CONEGLIANO, CENEDA E SERRAVALLE: "CITTÀ INTERMEDIE" E CROCEVIA DI ESPERIENZE PITTORICHE NEL PRIMO CINQUECENTO

· GIORGIO FOSSALUZZA ·

Ai miei genitori
per il loro lavoro paziente e generoso a Conegliano e Susegana

Osservare l'ambiente artistico di Conegliano nella prima metà del Cinquecento e, nel contempo, volgere lo sguardo a quello di Ceneda e Serravalle con i rispettivi territori presuppone la consapevolezza che si tratta di ben distinte identità storiche, nonostante la loro vicinanza.
Le accomuna, all'epoca, l'essere "città intermedie" nella compagine dello Stato, o con una qualifica più abusata "quasi citta", cioè "centri minori", "comunità semiurbane" (Volpe 1926; Chittolini 1990). Come tali e per la loro struttura sociale, nonostante la ricca e a volte sorprendente dinamica culturale e intellettuale interna, nessuna ha mai avuto una scuola pittorica. Con quest'ultima espressione, si sa bene di ricorrere a un vetusto termine che, con le nuove metodologie storico artistiche, lascia il tempo che trova. È certo, comunque, che in nessuno di questi centri vi è una continuità di presenza di maestranze artistiche radicate, in grado di tramandarsi un'imprenditoria strutturata, come avviene invece a Treviso almeno per un certo tempo (tra Quattro e Cinquecento), guardando solo alla città più prossima. Eppure non mancano artisti di queste terre. Tutti cercano in ogni caso la fortuna anche altrove, come ovvio nella capitale, a Venezia (il "figlio migliore" che è Cima) o anche solo a Treviso (il più modesto Beccaruzzi). L'esperienza artistica di Cima ha valore proprio perché formatasi e saggiata a Venezia al massimo grado, in seguito resa talvolta disponibile liberamente e con generosità anche nella terra natale. All'opposto, qualcuno di foresto si insedia stabilmente in queste realtà pago di esperienze a raggio locale, a volte con aperture affatto impreviste, altre volte a rischio involutivo. È il caso di Francesco da Milano, scomparso costui, che è attivo per quasi tutta la prima metà del secolo a Conegliano, Ceneda, Serravalle, Friuli Occidentale e Alta Marca, si chiude anche una bottega senza lascito.

Si è dell'avviso che l'assieme dei fatti artistici di queste "città intermedie", non sia in grado di esprimere un'unitarietà di visione, per quanto non manchino fra loro significativi collegamenti. Il dato di fatto che si tratta, dunque, di centri per loro natura senza continuità di botteghe – percepito come difetto nella visione "campanilistica" senza possibilità di consolazione – in realtà, si può ammettere, è un pregio perché favorisce gli scambi di esperienze. Consente e facilita l'estemporaneità degli apporti esterni, una libertà di scelta di richiedente e offerente a cui convenga cimentarsi "in negozi artistici", là dove si apre il mercato.
Entro tale dinamica alcuni contributi sono in questi ambiti del più alto profilo per l'arco di tempo che qui interessa, seppure sporadici: i rientri a Conegliano e nel territorio di Cima (circa 1500 a Navolè, circa 1510 a San Fior, nel 1516 a Conegliano con l'ultima opera), l'operatività di Giovanni Antonio de' Sacchis, il Pordenone presso i Collalto in San Salvatore, a Susegana e a Conegliano (documentata dal 1511 al 1514, ma probabilmente più estesa), più tardi di Tiziano a Serravalle e Castello Roganzuolo (fine anni quaranta). Si aggiungano forse Palma a Fontanelle nell'Opitergino (circa 1520) e Bordon a Valdobbiadene, come pure più diffusamente nel bellunese (dagli anni venti agli anni quaranta). È quanto basta, senza per questo voler trascurare dopo il riconoscimento dei grandi solisti alcuna delle voci del coro, anche le più flebili.
Dunque, il valore delle testimonianze artistiche appartenenti a queste "città intermedie" è quello proprio di una "cultura di scarto", quella non pre-determinata da una identità o tradizione interna consolidatasi – che sarebbe potenzialmente refrattaria – bensì ricettiva e aperta alle più svariate proposte che vengono dall'esterno, con esiti a volte sperimentali, per lo più non elaborate localmente.

Giovanni Agostino da Lodi, *Sacra famiglia*, collezione privata, part.

La geografia e storia di queste realtà determina il fatto che le aperture non riguardino l'asse più scontato in direzione del centro (Venezia), bensì gli ambiti più disparati, i collegamenti pluridirezionali fra periferia e periferia, ma anche con l'Oltralpe e i suoi modelli più esportabili, specie devozionali e certamente grafici. Si profila pertanto a Conegliano, assieme a Ceneda e a Serravalle, un crocevia sia di esperienze artistiche, le più diversificate fra tradizione e modernità, anticlassicismi o manierismi, sia, da ultimo, di inquietudini. In quanto esperienze diversificate, si stabilisce in queste terre senza scuole un'originalità di percorso configurata attraverso un numero relativamente limitato di manifestazioni artistiche che siano di rilievo, a tener conto del posseduto e di quanto è andato perso ed è solo documentato.

Fatti artistici che nella capitale sarebbero secondari, in tali contesti assumono nuova importanza. Nel riconoscere a ciascuno il suo valore, ogni giudizio rimane dunque relativo, soprattutto quando si hanno di mira i contesti e meno la qualità assoluta dello stile. Fanno bella mostra di sé le individualità più rare che suscitano sorpresa in chi non sia avvezzo a frequentarne i cataloghi. Famigliari invece a chi, sfidando il fuori moda nei percorsi di ricerca e la spettacolarizzazione dei risultati, si affatica a sottrarli ai localismi metodologici. Un tempo si sarebbero denominati i "piccoli maestri": Sebastiano Florigerio, Domenico Capriolo, Giovanni e Bernardino da Asola, Giampietro Silvio, curiosi per loro natura, fautori di elaborazioni stilistiche peculiari. Florigerio è rappresentato dalla *Pala della Concezione,* per l'altare dell'omonima Scuola coneglianese istituito in San Francesco, e dal *Cristo morto* del Monte di Pietà di Treviso. Quest'ultimo presenta ancora problemi di accertamento attributivo e l'aggiunta a confronto di una nuova proposta, quale l'*Allegoria dell'Armonia?* (ill. a p. 77) (Grenoble, Musée de peinture ed de sculpture), apre a considerazioni su allargate basi concrete. I da Asola, ad esempio, con la tavola per Conegliano e con quella per Motta di Livenza si dimostrano osservatori o meglio partecipi della linea bresciana, traduttori fra bresciano e Venezia della lezione di Romanino e Savoldo.

Spetta ad altri in questo volume (Giandomenico Romanelli) delineare il valore e il peso delle presenze specifiche di personalità, in riferimento alle inquietudini intellettuali e religiose. E a tale contributo si rinvia al riguardo.

