ma immiseriti in una interpretazione del tutto provinciale, non senza inflessioni bresciane». Infatti la composizione generale del dipinto vagheggia la *Pala Pesaro* perfino nel ricorso al tendaggio verde, da cui si stacca e prende corpo, in virtù degli incarnati luminosi e dei lini bianchi, il gruppo della Madonna che trattiene il Bambino. Qui il tipico taglio del volto e l'atteggiarsi delle mani suppone lo studio dei molti esempi offerti dalle Sacre conversazioni di Tiziano di quel periodo. Pallucchini non poteva tener conto delle reali qualità esecutive dell'opera, emerse ben più tardi con il restauro che ha rivelato capacità tutt'altro che mediocri nella stesura e orchestrazione cromatica. Indubbiamente riuscita nell'ideazione, la validità qualitativa consiste proprio in una certa autonomia di stile rispetto a un atteggiamento che poteva essere del tutto ossequiente al maestro. Il modo di distaccarsene, avvertibile soprattutto nei raccordi più rigidi della zona cromatica e nella lucidità della materia mai tonalmente effusiva propri di un atteggiarsi più "provinciale", fa associare Denti, in certa misura, agli esiti tardi di Francesco Vecellio. Una qualche aderenza si avverte anche con lo stile delle portelle d'organo di San Salvador a Venezia, con il loro repertorio tipologico propriamente alla Bonifacio Veronese, finora assegnate in attesa di verifica proprio a Francesco Vecellio, con datazione alla prima metà degli anni trenta (Tagliaferro - Aikema 2009, pp. 74-75, 77-79).
Riproduzione priva delle aggiunte posteriori apportate all'opera.

•

· TIZIANO VECELLIO ·
Pieve di Cadore, 1488/90 - Venezia, 1576

Madonna con il Bambino in gloria e i santi Andrea e Pietro apostoli, la pesca miracolosa
Serravalle (Vittorio Veneto), Duomo di Santa Maria Nova
olio su tela
270 × 456 cm
1547
Iscrizioni, in basso, al centro:
TITIAN.(VS)

Tiziano riceve la commissione della grande pala per la chiesa di Santa Maria Nova nel 1542, per iniziativa del podestà e degli organismi preposti al governo di Serravalle, il Maggiore e il Minore Consiglio. L'opera ha avuto una lunga e complessa genesi ideativa ed esecutiva, come dimostrano i molti dati documentari relativi a oltre un decennio, indagati in diversi autorevoli studi (Crowe - Cavalcaselle 1877, II, pp. 145-146, 499-500; Fossaluzza 1989³; in *Cassamarca* 1995, pp. 94-99; 1998, II, pp. 648-650; Tagliaferro, in *Lungo le vie* 2007, pp. 54-65; 2008; *Tiziano* 2012, pp. 106-107 docc. 63, 65).
Data al 29 maggio 1542 la prima approvazione del Consiglio Maggiore della città su proposta del podestà Vincenzo Ghisi di far eseguire il dipinto con la rappresentazione di «tre figure grandi, la Nostra Donna, Sancto Andrea et Sancto Vincenzo». Il 4 giugno successivo l'incarico risulta affidato a Francesco da Milano, tuttavia, con una delibera del 28 giugno la commissione gli è tolta perché «esso magistro Francesco ha presentato certo modello qual non par essere al proposito per conveniente considerazione». Accertato in quella stessa riunione consiliare che con tale pittore nessun impegno formale era stato preso «fu posta per detto magnifico domino Podestà la parte che si debba dar la impresa a far ditta pala a maestro Tiziano Vecellio habitante in Venetia persona famosissima in tal arte al qual habbi a mandare le mesure et dargli noticia della qualità delle figure». Subito è consegnata al maestro la caparra per garantirne l'ambita disponibilità. Dalla successiva lettera di accettazione dell'incarico del 23 ottobre 1542 e dal verbale della seduta del Consiglio del 13 novembre seguente si deduce che Tiziano fu invitato a compiere un sopralluogo, in base al quale egli valutò «el spatio di detta pala troppo grande» proponendo un ridimensionamento come da «modello» accluso. La contrattazione, a quella data già compiuta, precisava che il lavoro dovesse essere svolto con «somma diligentia». Dell'effettivo completamento dell'opera si poté tuttavia parlare solo nel 1547. Nel verbale della riunione del Minor Consiglio di Serravalle del 27 luglio di quell'anno si legge la relazione del Sindaco Antonio Pancetta da Venezia che era stato sollecitato da Tiziano, «con grandissima istanzia», perché si provvedesse al ritiro dell'opera presso la sua bottega, dal momento che essa era «già molti giorni fornita di quanto si ricerca». Le nuove esigenze riguardavano la sostituzione di una figura, lavoro per il quale Tiziano chiede venticinque ducati: «per aver spegazzato una delle figure principali [...] et in quel loco, haverne fatto un'altra». La richiesta del maestro è respinta, perché in base ad informazioni o visite effettuate presso la bottega, risultava che «è cosa certa che la figura spegazzata non era apena stata bozzata non che fornita del resto». Nel gennaio e maggio 1548 Francesco Vecellio fratello di Tiziano, in quel periodo alla corte imperiale, riscuote due pagamenti «a conto de la palla che lui havrà portato». Riguardo ad altri due versamenti, nel marzo 1550 il Consiglio stabilisce che dovevano essere emessi solo a opera terminata, e poco più di un mese dopo Francesco riceve un altro pagamento. Tra 1551 e 1552 viene commissionata e saldata la cornice della pala a Salvatore da Costa (la cornice ha gli stemmi di Vincenzo Ghisi, del podestà Paolo Cavalli (1549-1550) e della Comunità di Serravalle). Il 6 giugno 1552 viene fatto un ordine di pagamento all'agente di Tiziano Celso Sanfior. Per inciso secondo Tagliaferro il completamento del dipinto avviene proprio tra il 1550 e il 1552 in rapporto all'esecuzione della cornice. Quanto ai pagamenti mancava ancora l'ultima rata e nel 1553 il Consiglio respinge la richiesta di Tiziano di una cifra superiore alla pattuita appellandosi al fatto che l'opera non era finita perché il pittore si era impegnato di «poner in essa palla azuri et colori finissimi». Alla fine la sentenza è a favore dei committenti e viene

saldato il pagamento in base agli accordi iniziali.
Dai dati documentari è interessante apprendere che Tiziano fu richiesto di fatto di sostituire la figura di san Vincenzo (Ferreri?), in quanto patrono del podestà Ghisi, con san Pietro, una scelta significativa specie in anni di riforma cattolica e di riaffermazione del primato del principe degli apostoli. Di conseguenza, come si è già avuto modo di sottolineare, si può dedurre come anche la scena della *Pesca miracolosa* nel fondo paesaggistico sia il frutto di un'aggiunta, essendo iconograficamente dettata dalla scelta di rappresentarvi san Pietro.
Le vicende documentarie e il mutamento di contenuto spostano l'effettiva realizzazione dell'opera nel tempo successivo al viaggio a Roma di Tiziano del 1545-1546. Vi si dimostra, infatti, la conoscenza del cartone di Raffaello (Londra, Victoria and Albert Museum) e dell'arazzo della *Pesca miracolosa* della serie destinata alla Cappella Sistina. Ma non poté mancare a Tiziano anche la conoscenza della xilografia trattane da Ugo da Carpi che aggiunge alcuni particolari desumendoli da un disegno preparatorio di Raffaello. Di fronte a questa raccolta di fonti dirette, è merito di Rearick (1993) aver proposto una diversa soluzione circa la scelta compositiva adottata da Tiziano, motivandola ora con la conoscenza del dipinto della *Pesca miracolosa* eseguito da Jacopo dal Ponte per Pietro Pizzamano, podestà di Bassano, che gli conferì l'incarico il 12 aprile 1545. Nell'apportare le varianti iconografiche della pala di Serravalle, secondo lo studioso, Tiziano avrebbe tenuto conto per alcuni dettagli proprio della libera interpretazione della xilografia di da Carpi attuata da Jacopo.
La pala per Serravalle si situa con interesse entro il percorso di Tiziano, in primo luogo a motivo della soluzione impaginativa adottata che è tesa a conferire un gigantismo manieristico alle figure per cui si tiene conto della diretta esperienza romana. In seguito agli ultimi restauri e ad una rivalutazione degli intendimenti ideativi di essa - non ultimo per l'accertata immediatezza di riscontro che ha l'ispirazione raffaellesca della *Pesca miracolosa* –, un più articolato ed equilibrato giudizio si può avanzare anche a proposito delle qualità pittoriche. L'intervento di aiuti, da sempre indicato in sede critica, è maggiormente ravvisabile nell'esecuzione delle due figure di apostoli di una materia più compatta e levigata, in cui Tiziano poté porre mano alla stesura finale dei due volti, fortemente espressivi. Al maestro spetta l'esecuzione, a pennellate rapide e vaporose, sia della *Pesca miracolosa*, sia della parte superiore dell'opera. Lo si ravvisa ora, non tanto nelle figure della Vergine e del Bambino, che sono compromesse da restauri tranne che in larga parte degli incarnati, ma piuttosto nella conduzione pittorica libera ed efficace dei due angeli in primo piano e di quelli, quasi a monocromo, trattati a pennellate compendiarie nei termini che possono preludere al nuovo impressionismo tonale tizianesco.
Tagliaferro (2008), nel suo studio sul contesto storico-culturale e sui contenuti iconologici dell'opera, tra gli altri coglie in alcuni aspetti iconografici ben mimetizzati l'intenzione di Tiziano di esprimere una critica alla Chiesa romana come conseguenza, a livello personale, sia dell'interruzione dei suoi rapporti con papa Paolo III, sia del fallimento della possibilità di ottenere con il favore dei Farnese le prebende dell'abbazia di San Pietro in Colle nel Cenedese per il figlio Pomponio. Giustifica poi l'intenzione di Tiziano di suggellare il suo protagonismo o autocelebrazione nell'opera, chiamando in causa la firma apposta volutamente dal pittore sulla pietra da costruzione in primo piano. Tagliaferro, oltre a questo intento polemico, vede addirittura un atto di irriverenza di Tiziano verso la Chiesa nella *Pesca miracolosa*: lo scambio di posto nella barca tra Andrea e Pietro annulla il ruolo di Pietro quale prescelto; essendo allontanato da Cristo decade il suo atto di pentimento e prostrazione; al contrario, Andrea che gli è inginocchiato davanti si dichiara peccatore ed esempio di *imitatio Christi*, inoltre, la croce spropositata che porta diventa vero strumento di martirio assimilabile alla croce portata da Cristo sul Golgota.

•

· FRANCESCO PAGANI DA FIGINO,
DETTO FRANCESCO DA MILANO ·
documentato in Veneto e Friuli, 1502-1552

Annunciazione
Sant'Andrea, san Pietro, sant'Agata, santa Augusta, santa Cita
Serravalle (Vittorio Veneto), Duomo di Santa Maria Nova
olio su tela
250 × 320 cm ciascun dipinto
1527

I due dipinti, posti sulle pareti laterali del presbiterio del Duomo di Serravalle, costituivano in origine le portelle dell'organo cinquecentesco. Nel corso dell'Ottocento le due facciate di ogni portella sono state separate, quelle dello stesso lato sono state cucite assieme a formare due teleri in modo da poter essere più facilmente inserite nel rinnovato contesto architettonico della chiesa. La loro realizzazione da parte di Francesco da Milano e la vicenda della commissione e della stima sono puntualmente documentate nel *Libro dei conti della fabbrica di Sant'Andrea*, dove i pagamenti al maestro risultano registrati a partire dal 1527 (Fossaluzza, in Lucco 1983[1], pp. 239-243; 1984, pp. 126-127 doc. 13). Una controversia sorta circa la valutazione dell'opera aveva indotto alla nomina di due pittori per stimarla, Stefano da Arbe residente in Venezia per parte dei committenti e il collega Girolamo da Porcia per parte del da Milano. Nel primo è ora riconosciuto Stefano Cernotto che è documentato per la prima volta a Venezia nel 1530, l'anno precedente all'incarico di stima (Lucco, in *Le ceneri violette* 2004, p. 156 cat. 32). Nell'altro è identificato Giovanni Girolamo Stefanelli (notizie 1531-1566; Goi 1989, pp. 32, 35, 58 nota 59, 59 nota 64, 152). È evidente che ciò non valse a raggiungere un accordo se nel 1532 si deliberò di nominare per un arbitrato un professionista di gran lunga più autorevole quale Paris Bordon. Questi, intervenendo l'anno seguente, valutò le portelle d'organo cinquanta ducati e il pergolo sessanta, l'oro impiegato e le altre pitture, cioè le decorazioni, altri venti ducati.
In occasione della ricostruzione del Duomo, iniziata nel 1755 su progetto di Domenico Schiavi da Tolmezzo, l'organo

cinquecentesco fu smontato. Più tardi, la società costituitasi a Serravalle per sostenere il progetto di realizzazione di un nuovo organo, affidato ad Antonio e Agostino Callido, figli del più celebre Gaetano, aveva come capitale proprio i quattro dipinti del da Milano, oltre ai cinque dipinti su tavola originariamente posti sul pergolo, quest'ultimi generosamente assegnati al Mantegna (Archivio prepositurale di Serravalle, *Lettera del 31 maggio 1823*). La richiesta d'alienazione non fu concessa per cui i dipinti delle portelle vennero collocati sulle pareti curvilinee della controfacciata, mentre i cinque scomparti del pergolo, in cattivo stato di conservazione, furono posti nel retrocoro dove li rilevò per l'ultima volta Fapanni (1836-1856, ms. 1378, c. 413).

È assai diffuso nelle portelle d'organo il tema dell'*Annunciazione*, che sul verso si presta alla distinzione in due brani da essere letti separati ad ante aperte; qui, tuttavia, il mattonato del pavimento ne rende ottimale anche la visione unitaria. Come di consueto, la raffigurazione sul *recto* obbedisce a interessi devozionali particolari. Vi sono rappresentati sotto arcata, in una distribuzione coordinata con qualche difficoltà di esito, i santi titolari della prepositurale, Andrea e Pietro, oltre che sant'Agata, in secondo piano a sinistra, e santa Augusta, martire serravallese, accompagnata secondo l'identificazione tradizionale da santa Cita, di attestazione iconografica affatto rara.

