



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI  
ARCHEOLOGIA, STORIA DELL'ARTE, DEL CINEMA E DELLA MUSICA

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA  
IN STORIA E CRITICA DEI BENI ARTISTICI, MUSICALI E DELLO SPETTACOLO  
CICLO XXIV

**LA PALA D'ALTARE FRA MARCA TREVIGIANA E FRIULI  
NEGLI ANNI DEL TARDO BELLINI, DI GIORGIONE E DEL GIOVANE TIZIANO**

**Direttore della Scuola:** Ch.ma Prof.ssa Vittoria Romani

**Supervisor:** Ch.mo Prof. Alessandro Ballarin

Ch.ma Prof.ssa Vittoria Romani

**Dottoranda:** Paola Dal Bò

## SOMMARIO

### PARTE I

#### IL CONTESTO DEL TREVIGIANO E DEL PORDENONESE DURANTE IL PRIMO QUARTO DEL CINQUECENTO NELLA LETTERATURA ARTISTICA: UNA PROPOSTA DI PERCORSO STORIOGRAFICO ATTRAVERSO IL GENERE DELLA PALA D'ALTARE

|   |    |
|---|----|
| Introduzione  | 1  |
| La ricerca d'archivio ottocentesca a confronto con il pensiero di Morelli, Berenson, Cavalcaselle   | 8  |
| Dalla <i>Storia</i> di Venturi al <i>Viatico</i> di Longhi: alvisismo o bramantismo? Il dialogo fra categorie di interpretazione stilistica | 44 |
| L'ultimo tratto di studi  | 49 |

### PARTE II

#### LINEE DI SVILUPPO DELLA PALA RINASCIMENTALE NELL'ENTROTERRA VENETO FRA TREVISO E PORDENONE

|  |    |
|--|----|
| Presenze artistiche lungo la linea pedemontana dalla Marca trevigiana a Pordenone fra primo e secondo decennio | 64 |
|--|----|

Lorenzo Lotto, pala di santa Cristina al Tiverone, Quinto  
Andrea Previtali, pala di santa Maria del Meschio, Vittorio Veneto  
Cima da Conegliano, polittico di San Fior  
Cima da Conegliano, pala con *San Pietro in cattedra* di Brera  
Francesco da Milano, pala del museo del Cenedese, Vittorio Veneto  
Francesco da Milano, pala Carli di Porcia  
Francesco da Milano, pala del museo diocesano, Vittorio Veneto  
Francesco da Milano, trittico di Caneva  
pala di Cison di Valmarino

|   |     |
|---|-----|
| Per la giovinezza del Pordenone: itinerario storiografico introduttivo la committenza Collalto un possibile viaggio in Lombardia? | 142 |
|---|-----|

Giovanni Antonio Pordenone, pala delle Gallerie dell'Accademia, Venezia  
Giovanni Antonio Pordenone, pala della basilica della Salute, Venezia  
Giovanni Antonio Pordenone, pala di Susegana  
Giovanni Antonio Pordenone, pala di Vallenoncello  
Giovanni Antonio Pordenone, pala con la *Madonna della Misericordia*  
Giovanni Antonio Pordenone, pala con la *Trasfigurazione* di Brera  
Giovanni Antonio Pordenone, pannello del North Carolina Museum of Art, Raleigh

|                        |     |
|------------------------|-----|
| Appendice documentaria | 264 |
|------------------------|-----|

|  |     |
|--|-----|
| Ricezione dell'arte di Palma il vecchio e di Pordenone nella Marca trevigiana durante i primi anni Venti | 274 |
|--|-----|

Francesco da Milano, pala di Arfanta  
Francesco da Milano, pala di Anzano  
Francesco da Milano, *Cristo deposto* delle Gallerie dell'Accademia, Venezia  
Francesco da Milano, *Trasfigurazione* in Sant'Andrea di Bigonzo, Vittorio Veneto  
Sebastiano Florigerio, pala delle Gallerie dell'Accademia, Venezia  
Domenico Capriolo, pala del duomo di Treviso  
Domenico Capriolo, pala di Ponzano  
Francesco Bissolo, pala di santa Giustina  
Francesco Bissolo, pala di Dosson

|              |     |
|--------------|-----|
| Bibliografia | 308 |
|--------------|-----|

## *Introduzione*

L'area orientale della Marca trevigiana si protrae naturalmente nel pordenonese, non solo dal punto di vista della conformazione fisica del territorio, la pianura dominata dal largo arco prealpino, ma ancor più sul piano degli scambi culturali, delle tradizioni e dell'espressione artistica.

Del resto, questa è una consapevolezza ben viva nelle pagine della *History of Painting* di Crowe e Cavalcaselle e di certo lo era nel Cinquecento, allorché la Serenissima non perdeva occasione di indirizzare le proprie mire espansionistiche verso l'entroterra friulano.

Ciononostante lo sguardo dedicato allo sviluppo dell'arte in questo territorio è stato più spesso di carattere parziale, ora incentrato solo sulla provincia di Treviso, ora solo sul Friuli occidentale, ora principalmente sul ristretto ambito del coneglianese.

Questo lavoro vorrebbe invece tentare di offrire una visione allargata all'intera fascia di territorio posta ai piedi delle Prealpi e percorsa dalla statale Pontebbana, con particolare attenzione al tratto da Treviso a Pordenone, prima di inoltrarsi nel Friuli verso Udine. È pur vero che questa importante arteria di comunicazione fra le due regioni risale all'epoca napoleonica, tuttavia non mancano gli studi per comprendere, almeno a grandi linee, l'assetto viario della zona all'inizio del XVI secolo.

Il collegamento con la Patria del Friuli era allora garantito dalla via Ongaresca, che seguiva probabilmente un tracciato di poco discosto ri-

spetto all'attuale Pontebbana. Si trattava di una *via barbarorum*, lungo la quale gli Ungari, appunto, scesero più volte da nord-est nel corso del Medioevo, fino all'ultima scorreria nel 1499. Dal Friuli essa proseguiva nella pianura fino al guado di Lovadina sul Piave, un luogo strategico lungo il percorso per Treviso, che nel 958 divenne pertinenza dei conti di Collalto, il cui castello di San Salvatore si ergerà più tardi a poca distanza. Sulla sponda destra del Piave il tragitto riprendeva fino a porta San Tommaso a Treviso, edificata nel corso dei primi decenni del Cinquecento. Susegana, Conegliano, San Fior, Caneva, Porcia e Pordenone si trovano lungo questa direttrice e sono i luoghi privilegiati da questo studio. Non si è tuttavia dimenticato di considerare anche l'area del serravallese attraverso la quale, giungendo da quella parte della pianura, ci si dirigeva verso il Cadore, lungo una importante diramazione, che nell'Ottocento prese il nome di strada regia di Alemagna.

Sul piano della periodizzazione si è puntato a mettere a fuoco la ricezione o la resistenza nell'area geografica individuata del modello di pala d'altare affermatosi a Venezia con la congiuntura del 1475 che ha per protagonisti Giovanni Bellini e Antonello da Messina, seguendone lo sviluppo con il progredire della stagione della 'maniera moderna' dai primi anni del secolo fino al terzo decennio inoltrato, quando con sempre maggiore frequenza ricorrono mutati principi compositivi e stilistici.

Secondo Rodolfo Pallucchini, il passaggio fra Quattrocento e Cinquecento nell'arte veneziana non conobbe «l'asprezza di un duello fra due generazioni» e «il trapasso tra un gusto e l'altro avvenne senza crisi, anzi in una ricchezza magnifica di opere». L'osservazione del materiale artistico sparso in provincia ha permesso di riconoscere questa tendenza anche nell'entroterra veneto-friulano e ha suggerito parimenti i criteri secondo i quali accostare i cataloghi dei vari artisti protagonisti dell'inaugurazione del nuovo secolo fra Marca trevigiana e Friuli.

In questo progetto di ricerca si è scelto il genere della pala d'altare, sia in quanto commissione di ordine pubblico caratterizzata da un aggancio evidente con il territorio, garantito dal ruolo che le chiese ricoprivano nel contesto socio-culturale di allora, sia in quanto episodio creativo nel quale il pittore si propone di mettere in campo le migliori potenzialità espressive. Tuttavia non si è trascurato naturalmente il dialogo con le altre opere di destinazione diversa degli artisti oggetto di studio, soprattutto qualora illuminino degli aspetti rivelatori del loro linguaggio. D'altronde va sottolineato che è attraverso la commissione di stupende pale d'altare che affiorano, proprio in quest'area di provincia tuttavia così vicina a Venezia, le figure del giovane Lorenzo Lotto, del giovane Giovanni Antonio de' Sacchis più tardi noto come il Pordenone e del giovane bergamasco Andrea Previtali.

Una cospicua tradizione di studi, che giunge fino ai nostri giorni, ritiene questa parte del dominio della Serenissima fortemente influenzata dal magistero di Alvise Vivarini, a sua volta interpretazione di quello di Antonello.

Secondo Luigi Coletti, Lotto dimostra di apprezzare tale indirizzo artistico durante il suo giovanile soggiorno a Treviso, per il suo senso plastico della forma e per la sua comprensione dell'antonellesco riferimento «delle forme naturali e specialmente della figura umana alla idealità di moduli geometrici». Lo studioso afferma pure che «in Friuli tra la fine del secolo e il principio del nuovo, la pittura segue, fatta eccezione per [l'alvisiano] Giovanni Martini, quasi pedissequamente le orme del Cima», il cui linguaggio rivela sempre la sua origine antonellesca.

Inoltre, Massimo Bonelli sostiene che in Friuli si afferma la «corrente plastica della pittura veneta di ascendenza vivarinesca che trova il suo massimo alfiere provinciale in Bartolomeo Montagna e alla quale il Pordenone aderisce negli anni immediatamente precedenti la sua 'conversione' al giorgionismo».

La presenza di opere di Alvise nel territorio della Marca, infine, quali la *Sacra conversazione* del 1480 nella chiesa di San Francesco a Treviso, ora alle gallerie dell'Accademia di Venezia, e l'*Assunzione* della parrocchiale di Noale, dapprima ritenuta all'incirca coeva, ma successivamente datata al 1504 in seguito al ritrovamento del contratto di allogazione,<sup>1</sup> è uno dei punti d'appoggio più accreditati per sostenere tale posizione nel panorama degli studi.

D'altronde, una seconda linea di ricerca guarda piuttosto all'arte lombarda per cercare di comprendere alcune esperienze artistiche manifestatesi in queste terre.

Mauro Lucco, in particolare, insistendo su una lettura in chiave bramantesca del monumento Onigo in San Nicolò a Treviso, senza tuttavia sbilanciarsi sul nome dell'autore dei due paggi lì affrescati, sostiene che la cultura trevigiana, «sospesa tra un bellinismo di fronda e gli apporti della Lombardia», «è il vero nodo cruciale per la pittura dell'entroterra veneto e friulano», una sorta di «filtro (e filtro deformante) fra Venezia e l'entroterra». Egli, inoltre, richiama l'attenzione sull'importanza dell'incisione Prevedari, su disegno di Bramante, nell'opera di Pellegrino da San Daniele e di Pordenone ed afferma che «in tutto il Friuli non si troverà mai uno sfondo architettonico dipinto che non sia di gusto bramantesco: l'architettura dei Lombardo o del Codussi non lascia tracce nell'entroterra».

Si è dunque recuperato il ricco filone di studi sul bramantismo in Veneto a partire dall'intervento di Zeri del 1976,<sup>2</sup> con l'avvertenza di ricondurre il caso trevigiano entro il contesto più vasto di relazioni con la cultura lombarda che ha preso corpo negli studi successivi, non perdendo di vista altri episodi di primo Cinquecento quali la probabile presenza nella Marca della pala di Bernardino Luini, ora al museo Jacquemart An-

---

<sup>1</sup> SAVERIO SIMI DE BURGIS, *Sulla tavola dell'Assunta di Alvise Vivarini nella chiesa dei Santi Felice e Fortunato di Noale*, in «Arte Veneta», 1998, pp. 129-132.

<sup>2</sup> *Il capitolo bramantesco di Giovanni Buonconsiglio*, in *Diari di lavoro*, 2.

dré<sup>3</sup> e di quella bramantinesca a Cison di Valmarino, attribuita ad Antonio Solario.

All'inizio del secolo scorso, Girolamo Biscaro pensa al giovane Lorenzo Lotto quale autore dei paggi nel monumento Onigo, riconducendo dunque l'esecuzione degli affreschi al soggiorno in città dell'artista, da lui stesso circoscritto agli anni 1503-1506. Se Coletti negli anni Trenta conferma quell'attribuzione e propone il confronto con l'*Argo* di Bramantino, Roberto Longhi qualche tempo dopo accomuna la cultura bramantesca della *Pietà* vicentina di Buonconsiglio a quella del paggi Onigo del giovane Lotto.

Con riferimento a questa tradizione di studi, si è proposta una lettura bramantesca della pala di Santa Cristina al Tiverone, in ragione del particolare uso della prospettiva lì dispiegato e delle modalità con cui si è affrontata la costruzione della figura umana, mentre la mostra sul pittore alle Scuderie del Quirinale del 2011 ha offerto la rara possibilità di studiare l'opera a fianco della pala di Asolo e del polittico di Recanati nella medesima sala, per tentare di delineare i tratti salienti della pittura dell'artista nel corso della sua vagabonda giovinezza.

Si è poi concentrata l'attenzione sull'attività giovanile di Giovanni Antonio de' Sacchis detto il Pordenone (c. 1483 - 1539), poiché gran parte delle pale d'altare da lui dipinte tra 1511 e 1516, prima degli affreschi nella cappella Malchiostro nel duomo di Treviso, sono state commissionate per chiese della zona pedemontana fra Treviso e Pordenone (per le cappelle del castello di San Salvatore dei Collalto, per le parrocchiali di Susegana e Vallenoncello, per il duomo di Pordenone). Per quanto riguarda lo sviluppo della pala d'altare, Pordenone è dunque una delle presenze più significative nell'area presa in considerazione, ma proprio

---

<sup>3</sup> CRISTINA QUATTRINI, *I primi anni di Bernardino Luini: dal soggiorno in Veneto alla Madonna di Chiaravalle*, in «Nuovi Studi», 2001-2002.

questa produzione, che coincide con la fase iniziale del percorso del pittore, viene prospettata dagli studi in modo ancora molto problematico.

Si sono prese le mosse dalle monografie sull'artista di Fiocco (1939), Furlan (1988) e Cohen (1996), oltre che dalle pubblicazioni legate alla mostra e al convegno sull'artista (1984, 1985) e da alcuni studi di approfondimento seguiti ai restauri dei cicli ad affresco di Vacile e Travesio (1982, 1984). Lo studio delle pale d'altare di Pordenone si è intrecciato con la riconsiderazione dell'attività di frescante nelle parrocchiali di Vacile, di Villanova (documentata nel 1514), di Travesio (il primo pagamento risale al 1517), nella cappella vecchia del Castello di San Salvatore a Susegana e nella cappella della Madonna nella chiesa di Sant'Antonio abate a Conegliano (Di Maniago vi legge la data 1514). Si è anche considerato il contesto artistico friulano d'origine, soprattutto nelle figure di Gian Francesco da Tolmezzo e Pellegrino da San Daniele, quest'ultimo a partire dalle pubblicazioni più recenti sulle giornate di studio tenute nel 1997 e sulla mostra del 2000, nel non facile tentativo di comprendere meglio i rapporti tra la cultura d'origine del pittore e gli sviluppi della pittura lagunare di primo Cinquecento, ma anche di dar conto di forti tratti di originalità degli esiti da lui raggiunti.

Nello studio della produzione giovanile di Pordenone, infatti, poco si è ragionato su alcune peculiarità dell'impianto spaziale, sul ruolo dell'architettura, sulla monumentale ed insistita scansione dei volumi delle figure, colti da angolazioni particolari, tratti questi presenti ad esempio nel *San Rocco* di Pordenone e nelle pale di Vallenoncello e di Susegana, che suggeriscono di considerare, nel quadro del suo rapido percorso in direzione moderna, il peso che può avere avuto la circolazione di cultura lombarda e bramantesca. In via d'ipotesi, si è avvalorata la possibilità che anche la formazione di Pordenone debba studiarsi in chiave bramantesca e lombarda tanto quanto veneziana, prospettando nella giovinezza



del pittore un viaggio a Milano e tenendo presente che l'origine della sua famiglia era in fin dei conti bresciana.

Se da un lato originali fulcri di bramantismo caratterizzano, dunque, l'area geografica presa sotto esame, dall'altro si è ritenuto indispensabile, ai fini di una maggiore completezza del lavoro, lo studio di artisti minori che nel corso dei primi decenni del secolo contribuiscono a costruire il tessuto culturale e artistico così vario in questa regione.

Tralasciando personalità di second'ordine come Jacopo da Valenza, nel primo decennio si prospetta quale figura di spicco Andrea Previtali, il quale guarda con grande profitto alla pala di Santa Cristina, non meno che al magistero del suo maestro Giovanni Bellini e del giorgionesco Boccaccio Boccaccino, pur senza dimenticare, da ultimo, anche l'esempio di Giovanni Buonconsiglio. Nell'ambito del confronto fra centro e periferia, la parabola di Francesco da Milano attraversa prolifica tutto l'arco temporale coinvolto nello studio, talvolta con esiti degni di nota, mentre Domenico Capriolo e Sebastiano Florigerio dimostrano di recepire l'arte di Pordenone soprattutto quale *pictor modernus*, dopo gli affreschi della cappella Malchiostro del 1520. Un'ultima categoria di pale d'altare riguarda l'opera del maturo Francesco Bissolo e del giovane Girolamo Savoldo, che si muovono, naturalmente secondo criteri del tutto differenti, nel solco del modello di *Sacra conversazione* ereditato da Giovanni Bellini.

*La ricerca d'archivio ottocentesca a confronto con il pensiero  
di Morelli, Berenson, Cavalcaselle*

Quasi dieci anni prima della monografia di Bernhard Berenson su Lorenzo Lotto, le ricerche avviate negli archivi pubblici di Treviso (notarile, capitolare, vescovile) da Gustavo Bampo e Gerolamo Biscaro permettono con il progredire degli anni non solo di delineare i contorni del soggiorno del giovane pittore in quella città e di individuarne nel contempo il luogo di nascita, ma anche di supportare con una base documentaria la storia di alcune commissioni di opere d'arte destinate a chiese urbane o a piccole località del contado ed affidate a diversi artisti operanti in città, figure di secondo piano ancora quasi sconosciute e tuttavia in parte protagoniste della storia dell'arte trevigiana nel passaggio fra '400 e '500.

Nel passato, Giovanni Paolo Lomazzo<sup>1</sup> e Francesco Maria Tassi<sup>2</sup> avevano sostenuto che Lotto fosse nato a Bergamo, nonostante Giorgio

---

<sup>1</sup> LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scultura e architettura*, Milano, 1585, p. 474; *Idea*, pp. 149-150, 158 (ed. bolognese, pp. 131, 139).

<sup>2</sup> TASSI, 1793, I, p. 116: «Da Tommaso de' Lotti nacque questi verso il fine del 1400, e credesi, che inclinato alla pittura dal nostro Previtali apprendesse i primi principj dell'arte, indi si portasse in Venezia, e che nella scuola fioritissima di Gio: Bellino accomodatosi riuscisse in breve ottimo pittore. Invaghitosi del colorito di Giorgione, e diligentemente le sue opere ricopiando ne riportò un modo di tingere di tale finezza, e di forza tale, che ritornato alla patria nel principio del seguente secolo, e questa copiosamente adornando di pitture, potè essere a tutti di grande ammirazione, e, se di tutte quelle che sul legno, sulla tela, e sul muro condusse partitamente ragionar si volesse, difficile impresa, ed ancora di non venirne presto a termine sarebbe questa».

Vasari ne avesse indicato l'origine veneziana come più tardi anche Luigi Lanzi,<sup>3</sup> mentre all'inizio dell'Ottocento padre Domenico Maria Federici nelle *Memorie trevigiane*<sup>4</sup> lo vuole trevigiano.

Una quietanza rinvenuta nella biblioteca Corsiniana di Roma e resa nota da Gustavo Frizzoni nel 1875, inoltre, sembrava rafforzare quest'ultima possibilità nel momento in cui dimostrava che il 9 marzo 1509 «magister Laurentius Lottus de Trivisio» aveva ricevuto 100 ducati per pitture eseguite in Vaticano<sup>5</sup>, ma in un altro documento di pari autorevolezza

---

<sup>3</sup> LANZI, 1795-1796 e 1809, ed. Capucci, 1968-1974, II, pp. 52-53, note a p. 369: «Lorenzo Lotto si trova notato nel Vasari e altrove colla patria comune a tutto il Dominio; ed egli stesso nel suo San Cristoforo di Loreto scrisse: «Laurentius Lottus pictor venetus». Il recente annotator del Vasari, osservandone la grazia de' volti e il girar degli occhi, lo ha creduto allievo del Vinci; opinione da potersi convalidare coll'autorità del Lomazzo, che come imitatori del Vinci nel dare i lumi a suo luogo nomina Cesare da Sesto e Lorenzo Lotto. Io credo che questi profittasse della vicinanza di Milano per conoscere e per imitare anche il Vinci in alcune cose, ma non perciò rinunziò alla storia, che lo fa scolar del Bellini ed emulatore del Castelfranco. Lo stile de' leonardeschi, tanto uniforme nel Luini e negli altri milanesi, non si vede mai, se non in qualche parte, espresso dal Lotto. Veneta nel totale è la sua maniera, forte nelle tinte, sfoggiata ne' vestimenti, sanguigna nelle carni come in Giorgione. Ha però un pennello men libero che Giorgione, il cui gran carattere va temprando col giuoco delle mezze tinte; e sceglie forme più svelte, e dà alle teste indole più placida e beltà più ideale. Ne' fondi delle pitture ritiene spesso un certo chiaro o azzurro, che se non tanto si unisce colle figure, le distacca però e le presenta all'occhio assai vivamente. Fu de' primi e de' più ingegnosi in trovar nuovi partiti per tavole d'altare». In nota, Lanzi riferisce che Beltramelli «in un libro edito nel 1806 fa vedere che questo pittore, tenuto comunemente bergamasco, è propriamente veneto; essendo così nominato in un pubblico contratto»; Capucci riporta che «l'informazione – almeno una prima informazione – dal Beltramelli gli venne da una lettera del Lazara: «[nelle *Notizie*] cercandosi di provare che il quadro è di Lorenzo Lotto si rinunzia all'antica opinione che fosse bergamasco, provando ch'era di Venezia con un inedito istromento esistente colà nell'Archivio Pubblico fra gli atti di Battista Quarenghi col quale nel 1518 vien consegnato alla scuola del Lotto certo Marc'Antonio Cataneo da Rivolta...» (lett. del Lazara, 5 giugno 1807, *Mss. Lanzi*, 770-II, n° 433)».

<sup>4</sup> FEDERICI, 1803, II, p. 33: su la fede di un cronista lo vuol trevigiano, riporta un altro documento in cui il Lotto è detto: «D. Laurentii Lotti pictoris, et de presenti Tarvisii commorantis». Si tratta di una stima fatta dal Lotto di una tavola del Beccaruzzi nella Parrocchiale di Valdobbiadene. Sempre Federici (II, p. 4) riferisce che padre Ireneo Affò lo trovò in una delle sue prime pitture chiamato «Tarvisinus».

<sup>5</sup> GUSTAVO FRIZZONI, *Le pitture di Lorenzo Lotto nella cappella Suardi a Trescorre*, Perugia, 1875. Si veda il regesto in VENTURI, 1929, parte IV, p. 2: «1509 – Il Lotto è a Roma, incaricato di dipingere in Vaticano «in cameris superioribus... prope libreriam superiorem». Restano due ricevute per complessivi 150 ducati, una in data 9 marzo (codice corsiniano 2135, 34 G. 27, 6 carta), l'altra del 18 settembre (Archivio Urbano, filza 16, fol. 188). È probabile ch'egli partisse da Roma sul finire del 1511»; *Cronologia e regesti* in PIETRO ZAMPETTI [a cura di], *Lorenzo Lotto. Il «libro di spese diverse» con aggiunta di lettere e d'altri documenti*, «Civiltà veneziana. Fonti e testi, IX», Venezia-Roma, 1969, pp. 319-333, in particolare p. 323: «1509, 7 Marzo. Roma. Breve di papa Giulio II ai doganieri senesi di Curia con il quale ordina venga effettuato un pagamento di ducati 1598 per lavori in corso nel Palazzo Apostolico. Tra gli altri artisti soddisfatti del loro avere, compare anche il nome di «Laurentio pictori pingendi in camera nostra... ducati similes centum»». Anche Giovanni Morelli riteneva il pittore di origine trevigiana: «Lorenzo Lotto non nacque a Bergamo, né a Venezia, come vorrebbe il dottor Marggraff, ma a Treviso, e sarà andato probabilmente assai per tempo a Venezia nella scuola di Giambellino, dove avrà forse avuto il Palma per suo minor condiscipolo, e li i due giovani, entrambi d'indole semplice e pia, si saranno sentiti attratti l'un verso l'altro vicendevolmente» (JVAN LERMOLIEFF [GIOVANNI MORELLI], 1886, pp. 36-37). Si riporta, infine, l'opinione di Gustavo Bampo: «Ma ritornando per un momento al punto della pri-

pubblicato già nei primi anni del secolo da Giuseppe Beltramelli l'artista veniva definito «vir et pictor clarissimus magister Laurentius Lottus de Venetiis nunc habitator Bergomi»<sup>6</sup>.

Intervengono quindi a dirimere la questione gli atti ritrovati da Bampo nelle «antiche filze dei notai conservate nell'Archivio notarile di Treviso»,<sup>7</sup> in cui il pittore viene coinvolto spesso in qualità di testimone tranne qualche caso dove compare come parte contraente; secondo Bampo un documento del 6 settembre 1503, fra i presenti «ser Laurentio Loto quondam ser Thome pictore Venetiis habitatore in presentiarum Tarvisii»,<sup>8</sup> dimostra che l'artista svolgeva la sua attività a Venezia e si trovava a Treviso solo temporaneamente, tanto più che la sua provenienza veneziana viene ripetutamente confermata anche negli atti successivi a partire da quello datato 24 febbraio 1504, rogato «Tarvisii in domo habitationis magistri Laurentii Loti de Venetiis pictoris tarvisii posita in contrata S. Joannis a templo»<sup>9</sup> e in tutti i documenti fino all'autunno del 1506. Nel corso del 1505, inoltre, la stima nei confronti dell'artista sembra divenire sempre più evidente, poiché compare con la qualifica di cittadino di Treviso in un atto del 16 marzo, dove è nominato fra i testimoni, tutti «civibus et habitatoribus Tarvisii»,<sup>10</sup> e subito dopo qualche settimana, il 7 aprile, un altro atto sarà rogato «Tarvisii in domo habitationis

---

ma questione, come si può giustificare l'accenno a Treviso contenuto nella quietanza pubblicata dal sig. Frizzoni? Non sembra, a dir il vero, che quella quietanza sia un atto pubblico ricevuto da notaio o da altro ufficiale con tutte le formalità solenni della legge; e perciò a me pare di poter attribuire la falsa indicazione a un equivoco in cui è caduto quel qualunque estensore dell'atto. Il Lotto si recò a Roma dopo la lunga dimora fatta a Treviso, e da questo può benissimo aver avuto origine l'errore» (1886, p. 175).

<sup>6</sup> GIUSEPPE BELTRAMELLI, *Intorno a un quadro nella cappella della prefettura di Bergamo*, Bergamo, 1806, in particolare pp. 20-25.

<sup>7</sup> BAMPO, 1886, pp. 169-171: «Non è privo d'importanza per la storia delle belle arti nella nostra regione, il conoscere dove è nato il pittore Lorenzo Lotto, e dove ha passati gli anni della sua giovinezza. L'argomento, oggetto già di lunghe questioni fra gli storici e i critici d'arte, si collega all'altra questione: se il Lotto debba ascrivere alla scuola lombarda, oppure alla veneziana. [...] Di fatti, durante l'ordinamento delle antiche filze dei notai conservate nell'Archivio notarile di Treviso, a cui io attendo da qualche tempo, mi capitarono appunto fra le mani parecchi atti relativi a Lorenzo Lotto. Li comunico ai lettori dell'Archivio Veneto, perché mi pare che offrano molto interesse: ci danno essi la prova irrefragabile della vera patria di lui, chiudono quindi per sempre la questione, e di più ci apprendono alcune notizie intorno alla sua vita giovanile, e al suo soggiorno nella città di Treviso».

<sup>8</sup> BAMPO, 1886, p. 171, notaio Nicolò Tempesta fu Giovanni.

<sup>9</sup> BAMPO, 1886, p. 171, notaio Girolamo Camporacoler fu Giacomo.

<sup>10</sup> BAMPO, 1886, p. 172, notaio Nicolò Tempesta fu Giovanni.

magisteri Laurentii Loti de Venetiis quondam ser Thome pictoris celeberrimi»,<sup>11</sup> a dimostrare la fama raggiunta in città durante il suo soggiorno.

Tuttavia, con un contratto risalente all'ottobre 1506 stipulato con il suo padrone di casa Augustino Bon, il pittore «obligatione omnium suorum bonorum presentium et futurorum promisit dare et solvere provido ser Augustino Bono [...] ducatos sexdecim auri per totum mensem decembris proximi futuri: et hoc nominatim pro resto expensarum ipsi magistro Laurentio et magistro Dominico disipulo ipsius magistri Laurentii factarum per dictum ser Augustinum».<sup>12</sup> Il documento dunque informa non solo che il giovane artista non era poi così ricco, ma anche che aveva un allievo e, nel prosieguo dello strumento notarile, che aveva intenzione di continuare a pagare la camera presa in affitto nonostante fosse sul punto di lasciare la città, «quam cameram dictus creditor tenet vacuam ad requisitionem ipsius debitoris usque ad eius redditum, qui in presentiarum est iturus extra civitatem».

Bampo, nel contesto dello stesso intervento, si interroga sull'identità del maestro Domenico discepolo di Lotto e ne propone il riconoscimento nella figura di Domenico Capriolo figlio di Bernardino, altro pittore veneziano di cui si trovano frequenti citazioni nei documenti notarili trevigiani, sebbene questo avvenga solo a partire dal 1518<sup>13</sup> e fino alla sua tragica morte nei primi giorni dell'ottobre 1528, quando il patrigno della moglie Camilla lo uccide con un colpo di archibugio per una controversia legata alla dote di quest'ultima.<sup>14</sup> Bampo osserva che i docu-

---

<sup>11</sup> BAMPO, 1886, p. 172, notaio Nicolò Tempesta fu Giovanni.

<sup>12</sup> BAMPO, 1886, pp. 172-173, notaio Nicolò Tempesta fu Giovanni. Il pittore lascia in pegno biancheria, indumenti, mobili. Il contratto si trova trascritto integralmente.

<sup>13</sup> BAMPO, 1886, p. 416: «in un chirografo del 20 Aprile 1518, deposto nei rogiti di Nicolò Tempesta egli stesso si firma così: *Et io Dominico Chapriolo pictor fui presente*. – Dal 1518 al 1528 lo s'incontra con frequenza quale testimonia in diversi contratti; e ciò a brevi intervalli successivi e durante tutto quel periodo di tempo, locché dimostra il suo stabile domicilio a Treviso [1518, 1 dicembre, notaio Francesco dall'Oniga; 1519, 9 luglio, notaio Parte Girolamo; 1520, 8 febbraio, notaio Pier Francesco Soligo...]. Da alcuni notai vien chiamato *Capriolo* da altri *de Capriolis*; tutti però sono esatti e concordi nell'indicare la paternità e il luogo di nascita».

<sup>14</sup> Bampo trascrive integralmente la sentenza sull'omicidio emessa nel dicembre 1529: «La tolgo dalla collezione delle Sentenze del Malefizio, pronunciate dai Podestà del Comune e distretto di Treviso, collezione che principia coll'anno 1510, e arriva alla fine del secolo XVIII, e che è deposta in questo Ar-

menti restituiscono notizie di Camilla, figlia del pittore trevigiano Pier Maria Pennacchi, fino al 1571 e dunque secondo lo studioso Domenico Capriolo dovette morire piuttosto giovane ed essere ancora fanciullo, quando forse arrivò in città al seguito di Lorenzo Lotto che doveva probabilmente rispondere della sua educazione in ambito artistico. Ma di maggiore importanza ai fini della ricostruzione della rete di committenza in area cittadina, si rivelerà la notizia del *concordium* del 23 luglio 1520 fra Domenico Capriolo e il reverendo Francesco figlio di Salvatore, investito della prebenda de' Baldacchini in cattedrale, per «pingere unam palam assumptionis beatae mariae, reponendam ad altare dictae prebendae in dicta ecclesia, et eam palam [...] compleri faciat aliis suis ornamentis necessariis [...] precio et mercede pacta et conventa ducatorum quinquaginta auri in ratione libr. sex soldorum quatuor»;<sup>15</sup> Bampo ritiene l'opera perduta e conclude il suo intervento riconoscendo piuttosto «la maniera e il colorito dei seguaci del Lotto»<sup>16</sup> nell'*Adorazione dei pastori* della pinacoteca comunale, firmata da Capriolo e datata 1518,<sup>17</sup> così come, si è visto, il primo documento che testimonia la presenza dell'artista a Treviso.<sup>18</sup>

Solo diversi anni più tardi Biscaro ritornerà sulla pala di Capriolo descritta nel contratto di allogazione del 1520, identificandola con quella da lungo tempo attribuita a Pier Maria Pennacchi, già a partire da Ridolfi,<sup>19</sup> e tuttora esistente nella cattedrale di Treviso nel vestibolo della Cappella Malchiostro.<sup>20</sup> Secondo lo studioso, la memoria di questo artista,

---

chivio notarile. – La Sentenza è così chiara nella descrizione del fatto, che non ha bisogno di commenti» (1886, pp. 419-421).

<sup>15</sup> BAMPO, 1886, p. 416, notaio Aurelio dalle Caselle.

<sup>16</sup> BAMPO, 1886, p. 417.

<sup>17</sup> La figura di Domenico Capriolo era del tutto sconosciuta agli studiosi prima che Crico lo ricordasse quale autore appunto dell'*Adorazione* della pinacoteca di Treviso, allora conservata nell'ospedale civile della città (CRICO, *Indicazione degli oggetti...*, Treviso, 1829, p. 42; CRICO, 1833, p.60).

<sup>18</sup> In realtà, il documento che testimonia per la prima volta la presenza di Capriolo in città porta la data 1517, così come riportato più tardi dallo stesso Bampo nel manoscritto 1410 conservato presso la biblioteca comunale di Treviso (*I pittori fioriti a Treviso e nel territorio: documenti inediti dal XIII al XVII all'archivio notarile di Treviso*).

<sup>19</sup> RIDOLFI, 1648, ed. von Hadeln, 1914

<sup>20</sup> BISCARO, *Per la storia delle belle arti in Treviso, III: Domenico Capriolo ...*, 1897, pp. 280-284. Secondo lo studioso: «Per attribuirlo al Pennacchi converrebbe ammettere che, alla distanza di pochi anni, fossero state eseguite per il Duomo di Treviso due tavole d'altare coll'identico soggetto; il che è

veneziano d'origine ma operante a Treviso soprattutto dopo aver preso in moglie la figlia Camilla del pittore trevigiano Pier Maria Pennacchi, era andata perdendosi nel panorama della storiografia artistica locale, proprio perché, a vedere negli stessi documenti in cui viene ricordato, il suo nome è spesso associato a quello appunto del suocero ben più conosciuto in città. Egli compare, infatti, in un atto del 1523 conservato presso l'archivio vescovile come «m.<sup>r</sup> Dominicus pictor qui fuit gener q. m.<sup>i</sup> ... de penachis pictoris»<sup>21</sup> e lo stesso Ridolfi sembra sovrapporre le due figure quando dichiara che Pennacchi muore nel 1528, anno in cui invece viene ucciso Capriolo, mentre alcuni atti ritrovati da Biscaro permettono di collocare la morte fra il luglio del 1514 e il marzo del 1515.<sup>22</sup> Inoltre, Biscaro riporta la notizia, desunta dagli atti dell'estimo del 1524 conservati nell'archivio civico di Treviso, che il pittore aveva allora trent'anni e quindi nel periodo del soggiorno trevigiano di Lotto egli doveva avere circa dodici o al massimo quattordici anni, «età in cui nessun discepolo, per quanto d'ingegno precoce, veniva chiamato maestro»,<sup>23</sup> con preciso

---

inverosimile. Le indagini praticate nell'Archivio Capitolare, mi pongono in grado di affermare che nella vecchia Cattedrale, c'era un solo altare dedicato alla Vergine Assunta, quello della Prebenda *dei Baldacchini*. Risulta dagli atti di quella Prebenda – l'attuale titolare è lo stesso Archivista Capitolare Sacerdote Domenico Ricci, che mi ha cortesemente coadiuvato nelle fatte ricerche – che nel 1° Dicembre 1349 il Capitolo della Cattedrale concesse ai patroni *de Baldacchinis* «*locum in dicta Ecclesia prope portam eundi subtus Sancti Liberalis versus Campanile, super archa D.D. De Novellis*» onde costruirvi «*unum altare et unam Capellam honorabilem ad laudem Sanctæ Mariæ de Cælo*». L'altare, ch'era stato appoggiato ad uno dei pilastri dividenti la nave di mezzo dalle laterali, fu rimosso nel 1584, per ordine del Vescovo Parentino Cesare de Nores, Visitatore Apostolico. La tavola venne allora trasportata nella Cappella degli Apostoli, appartenente alla famiglia Onigo, una delle ultime alla sinistra di chi entra; e rimase colà sino alla ricostruzione della Chiesa avvenuta nella seconda metà del settecento» (pp. 280-281).

<sup>21</sup> BISCARO, *Per la storia delle belle arti in Treviso, III: Domenico Capriolo ...*, 1897, p. 281: si tratta di «un verbale di esami testimoniali assunti nella causa che gli esecutori testamentari del defunto Gerolamo Bologna ebbero a promuovere nel 1523 per il ricupero di due lapidi romane e di un vaso di marmo venduti dal minorente Ottavio Bologna», in cui viene nominato Capriolo in quanto aveva offerto per quel vaso «unum plastrum vini».

<sup>22</sup> BISCARO, *Per la storia delle belle arti in Treviso, III: Domenico Capriolo ...*, 1897, p. 281: nel luglio 1514 il pittore era ancora in vita, poiché compare come testimone in un atto redatto dal notaio Giovanni Matteo Zibetto, mentre da un altro documento del marzo 1515 conservato nei protocolli del notaio Giovanni Matteo da Spilimbergo risulta già defunto.

<sup>23</sup> BISCARO, *Per la storia delle belle arti in Treviso, III: Domenico Capriolo ...*, 1897, p. 282 e nota 15. Archivio civico di Treviso, estimo, vol. 159, 12 maggio 1524, la famiglia di Capriolo abita nella parrocchia di San Leonardo: «*Ser Domenego de Capriolis depentor q. ... da Ven.<sup>a</sup> habita in casa ut supra* (di proprietà dei Canonici Regolari di SS. Quaranta *apresso la Jesia de S. Maria de Bethlem*, vicino all'attuale Ospedale Civico) *et paga de fito duc. 12, lui de anni 30, d.<sup>a</sup> Camilla sua mojer de anni 20, Cornelia fia de anni 4, Julia fia 2, hier.<sup>o</sup> suo fio de mesi 4, una massara*».

riferimento dunque al documento dell'ottobre 1506 già discusso da Bampo e al «m.<sup>o</sup> Domenico disipulo ipsius m.<sup>i</sup> Laurentii» lì nominato.

Ancora nel corso del 1897, Biscaro porta a conoscenza degli studiosi altri documenti che contribuiscono a raccontare il periodo trevigiano di Lorenzo Lotto. Il ritrovamento di due atti, un compromesso e un lodo,<sup>24</sup> relativi alla pala di Sant'Erasmo proveniente dalla soppressa chiesa di

---

Si tenga, inoltre, presente che secondo Bampo «il solo pittore di nome *Domenico*, di cui troviamo fatta menzione fra la copiosa raccolta di atti rogati a Treviso nel principio del secolo XVI, è *Domenico Capriolo di Venezia, figlio di Bernardino*» (1886, p. 416); Biscaro, però, rettifica tale affermazione, aggiungendo che «giova anche notare che nei protocolli dei notai Trevigiani della fine del secolo XV<sup>o</sup> e dei primi anni del successivo s'incontrano, oltre al Capriolo, altri quattro pittori di nome Domenico. Il primo è tal m.<sup>o</sup> *Domenego de Nicolò da Venezia depentor in Treviso detto soldà*, intervenuto in un atto di transazione del 9 aprile 1498 [notaio Giovanni Leonardo Berengo]; il secondo è *maestro Domenico pittore, figlio di maestro Pasqualino da Venezia pure pittore*, che figura registrato in un atto del 7 Maggio 1521 [notaio Luigi Aviano]; il terzo m.o *Gio. Domenico pittore, figlio del pittore Gio. Matteo*, in un atto del 21 Ottobre 1516 [notaio Giovanni Matteo Zibetto], ed il quarto infine *maestro Domenico di Venezia fu Antonio* che nel 1510 ebbe commissione da Lodovico Marcello, Priore di S. Giovanni del Tempio e di S. martino, di dipingere due soffitti in una casa a Venezia [notaio Giovanni Pietro da Nogaretto]» (*Per la storia delle belle arti in Treviso, III: Domenico Capriolo ...*, 1897, pp. 282-283).

<sup>24</sup> Si veda BISCARO, *Per la storia delle belle arti in Treviso, I: Intorno ad una tavola d'altare ...*, 1897, p. 257: «Si apprende dal primo dei due atti come nel 23 Agosto 1503 si costituirono avanti il notaio Giovanni Matteo da Spilimbergo, *ex una* il Rettore della Chiesa di S. Michele – Reverendo Lazzaro dei Beatissimi Canonico della Cattedrale – e Maestro Cristoforo *pellizzer*, quest'ultimo in proprio e a nome del notaio Francesco Bologna, quali commissari della eredità del defunto notaio Zanino *de Bavaria*, ed *ex altera parte* il pittore *maestro Vincenzo fu Giovanni dalle Destre* – traduco così *l'a destris* del testo latino – dichiarando di eleggere loro arbitri inappellabili i *maestri Lorenzo Lotto da Venezia e Pier Maria Pennacchi*, coll'incarico di stimare una pala dipinta dal maestro Vincenzo per la chiesa di S. Michele; il secondo c'informa che due giorni dopo il Lotto ed il Pennacchi riferirono di avere esaminata la pala nonché il parapetto d'altare (*antipectus altaris*) ed un quadro dipinto nella parte superiore della pala, e di stimare le tre figure della pala ducati otto ciascuna, il quadro della Vergine ducati quattro, le colonne, l'edificio ed il piano (*columnas et casamentum, et planum depictum supra dicta palla*), il residuo dei colori, il parapetto ed il legname impiegatovi, ducati dodici – in complesso ducati quaranta, tassandosi in ducati due il proprio onorario, a carico per metà di ciascuna delle parti».

Biscaro riporta in nota il testo di entrambi i documenti rinvenuti nell'archivio notarile di Treviso, fra gli atti del notaio Giovanni Matteo da Spilimbergo (pp. 270-271, nota 7):

«1503. Indictione sexta die mercurii 23 mensis aug. ti tar.

Eo die in ecclesia Sancti Michaelis praesentibus d. praesbitero homobono ripano q. benedicti in ecclesia de dom et praesbitero petro a Ionico a gallo.

R. dus D. Lazarus de beatissimis canonicus tar. rector ecclesiae praedictae pro suo interesse et mag. r christophorus de feltro pelliparius suo nomine et egregii franc. bononij not. consentientis ut patet in quadam polliza illius data die 19 intrantis est penes me not. tamquam commissarii haereditatis q. ser Zanini de bavaria not. ex una et mag. r Vinc. q. m. Joannis a destris pictor ex altera se compromiserunt de jure et de facto et inappelabiliter in magistrum Laurentium de Ven. et magistrum Petrum Mariam a penachiis electos per ipsos ad videndum et aestimandum unam pallam depictam per magistrum Vicentium in ecc. praedicta non derogando scripto celebrato inter ipsos partes de dicta palla. et dicti iudices debeant suam aestimationem mihi notario cum Jur. o sic partibus volentibus reffere promittentes prout stat. sub pena lib. 25. –

1503. Indict. sexta die veneris 25 mensis augusti in apotheca mei not. praesentibus ser provasio novello filio ser Joannis et... de bladino fil. ser floravanti notariis ambobus. Ibique Constituti penes me not. infrascriptum magister Petrus Maria a penachiis et magister Laurentius Lotus cives et habitatores tar. Iudices arbitri arbitratores et aestimatores electi et deputati per R. D. Lazarum de beatissimis canonicum



San Michele<sup>25</sup> e da allora conservata nella chiesa di San Leonardo, consente non solo di fare maggiore chiarezza sulla figura di Vincenzo dai Destri,<sup>26</sup> autore del dipinto, ma anche di dimostrare che già nell'agosto del 1503 Lotto abitava a Treviso ed era considerato un cittadino trevigiano, nonostante il documento dei primi di settembre dello stesso anno pubblicato in precedenza da Bampo lo nominasse fra i testimoni quale «habitatore in presentiarum Tarvisii», quasi a sottolineare una sua presenza solo temporanea in città. I documenti ritrovati da Biscaro sono così i primi in ordine cronologico nei quali compare il nome di Lorenzo Lotto a Treviso, egli vi figura con l'incarico di stimare la pala dipinta da Vincenzo dai Destri e Biscaro sottolinea che «l'ufficio di arbitro conferitogli insieme al Pennacchi, di lui molto più anziano, ed il titolo di maestro col quale viene designato, dimostrano a chiare note come a soli ventitrè anni egli godesse una certa riputazione fra i suoi compagni d'arte, e lasciano altresì supporre che qui da noi si fosse già fatto conoscere ed apprezzare

---

tar. et rectorem ecc.<sup>o</sup> S. Michaelis de tar. tam suo nomine pro interesse ecc.<sup>o</sup> quam nomine Egregii ser franc.<sup>i</sup> de bononia et magistrum Jacobum de feltro pelliparium de tar. comissarios haereditatis q. ser Zanini de bavaria not. tar. ex una: et magistrum Vincentium pictorem civem tar. ex altera ad videndum et aestimandum unam pallam depictam per ipsum magistrum Vincentium: et unum antipectus altaris et unum quadrum de supra depictum per ipsum magistrum Vincentium ad requisitionem suprascriptorum comissariorum quid et quantum ipse mag.<sup>r</sup> Vincentius moereretur pro dictis picturis expensis collarum et lignaminum positorum per ipsum magistrum Vincentium: Visis per eos dicta palla antipectore et quadro praedictis; omni meliori modo via jure et forma quibus melius potuerunt dixerunt et retulerunt mihi not. praedicta vidisse examinasse et aestimasse prout infra. Vid. tres figuras depictas super palla: esse precii et valoris ac aestimationis duc. octo pro qualibet figura: Item unum quadrum sanctae mariae depictum de supra: precii et aestimationis duc. quatuor auri: Item columnas et casamentum et planum depictum supra dicta palla et residuum collarum et antipectus: et lignamen dicti laborerij valloris et aestimationis duc. duodecim auri. Et ita retulerunt et affirmaverunt Jurantes ad sancta Dei Evangelia tactis scripturis sibi praestito Jur.<sup>o</sup> per me not. infrascriptum iuxta formam compromissi. Et pro salario nostro taxamus duc. unum pro utroque».

<sup>25</sup> Rossi, 1986-1987, p. 282, nota 3: «La chiesa di San Michele venne distrutta durante il governo napoleonico (protocollo comunale 1812: la lettera datata 1° aprile n. 538 riguarda la distruzione del campanile). I dipinti e le opere d'arte che ornavano la chiesa furono trasportati nella vicina chiesa di San Leonardo, dove ancor oggi si possono vedere».

<sup>26</sup> Biscaro traduce «a destris» con «dalle Destre» (BISCARO, *Per la storia delle belle arti in Treviso, I: Intorno ad una tavola d'altare ...*, 1897, pp. 255-273), ma sembra preferibile «dai Destri», poiché questa forma compare in un documento del 20 gennaio 1520 che riguarda un fratello di Vincenzo, «magistro bartholomeo q. Joanis de Polcenico vocato da li Destri alias fabro». Il documento, conservato presso l'archivio di stato di Treviso (archivio notarile, atti Aurelio delle Caselle), viene ricordato da Bampo (*I pittori fioriti a Treviso e nel territorio...*, 1885, ms. n. 1410, biblioteca comunale di Treviso). Cfr. Rossi, 1986-1987, pp. 282, nota 2.

con lavori di qualche importanza»;<sup>27</sup> nel frattempo, infatti, era stato scoperto nell'archivio di stato di Venezia il testamento del pittore datato 25 marzo 1546, nel quale egli si dichiara «de circha anni 66».<sup>28</sup>

La commissione della pala per la chiesa di san Michele è espressione delle ultime volontà del notaio ser Zanino fu Erasmo de Bavaria così come dichiarate nel suo testamento redatto il 28 febbraio 1478. L'incarico di amministrare il patrimonio del defunto vi è affidato al gastaldo più anziano del collegio dei notai e ad un gastaldo della scuola dei pellicciai e prevede oltre la distribuzione di rendite ai bisognosi della città e a giovani donne povere in età da marito figlie di notai, di pellicciai o appartenenti a famiglie di origine tedesca, anche il compito di erigere «unum altare fundatum in dicta ecc.a Sancti Michaelis in angulo dictae ecclesiae ubi est monumentum et sepulcrum dicti testatoris [...] sicuti sunt altaria sita et posita in ecclesia sanctae mariae maioris de tarvisio, cum suis mantelis, tovaleis et duobus candelabris cum una palla picta: in qua sint depictae figurae et imagines sanctorum Joannis Baptistae: Sancti Sebastiani; et Sancti rasmi: in medio quorum sit et esse debeat ymago beatae Mariae Virginis cum suo filio in brachio».<sup>29</sup>

Il ritrovamento di questi documenti si rivela importante anche perché consente di fare un po' di ordine nello studio di artisti minori operanti nel trevigiano, dato che nelle pagine della *History of painting* di Crowe e Cavalcaselle, la figura di Vincenzo dai Destri si confondeva con quella di Vincenzo Catena. La firma «VINCENTIVS DE TARVIXIO» apposta sulla *Presentazione* del museo di Padova, un tempo nella collezione Emo Capodilista, veniva infatti ricondotta a Vincenzo Catena,<sup>30</sup> nello stesso

---

<sup>27</sup> BISCARO, *Per la storia delle belle arti in Treviso, I: Intorno ad una tavola d'altare ...*, 1897, pp. 257-258.

<sup>28</sup> *Testamento di Lorenzo Lotto, pittore veneziano, 25 marzo 1546*, in «Archivio Veneto», tomo XXIV, 1887, pp. 351-357.

<sup>29</sup> BISCARO, *Per la storia delle belle arti in Treviso, I: Intorno ad una tavola d'altare ...*, 1897, p. 257 e nota 8 a p. 271: riferisce che il testamento si trova fra gli atti del notaio Bartolomeo Sugana.

<sup>30</sup> BISCARO, *Per la storia delle belle arti in Treviso, I: Intorno ad una tavola d'altare ...*, 1897, p. 259: «il quadro – che proviene dalla Collezione dei Conti Capodilista di Padova – portava il nome di “*Johannes Bellinus*”, e veniva ritenuto opera genuina del grande pittore Veneziano. Non molti anni addietro in

momento in cui si riconosceva in lui anche quel Vincenzo da Treviso che «fu tolto adì 14 marzo 1495 a ducati 3 al mexe» per lavorare nella sala del Maggior Consiglio a Palazzo Ducale accanto a Giovanni Bellini e ad Alvisse Vivarini, così come tramandano gli apporti documentari raccolti da Giambattista Lorenzi nel 1868.<sup>31</sup>

Già qualche anno prima del contributo di Biscaro, Giuseppe Nicoletti aveva pubblicato un elenco di artisti tratto dai libri di tanse della fraglia dei pittori del 1530<sup>32</sup> e tramandatoci in una copia manoscritta nel 1815 da Moschini, in cui compariva sia il nome di Vincenzo dai Destri sia quello di Vincenzo Catena ed era dunque chiaro che il compito a quel punto era di ricostruire due cataloghi ben distinti. La conclusione maturata da Biscaro è perciò che «la scoperta di un pittore Trivigiano di nome Vincenzo che non è il Catena, toglie [...] ogni valore a quello che era il più forte argomento della origine Trivigiana del Catena, e persuade a riconoscere autore della pala di S. Erasmo il *Vizenzo da Treviso* che lavorò nel Palazzo Ducale di Venezia ed il *Vincentius de Tarvixio* del quadro di Padova». <sup>33</sup> Un altro argomento dirimente, inoltre, rispetto alla medesima questione è il nome del padre di Vincenzo quale compare nel compromesso del 1503, «mag.<sup>r</sup> Vinc. q. m. Joannis a destris pictor», che lo distingue appunto dal Vincenzo figlio del fu ser Biagio presente nel testamento e nei codicilli di Catena pubblicati da Bartolomeo Cecchetti nel

Benché Vincenzo dai Destri sia ricordato con la qualifica di maestro già dal 1492,<sup>34</sup> il suo catalogo tuttavia si presenta molto ristretto annoverando oltre alla pala di sant'Erasmo e alla *Presentazione al tempio* di Pado-

---

occasione di una ripulitura si trovò che il nome del Bellini non era che un'abile falsificazione, sotto la quale si nascondeva il nome del vero autore, Vincenzo da Treviso».

<sup>31</sup> LORENZI, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia ovvero serie di atti pubblici dal 1253 al 1797. Parte I: dal 1253 al 1600*, Venezia, 1868, I, p. 113, doc. 239.

<sup>32</sup> NICOLETTI, 1890, pp. 378-382; il manoscritto di Moschini si trova pure in ELENA FAVARO, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze, 1975, Doc. I, pp. 137-144.

<sup>33</sup> BISCARO, *Per la storia delle belle arti in Treviso, I: Intorno ad una tavola d'altare ...*, 1897, p. 260.

<sup>34</sup> BISCARO, *Per la storia delle belle arti in Treviso, I: Intorno ad una tavola d'altare ...*, 1897, p. 258, nota 10 a p. 271: Biscaro riferisce di alcuni documenti già noti a Bampo, fra i quali un atto del notaio Sebastiano Scapino del 29 maggio 1492, in cui compare «teste...m.<sup>o</sup> Vincentio pictore q. magistri Joannis fabri».

va, solo un'altra *Presentazione* conservata al Museo Correr, in cui si firma dichiarandosi discepolo di Giovanni Bellini. Negli anni precedenti al ritrovamento dei documenti pubblicati da Biscaro, la pala per la chiesa di san Michele veniva ascritta da Crowe e Cavalcaselle a Pier Maria Pennacchi, ritenuto l'autore pure dell'*Assunta* nel duomo cittadino, prima che Biscaro la collegasse al contratto di allogazione a Domenico Capriolo datato 1520. Nelle pagine della *History of painting*, infine, per la stessa figura di Domenico Capriolo veniva prospettata una possibile sovrapposizione con la figura di Domenico Mancini, il cui catalogo si costruisce intorno alla *Madonna con il Bambino* da lui firmata nel 1511, conservata nella chiesa parrocchiale di Lendinara.

Sempre nel 1897, Biscaro dedica uno studio anche alla pala rappresentante *l'Incredulità di san Tommaso* nella chiesa di San Nicolò a Treviso; in realtà, in questo caso non emergono documenti utili ad illustrare il contesto di committenza, ma alcune riflessioni riguardano i tre stemmi dipinti sui vetri delle finestre nella cappella degli Apostoli, dove è collocata l'opera, e la loro possibile relazione con i ritratti dei personaggi raffigurati nella parte inferiore del dipinto ritenuti gli attuali rappresentanti della commissaria fondata per volontà di Domenico Monigo nel lontano 1367: «quello di mezzo ha nella parte superiore un giglio bianco in campo azzurro; la parte inferiore è in bianco. Lo stemma di sinistra reca un P, ed è l'insegna del Priore di S. Nicolò; come si può vedere in parecchie iscrizioni esistenti in quella Chiesa. Lo stemma di destra porta un leone rampante in campo azzurro».<sup>35</sup> Secondo lo studioso infatti, «considerando che lo stemma di sinistra è indubbiamente quello del Priore del Convento – uno dei tre Commissari – è lecito arguire che lo stemma centrale e quello di destra appartengano rispettivamente agli altri due Commissari, cioè ad un Podestà e ad un Vescovo di Treviso. E poiché il loro disegno accenna alla fine del quattrocento o ai primi anni del secolo suc-

<sup>35</sup> BISCARO, *Note e documenti per servire alla storia delle arti trivigiane. I: La tavola degli Apostoli...*, 1897, p. 8.

cessivo, ossia all'epoca della pala, non sembra azzardato concludere che siano stati posti lassù per identificare ed onorare i Commissari che providero all'ornamento della Cappella e dell'Altare, effigiati nel piano inferiore della tavola»: <sup>36</sup> Bernardo de' Rossi vescovo dal 1500 al 1527 (ma in realtà in città solo dal 1500 al 1509) nel cui stemma campeggia il leone rampante su fondo azzurro, ser Pietro fu ser Antonio Querini podestà dall'aprile-maggio 1505 al settembre 1506 il cui stemma porta una fascia orizzontale azzurra con tre piccoli gigli e padre maestro Giovanni Francesco fu Baldassare da Treviso vicario, nel 1504, del priore padre Bernardino da Treviso e più tardi priore dal 1505 alla metà del 1506. <sup>37</sup> Il massaro con il borsello in mano, infine, potrebbe identificarsi nella persona di Fioravante Biadene, notaio che tiene la contabilità della commissaria di Domenico Monigo dal 1504 al 1514.