Di certo non è da affrontare in una nota introduttiva al catalogo dei dipinti e delle incisioni neppure il profilo identitario a grandi linee e quanto contraddistingue le tre "città intermedie": il significato che assume per Ceneda la sede vescovile per cui non si può uniformarla alle altre; per Serravalle e Conegliano la loro struttura sociale, il valore delle manifatture e dei commerci tradizionalmente chiamati in causa (Pizzati 1994).

Guardando a Conegliano, sono proprio questi ultimi aspetti che la rendono interessante e appetibile agli occhi esterni, i più disincantati, quelli del potere centrale. Ma che valore ha Conegliano nel primo Cinquecento?

Qual è l'identità dei coneglianesi nella fase sconvolgente delle guerre cambraiche e, forse, il loro tratto permanente che deriva dall'abitare una "quasi città" nella vasta compagine dello Stato? La risposta si può ricavare dall'episodio dell'agosto 1515, quando è definito proprio il valore (commerciale) di Conegliano e dalla reazione dei suoi abitanti al riguardo. Il momento è quello delle strategie di reperimento di fondi per far fronte alla guerra in corso da troppo tempo da parte del Maggior Consiglio, ad esempio con l'asta per l'assegnazione di cariche pubbliche. Si profilava lo scontro armato di metà settembre, la battaglia di Marignano che vide la vittoria dell'alleanza franco-veneta costituitasi nell'ambito della Lega di Cambrai, protagonista ancora una volta il condottiero Bartolomeo d'Alviano (Del Ben 2009). Riporta Sanuto (1887, XXI, col. 446) che nell'agosto 1515 il Consiglio dei dieci decide «per trovar danari et per tratar di vender Conejan; si dize ser Alvixe Pixani dal Banco el vol comprar per ducati 25 mila». Davanti a questa minaccia di una città posta in vendita d'autorità e per necessità si presentano nello stesso mese di agosto in udienza dai Capi dei Dieci tre ambasciatori della comunità di Conegliano, quando è Podestà Antonio Viaro. Sono consapevoli della trattativa «e lo sanno, perché alcuni che vol comprar è venuti lì a veder il castello e saper l'intrada el dà qual al presente è zerca ducati ... [sic] milia, et è molto più per le mercandandie che core in Alemagna quando non è guera; per tanto suplicano la Signoria non vogli alienarli, ma tenerli da boni subdidi, e di la Signoria vol meterli qual taia li par, è contentissimi, dummodo restino subditi

Sebastiano Florigerio, *Allegoria dell'Armonia?*, Grenoble, Musée de peinture et de sculpture

etc. Il Principe [era doge Leonardo Loredan] li usò bone parole et li licentiono». Si ricava l'immagine di una "quasi città" che suscita interesse e appetiti più che per le rendite stabili per i proventi da commerci, imprenditoriali in tempo di pace, di una cittadinanza quando necessario contentissima dell'obbedienza e di fare di necessità virtù di fronte all'autorità dogale.

Se si istruisce una sorta di reportage sulla Conegliano di primo Cinquecento con l'attingere ai *Diari* di Marino Sanuto, si aprono prospettive d'interpretazione quale luogo strategico per diplomazie riservate, soggiorni che contano, uffici e traffici. Un'altra immagine della città ancora in parte offuscata.

Le testimonianze di prima mano che si scelgono in Sanuto si prestano chiaramente a definire tale posizione. Nei primi anni del secolo fu residenza di Pantasilea Baglioni consorte di Bartolomeo d'Alviano, proprio perché agli occhi delle autorità luogo appartato e controllabile, ottimale per i collegamenti. Dopo il periodo di autonomia del grande condottiero, impegnato nell'Italia centrale a fianco degli Orsini e Baglioni d'accordo con la Repubblica, anch'egli vi risiedette, per quanto dal 1508 ebbe la signoria su Pordenone. Tale presenza puntualmente registrata dal diarista veneziano offre il clima della vita coneglianese, anche se non sono certo tempi per la splendidezza di piccole corti, tutt'altro. Il mantenimento di Pantasilea incontrava difficoltà e fu necessario il concorso del doge. Quanto si vuole sottolineare è il dato di fatto delle presenze illustri di passaggio. Si segnalano solo alcuni episodi emblematici. Il 2 ottobre 1503 «giunge a Conegliano il cardinale Reginense [Pietro Isvalies, legato a latere presso i re di Polonia e di Ungheria, amministratore apostolico della diocesi di Veszprém; Crucitti 2004] vien legato di Hongaria. Li andò contra; alozò a l'hostaria, et li soi parloe molto con quelli dil signor Bortolo d'Alviano, e lui fo a visitar so moier e le presentò uno bel cavalo etc.» (Sanuto 1881, v, col. 125). Nel frattempo la permanenza a Conegliano della compagnia di d'Alviano suscita i sospetti sul ruolo del condottiero da parte dell'Oratore di Francia a Venezia, Jean de Monluc, e si deducono interessi di controllo, anzi si intuiscono iniziative di spionaggio (Sanuto 1881, v, coll. 125-126, 176, 182, 183, 216). Da ultimo, nell'intento di tratteggiare il ruolo strategico della città in fase cambraica, si ritiene significativo che la lunga

relazione ufficiale del 10 marzo 1508 alla Signoria sull'epocale Battaglia di Cadore, sulla «rota data a' todeschi», sia stilata da d'Alviano proprio a Conegliano, dove potè trarre le sue conclusioni su quegli eventi determinanti per il futuro della regione (Sanuto 1882, VII, coll. 346-351; Zanderigo Rosolo 2010). La situazione degli anni di guerra fu dunque del tutto particolare per Conegliano (Floriani 2006). Ma la sua funzionalità strategica fu in seguito una costante nel corso del Cinquecento. Si sceglie in proposito una testimonianza ben più tarda, anch'essa emblematica. Quella del podestà e capitanio Benedetto Soranzo che scrive nel marzo 1548 a proposito di Conegliano «et per il sito et passo et per la bontà dell'aere, vi stanno et transitano di molti grand'huomini: vi fu poco fa il reverendissimo Carlo Salviati, vi fu monsignor di Monluc orator del re cristianissimo, vi sta quasi sempre il vescovo Salamanca [Antonio Hoyos], prelato ricchissimo e temporale signor in Alemagna». Lionello Puppi (1995, p. 13) che riporta questa missiva ha ben insegnato cosa significhi tutto ciò, non certo per dipingere una città votata ad ameni soggiorni, ma in rapporto alle vicende tragiche del pittore Riccardo Perucolo. La frequentazione di Conegliano da parte di Antonio Hoyos de Salamanca, vescovo di Gurk dal 1526 al 1551, giustifica la commissione a Beccaruzzi della pala dell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria delle Grazie dei Francescani riformati. Il suo profilo apre anche a considerazioni sulle idee e sensibilità, sui poteri di controllo esercitati in una fase delicata per gli uomini di chiesa chiamati ad attuare la linea di papa Clemente VII di contrasto al luteranesimo. Il vescovo 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, per la quale aveva provveduto la pala d'altare (degli Agostini 1754, II, p. 262).