Nell'*Annunciazione* si attua lo schema maggiormente attestato nella tradizione iconografica veneziana riguardante un'ambientazione architettonica, per quanto il testo evangelico non offra elementi sull'abitazione di Maria Vergine. La dimensione dell'evento soprannaturale avviene dunque in una sorta di dimensione teatrale in virtù della connotazione prospettica e architettonica (Arasse 1999). In questa fase Francesco da Milano desume ancora una volta dalla serie della *Piccola Passione* di Dürer, come si ravvisa nella postura della Vergine corrispondente a quella della tavola del medesimo soggetto. Pertanto, rinnova la rappresentazione attuata nella cimasa della pala Carli della parrocchiale di Porcia (1518 circa), dove la Madonna, tenendo le braccia incrociate al petto, ha una posa quasi identica (Lucco 1983[1], p. 52). La postura dell'arcangelo traduce quella che assume nella tavola con la *Cacciata dal Paradiso terrestre* (*Albrecht Dürer* 1971, II, 1594, 1595). La fonte per il paesaggio di fondo è invece individuata da Lucco (1983[1], p. 52) in quello della xilografia di Tiziano raffigurante la *Conversione di san Paolo* (Muraro - Rosand 1976, p. 89 cat. 16).

Dunque, si assiste ancora una volta all'intreccio di fonti grafiche d'Oltralpe e veneziane.

L'enfatizzazione e dilatazione formale che Francesco da Milano conferisce ai due dipinti è da valutare in ragione della loro collocazione a notevole altezza. Sulla tela il pittore è in grado di raggiungere un effetto di corposità della materia cromatica, piuttosto compatta e levigata senza trasparenze o mobilità tonali, con alleggerimento delle ombre, secondo una definizione esecutiva che egli mostra nella pittura su tavola. Ripropone altresì quella definizione calligrafica che gli è più consentanea, specie nella descrizione dei brani di paese e di veduta urbana dell'*Annunciazione*. In questa insistenza per il dettaglio continua a intervenire un meccanismo indotto per il supporto grafico che egli qui ancora una volta adotta (Fossaluzza, in *Cassamarca* 1995, pp. 90-93, 323, con bibliografia precedente). Tuttavia, proprio nella ricerca di questo effetto a lui più consueto manifesta già quella scioltezza di stesura che contraddistingue il momento di passaggio nel suo percorso che si situa difatti sullo scorcio degli anni venti.

·

· FRANCESCO PAGANI DA FIGINO,
DETTO FRANCESCO DA MILANO ·
documentato in Veneto e Friuli, 1502-1552

Scene della vita di Pietro, *Visione di Costantino*, *Episodi evangelici*, *Evangelisti e dottori della Chiesa*, *Santi*
Castello Roganzuolo, chiesa plebanale dei Santi Pietro e Paolo, presbiterio
affreschi
1535-1540 circa

Il complesso apparato iconografico del presbiterio della chiesa dei Santi Pietro e Paolo in Castello Roganzuolo si presenta a partire dalla parete di fondo dove campeggia un'imponente torre cilindrica diroccata alla base. Al di sopra di tre oculi la raffigurazione culmina nella visione di Dio Padre a braccia aperte. Si è ravvisata «una allegoria del Vecchio Testamento, che ha validità solo se sostenuto dal virgulto del Nuovo», il quale difatti spunta dalle rovine (Lucco 1983[1], pp. 55-56). Ai lati dell'edificio si svolgono le scene della vita di Pietro. A sinistra quelle tratte dai Vangeli: in basso la *Pesca miracolosa e chiamata di Pietro*, in alto la *Consegna delle chiavi* (*Tu es Petrus*). A destra le altre due scene sono tratte dagli Atti degli Apostoli: in alto *Pietro predica alla folla*; in basso la *Guarigione dello storpio*. Sulla volta a crociera del presbiterio sono illustrati quattro episodi evangelici: la *Decollazione di san Giovanni Battista*, *Cristo e l'adultera*, la *Cena in casa di Simone fariseo* e la *Trasfigurazione*. Nei pennacchi trovano posto dei medaglioni con i *Simboli degli Evangelisti* e i *Dottori della Chiesa*, disposti accoppiati e affrontati ai lati di ogni riquadro: il leone di san Marco a san Girolamo; l'aquila di san Giovanni a sant'Agostino; il toro di san Luca a sant'Ambrogio; l'angelo di san Matteo a san Gregorio Magno. Al centro della volta è un clipeo con chiavi decussate di san Pietro scolpite a rilievo. Nel sottarco in dieci scomparti sono raffigurate le *Vergini stolte* e le *Vergini sagge* (Mt 25,1-3). Sulla parete sinistra del presbiterio è la *Visione di Costantino*, sulla parete opposta la *Crocifissione di san Pietro* e nello sfondo la *Decapitazione di san Paolo* e la *Morte di Anania* (At 5,1-5), che Mies (1999, p. 554) identifica invece come *Morte di Simon Mago* (At 8,9-24). Gli affreschi di Castello Roganzuolo vengono citati la prima volta dal Crico (1833, p. 237) con la tradizionale attribuzione a Pomponio Amalteo, riscontrandovi il fare della scuola di Pordenone. Tale proposta è stata accolta dalla critica successiva. Il merito della revisione attributiva spetta a Caterina Furlan (1975) che vi ha giustamente individuato la mano di Francesco da Milano, al quale riconducono evidenti «motivi di marca lombarda nell'impostazione dei gruppi e nella proporzione delle figure», di contro alla marginalità delle desunzioni da Pordenone. La collocazione proposta non va oltre il terzo decennio del secolo.

In particolare, la studiosa nota evidenti influssi raffaelleschi espliciti nell'impostazione e nella tematica delle storie, in gran parte derivati dai cartoni preparatori per gli arazzi vaticani, certamente noti al da Milano attraverso traduzioni grafiche o disegni, relativi spesso alle diverse fasi ideative dell'opera e non solo a quella finale. Alcuni dettagli della *Pesca miracolosa* si accostano al foglio d'analogo soggetto conservato a Windsor con l'attribuzione a Giovan Francesco Penni; nella scena della *Predicazione di san Pietro* la posa del santo, alto su un plinto con protome leonina, è ripresa dal cartone della *Morte di Anania* riprodotto in due stampe di Agostino Veneziano e Ugo da Carpi del 1516 e 1518, e il personaggio appoggiato al bastone si ritrova nel cartone preparatorio della *Predicazione di san Paolo*, forse circolante in una replica o derivazione grafica prossima al foglio del Louvre; lo stesso cartone raffaellesco ha ispirato nell'episodio della *Guarigione dello storpio* la collocazione di san Pietro; mentre da esemplari prossimi al cartone di tema omonimo, tipo i fogli del Louvre o di Norimberga, derivano le figure dello stesso santo, dello storpio ai suoi piedi, dell'uomo barbuto sul margine sinistro e del bimbo ignudo di spalle. Per concludere questo intreccio di raffronti, il brano con la *Visione di Costantino*, giudicato il più interessante dalla Furlan, risulta impostato sullo schema d'un disegno di scuola raffaellesca, ora al Louvre, raffigurante l'*Incontro di Attila con Leone Magno*, che nel 1530 era documentato presso la collezione Vendramin di Venezia. Al riguardo, sottolinea come il testo di Castello Roganzuolo sia aderente al disegno del Louvre, piuttosto che alla soluzione finale dell'*Incontro di Attila* adottata da Raffaello nell'affresco vaticano della Stanza di Eliodoro. Furlan trova quindi nella pratica adottata da Francesco da Milano di arricchire le proprie composizioni servendosi di molteplici modelli grafici la motivazione per spiegare il divario stilistico esistente tra i diversi episodi del ciclo; similmente l'artista aveva operato per gli affreschi della Scuola dei battuti di Conegliano tramite altre fonti grafiche. Su questa linea si attesta anche Mauro Lucco (1983[1], pp. 55-57), che va quindi a precisare la provenienza di altri tasselli delle composizioni: nel *Tu es Petrus* la figura dietro il santo è ripresa esattamente da quella di san Giacomo nella stessa scena degli arazzi vaticani di Raffaello ed è probabile che derivi da un'incisione; riguardo alla *Pesca miracolosa* ricorda che lo stesso episodio, con identiche varianti, compare anche nello sfondo della pala di Tiziano del Duomo di Serravalle del 1542-1547, facendo quindi dubitare che la fonte piuttosto che un disegno fosse una xilografia di Ugo da Carpi con le varianti in questione; nella *Predicazione di san Pietro*, la figura in primo piano che si sporge dal palco è copiata dal *Martirio di san Lorenzo*, inciso da Marcantonio Raimondi su disegno di Baccio Bandinelli nel 1526; nella *Guarigione dello storpio*, il personaggio chinato per baciare i piedi dell'apostolo è un soldato della michelangiolesca *Battaglia di Cascina*, e le due figure in alto, sopra il basamento architettonico, sono copiate dal *Martirio di san Lorenzo* di Bandinelli; da questa incisione derivano anche due personaggi (quello che scende le scale snudando la spada e quello che assiste alla scena appoggiato al bastone) della *Morte di Anania*, dove l'ultima figura a destra è quella della *Guarigione dello storpio* di Raffaello. Ancora, nella *Crocifissione di san Pietro* «lo sgherro che alza la croce pare un ricordo della xilografia tizianesca del *Sacrificio di*

Abramo, mentre gli angeli che scendono sono certo ispirati a idee del Pordenone tipo l'affresco di Valeriano». Infine, per quanto concerne la *Visione di Costantino* Lucco nota che la parte destra ripete la composizione realizzata nelle Stanze Vaticane, aggiungendo che «il soldato di spalle fra i due cavalli pare ricordarsi di un'idea di Giulio Romano, quella ad esempio fermata nell'incisione di Marco Dente con *Darete ed Entello*; l'altro soldato al centro vicino al cavallo di Costantino, ed il terzo a lui presso, che si scherma con lo scudo, sono chiaramente derivati dalla xilografia tizianesca con la *Conversione di san Paolo* più volte citata, come pure quello in secondo piano, anch'egli con lo scudo sollevato. Non è, insomma, l'ubbidienza al testo grafico raffaellesco già nella collezione Vendramin, quanto piuttosto il consueto metodo di lavoro di Francesco, che dal repertorio delle stampe trae frammenti d'immagine da assemblare insieme, per supplire alla sua carenza di idee compositive». Lucco pone come sicuro termine *post quem* il 1526, data della stampa da Baccio Bandinelli, spostando verso l'inizio del quarto decennio la datazione degli affreschi; aggiunge inoltre che «un termine *ante quem* altrettanto sicuro è dato dal fatto che nel registro della Luminaria [...] che ha inizio dal 1543, non risulta alcuna nota di pagamento a Francesco da Milano». Nello stesso registro le note di pagamento riguardano il polittico di Tiziano, collocato alla fine degli anni quaranta nel contesto della decorazione del da Milano. La datazione negli anni trenta è da confermare alla luce di altri affreschi nel frattempo rinvenuti: quelli della cappella battesimale della parrocchiale di Vazzola resi noti da chi scrive (Fossaluzza 1993, pp. 112 fig. 50; Ferrari 1995: con trascuratezza della bibliografia pregressa), e della datazione al 1534-1535 su base documentaria di quelli della chiesa di San Martino di Colle Umberto (Mies 1994, pp. 206-209), ancora in gran parte sotto scialbo, ai quali li accosta anche Mies (1999, pp. 551-557).
Il ciclo ha notevole importanza d'attualità per contenuto ideologico, che si sviluppa attorno ai testi sulla vocazione e primato di Pietro (con richiamo anche all'apostolo Paolo), e sulla tradizione costantiniana. Quanto allo stile è attestazione clamorosa del rinnovamento di Francesco da Milano che va di pari passo con la sostituzione, in un breve arco di tempo, delle fonti düreriane e giorgionesche con quelle di Raffaello e del suo lascito.
Va ricordato per inciso, che Ridolfi (1648, I, p. 97), accreditato da Federici (1803, II; p. 12) forse senza una verifica *in situ*, aveva citato la presenza nella chiesa di Fontanelle di un ciclo di affreschi dedicato a san Pietro attribuendolo a Pordenone. La corrispondenza dell'iconografia del ciclo perduto di Fontanelle con quella qui attuata da Francesco da Milano a Castello Roganzuolo mette in campo due ipotesi: che il ciclo di Pordenone poté costituire un precedente importante per quest'ultimo; oppure che Ridolfi dovette aver confuso l'ubicazione del ciclo di Castello Roganzuolo attestandone l'attribuzione a Pordenone, il che giustificherebbe tra l'altro la sua antica assegnazione all'Amalteo.

· RICCARDO PERUCOLO E ALTRI FRESCANTI ·
Zoppè di San Vendemiano, 1520 circa - Conegliano, 1568

Fregi ad affresco con *Bacco ebbro*, *Lotta fra animali*, *Tritoni, Nereidi, figure animalesche e antropomorfe tra girali d'acanto* e *Scena storica*
Conegliano, Palazzo Sarcinelli
1540 circa

La costruzione del palazzo che prospetta sulla Contrada Granda spetta alla famiglia Sarcinelli, di origine bergamasca e insediatasi dapprima a Ceneda, centro strategico per attendere ai traffici commerciali con l'Oltralpe. Da qui un ramo si trasferì a Conegliano agli inizi del Cinquecento, l'altro a Serravalle nel palazzo cittadino. Fra gli esponenti è noto Cornelio per il matrimonio del 1555 con Lavinia Vecellio, figlia di Tiziano (Puppi 2004, p. 133). Le vicende connesse alla guerra della Lega di Cambrai consentirono ai Sarcinelli di Conegliano di accreditarsi nella nobiltà cittadina (Zagonel, in *Lungo le vie* 2007, pp. 51-54; Köhler - Romor 2007). Il palazzo che si fa risalire al 1518 ne sancisce l'ingresso. Il prospetto è articolato su tre livelli. Il porticato consta di cinque arcate a tutto sesto poggianti su pilastri lapidei, con patera circolare a mezza altezza e capitelli con inclusione di protomi umane e leonine ed elemento fitomorfo (foglia d'acanto) angolare. Il portale con architrave in aggetto è nobilitato da due colonne corinzie in marmo rosso. Si aprono sul porticato le finestre del mezzanino. L'ordine principale, poggiante su una cornice marcapiano lapidea, è composto dalla tetrafora centrale e da due monofore per lato, con accesso a balconi dotati di balaustro lapideo con sequenza di pilastrini. Le aperture centinate hanno profili marmorei, mentre conferiscono importanza alla tetrafora le colonne in marmo rosso dai capitelli ionici e la cimasa dell'architrave. Le finestre quadrate dell'attico ripresentano il ritmo delle aperture del piano nobile. Chiude la facciata il cornicione marmoreo caratterizzato dalla fitta sequenza di mensole.
La distribuzione delle aperture si ripropone con le finestre del prospetto meridionale che al primo livello presenta l'ampia arcata a tutto sesto dell'androne.
Della fase decorativa cinquecentesca si conservano i fregi a monocromo su fondo nero

del "portego" al piano nobile, di un ambiente a pianta quadrata a ovest sul lato che prospetta sulla Contrada Granda, dell'androne e della fascia sottogronda del prospetto sul Refosso, successivamente chiuso nel cortile interno.

