

GIORGIO FOSSALUZZA

*FRANCESCO FRIGIMELICA INCONSUETO
E UNA "VARIAZIONE SUL TEMA" DA PARIS BORDON*

Estratto dall'*Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore*
anno LXXIX - n. 337 maggio-agosto 2008 - pp. 89-134

GIORGIO FOSSALUZZA

FRANCESCO FRIGIMELICA INCONSUETO E UNA "VARIAZIONE SUL TEMA" DA PARIS BORDON

1. *Frigimelica, pittura post-tridentina, la rivalutazione di Giovanni Testori*

Una sollecitudine remota per il pittore bellunese Francesco Frigimelica deriva a chi scrive da quell'acutezza critica tutta in suo favore che Giovanni Testori, non senza sorpresa, ebbe a manifestargli nella recensione alla mostra sull'*Arte del '600 nel Bellunese*, tenutasi nel 1981 a cura di Mauro Lucco¹. Con essa, Testori ci mette innanzitutto di fronte a una sentita e garbata interpretazione della poetica di un piccolo maestro, quale premessa e invito a un più motivato esercizio filologico e alla dedica di una mostra. Un ritaglio di terza pagina di quotidiano, accuratamente riposto per essere riesumato di tanto in tanto, è rimasto, dunque, di riferimento profondo, consapevole e inconsapevole, nella faticosa, e spesso incompresa, intercettazione e sforzo d'approfondimento degli stili e messaggi contenuti nelle secolari pagine artistiche della periferia devota². Si conceda l'ardire di rileggerlo in pubblico e la presunzione di segnalarlo all'archivio delle migliori riflessioni critiche che mai possa aver annoverato il patrimonio artistico di Belluno.

Testori poneva forte l'accento sulla "contadinesca 'restrizione' stilistica" di Frigimelica, legittimandone, per l'appunto, la poesia che vi era senza alcun dubbio contenuta; in tale modo veniva sottratta all'appannaggio di Sebastiano Ricci, al quale si chiede metaforicamente il permesso dell'operazione, come se esso dovesse provenire dall'alto, "dai suoi trionfi di statura europea", scontatamente da tutti riconosciuti e celebrati. Nel guardare, quindi, a Frigimelica la vera poesia si poteva trovare espressa anche per "contadini" e "comuni", saggiata nelle "più esiliate parrocchie". Si veda "in quel dipingere all'antica, come se stesse recitando sempre il rosario e, sempre, dopo aver consumato la stessa cena, coscientemente volendo non mutarla mai, la cena, e non dimetterlo mai, il rosario, quale segreta e umile verità riesce a toccare il nostro Frigimelica!".

Contributo consegnato per la stampa nel settembre 2007.

1. GIOVANNI TESTORI, *In mostra l'arte del '600 bellunese. Tutti i tesori della provincia*, "Corriere della Sera", Venerdì 31 luglio 1981, p. 3. *Arte del '600 nel Bellunese*, catalogo della mostra a cura di MAURO LUCCO, Belluno, Palazzo Crepadona, Chiesa di San Pietro, Palazzo Piloni, 19 luglio - 19 ottobre 1981, Padova, Eurograf, 1981.
2. Purtroppo non compare nell'antologia degli scritti dell'autore, a maggior ragione si segnala il contributo in questa occasione. Cfr. GIOVANNI TESTORI, *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, a cura di PIETRO C. MARANI, Milano, Longanesi, 1995.

Nel puntare su tali prerogative di un artista pressoché sconosciuto anche agli specialisti, Testori otteneva quasi un riassetto delle gerarchie di valori, quelle stabilite tenendo in conto i pochi artefici locali che, con qualche fatica, emergevano tra i preponderanti apporti sporadici dei foresti; questi ultimi, certo, privilegiati nell'occasione della mostra del 1981 in quanto riconosciuti essere, comunque, rivelatori di un'intelligenza d'aggiornamento da parte dei committenti bellunesi, capaci talora di guardare e affidarsi all'esterno.

Testori promuoveva Cesare Vecellio per i ritratti di devoti nei suoi dipinti d'altare: "a quel punto la sua scrittura, normalmente generica e vanesia, si fece di colpo consapevole, ostinata, precisa; quasi avesse voluto prendersi la rivincita per tanta obbligata retorica cui s'era dovuto concedere, e così stringersi alla realtà ed essere finalmente qualcuno; anzi, lui, proprio e indimenticabilmente, lui Cesare Vecellio; senza più complessi verso il gran nome", al quale inevitabilmente il suo riconduceva.

Per lo stesso motivo della preferenza ritrattistica, si accreditava, indipendentemente, il "controriformista" Frigimelica con le sue pale d'altare; difatti "nell'arcaismo pressoché totale dell'insieme, gli inserti ritrattistici sono d'una verità così depauperata e nuda da lasciarci lì, col fiato sospeso. Tutto v'è segnalato; pelle, rughe, anni, vicissitudini, dolori ed anche, seppure rarissime, le dure, famigliari felicità. Ci ricordano questi ritratti, e non a caso, il becco delle rondini che sull'altana pareva volessero sfiorarci la bocca... Sembra, questa, al lettore somiglianza da poco?".

Un tale esito critico meritavano (e slancio anche lirico) le poche opere presenti in mostra nel 1981: la *Madonna dei Battuti* della chiesa parrocchiale di Selva di Cadore; la pala della *Madonna con il Bambino in gloria, i santi Antonio abate e Sebastiano, il pievano Giovanni Persico e i confratelli dei Battuti* dell'arcipretale di Castion; la *Madonna dei Battuti con il pievano Giovanni Arlotto* della chiesa di Santa Maria dei Battuti essa pure a Castion, il *San Mamante in paesaggio* della chiesa dedicata al santo di Caleipo; infine, a testimonianza di un altro genere, il *Ritratto del vescovo Alvise Lollino* del Seminario Gregoriano di Belluno³. Con questa selezione, si ha modo quasi di incontrare i preti Giovanni Persico, Giovanni Arlotto, alcuni fra i Battuti e il colto e spiritualissimo vescovo Lollino. Attraggono, soprattutto, il realismo parlante dei loro volti per lo più severi e dei loro occhi, che, con lucidità

3. L'identificazione dei pievani Persico e Arlotto si deduce dalla descrizione della chiesa stilata dal pievano Giovanni Moro in previsione della visita pastorale del vescovo Valerio Rota effettuata nel 1724. Archivio Vescovile di Belluno, Visita pastorale 1724, busta 18/4, c. 3. Per questo e per i dipinti di Castion si veda FLAVIO VIZZUTTI, *Le chiese della parrocchia di Castion. Documenti di storia e arte*, Belluno, Parrocchia di Castion, 2005, pp. 58-61, 137-147; IDEM, *Le chiese dell'antica Pieve di Cadola. Documenti di storia e d'arte*, Belluno, a cura delle Parrocchie di Cadola, Polpet-Ponte nelle Alpi, Col di Cugnan, Quantin, 1999, p. 26 segg. Sulla Scuola dei Battuti si veda il saggio di MARIO SOMMACAL, *La Confraternita di Santa Maria dei Battuti di Castion (Belluno)*, Perugia, Centro di Documentazione sul Movimento dei Disciplinati, 1973 (Quaderni, 17).

vitrea, tutto scrutano e riflettono. Ma non manca, in alcune opere, una peculiare ambientazione paesaggistica, non domestica o di cronaca, bensì formulata al fine di far acquisire un maggiore stacco d'astrattezza ai personaggi sacri che, nel rispetto delle gerarchie, appaiono o stagliati su dilaganti fondi di cielo nitidissimo appena orlato da monti verdissimi e azzurognoli, o tra compite glorie angeliche⁴.

L'alta considerazione di Testori nel rivolgersi a Frigimelica si basa non solo su questo campionario messo in mostra, riguarda bensì l'intero *corpus* dell'artista sul quale egli doveva essersi informato, come si coglie nell'affermazione che “forse il vero Seicento bellunese si stringe tutto nel centinaio di dipinti che il Frigimelica v'ha lasciato”⁵.

4. In più occasioni, Mauro Lucco richiama, per quanto riguarda i caratteri del paesaggio in Frigimelica, i modelli di Pozzoserrato e di Paul Brill, ma in proposito si veda qui alla nota 15.

5. Implicito è il riferimento al prezioso inventario delle opere di MARIA GRAZIA BRAGALENTI, *L'opera di Francesco Frigimelica*, “ASBFC”, XLV (1974), 206-207, pp. 45-60; EADEM, “ASBFC”, XLV, (1974), 208, pp. 99-111; EADEM, “ASBFC”, XLV (1974), 209, pp. 149-152; EADEM, “ASBFC”, XLVI (1975), 210, pp. 29-34; EADEM, “ASBFC”, XLVI, (1975), 211-212, pp. 102-106. La sede non ha consentito la riproduzione di molte opere catalogate in questo contributo. Un antesignano profilo del pittore è quello edito da FRANCESCO PELLEGRINI, *Uomini illustri della casa Frigimelica. Nelle faustissime Nozze Gerardis-Frigimelica. Al padre della sposa*, Belluno, Deliberali, 1882 (qualificato come “operoso e valente seguace della scuola dei Vecelli”, se ne riportano gli estremi biografici e si ricostruisce l'albero genealogico, sposa il 24 marzo 1594 Caterina Calafati di Venezia). Si veda poi ALESSANDRO DA BORSO, *Pittori Bellunesi*, “ASBFC”, XXXIX (1968), 182, pp. 5-6. Non manca di stilare un articolato profilo del pittore, nella sua fondamentale opera a largo respiro, anche RODOLFO PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano, Electa, 1981, I, pp. 75-76. Si vedano, in seguito, i contributi specifici di FLAVIO VIZZUTTI, *Contributi per una rivalutazione della pittura bellunese nell'età barocca*, “ASBFC”, L (1979), 227, pp. 75-84; IDEM, “ASBFC”, LI (1980), 230-231, pp. 14-21; SERGIO CLAUT, *Una precisazione sul Frigimelica*, “el Campanon”, XV, 48, 1982; IDEM, *Ancora sul Frigimelica*, “el Campanon”, XV, 50, 1982, pp. 21-27. Di taglio particolare è il contributo di FLAVIO VIZZUTTI, *Seicento inedito: la ritrattistica del Frigimelica*, “Dolomiti”, 1980, 1, p. 50. Rispetto alla stringatissima voce redazionale *Frigimelica Francesco*, in ULRICH THIEME-FELIX BECKER (in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XII, Leipzig, Seeman, 1916, p. 486, i profili più aggiornati sul pittore, i cui estremi biografici rimangono quelli del 1570 circa e post 1646, si devono a MAURO LUCCO, *ad vocem Frigimelica Francesco*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, II, Milano, Electa, 1989, p. 746; SERGIO CLAUT, *ad vocem Frigimelica Francesco*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, III, Milano, Electa, 1999, p. 1292; IDEM, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, II, Milano, Electa, 2001, pp. 829-830. Dal punto di vista critico e conoscitivo si veda più di recente SERGIO CLAUT, *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, I, Milano, Electa, 2000, pp. 130-235. Per le opere di Frigimelica fuori del Bellunese, in Trentino e Trevigiano, si veda EZIO CHINI, *Aspetti della pittura in Trentino nell'età dei principi vescovi Madruzzo (1539-1658)*, in *I Madruzzo e l'Europa*, catalogo della mostra, Trento, Castello del Buonconsiglio, Milano-Firenze, Charta, 1993, pp. 154 segg., (in part. p. 197 cat. 35); GIORGIO FOSSALUZZA, in *Cassamarca. Opere restaurate nella Marca Trivigiana 1987-1995*, a cura di GIORGIO FOSSALUZZA, Treviso, Cassamarca, 1995, pp. 58-59, 76-77, 79; IDEM, in *Fondazione Cassamarca. Opere restaurate nella Marca Trivigiana 2000-2004*, a cura di GIORGIO FOSSALUZZA, Treviso, Cassamarca, 2004, pp. 20-25. Sono molti i contributi su Frigimelica in opere recenti che illustrano il patrimonio delle chiese del territorio bellunese. Qui non ci

Rilevantissimo rimane il parallelo istituito con il casalese Guglielmo Caccia, detto il Moncalvo (1568-1625). Una dimostrazione, innanzitutto, di come fatti locali e periferici meglio si comprendono in una visione conoscitiva a più ampio raggio, non solo quello obbligato (e scontato) della contiguità geografica e culturale, dei confini politici ed ecclesiastici, per cui Frigimelica ci sembra, in diversa misura, associabile ora al primo Pietro Damini da Castelfranco, ora al trevigiano Bartolomeo Orioli, al cenedese Silvestro Arnosti, ai trentini Giovanni Battista Rovedata, al più palmesco Martino Teofilo Polacco e a Orazio Giovanelli⁶. Accomuna tutti loro, e, guardando oltre, anche il Moncalvo, la “restrizione” di campo stilistico, in cui il Frigimelica si ritiene addirittura sopravanzare, dimostrandosi, inoltre, del tutto immune da qualsiasi spunto naturalistico: “senza apertura alcuna verso alcunissimo ‘pestante’”⁷. Equivale a dire che, pur con la peculiare verità ritrattistica emendata (o “senza artificio”), il linguaggio di questo pittore,

si ripromette di fornirne il ragguaglio, da rinviarsi in sede di studio monografico sul pittore. Per il loro compendio basti il rinvio alla bibliografia di riferimento di questa stessa nota. Di seguito sono menzionati unicamente i contributi di specifico interesse per quanto riguarda i temi affrontati. Si coglie l'occasione per segnalare per la prima volta come spettanti a Frigimelica i seguenti dipinti non ancora considerati in sede critica: *Madonna del Rosario, i santi Domenico e Rita, Girolamo e membri di una confraternita*, Cornuda, casa Canonica dell'arcipretale di San Martino vescovo; *Madonna con il Bambino su nubi, i santi Rocco e Sebastiano, donatore*, Cornuda, oratorio di San Rocco; *San Pietro martire e san Valentino*, Trevigiano, casa canonica della chiesa di San Teonisto; *Madonna con il Bambino, i santi Carlo Borromeo, Antonio da Padova e due santi*, Asolo, Museo Civico, depositi, inv. 911.

6. Per Damini giovane e i precedenti padovani, si veda *Pietro Damini, 1592-1631. Pittura e Controriforma*, catalogo della mostra a cura di DAVIDE BANZATO e PIER LUIGI FANTELLI, Padova, Palazzo della Ragione, 15 maggio-30 settembre 1993, Milano, Electa, 1993; *Pietro Damini, 1592-1631. Pittura e Controriforma*, Atti della giornata di studio. Padova 29 settembre 1993, “Bollettino del Museo Civico di Padova”, LXVI, 1977; sulla fase giovanile prima del trasferimento a Padova e i caratteri del paesaggio cfr. FOSSALUZZA, in *Fondazione Cassamarca*, cit., 1995, pp. 153-155. Su Orioli (Treviso 1567/1569-1626/1627), si veda PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, cit., I, p. 346; EUGENIO MANZATO, *Un pittore tardomanierista trevigiano: Bartolomeo Orioli*, in *Sitientes venite ad aquas*, Treviso, s.e., 1985, pp. 445-460; FOSSALUZZA, in *Fondazione Cassamarca*, cit., 1999, pp. 246-247, 314-315; IDEM, in *Treviso cristiana: 2000 anni di fede. Percorso storico, iconografico, artistico nella Diocesi*, a cura di LUCIO BONORA, EUGENIO MANZATO, IVANO SARTOR, Treviso, Diocesi di Treviso, 2000, p. 258; MAURO LUCCO, *ad vocem Orioli Bartolomeo*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di MAURO LUCCO, Milano, Electa, 2001, II, pp. 857-858; FOSSALUZZA, in *Fondazione Cassamarca*, cit., 2004, pp. 292-295. Sul cenedese Silvestro Arnosti, la sua fase giovanile e i legami con Cesare Vecellio, gli sviluppi stilistici, basti qui il rinvio alle schede di chi scrive e alla bibliografia che vi è indicata: FOSSALUZZA, in *Fondazione Cassamarca*, cit., 1995, pp. 115-117, 126-127; IDEM, in *Fondazione Cassamarca*, cit., 1999, p. 28-29; IDEM, in *Fondazione Cassamarca*, cit., 2004, pp. 12-17, 122-125. Per Rovedata (Trento 1570 ca. - post 1630), Polacco (? 1570 circa - Bressanone, 1639) e Giovanelli (1580 ca. - 1638) si veda la sintesi di NICOLÒ RASMO, *Storia dell'arte nel Trentino*, Trento 1982, pp. 226 segg. Per un profilo aggiornato si rinvia a ELVIO MICH, *ad vocem Polacco Martino Teofilo*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, cit., II, pp. 862-863; *ad vocem Rovedata Giovanni Battista*, ibidem, p. 871.

7. TESTORI, *Tutti i tesori della provincia*, cit.

come avviene per i colleghi citati, rimane entro quella categoria stilistica che, per quanto concerne gli studi sulla pittura veneta, vede prevalere la denominazione di Tardomanierismo. Frigimelica non contempla aperture verso esperienze fondamentali di altre scuole di fine Cinquecento, quella carraccesca nella fattispecie, con la quale entra invece in contatto il Moncalvo⁸. A metà degli anni Novanta del Cinquecento, quest'ultimo acquisisce proprio a Bologna la conoscenza dei Carracci; a tale esperienza di grande portata aggiunge poi la collaborazione con Federico Zuccari a Torino nel 1605 e il successivo soggiorno milanese tra 1617-1619⁹. Pertanto, fra i due la differenza sostanziale sta nel fatto che Frigimelica rimane vincolato alla terra nella quale sceglie di trasferirsi da Venezia, in coincidenza, a metà degli anni Novanta del Cinquecento, senza lasciare intendere successivi clamorosi e destabilizzanti rientri, sia pure temporanei, nella capitale o a Padova, o in altri centri ancora. Moncalvo corrisponde, dunque, all'attrattiva dei centri, Frigimelica vi si allontana. Il suo trasferimento bellunese è, come dire, senza ritorno. Da questo osservatorio di una porzione scelta dell'arco alpino, ogni novità è come se dovesse arrivarvi attenuata, o come se egli, da qui, preferisse vedere i fatti pittorici altrui con un certo sobrio distacco e con tutta tranquillità, con i tempi degli abitanti di montagna; in tale modo, soprattutto, salvaguarda il suo acquisito sapere pittorico, sentito e vero, umile, accurato, sempre dignitoso. È emblematico di questa angolatura di visione il fatto che, nell'età di consolidata emancipazione professionale dell'artista, egli rimanga illetterato¹⁰.

Entro le "restrizioni" di stile rientra, secondo l'abbinamento particolare istituito da Testori, il frasario pittorico sia di Moncalvo sia di Frigimelica; ma è guardando, soprattutto, a quello inconfondibile del bellunese che, lindi e levigati, "i colori vi sono come di festa parrocchiale; e tutti declinati verso una sorte di loro diminutivo acuto e infreddolito". L'ascendenza che possono avere queste scelte formali, e nella fattispecie cromatiche, può essere ravvisata, forse, nell'iniziale inserimento nella corrente del lascito veronesiano, come del resto implicano le assonanze con Dario Varotari. Esse sono state am-

plificate e ritenute spia di un apprendistato presso quest'ultimo, che avrebbe potuto aver luogo anche a Venezia, dal momento che Varotari si divideva tra l'impegnativa attività qui svolta e quella più intensa di Padova¹¹. La formazione lagunare (o tra Venezia e Padova) è certo completata almeno nei primi anni Ottanta, dal momento che le opere di Frigimelica compaiono prima nel Feltrino e Trevigiano alla metà del decennio, e solo più tardi nel Bellunese, e per il fatto che egli figura nella Fraglia dei pittori di Venezia nel 1593, ove convolò a nozze l'anno successivo¹². Di riferimento sono la pala di Pedavena, già pubblicata nel 1587, e quella già in San Giacomo a Feltre del 1596¹³.

L'alunnato presso il Varotari non è, tuttavia, una certezza, fondata su documenti o su fonti, si tratta di un'intuizione sulla quale forse agisce l'opportunità intravista di indicare un maestro che si muova tra i due centri, posto che Frigimelica è nato a Camposampiero, alle porte della città del Santo e, poi, risulta risiedere, come osservato, nella capitale¹⁴. Il supposto legame con Varotari poteva mediargli la conoscenza di Ludovico Pozzoserrato "paesaggista", per le note occasioni di collaborazione fra i due; ma questa è mantenu-

11. Sui rapporti con Varotari intuiti da Pallucchini si veda qui di seguito e alla nota 14. Su Dario Varotari si rinvia, in questa occasione, alle schede riguardanti opere tarde di PIER LUIGI FANTELLI, STEFANIA MASON RINALDI e ALESSANDRA PATTANARO, in *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, Padova, Musei Civici, 19 maggio 1991-17 maggio 1992, Milano-Roma, Leonardo-De Luca, 1991, pp. 231-236 cat. nn. 154-158. In generale al pittore, e inoltre a lla sua presenza veneziana, sono dedicati contributi aggiornati e propositivi in *Il tempo di Dario Varotari pittore e architetto, 1542/3-1596. Celebrazioni in onore dell'artista in occasione del IV centenario della morte*, Atti del Convegno di Studi, a cura di EDOARDO CASTELLAN, Selvazzano Dentro, Auditorium S. Michele, 12 aprile-29 maggio 1997, Padova, Comune di Padova, 1997.

12. ELENA FAVERO, *L'Arte dei Pittori in Venezia e i suoi Statuti*, Firenze, Olschki, 1975, p. 147. L'individuazione della prima attività è merito di SERGIO CLAUT, *Una precisazione*, cit., p. 11; IDEM, *Ancora sul Frigimelica*, cit., pp. 21-27.

13. CLAUT, *Una precisazione*, cit.; IDEM, *Ancora sul Frigimelica*, cit. Le opere sono descritte qui di seguito nel testo. Lo studioso (*ad vocem Frigimelica Francesco*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, cit., III, p. 1289) colloca entro il volgere del secolo le seguenti opere: *I santi Pietro e Paolo*, Montebelluna, chiesa di Santa Maria in Colle; portelle d'organo, Belluno, chiesa di Santo Stefano; *Madonna del Rosario e i santi Giovanni Battista e Rocco* della chiesa arcidiaconale di Agordo, proveniente dal battistero (cfr. SERGIO CLAUT, *Dipinti nell'antica Forania di Agordo*, Cornuda, Arti Grafiche Antiga, 1991, pp. 20-21 cat. 4); *Sant'Antonio abate tra i santi Valentino e Giuliana* della parrocchiale di San Simon di Vallada; *Madonna dei Battuti* della chiesa parrocchiale di Selva di Cadore; *Ultima cena* della chiesa parrocchiale di Lamosano d'Alpago.

14. Rodolfo Pallucchini (*La pittura veneziana*, cit., 1981, p. 76), nel suo impegnato profilo, fa il nome di Varotari e di Leandro Bassano, rispettivamente per la composizione e per il carattere dei ritratti della *Raccolta della manna* della chiesa di Santo Stefano di Belluno del 1603. Nel contempo, citando Varotari, osserva come l'artista sia avulso dal contesto tardomanieristico propriamente veneziano.

8. La problematica circa la conoscenza dei Carracci da parte di Moncalvo è affrontata da GIOVANNI ROMANO, *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del manierismo in una città padana*, Torino, Einaudi, 1970, cit., pp. 89 segg.

9. I riferimenti principali per la conoscenza del Moncalvo sono i seguenti: ABELE TRUFFA - GIOVANNI ROMANO, *Guglielmo Caccia detto "il Moncalvo" nel quarto centenario della nascita, 1568-1625*, Asti, Ed. del cenacolo, 1968; ROMANO, *Casalesi*, cit., pp. 75-101. Si annoverano successivamente le seguenti voci bibliografiche fondamentali: *Guglielmo Caccia detto "il Moncalvo" (1568-1625). Dipinti e disegni*, a cura di GIOVANNI ROMANO e CARLA ENRICA SPANTIGATI, catalogo della mostra, Museo Civico di Casale Monferrato, Torino, Lindau, 1997; *Intorno al Moncalvo: la donazione don Cesare Falaguerra*, a cura di ANNA MARIA BAVA e FULVIO CERVINI, comune di Casale Monferrato, s.l. 2000. Le pubblicazioni riportano la bibliografia completa sull'autore.

10. BRAGALENTI, *L'opera*, cit., "ASBFC", XLV (1974), 206-207, pp. 50, 60, nota 10.

ta viva forse anche in seguito, durante il soggiorno del neerlandese a Treviso e, di Frigimelica, nelle vicine città di Feltre e Belluno¹⁵.