La più significativa e rara espressione artistica della congiuntura di rinascita post-cambraica a Conegliano e della sua vocazione di collegamento e sosta ospitale è rappresentata dal ciclo cristologico di Francesco da Milano affrescato sulle pareti della Sala delle riduzioni della Scuola di Santa Maria dei battuti, innalzata da tale confraternita in concomitanza con la costruzione del nuovo Duomo cittadino di cui fu promotrice (Fossaluzza 2005[1]).

Giovanni Agostino da Lodi, Vettor Scienza, *Madonna con Bambino, san Nicolò e san Rocco*, Sedico Bribano, Belluno, Oratorio di San Nicolò, part.

Giovanni Agostino da Lodi, *Sacra famiglia*, collezione privata

Francesco da Milano, *Madonna con il Bambino*, Princeton, The Art Museum Princeton University

Le capacità di Francesco da Milano si esprimono al massimo livello e questa volta si tratta davvero di un'elaborazione tutta locale. Egli valorizza la sostanza lombarda del suo stile con la ragguardevole componente veneta e crea un linguaggio nuovo e autonomo attraverso l'innesto di modelli grafici rappresentati, almeno in un caso, da Martin Schongauer e in modo più sistematico ed esteso dai monumenti più insigni di Albrecht Dürer, dai «grandi libri» raccolti in album poco prima, nel 1511. Inizialmente procede con un'integrazione intelligente e creativa di linguaggi, poi in modo più riduttivo e schematico. Si ritiene dia prova di sagacia in tale operazione, anche per la capacità di attingere contestualmente ad altri modelli in modo meno scontato, quelli di matrice giorgionesca rappresentati dalle incisioni di Giulio e Domenico Campagnola, utili per popolare i paesi di qualche altro dettaglio all'antica o alla moda costruttiva veneta più attuale.
L'influenza della grafica di Martin Schongauer nella pittura italiana è ben risaputa e per quel che qui interessa è sufficiente tener conto anche solo della sua ricca fortuna friulana tardo quattrocentesca (Casadio 1996).
Di quanto sia stata precoce l'influenza dell'opera di Dürer nella pittura veneta, con riguardo alla caratterizzazione sia di figure che di paesi, si trova testimonianza persino nella sua celeberrima lettera del 1506 a Willibald Pirckheimer. (Dürer 2007).
Oltre a Francesco da Milano, che adotta le fonti grafiche già nel trittico di Caneva del 1512, ne fa uso prima di lui anche Andrea Previtali, bergamasco naturalizzatosi a Venezia. In particolare nella sempre ammirata *Annunciazione* di Santa Maria del Meschio che si situa anche per questo aspetto in anni avanzati del primo decennio del secolo.
Quanto a Francesco da Milano, nel ciclo della Scuola dei battuti la scelta dei modelli di Schongauer e düreriani, la sua "tedeschizzazione", favorisce in particolare e nei momenti migliori una fragorosa iper-espressività. Specie nella prima parte del ciclo dove non si pone il problema di qualità dovuto all'aspetto quantitativo dell'applicazione del modello grafico.
Da questa scelta linguistica, trarre conseguenze dal punto di vista ideologico e della religiosità conduce su un altro livello di considerazioni. Le novità espressive che Dürer sollecita nel ciclo coneglianese, di carattere "anticlassico", rientrano in una sensibilità indubbiamente più attuale, quella di una crisi diffusa nel percepire il racconto evangelico in immagini (Bandera Viani 1997). Corrisponde a un sentire più veritiero e drammatico, emotivamente coinvolgente e "totalizzante" con riguardo alle azioni e agli spazi vitali rappresentati con dovizia di particolari. La Scuola dei battuti di Conegliano nel consentire e accogliere questo mutare di linguaggio da parte di Francesco da Milano, svolta che si fa strada durante il compimento del lavoro sulle pareti della Sala delle riduzioni, lascia intuire come a sua volta anch'essa sia partecipe di questo cambiamento del sentire.
Non si possono trascurare, ma anche in tal caso senza affrontarne il profilo, altre situazioni caratterizzanti che sono per certi aspetti extra-territoriali e deliberatamente avulse dalle tre realtà semiurbane limitrofe. Si tratta delle piccole corti. Sporadiche sono le attestazioni di iniziative artistiche presso quella dei Brandolini, signori della Valmareno, protagonisti nelle guerre cambraiche, legati tra l'altro alla corte della Cornaro negli anni che interessano.
È ancora un'ipotesi, ma per nulla remota, che vi sia il loro sostegno nella commissione delle rarissime tavola e tela, quest'ultima in corso di restauro, della *Sacra conversazione* di Antonio Solario, detto lo Zingaro, ora nella parrocchiale di Cison di Valmarino, 1500 circa. Un episodio dei più significativi (Lucco 1983[1]) di come un'opera possa sconvolgere una visione tutta rivolta alle sole dinamiche artistiche locali e di orizzonte veneto, per prospettare invece una linea di consistente presenza lombarda. Quella che emerge indubitabile se si prova a collegare i singoli episodi e se si tiene conto soprattutto della scelta di Francesco da Milano di permanere in quest'area dove è documentato già dal 1502.
L'intervento a Cison di Antonio Solario è in anticipo su quest'ultima data riguardante il collega, nella quale egli è già operante nelle Marche, a Fermo e Osimo dove si apre ad altre esperienze. Quando lavora per una piccola chiesa collinare di Cison, forse di patronato illustre, lo si vede risalire più chiaramente alla lezione di Bramantino e accostarsi al Giovanni Agostino da Lodi della prima attività veneziana, con un iniziale interesse per Leonardo. Nulla è più emblematico in questo momento per qualificare un crocevia artistico.