Il repertorio è quello consueto di *Tritoni, Nereidi, figure animalesche e antropomorfe tra girali d'acanto.* Si arricchisce per la presenza di putti e putti alati, di fiere e altri animali. Talora il fregio si interrompe per includere scene. Ad esempio, sui lati lunghi del fregio del portego compaiono entro ovali quelle di *Bacco ebbro* e di *Leoni che assaltano due cavalli*. Oltre ad analoghi soggetti, nel fregio della stanza quadrata è inclusa una *Scena storica*: un notabile consegna o riceve una credenziale e gli fa da contorno una galleria di ritratti, uno dei quali muliebre. È da identificarsi con ogni probabilità in un episodio riguardante la nobilitazione della famiglia Sarcinelli. Perduta a seguito del restauro è l'iscrizione inclusa nel fregio di questa stanza che ricordava gli ospiti illustri del palazzo, fra i quali si annoverano Tommaso (al secolo Giacomo) De Vio, detto il Cardinal Gaetano (Gaeta, 1469 - Roma, 1534), Generale dei Domenicani; Bona, regina di Polonia, che vi alloggiò nel 1556; Massimiliano, Arciduca d'Austria, ed Enrico III di Francia nel 1574.

Chi scrive aveva riferito a Francesco Beccaruzzi parte di questi fregi a monocromo, nel mentre si tentava di individuarne la mano distinguendola soprattutto da quella di Ludovico Fiumicelli, in un censimento di decorazioni conservatesi a Treviso e in altri centri della Marca Trevigiana analoghe per tipologia (Fossaluzza 1989[1], pp. 36-38, 56 nota 59; 1993, pp. 117, 126-127 nota 104, 217 figg. 77-78). Ci si riferisce al tipo di decorazione, che si diffonde a partire dagli anni trenta e si attesta nel decennio successivo, caratterizzata dalla predilezione per il monocromo, talora dagli elementi decorativi all'antica, o figurativi di carattere "romanista".

Dell'interesse che rivestivano gli affreschi di Palazzo Sarcinelli se ne ha testimonianza solo nell'anonima guida settecentesca edita da Baldissin Molli (1982 pp. 13, 16): «Nella facciata sopra esso borgo [sopra il Refosso]. [...] nella abitazione di Nob. Sigg. Sarcinelli varie pitture a fresco a chiaro scuro della scuola del Pordenone». Segue la menzione di Fapanni (1836-1856, ms. 1378, cc. 595, 604, nota trascritta il 16 ottobre 1855).

A porre una svolta alla problematica è il contributo di Lionello Puppi (1995, pp. 33-34, 124), che pone termine a un tentativo di attribuzione e fissa su basi documentarie il loro riconoscimento a una nuova personalità, quella dello sfortunato Riccardo Perucolo, indicando le premesse per la ricostruzione del suo catalogo delle opere. Mentre si rinvia al contributo dello studioso in questo catalogo per il profilo del pittore e, inoltre, a quelli di Giuliano Galletti (1997; 2002) riguardo al suo processo, ci si limita a sintetizzare la testimonianza specifica.

Innanzitutto nel 1539 Perucolo compare in un atto notarile come «maistro [...] pictor», per un lavoro che gli consente guadagni tali da potersi concedere nel 1544 un'abitazione in Borgo Vecchio, dove vive con la moglie e quattro figli. Al podestà Alvise Tagliapietra, che lo interroga nel 1548, dichiara: «La mia profession è di depenzer, ma fazo de ogni cosa come el marangon et muraro, perché coglio a far delle fazade de case per poter viver». La sua specializzazione nella decorazione murale trova conferma nel fatto che il podestà Benedetto Soranzo, in carica nel 1546, lo aveva incaricato d'affrescare con «due colossali figure» di *San Benedetto* e di *San Leonardo* la loggia della sua residenza in Castello. Come osserva Puppi: «un'opera, questa murale, perduta ma tirata via di malavoglia se a chi lo interpellava mentre era al lavoro lamentava, sgarbato e sarcastico, d'esser costretto a dipingere "santacci"». È Agnese Sarcinelli, consorte del dottor Simone Sarcinelli, a confermare all'inquisitore Benedetto Petrucci che l'interroga a Venezia il 17 giugno 1549 che Perucolo «ben za molti anni lavorò in casa nostra a depenzer», con la precisazione «mi non ho mai razonà con messer Ricardo, né so chi siano i suoi compagni» (Puppi 1995, pp. 33-34). Ne deriva l'attribuzione dei fregi decorativi di Palazzo Sarcinelli con riguardo alle fasce di decorazione monocroma dei saloni superiori (Puppi 1995, pp. 124-125). Non si può che condividere con l'autorevole studioso la constatazione che non «ha sinora costituito il punto di riferimento per altre attribuzioni» e che rappresenta con dignità lo sventurato artista (Puppi, nel contributo in questo volume). L'auspicio che tale attribuzione potesse risolvere altri equivoci attributivi, riguardanti per lo più Beccaruzzi e Fiumicelli, non ha prodotto risultati al riguardo della decorazione murale di simile tipologia, e neppure riguardo a opere di destinazione sacra. Non rimane, dunque, che sottolineare la notevole qualità ideativa dei fregi di Palazzo Sarcinelli. Se ci si riferisce a quelli più distinti della stanza quadrata, sono caratterizzati da un disegno abile e innervato, da un'efficace resa dinamica e una coerenza di sviluppo nella distribuzione spaziale, non da ultimo da una capacità di stesura cromatica sempre inappuntabile nei passaggi chiaroscurali. Quelli del "portego" sono a "più largo passo" formale, il disegno è abile e sintetico, i volumi come lievitanti poiché manca la meticolosa elaborazione cromatica dei precedenti. Altra sensibilità ancora riguarda quelli dei motivi più assiepati dell'androne che trovano affinità, in particolare, nel fregio di Ludovico Fiumicelli alla base della *Resurrezione di Cristo,* datato 1540, del ciclo di Santa Maria Maggiore a Treviso (Fossaluzza 1982, p. 138 fig. 11), più ancora che negli affreschi del fregio marcapiano di Palazzo Bettignoli, poi Filodrammatici, a Treviso assegnati a Beccaruzzi (Fossaluzza 1989[1], p.36). Per gli altri, pur con tutte le caratterizzazioni esecutive rilevate, le indubbie personalità che emergono sembrano non potersi trovare impegnate altrove, nel censimento finora compiuto delle decorazioni tipologicamente affini. L'impresa decorativa di Palazzo Sarcinelli, com'è consuetudine, richiese per sua natura il concorso di più maestranze anche in tempi diversi; conosce un'ulteriore fase distinta da quella assegnata da Puppi a Perucolo e dalle altre due che si sono qui distinte. Riguarda il fregio sottogronda del prospetto interno che, pur nello stato conservativo problematico in cui versa, mostra un disegno ancora più disinvolto e un carattere espressivo affatto distinto, anzi estroso, come si può vedere, ad esempio, nella scena allegorica in cui in vecchio delinea una Venere nuda in posizione stante (*Allegoria della pittura?*), o in quella inquietante nella quale una figura femminile alata che sembrerebbe avere due ciocche puntate come corna (*Melancolia?*) veglia il sonno di una figura coricata, forse con compasso (*Allegoria delle arti?*). Si è ora in dubbio se l'originaria assegnazione a Francesco Beccaruzzi possa avere ancora qualche timido significato (Fossaluzza 1989[1], pp. 36, 46 fig. 51, 56 nota 59; 2005[1], pp. 386, 399 nota 280). In definitiva, ammettendo la tesi dell'intervento di Perucolo nel fregio del portego, si ravvisa nell'apparato decorativo di Palazzo Sarcinelli, oltre al suo quello di altre tre maestranze.

♣

· FRANCESCO BECCARUZZI ·
Conegliano, 1492/93 - Treviso?, 1563

Madonna con il Bambino in trono
e i santi Giovanni Battista
e Francesco d'Assisi
Conegliano,
oratorio di Santa Maria delle Grazie
olio su tela
348 × 191 cm
1540 circa
Iscrizioni, sul cartiglio che gli angeli recano in alto: QVEM CELI CAPERE NON POTERANT TVO GREMIO CONTVLISTI.
sul cartiglio del Battista: ECCE AGNVS DEI ECCE QVI TOLLIT PECCATA MVNDI
sull'alzata del basamento: V(IR)GINIS HUIC T(E)MPLO SALAMA(N)CA ANTONIUS HOYOS/ DONAVIT PULCHRAM HANC VIRGIN(I)S EFFIGIE(M)

Il centro della composizione è riservato alla Vergine assisa sul seggio marmoreo, elevato alla sommità di un alto plinto cilindrico coronato da una ghirlanda marmorea di frutti. Ella tiene alla sua sinistra il Bambino, ritto in piedi, con ciliegie in una mano e un cardellino ben stretto nell'altra. In basso a sinistra, san Giovanni Battista, sul lato opposto, san Francesco in meditazione del Crocifisso che tiene accostato al volto. Pertanto, il Bambino Gesù volge lo sguardo al Poverello che nella sua contemplazione prefigura la sua passione, morte e risurrezione.
Ai piedi della Madonna scende un telo che fa da fondino all'angelo, intento a suonare il liuto seduto sul gradino. La tipologia delle maglie del tessuto fa datare il dipinto al 1540 circa (Geromel Pauletti 2002, p. 195 fig. 3). Conforme alla lettura proposta da Carles E. Cohen (1978) per la rappresentazione architettonica della pala di Pordenone della chiesa parrocchiale di Susegana, il valore allusivo del fondale è quello della nuova chiesa e del tempio di Gerusalemme, raffigurato sulla destra (Soligon 2003, p. 106).
La pala originariamente si trovava sull'altare maggiore della chiesa di Santa Maria delle Grazie dei Padri Francescani Riformati (gli "Zoccolanti") in Conegliano, dove viene segnalata in un inventario settecentesco come opera di ottima scuola veneta memore della maniera di Bordon (Baldissin Molli 1982, pp. 26-28; 1987 pp. 135-136, 154 note 3, 4) e da Francesco Maria Malvolti nel 1774 (1964, p. 10; Menegazzi, in Malvolti 1964, p. 10 note 24, 25) che la ritiene di «eccellente mano».
Nel cartiglio retto dagli angeli, attingendo al *Piccolo Officio della Beata Vergine* e al canto liturgico proprio della festa della Natività del Signore, i versi svelano il significato di questa immagine con riferimento al concepimento e al parto virginale di Maria: «Sanctam et Immaculata virginitas, Quibus te laudibus efferam, nescio quia quem celi capere non poterant tuo gremio contulisti».
Il tema dell'Immacolata è pertanto in tutto pertinente alla dedicazione della chiesa e alla spiritualità dei Francescani Riformati, che vollero tale soggetto sull'altare maggiore (le vicende della provenienza sono riassunte in Fossaluzza 1993, pp. 125-126 nota 92, con bibliografia precedente).
Come rende noto l'iscrizione che è sull'alzata del gradino, la pala era dono di Antonio Hoyos di Salamanca, noto quale amministratore diocesano e vescovo di Gurk dal 1526 al 1551. La frequentazione di Conegliano da parte di Hoyos trova una conferma documentaria alla data del 25 aprile 1549, quando battezza Cecilia figlia di Simone e Stella ebrei nella chiesa di Santa Maria Mater Domini (G. Tomasi - S. Tomasi 2012, p. 37 nota 106), e in quel tempo alloggiava nell'osteria al Cappello (Galletti 2002, pp. 210, 213). Giovanni degli Agostini (1754, II, p. 262) riporta che il vescovo Antonio Hoyos nel 1551, probabilmente passando per Conegliano nella sua andata al Concilio di Trento, «rimase assassinato ed ucciso da un suo Cameriero» e fu sepolto nella chiesa di Santa Maria dove ancora si leggeva la seguente memoria: «GURCENSIS PRAESUL IACET/ HIC ANTONIUS ILLE/ NUNC HOYOS DICTUS/ NUNC SALAMANCA SUIS./ MDLI». La presenza del presule è dunque testimoniata almeno in due occasioni, in quest'ultima è confermato anche il legame con la chiesa dei Riformati. Si ritiene che non fossero le sole, seppure manchino al momento altri riscontri documentari sui suoi interessi in città, abituale luogo di sosta sulla via dell'Austria e Germania. L'osservazione assume un rilievo particolare in considerazione della data di esecuzione dell'opera. Fratello di Juan de Hoyos, colonnello imperiale e consigliere, Antonio, nato nel 1506 circa, fu coadiutore della diocesi di Gurk sotto il vescovo Gerolamo Balbi (Venezia, 1450 circa - Gurk, 1535) che nel 1524 si trasferì a Roma come importante prelato domestico di Clemente VII, per cui nel 1526 l'Hoyos gli subentra nell'amministrazione della diocesi. Lo si trova a Venezia, ad esempio, nel febbraio 1540 quando riceve gli ordini sacri minori e nel marzo successivo quando è consacrato vescovo da Giovanni Magno, l'arcivescovo di Uppsala in esilio dal 1526 che si trovava nella città lagunare. I due vescovi erano accomunati dall'esperienza del contrasto al Protestantesimo, nell'attuazione degli sforzi pastorali di Clemente VII.
Pertanto, le occasioni di commissione dell'opera a favore della chiesa coneglianese dei Riformati, con i quali l'Hoyos poteva essere legato, non è escluso potessero essere molteplici. Da notare che l'iscrizione non fa riferimento alla sua dignità episcopale, che avrebbe costituito il *terminus post quem* del 1540 per l'esecuzione. Da riportare soprattutto la testimonianza del podestà e capitano di Conegliano Benedetto Soranzo del marzo 1548 che ricorda come, tra altre personalità, a Conegliano «vi sta quasi sempre il vescovo Salamanca, prelato ricchissimo e temporale signor in Alemagna» (Puppi 1995, p. 13).
Riguardo alla fortuna critica dell'opera, mentre Semenzi (1864, p. 257) cita una pala di Beccaruzzi in Santa Maria delle Grazie, la prima autorevole attestazione attributiva spetta al Berenson (1897, p. 87). In seguito, Botteon (1913, p. 507 numero 18) la include nella sua monografia dedicata al pittore. Tale attribuzione è riconosciuta da Menegazzi (in Malvolti 1964, p. 10 note 24-25) e successivamente da chi scrive (Fossaluzza 1981, pp. 72 fig. 1, 75, 82 nota 36; 1982, p. 132; 1993, pp. 116, 125-126 nota 92) in occasione del primo risarcimento della personalità del pittore coneglianese. L'attribuzione a Ludovico Fiumicelli è preferita dal Lucco (1985[1] pp. 145, 148 nota 46).
La datazione che si deduce sul piano stilistico è agli avanzati anni trenta del Cinquecento, o poco oltre (Fossaluzza 1993, pp. 114, 116), quando si distinguono più chiaramente le personalità stilistiche del Fiumicelli e del Beccaruzzi, pur formate-