---

<sup>36</sup> BISCARO, *Note e documenti per servire alla storia delle arti trivigiane. I: La tavola degli Apostoli...*, 1897, p. 9. Federici nelle *Memorie trivigiane*, invece, distingue l'epoca di esecuzione degli stemmi da quella dell'esecuzione della pala: «pretende che i tre stemmi appartengano rispettivamente al Vescovo Pietro Baone, al Podestà Leone Dandolo ed al Priore Riccobono Beraldo, i primi Commissari (1367) che raccolsero ed amministrarono l'eredità di Domenico da Monigo», mentre ritiene la pala del 1491 aggiungendo che «i ritratti sono del Vescovo Nicolò Franco, del Podestà Antonio Bernardo e del Priore Gio: Domenico di Rovero» (BISCARO, *Note e documenti per servire alla storia delle arti trivigiane. I: La tavola degli Apostoli...*, 1897, pp. 7-8). Biscaro, però, sottolinea che il disegno degli stemmi indica chiaramente un'epoca assai posteriore e che «manca inoltre la corrispondenza collo stemma del Vescovo Baone, quale vedesi scolpito presso la chiesa di S. Giovanni del Battesimo e riportato dal Mauro nelle sue *Genealogie Trivigiane*». Nella prospettiva invece che gli stemmi siano collegati ai personaggi ritratti e che l'epoca di entrambi sia da individuarsi negli anni fra la fine del '400 e l'inizio del '500, esclude che «il Vescovo possa essere il Nicolò Franco che resse la diocesi sino al 1499, essendo il suo stemma, che ognuno può osservare nel monumento eretogli dal Podestà Contarini in Duomo, affatto diverso dagli stemmi delle finestre della Cappella» (BISCARO, *Note e documenti per servire alla storia delle arti trivigiane. I: La tavola degli Apostoli...*, 1897, pp. 9-10).

<sup>37</sup> Seguono tuttavia alcune precisazioni rispettivamente sugli stemmi del vescovo de' Rossi e del podestà Querini: «La circostanza che il leone a S. Nicolò guarda a sinistra, mentre nello stemma del Vescovo Rossi guarda a destra, costituisce una semplice variante, determinata forse dalla sua posizione rispetto allo stemma centrale del Podestà. [...] Passando in rassegna gli stemmi dei Podestà succedutisi a Treviso dal 1500 al 1509, trovo che solo lo stemma di *ser Piero Quirini fu ser Antonio*, il quale amministrò la città dall'Aprile o Maggio 1505 al Settembre 1506, corrisponde nei principali suoi elementi a quello della finestra centrale. Ed infatti nelle *Genealogie delle famiglie Patrizie Veneziane* del Barbaro, lo stemma del ramo principale dei Quirini cui apparteneva *ser Pietro fu ser Antonio*, porta una fascia orizzontale azzurra con tre piccoli gigli, dai quali quella famiglia prese il nome di *Querini dali zii* (forma dialettale di *gigli*) per distinguersi dalle altre famiglie Quirini, dette da S. Polo, S. Luca e da Candia. La variante nello stemma di S. Nicolò in cui è disegnato un giglio solo che occupa tutto il campo superiore, si può spiegare per la necessità di semplificarne gli elementi, in vista dell'altezza alla quale gli stemmi furono dipinti e delle piccole loro proporzioni» (BISCARO, *Note e documenti per servire alla storia delle arti trivigiane. I: La tavola degli Apostoli...*, 1897, pp. 10-11).

Se da un lato la data di commissione della pala dovrebbe risalire dunque a dopo la primavera del 1505, quando il podestà Querini arriva a Treviso, dall'altro ci sono buone possibilità secondo Biscaro che il suo autore debba riconoscersi in Lorenzo Lotto, «egli che in un atto del 1505, e quindi a soli venticinque anni, veniva qualificato *pictor celeberrimus*, era senza dubbio, e di gran lunga, superiore a tutti gli artisti locali, rimasti in arretrato nella evoluzione che sotto l'influenza di Giorgione andava compendosi nella pittura Veneziana»,<sup>38</sup> non dimenticando che il pittore proprio in quel giro d'anni aveva eseguito la pala per l'altar maggiore della chiesa di Santa Cristina commissionata dal parroco Franchino dei Geromei di Novara, «uno dei molti clienti ed amici che il Vescovo Rossi aveva condotto con sé quando venne a Treviso, ai quali erasi affrettato a distribuire i migliori benefici della Diocesi; nulla di più verosimile che Franchino si sia indotto a favorire il Lotto, raccomandandolo al suo patrono, dei tre Commissari forse il più influente».<sup>39</sup> Tuttavia, il parere discorde manifestato da Gustavo Frizzoni rispetto a tale ricostruzione poco convincente soprattutto dal punto di vista della coerenza stilistica data la diversità espressiva fra la pala di Santa Cristina e quella dell'*Incredulità*, induce Biscaro a modificare in parte il suo pensiero e a concludere con l'ipotesi che «l'*Incredulità* sia stata dipinta da uno dei tanti pittori, discepoli od imitatori di Giovanni Bellini, che tenevano colà [a Venezia] bottega, e che al Lotto sia poi stata affidata l'esecuzione dei ritratti del piano inferiore».<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> BISCARO, *Note e documenti per servire alla storia delle arti trivigiane. I: La tavola degli Apostoli...*, 1897, p. 18.

<sup>39</sup> BISCARO, *Note e documenti per servire alla storia delle arti trivigiane. I: La tavola degli Apostoli...*, 1897, p. 19.

<sup>40</sup> BISCARO, *Note e documenti per servire alla storia delle arti trivigiane. I: La tavola degli Apostoli...*, 1897, p. 23; «Due argomenti starebbero a favore di questa tesi. Il primo deriva da un tal quale squilibrio che mi sembra riscontrare fra i due piani della tavola; mentre il di sopra è nello stile di quegli artisti che continuarono, sino oltre la seconda decade del secolo XVI, a muoversi con sobrietà e correttezza nella cerchia delle idee che avevano caratterizzata la pittura Veneziana durante l'ultimo ventennio del secolo precedente, si direbbe invece che nei ritratti vi sia una certa tendenza allo stile più largo e più libero, alla così detta *maniera moderna*, della quale il Lotto, sulle tracce di Giorgione, fu insieme a Palma il vecchio e a Tiziano uno dei più illustri antesignani. Il secondo argomento discende dalla pratica seguita dai migliori pittori e scultori Veneziani di eseguire le commissioni di lavori destinati a città o

In particolare, Biscaro accoglie la proposta di Frizzoni di mettere in relazione il vescovo della pala dell'*Incredulità* con il ritratto di prelado conservato nella regia pinacoteca di Napoli, e lì attribuito ad Holbein, con l'intento di fare un passo ulteriore e di identificare cioè in quei ritratti il vescovo Bernardo de' Rossi, tenendo ben presente la provenienza del dipinto di Napoli dalla galleria dei Farnese di Parma, città d'origine della famiglia del vescovo, lo stemma con il leone rampante rivolto verso sinistra effigiato sull'anello e il confronto con l'immagine del vescovo questa volta impressa su una medaglia coniata in suo onore quindici anni dopo, quando risiedeva a Bologna in qualità di legato pontificio.

Queste considerazioni inoltre acquistano rinnovato rilievo, se si tiene conto non solo che l'iscrizione sul retro dell'*Allegoria* ora alla National Gallery of Art di Washington permette di legare chiaramente il nome di Lorenzo Lotto a quello del committente de' Rossi, «BERNARDUS RUBEUS BERCEI COMES. PONTIF. TARVIS. AETAT. ANN. XXXVI. MENS. X. D. V. LAURENTIUS LOTTUS P. CAL. JUL. MDV», ma anche che nell'inventario dei beni presenti nel Palazzo del giardino dei Farnese di Parma, risalente al 1680 e pubblicato da Campori nel 1870,<sup>41</sup> compare il «Ritratto di un cardinale di casa Rossi con anello alla destra con leone e carta ravvolta nella medesima e una berretta paonazza in capo, in campo verde, di Lorenzo Lotti». Con ogni probabilità, infatti, il ritratto menzionato nell'inventario corrisponde al ritratto di Napoli a motivo appunto della sua provenienza dalla galleria Farnese di Parma, mentre il ricordo del nome del pittore nel medesimo inventario acquisterebbe lo stesso valore di quello presente nel-

---

paesi di terra-ferma, nelle proprie botteghe in Venezia, ove potevano contare sulla collaborazione dei numerosi loro discepoli e garzoni. Nulla vieta di supporre che i Commissari avessero data l'ordinazione a qualcuno fra i più accreditati pittori stabiliti a Venezia, e che l'artista abbia bensì eseguita la parte superiore della tavola, ma sia poi andato procrastinando la sua venuta a Treviso, ove avrebbe dovuto trattenersi tutto il tempo, certo non breve, necessario per ritrarre i Commissari, il Sindaco e le donzelle. [...] La cooperazione di due pittori, di tendenze alquanto diverse, spiegherebbe sino ad un certo punto la tradizione locale che attribuisce a Giovanni Bellini l'*Incredulità* ed al suo giovane allievo Giorgione i ritratti [...]» (pp. 23-24).

<sup>41</sup> CAMPORI, *Raccolta di cataloghi*, Modena, 1870, p. 229.

l'iscrizione dell'*Allegoria* di Washington ai fini di ribadire lo stretto legame fra committente e pittore.

Nello studio degli anni trevigiani del giovane Lotto condotto da Biscaro, la storia del pittore va intrecciandosi a poco a poco con quella del monumento sepolcrale commissionato dai figli di Agostino Onigo per essere messo in opera sulla parete dell'abside nella chiesa di San Nicolò; tuttavia, lo studioso esprime il rammarico di non essersi imbattuto in qualche documento utile alla ricostruzione degli eventi relativi alla sua realizzazione, rimanendo di fatto unico appiglio cronologico certo la data della scomparsa a Roma del senatore Onigo nel settembre 1490.<sup>42</sup>

Nel frattempo, Giovanni Morelli aveva attribuito gli araldi affrescati a lato del monumento a Jacopo de' Barbari, al pari degli arabeschi in chiaroscuro e dei trofei guerreschi che lo decorano tutt'attorno, richiamando l'attenzione sulle lotte di cavalieri, sulle sirene portate da centauri e sulle figure di satiri raffigurati nei due medaglioni nella parte inferiore della decorazione, tutti caratteri che ben possono sostenere un'attribuzione al Barbari qualora vengano messi a confronto con scene analoghe presenti in stampe già riconosciute alla mano dell'artista.<sup>43</sup>

Se le ricerche d'archivio compiute da Biscaro alla fine degli anni '90 nella speranza di conoscere con maggiore precisione la vicenda del monumento Onigo non sortiscono purtroppo un esito positivo, qualche notizia invece emerge proprio sulla decorazione della facciata di casa Barisan in alcuni documenti risalenti ai primi mesi del 1504 e trascritti in parte dallo stesso studioso; nella sintesi di un breve regesto, egli registra infatti che «il Cavaliere nobile Alvise Barisan fu Gerolamo ed il maestro Giovanni Matteo pittore, figlio di maestro Giorgio, cittadini di Treviso, eleggono loro arbitri i pittori Antonio da Buora di Venezia, residente a Treviso, e Vincenzo Bresciano, affinché abbiano a decidere una questione fra

---

<sup>42</sup> BISCARO, *Note e documenti per servire alla storia delle arti trivigiane. II: La facciata della casa Barisan...*, 1897, pp. 25-54.

<sup>43</sup> LERMOLIEFF [GIOVANNI MORELLI], 1886, pp. 148-149.



essi insorta *occasione laborerii pictoris facti in fazata domus dicti d. Alovisii suae abitationis*, con riserva, nel caso di dissenso fra i due arbitri, di nominarne un terzo»,<sup>44</sup> qualche tempo dopo «il Cavaliere nobile Alvise Barisan ed il maestro Giovanni Matteo pittore, nominano loro arbitro inappellabile il nobile Matteo dei Mattoni per decidere tutte le controversie fra essi pendenti *occasione certi laborerii unius soffittati et omnium aliorum laboreriorum factorum per eundem m. Zan Matheum ipsi d. Alovisio*». <sup>45</sup> Secondo Biscaro, la testimonianza dei documenti messa a confronto con l'affinità stilistica tra le decorazioni del riquadro Onigo e le decorazioni della facciata Barisan condurrebbero a riconoscerne l'autore in Giovanni Matteo, seppure artista di secondo piano;<sup>46</sup> nel monumento sarebbero di «sua fattura le fasce, i trofei, il largo basamento e fors'anco i due tondi in chiaroscuro»,<sup>47</sup> rimane però la riserva sugli araldi che «sono figure di carattere troppo elevato per poterle attribuire ad un oscuro pittore, dedicati esclusivamente a lavori di semplice decorazione». <sup>48</sup>

Nell'argomentazione di Biscaro interviene anche un secondo regesto relativo ad un atto del 1488, «col quale ser Alvise Barisan affittò a *m.<sup>o</sup> Georgio tessario, in contrata S.<sup>tae</sup> Catherinae, a Zan Mattheo pictori eius filio*

---

<sup>44</sup> BISCARO, *Note e documenti per servire alla storia delle arti trivigiane. II: La facciata della casa Barisan...*, 1897, pp. 31-32, trascrizione alle pp. 52-53.

<sup>45</sup> BISCARO, *Note e documenti per servire alla storia delle arti trivigiane. II: La facciata della casa Barisan...*, 1897, p. 32, trascrizione alle pp. 53-54.

<sup>46</sup> BISCARO, *Note e documenti per servire alla storia delle arti trivigiane. II: La facciata della casa Barisan...*, 1897, pp. 32-35: dalle testimonianze documentarie sembra che Giovanni Matteo, la cui famiglia era di origine tedesca, fosse specializzato soprattutto nella pittura decorativa e nella doratura di soffitti, statue e pale d'altare; «nel 1505 egli si assume di *deaurare et sozare... unam pallam quam fieri fecit m. Angelus de Germanis civis tar. in ecc.<sup>a</sup> S.<sup>ti</sup> Ioannis a templo* (ora S. Gaetano) *marmoream*» [atti del notaio G. L. Berengo] (p. 34), «nel 1513, in società col pittore *maestro Zan Jacob de Padua q. Gaspare*, Giovanni Matteo dipinse per la Scuola di S. Nicola da Tolentino un gonfalone *de cendado chremesino* [atti del notaio Giovanni Alvise Berengo]. L'ultima notizia che si ha di lui, è una procura in data 27 Marzo 1527 rilasciata al figlio Domenico, esso pure pittore, per raccogliere l'eredità di un loro parente, tal *ser Ioannis Prouc de francoforti teutonici ex Alemania ibidem decedentis* [atti del notaio Gio. Matteo Spilimbergo]» (p. 35). Federici (1803, II, p. 68), inoltre, riporta una registrazione del libro *Procuratia* del convento di san Nicolò secondo la quale «*addi 24 Agosto 1521 – in die sabati, dati a m. Zan Mathio depentor a bon conto per depenzer el orologio L. 26. s. 14*» e la notizia di una sua pittura sopra la porta minore della chiesa.

<sup>47</sup> BISCARO, *Note e documenti per servire alla storia delle arti trivigiane. II: La facciata della casa Barisan...*, 1897, p. 41.

<sup>48</sup> BISCARO, *Note e documenti per servire alla storia delle arti trivigiane. II: La facciata della casa Barisan...*, 1897, p. 41.

ed a ser Hieronymo filio m. Iohannis a penachiis, pictori, civibus et hab. Tar. una sua casa in contrada di S. Giovanni de Ripa; dal quale atto si scorge come fossero di antica data i rapporti del pittore Zan Matteo col nobile Barisan. L'intervento quale altro dei conduttori, del pittore Gerolamo Pennacchi induce a credere che la casa sia stata presa in affitto per aprirvi, in società fra lui e Giovanni Matteo, bottega da pittore. Giovanni Matteo, al quale non veniva ancora dato il titolo di *maestro* nè il predicato di *ser*, poteva allora avere di poco superata la maggiore età;<sup>49</sup> la presunta collaborazione fra i due pittori porta di seguito all'ipotesi che essi siano stati compagni di lavoro anche nell'impresa del monumento Onigo, Giovanni Matteo per il riquadro e Girolamo Pennacchi, fratello maggiore di Pier Maria Pennacchi, per gli araldi, con precise implicazioni sul piano cronologico, poiché quest'ultimo artista fa testamento nel 1496 e risulta defunto nel 1497, dunque i lavori dovrebbero aver coinvolto un arco di tempo di cinque sei anni a partire dalla fine del 1490, anno di morte di Agostino Onigo.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> BISCARO, *Note e documenti per servire alla storia delle arti trivigiane. II: La facciata della casa Barisan...*, 1897, pp. 33-34.

<sup>50</sup> BISCARO, *Note e documenti per servire alla storia delle arti trivigiane. II: La facciata della casa Barisan...*, 1897, pp. 48-49: «Secondo il Mauro, Gerolamo di Giovanni Pennacchi nacque in Treviso nel 1455. Scarse sono le notizie che gli archivi locali ci danno sul suo conto. Il primo documento è l'atto del 1488 in cui l'abbiamo veduto associato al pittore Giovanni Matteo. Il secondo è una transazione del Marzo 1490 [protocolli del notaio G. L. Berengo] relativa all'eredità paterna, cui fa seguito una sua procura in data 14 Giugno 1491 [protocolli del notaio G. L. Berengo]. Abbiamo infine il suo testamento, ricevuto il giorno 17 Luglio 1496 dal notajo Gio. Leonardo Berengo in casa del fratello Pier Maria, ove giaceva gravemente ammalato. Egli dispose ordinando che la sua salma fosse tumulata *in lo cimiterio de S. Nicolò de Treviso in la sepoltura de mad.<sup>a</sup> bona sua madre et de suo padre* e che gli si erigesse un monumento et sepoltura in pietra. Al fratello *ser piero maria da i penachi* lasciò in prelegato *le tre terze parti dela sua possession a ponzan et fontane, a Catterina sua sorella l'altra quarta parte, ad Alvixe da i penachi fradello da parte del padre ducati venti d'oro che deve aver da messer Lucha arian da Venetia per uno lavoro lui ge ha fato a padoa ed a m. Zuan zoto calegaro in Treviso la capa de pano paonazo cum veste de veluto*; erede universale Pier Maria. Non sopravvisse a lungo. Consta infatti che nel 24 Maggio dell'anno seguente [protocolli del notaio G. L. Berengo] la sorella Catterina cedeva a Pier Maria per il prezzo di ducati 105 la quota della possessione di Ponzano lasciatale dall'allora defunto Gerolamo. Gli atti di liquidazione della eredità dimostrano che detta possessione era costituita da un corpo di oltre quaranta campi con casa colonica e ch'egli aveva lasciato altre terre presso Castelfranco ed una casa a Treviso in contrada di S. Nicolò, forse la casa paterna [...]. Il discreto patrimonio posseduto da Gerolamo Pennacchi, il credito di venti ducati per un *lavoro* eseguito a Padova [...] ed il lascito della cappa di panno pavonazzo e della veste di velluto lasciano comprendere ch'egli si trovava in buone condizioni di fortuna, dovute probabilmente ai larghi guadagni fatti nell'esercizio della sua professione. La penuria di notizie che accennino alla sua presenza in Treviso indicherebbe che ne fosse stato assente lunghi anni; così si spiega altresì perché, quando cadde ammalato, non avendo famiglia propria, si ridusse in patria presso

Ma l'anno successivo, quell'interpretazione dei documenti sembra cedere di fronte ai criteri di lettura stilistica dell'opera proposti da Morelli e Biscaro accoglie sia per il riquadro sia per le figure dei guerrieri l'attribuzione a Jacopo de' Barbari, fissandone l'esecuzione poco prima della sua partenza per Norimberga dove risulta stabilito nel 1502 ed immaginando che si sia provveduto alla decorazione ad affresco subito dopo la messa in opera della parte scultorea compiuta, sulla scorta degli studi di Pietro Paoletti, fra il 1498 e il 1499. Paoletti, infatti, aveva assegnato il monumento ad Antonio Rizzo, contro la tradizionale attribuzione a Pietro Lombardo, ritenendo che lo scultore lo avesse però lasciato incompiuto, forse nel 1498 quando fuggì da Venezia, e che l'opera fosse stata portata a termine negli anni immediatamente successivi da qualche suo collaboratore.<sup>51</sup>

Tuttavia, la valenza del dato documentario resiste per quanto attiene alla decorazione di casa Barisan, perché se il riquadro Onigo è riconosciuto al Barbari, questo non può valere anche per gli affreschi della facciata, poiché i documenti sembrano collocarne l'esecuzione nel 1503, quando il Barbari se n'era già andato; riconsiderando, inoltre, alcuni

---

il fratello. Dalla sua associazione con Gio. Matteo che, come ho notato, nel 1488 doveva essere poco più che ventenne, si direbbe che questi sia stato suo discepolo».

<sup>51</sup> Condividono l'attribuzione al Barbari dei paggi Onigo e degli arabeschi del riquadro: LERMOLIEFF [GIOVANNI MORELLI], 1886, pp. 148-149; FRIZZONI, in «Archivio storico dell'arte», 1888, p. 294; BERENSON, 1895, p. 34; BISCARO, *Lorenzo Lotto...*, 1898, pp. 139-141. Paoletti attribuisce ad Antonio Rizzo tanto il monumento Onigo quanto quello a Jacopo Marcello ai Frari (1893, II, p. 150). Alcune considerazioni sulla parte scultorea del monumento sono espresse da Biscaro, che lo ritiene, dapprima, opera di Pietro Lombardo: «Checchè sia stato detto, a cominciare dal Sansovino, intorno all'autore del mausoleo del Doge Nicolò Tron nella Chiesa dei Frari a Venezia, le statue dei paggi che reggono lo scudo collo stemma Tron, i due medaglioni circondati da ghirlande di frutta e la stessa statua del Doge mi fanno l'impressione di essere opera genuina di Pietro Lombardo; tanta ne è l'affinità con alcuni particolari del monumento Onigo. Pur ammettendo che il mausoleo Tron sia stato eseguito qualche tempo dopo la morte del Doge (1472), non crederei si possa andare oltre un decennio, ossia più tardi del 1482. L'affinità è ancora maggiore fra il monumento Onigo ed il monumento a Jacopo Marcello, eretto nella stessa Chiesa dei Frari intorno al 1485. La distribuzione architettonica delle due tombe e la disposizione delle statue dei defunti fiancheggiate da paggi recanti lo stemma delle case Onigo e Marcello, tradiscono la stessa mente e la stessa mano. Senza dubbio il monumento Onigo è una seconda edizione, perfezionata e corretta, dello stesso concetto espresso in quello dedicato a Jacopo Marcello. Calcolando che fra l'uno e l'altro siano decorsi otto o dieci anni, si arriva intorno al 1495, data che dal raffronto anche con altre opere dei Lombardi, ed in particolare col sarcofago del Vescovo Giovanni eretto verso il 1488 nel Duomo di Treviso, crederei di assegnare al compimento del monumento Onigo» (BISCARO, *Note e documenti per servire alla storia delle arti trivigiane. II: La facciata della casa Barisan...*, 1897, pp. 41-42).

aspetti strettamente legati all'espressione stilistica, si prospetta la possibilità che «le due stupende fasce – quella superiore delle sirene e l'altra inferiore colle corazze, col vaso e con fogliame»<sup>52</sup> non siano state eseguite da maestro Giovanni Matteo, pittore a cui solitamente venivano affidati umili incarichi, come quando nel 1516 «i presidenti della *Scuola del Santissimo* gli pagarono poche lire per avere dipinto alcuni fregi sotto la cornice e intorno alle finestre della facciata della *Scuola*, sulla quale avevano nello stesso tempo fatto dipingere alcune figure di santi da Andrea Previtali ed un *Cristo risorto* da Tiziano, chiamati appositamente da Venezia».<sup>53</sup> L'ipotesi è dunque che le due fasce spettino a Lorenzo Lotto, poiché in quel periodo non si registra in città la presenza di altri artisti di una certa levatura, e che l'artista nell'eseguirle abbia tratto molto giovamento dall'osservazione del riquadro nel monumento Onigo compiuto dal Barbari qualche anno prima.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> BISCARO, *Lorenzo Lotto...*, 1898, p. 142.

<sup>53</sup> BISCARO, *Lorenzo Lotto...*, 1898, p. 144.

<sup>54</sup> BISCARO, *Lorenzo Lotto...*, 1898, pp. 144-146: «Alle stesse conclusioni è d'uopo venire rispetto agli affreschi della casa Barisan; eliminando il Barbari [perché già partito da Venezia alla data dei documenti sulla facciata, 1503], non si può pensare ad altri che al Lotto» e allo «studio profondo che il Lotto deve aver fatto sugli affreschi Onigo [ritenuti del Barbari] e [alla] straordinaria sua attitudine ad assimilarsi le opere dei grandi maestri che colpivano la sua immaginazione. Del quale studio fanno prova il suo San Vito di Recanati (1508) ispirato ai due araldi [...]». L'anno precedente (1897), quando riteneva che gli araldi fossero invece opera di Girolamo Pennacchi fratello di Pier Maria e che il riquadro e gli affreschi della facciata fossero invece stati dipinti da Giovanni Matteo, figura che i documenti ricordano collegata alla decorazione della facciata di casa Barisan sebbene senza indicarne il ruolo preciso avuto in quel contesto, Biscaro prospettava un'interpretazione simile per giustificare la rassomiglianza fra alcuni caratteri del riquadro Onigo e i soggetti delle stampe del Barbari: «quanto all'affinità dei soggetti trattati nei due tondi a chiaroscuro del monumento Onigo e nella fascia superiore della facciata della casa Barisan, con alcuni disegni e stampe del Barbari, la cosa si può spiegare, anziché colla supposta venuta del Barbari a Treviso, collo studio fatto da Giovanni Matteo sopra le stampe del Barbari che a' suoi tempi devono avere avuta grande voga» (*Note e documenti per servire alla storia delle arti trivigiane. II: La facciata della casa Barisan...*, 1897, p. 43). Nel pensiero di Biscaro, quindi, in fondo il referente principale rimane l'opera di Jacopo de' Barbari, secondo la lettura che Morelli ne aveva proposto: il confronto con il *Ritratto* di Vienna ritenuto del Barbari per ricondurre, in un primo momento (1898), anche i paggi Onigo allo stesso artista con la conseguenza, però, che dovessero essere stati eseguiti prima della partenza dell'artista da Venezia intorno al 1502, e per assegnarli più tardi a Lotto (1901) mantenendo però fermo il riferimento al *Ritratto* di Vienna ancora attribuito al Barbari; il confronto con le scene di «lotte di cavalieri, sirene portate da centauri, satiri e simili» rappresentate nelle stampe del Barbari per suggerirne l'utilizzo quale fonte per il riquadro del monumento Onigo e per la fascia superiore di casa Barisan, sia che li si attribuisca a Giovanni Matteo (1897), sia a Lotto (1898). Infine, Biscaro sottolinea anche che «la rassomiglianza, perfino nella posa, fra il vescovo del piano inferiore [della pala dell'*Incredulità*, ritratto assegnato a Lotto] ed il ritratto di Napoli attribuito al Barbari, può essere considerata come un ulteriore argomento per attribuire la tavola di San Nicolò al Lotto, che, come si è veduto, ebbe in quell'epoca a subire l'influenza di quell'artista» (BISCARO, *Lorenzo Lotto...*, 1898, p. 150).

Da ultimo, Biscaro ritorna sulla questione, questa volta per estendere l'attribuzione a Lotto sia per quanto riguarda il riquadro sia per gli araldi, oltre che per le fasce della facciata in piazza del duomo, muovendosi lungo una direzione già suggerita da Paoletti il quale giudicava gli affreschi Onigo «di stile giorgionesco, opera d'uno dei migliori pittori veneti del principio del secolo XVI, tempo che altresì manifestasi nella forma e nel gusto degli ornati».<sup>55</sup> Dopo la riflessione sulla pala dell'*Incredulità*, dunque, il cerchio si chiude di nuovo intorno al soggiorno a Treviso di Lorenzo Lotto, nei primi anni del secolo ritenuto l'unico artista documentato in città in grado di sostenere quel genere di impresa e di dar vita alle vigorose immagini dei due guerrieri, mentre l'attribuzione a Jacopo de' Barbari, basata soprattutto sul confronto fra le due scene mitologiche dipinte a chiaroscuro nei grandi tondi dello zoccolo del riquadro e alcuni disegni e stampe del maestro, viene respinta, poiché lo stesso Morelli che l'aveva promossa riconosce tuttavia in lui «un artista d'indole dolce, delicata e pieghevole»,<sup>56</sup> incapace di dare sufficiente rilievo alla struttura del corpo umano.

Questo cambio di attribuzione va a coinvolgere direttamente il gruppo di dipinti appartenenti al periodo della giovinezza di Lotto già individuato da Berenson nella sua monografia sul pittore del 1895, poiché Biscaro fa rientrare nel panorama della prima attività dell'artista alcune tavole già attribuite a Jacopo de' Barbari o comunque già messe in rapporto con i paggi Onigo e non sono dipinti di poco conto trattandosi del *Ritratto di prelato* del Museo di Capodimonte e del *Ritratto di un giovane con lucerna* del Kunsthistorisches Museum di Vienna.

Mentre l'approfondimento sulla pala dell'*Incredulità* da parte di Biscaro aveva offerto già a partire dal 1897 l'opportunità di dare corpo alla

---

<sup>55</sup> PAOLETTI, 1893, p.     ; BISCARO, *Note e documenti per servire alla storia delle arti trivigiane. II: La facciata della casa Barisan...*, 1897, p. 51, nota 1.

<sup>56</sup> LERMOLIEFF [GIOVANNI MORELLI], 1886, p. 152; BISCARO, *Note e documenti per servire alla storia delle arti trivigiane. II: La facciata della casa Barisan...*, 1897, p. 42-43.

figura del vescovo de' Rossi quale committente nel racconto dei tre anni trascorsi da Lotto in città, sul piano dell'interpretazione stilistica del catalogo giovanile del pittore Berenson proponeva intanto di raggruppare, intorno alla pala di santa Cristina e a quella firmata e datata 1506 di Asolo, una serie di dipinti da ricondurre a quella che lo studioso definisce «his first manner»,<sup>57</sup> dagli esordi segnati dal *San Gerolamo* del Louvre di cui veniva riferita la data 1500 alla commissione del polittico di Recanati messo in opera nel 1508: si trattava della *Danae* e dell'*Allegoria* firmata e datata 1505 entrambe a Washington, della *Sacra conversazione* di Napoli di cui non si conosceva ancora la data 1503, della *Sacra conversazione* ora ad Edimburgo, del *Matrimonio mistico di Santa Caterina* a Monaco e della *Sacra conversazione* della Galleria Borghese.

Morelli già da tempo aveva assegnato il *Ritratto* di Vienna al Barbari, assieme con gli affreschi Onigo e con la facciata di casa Barisan, segnalando in particolare l'affinità fra la testa del guerriero con la mazza ferrata a destra del monumento Onigo e il dipinto viennese,<sup>58</sup> mentre Berenson riteneva che la prima attività del Lotto mostrasse chiare influenze dell'arte del Barbari forse proprio a motivo di un soggiorno comune dei due pittori a Treviso. Ai due araldi ritenuti del Barbari, infatti, lo studioso affiancava il san Vito del polittico di Recanati del 1508,<sup>59</sup> quando Biscaro si risolve infine a ricondurre entrambi i lavori ad un'unica mano, quella di Lorenzo Lotto appunto, non mancando di «constatare la imponenza delle tre figure, costruite solidamente ed eseguite con pari vigoria e sicurezza di tocco, accuratezza e precisione di disegno, individualità di stile» e di rimanere ammirato dall'«espressione di tranquilla sicurezza

---

<sup>57</sup> BERENSON, 1895, p. 21.

<sup>58</sup> LERMOLIEFF [GIOVANNI MORELLI], 1886, p. 148, nota 3.

<sup>59</sup> BERENSON, 1895, p. 18: «But close as this figure [il san Vito] stands to Alvise, it stands even closer to Jacopo di Barbari. There is scarcely a characteristic of that master which is not to be found in the St. Vito. In mere general resemblance the head recalls that of the warrior on the L. in Barbari's frescoes around the tomb of Onigo in S. Niccolò at Treviso, and the full-face bust of a youth in the Lochis Gallery at Bergamo (No. 147), having with the latter even stronger affinities in such characteristics as the toss of the head, the proportions of the features, the long nose with accentuated nostrils, and the curly hair in close corkscrew ringlets, with high lights on separate hairs».

comune alle tre figure, che sembra ispirata dalla coscienza della gagliardia delle membra giovanili e del coraggio dello spirito».

Biscaro, infatti, facendo leva anche sull'attribuzione del *Ritratto* del museo di Capodimonte a Jacopo de' Barbari negli elenchi di Berenson,<sup>60</sup> suggerisce che «l'egregio scrittore sia rimasto colpito dalle grandi affinità di stile e di tecnica del ritratto di Napoli coi due guerrieri del monumento Onigo e col ritratto di Vienna» e propone la paternità di Lorenzo Lotto per l'intero nucleo. In questa occasione viene rivista anche la cronologia degli affreschi Onigo, che Berenson data sullo scorcio del secolo negli anni immediatamente precedenti alla partenza del Barbari,<sup>61</sup> per orientare l'esecuzione di tutto questo gruppo di dipinti verso il 1505, prima che Lotto riceva la commissione della pala dell'*Incredulità* per la chiesa di San Nicolò databile secondo lo studioso soprattutto grazie allo stemma di Pietro Querini, podestà di Treviso dall'aprile del 1505 al settembre del 1506, rappresentato sulla vetrata della cappella e prima che il pittore dipinga per il vescovo Bernardo de' Rossi, raffigurato quale commissario nella stessa pala, *l'Allegoria* ora a Washington firmata e datata 1505; a questo gruppo di tavole si stringe, infine, la *Sacra conversazione* del museo di Capodimonte, anch'essa di certo una commissione trevigiana, poiché Venturi ebbe a leggervi la data 20 settembre 1503, già nel 1895,<sup>62</sup> e considerato che la provenienza del dipinto è probabilmente la stessa del *Ritratto di prelado* nella medesima pinacoteca, identificato dagli studi di Frizzoni e Biscaro come ritratto del vescovo Bernardo de' Rossi, la cui famiglia era di origine parmense così come l'ubicazione originaria delle due tavole.<sup>63</sup>

Ma rimanendo sul fronte della storiografia artistica locale e con riferimento alla pala dell'altar maggiore della chiesetta di Santa Cristina al

---

<sup>60</sup> BERENSON,

<sup>61</sup> BERENSON, 1895, p. 34.

<sup>62</sup> VENTURI, *libro dei conti*, 1895.

<sup>63</sup> FRIZZONI, ; BISCARO, *Note e documenti per servire alla storia delle arti trivigiane. I: La tavola degli Apostoli...*, 1897, p. 12.

Tiverone firmata sul basamento del trono «LAURENTIUS / LOTUS P.», Biscaro in un primo momento propone una collocazione cronologica a metà del primo decennio, fra il 1504 ed il 1505, poiché un «così splendido saggio del suo ingegno» avrebbe indotto i commissari incaricati di far eseguire la pala per la cappella degli Apostoli in San Nicolò ad affidargli anche quel lavoro. A sostegno di tale posizione, inoltre, potrebbe essere considerato anche quanto affermato nel testamento di prete Franchino datato 22 febbraio 1509, in cui si fa riferimento al permesso concessogli dal vescovo Bernardo de' Rossi fin dal 29 aprile 1504 di testare per una somma di quattrocento ducati, solo alla condizione di impiegarne un terzo a beneficio della chiesa di Santa Cristina, impegno dal quale Franchino si ritiene ormai dispensato al momento di redigere il testamento, poiché aveva già destinato cento ducati «in faciendo Ecclesiam ipsam de novo, campanile illius, computata etiam palla altaris magnis».

Tuttavia, ritornando sull'argomento a breve distanza di tempo Biscaro sostiene che nell'ottobre del 1506, il pittore probabilmente non aveva ancora consegnata l'opera, essendo infatti costretto, per poter assentarsi dalla città, a lasciare al padrone di casa i propri beni a garanzia per alcune spese da lui sostenute, anziché ricorrere all'espedito di cedergli il proprio credito verso il parroco di Santa Cristina, Franchino, e i massari. Tale credito ancora non risulta estinto nell'agosto del 1508, quando «ad instantiam ser Nicolai Tempesta, notaio, quale procuratore m.<sup>i</sup> Laurentii Loto pictoris, il vicario del vescovo autorizza il pignoramento a carico di prete Franchino, parroco, e dei massari della chiesa di Santa Cristina, per il valore di un carro (*plaustrum*) di vino *pro resto vigore mercedis*». Questa controversia giudiziaria documentata nel corso del 1508 e il documento, già reso noto qualche tempo prima, con cui Franchino dei Geromei affida la doratura della cornice a maestro Vincenzo, figlio di Angelo Cerdone ed allievo di Pier Maria Pennacchi, verso la fine del 1507 portano alla conclusione che la pala sia piuttosto stata completata quell'anno, giusto



prima di partire per Recanati dove lo attendeva il lavoro al polittico commissionato nell'estate del 1506 e portato a termine nel 1508.

Sarà Giuseppe Liberali, nel 1963, ad apportare nuovi contributi per definire i tempi della commissione di Santa Cristina al Tiverone, grazie al ritrovamento nell'archivio della curia di Treviso di un arbitrato del tribunale ecclesiastico per il pagamento della pala, con il quale in data 4 maggio 1506 il vescovo Bernardo de' Rossi «su richiesta di Lorenzo Lotto "pictor Tarvisii", intima al canonico trevigiano Alvise Aleotti, arbitro per l'artista, e a prè Franchino, rettore della chiesa di S. Cristina, arbitro per i massari di quella chiesa, di definire quanto il pittore avrebbe dovuto ricevere oltre i quaranta ducati pattuiti nel contratto "pro palla ecclesiae suae Sanctae Christinae per eum depicta"; minacciando di sostituirli con arbitri d'ufficio nel caso che essi non pronuncino quello stesso giorno la sentenza di composizione»; lo studioso, inoltre, ritrova un altro pignoramento datato 22 dicembre 1508, che dilata ulteriormente i tempi della vertenza per il pagamento della pala rispetto a quello dell'agosto 1508 già menzionato da Biscaro, questa volta a carico dei massari Silvestro Cargnato da Santa Cristina e Girolamo dal Tiveron e sempre «ad instantia de ser Nicolò Tempesta notario Tarvisino procurador de maestro Lorenzo Lotto». <sup>64</sup>

D'altro canto, Berenson nella sua monografia sull'artista del 1895 non può ancora che servirsi di argomenti di ordine esclusivamente stilistico che condizioneranno a lungo gli studi sull'opera;<sup>65</sup> nella sua lettura egli si sofferma su alcuni dettagli quali la tipologia della testa della Madonna, le mani, la posizione del Bambino, il disegno delle pieghe nella stoffa in grado di illustrare quali possano essere stati i termini della formazione del pittore, «certain details singled out from the many, details

---

<sup>64</sup> GIUSEPPE LIBERALI, *Lotto, Pordenone e Tiziano a Treviso. Cronologie, interpretazioni ed ambienti inediti*, in «Memorie dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti. Classe di scienze morali e lettere», 1963, vol. XXXIII, fasc. 3.

<sup>65</sup> I soli documenti noti a Berenson sul soggiorno di Lorenzo Lotto a Treviso sono quindi quelli pubblicati da Gustavo Bampo nel 1886.

apt to be neglected in [...] general impression of picture, but pounced upon by [...] connoisseurship as likely to yield the best clue to a master's antecedents», «habits [...] so rooted in the artist as to be unconscious, [...] the training of the painter being altogether a training in habits of attention, visualisation, and execution», poiché «of all perceptible phenomena the painter is taught to observe only a few — a certain type of face, [...] a certain type of figure, a certain type of movement are singled out for observation from among the multiple types existing. Of all possible ways of picturing this type in his memory he is taught but one way [...]. He may get more ways later, and even get over his first way, but while fresh from school the young painter's way is sure to be his master's way».

Nella tavola per l'altar maggiore di Santa Cristina, egli dunque riconduce questi aspetti al magistero di Alvise Vivarini, quale si manifesta in particolare nella pala proveniente dalla chiesa di San Francesco di Treviso del 1480 ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, e nella pala della scuola dei Battuti di Belluno conservata allora nel museo di Berlino, e andata poi distrutta durante la guerra, ed ancora l'influenza di Alvise si legge «in the more general characteristics of an exaggerated contrast of light and shadow and a zinc-washed grey tone»; ma solo per quanto riguarda la pala di Santa Cristina, a differenza delle altre opere giovanili dell'artista, il confronto più importante è con la produzione coeva di Giovanni Bellini ed è quello che si instaura con la pala di San Zaccaria dipinta nel 1505, in rapporto soprattutto ai caratteri compositivi e alle figure di san Pietro e di san Girolamo ai lati di entrambe le opere, un confronto che quindi porta a datare l'opera fra la fine del 1505 e il 1506.

Niente di più sulle scelte compositive e sull'assetto architettonico, per i quali invece nel polittico di Recanati datato 1508 e presentato a conclusione della «first manner» dell'artista vengono chiamate in causa sia, di nuovo, la pala di Berlino, sia la pala commissionata per la cappella dei

Milanesi nella chiesa dei Frari a Venezia, in particolare per la disposizione dei santi su differenti livelli e la volta a botte. La tavola dei Frari ricorre spesso nell'argomentazione dello studioso quale esempio aggiornato di costruzione prospettica, che permette di comprendere «where Lotto got his peculiar delight in this science» e in cui «the architecture is very elaborate, with projecting cornices and lack of detail which anticipate the actual architecture of a whole generation later»; nella grande pala di San Bartolomeo a Bergamo del 1516, infatti, lo stesso Lotto restituisce «nothing but a variation of this last work by his master»,<sup>66</sup> tuttavia, la sola architettura che può veramente rivaleggiare con un coro «so vast, so buoyant, and so rhythmical»<sup>67</sup> rimane quella della *Scuola di Atene*, nella quale il senso dello spazio è certamente ispirato da Bramante.

Altro tratto stilistico che nel polittico di Recanati rimanda all'insegnamento di Alvise è la relazione fra le figure espressa con gesti e sguardi, «dramatically, this is perhaps better rendered than any previous Venetian altar-piece», una caratteristica ben sottolineata nel profilo di Alvise con riguardo alla *Sacra Conversazione* del 1480, in cui «the feeling, the drama, the interpretation, and the play of hands are, perhaps less obviously but even more genuinely, Lottesque».<sup>68</sup> Ma, accanto all'attenzione espressa spesso in altri dipinti da Alvise per i problemi legati alla resa prospettica, in quest'opera, così come nella pala di Berlino, l'artista dimostra anche la particolare cura nello studio delle luci e delle ombre, nella resa volumetrica, negli effetti chiaroscurali, «lights and shadows

---

<sup>66</sup> BERENSON, 1895, p. 81: «In Lotto's altar-piece at San Bartolommeo in Bergamo, the highly elaborate architecture reminds us of Alvise's Berlin and Frari pictures, and in grouping it is but a variation on the latter».

<sup>67</sup> BERENSON, 1895, pp. 154-155.

<sup>68</sup> BERENSON, 1895, pp. 23-24: «But we shall see before long that, whatever Lotto's limitations may have been, his capacity for growth was not limited, for in certain points, as will appear, he actually went beyond any of his closer contemporaries; and we have already seen that in certain features indicative of early maturity, such as giving the figures expressive movement, analysing situations and characters, Lotto was for his age rather advanced than backward. Incapacity for growth and sluggishness of temperament can consequently have no place in explaining the belated character of his first manner».

sharply contrasted, and the modelling hard», carattere stilistico peraltro già richiamato anche nell'analisi della pala di Santa Cristina.

Secondo lo studioso i lavori giovanili di Lorenzo Lotto presentano un «archaic character», rispetto ai valori cromatici «his swings from dark bituminous to highly transparent, cool, but hard tints», rispetto al trattamento chiaroscurale «his are still as sharply contrasted as in the Quattrocentists», rispetto ai protagonisti raffigurati in ogni opera «his are ascetic, severe, even melancholy, as if still overburdened with the *ennui* of the cloister», tanto che «if we could see arranged in a row all these early pictures, and in rows above them the pictures Giorgione, Titian, and Palma painted at the same time, the first glance would reveal a striking likeness in general tone, types, and artistic aspiration between the three artists last mentioned (none of them younger than Lotto, it will be remembered), and a striking difference between them and Lotto»;<sup>69</sup> soprattutto, sembra importante far affiorare il pensiero dello studioso in relazione alle scelte compositive dell'artista, nelle quali egli ritiene si palesi in modo particolare il carattere quattrocentesco dello stile giovanile del pittore, nel momento in cui «the Virgin is still enshrined like an idol in the apse of a sanctuary, flanked to right and left by brooding saints, in the altar-pieces that he painted at a time when Giorgione was already enthroning her over a radiant landscape as queen of the earth and of the dazzling sky, with saints standing below her as a guard of honour». Un punto fermo, infatti, fa da sfondo alle osservazioni di Berenson, la considerazione che non ci siano affinità fra le opere giovanili di Lorenzo Lotto e la produzione parallela di Giorgione, così come ci si aspetterebbe, egli sostiene, da un artista che stando a quanto tramandato dalla tradizione storiografica dovrebbe essersi formato nella bottega di Giovanni Bellini, a stretto contatto quindi non solo del maestro di Castel-

---

<sup>69</sup> BERENSON, 1895, p. 22: «Beside them, Lotto is timid in colouring and antiquated in types, and, while it would seem that to them the *Quattrocento* had become a mere reminiscence, he appears to be still almost completely embogged in it».

franco ma anche di Tiziano e Palma il vecchio,<sup>70</sup> per giungere quindi alla conclusione che Lotto non debba aver ricevuto la sua prima educazione artistica in quell'ambito, perché questo non riuscirebbe a spiegare, appunto, lo stile arcaico delle sue prime opere.<sup>71</sup> Lo sguardo allora si allarga per comprendere tutto il panorama artistico lagunare nel passaggio fra '400 e '500, per puntare l'attenzione sulle botteghe di altri maestri operanti in città e per cogliere soprattutto la rivalità che doveva coinvolgere prima di tutto Giovanni Bellini nel suo confronto con l'ambito muranese, e quindi con Alvise Vivarini;<sup>72</sup> e per quanto riguarda la lettura stilistica della produzione giovanile di Lorenzo Lotto è infatti l'influenza di Alvise Vivarini che predomina secondo lo studioso, «not only in Lotto's types, forms, draperies, setting, and grouping, but also in his colour,

---

<sup>70</sup> BERENSON, 1895, pp. 24-25: «If Lotto, as is generally supposed, had been the fellow-pupil of these three artists [Giorgione, Tiziano, Palma], working in the same studio with them, how did he contrive to escape the spell of Giorgione, when the sturdy Titian, destined to outmatch them all, was for the time absorbed by him, and when even the slow-trotting Palma followed after as best he could? So great confessedly was the charm of this boy-magician, Giorgione, that even his own master, the more than seventy-year-old Giovanni Bellini, is said to have fallen under his influence to the extent of trying to remodel his own style on that of his pupil»; p. 120: «We there decided that it was not conceivable that Lotto, if he had been under Bellini, the fellow-pupil of Giorgione, would have been able to resist the influence of Giorgione which, as we granted, neither Palma nor Titian had been able to resist».

<sup>71</sup> Alcuni interrogativi coinvolgono direttamente la figura di Giorgione (BERENSON, 1895, p. 121): «"If Giorgione had such an overwhelming influence on his fellow-pupils," it may be asked, "would he not have exerted it on outsiders as well?" My answer is that he did not. The rivalry, and I must add enmity between the Alviseschi and the Bellineschi remained unchanged – we have no reason for thinking otherwise – until Alvise's death; and it is not likely that the apprentices of the one had much intercourse with those of the other. And that Giorgione for some time remained confined to a narrow circle is evident from the fact that Dürer on his second visit to Venice, in 1505, makes no mention of him»; altri si concentrano sulla questione legata piuttosto alla bottega di Giovanni Bellini (BERENSON, 1895, p. 122): «A similar difficulty, even if smaller, would remain if we left Giorgione out of the question. To be so independent of Giovanni Bellini as Lotto was, and yet to have been his pupil, would imply not only a greater power of reaction on Lotto's part than we can credit him with, but a conscious archaistic purpose, such as it would be startling, if not incredible, to suppose to have been cherished by any painter born in 1480. But all such difficulties are removed; we need not ascribe to him gigantic powers of reacting against influences, when we know that in his youth Lotto had little, if any, close connection with Bellini and his school. All that otherwise would seem strange and marvellously original in Lotto takes a more natural aspect when we have seen how much he owes to Alvise Vivarini».

<sup>72</sup> BERENSON, 1895, pp. 31-32: «We have already observed that in the sixteenth century, from which time we still draw most of our information about the century preceding, "Giovanni Bellini" had become a generic name for superior Venetian Quattrocentist, and it followed as a matter of course that all superior painters a generation or two younger were his pupils. But we have just had occasion to note that Alvise Vivarini and Cima da Conegliano had each his own *atelier*, and nobody disputes the fact that Gentile had also his own *bottega*, and Carpaccio as well. All these artists must have had their own assistants, their own apprentices, and their own pupils, and before we can have a clear idea of the Venetian school as a whole we must divide it up into its various branches during the fifteenth century, and see what each contributed toward the art of the Cinquecento».

tone, and technique», e che dunque porta a riconoscere in Alvise il maestro di Lorenzo Lotto<sup>73</sup> e a considerare i suoi primi lavori come espressione di un gusto e di una tendenza certo non dominanti ma rappresentativi «of a very interesting minority».<sup>74</sup>

Nel corso dell'Ottocento, sul fronte dello studio dell'arte friulana, Fabio di Maniago, dapprima, e a seguire alcuni decenni dopo Vincenzo Joppi raccolgono una serie di apporti documentari che consente di raccontare la storia degli artisti operanti in Friuli con maggiore aderenza storica. Primaria importanza, in particolare, per quanto concerne la città di Pordenone e l'area immediatamente adiacente, acquistano alcuni atti redatti dal notaio Girolamo Rorario alla metà del secondo decennio e conservati presso l'archivio notarile cittadino, che costituiscono la prima traccia documentaria sulla produzione giovanile di Giovanni Antonio de' Sacchis altrimenti conosciuto come il Pordenone.

Affiora, infatti, la storia di «una delle più belle opere dell'arte veneta»,<sup>75</sup> la pala della Misericordia nella cattedrale di Pordenone, già riconosciuta molto tempo prima da Ridolfi alla mano di Giovanni Antonio. Un documento relativo ad un acconto di pagamento dell'8 maggio 1515, reso noto da Fabio di Maniago, permette di risalire all'identità del committente, Giovanni Francesco da Tiezzo, al costo complessivo pattuito per l'opera, ovvero 47 ducati d'oro, alla sua ubicazione originaria, «ad altare ipsius Magistri Joannis Francisci erectum in Ecclesia Sancti Marci introeundo, Ecclesiam, ad columnam sinistram sub titulo Sanctae Mariae Misericordiae», ai termini e modalità di consegna del lavoro, « et hoc

---

<sup>73</sup> BERENSON, 1895, p. 80: «Lotto, therefore, at the end of this long discussion, appears to us clearly as the pupil not of Giovanni Bellini but of Alvise Vivarini, influenced, to some extent, by his elder fellow-pupils Cima and Barbari, especially by the latter»; p. 124: «We have seen that as a painter Lotto was the pupil of Alvise Vivarini, and that this theory of his descent accounts for the great divergence between his art and the art of Giorgione and Titian. As we pursue our study of him we shall see more and more clearly to what an extent Lotto continued the habits, the traditions, the views of the Muranese artists into the sixteenth century, not slavishly, not even as Alvise himself would have done had he lived on another half century, but as a man born in 1480, who formed his artistic habits under Alvise and took his first view of life from him and his like».

<sup>74</sup> BERENSON, 1895, p. 125.

<sup>75</sup> BERGAMINI, 1973, p. 65.

quia per expressum pactum Magister Joannes Antonius pictor promisit eidem Magistro Joanni Francisco se perfecturum nunc, et prout promisit ad unguem facturum dictam palam seu anchonam juxta modelum sibi traditum hinc ad festa Paschalia Resurrectionis Domini in anno proxime futuro, videlicet in 1516».

Nel regesto sul pittore redatto da Vincenzo Joppi e pubblicato nel 1892, invece, compare in data 15 dicembre 1514 la notizia del «testamento di m.<sup>o</sup> Gio. Francesco detto Cargnelutto, di Tiezzo figlio di Colao di Piazza col quale ordina ai suoi eredi di far dipingere una Pala da buon pittore colla spesa di duc. 30 a 50, da porsi sull'altare della Madre di Misericordia nella chiesa di S. Marco di Pordenone» e nel quale viene precisata l'iconografia, «qua palla seu anchona habere debeat unam Divinam Mariam in formam Matris Misericordiae cum devotis suis a lateribus, videlicet cum uno S.to Josepho ab uno latere, ab altero cum una ymagine S. Christophori».<sup>76</sup> Le informazioni sulla commissione si arricchiscono, da ultimo, della notizia di un ulteriore pagamento di 11 ducati in data 25 giugno 1515, a conto del compenso concordato. Se la decisione di attribuire il lavoro cade alla fine del 1514, dunque, i tempi di esecuzione del lavoro e della sua messa in opera coinvolgono un possibile arco temporale dalla primavera del 1515 a quella del 1516, che tuttavia potrebbe restringersi qualora il lavoro fosse stato consegnato in anticipo rispetto alla data prefissata, essendo gli acconti di pagamento a noi noti datati a ridosso della commissione, fra il maggio e il giugno del 1515.

Sempre attingendo dagli atti del notaio Girolamo Rorario, Fabio di Maniago riporta la trascrizione parziale dell'accordo stipulato il 10 settembre del 1514 fra i camerari della chiesa di Sant'Odorico in Villanova nei pressi di Pordenone, il podestà, gli uomini del comune di Villanova ed il pittore Giovanni Antonio da Pordenone sulle modalità di pagamento dei 48 ducati pattuiti per la decorazione della volta, «quod ipse [Gio-

---

<sup>76</sup> Udine, Biblioteca Civica, Ms. Joppi 681/Not. II, c. 17r.

vanni Antonio] pingeret eis [degli uomini di Villanova] cubam predictæ Ecclesiæ S. Odorici cum figuris et modis de quibus predicti Camerarii et homines asserunt esse in concordio», decorazione peraltro già intrapresa dal maestro così come è possibile apprendere dalla trascrizione integrale dell'atto pubblicata da Joppi più tardi, «iam inceptum opus predictam cubam».

Queste indicazioni documentarie sono tanto più preziose in quanto consentono di ancorare ad un preciso momento storico un momento ben definito dello stile dell'artista, una fase descritta nei contributi più recenti della critica come l'approdo da parte del pittore ad una più matura maniera giorgionesca, tale da segnare un apice espressivo che verrà superato negli anni a venire solo da nuove aperture verso altre direzioni. Giorgio Vasari riporta che Pordenone «si diede senza altro maestro a studiare le cose naturali, imitando il fare di Giorgione da Castelfranco, per essergli piaciuta assai quella maniera da lui veduta molte volte in Venezia» e Carlo Ridolfi afferma rispetto alla formazione dell'artista che se per alcuni il giovane pittore privilegiò lo studio delle opere di Pellegrino da San Daniele, «altri vogliono, che da se si ponesse à disegnare e che di poi tratto dalla fama di Giorgione, se ne passasse à Venezia & introdotto nella sua casa apprendesse la buona maniera». Ad Anton Maria Zanetti, infine, preme mettere in rilievo come «il giovane avendo prima studiato in Udine su le pitture di Pellegrino, si volgesse poi alla maniera giorgionesca, scorto dall'indole propria, ch'è la miglior guida de' pittori a sceglier lo stile. Gli altri seguaci di Giorgione lo somigliarono qual più qual meno; il Pordenone lo somigliò ancora nell'anima, di cui è difficile trovarne altra più fiera, più risoluta, più grande in tutta la veneta scuola». Tuttavia, scarse sono le notizie sulla produzione del periodo giovanile nelle fonti menzionate e per lo più relative al suo operare ad affresco, piuttosto che alla pittura ad olio: Vasari, infatti, scrive che «avendo dunque costui apparato i principj dell'arte, fu forzato per cam-



par la vita da una mortalità venuta nella sua patria, cansarsi: e così trattenendosi molti mesi in contado lavorò per molti contadini diverse opere in fresco, facendo a spese loro esperimento del colorire sopra la calcina», mentre Ridolfi riferisce che appena dopo il ritorno da Venezia «indi à poco tempo fù necessitato partire per certa mortalità accaduta e [...] ritrattosi in que' Villaggi vi facesse opere molte», citando fuggacemente nel corso del testo e senza osservare un criterio cronologico di presentazione le «historie della vita di Christo» a Villanova e la pala della Misericordia nel duomo di Pordenone, «di bel colorito».

