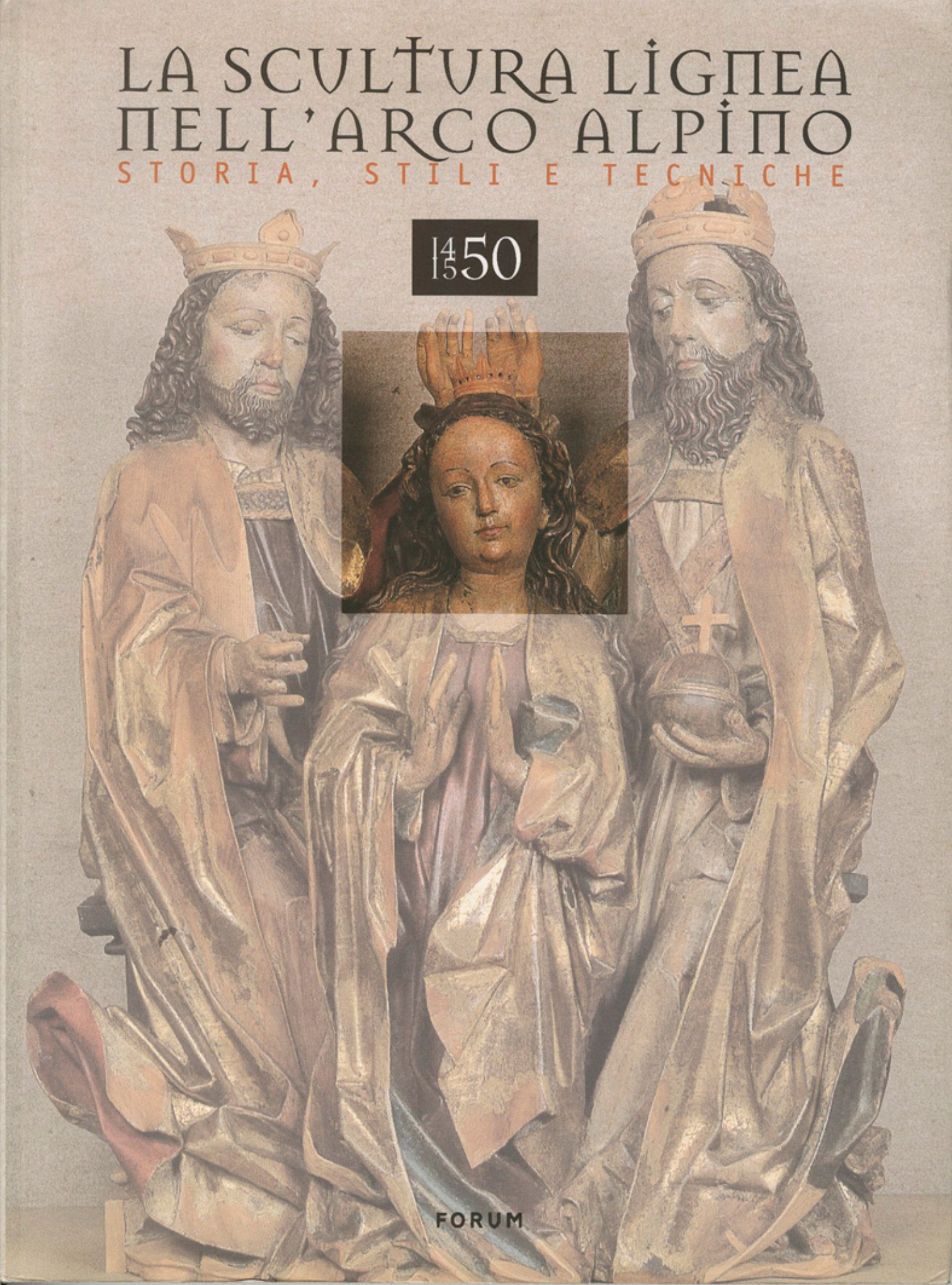
LA SCULTURA LIGNEA NELL'ARCO ALPINO

STORIA, STILI E TECNICHE

1450



FORUM

LA SCULTURA LIGNEA NELL'ARCO ALPINO

STORIA, STILI E TECNICHE

1450

a cura di

Giuseppina Perusini

1999

FORUM

Un'integrazione a margine del problema Paolo Campsa

Giorgio Fossaluzza

In occasione del Convegno Internazionale di Studi celebrativo del quinto centenario della fondazione del santuario dedicato alla Madre della Misericordia di Buie, tenutosi nel settembre 1997, ho avuto occasione di affrontare e, ad un tempo, di ampliare la problematica circa l'identificazione di Paolo Campsa, intagliatore operante a Venezia a fine Quattrocento in collaborazione con il cognato Giovanni di Malines, dalla cui bottega è documentato provenire nel 1497 la venerata e celebre immagine lignea della *Madonna col Bambino* del Santuario istriano. I primi risultati di ricerca allora presentati riguardavano la rivisitazione di alcuni documenti e fonti concernenti l'operosità di tale bottega d'intagliatori all'epoca fortunata a Venezia, ma anche in terraferma e in particolare in Istria, e la valutazione stilistica delle opere accertate, situabili entro l'arco di tempo compreso appunto tra il 1497 e il 1513, anno quest'ultimo in cui muore Giovanni di Malines. In esse si manifesta dapprima un'adesione al linguaggio stilistico associabile a quello di Bartolomeo e di Alvise Vivarini e, in seguito, una qualche apertura al linguaggio 'lombardesco'.

Si tratta di un campo di indagine e di definizioni che erano state affrontate in precedenza da Ivan Matejčić, con confronti basati anche su altre opere veneziane d'intaglio tardo quattrocentesche presenti in Istria.[1]