si su premesse culturali maturate lungamente in comune, e nonostante la promessa società di fatto poco esercitata. Il discrimine è segnato con più evidenza dal confronto tra le due opere per Padova del Fiumicelli, la pala degli Eremitani commissionatagli nel 1536, anch'essa con quinta architettonica, e il telero destinato alla Sala maggiore della Loggia del Consiglio in cui d'improvviso accademizza lo stile di Paris Bordon, prendendo dalla fase in cui questi irrobustisce le forme come per un rientro provinciale e un conseguente interesse pordenoniano, ad esempio nei suoi affreschi di Pialdier o nella pala di Biancade (Lucco, in *S. Antonio* 1981, pp. 206-209 cat. 139; Saccomani, in *Da Bellini* 1991, pp. 147-150 cat. 71). Il Beccaruzzi, al confronto, risulta sempre più di un'eleganza un poco estenuata, anche se non manca di imprimere forzature formali pordenoniane nei movimenti o nei risalti plastici. Anziché guardare esclusivamente in direzione del Bordon, egli dimostra di tenere in conto degli esiti stilistici di Bonifacio Veronese, l'inesausto divulgatore della tradizione tonale e di un più facile e comprensibile tizianismo.

·

· FRANCESCO BECCARUZZI ·
Conegliano, 1492/93 - Treviso?, 1563

San Francesco riceve le stimmate
e i santi Ludovico da Tolosa, Bonaventura,
Caterina d'Alessandria, Girolamo, Antonio
da Padova e Paolo Apostolo
Conegliano, Duomo di Santa Maria
Annunciata e San Leonardo
olio su tela
440 × 251 cm
1545
Iscrizioni, in basso a sinistra,
su un sasso, la sigla: F. B. D. C.
(Franciscus Beccarusso De Coneglano)
Provenienza: Conegliano, chiesa
di San Francesco dei Francescani Minori

In questa pala Beccaruzzi corrisponde alla tendenza e alle aspettative più attuali riguardo all'arte sacra, risolvendo la composizione in due registri con una riuscita complessità di rapporti formali. In quello superiore, narra l'evento miracoloso ambientandolo in un bosco su un'altura che prospetta su un'ampia vallata, la Verna secondo la tradizione, dove san Francesco inginocchiato a braccia aperte con certa enfasi accoglie sul proprio corpo i segni visibili della Passione di Cristo, mentre si compie la teofania così come è narrato da san Bonaventura da Bagnoregio nella sua *Legenda major* (1, 13, 3). La manifestazione della divinità avviene in uno squarcio di cielo infuocato dove si libra la figura come di un serafino, con sei ali tra le quali è apparsa l'effige di un uomo crocifisso, con mani e piedi confitti sulla croce; due ali si alzano sopra il suo capo, due si stendono a volare e due sono ripiegate sul corpo. Alle spalle di Francesco frate Leone, secondo tradizione, continua a leggere il sacro testo, e precisamente rimane concentrato nella recita dell'ufficio divino. Mentre Francesco *Alter Christus* (Fil 2,5-11) può provare realmente il dolore fisico di Gesù crocifisso, ne rivive la preghiera nell'orto degli ulivi e il sacrificio sul Golgotha, frate Leone richiama il valore della liturgia delle ore, quale partecipazione sacramentale alla preghiera personale di Gesù Cristo che continua incessantemente a pregare e lodare il Padre nella preghiera della Chiesa.
I due aspetti, il modello del Fondatore in tutto somigliante e trasformato in Cristo e il valore sacramentale della preghiera, non sono disgiunti e devono essere ideati d'intesa fra la committenza e il pittore, per essere miratamente rivolti alla comunità di coloro che indossano l'abito del Poverello. L'opera, in origine, era stata commissionata a Francesco Beccaruzzi per l'altare maggiore della chiesa di San Francesco a Conegliano dei Minori Francescani Conventuali, e fu ultimata nel 1545.
Nella parte inferiore della pala si presentano i campioni di santità dell'Ordine. Ludovico da Tolosa della famiglia d'Angiò, nel piviale di azzurro con i gigli di Francia in oro, in atto benedicente; Bonaventura teologo e Ministro Generale dell'Ordine, in vesti cardinalizie, qui intento alla lettura; Antonio da Padova, nel saio grigio e non bruno con il giglio simbolo di purezza, colto nell'atteggiamento del predicatore e con il libro dei suoi sermoni. Si aggiunge san Girolamo padre e dottore della Chiesa, in vesti cardinalizie, recante il crocifisso davanti al quale medita penitente nel deserto della Calcide, con accanto il leone ammansito; ha il libro aperto allusivo alla sua traduzione latina della Bibbia, la Vulgata. Egli si rivolge a san Paolo apostolo, anch'egli con il libro dei suoi testi e la spada del martirio subìto. Nella scelta dei rappresentanti dell'Ordine si vuole indicare pertanto il valore degli studi della Scrittura sacra e teologici sul fondamento apostolico rappresentato da Paolo, della predicazione e della partecipazione al governo della Chiesa. Tali modelli, in particolare, sono indicati a una comunità francescana come quella coneglianese presso la quale è attivo lo studio di teologia. Quanto alla presenza di santa Caterina d'Alessandria che si aggiunge, nell'ambito della riconsiderazione iconografica della pala (Baldissin 2003; Soligon 2003, pp. 134-140); è stata ricordata la particolare devozione dei Conventuali in ambito veneziano. Non va trascurato tuttavia, nel contesto specifico, l'aspetto agiografico e il riferimento specifico alla *Legenda Aurea* che narra come la santa si fosse presentata davanti all'imperatore d'Oriente (si indica in quel caso Massenzio), e nel corso dei festeggiamenti nei quali anche molti cristiani, nel timore delle persecuzioni, accettavano di adorare

gli dei, Caterina avesse rifiutato i sacrifici e chiesto all'imperatore di riconoscere in Gesù crocifisso il redentore dell'umanità, argomentando la sua tesi con profondità filosofica seguita dallo stuolo dei suoi sapienti. Il libro, che a volte la contraddistingue assieme alla ruota del martirio, ricorda la sua sapienza e la sua funzione di protettrice degli studi e di quanti sono dediti all'insegnamento (Balboni 1962, III, coll. 954-963; Bronzini 1962, III, coll. 963-975).
Come ricordato, l'opera in origine era stata commissionata per l'altare maggiore della chiesa di San Francesco al Beccaruzzi, il quale la ultimò nel 1545 visto che in quell'anno i francescani lo obbligarono ad apportarvi le ultime rifiniture, secondo quanto risulta da un documento pubblicato la prima volta da Vincenzo Botteon (1913, pp. 497-499, 505 doc. VII; Fossaluzza 1993, pp. 141-143 doc. 34). L'anno seguente, in settembre, il pittore fu coinvolto in un'aspra disputa con i frati per ottenere finalmente il saldo dei lavori aggiuntivi. A leggere i documenti fu una questione clamorosa in città. Il dipinto è descritto nella sua prima sede a partire da Carlo Ridolfi (1648, I, p. 218), il quale nei santi ammira le «pretiose teste lavorate con molta maestria, e tenerezza» che a dire di Federici (1803, II, p. 9) ritraevano alcuni frati dal vero. Malvolti (1964 [1774, ms.], pp. 6-7) la considera «una delle migliori opere di Francesco Beccaruzzi». Luigi Lanzi (1809, III, p. 95) ritiene che questo dipinto confermi la formazione di Beccaruzzi presso Pordenone. Soppresso il convento nel 1806, la pala venne sequestrata dal Demanio e fatta trasportare nel deposito della Commenda di Malta a Venezia. Pietro Edward, nel 1812, la incluse nel primo gruppo di opere destinate alle Gallerie dell'Accademia, dove l'opera è esposta assieme ai capolavori di Tiziano. Nel 1962 si decise di affidare il dipinto in deposito al restaurato Duomo di Conegliano (Moschini Marconi 1962, pp. 29-30 cat. 52, con bibliografia precedente).
Si è di fronte al risultato più rappresentativo della maturità del pittore conegliane-se. Egli attua una composizione di vasto respiro in cui dispone i monumentali personaggi in solenni movenze, ancora secondo un formalismo di ascendenza pordenoniana (Fossaluzza 1981, pp. 74, 76, 82 note 33-34, 83 nota 49; 1993, pp. 118, 127 nota III). Di conseguenza contiene l'episodio estatico entro una più equilibrata misura drammatica, aprendo un paesaggio di modello tizianesco curato in termini minuziosi, senza più accondiscendere a facili tonalismi al modo di Bonifacio Veronese. Con sottigliezza e senza accademismi ricorre a modelli del Cadorino. Si ravvisa la memoria del *Martirio di san Pietro martire*, dipinto per la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo del 1527-1530, che ispira una precoce xilografia con le *Stimmate di san Francesco*. La distribuzione dei sei santi denuncia una riflessione sulla pala che il grande maestro eseguì per la chiesa di San Nicolò dei Frari a Venezia (Roma, Pinacoteca Vaticana), ultimandola agli inizi degli anni trenta, anch'essa oggetto di precoci derivazioni grafiche su traduzione disegnativa del maestro (Muraro - Rosand 1976, pp. 102-104 cat. 30, 111-112 cat. 44; Oberhuber 1980, pp. 526-527). L'osservazione di quest'ultima pala trova conferma nella postura del san Ludovico, che riprende in certa misura quella della santa Caterina d'Alessandra del dipinto di Tiziano. Beccaruzzi, mentre emula quest'ultimo nella pittura più "impressionistica" del paesaggio e delle quinte arboree, nella definizione dei volti e delle vesti dei santi mostra un'accuratezza e una definizione più meticolose e compatte con caratteristici effetti di brillantezza superficiale che trova corrispettivo nella pittura di Paris Bordon, come sottolineato per la coeva pala di Valdobbiadene.

·

· FRANCESCO BECCARUZZI ·
Conegliano, 1492/93 - Treviso?, 1563

Assunzione di Maria Vergine
Valdobbiadene,
Duomo di Santa Maria Assunta
olio su tela
373 × 210 cm
1540-1544

Nella zona inferiore gli apostoli sono raggruppati con studiata orchestrazione. La disposizione di quelli in primo piano richiama il gruppo di sinistra della pala di Tiziano ai Frari (Fossaluzza 1981, p. 76).
Accanto alle tipologie tizianesche non mancano soluzioni di carattere ritrattistico, una ravvisabile ad esempio nell'apostolo inginocchiato in primo piano che tiene il turibolo. Nella parte superiore del dipinto, un gran numero di putti tra le nuvole fa corona alla Vergine che compare entro un alone luminoso di forte accensione cromatica. Nella parte inferiore delle nubi un angioletto tiene in mano la cintura che viene a cadere al centro della scena sopra gli apostoli. L'ispirazione per l'inserimento nella scena di questo attributo è prettamente agiografico-devozionale, di antica e precisa ascendenza, e riguarda in particolare il racconto del *Transitus della Beata Vergine Maria* del cosiddetto Pseudo Giuseppe di Arimatea. In questo testo apocrifo del VI-VII secolo si narra che l'apostolo Tommaso giungendo troppo tardi nella valle di Giosafat, dove si erano riuniti gli apostoli richiamati dalla Vergine in punto di morte, poté solo vederla ormai ascendere al cielo dal Monte degli Ulivi. Tommaso allora la invocò, chiedendo misericordia, e lei in segno di benevolenza lasciò cadere la cintura affidandola come segno all'apostolo.
Nel 1544 (11 ottobre) Lorenzo Lotto venne chiamato a stimare, su incarico dei fabbricieri della pieve di Santa Maria di Valdobbiadene, la pala dell'*Assunta* eseguita da Beccaruzzi, in base a un accordo contrattuale risalente al 13 dicembre 1540. Di fronte alle perplessità dei committenti circa il consuntivo di spesa superiore al previsto, il Lotto riconosce la validità professionale di Beccaruzzi quale «peritissimum pictorem» e certifica il sovrapprezzo dell'opera rispetto a quanto contrattual-