Fabio di Maniago riprende quest'ultima espressione nel descrivere la stessa pala e nel suo commento agli affreschi di Villanova l'apprezzamento per il «calor delle tinte» si accompagna a quello per «i bei caratteri di quelle teste». Un lungo brano viene dedicato alle pitture eseguite in gioventù nella marca trevigiana, «la limitrofa trivigiana provincia, dove ei spesso trasferivasi, fu testimonio dei suoi primi saggi, finché divenne grande fino al lottar con Tiziano». Il pensiero dell'autore sulla pala di Susegana, in particolare, emerge subito singolare, ne sottolinea lo stile quattrocentesco, il guardare all'arte di Pellegrino da San Daniele, i primi tentativi di scorciare le figure: «interessantissima nella storia del Pordenone, dovendo esser questa la prima che delle opere sue si conosca, perché la sola, in cui lo stile ancor si ravvisi del quattrocento, nelle tinte fredde ed intere, nei contorni taglienti, nei caratteri di alcune teste, e nella simmetria uniforme delle figure. Fra queste quella di san Pietro nel panneggiamento e nel carattere della testa ricorda la maniera di Pellegrino da san Daniele [...]. Traspira però in molte parti uno stile già originale, che vuole aprirsi una nuova strada, e che tenta fin d'ora i favoriti suoi scorci».<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Per la predilezione per gli scorci, si riporta, in particolare, la descrizione dello stile del pittore all'inizio del suo profilo biografico nella *Storia delle belle arti friulane*: «Quindi profondamente i principii meditando dell'arte, vide che spaziosa arena, e intentata ancora, sarebbesi aperta all'artista, che si desse a imitar la natura, non nella sua semplicità, e nelle mosse spontanee, in cui essa ordinariamente presentasi, e come fatto avevano i suoi predecessori, e i suoi coetanei; ma scegliendo sempre all'incontro i modi

Sia Fabio di Maniago sia Giovan Battista Cavalcaselle sottolineano che intorno ai vent'anni Giovanni Antonio era già riconosciuto quale pittore, poiché come tale viene nominato in un documento del maggio 1504 redatto a Pordenone in cui si attesta che un certo Maio di Marostica subì una condanna per averlo schiaffeggiato.<sup>78</sup> Se di Maniago si rammarica di dover desumere i tratti dell'educazione pittorica del maestro dalle sole sue opere in quanto «fra i documenti che or si conservano, e che le date contengono dei suoi dipinti, non [...] è riuscito di trovarne alcuno anteriore al 1514»,<sup>79</sup> tanto più che nemmeno gli storici «nulla han conservato alla posterità di ciò che ha rapporto ai primi anni della sua vita, ed a' suoi primi lavori», anche Cavalcaselle precisa che «durante il tempo della guerra tra Massimiliano e i Veneziani, che fu dal 1507 al 1515, non abbiamo notizie del nostro artista in Pordenone»; di Maniago, infatti, aveva già reso noto il primo documento che vede di nuovo Giovanni Antonio in città, un atto di donazione rogato il 4 aprile 1513, tramite il quale Elisabetta dei Quagliati, seconda moglie del pittore, gli dona «omnia quæcum-

---

i più artificiosi, e le mosse le più difficili, e così degli scorci formando la base, e il carattere del proprio stile. Vide di quali opere insigni avrebbe in tal guisa l'arte arricchita, e quanto questo stile abbagliato avrebbe e sorpreso gl'intelligenti e gl'indotti egualmente, quelli pel sapere profondo, di cui doveva far mostra nell'artificio della composizione, nel disegno, nel nudo, e questi per la magia del chiaro-scuro, e del rilievo che ne veniva di conseguenza. Ei ben sapeva che gli scorci più alla scienza si prestano, che alla grazia; ma dotato dalla natura di elevato ingegno, però austero, pensava che troppo l'arte era nobile per non aspirare ad altro scopo che a quello sol di piacere. [...] Quindi, oltre la figura umana, egli si studiò particolarmente di rappresentare l'animal generoso, all'uom ne' viaggi e nelle guerre compagno, e lo figurò con tal perfezione, che il confronto non teme d'alcuno artefice. [...] Applicossi in oltre profondamente alla prospettiva, all'architettura e all'ornato, onde abbellir seppe i suoi quadri di fabbriche maestose, e d'artificiosissimi fondi, e oltre a ciò distinguendosi fra tutti i veneziani pittori si diede allo studio ancor dell'antico, e lo dimostrano le medaglie, i bassorilievi ed i busti che si trovano nei suoi dipinti [...]. Ei non portossi, è vero, alla fonte dell'antico a Roma; ma vide Venezia d'ogni parte adorna delle divine sculture, spoglie della vinta Grecia, e questo bastogli» (pp. 42-43)

<sup>78</sup> DI MANIAGO, 1823, ed. Furlan, 1999, p. 232, documento XXXVII: «Pordenone riceve uno schiaffo. 1504. Indictione octava... die 19 Maii... Inquisitio facta, de eo, pro eo et super eo, quod Mejus de Marostica dedit alapam Io: Antonio pictori filio Magistri Angeli murarij juxta denuntiam per ipsum Magistrum Angelum datam spectabili Domino Potestati. (tratto dall'archivio Montereale Mantica nel libro intitolato «1504, Liber Criminalium»»).

professione del Pordenone, nome del padre...continua nota...(aggiungi documenti...)  
data di nascita stabilita grazie...

<sup>79</sup> DI MANIAGO, 1823, ed. Furlan, 1999, p. 44: «Da quest'anno traggon principio i suoi lavori di data certa, proseguendo per ben tre lustri, e quest'epoca che gli anni suoi giovanili comprende, e in cui visse quasi sempre in Friuli, per ogni parte lasciando monumenti immortali del proprio ingegno, è poco dagli stranieri conosciuta, i quali cominciano ad ammirarlo nelle opere di Venezia».

que bona, res, et jura mobilia, et immobilia, et semoventia». <sup>80</sup> È forse opportuno portare l'attenzione sul fatto che nell'interpretazione di Cavalca-selle, la notizia dell'operare ad affresco di Giovanni Antonio nelle chiese del contado durante questo periodo, già tramandata da Vasari, non si debba riferire solamente al territorio intorno a Spilimbergo di cui viene ricordato il ciclo di Vacile, ma secondo lo studioso «possiamo credere che egli passasse parte di questo tempo fuori del suo paese e facesse anco i primi freschi nella chiesa di San Salvatore», castello del trevigiano, in località Susegana, appartenente ai conti di Collalto. Nel contesto degli anni giovanili del pittore, l'autore *Della pittura friulana* riconosce nel ciclo con *Cristo risorto e Padri della Chiesa* di Vacile così come nella prima parte di quello con *Storie della vita di Cristo* (*Annunciazione, Adorazione dei Magi, Fuga in Egitto*) nella cappella vecchia di San Salvatore un momento di passaggio e di unione fra la «maniera della vecchia scuola friulana», ereditata soprattutto da Giovanni Francesco da Tolmezzo e da Pellegrino da San Daniele che egli ritiene i primi maestri dell'artista, e «quella più moderna portata di fuori», da Venezia. <sup>81</sup> Sebbene da un lato il rimando alla pittura di Pellegrino da San Daniele, con particolare riferimento allo stile espresso dagli affreschi nella volta del coro della chiesa di Sant'Antonio Abate eseguiti nel 1498, serve a mettere in rilievo il punto di partenza di Giovanni Antonio in un rapporto fra maestro e discepolo, dall'altro Ca-

---

<sup>80</sup> DI MANIAGO, 1823, ed. Furlan, 1999, p. 248, documento LXVII.

<sup>81</sup> BERGAMINI, 1973, pp. 61-63. In apertura del capitolo su Pordenone: «Noi abbiamo veduto con quanta sollecitudine crebbe la scuola friulana, edificio moderno edificato sopra vecchie fondamenta. E si allargò con tanta rapidità sullo scorcio nel secolo XIV e nella prima metà del seguente, che i pittori vissuti in quel torno avrebbero potuto narrare com'eglino incominciassero seguendo i vecchi modelli dell'arte locale friulana e come fosse avvenuta in loro la trasformazione di questi in quelli del rinascimento col mezzo dei pittori di Venezia».

Sullo stile degli affreschi di Vacile: «L'esecuzione è ancora imperfetta, le forme pesanti e grossolane, le giunture, le estremità grandi e difettose, il panneggiamento angoloso. Il colorito delle carni è giallastro, con ombre scure e opache, e con tratti di tinte biancastri nella luce, e rosse nelle guance e nelle labbra. E oltre di ciò si nota una disuguaglianza di caratteri. Per esempio, la figura di Cristo è la più difettosa, mentre negli angeli piace una certa grazia e verità nei movimenti. Si avvicinano molto a questi caratteri quelli che si osservano nella chiesa del Castello di San Salvatore a poche miglia da Conegliano. Colà il Pordenone, quantunque con più favorevoli auspicii, e con più esperienza nell'arte sua, ricorda ancora la maniera di Giovanni Francesco da Tolmezzo, e quella che abbiamo notata nelle prime opere di Pellegrino». Di Maniago (1823, ed. Furlan, 1999, I, p. 129) aveva, infatti, attribuito questo ciclo al maestro tolmezzino.

valcaselle si preoccupa anche di evidenziare la distanza nonché la superiorità raggiunte dall'arte pordenoniana, confrontando le scene più tarde del ciclo di San Salvatore con la maniera di Pellegrino intorno al 1513, quando riprende la decorazione in Sant'Antonio abate nell'estate di quell'anno, con il definitivo rientro in Friuli dopo l'esperienza ferrarese; è dunque nel corso delle diverse fasi di lavoro del ciclo per i conti di Colalto, scandite forse da qualche intervallo, che si pongono le premesse perché il rapporto, sul piano dello stile, fra i due artisti si inverta negli anni successivi: «e in queste ultime pitture del Pordenone apparisce un tale perfezionamento, che c'induce a credere ch'egli abbia non solo studiato le opere dei grandi pittori in Venezia, e veduto colà il progresso che era stato fatto fare all'arte, ma abbia anche avuto attinenze e contatto con quei maestri».<sup>82</sup> Lo stesso Fabio di Maniago riferisce che Giovanni Antonio se ne andò a Venezia, «non offrendogli il Friuli altri modelli, onde avanzare nell'arte, fuorché le prime opere a quel tempo ancor bellissime di Pellegrino da san Daniele, sulle quali vogliono alcuni che i primi studii facesse»,<sup>83</sup> mentre Cavalcaselle presenta Pellegrino come uno dei grandi pittori della scuola friulana, che tuttavia «serba sempre l'impronta delle opere di quei pittori in mezzo ai quali era nato».<sup>84</sup>

Nel calore cromatico degli affreschi di Villanova, la cui esecuzione è documentata nel settembre 1514 e dunque non molto dopo il rientro di Giovanni Antonio nella sua città nativa, Cavalcaselle riconosce che proprio «da questo tempo incominciamo a vedere nel Pordenone quel fare largo e grandioso, pel quale va segnalato questo grande maestro del-

---

<sup>82</sup> BERGAMINI, 1973, p. 63.

<sup>83</sup> DI MANIAGO, 1823, ed. Furlan, 1999, p. 42: «Era appunto allora l'epoca fortunata, in cui in ogni parte d'Italia contemporaneamente gli artisti abbandonando lo stile secco e minuto, quello adottavano, che produsse i sempre celebri monumenti del secolo decimosesto, ed in quella Dominante a Giorgione di Castelfranco era dovuta questa felice rivoluzione. Il Pordenone, che ad interamente dar forza al suo ingegno non avea bisogno che di un solo lampo di luce, il quale la strada additassegli cui percorrere dovea, alla sola vista de' suoi lavori, diventando suo emolo, senza esserne prima discepolo, lasciò la prisca maniera per far passar nel suo stile il grande, il franco, il robusto, che i caratteri formavano del nuovo stil giorgionesco».

<sup>84</sup> BERGAMINI, 1973, p. 43.

l'arte friulana», quegli impasti ricchi e fusi che si ritroveranno soprattutto nella pala della Misericordia da lì a poco e che distingueranno ormai il nuovo gusto del pittore dalla «maniera dell'arte locale friulana», espressa da forme angolose nei panneggiamenti sovrabbondanti, da passaggi difettosi nelle mezze tinte, dove manca la dolcezza capace di infondere «la luce e il sole»<sup>85</sup> nella pittura e dove invece la luce e l'ombra staccano l'una contro l'altra con troppa forza, mentre i contorni segnano duramente il disegno delle forme.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> BERGAMINI, 1973, p. 46.

<sup>86</sup> Alcuni brani sullo stile di Pellegrino da San Daniele aiutano a definire meglio i caratteri della scuola friulana. Sulla pala di Osoppo datata 1494, Cavalcaselle scrive infatti: «Il sovraccarico delle vesti, le forme angolose, e il modo come sono accomodate sulle figure, sono i caratteri particolari della scuola friulana di quel tempo. Le carni hanno tinta giallastra, ravvivate di rosso sulle guance e nelle labbra; difettosi sono i passaggi delle mezze tinte, e le ombre fosche e cupe. La esecuzione tecnica è alquanto rozza; il disegno sempre imperfetto. L'anatomia, come anche lo sviluppo muscolare abbastanza studiati, ma tuttavia indicati in modo scorretto. La prospettiva però è applicata con sufficiente intelligenza. Giova osservare, fin d'ora, che quel genere d'architettura così ricca e fantastica, con quei putti vagamente scherzosi, è cosa che, si può dire caratteristica del nostro Pellegrino; e lo stesso dicasi di quella ricchezza di drappi, di vestiti e di accessori lumeggiati coll'oro» (BERGAMINI, 1973, pp. 41-42)

Sul Cristo della volta del coro nella chiesa di Sant'Antonio abate, datata 1498: «Più degli Evangelisti, il Cristo si risente dell'antico tipo locale che ha subito l'influenza, come notammo, di quello tedesco. La testa, benché regolare, ha la fronte larga, rilevata ed ossea, ed ossute e pesanti le estremità. Il panneggiamento a linee rette è di forme angolose, ma in tutto più misurato nelle masse, e veste meglio le figure, le quali nello sguardo mostrano ancora quella certa immobilità che notammo nel quadro d'Osoppo. Il colorito della carnagione è sempre basso di tinte e con ombre scure. Così i colori delle vesti sono forti ed alquanto eguali nelle tinte, ma anche con tutto ciò vedesi un miglioramento. Così la massa della luce e delle ombre è meglio definita e le figure acquistano più rilievo» (BERGAMINI, 1973, p. 43).

Commentando la maniera degli affreschi eseguiti nella stessa chiesa nel 1513, dopo il ritorno a San Daniele dell'artista: «Sebbene questi freschi abbiano sofferto, pure vedesi che il Pellegrino ha fatto fare un altro passo all'arte sua [...]. Ma con tutto ciò si riconosce che Pellegrino abbisogna ancora di maggiori studi e di maggiore esperienza per raggiungere quel modo largo e facile che vedremo nelle opere che in progresso di tempo condusse nella stessa chiesa. Egli non si mostra ancora del tutto schivo dal segnare con troppa forza i contorni. I passaggi dalla luce alle ombre staccano ancora troppo forti uno col l'altro e manca il colore di giusta gradazione nelle mezze tinte. Le carnagioni sono ancora di tinte troppo basse; forti e cupe quelle delle vesti, le quali continuano nelle forme a mantenersi angolose. Ma nondimeno v'è avanzamento in tutto, specialmente perciò che riguarda l'intelligenza anatomica e lo scorciare delle figure, come anco nel disegno, nel chiaro scuro e nella esecuzione più facile e pronta.

Queste pitture, per molti aspetti, ci richiamano alla memoria quelle che fece il Pordenone, l'atleta dell'arte friulana, nel principiar della sua carriera. Il Pordenone, come nella vita di quell'artista vedremo, forse, ed è lecito crederlo, dapprima studiò le opere di Pellegrino e forse stette con lui. Il Pordenone visitò anch'egli Venezia e si pose a seguire la nuova maniera detta giorgionesca; ma perché il Pordenone era uomo di genio e fornito d'ingegno più elevato di Pellegrino, presto apprese quella maniera e tornò nel Friuli pittore più valoroso di quello che fosse stato il suo maestro Pellegrino.

Probabilmente Pellegrino visitò il castello di San Salvatore di Colalto, non molto discosto da Conegliano, od altri luoghi ove avea lavorato il Pordenone, nella prima parte del secolo decimosesto. Il fatto sta, che, o per sua volontà, o senza volerlo, mostra dopo questo tempo d'imitare la maniera del Pordenone. È istruttivo osservare come i due pittori, in differenti tempi, sieno stati maestri l'uno dell'altro; come Pellegrino da prima insegnasse al Pordenone, e come la pittura del Pordenone servisse più tardi di modello al Pellegrino. È vero che potrebbero essere stati condotti agli stessi risultati da un simile corso di studi. Ma l'arte di Pellegrino assomiglia nel 1514, tanto a quella del Pordenone, che è impossibile non

---

credere che Pellegrino non seguitasse la maniera del Pordenone, quando si ponga mente che il Pordenone era di già più valente nell'arte, di Pellegrino» (BERGAMINI, 1973, p. 47).

E la medesima conclusione si ritrova nella biografia di Pordenone: «E perché gli affreschi di Conegliano e questi di Villanova sono eseguiti prima che Pellegrino ripigliasse il suo lavoro nella Chiesa di Sant'Antonio Abate in San Daniele, abbiamo qui la conferma vieppiù manifesta di quello che dicemmo dei freschi che il Pordenone condusse nella Chiesa di San Salvatore di Colalto, cioè, che se Pellegrino è stato dapprima maestro del Pordenone, questi ora mostra in tutto tanta superiorità, da lasciare Pellegrino molto addietro nell'arte» (BERGAMINI, 1973, p. 65).

Infine, nella parte della decorazione affrescata da Pellegrino intorno al 1515 sempre nel ciclo di Sant'Antonio Abate, Cavalcaselle osserva: «È da notarsi segnatamente il cambiamento nell'esecuzione. Pellegrino nei primi lavori adopera molta sostanza di colore e vi modella sopra con tratti grassi di tinta, producendo così un effetto non piacevole, oltre un colorito di tinta bassa e opaca, e difettoso nella trasparenza. Egli dipinge ora sopra un fondo molto levigato e vi lavora con tinte trasparenti, e solo nei lumi con corpo di colore, ritoccando con tinte forti, ma liquide, gli scuri. Egli con questi mezzi ottiene un buon contrasto di tinte e di chiaroscuro, alle quali cose, però, sacrifica le altre parti dell'arte e trascura il disegno, specialmente nelle estremità e nelle giunture, in guisa che non sono definite con sufficiente precisione. Pellegrino, attirato dalla ricchezza e vaghezza del bel colorato, come i suoi contemporanei di Venezia, a questo rivolse tutti i suoi sforzi. Che se egli può talvolta gareggiare con quelli per grande facilità e prontezza di mano, si mostra, per altri difetti, inferiore. Ma se egli è minore non solo ai grandi pittori della scuola veneta, ma anco al suo compatriota Pordenone, le sue pitture sono spesso piacevoli e meritano di essere studiate» (BERGAMINI, 1973, p. 49).

*Dalla Storia di Venturi al Viatico di Longhi:*

*alvisismo o bramantismo?*

*Il dialogo fra categorie di interpretazione stilistica*

Cima da Conegliano lavora a più riprese per la sua terra nativa e nel riepilogo dei ritrovamenti documentari avvenuti sullo scorcio dell'Ottocento è opportuno dunque inserire anche la ricevuta di pagamento rinvenuta da monsignor Vincenzo Botteon nell'archivio vecchio comunale di Conegliano fra gli atti della causa *Super divisionibus consortum de Cima*, istruita dal notaio Bartolomeo da Collo tra il figlio del pittore, Luca, e gli eredi del fratello Pietro. Riguarda una pala d'altare voluta dalla badessa Antonia per il convento cittadino di Santa Maria Mater Domini contro un valore di 70 ducati, di cui in data 19 agosto 1516, appunto, viene corrisposta all'artista una quota pari a poco più di 6, per un totale complessivo di 47 ducati su 70; è l'ultima opera documentata dell'artista, che morirà fra l'anno successivo ed il seguente.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr. MANUELA BARAUSSE, *Regesto dei documenti*, in GIOVANNI C.F. VILLA [a cura], *Cimadaconegliano. Poeta del paesaggio*, catalogo della mostra, Conegliano, palazzo Sarcinelli, 26 febbraio – 2 giugno 2010, Venezia, 2010, pp. 234-251, n. 60: «[1517? 1518?] ottobre 2. Venezia (documento in copia del 1566). Alvise, prete titolato della chiesa di Santa Marina di Venezia attesta di aver ricevuto da Antonio *pelizer* abitante a San Luca in Venezia, per conto di Pietro, figlio del defunto Giovanni Battista da Conegliano *depentor* sepolto il 3 settembre *alli fra minori*, due staia di farina per aver celebrato alcune messe per l'anima del defunto. [...] Il documento si conserva in copia all'interno del fascicolo processuale prodotto nel 1566 a seguito della causa sorta tra gli eredi di Giovanni Battista da Conegliano per la divisione dei beni dopo la morte di Pietro (1565). L'anno reca solamente l'indicazione delle prime due cifre, mentre sono lasciate in bianco dallo *scriptor* le ultime due, cosa che ha reso difficile collocare correttamente – in mancanza di ulteriore documentazione in proposito – l'anno della morte di Cima, dal momento che l'ultimo documento che lo attesta ancora in vita è dell'agosto del 1516».

Secondo Cavalcaselle, i pittori del Friuli e quelli della vicina provincia di Treviso videro la loro arte ringiovanita grazie al magistero di Carpaccio, dei Bellini, di Alvise Vivarini, ma «fra tutti i pittori veneti il Cima più degli altri servì di modello e contribuì a migliorare, in gran parte, quella rozzezza d'esecuzione e quella trivialità di caratteri propri di questa scuola. Quei pittori adunque studiarono ed elessero di preferenza il Cima a modello, e dettero così alle loro figure aspetto più moderno col raddolcire quei tipi poco piacevoli e quell'aria volgare delle figure, come vediamo nel Pellegrino». <sup>2</sup> Ancor prima, nel 1871, nella sua *History*, Cavalcaselle osservava a proposito dell'ancona di Cima con San Giovanni Battista nella chiesa della Madonna dell'Orto a Venezia, che «even here his figures have little more than good proportions, their scanty development reminding us of the Friulan in its cornered dryness, just as the landscape and background of ruined architecture recall familiar bits by the great masters of the hill country, Pellegrino of San Daniele and Pordenone»; <sup>3</sup> e l'espressione «background of ruined architecture», sebbene non sciolta in rapporto ad opere precise di questi ultimi maestri, porterebbe comunque a puntare immediatamente l'attenzione su uno dei dipinti più noti di Pellegrino, vale a dire l'ancona di San Giuseppe nel duomo di Udine del 1501, in cui una «fuga di antichi archi rovinati» <sup>4</sup> dà vita a un «fondo fantastico pittoresco e piacevole», <sup>5</sup> e non mancherebbe neppure di richiamare alla mente anche alcune pale giovanili di Pordenone quali la *Sacra conversazione* sull'altar maggiore della parrocchiale di Susegana e quella sull'altare maggiore della chiesa di Vallenoncello.

Nella *Storia* di Adolfo Venturi, d'altro canto, la pittura di Cima trae profitto dal confronto con Bartolomeo Montagna, ritenuto il suo primo maestro come già voleva Jacob Burckhardt, e dunque con Antonello e con Alvise Vivarini: «come Bartolomeo Montagna, il Cima attinge all'arte del

<sup>2</sup> CAVALCASELLE, 1876, p. 42.

<sup>3</sup> CAVALCASELLE, 1871, I, p. 238.

<sup>4</sup> DI MANIAGO, p. 132.

<sup>5</sup> CAVALCASELLE, 1876, p. 44



grande Messinese, ma il seguace del maestro vicentino dimostra di averne una diversa visione. Entrambi si sono appropriati quegli elementi dello stile di Antonello che più convenivano al loro spirito: il Montagna squadra i lineamenti con forza, li taglia recisamente come nella pietra, non smussa gli angoli, sfaccetta le forme plastiche di Antonello, le traduce con segno mantegnesco; Cima sembra derivare dal Messinese la perfetta insensibile gradazione dei piani del chiaroscuro; la sua mite natura rifugge da ogni asprezza di forma come di spirito, e quindi egli evita gli angoli, leviga, tornisce con amore le forme. L'ovale dei suoi volti si accosta più di quello di Alvise agli esemplari di Antonello, del quale però generalmente non serba il movimento e la costruzione monumentale dei gruppi, la loro architettura basata su criterî fondamentali geometrici. Il Montagna racchiude le figure entro rigidi schemi, le bilancia fra linee tirate con matematica precisione; Cima le vuole più libere, e ne scioglie i movimenti, e le pieghe dei panneggi, accennando già nelle prime opere al proprio dolcissimo ritmo». <sup>6</sup>

Ma nel descrivere l'evoluzione stilistica del pittore, Venturi non perde occasione di mettere in luce la difficoltà spesso manifestata dall'artista nell'invenzione degli apparati architettonici come quando il giudizio si fa a tratti severo proprio nel raccontare la pala della Madonna dell'Orto, in cui «con infantile inesperienza, il pittore costruisce il tempietto diruto che raccoglie i cinque Santi, ma l'illogica architettura è vestita ancora di lucidi marmi venati [...]. Già balena, attraverso le incertezze dello stile, una nuova ricerca di movimento che allontana il Cima da Bartolomeo Montagna. Rifuggendo dalla frontalità, egli gira verso destra la figura di Giovanni e fa che tutto il tempietto giri con essa, mentre i Santi rimangono allineati con regolarità mantegnesca. Anche l'albero, che si profila obliquamente sullo sfondo mattinale del cielo, determina una nuova linea compositiva, rivelando la tendenza a rinnovare gli anti-

---

<sup>6</sup> VENTURI, 1915, VII, 4, pp. 501-502.

chi schemi, la quale renderà feconda di risultati l'arte di Cima»;<sup>7</sup> o quando presenta l'*Annunciazione* dell'Ermitage, che «mostra il Cima incapace di costruire un interno. La ricchezza dell'inginocchiatoio e del letto di Maria contrasta con una rozza sedia impagliata messa contro la parete; la stretta imposta non può chiudere l'ampia finestra; il paese, con architetture montagnesche, non sfonda».<sup>8</sup> Venturi, inoltre, riconosce esplicitamente nella pala di San Giuseppe di Pellegrino l'esempio di Cima, leggendovi «ricordi cimeschi nel fondo di ruine e d'alberi».<sup>9</sup>

Nello studio dell'arte friulana del Cinquecento si affaccia ad un certo punto la possibilità di arricchire la rosa dei riferimenti, al di là dei consueti appelli all'insegnamento di Cima e di Alvise. Negli anni trenta, infatti, si incontra un intervento significativo di Giuseppe Fiocco dal titolo *Il primo Bramante*, nel quale viene messo in evidenza come lo sfondo architettonico della *Sacra Famiglia* di Strasburgo, attribuita a Pellegrino, si possa collegare all'invenzione architettonica espressa nel 1481 nell'incisione del milanese Bernardo Prevedari su disegno di Bramante, con l'intenzione da ultimo di sostenere l'esistenza di una possibile fonte comune in ambito ferrarese ad entrambe le opere, «e ci si può domandare se questo amore delle architetture così concepite, fra mantegnesche e al-

<sup>7</sup> VENTURI, 1915, VII, 4, pp. 504-506.

<sup>8</sup> VENTURI, 1915, VII, 4, pp. 510-512. Si cfr., inoltre, il passo a p. 548: «Più del Montagna s'industriò nell'adattamento delle proporzioni tra l'architettura e i personaggi sacri, piccoli sempre davanti a piccole arcate, contro nicchiette, entro basilicule; e, quando architetta tutto ciò, raccoglie pilastri lombardeschi, talvolta con capitelli all'antica, a piramide tronca, sormontati da alti pulvini, e allunga trabeazioni con molteplici listelli a gradi, col fregio di marmo scuro, e dischiude l'interno di medioevali cappelle a cupola veneziana. Più tardi, nel Cinquecento, semplifica, ammoderna, e riduce al minimo le architetture, che divengono cornici alle rappresentazioni. Quando, nel *San Pietro Martire* di Brera, torna a dare qualche sviluppo alle forme architettoniche, par che i Santi nel primo piano stieno sotto una cappa pesante e mancato loro il terreno, sembrano statue senza base». Si vedano anche le descrizioni sulle pale dell'Accademia, di Londra e di Brera: «[Madonna dell'arancio, Accademia] La concezione del gruppo, sotto il mantegnesco albero d'arancio, è essenzialmente plastica. [...] Noncurante di effetti prospettici, Cima non sa ancora architettare lo spazio; e il gruppo divino, con le solide forme statuarie, si rileva sul fondo di alberi e di monti come sopra un commesso di marmi variopinti» (p. 512); «[Incredulità, Londra] ancora il Cima non riesce a costruire l'interno: il soffitto a cassettoni sfugge troppo, cadendo sulla parete alvisiana che si addossa alle figure, segnate con lieve manierismo (p. 518)»; «[San Pietro martire, Brera] Semplificazione d'ambiente e accordo fra architettura e figure, sono anche nel *San Pietro Martire* della Galleria di Brera. Nel primo decennio del Cinquecento, il Cima non ha forza ancora di costruire organicamente lo sfondo architettonico; troppo ristretta è la zona del pavimento in rapporto alla fuga prospettica delle vele e dell'arco. [...] Tra figure e architettura è un equilibrio rigoroso di linee e, con fine intuizione del senso ritmico, l'artista apre il manto del martire, a destra, disegna curvo il piviale fra le braccia sollevate del curvo San Nicola, verticale nelle sue linee la veste di Benedetto, aperto ad ala il manto del fanciullo. Come sono semplici le linee dell'architettura e delle figure, così son poche le note di colore...» (p. 524).

<sup>9</sup> VENTURI, 1915, VII, 4, p. 596.

bertiane, con effetti illusionistici di occhi nelle pareti rotte e frammentarie, e di sottinsu nelle cupole, amore che non fu solo di Pellegrino ma anche poi del Pordenone, aiuto appunto di Pellegrino a Ferrara, non derivasse a loro, come al Bramante, da una stessa fonte padovano-emiliana e da una comune dimora». <sup>10</sup> Nonostante un lasso di tempo di oltre vent'anni separi l'origine documentata dell'incisione milanese dai soggiorni, pure documentati, di Pellegrino alla corte di Ferrara fra il 1504 e il suo definitivo rientro in Friuli nel 1513, Fiocco non solo porrebbe sullo stesso piano questi lavori, immaginando una situazione in qualche modo paritaria fra di essi e non di dipendenza l'uno dall'altro, ma si muoverebbe anche nella possibilità che lo stesso Bramante abbia risieduto in quella città.

Per Fiocco il debito culturale del Bramante milanese è soprattutto con l'Italia settentrionale, con la lezione di Melozzo, del quale è considerato allievo e che a sua volta aveva saputo trarre così grande beneficio nella ricerca d'illusionismo prospettico dagli scorci arditi e dalle inquadrature con il punto di vista ribassato della padovana cappella Ovetari di Mantegna. Se negli *Uomini d'arme* di casa Panigarola prevale, infatti, l'accostamento a Melozzo, è nel virtuosismo illusionistico dell'abside di Santa Maria presso San Satiro che si avvertono «i suggerimenti del Mantegna, di pura marca pittorica e già precocemente scenografica», <sup>11</sup> proprio perché «oltre al melozzismo evidente è la padovanità che s'impone quale elemento fondamentale del Bramante». <sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> FIOCCO, 1936, p. 112. Sull'ipotesi del soggiorno a Ferrara del Pordenone, si veda: JOPPI, 1890, p. 19: «1508, Ferrara – [...] Dipinge detto m.<sup>o</sup> Pellegrino la scena della commedia di Lodovico Ariosto intitolata *Cassaria* composta a requisizione del Cardinale Ippolito e fatta rappresentare dal Duca nella sala di corte. Il *Libro della Munizione* dell'Arch. Estense nota la spesa fatta per colori dati a lui – per dipingere li casamenti de la comedia et sala – e per fare barche e tavole. Ebbe altresì la direzione di tutti i lavori di decorazione al teatro giovandosi di parecchi pittori come di Rigo di Anzolino, Gio. Antonio, Cesare, Giovanni da Cremona, Lodovico Roberti, Domenico, Tommaso da Carpi, Francesco da Carpi. I maestri Gio. Antonio e Grisostomo (1) furono donati dalla duchessa Lucrezia (Borgia) di panno per compenso di aver messo a oro una cuna. [...] (1) È probabilmente Giovanni Antonio detto il Pordenone che era allora in giovane età».

<sup>11</sup> FIOCCO, 1936, p. 112.

<sup>12</sup> FIOCCO, 1936, p. 112.

Ma secondo lo studioso il debito maggiore del primo Bramante architetto «tuttal'altro che classico e classicheggiante»<sup>13</sup> è in primo luogo con il «grande mondo architettonico creato dall'Italia Settentrionale, e specialmente dall'Emilia, con risultati degni delle migliori tradizioni d'oltralpe»,<sup>14</sup> a cominciare dai primi progetti per il duomo di Pavia, ai quali guarda la stessa incisione Prevedari:

ivi è certo che, in tutto l'andamento grandioso, domina il ricordo dell'arte romanica lombarda, specialmente palese nel tiburio poligonale, potente al pari di un fortilizio [...]. Il Bramante pare voglia coronare, con la chiarezza del Rinascimento, il sogno delle costruzioni medioevali, dimostrando che non vi era fra esse e il suo tempo né vero distacco, né vera contraddizione. [...] egli sente la potenza delle costruzioni antiche lombarde, e ne rivive con la nuova parlata le possenti forme. Ed è tutto un mondo dimenticato e tradito a ritornare in circolazione; un mondo ricchissimo, che per la sua grandezza, così fruttuosamente rivelata, pare strano si fosse messo da parte nella terra stessa gloriosa dei massimi raggiungimenti che l'architettura medioevale possa vantare in Italia. Appunto per la sua naturalità apparve come un risveglio. È questa prodigiosa ripresa, se ben si guarda, l'aspetto più alto dell'architetto nato, il quale non ha preconcetti nelle sue predilezioni istintive, e coglie a piene mani dall'opera oscura dei secoli passati, presenti con l'imponenza severa delle loro chiese massicce, dei loro palazzi comunali, dei loro castelli, come da una rivelazione più attiva, anche perché più completa, più prossima e contingente, di quella frammentaria offerta dalle rovine classiche.<sup>15</sup>

Un altro saggio molto considerato negli studi su Bramante sia da parte di Fiocco, sia nelle monografie sull'artista di storici dell'architettura quali Costantino Baroni e Arnaldo Bruschi è *Il problema del Bramante* di Giulio Carlo Argan,<sup>16</sup> nel quale l'autore, riprendendo alcuni argomenti

---

<sup>13</sup> FIOCCO, 1936, p. 111.

<sup>14</sup> FIOCCO, 1936, p. 111.

<sup>15</sup> FIOCCO, 1936, p. 113.

<sup>16</sup> ARGAN, 1934.

già affrontati da Gustavo Giovannoni,<sup>17</sup> si interroga su quanto peso la concezione spaziale bizantina o della tarda romanità potesse aver avuto sull'opera del Bramante milanese quale fonte di classicità. Per lo studioso il pensiero artistico di Bramante ai suoi esordi a Milano si incardina su due elementi principali, il valore di massa e il linearismo ripreso dal gusto gotico. Rivolgendo l'attenzione in particolare allo schema planimetrico centrale, tanto prediletto da Bramante, l'autore sostiene che

il gusto architettonico della tarda romanità elimina ogni rapporto dell'edificio con l'orizzonte prospettico; all'esterno le masse, lungi dal distribuirsi nello spazio secondo la successione dei piani prospettici, si accentrano gravitando su di un asse centrale; all'interno, lo spazio è limitato da vaste concavità che, accogliendo senza limiti prospettici i valori atmosferici, realizzano un valore di infinito spaziale, che il gusto bizantino definirà poi cromaticamente con la stesura della decorazione musiva. Il rapporto di pieno e di vuoto del gusto classico si muta in rapporto di massa e di atmosfera: il valore plastico diventa valore pittorico.<sup>18</sup>

La pagina dedicata alla descrizione della cappella della Pietà presso Santa Maria di San Satiro, da tenere ben presente poiché potrebbe valere anche per la lettura dell'incisione Prevedari quasi contemporanea a quel lavoro, offre inoltre l'occasione per chiarire ulteriormente i caratteri salienti dello stile bramantesco di quel momento:

La massa cilindrica, che non può raggiungere un valore di plasticità per l'accentuata larghezza in rapporto all'altezza, è alleggerita dalle nicchie che 'dilatano la superficie' col loro valore atmosferico: valore atmosferico che si estende alla superficie per mezzo delle lesene, commento linearistico al vuoto, e della tenue decorazione pittorica. La massa non s'impone più, dunque, come valore di solidità esaltata: ciò che importa, di questa massa è il suo limite con lo spazio atmosferico circostante, è

---

<sup>17</sup> G. GIOVANNONI, *Saggi sull'architettura del Rinascimento*, Milano, 1931, p. 67.

<sup>18</sup> ARGAN, 1934, [ried. p. 11].

la lieve vibrazione lineare, il sottile incresparsi della superficie che suggerisce questo limite. [...] Tra una massa e l'altra il rapporto è plasticamente inapprezzabile: il rapporto è affidato al suggerimento rapido delle sagome e dei profili, fortemente accentuati e spesso spezzati, al contrapporsi di spigoli ora decisamente affioranti dalle zone pittoriche circostanti ora ottusi e largamente accarezzati dall'atmosfera libera [...].<sup>19</sup>

Ed infine, Argan conclude che

non è dubbio che l'intento del Bramante, nel disporre queste masse contrastanti intorno all'asse centrale dell'edificio, sia stato un intento spaziale: ma se si vuole definire questa concezione bramantesca dello spazio non è a Raffaello, con il tondeggiare plastico delle sue forme entro lo spazio prospettico, che bisogna ricorrere, bensì a Leonardo, col suo gusto per la forma che affiora, con improvviso suggerimento formale dallo sfumato atmosferico o che, blandita dall'atmosfera, si distende in dolcissimi impercettibili piani. Chi, infatti, ricordi i disegni architettonici di Leonardo, schizzati con segno volante e quasi aereo, non può non riconoscere quanti rapporti abbiano con essi gli edifici bramanteschi a pianta centrale: S. Maria delle Grazie, le absidi del Duomo di Pavia.<sup>20</sup>

E verrebbe da chiedersi, qualora si accolga una lettura di questo tipo, quali risposte avrebbe potuto suggerire un tale modo di intendere e vedere lo spazio da parte di un artista che era architetto tanto quanto pittore, a un giovane collega di origine veneziana, che avesse avuto negli occhi la pittura del tardo Bellini o quella di Giorgione dopo l'incontro con Leonardo, e fosse dunque già avviato alla riflessione sui problemi relativi alla resa della variabilità luminosa ed atmosferica, e che si apprestasse ad inventare all'inizio del secolo la luce grande protagonista della pala di Santa Cristina al Tiverone; o quale attrattiva avrebbe potuto esercitare una tale ispirazione architettonica su un maestro di provincia, che

---

<sup>19</sup> ARGAN, 1934, [ried. pp. 12-13].

<sup>20</sup> ARGAN, 1934, [ried. p. 13].

non aveva ancora conosciuto Roma, ma che ambiva alla costruzione di sfondi architettonici quali quelli della pala di Susegana o di Vallenoncello.

Anchise Tempestini, nella monografia del 1979 su Pellegrino da San Daniele, riprende in parte il pensiero espresso da Fiocco sulle architetture in rovina raffigurate sullo sfondo della *Sacra Famiglia* di Strasburgo e soprattutto della pala di San Giuseppe del 1501 tuttora nel duomo di Udine, un'opera molto apprezzata dai committenti e «senza dubbio l'opera più al passo con i tempi che allora si fosse dipinta a Udine»,<sup>21</sup> e, si potrebbe aggiungere, in tutta l'area compresa fra il Veneto orientale ed il Friuli:

Il punto di vista ribassato, ormai consueto al nostro artista, fa grandeggiare la figura del santo, che ci appare come un vecchio saggio, avvolto nell'ampio panneggio, ancora spezzato, ma non più rigido e meschino come lo si notava ad Osoppo e a San Daniele. [...]

Si è detto e ripetuto che l'architettura in rovina che chiude il fondo deriva dal quadro del Cima da Conegliano nella chiesa veneziana della Madonna dell'Orto. In realtà, se osserviamo le due opere, noteremo subito la profonda diversità di concezione. Solo due elementi in comune si possono rilevare: il rovinismo e l'albero sullo sfondo. L'architettura del quadro di Pellegrino appare molto più lombarda che non veneta; ritorna in mente la navata che si vedeva in scorcio nel quadro di Strasburgo; i singoli elementi architettonici sono di chiara derivazione bramantesca: pensiamo in particolare all'arcone del Duomo di Abbiategrasso, del 1497. Non si può fare a meno di ricordare la bellissima 'Natività' del Bramantino all'Ambrosiana, in cui si nota la stessa impostazione dell'architettura, il sotto in su e l'albero contorto sulla sinistra. [...]

Anche la coppia di colonne discende chiaramente dal Bramante, forse attraverso le maestranze lombarde allora presenti in Friuli. È un problema in gran parte ancora da studiare quello della diffusione delle idee

---

<sup>21</sup> TEMPESTINI, 1979, p. 25.

del Bramante nel Veneto prima della diaspora [sic] da Milano seguita alla caduta di Ludovico il Moro.

Per comprendere come alla base dei due quadri si siano concezioni completamente divise, basterà notare che il San Giovanni Battista del Cima si accampa al centro, sotto la cupola in rovina, stagliato sul chiaro del cielo, mentre nel quadro di Pellegrino l'architettura fa da sfondo a San Giuseppe che si colloca in un suo proprio spazio; nell'opera ci sono due diversi punti di fuga.

Questo tipo di architettura tornerà in opere del Pordenone, come la pala di Vallenoncello, in passato attribuita allo stesso Pellegrino, prima che il Fiocco ne identificasse il vero autore, e le portelle d'organo del duomo di Spilimbergo.<sup>22</sup>

È significativo che qui si introduca la questione, senza incontrare ulteriori sviluppi tuttavia, sulle modalità di ricezione del bramantismo agli inizi del secolo nell'entroterra veneto, non tanto dunque attraverso Ferrara come suggeriva Fiocco, quanto piuttosto come conseguenza di una possibile migrazione di idee dalla Lombardia, e, si direbbe, non *prima* della caduta di Ludovico il Moro, ma probabilmente dopo e proprio a causa di quel capovolgimento politico accaduto lì sullo scorcio del Quattrocento.

Si deve tenere presente che l'aspetto 'straordinario' ed innovativo della pala di San Giuseppe non era certo sfuggito ai contemporanei, così come pare di intravedere in quanto riportato dalle fonti, e non solo grazie al facile confronto con la più tradizionale opera di Giovanni Martini eseguita in un clima di competizione, durante lo stesso arco di tempo, per essere posta sull'altare adiacente.

In una lettera del 12 luglio 1501 del decano del capitolo di Udine Giacomo di Marano al patriarca di Aquileia Domenico Marani viene criticata, infatti, l'immagine resa con troppa verità di san Marco di Giovanni Martini a fronte del san Giuseppe di Pellegrino:

---

<sup>22</sup> TEMPESTINI, 1979, 27-28.



Non evangelistam quempiam, sed militari paludamento hominem ne dixerò hominis monstrum deprompsit; Stratiotam vel barbarum nescio quem expressit. Si femori gladius, si lateri pharetra insederit, ille profecto erit qui iugulare et necare plurimos norit, non autem predicatione divini verbi Christo conciliare. Nusquam, sicut de eo sacrae litterae tradunt canis caput respersus calvicii gratia [sic] decorus et supercilio. Verum sub ipsis naribus pilosior, crine infecto atque protenso horridior spectatur ac barbatissimus. Alter, Joseph spirantem pueruli vivi gerulum vivaciorem nobis cum comuni leticia voluntate prestitit.<sup>23</sup>

Ed è lo stesso Giovanni Martini a firmare la propria opera:

1501 / Iohanes Vtin / ensis. Hoc. Pa / rvo. Ingenio / fecit

Ma ancor più rende l'idea di quanto fosse tenuta in considerazione la pala di san Giuseppe la sua citazione quale termine di confronto nella stima che il 22 giugno 1503 due disegnatori compiono del polittico di Aquileia, dipinto

cum figuris et ymaginibus eorundem Sanctorum que in ipsa depicte sunt, que ymagine omnes depicte esse et fuisse deberent depicte, ornate, palliate, umbrate, relevate ac illustrate ad similitudinem et perfectionem, proportionaliter loquendo, ymaginis et figure S. Joseph facte et depicte et posite seu situate Utini in Ecclesia maiori supra altare dicti S. Joseph [...].<sup>24</sup>

Fiocco, infine, nella monografia sul Pordenone del 1939, e sempre nella convinzione che l'artista fosse presente a Ferrara a fianco di Pellegrino in qualità di garzone nel 1508, ribadisce che tale soggiorno spiega «in entrambi i maestri certo amore per gli sfondi complicati e rovinosi» in collegamento con la «famosa incisione del Bramante, pur essa di evidente carattere ferrarese», ma aggiunge anche che tale soggiorno «per Giovanni Antonio fu il trampolino per altre esperienze più congeniali: per contatti col Signorelli e con Melozzo, colti a Loreto e subito riflessi a

---

<sup>23</sup> JOPPI, 1890, p. 37.

<sup>24</sup> JOPPI, 1890, p. 39.

Vacile e a Collalto». <sup>25</sup> Per l'arte del giovane Pordenone si è quindi alla ricerca di punti di riferimento estranei alla cultura friulana, lontani da Gianfrancesco da Tolmezzo ma pure da Venezia: nel ciclo di Vacile, se «è impossibile non vedere anche i legami che uniscono quest'opera del Pordenone con gli spicchi della sagrestia della Cura nel Santuario di Loreto», tuttavia «Melozzo vi appare meno esemplare: difatti la sua conoscenza non si rivela che nel Cristo risorto, di un taglio alquanto metallico [...], tale da far quindi pensare, per i comuni innesti ferraresi, più al Bramantino, del tipo del Cristo già del Maino, che allo stesso caposcuola». <sup>26</sup>

Sul versante dello studio dell'arte a Treviso, d'altra parte, non va dimenticato che Luigi Coletti, verso la fine degli anni trenta, richiama più volte l'attenzione sull'affinità dei paggi Onigo, ritenuti di Lotto ancora riprendendo l'attribuzione di Biscaro, con opere di Bramante e di Bramantino: «quelle con gli *Armigeri* di Palazzo Panigarola non sono meramente iconografiche, ma anzi stilistiche: proprio in quella larghezza di impianto, in quella monumentalità, soprattutto in quell'intendere la figura umana come organo architettonico»; <sup>27</sup> ancora, «ma oltre ai paggi d'arme Panigarola v'è l'*Argo* del Castello Sforzesco; col suo organismo architettonico nella impostazione prospettica dal basso, e nella decorazione a candelabre policrome e tondi inserti con finti bassorilievi. Complesso che molto ricorda il *Monumento d'Onigo*: sebbene questo abbia più largo respiro, spazi più riposati, minore sfoggio di repertorio antiquario-ornatistico; sia quindi meno lombardo». <sup>28</sup>

Tuttavia per Coletti il riferimento al bramantismo dei paggi Onigo deve essere mediato dalla figura di Melozzo, o meglio l'affinità di Lotto e Bramante deve essere ricondotta «ad una comune origine melozzesa». <sup>29</sup>

---

<sup>25</sup> FIOCCO, 1939, p. 27.

<sup>26</sup> FIOCCO, 1939, p. 30.

<sup>27</sup> COLETTI, 1939, p. 352.

<sup>28</sup> COLETTI, 1939, p. 353.

<sup>29</sup> COLETTI, 1939, p. 353.

Come osserverà più tardi Mauro Lucco, infatti, «per amore di verità bisognerà dire [...] che i contatti con Melozzo venivano rilevati dal Fiocco in un'epoca che si scopriva tutta melozzesca; quando l'artista forlivese, 'esoterico, teorematico, ma meno realizzatore' [Longhi] veniva osannato come il tramite necessario per il passaggio del verbo di Piero nell'arte del Nord e del Centro».<sup>30</sup>

Lo studioso quindi non solo propone di anticipare di qualche anno la nascita di Lotto rispetto al 1480 solitamente accolto dalla critica e di vedere l'artista intento ai paggi Onigo verso il 1498, ma prospetta anche una sua precedente formazione non tanto in laguna e nemmeno in Lombardia, quanto in ambito marchigiano, sulla base di un dato documentario, emerso ancora alla fine dell'ottocento, che potrebbe far pensare a sue opere giovanili eseguite nelle Marche e suggerire d'altro canto una sua diretta conoscenza dell'esperienza di Melozzo e di Signorelli a Loreto. Nella supplica dell'estate del 1506 con cui i frati di San Domenico di Recanati chiedono al comune un contributo per la pala che Lotto avrebbe dovuto dipingere, infatti, viene precisato che essa avrebbe dovuto essere condotta «iuxta designum ostensum et de melioribus picturis que sint iste que inspiciuntur facte in iuventute vel potius adulescentia sua».<sup>31</sup>

Se dunque da un lato «Bramante, il Bramantino e il Lotto partendo dall'idea melozzesca immagineranno le loro figure come accessorie della architettura quasi statue viventi»,<sup>32</sup> e nella sagrestia di San Marco a Loreto è infatti particolarmente evidente l'ideazione di una «architettura figurata»,<sup>33</sup> dove si dispongono via via «i piedistalli dei profeti, sui quali posano le colonne degli angeli, che sorreggono la trabeazione oculare dei cherubini, davanti alle cornici, alle nervature, ai riquadri, che organizzano architettonicamente la volta»,<sup>34</sup> dall'altro un ulteriore carattere

---

<sup>30</sup> LUCCO, 1975, p. 4.

<sup>31</sup> GIANUZZI, 1894, p. 39.

<sup>32</sup> COLETTI, 1939, p. 355.

<sup>33</sup> COLETTI, 1939, p. 349.

<sup>34</sup> COLETTI, 1939, p. 349.

preponderante nello stile di Melozzo e fondamentale per l'educazione artistica di Lotto fin dai suoi esordi è il principio grafico, il disegno, la tendenza alla delimitazione lineare dei corpi, proprio perché non si può negare che Lotto «è un disegnatore superbo, e non lo si affermerà mai abbastanza; di una fermezza e di una fluenza degna dei maggiori fiorentini. Si direbbe quasi un Antigiorione. Almeno fino ad un punto molto inoltrato della sua carriera, ciò che più lo interessa è il segno; ciò ch'egli cerca e vede è ciò che divide, non ciò che unisce. Anche il suo maturo luminismo tende soprattutto a crear profili. Non occorrono molte semplificazioni. Basta una occhiata al Vescovo de Rossi, o al giovinetto di Vienna, dove ogni pennellata mostra questo amore dei confini, dei crinali fra piano e piano, fra tono e tono, fra grado e grado».<sup>35</sup>

Coletti pensa, sulla base degli studi di Berenson, che superata la parentesi degli anni giovanili trascorsi nelle Marche a contatto con Melozzo, Lotto si sia inserito non certo nella corrente belliniano-giorgionesca, che segnerà poi il futuro dell'arte veneziana, quanto piuttosto in quella «arcaizzante», antonelliano-vivariniana, tanto da definire la sua pittura «antirinascentista» e «antiveneziana».

«Antirinascentista» per la «nervosa eccitabilità del suo temperamento che lo riporta ad un gusto gotico, più volte affiorante, e lo fa in anticipo partecipe d'altra parte di una sensibilità romantica»; «antiveneziana», invece, per la predilezione di un cromatismo più tradizionale e non tonale, «per la fedeltà alle tinte chiare quattrocentesche, e per la sua decisa esaltazione del colore locale».<sup>36</sup>

In particolare, dunque, si deve intendere il vivarinismo del giovane Lotto come un ritorno alle fonti di Antonello, e l'artista deve perciò essere annoverato nel gruppo di pittori al quale appartengono anche Cima, Montagna ed Alvise Vivarini, il cui stile «eminentemente plastico (vigore di rilievo, nettezza dei contorni, stacco delle figure dall'ambiente, tornite

---

<sup>35</sup> COLETTI, 1939, p. 351.

<sup>36</sup> COLETTI, *Lotto...*, 1953, p. 27.

come statue)»<sup>37</sup> denuncia una chiara intenzione di approfondimento dell'antonellismo. Sono pittori che andranno cercando soluzioni molto lontane da quelle che saranno percorse in seguito dall'arte veneziana, a partire certo dalla tarda produzione di Giovanni Bellini, il quale «si era già incamminato su quella strada che portava a Giorgione».<sup>38</sup>

Quello di Antonello è, semmai, «un 'tono' inteso solo 'localmente'; perché tende ad isolare i 'volumi' dall'ambiente'. E di qui una delle caratteristiche più evidenti del suo stile; la cristallina nettezza dei contorni, la intensa plasticità della sue figure rilevate, ritagliate come di opera glittica [...]. Ma Giambellino, era già [dai tempi del confronto con Mantegna] avviato alla conquista della 'pittoricità integrale' (come dice il Fiocco), mediante il tono, inteso anche 'spazialmente'. Il 'tono' che, non solo modella, non solo costruisce, ma [...] modella e costruisce insieme collocando, mediante il colore, le figure al loro giusto posto nell'ambiente e abolendo con ciò la distinzione fra ambiente ed ambito [sic]».<sup>39</sup>

Tuttavia, Coletti sembra cadere in contraddizione nel momento in cui mette bene in evidenza la diversità fra Alvise e Lotto nell'intendere la luce, l'uno con un linguaggio volto in funzione prevalentemente plastica, l'altro invece volto più in senso luministico, perché il problema che affascina Lotto è quello del «comportamento della materia sotto la luce»<sup>40</sup> attraverso un'«infinitesimale analisi delle superfici».<sup>41</sup> Anzi, si direbbe meglio che si tratta di un «luminismo sfuggente»,<sup>42</sup> «di una sottilissima ricerca chiaroscurale, che si risolve in un potenziarsi del rilievo, dove la luce però non s'impiglia nelle materia colorante, ma [...] scivola sulle superfici per dare il senso dell'impalpabilità e dell'inafferabilità».<sup>43</sup>

---

<sup>37</sup> COLETTI, *Pittura...*, 1953, p. LXVI.

<sup>38</sup> COLETTI, 1946-1947, pp. 50-52.

<sup>39</sup> COLETTI, *Pittura...*, 1953, p. LXV.

<sup>40</sup> COLETTI, *Pittura...*, 1953, p. LXXIII.

<sup>41</sup> COLETTI, *Pittura...*, 1953, p. LXXIII.

<sup>42</sup> COLETTI, 1946-1947, p. 43.

<sup>43</sup> COLETTI, 1946-1947, p. 43.

La monografia sul pittore pubblicata da Coletti nel 1953, inoltre, offre alla riflessione alcune pagine, in cui sembra che il racconto della luce nella pittura di Lotto trovi talvolta non poche assonanze con la descrizione degli effetti luministici ed atmosferici della cappella della Pietà in Santa Maria di San Satiro proposta da Argan alla fine degli anni trenta:

La luce, che era esterna nella 'scena', si fa interna alla 'pittura': la 'illuminazione' diviene 'luminismo'. Luminismo è l'effetto 'ambientale' della luce, o diciamo meglio la sua rappresentazione. La luce non già in funzione plastica ma in funzione spaziale: non la luce che aderendo alle cose le rivela, le rileva e le modella (com'è in massimo grado quella, esasperatamente plastica, del Caravaggio), ma la luce che colloca le cose nello spazio. Le cose sono così occasioni al manifestarsi della luce; ridotte alle loro superfici; meri indici spaziali; specchi ove essa, quasi diffuso fluido inafferrabile potenziale, urtando, si accende o inversamente si spegne e le accende e le spegne come deflagrando ai loro margini. Il 'valore' della luce si trova quindi trasferito dai 'volumi' agli 'ambienti', che sono delimitati e scanditi da quei volumi: il rapporto di 'chiaro' e di 'scuro' trapassa nel rapporto di 'luce' e di 'ombra'.<sup>44</sup>

E si veda soprattutto lo sviluppo proposto nel passo seguente:

ma oltre a tutti questi mezzi per rivelare i grandi spartimenti della luce e dell'ombra diffuse per entro alle masse atmosferiche, vi è tutta la casistica dei variati contatti della luce colle cose. Le quali, per valere agli occhi del Lotto, solo, o prevalentemente, in funzione di specchi al moto della luce, interessano soprattutto per la qualità delle loro superfici. Un mondo [...] tutto percorso da vibrazioni, da fremiti, da brividi e quindi pieno di corrugamenti, di contorsioni; un'asperità sulla quale la luce, incidendo, si scheggia; appigli sui quali la luce si rapprende in lustri che ne formano i più energici accenti. Conseguono a questi innumeri frangimenti un tremolio dei lumi nei quali sempre meglio si esprime la volante mobilità della luce; precisa 'figura' della irrequietudine del tem-

---

<sup>44</sup> COLETTI, *Lotto...*, 1953, p. 19.

peramento. E ciò è evidente non solo nelle opere della piena maturità, ma anche nelle giovanili, dove pure è rilevabile l'attenzione per le sode e nitide forme antonelliane, oggetto di una sottilissima analisi plastica, ma plasmate in una lucida materia cristallina sulla quale le luci scivolano in un gioco complicato di riflessi onde i 'lumi' si trasformano, per dirla con Leonardo, in 'lustri'. D'altronde, liberata la luce dall'ufficio di modulare le forme, ne consegue una sorta di discontinuità del tessuto pittorico, nel frizzare della linea, negli stacchi del colore. Una linea duttile ed incisiva che sembra mordere, pizzicare le superfici cromatiche, apparendo, scomparendo, in un rincorrersi di cenni allusivi, creatori di rapidi scorci formali, piuttosto che dispiegarsi nel discorso uniforme dei contorni chiusi. E d'altro canto il colore tende sempre più a surrogare la placida e diligente digradazione delle tinte e del chiaroscuro fusi, con accostamenti di zone chiaroscurali e cromatiche nettamente distinte; la sfumatura colla 'macchia'.<sup>45</sup>

Lo stesso studioso scrive che

Per Giambellino il problema era portato dentro alla luce stessa, per rappresentare 'anche', la consistenza dei volumi che nella luce si trovano immersi. [...] Il 'volume' cessa di essere volume, cioè costruzione di geometria solida, per diventare 'massa' di ombra o di luce. Ed è problema dal quale si svolgerà tutto un particolare atteggiamento del linguaggio pittorico, quello del luminismo, dal Carpaccio, al Lotto, al Tintoretto [...].<sup>46</sup>

Così negli ultimi due lustri del secolo, e nei primi tre del nuovo una ritornante aspirazione al pittorico si libera in una nuova levità di forme, che concilia la imponderabilità della visione lontana con la precisione della vicina. [Dimostrandosi, così, Bellini] attento alle novità dei giovani; fra i quali forse, ancor più che Giorgione, è da tener presente il Lotto [...].<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> COLETTI, *Lotto...*, 1953, p. 21.