Tuttavia, è il caso di ribadire che l'individuazione del maestro di Frigimelica rimane problematica e non fa molti progressi con la pur importante raccolta delle sue prime opere feltrine e trevigiane, nelle quali scarsi appaiono gli agganci che, talora, suscita con la ritrattistica di Leandro Bassano, palesando semmai quel sincretismo fra corrente tintorettesca e veronesiana che si trova sviluppato, ad esempio, dalla dinastia dei vicentini Maganza¹⁶. Le affinità con Leandro è da ritenere si debbano all'interesse maturato verso di lui da Cesare Vecellio; sarebbero, dunque, mediate per Frigimelica. Le prime opere non consentono neppure un'operazione retrospettiva, non lasciano trasparire la sua matrice stilistica in una dimensione di derivazione accademica da qualche riconosciuto maestro. Frigimelica sembra, a ogni occasione, sperimentare soluzioni diverse, per noi ancora tali da portare fuori pista (forse anche per il ricorso a fonti grafiche). Pertanto, la soluzione di un alunnato di Frigimelica presso Varotari e di un suo successivo interesse per il Pozzoserrato, con riferimento alle opere coneglianesi dei primi anni Novanta, anche se di compromesso fra varie posizioni critiche, può essere, allo stato dei fatti odierno, ancora credibile. Il primo legame può essere indirettamente comprovato dalle affinità che si possono ravvisare fra le primizie del bellunese e quelle, pur di un decennio successive, di un altro allievo padovano del Varotari, Giovanni Battista Bissoni: vale a dire fra l'*Assunzione di Maria* della chiesa parrocchiale di Salboro, un poco più effusiva cromaticamente, e la *Sacra conversazione* di Feltre del 1596 di Frigimelica¹⁷. Il secondo riguarda, almeno in certa misura, l'interesse per gli inserti paesaggistici con prospettive e slontanamenti, ma anche per una sofisticatezza manieristica del disegno e compositiva, tuttavia, da doversi imbrigliare e normalizzare da parte del bellunese.

15. Mauro Lucco (in *Arte del '600*, cit.,) nel profilo del pittore stilato in calce al catalogo delle opere, promuove Frigimelica quale allievo di Pozzoserrato, guardando ai suoi paesaggi. Tali inserti presenti nelle opere esposte vengono qualificati per il loro gusto alla fiamminga, ovvero per le assonanze con quelli del neerlandese Ludovico Pozzoserrato, insediatosi nella vicina Treviso, piuttosto che con quelli di Paolo Fiammingo. A giudizio di chi scrive, non mancano, tuttavia, più forti somiglianze con quelli del brioso tardomanierista friulano Gasparo Narvesa di poco più anziano, o con quelli della prima attività di Pietro Damini. Sul Narvesa basti qui il rinvio a *Gasparo Narvesa, 1558-1639*, catalogo della mostra a cura di LUIGI MENEGAZZI, Pordenone 22 dicembre 1974-12 aprile 1975, Pordenone, Comune - Centro culturale Odorico da Pordenone, 1974. Sui rapporti fra Varotari e Pozzoserrato e la presenta di quest'ultimo nel Trevigiano, in particolare sulla produzione di arte sacra, si veda FOSSALUZZA, *Treviso 1540-1600*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, cit., II, pp. 690 segg.; IDEM, *Gli affreschi della Scuola dei Battuti di Conegliano*, Conegliano, Rotary Club, 2005.

16. A proposito dei Maganza è ancora utile l'antologia approntata da Vittorio Sgarbi, in *Palladio e la Maniera. I pittori vicentini del Cinquecento e i collaboratori del Palladio, 1530-1630*, catalogo della mostra a cura di VITTORIO SGARBI, Milano, Electa, 1980.

17. Su Bissoni cfr. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana*, cit., I, pp. 83-84; II, fig. 209.

Rimangono, invece, tutti da accertare i rapporti con il pittore originario della città montana, Tommaso Dolabella, operante a Venezia nella bottega di Antonio Vassilacchi detto l'Aliense, e trasferitosi in Polonia alla corte di Sigismondo III nel 1598. Quest'ultimo fu attivo anche per la sua Belluno, ad esempio nella chiesa di Santa Croce, dove venivano pubblicati nei primi anni Novanta i teleri dei migliori maestri del Tardomanierismo di Venezia, e dove il suo mentore, l'Aliense, aveva grande parte¹⁸. Il Dolabella che conosciamo, per la fase veneziana, soprattutto attraverso il telero con *Il doge Pasquale Cicogna circondato da magistrati e dal popolo adorante l'Eucaristia* del soffitto della Sala del Senato di Palazzo Ducale, manifesta un tintoretismo mitigato da reminiscenze veronesiane, conforme alla linea dell'Aliense, comunque non dissimile da quanto si vede nelle opere superstiti di Frigimelica a Pedavena e Feltre. La prima, in particolare, risulta atmosfericamente chiusa e priva di brillantezze cromatiche; dal punto di vista compositivo la situazione di simultaneità data dalla presenza dei santi in primo piano rispetto all'evento principale che occupa il secondo rivela già uno schematismo destinato a stabilizzarsi. Il rapporto fra Dolabella e Frigimelica non ha lungo corso accertabile; acquisito l'eccezionale evento del ciclo della chiesa di Santa Croce, e partito Dolabella per la Polonia, Frigimelica aveva, grazie a tale decisione, campo libero a Belluno, e non a caso le date del suo trasferimento sono sostanzialmente coincidenti. Tuttavia, guardando alle opere di Dolabella in Polonia, si scorge come questi, libero dalle sollecitazioni dell'Aliense, giunga a una formulazione di stile affatto affine a quella di Frigimelica. Il riferimento si appunta, in particolare, alla tela con *San Stanislao che conduce Pietrovino risuscitato davanti al giudizio del re per essere scagionato* della chiesa dei DopoBernardini di Warta¹⁹.

Nella fase più definita di Frigimelica, successiva alle prime opere superstiti, risulta svilupparsi quella sua "restrizione" stilistica del linguaggio senza particolari suggestioni derivate dal lascito tintorettesco, se si misurano queste sul piano delle forti espressività, del chiaroscuro e dei virtuosismi disegnativi manieristici; tutte elaborazioni che andavano ovunque per la maggiore. Semmai, il suo modo di esprimersi si caratterizza per il mantenimento, o l'acquisizione, di un legame più forte con suggestioni da ricercare nel lascito veronesiano, ravvisabili nelle citate opere del Pozzoserrato, e compatibili con le formulazioni, ad esempio, di Maffeo Verona e più tardi di Matteo Ingoli, in

18. GIORGIO FOSSALUZZA, *Tra Venezia e Belluno: il Bacio di Giuda dell'Aliense per la chiesa di Santa Croce "impastà del furor de Tintoretto"*, in *L'attenzione e la critica. Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*, a cura di M. A. CHIARI MORETTO WIEL, Padova, il Poligrafo, 2008, pp. 181-208.

19. WLADYSŁAW TOMKIEWICZ, *La peinture vénitienne en Pologne dans la première moitié du XVIIe siècle*, in *Venezia e la Polonia nei secoli dal XVII al XIX. Atti del Convegno di Studi*, a cura di LUIGI CINI, Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 18 maggio-2 giugno 1963, Venezia-Roma, Fondazione Cini, 1965, pp. 53-66, fig. 27. Per il profilo di Dolabella si veda PALLUCCHINI, *La pittura veneziana*, cit., I, pp. 73-74; II, figg. 190-191.

contemporanea scolari di Alvise Benfatto detto Del Friso²⁰. Solo che egli si distingue, giustappunto, per schematismi spaziali, simmetrie distributive, staticità o movimenti perfino bloccati tutti propri, nei quali si può cogliere, forse, certa assonanza con alcune opere di Marco Vecellio, attivo fra Venezia e il Bellunese, di inconfondibile chiarezza e quasi ingenuità²¹. Come ben si comprende, sono molteplici le componenti valide, tutte da doversi calibrare in assenza di un ben individuato modello nella formazione di Frigimelica.

Mentre per il Moncalvo si dispone del catalogo di una mostra monografica che ne mette a punto il profilo e i caratteri del linguaggio e qualitativi, per quanto riguarda Frigimelica, è rimasto disatteso l'invito di Testori a dedicargli una personale. Egli neppure può vantare attualmente una monografia illustrata moderna, al pari di altri pittori conterranei, rispetto ai quali si pone a un livello almeno non dissimile²². Si può obiettare, a parziale giustificazione, che la preponderanza di dipinti d'altare, oramai centocinquanta all'incirca, può farlo apparire, a una visione superficiale, ripetitivo e, stilisticamente, per lo più uguale a se stesso. Anche questi fattori, tutti ammissibili - seppure frutto di un punto di vista per l'appunto superficiale -, meritano, a meglio osservare, una considerazione sul loro significato in ordine alla comunicazione devozionale in età post-tridentina. Riproposizioni formulari, immagini stereotipe, possono essere valutate non come conseguenza di scarsa inventiva, ma come deliberato servizio alla riconoscibilità, alla didascalica facilità di lettura, rispecchiano la comunanza del sentire religioso, e la conquista che riguarda il superamento della distinzione fra *sermo humilis* e *sermo nobilis*. Anche la limitatezza delle marcature espressive dei volti dei personaggi sacri, e semmai il raggiungimento, il più delle volte, di una loro impassibilità, oppure il ricorso assai rado alle azioni come quelle di martirio, o anche solo agli eventi narrativi, sembrano dovute a una funzione piuttosto rasserenante affidata alla pittura sacra. Essa può meglio convincere se si pone in una mediazione tra aspetto domestico e di quasi quotidiana esperienza, contenuto chiaramente riconoscibile secondo le aspettative, e dimensione atemporale del divino. La ripetitività o fissità si impone, dunque, come un obiettivo; pertanto, è costruita consapevolmente di volta in volta. È il caso di ribadire, a proposito di Frigimelica, la pertinenza dell'espressione di "arte senza tempo", coniata da Federico Zeri, che qualifica in tale modo la pittura ossequiente alla sensibilità propria dell'età post-tridentina, a motivo della sua chiarezza enunciativa che

20. PALLUCCHINI, *ibidem*, I, pp. 22, 81-82, 84.

21. L'indicazione è già espressa da PALLUCCHINI, *La pittura veneziana*, cit., I, p. 76. Lo studioso osserva che da Marco eredita "la schematicità iconica delle pale d'altare, la semplificazione delle strutture figurali, il controriformismo dei contenuti".

22. Si pensi, ad esempio, a Cesare Vecellio o ad Antonio Lazzarini: *Cesare Vecellio. 1521c.-1601*, catalogo della mostra a cura di TIZIANA CONTE, Belluno, Provincia di Belluno, 2001; LUCIA BORANGA, *Antonio Lazzarini. Pittore bellunese del Settecento*, Belluno, Istituto Bellunese di Ricerche Sociali e Culturali, 1999 (Serie "Arte", 12).

non ha da tradire emozioni contingenti proprio per una perfetta mediazione tra sfera terrena e celeste²³.

2. L'omaggio dei Bellunesi al podestà e capitano Almorò Tiepolo

Dopo tale premessa, si coglie l'occasione per segnalare alcuni dipinti di Frigimelica da ritenersi inconsueti perché non è stata riconosciuta loro la giusta paternità, o per tipologia, ovvero perché individuati sia in territori ben al di fuori di quello bellunese o contigui a questo, sia in private collezioni.

Un ritratto multiplo a carattere "allegorico-politico", affatto raro nel suo catalogo, è quello inedito di collezione privata che raffigura *Il podestà e capitano di Belluno Almorò Tiepolo, assiso tra la Giustizia e la Prudenza che reggono il corno dogale, e i quattro consoli di Belluno che presentano il modello della piazza cittadina con il palazzo dei rettori* (figg. 1-2)²⁴. Si tratta dell'omaggio dei più diretti collaboratori bellunesi all'aristocratico rettore che avviene al momento del suo commiato dalla città, avendovi compiuti i diciotto mesi di magistratura, anziché i dodici più spesso espletati, come si deduce con puntualità dall'iscrizione del cartellino che riporta il fatto precisamente al 14 luglio 1640: HERMOLAO THEVPOLO PRAE. P.Q. MERITISS(IM)O/ IVSTISSIMO. PIENTISSIMO. PRVDENT(ISSIM)O/ AVREA LAUREA DECORANDO/ OB AVREA SOEVLVA PACI CONCORDIAE ET AEQUITATI/ VINDICATA.RESTITVTA./ BELLVNENSES GRATI MVNUSCVLVM TE(M)PORARIV(M)/ IN AETERNA VIRTVTIS MEMORIAM/ D.D.D./ XV IVLII. M.D.C.XL.

L'impegno è di fissare figurativamente un cerimoniale, regolamentato sia statutariamente, sia dalle esortazioni dell'autorità centrale, e, in passato talvolta, gestito dai deputati agli onori²⁵. Di fatto, può convivere la dimensione allegorica con quella ritrattistica in una coerente restituzione di verosimiglianza. La personificazione della *Giustizia*, coronata e reggente la spada puntata in

23. FEDERICO ZERI, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo* di Scipione da Gaeta, Torino, Einaudi, 1957.

24. Olio su tela, cm 150x200 ca.

25. *Statutorum magnificae civitatis Belluni libri quatuor*, Venezia, Leonardo Tivano, 1747, I, XVI. I deputati agli onori erano stati istituiti nel 1605. Cfr. FLORIO MIARI, *Cronache bellunesi*, Belluno, Deliberali, 1865, p. 69; MARCO PERALE, *Il Palazzo dei Rettori di Belluno. Storia e architettura*, Belluno, Provincia di Belluno, 2000, p. 86. Per gli anni che qui interessano, non si sono trovati riscontri documentari sull'assegnazione di tale carica. Si trova invece notizia dell'elezione di tre deputati per l'assegnazione delle regalie al nuovo podestà, come nel caso di Bernardo Nani che succede a Giulio Contarini nel 1641. Belluno, Archivio Storico del Comune, *Comunità di Civaldi di Belluno, Provisioni libro Y*, (1640-1657), f. 21, alla data 24 novembre. "Proposto di essere di gusto dell'illustrissimo signor podestà e capitano che da questo pubblico li venghino date le regalie solite del reggimento et non li danari conforme è stato fatto il reggimento passato. Vada parte di far scrotinio per deputare persona, la quale col salario ordinario habbia carica di provvedere dele medesime regalie per quel tempo parerà a sua signoria illustrissima". Per quanto riguarda la decisione e la spesa resasi necessaria per l'esecuzione del dipinto da presentarsi in omaggio ad Almorò Tiepolo, non vi è documentazione reperita. Si tenga conto che non si conserva il *Libro Massaria* per il periodo che qui interessa.



Figura 1. Francesco Frigimelica, Il podestà e capitano di Belluno Almorò Tiepolo, assiso tra la Giustizia e la Prudenza che reggono il corno dogale, i quattro consoli di Belluno che presentano il modello della piazza cittadina con il palazzo dei rettori, collezione privata.

alto, ricalca, infatti, alcune delle sante principesse che popolano le tante pale di Frigimelica; ripete altre tipologie invalse il doppio volto di un vecchio e di una giovane, quest'ultima nell'atto di specchiarsi a meglio esplicitare, in una precisa variante, pur sempre l'allegoria della *Prudenza* che guarda al passato e al futuro, qui con elmo dorato circondato da sero di moro, rispettivamente simboli di saggezza vittoriosa sui vizi e di virtù²⁶. Si tratta di una semplificazione dell'allegoria riportata dal diffuso repertorio di Cesare Ripa del 1610, dove si descrive il significato dell'elmo, del sero di moro, dello specchio: "L'Elmo dorato significa l'ingegno dell'huomo prudente & accorto armato di saggi consigli. La ghirlanda delle foglie del moro che circonda l'elmo dinota che l'huomo savio & prudente non deve fare le cose innanzi tempo, ma ordinarle con giuditio. [...]. Specchio significa la cognitione del prudente non poter regular le sue attioni, se i propri suoi difetti non conosce e corregge"²⁷.

26. GUY DE TERVARENT, *Attributs et Symboles dans l'art profane, 1450-1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, Genève, Droz, 1958, coll. 62, 376-377.

27. CESARE RIPA, *Iconologia*, Padova, Pietro Paolo Tozzi, 1618, edizione pratica a cura di PIETRO BUSCAROLI con prefazione di MARIO PRAZ, Torino, Fogola, 1986, II, pp. 132-133.

Le due allegorie reggono il *cornu ducale* (da non confondere con il berretto frigio; insegna Tiepolo che sarebbe qui fuori posto, personalistico), pertanto, evidenziano non solo le virtù morali del podestà, al quale, citando Ripa, si addice la definizione di Prudenza secondo Aristotile: "è un habito attivo con vera ragione circa cose possibili, per conseguire il bene & fuggire il male per fine della vita felice"²⁸. Infatti, è da ritenere che esse esaltino, a un tempo, due aspetti del governo di Venezia, nella forma che è di tendenza nell'apparato decorativo di Palazzo Ducale, rinnovato dopo l'incendio del 1574²⁹. Si tratta di una mirata scelta tematica, se si tiene conto della presenza, accanto alla *Giustizia*, il più delle volte della *Pace*³⁰.

Il giovane podestà, allora ventisettenne, acquisisce indubbia autorevolezza presentandosi, il giorno del commiato, in cattedra entro la rigonfia toga rossa, nonostante il delicato gesto di portare la mano sinistra al petto in segno di molto cordiale accoglienza; ha lo sguardo un poco assente, come se fosse ormai distratto dai ben più alti incarichi del suo *cursus honorum* che si stanno prospettando entro i ranghi dello Stato³¹. Ammesso, invece, che Almorò Tie-

28. Ibidem, p. 132.

29. L'arma dei Tiepolo nelle sue diverse forme è descritta, ad esempio, nei classici repertori di GIAMBATTISTA DI CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane esistite e fiorenti*, III, Pisa, Direz. Giornale Araldico, 1890, pp. 20-21 ("Arma: d'azzurro, ad un corno tortigliato d'argento in forma di corno d'abbondanza, rovesciato"); VITTORIO SPRETI, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, VI; Milano 1932, pp. 603-604. Uno stemma Tiepolo, quello del podestà e capitano Matteo del 1491, figura sulla facciata del palazzo dei rettori di Belluno. Cfr. PERALE, *Il Palazzo*, cit., p. 88 fig. 60. Sul programma iconografico di Palazzo ducale e le sue allegorie basti qui il rinvio a STAALÉ SINDING-LARSEN, *Christ in the Council Hall. Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic, with a contribution by A. Kuhn*, "Institutum Romanum Norvegiae. Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia", V, Roma, 1974; IDEM, *L'immagine della Repubblica di Venezia. Programmi decorativi di Palazzo Ducale*, in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1980, pp. 40-49; WOLFGANG WOLTERS, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale. Aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento*, ed. it. Venezia, Arsenale, 1987.

30. Cfr. WOLTERS, *Storia*, cit., *passim*, a proposito dei quadri votivi dei dogi e dei ritratti di magistrati veneziani.

31. Ermolao (Almorò) Tiepolo di Domenico *quondam* Gerolamo e di Elisabetta Trevisan di Gerolamo, nasce a Venezia il 26 luglio 1613 (Venezia, Archivio di Stato, Avogaria di Comun, *Libro d'oro delle nascite*, Registro VIII, carta 297). Contrae matrimonio in San Polo il 25 settembre 1634 con Sofia (Soffietta) Priuli *quondam* Federico (ASVe, Avogaria di Comun, *Libro d'oro dei matrimoni*, Registro IV, carta 254v). È eletto podestà e capitano di Belluno il 25 luglio 1638 (ASVe, Segretario alle Voci. Maggior Consiglio, reg. 17, c. 134), gli subentra Giulio Contarini di Domenico, designato il 29 gennaio 1639 m.v. (1640, *ibid.*). Il Tiepolo prese la podestaria di Bergamo, più prestigiosa, il 9 agosto 1643 (*ibid.*, carta 218). Il 21 dicembre 1645, appena scoppiata la guerra di Candia, pagò 22000 ducati e si comprò la Procuratoria di San Marco di Ultra (*ibid.*, carta 114). Da ricordare come un procuratore di San Marco avesse l'ingresso in Senato garantito e altri consistenti diritti e benefici. Morì l'11 febbraio 1662 m.v. (1663) da febbre maligna (Venezia, Archivio della Curia Patriarcale, Chiesa di San Gimignano, Necrologi, reg. 5, carta 106). Aveva fatto testamento per tempo, già nel 1656, lì 1 marzo (ASVe, Notarile testamenti, Alessandro



Figura 2. Francesco Frigimelica, Il podestà e capitano di Belluno Almorò Tiepolo, assiso tra la Giustizia e la Prudenza che reggono il corno dogale, i quattro consoli di Belluno che presentano il modello della piazza cittadina con il palazzo dei rettori, particolare.

polo fosse ancora mentalmente coinvolto nell'esperienza di governo bellunese, i suoi pensieri non dovrebbero essere lontani da quanto espresso nella sua relazione al doge Francesco Erizzo (1631-1646) e al Senato che, difatti, data 18 luglio 1640, tre giorni dopo l'evento qui fissato come da una "istantanea"³². Si potrebbe anzi osare di individuare in tale scritto, oltre i molti aspetti di rito, perfino i comportamenti tipici dei consoli che, in severa veste nera con rigido colletto piatto, lo omaggiano facendogli un sussiegoso inchino, come il primo e più anziano distinto nel suo rango nobiliare dalla stola, o fissandogli lo sguardo, attonito l'uno, sornione o distaccato gli altri, al fine di carpirne l'attenzione o la reazione, o di manifestargli a quel punto una certa sufficienza³³. Si tratterebbe di un comportamento tipico, il loro, non indovinato nella fisionomica, pur così sottilmente indagata dal pittore e rivelatrice, ma applicatogli per associazione in base alla condotta dei membri del consiglio della città al quale i quattro consoli stessi appartengono, essendo da esso eletti nella specifica e, gerarchicamente, più importante carica quadrimestrale. Difatti, il Tiepolo, come altri podestà e capitani che lo precedettero o seguirono nell'ufficio, non manca nella sua relazione finale di rilevare, oltre alla situazione circa la fedeltà allo Stato, la sicurezza del territorio e il controllo esercitato sull'economia locale, sulla conservazione dei boschi e sulla loro redditività a vantaggio dell'arsenale, anche le tensioni e litigiosità proprie di un ambiente ristretto. I cittadini di Belluno "vivono comunemente ociosi, non avendo altro impiego che qualche poco d'applicazione a gl'affare domestici e d'economia, e da qui [tengo] nascono molti dissidij e rancori et un'invicchiata e naturale antipatia tra gl'ordini de quei del Consiglio e dell'univer-

Mario Zuccato, busta 1273, n. 117 e 798 n. 136). Il codicillo dell'11 febbraio 1662 è dato alle stampe. Cfr. Venezia, Museo Civico e Raccolta Correr, Cicogna 600, op. 820.8. Risulta che la casa domenicale è ai Santi Apostoli. È privo di discendenza maschile e femminile. Lascia i suoi averi a dodici luoghi pii di Venezia; nel novero si specifica la destinazione di cento ducati ai poveri della villa di Carbonera, presso Treviso, alla quale era legato, avendovi qui la sua residenza. Cfr. GIUSEPPE MAZZOTTI, *Le ville venete*, Treviso, Canova, 1954, pp. 522-524. Si veda anche MARCO BARBARO, *Arbori de' patritii veneti*, Venezia, Archivio di Stato, Miscellanea di codici I, Storia veneta 17 (già miscell. Codd. 894), VII, f. 84. Sulle vesti di podestà e capitano si veda GIOVANNI GREVEMBROCH, *Gli abiti de veneziani di quasi ogni età con diligenza raccolti e dipinti nel secolo XVIII*, ed. con introduzione di GIOVANNI MARIACHER, Venezia, Filippi, 1981, vol. I, p. 20: "Nobile di primaria magistratura. La stessa toga purpurea distingueva a Venezia Consiglieri, Avvogadori, i tre Capi del Consiglio dei Dieci, il Cancellier Grande e in Terraferma i rettori delle città". Sulla simbologia del colore rosso della toga, allusione alla Carità, interviene Cesare Ripa a proposito del Consiglio, cfr. RIPA, *Iconologia*, ed. cit., I, p. 96.

32. *Relazioni dei rettori veneti in Terraferma. II. Podestaria e Capitaniato di Belluno. Podestaria e Capitaniato di Feltre*, Milano, Giuffrè, 1974, pp. 119-124.

33. I consoli vestono l'abito estivo dei nobili "di Panno, o di Rascia fodrata d'ormesino", cfr. GREVEMBROCH, *Gli abiti*, cit., I, p. 53. Sulla veste o casacca, il colletto liscio semitrasparente "all'italiana", secondo la denominazione con cui è notato in Francia, i polsini del più anziano di analoga confezione del colletto, si veda ROSITA LEVI PISSETZKY, *Storia del costume in Italia*, Milano, Ist. ed. italiano, 1966, III, pp. 344, 351, 557 fig. 158, 361 fig. 161.

sità che qualche volta è traboccata in eccessi gravi e scandalosi. Nel corso del regimento ho procurato troncar e divertir con diversi atti di giustizia gl'inconvenienti, et ho ricevuto dall'affetto di tutti honore d'un esatta ubidienza e d'intiera quiete". Nell'ambito non di una relazione ufficiale, bensì di una *Descrizione* di Belluno, quella di Giovanni Battista Barpo, edita nello stesso 1640, un tono solo un poco più letterario fa dire, nel capitolo "Sulla qualità dell'animo" dei bellunesi, che esso è "semplice, aperto e candido, se non vien istropiato dalle agitazioni cittadinesche e mercantili. Se ben non è cosa che più faccia trasmutar la qualità dell'animo Colombino in Volpino che l'Argutie del Foro de moderni tempi, redotte più all'acutezza e sottigliezza delle decipole che ad un ordinato corso prescritto dalle santissime Legi del Veneto Imperio"³⁴.