mente pattuito. Nell'anno seguente (6 luglio 1545) tra le due parti si conclude un accordo definitivo sul compenso.
Questi documenti noti solo nella trascrizione di Federici (1803, II, pp. 9, 32-35 docc. II-III; Fossaluzza 1993, pp. 139-141 docc. 30-33) sono all'origine di una controversia sulla paternità della pala. Si suppone che nel testo originale il nome di Beccaruzzi dovesse essere di difficile lettura tanto da potersi leggere come «Pechaniso». Il Federici non ebbe esitazione nell'emendare il testo e attribuire con certezza l'opera a Beccaruzzi, pittore a lui ben noto. In seguito, Crico (1833, pp. 219-220) ritenne il dipinto «assai bello e bastante a dare un bel nome all'autore, ch'è Francesco Peccaniso, come apparisce dalla scrittura autografa del 1544 esistente nell'archivio della fabbriceria della chiesa ...», dando il via a una tradizione locale convinta dell'esistenza di questo sconosciuto pittore (Zanotto 1851, s.p.; Semenzi 1864, p. 285; Caccianiga 1874, p. 255) e a un equivoco tra Beccaruzzi e Peccaniso come autore della pala, registrato nei suoi appunti anche da Cavalcaselle (Fossaluzza 1989[1], pp. 32, 54 nota 41). Nel 1913 Botteon (pp. 496-497, 504 doc. VI, 513 numero 92) pubblica un regesto «copiato dagli atti della Fabbriceria di Valdobbiadene, cioè dall'autografo del nobile D. Arrigo Arrigoni, il quale lesse nel documento, riportato dal Federici, il nome di Francesco Peccaniso invece di Francesco Beccaruzzi». L'assegnazione a Beccaruzzi è proposta da Berenson (1895, pp. 276) e Frizzoni (1896, pp. 435, 447). Da segnalare ancora per completare il regesto documentario la nota dello stesso Lorenzo Lotto, registrata nel suo *Libro di spese diverse* alla data del 10 dicembre 1544, circa l'avvenuta stima della pala per l'altar grande della Pieve di Valdobbiadene «fata per maestro Francesco da Conejan» (Zampetti, in *Il Libro* 1969, pp. 180, 298-300, 357).
Come chi scrive ha già avuto occasione di commentare (Fossaluzza 1993, pp. 117-118, 127 nota 109, 139-141 docc. 30-32), con la pala di Valdobbiadene Beccaruzzi mostra il massimo sforzo nel tentativo di sviluppare, secondo una problematica manieristica, gli elementi di varia cultura figurativa del proprio consumato repertorio personale. Ancora ridisegna e ricompone le singole figure e i gruppi dell'*Assunta* dei Frari di Tiziano, in un ordine asintattico, con forzature di gesti e un assiepamento spazialmente poco credibile. Tale metodo inventivo basato sullo studio derivativo di per sé è indice di un rinnovamento, ma rivela anche i limiti delle fonti su cui cerca di aggiornarsi oltre che delle sue capacità. Il pittore coneglianese, come conferma nella coeva pala delle *Stimmate di san Francesco* per la chiesa dei Minori conventuali di Conegliano, non ebbe altre esperienze più coinvolgenti in senso programmaticamente manieristico e con quest'opera offre il suo massimo grado di risposta a un avvertito problema di crisi linguistica, incrinando solo un poco le sue sicurezze, senza mettere in discussione quanto da tempo è nel suo personale bagaglio stilistico.
L'aspetto che dovette sinceramente incontrare il favore del Lotto, al di là del riconosciuto valore artigianale e dello schema burocratico di una stima, va più probabilmente ricercato nell'inserzione di alcuni ritratti dal vero tra le fisionomie degli Apostoli, altrimenti stereotipate; nella rappresentazione partecipata di persone vere, oppure nella fanciullesca qualificazione della figura della *Vergine* di un'ingenuità disarmante, in cui il pittore si spoglia del paludamento di citazioni illustri, offrendo un risultato di convinta e riuscita espressività che va ben oltre l'assonanza tipologica bonifacesca o bordoniana. Il nome di Bordon, con riferimento alla sua fase manieristica, può essere comunque fatto per quanto riguarda l'uso del colore risonante, prezioso e levigato, con cui Beccaruzzi ora sopisce le più facili effusioni tonali al modo di Bonifacio Veronese, che si potevano avvertire in precedenza nella sua opera. Tale rinnovata sensibilità nella costruzione cromatica gli consente di indugiare nei riflessi delle vesti e nella descrizione di quanto distribuisce ad effetto nel primo piano.

· GIAMPIETRO SILVIO ·
1495 circa - Venezia, 1551

Cristo morto in gloria sorretto da angeli, san Vendemiale tra i santi Girolamo e Liberale
San Vendemiano, chiesa parrocchiale di San Vendemiale vescovo
1549
Iscrizione, sul cartiglio in basso a sinistra: Joa(n)nes petrus silvius f(ecit)/ 1549

Si rinnova in questo dipinto, con sensibilità affatto moderna, la presentazione della *Imago Pietatis* nella sua forma di *Angelpietà*, che assume una connotazione devozionale peculiare nel corso del Quattrocento, in particolare nell'ambito veneziano e con Bellini. Solitamente l'Uomo dei dolori si erge dal sepolcro in un contesto come quello della visione della natura che storicizza e rende presente l'evento. Qui è innalzato su nubi, per cui la sua immagine assume il carattere della visione celeste. La qualificazione fisica è tuttavia indagata con attenzione ma senza indugiare sulle sante ferite, semmai messa in tutta evidenza dall'intensità della luce. La compassione che si coglie nelle espressioni di pianto e mestizia e nei gesti degli angeli convengono nel muovere a pietà il devoto, orientandone i sentimenti con l'alzare la tensione partecipativa.
Sembra converga in questa ideazione il tema della visione della messa di papa Gregorio nella cui iconografia è frequente l'apparizione dell'*Angelpietà*. Tale aspetto permette di sottolineare il significato eucaristico dell'immagine, secondo tradizione. La leggenda narra di un uomo dubbioso sul fatto che Cristo fosse realmente presente sull'altare durante la messa, così Gregorio pregò ardentemente affinché Cristo comparisse durante la messa. Appena il santo finì la preghiera, Cristo apparve sull'altare con gli strumenti della passione. In questo caso è il santo patrono Vendemiale, al centro della pala dell'altare maggiore della chiesa di cui è il titolare, che si assume l'autorevolezza di indicare con ampio gesto questa realtà. Sulla destra, san Liberale osserva la visione portando devotamente la mano al petto in modo eloquente. Anche Girolamo nelle vesti di penitente e a mani giunte fissa lo sguardo nell'alto, verso colui che solitamente contempla nell'immagine del crocifisso

che reca in mano mentre si percuote il petto con un sasso. In questo modo, egli celebra nella vita di penitente la Parola al cui servizio è dedito con l'opera di traduzione del testo biblico e che ora contempla nel Corpo di Cristo presente nel Sacramento, come Parola di vita eterna. Girolamo lo scrive a Paolino di Nola quando dice: «Cerchiamo di imparare sulla terra quelle verità la cui consistenza persisterà anche nel cielo» (Ep 53,10).
Nell'ottobre del 1546, la Scuola di San Vendemiano e i massari della parrocchia decidono di commissionare una pala dedicata al santo patrono e titolare della chiesa per l'altare della cappella maggiore. L'11 ottobre è redatto e sottoscritto un contratto con Francesco Beccaruzzi che si impegna a portare a termine l'opera entro il settembre dell'anno successivo. Il soggetto, presentato in uno «schizo» dal pittore, era piuttosto complesso e prevedeva la raffigurazione di una crocifissione con i due ladroni, la Madonna svenuta e sostenuta da san Giovanni Evangelista e da una Maria e dall'altra parte san Vendemiale, più altre figure compresi cavalli, angeli, il sole e la luna oscurati, e nello sfondo paesi, città e costruzioni, inoltre nella predella doveva essere dipinta la storia del santo patrono. La spesa prevista era di ben cento ducati alla quale avrebbero contribuito per due terzi i parrocchiani e la confraternita religiosa e per un terzo Filippo Fenaroli, oppure il figlio Girolamo, titolare del patronato sulla chiesa (Treviso, Archivio di Stato, Archivio notarile I, busta 498, Atti Benedetto Mercatelli, protocollo 2 novembre 1543-4 gennaio 1550, ff. 144*r*-145*r*; Fossaluzza 1993, pp. 143-144 doc. 35).
L'anno seguente, il 16 ottobre 1547, decaduto l'accordo sottoscritto con il Beccaruzzi, la Scuola di San Vendemiano delibera di dare a Girolamo Fenaroli, rettore della chiesa, «ampla libertà et facultà de far fabricar ditta palla in Venetia over altrove et ellezer uno sufficiente depentore et altri maestri da far fornimenti et ornamenti di essa palla et cum quelli far mercado dum modo non passi il pretio de ducati cento. La qual palla lui possa far fabricare de quello modello et picture che a lui parerà conveniente dum modo la sia apreciata valere li ducati cento computando tuti et cadauni ornamenti et fornimenti» (Treviso, Archivio di Stato, Archivio notarile I, busta 779, Atti Benedetto Marcadelli, protocollo 1543-1550, ff. 189-190; Fossaluzza 1993, p. 144 doc. 35 nota).
Il progetto della pala passa quindi nelle mani di Girolamo Fenaroli, documentato quale rettore della chiesa di San Vendemiale dal 24 aprile 1546 al 7 febbraio 1555 (Tomasi 1998, I, p. 547).
Il prelato sceglie allora il pittore Giampietro Silvio e fa modificare completamente il tema iconografico in precedenza presentato da Beccaruzzi. San Vendemiale (o Vendemiano) acquisisce infine una posizione privilegiata, affiancato da san Girolamo (omonimo del rettore) e san Liberale. L'opera è portata a termine entro il 1549, come suggellato sul cartiglio.
I documenti di commissione stabiliscono una congiuntura inedita del tutto particolare quando si identifichi nel rettore della chiesa monsignor Girolamo Fenaroli o Fenaruolo (1518-1570), il poeta che fu alla corte del cardinale Farnese (Caputo 1967, p. 134). Di famiglia originaria di Brescia, il prelato veneziano fu legato da amicizia con Bernardo Tasso che, tra l'altro, gli dedica un'ode intitolata *Al Signor Girolamo Fenaruolo* (Tasso 1560², pp. 139-142). Mentre attende al testo di *Amadigi*, composto tra il 1543 e il 1557, pubblicato da Giolito nel 1560, lo immagina soggiornare a Conegliano con il Silvio, uno dei due figli del pittore nominati nelle ricevute di pagamento della pala di Aviano (Cicogna 1842, V, p. 757). Si tratta di Marco, anch'egli poeta, frequentatore con Tasso e Fenaroli del circolo letterario di Domenico Venier a Venezia, la celebre l'Accademia Veneta della Fama (Rose 1969; Pagan 1974; Rosenthal 1992). Una conferma viene, ad esempio, dalla dedica a Fenaroli del libro di villotte che il ben noto compositore fiammingo Antonio Barges, attivo fra Venezia e Treviso, pubblica nel 1550. Comprende l'augurio che siano cantate da Fenaroli e Silvio assieme ai gentiluomini di Conegliano (Feldman 1991; 1995, pp. 96-102). Le frequentazioni degli ambienti di poeti da parte di Giampietro Silvio e l'educazione dei figli ben si comprende ricordandone il matrimonio con Graziosa Vasio, sorella del poeta Giampaolo vicario del cardinale Gaspare Contarini, vescovo di Belluno (Cicogna 1842, V, pp. 590-591; Ballarin 2006, I, p. 239).
L'opera è citata da Federici (1803, II, p. 53) come tizianesca, e di Silvio afferma che non si sa nulla, ma si stimano sue opere una bella Cena anch'essa tizianesca e un bellissimo ritratto in San Rocco di Conegliano.
La pala, che si giudica notevolmente ridotta su tutti i lati, entra in virtù della firma e data nel catalogo di Silvio come punto di riferimento significativo della fase tarda e per sostenere nuove proposte attributive. Ballarin (2006, I, pp. XXIX, 229-230, 248; II, fig. 131) l'accosta all'*Apparizione di una luce divina ai santi Francesco d'Assisi e Girolamo che presentano due donatori* della National Gallery of Ireland di Dublino, attribuita anche a Beccaruzzi e Florigerio. Guardando alle opere certe, essa si situa a coronamento dell'ultima fase d'attività del lustro che si apre con lo *Sposalizio della Vergine Maria* per la Scuola della Carità di Venezia (ora Gallerie dell'Accademia). Non realizzato da Pordenone, morto nel 1539, fu assegnato a Silvio nello stesso anno, riuscendo egli vincitore nell'appalto su Bordon e Bonifacio Veronese. Nel 1543 l'impegnativo telero non era ancora allogato e si suppone lo fosse subito dopo, con qualche anticipo sulla pala dell'*Ascensione di Cristo in gloria d'angeli con gli strumenti della Passione e san Zeno vescovo tra gli apostoli* del 1546, realizzata per la chiesa di San Zeno di Aviano voluta dal pievano Leonardo Venturino da Spilimbergo. In questo momento si datano il dipinto da stanza di *Cristo e l'adultera,* già in collezione Giusti del Giardino, e la *Circoncisione* del Fitzwilliam Museum di Cambridge (inv. 3714). Si è aggiunta ultimamente da parte di chi scrive l'inedita *Ultima cena* delle raccolte del Museo di Castelvecchio a Verona (inv. 6335), occasione per un consuntivo sul percorso del pittore (Fossaluzza 2012[1]). Con la pala di San Vendemiano Silvio offre una prova al massimo livello qualitativo guardando all'assieme delle opere della sua ultima stagione. Il tizianismo più volte ricordato si nutre ancora dell'interpretazione dei bresciani, ma soprattutto sembra emergere l'aggiornamento su Moretto nella perfezione costruttiva, nel sentimento del colore e della luce, in definitiva sulle prospettive di una pittura sacra riformata. Non mancano altre affinità di stile con Bordon nella cromia e soprattutto con Lotto per la realtà ritrattistica e l'attenzione psicologica. Del resto, emblematicamente, nel 1548 egli stima proprio con Bordon tre ritratti di Lotto, che non rimase soddisfatto (*Il libro* 1969, p. 60)

· FRANCESCO PAGANI DA FIGINO, DETTO FRANCESCO DA MILANO ·
documentato in Veneto e Friuli, 1502-1548

Una ninfa consegna all'amante la fiamma d'amore, Deianira?, Satiro e ninfa, Cloe, Pandora?,
Venezia, Collezione privata
olio su tavola di conifera
ciascuna 54 × 81 cm;
superficie dipinta 48 × 74,5 cm
1530 circa