<sup>46</sup> COLETTI, *Pittura...*, 1953, p. LXIV.

<sup>47</sup> COLETTI, *Pittura...*, 1953, p. LXVIII.

Ed è qui che la contraddizione nel pensiero di Coletti sembra acuirsi, poiché nello stesso momento in cui sostiene con convinzione l'«anti-giorgionismo» di Lotto, lo avvicina tuttavia notevolmente al magistero di Bellini e di Giorgione, come già indicava Vasari, più che non a quello di Alvise Vivarini.

Ma la posizione di Berenson rispetto alla formazione alvisiana di Lorenzo Lotto permane intatta sia nella *Storia* di Adolfo Venturi, sia più tardi negli scritti di Rodolfo Pallucchini.

Secondo Venturi, infatti, la pala di Santa Cristina, «ricca d'impronte alvisiane»,<sup>48</sup> è costruita sullo schema della pala vivariniana del museo di Berlino proveniente dalla scuola dei Battuti di Belluno (poi andata purtroppo distrutta), nonostante «lo slancio del gruppo divino dal trono e la nuovissima vitalità delle cornici»;<sup>49</sup> il polittico di Recanati, invece, con l'abside ideata «alla maniera alvisiana»,<sup>50</sup> palesa ripetuti «richiami all'arte di Alvise». <sup>51</sup> Di Lotto, inoltre, viene richiamata la ricerca di modellatura «ancora con un criterio sculturale»<sup>52</sup> e l'abilità nell'ideare caratteri, così come di frequente viene ripetuto di Alvise nelle pagine a lui dedicate: nella pala di Santa Cristina, «San Pietro, che sembra aguzzare sul libro gli occhietti pungenti, San Girolamo che nulla vede, chiuso in sé, solitario nel tempio come nell'eremo, grandioso monarca del deserto, Liberale, alfiere superbo in vedetta, Cristina che pende dal labbro di Gesù, estatica nell'offerta e tutta penetrata di luce». <sup>53</sup>

Venturi sottolinea lo stretto legame stilistico fra il ritratto del vescovo de' Rossi e i paggi Onigo, «quella testa di prelato intelligente, elegante, imperioso, con le labbra sensuali e gli occhietti di un freddo cilestrino, scrutatori»<sup>54</sup> contro «lo sguardo sprezzante di uno dei guerrieri, la

---

<sup>48</sup> VENTURI, 1929, IX, 4, p. 9.

<sup>49</sup> VENTURI, 1929, IX, 4, p. 10.

<sup>50</sup> VENTURI, 1915, VII, 4, p. 766.

<sup>51</sup> VENTURI, 1929, IX, 4, p. 10.

<sup>52</sup> VENTURI, 1915, VII, 4, p. 760.

<sup>53</sup> VENTURI, 1929, IX, 4, pp. 9-10.

<sup>54</sup> VENTURI, 1915, VII, 4, p. 760.



rapida fattura della bocca sdegnosa»<sup>55</sup> e la «testa superbamente modellata dell'altro scudiero, sulla quale è posto di sbieco, con giovanile baldanza, il berretto».<sup>56</sup> Non è solo l'accento sulla resa volumetrica ad avvicinare le due opere, anche cronologicamente, quanto la tessitura luministica, «il giuoco sottile dei riflessi e di ombre trasparenti», «lo studio di variare i piani di luce», «i riflessi con serici splendori». Sono spunti di indagine e di riflessione di cui, si è visto, si servirà molto Coletti, non meno del commento al *Ritratto di giovane con la lucerna* di Vienna, nel quale affiora l'attenzione per una sensibilità cromatica difficile da spiegare secondo i criteri del giorgionismo: se il vescovo de' Rossi è reso «modellando nella tenda del fondo una grande piega a fascio, per far affiorare dall'ombra addensata nel suo cavo la testa in luce, tagliata come in un'agata trasparente, il volto con superficie variata, in cui sono segnati i porri, le grinze ai lati della bocca, il rigonfiamento del muscolo labiale, le narici dilatate, la pelle tesa alla radice del naso»,<sup>57</sup> nel *Ritratto* di Vienna, «le pieghe sembrano incrinature nel ghiaccio; e i fiori meravigliosi, intessuti d'argento sull'argento, l'algida luce delle carni, il contrasto dei bianchi col nero del berretto e della tunica, allontanano quel genio di colorista dal mondo del tardo Bellini e di Giorgione. La pittura veneziana volgeva sempre più verso le note calde e morbide del giallo e del rosso, mentre, dipingendo l'ignoto *Giovinetto* di Vienna, Lorenzo evocava rigidità di gigli sopra arabescati fondi glaciali».<sup>58</sup>

Anche Pallucchini predilige la prospettiva che il giovane Lotto sia espressione di una corrente di gusto che fa capo ad Antonello e continua ad essere promossa da Alvise Vivarini. Secondo lo studioso, Lotto si allontana dal tonalismo allora vincente nel panorama artistico lagunare, sia perché aderisce al cromatismo timbrico e cristallino di Alvise, sia perché risente dell'arte di Dürer, alla metà del primo decennio presente in città:

<sup>55</sup> VENTURI, 1915, VII, 4, p. 762.

<sup>56</sup> VENTURI, 1915, VII, 4, p. 762.

<sup>57</sup> VENTURI, 1915, VII, 4, pp. 758-760.

<sup>58</sup> VENTURI, 1929, IX, 4, p. 10.

nella pala di Santa Cristina, «mentre Giorgione fonde l'eredità antonelliana in un fluido luminoso, esplicitamente tonale, il Lotto porta a conseguenze originali quella concezione di luce diffusa, facendola vibrare su di una forma limite, che si svolge con una inquieta mobilità di contorni»;<sup>59</sup> e ancora, a proposito del *Ritratto* di Vienna, «mentre Giorgione imprime ai suoi ritratti quel senso misterioso di sogno, per mezzo di un colore caldo ed avviluppante, il Lotto aggredisce i suoi personaggi mediante strutture linguistiche lucide e nervose».<sup>60</sup>

Il linearismo nervoso degli esordi del pittore sarebbe un altro carattere riconducibile alla presenza del maestro di Norimberga, sebbene nello stile lottesco linea colore e luce siano sempre «in funzione di un tessuto plastico-volumetrico secondo le norme antonellesche».<sup>61</sup> Nonostante l'originalità dei valori luminosi «oltremodo irrequieti e sfaccettati da un gioco labile di riverberi», nonostante il gusto per un volume «scandito, mediante i risalti di luce, in una plastica nervosa, inquieta, vibrante», la ricerca volumetrica del giovane Lotto guarderebbe dunque ancora ad Antonello. La pala di San Cassiano rimane un testo irrinunciabile per raggiungere la fredda intonazione cromatica lottesca, tanto quanto la pala di Belluno di Alvise, dove i volti sono costruiti da vigorosi rapporti di luce e ombra e dove vi è il tentativo di rappresentare ogni santo secondo un proprio carattere, anche questo un tema di ricerca assai caro al giovane Lotto.<sup>62</sup>

Pallucchini ritiene dello stesso momento stilistico dei paggi Onigo, attribuiti a Lotto e datati fra il 1503 e il 1505,<sup>63</sup> il *Ritrattino di giovane del-*

---

<sup>59</sup> PALLUCCHINI, 1944, I, p. XXVIII.

<sup>60</sup> PALLUCCHINI, 1954, p. 24.

<sup>61</sup> PALLUCCHINI, 1954, p. 10.

<sup>62</sup> Sul polittico di Recanati: «Tutte le esperienze della prima giovinezza del Lotto sembrano saldarsi in un'unità, in una coerenza, in una pienezza di tessuto espressivo davvero eccezionali: di direbbe proprio sotto lo stimolo della polemica contro il tonalismo giorgionesco. Quel modo di solidificare il colore in squadri plastici ancora antonelleschi, ma plasmati in una luminosità intensa; quel caratterizzare così a fondo la realtà dei tipi figurati a mo' di santi; e nello stesso tempo quel caricare l'accento realistico di una tensione mobilissima, inquieta, tutta a scatti, che imprime all'insieme della composizione, come a ciascuna delle figure, un ritmo oscillante e pendulo, sono altrettanti caratteri peculiari di tale momento dell'attività lottesca» (PALLUCCHINI, 1954, p. 19).

<sup>63</sup> Anche riguardo ai paggi Onigo: «Il Lotto, imprime a queste sue figure di Paggi una impostazione monumentale e volumetrica, che si realizza attraverso la luce: è una concezione del volume ancora antonellesca, ma ravvivata da

la Carrara, proprio a motivo della ricerca volumetrica quasi portata all'astrazione nel profilo del volto assimilabile allo schema ideale di un cilindro, di discendenza, secondo lo studioso, chiaramente antonelliana. Anche nella pala di Santa Cristina il realismo nello studio dei tipi dei santi è debitore della lezione dei nordici (Jacopo de' Barbari, Dürer), mentre permane l'amore per le «strutture cristalline e taglienti»<sup>64</sup> e per la costruzione volumetrica serrata, a raccontare l'incontro fra realismo ed astrazione formale così tipico dello stile del maestro durante i primi anni del secolo.

Se Pallucchini rilancia dalle pagine del catalogo sulla mostra *Cinque secoli di pittura veneta*, tenutasi nel 1945 a Venezia, la lettura del giovane Lotto in chiave alvisiana, Roberto Longhi risponde nel *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, insinuando più volte l'opportunità di riflettere sulla formazione lombarda e bramantesca del pittore veneziano.

Nella nota di commento al disegno con *San Sebastiano* del Louvre di Giovanni Buonconsiglio, lo studioso suggerisce di considerare la «supposizione che il pittore, oltre che con Venezia, abbia stretto intese con la cultura bramantesca lombarda; la stessa che, senza esito ulteriore, può aver toccato il Lotto giovane al tempo dei paggi Onigo a Treviso»; nelle pagine del testo, invece, a proposito della *Pietà* di Vicenza, avverte che l'opera esprime «il ricordo di una diversa cultura provinciale tra lombarda e bramantesca che par mandare qualche altro riflesso anche sui primi anni del Lotto».

Longhi insiste sull'aspetto antirinascimentale della poetica lottesca e raccoglie in una rapida sintesi tutto il senso della nuova luce che prende vita nelle prime opere dell'artista, «è forse tra quegli spiriti [Giorgione e Tiziano] il più moderno perché il più contrario ai canoni ancora salienti della poetica figurativa rinascimentale. Il Lotto pensa che le pro-

---

un senso scattante del ritmo lineare. Il viso del Paggio con mazza si imposta dal sott'insù con un senso volumetrico quasi aggressivo ottenuto per rapidi sbattimenti di luce a cui si contrappongono zone ombrate» (PALLUCCHINI, 1966, p. 24).

<sup>64</sup> PALLUCCHINI, 1944, I, p. XXVIII.

porzioni non esistano. Pensa che la forma, per inquietezza interna, cavilli continuamente secondo un nuovo 'animismo' che non involgerà l'uomo soltanto. La luce stessa, per lui, non è più la chiara regola solare, distributrice di ombre previste, di certezze gnomoniche, ma soffio discontinuo, vagante». Ne richiama, inoltre, l'«altissima moralità creativa», quando dipinge «un paesaggio puro» nel *San Girolamo* del Louvre, sebbene a nessuno in quegli anni sarebbe mai venuto in mente di chiederglielo e quando dipinge «cose di un mondo nuovo» in contesti figurativi tuttora ancora del tutto legati alla consuetudine e alla tradizione, è infatti «una grande promessa che, anche nel trattare i temi più canonici e di destinazione sacra, a Treviso e ad Asolo, pur senza capovolgere affatto l'impalcatura belliniana o antonellesca, il Lotto l'abbia smagliata in tanti passaggi».

Anche se esula dai limiti cronologici prefissati per la sintesi qui proposta sull'argomento, è forse opportuno ricordare che l'invito di Longhi a guardare verso la Lombardia è raccolto con insistenza molto tempo dopo, ormai già alla metà degli anni Settanta, in un gruppo di contributi ad opera di Federico Zeri, Mauro Lucco e Vittorio Sgarbi.

La tesi di fondo comune è che la cultura bramantesca sia la «cultura di punta»<sup>65</sup> che si respira a Treviso fra '400 e '500 e che la città abbia la funzione di «filtro (e filtro deformante)»<sup>66</sup> fra il capoluogo veneziano e l'entroterra veneto e friulano. E di nuovo l'indagine si appunta su un testo figurativo che più volte in passato aveva indotto gli studiosi a guardare verso la Lombardia, vale a dire i paggi del monumento sepolcrale ad Agostino Onigo nella chiesa di San Nicolò.

Fin dagli scritti di Biscaro l'attribuzione del lavoro a Lotto e la sua esecuzione intorno al 1505 avevano retto allo sviluppo degli studi, ora però Zeri propone la possibilità che la paternità dell'opera non sia del maestro veneziano, ma del giovane Giovanni Buonconsiglio durante il

---

<sup>65</sup> Lucco, 1975, p. 6.

<sup>66</sup> Lucco, 1975, p. 6.

periodo in cui è già documentato a Venezia e che venga ad inserirsi in special modo nel suo «capitolo bramantesco», antecedente al 1497, anno della pala di Cornedo e di quella eseguita per la chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Venezia, di cui rimangono alcuni frammenti, ormai espressione di scelte stilistiche rivolte in altre direzioni.<sup>67</sup> Intorno ai paggi Onigo e alla *Pietà* vicentina, si radunano allora alcune opere di impronta bramantesca quali il disegno con San Sebastiano del Louvre, il fregio della collezione Cini e l'affresco ormai perduto, ma di cui esiste una copia nel museo di Vicenza, del ciclo già nella chiesa vicentina di San Lorenzo.<sup>68</sup>

Se il confronto fra i due tondi monocromi a finto rilievo che ornano il basamento del monumento trevigiano e l'*Argo* di castello Sforzesco, già terminato nell'inverno del 1493, induce Zeri a puntualizzare ulteriormente l'esecuzione dei paggi all'anno subito seguente, nel 1494, un altro rimanendo chiarificatore rimane quello agli uomini d'arme di casa Panigarola,<sup>69</sup> senza tuttavia trascurare il riconoscimento di una certa eredità antonellesca nell'astrazione delle forme.<sup>70</sup>

Sgarbi invece ritiene in via dubitativa che i paggi siano di nuovo attribuibili a Lotto, anzi siano il «luogo d'incontro ideale»<sup>71</sup> per compren-

---

<sup>67</sup> Già LUCCO (1975, p. 4) aveva ribadito la sua convinzione «che quell'opera [i paggi Onigo] dovesse essere esclusa dal catalogo di Lorenzo Lotto», tuttavia concludendo: «Scartato il nome di Lotto, v'è chi si aspetterà il nuovo battesimo; che però preferisco rimandare ad altra occasione, dopo altre investigazioni sulla pittura dell'entroterra veneto» (p. 6).

<sup>68</sup> ZERI, 1976, pp. 68-70: «Viene così a riemergere, in pochi ma significativi numeri, il primo tempo di Giovanni Buonconsiglio; esso si svolge ad un assai alto livello di risultati, radicato in un terreno di cultura nel quale sono ravvisabili quattro fonti, tutte di insigne valore. L'accento vicentino, è quello che deriva da Bartolomeo Montagna, presso il quale è molto probabile che il Marescalco abbia speso gli anni di apprendistato e il primo avvio. Ma la sua curiosità deve averlo spinto assai presto ad evadere dai limiti strettamente locali, portandolo a studiare da un lato Andrea Mantegna dall'altro l'ambiente veneziano, centrato in Antonello. Subito dopo deve essere avvenuto l'incontro con la cerchia milanese del Bramante [...]».

<sup>69</sup> ZERI, 1976, pp. 64-66: «In questi due incomparabili apici di monumentalità (persino scostanti, per la discriminazione di casta di cui sono gli impassibili strumenti visivi) un modulo inventato dal Mantegna (*San Giorgio*) è rivisitato e rielaborato secondo un respiro prospettico e una grandiosità di cubatura che sono schiettamente bramanteschi. Solenni guardiani del sonno senza fine del senatore Agostino d'Onigo, essi risultano una geniale, lucidissima interpretazione in chiave veneta degli Eroi affrescati da Donato Bramante in Casa Panigarola a Milano; la loro fonte si può indicare nel cosiddetto *Uomo dallo spadone* oggi a Brera, e, per buona fortuna, giunto sino a noi nella sua integrità».

<sup>70</sup> A proposito della datazione del monumento Onigo, l'anno precedente Lucco aveva sostenuto: «Già erano state notate influenze del Bramante: ma si può ulteriormente precisare 'ad personam', dal momento che le connotazioni bramantine dei due mai fotografati tondi, similissimi a quelli dell'*Argo* nel castello Sforzesco, mi sembrano anche più probanti. E se teniamo conto che la decorazione della Sala del Tesoro risultava già conclusa nel 1493, questo può indurci a collocare per intero nei limiti dell'ultimo decennio del secolo la pittura del monumento Onigo, di solito ancorata alla data troppo tarda del 1505» (LUCCO, 1975, p. 5).

<sup>71</sup> SGARBI, 1977, p. 46.

dere le dinamiche che governano l'interazione fra il giovane maestro veneziano da poco arrivato in città e Pier Maria Pennacchi, pittore trevigiano, considerato dallo studioso non solo un interprete minore del bramantismo a Treviso, ma soprattutto una delle più autorevoli fonti di ispirazione di Lotto in quel giro d'anni.<sup>72</sup> La serie dei confronti si allarga dunque con opere firmate dall'artista trevigiano o a lui attribuibili, viene introdotta dapprima la *Sacra conversazione* già a Berlino e poi distrutta, databile tra il 1490 e il 1495, al volto dei paggi viene avvicinato quello «spaccato a metà dalla luce»<sup>73</sup> del secondo santo da sinistra, e subito dopo il *Salvator mundi* della collezione Lanfranchi a Roma che secondo lo studioso «denuncia un inequivocabile rapporto con gli 'Uomini d'arme' di casa Panigarola a Milano, ma anche una nordica ricerca d'astrazione e di geometrizzazione»<sup>74</sup> e che viene messo direttamente in relazione con il *Ritratto di giovane* dell'Accademia Carrara di Lotto a motivo della comune «dipendenza da modelli bramanteschi e lombardi».<sup>75</sup> Sgarbi apporta una nuova oscillazione cronologica alla datazione dei paggi Onigo, egli respinge per gli affreschi una collocazione subito a ridosso del 1493, ritenendoli eseguiti invece immediatamente dopo la messa in opera della parte scultorea, fissata da Paoletti tra il 1499 e il 1500.<sup>76</sup> Si verrebbe così

<sup>72</sup> Cfr. anche SGARBI, 1977, p. 47: «Per questo potremo concludere che l'autonomia mostrata subito dal Lotto rispetto alle contemporanee esperienze giorgionesche e la stessa eterodossa lettura che egli propone della lezione belliniana (si vedano, in rapporto, ancora una volta, le tre pale di Castelfranco di Giorgione, di San Zaccaria del Bellini, di Santa Cristina al Tiverton del Lotto, tutte presumibilmente del 1505) hanno alle spalle il 'dissenso' della civiltà figurativa trevigiana (i cui maestri meriterebbero un attento studio) culminante nel Pennacchi che è il tramite naturale per comprendere la 'variante' (lombarda e nordica) della cultura lottesca rispetto alla cultura dei maestri lagunari: la prima, punto d'arrivo della linea – mista – Bellini-Antonello-Pennacchi-Lotto; la seconda, diretta all'approfondimento tonale del 'classicismo cromatico' sulla linea – tutta intimamente lagunare – Bellini-Giorgione-Tiziano-Sebastiano».

<sup>73</sup> SGARBI, 1977, p. 42.

<sup>74</sup> SGARBI, 1977, p. 42. Cfr. anche la nota 48 a p. 50: «Né è pensabile intendere il Buonconsiglio come tramite fra la cultura bramantesca lombarda e quella trevigiana, proprio perché opere come il 'Salvator mundi' del Pennacchi scoprono un'assoluta indipendenza di lettura dei testi bramanteschi, in chiave antonellesca e nordica rispetto alla lettura che ne offre il Buonconsiglio (meno astratta, più 'caricata' e aggressiva: 'Pietà' di Vicenza, 'Cristo alla colonna', disegno, del Louvre)»; e SGARBI, 1981, nota 13 a p. 234: «Il dipinto reso noto dal Venturi, pervenne nella collezione Rabinowitz dalla galleria Kleinberger di New York dove fu riconosciuto nel 1917 a W. Suida come opera del Pennacchi. La notizia, finora non ricordata, si ricava da un cartellino nel retro della tavola».

<sup>75</sup> SGARBI, 1977, p. 44.

<sup>76</sup> PAOLETTI, 1893, p. 150. Sgarbi ricorda (1977, p. 46) che allora «il Lotto era pittore (nel 1503 infatti la 'Madonna' di Capodimonte ci mostra un pittore sicuro delle proprie forze, e d'altra parte è documentato a Treviso un 'm° Lorenzo de'pentor', nel 1498, il 19 marzo [LIBERALI, 1963, pp. 5-6], che potrebbe essere lo stesso Lotto)». Riprendendo alcune considerazioni già espresse da Biscaro, inoltre, sulla datazione del monumento aggiunge: «Né si vede perché, se non per confortare l'attribuzione al Buonconsiglio 'buono' di prima del 1497, data che compare nelle

meglio anche a spiegare «l'interpretazione nordica che i paggi propongono del testo bramantinesco, (e degli 'uomini d'arme')»<sup>77</sup> e a riconoscere maggiormente nel Pennacchi «il tramite naturale per comprendere la 'variante' (lombarda e nordica) della cultura lottesca»,<sup>78</sup> dato che questo momento stilistico condiviso dai due pittori e relativo proprio ai primi anni del secolo troverebbe anche conforto dal punto di vista documentario in

---

due pale 'avverse' della Giudecca e di Cornedo Vicentino, l'influenza del Bramantino debba agire immediatamente, ad appena un anno (così vuole lo Zeri) dal compimento dell' 'Argo', e non possa invece – giusta l'opinione di chi ritiene che la decorazione a fresco del monumento Onigo segua, come sembrerebbe più logico, la decorazione plastica – aver agito anche qualche anno dopo» (p. 46). Ribadendo in nota (nota 39, p. 49): «Al contrario non è vero che 'non c'è ragione valida per respingere un ante quem al 1495' [ZERI, 1976, p. 70] proprio perché fu anche la presumibile subordinazione cronologica della decorazione a fresco rispetto alla decorazione plastica a indirizzare la critica verso il nome del Lotto. Si vuol dire cioè che non si è scelta per gli affreschi una data intorno al 1502 (quasi concordemente) perché fosse possibile riferirli al Lotto; ci si è invece trovati di fronte ad un post quem al 1499-1500 per il quale forse, a quel livello qualitativo, l'unico nome proponibile (a Treviso) è proprio quello del Lotto (a quella data sicuramente attivo). È invece l'anno 1494 (puntigliosamente precisato) che, come abbiamo indicato, si è proposto, *soltanto* per poter riferire i 'Paggi' al Buonconsiglio; e prima che opporsi a questa attribuzione mi pare che occorra opporsi proprio alla datazione anticipata, avanzata dallo Zeri (e anche dal Lucco)».

Sul problema della datazione, Sgarbi ritorna nel 1981 (p. 229) nel contesto del convegno asolano su Lorenzo Lotto: «[...] sembrerebbe di doversi scontrare con l'*impasse* per cui chi ha lavorato, cioè il Lotto, per il vescovo de' Rossi, non può essere lo stesso pittore che ha lavorato per Agostino Onigo, dal momento che i due personaggi si scontrano in dura lotta proprio nel momento in cui Lorenzo Lotto avrebbe potuto materialmente eseguire l'affresco per il monumento funerario, e cioè intorno al 1503 [...] in concomitanza con le prime cose per il vescovo de' Rossi. [...] Forse ammettendo uno scarto all'indietro, di pochi anni, per i paggi Onigo, che potrebbero anche opportunamente stare a cavallo dei due secoli, le polemiche così frontali fra le due fazioni non consentirebbero di escludere che il pittore avesse lavorato per entrambi i committenti in tempi diversi; e ricordo che una fonte attendibile come il Ridolfi testimonia che il Lotto ha dipinto un ecclesiastico per la casa di Agostino Onigo. [...] Inoltre la commissione per l'affresco potrebbe averla avuta un pittore – come il Pennacchi – presso il quale il Lotto fosse a bottega, pur materialmente eseguendo le parti che, per via stilistica, gli sono state riconosciute, soprattutto il volto dei paggi».

Riguardo alle modalità di esecuzione degli affreschi del monumento Onigo, Sgarbi aveva riproposto in precedenza un'idea già emersa nella vicenda critica ottocentesca dell'opera e cioè quella di concepire l'esecuzione delle figure dei paggi distintamente rispetto a quella della cornice decorativa; meglio, aveva suggerito che le figure dei paggi potrebbero essere astratte «dal contesto del monumento, la cui 'cornice' potrebbe spettare al decoratore trevigiano che affrescò la casa della 'Madonna di Gerolamo'» (1977, p. 46). L'ipotesi formulata al convegno giorgionesco del 1978 (Sgarbi, 1979, p. ) che «se il complesso globale del monumento poteva essere riferito a un solo pittore, l'esecuzione delle decorazioni, dei dettagli, dei monocromi dipinti poteva spettare a un artista specializzato, mentre un pittore di figura, e in quel caso il Lotto giovane, poteva essere intervenuto soltanto sui due paggi» (Sgarbi, 1983, p. 227), non trova d'altro canto d'accordo Lucco, secondo il quale non risulta che «a quell'epoca si fosse ormai affermata una tale specializzazione per generi» (LUCCO, 1981, nota 8 a p. 62).

<sup>77</sup> SGARBI, 1977, p. 46.

<sup>78</sup> SGARBI, 1977, p. 48. Si aggiunga che secondo lo studioso, non solo il giovane Lotto dimostra «una estrema apertura alla cultura tedesca» (Sgarbi, 1983, p. 226), ma lo stesso Pennacchi «è il primo, come dimostrano nell'ultimo decennio del secolo le sue desunzioni da incisioni düreriane (si ricordi lo sfondo della *Pietà* tratto dalla *Penitenza di San Giovanni Crisostomo* del Dürer), a recepire la vitalità delle idee nordiche, attraverso la suggestione di quei maestri tedeschi che il documento pubblicato dal Biscaro ricorda attivi fin dal 1488. Così a Treviso può affermarsi un movimento di pensieri non belliniani che naturalmente consentirà al Lotto di essere nordico prima dell'incontro con Dürer nel 1506. Infatti, a fianco del pittore tedesco Giorgio Tessario, e nella stessa casa, il documento del 1488 ricorda Girolamo Pennacchi da Treviso, fratello di Pier Maria [...]. In ogni caso la vicinanza e la collaborazione di Girolamo Pennacchi con artisti oltremontani segnala una situazione che dovette per certo essere condivisa anche da Pier Maria, e di cui le opere parlano. Quest'ultimo poi, come sappiamo, è collegato al Lotto nel 1503, e ciò spiega l'anticipo che il pittore mostra nella restituzione di una cultura che ancora si deve affermare in laguna (dirà il Dürer, nel 1506, di essere inseguito da pittori veneziani per avere idee e disegni), e in questi termini si potrebbe anche intendere l'accento nordico che caratterizza il volto dei paggi Onigo, la cui datazione certo precede il 1506 e potrebbe coincidere con il momento di maggiore tensione intellettuale tra il Pennacchi e il Lotto all'inizio del secolo»

rapporto alla stima della pala di Vincenzo dalle Deste che i due compiono insieme nel 1503: «E infatti nel Pennacchi e nel Lotto abbiamo riscontrato le tre componenti fondamentali che presiedono all'invenzione dei famigerati 'Paggi': quella lombarda, quella antonellesca, quella nordica, coagulate insieme per realizzare la 'straordinaria intensità psicologica', astratta e meditata, alla quale la sensibilità del Buonconsiglio, più 'pate-tica' e drammatica, è estranea».<sup>79</sup>

Il riferimento insistente alla cultura lombarda presente nella lettura degli affreschi Onigo non informa, però, anche l'interpretazione delle altre opere del periodo giovanile di Lorenzo Lotto, in cui piuttosto il richiamo all'arte di Dürer rimane costante come pure l'osservazione della continua forzatura della lezione belliniana, a cominciare dalla pala di Santa Cristina studiata in relazione, appunto, alla pala di San Zaccaria, come invenzione in «ossequio al Bellini», non mancando di sottolineare tuttavia che qui lo spazio «si stringe, si rattrappisce come se le figure fossero soffocate in un ambiente simile a quello del Bellini, ma visto in una prospettiva più ravvicinata, più stridente» e in un'«accelerazione dei ritmi rispetto a quelli larghi e solenni del Bellini».

Da ultimo, nel dibattito sulla paternità dei paggi Onigo, interviene di nuovo Lucco, che ritorna sul nome di Buonconsiglio, assegnandogli per di più anche altri affreschi in città. Egli infatti avvicina al fregio del monumento Onigo quello bramantesco della casa di piazza Santa Maria Maggiore, accostamento peraltro già proposto da Sgarbi,<sup>80</sup> ma soprattutto vede la mano di Buonconsiglio nella *Madonna con il Bambino* impaginata con «una monumentalità d'impianto bramantesco»<sup>81</sup> nel sottarco del portico della casa detta della Madonna di Girolamo, perché quell'affresco portava già un'attribuzione a Girolamo da Treviso il vecchio oltre che

---

(1981, p. 228).

<sup>79</sup> SGARBI, 1977, p. 47.

<sup>80</sup> SGARBI, 1977, p. 42; idem, 1979, p. 275.

<sup>81</sup> LUCCO, 1980, p. 40.



quella più tarda a Pier Maria Pennacchi:<sup>82</sup> «le forme lievitanti, la luce scalena, la forza di presentazione prospettica sono tratti che accomunano l'opera ai paggi Onigo; quella particolare trasparenza luminosa della materia, come sugoso frutto in controluce, e le geometrie ideali e spigolose sui volti sono tratti tipici del Marescalco».<sup>83</sup> Intervengono quindi numerosi richiami agli affreschi del pittore presenti nel duomo di Montagnana, sempre diretti «a suggellare questo momento di intensissima suggestione bramantesca»:<sup>84</sup> al *San Sebastiano* nella cappella di san Sebastiano,<sup>85</sup> nel quale «la semplificazione formale del volto dimezzato dall'ombra, da cui spicca illuminata la sfera del mento, e la luce che si coagula sul naso largo e spigoloso, è talmente vicina, in effetti, a quella esplicita nel Paggio di sinistra del sepolcro citato, da non lasciare dubbi sull'identità di mano»;<sup>86</sup> alla *Circoncisione* frammentaria nel transetto sinistro,<sup>87</sup> in cui «i personaggi sono disposti secondo un punto di vista ribassato, sotto una potente imbotte bramantesca; la loro schieratura, in termini monumentali, è ancora una volta assai simile a quella dei paggi Onigo, così urtanti e immanenti nel campire lo spazio davanti allo spettatore»;<sup>88</sup> e infine al frammento con i paggi nella cappella della Natività di Maria, ora del Santissimo Sacramento,<sup>89</sup> dove il «rapporto col sepolcro Onigo è notevole per la vicinanza, o meglio la quasi identità di soluzioni figurali, dal guscio del petto espanso in un modulo ideale, alla sfericità dei volti, al lievitare delle forme verso l'alto, fino a dimensioni monumentali».<sup>90</sup>

---

<sup>82</sup> Cfr. DAL POZZOLO, 1998, p. 214, scheda R25, Pier Maria Pennacchi (attr. a).

<sup>83</sup> LUCCO, 1980, p. 40. Sull'attribuzione della *Madonna* sotto il portico a Buonconsiglio si cfr. anche LUCCO, 1981, p. 61: «Vi si colgono, infatti, la stessa monumentalità d'impianto, le stesse bave luminose a sottolineare i punti illuminati, la stessa astratta problematica formale di volumi puri; i volti ovali, solcati dal taglio cristallino e geometrico delle ombre, l'incastro spigoloso e scaleno del parallelepipedo del naso, la sfera del mento a fuoriuscire dal volume globale con una sua forza più risentita, sottolineata dalla falce dell'ombra che spiove dalla fossetta sotto il labbro».

<sup>84</sup> LUCCO, 1980, p. 40.

<sup>85</sup> Cfr. DAL POZZOLO, 1998, p. 209, scheda R14, cerchia di Giovanni Bonconsiglio.

<sup>86</sup> LUCCO, 1980, p. 40.

<sup>87</sup> Cfr. DAL POZZOLO, 1998, p. 178, scheda A12, il soggetto dell'affresco è identificato con una *Presentazione al tempio*.

<sup>88</sup> LUCCO, 1980, p. 42.

<sup>89</sup> Cfr. DAL POZZOLO, 1998, pp. 177-178, scheda A11.

<sup>90</sup> LUCCO, 1980, p. 43.

Rientrando in città, Lucco si sofferma sul rapporto fra Pier Maria Pennacchi e il più giovane Lotto, ritenendo che quest'ultimo «dovette nutrirsi parecchio delle idee di lume bizzarro e discontinuo, di inquietudine esistenziale, di negazione del classicismo, che portava avanti Pier Maria»,<sup>91</sup> ciononostante senza accogliere la proposta di Sgarbi che vedeva Pennacchi in una «posizione di leader rispetto al Lotto»;<sup>92</sup> secondo Lucco, infatti, «non si fa certo offesa al Pennacchi riconoscendolo, a volte, a rimorchio del Lotto: anzi se ne esalta ancor più l'intelligenza vivida, pronta subito a riconoscere fatti artistici superiori, e ad inchinarvisi».<sup>93</sup> Nell'argomentazione di Lucco, infatti, il *Salvator mundi* della collezione Lanfranchi sul quale Sgarbi poggiava la sua idea sulle «precedenze culturali»,<sup>94</sup> di ordine bramantesco, di Pennacchi rispetto a Lotto, con riferimento particolare al *Ritratto di giovane* dell'Accademia Carrara, non appartiene al pittore trevigiano bensì a Jacopo da Valenza, con il ribaltamento di prospettiva che ciò comporta, essendo questo artista minore tutt'altro che legato ad una cultura di ispirazione lombarda, quanto piuttosto un modesto rappresentante dell'arte di Alvise Vivarini: nel *Ritratto della Carrara*, invece, la «forma lievita, con una sorta di tenera protervia prospettica, fino ad occupare tutto lo spazio disponibile nella tavola, descrivendo il guscio del petto come la cupoletta di un modellino architettonico: in una palese derivazione 'umanizzata' dai paggi Onigo».<sup>95</sup>

<sup>91</sup> Lucco, 1980, p. 58.

<sup>92</sup> Lucco, 1980, p. 44.

<sup>93</sup> Lucco, 1980, p. 44. Si veda anche Lucco, 1975, p. 6: «Quel grande artista che fu Pier Maria Pennacchi, oggi ingiustamente dimenticato, si distingue dalla 'classica', perché calma, solenne, maestosa cultura belliniana, per una sua inclinazione 'romantica': una inquietudine di luci leggere, come in uno svariare di penombre; la lucida ebbrezza, l'affocato sentimento, una vena sotterranea di stranezza e di pazzia che s'insinua nei suoi personaggi, come nel Bramantino giovane; ed un gusto un po' decadente e malinconico per le architetture in rovina, coperte d'edera, o per le rocce strane e complicate: ecco il maestro ideale per le straordinarie verità naturali di Lorenzo Lotto. Quelle stesse forme architettoniche corrose, derivate tutte dalla famosa incisione di Bernardo de' Prevedari su disegno del Bramante, passeranno poi in usufrutto a Pellegrino da San Daniele, come ha già notato Anchise Tempestini, e da lui a tutta la pittura friulana, anche al nostro Pordenone. In tutto il Friuli non si troverà mai uno sfondo architettonico dipinto che non sia di gusto bramantesco: l'architettura dei Lombardo o del Codussi non lascia tracce nell'entroterra».

<sup>94</sup> Lucco, 1980, p. 65, nota 67.

<sup>95</sup> Lucco, 1980, p. 59. Non si dimentichi, inoltre, la lettura bramantiniana della *Morte della Vergine* conservata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia: «Bramante e Bramantino sono nomi che tornano alla mente anche nella "Morte della Vergine" delle Gallerie dell'Accademia di Venezia: il sommovimento dei piani della forma belliniana è qui pervenuto ad un apice difficilmente superabile, componendosi in pezzature metalliche, in geometrie di incastri spigolosi e scaleni, esaltati da un lume sbieco, che si infila come lama fra i corpi. Tutta lombarda è l'idea di

Infine, sono di nuovo gli interessi prospettici del giovane Lotto ad emergere nell'analisi dello studioso, e soprattutto quelli inerenti agli impianti architettonici della pala di Santa Cristina e del polittico di Recanati sebbene l'alterazione delle cornici in entrambi i complessi ne abbia in parte compromesso la corretta fruizione. Capita allora di incontrare i personaggi che «si comprimono in uno scivolante cuneo prospettico»<sup>96</sup> all'interno del «formidabile effetto illusivo»<sup>97</sup> di un tempietto che si apre al di là di un portale sormontato da una lunetta e in cui figura un'abside «tesa e nervosa»<sup>98</sup> fra «taglianti membrature architettoniche»,<sup>99</sup> o di trovare le tavole dipinte ingabbiate nel «rigoroso organismo prospettico»<sup>100</sup> di una cappellina a tre navate con il punto d'orizzonte tenuto basso e in mezzo alla quale scivola via una volta coi lacunari a roselline; una predilezione dunque per i problemi della prospettiva che certo porta ben lontano dal clima in cui nasce invece, a Venezia, la pala di San Zaccaria, segnata da ritmi falcati lenti ed armoniosi in un'atmosfera avvolgente, «nella pace sacrale d'un meriggio estivo».<sup>101</sup>

In un momento successivo, nell'argomentare l'appartenenza dei paggi Onigo al percorso artistico di Giovanni Buonconsiglio, Lucco osserva che «lo straordinario impasto di verità e astrazione, di una proble-

---

usare le figure come traslato architettonico, una sorta di abside umana che segua il perimetro cavo di quella reale, orientando le masse prospetticamente verso la figura centrale del San Pietro officiante; un pensiero che è ricorrente, ad esempio, nel Bramantino degli Arazzi Trivulzio, della "Adorazione dei Magi" di Londra, del cassone di Colonia. Si osservi poi con che nitida attenzione stereometrica è descritta la lieve rotazione in tralice del secchiello dell'apostolo di destra; come quei traversoni di luce glaciale, cari all'artista lombardo, ritornino in questa tavola a descrivere profili in controluce, volti attraversati dall'ombra o scintillanti dal buio, masse di un colore tanto accecante che l'occhio lo trasforma nel suo contrario. Qui non si tratta più, come nelle prime opere, di una problematica della forma di origine intellettuale rivestita di luce vera; di una conciliazione tra ideale "classico", nelle sue connotazioni di equilibrato dominio sull'oggetto della rappresentazione, e natura osservata; anche la luce, ormai, è piegata e stravolta in una astratta luminosità d'acquario, in una sorta di pallido velo che liscia la superficie delle cose. Nessun dubbio che a simili risultati il Pennacchi era stato suggestionato dal Lotto; non mi pare contestabile, del resto, il fatto che la concezione metallica e sbalzata della forma, quella sorta di protervia prospettica con cui i due apostoli laterali interpretano, di spalle, il loro ruolo di perni angolari, derivi proprio dal Lotto della pala di Asolo, cui certamente è da riferire lo scorcio della testa di quello di sinistra, con la barba piramidale sollevata come il Sant'Antonio Abate. Ma anche il patetico Ludovico di Tolosa sembra essere ricordato nell'inclinazione del capo dell'apostolo di destra, sottilmente involto nel mantello come un personaggio del Bramantino» (Lucco, 1980, pp. 55-57).

<sup>96</sup> Lucco, 1980, p. 59.

<sup>97</sup> Lucco, 1980, p. 59.

<sup>98</sup> Lucco, 1980, p. 59.

<sup>99</sup> Lucco, 1980, p. 59.

<sup>100</sup> Lucco, 1980, p. 59.

<sup>101</sup> Lucco, 1980, p. 59.

matica della forma di radice intellettuale, rivestita di pelle e di luce vera, ma a tratti; di schegge di natura osservata incastrate su un telaio formale astratto, cose che brillano in sommo grado nella pala di Asolo, mancano del tutto nel monumento Onigo, di assai più arcaica concezione. Qui è ancora la splendida astrazione antonellesca a farsi sentire; quella sorta di slittamento semantico per cui ogni aspetto del visibile assume la consistenza della materia preziosa, traslucida; un mondo di corniole e d'alabastro, dei volti di pasta vitrea, pelli dalla brillantezza innaturale. Mai i paggi Onigo si ammorbidiscono al calore della vita, al lieve rossore d'un turbamento improvviso, al pulsare di una vena sulle tempie, come in Lotto; e, si pensi, mai gli aggettivi coi quali li si qualifica, «gelidi», «scostanti», «impassibili», potranno essere applicati ad alcun personaggio di Lorenzo»; tuttavia aggiungendo che «mentre Lotto giovane dimostra una formazione basilarmente alvisiana, rinterzata dalla conoscenza di Dürer e della cerchia eterodossa veneta, soprattutto del Pennacchi, nei paggi veri e propri risuona invece una cultura bramantesca, sì, ma anzitutto antonellesca».

Lucco, inoltre, sempre nella convinzione che gli affreschi Onigo spettino a Buonconsiglio, avverte uno «sbalzo qualitativo»<sup>102</sup> fra i paggi e le prime opere di Lorenzo Lotto (*Sacra conversazione* di Capodimonte, pala di Asolo), pur precisando che nel monumento Onigo «tutto è soggetto ad una precisa norma prospettica, unificata dalla luce che spiove da destra. Aggettano con forza i due bassi pilastri, mentre i tondi bramantineschi «rientrano» sotto l'architrave; affondano ripide le pedane dei due paggi, suggerendo che il monumento scolpito si collochi nell'ampio spazio retrostante, ulteriormente articolato dalla cornice bianca che suggerisce nuove profondità. Nettissima è la denuncia dell'ombra sotto le perle antistanti il cornicione, in alto. Un gioco molto sottile, dunque, di aggetti e rientranze, di «davanti» e «dietro», di cui i paggi costituiscono parte

---

<sup>102</sup> LUCCO, 1981, p. 60.

integrante e misura ideale, forzata anzi in umanistica terribilità proprio col non confonderli col resto dei simboli che si svolgono sopra di loro [...] Anzi è proprio per questa volontà di finzione architettonica, di ampio respiro prospettico, di illusionismo ottico, e non per un repertorio consueto, e alla fine noioso, di fregi decorativi, che si può indubbiamente parlare di legami col Bramante; e proprio per la monumentalità dei paggi, per quelle pedane che scivolano ripide come scale in discesa, è giustificato l'accostamento all'*Argo* del Bramantino nel Castello Sforzesco di Milano». <sup>103</sup>

Se dunque in precedenza lo studioso aveva sostenuto che Lorenzo Lotto era indubbiamente legato alla cultura lombarda, a parte la *Sacra conversazione* di Napoli datata 1503 da considerare come una inquieta variante della «solenne poesia belliniana», <sup>104</sup> qualche anno più tardi ritornando sugli esiti iniziali del pittore si dimostra più prudente nel sostenere questa posizione, prospettando invece una partenza belliniana unita ad una formazione alvisiana: «lo dimostrano la *Sacra conversazione* di Napoli, firmata e datata 1503, la stessa pala di Santa Cristina al Tiverone, compiuta probabilmente nel 1505, la *Sacra conversazione* di Edimburgo ed il *San Girolamo* del Louvre, datato 1506; ma, fin dall'inizio, una certa cavillante irrequietezza interna sommuove i piani della forma belliniana, ne erode le certezze prospettiche, plasma acri durezze plastiche, li vira in mobilità luminose come di piovasco, o in lenticolari sottigliezze di stesura, tali da far pensare ad una pluralità di contrastanti esperienze artistiche», <sup>105</sup> in primo luogo all'influenza 'nordica' di Dürer.

---

<sup>103</sup> LUCCO, 1981, pp. 58-59.

<sup>104</sup> LUCCO, 1980, p. 59.

<sup>105</sup> LUCCO, 1983, p. 468.

### *L'ultimo tratto di studi*

I volumi dedicati al Quattrocento e al Cinquecento, della *Pittura in Italia* e della *Pittura nel Veneto*, pubblicati fra gli anni Ottanta e Novanta, offrono alcuni saggi che propongono una sintesi degli studi compiuti intorno all'area trevigiana e a quella friulana. Sia Mauro Lucco, sia Giorgio Fossaluzza e Sandro Sponza leggono nel panorama artistico trevigiano una forte influenza alvisiana, che interessa l'operato di non pochi pittori a cavallo dei due secoli.

Il magistero di Alvise si attesta a partire dalla presenza in città, nel 1480, della *Sacra conversazione* destinata a San Francesco, ora alle gallerie dell'Accademia, e dell'*Assunzione* nella parrocchiale di Noale, parte centrale di un polittico perduto, ma non manca di coinvolgere anche alcuni territori limitrofi del bellunese.

Se allora la pala di Noale viene collocata intorno al 1480, dopo il contributo di Simi de Burgis è possibile datarla invece con più precisione all'inizio del secolo, grazie al ritrovamento del contratto di allogazione.

Lucco mette di nuovo l'accento sulla figura di Buonconsiglio per quanto attiene la questione della paternità dei paggi Onigo: «Ecco allora un'oltranza prospettica, che costituisce quasi l'auto-negazione della pittura; e di cui non esistevano esempi nel Veneto, ma solo a Milano nelle follie illusionistiche di Bramantino. Persino l'altra ipotesi di una derivazione da Melozzo non fa che evidenziare l'eccezionalità di simile risultato nel panorama veneto. Chiunque sia stato l'autore dell'affresco

(che ritengo il Buoncosiglio in un suo soggiorno trevigiano testimoniato anche da altre prove), il monumento Onigo va dunque considerato uno dei capolavori della pittura del secondo Quattrocento, ed uno dei testi chiave della penetrazione di gusto lombardo nel Veneto, che ha in Treviso uno dei suoi caposaldi».

Altro esempio di «trapianto nel Veneto di modelli stilistici milanesi, e per il freddo e aspro colore, e per le plastiche cordolature di bramantiniana memoria, e per l'interesse verso una prospettiva sempre tirata al limite, ed intesa come valore portante» è la pala ora conservata nella parrocchiale di Cison di Valmarino, della quale esiste nell'attigua canonica il disegno su carta a grandezza naturale. L'opera è attribuita dallo studioso ad Antonio Solario, detto lo Zingaro, che l'avrebbe messa in opera prima di partire per le Marche dove è documentato nel 1502.

Anche Giorgio Fossaluzza identifica nella diffusione del vivarinismo il fulcro della riflessione degli artisti operanti in città, sia di quelli impegnati nel territorio. Nella seconda metà del Quattrocento, si sviluppa l'attività di Girolamo Strazzaroli all'insegna dei muranesi, accanto a quella della bottega di Girolamo Pennacchi, nella quale si distingue soprattutto il più giovane fratello Pier Maria. Quest'ultimo, pittore di marcata personalità capace di rinnovare «a livelli interpretativi di qualità più alta la tradizione antonellesca, nell'accezione di Alvise Vivarini». Lo studioso ricorda che Girolamo Pennacchi affitta nel 1488 una casa in società con Giovanni Matteo Teutonico, concludendo che: «L'attribuzione su basa documentaria al Teutonico della decorazione murale di una casa in piazza Duomo, la cosiddetta casa rossa (distrutta nel 1944), eseguita attorno al 1504, a qualche anno dalla morte del Pennacchi avvenuta nel 1496, ha portato all'attribuzione alla bottega, di cui quest'ultimo era partecipe e probabilmente protagonista, delle decorazioni murali più rappresentative del nuovo gusto decorativo antiquario e classicistico in auge in questi anni a Treviso, allineato

massimamente sul repertorio divulgatovi dai Lombardo: la decorazione della facciata di casa in piazza Santa Maria Maggiore, la cosiddetta casa di Girolamo, ed inoltre la celebre decorazione ad affresco del monumento sepolcrale di Agostino Onigo in San Nicolò, già lungamente assegnata a Lorenzo Lotto e, più recentemente, a Giovanni Buonconsiglio, il Marescalco». Sulla scorta di un'ipotesi già avvalorata da Augusto Gentili, Fossaluzza riconosce dunque in Pier Maria l'autore degli armigeri Onigo, oltre che dell'affresco raffigurante la *Madonna con il Bambino* del sottoportico della cosiddetta casa di Girolamo: «La collocazione della figura della Vergine, su un piano di appoggio fortemente ribassato, ripropone la stessa ricerca spaziale dei due armigeri del monumento Onigo».

Sandro Sponza, infine, insiste sulla formazione sostanzialmente alvisiana e, in seconda istanza, antonellesca di Lotto: «Il vero referente, infatti, per Lorenzo, appunto perché precocemente affrancatosi da una 'bottega', fu, né ciò può meravigliare, un 'maestro ideale': e questi fu Antonello». A fronte della lettura in chiave düreriana della prima produzione dell'artista, già avanzata da Pignatti nel 1953, inoltre, Sponza sostiene che Lotto «giunge alla più autentica interpretazione di Antonello, che seppe organizzare su spazi 'certi', cioè impostati su 'norme' geometriche, analitiche verità di ordine ottico che potevano trovare applicazione su ogni aspetto del visibile, anche sugli stessi stati d'animo, se questi si possano tradurre ed esprimere con l'aggrottarsi di un sopracciglio, con una appena percettibile smorfia, con un brillare più vivo degli occhi. Anche questi elementi, del resto, sono sfaccettature di quel fenomeno che va sotto il nome di 'nordicismo' e che caratterizzano tutta la produzione ritrattistica di Lorenzo imputabile a questo biennio, senza che occorra, per questo, scomodare né Jacopo de' Barbari, documentato a Venezia solo tra il 1499 ed il 1500, né, tantomeno, il Dürer».



Del resto, solo un anno prima, la monografia sul pittore di Peter Humfrey ribadiva l'ipotesi che l'apprendistato di Lotto si sia svolto nella bottega di Alvise Vivarini, poiché a quell'ambito stilistico ricondurrebbe la pittura «caratterizzata da superfici dure, colori vivaci e brillanti, panneggi angolari e contorni netti».

Se i referenti della ritrattistica giovanile di Lotto sono da ricercare fra gli esponenti dell'arte veneziana fra Quattro e Cinquecento, da Bellini a Cima ad Antonello, rimane problematica l'area dei suoi scambi con il magistero di Dürer, poiché si afferma che il maestro tedesco raggiunge Venezia probabilmente nell'autunno del 1505, quando gran parte delle commissioni trevigiane dell'artista erano già state poste in essere. Molto incisivo si dimostra soprattutto l'interesse per le stampe di Dürer, non solo per quanto attiene ai ritratti, ma sempre più nella resa paesaggistica. Anzi, lo studio dell'espressività e del realismo dell'arte germanica, conferisce già dal 1504 «alla sua opera in carattere moderno e del tutto personale». Il disegno della pala di Santa Cristina, costituito da un campo principale sormontato da una lunetta separata, ripropone una consueta tradizione figurativa veneziana risalente a un quarto di secolo prima. Il prototipo di riferimento più recente sembra dunque essere rappresentato dalla pala di San Zaccaria, accanto alla più antica pala di San Cassiano di Antonello da Messina, anche se la personalità del pittore si rivela nell'«attenzione quasi ossessiva per i particolari secondari», nella luce «fredda e diretta in maniera violenta» a creare «complessi schemi angolari tra le pieghe dei panneggi» e nell'interpretazione dei santi che «sembrano interagire tra loro e con l'osservatore».

Nel catalogo della mostra su Lorenzo Lotto tenutasi a Washington nel 1997, David Alan Brown afferma che l'artista «era profondamente impressionato da Dürer» ed egli rappresenta «nel contesto della pittura rinascimentale italiana», una corrente tutta particolare, personale, con forti affinità con artisti attivi Oltralpe». Rimane d'altronde problematica

la questione dei suoi scambi con il magistero di Dürer, poiché si ricorda che il pittore tedesco raggiunge Venezia probabilmente nell'autunno del 1505, quando gran parte delle commissioni trevigiane erano già state poste in essere, con esplicito riferimento alla pala di Santa Cristina, al ritratto del vescovo de' Rossi e a quello femminile conservato a Digione.

Il maestro di Lotto, inoltre, deve probabilmente riconoscersi nella figura di Giovanni Bellini, la cui impronta emerge distintamente nei lavori giovanili del periodo trevigiano, a cominciare dalla Madonna con il Bambino e san Pietro martire di Capodimonte, datata 1503, che ripropone un'invenzione appartenente all'atelier belliniano. Tuttavia, se la Sacra conversazione della National Gallery di Edimburgo (c. 1505), coeva alla pala di santa Cristina, ricorre al modello tradizionale di Sacra conversazione consueto nell'opera del vecchio maestro veneziano, riguardo a certi elementi i prototipi bellini anzi tradiscono la loro inadeguatezza: Lotto sceglie di rappresentare un vero e proprio colloquio e «per il ruolo espressivo delle mani nel dipinto – e per il motivo del tendaggio che separa le figure dal paesaggio – Lotto sembra aver consultato la pala, per altri versi antiquata, eseguita da Alvise Vivarini nel 1480 e che all'epoca si trovava nella chiesa di San Francesco a Treviso».

Si aggiunga che il Ritratto del vescovo Bernardo de' Rossi del 1505, nel quale «la forte presenza fisica e psicologica» deporrebbero secondo l'opinione di molti studiosi a favore di un'influenza da ricondursi principalmente ad Antonello ed alla sua tradizione a Venezia, oltre che ad alcuni ritratti tardo quattrocenteschi di Alvise Vivarini ed Andrea Solario, per formato e dimensioni, e di Giovanni Bellini, per il trattamento realistico di abito e lineamenti.

*Presenze artistiche lungo la linea pedemontana dalla Marca trevigiana a Pordenone fra primo e secondo decennio del Cinquecento*

Nonostante sia rimasta dimenticata per secoli nella piccola chiesa parrocchiale di Santa Cristina al Tiverone, la pala di Lorenzo Lotto, risalente ai primi anni del Cinquecento, rappresenta di certo il più alto raggiungimento di pala 'moderna' presente sul territorio interessato da questo studio.

La circostanza che sia stata, al contrario, spesso ritenuta espressione di un gusto attardato ancora tutto quattrocentesco e ormai avulso dagli sviluppi della contemporanea pittura veneziana deve piuttosto imputarsi al fatto che per la sua comprensione non sono stati messi in gioco gli strumenti adeguati.

Soprattutto, non ci si è mossi nella prospettiva che non solo questo lavoro ma l'intera produzione giovanile del pittore debba essere interpretata alla luce di una formazione lombarda dell'artista bramantesca e bramantinesca, antecedente a quel 1498 in cui un maestro Lorenzo 'depentor', da riconoscersi d'accordo con Liberali (1963) con Lorenzo Lotto, risulta documentato per la prima volta a Treviso, quale garante per due ducati a favore di prete Gaspare da Rovarè.

Purtroppo la perdita della cornice originale sottrae al nostro giudizio parte degli elementi per valutare appieno l'assetto prospettico-spa-

ziale dell'intero complesso, ciò non di meno il dipinto ci restituisce ugualmente un gran numero di informazioni per inquadrare il problema.

Un punto da fissare subito, infatti, è che l'architettura dipinta non raffigura una finta cappella che si apre illusionisticamente oltre il limite della fronte del quadro, i cui elementi architettonici erano probabilmente ripresi dal disegno stesso della cornice, mentre il riguardante è immaginato quale spettatore esterno rispetto alla finzione prospettica.

Ciò che colpisce nella pala di Santa Cristina e quello che spesso ha incrinato il confronto più volte proposto con la pala di Giovanni Bellini a San Zaccaria è proprio il precipitare 'vitalistico' delle cornici verso il fondo nello stesso momento in cui i santi ingombrano il primo piano, soprattutto i possenti san Pietro e san Girolamo, mentre pure il gruppo della Vergine con il Bambino che dovrebbe ritirarsi verso l'abside in realtà avanza lungo l'asse centrale, non meno, infine, del Cristo morto, la figura più proiettata verso l'esterno del dipinto.

Non si tratta dunque di una costruzione prospettica di ispirazione quattrocentesca, concepita secondo un punto di fuga che risucchia tutto lo spazio verso l'interno dell'opera, descrivendo un'area sulla quale si dispongono a corona i santi intorno alla Vergine e davanti ad un ipotetico spettatore, senza tuttavia interagire con lui.

Qui lo spazio si squaderna, l'invenzione prospettica rovescia lo spazio verso l'esterno interloquendo con il punto di vista dello spettatore, che ne viene continuamente attratto tanto quanto respinto.

L'ideazione di molti dettagli è studiata per attivare questa manipolazione dello spazio e rendere più illusiva la percezione dei vari elementi che si vogliono di volta in volta portare all'attenzione sul primo piano.