Pertanto, per gli anni subito a venire, dopo la *Lavanda dei piedi* datata 1500 (Venezia, Gallerie dell'Accademia), si sarebbe voluto accostare l'inamovibile altare di Giovanni Agostino da Lodi della chiesa di San Nicolò di Bribano (ill. a p. 78 in alto) del 1505 circa, non presente in mostra a motivo di giusti risvolti conservativi. Da porre a fianco a quello accurato di Francesco da Milano, ora al Museo del Cenedese e dunque inserito nell'itinerario collegato alla manifestazione. Esso è realizzato con qualche anticipo sul 1512, data del trittico di Caneva che lo rappresenta in mostra con un esito dei migliori in assoluto.
Per Giovanni Agostino da Lodi l'immagine di un'inedita e degnissima tavola (cm 43 × 56) raffigurante la *Sacra famiglia* (ill. a p. 78 in basso) di collezione privata documenta il suo apporto a tale congiuntura lombarda affatto periferica e apparentemente del tutto scollegata. Il volto del san Giuseppe rappresenta dunque l'attestazione di un'inquietudine tutta lombarda fondata sulla ricerca fisionomica leonardesca. Se si compie lo sforzo di immaginare l'opera dopo il necessario restauro può emergere con chiarezza come l'assieme corrisponda anche alla lezione sul colore e verità espressive di Giorgione, il più attuale, nonché a curiosità nordicizzanti. Tutti aspetti che ogni volta sorprendono in Giovanni Agostino da Lodi, come avviene anche di fronte ai suoi rari studi di teste eseguiti a sanguigna fra i quali si può trovare quello che offre almeno qualche assonanza se non lo spunto per il visionario e inquieto san Giuseppe. Il riscontro riguarda, a titolo d'esempio, il foglio con *Ritratto di giovane* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (inv. 262) dal segno più alleggerito e dalla forma meno chiusa perché modulata da un chiaroscuro più sensibile.
A confronto con gli esempi di Solario e Giovanni Agostino da Lodi si pone la più precoce in assoluto delle opere di Francesco da Milano, qual è la *Madonna con il Bambino* (ill. a p. 79) di Princeton (The Art Museum Princeton University, n. 62-68) che anticipa tutte quelle legate al territorio, confermandone, se ce ne fosse bisogno, l'estrazione formativa forestiera, milanese, più improntata al leonardismo di Boltraffio che a Bramantino.
Pochi esempi attestati rendono pertanto articolate le direttrici lombarde nel primo decennio del secolo. Piacerebbe in tale congiuntura disporre della soluzione al quesito sulla destinazione pe-

Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone, *Affreschi con le storie di Cristo*, già Susegana, Castello di San Salvatore, chiesa di San Salvatore detta Cappella Vecchia (distrutti nel 1917)

riferica (Marca trevigiana?) prospettato per una delle prime prove di Bernardino Luini, qual è la *Madonna con il Bambino e i santi Agostino, Margherita e due angeli* del 1507, ora al Musée Jacquemart-André di Parigi. Ipotesi supportata anche sulla base delle affinità con gli esempi coevi o di poco successivi del da Milano (Quattrini 2001-2002).

Rispetto a quella solo ipotetica dei Brandolini qui richiamata per Antonio Solario, straordinariamente consistente fu la promozione artistica dei conti di Collalto e di San Salvatore. Gli esponenti di forte personalità, che poi troviamo corrispondenti di Pietro Bembo e dell'Aretino o ospitare nel cenobio di Sant'Eustachio a Nervesa monsignor Della Casa, fanno sì che ben prima di una tale congiuntura, nel castello di San Salvatore presso Susegana, ma anche in realtà religiose a esso collegate, si costituisca il centro di propulsione artistica della maggiore levatura per il periodo. Questo doveva essere espresso dalla collezione nobiliare di cui troppo poco si conosce, nella quale si annoverava, per dare solo un esempio, il *Ritratto di Collaltino* spettante a Paolo Veronese (Jaroměřice nad Rokytnou, Repubblica Ceca, Castle Jaroměřice nad Rokytnou), in verità poco conciliante con quello dello stesso personaggio assegnato a Tiziano come testimoniato dall'incisione settecentesca di Sedelmayir (Passolunghi 1989, pp. 202-203).

In concreto e procedendo per ordine, l'impegno nella promozione artistica del casato è testimoniato tuttora dalle opere destinate ai luoghi di culto in San Salvatore e alle chiese del dominio dei Collalto.

La perdita nella grande guerra dei cicli ad affresco della Cappella di San Salvatore (Cappella Vecchia) del castello omonimo ha privato per sempre il territorio della migliore manifestazione di tutta la Marca trevigiana (con esclusione di Treviso) del giottismo, nell'interpretazione di Pietro da Rimini (1324 circa), e della maniera moderna secondo Giovanni Antonio de' Sacchis, il Pordenone che vi appose la propria firma e la data del 1511. Il "genius loci", non coltivato nei laboratori degli stili pittorici avanzati della capitale ma sortito dal Friuli profondo, si sperimenta proprio in questo crocevia in una svolta senza pari: nell'attuazione di un linguaggio personalissimo alimentato dal vaglio intelligente del lascito di Giorgione e dall'osservazione di Sebastiano del Piombo veneziano, dallo studio del modello prossimo rappresentato dal Tiziano più veritiero e classicista (Furlan 1988). La ferita inferta al patrimonio artistico con la perdita degli affreschi non è lenita in nessun modo dalle foto d'archivio (ill. a p. 81), valide soprattutto per filologi e documentaristi, attraverso le quali nemmeno è possibile determinare con sicurezza se vi furono due distinte fasi di realizzazione del ciclo, come è tuttavia probabile.

L'integrazione delle perdite, più in concreto, avviene con il ricostruire la galleria delle sue opere collaltine.

Per primo è da effettuare il recupero dai depositi delle Gallerie dell'Accademia di Venezia della pur rovinata pala datata 1511 della *Madonna con il Bambino e santi* (ill. a p. 83); a essa è da accostare quella con *San Rocco tra i santi Girolamo e Sebastiano* che Ladislao Pyrker, patriarca di Venezia e arcivescovo di Eger, acquisì nei primi dell'Ottocento per la sua collezione, ora nella sacrestia della Basilica della Salute a Venezia. Una soddisfazione aggiuntiva deriva dal porre a integrazione di tale *corpus* del giovane Pordenone il *Cristo morto sostenuto da un angelo* (ill. a p. 85) del Museo di Berlino, che si è avuto la fortuna di potergli restituire e che ora si propone di confermargli (Fossaluzza 2009). L'auspicabile restauro della tavola berlinese, un tempo assegnata a Pier Maria Pennacchi, potrà consentire l'accertamento se possa trattarsi della cimasa sottoposta a riduzioni per una delle due opere collaltine, nella fattispecie per quella ora alla Salute.

La ricomposizione del corpus di questa fase laboriosissima del Pordenone avviene altresì con l'allineare i potenti *Santi Prosdocimo e Pietro apostolo* (ill. a p. 86) di Raleigh (North Carolina Museum of Art) e, accanto, la foto migliore di cui si disponga del *pendant* con *San Girolamo e san Giovanni Battista* (ill. a p. 87) che si ritiene distrutto. Quando si annoveri assieme a questi scomparti la pala coeva tuttora nella parrocchiale di Susegana si può ben dire che tali opere segnino la geografia del Rinascimento maturo nel Veneto, per vigore formale, capacità di introspezione psicologica, aderenza alla realtà fisica colta con immediatezza e per una capacità inedita di restituzione espressiva profonda, a un tempo intuitiva e controllata, tutti aspetti davvero propri di una maniera moderna.