Le cinque tavole ottagonali, con ogni probabilità incassate in cornici lignee, costituivano in origine gli scomparti di un soffitto a cassettoni secondo una tipologia attestata in ambito veneto, confermata anche dalla scelta del supporto in legno di conifera, dalla leggera preparazione di fondo a cui altre volte l'autore ricorre.
Si tratta di una novità per Francesco da Milano, del quale non è conosciuta la produzione "da stanza" a fronte di un ricco catalogo di opere di destinazione sacra. Nell'occasione di rendere nota tale serie Giorgio Mies (2011), in ragione della sfera d'azione del pittore, si spinge a supporre che «trattandosi di soggetti a sfondo profano desunti dal genere poetico dell'Arcadia (sic); si tratta di un particolare riflesso di quella letteratura umanistica che caratterizzava anche gli ambienti culturali serravallesi, di cui l'illustre concittadino Marc'Antonio Flaminio era stato apprezzato interprete, in riferimento alla poesia amorosa dei *Carmina* resa nota in occasione del documentato soggiorno a Serravalle nel 1525». Secondo tale premessa, non solo si riconoscono (a giudizio di chi scrive in modo alquanto arduo) le realtà dei luoghi come il Meschio, il Col Visentin e il Cansiglio, ma altresì si ravvisa «una avvincente versione figurata degli "inni" che il poeta vittoriese di volta in volta ha dedicato "all'Aurora", "a Diana", "ad Amarillide", "a Ligda" per finire con la favola bella del "satiro Meschio che si innamora della ninfa Livenza"».
Di fronte a un *unicum* di soggetto profano di Francesco da Milano sembra difficile poter assegnare ai dipinti, con una giustificazione che sia così diretta, un contenuto direttamente illustrativo, cioè di traduzione del testo poetico specifico. Semmai rimane vero che l'ispirazione iconografica è associabile a quella delle liriche giovanili d'ispirazione amorosa, in idillica ambientazione, contenuta nei cicli di *lusus* letterario che Flaminio compose fra il 1521 e il 1539, per dedicarsi in seguito solo agli argomenti spirituali connessi ai legami con Valdés e ai movimenti di riforma cattolica. Sulla linea interpretativa di Mies si pone Sebastiano Scarpa nella pubblicazione illustrativa delle cinque opere, che trova il riscontro ai temi iconografici nei *Lusus Pastorales*, che Flaminio termina nel 1526 a Serravalle, e nei *Carminum Libellus* (1515). Secondo lo studioso in *Cloe* sarebbe da identificarsi la fanciulla che un amorino si appresta a colpire con una freccia, ai piedi della quale identifica una pecorella. Un soggetto che ritiene ispirato dal romanzo *Le avventure pastorali di Dafni e Cloe* del greco Longo detto il Sofista (secc. II-III), più noto come *Gli amori pastorali di Dafni e Cloe*, titolo dovuto alla celebre traduzione di Annibal Caro (1538 circa). Tale romanzo, ambientato nel mondo arcadico, narra le vicende di Dafni e Cloe. Abbandonati infanti in un bosco, nutriti lui da una capra lei da una pecora, sono trovati e raccolti da due pastori che una notte ebbero entrambi in sogno la visione delle Ninfe che «stavano affidando Dafni e Cloe a un ragazzino bello e vivace, con tanto di ali sulle spalle e munito di un piccolo arco con piccole frecce; ed egli, dopo aver toccato entrambi con un dardo, ordinava loro di far pascolare l'uno capre, l'altra pecore». I fanciulli vengono allora avviati ai lavori pastorali, in uno scenario idillico scoprono l'amore, superano alcune traversie e, infine, riconosciuti entrambi dai legittimi genitori convolano a nozze. Segnala Scarpa che: «La riflettografia ad infrarossi evidenzia, al di sotto della nuvola di sinistra, il tondo perfetto della Luna, cosa che curiosamente accade anche nell'ottagono in cui riconosce *Il satiro Meschio si innamora della ninfa Livenza*».
La figura femminile con cornucopia è identificata in *Deianira.* Il corno viene inteso come quello che Eracle ruppe al diofiume Acheloo, affrontandolo in combattimento per conquistarla. Ma, si osservi, potrebbe anche essere il corno della capra Amaltea, la nutrice di Zeus, la cornucopia. Deianira, sposa dell'eroe, è assunta a simbolo di gelosia. Infatti, tormentata da tale sentimento, cadde ignara nell'inganno del centauro Nesso che le fornì il filtro fatale con cui avrebbe voluto preservare l'amore di Eracle ma che alla fine fu causa della sua morte.
In *Pandora* viene identificata la figura con l'anfora. Nel mito di Esiodo è la prima donna mortale comparsa sulla terra, plasmata da Efesto e fornita di tutti i doni dagli dei. Andata sposa a Epimeteo, spinta da curiosità aprì l'orcio affidatole da Zeus pieno di tutti i mali che si sparsero nel mondo a danno degli uomini, rimanendo nell'orcio solo la speranza. Scrive Scarpa: «La bella "portatrice di ogni bene" è un altro tipo di amore sciagurato e decisamente sciocco. Se da un lato è a causa sua che i mali – ma anche la speranza – si spargono per il mondo, è anche vero che è lei, col marito Epimeteo [...] a dare un futuro all'umanità. Dal loro matrimonio nasce infatti Pirra».
La raffigurazione con il satiro che si rivolge a una ninfa distesa, secondo lo stesso autore, potrebbe ricondurre a una committenza serravallese dell'opera, se ne fosse confermata l'identificazione del soggetto come *Il satiro Meschio si innamora della ninfa Livenza*, un tema derivato dai carmi di Marcantonio Flaminio che «in *Mesulus et Liquentiam* è il primo a celebrare il Mesco tra i moderni».
La scena che raffigura una coppia con un braciere acceso, secondo Scarpa, va interpretata come il tema platonico della *Nascita di Amore.* Il riferimento per il soggetto è individuato, in particolare, in un ottagono di Battista Franco degli anni cinquanta posto ai piedi della Scala d'oro che porta all'Antisala della Libreria Marciana.
In ogni caso è la donna, una ninfa a seni scoperti, fonte di vita e segno di offerta virtuosa di seduzione eticamente lecita, a consegnare all'amante la fiamma d'Amore. Ragioni stilistiche consigliano la datazione della serie di cinque ottagoni nei primi anni trenta, fase di acquisizione di una certa enfasi formale di carattere pordenoniano che fa associare Francesco da Milano ai modi di Pomponio Amalteo.

· FRANCESCO PAGANI DA FIGINO, DETTO FRANCESCO DA MILANO ·
documentato in Veneto e Friuli, 1502-1548

Visione di Zaccaria profeta
Venezia, Collezione privata
tavola
112 × 118,7 cm;
superficie dipinta 106 × 113,5 cm
1530 circa

Il dipinto è reso noto per la prima volta con attribuzione a Francesco da Milano da Pietro Scarpa, che lo identifica come *Scena biblica*, nell'ipotesi che in origine la tavola facesse parte di un polittico costituito da un grande scomparto centrale affiancato da quattro pannelli laterali di minori dimensioni. La composizione e direzione delle figure facevano supporre che questo fosse il pannello superiore sinistro (Scarpa 2003, p. 8). La datazione proposta riguardava la seconda metà degli anni venti. Chi scrive ha già avuto occasione di confermare questa tavola nel catalogo di Francesco da Milano subito dopo le portelle d'organo della prepositurale di Santa Maria Nuova di Serravalle, quale dimostrazione di come il pittore nei primi anni trenta avesse perso certa precisione formale in favore di una maggiore libertà compositiva e del disegno, aspetti che si accompagnano a un colore più pastoso e sfocato, sull'esempio del primo Pomponio Amalteo traduttore dello stile di Pordenone (Fossaluzza 2005[1], pp. 133, 134 fig. 2.81, 160 nota 92).
Il soggetto biblico e il formato della tavola non trovano riscontri per dedurne l'originaria collocazione specie entro la tipologia di un polittico. L'identificazione iconografica, che si deve alle ricerche di Pietro Scarpa successive alla pubblicazione del 2003 (consegnate a un testo che accompagna l'opera), riguarda la visione del profeta Zaccaria, uno dei dodici profeti minori e venerato come santo dalla Chiesa cattolica (Mariani 1969, XII, coll. 1448-1451). Quest'ultimo aspetto allarga le possibilità di collocazione dell'opera persino come piccola pala d'altare, per quanto affatto inconsueta. Nel campo delle ipotesi alternative, non resta che proporre l'inserimento in una serie di profeti come attestato in più occasioni, ad esempio, dall'iconografia degli organi in edifici sacri. Il punto di vista consente di accertare doversi privilegiare l'osservazione dal basso, senza escludere la collocazione a soffitto.
Quanto alla scena, dal contenuto complesso, il riferimento secondo Scarpa è alla prima e all'ottava visione narrate dal profeta, affini nel mostrare il dominio universale di Dio su tutta la terra.
In primo piano a sinistra compaiono i protagonisti principali della narrazione biblica, sono Zaccaria e l'angelo del Signore intento a spiegare al profeta il significato delle sue visioni raffigurate in due piani sullo sfondo. Con riferimento alla prima visione, sul piano più lontano al centro del dipinto, è raffigurato l'angelo in candide vesti in groppa a un cavallo in atto di rivolgersi a Zaccaria inginocchiato e orante. Si legge nel testo biblico (Zc 1,8-10): «Io ebbi una visione di notte. Un uomo, in groppa a un cavallo rosso, stava fra i mirti in una valle profonda; dietro a lui stavano altri cavalli rossi, sauri e bianchi. Io domandai: "Mio signore, che cosa significano queste cose?" L'angelo che parlava con me mi rispose: "Io ti indicherò ciò che esse significano". Allora l'uomo che stava fra i mirti prese a dire: "Questi sono coloro che il Signore ha inviato a percorrere la terra"».
La prima visione si rivela nella sostanza come annuncio di salvezza, prospetta un periodo di pace e per Israele è assicurato che sta per giungere il momento della restaurazione.
I cavalieri, la cui immagine si ritrova in *Apocalisse* (6,2-8) in cui Giovanni attinge al complesso delle visioni profetiche di Zaccaria, «Si rivolsero infatti all'angelo del Signore che stava fra i mirti e gli dissero: "Abbiamo percorso la terra: è tutta tranquilla". Allora l'angelo del Signore disse: "Signore degli eserciti, fino a quando rifiuterai di avere pietà di Gerusalemme e delle città di Giuda, contro le quali sei sdegnato? Sono ormai settant'anni!". E all'angelo che parlava con me il Signore rivolse parole buone, piene di conforto. Poi l'angelo che parlava con me mi disse: "Fa' sapere questo: Così dice il Signore degli eserciti: Io sono molto geloso di Gerusalemme e di Sion, ma ardo di sdegno contro le nazioni superbe, poiché, mentre io ero poco sdegnato, esse cooperarono al disastro. Perciò dice il Signore: Io di nuovo mi volgo con compassione a Gerusalemme: la mia casa vi sarà riedificata – parola del Signore degli eserciti – e la corda del muratore sarà tesa di nuovo sopra Gerusalemme. Fa' sapere anche questo: Così dice il Signore degli eserciti: Le mie città avranno sovrabbondanza di beni, il Signore consolerà ancora Sion ed eleggerà di nuovo Gerusalemme"» (Zc 1,11-17).
All'ottava visione si richiamano, invece, i quattro carri condotti da cavalli (condotti in realtà da cinque destrieri) con mantello di diverso colore e i due monti sui quali essi si stagliano sulla destra della scena, i quali prefigurano quelli degli Ulivi e di Sion. La corrispondenza con il testo biblico (Zc 6,1-8) è chiara: «Alzai ancora gli occhi per osservare, ed ecco quattro carri uscire in mezzo a due montagne e le montagne erano di bronzo. Il primo carro aveva cavalli rossi, il secondo cavalli neri, il terzo cavalli bianchi e il quarto cavalli pezzati, screziati. Domandai all'angelo che parlava con me: "Che cosa significano quelli, mio signore?" E l'angelo: "Sono i quattro venti del cielo che partono dopo essersi presentati al Signore di tutta la terra [...]". Egli disse loro: "Andate, percorrete la terra". Essi partirono per percorrere la terra. Poi mi chiamò e mi disse: "Ecco, quelli che vanno verso la terra del settentrione calmano il mio spirito su quella terra"».
Le tende raffigurate nel varco tra le pendici delle due montagne possono richiamare un altro passo del libro di Zaccaria (12,6-7): «In quel giorno farò dei capi di Giuda come un braciere acceso in mezzo a una catasta di legna e come una torcia ardente fra i covoni; essi divoreranno a destra e a sinistra tutti i popoli vicini. Solo Gerusalemme resterà al suo posto. Il Signore salverà in primo luogo le tende di Giuda, perché la gloria della casa di Davide e la gloria degli abitanti di Gerusalemme non cresca più di quella di Giuda».
Per compendiare queste visioni, in modo inedito, Francesco da Milano fa ricorso alla rappresentazione simultanea di antica tradizione che introduce la dimensione temporale degli eventi: la perdita di valore di un solo fulcro concettuale che si configura nella razionalità prospettica in favore dello sviluppo narrativo. Il compendio testuale e la conseguente ideazione figurativa denotano un'attenzione del tutto peculiare al testo biblico, più di quanto potesse riguardare la cultura del solo artista. Pertanto presuppongono l'intervento diretto della committenza anche nell'indicare il significato di prefigurazione del tema, il quale poteva chiarirsi dal contesto di originaria collocazione e nelle immagini che dovevano accompagnarsi a questa.