Il Bimbo si distacca dal corpo materno come una quinta che ruota sul perno della gamba destra affrontata sulla gamba della madre, entrambi i piedini quasi scompaiono come se scivolassero all'indietro sul colmo del ginocchio, mentre la colonnare figura della Vergine, che quasi non ha

bisogno del trono, rimane impaginata di fronte evidenziando il forte scorcio del braccio che regge il libro, pure questo affrontato secondo simmetria sull'altro ginocchio, e delle gambe. La sua funzione sembra proprio quella di una cornice architettonica che sorregge e spinge in avanti il Bambino.

Anche le mani risultano riprese di scorcio, dal basso, per aprirne il disegno sulla superficie e renderle più vicine; gli oggetti stessi, il codice di san Girolamo, sono proposti in tutta la loro tridimensionalità, di spigolo, per esaltare la regolarità della forma geometrica a cui si riconducono, ma soprattutto per attirare l'occhio sul loro aspetto tattile suggerito dalla complessità delle situazioni luminose che descrivono i loro profili e dall'espressività delle mani che li afferrano con tanto realismo.

C'è l'invito, nell'osservare la macina di santa Cristina, a coglierne l'essenza geometria, l'astrazione formale. Questa riflessione intellettuale sulla forma coinvolge in primo luogo i panneggi e nel caso di santa Cristina sembra toccare la stessa espressione estatica del suo netto profilo, come il profilo puro e quasi privo di spessore della macina che la mano regge a guisa di piedistallo. Il purismo del disegno del volto e della macina si accorda con la linea affusolata di tutta la figura, con la veste azzurra raccolta alle caviglie e l'ingombro del manto che sale sviluppandosi in diagonale lungo il profilo. I manti si formalizzano in ampi involucri accartocciati, soprattutto quello di san Girolamo, dai quali fuoriescono la verità dei volti, l'espressività delle mani, il naturalismo dei piedi; nelle loro posture, i santi si presentano come dei giganteschi leggii, funzionali a mettere in evidenza, a motivo dei loro valori costruttivi e architettonici, i loro altrettanto possenti volumi.

Un lume radente e perspicuo entra da destra e contribuisce a portare sul primo piano il ginocchio su cui poggia il Bimbo, la macina di santa Cristina, la fodera di ermellino di san Girolamo, insiste sulle geometrie delle vesti, esalta le cromie delle stoffe fra penombre vaganti ed investe

soprattutto, anche se al di fuori della scena, il Cristo morto. È ricorrente, infatti, la combinazione di forme astratte con brani di contraffazione illusiva e naturalistica delle superfici.

Le scelte stilistiche messe in atto da Lotto in questo lavoro non rispondono tanto alla cultura figurativa maturata a Venezia, quanto portano i segni di conquiste espressive avvenute nella Milano degli ultimi due decenni del secolo, sono cioè alla stregua di un pittore lombardo. Per comprendere e spiegare il punto di vista del pittore in quest'opera è necessario tenere presente la produzione di Bramantino attraverso l'Argo di Castello Sforzesco fino alla Madonna di San Michele, la spazialità di Bramante così come per esempio si esprime nel polittico di Treviglio di Butinone e Zenale, oltre che il momento stilistico luministico ed illusivo di Boltraffio all'altezza della Madonna Esterhazy e della pala Grifi.

Soprattutto l'invenzione del Cristo morto riverso all'indietro, emergente da un fondo scuro, un andito buio la cui spazialità si intuisce solo grazie ai movimenti degli angeli addolorati, sembra appartenere ad un ambito lombardo e non poter prescindere dall'idea dello scorcio nell'affresco con il Compianto su Cristo morto di Bramantino eseguito nella chiesa del Santo Sepolcro di Milano, forse tanto quanto il Cristo morto di Pedro Fernandez, pittore a lungo conosciuto come lo Pseudo-Bramantino, appartenente al polittico della Visitazione di Capodimonte, di qualche anno più tardi.

Benché il vano della lunetta non sia ricostruibile mediante coordinate architettoniche, ma solo attraverso la posizione di Cristo e degli angeli che lo sorreggono da dietro e dal gioco nell'aria delle loro ali, la cornice originaria probabilmente forniva gli elementi per raccordare lo spazio della lunetta a quello descritto nel dipinto sottostante, fino a creare un edificio concepito come un unico organismo tridimensionale.

Particolare risulta anche la struttura architettonica restituita dalla iterazione dei pilastri, o meglio da un sistema a doppio pilastro, come se

l'artista volesse negare la staticità della parete continua, resa in effetti con un cromatismo sordo e cupo, per potenziare le «membrature portanti» in senso dinamico ed energetico, rendendole attive nella formazione, e percezione, dello spazio.

Si parla anche in questo caso di uno dei messaggi più incisivi trasmessi dalla finzione prospettica dell'incisione Prevedari, non ultimo attraverso un uso illusionistico e vitalizzante della luce e del colore, lì monocromo, nel far emergere spigoli, decori, profili architettonici iterati in una sorta di animismo luministico, in un contesto cioè di un gusto che punta al virtuosismo della sensibilità visiva fra situazioni di luminosità instancabilmente variabile e molteplice.

Una risposta originale agli stimoli messi in campo dalla pala di Santa Cristina viene dall'Annunciazione di Andrea Previtali nella parrocchiale di Santa Maria del Meschio di Ceneda. Lotto aveva probabilmente avuto modo di conoscere il pittore bergamasco frequentando la bottega di Giovanni Bellini, quando nel periodo fra il 1502 e il 1503 entrambi pubblicano dei dipinti di piccolo formato, riconducibili alla prassi lavorativa di quell'ambiente formativo.

Previtali dipinge la Madonna con il Bambino firmata come discepolo di Giovanni Bellini e datata 1502, conservata al museo civico di Padova, mentre Lotto un anno dopo riprende da un disegno di bottega la Madonna con il Bambino, san Pietro martire e un donatore di Capodimonte. Già a quell'altezza cronologica, la pittura di entrambe le opere e il partito di luce laterale che le informa, le distingue subito, seppure ad un grado qualitativo e stilistico diverso, all'interno della produzione belliniana.

Previtali propone un armonioso vano regolare con il fuoco prospettico posizionato sull'asse centrale all'altezza del davanzale della bifora, illuminato da una luce diffusa proveniente dall'apertura sulla parete di fondo e da un fascio di luce intensa laterale a partire dall'angolo in basso a destra che porta in primo piano le due figure. Non è una luce che insi-

ste troppo sulla definizione plastica dei volumi, ma piuttosto scivola con naturalezza sulle superfici pur tuttavia esprimendo una capacità di resa iperrealistica e di contrasto sulla materia principalmente nell'immagine dell'angelo, nel piedistallo del leggio, nella perspicuità ottica con cui sono osservate i rosoni del prezioso soffitto.

L'angelo è quasi spinto da una luce sfolgorante che lo fa vivere fra bagliore e penombra riverberata e proprio questa ambientazione luminosa non lo fa assomigliare ad una creatura uscita dalla bottega di Giovanni Bellini, nonostante il pittore si qualifichi nella firma, appunto, quale suo discepolo. È un brano di virtuosismo pittorico, come spesso è stato sottolineato, a cominciare dalla raffinatezza del cromatismo, in cui l'occhio coglie dapprima la densità dei panni ma subito dopo la coniuga con brani di grande delicatezza di esecuzione quali il braccio col velo plissettato ed il corpetto damascato integralmente in penombra e dove tuttavia questa luminosità cristallina permette integrità di forma e perspicuità visiva.

Il gusto per lo studio volumetrico espresso nel leggio sembra tenere conto di esempi presenti nella pittura di Zenale, come nel bramantiniano pannello con gli Angeli cantori della collezione Sormani a Lurago d'Erba, il tappeto disteso quasi un omaggio al medesimo dettaglio nella pala di Lotto.

L'atmosfera è sospesa e un senso di astrazione e regolarità permea tutta l'opera, soprattutto nel modo in cui si osservano gli oggetti posati sulla panca con ordine a colmare o a descrivere meglio la distanza che corre fra i protagonisti dell'evento lungo le linee parallele di panca e avanzate. Una volontà di geometrizzare traspare nel modo in cui sono accostati gli elementi architettonici o d'arredo ed esce nella forma di solido geometrico dello sbuffo nella manica dell'angelo, lo stesso paesaggio, tratto da l'incisione di Dürer di San Giovanni davanti al trono di Dio e ai ventiquattro vegliardi del 1498, s'inserisce proprio al centro, incorniciato



dalla bifora, con misura, come ad assestare l'equilibrio dell'intera composizione.

Se l'approccio stilistico all'opera conduce a collocare la sua esecuzione dopo la pala di Santa Cristina, un dato documentario emerso dalle ricerche di Giovanni Tomasi nell'archivio di stato di Treviso avvalorava l'ipotesi che la sua commissione debba situarsi sullo scorcio del decennio, poiché gli appartenenti alla confraternità dei Battuti di Santa Maria del Meschio deliberano in data 14 maggio 1508 «de fabbricando et magnificando videlicet ingrandendo ecclesiam prefate beate Marie Virginis», perché ormai non più sufficientemente capiente.

Nell'ottica di questo suggerimento cronologico, si verrebbe quindi a rafforzare il pensiero di quella parte della critica che legge nel dipinto, e segnatamente nel brano paesaggistico, un'alta connotazione giorgionesca, molto più difficile da sostenere qualora l'opera venga posta verso l'inizio del secolo. Acquisterebbe per contro meno significato il confronto più volte proposto da diversi studiosi con la Madonna del museo di Padova datata 1502, che tende invece a retrodatare la pala.

Il pittore bergamasco addolcisce lo spunto compositivo ripreso da Dürer, trasformando la prospettiva della scogliera rocciosa in un soleggiato declivio erboso, egli tende inoltre a restituire una visione più agreste della scena togliendo la veduta marina ed allungando i profili azzurrini dei monti all'orizzonte. Tutta l'apertura naturale acquista un aspetto più disteso e pausato, le fronde sono rese come macchie sfumate di vegetazione con un chiaroscuro meno insistito, mentre il castello affonda maggiormente nel panorama. La stampa del maestro tedesco è stata reinterpretata ed è piuttosto in questo esito così giorgionesco ed affine alla produzione grafica di Giulio Campagnola, che si coglie il significato dell'apprendistato di Previtali all'interno della bottega di Giovanni Bellini, negli stessi anni in cui altri collaboratori del caposcuola sperimentano si-

mili percorsi compositivi per risolvere gli sfondi delle loro Sacre conversazioni.

Si potrebbe citare la Presentazione di Gesù al tempio di Francesco Bissolo delle gallerie dell'Accademia, anch'essa databile fra il 1508 e il 1509; il cartone usato per il gruppo della Madonna con il Bambino è del resto usato dalla stesso Previtali nella sua Sacra conversazione di Vienna, più o meno contemporanea. Il dettaglio di paesaggio nell'angolo a destra propone un gruppo di abitazioni rustiche di montagna immerse nella macchia della vegetazione resa in modo sommario e con una veduta di profili montuosi degradanti sulla linea dell'orizzonte; si tratta di una tipologia di scorcio d'ambiente naturale che non si ritrova nella produzione di Giovanni Bellini, ma che fa capo ai disegni di Giulio Campagnola, sia per quanto attiene alla morfologia paesistica che per quanto riguarda la restituzione estremamente pittorica degli elementi naturali.

Dunque un pittore di formazione belliniana, ma attento alla cultura figurativa lombarda. D'altronde anche nella pala di Camposampiero, ora conservata nel museo diocesano di Padova, egli cerca dei punti di riferimento nella pittura di Giovanni Bonconsiglio e Boccaccio Boccaccino, entrambi artisti ben consapevoli di quanto era maturato a Milano durante l'ultimo quarto del secolo. Se il gruppo della Madonna con il Bambino è molto simile a quello usato da Vittore Belliniano nella Sacra conversazione del museo civico di Feltre, la preziosità della condotta pittorica nella figura di san Prosdocimo, nel piviale e nella barba, deriva da uno sguardo alla maniera di Boccaccino, di cui aveva qualche tempo prima anche riprodotto, nella tavola ora alla National Gallery di Londra, la Madonna con il Bambino e due angeli adoranti in un paesaggio.

Nel costruire l'ambientazione in un interno, invece, Previtali fa appello a Bonconsiglio, alla pala di San Giacomo dell'Orio, nella tipologia dell'architettura e nel doppio drappo d'onore alle spalle della Vergine, mentre la modalità con cui la luce arriva all'angelo infilandosi fra il tro-

no e i santi sembra piuttosto guardare alla pala del duomo di Montagnana del 1507, presa a modello anche da Marcello Fogolino per la Sacra conversazione firmata ora al Rijksmuseum di Amsterdam, ma proveniente anch'essa da Camposampiero.

Quanto l'attività del giovane Lotto può essere servita da stimolo per Previtali, così l'Annunciazione di Santa Maria del Meschio appare probabilmente la più innovativa pala del serravallese a cui guardare. Soprattutto se il confronto va in primo luogo alle coeve commissioni indirizzate a Jacopo da Valenza, al quale del resto ancora si rivolgevano i vescovi prima la diocesi venisse amministrata a partire dal 1508 da Domenico Grimani, umanista, bibliofilo e collezionista.

Francesco da Milano non perde infatti l'occasione di orientare il suo stile secondo quanto di innovativo viene proposto da questa presenza a Ceneda. In un contesto di scambio fra centro e periferia, si vorrebbe quindi sottolineare la relazione fra l'Annunciazione e la pala Carli di Porcia, in Friuli, suggerendone nel contempo l'opportuna retrodatazione ai primi anni del secondo decennio. Essa verrebbe ad illustrare un breve periodo stilistico, fra i migliori dell'artista, comprendente gli anni precedenti il trittico di Caneva datato 1512. La pala Carli sembra beneficiare del senso di equilibrio e di regolarità nella composizione che permea l'Annunciazione e dimostra l'attenzione attribuita dal pittore ad alcuni brani di virtuosismo pittorico come quello del corpetto damascato dell'angelo riproposto nella vesta sontuosa di Sant'Apollonia.

Il confronto più interessante rimane quello con la veduta paesistica, specie quella del lato sinistro che ripropone anch'essa un testo di Dürer, un dettaglio cioè del Sant'Eustachio datato 1501. Lo scorcio tratto dalla pala Carli manifesta una più fedele adesione ai caratteri della stampa düreriana e restituisce un'interpretazione fantastica e meno 'pastorale' del dato naturalistico, rispetto alle scelte attuate da Previtali. Si sono dei sottilissimi filamenti di materia che descrivono le rocce e i contorni delle co-

struzioni come se un luminismo irrealistico giocasse con i contorni e un accento di sospensione fiabesca informasse ogni dettaglio. Nell'Annunciazione, invece, gli impasti di colore assorbono la luce e si raccordano l'un l'altro. Il vivo cromatismo della pala Carli e il gusto per i panni sovrabbondanti ripetutamente sfaccettati si incontrano ancora nella pala già nella chiesa di Costa, tutta giocata di rossi brillanti, e nel trittico di Caneva del 1512, dove la materia dei volti accenna ad ammorbidirsi ed a diventare più fusa. L'ordine nell'assetto compositivo e l'ebbrezza del colore contraddistinguono questi anni, una sorta di breve stagione protoclassica, nel corso della quale, all'inizio del secondo decennio, il pittore inizia ad affrescare la sala dei Battuti di Conegliano, dove del resto è già documentato qualche anno prima per aver eseguito dei lavori, pare di poco conto, richiestigli dalla Scuola della Beata Vergine della Concezione, nella chiesa di San Francesco. Per assolvere a questo incarico Francesco da Milano affresca le scene della Vita di Cristo, utilizzando di nuovo le stampe di Dürer. All'inizio, sulla parete verso la strada, il pittore cerca di condurre la progettazione autonomamente, avvalendosi dell'ausilio di prove grafiche altrui solo per alcuni sfondi o per qualche singola figura, per esempio lo scorcio paesistico sulla sinistra della Fuga in Egitto deriva dai lavori di Giulio Campagnola, così come le costruzioni nella Moltiplicazione dei pani e dei pesci. In questo momento l'utilizzo delle fonti è piuttosto eterogeneo (Dürer, Giulio Campagnola, Schongauer), mentre sulla parete di fronte si concentrerà unicamente sui cicli della Grande e Piccola Passione del maestro tedesco pubblicati nel 1511 a Norimberga, ma realizzate fra la fine del Quattrocento e il primo decennio del secolo. Francesco riceve questo incarico probabilmente intorno alla fine del primo decennio, come suggerisce il confronto fra l'impaginazione armoniosa della Fuga in Egitto, uno dei primi riquadri della serie, e la pala Carli e parimenti il modellato del volto della Vergine accurato e ben tornito e i volti del medesimo dipinto. Non è forse necessario prospettare un pro-

trarsi dei lavori fino ad oltre la metà del terzo decennio, poiché l'adozione della fonte iconografica nordica è perfettamente in sintonia con gli interessi di Francesco in questo giro d'anni, come emerso dall'analisi delle pale coeve, e suggerisce le linee di aggiornamento della sua cultura figurativa in questo momento, tanto è vero che nel decennio successivo sceglierà fonti completamente diverse, perché differenti saranno gli obiettivi stilistici che vorrà perseguire.

Delle incisioni del maestro tedesco, Francesco spesso riprende fedelmente le parti figurali, ma ne allenta l'aggressività nel ritmo spaziale, allontanando i personaggi o disegnando degli elementi architettonici più pausati, e forse non solo per adeguare il disegno della stampa a riquadri di più grandi dimensioni. Infatti, di frequente anche molte figure sono variate leggermente, sempre con l'intento di raggiungere un maggiore senso di misura nelle composizioni e di eleganza nei ritmi, proseguendo le ricerche avviate appunto con la pala Carli e comuni anche al frammento di affresco datato 1514 raffigurante la Madonna con il Bambino e san Giuseppe eseguito per la Confraternita della Concezione e ora conservato nella chiesa di San Giovanni a Serravalle. Nel Noli me tangere, viene imposta una soluzione più aderente alla bidimensionalità del piano e più decorativa, dando risalto al gesto delle mani che si allungano l'una verso l'altra e al disegno del profilo femminile, mentre nella Sacra conversazione con santa Veronica fra san Pietro e san Paolo, soprattutto, il pittore dimostra di reinterpretare il testo düreriano, pur nella precisione della riproduzione, poiché stende alle spalle dei santi una tenda e la sommuove appena con il chiaroscuro ambientando l'intera scena fra luce e ombra. Francesco sta dunque cercando di riproporre le invenzioni di Dürer in una chiave più in sintonia con la pittura veneziana del primo decennio.

Questa fase stilistica si differenzia da quella precedente di cui è protagonista la pala del museo del Cenedese, nonché un paio di Madonne

con il Bambino, l'una del museo di Princeton, l'altra in collezione privata,<sup>1</sup> lavori collocabili fra il 1505 e il 1510.

La più antica commissione a noi nota affidata al pittore, d'altro canto, riguarda un «Concordium inter homines de colis [Colle Umberto vicino a Vittorio Veneto] et magistrum Franc.<sup>m</sup> pictorem» del 23 gennaio 1502, more veneto, con il quale egli «promisit et se obligavit facere et dare perfectam in termino mensium quattuordecim unam palam magnam inauratam», contro il compenso dagli ottanta ai novanta ducati, compresa la cornice; opera, però, oggi andata perduta. I documenti informano ancora che, un paio d'anni più tardi, Francesco figura come testimone in un atto rogato a Ceneda, e conducono a supporre che all'epoca l'artista dovesse aver già superato l'età di venticinque anni legalmente prevista per poter assolvere a tale compito.

La pala proveniente dalla chiesa di San Lorenzo dei Battuti di Serravalle, completa dell'originale cornice lignea e raffigurante San Girolamo fra le sante Agata e Lucia è concordemente collocata dalla critica allo scadere del primo decennio e per il momento è la prima testimonianza che ci fa comprendere i caratteri della pittura di Francesco da Milano quale pittore per la comunità di Serravalle dopo il suo trasferimento in territorio veneziano. Il disegno regolare del volto ovale di Santa Lucia dalle pesanti palpebre abbassate ed i capelli morbidamente raccolti da un velo sulla nuca evidenziano le referenze stilistiche più antiche dell'opera, legate alla produzione a punta d'argento su carta colorata di Giovanni Antonio Boltraffio negli anni novanta del Quattrocento. Gli stessi lineamenti si ritrovano nelle altre due tavole e si accompagnano alle evidenti componenti bramantesche desumibili sia nell'impianto prospettico con un punto di vista ribassato, sia nell'architettura dei panni rigidi e squadrati, con ampi risvolti. Questi ultimi in particolare partecipano della medesima costruzione messa in atto da Giovanni Agostino da Lodi nel Matrimonio

---

<sup>1</sup> Attribuite al pittore da Lucco.

mistico di santa Caterina con un devoto, conservato nella sagrestia della chiesa di Santo Stefano a Venezia (c. 1502), di derivazione parimenti bramantesca.<sup>2</sup> Si aggiunga che l'impaginazione della Madonna di Princeton, separata dal paesaggio da un pannello orizzontale e da una tenda tesa con macchie di vegetazione ai lati, ricorda ancora simili soluzioni adottate da Giovanni Agostino da Lodi nei primi anni del secolo, quali la Madonna con il Bambino tra i santi Giuseppe e Lucia degli Staatliche Museen di Berlino (c. 1503-1505), mentre al viso del Bimbo dal naso all'insù può essere accostato lo Studio di due teste, di bambino e di giovinetto a gesso rosso dell'Ambrosiana (c. 1506) sempre riconducibile al soggiorno veneziano dell'artista.

La Madonna di ubicazione ignota, inoltre, era stata presentata all'asta Finarte con un'attribuzione ad Andrea Previtali, forse a motivo del Bimbo benedicente, ritto sulla gamba della madre, che riprende un modello molto prossimo a quello usato dal maestro bergamasco nella belliniana Madonna del Museo civico di Padova, firmata «ioanis.bellini.dissipulus» e datata 1502.<sup>3</sup>

Il profilo così ritto del Bambino, riconducibile quasi al contorno dalla valenza astratta di un susseguirsi di moduli geometrici, richiama alla mente anche alcuni dettagli della *Sacra famiglia* di Brera di Bramantino (c. 1503-1504), della quale il gabinetto di disegni e stampe degli Uffizi conserva un disegno, oppure il Bambino della *Sacra conversazione* del giovane Lotto di Edimburgo (c. 1504), un artista che Previtali aveva probabilmente l'occasione di frequentare all'interno della bottega di Giovanni Bellini in questo lasso di tempo.

---

<sup>2</sup> I frequenti riferimenti alla figura di Giovanni Agostino da Lodi presenti nell'articolo di Gino Fogolari del 1914 e nella monografia di Mauro Lucco su Francesco da Milano del 1983, trovano oggi la possibilità di essere meglio contestualizzati, grazie a studi successivi che hanno con più chiarezza messo a fuoco il catalogo veneziano di questo artista, parallelamente a quello di Boccaccio Boccaccino: SIMONETTO, 1988, pp. 73-84; TANZI, 1991; BALLARIN, 1994-1995, I, pp. 2-21.

<sup>3</sup> CATERINA FURLAN, *Andrea Previtali, Madonna con il Bambino e donatore*, in ALESSANDRO BALLARIN, DAVIDE BANZATO [a cura di], *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, pp. 104-105.

Sembra che Francesco si muova tenendo presente la produzione di altri artisti provenienti dall'entroterra padano e di formazione lombarda che si trovano a Venezia per aggiornare il loro stile, come dimostra di nuovo il confronto fra la pala del Museo del Cenedese e il dipinto di Bernardino Luini rappresentante la *Madonna con il Bambino tra sant'Agostino e santa Margherita e due angeli* conservata al Musée Jacquemart-André di Parigi, datata 1507 e probabilmente eseguita durante gli anni trascorsi in laguna, non ultimo vista la sua provenienza dalla collezione Manfrin. La pala parigina presenta un'impaginazione che fa capo alla *Madonna dell'arancio* di Cima, arricchita di referenze tanto bramantiniane, quanto zenaiane e può dunque aver rappresentato un buon modello per il lavoro di Francesco da Milano.

Cristina Quattrini nel ricostruire il periodo della giovinezza di Luini si avvale, infatti, anche di questo confronto stilistico per individuare, in via ipotetica, la provenienza del dipinto francese da Treviso, e in particolare dal convento di Santa Margherita degli eremitani, data la presenza di tale santa nel dipinto, tenendo parimenti in considerazione che la confraternita religiosa interessata seguiva la regola di Sant'Agostino, riscontro utile da ricondurre invece all'altro santo rappresentato. La studiosa aggiunge, inoltre, che il primo proprietario noto dell'opera, possedeva nei pressi di Treviso, sulla via per Conegliano, una villa, dove potrebbe essere stata ricoverata l'opera, dopo essere stata allontanata dalla chiesa, forse prima della soppressione del convento avvenuta nel 1794.

Si vorrebbe, tuttavia, proporre un'altra ipotesi di provenienza, dopo aver verificato che il santo vescovo non sempre è stato identificato con sant'Agostino, talvolta è stato identificato con sant'Ambrogio oppure indicato solo come episcopo.

I conti di Collalto fra Quattro e Cinquecento avevano dato vita ad una piccola corte nel loro castello di San Salvatore, poco oltre il Piave, in direzione di Conegliano, dove accoglievano spesso degli artisti fra i quali



Girolamo Strazzaroli e Giovanni Antonio da Pordenone. La famiglia teneva inoltre ad acquisire il giuspatronato di alcune chiese del territorio, in particolare di quelle i cui benefici costituivano il disegno originario dei loro primitivi possedimenti. La chiesa di Santa Margherita di Refrontolo, il cui rettore era figlio del cancelliere dei conti, tale Dario Sburlati, potrebbe essere una buona candidata come sede originaria della pala. La località vicina a Serravalle, dove operava Francesco da Milano, e i conti quali possibili committenti o intermediari potrebbero considerarsi degli elementi a favore di tale ipotesi; inoltre potrebbero essere stati i conti stessi ad alienare l'opera e forse a venderla a qualche nobile della zona.

Poco prima della fine del decennio, infine, arriva nella parrocchia di San Fior il polittico di Cima da Conegliano, un'opera che insieme con l'*Annunciazione* del Meschio contribuisce a rinnovare il gusto e ad indirizzarlo verso espressioni più moderne.

Viene abbandonata l'ambientazione d'interno, almeno nel registro principale, e una sensibilità nuova dimostra la scelta di valorizzare l'apertura offerta dal paesaggio per accogliere le figure dei santi, con un accento più romantico e realistico, nel sottobosco ombroso accostato allo squarcio luminoso, ispirato alla pittura moderna di Lotto e Giorgione, piuttosto che al paesismo di Giovanni Bellini.

L'immagine di san Giovanni Battista emerge dalla foresta, anche per il colore acceso della sua veste, ed il suo patetismo rimanda più che ai modelli consueti di Cima alla verità dei volti di Albrecht Dürer, che intanto era giunto a Venezia ed era stato impegnato nel corso del 1506 nell'esecuzione della Festa del rosario per la chiesa di San Bartolomeo.

Anche le mezze figure di santi su sfondo scuro del registro superiore sono fortemente debitorie nei confronti del maestro tedesco, nell'espressività dei gesti, come il pugno chiuso di san Biagio oppure nella ricchezza della materia pittorica nella descrizione dei piviali e dei fermagli.

Lorenzo Lotto (Venezia, c. 1480 - Loreto, c. 1556)

MADONNA CON IL BAMBINO IN TRONO  
TRA I SANTI PIETRO, CRISTINA, LIBERALE E GIROLAMO  
nella cimasa CRISTO MORTO SUL SARCOFAGO  
SORRETTO DA DUE ANGELI

QUINTO (Treviso), chiesa parrocchiale di Santa Cristina al Tiverone  
Olio su tavola di abete, cm. 177 × 162; cimasa: olio su tavola di pioppo, cm. 90 × 179.  
c. 1504-1505

*Ubicazione originaria*

«la prima memoria storica di una chiesa dedicata a Santa Cristina risale al 1125, anno in cui un gruppo di monache camaldolesi provenienti da Bologna si stabilirono in Santa Cristina al Tiverone. Trasferitesi successivamente le monache in Treviso la chiesa, retta dai canonici della Cattedrale, rimase in custodia di un pievano ed è appunto con pré Franchino che la chiesa viene ricostruita, si erige il campanile e si commissiona a Lorenzo Lotto la pala per l'altare maggiore» (Spiazzi, 1980, p. 111; si veda anche Fapanni, 1862, pp. XX-XXIII; Agnoletti, 1897, pp. 602-606).

*Referenze documentarie ed archivistiche, registi*

— 1506, 4 maggio, Treviso

Arbitrato del tribunale ecclesiastico di Treviso per il pagamento della pala.

Il vescovo di Treviso, Bernardo de' Rossi, su richiesta di Lorenzo Lotto, intima al canonico trevigiano Alvise Aleotti, arbitro per l'artista, e a prete Franchino, rettore della chiesa di Santa Cristina, arbitro per i massari di quella chiesa, di definire quanto il pittore avrebbe dovuto ricevere oltre i quaranta ducati pattuiti nel contratto «pro palla ecclesiae suae Sanctae Christinae per eum depicta»; minacciando di sostituirli con arbitri d'ufficio nel caso che essi non pronuncino quello stesso giorno la sentenza di composizione.

[Treviso, Archivio della Curia, *Actorum libri*, Busta 4, *Acta 1506*, alla data]

(cfr. Liberali, 1963, pp. 7-10, 69; Gargan, 1980, p. 14)

— 1507, 10 novembre, Treviso

Convenzione tra il pittore trevigiano Vincenzo di Angelo e prete Franchino, dove vengono precisati i tempi di consegna della cornice dorata della pala.

Il pittore trevigiano Vincenzo di Angelo («magister Vincentius filius magistri Angeli cerdonis, pictor Tarvisii in contrata Sancti Leonardi») promette a prete Franchino di consegnargli «pallam altaris deauratam pro dicta ecclesia Sanctae Christinae» otto giorni prima della festa di Natale di quell'anno, come era stato già convenuto con Bartolomeo da Bologna intagliatore («intercisore»), suocero di maestro Vincenzo. Dal canto suo prete Franchino si impegna a corrispondere al pittore come compenso cinque congi di vino e due staia di frumento; riservandosi di far dorare da altri la suddetta cornice a spese di maestro Vincenzo nel caso che questi non porti a compimento il lavoro entro il termine stabilito. L'atto si svolge nel palazzo comunale di Treviso, al banco del podestà, alla presenza dei notai Andrea di Bartolomeo da Porcellengo e Liberale di Domenico Bolognato.

[Treviso, Archivio di Stato, Archivio Notarile, Busta 367, *Atti Girolamo da Pederobba*, Protocollo n° 10, f. 72rv]

(cfr. Biscaro, *Note e documenti...*, 1897, pp. 18-19 n. 4 (estratto); Biscaro, *Lorenzo Lotto a Treviso...*, 1898, p. 153 (registro inesatto del documento); Bampo, *I pittori fioriti a Treviso...*, s.v. Lorenzo Lotto (trascrizione pressoché integrale); Gargan, 1980, p. 14)

— 1508, 3 e 18 agosto, Treviso

Pignoramento contro i massari della chiesa di Santa Cristina, su richiesta del notaio Niccolò Tempesta, procuratore di Lotto, per ottenere il resto del compenso dovuto al pittore per l'esecuzione della pala.

«Die iovis 3° augusti 1508.

Pignoretur voluntarie et si recusaverint per vim dominus presbiter Franchinus et alii massarii fabricae ecclesiae Sanctae Christinae de Tivirono Tarvisinae diocesis ad summam plaustrum unius vini vel illius valoris et expensarum pro resto vigore mercedis. Et hoc ad instantiam Nicolai Tempeste notarii Tarvisini uti procuratoris magistri Laurenti Loto pictoris, salvo etc., aliter etc. Tarvisii die suprascripta etc.».

«Eo die (18 augusti 1508) Stephanus de Felto nuncius iuratus rettulit se pignus petisse infrascriptos ad summam plaustrum unius vini vel illius valoris vigore co(nventionis) voluntarie scriptae die 3 augusti instantis ad instantiam ser Nicolai Tempesta notarii Tarvisini, procuratoris magistri Laurentii Loto pictoris qui retulit etc. Ideo per vim etc.:

dominum presbiterum Franchinum p(lebanum), Marcum Traversinum saecularem dominum, Mattheum Capellatum saecularem dominum, uti massarios fabricae ecclesiae Sanctae Christinae de Tivirono».

[Treviso, Archivio della Curia, *Actorum libri*, Busta 6, *Acta 1508-1510*, alle due date]

(Cfr. Biscaro, *Lorenzo Lotto a Treviso...*, 1898, p. 153; Gargan, 1980, p. 15)

— 1508, 22 dicembre, Treviso

Altro pignoramento «per la palla de S. Christina» a carico dei massari Silvestro Cargnato da Santa Cristina e Girolamo dal Tiveron, «ad istantia de ser Nicolò Tempesta notario Tarvisino procurador de maestro Lorenzo Lotto».

«Adì 22 dicembre 1508.

Silvestro Cargnato da S. Christina impegnado per Zandomenego ufficiale ad instantia de ser Nicolò Tempesta notario Tarvisino procurador de

maestro Lorenzo Loto per commissione per forza alla summa de un caro  
de vin val

Lire 18 soldi 12 e le spese.

Pegno: un gabban de mezalana negro da dona.

Adì 22 decembre predicto.

Hieronimo da Tiviron impegnado ut supra ad instantia del prefato ser  
Nicolò Tempesta per commissione per forza ala summa del predicto caro  
de vin e le spese, et questo per nome procuratorio de maestro Lorenzo  
Loto per la palla de Sancta Christina

Lire \*\*\*soldi\*\*\*

Pegno: un gabban de tella grossa bianca tristo.

Spese per mi al official per parte».

[Treviso, Archivio della Curia, Archivio della Mensa Vescovile, Fondo  
antico, Registro 9 '*Liber camerae pignorum episcopatus Tarvisii*', 1497-1516,  
f. 82v]

(Liberali, 1963, pp. 9, 72; Gargan, 1980, p. 15)

— 1509, 22 febbraio, Treviso

Testamento (notaio Giov. Battista da Fener) di prete Franchino: accen-  
nando alla licenza di testare fino alla somma di quattrocento ducati con-  
cessagli nel 29 aprile 1504 dal vescovo dei Rossi, sotto condizione di di-  
sporre un terzo a favore della chiesa di Santa Cristina, Franchino dichia-  
ra che si ritiene dispensato dal beneficiare ulteriormente la chiesa suddet-  
ta, per la quale aveva già speso oltre cento ducati *in faciendo Ecclesiam ip-  
sam de novo, campanile illius, computata etiam palla altaris magni*; spese tut-  
te che probabilmente il parroco di Santa Cristina avrà cominciato a soste-  
nere dopo la licenza del vescovo, forse per dimostrare la propria deferen-  
za a colui che nello stesso testamento ricordò con un legato di dieci duca-  
ti e chiamò suo signore e benefattore (*domino et benefactori suo*).

(cfr. Biscaro, 1898, pp. 150-152)

### *Committenza*

«il 4 maggio del 1506 presso il tribunale ecclesiastico di Treviso vengono convocati il canonico Alvise Aleotis, arbitro per Lorenzo Lotto, e pré Franchino de Geromei, parroco di Santa Cristina e arbitro per i massari «Paulum et Bartholomeum Farinatum ac... Paulum Cazarum massarios novos» con l'obbligo di concludere entro la giornata la vertenza intercorsa fra il pittore e i massari definendo «quid et quantum mereatur et habere debeat dictus magister Laurentius pro palla ecclesiae suae S. Christina per eum depicta». Il pittore a saldo della tavola che a questa data risulta già completata chiede un pagamento, e quindi una stima, più elevato di quello convenuto «...ultra ducatos quadraginta, in quibus iam se ei debitores fecerunt ...iuxta formam conventionis inter eos factae». Siffatto arbitrato, sollecitato dal Lotto e stabilito dal De Rossi in termini perentori e con tempi brevi di discussione tra le due parti convenute, a riprova della benevolenza con la quale il De Rossi aveva accolto la richiesta del pittore e quindi esplicito riconoscimento delle doti del giovane artista, costituisce il documento fondamentale per la datazione dell'opera.

Il Liberali [1963, pp. 7-11, 69], cui va il merito di avere reso noto tale arbitro [sic] ed altre preziose informazioni sul prelato, tracciandone un profilo storico-biografico puntualmente documentato, argomenta che la pala doveva già essere compiuta alla fine del 1505 o all'inizio del 1506, poiché era consuetudine ricorrere al tribunale dopo il fallimento di lunghe trattative private. Inoltre tale datazione è convalidata dal fatto che i sistemi procedurali del tempo non erano esenti da lungaggini e prevedevano iterate convocazioni.

I documenti del 10 novembre del 1507 e del 3 e 18 agosto 1508, l'uno relativo alla cornice della pala dell'altar maggiore commissionata dal parroco Franchino dei Geromei da Novara a maestro Bartolomeo da Bologna e l'altro al pignoramento eseguito dal vescovo a favore del Lotto contro il

parroco e i massari di Santa Cristina per il saldo evidentemente ancora non operato ma già pattuito nell'arbitrato del 1506, non vanno dunque più intesi quali riferimenti utili per una datazione dell'opera, risultando esplicita ormai l'interpretazione che degli stessi va fatta [da rivedere dunque l'interpretazione proposta in Biscaro, 1898, pp. 150-151].

Il Biscaro pubblicando il testamento del prete Franchino del 22 febbraio 1509, nel quale si fa riferimento alla clausola con la quale il vescovo De Rossi il 29 aprile 1504 gli concede la stesura dell'atto testamentario purché un terzo dei beni vengano devoluti a favore della chiesa di Santa Cristina, ipotizza che le spese sostenute per la ricostruzione della chiesa, e quindi anche la commissione della pala, siano intervenute dopo la licenza del vescovo. In effetti nel 1509 Franchino dichiara di non essere più vincolato da tale clausola perché ha già speso 200 ducati [in realtà Biscaro riporta: «oltre 100 ducati»] «in faciendo Ecclesiam ipsam de novo, campanile illus, computata etiam palla altaris magni». La questione dei tempi di esecuzione di un'opera che, quantunque firmata venne presto e forse non casualmente dimenticata, risulta dunque alla luce dei documenti definitivamente e ad evidenza chiarita risolvendosi la stesura dell'opera tra il 1504 e il 1505» (Spiazzi, 1980, pp. 101-102).

#### *Stato di conservazione e interventi di restauro*

«dell'incauto restauro o 'pulitura' di cui parlava il Cavalcaselle il De Lorenzi, professore dell'Accademia, aveva dato ampia relazione nel 1857 a completamento di un sopralluogo effettuato in Santa Cristina per verificare l'opportunità o meno di restaurare il dipinto. Nella relazione, corredata di un preventivo di spesa di L. 450, scrive: 'La situazione ove è collocato questo bellissimo lavoro è troppo lontana dal risguardante perché alto e dietro un tabernacolo che in parte lo tiene nascosto. Ha sofferto nel di sopra per una finestra a tramontana che in passato era aperta e che lasciò entrare dell'acqua per lungo tempo ed ora il colore è in parte stacca-

to e molto sollevato e minaccia di cadere... Ha sofferto pure in passato delle leggere spellature con lavacri non bene usati, e disugualmente in modo che l'armonia è alquanto sacrificata. Mancanze non rimarcate dall'abate Crico nella sua lettera nella quale chiama candida mano ciò che fu lavacro indiscreto, e ciò nel manto della Vergine e vari altri luoghi tutt'altro che voluti dall'autore'. Nella primavera dell'anno successivo il De Lorenzi si trasferisce per qualche giorno a Santa Cristina 'fermandovi il colore cadente'.

Soltanto nel 1879, superando opposizioni sollevate in loco, la tavola viene trasportata in Treviso, nel capitolo dei canonici, per un restauro che venne eseguito da Guglielmo Botti; ma di ciò non si è rintracciata relazione o preventivo di spesa che possa offrire qualche informazione sui materiali usati o più genericamente sulle condizioni del dipinto. Di un successivo intervento di Carlo Pasetti sappiamo solo che si reca a Santa Cristina il 4 ottobre 1893 ma, essendo trascorso solo un decennio dalla riconsegna del dipinto, è da pensare che si sia trattato di un fissaggio su eventuali sollevamenti di colore.

La direzione delle Regie Gallerie di Venezia in una lettera del 17 marzo 1890 a don Giuseppe Furlan parroco di Santa Cristina, accenna allo stato di conservazione dell'opera: '... benché il Comm. Pavan m'abbia detto ch'è insidiato dai danni del tempo, del luogo, ed oltraggiato dalla mano di inabili restauratori, tanto che non si potrebbe decentemente esporlo in Galleria senza aver fatto una notevole spesa a consolidarlo e a ripararlo...'. Nel 1893 il Pavan verifica che l'ambiente è umido e polveroso e la parrocchia, a proprie spese, provvede '... con varie riparazioni', con la sostituzione del pavimento 'rotto e calcinoso' con lastre 'di marmo di Pove', inoltre 'per meglio arieggiare l'ambiente si aprivano sette finestre laterali in sostituzione di pochi fori'.

La necessità di un restauro, esposta al Ministero dal Fogolari dopo il suo sopralluogo del 20 ottobre 1908 in una dettagliata relazione, viene così



motivata: '... la fotografia dell'Alinari, eseguita non meno di quindici anni fa, palesa già in esso i gusti più gravi che ancor oggi vi si vedono e che il Berenson pure deplora nella sua opera sul Lotto. ... Certamente l'aspetto suo non potrebbe essere più penoso, la superficie essendo tutta sbiancata dagli ossidi della vernice. Come si nota nella fotografia dell'Alinari il tavolato sconnesso ha una fessura longitudinale che passa per mezzo della testa di S. Liberale, e molte parti mancano o sono state rifatte, delle vesti e dei volti di quattro santi. Del rimanente la superficie dipinta aderisce bene alla tavola, e non vi è pericolo che ora ne cada qualche parte, piuttosto si può temere che il colore, dato che la vernice si è tanto ossidata, un poco per volta si polverizzi'. La collocazione del dipinto, sulla parete dell'abside, non provoca alcuna perplessità, non si riscontrano problemi di illuminazione né di bruciature di candela, ed anche la parete cui la tavola è appoggiata pare asciutta. In una successiva comunicazione al Ministero, avendo appurato dagli atti dell'Ufficio Regionale che già dal 1889 la superficie era 'tutta offuscata da una velatura sorda e biancastra' e che secondo il Pavan il fatto sarebbe causato da una 'vecchia e pessima vernice che non fu tolta dal Botti' ma che neppure il restauro del 1893 di Carlo Pasetti aveva risolto il problema, si dichiara allarmato della situazione e considera improcrastinabili il restauro e una più confacente collocazione del dipinto.

Nel novembre dello stesso anno viene dato l'incarico a Giovanni Zennaro, che propone i seguenti interventi: 'Fissazione delle parti sollevate del colore, unione delle assi staccate, applicazione dei veli sulle pitture, intelaiatura a sistema di morsetti. Lievo dei veli e pulitura generale per levare la vecchia vernice ossidata ed i vecchi e indecenti ritocchi che deturpano lo splendore del dipinto, rimettere le parti mancanti e richiamare il tono (se sarà necessario) con una leggerissima inverniciatura di puro mastice'. La spesa di L. 2000 preventivata dallo Zennaro viene considerata eccessiva e l'approvazione ministeriale specifica che deve essere fatto

soltanto ciò che è strettamente necessario alla conservazione. Anche la Fabbriceria di Santa Cristina non manca di sottolineare l'elevato costo del restauro del Botti; inoltre si è totalmente contrari ad un trasporto dell'opera da Santa Cristina a Venezia. Dopo un sopralluogo del Fogolari del Coletti e dello Zennaro si giunge alla determinazione che i lavori debbano essere eseguiti in loco dallo Zennaro.

Il 7 giugno del 1909 la pala, vista a distanza ravvicinata e in buona luce, si presenta '... coperta di colla e di una vernice così grossa che anziché stendersi per tutta la superficie si è qua e là rappresa e raggrumata formando orribili chiazze gialle e lasciando altre parti invece affatto libere e scoperte, e in queste la superficie del colore appare così bella vivida, perfettamente conservata che è una meraviglia'. Si definiscono le modalità dell'intervento: 'raccomandata bene l'armatura e saldate alcune piccole parti non si tratta che di togliere qua e là quell'orribile crosta e lo si può fare con facilità e senza alcun timore di danni'. Il 23 giugno, togliendo 'vecchi restauri superficiali ma con grande prudenza' i lavori vengono completati e collaudati, con il plauso anche dei membri dell'Associazione per il patrimonio artistico trevigiano.

Il 2 novembre 1917, unitamente ad altre opere d'arte di Venezia e del Veneto, viene rimossa e trasportata a Firenze; il 24 marzo 1920 viene riconsegnata alla Fabbriceria 'veduta e riscontrata in perfetto ordine sotto ogni riguardo'. Prima della consegna infatti si era provveduto a 'rinforzare il legno' senza intervenire sulla superficie pittorica.[...]

Nel 1933 [...], con la consacrazione della nuova chiesa, la pala viene collocata nella nuova sede.

Qualche piccolo sollevamento di colore viene notato dal Moschini in un sopralluogo del 2 giugno 1941, e precisa: 'Vi sarebbe pure qualche delicata intonatura da mettere a posto'. I sollevamenti già notati dal Moschini e dal restauratore Mauro Pelliccioli e che nel 1941 non destavano preoccupazione nel 1962 si sono fatti più allarmanti e la stessa cornice è bisogno-

sa di restauro. Il 4 luglio 1966 la pala viene trasportata presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia per il restauro che viene affidato ad Antonio Lazzarin; nel 1969, a restauro ultimato, viene esposta temporaneamente nel Museo Civico di Treviso e il 16 marzo 1970 viene ricollocata sull'altare maggiore» (Spiazzi, 1980, pp. 114-117).

Nel corso dell'ultimo restauro nel 2010 eseguito da Antonio Bigolin, con la direzione scientifica di Gabriella Delfini, «si è deciso di rimuovere la fascia di colore grigio che descriveva un finto arco in pietra lungo la centina della lunetta, non autentico perché eseguito in un antico restauro, e che certamente il Lotto non aveva dipinto poiché tutta la zona è sempre stata coperta prima dalla cornice originale cinquecentesca e poi da quella seicentesca in legno intagliato e dorato» (Bigolin, 2011, p. 37).

Riepilogo dei restauri: 1858, Giuseppe De Lorenzi; 1879, Guglielmo Botti; 1893, Carlo Pasetti; 1909, Giovanni Zennaro; 1966-1969, Antonio Lazzarin; 1980, Mirella Simonetti; 2010, Antonio Bigolin, con la direzione scientifica di Gabriella Delfini.

### *Iscrizioni*

«LAVRENTIVS/LOTVS P.», nella specchiatura marmorea sul basamento del trono

### *Bibliografia*

CRICO, 1833, pp. 148-152; CROWE, CAVALCASELLE, 1871, pp. 499-500, ed. 1912, pp. 396-397; BERENSON, 1895, pp. 7-10; FRIZZONI, 1896, pp. 6-8; AGNOLETTI, 1897, pp. 602-606; BISCARO, 1897, pp. 18-19; BISCARO, 1898, pp. 150-152; VENTURI, 1915, p. 762, fig. 489; VENTURI, 1929, pp. 9-10, fig. 3; BERENSON, 1936, p. 267; BIAGI, 1942, pp. 4-5; PALLUCCHINI, 1944, I, p. XXVIII; *Cinque secoli*, 1945, pp. 68-69; LONGHI, 1946, pp. 15-16; COLETTI, 1946-1947, p. 56; BANTI, BOSCHETTO, 1953, pp. 10-11, 40, 63, 66; BOTTARI, 1953, p. 192; BRIZIO, 1953, pp. 7-8; COLETTI, 1953, p. 38; *Mostra*, 1953, pp. 21-23;

MURARO, 1953, p. 4; PIGNATTI, 1953, p. 448; PIGNATTI, 1953, pp. 31-43; PALLUCCHINI, 1954, pp. 16-17; PIGNATTI, 1954, pp. 176-177; BERENSON, 1955, pp. 23-26; BIANCONI, 1955, pp. 11, 33, 39; MARTINI, 1957, p. 57; LIBERALI, 1963, pp. 7-10, 70; ZAMPETTI, 1965; PALLUCCHINI, 1965-1966, pp. 26-27; PAOLUCCI, 1966, p. 14; PIGNATTI, 1968, pp. 5-6; ZAMPETTI, 1971, p. 118; PIGNATTI, 1973, pp. 163, 263; CAROLI, 1975, p. 112; *L'opera completa*, 1975, pp. 88-89; SGARBI, 1977, pp. 39-50; MANZATO, 1978, pp. 49-54; MASON RINALDI, 1978, pp. 64-68; PIGNATTI, 1978, p. 74; SPONZA, in *Giorgione*, 1978, pp. 63-75; ZAMPETTI, 1978, p. 162; CAROLI, 1980, pp. 88-89; GARGAN, 1980, pp. 14-15; LUCCO, 1980, p. 59; LUCCO, 1980, pp. 65-66, nota 71; MASCHERPA, 1980, pp. 15-16, 29-30; SPIAZZI, 1980, pp. 101-118; ZAMPETTI, 1980, p. 27; ZAMPETTI, 1980, pp. 53-54; MANZATO, 1981, pp. 115-125; PIGNATTI, 1981, p. 96; SGARBI, 1981, p. 228; PIGNATTI, 1983, p. 182; SGARBI, 1983, pp. 234-235; GENTILI, 1985, pp. 96-104; MATTHEW, 1988, pp. 398-401; ANTONELLI, 1990, pp. 35-40; ZUFFI, 1992, pp. 9, 23; DAL POZZOLO, 1993, p. 37; COLALUCCI, 1994, pp. 8-9; DAL POZZOLO, 1995, p. 25; BONNET, 1996, pp. 27-31; MOZZONI, PAOLETTI, 1996, p. 13; HUMFREY, 1997, ed. 1998, pp. 17-20; MATTHEW, 1997, ed. 1998, p. 31; PIROVANO, 2002, pp. 8, 24-27; ANTONELLI, 2003, p. 96; DELFINI, in BOZZETTO, VILLA, 2011; VILLA, in BOZZETTO, VILLA, 2011, pp. 4, 10, 16; VILLA, 2011, pp. 94-97.

#### *Fonti e dibattito storico-critico*

Dal vaglio delle testimonianze documentarie superstiti risulta che Lotto esegue l'opera tra la fine di aprile del 1504 (Biscaro, 1898), momento in cui il vescovo di Treviso de' Rossi concede al parroco di Santa Cristina prete Franchino la licenza di testare fino alla somma di quattrocento ducati a condizione di disporne un terzo a favore della chiesa di Santa Cristina, e il maggio del 1506 (Liberali, 1963), quando il tribunale ecclesiastico della città convoca il canonico Alvise Aleotti, arbitro per Lorenzo Lotto, e prete Franchino, arbitro per i massari di Santa Cristina, affinché

si addivenga ad un accordo sul prezzo della pala e venga corrisposto al pittore quanto dovuto per il suo lavoro. Considerato, inoltre, che il ricorso all'autorità ecclesiastica deve aver avuto luogo solo dopo un periodo di trattative fra le parti, l'esecuzione della pala va a collocarsi fra la seconda metà del 1504 e il 1505.

Si aggiunga che al 1505 risulta anche ancorata la commissione a Lotto del ritratto di Capodimonte dello stesso vescovo de' Rossi, grazie all'iscrizione apposta sul retro della rispettiva coperta raffigurante una rappresentazione allegorica ora conservata alla National Gallery di Washington, che lo lega alla data del 1° luglio. Non va neppure dimenticato che solo qualche mese prima, in aprile, in un atto rogato dal notaio trevigiano Nicolò Tempesta, Lotto è citato come pittore celeberrimo; inoltre, un paio d'anni prima, nell'agosto del 1503, quando stima con Pier Maria Pennacchi la pala di Vincenzo dai Destri nella chiesa di San Michele, viene definito cittadino e abitante di Treviso.

Come rileva Spiazzi (1980), «La letteratura artistica, da Marcantonio Michiel al Vasari al Boschini al Ridolfi al Lanzi, quasi con ostinazione ha ignorato la produzione giovanile del pittore le cui opere sono spesso datate e firmate, autoaffermazioni di un operare artistico la cui validità non gli venne mai riconosciuta in Venezia. E tale mancato riconoscimento divenne causa prima, ma forse solo in parte esplicativa, dell'oblio cui le opere furono condannate. Se Michiel cita quasi esclusivamente le opere compiute in Bergamo, il Vasari descrive partitamente quale opera giovanile il polittico di Recanati. L'avvertimento non viene colto dal Ridolfi che pur cita opere del Lotto conservate in collezioni private in Treviso e un "Crocifisso con la Vergine, San Giovanni e la madonna à piedi" a Portobuffolè. Neppure il Federici, cui si deve la prima affermazione di una origine trevigiana e non bergamasca del Lotto, conosce la pala di Santa Cristina».

È dunque solo nelle *Lettere* di Crico (1833) che si incontra per la prima volta la pala di Santa Cristina.

Dal punto di vista stilistico, e con riferimento all'anno 1505, un confronto costantemente ribadito nella letteratura critica è quello con la pala datata di San Zaccaria di Giovanni Bellini, a partire dalla monografia di Berenson (1895) fino alla lettura dell'opera proposta nel catalogo dell'ultima mostra sull'artista (Villa, 2011), pur modulato secondo sfumature di volta in volta differenti.

Dal Bellini, Lotto «prende il suggerimento dell'architettura, aperta sui lati, mentre la luce piove radente dal porticato, oltre cui si intravede un paesaggio; e toglie anche la pianta delle figure, con i quattro santi a semicerchio attorno alla Vergine alta sul piedistallo» (Pignatti, 1954), uniformandosi così al «modello ormai affermato della pala unificata, ovvero la Madonna alta sul trono, in un interno di chiesa, omaggiata da santi ai due lati» (Villa, 2011).

Soprattutto Lotto ripropone «gli stampi del San Pietro e del San Girolamo, girandoli però di profilo, quasi a caratterizzarli più fortemente» (Pignatti, 1953) e nel riprendere «il motivo dell'absidale, non rompe verso la natura come Giorgione [nella pala di Castelfranco], riproduce lo stesso numero di Santi, e addirittura, come è stato indicato, pone il San Pietro a sinistra e il San Girolamo a destra, come gli stessi Santi nel Bellini, non più di fronte, ma di fianco» (Sgarbi, 1983).

Diversa è comunque la concezione della luce nelle due opere: «E lì, a S. Zaccaria, la luce radente si smorza sui piani delle figure, ammorbidendo i drappaggi, raddolcendo gli sfondi incavati d'ombra, di valore essenzialmente musicale. Per Lorenzo Lotto, invece, le luci debbono rifrangersi crepitando sulle vesti accartocciate e rigide, di secco disegno antonellesco, e rivelare, con le ombre dirette e portate, coi riflessi impensati, una realtà indagata affannosamente» (Pignatti, 1954); mentre secondo Humfrey (1997): «L'armonia compositiva della pala di San Zaccaria è interrot-

ta da asimmetrie minori ma indicative, come ad esempio il contrasto tra l'oscurità che s'intravede sulla sinistra e la vista verso il cielo aperto sulla destra, oppure l'attenzione combinata della Vergine e del Bambino concentrata su un'unica figura, santa Cristina».

Anche nella lettura di Pallucchini (1965-1966), «Mentre il Bellini cercava di ammorbidire, mediante la luminosità che circola nell'abside aperta ai lati sul paesaggio, le forme delle sue figure, che già vengono attuando un nuovo senso di falcato e di monumentale, il Lotto non comprende il nuovo significato grandiosamente monumentale della composizione belliniana, riducendola ad un organismo più serrato, che s'incentra sulla figura della Madonna issata più in alto», così come più tardi riportato da Mariani Canova (1975), secondo la quale «La pala di Santa Cristina denuncia senz'altro la conoscenza di quella di San Zaccaria di Giovanni Bellini, ma nello stesso tempo ne nega le innovazioni linguistiche sostituendo alla cubica spazialità dell'edicola belliniana – aperta su due lati alla luce che vi penetra uniforme, tutta impregnata d'atmosfera così da sgranare il colore in dense paste tonali -, una struttura architettonica più accelerata lungo l'asse centrale che, mentre risulta ancora radicata nella tradizione quattrocentesca, d'altro canto risponde all'esigenza di una più sostenuta tensione dell'impianto strutturale.[...] Nello stesso tempo, essendo l'edicola aperta da un solo lato, una luce cristallina e nettamente direzionale penetra da destra, animando di contrasti la vicenda luminosa dell'episodio e mettendo in evidenza i volumi realizzati con un disegno tagliente e con colori freddi e squillanti».

L'impressione che l'impaginazione di Lotto risultasse «more crowded» rispetto a quella di Bellini si ritrova già in Berenson (1985), ma l'osservazione che la resa dello spazio fosse condotta secondo criteri non sovrapponibili a quelli messi in atto nella pala di San Zaccaria, come già rilevato da Pallucchini e Mariani Canova, viene riproposta molto tempo dopo anche da Sgarbi (1983), «quello spazio così ampio, così aperto della *Sacra*

*conversazione* belliniana qui si stringe, si rattrappisce come se le figure fossero soffocate in un ambiente simile a quello del Bellini, ma visto in una prospettiva più ravvicinata, più stridente. Ed ecco allora che il rapporto fra la testa della Madonna e l'abside mosaicata si riduce, ed ecco che questi personaggi, fra cui il San Liberale, che richiama fortemente quello giorgionesco, non si sa se indipendentemente, o per una precisa conoscenza dell'opera del collega, serrano verso il centro con un ritmo molto più accelerato, con una misura che richiama prototipi come la pala di San Cassiano di Antonello, oggi a Vienna, che, pur nelle condizioni di grave deperimento, mostra un'analogia accelerazione dei ritmi rispetto a quelli larghi e solenni del Bellini».