La conferma di come siano sorprendenti tali esiti

Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Pietro, Prosdocimo, Barbara e Caterina d'Alessandria*, 1511, Venezia, Gallerie dell'Accademia

per aperture e tempistica si ricava dalla problematica sulla cronologia della pala di Susegana. La data più ragionevole del 1514, coincidente con quella sicura dell'affresco per la chiesa conventuale di Sant'Antonio a Conegliano (ora al Museo Civico), è fondata da tempo su motivazioni stilistiche indubbiamente meditate, ma per loro natura sempre discutibili e verificabili. L'alternativa finora proposta è consistita in un posticipo seppure di poco, dopo la *Pala della Misericordia* del Duomo di Pordenone (1515-1516) per divenire così la premessa più diretta, assieme alla raffaellesca *Madonna della Loggia* di Udine (1516) e ai cicli friulani di Travesio e Rorai Grande, della svolta proto-manieristica della Cappella Malchiostro del Duomo di Treviso (1520; Furlan 1988). In particolare, la lettura della pala di Susegana, con riguardo alla sua architettura di valore simbolico come offerta da Cohen (1978; 1985), fa anticipare l'acquisizione del suo "uso dinamico", solitamente riferito al problema del viaggio a Roma e dell'esperienza diretta su testi di Raffaello e Michelangelo. L'architettura dipinta occasiona una tensione nel suo rapportarsi ai personaggi nel loro spazio vitale, pertanto ogni suo aspetto anche quello simbolico diviene più tangibile e indubbiamente coinvolgente.

Pur riconoscendo il merito di tale importante approfondimento interpretativo, si rimane dell'avviso che tale esito, pur nella sua straordinaria valenza, prescinda da una diretta esperienza romana di Pordenone che rimane un problema aperto e appartenga al momento conclusivo della fase collaltina e coneglianese. Il passo successivo in effetti è quello rappresentato dalla *Pala della Misericordia* con la deliberata e rinnovata adesione al valore espressivo della pittura tonale posta a servizio di una personalissima visione della rappresentazione sacra più aderente alla realtà e accostante. In perfetta sintonia con questo caposaldo pordenoniano si conferma la *Trasfigurazione di Cristo* un tempo sull'altare maggiore della Cappella Vecchia del Castello di San Salvatore (Milano, Pinacoteca di Brera). L'effusività cromatica quale fondamento costruttivo della forma ed espressivo, come si manifesta nella *Pala della Misericordia* e nella *Trasfigurazione di Cristo*, difficilmente può consentire al pittore di rientrare successivamente in una strutturazione formale per masse più definite, "sculturali" che caratterizzano nella maniera più matura la pala di Susegana e i due scomparti di Raleigh e senza casa.

Si è indicato nel matrimonio fra Elisabetta di Collalto e Giovanni Savorgnan l'occasione per il coinvolgimento del giovane Pordenone in terra trevigiana (Passolunghi 1987, p. 234). Si rammenti che lo stemma Savorgnan indica tale famiglia quale committente del trittico affrescato da Pordenone nel 1506 nella chiesa di Santo Stefano di Valeriano. Una prima committenza nobiliare per il pittore che allora fissava la propria dimora a Pordenone e Spilimbergo (Calì 1985).

Non è mai stata data una risposta, invece, al quesito sull'identità del presbitero Pietro che commissiona la solenne tavola del 1511 ora alle Gallerie dell'Accademia, come dichiara la studiata iscrizione lapidaria. La provenienza da San Salvatore è assicurata, ma senza l'indicazione in quale delle chiese del maniero potesse essere esposta in origine. Nella consapevolezza che le ipotesi in sede storica possono avere validità, se non altro per muovere l'impegno alla verifica documentaria finora non affrontata nel caso specifico, piace poter accreditare per la prima volta l'identificazione del committente in Pietro Marcello, nobile veneziano, documentato a Susegana solo dal 1517 nel tentativo di insediarsi quale pievano di Santa Maria, chiesa posta sotto il giuspatronato Collalto (Tomasi 1998, I, pp. 450-451). In assenza della ricostruzione della sua carriera ecclesiastica che lo vede rettore di San Liberale a Castelfranco nel 1515 e con la qualifica nobiliare (Liberali 1975, p. 99), nulla esclude che i suoi interessi gravitassero già da qualche tempo in ambito collaltino. Se confermato, il dato non sarebbe affatto trascurabile nello sforzo di definire in modo più articolato possibile questo contesto culturale autonomo, ma aperto a una circolarità di esperienze ad alto livello. Si disporrebbe del primo committente veneziano di Pordenone, esponente di uno dei rami Marcello della Capitale, da individuare non senza difficoltà, e votato alla vita religiosa.

Collegamenti fra Venezia, Conegliano e la sfera collaltina suggerisce anche la commissione a Pordenone degli affreschi di un'intera cappella nella chiesa distrutta di Sant'Antonio abate a Conegliano. I brani superstiti, ora al Museo Civico di Conegliano, per quanto abbiano sofferto, ne mostrano l'impeto e il grado di ricezione del tonalismo giorgionesco in pittura murale, consentendo un paragone con l'elaborazione di questa tecnica espressiva come è raggiunta, invece, nella

Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone, *Cristo morto sostenuto da un angelo*, Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung

alle pagine seguenti
Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone, *I santi Prosdocimo e Pietro apostolo*, Raleigh, North Carolina Museum of Art

Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone, *I santi Girolamo e Giovanni Battista*, senza casa (opera distrutta?)

pittura su tavola all'altezza del 1514, l'anno riportato nell'iscrizione un tempo leggibile sull'affresco. In tal caso, il committente fu il priore Ludovico da Salò, canonico Regolare lateranense. Il collegamento che solo questo dato suscita è con la comunità di Santa Maria della Carità a Venezia, nelle cui pergamene vi è la procura a da Salò «priorem benemeritum» per poter accedere a un mutuo di ventidue ducati, ipotecando le rendite del possesso di Campagnola, per far fronte ai debiti del convento che annoverava una decina di religiosi (Venezia, Archivio di Stato, Convento Santa Maria della Carità, Serie I, pergamene, busta 37, alla data 1515, 12 aprile). Tra le spese recenti a creare difficoltà entravano forse quelle della decorazione di Pordenone, mentre la cappella del Corpus Domini di poco precedente era a spese degli Amigoni.

La presenza dei Canonici Regolari lateranensi si registra anche a Santa Maria di Mercatello alle foci del Soligo nel contado di Collalto. L'antico romitaggio di fondazione comitale passò a Santa Maria della Carità con l'obbligo di residenza e officiatura di alcuni religiosi per volontà di papa Giulio II, espressa con la bolla del 12 dicembre 1505 (Passolunghi 1996, p. 23). Si registrano quindi collegamenti del tutto probabili fra queste realtà, da intendersi come premessa se si vorrà meglio indagare sulle sensibilità spirituali e le occasioni di committenza agostiniana di protagonisti ancora da identificare più concretamente.