Non molti anni prima, nel 1637, il predecessore del Tiepolo, Vettore Correr, veniva glorificato proprio perché "col caduceo della somma sua prudenza ha posto fine all'intrinseche discensioni della Città di Belluno, et restituito gli animi di quei Popoli ad una reconciliazione universale"³⁵. Vi aveva già luogo una visualizzazione poetica della virtù principale che i magistrati veneziani dovevano esercitare a Belluno.

Il commiato del Tiepolo, come è qui raffigurato, si svolge conforme alla ritualità prefissata; ma è nell'interpretazione ritrattistica di Frigimelica che vive il "portato" di una tale esperienza consumatasi nella gestione quotidiana del potere cittadino. Essa ha accomunato questi personaggi per diciotto mesi ed è come se "l'istantanea pittorica" consentisse di intuire che, nel momento preciso di questo atto cerimoniale, i rapporti che si sono stabiliti alla ricerca di un equilibrio hanno fine³⁶.

A motivo di questo aspetto di verità ritrattistica, si è spinti alla curiosità di conoscere per nome gli effigiati. Giusto in tempo per il passaggio di consegne fra il Tiepolo e il successore, Giulio Contarini, vengono mutati gli uffici dei consiglieri ed entrano in carica quali consoli per il quadrimestre luglio-ottobre, Girolamo Corte, Vittore Crocecalte, Agostino Doglioni, Matteo Campana³⁷. Sono così ricordati nell'ordine determinato, probabilmente, dai voti ottenuti nell'elezione. Si ha, tuttavia, la possibilità d'individuare almeno uno di

34. GIO. BATTISTA BARPO, *Descrizione di Civald di Belluno e suo Territorio*, Belluno, Vieceri, 1640, s.n.p.

35. Alla Gloria dell'Illustriss. Signor Vettor Corrario [...]. Applauso di Armillo Filoneri dedicato all'Illustrissimo Sig. Bernardo Polani, Belluno, Francesco Vieceri, 1647. Cfr. AUGUSTO BUZZATI, *Bibliografia Bellunese*, Venezia 1890, p. 57, n. 105.

36. Sull'istituzione dei Deputati agli onori cfr. PERALE, *Il Palazzo*, cit., pp. 86, 106 nota 67.

37. Belluno, Archivio Storico del Comune, *Comunità di Civald di Belluno, Provisioni libro Y*, (1640-1657). Succedono a Giuseppe Miari, Michele Campana ma surrogato è Andrea Campana, Fioravante Persicini ma surrogato è Giacomo Antonio Alpago, e Andrea Sargnano eletti il 2 febbraio 1640 per il quadrimestre marzo-giugno. Belluno, Archivio Storico del Comune, *Comunità di Civald di Belluno, Provisioni libro X*, (1616-1640), f. 161v.

loro, per ragioni, invece, d'età, e dunque si tratta del primo del gruppo immortato negli onori resi al Tiepolo: il nobile Agostino Doglioni, settuagenario, che, con questo atto, medita già di abbandonare la carica, per motivi di salute - come non è da dubitare -, ma forse, anche, a causa di qualche strategia politica che non è dato ora conoscere. Il suo stato fisico, come è restituito da Frigimelica, è certificato dagli illustri medici della città dopo due giorni. L'omaggio a Tiepolo, infatti, è fissato dall'iscrizione la domenica 15 luglio, che è anche il giorno dell'ingresso solenne del Contarini, che giura e riceve in consegna la verga pretoria in cattedrale; la domenica successiva, il 22 luglio, è convocato, invece, il consiglio per il solenne espletamento delle procedure, tra le quali la proclamazione di fedeltà, il riconoscimento delle prerogative fra podestà e consiglio in base alle norme statutarie, le relazioni sullo stato delle cose³⁸. Tra le varie di quest'ultimo è presentata la richiesta "per mutation d'ufficio" del console Agostino Doglioni che i medici certificano, il 17 luglio, "aggravato di varie indisposizioni" e che, pertanto, "non può bene essercitar la sua carica onde merita"³⁹. Una richiesta che è respinta, non sappiamo se per rispetto portato alla veneranda persona o, appunto, per strategia politica. Il riscontro documentario, il dato di cronaca individuale, si approssimano alla coerente restituzione di una personalità entro i canoni ritrattistici, aspetto quanto mai significativo per la sensibilità riconosciuta a Frigimelica.

I tre registri, del cerimoniale, allegorico e della verità ritrattistica, trovano un ulteriore elemento di confronto che è piuttosto singolare nella casistica bellunese. Il podestà e capitano Almorò Tiepolo, oltre all'omaggio pittorico, ha avuto anch'egli il privilegio di essere il destinatario di un'orazione nella circostanza della partenza dal suo "felicissimo Reggimento", che è "recitata a no-

38. La prevista compresenza del rettore uscente e di quello entrante è facilitata dalla disponibilità di un appartamento all'uopo riservato presso il convento dei Minori Conventuali in San Pietro. Cfr. ALESSANDRO DA BORSO, *La cronaca bellunese di Giuseppe Crepadoni*, "ASBFC", X (1938), 59, p. 1007 nota 1; IDEM, *La cronaca*, cit., "ASBFC", XIII (1941), 75, p. 1279 nota 1.

39. Belluno, Archivio Storico del Comune, *Comunità di Civald di Belluno, Provisioni libro Y*, f. 1: "Per mutation d'ufficio. Ser Agostin Doion Console et ser Francesco Ghin rasonato permuttano i loro officii e ciò ballottato letta prima l'infrascritta attestazione, non ottennero havendo hauto bolle affermative 35, negative 43. Segue la fede. Attestiamo noi medici fisici infrascripti circa il m. ill. sig. Agostino Doglioni hora console di questa città di Belluno settuagenario et aggravato di varie indisposizioni non può bene essercitar la sua carica, onde merita per queste cause legittime di essere sollevato in fede di detto scritto et ciò con nostro giuramento. Il dì 17 luglio 1740. Pietro Antonio Bonaldi, prof(essat)o medico publico, io Giacomo Gervasio medico publico attesto ut supra". I medici Bonaldo e Gervasio si fregiano delle lodi di Barpo (*Descrizione*, cit.), il primo di un vero profilo; Belluno si avvale di "tre medici che sono di presente Pietro Antonio Bonaldi, il quale con longo studio si è arricchito d'eminentissime lettere e con la pratica d'un profluvio immenso di pronti remedii ne casi gravi. E Giacomo Gervasio, e Giorgio Doglioni, ch'annodando con la nobiltà de loro sangui la pietà e sollecitudine tirano a sé l'amore de tutti gli habitanti".

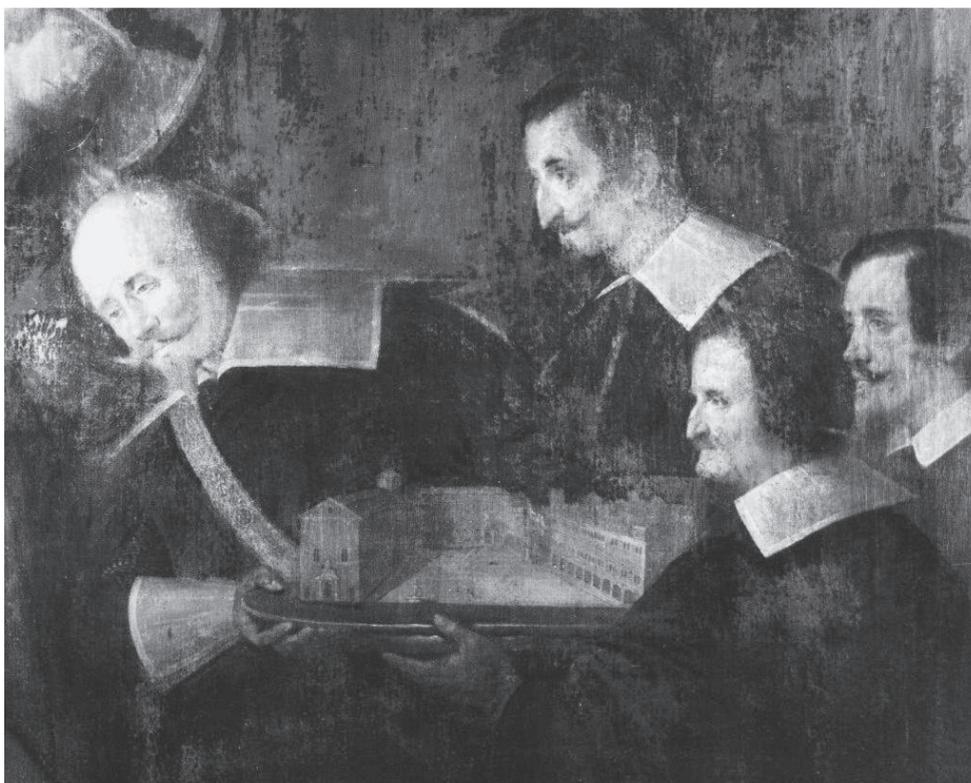


Figura 3. Francesco Frigimelica, Il podestà e capitano di Belluno Almorò Tiepolo, assiso tra la Giustizia e la Prudenza che reggono il corno dogale, i quattro consoli di Belluno che presentano il modello della piazza cittadina con il palazzo dei rettori, particolare della rappresentazione iconografica della città di Cividale di Belluno.

me pubblico” dall’oratore Aurelio Alpago, nobile bellunese⁴⁰. Purtroppo non è attualmente individuata.

Il ritratto della città di Belluno di Francesco Frigimelica obbedisce a sua volta ad altri canoni; oltre alla verità documentaria, è fedele a una tipologia invalsa e al richiamo a valori simbolici. La rappresentazione iconografica della città di Cividale di Belluno (fig. 3), entro una forma perfetta (si direbbe

presentata su vassoio d’argento) è rarissima, in assoluto, per l’epoca⁴¹. Tenuto conto del contesto politico cittadino, anche di quello dei rapporti umani, merita sottolineare come il “modello di città”, tradizionalmente, possa essere attribuito non solo del santo patrono, ma in ambito laico anche della Concordia, allusione che qui può essere ancora ben valida⁴².

Il taglio è quello che presenta con sufficiente obiettività, in una rapida assonometria tale da garantire la loro positura scenica, gli edifici che prospettano sulla piazza del duomo quale simbolo della città intiera; vi si collocano al pari la vecchia cattedrale e il palazzo dei rettori, disposti ai lati, su diagonali convergenti verso il fondale costituito dal gotico *palazzo della Comunità di Cividale di Belluno*, dotato di loggia al piano terra, scala esterna coperta verso la cattedrale, noto come “La Caminata”, che è messo, come non mai prima di questa data, in bella vista, per quanto non con i dettagli che si vorrebbero a motivo di una ripresa così da lontano⁴³. Che si tratti di una rappresentazione in cui l’intera città è posta in evidenza, attraverso i luoghi del potere dello Stato, della Cittadinanza e della Chiesa, può essere confermato attraverso la citata *Descrizione* di Giovanni Battista Barpo, che

41. Un compendio sull’iconografia urbana di questa parte più rappresentativa di Belluno è di ENRICO DE NARD, *Belluno e Feltre nelle antiche stampe*, Cornuda, Antiga, 1992. Ma si veda, anche, PERALE, *Il Palazzo*, cit. A questo testo si fa riferimento privilegiato in questa ricerca. Sono utili gli studi antesignani di MICHELANGELO GUGGENHEIM, *Il Palazzo dei Rettori di Belluno (con sette tavole)*, Venezia 1894; GIACOMO RAVAZZINI, *Il Palazzo dei Rettori di Belluno*, “Arte e Storia”, XXX, n. 3, 1911, pp. 69-81. Più di recente cfr. MARIO DAL MAS, *Alla scoperta del Palazzo dei Rettori*, “Rivista Bellunese”, 1974, n. 3, pp. 261-271; GIGETTO DE BORTOLI-ANDREA MORO-FLAVIO VIZZUTTI, *Belluno, storia, architettura, arte*, Belluno, Istituto bellunese di ricerche sociali e culturali, 1984, pp. 225-234.

42. DE TERVARENT, *Attributs*, cit., col. 275. Si veda a proposito delle iconografie delle città italiane LUCIO GAMBÌ, *La città da immagine simbolica a proiezione urbanistica, Introduzione*, in *Storia d’Italia. VI. Atlante*, Torino Einaudi, 1976, pp. 217-228. Sul loro successivo sviluppo cfr. LUCIA NUTI, *Alle origini del “Grand Tour”: immagini e cultura della città italiana negli atlanti e nelle cosmografie del secolo XVI*, “Storia urbana. Rivista di studi sulle trasformazioni della città e del territorio in età moderna”, VIII, 1984, 27, aprile-giugno, pp. 3-33.

43. Lo si vede parzialmente nel dipinto di Francesco Frigimelica il Giovane (documentato a Belluno dal 1662 al 1690), nipote di Francesco, nello sfondo del dipinto raffigurante *San Bernardino da Siena* (Museo civico di Belluno) voluto dal Consiglio dei Nobili nel 1662 per ricordare la predicazione in città del santo avvenuta nel 1423. Cfr. LUCCO, *Catalogo del Museo*, cit., p. 20 cat. 28. La descrizione del palazzo è quella di MARIN SANUDO, *Itinerario per la Terraferma veneziana l’anno MCCCCLXXXIII*, Padova, Tip. Seminario, 1847. Le immagini consuete di riferimento sono quelle delle incisioni di Marco Sebastiano Giampiccoli, di Giacinto Brasiola del 1752, di Melchiorre Toller del primo Ottocento. Cfr. DE NARD, *Belluno e Feltre nelle antiche stampe*, cit.; PERALE, *Il Palazzo*, cit., pp. 16 segg., figg. 1, 4. La più documentata ricostruzione delle fasi costruttive e destinazione d’uso dell’edificio spetta a ORIETTA CEINER, *La Caminata: appunti per la storia del Palazzo della Comunità di Cividale di Belluno*, “ASBFC”, LXXIV (2003), 323, pp. 191-215. A questo studio si rinvia anche per l’iconografia del palazzo. Si coglie l’occasione per ringraziare la studiosa per la generosa assistenza offerta nella ricerca d’archivio affrontata per il presente lavoro.

40. Segnalata in due redazioni a stampa da BUZZATI, *Bibliografia Bellunese*, cit., p. 59, nn. 113, 114. Lo studioso riporta puntualmente le molte orazioni e le lodi dedicate per tradizione ai podestà di Belluno specie nel corso del Seicento. *Oratione all’Illustriss. S.r Almorò Tiepolo Podestà et Capitano di Cividale di Belluno, nella partenza dal suo felicissimo Reggimento, recitata a nome pubblico*, D’Incerto, Belluno, Vieceri, 1640; *Oratione all’Illustriss. S.r Almorò Tiepolo Podestà et Capitano di Cividale di Belluno, nella partenza dal suo felicissimo Reggimento, recitata dal Sig. Aurelio Alpago Nobile Bellunese*, Belluno, Vieceri, 1640.

osserva Belluno come da un punto di vista astratto, ideale, ovvero quasi da un inaccessibile balcone montano al fine di esprimere l'ubicazione topografica rispetto al corso dei fiumi e la definizione delle mura; anche se poi, di fatto, si limita volutamente a descrivere, fra tutti, gli edifici della piazza con qualche municipalistica velleità comparativa: "Il Duomo sopravvanza di ben intesa fabbrica e di ricchezza di marmi tutte le cathedrali dello Stato Veneto, levatone Verona. Così il palaggio nuovo de Rettori (se non vogliamo eccettuar Udine). Questo nostro è ornato d'un bellissimo Oriuolo che suona all'uso di Germani tutte le ventiquattro, e poco dopo l'altro maggiore à mano fa sentir l'hore all'uso de Babiloni [...]. Ecco anco il Palaggio vecchio, ove si raduna il consiglio e si conservano le scritture e le parti pubbliche, con uno spatio teatro che serve, come il cerchio massimo fatto da Tarquinio Prisco, per Palestra ne giochi [si legge per refuso ginochi] e spettacoli pubblici"⁴⁴.

La visione di Frigimelica, nel complesso, offre un'angolatura certo più ampia rispetto a quella della pala di Cesare Vecellio del 1585, raffigurante *La Madonna e il Bambino in gloria, i santi Fabiano vescovo e Sebastiano, il podestà Giovanni Loredan* dell'altare della cattedrale, nella quale è la sola facciata del palazzo dei rettori a essere privilegiata⁴⁵. Un precedente al dipinto di Francesco Frigimelica qui illustrato si potrebbe, comunque, ravvisare proprio in un altro del Vecellio che assolve la stessa funzione. Egli eseguì, infatti, la "pianta della città in disegno et pittura" per il commiato nel 1595 del podestà e capitano Agostino da Mula, che il Consiglio dei Nobili delibera di pagare 4 ducati il primo settembre 1596, dopo che fu eseguito⁴⁶. Purtroppo l'opera è perduta. Non deve trattarsi, infatti, come di recente proposto, della veduta di tutt'altro carattere testimoniata dall'ottocentesco acquarello di Osvaldo Monti del Museo Civico di Belluno che la didascalia dice chiaramente derivata dal frammento di una pala d'altare eseguita dal pittore bellunese per l'arcipretale di Castion⁴⁷.

44. BARPO, *Descrizione*, cit. Affatto ironica, invece, la motivazione con la quale Francesco Vieceri, giustifica nella lettera di premessa, datata Belluno 10 giugno 1640, l'edizione dello scritto di Barpo, peraltro riluttante a concederglielo. Nei confronti degli amici padovani che lo vogliono trattenere laddove egli si era trasferito per curare la stampa delle opere del vescovo Lollino, esce in una ironica provocazione dicendo che la descrizione è pubblicata "acciò non si credessero ch'io albergassi tra le fiere e negli antri, ò ne dirupi, come qualch'uno ignaro delle delitie Bellunesi potrebbe immaginarsi...". Ricalca l'usata diatriba letteraria e dissidio fra le comodità di città e lo stare in campagna, o in montagna.

45. Per l'illustrazione basti qui il rinvio alle più recenti schede critiche di FLAVIO VIZZUTTI, *La cattedrale di Belluno. Catalogo del patrimonio storico-artistico*, Belluno 1995, pp. 82-85; ELEONORA ZADRA, in *Cesare Vecellio*, cit., pp. 214-217 (con bibliografia). Cfr. ALESSANDRO DA BORSO, *La cronaca bellunese di Giuseppe Crepadoni*, "ASBFC", X (1938), 58, 1938, pp. 995-996.

46. Cfr. ALESSANDRO DA BORSO, *La cronaca bellunese*, cit., "ASBFC", XV (1943), 85-86, p. 1374 nota 1. L'episodio è ricordato da PERALE, *Il Palazzo*, cit., pp. 87, 107 nota 70.

47. Una tale interpretazione lascia intendere la formulazione critica di RITA BERNINI, *Opere di incerta o erronea attribuzione e opere perdute*, in *Cesare Vecellio*, cit., p. 242 (con riproduzione dell'acquerello).

Sappiamo con debita certezza, vista la contemporanea descrizione di Giuseppe Crepadoni, che questa tipologia non è utilizzata da Palma il Giovane, al quale è commissionato un contestato dipinto da donarsi a nome della città al rettore Pietro Leoni, in una circostanza per la verità diversa, quella del battesimo del primogenito Paolo impartito dal vescovo Lollino il 26 dicembre 1610⁴⁸. Qui, ai ritratti, si accompagnavano scelte figurative squisitamente allegoriche, più singolare tra le altre quella di "un vecchio che figura Anasso fiume, hor detto Piave".

Neppure il dono di contraccambio doveva rispettare tale ricercata tipologia; quello che Pietro Leoni rende pubblico alla città al momento del commiato e che affida proprio a Frigimelica⁴⁹. Le opzioni sono due, entrambe di altro carattere. Il podestà, infatti, ispira il dipinto ad affresco eseguito sotto il volto di Porta Doiona, sulla parete centrale fra le due porte, descritto da Crepadoni: "Imagine S(an)ta della Pietà, il Figliuolo steso morto in braccio alla semimorta madre, quadro di mano di Fran(ces)co Frizimelica, pinto nella Pretura dell'Il(lustriss)imo Pietro Leon, del Pub(li)co danaro per parte del Cons(igli)o, là stanno l'Arme Leona e Bellunese di legno d'oro, come è il fornimento del quadro"⁵⁰. Il telero celebrativo raffigurante *San Pietro presenta alla Vergine il podestà Pietro Leoni circondato dai quattro figli, da san Nicolò e dalla Giustizia e Abbondanza*, che è ricordato nella Cancelleria pretoria, ma che poi è andato anch'esso perduto, non comprende un tale dettaglio di veduta urbana, a leggere la descrizione di Crepadoni⁵¹.

Non rispettava la tipologia del ritratto pubblico di commiato neppure quello che Frigimelica esegue del podestà e capitano Angelo Contarini per il nobile Giacomo Barpo, il quale ebbe a esporlo all'esterno del proprio palazzo in occasione del passaggio di consegne tra il Contarini, per l'appunto, e il successore Pietro Correr, avvenuto lì 11 gennaio 1615⁵². Altresì in questo caso non mancava l'aspetto in qualche modo allegorizzante, come descritto da Crepadoni che assicura la presenza di "doi Angeli a basso dai canti e queste

48. GIUSEPPE CREPADONI, *Cronaca di Belluno e della Repubblica Veneta 1610-1622*, ms 465, Belluno, Biblioteca Civica; voll. I-II (I: 1 maggio 1610-13 dicembre 1615; II, 1 aprile 1616-21 luglio 1622). Per la descrizione del codice cfr. ALESSANDRO DA BORSO, *La cronaca bellunese*, cit., "ASBFC", X (1938), 55, p. 943. Circa questa notizia, in particolare, un utile riassunto è edito in IDEM, *La cronaca bellunese*, cit., "ASBFC", XV (1943), 85-86, p. 1374. Si veda, inoltre, PERALE, *Il Palazzo*, cit., p. 86 e nota 68. Il dato è da aggiungersi al regesto della principale monografia sul pittore di STEFANIA MASON RINALDI, *Palma il Giovane*, Milano, Electa, 1984.

49. PERALE, *Il Palazzo*, cit., p.86.

50. CREPADONI, in DA BORSO, *La cronaca bellunese*, cit., "ASBFC", XV (1943), 85-86, p. 1375; BRAGALENTI, *L'opera*, cit., (1975), nn. 211-212, p. 105.

51. DA BORSO, *La cronaca bellunese*, cit. "ASBFC", X (1938), 59, pp. 1007-1008; BRAGALENTI, *L'opera*, cit., "ASBFC", LVI (1975), 211-212, p. 105. Per la precisione, Crepadoni riporta la notizia alla data 26 giugno 1611.

52. DA BORSO, *La cronaca bellunese*, cit., "ASBFC", XI (1943), 87, pp. 1389-1390; BRAGALENTI, *L'opera*, cit., "ASBFC", XLVI (1975), 211-212, p. 105.

parole scritte: “Quo me ducitis angeli? Ad sidera coeli”⁵³. Anche questo non può rientrare, a rigore, nel genere del ritratto singolo, che sembrerebbe riguardare, ma solo all'apparenza, unicamente quello del Podestà Costantino Zorzi in carica nel 1618-1619, conservato presso il Municipio di Mel, dove anche si trova il *Ritratto di Lucrezia Zorzi*, madre di Costantino, risalente al 1593, che qui si riconosce a Domenico Tintoretto; si tratta, in realtà di un ritratto postumo, deliberato nel 1643, che lo presenta come conte di Zumelle⁵⁴. Manca, a tutti gli effetti, per la sfera del potere civile il corrispettivo dell'asciutto, severo e penetrante *Ritratto di Alvise Lollino vescovo di Belluno* del Seminario Gregoriano che Frigimelica esegue nel 1621, una variante del quale, dal taglio funzionale a comparire entro una tipica serie iconografica, si trova presso il duomo cittadino⁵⁵.

Perduti questi precedenti, è pertanto il dipinto qui reso noto a risultare il primo superstite di una sequenza affatto breve, e per di più di cronologia distanziata: comprende *La veduta di Belluno realizzata come dono per la partenza del podestà Giovanni Antonio Boldù nel 1690*, spettante a Domenico Falce, custodita dalla sede bellunese della Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza e Belluno⁵⁶. Da far seguire è, poi, ipoteticamente, il dipinto ancora più tardo di cui si raccolga menzione, spettante a Sebastiano Ricci, solo laconicamente citato quale rappresentazione della “città di Cividale”, al momento della vendita nel 1761, con la collezione Galeazzi di Valle di Cadore⁵⁷.

Non risulta che il rettore e podestà Almorò Tiepolo abbia operato per l'abbellimento del palazzo dei rettori, a giustificazione del particolare contenuto figurativo dell'omaggio ricevuto a fine mandato, che, dunque, a maggior ragione riveste un carattere simbolico e rituale. Egli, tuttavia, ebbe

53. DA BORSO, *La cronaca bellunese*, cit., “ASBFC”, X (1938), 58 - XVI, (1944), 91-92; BRAGALENTI, *L'opera*, cit., “ASBFC”, XLVI (1975), 211-212, p. 105.