Sul problema della percezione dello spazio, anche Venturi (1929) aveva avvertito «il movimento di una guizzante cornice architettonica», nonché «lo slancio del gruppo divino dal trono e la nuovissima vitalità delle cornici», mentre lo stesso Pignatti (1954) ha l'impressione d'altronde «di un raccorciamento del campo visivo, che porta i personaggi a un dialogo più immediato con l'osservatore».

Secondo Sponza (1978), «la lunetta col Cristo morto diviene il timpano di un monumentale portale d'ingresso e tutta la scena si svolge *dentro* questo autentico 'buco nel muro'. Lo spettatore è *fuori* dello spazio pittorico, non ne è in quello coinvolto come a S. Giobbe o a S. Zaccaria. [...] Questo 'isolamento' spaziale, non di meno, che tra gli esempi precedenti è evidentissimo nella pala di Belluno, imprime una irreale profondità alla scena e ne accresce l'empito drammatico: l'incombente figura del Cristo, di un 'verismo così agghiacciante da trovare riscontro solo un secolo dopo nel Caravaggio' [Pignatti, 1953, p. 43], si impone come un terribile 'memento mori' all'occhio di chi sotto di lui deve passare per contemplare la gloria della Madonna e dei Santi».

Tuttavia, continua Sponza, questo 'pezzo di bravura' non presuppone una formazione bramantesca, poiché «il Lotto poteva realizzare questi ar-



tifizi prospettici con i soli strumenti che gli offriva la cultura architettonica e pittorica presente a Venezia nell'ultimo Quattrocento».

Di seguito, Lucco (1980) approfondisce la riflessione sul «monumentale portale d'ingresso», osservando come «La pala di Santa Cristina al Tiverrone non s'intende bene per la mancanza della cornice originale: ma certo quell'abside tesa e nervosa, quelle taglienti membrature architettoniche, sottolineate dalla luce laterale che taglia a metà il mosaico della cupoletta e lascia intendere altre aperture di fianco al trono, quella lucida progettazione della pianta, dovevano avere un formidabile effetto illusivo; come un tempietto che si apra al di là del portale a lunetta con la raffigurazione della "Pietà". E poiché quest'opera nacque negli stessi giorni della pala di Giovanni Bellini per San Zaccaria, se ne osservi l'incommensurabile distanza mentale: nulla della solennità di respiro architettonico, della pausata distanza dei personaggi, dell'armonioso comporsi di lievi gesti nella pace sacrale d'un meriggio estivo; qui l'ambiente è piccolo, basso, una sorta di ipogeo o di seminterrato, dove la breve luce non può campire che metà dello stendardo di San Liberale; i personaggi si comprimono in uno scivolante cuneo prospettico, i manti sono torturati in continue, metalliche fratture della forma».

Da tempo Pallucchini (1965-1966) aveva sottolineato che era «notevole la trovata del Cristo che siede sul davanzale della lunetta», un'osservazione precisata in seguito da Spiazzi (1980) che aggiunge come «il Cristo non è più seduto sul sepolcro bensì sullo sporto della cornice dipinta, il che determina uno spazio al di qua e al di là della cornice stessa perfettamente misurabile. Le gambe del Cristo, quella destra divaricata e quella sinistra posta fortemente scorciata, sporgono in fuori, così pure le mani, mentre il corpo del Cristo e gli angeli, collocati al di là della cornice, segnano il piano limite tra la luce e l'ombra. Le grandi ali degli angeli, nella gradualità della luce assorbita, occupano uno spazio che sprofonda nel buio ma che è libero e reale cosicché le ali si dispiegano e una di esse preme

sulla cornice stessa. Per avere un riscontro nella pittura veneta ad uno studio prospettico così esplicito e serrato occorre ripensare al Mantegna o al “Compianto sul Cristo morto” del Buonconsiglio di Vicenza, alla ‘... spoglia livida del Cristo, come corazzato dalla morte’»; cosicché se il Cristo morto è seduto sul cornicione del tempietto, «la lunetta non era una semplice cimasa, ma parte dello stesso spazio in cui si svolge la *Sacra Conversazione*» (Manzato, 1981).

Diversamente, peraltro, da quanto inteso da Humfrey (1997), secondo il quale «il disegno della pala d’altare per la chiesa di Santa Cristina, costituito da un campo principale sormontato da una lunetta separata, era sorpassato rispetto ai modelli veneziani degli inizi del XVI secolo», lo spazio illusivo perseguito da Lotto nella sua opera riprende, infatti, quello tradizionale proposto dalle pale prospettiche veneziane degli ultimi vent’anni, inclusa quella di San Zaccaria: «La cornice originale, documentata, è andata perduta, ma come dimostrano i prototipi veneziani dell’opera, le forme architettoniche della cornice quasi certamente riprendevano quelle del pannello principale, alle quali si univano per aumentare l’illusione di uno spazio tridimensionale. Il modello più evidente sembra essere la grande pala di San Zaccaria completata da Bellini nel 1505, dalla quale Lotto attinse non solo la generale disposizione simmetrica e il collegamento illusorio con la cornice architettonica, ma anche alcuni motivi specifici quali la mezza cupola, il mosaico dorato e gli ornamenti vegetali, nonché l’identità dei due santi su entrambi i lati».

Per quanto riguarda la lunetta, un confronto costante che attraversa buona parte della letteratura è ancora con l’esempio di Giovanni Bellini, ma anche di Antonello: sono, infatti, chiamate in causa la *Pietà* del Correr di Antonello (Mascherpa, 1980; Spiazzi, 1980; Pignatti, 1983), nonché quella di Bellini conservata nella stessa sede, oltre che la cimasa del *Polittico di San Vincenzo Ferrer* nella Basilica dei Santi Giovanni e Paolo: nella cimasa «È un’attenta e sentita parafrasi della *Pietà* del maestro Giovanni Bellini:

se l'idea della mano destra sollevata dall'angelo deriva dalla cimasa del *Polittico di San Vincenzo Ferrer* (Venezia, basilica dei Santi Giovanni e Paolo), il braccio sinistro è invece meditazione sulla *Pietà* ora alla National Gallery di Londra. Mentre la postura subisce la suggestione della *Pietà* lasciata in laguna da Antonello da Messina (Venezia, Museo Civico Correr)» (Villa, 2011).

Nella lettura stilistica della pala, infatti, molto spesso sono intervenute anche le figure di Alvise Vivarini e di Antonello da Messina. Secondo Sponza (1978), in particolare, punti di riferimento importanti per la realizzazione di una pala come quella di Santa Cristina sono da ritenersi la pala di San Giobbe di Bellini e quella per Santa Maria dei Battuti a Belluno di Alvise, «c'erano poi nella bottega di Alvise almeno i disegni dell'impaginazione prospettica e delle figure della pala allora a Santa Maria dei Battuti a Belluno che era quanto di meglio e di più consono per chi, tra i seguaci del muranese, si accingesse a realizzare una pala «prospettica». C'era infine la gran pala di Antonello a S. Cassiano: essa, la «lectio princeps», era ancora testo attuale di consultazione. [...] Ancora un altro elemento, fondamentale nella pala di S. Cristina, fa pensare al testo antonellesco: il tipo di luce che il Lotto immagina per costruire e impaginare volumi e figure, è lo stesso che nel pittore siciliano. Una luce precisa, quella del nostro, che proviene da una fonte, fuori del quadro a circa quarantacinque gradi sulla destra: essa non dipende assolutamente da vibrazioni e in qualsiasi modo «accidenti» atmosferici, luce reale sì ma «essenziale» non «esistenziale», luce insomma di Piero ma anche di Antonello, dalla quale né Alvise né i suoi seguaci mai di discostano. Anche in questo caso, il codice che ci consente di risalire all'originale ci è dato dalla pala di Belluno...».

Naturalmente per quanto attiene al rapporto con Alvise Vivarini, il primo testo a cui guardare rimane la monografia su Lotto di Berenson (1895), nonostante lo scorrere dei decenni termini ed espressioni usati

dallo studioso nel raccontare la sua interpretazione del periodo giovanile del pittore si trovano a più riprese nei commenti successivi alle opere sino ai tempi più recenti. In particolare, nella descrizione della pala di Santa Cristina, si ritrovano di frequente le definizioni di arcaica e quattrocentesca. Berenson, infatti, si oppone alla tradizione che Lotto si fosse formato all'interno della bottega di Giovanni Bellini, poiché il carattere delle sue prime opere non dimostra alcuna influenza di altri pittori che con lui dovevano aver condiviso quell'esperienza formativa, *in primis* di Giorgione. Anzi, il suo stile presenta tratti arcaici e quattrocenteschi, antiquato nei tipi, espresso con valori cromatici freddi e accesi ed una spiccata attitudine ai contrasti chiaroscurali; soprattutto «In the building up of his compositions, Lotto is even more of a Quattrocentist than in other features. The Virgin is still enshrined like an idol in the apse of a sanctuary, flanked to right and left by brooding saints, in the altar-pieces that he painted at a time when Giorgione was already enthroning her over a radiant landscape as queen of the earth and of the dazzling sky, with saints standing below her as a guard of honour». Se Lotto non sembra un contemporaneo di Giorgione, Tiziano e Palma, a motivo dell'«archaic character» delle sue opere giovanili, ciò deve attribuirsi al fatto che il suo apprendistato deve essersi svolto in una bottega dal gusto più tradizionale di quanto non fosse quello coltivato nell'ambiente di Giovanni Bellini, e dunque nell'atelier di Alvise Vivarini: «Alvise's influence we have found always predominant not only in Lotto's types, forms, draperies, setting, and grouping, but also in his colour, tone, and technique». Se Pallucchini (1944), come poi molto spesso sottolineato dalla critica, rileva che nella pala di Santa Cristina «il Lotto sembra opporsi polemicamente alla Madonna giorgionesca di Castelfranco; mentre contrappone l'intavolazione arcaica belliniana a quella liberamente spaziale, e già tonale, di Giorgione, svolge le forme in una densità di strutture cristalline e taglienti, sfaccettate da una luminosità rarefatta. Sullo sfondo archit-

tonico grigiastro si staccano vivacissimi i colori, che si esaltano uno accanto all'altro, con una intensità netta e metallica», Longhi (1946) sostiene che «è una grande promessa che, anche nel trattare i temi più canonici e di destinazione sacra, a Treviso e ad Asolo, pur senza capovolgere affatto l'impalcatura belliniana o antonellesca, il Lotto l'abbia smagliata in tanti passaggi. L'ombra a bolla saliente nella pala di Treviso, la sfera lucente che gonfia, 'deforma' la fronte del Bimbo, quel soffio nei capelli spiunti, perfino la nervosa annodatura nella frangia della pedana orientale o le acri pressature nella 'Pietà' dai colori freddi e stravolti; e, nella 'Assunta' di Asolo, il contrappunto nuovo nei due santi sul paese freddo ed umido, nella luce bassa come tristemente annuvolata, la testa del San Basilio in uno scorcio arrotato e le ciglia incollate dal pianto, sono cose di un mondo nuovo».

Se Longhi insiste sul luminismo del giovane Lotto, sulle continue ricerche di valore luminoso espresse nelle ombre trasparenti delle pale di Treviso e di Recanati, ancora Pignatti (1953) nota che «La composizione e le figure hanno una durezza arcaica, i panneggi si irrigidiscono in pieghe metalliche, come nel Bellini contemporaneo: ma se ci chiediamo di dove provenga la qualità fredda e cristallina del colore, piuttosto che indicare Alvise Vivarini, ricordiamo ancora una volta Antonello della pala di San Cassiano».

La componente 'nordica' si è riconosciuta nella pala di Santa Cristina sin dai tempi di Cavalcaselle, specialmente nell'austero volto di san Girolamo, o di san Pietro, un vecchio dalla devozione fanatica, «degnata di un monaco acido e di un disegno nordico» (Banti, Boschetto, 1953).

Per Pignatti (1954), «È caratteristica la modestia amorosa che traspare dalla pittura quasi da artigiano, cui niente ha da sfuggire: dal gioco intarsiato del tappeto turco alla seta della bandiera, dal metallo delle armi al velo della santa: senza abbandoni lirici, sempre controllato, quasi acido, nell'ansia ancor troppo scoperta di disegnare ogni cosa, di descrive-

re, di narrare», mentre Pallucchini (1965-1966) afferma che la cultura düreriana serve a Lotto quale «stimolo allo stacco dalla tradizione lagunare tonale». Secondo lo studioso, «Le stoffe dei manti e delle vesti dei personaggi che popolano questa Sacra Conversazione hanno qualcosa di duro e di vitreo. Nonostante questo amore per una plastica così serrata, il Lotto non è un arcaico. Egli modella le sue figure su di una realtà più concreta, meno idealizzata di quella di un Bellini. [...] Il brano della Santa Cristina, profilata con tanto carattere è quasi emblematico per il gusto della ricerca volumetrica lottesca. Nel Lotto avviene l'incontro tra una sensibilità orientata all'astrazione formale, secondo gli insegnamenti di Antonello, ed una lucidità di concretezza espressiva, stimolata dalla lezione dei nordici (Jacopo de' Barbari, Dürer): è un senso particolare del colore che opera la sintesi tra questi due principi (astrazione e realismo): un colore timbrico, affatto tonale – straordinariamente ricco e variato – ma sempre intonato su gamme fredde. Proprio all'opposto di quel colorismo intonato sulle gamme calde che sta divenendo il mezzo espressivo della corrente tonale più propriamente lagunare, impersonata da Giorgione – Tiziano – Sebastiano».

La potenza del pittore nel «definire l'intimo essere dei personaggi, le sfumature di un carattere, l'idea che l'informa» come acutamente messo in rilievo da Venturi (1929), è anch'essa interpretata negli studi successivi quale possibile adesione all'arte che viene dal Nord.

Mariani Canova sottolinea come «al sereno e composto equilibrio delle creature belliniane si sostituisce un più vivace ed emotivo colloquio tra i personaggi della sacra conversazione. La pala quindi ancora una volta documenta la reazione anticonformista condotta dal Lotto alla aulicità veneziana, in una direzione che lo rende aperto a suggestioni nordiche», mentre Zampetti (1980) aggiunge che «Un esame comparato tra due opere vicine nel tempo e nello spazio, come la pala di Castelfranco di Giorgione e quella di Santa Cristina del Lotto, offre una chiara immagine delle

tendenze diverse tra i due: il primo indirizzato verso una visione ideale e universale, l'altro legato alle inquietudini esistenziali. [...] Una divergenza assoluta di intenti e di metodi, non soltanto linguistica, ma semantica, separa le due opere: l'una, aperta alla natura, portata a risolversi in una pur misteriosa armonia universale; l'altra, chiusa a riflettere sui problemi che nascono dalla condizione umana, nei confronti con l'assoluto. Il nostro essere nell'universo, il nostro essere nel rapporto col prossimo: due momenti che portano lontano, per differenti strade. Questa particolare posizione del Lotto può avere una sua origine complessa. I contatti con l'arte nordica, i rapporti col Dürer [...] sono in ogni caso una scelta». Non solo il linguaggio del volto, a questo punto, diventa importante ma anche quello delle mani: «Qui [nella lunetta], l'intreccio delle mani per un effetto patetico; sotto, il San Pietro, che nella visione ravvicinata si schiera con gli esempi della ritrattistica del pittore per la concentrazione sopra le deformazioni, il corrugarsi del sopracciglio, la mano quasi artritica, sono derivati dalla conoscenza proprio in Venezia del *Cristo fra i dottori* di Dürer, oggi nella collezione Thyssen a Lugano» (Sgarbi, 1983); tanto che secondo Humfrey (1997), «I santi non sono pacificamente assorti nei loro pensieri ma, nervosi e inquieti, essi sembrano interagire tra loro e con l'osservatore. Si ha l'impressione che l'atmosfera drammatica della *Pietà* rappresentata nella lunetta abbia invaso anche il tema solitamente sereno della Sacra conversazione, infondendo nei santi un presagio malinconico».

Villa (2011), infine, è dell'opinione che «Ciò che emerge potentemente è la sostanziale adesione al mondo e alla sensibilità cromatica di Cima da Conegliano, al suo segno grafico netto e preciso in una caratterizzazione delle figure che Lotto svolge in chiave düreriana, nei personaggi pregni di espressività, carpando a Cima la sapienza di filtro delle luci. [...] E di Cima è anche l'asimmetria, la ritmica complessa che offre un respiro nuovo e che, insieme a quella religiosità pietistica che ne caratterizzerà l'al-

tissima arte, indica inequivocabilmente tutto quanto Lotto diverrà e quali le linee di ricerca di un uomo che guarda al passato recente già scandendo il futuro».

Andrea Previtali (Berbenno di Valle Imagna, c. 1470-Bergamo, 1528)

#### ANNUNCIAZIONE

VITTORIO VENETO (Treviso), Chiesa parrocchiale di Santa Maria annunciata del Meschio  
Olio su tavola, cm. 261 × 165  
c. 1508

#### *Ubicazione originaria*

– già semplice Cappellania esterna della Chiesa Cattedrale, divenuta Curazia nel 1844, fu creata Parrocchia con decreto vescovile 22 febbraio 1936. [...] è di antica origine, già di spettanza del Capitolo della Cattedrale, il quale nel 1313 la concesse alla locale Scuola dei Battuti. Essa fu ampliata nel 1859 e nel 1867 con l'aggiunta delle due navate laterali. [...] Restaurata, elevata ed abbellita nel 1913, fu consacrata il 15 settembre dello stesso anno. [...] Il campanile risale al 1573, poiché reca infissa in un suolato una pietra con [...] iscrizione incisa attorno al flagello simbolo dei Battuti. [...] La Scuola cui si accenna nell'iscrizione è la Confraternita di S. Maria del Meschio o dei Battuti, ai quali apparteneva fino dal 1313 la Chiesa e il vicino Ospizio o Asilo per i pellegrini, fondato circa il 1300, riedificato di pianta nel 1829 e divenuto oggi Casa di Ricovero per i vecchi del Comune.



(cronaca manoscritta di Mons. A. Maschietto della visita pastorale di S. E. Mons. Vescovo Giuseppe Zaffonato dal 30 aprile 1946 al 20 novembre del 1949, pp. 79-88).

— La chiesa del Meschio fu infatti ricostruita almeno due volte, se non più, dopo aver ricevuto la pala d'altare del nostro artista; non vi è certezza di un'eventuale riedificazione dopo i danni apportati all'edificio dalla drammatica inondazione del torrente che dà il nome a tutta la contrada, nel 1521, ma certo lo fu attorno al 1573, secondo quanto assicura una lapide marmorea a lato del campanile; vari altri lavori di ingrandimento e di adeguamento edilizio furono compiuti fra il 1859 e il 1869; e altri ancora, con la sopraelevazione e un ulteriore ingrandimento, culminato nella riconsacrazione della chiesa, col suo aspetto attuale, furono eseguiti nel 1913 (sintesi in Lucco, 2001, p. 110; cfr. anche Bechevolo, 1971, pp. 16-17, 22, 24-26, 29-30).

— L'altare stesso sul quale stava il dipinto fu soggetto a una completa ricostruzione: la grande cornice marmorea entro la quale fu collocato, e si trova tuttora, porta infatti alla base da un lato lo stemma del vescovo di Ceneda Marco Giustiniani, che ebbe giurisdizione sulla città e il contado fra il 1625 e il 1631, e dall'altro lo stemma della Scuola dei Battuti, alla quale la chiesa apparteneva dal 1313, accompagnato dalla data: "MDCXVII – Idib. Aug.". In quell'occasione, anche il dipinto ebbe evidentemente un intervento di adeguamento alla sua nuova cornice marmorea, come si è potuto verificare assai bene nel corso dell'ultimo restauro, compiuto da Renza Garla (2000-2001): furono infatti aggiunte una tavola sottile in alto, che malamente interrompe la logica del soffitto dipinto a cassettoni, e tre tavole in basso, sulle quali furono eseguiti i tre scalini [...]. Che si tratti di aggiunte non può tuttavia esservi dubbio, perché, mentre il campo figurativo originario è su legno di pioppo, queste altre tavole sono invece di larice [...]. Tutto questo era già stato rilevato dal-

l'occhio acutissimo del Cavalcaselle (1871, p. 275). Evidenza di tagli vi è inoltre anche ai lati dell'opera e soprattutto lungo l'attuale centinatura; una riduzione, per quanto leggera, fatta per adattarla alla nuova cornice di pietra, tant'è vero che Cavalcaselle (1871) non riusciva a leggere le iniziali dell'iscrizione, evidentemente coperte, e la rendeva come: ".ndreas. Bergomensis, joanis / .ellini discipulus pinxit". Lungo la parte curvilinea, in alto, vi è anche una zona dipinta in scuro, quasi a imitare il perimetro dell'ombra portata dalla cornice di pietra, sormontata tuttavia da altre stesure antiche di colore, che continuano le forme architettoniche dipinte. In assenza di esami scientifici, ancora da eseguire, pare di intendere che ambedue le stesure siano frutto di due ridipinture piuttosto antiche, una del 1627 circa, e l'altra di poco posteriore, fatte in conseguenza delle decurtazioni laterali, e in base alla diversa altezza relativa della tavola dentro la cornice di pietra. È, insomma, assai probabile che Andrea Previtali avesse progettato la sua pala d'altare nel formato all'incirca quadro [...]. (sintesi in Lucco, 2001, p. 110).

*Referenze archivistiche e documentarie, registi*

— presso l'Archivio di Stato di Treviso esiste uno specifico fondo relativo a *S. Maria del Mesco di Ceneda* articolato in 12 buste, contenenti per i secc. XV-XIX documentazione riguardante locazioni, affittanze, libri istrumenti, vacchette d'amministrazione. Sparse pergamene interessanti la Scuola dei Battuti e relative ad attività precedente sono ivi presenti nella busta 2 dei *Fondi vari provincia di Treviso*. Da esse apprendiamo come la Scuola fosse attiva e radicata nella realtà locale fin dalla seconda metà del sec. XIV, sia come prestigio raggiunto tanto da risultare oggetto di lasciti testamentari, sia come capacità amministrativa di beni e terreni [...]. (Passolunghi, 1980, pp. 5-6, nota 4; cfr. anche Tomasi, 1998, p. 432: ASTV CRS (corporazioni religiose soppresse), S. Maria di Meschio di Ceneda.).

— materiale archivistico di consistenza ignota, relativo alla confraternita di S. Maria di Meschio di Ceneda è depositato presso Villa delle Rose a Vittorio Veneto, non consultato dallo studioso. (Tomasi, 1998, p. 432);

— Archivio diocesano di Vittorio Veneto, busta 29, fasc. 8: 1699-1702. *Processi sopra la Processione della Madonna del Mesco*. Vi sono inclusi gli *Statuti della Scuola de Battuti di Santa Maria del Mesco di Ceneda*. Trattasi di fogli settecenteschi numerati da 69 a 75 (recto e verso), in formato non regolare (cm. 15,2 × 20,6) ed inseriti con cucitura - probabilmente in uno dei vari riordini dell'Archivio - assieme a fogli di formato maggiore. Il manoscritto è la trascrizione da originale (ex aliis similibus existentibus in Capsa Scolae Battutorum Cenetae) dovuta al notaio cenedese Angelo de Angeli e risalente al 31 marzo 1702. Alla fine, riporta le attestazioni di autenticità del trascrittore notarile e della convalida dell'autorità religiosa, concretizzantesi nella ratifica del Vicario Generale Angelo Giannuzzi risalente al 12 maggio del medesimo anno.

L'intera busta riguarda manoscritti cartacei sulla Scuola del Meschio interessanti i secc. XVI-XVIII (nel fasc. 7 è presente una *Stampa* settecentesca di pp. 18 interessante capitoli, decreti e disposizioni varie relative al periodo 1563-1703; in fascicolo precedente è pure presente un *Catastico di tutti li beni della Veneranda Scuola della Beata Vergine del Mesco*, ultimato nel 1743) (Passolunghi, 1980, pp. 5-7, nota 4).

— presso la biblioteca del seminario di Vittorio Veneto: A. Maschietto, già archivista vescovile, ha curato una *Miscellanea di studi e ricerche varie 1940-1966* in 5 voll., comprendente manoscritti, dattiloscritti e testi a stampa, riguardante le varie chiese e parrocchie, o comunque interessanti la storia della diocesi, raccolti e scritti verso la metà del Novecento. (Tomasi, 1998, p. 434).

Su S. Maria del Meschio, cfr. vol. III, fasc. 88, trascrizione manoscritta avviata nel 1948 degli Statuti; vol. V, n. 114, *Scuola dei Battuti e l'Ospedal di Ceneda (a Meschio)*, pro manuscripto in 18 cartelle risalenti al 1966, dove

ci si proponeva di riassumere la storia dell'attività ospitaliera cenedese svoltasi nei secoli (al termine è presente pure una piccola bibliografia che abbraccia l'intero periodo esaminato). (Passolunghi, 1980, pp. 6-7, nota 5).

### *Iscrizioni*

«ANDREAS.BERGOMENSIS.IOANIS./BELLINI.DISCIPVLVS.PINXIT»,  
sulla base del leggio della Vergine.

### *Bibliografia*

GRAZIANI, 1621, ed. 1823, p. 15; RIDOLFI, 1648, ed. 1914, I, p. 142; TASSI, 1793, I, p. 40; LANZI, 1795-96, ed. 1809, III, p. 62; LANZI, 1837, IV, p. 69; FEDERICI, 1803, II, pp. 14-15; TICOZZI, 1818, II, p. 155; CRICO, 1833, pp. 239-240, 289; NAGLER, 1842, XII, p. 58; FAPANNI, 1855, p. 45; MÜNDLER, 1856, in TOGNERI DOWD, 1985, p. 144; SELVATICO, 1856, II, p. 505; SEMENZI, 1864, p. 265; LOCATELLI, 1867, p.41; CROWE-CAVALCASELLE, 1871, ed. 1912, I, p. 279; GRAZIANI, 1876, p. 219; MARSON, 1889, p. 17; MUZIO, 1899, p. 12; MOLMENTI, 1903, p. 435; FORCONI, 1911, p. 268; MASCHIETTO, 1915, p. 10; FASSETTA, 1917, pp. 245-246; SCRINZI, 1921, p. 95; GARDIN, 1922, pp. 21-22; BERENSON, 1932, p. 474; BERENSON, 1936, p. 407; FIOCCO, 1939-1941, pp.57-58; FIOCCO, 1941, pp. 57-58; PALLUCCHINI, 1945, pp. 48-49; LONGHI, 1946, p. 64; MASCHIETTO, ms., 1946-1949, p. 82; FIOCCO, 1951, p. 169; LONGHI, 1954, p. 64; BASSI RATHGEB, 1957, pp. 32; BERENSON, 1957, I, p. 149; BERENSON, 1958, I, p. 154; HEINEMANN, 1962, I, p. 139, s. 320; BASSI-RATHGEB, 1964, p. 167; FIOCCO-MENEGAZZI, 1965, pp. 10-12, 59; DE MAS, 1966, p. 124; BECHEVOLO, 1971, pp. 18-19; MEYER ZUR CAPELLEN, 1972, pp. 9-14, 39, 144-145, n. 22; CHIAPPINI, 1975, p. 142, n. 87; ZAMPETTI, 1975, p. 93; ZAMPETTI, 1979, p. 300; HUMFREY, 1983, p. 31-32; LUCCO, 1983, pp. 27, 73-75; ASLANAPA, 1987, pp. 67-68; TREVISANI, 1987, p. 5; MIES, 1987, pp. 22-24; FRANGI, 1988, II, p. 813; MIES, 1987, pp. 22-24; MIES, 1991, p. 35;

THORNTON, 1992, p. 55; TONEL, 1993-1994, pp. 85-89; LUCCO, 1994, p. 42; LUCCO, 1996, p. 20; RICHARDSON, 1996, XXV, p. 569; FRANGI, 1999, III, p. 1318; MIES, 2000, p. 12; LUCCO, 2001, pp. 110-113; ABATTISTA FINOCCHIARO, 2001, p. 37; ZANCHI, 2001, pp. 24-30; DE ZORZI, 2003-2004, pp. 102-113; PENNY, 2004, p. 275; MIES, 2006, p. 198; MAZZOTTA, 2009, pp. 12-13, 57.

#### *Fonti e dibattito storico-critico*

Andrea Previtali, pittore di origine bergamasca ma formatosi a Venezia nel corso del primo decennio del '500, firma le sue opere in modi diversi, tanto che in passato si è pensato che il suo corpus pittorico non spettasse a lui soltanto ma a più artisti: «Andreas cordelle agy (dissipulus iovanis bellini)» (*Madonna con il Bambino tra i santi Giovanni Battista e Caterina*, Londra, National Gallery; *Madonna dell'uccellino*, Berlino, collezione privata; *Madonna con il Bambino e donatore*, Hartford (Connecticut-USA), Wadsworth Atheneum; *Ritratto d'uomo*, Milano, Museo Poldi Pezzoli) (Chiappini, 1975, pp. 135, 133, 138); «Andreas. bergomensis. (Ioanis. Bellini. Discipulus)» (*Annunciazione*, Vittorio Veneto (Treviso), chiesa di Santa Maria del Meschio; *Madonna con il Bambino tra i santi Sebastiano e Tommaso d'Aquino*, Bergamo, Accademia Carrara; *Madonna con il Bambino tra i santi Agostino ed Elisabetta (Anna?)*, Bergamo, Accademia Carrara; *Madonna con il Bambino nel paesaggio*, Detroit (Michigan-USA), Institute of Fine Arts; *Madonna con il Bambino e donatore*, Mellerstain (Gran Bretagna), collezione Lord Haddington; *Madonna con il Bambino e san Giovannino*, Monaco di Baviera, Verwaltung für Kulturgut; *Madonna con il Bambino e donatore*, Padova, Museo Civico) (Chiappini, 1975, pp. 128, 134, 137, 138, 139, 142); «Andreas Privitalus» (a partire dal *San Sigismondo*, Bergamo, chiesa di Santa Maria del Conventino, datato 1512; opere appartenenti al periodo bergamasco dopo il definitivo rientro in città).

Lucco (2001), infatti, riporta che «Dopo il riconoscimento di Crowe & Cavalcaselle (1871) che "Andreas Cordelle Agij", "Andreas Bergomensis" e

“Andreas Privitalus” sono sempre la stessa e unica persona, e l’affermazione di Morelli prima (1886) e di Molmenti (1903) poi circa l’uso di firme diverse a seconda dei luoghi e dei tempi, si è venuta creando la convinzione, diventata ai nostri giorni monolitica, come un indiscutibile dato di fatto, che le opere nelle quali il nome proprio ha allegata la specificazione di provenienza da Bergamo, e vi è aggiunta magari la qualifica “discipulus Joannis Bellini”, risalgano tutte al periodo della residenza dell’artista nel Veneto; che a questo modo si sarebbe esteso dal 1500 circa, sino al 1512 circa, quando nel *San Sigismondo* del Conventino appare per la prima volta la formula “Andreas Privitalus”. Certo, prove di una continua stanzialità bergamasca si hanno solo dopo il 1512; ma del resto non vi è alcuna documentazione che obblighi a pensare agli anni precedenti come necessariamente trascorsi a Venezia».

Si aggiunga (Lucco, 2001, p. 104) che «I documenti scoperti da Ludwig (1903) mostrano che il nome Cordegliaghi, o Cordelle Agi, deriva dal mestiere di merciaio ambulante del padre Martino, e che dunque ‘Andrea Cordegliaghi’ e ‘Andrea Bergamasco’ sono la stessa persona; ma d’altra parte, almeno un dipinto che stilisticamente appartiene al gruppo Previtati, vale a dire la *Sacra Conversazione* Baglioni dell’Accademia Carrara di Bergamo, è firmata “Andreas Bergomensis”. Dunque, già a partire dagli anni venti, è stato chiaro che le tre formule diverse della firma indicavano sempre la medesima persona. Assai maggior fortuna, al punto da essere ancor oggi comunemente seguita dalla stragrande maggioranza degli studiosi, ha avuto invece un’altra ipotesi basata sulla diversità delle formule di firma: quella, cioè, che il nostro artista segnasse con l’indicazione della provenienza “Bergomensis” le opere dipinte fuori casa, a Venezia, o comunque per l’esportazione, e si firmasse invece col proprio cognome, “Privitalus”, nelle opere eseguite in casa, a Bergamo. Si tratta certamente di ipotesi ragionevole, coerente con l’uso dei tempi, ma che ha un risvolto cronologico sulla cui correttezza è legittimo dubitare; poi-

ché infatti l'artista si firma "Privitalus" a partire dalla *Pala del Conventino* a Bergamo, del 1512, e sempre così di seguito, se ne è dedotto, a partire da Morelli (1886) e Molmenti (1903) che Previtali sarebbe tornato a Bergamo, da Venezia, soltanto in quell'anno, per rimanervi per sempre [...]. Queste deduzioni non possono essere accolte, perlomeno non nei termini stretti in cui sono state enunciate, perché vi si oppongono almeno due opere firmate "Andreas Bergomensis", vale a dire la cosiddetta *Palletta della Carrara*, del 1506, del periodo cioè in cui si suppone che stesse a Venezia, che è di antica provenienza bergamasca e la *Sacra Conversazione* Baglioni, che così firmata dovrebbe spettare all'epoca veneziana, ed è invece opinione concorde sia stata, per stile, eseguita a Bergamo. Dunque, è difficile credere che Previtali abbia trascorso ininterrottamente tutta la prima parte della sua vita a Venezia, a partire almeno dal 1502 e fino al 1511 e abbia passato poi il resto, dal 1512 alla morte, a Bergamo. Come è noto, Bergamo era parte dello stato di terraferma veneziano, e un bergamasco poteva andare e venire dalla capitale senza grandi formalità trovando anzi una rete di intese, di sostegni, di appoggi logistici, piuttosto estesa e ramificata, perché molti erano quelli che, dalle poverissime valli, si muovevano per cercar fortuna (quasi sempre trovandola) a Venezia. È più credibile che egli, come molti altri, si sia mosso pendolarmente fra i due poli diversi della sua attività». In conclusione (Lucco, 2001), «Dunque, una collocazione della pala del Meschio fra il 1500 e il 1512, di per sé corretta, anche se troppo larga, quando la si faccia unicamente sulla base della firma "Andreas Bergomensis Ioannis Bellini Discipulus", è destituita di ogni fondamento; la data va stabilita solo per via di stile». Per quanto riguarda la datazione dell'opera, nel dibattito critico i riferimenti stilistici fanno invero capo alla cultura figurativa tardoquattrocentesca: dall'*Annunciazione* del 1495 di Cima conservata all'Ermitage (Pallucchini, 1945; Heinemann, 1962) al *Sogno di sant'Orsola* di Carpaccio (Scrinzi, 1921; Chiappini, 1975), tanto che Frangi (1988) data il dipinto

intorno al 1511 e vi legge un'ispirazione carpaccesca, sintomo di un «ritorno arcaizzante». Per spiegare gli aspetti prospettici presenti nell'opera, poco vale, infatti, il richiamo all'arte del maestro Giovanni Bellini, nonostante la formula stessa utilizzata nella firma.

Zur Capellen (1972) mette in rapporto la pala con l'Annunciazione raffigurata su ante d'organo proveniente dalla chiesa di Santa Maria dei Miracoli di Venezia ora alle Gallerie dell'Accademia, attribuita a Giovanni Bellini, e ai dipinti di analogo soggetto di Cima, Francesco Simone da Santacroce e Bissolo.

Il dipinto, inoltre, darebbe prova dello stile del maestro all'altezza della pala di San Zaccaria nell'impaginazione delle figure. Lo studioso riconduce al magistero di Carpaccio, invece, l'orchestrazione dei valori luminosi che dà l'impressione di uno spazio concretamente misurabile e risalito alla verità dei volumi, l'ambientazione architettonica e prospettica, nonché la restituzione plastica ed accurata degli oggetti secondo un'indagine descrittiva della realtà.

Come già avvertito da Crowe e Cavalcaselle (1871) il trattamento del paesaggio, sfumato di verdi chiari, rimanda all'esperienza giorgionesca, d'altronde sottolineata anche da Pallucchini (1945), «il paesaggio fresco e luminoso, che si apre al di là della bifora dà un particolare carattere d'intimità agreste alla scena».

Per Zampetti (1979), quest'idea giorgionesca del paesaggio dimostrerebbe l'appartenenza al Previtali delle scene "giorgionesche" di Damone e Tirsi della National Gallery di Londra.

Lucco (1994) data l'opera intorno al 1502 sulla scorta del confronto con la *Madonna con il Bambino* del museo civico di Padova (così come già Forni, 1911) ed individua la fonte iconografica per tale paesaggio, Previtali, infatti, «non manca di citare, con qualche minimo aggiustamento dovuto alla diversità dei campi figurativi, ma con grande e sostanziale esattezza, il paesaggio in basso della xilografia düreriana con *San Giovanni traspor-*



*tato in cielo*, uno dei primi fogli dell'*Apocalipsys cum Figuris* (Bartsch, 63) pubblicata nel 1498». Secondo lo studioso (2001), «Non può sfuggire, naturalmente, che la possibilità di parlare di giorgionismo è strettamente collegata alla datazione che si vuol dare all'opera; quanto più la si consideri antica, nella carriera del Previtali, tanto meno sarà possibile tirare in campo Giorgione. È dunque sorprendente che il primo a rilevare l'influenza del maestro di Castelfranco (per noi non avvertibile, in nessun modo, nel dipinto) sia stato Cavalcaselle, che significativamente lo collocava dopo la *Madonna* di Padova, del 1502, e prima della *Sacra conversazione* di Londra, datata 1504»; ricorda, infatti, che «Sebbene Pallucchini e Longhi non specifichino alcuna epoca, è chiaro dal loro quadro di riferimento giorgionesco che difficilmente il dipinto dovrebbe risalire a prima del 1508 circa» (datazione in seguito suggerita anche da Zur Capellen).

Una parte della critica colloca la pala intorno al 1510, quale opera ormai matura eseguita giusto prima del ritorno definitivo del pittore nella sua terra natale (Fiocco, 1965; Chiappini, 1975; Frangi, 1988).

Una tradizione manoscritta, inoltre, che fa capo a materiali di varia consistenza redatti da archivisti della Curia nel corso del '900 e conservati all'archivio diocesano di Vittorio Veneto, tramanda la data 1514 e la notizia che la pala sia stata commissionata dal capitolo della cattedrale, anziché dalla confraternita dei Battuti (si cfr. ad esempio Maschietto, 1946-1949, p. 82: «Visitò [il vescovo] l'Altare maggiore, che ha la mensa moderna di marmo di Carrara, la parte posteriore e i gradini pure moderni di marmi colorati, il Tabernacolo di marmo bianco, mentre l'ancona è la vecchia originale di pietra e marmi (l'altare fu riattato nel 1913 dalla Ditta Zanette di Vittorio Ven.). [...] La pala su tavola, racchiusa nell'ancona, rappresentante l'Annunziata, bellissima, soave pittura, eseguita nel 1514, capolavoro di Andrea Previtali, detto Andrea da Bergamo († 1528), scolaro ed emulo del Giambellino, si trova presentemente a Venezia, dove fu trasportata per maggior sicurezza durante la passata guerra. [...] Pare sia

stata donata alla Chiesa dal Capitolo della Cattedrale. Alla base dell'ancona, sotto la Pala, sono scolpiti due stemmi, uno del Vescovo di Ceneda Marco Giustiniani (1625-1631), l'altro della Scuola dei Battuti».

Secondo Lucco (2001), «nulla della caratteristica maniera di Carpaccio si può registrare nella nostra tavola», poiché la sola presenza di dettagli narrativi e di accessori atti ad articolare l'immagine nel senso di un favoloso racconto non è sufficiente ad identificare questa categoria stilistica; pure, «è difficile vedere nell'opera qualche richiamo specifico al maestro, le cui portelle d'organo di Santa Maria dei Miracoli, compiuta nel corso degli anni novanta, mostrano un assetto compositivo affatto diverso». Tuttavia, un rimando possibile «per la figura della Vergine, con almeno una mano al petto, e il lungo ricasco laterale della veste e del manto, è con l'Annunciata, a mia opinione di Alvise Vivarini, nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia (inv. n. 75), proveniente dal palazzo dei Camerlenghi»; inoltre, «Il volto della Vergine ha molte affinità con quello della *Madonna col Bambino nel paesaggio* del Szépművészeti Múzeum di Budapest, un dipinto che, fin dalla pubblicazione da parte di Adolfo Venturi, nel 1900, è sempre stato concordemente ritenuto giovanile, non lontano dalla *Sacra Conversazione* di Londra, del 1504; in entrambi vi è un poco della stessa leggera vacuità alvisiana, rivista soprattutto attraverso lo stile di Marco Basaiti. Allo stesso modo, le stoffe hanno una consistenza quasi carnosa, e le pieghe delle vesti sono costruite per larghi piani vagamente cartacei, come nella tavola padovana del 1502. La fronda è definita in tutti e tre questi dipinti per piccoli tocchi luminosi. La qualità atmosferica del paesaggio, e il ricasco della felpa erbosa dallo strapiombo di roccia nella pala di Ceneda, rimandano ancora alla *Madonna* di Padova».

Lo studioso osserva «una regia luminosa di emozionante sensibilità» di gusto fiammingo, «Come sempre, Previtali non appare rigoroso nell'obbedienza a una fonte di luce predeterminata; il suo approccio, più che razionale, è legato piuttosto a un emozionale sentimento dei 'valori' lumi-

nosi, certo derivato da Giovanni Bellini, ma applicato con un'ottica più fredda, e una certa mobilità, da far correre il pensiero alle successive creazioni di Lorenzo Lotto. Il fiotto di luce irrompe nella stanza da destra, al seguito dell'angelo; ma, come ben avvertono le lancette d'ombra strisciate sull'architettura, lì s'incontra, o si scontra, con gli altri raggi provenienti da fuori, dal paesaggio, come nell'incrocio di due diagonali. In alto, con un'idea eyckiana di cui il nostro artista aveva perfetta conoscenza tramite Giovanni Bellini, la bifora stampa contro il soffitto a cassette l'ombra del pennacchio centrale; nell'architettura reale, quella zona del muro grigio (sarà forse l'effetto dei vetri a rulli) si carica nel controluce di un colore più fondo e saturato».

Mazzotta (2009), infine, si sofferma soprattutto sul carattere prospettico dell'opera: «In un interno ben progettato, le due figure sono poste dentro a una griglia prospettica solida, cosicché l'insieme restituisca un pacificante senso di ordine geometrico. Il soffitto in scorcio a quadri decorati a rosoni, il pavimento a lastre marmoree rettangolari e il lato sinistro della stanza, con motivi tessili circolari ben orientati in profondità, rimandano a quella che Roberto Longhi definirà – nella sua fondamentale monografia su Piero della Francesca – “sintesi prospettica di forma-colore”, il cui più grande paladino a Venezia era stato, a partire dai primi anni Settanta del Quattrocento, proprio Giovanni Bellini. L'intento di Previtali – una pura, raziocinata speculazione geometrica – è svelato da alcuni dettagli, come le aureole circolari e trasparenti di Maria e dell'arcangelo Gabriele, divise a metà, in due diverse campiture di colore, dagli elementi fisici della finestra: in un caso dal battente semiaperto e nell'altro dalla colonna. Fatta questa osservazione, balza immediatamente allo sguardo la non casuale posizione del lato superiore della base marmorea della finestra: grazie alla luce è diventata una spessa linea bianca che collega la testa dell'arcangelo a Maria, quasi a voler figurare il messaggio telepatico».



Francesco Pagani detto da Milano  
(documentato a Serravalle dal 1502, *more veneto*, al 1548)

### SAN GIROLAMO FRA LE SANTE AGATA E LUCIA

VITTORIO VENETO (Treviso), Museo del Cenedese.  
c. 1506-1508

#### *Ubicazione originaria*

già a Vittorio Veneto (Treviso), località Serravalle, chiesa di San Lorenzo dei Battuti, altare di Sant'Agata e Santa Lucia.

Crico riferisce che la chiesetta era annerita a causa del soggiorno che vi fecero i soldati. Nota tre altari, quello di San Girolamo si trova «quasi in fondo alla chiesetta e rimpetto ad una delle due porticine laterali» (Crico, 1833, pp. 273-274).

Trojer ricorda che nel 1840, in seguito a lavori di rimaneggiamento della chiesa, l'ultima campata fu demolita e la pala fu spostata nel vano centrale della chiesa al posto del polittico con san Marco in mosaico che venne ad occupare l'altare maggiore, dove in precedenza c'era il polittico con la *Madonna dei Battuti tra i santi Lorenzo e Marco*, a sua volta relegato in sagrestia (Trojer, ms., 1892, p. 11).

#### *Stato di conservazione e interventi di restauro*

«È dipinto a mezzo corpo e quasi alla prima. Molti dei colori delle vesti hanno perduto la parte colorante per essere stati dati sopra una tinta leggera a guisa d'acquarello, e altri invece sono di tono cupo ed intero, per esempio il verde» (Fogolari, 1914, p. 29).

#### *Bibliografia*

CRICO, 1833, pp. 274-275; BERNARDI, 1848, pp. 18-19; FAPANNI, 1856, pp. 477 e 481; CROWE, CAVALCASELLE, 1871, ed. Borenius, 1912, I, p. 266, nota 1; CROWE, CAVALCASELLE, 1871, ed. Borenius, 1912, III, p. 63, nota 1; FOGOLARI, 1914, p. 29; *Pagani, Francesco Figini [...]*, 1932, p. 137; FIOCCO, 1951, p. 170; QUERINI, 1960, pp. 17-18; MENEGAZZI, 1971, p. 36; LUCCO, 1983a, pp. 24-27, 33; MIES, 1983, p. 94; MIES, 1987, pp. 32, 34; FOSSALUZZA, 1993a, p. 104; TONEL, 1993-1994, pp. 93-98.

*Fonti e dibattito storico-critico*

L'opera è attribuita originariamente alla cerchia di Mantegna o di Giovanni Bellini (Crico, 1833; Bernardi, 1848; Fapanni, 1856). Crowe e Cavalcaselle avvicinano la pala a quella di San Silvestro di Costa, ora al museo diocesano di Vittorio Veneto, della parrocchiale di Valle di Cadore e dell'arcipretale di Porcia (aggiunta nel più tardo manoscritto sulla pittura friulana del 1876), osservando un certo accento leonardesco, che conducono però piuttosto a Basaiti. In seguito, tuttavia, attribuiscono il dipinto a Francesco da Milano per la relazione di questo gruppo di opere con il *Battesimo* in San Giovanni battista a Serravalle: se quest'ultima opera datata 1530 rappresenta il momento in cui il pittore prende lezione da Pordenone, le pale prima citate appartengono ad un periodo precedente. Se Fogolari (1914) ne evidenzia i rapporti di derivazione e dipendenza dallo Pseudo-Boccaccino, Fiocco (1951) ne rileva soprattutto l'influenza di Bergognone e dei leonardeschi. Querini (1960) ne sottolinea la vicinanza con la pala di Porcia per indubbie affinità compositive e strutturali, così come Menegazzi (1971) che propone per i due dipinti una collocazione cronologica fra il 1522 e il 1524. Egli ne avverte i «[...] difetti di disegno più avvertibili nella deformazione delle estremità, nella rigidità delle vesti, nell'impaccio delle figure e nel paesaggio anonimo, nella monotonia di colori pesanti e senza luce nelle vesti». Lucco (1983) ritiene il quadro anteriore a quello di Caneva del 1512 e nota che il lombardismo basilare espresso dall'opera si intorbida «di locuzioni più propriamente venete, alvisiano-basaitiane»: «Qui, forse tramite un viaggio nella vicina Treviso e a Venezia, il nostro artista mostra chiaramente di aver conosciuto le opere di Alvise Vivarini e di Marco Basaiti, quelle cioè che per integrità di volumi e risalto smaltato delle superfici più si avvicinavano ai suoi ideali pittorici ed alla sua educazione lombarda; e, assieme a qualche ricordo del De Predis e dello Zenale, tali influssi sono chiaramente avvertibili soprattutto nel modo di fare i panni delle figure, e nei volti tondi e pienotti, di un sintetismo volumetrico parallelo pure a quello di Pier Maria Pennacchi e dello Pseudo-Boccaccino. Anche i moduli del paesaggio, più che di Lombardia, hanno un qualche sapore di nordicità, come accadeva per l'appunto in quella cerchia eterodossa di patiti per l'arte tedesca». Oltre a un tono di

blu e di grigio-piombo, si rileva quindi ancora nel dipinto «quella strenuità volumetrica lustrante ed astratta, nel gusto del Basaiti, che è tipica dei primi anni dell'artista, unita ad un certo ricordo di tipi zenaliani». Egli richiama, inoltre, l'attenzione sulla splendida cornice originale in 'stile Zenale', dal confronto con il polittico di Treviglio, appunto, ma anche simile a quella progettata nel disegno datato 1509 delle gallerie dell'Accademia o a quella di Bribano, del 1502. Fossaluzza (1993) colloca l'opera intorno al 1510 dopo la *Madonna* di Princeton.

Francesco Pagani detto da Milano  
(documentato a Serravalle dal 1502, *more veneto*, al 1548)

SANTA LUCIA FRA I SANTI ANTONIO DA PADOVA E APOLLONIA  
nella cimasa ANNUNCIAZIONE E IL PADRE ETERNO TRA ANGELI  
nella predella PAESAGGIO CON AL CENTRO STEMMA NOBILIARE  
SORRETTO DA PUTTI

PORCIA (Pordenone), Chiesa arcipretale di San Giorgio.  
Olio su tavola, pala cm. 165 × 160, cimasa cm. 77 × 160, predella cm. 29 × 160 (Querini,  
1960: tempera su tavola)  
c. 1509-1510

#### *Committenza*

«Lo stemma non corrisponde a quello dei Signori di Porcia, come erroneamente dice il Cavalcaselle, perché tale Municipio assunse per parecchi anni quello dei giurisdicenti del luogo. Stemma che originariamente era quello della famiglia dei Signori di Prata, storica casata friulana, da cui è sortita la famiglia dei Porcia [d'azzurro a sei gigli d'oro ordinati su tre file (3 - 2 - 1), al capo d'oro]. Lo stemma della predella è: d'argento al leone rampante e linguato di rosso, volto a sinistra e tenente un ramo d'alloro al naturale. Nel *Blasone friulano* lasciato dal compianto conte Enrico del Torso alla Biblioteca Comunale di Udine, sono riprodotti due stemmi simili a quello dipinto nella predella: uno in nero (p. 376) ed uno a colori (cartella famiglia Carli). La nobile famiglia Carli (o de Carli, seu de Caroli, o de Carlo, dal latino Carolis) pare sia originaria di Venezia (1386). Un ramo si trasferì in Friuli attorno al 1480, ove ebbe beni ed abitazione in Sacile e Caneva ed altri luoghi. Il ramo di Sacile cui appartiene lo stemma in parola, ebbe



per capostipite un Cristoforo (1480) che ebbe Carlo, che fu padre di Francesco. Da questi discendono i quattro fratelli Bernardo, Girolamo, Carlo, che furono da Carlo V creati nel 1532 conti palatini e cavalieri aurati, in considerazione dell'antichità della loro famiglia, e pré Gio. Maria che fu pievano di Palse. [...] È qui da presumere che la pala sia stata commissionata da Gio. Maria Carli, pievano della millenaria Pieve di San Vigilio di Palse, una delle chiese più insigni e vetuste del Friuli e matrice di quelle di Prata, Porcia, San Martino di Rivarotta. [...] Non è dato sapere, se la pala sia stata portata nella arcipretale di Porcia - allora retta da due vicari e sotto il giuspatronato della famiglia feudale omonima - vivente il pievano di Palse e dopo la sua morte» (Querini, 1960, pp. 16-17, nota 30 alle pp. 31 e 32).

«Tra i molti ceppi della antichissima stirpe dei Carli (Carolis, Carolo, de Carolis), sparsi per tutta la penisola, il Marchesini ha scelto quello di Venezia come originario del ramo di Sacile, facendo risalire la sua presenza in città intorno al 1480. Più verosimilmente il ramo sacilese discende da una famiglia Carli, originaria di Modena, stabilitasi inizialmente a Porcia per esercitarvi una non meglio specificata attività commerciale. Il Marchesini stesso, che ha potuto consultare fonti archivistiche che non sono giunte fino a noi, afferma che 'una serie di documenti antichi di Sacile chiama la nobile famiglia Carli con il soprannome di *Modeana*'. Da una genealogia dei Carli stilata dal Del Torso, si apprende che Carlo de Modeana, di Cristoforo, era botteghiere in Porcia intorno al 1466 (atti del notaio Bonifacio di Prata) e che da lui i discendenti si dissero 'Carli'; un suo figlio, Francesco 'Carli', testò in Porcia nel 1535 (atto del notaio Gio Brunetta di Porcia). [...] I Carli infatti mantennero a lungo rapporti con Porcia non rinunciando a dimorarvi: un Gio: Maria è pievano di Palse nel 1530 e nel 1582 troviamo Galetto Carli esercitare il diritto di juspatronato sull'altare di santa Lucia nella chiesa di san Giorgio di Porcia (uno stemma di famiglia è tuttora visibile ai piedi della pala d'altare; un altro è stato ritrovato alla base di un affresco, ora demolito, nella chiesa di Palse. Cristoforo Carli, figlio del su citato Francesco, fu fatto conte palatino e cavaliere aurato dall'imperatore Carlo V con diploma da Bologna in data 31 ottobre 1532» (Roman, 1994, pp. 142-143).

Infine, un riferimento alla famiglia si trova in Tomasi (1998, I, p. 402): «Il 28.02.1538 [...] Cristoforo de Carolo q. Francesco di Porcia, anche a nome del fratello Bernardo canonico patavino, riceve da pre G. B. Locatello canonico cenedese e pievano di Serravalle 107 ducati e mezzo, resto di 377 ducati dovuti al q. Francesco, come da istrumento del 20.09.1531 (not. Marco Harcisso bellunese, vicario di Porcia), dovutigli per il canonicato e la pieve di Serravalle, salvi i 32 ducati (su 377) da dare a pre Francesco da Imola conduttore di Serravalle nel 1537. [...]».

#### *Stato di conservazione e interventi di restauro*

Cavalcaselle (1876, ms., ed. Bergamini, 1973, p. 185, n. 190) ne lamenta il cattivo stato di conservazione. Querini (1960) dice che le pessime condizioni dello scomparto superiore con l'*Annunciazione* «lasciano vedere ben poco, anche perché da almeno un trentennio vi sono state incollate delle garze protettive per evitare ulteriori cadute di colore» e riferisce in nota che «questa pala subì parecchie traversie: per anni rimase relegata in sagrestia con la parte dipinta rivolta verso la parete; fu 'sfollata' durante le due guerre mondiali, la prima volta a Firenze e la seconda volta in un nascondiglio della zona». Riferisce anche di una *Lettera aperta del Can. Ernesto Degani al cav. Vincenzo Joppi* pubblicata in «Pagine Friulane» del 1889 nella quale viene ricordata la pala ed il suo pessimo stato di conservazione, essendo le tavole «assai idrometriche» e molto avariate, tanto che la Fabbriceria è intenzionata a venderla.

Restaurata nel 1968 (Bergamini, 1973, p. 185, n. 190); Forniz (1968) ne ricorda il restauro di Antonio Lazzarin, «un delicato lavoro ha ridotto lo spessore della tavola centrale rinforzata poi da aste di ottone. Sono state rifatte piccole parti di cornici mancanti, sono state tolte le colle residue dall'applicazione dei veli posti per il trasporto dell'opera a Firenze durante la prima guerra mondiale. Sono state restaurate le parti di colore mancante specie nel comparto superiore. Il tutto è stato pulito e consolidato. Un lavoro davvero encomiabile». Non si sono potute integrare le perdute decorazioni in pastiglia dorata sulle due colonnine rigonfie, così come le finte fettucce intrecciate sui capitelli di base.

### *Bibliografia*

DI MANIAGO, 1823, p. 256; CAVALCASELLE, 1876, ms., ed. Bergamini, 1973, p. 185, n. 190; BOTTEON, ALIPRANDI, 1893, p. 135; BISCARO, 1895, p. 228; FOGOLARI, 1914, p. 30; *Pagani, Francesco Figini [...]*, 1932, p. 137; FIOCCO, 1951, p. 169; QUERINI, 1960, pp. 9-18, nota 4 a p. 27; QUERINI, 1963; FORNIZ, 1968, pp. 76-77; ITALO FURLAN, 1969, p. 226; MENEGAZZI, 1971, p. 34; BERGAMINI, 1973, p. 185, n. 190; LUCCO, 1983, pp. 33-34; LUCCO, 1983, p. 76, nota 72; MIES, 1983, p. 118; FOSSALUZZA, 1993, p. 105; GOI, 1989, pp. 26-29.