♣

· DOMENICO CAPRIOLO ·
Venezia, 1494 - Ponzano Veneto, 1528

Ritratto di studioso
Rovigo, Pinacoteca di Palazzo Roverella,
Inv. 51
olio su tavola
105,5 × 83,5 cm
ante 1528
Provenienza: Legato Casilini

Il personaggio si presenta al tavolo di studio con il libro di grande formato che solleva mentre tiene all'indice il punto al quale sembra voler richiamare il pollice della mano sinistra fra le *notabilia*. Volge lo sguardo a un interlocutore fuori campo. Si direbbe una sorta di commento gestuale, risolto anche nello sguardo attento e nell'espressione rivelatrice di una interiore concentrazione, resa palese pure dalla fronte un poco corrugata. Indossa il lucco, la veste di saia o rascia nera, stretta in vita da cintura, chiusa al collo e dalle larghe maniche, in questo caso foderata di pelliccia come si scorge sul bordo maniche e sull'apertura anteriore. Si distingue per la berretta nera a calotta, di feltro o lana, solita a portarsi tradizionalmente tra le classi colte, come quelle dei giuristi o notai, medici e teologi, ma anche dalle gerarchie ecclesiastiche, la cui dignità in tal caso si distingue talvolta per il colore. Il volume che il personaggio ha tra le mani è sicuramente un volume da studioso, non si tratta di una lettura di piacere o di evasione, a differenza di quei libricini da mano, spesso petrarchini o libri di rime o libri d'ore per il pubblico maschile e femminile, che stringono fra le mani altri protagonisti della ritrattistica cinquecentesca. Qui il personaggio evidentemente palesa la sua cultura e la disponibilità economica, il libro sembra suggerire come spesso accade lo *status* sociale. Si tratta di una ponderosa edizione in folio, in cui il testo rivela nella pagina di sinistra la classica *mise en page* delle edizioni per dotti (giuridiche, teologiche o anche di *humanae litterae*): il testo al centro della pagina, in corpo maggiore, soffocato dalla glossa, in corpo minore, stipata lungo i margini. Nella pagina di destra invece la disposizione è su due colonne (forse si nota qui una certa incoerenza da parte del ritrattista?). Sono altrettanto evidenti, in entrambe le pagine, le scansioni logiche del testo, ossia le suddivisioni in paragrafi, suggerite al lettore dall'uso di capilettera xilografici e da un intervento di rubricatura, probabilmente manoscritto (si notano segni di paragrafo in rosso; di solito quest'operazione è successiva alla stampa e avveniva da parte del lettore). Lungo il margine esterno l'edizione presenta marginalia a stampa (*notabilia*) che guidano il lettore alla consultazione del tomo e all'individuazione degli argomenti, altro segnale di un'edizione di studio.

La fortuna critica di questo ritratto, proveniente con il Legato Casilini, inizia con l'altisonante attribuzione a Tiziano Vecellio riportata nei cataloghi ottocenteschi della pinacoteca (*Collezione* 1824, p. 9; Biscaccia 1846, p. 57). In seguito, Cavalcaselle (Crowe - Caalcaselle 1877, II, p. 436), non potendolo valutare al meglio per il cattivo stato di conservazione in cui versava, propose con riserva il nome di Bernardino Licinio, avallato poi anche dal Berenson (1932, p. 283). Venturi (1929, IX, IV, pp. 49 fig. 41, 50-51, 114) lo giudicò, invece, opera di Lorenzo Lotto, e con riferimento a questo autore venne registrato nell'*Inventario* (1930, n. 191) e nelle guide della Pinacoteca (*Guida* 1931, p. 27; *Guida* 1953, p. 11).

Nello schedare il dipinto tra le opere apocrife o incerte del Lotto, Antonio Boschetto (in Banti 1953, pp. 109, 111) lo riferiva implicitamente ad una fase lottesca tarda, prospettando che l'autore fosse lo stesso del *Gentiluomo con libro* già Wildenstein di New York. Quest'ultimo riporta una firma del Lotto ritenuta apocrifa ma anche una datazione al 1541 (Mariani Canova 1975, pp. 114 fig. 230, 117 car. 230, con attribuzione ipotetica al Lotto).

La prima attribuzione a Domenico Capriolo spetta a Wilde (1933, p. 126) e non a Cook (1906, p. 343) come erroneamente riferito da chi scrive (Fossaluzza 1983, p. 66 nota 66), dovendogli riconoscere invece l'illustrazione del ritratto del Bowes Museum di Barnard Castle di Durham che rimane il riferimento principale. Allo studioso di origine ungherese spetta dunque la prima edizione del dipinto dell'Accademia dei Concordi come opera del Capriolo e non solo il suo ritrovamento, come ritiene Fiocco (1929, p. 115), ed è quella che ha trovato il più ampio consenso (Pallucchini 1946, p. 120 cat. 209; Berenson 1957, I, p. 52; Valcanover 1962, p. 3; Semenzato 1966, p. 78; Ruggeri 1972, pp. 48-49 cat. 17, tav. 19; Mariani Canova 1975, p. 125 cat. 390; Fossaluzza 1983, pp. 60-61, 66 note 66-70; Lucco, in *Catalogo* 1985, p. 46 cat. 34; Vedova, in *Le meraviglie* 2005, pp. 74-75 cat. 18).

Pallucchini propone di confrontare questo ritratto di Rovigo con il *Ritratto di giurista* del Bowes Museum di Barnard Castle, firmato e datato 1528, opera estrema del pittore (già ritenuto *Ritratto di Lelio Torelli* in modo non plausibile, come già discusso in Fossaluzza 1983, p. 66 nota 65).

Ruggeri individua nel ritratto di Rovigo, che ritiene di migliore qualità rispetto a quello inglese, un influsso diretto di Lorenzo Lotto e della sua ritrattistica del secondo decennio del secolo per cui, nella convinzione di una formazione lottesca del Capriolo, ne anticipa la datazione addirittura attorno al 1515. Per Lucco questa collocazione cronologica è troppo precoce e ne ritiene più fondata una all'inizio del terzo decennio, dopo il *Presepe* del Museo e l'*Assunta* del Duomo di Treviso, antecedente alla fase ultima e più stanca, almeno per lo studioso, che sarebbe documentata dalla pala di Cavasagra, da quella di Spercenigo (in realtà di altra mano), e dal *Ritratto* citato di Barnard Castle. Lucco, inoltre, non vede alcun influsso di Lotto nell'opera di Rovigo, ritenendo che la cultura del Capriolo si spieghi esclusivamente nell'orbita locale, trevigiana, da Pennacchi a Bordon, a Pordenone, e infine a Palma il Vecchio. L'eco della ritrattistica friulana aveva suggerito anche un riferimento a Florigerio (Lucco, in *Proposte* 1978, p. 97).

Nel profilo del pittore delineato da chi scrive (Fossaluzza 1983, pp. 60-61) si è messo in luce come l'interesse per le opere del Lotto che il Capriolo manifesta negli ultimi anni di attività trovasse conferma nella sua ritrattistica, rappresentata proprio dal *Ritratto di giurista* e da questo *Ritratto di studioso*. Si è quindi proposta una datazione prossima a quella del ritratto del Bowes Museum, al quale il dipinto dell'Accademia dei Concordi rimane chiaramente legato per la ripresa di uno stesso taglio compositivo, per i particolari

disegnativi delle mani e del volto che rivelano un diretto rapporto con l'attività ritrattistica del Lotto, che si fa più assidua durante il soggiorno veneziano, iniziatosi nel 1525.
Tale valutazione può essere ora confermata a fronte del notevole chiarimento intervenuto più di recente sulla personalità di Capriolo, versatilissimo pittore, formidabile emulo di temi giorgioneschi con particolare riguardo alla ritrattistica, caratterizzata da una discontinuità di modelli impiegati, con uno stile che ne fa una sorta di *alter ego* di Palma il Vecchio circa al 1510 (Fossaluzza 2009², pp. 83-84, 86 nota 80; in *Giorgione* 2009, p. 472 cat. 93; in *Dipinti in Valpadana* 2013, pp. 128-129). Una parabola, la sua, tanto articolata (talvolta apparentemente contraddittoria, specie per chi lo guardi con superficialità o sufficienza) quanto relativamente breve, segnata in poco meno di due decenni perché conclusasi tragicamente con l'uccisione all'età di trentaquattro anni, l'anno in cui compie il ritratto del Bowes Museum e, con tutta probabilità, anche quello qui esposto.
Nel confermare l'attribuzione e la datazione tarda del ritratto dell'Accademia dei Concordi si deve rinnovare la menzione delle difficoltà che permangono al riguardo. Derivano dallo stato conservativo in cui si giudica l'opera, appesantita dalle vernici ossidate che non impediscono di cogliere i numerosi vecchi restauri su punti vitali, per il giudizio di un ritratto come questo in veste nera e su fondo unito scuro, cioè in corrispondenza degli occhi e delle mani. Tenuto conto di questo, la consonanza con il ritratto di Bowes Castle del 1528 riguarda, come già osservato, il taglio compositivo, il disegno un poco incerto delle mani, la solidità volumetrica e sinteticità nella definizione dei tratti fisionomici. L'opera si presenta attualmente, dopo il restauro, con assoluta nitidezza di forme e descrittiva, sotto una luce soffusa e ben modulata specie sul volto, qui si direbbe al modo lottesco, e in coerenza con l'ambientazione all'aperto e alla luce del giorno. È di abile e riuscito effetto lo stacco cromatico e formale della figura sul fondo grigio chiaro dell'architettura sulla sinistra, contraddistinta con consueta meticolosità e certo non a caso dalle iscrizioni all'antica. Si trova conferma di una scelta anti-tonale di Capriolo, un'altra opzione alla quale si attiene anche quando recupera temi iconografici giorgioneschi e che lo collega a una linea particolare della pittura veneziana del momento, per questo associabile a Palma e, ora, non da ultimo proprio a Lotto, ovviamente stabilite le debite distanze di statura qualitativa e capacità d'indagine psicologica.
Al proposito di "anti-tonalismo", si ritiene che anche il ritratto dell'Accademia dei Concordi non smentisca questa scelta, se lo si immagina cambiare *status* in un coraggioso intervento che finalmente lo liberi dall'effetto delle vernici di gusto neorinascimentale che lo hanno riportato, forse per ragioni di gusto collezionistico, a un tonalismo indotto. È quanto si può supporre, pur tenendo conto della diversa ambientazione in un interno con una modulazione della luce più pacata, rispondente alla dimensione intimistica e meditativa che lo contraddistingue.
La storia del libro e l'ambientazione dei due ritratti portano ora a preferire la denominazione di *Ritratto di umanista* per quello di Bowes Castle, in cui si addita alle antichità di Roma e si mostra un manoscritto con appunti di studio vergati con qualche libertà d'impaginazione. Si conferma la qualifica ancora generica di studioso per quello di ignoto personaggio dell'Accademia dei Concordi, in cui si commenta un passo laddove sono apposte le *notabilia*, non potendosi meglio distinguere se si tratti di un'occupazione nelle scienze giuridiche o teologiche o anche nelle *humanae litterae* da parte di un laico o di un ecclesiastico.

· FRANCESCO BECCARUZZI ·
Conegliano, 1492/93 - Treviso?, 1563

Ritratto di giovane donna
Bergamo, Accademia Carrara,
Inv. 81 lc 00193
olio su tela
97 × 76 cm
1545 circa
Iscrizioni, in alto, a sinistra, in capitale:
FBCD/ P
Provenienza: Mozzo (Bergamo),
raccolta Guglielmo Lochis;
1866, Bergamo, Accademia Carrara

La giovane donna ritratta di tre quarti si impone con decisione sul fondo scuro per libertà e scioltezza di taglio, per una certa rigidità nel nobile portamento. Nel volto una luce diffusa e forte mantiene netto il tratto e individua sul piano espressivo un carattere sottilmente ambizioso. L'immobilità del busto è addolcita dal movimento delicato delle braccia, dalle mani morbidamente mosse a trattenere i guanti e il collare con sonagli del cagnolino che le sta accanto, accovacciato sul tavolo. Il guanto come l'anello è il dono che accompagna la promessa e la mano scoperta è quella che ha rubato il cuore o persino immagine di un «denudamento miniato» delle adorate mani (Dal Pozzolo 2008²). Il cane richiama all'idea di fedeltà, come è consueto, e il collare tenuto in mano è anche un laccio d'amore o allude alla dipendenza amorosa; a volte tenuto in grembo a lei il cane palesa il desiderio di stare tra le braccia dell'amato (Dal Pozzolo 2008¹). Accanto al cagnolino è posata anche una rosa e un ramo di mughetto. Quest'ultimo è simbolo dell'innocenza, ma quale fiore di primavera annuncia anche la fine di ogni pena e il ritorno d'amore. Sulla destra un'apertura rettangolare inquadra in presa ravvicinata un paesaggio contraddistinto da una vallata percorsa da un fiume e chiusa all'orizzonte dai monti. Oltre a presentare i consueti elementi questo paesaggio sembra assumere un significato sottile per la presenza di due figure femminili, dipinte con tocco corsivo, che sembrano spegnere le fiaccole d'amore nell'acqua, mentre Cupido poco lontano è disteso sotto l'albero con gli occhi bendati. Allo stesso modo di altri suoi