Le novità e l'apertura di indagine della mia ricerca presentata a Buie nel 1997, riguardavano soprattutto il problema di una saldatura tra questa prima fase di attività della bottega veneziana di Paolo Campsa e di Giovanni di Malines - conclusasi di fatto nel 1514 con il completamento del Polittico di Bescanuova che recava tale data - e il successivo *iter* stilistico del solo Campsa che risultava inoltrarsi negli anni Trenta del Cinquecento. La fortunata possibilità di rendere nota per la prima volta una notevolissima *Madonna col Bambino* di collezione privata, recante la firma e la data del 1534, e, finalmente, l'istituzione di un confronto con il trascurato *Cristo risorto* della Parrocchiale di Soave, anch'esso firmato e datato, precisamente al 1533, permettevano di aprire ad una più ampia considerazione circa la personalità di Paolo Campsa nell'ambito di un contesto veneziano che finora, per quanto riguarda la scultura lignea, appare carente forse più di studi e di scavi archivistici che non di opere. A riprova dell'incidenza e dell'attualità che

Fig. 1. Intagliatore veneziano, *Polittico di San Giorgio* (1520 ca.), Quinto di Treviso, chiesa Parrocchiale.

poteva riscuotere il confronto delle due opere di Campsa del 1533 e 1534, depone il fatto che nel contesto del Convegno di Buie, Ivan Matejčić poteva presentare e risolvere in favore di Paolo Campsa 'tardo' l'attribuzione di alcuni inediti altari istriani appartenenti alla Parrocchiale di Momorano (Mutvoran), alla chiesa di Santa Maria delle Porte di Montona (Motovun) e a Santa Maria delle Mura di Ceppi (Čepić).