### *Fonti e dibattito storico-critico*

Secondo di Maniago (1823) «Lo stile ha una semplicità, ed una grazia, che innamora; bella ne è la composizione, ma la maniera è alquanto secca, e le estremità son trascurate. Pare eseguita verso i primi anni del mille cinquecento, e si dice del Conegliano, come infatti vi è la sua marca, essendovi dipinto il castello di quella terra». Cavalcaselle (1876) attribuisce l'opera a Francesco da Milano, prima maniera. Fogolari (1914) richiama l'attenzione sullo scorcio paesistico, dove l'artista si ispira a quadri sia del Cima sia di pittori lombardi. Fiocco (1951) colloca il dipinto negli anni Trenta. Querini (1960) avvicina la pala a quella già nella chiesa di San Lorenzo dei Battuti, «in entrambe le opere si ripetono gli stessi errori compositivi, come si ripetono le stesse preziosità miniaturistiche e la stessa impostazione inventiva», e guarda al paesaggio come uno «fra i più belli e riusciti del rinascimento provinciale veneto», riconducendolo a quello di Cima nella *Madonna dell'arancio*. Successivamente (1963) riconosce nell'incisione di Dürer con il *Sant'Eustachio*, il modello per lo scorcio di paese. Forniz (1968) porta l'opera al 1515, diversamente da Menegazzi che la pone fra il 1522 e il 1524, assieme con le pale di San Silvestro di Costa e del museo del Cenedese. Contraddittorio appare il pensiero di Lucco (1983), che se da un lato avvicina l'opera all'affresco datato 1514, ora nella chiesa di San Giovanni Battista, e alla pala già in San Lorenzo, distinguendovi un equilibrio ancora protoclassico e quattrocentesco, dall'altro vi scorge connotati pordenoniani nell'attondato modulo delle figure e nella volontà di dipingere largo, da ricondurre alla maniera del Pordenone della pala di Susegana e della pala con la Madonna della Misericordia; egli propone infine la data 1518. Sottolinea la ripresa da testi di Dü-

rer non solo nel paesaggio, ma pure nella cimasa. Fossaluzza (1993) mette in rilievo la differenza fra la materia della pala e quella della cimasa.

Francesco Pagani detto da Milano  
(documentato a Serravalle dal 1502, *more veneto*, al 1548)

SAN SILVESTRO PAPA FRA I DOTTORI DELLA CHIESA,  
SAN TIZIANO E SAN BIAGIO

VITTORIO VENETO (Treviso), Museo diocesano.  
c. 1510-1511

*Ubicazione originaria*

già a Vittorio Veneto (Treviso), località Costa, chiesa di San Silvestro, altar maggiore.

*Committenza*

Nel 1599 la chiesa risulta governata dalla Scuola di San Silvestro (Visita pastorale del vescovo Leonardo Mocenigo, 1599)

### *Stato di conservazione e interventi di restauro*

«much injured picture» (Crowe, Cavalcaselle, 1871, ed. Borenius, 1912, III, p. 63, nota 1).

### *Bibliografia*

CRICO, 1833, pp. 280-281; BERNARDI, 1848, p. 24; FAPANNI, ms., 1856, p. 172; CROWE, CAVALCASELLE, 1871, ed. Borenius, 1912, I, p. 266, nota 1; CROWE, CAVALCASELLE, 1871, ed. Borenius, 1912, I, p. 266; III, p. 63, nota 1; FOGOLARI, 1914, p. 30; *Pagani, Francesco Figini [...]*, 1932, p. 137; FIOCCO, 1951, p. 170; MENEGAZZI, *Per Francesco da Milano*, 1971, p. 36; LUCCO, 1983, pp. 39-40; FOSSALUZZA, 1993, p. 105; TONEL, 1993-1994, pp. 110-114.

### *Fonti e dibattito storico-critico*

Già Crico (1833) vi metteva in rilievo il forte cromatismo: «è d'una tal freschezza di tinte, d'una tal lucidezza, ch'io mi credetti vedervi miniatura in avorio». Crowe e Cavalcaselle avvicinano l'opera alla pala del museo del Cenedese e a quella di Valle di Cadore, tuttavia la qualità di questa tavola è migliore soprattutto nel colore e nella luce, da situarsi comunque all'inizio del secolo. Secondo Menegazzi (1971) la pala si colloca fra il 1522 e il 1524 e tuttavia ancora non rivela l'influsso pordenoniano. Lucco (1983) considera il dipinto strettamente legato al *Presepio* in San Martino a Conegliano, opera data alla seconda metà degli anni Venti, per un particolare aspetto di «classicismo timido, dolcemente simmetrico, culturalmente 'fin de siècle'». Sottolinea dunque il contrasto fra il «viraggio cromatico 'in chiaro', di toni trasparenti e primaverili», che conferisce all'opera, appunto, un tono protoclassico e il bizzarro disegno 'spätgothik' dei panneggi. Ne richiama in ogni caso la dilatata ampiezza delle figure. Fossaluzza (1993) data l'opera a poco dopo il 1514.

Francesco Pagani detto da Milano  
(documentato a Serravalle dal 1502, *more veneto*, al 1548)

TRITTICO CON SAN ROCCO  
FRA I SANTI SEBASTIANO E NICOLA DA BARI

CANEVA (Pordenone), Chiesa arcipretale di San Tommaso apostolo.  
Trittico, tempera su tavola, cm. 142× 56 ciascuna  
1512

*Stato di conservazione e interventi di restauro*

Cavalcaselle (1876, ms., ed. Bergamini, 1973, p. 186, n. 200) riferisce che lo stato di conservazione è buono; tuttavia, «qualche pezzetto di colore è caduto. La testa di San Niccolò manca in parte del colore. L'antico altare di legno dorato e colorato, oltre all'aver quà e là sofferto, manca di tutta la parte superiore»; Andrea Moschetti ricorda che durante la prima guerra mondiale il trittico fu salvato da Francesco Trojer nascondendolo sotto gli ammassi dei registri dell'Archivio Comunale di Vittorio Veneto (*I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezie nella guerra mondiale MCMXV-MCMXVIII*, Venezia, 1932, p. 321); Querini (1960) lo dice scomposto, «le tavole sono attualmente disunite e poste entro pessime cornici moderne»: il pezzo meglio conservato è quello con il San Sebastiano; Bergamini (1973) dà notizia di una recente pulitura.

#### *Iscrizioni*

«FRANCESCHO DA MILAN A.D.P. 1512», in basso a destra sotto la figura di San Rocco.

#### *Bibliografia*

CAVALCASELLE, 1876, ms., ed. Bergamini, 1973, p. 186, n. 200; BISCARO, 1895, p. 228; HADELN, 1913, p. 81; FOGOLARI, 1914, p. 27; *Pagani, Francesco Figini [...]*, 1932, p. 136: 1517; FIOCCO, 1951, p. 169; QUERINI, 1960, pp. 7-9, 24, nota 18 a p. 30; MENEGAZZI, 1971, p. 32; FOSSALUZZA, 1983, p. 237: 1512; LUCCO, 1983a, pp. 18 e 28; MIES, 1983, pp. 100-102; FOSSALUZZA, 1993, p. 104

#### *Fonti e dibattito storico-critico*

Cavalcaselle vi legge la firma e la data 1517. Lo stesso riferiscono Biscaro (1895), Fogolari (1914) e Fiocco (1951). Querini (1960) legge invece 1512, anziché 1517. Secondo Menegazzi (1971) «L'impostazione è tutta quattrocentesca con la tendenza propria di Francesco a ingigantire le figure in primo piano», mentre i paesaggi presentano alcuni riferimenti a Carpaccio, apparendo tuttavia «troppo affollati e compressi in spazio insufficiente, confusi e anonimi». Anche i colori non attingono «a quella particolare luminosità propria dei veneziani: sono bene accostati ma poco vivaci, stesi con cura ma senza vibrazioni». Lucco (1983) riporta la data 1512: «L'ultima cifra, infatti, sempre inter-

pretata come un 7, è invece chiaramente un 2, scritto alla maniera arcaica come una Z. L'ultima zampetta è un po' nascosta dalla velatura di una foglia della piantina che spunta vicino al sasso, ma è tuttavia chiaramente leggibile; ed abbiamo, in ogni caso, a disposizione per il controllo una data non equivoca: il 1527 vergato con identica grafia nell'affresco di Follina. La presenza delle due cifre in questione, il 2 e il 7, consente per confronto una decisione chiarissima: si tratta del 2». Si tratta di un'«opera bella e rovinata, nella quale le locuzioni venete non possono nascondere il forte timbro lombardo, simile ad un Civerchio trapiantato in Friuli»: confronta dunque il san Rocco con l'omonimo santo del pittore lombardo nella collezione Stramezzi di Crema. È infatti in quest'area zenaliano-leonardesca che l'artista trova i suoi referenti: «Lo scorcio acutamente prospettico del volto, che presupporrebbe un punto di vista molto ribassato, quale in realtà non si rileva nell'opera, riprende senza eccessiva comprensione un'idea di Zenale: quella, ad esempio, dell'angelo di sinistra nella cimasa della pala già Atri di Nizza, oggi al Museo Civico di Padova, o le recentissime versioni dello stesso pensiero, come la Madonna della *Pietà* di collezione privata resa nota dalla Ferrari, o la Santa Caterina nella pala Lampugnani, finita al Louvre». Lo studioso osserva, inoltre, che i dettagli del paesaggio non si devono ricondurre tanto a Cima, quanto alla cultura nordica: vi si ritrova l'impiego di alcune parti del *Congedo di Cristo dalla madre* e del *Figliol prodigo* di Dürer.

MADONNA CON IL BAMBINO IN TRONO  
TRA SAN DANIELE, SANTO VESCOVO, SAN GIOVANNI BATTISTA, ALTRO SANTO,  
SAN SILVESTRO, SAN FRANCESCO,  
UN ALTRO SANTO VESCOVO E SANTA LUCIA (?)



CISON DI VALMARINO (Treviso), chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta, sacrestia.  
Olio su tela, cm. 168 × 172  
c. 1505

#### *Ubicazione originaria*

già a Cison di Valmarino (Treviso), chiesa di San Silvestro, altare maggiore

#### *Stato di conservazione e interventi di restauro*

La superficie pittorica si presenta piuttosto sottile e dilavata, probabilmente ha risentito dello stacco della tavola sottostante a grisaglia. Quest'intervento è stato effettuato negli anni sessanta (Lucco, 1983, p. 18). Attualmente la superficie a tempera chiara della tavola, conservata nella canonica della parrocchia di Cison di Valmarino, è quasi completamente velinata.

#### *Bibliografia*

MASCHIETTO, 1915, p. 108; MENEGAZZI, 1971, p. 42; LUCCO, 1983, pp. 18-22, 224; LUCCO, 1987, pp. 842-843; MIES, 1987, p. 24

#### *Fonti e dibattito storico-critico*

Maschietto (1915) vede l'opera nella chiesa di San Silvestro. Menegazzi (1971) ritiene che l'autore dell'opera sia Francesco da Milano e che l'opera sia rimasta incompiuta a causa della sua morte; a tale evento attribuisce, infatti, l'esistenza della grisaglia a tempera. Un artista di origine lombarda avrebbe poi portato a termine l'opera su di una tela applicata sopra. Lucco (1983), invece, colloca il dipinto alla fine del XV secolo, non avvertendo in alcun modo nel dipinto segni della pittura degli anni Quaranta del Cinquecento. Lo studioso avverte che alcuni cambiamenti intercorrono fra il disegno e la pittura e che questo indicherebbe l'esecuzione da parte di una stessa persona, poiché un copista non si sarebbe preoccupato di aggiustare le eventuali incongruenze e che il cambiamento di supporto sarebbe intervenuto per terminare il lavoro con più rapidità. Lo studioso attribuisce inoltre l'opera ad Antonio Solario detto lo Zingaro: egli propone quindi il confronto con la *Madonna con il Bambino* rubata nel 1973 dal museo di Bel-

luno, attribuita ad Antonio Solario detto lo Zingaro. Secondo l'autore, la problematica della forma è simile, «tagliente e cristallina», poiché «in entrambe le opere ricorre quello spezzarsi cristallino delle pieghe, come se le vesti fossero di metallo, quella sorta di goffo piegarsi all'ingiù dei mignoli, ed infine la stessa fattura dei nimbi, a pagliucole d'oro accostate, come amavano fare i ferresi, più che i veneti».

Giovanni Battista Cima da Conegliano  
(Conegliano, c. 1458/1460 – Venezia, 1517/1518)

centro SAN GIOVANNI BATTISTA ; in basso a sinistra SANTI PIETRO E LORENZO;  
in basso a destra SANTI FIORENZO E VENDEMMIANO; in alto a sinistra SANTI  
BARTOLOMEO E URBANO; in alto a destra SANTI BIAGIO E GIUSTINA;  
predella PREDICA DEL BATTISTA, BANCHETTO DI ERODE, DECOLLAZIONE  
DEL BATTISTA

SAN FIOR DI SOPRA (Treviso), chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista  
Tempera e olio su tavola di pioppo, centro cm. 197 × 87 (Botteon, Aliprandi, p. 129: cm.  
194 × 86), registro più basso cm. 140 × 63, registro più alto cm. 57 × 63 (Botteon, Ali-  
prandi, p. 129: cm. 62 × 62), predella cm. 24 × 63, 24 × 87, 26 × 63  
c. 1507-1509

*Ubicazione originaria*

«a Francesco Maria Malvolti (1773) si deve una nota precisa sull'assetto del polittico sopra il quale vi erano stati posti a fine Cinquecento o poco dopo, per un adeguamento iconografico controriformista, i riquadri su tela dell'*Ultima cena* e del *Padre Eterno benedicente* nel timpano, spettanti a Silvestro Arnosti da Ceneda (Menegazzi, 1981, p. 111) che tuttora si conservano nella chiesa. Il complesso cimesco con le aggiunte dell'Arnosti veniva così riproporzionato sulla parete di fondo del presbiterio dell'antica chiesa di San Fior, che corrisponde alla parete est dell'attuale sacristia in cui si conservano alcuni affreschi riferibili allo stesso momento di tale intervento dell'Arnosti, se non alla sua stessa mano. [...] Il Malvolti (1773) offre dettagliate disposizioni per la migliore conservazione delle opere, auspica una verifica della situazione ambientale, proponendo di isolare le tavole dalla parete per prevenire i danni causati dall'umidità» (Fossaluzza, 1995).

In occasione della piccola esposizione, *Cima da Conegliano: mostra del restauro dei tre polittici* (1993), «le migliori condizioni di leggibilità e una nuova considerazione critica (Humfrey, 1993) hanno consentito [...] di riportare i tre scomparti di predella con *Storie del Battista* nell'ambito della bottega stessa di Cima, contrariamente all'opinione espressa dal Mene-gazzi (1964) che le assegnava allo stesso Arnosti, ribadendo così l'opinione di Pallucchini (1945) che, escludendole dall'esposizione, le giudicava per l'appunto di scuola. Va osservato che quest'ultima valutazione permette di accertare l'idea progettuale originaria del polittico da parte del Cima, che pertanto risponde in tutto a una architettura dispositiva affatto tradizionale, e come tale ancora ben utile per rispondere ai gusti dei centri periferici minori in luogo della più moderna pala in cui le figure si trovano in uno spazio unificato. Tuttavia, sotto il profilo tipologico proprio di tali complessi iconografici, non si deve escludere che il polittico nella sua articolazione originaria prevedesse anche un'immagine di Cristo, posto nella cimasa, come fulcro concettuale e in esplicito riferimento alla profezia del Battista circa l'avvento dell'Agnello di Dio. Peraltro, questo stesso riferimento all'opera della Salvazione che il Battista esprime, motiva anche la presenza del *Padre Eterno benedicente* con la sfera cruciata simboleggiante il Creato, che l'Arnosti ebbe a riproporre successivamente come culmine del polittico, forse attingendo all'idea originaria»; «[...] attualmente il polittico del Cima si trova ricomposto, nel presbiterio della chiesa neogotica, entro una cornice di stile neoquattrocentesco che sostituisce quella originale perduta dopo la rimozione precauzionale dell'opera durante la Prima guerra mondiale» (Fossaluzza, 1995). Moschetti (1932), infatti, riporta la notizia che l'antica cornice lignea è stata bruciata durante il conflitto, mentre quella attuale è stata realizzata tra il 1924 e il 1925 su disegno del soprintendente ai Monumenti Ferdinando Forlati (Mazza, 2010); tuttavia non è certo che corrisponda all'assetto originario dell'opera.

### *Stato di conservazione e interventi di restauro*

«lo stato conservativo dell'opera è oggi buono, stante anche la recentissima manutenzione resa necessaria da deiezioni di uccelli penetrati nell'edificio e da qualche piccolo sollevamento. Fatte salve le perdite irreversibili – piuttosto estese e perfettamente riconoscibili sulle figure dei santi Bartolomeo, Urbano e Giustina – i valori pittorici originali sono riemersi nel 1993 al di sotto di estese e pesanti ridipinture, tali da aver talora modificato dettagli iconografici non secondari (Clochiatti Garla, 1993). Si è sempre ipotizzato che fossero ancora più deturpanti quelle che indussero Cavalcaselle e poi altri (Morelli 1892 e 1897, Burckhardt 1905, Van Marle 1935, Heinemann 1962) a espungere l'opera dal catalogo del Cima, la cui paternità non è più invece parsa discutibile dopo la pulitura eseguita nel 1945 in vista della mostra *Cinque secoli di pittura veneziana*. Ma il rapporto fra stato conservativo e giudizio critico resta tuttavia poco chiaro: il restauro del 1993 ha infatti datato al 1912-13 le ridipinture rinvenute, mantenute e forse rinforzate successivamente ma non ascrivibili agli interventi più recenti; cosicché non si capisce in che modo la pulitura del 1945 possa aver costituito un discrimine oggettivo» (Mazza, 2010, p. 198).

Riepilogo degli interventi di restauro: 1912-1913 (Giovanni Zennaro); 1932 (Nardo); 1945 (in occasione della mostra *Cinque secoli di pittura veneziana*); 1962 (Antonio Lazzarin: in occasione della mostra cimesca); 1971 (manutenzione a seguito di furto; direzione scientifica: Francesco Valcanover); 1993 (Renza Clochiatti Garla; direzione scientifica: Gabriella Delfini Filippi; in concomitanza con le celebrazioni per il centenario della consegna della pala cimesca del Duomo di Conegliano); 2006 (manutenzione: Renza Clochiatti Garla; direzione scientifica: Marta Mazza). (Fossaluzza, 1995; Mazza, 2010).

### *Analisi scientifiche*

1993, studio chimico-stratigrafico in microscopia ottica, Ditta TSA; 2009, piano diagnostico progettato e diretto da Vasco Fassina, analisi chimico-stratigrafiche mediante microscopia ottica in luce riflessa e ultravioletta, microscopia elettronica a scansione ambientale con microanalisi EDS (Energy Dispersive x-Ray Spectroscopy), microspettrofotometria FTIR (Fourier Transform Infra Red Spectroscopy), CSG Palladio; riflettografia IR, vis.-RS, XRF

### *Iscrizioni*

«ECCE AGNUS DEI»

### *Bibliografia*

#### *Fonti e dibattito storico-critico*

Ridolfi (1648), Malvolti (1773) e Federici (1803) ricordano l'opera sopra l'altar maggiore, Ridolfi attribuisce il dipinto a Cima così come Malvolti, mentre Federici ritiene il san Giovanni Battista di Cima e gli altri pannelli quali «opere secondo alcuni del Padre (Cima), secondo altri del figlio». Crico (1833) considera il dipinto tra le opere di Cima, «il più conservato che veder si possa», «...le cui tinte robuste si mantennero intatte e bellissime».

Alcuni decenni dopo, tuttavia, Crowe e Cavalcaselle definiscono il lavoro danneggiato e spurio, in particolare il paesaggio che circonda il Battista è ridipinto, come pure parti dei pannelli superiori, soprattutto quello raffigurante santa Giustina; la predella con episodi della vita di san Giovanni è, inoltre, di stile più tardo simile all'*Ultima cena* che sovrasta l'opera. Gli studiosi ritengono anche di poter assegnare a Vittore Belliniano «a share in school-pieces bearing the general air of Cima's, with a feeble drawing and a cold execution», fra cui il polittico in San Leonardo a Treviso, la pala di Sant'Erasmus nella stessa chiesa e il polittico di San Fior.

Ancora Morelli (1890) lo dice di un imitatore di Cima, «l'ignoto pittore che nella chiesa del villaggio di Sanfiore presso Conegliano dipinse la buona tavola d'altare».

Botteon e Aliprandi (1893) si rammaricano di non aver rinvenuto notizie documentarie sulla commissione dell'opera, che essi restituiscono a Cima, presso gli archivi della curia patriarcale di Venezia (poiché la forania di San Fior non apparteneva ai primi del '500 all'antica diocesi di Ceneda, ora di Vittorio Veneto, bensì al patriarcato di Venezia), della curia vescovile di Ceneda e della locale fabbriceria.

Gardin (1894) identifica i santi rappresentati quali patroni di San Fior e delle sette chiese filiali: san Giovanni Battista e san Fiorenzo patroni di San Fior, san Pietro titolare di Zoppè, san Lorenzo di Pianzano, san Vendemiano della località eponima, san Bartolomeo di Bibano, sant'Urbano di Prato di Campardo, san Biagio di Bavér, santa Giustina di San Fior di sotto. Recentemente, Mazza (2010) riporta che «Più tarda, e rimasta affidata a un'annotazione manoscritta (Archivio Diocesano di Vittorio Veneto, b. 125 A, Parrocchia di San Fior di Sopra; post 1913, essendovi citato il restauro Zennaro), è invece la distinzione fra santi a figura intera (Pietro, Lorenzo, Fiorenzo, Vendemiano), in quanto titolari di parrocchie, e santi a mezzo busto (Bartolomeo, Urbano, Biagio, Giustina), titolari di semplici rettorie. Non contraddirebbe tale gerarchizzazione il trattamento di santa Giustina, essendo la chiesa di San Fior di Sotto divenuta parrocchia soltanto nel 1513 o nel 1522; da tale elemento deriverebbe semmai una conferma alla condivisa datazione del polittico al secondo quinquennio del XVI secolo».

Ancora Burckhardt (1905) lo qualifica opera di scuola di un cattivo ritardatario, ma quando viene esposto dopo il conflitto mondiale alla mostra *Cinque secoli di pittura veneziana* appare invece uno dei capolavori del maestro. Era intervenuta, infatti, una pulitura ad opera di Antonio Lazzarin, nonostante Longhi (1946) nel suo commento alla mostra lamenti

che «Il Cima non si legge bene nei vari pannelli del polittico di Fior di Sopra ancora troppo lordati dalle rifatture cinquecentesche». Da questo momento, la critica è incline a considerarlo generalmente autografo.

Berenson in *Dipinti Veneziani in America* del 1919 sottolinea che «le differenze fra il Cima del 1489 ed il Cima dell'ultima pittura importante, il *S. Pietro* a Brera del 1516, sono relativamente leggere, sebbene l'intervallo di tempo rimanga il medesimo. Impresa ardua dunque il fissarne la cronologia: critici, i quali non ne avessero fatto uno studio speciale, potrebbero facilmente confondere i primi lavori con gli ultimi o viceversa, come sulle rive di quei fiumi dove a malapena si distingue la direzione della corrente» (pp. 179-180).

Se Coletti (1953) rileva nel polittico dapprima l'accento giorgionesco in un «certo frondeggiare negli sfondi, di una sommaria franchezza di tocco quasi impressionistica», qualche anno più tardi nella sua monografia sul pittore osserva che, nonostante le parole di Berenson, alcune occasioni di scambio con altri pittori sono state in grado di increspare il tranquillo svolgersi del suo stile, in particolare con due e proprio all'altezza del polittico di San Fior: «E la cosa interessa perché si tratta di due pittori a loro volta non senza qualche legame fra di loro.

Il *Cristo fra i dottori* del Cima, ora a Varsavia, mi pare possa riconnettersi con quello che dipinse nel 1506 il Dürer a Venezia e che esulò disgraziatamente con la dispersione della Galleria Barberini. Naturalmente il sentimento così diverso del Cima imprime a tutta la composizione un accento più pacato, equilibrato, evitando tutte quelle accentuazioni caricaturali espressionistiche proprie del tedesco; ma lo schema compositivo difficilmente credo sarebbe stato ideato dal Cima in quel formato oblungo, coi dottori della legge disposti a cerchio, intorno al Cristo in modo tanto conforme, con una così somigliante eloquente mimica digitale. Composizione, questa del Dürer veneziano, completamente diversa da quella di tre o quattro anni precedenti, ora a Dresda, e della versione della «*Ma-*



*rienleben*» di uno o due anni anteriore. A meno che ... (e alla fine credo questa la cosa più probabile) non sia da capovolgere il rapporto; e la estrema rapidità della esecuzione da parte del Dürer («*opus quinque dierum*» dice il cartellino) potrebbe anche avvalorare tale ipotesi. [...] L'altro pittore è il Lotto, al quale sicuramente allude il *Polittico di San Fior* (non adeguatamente considerato dalla critica, ma senza dubbio una delle più belle opere del Cima). Innanzi tutto in caratteristiche esteriori; la impaginatura molto simile al *Polittico di Recanati* del Lotto del 1508, (in quello di San Fior si sente la mancanza della cimasa); anche per quella singolarità del fondo nero nei due pannelli superiori sul quale il colore delle due coppie di santi a mezzo busto si accende con bagliori di pietra preziosa, singolarità molto rara (esempi in Catena, in Giambellino) ma della quale il Lotto sembra essersi compiaciuto in questo periodo (si veda la *Madonna* della Borghese). Ma poi anche in un particolare senso della forma tanto simile nel disegno delle mani grassocchie e molli, ancora più ricche di estrosa personalità a Recanati, ma anche a S. Fior individuate con magnifica acutezza; e nel volto della Santa Giustina che richiama la *Santa Cristina* di Santa Cristina al Tiveron, la Santa Caterina dello *Sposalizio* di Monaco, la *Madonna Puslowski*, la *Santa Lucia* di Recanati. Un Lotto dunque fra il 1505-08. Che se invece di un pittore giovine ancora, ma già quotatissimo, potessimo immaginare un principiante, le coincidenze sono tali che si sarebbe tentati di parlare addirittura di collaborazione del Lotto, al polittico di S. Fior, almeno nei due pannelli superiori. Così avremo invece un nuovo caso, e finora credo non rilevato, delle tante intelligenti assimilazioni del sensibilissimo Lotto; e così ne risulterà anche determinata la direttrice dei rapporti Lotto-Cima, nel senso che sia stato il Lotto a guardare al Cima. E troveremo altresì un indizio per la datazione, altrimenti incerta, del Polittico di S. Fior, da collocarsi poco prima del 1505».

Qualche anno più tardi, nel 1962, in occasione della mostra su Cima allestita nel palazzo dei Trecento di Treviso, Ballarin osserva che a confronto del polittico di Miglionico del 1499, quello di San Fior è così liberamente concepito nell'impaginazione dei santi intorno al Battista all'aria aperta, quest'ultimo su un pronunciamento/rialzo di terra davanti ad una parete di alti alberi che quasi lo sorpassano, mentre dietro si vede un chiaro spazio di cielo, che richiama alla mente l'ampio sviluppo della pittura in laguna. L'audace impostazione dei tronchi, che mette in grado l'osservatore di muoversi liberamente nell'ombra del bosco, essendo l'occhio attratto oltre lo scuro fogliame dal paesaggio assolato intravisto tra i tronchi sottili e ondulati, è una caratteristica familiare al paesaggio di Cima; ma in questo caso, comunque, sulla scorta di una più ambiziosa concezione e di una più grande ricchezza del dettaglio naturale, è difficile credere che l'opera non appartenga per niente anche al *San Girolamo* di Lotto del 1506, con il suo incantevole paesaggio, o a Giorgione. Inoltre questo è il più moderno esempio di pittura in Cima, realizzato con un impressionistico tocco tremolante, con spumeggianti montagne bianche e blu e sottili colpi di pennello di fresco verde liberamente aggiunti al blu del fiume e delle montagne, dando in lontananza l'impressione di una distesa di luce blu e verde oltre la scura massa delle foglie. Lo studioso suggerisce una data verso il 1507-1508, soprattutto poiché essa va bene d'accordo con la pala Montini del 1507 e la *Natività* dei Carmini, usualmente datata 1508; e d'altronde una datazione successiva al polittico di Recanati non può essere esclusa.

Nello stesso momento, anche Pallucchini (1962), rispondendo alle perplessità sull'autografia cimesca di nuovo manifestate da Heinemann (1962), rileva che «lo scomparto centrale, con la stupenda idea di quella figura patetica (certo una delle meno classicistiche del Cima), che rifulge nel suo manto rosso-garanza sul bosco, a chi può appartenere, non solo come concezione, ma anche come realizzazione, se non al Cima? Non co-

nosco uno pseudo-Cima che abbia avuto la genialità di quella cortina fredda di monti che si specchiano nel lago, al di là del bosco. Anche i Santi laterali si legano bene con quelli di Miglionico: e lo sfondo nero sul quale si rilevano le mezze figure superiori ha precedenti immediati. È questa un'opera che il Lotto, nei suoi vagabondaggi trevigiani, ha certamente ammirato». E propone una datazione agli inizi del secolo.

Humfrey (1983), invece, colloca il dipinto dopo la metà del decennio, fra il 1507 e il 1509; secondo lo studioso, il pannello centrale, in particolare, «con la sparuta e un po' sgraziata, ma spiritualmente intensa, figura del Battista e l'evocativo paesaggio boscoso» (Humfrey, 1993), segna un allontanamento dal classicismo antonellesco del *San Pietro martire* di Brera verso il romanticismo proprio del giovane Lorenzo Lotto. È probabile che Cima fosse ben informato sull'originale talento di Lotto, che fu particolarmente attivo nel trevigiano intorno alla metà del decennio. Il pannello del Battista certamente sembra riflettere la quasi altdorferiana qualità del *San Girolamo* del 1506, con la sua concezione della natura come un organismo arruffato e l'improvviso rapido sguardo alle montagne attraverso il profilo degli alberi: «Il carattere decisamente romantico di questo paesaggio, con misteriose visioni di monti attraverso le sagome cupe dei tronchi d'albero, è piuttosto differente dagli sfondi paesaggistici sereni, solari, spesso meticolosamente dettagliati delle opere di Cima degli anni '90 e perfino del primo lustro del Cinquecento» (Humfrey, 1993).

Sul versante più propriamente tecnico, Clochiatti Garla (1993) rende noto che «le numerose indagini chimiche preliminari condotte su entrambi i polittici [di Navolè e di San Fior] documentano l'evoluzione del Pittore, che usa per l'imprimitura del polittico di Navolè un legante esclusivamente proteico, mentre stende una preparazione con legante misto (proteico-oleoso) nel polittico di San Fior. In quest'ultimo poi la preparazione viene anche schiacciata con le dita e con il palmo della mano – tecnica confermata dalle indagini radiografiche – e questo modo di procedere

viene ripetuto anche sulle stesure del colore. Vengono accentuate in tal modo il verismo e la caratterizzazione di alcuni particolari (visi, barbe, ecc.). Sempre sul colore appena steso poi l'Artista interviene anche con il manico del pennello, rigandolo, ad esempio nel paesaggio e nelle barbe». Secondo Fossaluzza (1995), «È assai meno scontata [...] la scelta di differenziare i due scomparti del registro superiore ponendo le mezze figure dei santi su fondo unito scuro. Essa offre al pittore l'occasione per accentuarne straordinariamente i valori plastici con effetti di luce più contrastati e per approfondire le loro caratterizzazioni naturalistiche. D'altra parte ciò gli comporta la possibilità di studiare, fuori da qualsiasi ambiguità, un'unificazione dello spazio naturale e atmosferico dei tre scomparti del registro principale in cui i personaggi si trovano su un'unica radura che si apre ai margini di una fratta che fa da fondo al Battista, mentre lo scarto dimensionale della tavola centrale è compensata da quell'idea di collocare il predicatore in alto sul balzo roccioso, come eroicamente isolato in un patetico e, ad un tempo, sostenuto atteggiamento espressivo, sottolineato dall'incisività e fissità dello sguardo profetico». Inoltre, nella prospettiva di una formazione antonellesca e alvisiana del giovane Lotto, lo studioso aggiunge: «Il risultato stilistico, specie del registro superiore, ha indotto, comprensibilmente, ad associare tale esito estremo di «antonellismo protocinquecentesco» da parte di Cima a quello della fase coeva del giovane Lorenzo Lotto, precisamente all'altezza del polittico di Recanati del 1508, dove però egli è ancora una volta più esplicitamente interessato all'incisività espressiva di Dürer». Ne sottolinea quindi nel paesaggio «l'intenerimento della materia cromatica, morbida e come soffusa, che attesta il modo di guardare del Cima, nella fase tarda della sua attività, al tonalismo giorgionesco, in grande voga, con la misura sentimentale piuttosto affine a quella del vecchio Bellini».

Giovanni Battista Cima da Conegliano  
(Conegliano, 1458/1460 c. – Venezia, 1517/1518)

SAN PIETRO IN TRONO TRA I SANTI GIOVANNI BATTISTA E PAOLO

MILANO, Pinacoteca di Brera, inv. n. 189

Olio su tavola trasportato su tela, cm. 155 × 146 (Botteon, Aliprandi, 1893, p. 100: cm. 156 × 157)

*Provenienza*

Conegliano (TV), refettorio del monastero delle benedettine di Santa Maria Mater Domini; 1806, inviato in deposito a Milano presso il convento della Passione; 1811, pervenuto alla Pinacoteca di Brera.

*Ubicazione originaria*

Botteon, Aliprandi, 1893, p. 101: «Il quadro ordinato e pagato dalla madre abbadessa suor Antonia venne fatto per il Convento di S. Maria Mater Domini di Conegliano. Esso, come ricordano il padre Federici ed il Malvolti nel suo catalogo [...], fino alla soppressione del monastero si trovava nel refettorio. Dopo il decreto del vicerè Eugenio dell'anno 1806, passò da Conegliano al deposito di Milano nel Convento della Passione, e quindi alla Regia Galleria del palazzo Brera».

Humfrey, 1990, p. 118: «proviene dal Refettorio del Monastero delle Francescane di Santa Maria Mater Domini a Conegliano; nel 1806, fu spedito a Brera, dove arrivò nel 1811. [...] Probabilmente venne dipinto per la chiesa, ma nel XVIII secolo fu trasferito nel refettorio, ove fu veduto dal Malvolti (1774) e dal Federici (1803)».

la chiesa era annessa al convento omonimo, retto sin dal XIII secolo dalle monache di San Damiano di Assisi e in seguito dalle Benedettine che nel XVI secolo intrapresero importanti lavori di ampliamento. Il complesso monastico venne soppresso nel 1810, durante il periodo napoleonico (Faldon, 1986, p. 172).

Il 4 novembre 1773 l'abbadessa del medesimo convento, Colomba Ferro, stila un elenco delle opere presenti nel monastero per l'ispettore della Repubblica Veneta, Francesco Maria Malvolti, indicando "...Nel refetto-

rio: un quadro antico in tavola con immagini di S. Pietro, S. Paulo e S. Giov. Battista del Cima ..." (Archivio comunale di Conegliano, b. 432, in Faldon, 1966, p. 62).

### *Committenza*

Botteon, Aliprandi, 1893, p. 101: «Nel manoscritto della causa divisionale dei consorti de Cima, a pag. 16 tergo, vi è la copia della ricevuta e del conto fatto da «*m. Zuan Batista da Conegian depentor colla R.da Madonna la badessa suor Antonia per ducati 6,4  $\frac{1}{4}$ , e questi per parte della palla, ... la qual monta d'accordo ducati settanta v. ducati 70 et ha abudo fin al presente per parte ducati quaranta*». La ricevuta ed il conto portano la data 19 Agosto 1516, e questa tavola è l'ultimo lavoro del Cima che si conosca, nell'ordine cronologico».

pp. 203-204: [Estratti dal volume degli atti della causa: Super divisionibus consortium de Cima, del notaio Bartolomeo da Collo di Conegliano (Archivio vecchio comunale di Conegliano), p. 16 (tergo)].

Exemplum ex quodam libro longo mihi præsentato per S. Jo. Maria de Cima...

yhs. Maria,. 1516. adì 19 auosto.

R.<sup>vi</sup> Mi Zuan Batista da Conegian depentor dalla R.<sup>da</sup> madonna la badessa suor Antonia ducati 6.  $\frac{4}{4}$  e questi per parte della palla li ho fatto.

Nota sia a chi lezerà el presente scritto come m.<sup>o</sup> Zuam Batista depentor soprascritto ha fatto conto con la R.<sup>da</sup> m.<sup>a</sup> Abbadessa della palla fatta per lui al ditto monegher laqual monta d'accordo ducati settanta; videlicet ducati 70. et ha habudo fin al presente per parte ducati quaranta sette, videlicet ducati 47, sicche ditto m.<sup>o</sup> Zuan Batista resta haver per resto de ditta palla ducati vinti tre videlicet ducati 23. – E mi Zuan Piero dal Tempio nodaro fui presente et scrissi de volontà delle parte adì soprascritto.

Humfrey, 1990, p. 118: «l'opera è documentata da un pagamento parziale di sei ducati effettuato nell'agosto del 1516 all'artista dalla priora del convento dei Francescani Osservanti di Santa Maria Mater Domini; la maggior parte del costo complessivo di 70 ducati, era già stata corrisposta in precedenza. A quell'epoca, dunque, il dipinto era pressoché finito, ma certo non ancora installato».

il 19 agosto 1516 Giambattista Cima riceve sei ducati dalla madre abbadesse Antonia del convento di Santa Maria Mater Domini di Conegliano per una pala il cui valore complessivo era stato concordato dai due contraenti in settanta ducati, quarantasette dei quali erano già stati incassati dal pittore (Archivio comunale di Conegliano, notaio Bartolomeo da Collo, b. 39, c. 16r, in Botteon-Aliprandi, 1893, pp. 203-204; in Humfrey, 1983, p. 207. La ricevuta di questo pagamento è conservata tra gli atti della causa *Super divisionibus consortum de Cima* istruita dal notaio Bartolomeo da Collo tra Luca, figlio del pittore, e gli eredi del fratello Pietro).

### *Iscrizioni*

Nel cartellino alla base del pilastro di sinistra, tracce della firma: «Joan[n]is baptiste/[...]». Sul cartiglio del Battista: «Ego Vox Clamantis in [...]» [HUMFREY, 1990, p. 118]

«JOANIS BAPTISTE», nel cartellino posto alla base del pilastro di destra (Botteon, Aliprandi, 1893, p. 101: in un finto cartellino, che esce dalla base della colonna vicina a S. Giovanni, si leggono i resti della firma: *Joannis Baptis...*)

### *Stato di conservazione e interventi di restauro*

Humfrey, 1990, p. 118: in discreto stato di conservazione, il dipinto fu soggetto ad un trasporto da tavola su tela, eseguito prima del 1813, e re-



sofi necessario a causa dei danni subiti nel trasporto da Treviso a Milano. È ben visibile su quasi tutta la superficie del dipinto una serie di piccole cadute di colore che tuttavia non ne precludono la leggibilità. L'oro dell'abside è stato quasi completamente abraso

Villa, 2010, p. 214: restauri *ante* 1813 (trasporto da tavola su tela); 1857-1860 (Molteni); 1883 (trasporto su tela: Antonio Zanchi; intervento pittorico: Luigi Cavenaghi); fine anni ottanta del Novecento (Ottorino Nonfarmale). Analisi scientifiche: 2009, riflettografia IR, vis.-RS.

[...] Soppresso il convento coneglianese nel 1806, la pala giunse a Milano insieme a quella di Oderzo e con il disgraziato convoglio trevigiano inzuppatosi di pioggia nei giorni di viaggio, così che la pellicola pittorica subì di lì a poco il trasporto da tavola su di una tela di canapa. Maderna (1990) ne ha puntualizzato le vicende conservative segnalando una nota di Molteni del 16 giugno 1856 in cui osservava come il colore «si trova in una notevolissima sollevazione ed è anche moltissimo guasto e manifesta le tracce di altri restauri: pure ciò malgrado il sottoscritto farebbe riflettere che le parti più importanti si trovano in ottimo stato. Lo scrivente opinerebbe doversi anzi tutto ispezionare e riparare la tavola, poi restituire al loro posto le parti staccatesi, spogliarlo dei molti restauri cresciuti e dell'ingiallimento della vernice e passare al lungo e delicato restauro». Che sarà effettuato a partire dal settembre 1857 impegnando Molteni per tre anni. Ma senza porre soluzione ai problemi del supporto, tanto che il «29 gennaio 1877 il De Maurizio, allora restauratore capo della Pinacoteca» segnalava come il dipinto avesse «bisogno urgente di essere trasportato su tela, a motivo delle ognor crescenti lesioni cui va soggetto» e, nel 1883, Antonio Zanchi effettuò un nuovo trasporto di quanto rimaneva di preparazione e pittura con Cavenaghi che poi si occupò dell'intervento pittorico.

le prime indicazioni sullo stato di conservazione della tavola ci sono fornite da Malvolti (1774, ed. 1964, p. 13) che riscontra la superficie pittorica alquanto sporca e alcune ristuccature alle fessurazioni del supporto ligneo. Con il trasporto a Milano la tavola subì dei danni che costrinsero il trasferimento su tela del dipinto (Malaguzzi-Valeri, 1908, pp. 93-94) che attualmente risulta piuttosto impoverito e fragile.

### *Bibliografia*

#### *Fonti e dibattito storico-critico*

Si tratta dell'ultima opera documentata dell'artista che sarebbe morto di lì a un anno o poco più, generalmente ritenuta uno dei suoi capolavori, non tanto per lo sviluppo di un linguaggio pittorico nuovo, quanto per la tenuta stilistica rispetto a tutto il suo percorso precedente.

Nella lettura di Venturi (1915), invece, «le figure s'impresiosiscono nel *San Pietro in gloria* di Brera; una tenda a grosse stampiglie scende dietro il trono; il Battista è chiuso come Apollo entro la nicchia del manto, ma questo non ha più la marmorea saldezza; lunghi cincinni spiovono sulle guance dell'angelo, incorniciato dagli spigoli della base sfaccettata del trono, come a Brera; Paolo è preso da tristezza. Giunto alla fine della sua vita, quando già a Venezia Giorgione aveva creato il grande rivolgimento artistico, Cima rimane quattrocentista, primitivo di stile e d'anima».

Se secondo Coletti (1953), «La struttura fondamentale del suo linguaggio è ormai, e resta, di origine antonellesca [...], nella ricerca di evidenze plastiche, di nettezza di contorni in una atmosfera tanto trasparente da parer priva di densità», nelle opere più tarde riesce ad innestare armoniosamente nel tessuto cromatico-plastico del suo linguaggio anche brani schiettamente luministici, «certo frondeggiare negli sfondi, di una sommaria franchezza di tocco quasi impressionistica, come nel 'S. Pietro in Cattedra' (Brera) o nel 'Polittico di S. Fior', sembra persino eco giorgio-

nesca». A questo ultimo momento «del quale, sebbene s'inoltri nel Cinquecento, conviene far cenno sia per l'altezza dei risultati, sia perché testimonianza di una energia ancor vitalissima in uno sviluppo stilistico coerente», appartengono il *San Pietro in Cattedra*, la *Sacra conversazione del Louvre*, il polittico di San Leonardo a Treviso: «In questo 'S. Pietro', presentato in uno schema di equilibrio ancora tutto quattrocentesco, i primi piani si staccano con un rilievo di una tattilità vicinissima, eppure di una morbidezza sericea nella estrema finezza di tutti i passaggi: finezza anche psicologica, per esempio, di quell'Angioletto delizioso, che nell'accordare la sua mandola si ascolta e tende l'orecchio. Questo così persuasivo e d'altro canto amorevole e cordiale avvicinamento dell'immagine è frutto non tanto di violente contrapposizioni di ombra e di luce, quanto della straordinaria precisione e compiutezza dei primi piani, in confronto alla leggera sommarietà dello sfondo e specialmente del ciuffo d'alberi contro il cielo chiaro. L'effetto dunque è dovuto ad una intuizione essenzialmente pittorica: ed è proprio da questo stesso pittoricismo che nasce quella mirabile freschezza dei pur definitissimi primi piani. Genialità senza dubbio del Cima; ma anche maturazione di gusto nuovo e nuova ricchezza di esperienze culturali. Perché, se in quella suprema, impalpabile, eppur sensibile esattezza di rapporti plastici sembra di sentire vivo l'esempio del Perugino o meglio ancora quello sommo di Raffaello (dunque classico), si avverte d'altronde in quel senso pittorico, che non soltanto Giambellino, ma, a Venezia, ormai operava Giorgione».

Anche Humfrey (1983) avvicina il dipinto al *San Lanfranco in trono* del Fitzwilliam Museum e alla paletta del Louvre per il contrasto fra la preziosità del primo piano e la maggiore indefinitezza negli sfondi. Il Battista sembra un adolescente così lontano dall'ideale eroico del primo Tiziano e di Sebastiano del Piombo, pur nella loro eleganza i santi hanno perso tuttavia la monumentalità delle figure create dall'artista nel corso del primo decennio. Un'attenzione sovrabbondante è invece riservata alle decora-

zioni ad intarsio in marmo del trono e l'ambientazione architettonica non è aggiornata ai modelli del periodo.

Qualche anno dopo, lo stesso studioso (1990) ribadisce che «Naturalmente, il risultato è apparentemente arcaizzante, anche per un disinteresse del Cima a tenersi al passo coi più recenti e rivoluzionari cambiamenti della pittura veneziana; e ciò è particolarmente visibile nell'architettura, che ripete ancora moduli lombardi di molti anni prima; ma non per questo si può dire che nell'opera vi sia alcun segno di allentamento di tenuta stilistica o di decadimento. Anzi, nella luce pomeridiana e nel colore sfumato, si avverte qualcosa del Giorgione».

### *Per la giovinezza di Pordenone: itinerario storiografico introduttivo*

Se Giorgio Vasari nelle *Vite* afferma che Pordenone «d'anni 56 finì il corso della sua vita», le ricerche archivistiche di Campori permettono di fissarne la morte fra il 12 e il 13 gennaio 1539;<sup>1</sup> diventa così possibile risalire all'anno di nascita, il 1483.

In numerosi documenti editi da Vincenzo Joppi risulta che la famiglia del pittore, benché risiedente a Pordenone ormai da tempo, fosse originaria del bresciano. In un atto redatto a Pordenone nell'ottobre 1504, «magister Angelus Brixiensis murarius» garantisce la dote ad Anastasia, figlia di maestro Stefano di Giamosa, nel bellunese, e sposa del figlio Giovanni Antonio, qui presentato come pittore.<sup>2</sup>

Un paio di anni dopo, nel 1506, l'artista firma con il nome di famiglia il trittico ad affresco nella parrocchiale di Valeriano, «Zuane Antonius de Sacchis abitante in Spilimbergo».

Sull'*Adorazione dei Magi* della cappella Malchiostro del duomo di Treviso, invece, il pittore pone la data 1520 e la firma «Ioannes Antonius Corticellus», villaggio nei pressi di Brescia, così come ripetuto nella con-

<sup>1</sup> G. VASARI, 1568, [ed. 1906], pp. 111-119; G. CAMPORI, *Il Pordenone in Ferrara*, in «Atti e Memorie delle R.R. Deputazioni di Storia Patria per le Province Modenesi e Parmensi», III, 1865, pp. 271-280.

<sup>2</sup> V. JOPPI, *Contributo terzo alla storia dell'arte nel Friuli ed alla vita dei pittori e intagliatori friulani*, Venezia, 1892, pp. 31, 37-38.

venzione con i massari della fabbrica del duomo di Cremona dell'agosto dello stesso anno.<sup>3</sup>

Nel testamento del padre Angelo del 20 marzo 1525, infine, compare il nome del nonno Bartolomeo «de Lodesano», mentre nel successivo atto testamentario del 6 gennaio 1527 il padre si definisce «magister Angelus filius quondam Bartholomaei de Lodesanis de Corticellis, districtus Brixiae».<sup>4</sup>

Si è tentato di raccontare in vari modi lo svolgersi del periodo formativo dell'artista, ora puntando direttamente sull'ambiente veneziano, ora dando più peso alle sue radici provinciali, qualche volta considerandolo un vero e proprio autodidatta alle prese con talento e volontà di emergere.

Nelle pagine di Vasari si racconta che Pordenone è «dotato dalla natura di bello ingegno ed inclinato alla pittura», tanto da darsi «senza altro maestro a studiare le cose naturali, imitando il fare di Giorgione da Castelfranco, per essergli piaciuta assai quella maniera da lui veduta molte volte in Venezia».<sup>5</sup>

Secondo Carlo Ridolfi, invece, l'artista si pone piuttosto a studiare le opere di Pellegrino da San Daniele, o ancora incomincia a disegnare seguendo unicamente il suo talento, prima di recarsi a Venezia ed essere attratto dalla fama di Giorgione: così attratto dal maestro di Castelfranco che gli studiosi spesso riportano il passo di Luigi Lanzi, in cui l'autore afferma che «gli altri seguaci di Giorgione lo somigliarono qual più qual meno; il Pordenone lo somigliò ancora nell'anima, di cui è difficile trovarne altra più fiera, più risoluta, più grande in tutta la veneta scuola».<sup>6</sup>

Ridolfi ricorda gli affreschi di Villanova e della chiesa di Sant'Antonio abate a Conegliano, la pala di Susegana e, nella cappella del castel-

<sup>3</sup> C. FURLAN [a cura di], Fabio di Maniago, *Storia delle belle arti friulane*, trascrizione di Liliana Cargnelutti, Udine, 1999 [ed. terza ricorretta e accresciuta], I, pp. 241-243.

<sup>4</sup> C. FURLAN [a cura di], Fabio di Maniago, *Storia ...*, 1999, pp. 230-231; V. JOPPI, *Contributo terzo ...*, 1892, pp. 33, 48-49.

<sup>5</sup> G. VASARI, 1568, [ed. 1906], pp. 111-119].

<sup>6</sup> C. RIDOLFI, [ed. von Hadeln], 1914-1924, p. 114; L. LANZI, [ed. Capucci], 1809, II, pp. 57-59.

lo di San Salvatore, sia gli affreschi sia la *Trasfigurazione* con i pannelli laterali, la pala della Misericordia e gli affreschi di Sant'Erasmus e di San Rocco nel duomo di Pordenone.

L'itinerario formativo proposto da Ridolfi è condiviso anche da Fabio di Maniago, il quale sottolinea che alla base dello stile del pittore sta la predilezione per la resa degli scorci e per «i modi i più artificiosi, e le mosse le più difficili»; aggiunge, inoltre, ricordando il pensiero di Vasari, secondo il quale l'artista non si sarebbe mai recato a Roma, che «ei non portossi, è vero, alla fonte dell'antico a Roma; ma vide a Venezia d'ogni parte adorna delle divine sculture, spoglie della vinta Grecia, e questo bastogli».<sup>7</sup>

Lo studioso mette in rilievo la notizia che già nel 1504 Pordenone figura in un documento con la qualifica di pittore,<sup>8</sup> benché le testimonianze scritte relative ad opere vere e proprie comincino a datare dal 1514. Sono di quest'anno, infatti, gli affreschi della parrocchiale di Villanova, dei quali egli pubblica l'accordo sulle modalità di pagamento fra i camerari, il podestà, gli uomini di Villanova ed il pittore che permette di datarli al settembre 1514, e quelli della chiesa dei padri lateranensi di Sant'Antonio abate di Conegliano, sui quali di Maniago legge la firma e la data 1514, mentre nell'*Adorazione dei Magi* affrescata nella cappella vecchia di San Salvatore l'autore riferisce la presenza su di una finta pietra della firma e solo delle prime due cifre della data, corrispondenti dunque all'indicazione del secolo sedicesimo.

Per il resto della produzione giovanile dell'artista, invece, secondo di Maniago è necessario affidarsi alla lettura stilistica. È nella pala della Misericordia che Pordenone dimostra uno dei caratteri primari del suo fare pittorico negli scorci arditissimi di san Cristoforo e del Bambino Gesù. Dopo essersi soffermato sul «calor delle tinte» e sulle belle fisiono-

---

<sup>7</sup> C. FURLAN [a cura di], Fabio di Maniago, *Storia ...*, 1999, pp. 39-44.

<sup>8</sup> V. JOPPI, *Contributo terzo...*, 1892, pp. 31, 37-38.

mie delle teste nel ciclo di Villanova, la descrizione si inoltra prendendo in esame le opere presenti nella marca trevigiana: «la limitrofa trivigiana provincia, dove ei spesso trasferivasi, fu testimonio dei suoi primi saggi, finché divenne grande fino al lottar con Tiziano». In modo particolare, l'accento cade sulla pala di Susegana, «interessantissima nella storia di Pordenone, dovendo esser questa la prima che delle opere sue si conosca, perché la sola, in cui lo stile ancor si ravvisi del quattrocento»; la figura di san Pietro richiama la maniera di Pellegrino, mentre «traspira però in molte parti uno stile già originale, che vuole aprirsi una nuova strada, e che tenta fin d'ora i favoriti suoi scorci».

A Conegliano, lo studioso descrive gli affreschi della cappella laterale della chiesa di Sant'Antonio abate, ammirando la figura di santa Caterina, la cui testa «è condotta colle tinte più vaghe, più fresche, più floride, che mai da pennello uscissero, ed unisce in oltre la più dolce ed amabile fisionomia», e quella di sant'Agostino in meditazione, che «ha fra le mani un libro, che per la magia del rilievo sembra dal muro staccato»; sotto ai due puttini che sostengono una cartella con il nome del committente «Ind. Salodiensis Canonici Regularis ex voto», si leggono firma e data «Joannis Antoni opus 1514».

Gli affreschi della chiesa di San Lorenzo a Vacile e la pala della parrocchiale di Vallenoncello, invece, sono registrati nel gruppo di opere eseguite da autori incerti; nella tela di Vallenoncello, vi è «uno sfondato d'architettura tirato in prospettiva ad eccellenza, e d'ottimo gusto sono le modanature e gli ornati dei pilastri», mentre lo stile ricorda la maniera di Pellegrino da San Daniele.

Giovan Battista Cavalcaselle amplia il quadro dei lavori eseguiti soprattutto ad affresco durante il periodo giovanile, che probabilmente il pittore è costretto a trascorrere lontano dalla città natale a causa di una «mortalità venutavi», almeno stando alla testimonianza di Vasari, e gli attribuisce quale prima opera proprio il ciclo di Vacile, in cui secondo lo



studioso molto presenti sono i modi legati al magistero locale di Gianfrancesco da Tolmezzo, nonché all'arte di Pellegrino espressa nella prima parte degli affreschi nel coro di Sant'Antonio abate a San Daniele, del 1498. Richiamerebbero lo stile presente a Vacile anche le prime scene delle pareti nella cappella di San Salvatore, *l'Annunciazione*, la *Fuga in Egitto* e *l'Adorazione dei Magi*, mentre nella volta e nelle restanti due pareti sarebbe possibile leggere un progressivo sviluppo stilistico, che avvicinebbe via via la maniera di Pordenone all'arte veneziana. Ne deriva la distinzione di almeno tre fasi di lavorazione, l'ultima delle quali conclusa intorno al 1513. Come di Maniago, inoltre, su una pietra dipinta nell'*Adorazione*, l'autore legge il nome «Johannis», ma non accenna alla presenza di cifre.

La pala di Susegana è accostata stilisticamente agli affreschi di Sant'Antonio abate, che su un finto basamento conservano le tracce, oggi scomparse, del nome del pittore «Joanis Antonii opus», ma la data 1514, già letta da di Maniago, ormai è perduta. A Villanova, Pordenone dipinge nella volta della chiesa di Sant'Odorico «i dottori della Chiesa, chi in atto di leggere, chi di scrivere, chi di meditare» e le mezze figure di profeti ed evangelisti «in atteggiamenti belli e spontanei». Da questo momento i colori si fanno caldi e vigorosi e lo stile largo e grandioso.

Se la tela di Vallenoncello è ritenuta di autore ignoto, Cavalcaselle rimane ammirato di fronte alla pala della Misericordia, dal colore «molto fuso, pastoso e ricco, dove mentre san Cristoforo guarda il torrente e san Giuseppe balocca Gesù Bambino», la Vergine con posa «calma e dignitosa» apre il mantello a protezione dei devoti.<sup>9</sup>

Lionello Venturi pubblica nel 1908 un breve intervento dal titolo *L'opera più giovanile di Giovan Antonio da Pordenone*, con riferimento al trittico ritrovato sotto un altare di legno seicentesco nella parrocchiale di Valeriano, in cui l'artista si firma «Zuane Antonius De Sachis» e appone

---

<sup>9</sup> G.B. CAVALCASELLE, 1876, ms [ed. Bergamini] 1973, pp. 61-67.

la data «MCCCCVI» e dove a suo parere il pittore denuncia il suo chiaro debito iniziale con la maniera di Gian Francesco da Tolmezzo.<sup>10</sup>

Più tardi, in *Giorgione e il giorgionismo*, lo stesso studioso commenta il ciclo nel castello di San Salvatore poco prima della sua distruzione durante il conflitto mondiale del 1915-1918: quanto la *Fuga in Egitto* palesa una pittura ancora quattrocentesca, tanto nel prosieguo delle scene, nella *Resurrezione di Lazzaro* e nella parete di fondo con il *Giudizio*, la monumentalità delle forme è restituita per la prima volta da una nuova tecnica che accorda alla massa la preferenza sopra il disegno del particolare; sebbene in questi affreschi nessuna composizione sia veramente giorgionesca, «l'arte nuova, l'arte libera con pennellate larghe, con subordinazione del segno alla massa, con i contorni non determinati, anche per Giovanni Antonio da Pordenone ebbe la sua fonte in Giorgione: le opere di lui e la testimonianza del Vasari sono in perfetto accordo su questo punto». Nel fresco dell'*Adorazione dei Magi*, lo studioso legge l'iscrizione «Joanis Antonius Pordenonis opus MDXI», ed aggiunge: «la scritta è evidentemente moderna, di chi non sapeva usare il lapis rosso e nero. E appunto per tale aspetto d'insipienza non sembra punto una falsificazione. D'altra parte, la pietra dipinta da Pordenone non si spiega se non col proposito di porvi una firma, e le linee che limitano le lettere sono graffite con ben diversa capacità. Perciò, e poiché anche l'ipotesi stilistica bene coincide con la data, credo che la scritta debba ritenersi una riproduzione moderna di un originale preesistente».<sup>11</sup>

Nella *Storia dell'arte italiana*, Adolfo Venturi spiega la prima maniera del pittore con un'influenza vicentino-cimesca, pur sempre filtrata dalla personalità artistica di Pellegrino da San Daniele. Anzi, quest'ultimo segna il percorso di Pordenone fin dentro alla pala di Susegana, soprattutto nell'imperiosa figura di san Pietro; dipinto nel quale, di contro,

---

<sup>10</sup> L. VENTURI, *L'opera più giovanile di Giovan Antonio da Pordenone*, in «L'arte», 1908, 11, pp. 457-458.