Non mancano di assumere iniziative altri contesti particolari di vita monastica e conventuale presenti negli ambiti cittadini considerati. Le comunità religiose, portatrici a loro volta di identità spirituali e di un proprio immaginario, si esprimono nel momento della commissione di un'opera destinata al luogo di culto pubblico o nell'accogliervi quelle votive offerte da privati o confraternite.

Si incontrano queste realtà spirituali complesse nelle opere presentate in mostra, selezionate entro un patrimonio sacro coneglianese mai nella collocazione originaria, bensì tutto disperso da luoghi di culto antichi tutti distrutti. Per primo quello delle benedettine di Santa Maria Mater Domini, popolato da figlie della nobiltà locale e posto sotto il controllo della comunità civile. A leggere i documenti notarili vivono in esso le esponenti delle famiglie Sbarra, Montalban, Marcatelli, Vezzati, Benvenuti (Treviso, Archivio di Stato, Notarile. Atti Silvestro Collato, busta 787, per gli atti del secondo decennio). È destinata alla loro chiesa l'ultima opera di Cima del 1516, di grande impegno ideativo ed esecutivo, paludatissima. Non è documentata la precisa collocazione originaria per dedurre indicazioni sulla scelta del soggetto che, secondo tradizione, presenta Pietro apostolo nelle vesti pontificali liturgiche. Una riaffermazione del primato e della successione apostolica con un'iconografia quanto mai eloquente, riproposta in una precisa fase storica che ne rafforza il significato. Un corrispettivo del tema si trova nella pala di Marco Basaiti per la Cattedrale di Venezia, per San Pietro di Castello, eseguita quasi in contemporanea. Un confronto significativo fra queste soluzioni si stabilisce inoltre con la pala di Palma il Vecchio per la chiesa plebanale di Fontanelle nell'Opitergino, in cui Pietro veste all'apostolica e i santi che lo circondano esprimono il tema dell'evangelizzazione delle Venezie e della successione apostolica, annoverando Marco Evangelista e Tiziano vescovo. Pietro apostolo in cattedra quale immagine cultuale, come si manifesta in quest'opera, doveva trovare a Fontanelle rispondenza in un ciclo con episodi dagli *Atti degli apostoli*, di grande importanza evocativa ed "ecclesiologica". Per gli affreschi distrutti ci si attiene unicamente alla testimonianza di Ridolfi (1648), che li descrive con tale precisione e corrispondenza dei temi da lasciare il sospetto che in realtà egli si riferisca al ciclo di Francesco da Milano di Castello Roganzuolo, in effetti assegnato tradizionalmente ad Amalteo e non proprio al Pordenone. Se non si trattasse di un errore, in tempi diversi e in due pievi del quadrante della diocesi di Ceneda vi era il modo di celebrare gli atti dell'apostolo Pietro.

S'incontrano, nella selezione per questa esposizione, le opere che corrispondono alla dimensione spirituale più rigorosa ispirata al francescanesimo delle origini dei Riformati di Santa Maria delle Grazie.

Si tratta della pala dell'altare maggiore di Francesco Beccaruzzi donata dal citato Antonio Hoyos de Salamanca vescovo di Gurk. Si aggiunga quella spettante a Giovanni e Bernardino da Asola dedicata al Fondatore con cimasa del *Compianto di Cristo*, improntata al modello savoldesco. Altri santi dell'ordine in tanta sobrietà (*San Bernardino da Siena tra le sante Chiara ed Elisabetta d'Ungheria*) sono presentati nella pala di Beccaruzzi degli anni

trenta finita nella chiesa di San Barnaba a Venezia. Dalla chiesa dei Francescani Minori Conventuali di San Francesco, presso il quale era aperto lo studio teologico, proviene la *Pala della Concezione* di Florigerio destinata all'altare di patronato della Scuola con tale dedicazione e la pala delle *Stimmate di san Francesco e santi* di Beccaruzzi per l'altare maggiore, occasione di controversie sul pagamento.

Si tratta di ideazioni iconografiche di momenti e contenuti diversi per le quali si può supporre, senza tema di affermare l'ovvietà, che vi sia l'impegno specifico nella elaborazione da parte dei Conventuali, il convergere delle conoscenze e saperi spirituali in un'intesa con committenti e pittori.

Quale sensibilità spirituale e quale cultura possano celarsi nelle scelte iconografiche delle opere di questo periodo, lo dimostra in modo addirittura sorprendente la splendida pala di Giampietro Silvio per la chiesa parrocchiale di San Vendemiano del 1549. L'immagine del Cristo morto in gloria sorretto da angeli nell'alto della composizione può essere eletto a emblema conclusivo del percorso espositivo per il misurato senso di realtà e coinvolgimento emotivo, per la spettacolarizzazione dell'evento. È una visione contemplativa di inequivocabile significato eucaristico. Tale immagine va a sostituire il soggetto, che avrebbe dovuto anch'esso essere drammaticamente spettacolare secondo la sensibilità manieristica del momento, già elaborato da Beccaruzzi: 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. Quest'ultima soluzione vede protagonista un committente d'eccezione fra il clero diocesano, il rettore, monsignor Girolamo Fenaroli, il poeta che fu alla corte del cardinale Farnese, legato da amicizia in particolare con Bernardo Tasso. In un'ode costui lo immagina soggiornare a Conegliano con Marco Silvio, uno dei due figli del pittore anch'egli poeta, frequentatore con Tasso e Fenaroli del circolo letterario di Domenico Venier a Venezia, la celebre Accademia Veneta della Fama.

Nella dedica a Fenaroli del libro di villotte di Antonino Barges, compositore attivo fra Venezia e Treviso, dato alle stampe nel 1550, si trova

Francesco Beccaruzzi, *Ritratto d'uomo quarantaduenne*, 1537, Londra, collezione privata

Francesco Beccaruzzi
Giovane donna con Cupido e cagnolino, già Londra, mercato antiquario

l'augurio che siano cantate da Fenaroli e Silvio e assieme a loro dai gentiluomini di Conegliano. Giampietro Silvio si unì in matrimonio con Graziosa Vasio, sorella del poeta Giampaolo vicario del cardinale Gaspare Contarini, vescovo di Belluno, si comprende pertanto l'impronta educativa dei figli del pittore.

Il concorso determinante di una committenza eccezionale riguarda anche la vicenda della pala di Tiziano per il Duomo di Santa Maria Nova di Serravalle. L'iniziativa fu presa nel 1542 dal podestà Vincenzo Ghisi e dagli organismi preposti al governo della città, il Maggiore e il Minore Consiglio. Dell'effettivo completamento dell'opera si poté tuttavia parlare solo nel 1547, dopo la controversa sostituzione di una figura. In luogo di san Vincenzo (Ferreri?), in quanto patrono del podestà Ghisi, il san Pietro, ancora una volta una scelta significativa specie in anni di riforma cattolica, o meglio tridentini, e di riaffermazione del primato del principe degli apostoli. Di conseguenza, si può dedurre come anche la scena della *Pesca miracolosa* nel fondo paesaggistico sia il frutto di un'aggiunta, essendo iconograficamente dettata da quest'ultima soluzione. Aspetto che ha aperto a non poche e complesse implicazioni ideologiche.