Un tale inaspettato esito di saldatura tra due ricerche indipendenti, legate a lontane eppure culturalmente collegate territorialità, ha reso opportuna la presentazione della mia ricerca anche nell'ambito del Convegno Internazionale di Studi sulla scultura lignea dell'arco alpino (1450-1550) del successivo novembre 1997, di cui ora si presentano gli atti. In quest'ultimo contesto, mentre Ivan Matejčić formalizzava le proprie proposte attributive in favore di Campsa per quanto riguarda l'attività istriana, la ricerca sull'intagliatore mi permetteva di stabilire un collegamento e quindi di offrire una giustificazione alla svolta che si registra nello stile di Antonio Tironi circa il 1520, come accolgono e mettono meglio in luce col loro intervento Giuseppina e Teresa Perusini. Del resto, per riscontri documentari, si potevano sottolineare gli agganci di un'attività di Campsa non solo per quel che riguarda il Trevigiano, ma anche il Friuli, come per quest'ultimo ambito confermavano i dati forniti al Convegno da Paolo Goi a completamento della traccia a suo tempo fornita da Gustavo Bampo.[2] I risultati della ricerca sul Campsa e su Giovanni di Malines, come presentati ai Convegni di Buie e di Udine e Tolmezzo, sono resi noti in un mio saggio apparso in "Arte Veneta" nei primi mesi del 1998.[3] Ciò consente agli studiosi, il cui contributo in questi atti riguarda direttamente o marginalmente questa bottega veneziana di intaglio, di avere a disposizione un quadro di riferimento più esplicito. La presente segnalazione, qui cortesemente ospitata - e il riassunto di un itinerario di ricerca che si è reso obbligatorio - ne è dunque solo un successivo corollario, poiché riguarda unicamente il più recente fortunato ritrovamento di due opere perdute che integrano uno degli altari lignei di ambito trevigiano presi in considerazione nel quadro di uno sforzo teso a definire sia la personalità di Paolo Campsa, che si può supporre a capo di una versatile e impegnata bottega e presentare la scontata dinamica della collaborazione di diverse maestranze al suo interno, sia il primo catalogo non suo delle rare testimonianze tra loro prossime di una tipologia d'altare ligneo cinquecentesco in ambito veneziano e di terraferma che siano punti di riferimento comparativo circa forme e stili. Ciò richiede un'ulteriore premessa.

Un quesito sostanziale a proposito dell'identificazione dell'arte di Campsa nei suoi sviluppi successivi al sodalizio con Giovanni di Malines, è stato posto da Ivan Matejčić, il quale ha sollevato l'opportunità di affrontare lo studio di altre opere a diverso titolo riferite al Campsa, e precisamente le due ancone lignee della Basilica di Santa Maria Assunta di Torcello, note per essere state segnalate con tale attribuzione almeno da Giulio Lorenzetti nel 1926.[4] Allo stato attuale delle conoscenze su Paolo Campsa e sulla sua chiarita attività tarda 'autografa', all'altezza del 1533 e 1534, è parso prudente da parte mia di sospendere la conferma *tout court* di tale riconoscimento, per cogliere piuttosto da esso lo stimolo, come sopra osservato, per collegare da un lato gli esempi di altare superstiti affini per stile e tipologia, e fatto questo, per operare, anziché per attribuzioni, verso un ulteriore esercizio, questa volta di distinzione di stili (o meglio di mano), in riferimento alla dinamica di una assai composita bottega di intagliatori. In particolare, accanto alle due ancone di Torcello ho ritenuto di poter collocare nella produzione di una stessa bottega, circa gli anni Venti del Cinquecento, il grande polittico di San Cassiano che domina il presbiterio della Pieve dedicata a questo Santo vescovo in Quinto di Treviso, il raffinato altare con le statue di *Cristo risorto, San Giovanni Battista e San Daniele profeta* della Parrocchiale di Treville presso Castelfranco; inoltre, specie in riferimento a quello della Pieve di San Cassiano, ho proposto di annoverare nell'ambito della produzione della stessa bottega anche il mutilo polittico di San Giorgio (fig. 1) della Parrocchiale di Quinto di Treviso in cui le figure rispondono ancora a moduli tardo belliniani, come si vede ad esempio in opere coeve di Francesco Bissolo, ma presentano asperità espressive muranesi oltre che carpaccesche.

Tutte queste opere rispondono, dunque, ad analoghe forme e modelli, nell'impaginato architettonico come negli elementi decorativi o figurativi; e anche in singoli elementi costitutivi si trovano tra loro collegamenti più diretti.