54. Quest'ultimo è descritto e riprodotto in SAURO FRANCESCO-NINO SARTORI, *Mel nella storia e nell'arte*, Belluno 1982, pp. 284-285. Quello del podestà non è riprodotto, cfr. PERALE, *Il Palazzo*, cit., p. 148. Si veda in proposito S. FRANCESCO - N. SARTORI, *Mel. Storia e leggende, e arte e usanze*, Belluno, Tipografia Piave, 1991, pp. 378-379. Incomprensibile resta l'ipotesi di derivazione dal telero in Santo Stefano di Belluno, da identificare nell'*incontro tra Abramo e Melchisedech* di Cesare Vecellio del 1599. L'autografia di Frigimelica è da accertare solo a restauro avvenuto dell'opera. In tale caso si avrebbe un'attestazione della sua ritrattistica più tarda.

55. LUCCO, *Arte del '600*, cit., cat. 14; VIZZUTTI, *La Cattedrale*, cit., pp. 220-221.

56. MARIO DAL MAS, *Belluno alla fine del Seicento in un quadro ritrovato*, “Dolomiti”, I, 1978, 1, pp. 36-47; LUCCO, in *Arte del '600*, cit., cat. 40; PERALE, *Il Palazzo*, cit., p. 87.

57. Viene elencato tra le opere della collezione, poi individuata in quella di Francesco Galeazzi di Valle di Cadore, nell'inventario edito da LINA LIVAN, *Notizie d'arte tratte dai Notatori e dagli Annali del N. H. Pietro Gradenigo*, introduzione di GIUSEPPE FIOCCO Venezia, Deputazione di Storia Patria per le Venezia, 1942 (Miscellanea di studi e memorie, V), pp. 81-82. Per l'identificazione della collezione si veda GIOVANNI FABBIANI, *Recensione a Notizie d'arte*, cit., “ASBFC”, XVI (1944), 91-92, pp. 1431-1432; PERALE, *Il Palazzo*, cit., p. 87, 107 nota 72.

meriti per decisioni concrete circa il decoro urbano e la fornitura delle acque alla città, come testimoniato da altri testi encomiastici simili a quelli del cartellino sopra trascritto. Si veda, in proposito, quello della lapide apposta alla facciata di Palazzo Prosdocimi: HERMOLAO THEUPOLO/P.P. Q. BELL (LUN)I MVLTVRVM/ VIRTVTVM SPLENDORE CO-/RVSCO OB VRBEM LATIORI/ VIA DECENTIVS EXORNATAM/ ET AQVARVM DUCTVM/ UTILIVS EXPOLITAM/ COM: BEL(LVN)I G.P. MDCXXXIX⁵⁸.

Il dipinto di Frigimelica ora reso noto, in quanto omaggio dei bellunesi, era destinato a seguire il podestà che lo avrebbe custodito come testimonianza visiva di una delle tappe della sua carriera, questa in particolare assai giovanile. Non sopravvivono attestazioni di suoi ritratti rimasti, invece, a Belluno, anche se essi non dovettero mancare secondo la prassi che, tra l'altro, prevedeva in materia anche un'unica insegna concessa da vecchie regole, tuttavia molto spesso inapplicate⁵⁹. Non esiste il suo busto sulla facciata del palazzo dei rettori e Frigimelica non ebbe occasione di inserirlo in dipinti religiosi, attuando a Belluno una pratica invalsa in tutte le città soggette alla Serenissima⁶⁰. Lo poté fare, invece, per Marco Giustinian nella tela della *Caduta della manna* in Santo Stefano del 1604; per Pietro Leoni nel 1609 con le opere già citate; per Angelo Giustinian nel 1623, in quanto presente nell'*Annunciazione* della chiesa di Loreto; per Francesco Viario nel 1626 che è ritratto accanto al *San Francesco che riceve le stimmate* nella chiesa di Loreto (anch'egli come il Giustinian accompagnato dai consoli in carica); per Vittore Correr nel 1635, posto infatti in preghiera accanto alla *Pietà* (Belluno, Museo, Civico), infine per Bernardo Nani nel 1642, che compare entro la lunetta con *Fatti della vita di san Mamante* della chiesa dedicata al santo a Castion⁶¹.

Frigimelica, noto per essere il protagonista della pittura devota e “senza tempo” dell'età post-tridentina a Belluno, attraverso il dipinto del commiato ad Almorò Tiepolo del 1640, si è potuto documentare organicamente a servizio delle istituzioni civili e dei suoi protagonisti, per riconosciuta autorevolezza professionale anche in ambito ritrattistico. Di questa sua dote non manca il riconoscimento in sede locale. Significativo è, soprattutto, quello che manifesta un'esagerazione tutta municipalistica, espresso a proposito del ritratto non di podestà, bensì del nobile e potente Antonio Ceccato Crepadoni, morto nel 1618, del quale l'erede Giuseppe Crepadoni ricorda nella sua

58. Sito in via Mezzaterra, 43. Il testo della lapide è riportato da ANTONIO PASTORELLO, *Iscrizioni lapidarie della città di Belluno dall'epoca romana alla contemporanea*, Pordenone, Rambaldo, 1936, p. 73; PERALE, *Il Palazzo*, cit. p. 138.

59. PERALE, *Il Palazzo*, cit., pp. 88, 102 nota 27, 197 nota 75.

60. Sul genere si veda WOLTERS, *Storia e politica*, cit., pp. 148-150.

61. Utile è il repertorio iconografico stilato da PERALE, *Il Palazzo*, cit., p. 147-148. Per alcune opere, in particolare, si veda LUCCO, in *Arte del '600*, cit., pp. 18-19 cat. 25; FLAVIO VIZZUTTI, *Le chiese della parrocchia di Castion*, 2005, pp. 248-251, cat. 4; MARCO PERALE-FLAVIO VIZZUTTI, in *La chiesa di Loreto*, pp. 9, 12, 33, 34, 166-167 cat. 34.

cronaca: “il pittore Frizzimelega ritrasse il morto, non però da morte a vita, se non quella, ch’inganna gli occhi di riguardanti; ma il Ceccato aveva l’occhio vivo, ardito, allegro; forse meglio rappresentato dal Pennello primario, anzi incomparabile in Venetia, del Tintoretto, mentre era vivo, a richiesta del Contarino, che l’ha voluto in arme bianche sopra la sua salla”⁶². La verità ritrattistica di Frigimelica, permane anche in un ritratto postumo, e, perlomeno agli occhi di un interessato testimone bellunese dell’epoca, poteva comunque superare un’interpretazione, per noi perduta, dell’eccelso Tintoretto.

3. Stemmi di vescovi di Belluno retti da Virtù

L’impegno di Francesco Frigimelica in commissioni civili risulta ragguardevole, anche se, comprensibilmente, si è consolidata soprattutto la sua immagine di pittore dedito all’arte sacra. Egli è a servizio del massiccio rinnovamento dei suoi contenuti, in conformità alle esigenze dottrinali e catechetiche, trovando in questo l’occasione per introdurre diffusamente il proprio linguaggio che appare di indubbia attualità. Si direbbe che, con la sua opera, il pittore divenga, di fatto, quasi una sorta di tramite privilegiato per l’azione pastorale dei vescovi bellunesi nei riguardi della concreta ricezione dei loro orientamenti e disposizioni finalizzate al rinnovo delle immagini sacre, sia nelle chiese cittadine, sia in quelle delle comunità locali più periferiche.

Eppure, l’attività di Frigimelica a diretto servizio dei vescovi che si alternano sulla cattedra di san Martino è ancora da precisarsi. Fanno eccezione il citato *Ritratto di Alvise Lollino vescovo di Belluno* del Seminario Gregoriano, che Frigimelica esegue nel 1621, e la sua partecipazione alla serie iconografica dei vescovi conservata presso la cattedrale bellunese. Gli spettano il ritratto dello stesso Alvise Lollino e quello del predecessore Giovanni Battista Valier, che resse la diocesi dal 1575 al 1596⁶³. Il *Ritratto del vescovo Giovanni Tommaso Malloni*, alla guida della diocesi dal 1634 al 1649, che passa ancora sotto anonimato, si ritiene debba essere, invece, attribuito, anziché a Frigimelica stesso, almeno a un artista locale che tiene in considerazione soprattutto il suo stile, come avviene ad esempio per Nicolò Barbi che, con tutta probabilità, gli fu allievo, e che si distingue per un metodo derivativo distinto da quello del figlio Pompeo⁶⁴. I contatti diretti con i vescovi bellunesi non dovettero mancare in altre occasioni da parte di un pittore che doveva godere, in generale, di alta stima da parte loro.

62. ALESSANDRO DA BORSO, *La cronaca bellunese di Giuseppe Crepadoni*, “ASBFC”, XVI (1944), 91-92, pp. 1429-1430; BRAGALENTI, *L’opera*, cit., “ASBFC”, LVI (1975), 211-212, p. 106.

63. VIZZUTTI, *La cattedrale*, cit., pp. 218-221, cat. nn. 96, 97.

64. Ibidem, pp. 222-223, cat. 98. Per Barbi (Belluno 1605-notizie 1663) si veda il profilo di FLAVIO VIZZUTTI, *Le chiese della Forania di Zoldo. Documenti di storia e d’arte*, Belluno, Parrocchia S. Floriano, 1995, pp. 158, 440, 468. Di Pompeo Frigimelica (Belluno 1601-1669) si tengano in considerazione ad esempio le tele del 1641 per la chiesa di Santa Maria dei Battuti di Castion. Cfr. VIZZUTTI, *Le chiese della parrocchia di Castion*, cit., p. 148.

Di un impegno diretto nella sfera vescovile è testimonianza il dipinto, da assegnarsi a Francesco Frigimelica, che raffigura *Gli stemmi dei vescovi di Belluno Giovanni Battista Valier, Alvise Lollino, Giulio Contarini, del canonico e Vicario Generale Giulio Scarpis retti dalle Virtù Teologali (?)* (fig. 4) del Museo Civico del Cenedese di Vittorio Veneto⁶⁵. Lo si trova riprodotto di recente come opera di Silvestro Arnosti da Ceneda⁶⁶. Tale equivoco attributivo non è trascurabile, se lo si vuole interpretare come indice di un’assonanza stilistica tra i due pittori che agiscono in contemporanea, in uno stesso ambito territoriale e per una clientela di omogenea estrazione, mentalità e gusto⁶⁷. I distinguo stilistici non sono tuttavia opzionali e, soprattutto, non si risolvono in presunte coincidenze tipologiche; impegnano, bensì, in un esercizio valutativo più articolato, anche quando si guarda a maestri dalla facile riconoscibilità, tale persino da disarmare l’attribuzionista, il quale dovrebbe essere indotto, di conseguenza, a volgere il proprio impegno di ricerca alla scoperta di altri valori insiti nella loro produzione, quelli ad esempio di contenuto.

Il formato dell’opera che qui si segnala con una nuova attribuzione e le soluzioni spaziali in essa adottate lasciano intendere che si tratta della porzione di un fregio decorativo collocato in origine a una certa altezza, forse entro *boiserie* o un apparato decorativo in stucco, ovvero sul pergolo di un’organo, nella fattispecie quello della cattedrale di Belluno promosso nel tempo di governo dei quattro personaggi di cui si presentano gli stemmi⁶⁸.

Le tre figure femminili stanti posano su di un balaustro e risultano trattenere i tre stemmi che hanno per sfondo ciascuno un tendale teso di colore verde, il quale costituisce una sorta di diaframma rispetto al cielo luminoso che traspare sullo sfondo. Le tre figure in lunghe vesti di verde, bianco e rosso - colta da tergo è quella mediana verso la quale le altre guardano - non hanno attributi per poterle identificare, ma si può ipotizzare

65. Olio su tela cm 66x158. Inv. 255.

66. GIORGIO MIES, *Per Silvestro Arnosti da Ceneda: ulteriori contributi*, “Il Flaminio”, 12, ottobre 1999, 74-75. La datazione proposta è quella della fine del secondo decennio; il soggetto è indicato come “allegorie di virtù con insegne e stemmi vescovili”.

67. L’osservazione deriva da una particolare esperienza. La ricognizione capillare della presenza di Silvestro Arnosti nel territorio delle diocesi di Ceneda (Vittorio Veneto) e di Treviso, limitrofo a quello della diocesi di Belluno, è stata effettuata da chi scrive nel corso degli anni Ottanta e Novanta nell’ambito della direzione scientifica della catalogazione dei beni artistici ecclesiastici promossa dalla Regione Veneto d’intesa con le autorità delle tre diocesi. I molti risultati attribuiti in favore di Arnosti, affidati alle schede ministeriali depositate anche in loco, risultano poi ripresi come novità nelle altrui pubblicazioni più recenti dedicate al maestro cenedese.

68. Marco Perale, in una cortese comunicazione, suggerisce l’ipotesi che potesse trattarsi dell’organo vecchio della cattedrale di Belluno realizzato nel 1667 dal tedesco Daniel Hertz smontato e venduto a pezzi negli anni Trenta del Settecento, cfr. VIZZUTTI, *La cattedrale*, cit., p. 146. Si tratta, infatti, di un’iniziativa avviata dai due vescovi Contarini e Valier, ma portata a compimento sotto l’episcopato del Lollino quando era Vicario generale lo Scarpis, cioè tra il 1607 e il 1620.



Figura 4. Francesco Frigimelica, Gli stemmi dei vescovi di Belluno Giovanni Battista Valier, Alvise Lollino e Giulio Contarini retti dalle Virtù Teologali (?), stemma del canonico Giulio Scarpis, Vittorio Veneto, Museo Civico del Cenedese.

siano la personificazione di virtù. La loro identità potrebbe dedursi, semmai, dal solo colore della veste, per cui, simbolicamente, il verde indicherebbe la Speranza, il bianco la Fede e il rosso la Carità, potendosi proporre, in tale eventualità, l'identificazione con le Virtù Teologali⁶⁹. Il tendaletto dello stemma di centro reca la scritta capitale, in oro a missione, *ISTORVM GRATIA*, laudativa dei vescovi (e del canonico), generosi committenti, dei quali si fa memoria attraverso i loro emblemi *pro tempore*. Si tratta di scudi ovali iscritti in un fastoso cartoccio, carico nel cimiero della mitria con infule di bianco, come si addice ai vescovi, poggiante su teste alate d'angelo, di minori dimensioni quella dello stemma vescovile al centro. In punta ai cartocci vi sono mascheroni quasi fauneschi e una testa femminile velata in quello al centro, conforme al repertorio sansovinesco attestato, ad esempio, anche nell'arte dell'intaglio ligneo dell'altare locale. Sul lato destro, appeso a quello che a prima vista appare come un tendaletto di altra foggia, è rappresentato un quarto stemma: scudo spaccato di rosso e di bianco, senza insegne episcopali; nel cartoccio sono in appoggio sfingi alate speculari e in punta sta una testina angelica alata. Esso incrina la simmetria della composizione e suggerisce l'ipotesi che il dipinto facesse parte di un apparato decorativo più esteso, per l'appunto al modo di un fregio composto da più elementi.

I tre stemmi vescovili sono, nell'ordine: quello di Giovanni Battista Valier, spaccato d'oro e di rosso all'aquila dall'uno all'altro, coronata d'argento;

quello di Alvise Lollino, troncato, nel primo d'oro, nel taglio di rosso, nel secondo di rosso, fusato il palo di tre file d'oro; il terzo dovrebbe identificarsi in quello del successore, del vescovo eletto Panfilo Persico il cui episcopato si esaurisce tuttavia nel 1625⁷⁰. Trattandosi, comunque, di un'insegna d'oro alle bande d'azzurro di tre pezzi, quest'ultimo non si identifica con quello della famiglia bellunese alla quale il prelado appartiene⁷¹. L'impianto araldico e la sequenza temporale della serie episcopale bellunese consentono, bensì, un'altra attribuzione dello stemma in questione: riguardo il casato veneziano dei Contarini, che ebbe due vescovi di Belluno nel corso del Cinquecento, entrambi appartenenti allo stesso ramo, quello della Madonna dell'Orto; il loro stemma recava proprio la medesima arma originaria (d'oro alla tre bande d'azzurro) senza l'aggiunta di ulteriori pezzi come per altri rami⁷². Si tratta del cardinale Gasparo, vescovo di Belluno dal 1536 al 1542, e di suo nipote Giulio, su questa cattedra dal 1542-1575; poiché il dipinto offre uno stemma Contarini timbrato da mitria vescovile, che fa escludere il cardinale Gaspare che avrebbe avuto, invece, il galero cardinalizio, si deve ritenere che riguardi proprio il successore Giulio dal quale parte la terna degli stemmi vescovili rappresentati⁷³.

Per quanto riguarda il quarto stemma, l'attributo esteriore più vistoso è quello della classica cappa canonica, che qui appare disposta come un tendaletto drappeggiato rispetto a quelli tesi per i tre stemmi vescovili. Con ogni probabilità si deve trattare quindi di un canonico, verosimilmente della cattedrale di Belluno e, altrettanto verosimilmente, da ricercare tra quanti rivestirono tale dignità nell'arco temporale dei tre citati episcopati, cioè tra il

70. Gli stemmi dei due prelati sono riprodotti nel loro ritratto che compone la serie iconografica dei vescovi di Belluno, conservata nella cripta della cattedrale. Cfr. VIZZUTTI, *La cattedrale*, cit., pp. 218-221. Sullo stemma Valier cfr. DI CROLLALANZA, *Dizionario*, cit., III, p. 63; SPRETI, *Enciclopedia*, cit., VI, pp. 790-791. Lo stemma del vescovo Lollino è visibile, ad esempio, sopra la porta principale della cattedrale di Belluno. Si rinvia, anche per la descrizione araldica, a PASTORELLO, *Iscrizioni*, cit., p. 20; DE BORTOLI, in *Belluno, storia*, cit., p. 245, VIZZUTTI, *La cattedrale*, cit., pp. 66-67. Corrisponde a quello Lolli descritto da DI CROLLALANZA, *Dizionario*, cit., II, pp. 29-30.

71. Lo stemma dei Persico era infatti "partito, nel primo d'azzurro, e tre quadretti d'azzurro accollati in banda, accompagnati in punta da una pesca al naturale, gambuta e fogliata di verde; nel secondo azzurro alla fascia d'argento". Ne esistono altre varianti, tutte più o meno differenti per qualche aggiunta (una stella d'oro a otto punte, un albero di pesce, un crescente d'argento) rispetto allo stemma base della famiglia Persicini, da cui i Persico si erano staccati nella prima metà del Cinquecento. Cfr. DI CROLLALANZA, *Dizionario*, cit. (non ne descrive l'arma); pertanto si veda SPRETI, *Enciclopedia*, cit., V, pp. 272-274.

72. Sul casato e stemma Contarini del ramo della Madonna dell'Orto cfr. BARBARO, *Arbori*, ms cit., II, f. 466. Si veda anche DI CROLLALANZA, *Dizionario*, cit., I, pp. 346-347; SPRETI, *Enciclopedia*, cit., II, pp. 528-529; VII, p. 632. Sui due uomini di chiesa basti qui il rinvio a GIGLIOLA FRAGNITO, *Contarini Gasparo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, 1983, pp. 172-192; RENZO DEROSAS, *Contarini Giulio*, ibidem, pp. 218-224.

73. Ringrazio Marco Perale per le risolutive osservazioni in merito al riconoscimento anche di questo stemma.

69. MILKOS BOSKOVITS-DIETER WELLERSHOFF, *ad vocem Caritas*, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*. I. *Allgemeine Ikonographie*, Roma [et al.], Herder, 1968, coll. 349-351; E. KREUZER, *ad vocem Fides*, ibidem, II, 1970, coll. 31-34; MICHAEL EVANS, *ad vocem Tugenden*, ibidem, IV, 1972, coll. 364-380.



Figura 5. Antonio Moreschi (?), Discesa dalla croce, Orsera, chiesa di Santa Fosca.

1542 e il 1625. Ebbene, l'unico personaggio bellunese che avesse uno stemma esattamente spaccato (o troncato) d'argento e di rosso è Giulio Scarpis (1536-1620), che fu canonico dal 1585 e per due volte Vicario generale, dal 1585 al 1596 e poi di nuovo dal 1607; una carriera canonica che si dipana, quindi, dal 1585 al 1620, anno della morte, cioè sotto l'episcopato di tutti e tre i citati vescovi Contarini, Valier e Lollino⁷⁴. Pertanto, la presenza degli stemmi del canonico Scarpis e del vescovo Lollino, pur tenendo conto dell'ipotesi che si conservi solo parte di un fregio più vasto, può essere indice della precisa datazione dell'opera non molto distante dal *terminus ante quem* del 1620.

Il riconoscimento di quest'opera poco aggiunge, per la verità, sul piano stilistico; conferma, almeno, la cura minuziosa nelle qualificazioni fisionomiche, pur stereotipe, dei tre personaggi femminili. Si tratta di un dato stilistico generale, che, tuttavia, è sufficiente per differenziarlo da quello di Arnosti, caratterizzato da un disegno più allentato, da soluzioni di movimento e di legatura più scomposte, da valori cromatici e materici più legati da un chiaroscuro intenso. Frigimelica, oltretutto, a una data subito successiva a quella indicata per questo dipinto, tenderà a una stesura materica più sottile e ad abbreviature descrittive. Il dipinto, comunque, si rende qui noto, soprattutto, per la singolarità tipologica e il valore documentario.

4. Riletture di modelli scelti, traduzioni da fonti grafiche

È parsa rientrare sotto più aspetti nella categoria di un Frigimelica "inconsueto" la pala d'altare raffigurante la *Discesa dalla croce* (fig. 5) della chiesa di Santa Fosca di Orsera, riconosciuta da chi scrive al pittore bellunese in occasione della recente catalogazione dei dipinti dell'Istria e, fino ad allora, assegnata genericamente a pittore locale, almeno negli appunti di Antonio Alisi⁷⁵. Nina Kudiš Burić, che accetta la proposta, analizza compiutamente l'opera nella scheda scientifica alla quale si rinvia⁷⁶. A ben

74. AUSILIO DA RIF, *Capitolo e canonici della chiesa cattedrale di Belluno*, Belluno, tip. Piave, 2003, p. 175. Devo il suggerimento di riconoscere lo stemma del canonico Scarpis a Marco Perale, che ringrazio per la collaborazione. Lo si veda descritto con un'aggiunta successiva in SPRETI, *Enciclopedia*, cit., VI, p. 193: troncato d'argento e di rosso, il primo caricato di un braccio di carnagione, movente un palo dalla troncatura, tenente una ghirlanda d'alloro di verde, con le bacche di rosso.

75. ANTONIO ALISI, *Istria. Città minori*, [1937], trascrizione e note di aggiornamento a cura di MARIA WALCHER, Trieste, Svevo, 1997, p. 143.

76. NINA KUDIŠ BURIĆ, in VIŠNJA BRALIĆ - NINA KUDIŠ BURIĆ, *Istria pittorica. Dipinti dal XV al XVII secolo, diocesi Parenzo-Pola*, con la collaborazione di GIORGIO FOSSALUZZA, Rovigno-Trieste, Centro di Ricerche Storiche, 2005 (Collana degli Atti, 25), pp. 156-159 cat. 204; EADEM, in VIŠNJA BRALIĆ - NINA KUDIŠ BURIĆ, *Slikarska baština Istre. Djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na području Porečko-puske biskupije*, Uvodna studija GIORGIO FOSSALUZZA, Zagreb - Rovinj, Institut za povijest umjetnosti-Centar za povijesna istraživanja, pp. 606-608 cat. 547. Un aspetto di sicuro interesse della pala di Orsera d'Istria consiste nell'aver identificato la fonte grafica che ne ispira la composizione

vedere, e non senza una doverosa più pacata riflessione, si tratta di un “comprendibile” equivoco attributivo, facilitato sia dal cattivo stato conservativo dell’opera, sia dalla fonte grafica che l’ispira, l’incisione dello stesso soggetto di Andrea Mantegna, che lascia un margine più ristretto all’individuazione delle tipologie proprie di Frigimelica, pur in presenza di numerosi personaggi. Solo il san Giovanni, colto di profilo, è similissimo ai suoi volti affilati, seppure fissato nel mentre pronuncia un lamento, come non si trova negli atteggiamenti, invece, silenti dei santi del pittore bellunese; corrisponde anche certa risonanza fredda dei colori, che un poco riesce a trasparire nell’offuscamento delle vernici. Fatta ammenda di tale attribuzione della quale si sente la responsabilità, si viene a perdere l’interesse a documentare l’arrivo di un’opera dell’artista, impegnato soprattutto per le comunità montane bellunesi, questa volta in ambito adriatico. A rigore, ciò non avrebbe fatto meraviglia, pur senza poterne trovare i motivi specifici, in quanto è risaputo come le rotte della pittura percorse dalle botteghe veneziane e venete, per ragioni sia imprenditoriali sia di gusto, nonché di *status symbol* dei committenti, producano innumerevoli casi analoghi, venendo pertanto ampiamente indagate⁷⁷. Anche l’unica opera di Frigimelica che, errando, si aveva l’ambizione di rintracciare in questo quadrante della periferia veneta, non si sarebbe trovata isolata per linguaggio e gusto nel contesto della contemporanea pittura dell’Istria; e anche questo ha tratto in inganno. Lo si può affermare guardando all’esito stilistico simile che qui presentano Antonio Moreschi, artista che ora

nell’incisione di Andrea Mantegna di questo soggetto, Cfr. ARTHUR MAYGER, *Early Italian Engraving. A Critical Catalogue with Complete Reproduction of all the Prints Described. V. Know Masters other than Florentine, monogrammist and anonymous*, London. s.e., 1948, pp. 19-20, nn. 10-11; DAVID LANDAU in *Andrea Mantegna*, pubblicato in occasione della mostra *Andrea Mantegna* (London, Royal Academy of Arts, 17 gennaio-15 aprile 1992; New York, Metropolitan Museum of Art, 5 maggio-12 luglio 1992) a cura di JANE MARTINEAU, ed. originale inglese London-New York, Department of history of art, Birbeck College, University of London, 1992, ed. italiana Milano 1992, pp. 188-191, cat. nn. 32-34; GIORGIO MARINI, in *Mantegna e le arti a Verona 1450-1500*, catalogo della mostra, Verona, Palazzo della Gran Guardia, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007, a cura di SERGIO MARINELLI e PAOLA MARINI, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 236-240, cat. nn. 24, 26. Nell’accogliere tale suggerimento, Nina Kudiš Burić non manca di notare il procedimento di traduzione del pittore che “ha compresso nel formato verticale (...) alcune figure che nell’opera del Mantegna sono invece distribuite in un ampio paesaggio roccioso. Ha poi aggiunto nell’angolo destro la figura genuflessa di san Giovanni che non è presente nel modello incisivo”. Si tratta della figura che, non ha caso, presenta una tipologia fisionomica che è apparsa, nell’attuale cattivo stato di conservazione dell’opera, più vicina a Frigimelica. Oltre all’inserzione dell’apostolo, risulta reinterpretato in questa porzione del dipinto anche il simbolico albero spezzato presso il quale egli si trova.