L'effettiva realizzazione dell'opera avvenne nel tempo successivo al viaggio a Roma di Tiziano del 1545-1546. L'iconografia adottata dal Cadorino tiene conto del cartone di Raffaello (Londra, Victoria and Albert Museum) e dell'arazzo della *Pesca miracolosa* della serie destinata alla Cappella Sistina, inoltre della xilografia trattane da Ugo da Carpi che aggiunge alcuni particolari desumendoli da un disegno preparatorio di Raffaello. Secondo Rearick (1993) tenne conto soprattutto 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. In particolare Tiziano avrebbe colto alcune varianti apportare da Jacopo alla soluzione presentata dalla xilografia di Da Carpi.

Con la sua potente enfasi manieristica, la pala realizzata da Tiziano per Serravalle su committenza civile è indubbiamente un fatto clamoroso, anche per la complessità delle vicende di realizzazione, e senza pari.

Un'apertura al manierismo romanista, sotto altro segno, si era già avuta in precedenza a Ceneda grazie alla committenza del vescovo, il cardinale

Marino Grimani. I suoi interventi datano a partire dal 1531 quando diviene amministratore del vescovado in luogo del fratello Giovanni «sospettato peraltro di simpatie per la Riforma» (Paschini 1958; 1961; Brunelli 2002). Aveva ricevuto la berretta cardinalizia nel 1528, nell'occasione fu celebrato tra gli altri da Aurelio e Pietro e Paolo Vergerio. A Ceneda ebbe come *longa manus*, nella funzione di vicario, la notevolissima figura di uomo di chiesa qual è Pietro Mareno Aleandro (Conegliano, 1480? - Roma, 1540) di origini coneglianesi, dove la sua famiglia aveva la propria arca nel Duomo. Era legato da parentela con il cardinale Girolamo Aleandro (1480-1542) originario di Motta di Livenza. Filologo prima, di notevole esperienza anche internazionale, Pietro Mareno Aleandro intraprese la carriera ecclesiastica a servizio dei Grimani. Il profilo della sua azione pastorale quale arcidacono di Cadore, o come vicario a Vicenza, vale nel far comprendere per estensione quanto poté realizzare a Ceneda (Fossaluzza 2012[3]). L'impronta, anche nell'arginare infiltrazioni luterane, era quella dettata dall'azione di Clemente VII, al quale Grimani fu particolarmente legato.

Lo stimolo impresso dal vescovo a Ceneda si può intravedere nelle iniziative della Massaria e del Capitolo della Cattedrale.

Quanto al vescovo stesso, l'episodio di maggior rilievo riguardò il rinnovo della Loggia municipale cenedese. In relazione al contenuto della decorazione (*Giustizia di Traiano*, *Giudizio di Salomone*, *Giudizio di Daniele*) e al linguaggio con cui è espressa essa costituisce un'apertura manieristica di notevole profilo. Con decisione illuminata, l'ideazione fu affidata al Pordenone del quale si conservano gli energici disegni preparatori. Vi era la consapevolezza della sua esperienza e aggiornamento, del legame da sempre al territorio, e della sicurezza nella realizzazione rappresentata dalla bottega affidata allora al genero, Pomponio Amalteo. Nell'ultima sua stagione Pordenone si muoveva fra la città da cui prende il nome, Venezia, Piacenza e da ultimo Ferrara dove trova la morte. Il significato e valore della scelta di Pordenone quale ideatore del ciclo decorativo può essere compreso forse con il fatto che non vi fu l'interesse a esportare a Ceneda quel gusto romanista sofisticatissimo (se non addirittura uno dei protagonisti) che si mostrava in contemporanea nel sontuoso palazzo di famiglia in Santa Maria

Francesco Beccaruzzi, *Venere e Cupido in paesaggio*, collezione privata

Formosa a Venezia fatto rinnovare da Marino Grimani e i suoi fratelli, dove intervengono tra il 1537 e 1540, ad esempio Camillo Mantovano, Francesco Salviati e Giovanni da Udine.
Rispetto al magniloquente linguaggio romanista della Loggia ha tutt'altro respiro quello delle tavole per il pergolo dell'organo della Cattedrale, realizzate poco prima da Pomponio Amalteo. Il ciclo che documenta l'intenzionalità di rinnovo del culto di san Tiziano, titolare della diocesi e della Cattedrale, assume un facile tono narrativo e colloquiale. Anch'esso è di apertura verso quell'arte di facile comunicativa didascalica, di contenuto catechetico, destinata sempre più ad affermarsi.
Con tutto questo, non vi fu il tempo, forse neppure l'interesse, per una vera e propria strategia di committenza Grimani a Ceneda (Paschini 1958). Sembra si possa intravedere un gesto simbolico nella donazione di Grimani, avvenuta nel 1533 («ecclesiae suae Cenetensi»), di due preziosi codici miniati del secondo Quattrocento un *Messale* (Vittorio Veneto, Biblioteca del Seminario, R.S. 589) di provenienza parmense e un *Breviario* (Vittorio Veneto, Biblioteca del Seminario, R.S. 590) legato alla città di Pisa, forse appartenuto all'arcivescovo Filippo de' Medici (1460-1474) (Stocco 1997-1998; Calderoni Masetti 2012). Nell'occasione il cardinale vi fece apporre lo stemma Grimani con le proprie insegne. Non fu dunque una commissione mirata, attinse alla propria biblioteca, e non coinvolse in nuove opere Pietro Clovio che gli era devoto (Calvillo 2000).
Le manifestazioni manieristiche dettate dalle scelte Grimani dovettero essere determinanti nel passaggio linguistico di Francesco da Milano individuabile negli anni trenta. Dimostrando la maggiore concentrazione esecutiva egli attinge a fonti raffaellesche, tramite le quali cambia repentinamente registro, nel ciclo di Castello Roganzuolo, il più impegnativo della fase matura. Vi attua una sorta di manierismo romanista indotto, elaborato sulla base delle fonti grafiche e degli esempi pordenoniani. Sulla linea per lui più congeniale del linguaggio devozionale di Amalteo come dimostrato nel ciclo di *Storie di san Tiziano*, si segnala ora con nuova attribuzione a da Milano l'ingenua *Sacra famiglia e donatori* del Museo di Capodimonte (Utili, in *Museo* 1995, pp. 76-77). Una certa *naïveté* si riscontra anche quando, una volta tanto, lo si scopre impegnato in temi profani, come negli scomparti destinati alla decorazione di un soffitto di Collezione Scarpa di Venezia presentati in questa esposizione. In essi attinge al consueto repertorio allegorico e mitologico, lasciando il dubbio che lo attualizzi sullo stimolo dei carmi di Marcantonio Flaminio.
In realtà, l'accostamento che è stato sostenuto con i *carmina* flaminiani non va al di là di un semplice impressionismo (come mi conferma cortesemente Giovanni Ferroni). La contiguità geografica fra poeta e pittore non sembra infatti un elemento sufficiente a far dipendere il soggetto delle tavole, dai *lusus pastorales* di Flaminio che, per altro, furono sì composti nel 1525-1526 ma che furono editi soltanto nel 1548 a Lione da Gryphus. Quindi bisognerebbe ipotizzare una conoscenza manoscritta da parte del pittore o del suo committente, conoscenza che cade ovviamente nel novero delle possibilità ma che andrebbe comunque dimostrata. Inoltre, le tavole non sono avvicinabili agli inni di Flaminio (precedenti alle liriche del '25), ma – al più – ai suoi epigrammi; solo che, le raffigurazioni non paiono serbare alcun rimando diretto alle situazioni, anche narrative, lì descritte.
Sicuramente, il livello qualitativo di opere destinate alle case nobiliari di coneglianesi o trevigiani si eleva in certa misura rispetto a quello di cui dà prova Francesco da Milano quando l'impegno è affidato a Francesco Beccaruzzi.
La ritrattistica nel suo catalogo sembra destinata a definirsi manifestando aspetti nuovi. Sono ancora da vagliare alcune attribuzioni finora avanzate, e l'operazione potrà essere facilitata dalle proposte nuove e all'apparenza più sicure. Fra queste il *Ritratto d'uomo quarantaduenne* (ill. a p. 89) con data 1537, ora in collezione privata di Londra, quello di *Giovane donna con Cupido e cagnolino* (ill. a p. 90) sul mercato antiquario londinese nel 1984. Rimane sicuramente tra i più rappresentativi, assieme al *Ritratto di cavaliere* della Galleria Colonna a Roma e al *Ritratto maschile* degli Uffizi, il *Ritratto di giovane donna* della Pinacoteca dell'Accademia Carrara presentato in questa esposizione. Il modello della ritrattistica tizianesca nel taglio compositivo è evidente e segnala una ricerca alternativa ai modelli bordoniani. Il gusto dei privati committenti di Beccaruzzi che vedono in lui la possibilità di ottenere una traduzione dei soggetti del Cadorino si esprime bene nella *Venere e Cupido in paesaggio* (ill. a p. 91) di collezione