Oltre a ciò, è pur vero che le distinzioni perfino qualitative sono molteplici tra opera e opera, ma per di più anche all'interno di ciascuna. Nessun nucleo

che possa essere separato, neppure quello di maggior altezza di raggiungimento qualitativo - attribuibile quindi verosimilmente al capo bottega - allo stato attuale delle conoscenze, e pur facendo riferimento alla sorprendente capacità di rinnovamento dimostrata da Paolo Campsa, può dunque essere associato con tutta convinzione alla prima, come pure all'ultima, delle sue fasi stilistiche: quella del 1514, rappresentata dal Polittico di Bescanuova, e quella del 1533 e 1534 illustrata dalle due statue firmate di collezione privata e di Soave. A mio giudizio, ciò non è al momento possibile neppure al confronto con i nuovi esempi proposti da Matejčić in questa stessa occasione, che sono invece rapportabili più chiaramente alla *Madonna col Bambino* del 1534 e al *Cristo risorto* di Soave dell'anno precedente, piuttosto che al gruppo raccolto attorno ai due altari di Torcello, e semmai pone il problema dell'articolarsi della bottega Campsa negli anni Trenta.

Tale distinzione di mani, e qualitativa, risulta palese anche alla comparazione tra le scene narrative intagliate che in questo gruppo di altari sono collocate in luogo dei più consueti elementi decorativi fitomorfi, sia nella predella, sia nel fregio che separa il registro principale da quelli superiori, come avviene nel più complesso altare della Pieve di San Cassiano di Quinto e in quello della Parrocchiale di San Giorgio di Quinto. Tale svolgimento e arricchimento tematico e in ultima analisi decorativo, anche a tenere conto in termini più vasti della tradizione dei polittici dipinti o in scultura lapidea di area veneziana, non ha facilità di attestazione, lasciando ipotizzare, quindi, che in essi vi sia piuttosto un'assunzione di modelli propri della scultura lignea rinascimentale di area lombarda, o lombardo-veneta. Pertanto, una distinzione di mani si può ravvisare, ad esempio, nelle scene narrative delle predelle dell'altare di San Teonisto di Torcello; le due maestranze che qui intervengono non sono le stesse che operano nelle scene narrative dell'altare di San Liberale della stessa Basilica per come si può ora giudicare nello stato di conservazione non buono dei due manufatti. Altra distinzione riguarda i due altari di Quinto, con la sottolineatura che, mentre per quanto riguarda l'altare di San Giorgio nelle figure di Santi superstiti (che si collocano nella recente ricostruzione accanto al barocco *San Giorgio a cavallo)* si assiste ad una formulazione plastica più aspra e, ad un tempo, al recupero di modelli 'classicistici' precedenti - addirittura belliniani o carpacceschi - proprio nelle poche scene narrative conservate si

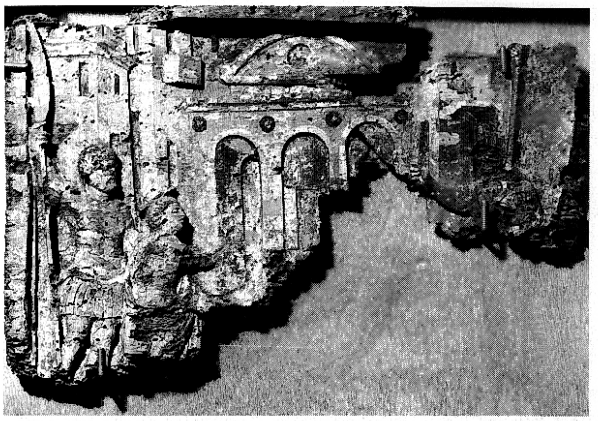


Fig. 2. Intagliatore veneziano, *San Giorgio condotto al giudizio* (1520 ca.), Quinto di Treviso, chiesa Parrocchiale.

Fig. 3. Intagliatore veneziano, *San Giorgio condotto al giudizio* (1520 ca.), Quinto di Treviso, chiesa Parrocchiale.

assiste nell'impaginato, ma anche nell'invenzione scenica e registica, a soluzioni qualitativamente più distinte rispetto a quelle delle altre opere del gruppo. Pertanto, il miglior riscontro potrebbe essere trovato, semmai, nelle due scene dell'*Adorazione dei Magi* e della *Circoncisione* che sono disposte entro la 'predella inferiore' nell'attuale assetto dell'altare di San Teonisto della Basilica di Torcello.