77. Per i rapporti centro-periferia a proposito dell’ambito istriano si rinvia ai saggi introduttivi di NINA KUDIŠ BURIĆ, *La pittura in Istria dal Quattrocento alla metà del Seicento, “all’ombra dei conflitti bellici e sotto l’occhio attento della Chiesa riformata”*, in *Istria pittorica*, cit., pp. XXXV-XLVIII; VIŠNJA BRALIĆ, *La pittura in Istria dagli ultimi decenni del Seicento alla fine del Settecento “Tempo di pace e di ripresa”*, ibidem, pp. XLIX-LXIV.

prende finalmente fisionomia, o il più raro Giovanni Battista Argenti⁷⁸. Affinità sussistono, ovviamente, con quegli artisti che lavorano tanto per la Terraferma veneta come per l’Istria; è il caso di selezionare i nomi di Baldassarre d’Anna e di Pietro Mera⁷⁹. Anche la presenza di Frigimelica si sarebbe posta in alternativa a quella di professionisti più in vista, come quelli delle “sette Maniere” di Venezia, e collocata al pari di quella, ad esempio, del vicentino Alessandro Maganza, che invia la *Madonna del Rosario e santi* alla chiesa della Madonna dei Serviti di Montona, intorno al 1639⁸⁰.

Sono tutte considerazioni destinate, ovviamente, a cadere con l’attribuzione stessa. Come si sa anche negli errori valutativi sono contenuti, tuttavia, aspetti da potersi recuperare per altra finalità positiva. È qui il caso di insistere, comunque, sulle assonanze più generali fra la pittura del bellunese e quella di Antonio Moreschi (documentato dal 1594 al 1633), anch’egli impegnato a rispondere con una pittura dal facile eloquio alle esigenze di una periferia devota che, senza disporre di particolari riflessioni programmatiche, si adegua sul piano figurativo alla sensibilità propria della fase di primo Seicento di ispirazione post-tridentina. Sono assonanze che sussistono fra pittori che non si sono mai visti, ma che attingono a fonti comuni del centro, elaborandone la ricchezza nelle rispettive periferie, per cui si determina quella “comunanza” tutta propria che vige fra “minori”.

Mentre si sosteneva l’erroneo riconoscimento di un Frigimelica ad Orsera, veniva precisato in contemporanea proprio il *corpus* di Antonio Moreschi, al quale anche la *Deposizione dalla croce* potrà forse essere riconosciuta in futuro, a restauro dell’opera compiuto. Per ora, per non perseverare in incauti errori, è consigliabile attendere per qualsiasi ulteriore considerazione; semmai rinviare, da subito al confronto, tra le opere istriane di Moreschi, in particolare con la *Natività della Vergine*, opera facente parte del ciclo della chiesa dell’Assunzione della Vergine di Albona.

La rettifica attributiva del dipinto di Orsera fa cadere anche la situazione unica che ne era la conseguenza, quella di cogliere il pittore bellunese mentre ricorre a un’antica fonte grafica per elaborare una sua composizione. Si deve lasciare anche questo interesse a Moreschi.

Per ritornare ora alla problematica di Frigimelica, è da cogliere l’occasione per osservare come egli si senta autorizzato a trascrivere nel suo stile un’opera di ben riconosciuto artista contemporaneo. Si fa riferimento alla pala del *Battesimo di Cristo* (fig. 6) ora nel duomo di Santa Maria Annunziata e San Leonardo di Conegliano, orgogliosamente firmata (FRANCISCO) FRIZI-MELICA/PITTOR VENETO, che proviene dalla chiesa di San Giovanni soggetta

78. KUDIŠ BURIĆ, in *Istria pittorica*, cit., pp. 19-20 cat. 20, 83-84 cat. 100.

79. Ibidem, pp. 63-64 cat. 80, 114 cat. 137, 279-280 cat. 373, 360-362 cat. 482; pp. 7-14 cat. nn. 5-13, 14 cat. 14, 14-15 cat. 15, 17 cat. nn. 17, 18, 19-20 cat. 20, 84-85 cat. 101, 140 cat. 179, 412-414 cat. 557.

80. Ibidem, pp. 152-154 cat. 199.



Figura 6. Francesco Frigimelica, Battesimo di Cristo, Conegliano, duomo di Santa Maria Annunziata e San Leonardo.



Figura 7. Palma il Giovane, Battesimo di Cristo, Lentiai, chiesa di Santa Maria Assunta.

ai Domenicani Osservanti, che officiavano in San Martino, dove Francesco Maria Malvolti nel 1774 la ricorda, emblematicamente, come “creduta del Palma, ma che io per altro credo non originale”⁸¹. È dipinto dalla stesura essenziale, nitidissima, addirittura con punte di calligrafismo pittorico e di un’impeccabilità tale per cui passa quasi in secondo piano il fatto di costituire una deliberata trascrizione, sia compositiva, sia riguardo alle posture dei personaggi, della pala di questo soggetto (fig. 7) che proprio Palma il Giovane

81. FRANCESCO MARIA MALVOLTI, *Catalogo delle migliori pitture esistenti nella città e territorio di Conegliano*, edizione a cura di LUIGI MENEGAZZI, Treviso, s.e. [ma: Dosson, SIT], 1964; LUIGI MENEGAZZI, *I dipinti*, in GIUSEPPE FIOCCO - LUIGI MENEGAZZI, *Il Duomo di Conegliano*, Cittadella (Padova), Bertinello, Pozzi, 1965, pp. 116, 118 fig. 76.



Figura 8. Francesco Frigimelica, Ultima cena, Lamosano nell'Alpago, chiesa parrocchiale.

e eseguiva per la vicina chiesa di Santa Maria Assunta di Lentiai e che i documenti accertano pagata tra 1599 e 1600⁸².

Entro il suo stile apparentemente immutabile, Frigimelica era dunque interessato ad attingere spunti, se non ai repertori della grafica più antica, ai riconosciuti modelli pittorici contemporanei o solo di qualche decennio precedenti. Nell’elenco di tali casistiche va ricordato come egli tragga spunto liberamente dalla *Madonna con il Bambino in gloria e i santi Pietro e Andrea* di Tiziano, eseguita per la chiesa di Santa Maria Nuova di Serravalle, per la pala raffigurante la *Madonna e i santi Giustina e Pietro apostolo* della chiesa di Santa Giustina Bellunese, e rilegga la figura di sant’Antonio Abate della *Trasfigurazione* affrescata da Lorenzo Luzzo in Ognissanti a Feltre nella pala che esegue per la chiesa di Zermen⁸³.

Il meccanismo del riporto si intensifica, talora, nell’opera di Frigimelica che si rifà “ai classici del Cinquecento”: nella *Presentazione al tempio* della parrocchiale di Cavessago guarda addirittura a quella di Paolo Veronese delle portelle dell’organo di San Sebastiano a Venezia; ricorre, poi, a Francesco Vecellio nei paesaggi dei *Misteri del rosario* della chiesa di Santo Stefano a Belluno e nelle impegnative e riuscitissime portelle d’organo

82. FRANCESCO VERGERIO, *La chiesa monumentale di Santa Maria di Lentiai*, Alassio 1931, pp. 386 segg.; MASON RINALDI, *Palma il Giovane*, cit., pp. 68, 89 cat. 127, 313 fig. 303.

83. Sono due annotazioni spettanti a CLAUT, *ad vocem Frigimelica*, cit., p. 1292; IDEM, *Belluno*, cit., p. 233. Cfr. IDEM, *Alcuni dipinti nel territorio di Santa Giustina*, in *Santa Giustina*, Cornuda, Arti grafiche Antiga, 1995, pp. 93-94, fig. 2.



Figura 9. Egidio Sadeler II, incisione da Jacopo Tintoretto, Ultima cena, Venezia, chiesa di San Trovaso.

della stessa chiesa raffiguranti l'Annunciazione e l'Adorazione dei pastori⁸⁴.

Guardando a una delle poche opere "narrative" di Frigimelica, l'Ultima cena (fig. 8) della chiesa parrocchiale di Lamosano nell'Alpago, considerato "il più bel quadro" del pittore e datato ai primi anni del secolo, non si può trascurare che esso è chiaramente esemplato sul noto telero di Jacopo Tintoretto in San Trovaso a Venezia con l'adottare il solito metodo della trascrizione e variazione⁸⁵. Solo Giuda, colto di profilo al di qua della tavola, è meglio identificabile didascalicamente; certe fisionomie, inoltre, appaiono più minuziosamente descritte alla bassanesca, o meglio alla Cesare Vecellio. Si pone, tuttavia, in dubbio che Frigimelica abbia compiuto il suo studio di fronte all'originale, che avrà pure ammirato nei suoi anni veneziani. Con tutta probabilità, egli poté servirsi nella propria bottega della più comoda incisione del

84. L'osservazione e l'elenco sono di PALLUCCHINI, *La pittura veneziana*, cit., I, p. 76. Lo studioso aggiunge anche il rilievo che il *San Silvestro* di Cesare Vecellio della chiesa parrocchiale di Padola è di riferimento per la formulazione della figura di San Sisto della pala di Frigimelica della parrocchiale di Selva di Cadore. Cfr. ANNA MARIA SPIAZZI, *Dipinti restaurati a Selva di Cadore*, in *Le chiese di Selva di Cadore*, Treviso, Coppelli, 1998, pp. 28 fig. 822 segg.

85. Il giudizio sull'opera e la datazione spettano a MAURO LUCCO, *Le opere d'arte dell'Alpago*, in *Un popolo, una civiltà, un territorio. L'Alpago raccontato da Umberto Trame*, Belluno, Nuovi Sentieri, 1984, p. 176, fig. 50. Per il confronto con l'opera di Tintoretto del 1564-1566 qui avanzata si veda RODOLFO PALLUCCHINI-PAOLA ROSSI, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Milano, Alfieri, 1982, I, pp. 74, 187 cat. 259, tav. XXIII; II, figg. 343-344, 347.



Figura 10. Francesco Frigimelica, Natività di Gesù e i santi Giovanni Battista e Zenone vescovo, Pedavena, chiesa parrocchiale.

dipinto tratta da Egidio Sadeler II (fig. 9)⁸⁶. Tale aspetto non incrina il giudizio positivo sull'opera bellunese, ma prospetta un nuovo procedimento valutativo finora disatteso. Si rivela così la sua disponibilità a un procedimento d'invenzione da mettere in conto al momento della rilettura complessiva del catalogo di Frigimelica. Tale problematica è destinata, infatti, ad assumere un peso sostanziale per la sua comprensione. Non è questa, tuttavia, la sede per affrontarla con sistematicità. Si coglie solo l'occasione per limitarsi a segnalare un paio di casi altrimenti rivelatori. Il primo riguarda un'opera destinata all'area degli esordi del pittore che è quella feltrina prima che bellunese, dove, perdute le opere di Santa Maria del Prato, per le quali è pagato tra 1596 e 1599, si conservano la citata pala della *Natività di Gesù e i santi Giovanni Battista e Zenone vescovo* (fig. 10) della chiesa parrocchiale di Pedavena, elencata negli atti della visita pastorale del vescovo Jacopo Rovellio del 1587, per cui riceve il *terminus ante quem*, e la pala della *Madonna in trono e le sante Agata, Lucia, Apollonia, Corona e Giustina*, recante la data del 1596, già nella chiesa di San Giacomo a Feltre (ora Biblioteca del Seminario)⁸⁷. La pala di Pedavena passava nell'Ottocento sotto

86. ISABELLE DE RAMAIX, *The illustrated Bartsch. Aegidius Sadeler II*, vol. 72, Part 1 (Supplement), New York, Abaris, 1977, pp. 69-70, cat. O44 S3.

87. SERGIO CLAUT, *Note d'archivio*, "ASBFC", LII (1981), 237, p. 156; IDEM, *Una precisazione*, cit.; IDEM, *Ancora sul Frigimelica*, cit. L'arrivo al Belluno è documentato dalla nascita in città del figlio Pompeo nel 1601, e il trasferimento poté essere precedente di qualche tempo. Cfr. BRAGALENTI, *L'opera di Francesco Frigimelica*, cit., in "ASBFC", XLV (1974), 206-207, p. 45. Il suo raggio d'azione, oltre che tra Feltre e Belluno, si era allargato ben presto alla vicina Serravalle, dal momento che si può datare al 1600 la pala della *Vergine con il Bambino e i santi Antonio abate e Giacinto* per la chiesa di Santa Maria Nova di Serravalle, commissionatagli dal celebre poeta Guido Casoni, rimasto devoto al santo polacco, beatificato nel 1594, dopo la predicazione di un frate a Serravalle nel 1599. Cfr. GIROLAMO VILLANOVA, *Serravalle nella storia e nell'arte. Raccolta di notizie e curiosità storiche dalle origini ai nostri giorni*, Belluno, tip. Piave, 1977, p. 244. La pala è descritta da BRAGALENTI, *L'opera di Francesco Frigimelica*, cit., in "ASBFC", XLV (1975), 210, p. 29.



Figura 11. Egidio Sadeler II, incisione da Christoph Schwartz, Adorazione dei pastori.

la paternità del “Moron di Brescia” (Moretto o Moroni?) e ancora Giuseppe Fiocco la discute in margine ai suoi studi su Pietro Marascalchi degli anni Venti e Quaranta del secolo scorso, concludendo trattarsi di opera “ricca di spunti”, da intendersi nel carattere figurativo⁸⁸. Nel cercare di individuare nella concretezza quali siano tali spunti, si può indicare, anche questa volta in un’incisione di Egidio Sadeler II che traduce un dipinto di Christoph Schwartz (fig. 11), la fonte per la composizione della Natività di Gesù, o meglio dell’adorazione dei pastori⁸⁹. Dal foglio di questo soggetto dell’incisore neerlandese deriva la postura della Vergine a mani giunte, quella del Bambino, la tipologia di san Giuseppe, il gesto dell’angelo in cielo che protende il braccio destro e molti altri dettagli, indubbiamente riletti e condensati dal pittore bellunese che procede, soprattutto, sulla strada della semplificazione. Si direbbe che anche le fisionomie severe e la monumentalità dei santi in primo

88. ANTONIO VECCELLIO, *Un giorno a Feltre e due nel suo territorio*, Feltre, Castaldi, 1895, p. 53; IDEM, *Il feltrino illustrato*, Feltre, Castaldi, 1898, p. 24. Antonio Nani realizza nel 1856 l’incisione del dipinto con la didascalia “Moron di Brescia pin.”. Si veda OTTONE BRENTARI, *Guida alpina di Belluno-Feltre*, Bassano, Pozzato, 1857, p. 45.

89. DE RAMAIX, *The illustrated Bartsch*, cit., p. 53, cat. O33 S1.



Figura 12. Francesco Frigimelica, Trasfigurazione di Cristo, Travagola di Pedavena, chiesa parrocchiale.

qualifica di “veronesiana”, dal momento che veniva segnalata, in alternativa, la derivazione iconografica dall’*Ascensione di Cristo* che Paolo Veronese eseguiva per il Santuario della chiesa della Madonna del Pilastrello di Lendinara nel 1583⁹². L’aggettivo “raffaellesca”, anche se non giustificato da Vecellio, è tuttavia da preferire se si sposta la ricerca dal piano del carattere stilistico d’ispirazione a quello della traduzione di una fonte grafica. La postura e gestualità del Cristo librato in cielo, che posa su tre cherubini, come avverrà più volte in seguito nell’opera di Frigimelica (anche per l’Assunta), derivano, infatti, dalla *Trasfigurazione* vaticana di Raffaello, ma attraverso l’interpretazione sublime realizzata da Francesco Barocci nel *Perdono d’Assisi* per San

90. Viene posticipata, invece, da Claut (*Ancora sul Frigimelica*, cit.) al 1630 circa. Lo studioso ha il merito di segnalare anche in altre occasioni. Cfr. CLAUT, *Note d’archivio*, cit. pp. 155-156. Si veda anche BRAGALENTI, *L’opera di Francesco Frigimelica*, cit., in “ASBFC”, XLV (1975), 210, p. 30.

91. VECCELLIO, *Un giorno a Feltre*, cit., pp. 20, 54. Ne rifiuta l’attribuzione OSVALDO MONTI, *Elenco degli oggetti d’arte della provincia di Belluno*, “Studi Bellunesi”, 1896, p. 27.

92. CLAUT, *Ancora sul Frigimelica*, cit., p. 26.

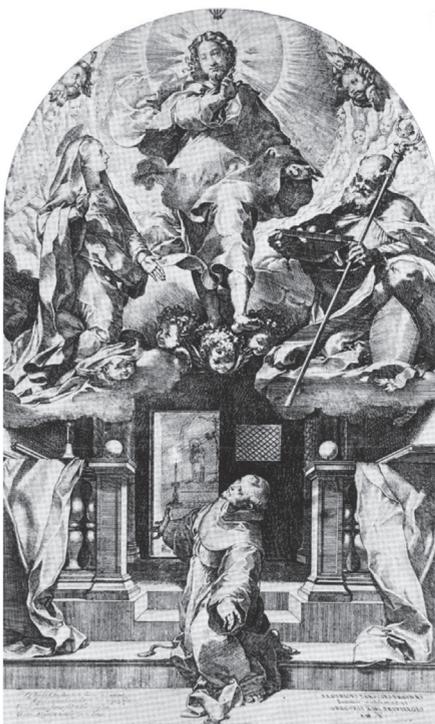


Figura 13. Francesco Barocci, incisione, da Francesco Barocci, Perdono d'Assisi, Urbino, chiesa di San Francesco.



Figura 14. Cornelis Cort, incisione, Ecce Homo, dal disegno di Étienne du Pérac.

Francesco a Urbino del 1575-1576⁹³. La pala che Frigimelica destinava a Travagola, forse da situarsi nel momento più avanzato della sua prima attività feltrina degli anni Ottanta-Novanta, offriva la possibilità di utilizzare la traduzione incisa del dipinto tratta dallo stesso Barocci nel 1581 (fig. 13), oppure quella desunta da quest'ultima di Francesco Villamena nel 1588⁹⁴. Se appare indubbiamente affaticata da parte del pittore bellunese la comprensione dei valori cromatici, in particolare di quelli atmosferici per come potevano essere studiati nell'incisione, egli poteva cogliere a modello, oltre alla figura di Cristo, almeno una conduzione dei panneggi più mosso che è in grado di trasferire nell'ideazione disegnativa degli altri personaggi. Tuttavia, anche questi non sono tutti di sua invenzione. L'apostolo in abisso, colto di spalle in posizione centrale, identificabile in Giacomo, protende le braccia e allarga le

93. Basti qui il rinvio al catalogo *Mostra di Federico Barocci* (Urbino, 1535-1612), Catalogo critico a cura di ANDREA EMILIANI con un repertorio dei disegni di GIOVANNA GAETA BERTELÀ, Bologna, Museo Civico 14 settembre-16 novembre 1975, Bologna, Alfa, 1975, pp. 93-100, nn. 69-75.

94. Ibidem, pp. 99-100, n. 76.

mani con un vigore che non è proprio di Frigimelica il quale, infatti, desume qui dall'incisione raffigurante l'*Ecce Homo* (fig. 14) di Cornelis Cort facente parte del ciclo del Nuovo Testamento, che traduce un disegno del periodo romano di Étienne du Pérac⁹⁵.

Il vastissimo repertorio grafico dei maestri neerlandesi, filtrato anche da Ludovico Pozzoserrato, ad esempio, nel clamoroso ciclo veterotestamentario della facciata affrescata della Scuola dei Battuti di Conegliano del 1593, e dall'anonimo autore del ciclo con *Storie della Genesi e dell'Infanzia di Gesù* della Sala, è dunque alla portata di Francesco Frigimelica⁹⁶. Ispira anche certa enfasi formale del telero raffigurante *La raccolta della manna con il podestà Giustiniani di Santo Stefano* a Belluno, che data al 1604, per il quale sembra guardare al ciclo con episodi veterotestamentari di Johan Sadeler I⁹⁷.

5. Frigimelica nelle Marche: un dipinto lauretano

Ben al di fuori degli ambiti geografici solitamente interessati dalla generosa attività nell'arte sacra di Francesco Frigimelica, si segnala per la prima volta in questa occasione con la giusta paternità la pala d'altare raffigurante *La Madonna di Loreto e i santi Elisabetta d'Ungheria, Chiara e Francesco d'Assisi, Antonio da Padova, veduta di Loreto* (fig. 15) della chiesa di San Benedetto di Morro d'Alba (Ancona)⁹⁸. È opera pubblicata nel 1992 con assegnazione ad anonimo da Benedetta Montevecchi, la quale prende atto di come, sullo scenario della pittura marchigiana dell'età di Sisto V, laddove essa si presentava, "non si colloca [...] in alcuno dei filoni pittorici presenti alla fine del Cinquecento". Pur tuttavia, il rilievo sullo stile da parte della studiosa è puntualissimo; anzi, costituisce una sorta di verifica esterna e senza condizionamenti; lo sforzo di individuare una personalità di puro riferimento che produce il nome del ravennate Francesco Longhi mette per di più in evidenza le assonanze tra distanti artefici della pittura devozionale periferica tra Cinque e Seicento, quella senza tempo"⁹⁹. Nella pala di Morro si ravvisa, infatti, "un tipico esempio di arte devota e arcaizzante, ancora legata a motivi controriformati. L'accentuato nitore formale, quasi una ripresa di purismi quattrocen-

95. WAKTER LEVIS STRAUSS-TOMOKO SHIMURA, *The illustrated Bartsch. Netherlandish Artists. Cornelis Cort*, vol. 52, New York, Abaris, 1986, p. 99, n. 82-I (94).

96. FOSSALUZZA, *Gli affreschi della Scuola dei Battuti*, cit., pp. 235-265 (Pittore fiorentino veneto, circa 1590, *Storie della Genesi e dell'Infanzia di Gesù* della Sala); pp. 386 segg. (affreschi della facciata di Pozzoserrato e fonti grafiche).

97. Il dipinto è riprodotto da PALLUCCHINI, *La pittura veneziana*, cit., II, p. 517 fig. 195. Per le incisioni citate cfr. ISABELLE DE RAMAIX, *The illustrated Bartsch. Johan Sadeler I*, vol. 70, Part 4, New York, Abaris, 2003.

98. Olio su tela, cm 218x133.

99. Di riferimento rimane il catalogo di JADRANKA BENTINI, *Luca Longhi e la pittura su tavola in Romagna nel Cinquecento*, catalogo della mostra, Bologna, Alfa, 1982, pp. 13-78. Per il contesto culturale e artistico in generale, anche se non comprensivo di Imola e Ravenna e quindi dell'attività di Longhi, rimane utile il catalogo di ANNA COLOMBI FERRETTI, *Dipinti d'altare in età di Controriforma in Romagna 1560-1650. Opere restaurate dalle diocesi di*



Figura 15. Francesco Frigimelica, La Madonna di Loreto e i santi Elisabetta d'Ungheria, Chiara e Francesco d'Assisi, Antonio da Padova, veduta di Loreto, Morro d'Alba (Ancona), chiesa di San Benedetto.

teschi, è reso non solo dal simmetrico atteggiarsi dei personaggi e dalla ieratica apparizione della Madonna, ma anche dalla scelta cromatica, tutta giocata su fredde gamme grigio-azzurre, interrotte da luminosi tocchi rosati¹⁰⁰.

Sul piano storico e figurativo, la presenza di quest'opera del bellunese Frigimelica nelle Marche offre più spunti d'interesse. La provenienza stessa, innanzitutto, è di orientamento cronologico. Considerata evidente la committenza francescana, per la presenza dei santi campioni dell'Ordine nel saio nero dei Conventuali, si prospetta che possa essere stata pubblicata in San Benedetto nel 1608, allorché la chiesa venne annessa al convento per l'apunto dei Frati Minori Conventuali¹⁰¹.