attributi più frequenti come la faretra, la freccia e l'arco, armi con cui colpisce e procura le ferite, le fiaccole possono essergli sottratte da Diana o dalle sue ninfe, guardiane della castità.
Nei ricchi particolari dell'abbigliamento, tipo l'abito damascato o la pelliccia di martora appoggiata a una spalla, e nei preziosi gioielli, il pittore sembra compiacersi della propria abilità.
Il ritratto è l'unico siglato da Beccaruzzi, quindi di sicuro riferimento per ricostruire questa attività non secondaria del pittore coneglianese. La sigla ripete quella apposta sul dipinto con *San Francesco che riceve le stigmate e sei santi* per la chiesa di San Francesco di Conegliano, ultimato entro il 1545. Proprio le opere di questo periodo offrono il termine di paragone più utile per un riscontro stilistico del ritratto muliebre, per il quale si può così ipotizzare una collocazione cronologica nella prima metà del quinto decennio (Fossaluzza 1981, pp. 78, 79, 83 nota 55; 1993, p. 118).
Da sottolineare come il taglio compositivo non rientri negli schemi di più sofisticato manierismo della coeva ritrattistica di Paris Bordon, il modello più prossimo per Beccaruzzi. Si colgono semmai, come di consueto, assonanze con schemi di Tiziano. In proposito si è anche voluto indicarli esplicitamente nei ritratti per le corti di Mantova e Urbino, ad esempio nel *Ritratto di Eleonora Gonzaga della Rovere* (Firenze, Galleria degli Uffizi), compiuto entro l'aprile del 1538 (Attardi, in *I grandi veneti* 2010, pp. 126-127 cat. 45, con aggiornamento bibliografico). Quanto al taglio compositivo, in realtà, si ritiene preferibile il confronto con il *Ritratto di Antonio Porcia* della Pinacoteca di Brera.
Beccaruzzi sostituisce l'indagine psicologica di quegli esempi e la sensualità della pittura tizianesca con un'impeccabilità descrittiva, una materia un poco fredda e levigata, in cui la capacità di resa psicologica si esprime soprattutto nel portamento. Si potrebbe aggiungere, proprio in riferimento all'esito manieristico di Bordon, che anche certa controllata impassibilità sia una cifra stilistica anziché un limite.
Come già osservato, il ritratto siglato dell'Accademia Carrara si direbbe trovare il corrispettivo stilistico nel *Ritratto di cavaliere* della Galleria Colonna di Roma (Safarik, in *Catalogo sommario* 1981, pp. 31-33 cat. 18), la cui iscrizione parzialmente leggibile nell'attuale stato conservativo non rivela purtroppo l'identità del personaggio. In questo esempio altri aspetti stilistici sono perfettamente associabili agli esiti dimostrati alla metà degli anni quaranta dalle pale d'altare di Valdobbiadene e per i Minori Conventuali di Conegliano, come gli effetti particolari di accensione luminosa del tendaggio di fondo. Sulla scorta di questi riferimenti sicuri, si può notare come Beccaruzzi sappia ogni volta trovare una misura personale fra modello tizianesco e bordoniano; negli sviluppi del quarto decennio, ne è un esempio il *Ritratto maschile* della Galleria degli Uffizi. Già Cavalcaselle l'aveva posto nell'ambito dei seguaci dell'artista tra cui rientrava il Beccaruzzi, precisando in seguito che si trattava di un «povero ritratto» di quest'ultimo (Cavalcaselle 1973 [1876, ms.], p. 92 nota 112; Crowe - Cavalcaselle 1912, III, pp. 181-182 nota 2). Il pittore coneglianese, adottando un linguaggio asciutto e riposato, in questo *Ritratto maschile* sembra aver raggiunto una propria sicurezza di tratto che lo accomuna al san Rocco della pala della parrocchiale di Mareno di Piave o al san Giorgio della pala un tempo nell'oratorio di San Giorgio di Farra di Soligo, ora al Museo diocesano di Vittorio Veneto, documentata al 1542 (Fossaluzza 1981, pp. 74 fig. 6, 78; 1986[1], pp. 346-349).
Fra le nuove acquisizioni al catalogo ritrattistico di Beccaruzzi come a suo tempo enucleato (Fossaluzza 1981, pp. 77-80 figg. 8-15; 1993, pp. 118-119 figg. 83-88), si può confermare il *Ritratto d'uomo con pianta di limoni*, già in collezione Marczell von Nemes di Budapest con assegnazione a Cariani, giustamente attribuitogli per la prima volta da Mauro Lucco (1985[1], p. 151 fig. 19.21). Quest'ultimo esempio ha già conosciuto il confronto con il *Ritratto d'uomo quarantaduenne* già a Wentworth Castle (Sheffield), ora in collezione privata di Londra, considerato di Bernardino Licinio in fase tarda da Francesco Rossi (in Pallucchini - Rossi 1983, pp. 284-285 cat. A 28, 317-318 cat. A 61), poi edito come di scuola veneta del 1540 circa (*The Luigi Koelliker Studiolo* 2008, p. 330 Lot 42). Si tratta indubbiamente di opera di Beccaruzzi, come si è già avuto modo di sostenere al collezionista di allora Giammarco Capuzzo con comunicazione scritta del 1999. L'utilità è di avere la data precisa d'esecuzione nel 1537; la ricerca araldica che finora non ha dato esiti potrà consentire anche l'accertamento dell'identità del personaggio la cui arma protetta dal grifone è arricchita dall'aforisma di Cicerone (*Epistolae ad familiares*, X, 3) «Con la virtù per guida, la fortuna per compagna». Sono da notare, al momento, affinità con il marchio tipografico di Giovanni Griffio. Si aggiunge inoltre al catalogo ritrattistico di Beccaruzzi la *Giovane donna con Cupido e cagnolino* (*Old Master* 1984, p. 39 Lot. 91: attribuito a F. Beccaruzzi), un ritratto in movimento bloccato, pertanto uno schema inedito nella ritrattistica del pittore coneglianese. Quanto alla sua dedizione a questo genere, si ritiene che egli non abbia ancora ricevuto compiutamente il riconoscimento attributivo.
L'ispirazione tizianesca nella pittura "da stanza" di Beccaruzzi non dovette riguardare solo la ritrattistica, bensì anche dipinti di soggetto mitologico come la *Venere e Cupido in un paesaggio* di collezione privata veneziana, che gli si riconosce per la prima volta, dopo aver avuto fortuna con attribuzione comprensibile a Bonifacio Veronese (Simonetti 1984; 1986, pp. 116 cat. 59, 274 fig. 81).

· TIZIANO VECELLIO ·
Pieve di Cadore, 1488/90 - Venezia, 1576

Ritratto di Sperone Speroni
Treviso, Musei Civici
(sede di Santa Caterina), Inv. P 273
olio su tela
100 × 78,5 cm
1544
Iscrizioni, in alto a destra: AET(ATIS) SVAE AN(ORVM)/ XXXXIIII

Nel testamento del 1569 il celebre umanista e letterato Sperone Speroni (Padova, 1500-1588) lascia agli eredi due ritratti, quello «fatto da Titiano or sono 25 anni» pertanto nel 1544 e l'altro eseguito «già da 2 anni dal Salviati», cioè da Giuseppe Porta detto il Salviati (Fano 1909, pp. 165-170 doc. IX). L'iscrizione a caratteri capitali apposta in alto a destra è pertanto diretta conferma dell'identificazione. Che essa sia riconosciuta da lunga tradizione lo assicura la traduzione incisoria di Giuseppe Patrini impiegata quale antiporta all'edizione monumentale delle *Opere complete* di Sperone Speroni edite a Venezia nel 1740. L'inventore è Giambattista Tiepolo che trasse il disegno quando il ritratto si trovava nella collezione del canonico Annibale Capodilista a Padova, dopo i passaggi ereditari ricostruiti da Fuchs (1928-1929). Presso la collezione del canonico Manfredo Conti, sempre a Padova, lo segnalava Ridolfi (1648, I, p. 174), che ne descrive la coperta dove «finse un fanciullo, che ischerza con un Leone, alludendo a certo avvenimento del medesimo Sperone». Quest'ultima non è identificabile fra quelle proposte (Fuchs 1928).
Da notare che il soggetto corrisponde a quello del rovescio della medaglia con il ritratto di Speroni all'età di ottantotto anni, attribuito ad Annibale Tosato (Saccomani 1989, pp. 264-267 note 48-49, figg. 9-10).
Le circostanze di esecuzione del ritratto sono chiarite da una straordinaria messe di notizie. La più diretta è di natura poetica. Si riferisce a tale effigie il sonetto di Pietro Aretino compreso nella silloge di *Rime diverse* data alle stampe a Venezia nel 1545 per la cura di Ludovico Domenichi. «Chi dubbia, chi ne l'essere, il parere, / i color non siano atti a trasformare; / nel gran Speron tra i rari singolare / in virtù di Titian lo può vedere. / Le fattezze di tal pronte, et altere / Mostransi in modo, ù la lor gratia appare, / che a la natura, ch'è, l'Arte che pare / tò le forze, et le sue fa vive, et vere. / Però lo spiritual, sacro disegno / nel fronte a l'huom, si ben ritratto pone / l'essempio de le Idee, c'ha ne l'ingegno. / Si che miri il celebre aureo Sperone / chi vuoi saper per evidente segno / come è fatto il consiglio, et la ragione».
Come parafrasa Cavanna (in *Il ritratto interiore* 2005, pp. 189-190 cat. 3), studiosa che ha il merito di aver stabilito il collegamento, «nel ritratto dello Speroni, secondo Pietro Aretino, la Natura, che esiste in modo tangibile, pare impallidire e perdere consistenza a favore dell'Arte, che, pur essendo vana apparenza, acquista un'evidenza fisica eccezionale, grazie alla qualità vivificante che il poeta riconosce al colorito di Tiziano. Attraverso il disegno, poi, l'artista ci dischiude il mondo interiore di Speroni e ci fa partecipi delle "Idee, c'ha ne l'ingegno"». È questo l'ennesimo riconoscimento del valore espressivo della pittura del Cadorino (della "sensualità" di quest'ultima) e nel contempo della statura intellettuale e spirituale di Speroni. Aspetti che assumono maggior valore in ragione della sostanziale contemporaneità fra l'esecuzione del ritratto e il commento poetico; inoltre, della testimonianza sulle reali condizioni personali di Speroni in quel preciso momento. È sempre Aretino a informare del fatto che l'umanista aveva appena superato una malattia che gli aveva «usato sì fatta violenza in la vita» al punto che gli era giunta notizia della sua morte (Aretino 1609, p. 284). Tutti chiesero notizie di lui, quasi «il fiero accidente [...] è stato un paragone che il cielo ha fatto circa il quanto vi apprezza il mondo, di cui sete ornamento» (Aretino 1609, p. 150; Fano 1909, pp. 39-40).
L'espressione con cui lo coglie Tiziano nel raffigurarlo nella veste nera foderata di pelliccia dell'umanista è a sua volta comprensiva di questa esperienza e persino la rappresentazione dell'orologio su cui egli posa la mano assume valore, si direbbe esistenziale, più ancora che simbolico, quale «*memento mori*, testimoniando la fuga e la vanificazione del tempo mondano» (Cavanna, in *Il ritratto interiore* 2005). Si è osservato che nella malattia trovò l'ispirazione per comporre il *Dialogo della morte. Fragmento* (Speroni 1740, II, pp. 351-355). Rimane il quesito a quale episodio alludesse il soggetto della coperta descritta da Ridolfi del fanciullo che scherza con il leone, se proprio a queste circostanze. Per Speroni, «soggetto ad umor malinconico», la malattia provocò un arresto imprevedibile della vita attiva, quando «con ardore incredibile d'animo nelle cure domestiche e della città, e nei suoi studi e cogli amici s'adoperava [...]» (Forcellini 1740, V, pp. XXI, IL). Si deve pensare alla fase in cui tra i molti impegni anima l'Accademia degli Infiammati e attende alla composizione della tragedia *Canace,* edita a Firenze nel 1546, ma ancor prima causa di aspre polemiche (Fano 1909, pp. 62-63; Daniele 1989; Roaf 1989). Si devono considerare gli incarichi allora affidatigli dal Consiglio cittadino, alcuni dei quali giustificano le presenze a Venezia, ad esempio per istruire la questione del Monte di Pietà, degli ebrei e dell'usura (Fano 1909, pp. 38-41). Nella frequentazione della capitale lagunare coltiva i legami di amicizia, anzi «rapporti di quasi parentela» con molte personalità dell'aristocrazia (Fano 1909, pp. 68-69).
Per quanto riguarda il ritratto di Tiziano qui illustrato si deve richiamare l'efficace formula coniata da Aretino nella lettera a Speroni del novembre 1542, che illumina in questo modo sulla loro intesa intellettuale e di amicizia: «Per ben che lo Sperone ha tanta parte in Tiziano e in Aretino, quanta ne hanno in loro e in lui e l'Aretino e Tiziano. Talché voi sète noi nel modo che noi siamo voi» (Aretino 1957, I, pp. 239-240, CLXII). Si aggiunga come entro questa intesa maturi la consapevolezza del valore del ritratto di Tiziano, e in generale della sua ritrattistica, espresso da Speroni diversamente dalla disposizione testamentaria. Non manca di ricordare che il Cadorino lo aveva ritratto «dal naturale» nella lettera del 1579 (Speroni 1740, V, p. 268). Nei *Dialoghi*, pubblicati nel 1558, esalta quel «non so che di divinità» dei ritratti di Tiziano per cui «è meglio l'essere dipinto da lui, che generato dalla natura» (Speroni 1740, I, pp. 30-31). Come riporta opportunamente Cavanna (in *Il ritratto interiore* 2005), anche Speroni è fra quanti sono convinti che i sonetti

di Aretino diano loro voce: «non è facile il giudicare, se li sonetti son nati dalli ritratti, o li ritratti da loro» (Speroni 1740, I, p. 31).
La storia moderna del ritratto di Sperone Speroni ha inizio con l'individuazione di Giuseppe Fiocco presso collezione privata di Venezia. Segnalato come autografo di Tiziano da Suida (1933, p. 85), fu in seguito illustrato diffusamente in ogni aspetto e implicazione dallo stesso Fiocco (1954; 1957); da ultimo, per assicurarne l'autografia dopo il restauro «coraggioso e onesto» di Mauro Pellicioli con il quale è come se il «ritratto fosse stato dissepolto» con pregi indubbi e difetti di conservazione. Il giudizio poteva essere espresso senza il riserbo imposto dall'appartenenza privata, poiché nello stesso 1954 era stato acquistato dal Museo Civico di Treviso in base all'indicazione di Luigi Coletti e al parere favorevole di una commissione composta da Moschini, Pallucchini, Zampetti e dallo stesso Fiocco (Menegazzi 1963, pp. 299, 301-302). La storia critica successiva vede formarsi due schieramenti fra sostenitori e negazionisti con diverse sfumature dell'autografia tizianesca. Nel primo si collocano fra gli altri Dell'Acqua (1955, p. 30), Coletti e Menegazzi (1959, p. 20), Lucco (1980, tav. XXX), Manzato (1986, p. 54), Burke (1999, III, p. 1086). Nel secondo, comprensivo delle posizioni di riserva a motivo dello stato di conservazione, Berenson (1957, I, p. 190), Pallucchini (1969, I, p. 280), Wethey (1971, p. 140 cat. 98a, pl. 104), Saccomani (1989, pp. 266-267).
A seguito del più recente intervento di restauro (Antonio Bigolin, 2007), un'ulteriore verifica attributiva si deve in particolare a Davide Banzato (in *Lo spirito* 2009, p. 86 cat. 1) e Andrea Bellieni (in *Titien* 2006, pp. 176-177; in *Tiziano* 2007, pp. 398-399 cat. 82). La prima motiva il giudizio sospensivo soprattutto con lo stato conservativo, riguardante anche il volto, l'altra sostiene pienamente l'autografia, valorizzando quanto emerso ancora con freschezza della stesura pittorica originale. Si deve convenire con Banzato sul fatto che oltre all'aspetto conservativo è da tener conto che lo schema adottato è quello che dagli anni trenta diviene «seriale» specie nella rappresentazione di letterati ed eruditi, ma talvolta anche di nobili: fondo scuro, severità dell'abito e pochi elementi atti all'accensione luminosa rispetto al volto e al rapporto ricercato fra questo e le mani. Si insinua, pertanto, il problema dell'intervento della bottega accanto a quello di Tiziano, limitato alla resa e qualificazione del volto nel quale, con la proverbiale "brevità" e infallibilità di tocco, egli ha quanto basta per restituire in modo diretto come in questo caso una personalità a lui vicina nella realtà fisionomica, nello sguardo e dunque nell'interiorità ben nota.