In questo contesto problematico, appare quindi opportuno aggiungere un'integrazione alle scene narrative del mutilo altare di San Giorgio di Quinto. Nella ricostruzione attuata dopo il restauro che trovo documentato nel 1988-1990, vengono presentate quattro delle formelle superstiti collocate nel gradino dell'altare tra cinque specchiature assai lacunose delle basi dei pilastrini che ne ritmano la sequenza.[5] In queste ultime vi è la raffigurazione dei Dottori della Chiesa e degli Evangeli-

sti, mentre in corrispondenza nel fregio figura solo un elemento superstite con uno degli Apostoli (Pietro?). Delle quattro scene narrative due in particolare sono lacunose e consunte, non al punto però da rendere impossibile il riconoscimento iconografico e la comprensione del taglio compositivo o della qualità esecutiva che si può integrare anche per congettura grazie alla migliore leggibilità dello scomparto posto al centro della predella. I quattro episodi della narrazione agiografica riguardano, dunque, nell'attuale distribuzione, due scene di *San Giorgio condotto al giudizio davanti all'imperatore* (figg. 2, 3), *San Giorgio posto sulla graticola* (fig. 4), e *San Giorgio assiste alla decapitazione del mago davanti all'imperatore* (fig. 5). La complessa e rocambolesca leggenda del Santo titolare ispirava ovviamente anche la prima scena mancante della predella, ma nulla si conosce del soggetto dei quattro episodi ospitati nel fregio. Vi si trovano altre 'formelle scolpite', come testimonia un sintetico rilievo grafico dell'altare (fig. 6) risalente al 30 aprile 1921 di mano di Giuseppe Fiocco, allora ispettore incaricato della Regia Sopraintendenza degli oggetti d'arte del Veneto; egli riporta l'originario sviluppo iconografico dell'intero altare, ma parla genericamente di "storietta di S. Giorgio" solo per quella destinata al centro del gradino[6]. Accompagnano nello stesso foglio in cui è delineato questo rilievo gli appunti di Giuseppe Fiocco risalenti al 1925 conservati nell'Archivio Parrocchiale di Quinto inerenti la conservazione dell'opera. Un'integrazione all'altare di San Giorgio di Quinto è ora possibile avanzare grazie al riconoscimento dell'appartenenza a questo complesso di due altre formelle (figg. 7, 8) che nel 1995 sono apparse sul mercato antiquario veneziano ad un'asta della collezione di Alvise Barozzi.[7] Esse in quell'occasione sono state genericamente riferite all'ambito veneto del sedicesimo secolo e vi si sono ravvisati due temi biblici. I caratteri tipolo-

Fig. 4. Intagliatore veneziano, *San Giorgio posto sulla graticola* (1520 ca.), Quinto di Treviso, chiesa Parrocchiale.

Fig. 5. Intagliatore veneziano, *San Giorgio assiste alla decapitazione del mago davanti all'imperatore* (1520 ca.), Quinto di Treviso, chiesa Parrocchiale.