A leggere, in proposito, i documentati contributi di storia locale, in particolare di Carlo Vernelli, l'arco temporale trova la possibilità di una definizione più ampia; dopo un primo tentativo nel 1578, solo in base alla richiesta avanzata al Comune da parte della Confraternità di San Benedetto, li 11 aprile 1605, i Conventuali possono giungere a Morro nel 1608 e insediarsi presso tale chiesa¹⁰². Fu una presenza, in ogni caso, relativamente breve, in quanto se ne documenta la partenza già nel 1627¹⁰³. Si ritiene sia da considerare questo riferimento del 1608, o gli anni immediatamente successivi, come opportuno per la commissione e collocazione della pala, di contro ad altre ipotesi tendenti ad anticiparne i tempi.

Vi è notizia che nel contesto della ristrutturazione della chiesa di Morro di

Faenza, Forlì, Cesena e Rimini, catalogo della mostra, Forlì, Oratorio di San Sebastiano, ottobre-novembre 1982, Bologna, Alfa, 1982.

100. MONTEVECCHI, ibidem, p. 351.

101. MONTEVECCHI, ibidem, p. 351. Avrebbe, perciò, motivazioni più specifiche la presenza dei santi francescani, anche se comunque diffusa come nota, in proposito, MENCUCCI, *Senigallia e la sua Diocesi. Storia Fede Arte*, Fano, Fortuna, 1994.

102. VERNELLI, *Le chiese*, in *Morro d'Alba. Uomini e territorio in un centro collinare marchigiano*, Morro d'Alba, Comune, 1985, pp. 510-511, 520, 529 segg.; IDEM, *La chiesa e la confraternita di San Benedetto*, in *San Benedetto. Chiesa Parrocchiale in Morro d'Alba*, pubblicazione a cura di Archeoclub d'Italia, sede di Morro d'Alba, Morro d'Alba, Archeoclub d'Italia, 2006, pp. 10 segg. Nella sua pubblicazione del 1985, Vernelli riporta puntualmente la collocazione dei documenti d'archivio relativi, pertanto ci si esime qui dal riproporla. Sul dipinto qui illustrato, in particolare, si veda AMELIA MARIOTTI PUERINI, *Arte e devozione in età controriformistica*, in *Morro d'Alba*, cit., pp. 925 segg.; 962 fig. 18. È assegnato ad Anonimo, sec. XVIII, prima metà; si identifica santa Teresa in luogo di santa Elisabetta d'Ungheria, riconoscibile tuttavia per il diadema. L'errore deriva da tale indicazione iconografica negli inventari ottocenteschi, come specifica Varnelli, (ibid., p. 11). LUCIA ZANNINI, *Aspetti artistici e opere d'arte*, in *San Benedetto. Chiesa Parrocchiale*, cit., pp. 34 segg. Autore sconosciuto. Si afferma come il dipinto "non sembra essere stato ideato per la collocazione morrese, ma, data la committenza francescana, potrebbe esservi stato portato all'incirca nel 1608, ...". Per le motivazioni addotte nella citata scheda di Montevecchi, si conferma la datazione post 1587 e ante 1608, qui di seguito discussa nel testo con diverso risultato.

103. VERNELLI, *Le chiese*, cit. Dopo tale data viene eretto il beneficio di questo altare da don Domenico Berardi con testamenti del 1632 e 1635, cfr. VERNELLI, *La chiesa e la confraternita*, cit., p. 10.

inizio Seicento giunge l'intimazione vescovile alla famiglia Aloisi di provvedere di quadri l'altare di Sant'Antonio, forse identificabile con quello in oggetto a motivo della presenza dell'immagine del santo di Padova tra altri francescani illustri ¹⁰⁴.

La prima considerazione addotta per il supposto anticipo di datazione riguarda la tipologia dell'altare ligneo in cui la pala tuttora si trova che ha al centro del timpano l'immagine dipinta di altra mano del *Padre eterno reggente il globo e benedicente* ¹⁰⁵. L'altare, attualmente privato della mensa, è ritenuto "molto vicino" a quello che lo fronteggia, che ne è pure sprovvisto e che contiene la pala di Ercole Ramazzani datata 1595, nella quale figura *Maria Immacolata e i santi Michele arcangelo e Benedetto, i simboli litanici mariani nel paesaggio*. In questo caso, si è alla presenza del santo patrono di Morro e del titolare della chiesa. Soprattutto per associazione, dunque, si considera coevo a quest'ultimo, contenente la pala datata 1595, l'altare che presenta, invece, la pala di Frigimelica; ne consegue che sia ritenuto allogato almeno *ante* 1608, nonostante il suo contenuto figurativo francescano che lo riferirebbe proprio a tale anno, almeno. Non si può escludere che la stessa bottega di altari possa avere consegnato per questa chiesa, a distanza di poco più di un decennio, due manufatti analoghi. In proposito, l'obiezione da formulare è, inoltre, quella che riguarda la facilità con la quale diverse botteghe di altari potevano tendere a riprodurre le tipologie degli altari che si presentavano già in loco, solo per imitazione e a motivo e garanzia di uniformità. Con questo obiettivo dell'uniformità non ci si limitava a fornire unicamente i propri modelli disponibili, nonostante che essi distinguessero le botteghe sul mercato. In tal caso, si trattava di accondiscendere a confermare, quasi a duplicare, una tipologia che prevede, soprattutto, la finitura del legno intagliato con patinatura in scuro e poche dorature sugli abbondanti intagli, nella misura ben accetta anche in chiese francescane. Sotto questi aspetti, pertinenti alla tipologia e alla severa finitura, l'omogeneità dei manufatti è assicurata anche in San Benedetto a distanza di qualche tempo.

Altro argomento che riguarda l'anticipazione dell'altare e annessa pala di Frigimelica consiste nei caratteri che contraddistinguono la veduta della fortezza-santuario di Loreto (fig. 16), che si presenta nella breve apertura paesistica che si trova al centro, nella quale è ben leggibile della nuova addizione tardo cinquecentesca l'ortogonalità distributiva rispetto all'asse rappresentato dalla "Strada di Monte Reale". Quella di Frigimelica è annoverata "tra le più antiche raffigurazioni del nuovo impianto urbanistico lauretano; pertanto, anche per questo motivo, l'opera è appoggiata cronologicamente al momento dei grandi lavori urbanistici che fanno seguito al breve di Sisto V del 17 settembre 1587, indirizzato al cardinale Antonio Maria Gallo, e che ve-

¹⁰⁴. VERNELLI, *ibidem*, p. 12. Non ne specifica la fonte.

¹⁰⁵. Per la riproduzione degli altari, con dettagli del timpano, si veda ZANNINI, *Aspetti artistici*, cit., pp. 32, 35, 37.

dono impegnati Pompeo Floriani per quanto riguarda il progetto e Domenico Fontana per il coordinamento ¹⁰⁶.

Terzo argomento sollevato, circa la concordanza di tempi fra esecuzione dell'altare e collocazione della pala, è quello di una riduzione della tela sia in alto sia sul lato sinistro, peraltro non confermata nel corso del restauro ¹⁰⁷. Per chi ha esperienza del comporre tipico del maestro bellunese, non si tratta di anomalie, come non lo è certo la posizione disassata della Vergine rispetto al gruppo simmetrico dei santi. Si tratta, per il pittore, di ripetere un semplice artificio con il fine sia di includere una quinta naturale sulla destra, quale diaframma rispetto al fondo di cielo luminoso e a un paesaggio tutto urbano assai basso all'orizzonte, sia di creare una sorta di sospensione logica tra il piano terreno e celeste. Non da ultimo, questa è una soluzione che giustifica qui un leggero slontanamento del gruppo divino e che consente, da parte dei santi, almeno la credibile direzione degli sguardi, se non un vero e proprio dialogo con la Vergine e il Bambino.

La presenza della pala del bellunese a Morro può essere giustificata dall'ipotesi di un legame di Frigimelica con un esponente dell'ordine dei Conventuali che fu trasferito nella comunità marchigiana o che da questa pervenne a Belluno. Per gli anni che qui interessano, i Conventuali bellunesi che avevano sede presso San Pietro e ai quali spettava la mansione di inquisitori erano in fase di grande fervore di iniziative spirituali, avendo come personalità di prestigio il padre Bonaventura Maresio "Theologo sicuro, predicatore efficace, negoziante felice", partecipe al Concilio tridentino, legato ai cardinali Carlo Borromeo e Felice Montalto, il futuro Sisto V ¹⁰⁸. Da non trascurare è anche il legame del pittore con i Conventuali di San Giovanni di Serravalle, per i quali esegue due dipinti d'altare, uno dei quali commissionato nel 1607 per conto del padre Bonaventura Manente, inquisitore della diocesi di Ceneda ¹⁰⁹.

¹⁰⁶. L'affermazione è di MONTEVECCHI, *ibidem*, p. 531. I riferimenti al breve papale e ai lavori riguardano G. PAPA, *Sisto V e le Marche*, in *Le diocesi delle Marche in età sistina*, Atti del convegno di studi, 16-18 ottobre 1986, Fano, Studia Picena, 1988, pp. 47-48, 433; G. FIORE, *La città felice di Loreto*, "Ricerche di Storia dell'Arte", 4, 1977, pp. 37-47; *Le più antiche vedute di Loreto*, a cura di FLORIANO GRIMALDI, Loreto, Cassa di Risparmio, 1978. Per le rappresentazioni di Loreto sono utili i seguenti contributi, seppure non presentino agganci precisi con la soluzione adottata nel dipinto di Morro qui considerato: MARCO MORONI, *L'organizzazione territoriale di Recanati nella prima metà del Cinquecento*, in *Lorenzo Lotto a Loreto e Recanati*, Loreto, Archivio storico Santa Casa, 1980, pp. 9-17; ANACLETO SBAFFI-SANDRO SCARROCCIA, *L'architettura a Recanati nel Cinquecento*, *ibidem*, pp. 18-24; MAURO COMPAGNUCCI-ANNA NATALI, *Sviluppo urbanistico di Loreto nel Cinquecento*, *ibidem*, pp. 25-44.

¹⁰⁷. Sono anche queste osservazioni spettanti a MONTEVECCHI, *ibidem*, p. 351.

¹⁰⁸. Basti qui il rinvio a DA BORSO (*La cronaca bellunese*, cit., "ASBFC", XV (1941), 75, p. 1277) che riporta da Crepadoni la lode al Maresio, trascrivendola alla data 8 gennaio 1613, quella nella quale avvenne la sepoltura del religioso.

¹⁰⁹. L'opera raffigura *San Nicolò da Bari in cattedra, i santi Bonaventura e Ludovico da Tolosa, il padre Manente da Brescia e Cristoforo Saletto cadorino*. Il contratto non specifica il nome di quest'ultimo. Cfr. BRUNO PAIUTTA, *La chiesa di S. Giovanni Battista*



Fig. 16 Francesco Frigimelica, La Madonna di Loreto e i santi Elisabetta d'Ungheria, Chiara e Francesco d'Assisi, Antonio da Padova, veduta di Loreto, particolare con la veduta della fortezza-santuario di Loreto.

La devozione alla Madonna di Loreto era poi vivissima a Belluno, anche in questi anni, come provano la fondazione del convento di Clarisse, per strenua volontà del vescovo Lollino e con il concorso del Consiglio Maggiore, e la costruzione della Chiesa di Loreto in città, che vede la posa della prima pietra nel 1612 e per la quale Frigimelica fu spesso impegnato nel decennio seguente¹¹⁰. Si aggiungano, sempre a livello di ipotesi, come conseguenza della devozione locale, anche un possibile itinerario di pellegrinaggio da parte del pittore per giungere a Loreto, e la scelta di una deviazione dalla via principale verso la località collinare di Morro. In tutti i casi, ammessa o meno una sua ipotizzata presenza a Loreto, meno probabile quella a Morro, la veduta lauretana che egli include nella sua pala dovette essergli mediata da un'immagine fornitagli all'uopo, ma della quale non risulta ancora invalsa la traduzione in rappresentazioni pittoriche contemporanee¹¹¹. Anche per quanto riguarda la venerata immagine della Madonna con il Bambino, egli dovette ricorrere al notissimo modello stereotipo che, molto spesso in opere grafiche di larga diffusione, la presenta in piedi, nimbata e radiata, racchiusa in rituale dalmatica di broccato, con collane d'oro e cinto trattenuto da fibbia arricchita da pendaglio con perla, triregno; il Bambino in piedi, anch'egli nimbato e radiato, racchiuso nella stessa dalmatica, che ha per consuetudine la corona, benedice e regge l'*Eukumenikòn*¹¹².

Francesco Frigimelica ebbe occasione di applicare il modello iconografico della veneratissima Vergine lauretana in altro contesto; se non in contempo-

a Vittorio Veneto, Vittorio Veneto, La Vittoriose, 1957, pp. 73-74. L'altra pala, posta sul primo altare a sinistra, raffigura *La Madonna con il Bambino in gloria, san Rocco accompagnato dall'angelo e il ritratto del frate offerente*. Per entrambe si veda BRAGALANTI, *L'opera di Francesco Frigimelica*, cit., "ASBFC", XLV (1975), 210, pp. 32-33. I documenti e le iscrizioni sono riportate da ANTONIO SARTORI, *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana. III/1. La Provincia del Santo dei Frati Minori Conventuali*, a cura di Giovanni Luisetto, Padova, Centro Studi Antoniani, 1986, pp. 1546-1548.

110. MARCO PERALE, *La chiesa e il convento di S. Maria di Loreto. Arte e storia a Belluno*, in PERALE-VIZZUTTI, *La chiesa di Loreto*, cit., pp. 19-77. Lo studioso, in particolare, si sofferma sui legami del Lollino con Francesco Maria II della Rovere, grande devoto del santuario lauretano, e sulla presenza alla corte urbinata del medico bellunese Giovanni Colle.

111. Su tale devozione e i pellegrinaggi da parte di Bellunesi si veda il caso riportato da PERALE, *ibidem*, pp. 26-27, 73 nota 38. In generale, guardando alla vastissima letteratura, si tenga presente almeno FLORIANO GRIMALDI, *Pellegrini e pellegrinaggi a Loreto nei secoli XIV-XVIII*, in *Pellegrini verso Loreto*, Atti del Convegno di Loreto, 8-10 novembre 2001, a cura di FLORIANO GRIMALDI-KATY SORDI, Ancona, s.e. [ma: Loreto, Tecno-stampa] 2003; ARMANDO SERRA, *In itinere lauretano. Elemosine con medaglie e sigilli, infrastrutture e trasporti preferroviani, questione lauretana*, *ibidem*, pp. 39-95 (in part. pp. 57, 63).

112. FLORIANO GRIMALDI, *Mostra di medaglie lauretane*, Loreto, Archivio storico Santa Casa, 1977; *La tradizione Lauretana nella stampe popolari*, Loreto, Archivio storico Santa Casa, 1980; MARIOTTI PUERINI, *Arte e devozione*, cit., pp. 938-940; MONTEVECCHI, *ibidem*, p. 591 nota 4; *L'iconografia della Vergine di Loreto nell'arte*, catalogo della mostra, a cura di FLORIANO GRIMALDI-KATY SORDI, Loreto, Carilo 1995.



Figura 17. Francesco Frigimelica, La Madonna di Loreto e i santi Tiziano vescovo e Carlo Borromeo, Farrò di Follina (Treviso), chiesa parrocchiale di San Tiziano vescovo.

ranea, è da ritenere che ciò avvenisse dopo non molto tempo. Lo si vede nella pala della chiesa di San Tiziano vescovo di Farrò di Follina (Treviso) (fig. 17), dove la Madonna di Loreto compare questa volta in una movimentata gloria d'angeli, alcuni musicanti, due reggenti candelabri, alla presenza dei più convenzionali santi Tiziano e Carlo Borromeo, spazialmente separati per non essere coperti dal ciborio¹¹³.

Come, più volte sottolineato, la particolare evoluzione stilistica di Frigimelica non consente definizioni di campo cronologico assertive, specie in assenza di ancoraggi storico-documentari. Tuttavia, nel caso della pala di Morro, è da sottolineare la direttiva offerta sia da certa sostenutezza plastica nella resa monumentale dei personaggi morbidamente torniti, sia dall'indagine naturalistica un poco più perseguita, specie a osservare tanto il pallido volto di san Francesco, dove vi è un certo dosaggio di passaggi di tono, quanto le sue mani, segnate dai raccapriccianti chiodi ricurvi del Crocifisso da muovere a pietà¹¹⁴. Anche tutto ciò fa propendere per una datazione prossima al 1608, o di pochissimo successiva. La severità delle vesti dei santi e l'unica variazione del bianco e dei grigi del velo e del soggolo di Elisabetta e Chiara obbligano a una maggiore compattezza dei volumi e al loro stacco rispetto all'ambientazione. In quest'opera si può, pertanto, apprezzare di Frigimelica una dimensione stilistica in certa misura distinta dalla cristallizzazione lucida e minuta che lo contraddistingue a parità di anni. Ad esempio, la si osserva nella rappresentativa *Madonna assunta tra i santi Rocco e Sebastiano* della parrocchiale di Castello Roganzuolo, che i riscontri documentari permettono di collocare circa il 1606, o in quella di San Giovanni Battista di Serravalle documentata al 1607, o di Plois di Pieve d'Alpago di poco successiva¹¹⁵. In questa fase si collocano altresì opere tra le più significative del pittore come *Il Crocifisso e santi* della chiesa di San Marco della Certosa di Vedana, documentato tra il 1608 e il 1610, e la *Madonna del rosario e santi* del 1610 per la chiesa parrocchiale di Fiera di Primiero, anch'essa molto prossima alla pala di Morro¹¹⁶.

(continua)

113. La si veda illustrata dopo il restauro da FOSSALUZZA, in *Fondazione Cassamarca*, cit., 1995, pp. 76-77.

114. Per il dettaglio iconografico basti qui il rinvio generale a *L'immagine di san Francesco nella Controriforma*, catalogo della mostra, Roma, Calcografia Nazionale, 9 dicembre 1982 - 13 febbraio 1983, Roma 1982.

115. Per la prima di queste opere si rinvia a FOSSALUZZA, in *Fondazione Cassamarca*, cit., 2004, pp. 20 segg. La pala di Serravalle trova i riscontri documentari e bibliografici qui sopra, nota 36. La pala di Plois, *Madonna con il Bambino, e i santi Floriano, Antonio abate, Tiziano e Francesco* è illustrata da SERGIO CLAUT, in *Floriano. Ponte di arte e fede tra i popoli d'Europa*, catalogo della mostra a cura di GIUSEPPE BERGAMINI e ALESSIO GERETTI, Illegio, Casa delle esposizioni, 30 aprile-30 settembre 2004, Milano, Skira, 2004, pp. 158-159.

116. Cfr. CLAUT, *Belluno*, cit., pp. 230-231, figg. 281, 282.

GIORGIO FOSSALUZZA

FRANCESCO FRIGIMELICA INCONSUETO
E UNA "VARIAZIONE SUL TEMA" DA PARIS BORDON

(seconda parte)

6. *Fortuna di un tema: la Trinitas in croce del Monastero di Pontida*

Lo stile peculiare di Frigimelica, riconoscibile facilmente per la sua efficace e ricercata essenzialità formale, si presta tuttavia, per paradossale, a essere equivocato quando l'opera che lo manifesta è avulsa dal contesto artistico nel quale ha avuto origine. Ciò è causato non solo dalla comprensibile ignoranza del "piccolo maestro", bensì proprio dalla sua stessa sinteticità linguistica che può indurre a una spontanea quanto superficiale e plurima sovrapposibilità con quei risultati di stile analoghi fioriti nell'ambito del Tardomanierismo più o meno periferico. Il linguaggio che va verso la semplificazione o "restrizione", pur portando alla massima evidenza gli elementi di scarto stilistico, può far scivolare, ciononostante, in una facile omologazione.

Un tale caso riguarda la tela con *La Santissima Trinità in croce e i santi Lorenzo martire, Carlo Borromeo e Francesco d'Assisi* (figura 18) che fa parte delle raccolte del Monastero benedettino di San Giacomo di Pontida¹. Si tratta di un'assai piccola pala d'altare, che sembra avere sofferto la riduzione su tutti i lati, soprattutto in basso, dove i santi dovevano presentarsi a figura intera. In loro assenza, il soggetto, sviluppato in tali dimensioni, sarebbe stato adatto all'inserzione al centro, anche quale portella, di un monumentale ciborio rispondente alla tipologia post-tridentina. Non è accertato se l'opera appartenesse in antico al cenobio bergamasco; è bensì più probabile che sia entrata a far parte delle sue raccolte con il lascito testamentario di Achille Amati (+1915)². Dunque, in origine appartenente a un luogo di culto del bellunese o dintorni, forse a seguito delle soppressioni napoleoniche acquisita da collezioni private lombarde, l'opera è ritornata, infine, in un contesto religioso.

Nella sua prima illustrazione critica essa è parsa, giustamente, caratterizzata

1. Olio su tela, cm 58,8 x 35. ANDREA SPIRITI, *Le arti figurative dalla fine del XVI alla metà del XX secolo, in San Giacomo di Pontida: nove secoli di storia, arte e cultura*, a cura di GIOVANNI SPINELLI, Bergamo, s.e., 1996, p. 155, ill.

2. SPIRITI, *Le arti*, p. 155.

da finezze tardomanieristiche, da “tratti di quieto didascalismo controriformato”, e nella fattispecie da un “netto morazzonismo” nella figura del Padre eterno³. Quest’ultimo passaggio comparativo dell’analisi conduce, inoltre, a una più precisa indicazione, quasi a una soluzione attributiva, che riguarda Antonio Maria Crespi Castoldi, detto il Bustino, con preciso riguardo alle opere del secondo decennio del Seicento⁴. Piace sottolineare in tale percorso critico la felice definizione, perfettamente calzante a Frigimelica, che riguarda le “punte micro descrittive” ravvisate pure nelle opere del Bustino, e che si rapportano a quelle dei Lampugnani, di Duchino e Domenico Pellegrini⁵. Sullo stesso piano d’approssimazione, altrettanta affinità nella cura descrittiva si sarebbe potuta reperire, ad esempio, nella produzione di circa un paio di decenni più tarda del fiorentino Luigi Reali, attivo in località prealpine fra Piemonte e Lombardia⁶.

L’assegnazione a Frigimelica dell’opera ora a Pontida, con una datazione da spingersi ai primi anni Trenta, può essere supportata dall’accostamento alla pala della chiesa parrocchiale di Socchér, utilmente documentata al 1637, la quale induce a posticipare anche la sacra conversazione a mezza figure della *Madonna con il Bambino, san Nicola da Bari e l’offerente* della chiesa della Madonna di Loreto in Belluno⁷. Col fare tesoro di questo raro riferimento circa la maturazione stilistica del maestro all’altezza del 1637, si riesce a meglio documentare il progressivo ammorbidimento formale di Frigimelica, che giunge quasi a un’effusività tonale, per quanto tutta risolta in superficie più che nel tessuto stesso della materia cromatica. Si è tentati di qualificarla come neotizianesca, sia che essa si volga effettivamente al retaggio vecelliano sedimentatosi nel Bellunese, sia che mostri il rinnovarsi in Frigimelica, ora sotto altra forma, dell’interesse per il Palma più tardo.

Tema principe della teologia post-tridentina, e di conseguenza del suo immaginario, il soggetto della *Trinitas in cruce* (o *Trinità italiana, Trono di Grazia* che traduce il tedesco *Gnadensthul*), più spesso da collegarsi al culto del sacramento eucaristico, non poteva che trovare molteplici occasioni



Figura 18. Francesco Frigimelica, *La Santissima Trinità in cruce e i santi Lorenzo martire, Carlo Borromeo e Francesco d'Assisi*, Pontida, Raccolte del Monastero benedettino di San Giacomo.

3. *Ibid.*

4. Per la bibliografia su questo autore si fa riferimento a quanto indicato da SPIRITI, *Le arti*, p. 169 nota 24. Si veda anche MARINA MONCALERO - DANIELE PESCARMONA, in *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, a cura di MINA GREGORI, Milano, Cariplo, 1994, p. 309.

5. SPIRITI, *Le arti*, p. 155.

6. Cfr. MARCO ROSCI, in ANNA MARIA BRIZIO - M. ROSCI, *Pinacoteca di Varallo Sesia*, Varallo Sesia, s.e., 1960; UGO RUGGERI - GIANNI GUADALUPI, *Aloysius Realis*, “Critica d’Arte”, XIV, 85 (1967), pp. 47-56.; SILVIA A. COLOMBO - MARCO BONA CASTELLOTTI, in *Pittura in Brianza e in Valsassina dall’Alto Medioevo al Neoclassicismo*, a cura di MINA GREGORI, Milano, Cariplo, 1993, pp. 283-84.

7. VIZZUTTI, *Le chiese dell’antica Forania di Cadola*, pp. 110-11; IDEM., in *La chiesa di Loreto*, pp. 158-59. Cfr. BRAGALENTI, *L’opera*, pp. 29-30.

interpretative anche nella carriera di Frigimelica⁸. La diffusione di questa iconografia è talmente massiccia da ritenere remota, ovvero non direttamente necessaria alla formulazione attuata dal maestro bellunese, la conoscenza diretta dei modelli pittorici più celebri, qual è quello düreriano, a cui attingerebbe anche Jacopo Bassano nella pala di Angarano, o di altri celebri dipinti, senza per questo volerne escludere in assoluto l'utilità⁹.