privata, già attribuita a Bonifacio Veronese (Simonetti 1984).
I collegamenti fra artisti, nel territorio considerato quale crocevia di esperienze, sono molteplici, come pure le presenze occasionali. Ne è un esempio quella di Bordon a Serravalle, nel 1532 e 1533, per la stima delle portelle d'organo di Francesco da Milano, assieme alla personalità di tutto riguardo qual è Stefano Cernotto da Arbe, che sta emergendo recentemente con vigore. Un intreccio si stabilisce fra Bordon, Beccaruzzi e Fiumicelli per controversie sorte nei primi anni quaranta.
Ai casi importanti della circolarità degli artisti noti si aggiungono quelli non trascurabili di collegamento svolto da pittori senza opere, o quasi. A proposito di inquietudini interiori e religiose, un paragrafo a sé e conclusivo di soli spunti può riguardare Lorenzo Lotto nel secondo periodo di permanenza a Treviso (1542-1545), nessuna opera del quale è tuttavia presente o documentata nelle tre "città intermedie" considerate e nei loro territori. Non mancano invece i suoi legami con i pittori che vi operano. Francesco Beccaruzzi può fregiarsi di un parere favorevole nella diligentissima stima della pala di Valdobbiadene del 1544 che il «peritissimum pictorem» valuta (per impegno e qualità) di prezzo superiore rispetto a quanto convenuto (Fossaluzza 1993, pp. 139-141 doc. 30-32). La presenza trevigiana degli anni quaranta di Lotto e Beccaruzzi ha ovviamente consentito la loro conoscenza. Lotto tenta anche di avvalersi della collaborazione di Alvise Bianchini (o Bianchettini, di Bianchi) figlio di maestro Gaspare di Mareno, abitante a Conegliano, amico di Beccaruzzi. Nel 1546 è incaricato, infatti, di stimare la pala che quest'ultimo aveva eseguito per la chiesa di Nervesa. Che Bianchini, pittore senza opere, entrasse nell'orbita di Lotto lo si evince dal *Libro di spese diverse* (*Il libro* 1969, pp. 8, 9, 253; Fossaluzza 1993, p. 139 doc. 29), dove in data 13 marzo 1944 si legge l'annotazione da cui risulta stipendiato «per operar per mi doi mesi a ducati doi el mese spesati». La collaborazione non dovette concretizzarsi secondo i tempi inizialmente previsti. Un congiunto di maestro Alvise pittore, Francesco Bianchini affida nel 1561 il figlio Bartolomeo al pittore Antonio Arman da Trento, con bottega a Venezia in San Canziano, per apprendere l'arte della pittura (Cagnin 1993², pp. 77, 100 doc. 3). Il contratto valido per cinque anni è sottoscritto a Conegliano in presenza di Riccardo Perucolo «pictore in burgo veteri». Rimane da indagare il significato della scelta veneziana di cui Riccardo Perucolo sembra garante, da accertare alla luce della sua personalità, dei contatti che ancora possono emergere al suo riguardo e delle accuse che lo portarono al rogo. Per inciso, la sorella di Riccardo Perucolo Elisabetta, ai primi di marzo 1549, redige l'inventario dei suoi beni e affida «in salvo» a Riccardo «un quadro de tella depento de una Madonna» di cui non specifica l'autore (Cagnin 1993², p. 77). Forse del fratello il cui lavoro finora è da individuare esclusivamente nei fregi decorativi di Palazzo Sarcinelli, fra quello di più botteghe, negli esiti colti o estrosi come quelli del "portego" o del prospetto sul cortile interno. Elisabetta Perucolo sta preparando il suo trasferimento per qualche mese a Treviso in casa di Liberale Pinidello, la cui effigie ci è restituita da Lorenzo Lotto nel 1543 nel penetrante ritratto della Pinacoteca di Brera (Dezuanni 2005, pp. 47-50).
Sono solo frammenti di microstorie che sollecitano altre indagini e inedite ricostruzioni. Del resto tutto il tracciato pittorico delle città intermedie di Conegliano, Ceneda e Serravalle, con la realtà limitrofa della piccola corte dei conti di Collalto e San Salvatore, continua a essere sollecitato da temporanee presenze e contatti a volte sorprendenti, dalla circolazione di idee (o inquietudini). La partecipazione degli artisti è indubbia a prescindere dalla possibilità di stabilire ogni volta (assecondando un'attesa un poco ingenua) nessi di causa ed effetto con i contenuti iconografici di un immaginario affatto diversificato o le scelte di stile.