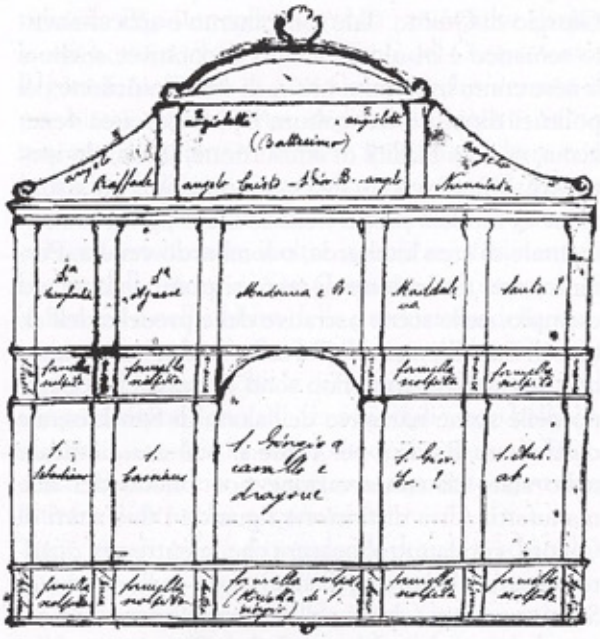


Fig. 6. Giuseppe Fiocco, schizzo del 30 aprile 1921 con la ricostruzione del polittico già in opera nell'altare maggiore della chiesa Parrocchiale di San Giorgio di Quinto di Treviso, secondo un progetto della R. Sopraintendenza degli oggetti d'arte del Veneto (APQ, busta Chiese Santi Cassiano e San Giorgio - opere d'arte).

gici ed esecutivi, oltre a quelli stilistici, consentono di riferirle all'altare di San Giorgio di Quinto di cui costituiscono, assieme al centrale *San Giorgio condotto al giudizio*, i brani più conservati della sequenza narrativa superstite. Il riconoscimento è confermato per via della sostanziale coincidenza delle dimensioni dello spessore dei margini di battuta delle cornici perimetrali, delle tipologie figurative ricorrenti, ed inoltre per il rilievo della sveltezza dei movimenti compiuti dai personaggi, della riproposizione, sia pure ogni volta variata, di un ambientamento prospettico, attraverso dettagliati fondali di improbabili scorci urbani, talvolta assai simili, talaltra quelli di un più solenne foro in scene di giudizio.[8] Se l'episodio di *San Giorgio nella caldaia* poteva in origine completare la sequenza narrativa della predella, conforme alla narrazione agiografica dei non risolutivi martiri cui fu sottoposto il Santo, fino alla finale decapitazione, più difficile risulta l'identificazione dell'altro episodio.[9] San Giorgio che compare in armatura e ricoperto del mantello, come negli altri episodi, ha presso di sé il re persiano Daciano e il mago Atanasio. L'attenzione è rivolta allo scavo di una lapide (?) e al personaggio posto al centro della composizione che sembra rovesciare con la sinistra un contenitore (?). Il momento può essere quello che nelle più antiche leggende fiorite attorno al culto del Santo della Cappadocia, riprese poi solo in parte nella *Legenda Aurea*, riguarda le singolari gare imposte dal re persiano per mettere alla prova le capacità magiche di un taumaturgo pagano e quelle dell'eroico campione cristiano.

Fig. 7. Intagliatore veneziano, *San Giorgio nella caldaia* (1520 ca.), Venezia, mercato antiquario.

Fig. 8. Intagliatore veneziano, *Un prodigio di San Giorgio* (1520 ca.), Venezia, mercato antiquario.

Ringrazio Eugenio Manzato, direttore del Museo Civico di Treviso, per avermi messo a disposizione la riproduzione dell'altare di San Giorgio di Quinto.

1 I. Matejčić, *Contributi per il catalogo delle sculture del Rinascimento in Istria e nel Quarnero*, in "Arte Veneta", 47, 1995, pp. 15 sgg. Alcuni risultati di questa ricerca sono anticipati da I. Matejčić, *Prilozi za katalog Renesansne skulpture u Hrvatskoj*, in *Prijateljev Zbornik - II, Zbornik radova posvećenih sedamdesetogodišnjici života Kruna Prijatelja*, Split 1992 ("Prilozi povijesti umjentnosti u Dalmaciji", 33), pp. 5-20; Ead., *Dva priloga za katalog renesansne skulpture u Isrti*, in "Umjetnost na istocnoj obali Jadrana u kontekstu europske tradicije", Rijeka 1993, pp. 227-233.

2 G. Bampo, *Contributo quinto alla storia dell'arte nel Friuli ed alla vita dei pittori*, Udine 1962, p. 77.

3 G. Fossaluzza, *Problemi di scultura lignea veneziana del Rinascimento: Paolo Campsa e Giovanni di Malines*, in "Arte Veneta", 52, 1998/I, pp. 28-53.