Pur ammettendo, dunque, che Frigimelica partisse da una stampa scelta a modello compositivo per il gruppo della Trinità, è interessante notare, proprio a proposito di tale soggetto e delle rispettive repliche, come la sua derivazione si presti all'applicazione seriale con l'apporto di poche varianti, quelle riservate alla postura dei due angeli che sembrano offrire aiuto nel tenere in trionfo la croce, a volte sostituiti, come si conviene, da cherubini. Per il resto, lo schema si poteva ripetere con la cura di rispettarne le caratteristiche, ad esempio quella della sagomatura nettamente geometrizzata e astrattamente profilata della santissima Triade sui fondali di cielo e di luce soprannaturale.

Si presuppone, dunque, la conoscenza e il ricorso per l'ispirazione a un originario modello grafico di riferimento, ma soprattutto, indubbiamente, la conservazione in bottega di un disegno derivato, al quale è affidata la traduzione personale del maestro, oppure, proprio per questo soggetto, di un modello memorativo da riportare in scala ogni volta diversa secondo le necessità. Mentre il gruppo trinitario doveva rispecchiare uno schema fisso, vi era la massima flessibilità del suo impiego con l'aggiunta dei santi legati al luogo di destinazione dell'opera.

Proprio per questa fissità e serialità iconografica che si abbina alla variazione dei soggetti che si aggiungono, diviene, pertanto, interessante l'allineamento delle opere di Frigimelica contrassegnate dalla presenza della *Trinitas in cruce*. Sono quelle della chiesa di San Vigilio di Moena e della parrocchiale di Colle Umberto (Treviso) con i santi Floriano, Valentino, Francesco d'Assisi e Lucia, da collocarsi entrambe sullo scorcio del primo decennio¹⁰. Nella pala accuratissima di Moena è di particolare efficacia la

chiarezza d'impianto funzionale alla migliore comprensione del messaggio, che vuole distinguere nella giusta gerarchia il piano divino, quello dei santi (Sebastiano, Fabiano, Rocco, Nicola da Bari) e, da ultimo, dei compitissimi devoti in adorazione schierati in perfetta compagine.

La soluzione compositiva e spaziale dettata dall'assunto teologico, consente l'elaborazione di un capolavoro per il livello di Frigimelica: tale risulta nell'ideazione la pala della *Santissima Trinità e i santi Antonio abate e Lucia* della chiesa parrocchiale di Santo Stefano di Combai di Miane¹¹. Una classicistica architettura, con due colonne scanalate su basso basamento sorreggenti una volta architravata (metafora della volta celeste?), posa estraniata su di un immenso ed essenziale prato verdeggianti, che confina con colline e le Prealpi profilate sulla lontana linea assai bassa dell'orizzonte. La grande porta rinserra i due santi, che, di conseguenza, appaiono giganteschi sull'astratta pianura; l'arco incornicia, ad un tempo, l'apparizione divina. L'occhio è impegnato a tralasciare prospetticamente gli elementi e la mente si stupisce e concentra a trovare i rapporti significanti. Il pastorale del santo si allunga fino all'altezza del costato del Crocifisso, che dovrebbe essere lontanissimo; l'architettura sembra in alto ribaltarsi all'indietro per l'escursione della luce. Percorrono, infatti, la zona ombrosa dell'architettura le nuvole di cui l'arco disegna nettamente e artificiosamente il margine giusto al limite della luce irreali che circonda il Padre eterno. Pur sollecitato da una fonte grafica, com'è probabile, Frigimelica riesce in un modo del tutto personale a far convivere semplicità formale, sofisticatezza compositiva, complessità di pensiero teologico.

A queste prime pale d'altare se ne accostano altre delle limitrofe aree montane accomunate dal soggetto trinitario; in particolare, quella della chiesa di San Giovanni Battista a San Giovanni di Vigo di Fassa, in cui il gruppo della santissima Trinità appare isolato, e quella della parrocchiale della Natività di Pergine Valsugana in cui compaiono i santi Valentino e Antonio abate¹². Lo schema si ripete anche nella pala della chiesa di San Michele arcangelo di Orzés, documentata al 1625, in cui si presentano anche i santi Andrea e Lucia con accanto il committente; in quella della parrocchiale di Rocca Pie-

8. Non è questo il contesto per affrontare la fortuna della "Trinità italiana" nel Rinascimento e, in particolare, in età post-tridentina. Basti il riferimento alla trattazione e alle voci sintetiche di WOLFGANG BRAUNFELS, *Die Heilige Dreifaltigkeit*, Düsseldorf, Schwann, 1954; IDEM, *advocem "Dreifaltigkeit"*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, I, Rom et al., Herder, 1968, coll. 525-37. Non può mancare anche il riferimento al sempre utile LOUIS RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien. II/1. Iconographie de la Bible. Ancien Testament*, Paris, Press Univ. de France, 1956, pp. 25 segg.

9. CHINI (*Aspetti della pittura*, p. 197, cat. 35) propone alcune fonti precise.

10. La pala di Moena è illustrata in modo articolato da CHINI, *Aspetti della pittura*, p. 197, cat. 35. Se ne è qui confermata, in particolare, la proposta cronologica. Quella di Colle Umberto, assieme alla pala della *Madonna del Rosario* di Frigimelica appartenente alla stessa chiesa, è commentata da FOSSALUZZA, in *Cassamarca*, pp. 58-59. Si pone in tale circostanza il confronto con la pala di Palma il Giovane dell'arcipretale di Santa Maria Assunta di Lentiai consegnata nel 1602, e si mette in luce trattarsi di una parziale coincidenza iconografica, non compositiva. Per Mies si tratterebbe,

invece, di una derivazione da Palma da parte di Frigimelica. Lo studioso aveva proposto per l'opera di quest'ultimo una datazione assai tarda non condivisibile, supponendo addirittura la partecipazione del figlio Pompeo e del nipote Francesco, nato nel 1630, noto come Francesco Frigimelica il Giovane. Cfr. GIORGIO MIES, *L'arte*, in *Il comune di Colle Umberto. Storia, arte, toponomastica*, a cura di MAURIZIO LUCHESCHI, Colle Umberto, Comune, 1994, pp. 188-89.

11. FOSSALUZZA, in *Cassamarca*, p. 79.

12. La pala di San Giovanni di Vigo è riprodotta da CHINI, *Aspetti della pittura*, p. 154. Lo studioso propone la datazione 1610-1620 ca. Si ritiene doversi preferire l'accostamento al primo termine.

tore, nella quale figurano i santi Sebastiano e Francesco, opera documentata al 1643¹³.

L'allineamento di queste opere, accomunate dalla riproposizione dello stesso tema iconografico, consente altresì di assistere al passaggio da un'impeccabile rigidità sacrale dei primi tempi, quelli della pittura chiara e come di smalto, a un dosato patetismo espresso dalla partecipazione di sguardi e di pochi gesti dei santi, proprio della fase avanzata, quando nel corso degli anni Trenta si raggiungono una morbidezza di tocco e un felpato chiaroscuro.

7. Dal Moretto a Frigimelica

Accanto alla produzione di dipinti d'altare che occupava massimamente Frigimelica, se si considera la loro esuberanza, a quella dei pochi ritratti singoli e alla pittura di destinazione "civile", non doveva mancare una sua risposta alle richieste della committenza privata, sia pure per dipinti devozionali da definirsi, in questo caso, "da stanza", secondo la denominazione più tradizionale. È un "genere" che lo induceva, in tal caso, al fare relativamente in piccolo, impegno per altro a lui congeniale, vista la scrupolosa nitidezza della sua pittura¹⁴. Lungi dal voler fornire un compendio di tale attività, a titolo puramente esemplificativo, si indicano rientrare in questa categoria alcuni dipinti di varia, e comunque ridotta, dimensione, che attualmente si trovano presso la chiesa di Loreto in Belluno, ai quali si aggiunge il *Battesimo di Cristo* della Casa canonica prepositurale di Asolo¹⁵.



Figura 19. Francesco Frigimelica, San Girolamo nel deserto, collezione privata.

Un diverso respiro, pur rientrando nella stessa categoria, manifesta il più rappresentativo dipinto da stanza del quale si intende formalizzare, in questa sede, l'attribuzione a Frigimelica: il *San Girolamo nel deserto* (figura 19), già in collezione Berti, un tempo ospitata in villa Soderini a Nervesa, fino alla distruzione nella Grande Guerra (notoria per la perdita degli affreschi di Tiepolo e altri), poi a Oderzo nell'attuale villa Stefanel già Wiel. Presso la collezione Berti, dispersa per lo più tra anni Settanta e Ottanta del secolo scorso, l'opera dovette essere presa in considerazione da Luigi Coletti al quale si attribuisce il riconoscimento altisonante al Moretto da Brescia. Tuttavia, come si sa, le opinioni recepite nell'ambito del collezionismo relativamente recente e del mercato antiquariale vanno accolte, talora, con il beneficio d'inventario. Ammessa, in questo caso, l'autenticità del parere di Coletti, possono essere state la chiarezza d'impianto e disegnativa, nonché la particolarissima scelta di gamme fredde, gli azzurri e verde salvia dello sfondo, a indurlo a pronunciare il nome del grande bresciano; non si hanno prove, tuttavia, di quale fosse l'impegno dell'insigne studioso nello stabilire un rapporto diretto, e sul piano analitico, tra il Moretto e l'opera in oggetto.

Riapparso presso un collezionista italiano, e, poi, ad una vendita all'asta nel 2003, nella quale vi era occasione di spendere l'attraente attribuzione di

13. Cfr. BRAGALENTI, *L'opera*, pp. 108 e 108-152. Si ritiene di non confermare l'attribuzione a Frigimelica della pala con *La Santissima Trinità e i santi Francesco d'Assisi e Bernardino da Siena* dell'arcipretale di Santa Maria Assunta di Lentiai, assegnatagli da Bragalenti (ibid., p. 150) con imprecisa indicazione del soggetto. L'autore, ad evidenza, è partecipe della tradizione vecelliana bellunese. Si può proporre un riferimento a Cesare Vecellio ma soprattutto alla bottega, piuttosto che a Orazio Vecellio o Nicolò de Stefani. Se permanesse il dubbio sull'opportunità di emendare la consuetudinaria assegnazione a Frigimelica, viene in soccorso il *terminus ante quem* fissato al 1602, data della prescrizione del vescovo di Ceneda Leonardo Mocenigo in occasione della visita pastorale affinché si provveda alla foderatura lignea per preservarla. Cfr. CLAUDIO COMEL, *L'Arcipretale di Lentiai tra Medioevo ed Età Moderna*, in *Cesare Vecellio*, pp. 84, 86 nota 35. Entro tale data le poche opere note di Frigimelica non consentono un confronto probante per riconoscergli la paternità anche di questa di Lentiai, pur dovendosi aggiungere, come par giusto, la *Natività della Vergine* depositata presso l'arcipretale di Pieve di Zoldo e la *Predica del Battista* della chiesa di San Floriano di questa località. Cfr. VIZZUTTI, *Le chiese della Forania di Zoldo*, p. 72 (attribuzione in via ipotetica). Appare opportuno, per dirimere la questione, anche l'accostamento alla pala dell'altare maggiore di Santa Giustina Bellunese, ante 1602. Cfr. CLAUDI, *Alcuni dipinti*, pp. 93-94, fig. 2.

14. Opere di tale carattere possono essere state quelle a cui allude PELLEGRINI, *Uomini illustri*, s.n.p.: «oltre le case Agosti, Crotta e Piloni possedeva de' suoi dipinti il conte Tauro nella sua villa alle Centese».

15. Sui dipinti bellunesi cfr. VIZZUTTI, in PERALE-VIZZUTTI, *La chiesa di Loreto*, pp. 10-11, 152-53 cat. 29; 158-61 cat. 32. Si tratta, in particolare, della *Madonna con il Bambino in cielo e san Carlo Borromeo orante* (cm 72x60), della *Madonna con il Bambino san Nicola da Bari e il committente*, dipinto a mezze figure (cm 116x85), proveniente dalla collezione Da Borso. Il dipinto di Asolo (cm 78,8x78,5) è segnalato da chi scrive, FOSSALUZZA, in *Cassamarca*, 2004, p. 20 (non riprodotto).

Coletti, non è stato difficile riconoscervi la paternità di Frigimelica¹⁶.

Si recupera, pertanto, un esempio indubbiamente significativo dell'artista, impegnato qui a reinterpretare una nobile ideazione cinquecentesca che è attualizzata in modo del tutto personale, come osservato per altre opere, specie per concisione disegnativa e di strumentazione cromatica. Il santo, inginocchiato al centro in primo piano e orientato di tre quarti, si sbilancia nel compiere a occhi socchiusi il gesto penitenziale del percuotersi il petto con un sasso. Il libro sacro con appresso il crocifisso da altare e il teschio del *memento mori* stanno sopra un masso squadrato forse allusivo alla mensa eucaristica e, dunque, al sacrificio della messa.

La nitidezza del contorno è garantita dall'illuminazione a luce radente del protagonista, come pure del masso e degli elementi che vi sono appoggiati, nonché del corrucciato leone che assiste, messosi mansueto al riposo, sulla destra. San Girolamo viene a stagliarsi, pertanto, sia sull'ombrosa grotta, sia sul cielo in piena luminosità e lo squarcio paesaggistico, rado di elementi, che si apre sulla destra, trovandosi chiuso, sullo stesso lato, da un inerpicato monte con funzione di quinta. Il braccio sinistro del santo, energicamente proteso, e la mano aperta misurano, al modo di Veronese, lo spazio e, ad un tempo, l'escursione luminosa. Entro le gamme dei bruni, ocre e grigi caldi, alle quali anche l'incarnato si rapporta, e quelle grigio-azzurre e del verde chiaro di un paesaggio svaporato, unico guizzo cromatico, capace di assolvere alla funzione di perno della composizione intera, è dato dal mantello del santo di tipicissimo rosso carminio. A ben vedere, si tratta di fare uso di meccanismi compositivi e pittorici assai semplici, nei quali il procedere meticoloso del pittore sortisce con facilità l'esito migliore; il tutto è finalizzato, senza sofisticazioni, a sempre garantire il convincimento nell'animo dei suoi devoti committenti. La datazione dell'opera alla fine degli anni Venti può essere avanzata per confronto, ad esempio, con la pala della *Madonna del Carmine e i santi Girolamo, Antonio Abate e Valentino* della chiesa parrocchiale di Mel; della *Madonna con il Bambino e i santi Nicola da Bari e Giovanni Battista* della parrocchiale di Frassené Agordino; della *Madonna del Rosario le anime del Purgatorio* della parrocchiale di Cádola; inoltre, della *Madonna con il Bambino in gloria, santi e committenti* della chiesa di Socchèr¹⁷. Si aggiunga, infine, il confronto con un dipinto di formato orizzontale anomalo, forse proprio perché destinato alla devozione privata, raffigurante la *Madonna con*

16. Olio su tela, cm 107,5x147,5. *Importanti dipinti di antichi maestri*, Casa d'aste Semenzato, Venezia, Palazzo Correr, 11 maggio 2003, lotto 78. Nella scheda di presentazione dell'opera si riportano i pareri di Luigi Coletti e di chi scrive.

17. Per la pala di Mel cfr. CLAUT, *Belluno*, pp. 235 fig. 287, 237 (con datazione al 1631-1639); per quella di Frassené cfr. IDEM, *Dipinti dell'antica Forania di Agordo*, p. 109 cat. 57; per le ultime due opere citate cfr. VIZZUTTI, *Le chiese dell'antica Pieve di Cadola*, pp. 62-63 cat. 10; 110-12 cat. 1.



Figura 20. Francesco Frigimelica, *La Madonna leggente con il Bambino in braccio e san Girolamo che presenta il devoto*, collezione privata.

il *Bambino tra san Nicola da Bari e san Francesco d'Assisi* della chiesa di Borgo Piave a Belluno¹⁸.

8. *Frigimelica e una "variazione sul tema" da Paris Bordon*, marginalia al catalogo di Nicolò De Stefani e Girolamo Denti

Di recente è apparso sul mercato antiquariale veneziano un attraente dipinto da stanza raffigurante *La Madonna leggente con il Bambino in braccio e san Girolamo che presenta il devoto* (figure 20 e 22), proposto con l'intrigante attribuzione a Paris Bordon e datazione agli anni Venti, quando il maestro trevigiano si sperimenta, soprattutto, in sacre conversazioni nel paesaggio aperto, al modo di Tiziano e Palma¹⁹.

Il parere verbale di Roberto Longhi, riportato in catalogo, è addotto per emendare addirittura l'ascrizione a Lorenzo Lotto attestata dalla scritta apposta sul tergo. La vicenda attributiva vecchia e attuale, a voler essere positivi a tutti i costi, ha il sapore delle registrazioni inventariali antiche in sede

18. Edito da VIZZUTTI, *Contributi per una rivalutazione*, pp. 78, 82-83.

19. Olio su tela cm 60,5x85,8. Cfr. *Importanti dipinti di antichi maestri*. San Marco Casa d'Aste S.p.a., Venezia 1 luglio 2007, Ca' Vendramin Calergi (Casinò di Venezia), cat. 66.



Figura 21. Paris Bordon, Sacra famiglia e sant'Ambrogio che presenta il devoto, Milano, Pinacoteca di Brera.

collezionistica, in epoca “prescientifica” per la storia dell’arte; sono quelle dirette per prassi a riportare ai maestri riconosciuti essere di primissimo piano le opere degli emuli di disparate capacità qualitative, ma anche repliche o copie. L’interesse che riserva l’opera ora presentata non si esaurisce nel correggere l’attribuzione a Bordon e a indagarne i motivi, o solo ad annoverarla, come è evidente e indubitabile, nel catalogo di Francesco Frigimelica. L’operazione (come in genere i casi di attribuzione a Frigimelica) non è di grande prodezza per chi affronti la questione con spirito valutativo libero da condizionamenti e con qualche conoscenza degli artisti chiamati in causa. Incuriosiscono, piuttosto, gli interrogativi che sorgono sulle circostanze e motivazioni che hanno portato il pittore bellunese a quella che, a prima vista, appare come una sorta di plagio, o contraffazione, piuttosto che un omaggio al predecessore trevigiano, con lo sceglierne a modello un’opera, oramai antica di quasi un secolo.

Frigimelica poteva essere attratto dalle molte opere eccellenti consegnate da Bordon a Belluno e a più località del suo territorio che, per la sensibilità dell’epoca, potevano essere viste ancor più nella loro omogeneità di linguaggio rispetto a quelle più rare di Tiziano e a quelle abbondanti prodotte dalle personalità che raccolgono il suo lascito.

È stata riportata anche la notizia dell’intervento di restauro di Frigimelica della pala bordoniana relativamente giovanile della *Madonna con il Bambino in trono e i santi Rocco e Sebastiano* della chiesa arcipretale di Valdobbiadene, risalente al 1633²⁰.

La conoscenza dell’opera di Bordon che, a motivo di quest’ultimo episodio, si direbbe riguardi perfino la tecnica pittorica, tuttavia, almeno a un primo approccio, non sembra produrre una trascrizione integrale nel dipinto da stanza



Figura 22. Francesco Frigimelica, La Madonna leggente con il Bambino in braccio e san Girolamo che presenta il devoto, particolare, collezione privata.

20. Lo si apprende da LUIGI BAILO - GEROLAMO BISCARO, *Della vita e delle opere di Paris Bordon*, Treviso, Zoppelli, 1900, pp. 170-71 cat. 100. Tale notizia è ripresa da Lucco, in *Venezia e la peste, 1348/1797*, catalogo della mostra, Venezia, Marsilio, 1980, p. 242 cat. a15; BRAGALENTI, *L’opera*, p. 99; CLAUT, *Frigimelica Francesco*, p. 829.

che si riconosce in questa occasione a Frigimelica. Non si ripeterebbe quanto si è verificato nel *Battesimo di Cristo* di Conegliano rispetto al prototipo di Palma il Giovane di Lentiai. A prima vista, non sembra neppure di assistere a parziali riporti figurativi, o ad assonanze stilistiche, bensì a una “variazione sul tema” da un dipinto di Bordon, attentamente prescelto per un committente privato e riletto con coerenza. Tutte queste circostanze definiscono un caso affatto raro per le conoscenze che si hanno dell’attività di Frigimelica e tale da incoraggiare un’analisi che vada oltre le prime impressioni.

Come il catalogo di vendita non manca di segnalare, quest’opera richiede di stabilire un confronto privilegiato con la *Sacra famiglia e sant’Ambrogio che presenta il donatore* (figura 21), capolavoro di Paris Bordon che assomma all’interpretazione dello stile tizianesco, propria della formazione, una monumentalità e dinamismo di marca pordenoniana, inserendosi pertanto, di preferenza, tra le opere del suo primo successo lombardo, meritato a Crema, tra 1524 e 1527²¹.

Quale attestazione di provenienza più antica, è ben noto che il dipinto ha figurato nella collezione del cardinale arcivescovo di Milano Cesare Monti, come documentano per la prima volta l’inventario del 1638, senza indicazione di autore, e, con precisione al riguardo, quello del 1650²².

Il confronto tra l’opera di Bordon ora a Brera e quella di Frigimelica porta a elencare una serie di operazioni di riporto e variazione. In buona sostanza, per quanto riguarda il gruppo figurativo si conferma la postura della Madonna con il Bambino sulla destra e del donatore inginocchiato e proteso sulla sinistra. La variante principale consiste, pertanto, nell’eliminazione delle figure mediane di sant’Ambrogio in posizione stante e di san Giuseppe seduto presso il Bambino. Sono entrambi sostituiti dal solo san Girolamo al quale spetta il gesto rituale di presentare il donatore poggiandogli la mano sulla spalla, ripetendo quello di sant’Ambrogio del supposto “prototipo” bordoniano. La postura del santo che viene a trovarsi accovacciato, sembrerebbe escogitata da Frigimelica; la posizione delle gambe si potrebbe definire poco bodoniana, se si osserva quella, invece, tipica che, nell’ideazione di riferimento, assumeva san Giuseppe. Così come varia, ovviamente, la fisionomia del committente (che tuttavia mantiene un copricapo, con tesa anteriore arrotondata, di foggia protocinquecentesca, adatto anche a un ecclesiastico), per quella del san Girolamo ne inventa una, attenendosi, tuttavia, all’interpretazione di tipologie bordoniane; forse, lo fa senza cercare troppo lontano in altre opere, bensì guardando al sant’Ambrogio privandolo della mitria, il cui

21. Tavola, cm 93x130. Per quanto riguarda tale opera basti in questa sede il rinvio a GIORGIO FOSSALUZZA, in *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, Milano, Electa, 1990, pp. 81-84 n. 40; IDEM, in *Le stanze del Cardinale Monti 1635-1650. La collezione ricomposta*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale 18 giugno-9 ottobre 1994, Milano, Electa, 1994, pp. 150-51 n. 18 (con bibliografia precedente).

22. I riscontri inventariali sono vagliati nei contributi segnalati nella nota precedente. L’opera è stata acquisita dalla Pinacoteca di Brera nel 1896.



Figura 23. Nicolò de Stefani, Sacra famiglia, san Girolamo e devota, già Firenze, Collezione Elia Volpi.

volto è, tuttavia, di una formulazione ricorrente²³. Rispetto al dipinto di Bordon, il gruppo figurativo viene a essere nel complesso più compattato; inoltre, è posto su di un piano di osservazione più indietreggiato. Si lascia, difatti, più spazio al tappeto erboso. La quinta sulla destra perde l’elemento architettonico in ombra, sostituito da un tendaletto d’onore, gettato su di un rustico bastone, e da un tronco d’albero e fronde. Più respiro riceve anche il paesaggio sulla sinistra, in cui si scorge, anziché la scena di battaglia, l’incontro fra due personaggi, non comunque un *Noli me tangere*, semmai un san Rocco con un

23. Circa la foggia della berretta di panno nero con piega rotonda e bassa, riscontrabile anche nella ritrattistica bordoniana, si rinvia a ROSITA LEVI PISETSKY, *Storia del costume*, III, pp. 155, 162; DORETTA DAVANZO POLI, *Abbigliamento veneto attraverso un’iconografia datata: 1517-1571*, in *Paris Bordon e il suo tempo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Treviso, 28-30 ottobre 1985, a cura di GIORGIO FOSSALUZZA ed EUGENIO MANZATO, Dosson (Treviso), Canova, 1987, pp. 243 segg. Si veda a confronto quello del san Giorgio della pala Manfron (*Madonna con il Bambino in trono e i santi Giorgio e Cristoforo*) della Pinacoteca dell’Accademia Tadini di Lovere, proveniente dalla chiesa di Sant’Agostino di Crema. Cfr. GIORDANA MARIANI CANOVA, in *Paris Bordon*, Catalogo della mostra, Treviso, Palazzo dei Trecento, settembre-dicembre 1984, Milano, Electa, 1984, pp. 56-58 cat. 3. Analogo risulta anche quello del *Ritratto di giovane con veste a righe* del John Marble Ringling Museum of Arts di Sarasota (n. 67), spettante agli anni Venti. Cfr. GIORGIO FOSSALUZZA, *Qualche recupero al catalogo ritrattistico del Bordon*, in *Paris Bordon e il suo tempo*, p. 188 fig. 9.