4 G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario*, 1926, p. 769, 2° ed., Trieste 1980, p. 827, fig. 13.

5 Sulle date del restauro si veda F.M. Aliberti Gaudioso, *Attività della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici del Veneto. Elenco delle opere restaurate nel territorio*, in "Arte Veneta", XLII, 1988, p. 237: "Quinto di Treviso, chiesa di San Giorgio, Anonimo veneto del secolo XVI, *San Cassiano*, statua lignea policroma (I lotto, finanziamento ministeriale. Restauratore A. Bigolin)"; Ead., *Attività della Soprintendenza [...] 1989-1990*, in "Arte Veneta", XLIII, 1989-90, p. 205: "Quinto di Treviso, chiesa di San Giorgio, altare ligneo del secolo XVI (finanziamento ministeriale). Restauratore A. Bigolin".

6 La pubblicazione di uno "Schizzo ricostruttivo del Politti-

co già in opera nell'Altare Maggiore della chiesa, secondo un progetto della Soprintendenza ai Musei e Gallerie di Venezia" è in V. Galliazzo, *Una comunità sul fiume. Quinto e santa Cristina la Tiveron*, Mogliano Veneto 1992, p. 109. Il Galiazzo segnala l'aggiornamento di Giuseppe Fiocco nel 1925; ma si tratta in realtà di una pratica a quella data non spettante allo studioso. Tali documenti sono stati consultati presso l'Archivio Parrocchiale di Quinto di Treviso. Il Fiocco giudica "gravissimi sono stati i danni fatti a questa grandiosa opera cinquecentesca, che si potrà ricostruire solo in base all'esempio di un altare consimile (anche se di minore pregio) della chiesa di S. Canciano, della stessa località". Lo studioso considera che "non rimangono però di tanto lavoro che le statue e le colonne, trasportate a Firenze per cura di questa Sopraintendenza". Egli procede alla descrizione dello stato di conservazione di ogni singolo pezzo, e in particolare annota che "in quanto allo scheletro o cassone e alle cornici sagomate, dorate o policrome e alle decorazioni di questo, tutto fu distrutto dai nostri soldati nella ritirata di Caporetto". Dall'elenco del Fiocco risultano conservate tutte le formelle, "una da riconnettere, le altre da raggiustare"; mentre "mancano inoltre cinque piccoli santi in piedi, a bassorilievo, delle predelle, ma questi già da prima della guerra". Il Fiocco segnala nel fregio, al primo posto da sinistra, il *San Paolo*. Nella predella sono identificati nell'ordine i seguenti personaggi: Girolamo, Luca, Matteo, Marco, Giovanni, Agostino.

7 *Collezioni d'arte e d'antiquariato del N.H. Alvise Barozzi*, Asta in Venezia, Palazzo Correr, Franco Semenzato, 9 aprile 1995, p. 11, cat. n. 11.

8 Le dimensioni indicate per le due formelle qui rese note sono le seguenti: cm 28 x 36,5. Le dimensioni delle formelle attualmente poste in opera sono nell'ordine di collocazione le seguenti: cm 24 x 35,6; 28,6 x 44,5; 28,6 x 36,6; 28,6 x 36,6. Lo spessore del supporto è di cm 2,5 circa. Il margine di battuta misura di media cm. 1,5.

9 Per quanto riguarda l'iconografia di San Giorgio in cicli narrativi si rinvia alla classificazione di G. Kaftal e F. Bisogni, *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Florence 1978, pp. 348-374. Inoltre si veda Ead., *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florence 1952, coll. 444-450; Ead., *Iconography of the Saints in the Painting of North West Italy*, Florence 1985, coll. 310-316. Si rinvia inoltre a E. Lucchesi Palli e S. Braunfels, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, sechster Band, Rom - Freiburg - Basel - Wien 1974, coll. 365-390. È, inoltre, ancora utile la ricerca di O. von Taube von der Issen, *Die Darstellung des Heiligen Georg in der italienischen Kunst*. Inaugural Dissertation, Hohen philosophischen Fakultät, Halle-Wittenberg, Halle a. S 1910. Per le più antiche narrazioni si veda inoltre F. Cumont, *La plus ancienne legende de saint Georges*, in "Revue de l'Histoire des Religions", CXIV, 1, 1936, pp. 5-51.