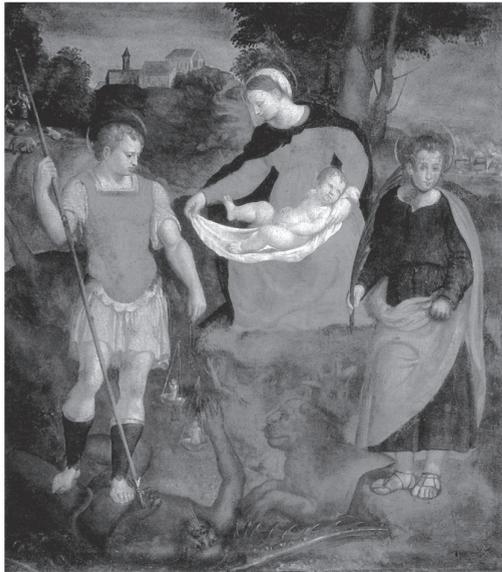


Figura 24. Nicolò de Stefani, Madonna con il Bambino, san Michele e santo martire, Colfiorito (Belluno), chiesa di San Michele, in deposito presso il Seminario Gregoriano di Belluno.

noto a sua volta in ambito bellunese, o trevigiano. Quest'ultima soluzione deve essere ritenuta la più probabile a motivo dell'individuazione di una diversa versione dello schema applicato da Frigimelica. Si tratta della *Sacra famiglia, san Girolamo e devota* (figura 23) già facente parte della Collezione Elia Volpi, raccolta a suo tempo in Palazzo Davanzati a Firenze e apparsa sul mercato antiquario londinese nei primi anni Quaranta del secolo scorso, con attribuzione a Paris Bordon dovuta all'autorevole autentica di Wilhelm Suida²⁵. In questo caso, la sostituzione del committente lascia intendere la flessibilità con la quale poteva essere recuperato il modello bordoniano, nonché, più in generale, la sua stessa relativa fortuna. Il san Girolamo, qui, è colto come se si stesse alzando, in modo un poco innaturale; si aggiunge sul lato destro san Giuseppe in posizione stante, la mano destra portata in primo piano in una soluzione di scorcio che ora appare forzata, forse per la riduzione che la tela ha sofferto. Anche quest'ultimo personaggio non lascia trapelare una tipologia bordoniana. Essa si trova marcata, ovviamente, nel gruppo della Madonna con il Bambino, fatta eccezione per i lineamenti del

devoto inginocchiato, o semplicemente un pellegrino col bordone²⁴.

La traduzione niente affatto scontata della sacra conversazione Monti di Bordon si direbbe espressamente richiesta da un committente che riconosce san Girolamo come patrono. Sarebbe quindi, in parte, "obbligata", oppure approvata a Frigimelica da un cliente consapevole del "prototipo". Il quesito che ora si pone riguarda proprio la disponibilità del modello bordoniano documentato a Milano fin dal 1638. Si prospettano diverse soluzioni: quella che potesse essere noto non necessariamente il dipinto milanese stesso, bensì una sua replica o una copia, e quella che lascia ipotizzare l'esistenza di un modello bordoniano perduto che presentava già questa diversa soluzione iconografica e compositiva,

volto di Lei; anche il san Girolamo manifesta una derivazione diretta da Bordon come quello del dipinto di Frigimelica, sia nell'anatomia, sia nel modo strizzato con cui sono descritte le pieghe della veste.

I fondali, anche in questo caso, sono spazi riservati a una più libera interpretazione, quella che prevede, ad esempio, l'aggiunta di pareti rocciose, mai presenti nel *corpus*

del Trevigiano. Giudicato nella mediocre riproduzione, il dipinto già Volpi potrebbe essere assegnato, in via generica, a pittore "di terraferma" della metà, o del terzo quarto del Cinquecento. Ma si può anche andare oltre nella proposta, se ci si appunta sulle tipologie dei volti meno bordoniani. Quello della Madonna è di particolare sintesi ovaliforme, mentre quello del san Girolamo pare segnato da tratti d'espressione in un modo che denota la consapevolezza di alternative tipologiche di ascendenza tizianesca. Altri dati peculiari si ricavano dalla resa analitica del paesaggio. Tutti questi elementi consentono di trovare riscontro nelle opere del bellunese Nicolò de Stefani, al quale viene ad aggiungersi un momento di più diretta ispirazione bordoniana²⁶. Spiace non poter ben distinguere nella riproduzione dell'opera ora senza casa lo stemma che potrebbe confermarne la provenienza bellunese²⁷.

A questo punto della discussione è utile chiamare in causa anche la pala della *Madonna con il Bambino, san Michele e santo martire* (figura 24) della chiesa di San Michele di Colfiorito, presso Belluno, opera in più occasioni



Figura 25. Paris Bordon, Sacra conversazione, già Londra, collezione Sir Thomas Barlow.

26. Il maestro bellunese è stato riscoperto da MAURO LUCCO, *Avvio per Nicolò de Stefani*, «Eidos», I, 1 (1983), pp. 28-39. Per il regesto, riguardante anche gli anni Cinquanta, si veda SERGIO CLAUT, *Il pittore bellunese Nicolò de Stefani*, ASBFC, LV, 248 (1984), pp. 96-98; GIORGIO FOSSALUZZA, *Tra Venezia e Belluno*, pp. 198-199, nota 58. L'opera qui assegnata al pittore va situata in fase della prima maturità, tenuto conto che si ipotizza sia nato nel 1520 circa e operante quindi a partire dagli anni Quaranta. Per quanto riguarda i personaggi del dipinto che qui gli si riconosce non vi è alcuna difficoltà a ritrovare affinità tipologiche guardando all'intera sua produzione; per quanto concerne il paesaggio il confronto va sicuramente stabilito con quello del *Compianto di Cristo con i santi Marco, Maria Maddalena, Giovanni evangelista e Liberale* della chiesa di San Liberale a Belluno e con quello del *Battesimo di Cristo* della chiesa di Santo Stefano. Cfr. LUCCO, *Ibid.*, tavv. 1, 12.

27. Il catalogo di vendita riporta l'identificazione con quello della famiglia Serlupi di Roma (Serlupi Crescenzi, Serlupi d'Ongran), descritto da DI CROLLALANZA, *Dizionario*, II, p. 523; SPRETI, *Enciclopedia*, VI, pp. 260-61.

24. Il soggetto dell'incontro come un *Noli me tangere* è proposto come ipotesi nel catalogo di vendita citato a nota 19.

25. Olio su tela, cm 69x98 ca. Passato all'asta a New York: *Sale of Harold Somers collection*, Brooklyn, Parke-Bernet Galleries, New York, New York Sale 467, May 26, 1943, p. 40, lot 56.



Figura 26 Girolamo Denti, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Giovanni Battista, Margherita e Michele arcangelo*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, da Belluno chiesa di Santa Maria dei Battuti.

duassero diversi livelli qualitativi riferibili a maestro e allievo. La prima identifica Girolamo Denti su di una linea ben diversa dalla pala accertata della

attribuita troppo generosamente allo stesso Bordon²⁸. L'assonanza maggiore con i modi del maestro trevigiano riguarda la postura del gruppo della *Madonna con il Bambino* nonché il paesaggio, aspetti che "derivano letteralmente" dalla *Sacra conversazione* (figura 25), già in collezione Sir Thomas Barlow di Londra²⁹. Nel complesso, la pala di Colfiorito mostra, tuttavia, affinità stilistiche certo più sostanziali ancora di quelle che riguardano Bordon nei confronti della *Madonna con il Bambino e i santi Giovanni Battista, Margherita e Michele arcangelo* (figura 26) del 1559, pala già nella chiesa di Santa Maria dei Battuti di Belluno (Venezia, Gallerie dell'Accademia, cat. 966), riconosciuta a Girolamo Denti, seguace e collaboratore di Tiziano³⁰.

Si è persino dell'avviso che la pala già in Santa Maria dei Battuti e quella di Colfiorito siano da mettere in rapporto fra loro come se spettassero a una stessa bottega, o indivi-

28. MAURO LUCCO, «...ut dicitur Paridis Bordonis»: ovvero viaggi in provincia di un pittore veneziano, in *Studi e ricerche in memoria di Laura Bentivoglio*, a cura di SERGIO CLAUT, Feltre, Famiglia Feltrina, 1985, pp. 182-84, fig. 11.

29. L'espressione testualmente riportata è di LUCCO, *Ibid.*, p. 184. Per il piccolo dipinto di Bordon (cm 55x60) si veda la riproduzione in GIORDANA MARIANI CANOVA, *Paris Bordon*, Venezia, Alfieri, 1964, p. 81, fig. 5.

30. SERGIO CLAUT, *Feltre e Belluno 1540-1600*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, II, pp. 727, 734 fig. 800. Lo studioso mette l'opera in rapporto con la pala di Colfiorito che conferma a Bordon.

cattedrale di Ceneda degli anni Trenta; precisamente quella definita con sicurezza due decenni dopo dall'*Allegoria delle quattro stagioni* già in collezione privata di Parigi databile alla metà degli anni Cinquanta, la cui paternità è indicata da una scritta antica, dal telero dell'*Annunciazione* per la sala dell'Albergo della Scuola della Carità di Venezia assegnato nel 1557 (ora nei depositi delle Gallerie dell'Accademia), al quale si accosta, in questa occasione, la coeva *Madonna*



Figura 27. Girolamo Denti, *Madonna con il Bambino, i santi Michele arcangelo, Giorgio e Rocco*, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

con il Bambino, i santi Michele arcangelo, Giorgio e Rocco (figura 27) delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (cat. 1125), ricordata come opera della "scuola di Tiziano" già da Boschini e Zanetti³¹. La pala di Colfiorito, che

31. Il dipinto qui attribuito per la prima volta a Denti è schedato da SANDRA MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato Libreria dello Stato, 1962, pp. 194-195, cat. 332. Cfr. MARCO BOSCHINI, *Le Minere della pittura* [...], Venezia, Francesco Nicolini, 1664, p. 99; ANTON MARIA ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine* [...], Venezia, Pietro Bassaglia, 1773, p. 162. Tale fase di Denti viene documentata, in altro genere, dal *Ritratto del doge Lorenzo Priuli* sul mercato antiquario di Londra nel 1971, verosimilmente quello commissionato nello stesso 1557. A tale gruppo si appoggia, principalmente, la pala dell'*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. Cfr. COSTANZA COSTANZI, in *L'Aquila e il Leone. L'arte veneta a Fermo, Sant'Elpidio a Mare e nel Fermano. Jacobello, Crivelli e Lotto*, Catalogo della mostra, Fermo 2006, a cura di STEFANO PAPETTI, Venezia, Marsilio, 2006, p. 158. L'ambasciatore di Filippo II a Venezia, García Hernández, in una missiva dalla capitale lagunare del 9 ottobre 1564, indirizzata al segretario del sovrano Antonio Pérez, lascia intendere la fuoriuscita del pittore dalla bottega del Cadorino, cfr. MATTEO MANCINI, *Tiziano e le Corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Venezia, Istituto veneto di scienze lettere ed arti, 1998, pp. 322-23. In concreto, si è dell'avviso che manchi ancora una selezione complessiva delle attribuzioni in favore di Girolamo Denti avanzate da MALCOM ROY FISHER, *Titian's Assistants During the Later Years*, New York, Garland, 1977, pp. 23 segg.; MAURO LUCCO, *Il Museo Antoniano*, in *S. Antonio 1231-1981. Il suo tempo, il suo culto, la sua città*, Catalogo della mostra, Padova 1981, Sala della Ragione e Sala dei Chiostrini del Santo, giugno-novembre 1981, Padova, Signum, 1981, pp. 25-26 cat. 25; IDEM, *Il Cinquecento*, in *Le pitture del Santo di Padova*, a cura di CAMILLO SEMENZATO, Vicenza - Padova, Pozza, 1984,

appare assai più debole rispetto a quella già a Belluno di Girolamo Denti, e non solo per ragioni di conservazione, si può aggiungere al catalogo di de Stefani, consentendo di cogliere una sua fase stilistica associabile a quella tarda del noto collaboratore di Tiziano e da potersi documentare al 1559 circa proprio attraverso la sua pala già in Santa Maria dei Battuti³². Fra i due, a livello d'ipotesi, poté stabilirsi un temporaneo rapporto di alunnato, avvenuto dunque nella bottega veneziana dove anche si distingueva l'opera di Orazio Vecellio. Tuttavia è più credibile che bastasse a de Stefani la conoscenza di

pp. 171-72; S. CLAUT, *All'ombra di Tiziano. Contributo per Girolamo Denti*, «Antichità viva», XXV, 5-6 (1986), pp. 16-29. La problematicità attributiva riguarda, a puro titolo di esempio, la *Madonna con il Bambino in trono e i santi Nicola da Bari e Benedetto da Norcia* della collezione del Vescovado di Monopoli, l'*Adorazione dei magi* del Museo Civico di Feltre. Tralasciando qui la questione che investe altresì, e soprattutto, i ritratti e le figure singole attribuitigli, si possono confermare al catalogo di Denti, accanto alla citata *Allegoria delle quattro stagioni* (a motivo della scritta antica "HIE.mo D.TITIAN/21"), il *Concerto di Fauni e Ninfe* di ubicazione ignota, la *Sacra famiglia e donatori* della Gemäldegalerie di Dresda, n. 175 (FISHER, *Titian's*, pp. 34 segg., nn. 23, 35, 36). Una conferma si può avanzare anche al riguardo della *Sacra famiglia e due sante* della Galleria Palatina di Palazzo Pitti n. 6069. Cfr. FAUSTA NAVARRO, in *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, a cura di MARCO CHIARINI e SERENA PADOVANI, Firenze, Centro Di, 2003, II, p. 140 cat. 210. Si tratta delle principali opere di Denti eseguite interamente di sua mano nel mentre operava come collaboratore assai prossimo a Tiziano. Altro capitolo è quello che riguarda l'individuazione del suo contributo specifico in opere spettanti a Tiziano con l'ausilio della bottega. Non ha attinenza, invece, con lo stile di Girolamo Denti il *Cristo portacroce* della Pinacoteca di Spalato, riconosciuto di recente. Cfr. NINA KUDIŠ BURIĆ, in *Izbor djela iz zbirne starih majstora galerije umjetnina. Izložba posvećena uspomeni Krunu Prijatelja*, Split, Galerija umjetnina, 2003, pp. 10-13. La pala documentata di Ceneda che coglie Girolamo Denti in una fase ben precedente, di notevole raggiungimento qualitativo, e di diversa problematica d'inserimento stilistico, è illustrata per la prima volta da chi scrive. Cfr. GIORGIO FOSSALUZZA, *Per Ludovico Fiumicelli, Giovan Pietro Meloni e Girolamo Denti*, «Arte Veneta», XXXVI (1983), pp. 137-41. Non ha trovato finora corrispettivi per collocazione cronologica ad osservare le molte proposte attributive in favore di Girolamo Denti. Sul menzionato ritratto del doge Priuli cfr. CLAUT, *All'ombra*, pp. 21, 25 fig. 15. Il telerò della Scuola della Carità è restituito a Denti grazie alla ricerca documentaria di DAVID ROSAND, *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*, New Haven-London, s.e., 1982, p. 143 segg. Sul pittore un ragguaglio biografico e bibliografico si trova in GIOVANNA NEPI SCIRÈ, *Dente (Denti), Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, 1990, pp. 788-90. Il più impegnativo allargamento del catalogo di Denti rispetto a quello accertato, fondato, dunque, su base squisitamente stilistica si deve da ultimo a ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *La "bottega" di Tiziano: sistema solare e buco nero*, «Studi Tizianeschi», IV (2006), pp. 84-85. Si ritiene di poter sottoscrivere nella totalità le nuove proposte avanzate dallo studioso. Si annovera, tra le altre, l'*Allegoria dell'Amore* segnalata presso Pietro Corsini a New York che fu illustrata come un autografo di Tiziano da Terisio Pignatti, cfr. *O Gkreko sten Italia kai Italike Technè*, catalogo della mostra di Atene, a cura di NIKOS HADJNICOLAOU, Athenai, Foundation for Research and Technology Hellas, 1995, pp. 84-89, 414-15 cat. 3.

32. Poco dopo il 1559 dovrebbero collocarsi altre opere per il Bellunese di Girolamo Denti. Tra esse sembra esplicitare maggiormente l'incidenza avuta su de Stefani la pala raffigurante *La Madonna in trono, sant'Aronne vescovo e san Giovanni Battista* della chiesa parrocchiale di Cusighe. A questa si accostano stilisticamente i due scomparsi di polittico con *Santa Veneranda*

questi artisti maturata attraverso le opere destinate al Bellunese e Cadore. Quale che fosse il suo maestro e il luogo della formazione, in ogni caso è de Stefani, e non Denti, ad assommare a titolo personale, un più diretto interesse per Bordon, che nel dipinto già Volpi si dimostra certo di ancor maggiore entità rispetto alla citazione contenuta nella pala di Colfiorito.

Si rispetta, inoltre, il caso che non sia Nicolò de Stefani a mediare a Frigimelica la conoscenza del dipinto Monti di Bordon, avendone a disposizione una replica o una copia, ma che i due abbiano potuto attingere a uno stesso prototipo del maestro trevigiano, diverso da quello milanese, disponibile (in originale, replica o copia) a entrambi questi pittori bellunesi di generazioni successive e ora perduto.

L'opera di Frigimelica qui illustrata, messa in rapporto a quest'ultima già Volpi attribuita a de Stefani di cronologia intermedia rispetto al prototipo di Bordon, costituisce, in ogni caso, una pagina singolare della fortuna locale secentesca del maestro trevigiano³³. Frigimelica dovette impegnarsi in que-

e *Santa Caterina d'Alessandria* del Museo Provinciale di Torcello. La flessuosità dell'impalcato di queste ultime, la sommarietà del disegno, la scioltezza della conduzione pittorica (valutabile a prescindere dall'attuale stato di conservazione) consentono l'ancoraggio della schiavonesca pala con *Sant'Andrea tra i santi Sebastiano e Rocco* della chiesa arcipretale di Mel. L'inserimento di questa pala nel catalogo di Denti risulterebbe altrimenti problematico. Legata proprio a quest'ultima, e dunque spettante alla fase tarda (quella posteriore all'abbandono della bottega di Tiziano), risulta poi la *Sacra conversazione* del Museo Antoniano di Padova. Per tutte queste opere si vedano le indicazioni bibliografiche qui indicate alla nota precedente; per quest'ultima, in particolare, si rinvia alla scheda di ENRICO MARIA DAL POZZOLO, in *Basilica del Santo. Dipinti, sculture, tarsie, disegni e modelli*, a cura di GIOVANNI LORENZONI e DAL POZZOLO, Padova - Roma, Centro studi antoniani, 1995, pp. 114-15 cat. 27 (con bibliografia precedente e fortuna critica). Si segnala che la pala di Colfiorito è utilmente pubblicata a colori da FLAVIO VIZZUTTI, *Le chiese della parrocchia di Cavarzano. Documenti di storia e d'arte*, Belluno, Parrocchia di Cavarzano, 1999, pp. 8, 88-83 (come anonimo, sec. XVI). L'attribuzione a Bordon contribuisce a indurre in errore nell'assegnargli la *Madonna con il Bambino e i santi Sebastiano e Rocco* della parrocchiale di Poiana Maggiore. Cfr. CHIARA RIGONI, *Proposta per Paris Bordon a Vicenza*, in «Arte Veneta», 60, 2003, pp. 140-145.

33. Probabilmente, questo interesse manifestato da Frigimelica per le opere bellunesi di Bordon, avrà sollecitato l'allievo di stretta osservanza Nicolò Cela a percorrere un analogo metodo di trascrizione. Lo si appura nella pala, firmata e utilmente datata 1635, raffigurante *La Vergine con il Bambino in trono e i santi Tiziano vescovo, Tommaso apostolo, Lucia e Osvaldo* di Northumbria della chiesa frazionale di Codenzano in Alpago. Il gruppo centrale riprende dalla pala della *Madonna con il Bambino in trono e i santi Rocco, Fabiano vescovo, Caterina d'Alessandria e Sebastiano* già nella chiesa di Santa Maria dei Battuti di Belluno (Berlino, Staatliche Museen, n. 191). Per la pala ora a Berlino cfr. CANOVA, *Paris Bordon*, p. 74, fig. 46. Il san Tommaso, oltre al san Fabiano vescovo di questa pala, può anche ricordare il san Cipriano della *Sacra conversazione* di Bordon per la chiesa parrocchiale di Taibon Agordino (ora Venezia, Gallerie dell'Accademia) cfr. CANOVA, *Ibid.*, pp. 94-95 figg. 53-54. Per queste opere bellunesi di Bordon e la loro cronologia cfr. MAURO LUCCO, *Note sparse sulle pale bellunesi di Paris Bordon*, in *Paris Bordon e il suo tempo*, pp. 163-69. Per la pala di Taibon, documentata prima dei danni subiti, cfr. EUGENIO MANZATO, *Per la fortuna critica di Paris Bordon: le manifestazioni trevigiane del 1900*, *ibid.*, pp. 265-69, figg. 2, 3. La pala di Codenzano è illustrata da LUCCO, *Le opere d'arte dell'Alpago*, p. 177, fig. 53.

st'operazione presumibilmente nei primi anni Trenta, come si evince, non solo da una descrittività più minuta e insistita delle fisionomie, ma anche dalla pacatezza dell'orchestrazione cromatica, dalla prevalenza delle tonalità brune, dall'assorbimento delle forme pur preservate nella loro tornitura, in un incipiente ombrosità pervasiva, in cui si spengono perfino le sue più tipiche gamme di rossi.

9. *Frigimelica profano*

La rapsodica riconsiderazione del catalogo di Francesco Frigimelica, attraverso significative aggiunte e conseguenti riflessioni critiche, può arricchirsi in questa circostanza dell'illustrazione di un'opera anch'essa indubbiamente inconsueta. Questo rinvenimento risponde affermativamente alla domanda se accanto ai dipinti di soggetto sacro pubblici e per privati, a quelli celebrativi di destinazione "civile" e ai ritratti, egli si sia cimentato in opere di tematica "profana", di storia o mitologia. Spetta indubbiamente a Frigimelica la scena della *Metamorfosi di Atteone, Diana e le Ninfe* (figure 28 e 29), attraente e ad un tempo ingenua nella cura formale, quasi idealizzante, e nell'astrazione quasi metafisica dell'algido paesaggio, per il quale è facile congetturare le inconfondibili gamme di grigio e verde e il valore timbrico dell'azzurro che trascolora in bianco. Si tratta di presentare un rinvenimento di fototeca, che lascia per ora priva di collocazione l'opera, assegnata in calce alla riproduzione a pittore paolesco del Cinquecento o, addirittura, a scuola di Veronese³⁴. Il riconoscimento a Frigimelica consente, invece, una datazione agli anni Venti del Seicento con un unico confronto da privilegiarsi in questa occasione, quello con il *Battesimo di Cristo* ora nel duomo di Conegliano.

Oltre all'accertamento dell'ubicazione dell'opera, la ricerca potrà giungere all'individuazione della fonte alla quale il pittore ha attinto per l'aspetto compositivo, consentendogli quel procedimento di "riduzione" stilistica che altre volte si è visto essergli proprio fin dalla prima fase d'attività.

Per ora basti osservare come lo studio dei nudi di Diana e delle Ninfe, in modo particolare la postura di ascendenza classica di quella seduta in primo piano ai bordi dello specchio d'acqua che è intenta ad asciugarsi, ma soprattutto la caratteristica spazialità del paesaggio, la distribuzione e resa minuziosa delle fonde, siano tutti elementi che appaiono la "riduzione", per l'appunto, di un dipinto di Paolo Fiammingo, con riferimento al ciclo degli *Amori* per il castello di Ambras (ora Vienna, Kunsthistorisches Museum), principalmente ai nudi di *Amor Letheo*³⁵. Si direbbe potersi cogliere, con il

34. Olio su tela, cm 143x132. Reca il numero di inventario 1489 e il numero di negativo 161.

35. STEFANIA MASON RINALDI, *Paolo Fiammingo*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», XI (1978), pp. 68-70, cat. 38, figg. 25-28.



Figura 28 Francesco Frigimelica, *Metamorfosi di Atteone, Diana e le Ninfe*, ubicazione ignota.

richiamo a quest'ultimo maestro, la discussa preferenza del pittore bellunese per lo stile paesaggistico di marca neerlandese. Frigimelica medierebbe fra la linea che mira a descrivere le cose vicine, dalla quale si distingue quella di Pozzoserrato che privilegia, invece, le lontananze, secondo la celebre distinzione ridolfiana³⁶.

36. *Le Maraviglie dell'arte (...) descritte da Carlo Ridolfi*, Venezia, G.B. Sgava, 1648, herausg. von DETLEV VON HADELN, II, Berlin, Grote, 1924, pp. 82, 93.



Figura 29 Francesco Frigimelica, *Metamorfosi di Atteone, Diana e le Ninfe*, particolare, ubicazione ignota.