<sup>11</sup> L. VENTURI, *Giorgione e il giorgionismo*, Milano, 1913, pp. 182-190.

già bene si scorge l'adesione dell'artista ai moderni insegnamenti pittorici lagunari. Con maggiore evidenza, il giorgionismo si svela poi nella pala della Madonna della Misericordia, nella formosità palmesca delle sante già nella chiesa di Sant'Antonio abate a Conegliano, nonché negli affreschi della parrocchiale di Rorai Grande, «all'unisono coi maggiori giorgioneschi, e soprattutto col Palma, per vigorosa espansione di forme e biondo splendore di carni».<sup>12</sup>

Gli studi di Giuseppe Fiocco ritornano a più riprese sulla figura di Giovanni Antonio Pordenone,<sup>13</sup> e sulla sua prima attività in particolare, attribuendogli nel 1921 la paletta dell'Accademia di Venezia, fino ad allora sconosciuta alla critica, e nel 1938 quella di Vallenoncello, in precedenza generalmente assegnata a Pellegrino da San Daniele. Rimane un punto fermo nel pensiero dello studioso (1939) il ruolo preponderante che Gianfrancesco da Tolmezzo deve aver assunto nella formazione in ambito friulano dell'artista, sicuramente nei primi anni di attività all'altezza del trittico di Valeriano, come del resto già evidenziato da Lionello Venturi; il confronto con Pellegrino da San Daniele è, invece, piuttosto considerato non tanto sul piano concreto del fare artistico, quanto nel campo delle relazioni d'affari, tanto è vero che lo studioso, dando di nuovo credito ad un documento inserito nel regesto sul pittore costruito da Joppi, riconosce nel garzone Giovanni Antonio, presente con Pellegrino alla corte di Ferrara nel 1508, proprio il giovane artista friulano. Tale coincidenza di nomi offre l'occasione a Fiocco di introdurre, nel discorso sulla formazione di Pordenone, la possibilità che il pittore abbia guardato fin da principio ad esperienze culturali extra lagunari, gravitanti non solo sull'ambiente ferrarese, ma anche sul territorio marchigiano, indirizzando l'attenzione verso le opere di Signorelli e Melozzo a Loreto. Al ritorno dal viaggio, Pordenone avrebbe dipinto il coro di Vacile e tali in-

<sup>12</sup> A. VENTURI, 1928, pp. 630-664.

<sup>13</sup> G. FIOCCO, *Pordenone ignoto*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», I, 1921, 5, pp. 193-210; IDEM, *Pordenone und Signorelli*, in «Pantheon», XXI, 1938, pp. 114-121; IDEM, *Giovanni Antonio Pordenone*, Pordenone, 1969 [1ª ed. Udine, 1969].

flussi di ascendenza centro-italiana sarebbero ancora avvertibili negli affreschi di San Salvatore, che anche Fiocco studia nel 1914, subito prima della distruzione. Sulla scorta di Gustavo Frizzoni,<sup>14</sup> che in precedenza aveva osservato una componente montagnesca in questo ciclo, non viene meno il persistente richiamo all'arte di Gianfrancesco da Tolmezzo e di Bartolomeo Montagna, appunto, soprattutto lungo la parete sinistra, dalla quale presumibilmente è iniziato il lavoro, con la *Resurrezione di Lazzaro*, la *Fuga in Egitto* e l'*Adorazione dei Magi*, oltre che nella parete di fondo con il *Giudizio*. L'autore esclude, quindi, in questi affreschi, che colloca intorno al 1511, un avvicinamento vero e proprio alla scuola giorgionesca ed ipotizza diversi stadi di realizzazione dell'opera, riprendendo la proposta di Cavalcaselle.

Anche nel racconto di Fiocco, l'amore per il «colore pittorico» si percepisce dapprima nella pala di Susegana, «primo saggio veneziano», nella quale tuttavia il friulano «mostra di non voler perdere l'equilibrio maturato faticosamente nel solitario travaglio provinciale, né l'antica, ingenua fede nella realtà».

La «vittoria della pittura» nelle «forme aperte» emerge nella volta di Villanova, per esplodere, infine, nella pala del duomo di Pordenone, in cui però le «forme possenti» lo dimostrano «perfettamente convinto di dover risolvere l'essenziale esigenza nel rispetto di una forma, che vuole non solo sopravvivere, ma trionfare».

Poco prima, la pala di Vallenoncello «rappresenta senza dubbio una specie di ritorno alle posizioni di Susegana, ma con aumento di pittoricità, che è parallelo alla perfetta soluzione formale»: «tutte le forme sono risolte, espresse, allietate, esaltate dal colore, e nello stesso tempo tutte sono salde, potenti, indiscutibili». A questo modello e a questo momento, ormai già verso il 1515, sono da rapportare le portentose mezze figure di santi, che Ridolfi riferisce per primo di aver visto ai lati della *Trasfigura-*

<sup>14</sup> G. FRIZZONI, *Osservazioni critiche intorno ad alcuni quadri delle Gallerie degli Uffizi e Pitti*, in «Rassegna d'arte», 1905, 5, pp. 84-87.

zione sull'altare maggiore della cappella vecchia del castello di San Salvatore. Fiocco sottolinea l'accento patetico di san Giovanni, al pari di quello di Susegana e del san Sebastiano di Vallenoncello, la solidità di san Girolamo ed il forte gusto realistico espresso tanto nell'invenzione fisionomica di san Pietro, quanto nel fermaglio figurato del suo opulento piviale.

Un'altra questione affrontata dallo studioso è rappresentata dal viaggio del pittore a Roma, che egli articola in due momenti, almeno per quanto riguarda il periodo giovanile, una prima volta nel 1516, una seconda nel 1518. Dapprima il pittore avrebbe studiato le opere di Raffaello; nel corso del secondo viaggio avrebbe quindi approfondito la sua riflessione soprattutto su Michelangelo: «spetta quindi al Pordenone il vanto d'aver iniziato relazioni feconde tra Venezia e Roma: d'aver compiuto il pellegrinaggio all'Urbe, non con l'intendimento di restarvi, ma spintovi dalla coscienza che la saldatura tra le due visioni pittoriche era ormai necessaria». Come già Adolfo Venturi aveva messo in luce, nella *Madonna della Loggia* di Udine, per la quale di Maniago registra il pagamento all'artista nei primi giorni di settembre del 1516, si dispiega una vera presa di coscienza della maniera raffaellesca: è quest'opera dunque a provare il primo contatto romano del pittore e a ricondurlo ad una data. Il contesto si arricchisce, inoltre, qualora si consideri che nel 1508 la Serenissima aveva consegnato la città di Pordenone a Bartolomeo d'Alviano, della famiglia umbra degli Orsini, la cui moglie era Pantasilea Baglioni, di Perugia. Il pittore avrebbe quindi potuto muoversi all'interno di questa situazione politico-amministrativa e con la protezione degli eredi di Bartolomeo d'Alviano, morto nell'ottobre 1515, per cogliere l'occasione di avvicinarsi a Roma. Si trova nella parrocchiale di Alviano, infatti, un affresco rappresentante la *Madonna con il Bambino tra un santo papa, san Girolamo e l'offerente*, reso noto da Fiocco nel 1921, che offre l'opportunità sia, di nuovo, di una lettura in chiave raffaellesca prossima

alla *Madonna della Loggia*, sia di una proposta di viaggio a Roma intorno al 1516. Secondo lo studioso, nella stessa immagine dell'offerente sarebbe identificabile la vedova di Bartolomeo in gramaglie, la quale avrebbe commissionato l'opera in seguito alla morte del marito.

Alessandro Ballarin approfondisce il punto di vista di Fiocco sull'argomento del confronto con l'arte centro-italiana, inserendo nel contesto nella fase giorgionesca del pittore la *Resurrezione di Lazzaro* del castello di Praga. Dopo aver avviato la *Madonna della Misericordia* nel corso del 1515, l'artista avrebbe lasciato la città per portarsi in Umbria e lì avrebbe avuto modo di studiare la *Deposizione* Baglioni di Raffaello. Al suo ritorno Pordenone avrebbe dipinto la *Resurrezione di Lazzaro* sotto la suggestione di Raffaello ed ancora esprimendo un giorgionismo mediato dall'esperienza di Sebastiano del Piombo. Solo l'anno seguente, nel 1516, si sarebbe quindi recato a Roma e l'affresco di Alviano oltre che la *Madonna della Loggia* del settembre di quell'anno ne sarebbero testimonianza.<sup>15</sup>

Sulla scia del pensiero di Roberto Longhi e di Rodolfo Pallucchini,<sup>16</sup> Mauro Lucco accoglie la lettura in chiave veneziana e 'sebastianesca' della paletta del 1511 pubblicata da Fiocco, coinvolgendo pure la pala di Susegana; egli non manca, tuttavia, di descrivere le ampie zone cromatiche di ascendenza tizianesca, seppure in una versione 'deformata', presenti nell'opera del pittore all'inizio del secondo decennio.<sup>17</sup>

Per merito di Lucco, entra a questo punto nel catalogo giovanile dell'artista, intorno al 1512, la pala con *San Rocco tra i santi Girolamo e Sebastiano* conservata nella sacrestia della basilica della Salute a Venezia, di cui si riferisce una provenienza veneziana, mentre con ogni probabilità il

---

<sup>15</sup> A. BALLARIN, *Osservazioni sui dipinti veneziani della Galleria del Castello di Praga*, in «Arte Veneta», XIX, 1965, pp. 59-82.

<sup>16</sup> R. LONGHI, *Precisioni nelle gallerie italiane, I. R. Galleria Borghese, G. Antonio Pordenone*, in «Vita Artistica», II, 1927, 1, pp. 13-15; R. PALLUCCHINI, *Sebastian Viniziano*, Milano, 1944.

<sup>17</sup> M. LUCCO, *Pordenone a Venezia*, in «Paragone», 309, 1975, pp. 3-38; M. LUCCO, *La giovinezza del Pordenone (nuove riflessioni su vecchi studi)*, in *Giornata di studio per il Pordenone*, a cura di P. Ceschi Lavagetto, Piacenza, 1981 [1982], pp. 26-42.

dipinto era presente in passato fra le opere della quadreria di un conte abate di Collalto.

Si prospetta, inoltre, nel racconto dell'autore, una diversa interpretazione della pala di Susegana, quale sviluppo di un'idea che si era affacciata sul fronte degli studi già qualche anno prima, nel 1971, in *Painting in Italy 1500 to 1600* di Freedberg; una lettura che in seguito finisce per far incrociare il momento della commissione di Susegana con la questione di un possibile viaggio a Roma. Se Freedberg aveva visto nella tavola di Susegana «la prima testimonianza del contatto diretto del Pordenone con l'Italia centrale» ad una data appena successiva a quella della *Madonna della Misericordia*, con particolare riferimento al san Giovanni evangelista che riprenderebbe uno degli apostoli della giovanile *Incoronazione della Vergine* di Raffaello, eseguita per la chiesa di San Francesco a Perugia, e, in modo più dubitativo, al san Giovanni Battista che guarderebbe invece alla Madonna di Foligno, Lucco insiste piuttosto sull'inversione cronologica fra la pala di Susegana e quella di Vallenoncello, già studiate in quest'ordine da Fiocco. La pala di Susegana viene letta in accordo con gli affreschi già nella chiesa di Sant'Antonio abate di Conegliano del 1514, e con la figura di santa Caterina in particolare. Introduce alla pala di Susegana, intorno al 1513, l'affresco di san Rocco sul pilastro del duomo di Pordenone: «risulterà addirittura palmare quando si osservi, una volta invertito l'ordine delle precedenze, che quel partito architettonico, complicandosi, darà lo scenario di Susegana; e che lo stesso modello posa per le due pale di [di Vallenoncello e di Susegana], e quest'affresco». Subito dopo, nel 1514, dunque, Pordenone dimostra una sicurezza già cinquecentesca, una tendenza più plastica, una pennellata più ampia e violenta, quasi di macchia, e nelle espressioni caricate dei volti un 'naturalismo' che «non ha riscontro in tutta la cultura veneziana di quegli anni»; tutti tratti che segnano il distacco sempre più avvertito con la pittura lagunare. Secondo Lucco, però, questo allontanamento dall'ambito più

strettamente veneziano non dipende da un cambiamento di gusto legato ad un possibile viaggio a Roma, quanto rappresenterebbe «la conclusione delle esperienze giovanili del pittore, figurativamente legate alla cultura di terraferma». La pala di Susegana, infatti, rimane lontana dalla fusione giorgionesca espressa nella pala della Misericordia, che segue da lì a poco, ed eventuali analogie con l'arte centro-italiana devono piuttosto spiegarsi attraverso il tramite di disegni o stampe, attraverso cioè desunzioni indirette.

In occasione del restauro degli affreschi del coro nella chiesa di San Lorenzo a Vacile, Massimo Bonelli e Caterina Furlan tornano sul problema della giovinezza di Pordenone.<sup>18</sup>

Vengono individuate nella decorazione tre fasi di esecuzione, di cui le prime due riguardano la volta, dapprima le tre vele a sinistra e poi le due di destra con sant'Ambrogio, sant'Agostino ed il profeta Elia, mentre il terzo intervento comprende le pareti: gli autori distinguono «diverse fasi stilistiche della maniera, 'disegnativa', ancora quattrocentesca, delle prime vele e quella 'pittorica', già cinquecentesca, delle pareti del presbiterio» ed evidenziano le forti analogie formali ed esecutive della prima parte degli affreschi con il trittico di Valeriano datato 1506. L'analisi fa emergere nell'esecuzione una marcata concezione pittorica fin dallo stesso disegno preparatorio, soprattutto a fronte della stesura ad affresco dei cori delle vicine chiese di Barbeano e Provesano, dovuta alla mano di Gianfrancesco da Tolmezzo, dove compare una continua linea di contorno rosso bruno a delimitare ogni forma ed una scarsa resa di profondità nelle aree cromatiche troppo uniformi: già nelle prime vele di Vacile, invece, «rispetto ai modi di Gianfrancesco da Tolmezzo il tessuto pittorico è più vario e complesso e l'incarnato, anziché da una stesura uniforme, risulta composto da un insieme di sottili velature che, accostate e sovrapposte, ne determinano la consistenza e la trasparenza». Nelle ultime tre

---

<sup>18</sup> C. FURLAN, *Il Pordenone a Vacile*, Spilimbergo, 1982.



vele, Pordenone perfeziona e raffina l'uso delle velature di colore e libera le immagini dalla 'costrizione formale' del tratto disegnativo: «il tessuto pittorico è diventato più vario e complesso e la gamma cromatica più leggera e delicata; sono quasi completamente scomparsi i colori coprenti e l'immagine risulta interamente costruita per trasparenze; vengono aboliti i confini netti delimitati dal tratto disegnativo di contorno e le forme sfumano l'una nell'altra senza soluzione di continuità [...]; sono eliminati i contrasti di luce ed ombra troppo netti e le zone diversamente illuminate vengono collegate da graduali passaggi chiaroscurali che creano nella figura una diffusa luminosità». Allo studio della pittura veneziana, infatti, probabilmente si devono la luminosità e la morbidezza dei panneggi, la trasparenza del fondo luminoso e la fusione nelle gradazioni chiaroscurali, «come se una densa atmosfera, avvolgendo la figura ne impedisse di scorgere distintamente i contorni». <sup>19</sup>

Seppure in uno stato conservativo più compromesso, infine, è possibile distinguere negli affreschi parietali una maggiore corsività pittorica, in cui viene meno la costruzione della figura mediante il fitto tratteggio e le teste sono rese con pennellate larghe e veloci, attraverso «l'uso costruttivo del colore, utilizzato come unico elemento generatore della forma». <sup>20</sup>

Riprendendo il filo del discorso sulla tecnica pordenoniana, Caterina Furlan presenta gli affreschi di Villanova del 1514, confrontandosi con una riflessione che Lucco aveva espresso qualche anno prima, nel corso della *Giornata di studio per il Pordenone* del 1981, secondo la quale lo stile dell'artista si afferma con una maggiore prontezza di aggiornamento nel caso di pittura ad affresco rispetto alle opere su tavola e in special modo per quanto attiene alla ricezione della lezione giorgionesca: «nella *Nuda* dell'Accademia, unica testimonianza dell'intervento di Giorgione nel Fondaco, è ancora percepibile, nonostante il degrado della superficie pit-

---

<sup>19</sup> EADEM, 1982, p. 79.

<sup>20</sup> EADEM, 1982, p. 82.

torica, una maniera di sintetizzare le forme e ridurre le ombre a macchie e aloni, che consente di individuare nel maestro di Castelfranco il modello cui il Pordenone deve aver attinto per l'elaborazione del proprio stile di frescante».<sup>21</sup>

Secondo la studiosa, nei dipinti su tavola o su tela, il giorgionismo si manifesta piuttosto tardivamente, intorno al 1515-1516, in corrispondenza della pala della Misericordia e della prima fase dei lavori nella parrocchiale di Travesio, nello stesso momento in cui alcune figure quali il profeta Daniele a Susegana, il san Cristoforo nella pala di Pordenone ed il Cristo di Travesio tradiscono la conoscenza di modelli romani o centro-italiani grazie alla circolazione di stampe e disegni. D'accordo con Lucco, Furlan sottolinea che la qualità timbrica della cromia nella pala di Susegana colloca l'opera prima dell'espressione pittorica morbida e fusa della pala della Misericordia, trascinando con sé anche i santi Kress, mentre l'affresco di Alviano scivolerebbe alla fine degli anni Venti. La commissione di quest'ultimo dipinto sarebbe, infatti, da legarsi al momento in cui Livio, figlio ed erede di Bartolomeo d'Alviano, quindicenne, si affranca dalla tutela materna, divenendo signore di Pordenone, e la madre Pantasilea lascia la città per stabilirsi in Umbria. In un breve intervento nel 1990, tuttavia, la studiosa ritorna sul suo pensiero, situando l'esecuzione della pala di Susegana e della coppia di santi Kress negli anni successivi alla pala del duomo di Pordenone, fra il 1516 ed il 1518, perché si avverte in queste opere uno spiccato senso plastico della forma, mentre l'affresco di Alviano viene anticipato al periodo 1518-1519.

Nonostante nel frattempo Anchise Tempestini<sup>22</sup> avesse messo in rilievo i particolari sfondi architettonici di alcune opere friulane di Pellegrino da San Daniele, che ripropongono l'impaginazione laterale dell'incisione Prevedari realizzata su disegno di Bramante, e avesse nel contempo richiamato l'attenzione sul medesimo gusto manifestato da Pordenone

<sup>21</sup> C. FURLAN, *Il Pordenone*, Milano, 1988, p. 18.

<sup>22</sup> A. TEMPESTINI, *Martino da Udine, detto Pellegrino da San Daniele*, Udine, 1979.

nella pala di Vallenoncello, Furlan mantiene quest'ultima opera intorno agli anni 1513-1514, in anticipo rispetto alla pala di Susegana: una lettura singolare commenta il dipinto quasi sospeso tra antico e moderno, che invoca quali referenti principali le figure di Alvise Vivarini e Bartolomeo Montagna.

Nella monografia sul pittore del 1996,<sup>23</sup> Cohen presenta i lavori di Valeriano e Vacile come espressione di una matrice culturale ancora atardata ed imperniata sul linguaggio figurativo di Gianfrancesco da Tolmezzo, oltre che del più aggiornato Pellegrino da San Daniele. Di seguito si inoltra nella produzione dei primi anni del secondo decennio, che segna l'affrancamento del pittore da una formazione in primo luogo provinciale e la sua apertura alla sensibilità figurativa veneziana.

Lo studio pone, inoltre, al centro della riflessione l'importanza riconosciuta dall'artista al ruolo dello spettatore, che tanta parte assumerà certo nella successiva esperienza pittorica di Pordenone, ma che già a questa altezza cronologica, nel corso del secondo decennio, comincia a delinearsi.

Negli affreschi della cappella della Madonna, già nella distrutta chiesa di Sant'Antonio abate a Conegliano, Pordenone costruisce intorno ad un'antica immagine della Vergine con il Bambino, a cui i fedeli riservavano una calda devozione, uno spazio architettonico fittizio, «an illusionistic architectural setting», con l'intento di porgere l'icona sacra allo sguardo degli astanti. L'affresco decorava in origine un'abside poligonale, ma in seguito, nel 1954, venne staccato e collocato nel museo del castello. Cohen osserva che l'assetto attuale non rispecchia del tutto quello primitivo, in quanto l'immagine della Madonna si trovava probabilmente all'interno di una vera e propria nicchia, forse chiusa da sportelli, e ad un'altezza diversa rispetto alla ricostruzione odierna, ciò che ha determinato di conseguenza anche una differente restituzione dello spazio che

---

<sup>23</sup> C. COHEN, *The art of Giovanni Antonio da Pordenone: between dialect and language*, Cambridge, 1996.

misura la distanza fra il gruppo raffigurato preesistente e la coppia di putti sottostante. La superficie pittorica, inoltre, si presenta molto deteriorata specie nei due santi di sinistra ed intere parti della partitura architettonica sono andate perdute, come le volte a botte che chiudevano in alto le tre pareti affrescate e la modanatura intorno alla Madonna. Le grandi figure delle coppie di santi sono molto prossime al margine della piattaforma pavimentata, su cui sono situate, e si ergono contro pareti in prospettiva, dalle quali si dipartivano le volte a botte. Nel campo pittorico di fondo, i due putti sono raffigurati nell'atto di sorreggere qualcosa, mentre la preoccupazione di Pordenone per lo studio dello spazio si esprime nelle due finte pareti, che si lanciano precipitosamente in profondità ai lati della Vergine. Secondo un appunto di Cavalcaselle, in uno schizzo conservato alla Biblioteca Nazionale Marciana, la colomba che si intravede sopra il capo della Madonna e le nuvole attorno sono di mano di Pordenone. L'artista, quindi, sembra che abbia inteso creare l'illusione di un'abside le cui pareti non solo si aprono ad un evento miracoloso, ad un'apparizione celeste, ma concorrono insieme alla sua efficacia visiva. Secondo Cohen, infatti, Pordenone non costruisce illusionisticamente uno spazio, che accoglie in se stesso l'immagine della Vergine, quanto piuttosto esalta l'oggetto di venerazione esagerando la sua distanza dalla realtà, sia rispetto al contesto architettonico che lo ospita, sia mettendolo in dissonanza rispetto all'imminenza delle figure dei santi, che si proiettano sul primo piano. Ne viene perciò accresciuto il potere comunicativo e visivo, per colpire con violenza lo spettatore.

Una simile ricerca di effetto teatrale informerebbe, inoltre, anche la pala di Susegana, dove l'ideazione dell'architettura in rovina ed il gioco di gesti e sguardi fra i santi rimanderebbero ad un messaggio sotteso alla Sacra conversazione apparente, quello di una rappresentazione del Trionfo della chiesa. Cohen situa l'opera dopo la pala di Vallenoncello, che data intorno al 1514, ed in prossimità della Madonna della Misericor-

dia (1515-1516), o subito dopo, non ritenendo necessario un viaggio a Roma neppure per spiegare la ricerca di resa plastica nell'invenzione di alcune figure quali il san Cristoforo o il san Giovanni Battista di Susegana, su cui gli studiosi spesso si sono soffermati e per le quali egli rimanda comunque a fonti extra-lagunari, ma veicolate attraverso esempi grafici o a stampa.

Sulle orme di Fiocco, un viaggio a Roma è invece indispensabile per la cultura figurativa espressa dalla Madonna della Loggia di Udine, lavoro per il quale Pordenone viene retribuito nel settembre 1516, mentre l'affresco di Alviano potrebbe essere la testimonianza tra il 1516 e il 1519 di un'ulteriore visita romana, che ormai apre al linguaggio degli affreschi Malchiostro. Cohen si muove, infatti, nella prospettiva che il pittore si sia spesso diretto verso l'Italia centrale, proprio perché allora la sua città natale era governata dalla famiglia di Bartolomeo d'Alviano, condottiero a servizio della Serenissima che muore nel 1515. Egli, tuttavia, non accoglie, come già Furlan, l'ipotesi di Fiocco su un soggiorno dell'artista a Ferrara nel 1508 assieme con Pellegrino da San Daniele, la cui presenza a corte è documentata in quell'anno con alcuni collaboratori fra cui un Giovanni Antonio, anche se nelle pareti del ciclo di Vacile e negli affreschi di San Salvatore, entrambi lavori ritenuti eseguiti intorno al 1511, lo studioso rileva un influsso di Signorelli, che potrebbe essere la spia di un primo viaggio verso l'Umbria allo scadere del primo decennio.

### *Per la giovinezza di Pordenone: la committenza Collalto*

Nel periodo di passaggio tra primo e secondo decennio del Cinquecento, Pordenone presta la propria opera a servizio di una delle più potenti famiglie nobiliari del trevigiano, di certo la più antica, il casato dei conti di Collalto, che dalla fine del primo millennio domina dapprima la città di Treviso e successivamente continua ad esercitare la propria influenza su parte dei territori d'oltre Piave.

All'iniziale titolo di conti di Treviso, infatti, abbandonato nel 1471, allorché dapprima la realtà comunale ed in seguito il sopraggiungere delle mire espansionistiche veneziane ne attenuano il rilievo politico, la famiglia accompagna quello di conti di Collalto e di San Salvatore, eleggendo a propria residenza i feudi lungo il medio corso del Piave, sui quali governa per volontà imperiale e con larga autonomia dal 1312 fino al giungere dell'età napoleonica, quando ogni privilegio feudale verrà abolito.

Sulla falsariga delle parole di Pier Angelo Passolunghi,<sup>24</sup> che in più occasioni ritorna con i suoi studi sull'argomento, conviene ripercorrere alcune tappe significative della storia del casato per raccontare il contesto territoriale e descrivere il bagaglio di cultura e tradizioni all'interno dei quali si trova ad operare il pittore.

---

<sup>24</sup> P. A. PASSOLUNGI, *Da conti di Treviso a conti di Collalto e S. Salvatore: presenza politica ed impegno religioso della più antica famiglia nobile del trevigiano*, in «Atti e Memorie dell'Ateneo di Treviso», 1, 1983-1984, pp. 7-38; IDEM, *I Collalto. Linee, documenti, genealogie per una storia del casato*, Villorba, 1987; IDEM, *Nota sulla perdita dell'archivio di Collalto*, in «Atti e Memorie dell'Ateneo di Treviso», n.s., 5, 1987-1988, pp. 7-19; IDEM, *Il castello San Salvatore dei conti Collalto*, Villorba, 1990; IDEM, *Le contee di Collalto e di San Salvatore. Gli statuti del 1581-83 e altre norme inedite*, Susegana, 2002. Si veda inoltre: O. Battistella, *Il magnifico cavaliere conte Giovanni Battista di Collalto*, Venezia, 1929; IDEM, *Res collaltinae. Dagli spogli e regesti archivistici del dott. Gustavo Bampo*, Venezia, 1929; IDEM, *I conti di Collalto e San Salvatore e la Marca trevigiana*, Treviso, 1929; *I Collalto conti di Treviso patrizi veneti principi dell'impero. 958-1998*, Atti del convegno 23 maggio 1998, Castello di San Salvatore, Susegana, Vittorio Veneto, 1998.

L'origine della famiglia si delinea, verosimilmente, a livello documentario fra X e XI secolo, anche se Antonio Rambaldo (1681-1740) ed il fratello naturale, l'abate Enrico di Collalto, negli scambi epistolari con Ludovico Antonio Muratori, cercano invece invano di accreditare un diploma carolingio, quale prestigioso atto di nascita del proprio casato.

Si tratterebbe di un diploma di Carlo Magno, citato nel *Chronicon Tarvisinum*, un codice di storia trevigiana del secolo XIV scritto da Andrea Redusio da Quero, cancelliere del comune di Treviso, e già appartenuto all'archivio di famiglia, che Antonio Rambaldo recupera per permetterne poi l'edizione nella raccolta *Rerum Italicarum Scriptores* di Muratori.

Nel *Chronicon* si racconta quando il conte Schenella VI di Collalto si reca in Francia nel 1387 per assistere al matrimonio di Valentina, figlia del duca Gian Galeazzo Visconti, con Ludovico d'Orleans, fratello del re di Francia, portando con sé il privilegio di Carlo Magno. Il documento viene letto a gran voce di fronte a tutta la nobiltà presente, affinché il conte possa ottenere un posto migliore alla mensa nuziale e sia accolto secondo il proprio rango. Si tramanda che nel diploma Carlo Magno avesse riconosciuto nell'anno 801 la dignità e le prerogative comitali ai coniugi longobardi Gherardo ed Albergonda di Treviso, con diritto di trasmissione ereditaria. Si racconta che non appena il nome di Carlo Magno viene pronunciato tutti subito si inginocchiano, il conte viene esaudito e ricevuto più volte in udienza dal re.

Non essendo rimasta una trascrizione, neppure parziale, del diploma carolingio, assume molta importanza un atto di donazione, che, proprio perché si tratta del vero diploma fondativo del potere feudale del casato, il principe Manfredo con sollecitudine porta al riparo in Austria poco dopo lo scoppio del primo conflitto mondiale, nel 1915, quando l'intera famiglia deve lasciare il castello di San Salvatore per stabilirsi nei propri territori oltre confine, in Moravia: i Collalto, infatti, erano sudditi

austriaci e non era stato possibile in quel frangente ottenere in tempo la cittadinanza italiana. Il diploma testimonia che nel 958 i re d'Italia Berengario II ed Adalberto concedono la corte di Lovadina, territorio strategico per la difesa della città di Treviso posto lungo la sponda destra del Piave, a Rambaldo I, al quale i re si rivolgono come «dilecto fideli nostro», sebbene non nominandolo con il titolo di conte. L'atto sembra configurarsi, dunque, come una concessione *ex novo* in favore di 'fideles' non appartenenti all'aristocrazia, del cui appoggio i re necessitano per liberarsi dal vassallaggio prestato agli Ottoni; in anni di ripetute scorrerie ungare, inoltre, la donazione potrebbe rientrare nel progetto di salvaguardia della pianura veneto-orientale dalle incursioni provenienti da est e contro le quali il controllo dei guadi sul medio corso del Piave quale quello di Lovadina, appunto, avrebbe potuto rivelarsi essenziale.

Nel corso della seconda metà del secolo X, i possedimenti della famiglia sulla riva destra del Piave vanno estendendosi, finché nell'anno 980 Rambaldo II ed i fratelli Bianchino e Gilberto acquisiscono da Ottone II alcuni territori collinari «inter Solicum e Rabosum flumina» situati nel contado di Ceneda, sulla riva opposta del fiume.

Secondo la tradizione, qualche decennio più tardi, nel 1110, su queste colline viene costruito da Ensedisio I conte di Treviso il castello di Collalto destinato a dare più tardi il patronimico ai suoi signori. Posto a baluardo della stretta fra il Montello ed i colli di Colfosco, esso garantisce la difesa sui guadi del Piave, giusto prima che il fiume si affacci sulla pianura.

Qualche decennio prima, nel 1091, in un atto di donazione al monastero di Sant'Eustachio di Nervesa, Rambaldo IV, «filius Rambaldi comitis de civitate Tarvisii», e la moglie Matilda professano, inoltre, di vivere secondo la legge longobarda: «[...] professus ego quidem Rambaldus comes ex natione mea lege vivere langobardorum».



La rocca-monastero di Sant'Eustachio è fondata sul Montello nei primi decenni del secolo XI da Rambaldo III e dalla madre Gisla e, contrapponendosi al nuovo castello sulla sponda opposta del fiume, attesta con il passare del tempo il sempre più radicato interesse dei conti cittadini su quel tratto del Piave, soprattutto in vista di un progressivo addentrarsi nel territorio della diocesi di Ceneda.

La famiglia insignita della dignità comitale in Treviso, seppure fregiata di diplomi imperiali, si trova ad avere come concorrente durante il periodo medievale dapprima il potere vescovile, quindi altri potenti casati, che ne precludono negli anni la supremazia politica in città. Tuttavia, intatti rimangono gli spazi di espansione oltre Piave.

Quando nel corso del Trecento, Venezia si proietta sul trevigiano, i conti hanno la prontezza d'ingrandire i feudi plavensi, ponendoli contemporaneamente sotto il privilegio imperiale. Essi riescono ad estendere il loro potere giurisdizionale dalla collina di Collalto all'intera piana di Susegana, dove già possiedono non poche proprietà; all'interno del loro territorio, il guado di Lovadina si trova lungo l'asse viario Treviso-Friuli, di lì passa la strada principale che da Treviso tramite Lovadina porta attraverso Boccadistrada a Conegliano e quindi al Friuli.

Nel 1245, il podestà di Treviso Alberico da Romano vende la collina di San Salvatore di Colfosco al conte Schenella III, a sua madre Oderica, a suo fratello Megenardo ed ai nipoti Roberto ed Ensedisio. Il comune cede tutti i diritti che insistono sulla collina, compreso il castellare, che si trova sulla sommità; da ultimo, viene garantita la possibilità di edificare e fortificare.

Nello spazio di qualche decennio, sulla disboscata e dissodata collina, viene costruito un vero e proprio castello, poiché al 1303 data la notizia che l'abate dell'ospedale di Santa Maria del Piave e il conte Rambaldo VIII redigono un accordo per una permuta di terreni «in castro Sancti Salvatoris».

Rambaldo VIII è uno degli esponenti più influenti nella rosa dei nobili trevigiani dei primi due decenni del Trecento. Egli nel 1306 ottiene per sé e per la sua discendenza l'iscrizione alla nobiltà veneta, il figlio Manfredo sale nel 1310 sulla cattedra episcopale di Ceneda. Nel 1312 il conte riesce ad ottenere per i suoi castelli plavensi un fondamentale diploma imperiale destinato a definire l'impronta del territorio sino alla fine dell'età veneta: l'imperatore Enrico VII riconosce a Rambaldo ed ai suoi eredi il 'merum et mixtum imperium', cioè piena giurisdizione sulle contee di Collalto e San Salvatore, che erige sciolte da qualsiasi altra autorità che non sia quella imperiale. Il castello di Collalto viene ad avere potestà amministrativa sulle 'ville' di Collalto, Falzé, Sernaglia, Barbisano e Refrontolo, mentre quello di San Salvatore avrebbe potuto esercitare su Susegana, Colfosco e Santa Lucia. In realtà, Rambaldo chiede ed ottiene conferma e legittimazione per castelli e 'ville' che sono già sottoposti al suo dominio e per i quali promuove con forza lo svincolo da ogni altra potestà esterna. Probabilmente, nella piana tra Susegana e Santa Lucia il potere giurisdizionale spettava, almeno formalmente, ancora al comune di Treviso, tuttavia il diploma interviene ad apportare delle modifiche alle prerogative comunali, sanzionando una situazione che, di fatto, era andata evolvendosi negli ultimi tempi in favore della famiglia comitale. A protezione della quale, infine, lo stesso imperatore avanza richiesta formale a Rizzardo, signore di Treviso, affinché riconosca a tutti gli effetti quanto concesso a Rambaldo.

La tradizione fa risalire al governo di Rambaldo VIII anche l'emanazione degli *Statuta Collalti*, dei quali è pervenuto un testo cinquecentesco, un corpus legislativo che regola la vita delle due contee fino a tutto il periodo della dominazione veneziana; al conte spettano la potestà legislativa, giudiziaria, salvo le condanne capitali delegate alla Repubblica, e di riscossione daziaria.

Nel 1323, Rambaldo fa stendere il proprio testamento nell'aula minore del palazzo comitale, «in camera minore palatii eiusdem domini». Con gli inizi del terzo decennio del Trecento, si ha così conferma di come il castello non sia più solo un nucleo fortificato formato da torre e recinzione muraria, ma un vero e proprio 'palatium', residenza stabile del signore. E dall'insieme delle disposizioni testamentarie, emerge l'immagine di una piccola corte; il castello vi appare, infatti, dotato di abitazioni e sale per il funzionamento dell'apparato amministrativo-giudiziario della contea. Il conte desidera premiare la fedeltà di quanti vi dimorano, avvocati, medici, gastaldi, preti, servitori. Egli indica quale luogo della propria sepoltura la chiesa castrense di San Salvatore, scelta in seguito anche dai figli. Nel corso di quei decenni, l'edificio sacro viene decorato con affreschi raffiguranti la storia di San Prosdocimo, il santo vescovo, che secondo la leggenda battezza il primo conte Rambaldo e ne guarisce la moglie.

Dal 1312, sempre più frequentemente i rappresentanti della famiglia assumono il titolo di conti di Collalto e per il momento, almeno fino alla seconda metà del Quattrocento, la Repubblica di Venezia, sebbene fedele al suo disegno espansionistico nel trevigiano, deve rinunciare alle contee di Collalto e San Salvatore, le cui concessioni sono garantite per mano imperiale. Se la conquista del trevigiano promossa dalla Repubblica porta alla perdita di ogni preminenza e di ogni ruolo politico della famiglia nella città di Treviso, i conti non trascurano tuttavia di allacciare sempre più approfonditi legami con la nuova realtà veneziana. Numerosi sono pertanto i Collalto, che si distinguono quali condottieri o che rivestono incarichi in magistrature veneziane.

Dopo Schenella V, figlio di Rambaldo VIII, il casato si articola in due distinti rami, denominati 'Collalto di sopra' (o di Collalto) e 'Collalto di sotto' (o di San Salvatore). L'intrecciarsi, però, dei matrimoni e delle cause di eredità portano a far sì, che i diritti comitali siano esercitati

piuttosto da una 'consorteria comitale' e da membri della famiglia possidenti contemporaneamente in entrambe le contee.

Si afferma, sul finire del secolo XIV, il dominio di Venezia nel trevigiano. Le famiglie della nobiltà devono accettare l'investitura da parte di Venezia; si distinguono solo i feudi dei Collalto e del vescovado di Ceneda, ultime roccaforti della feudalità trevigiana. È infatti documentabile come tra Trecento e Quattrocento la Repubblica di Venezia riconosca ai feudi ed ai sudditi Collalto uno *status* differenziato rispetto agli altri territori e persone del trevigiano. Malgrado questo, i podestà di Treviso o di Conegliano di loro iniziativa avanzano riserve o rivendicano diritti formalmente spettanti al casato, motivo per cui i conti sono sempre più spesso costretti a rivolgersi al doge per difendere la propria posizione: il ricorso della famiglia alla massima magistratura della Repubblica tradisce, però, nel contempo anche l'implicita approvazione della sua suprema autorità. Tuttavia, ad aprire la strada alla prima investitura della signoria Collalto per mano dogale non è un intervento diretto del governo veneziano, bensì liti interne alla stessa famiglia per questioni di successione ereditaria, che coinvolgono il ramo dei Collalto di San Salvatore.

Nel 1471, il conte Vinciguerra I, figlio di Rambaldo X, accorda alla Repubblica di Venezia la deposizione del titolo di conte di Treviso, dopo che Paolo Morosini e Giovanni Emo ambasciatori per conto del Consiglio dei dieci ne avevano presentato viva richiesta all'imperatore Federico III d'Asburgo. L'assenso alla richiesta del governo veneziano trova motivazione nella lite con lo zio Carlo II, figlio di Pietro Orlando I, che aveva ottenuto dall'imperatore il diritto di successione per tre figli naturali. Alla morte del conte Carlo nel 1481, la vedova di Vinciguerra, Giulia Martinengo, ricorre all'autorità del doge, rivendicando per i figli la parte di feudi appartenuta al fratello del nonno Rambaldo X: il doge non perde quindi l'occasione di intervenire e procede all'investitura di Antonio, Jacopo, Rambaldo e Nicolò, figli di Vinciguerra.

La famiglia comitale non manca di affermare il proprio potere sul territorio pure attraverso il controllo dei benefici ecclesiastici e l'esercizio del giuspatronato su chiese e monasteri; in particolare a Quattrocento inoltrato sembra che il giuspatronato vada estendendosi dalle più antiche chiese sorte nei castelli a quelle che diventeranno più tardi sedi parrocchiali, il cui rettore risulta ancora a metà secolo di nomina vescovile.

La millenaria presenza della famiglia sul territorio si desume anche da quanto Angelo Maschietto registra in uno stato personale del clero della diocesi di Ceneda da lui redatto nel 1915, in cui sotto il giuspatronato dei conti risultano ancora tutte le chiese parrocchiali delle 'ville' nelle due contee, così come queste erano state costituite con il diploma di Enrico VII del 1312: Collalto, Falzé, Sernaglia, Barbisano, Refrontolo, Susegana, Colfosco e Santa Lucia. Benché gli ultimi diritti feudali dei conti siano aboliti nel 1806 con decreto napoleonico, il diritto di giuspatronato delle chiese rimane invece inalterato, al pari della proprietà patrimoniale del casato, che soprattutto nei territori degli ex-feudi si presenta estesa se non quasi esclusiva.

Se il 30 giugno del 1461 la chiesa di San Daniele di Colfosco è ancora di collazione vescovile, poiché il vescovo di Ceneda nel suo castello di San Martino, alla presenza del presbitero Stefano plebano di Susegana, assegna a Nicolò di Lauria il beneficio, «nostra collectione spectante», rimasto vacante per la morte del sacerdote Pietro,<sup>25</sup> è documentata la contesa fra il vescovo di Ceneda ed i conti a causa del diritto di giuspatronato e del beneficio ecclesiastico della chiesa plebana di Santa Maria di Susegana, per il riconoscimento dei quali i fratelli Giovan Battista I e Rambaldo, figli di Antonio II, ricorrono a papa Innocenzo VIII.

La chiesa di Susegana era in effetti una 'ecclesia plebis' documentata con tale dignità sin dalla fine del Duecento. Ad essa i fedeli facevano riferimento per il sacramento del battesimo, per la comunione pasquale e

---

<sup>25</sup> ADVV, *Vecchi benefici*, libro I, p. 81. PASSOLUNGI, *Archivio...*

per la santa messa nelle cerimonie solenni. I rettori delle chiese minori, dette 'cappellae', si recavano dal sacerdote, che reggeva la chiesa plebana, per ricevere l'olio santo nella settimana santa. Essa era dunque la chiesa matrice, dalla quale si erano originate o dipendevano gerarchicamente tutte le chiese di un territorio e dove i fedeli spesso chiedevano sepoltura.

All'altro capo del contado, vicino al confine segnato dalle rive del fiume Raboso, si trovava pure una seconda 'ecclesia plebis', la chiesa di Santa Maria di Sernaglia, che vantava una storia antichissima, poiché ricordata in un documento longobardo risalente al 762.<sup>26</sup> È, tuttavia, improbabile che il vescovo di Ceneda si sia lasciato sottrarre nello stesso periodo fra Quattrocento e Cinquecento entrambe le pievi, di Susegana e di Sernaglia, anche perché la presenza nel 1508, in qualità di sacerdote, di Giovanni Brevio, figlio adottivo di Nicolò Brevio, canonico cenedese, lascia pensare che il diritto di giuspatronato di Santa Maria di Sernaglia sia ancora agli inizi del secolo in mano vescovile e venga acquisito dalla famiglia comitale solo più tardi.

I conti non esitano invece a rivolgersi direttamente al papa per quanto attiene alla pieve di Susegana, asserendo che, come per altre chiese dei loro feudi, pure per quella di Santa Maria esercitavano da tempo il diritto di scegliere il sacerdote più idoneo, «ius patronatus presentandi personas idoneas ad ecclesias et beneficia». Spiegano che in precedenza i vescovi di Ceneda avevano sempre accettato e riconosciuto tale loro prerogativa, ma il vescovo in carica aveva rifiutato il loro prescelto, nominandone un altro. E poiché gli abitanti del paese non avevano permesso a quest'ultimo di insediarsi, il vescovo aveva minacciato di privarli delle funzioni sacre e della somministrazione dei sacramenti, «ecclesiam ipsam de Susigana ecclesiastico supposuit interdicto».

---

<sup>26</sup> SCHIAPARELLI

Con bolla emessa il 25 aprile 1486, papa Innocenzo VIII ritiene di confermare e rinnovare il patrocinio Collalto sulla chiesa di Santa Maria, che i conti avevano peraltro fatto ricostruire nel corso del secolo e dove ogni capitello porta tuttora in pietra lo stemma comitale, invitando il vescovo di Ceneda al rispetto di quanto stabilito; in fondo, si sottolinea a proposito, era stata ininterrotta consuetudine del casato il concorrere «*de propriis bonis suis*» all'erezione e al mantenimento delle chiese entro i confini del contado.

Del resto, i cappellani di corte da secoli erano destinati alla cura della cappella di San Prosdocimo annessa alla chiesa di San Giorgio, costruita all'interno della cinta muraria del castello di Collalto e retta dall'ordine gerosolimitano. Lo stesso ordine, inoltre, presiedeva alla chiesa di San Martino di Falzé, altro villaggio ricordato nel diploma di Enrico VII.

Mentre una premura particolare è rivolta dalla famiglia alla cappella vecchia di San Salvatore del castello omonimo, non di meno gli atti testamentari di molti conti dimostrano quanta attenzione fosse riservata anche alla plebanale di Santa Maria di Susegana nella stessa contea di San Salvatore e alla chiesa di San Giorgio di Collalto, oltre che agli edifici di culto delle altre 'ville' del contado, fin dal Trecento.

Nel 1348 il conte Tolberto I chiede sepoltura «*apud ecclesiam Sancti Georgii de Collalto*», nella stessa tomba dove era sepolto il fratello Roberto, «*... corpus suum sepeliri apud ecclesiam Sancti Georgii de Collalto in eadem sepultura quondam viri nobilis domini Roberti eius fratris*»; nel 1363 Schenella V dispone dei lasciti per le chiese di San Giorgio di Collalto, di Santa Lucia e di Colfosco, di San Salvatore e di Santa Maria di Susegana; nel 1367 Roberto dispone legati ancora in favore di queste ultime due chiese; nel 1378 Lucia Ervari, vedova del conte Schenella V, chiede sepoltura nella chiesa di San Salvatore presso l'altare di San Prosdocimo, «*... in ecclesia Sancti Salvatoris ante altare sancti Prosdocimi posi-*

tum in dicta ecclesia Sancti Salvatoris, ita quod sacerdos qui celebrabit missam suam ad dictum altare stet cum pedibus super sepolturam dicte testatricis»; la tradizione delle donne di famiglia di richiedere sepoltura nella chiesa di San Giorgio di Collalto è, infine, ricordata nel testamento del 1411 dell'altra moglie di Schenella, la marchesa Orsola d'Este, «... ad ecclesiam Sancti Georgii de Colalto ubi de consuetudine sepeliuntur alie domine domus de Colalto».

Nella chiesa di Santa Lucia, alla morte del rettore Vittore da Conegliano verso la fine degli anni settanta del XV secolo, i conti presentano Giovanni de Gabellis, che viene rifiutato dal vescovo in favore del chierico Filippo; qualche tempo dopo, però, il sacerdote scelto dai Collalto è documentato, sempre con riguardo allo stesso beneficio, dal 1499 al 1507 e gli succederà un altro ecclesiastico probabilmente di fiducia dei conti, Alessandro di Gandino da Collalto.

Se nella chiesa di Santa Margherita di Refrontolo, per quasi tutta la prima metà del Cinquecento è rettore Ludovico Sburlati, figlio di ser Dario cancelliere di Collalto, che risulta beneficiato nel 1525 anche per la chiesa di San Giovanni Battista nel castello di San Salvatore, rettore di Santa Caterina di Barbisano dal 1502 e fino almeno al 1525 è Pietro Bertoni da Sernaglia, anch'egli documentato come cappellano di corte nel 1521.

Si ha dunque l'impressione che in queste 'ville' del contado, le quali diventeranno parrocchie verso la metà del Cinquecento, i conti abbiano con l'aprirsi del nuovo secolo insediato persone a loro vicine e rappresentanti l'influenza del loro casato. L'osservazione assume maggiore importanza se si tiene in debita considerazione, che mentre le chiese e le cappelle rispondenti al giuspatronato Collalto erano diverse, anche al di fuori delle contee Collalto, sia nella diocesi di Treviso sia in quella di Ceneda, questi ultimi villaggi in particolare appartengono al disegno territoriale originario e costitutivo delle due contee medievali, sanzionato



con il diploma di Enrico VII nel 1312. Mentre il governo della Serenissima comincia ad insidiare le prerogative feudali del casato, almeno per quanto riguarda la prima parte del secolo, i conti rispondono con una politica che cerca di radicare maggiormente la loro presenza attraverso il canale ecclesiastico di più diretto riferimento per i sudditi, poiché le chiese a capo di quelle 'ville', siano esse state maggiori o minori, ed assieme naturalmente con il territorio circostante di loro competenza ecclesiastica, erano in grado di ricoprire in modo capillare tutto il contado sul quale insisteva il plurisecolare dominio dei Collalto.

Tuttavia, a mettere, sia pur momentaneamente, in discussione quanto definito *in perpetuum* dal papa per la pieve di Susegana non è il vescovo di Ceneda, bensì l'autorità veneziana.

A Susegana nel 1517 giunge una missione inviata dal podestà di Treviso Paolo Nani.

Invitato dal doge, il podestà manda tre suoi ufficiali per cercare d'insediare il chierico veneziano Pietro Marcello, a cui era stato assegnato il beneficio della chiesa di Susegana.

I tre si recano dai conti per ottenerne l'approvazione, ma i Collalto, essendo già stato nominato un altro sacerdote, rispondono che non avrebbero fatto nulla contro, come nulla in favore dell'ecclesiastico suggerito dal doge. Essendo la chiesa presidiata da dodici armati, chiamati dal nuovo rettore, che godeva dell'appoggio locale, gli inviati del podestà sono dovuti tornare a Treviso; Pietro Marcello si insedierà comunque nel 1519.

Il presidio del territorio da parte della Serenissima si assesta nel 1586, quando la Repubblica di Venezia decide di affidare il controllo dei feudi nel territorio veneto ad un'apposita magistratura, i provveditori sopra i feudi, magistrati dalle cui mani devono ricevere l'investitura i feudatari giurisdicenti. Mentre per i feudi di Collalto e di San Salvatore rimane immutato l'impianto territoriale, che continua ad essere di-

stinto in due contee, le nuove disposizioni vengono ad intaccare le prerogative di successione della famiglia comitale. Il conte non riceve più il suo esercizio feudale per trasmissione ereditaria, bensì gli deve essere riconosciuto da Venezia, che ad ogni successione lo rinnova con nuova investitura. In tal modo il magistrato veneziano si arroga il diritto di far decadere dal feudo la famiglia, come pure si riserva la possibilità di assegnare il feudo ad altro membro del casato, se l'erede del conte defunto non presta nelle sue mani giuramento di infeudazione.

Nel corso della loro storia plurisecolare, i conti hanno cura di custodire la memoria delle origini del casato e della sua evoluzione, nell'archivio conservato nel castello di San Salvatore, una delle più ricche raccolte di fonti trevigiane, che conteneva numerosi originali di diplomi imperiali e bolle papali.

Ludovico Antonio Muratori s'interessa a più riprese di quanto custodito nell'archivio collaltino ed esorta spesso il conte Antonio Rambaldo a rendere «un servizio mirabile agli eruditi» con la pubblicazione di tutti i documenti di famiglia, tanto che, nelle *Antichità Italiane* coglie l'occasione di darne risalto con la pubblicazione di alcuni esempi fra i più antichi.

Risale al Settecento una parziale trascrizione di quanto conteneva l'archivio, la *Raccolta Zuliani o Mondini*, dal nome del notaio autenticatore, una varia silloge documentaria in cinque tomi conservata presso la biblioteca del seminario vescovile di Vittorio Veneto.

Se la presenza spesso in originale di diplomi e bolle papali attira nel castello nel corso dell'Ottocento illustri studiosi di diplomazia, soprattutto tedeschi, sul finire del secolo il direttore dell'archivio di Stato di Venezia, Giuseppe Giomo, riordina l'archivio e ne pubblica nel 1897 una edizione di diplomi regi ed imperiali dell'età ottoniana.

L'archivio scompare nel corso del primo conflitto mondiale, quando il castello di San Salvatore, trasformato in avamposto austriaco prossimo

al fronte sul Piave, subisce una pesante distruzione da parte dell'artiglieria italiana.

Subito dopo le ostilità si avviano le ricerche per capire che cosa ne sia accaduto: essendo sequestrati tutti i beni dei Collalto in quanto cittadini austriaci, l'Intendenza di finanza si rivolge a Luigi Bailo, direttore della biblioteca comunale di Treviso, perché esamini quanto rimasto, ma egli, che già prima del conflitto aveva conosciuto l'archivio, deve constatare che la parte migliore è andata perduta.

Tuttavia, allo studioso sembra improbabile che il principe Manfredo, capace di mettere in salvo presso la residenza di Staatz al confine tra Austria e, l'allora, Cecoslovacchia alcune pale d'altare presenti nel castello, non sia riuscito a fare altrettanto per i documenti più importanti dell'archivio di famiglia, fino ad allora custodito con tanta cura: così come avviene dopo la guerra per i dipinti, in base alle disposizioni dell'armistizio e del trattato di pace, l'Italia quale stato vincitore avrebbe avuto titolo alla restituzione di tutti i beni asportati dai territori che avevano subito l'occupazione nemica, purché individuati.

In una lettera, egli scrive: «Pur troppo non si sono ritrovati i diplomi imperiali e tutti gli atti più antichi, investiture, testamenti, inventari, catastici, che avrebbero valore storico, ma neppure i grandi libri di amministrazione che dovevano formare una grande mole, la quale è improbabile che sia andata distrutta o dal fuoco o dalla pioggia senza lasciare traccia di sé per avanzi ben maggiori che non i ritrovati [...]. Per questo io penso che non per opera del fuoco sia tutto andato distrutto, ma tutto o buona parte sia stato asportato e messo in salvo, o per opera del sign. Conte che due volte a quanto mi si disse fu nel luogo, o per opera dei comandi ai quali sia stata fatta raccomandazione o dato ordine da Vienna». Bailo continua, riportando di aver interpellato anche Miotti, il responsabile dell'archivio di famiglia, il quale riferisce che: «alla vigilia di lasciare il castello nel novembre 1917 egli mise in un cassetto tutti i diplomi

originali e pose il cassetto in un sottoscala dell'archivio, e che quel luogo sarebbe all'estremità dell'antico palazzo verso la nuova chiesa di Santa Croce e che se non fu portato via prima deve trovarsi il tutto sia pure guasto dallo schiacciamento, ma intero sotto le rovine, non essendo probabile che né l'incendio, né la pioggia vi abbia portato la distruzione assoluta».

Pier Angelo Passolunghi si rivolge nel 1983 al conte Rambaldo Colalto, figlio del principe Manfredo, ma anch'egli nel riportare quanto riferitogli dal padre, esclude che ci sia stata la possibilità di mettere in salvo l'archivio: «la fugace venuta di suo padre in Susegana, trovatasi nel novembre 1917 repentinamente sulla linea del fuoco ed interdotta a chiunque dalle leggi di guerra, fu dovuta ad un permesso speciale concessogli personalmente dall'imperatore. E quando vi giunse, sul castello era già scesa la desolazione di un incendio seguito ad un primo saccheggio».

Un telegramma, conservato dal conte Rambaldo, del dicembre 1917, circa un mese dopo l'aspestarsi del fronte sul Piave, inviato da un aiutante di campo alla granduchessa d'Assia, alla quale il principe Manfredo si rivolge per avere notizie del castello dall'imperatore Guglielmo II di Germania, informa che l'esercito italiano durante la ritirata aveva cercato, senza riuscirci, di incendiare il borgo e che era seguito un saccheggio sia da parte degli abitanti sia dei militari tedeschi, giunti a Susegana poco prima degli austriaci. Ciò nonostante alcuni dipinti di valore e la biblioteca ancora si conservavano.

Il principe Manfredo giunge quindi al castello grazie ad un permesso dell'imperatore d'Austria solo a metà dicembre, quando l'artiglieria italiana aveva già a lungo colpito l'edificio. Egli cerca di recuperare quanto rimane, fra cui parte dell'arredamento e la biblioteca: di questo materiale, stipato in un vagone spedito a Staatz, esiste un elenco con una chiosa dell'imperatore Guglielmo II, che personalmente ne autorizza lo

spostamento via militare. In questa occasione vengono recuperate le due pale di Pordenone, la *Sacra conversazione* ora conservata alle Gallerie dell'Accademia e la *Trasfigurazione* ora a Brera, nonché l'ancona di Girolamo da Treviso il vecchio sempre destinata successivamente alle gallerie dell'Accademia.

Infine, nel suo breve intervento sulla perdita dell'archivio Collalto del 1987, Passolunghi cita una relazione su quanto accaduto, secondo la quale la biblioteca risulta asportata da ufficiali germanici nei due primi giorni dell'invasione e a metà gennaio 1918 quarantatré vagoni di oggetti vengono portati a Conegliano, esposti in municipio e poi dispersi. Lo stesso contributo riferisce, però, che secondo il conte Rambaldo l'archivio difficilmente avrebbe potuto riempire tanti vagoni, mentre lo stesso conte osserva che quaranta vagoni di bestiame lasciano Susegana per Bologna nei giorni precedenti all'arrivo dei militari tedeschi.

Tuttavia, a partire dagli anni Ottanta emergono alcuni documenti antichi collaltini conservati in archivi ora nella Repubblica Ceca (Státní okresní archiv, Rokycany; Moravský zemský archiv, Brno), ma rimane difficoltoso ricostruire le vicende legate al loro arrivo in territorio d'oltralpe, dove i conti possedevano numerose proprietà fin dal secolo XVII. Sono stati pubblicati i calchi di alcuni sigilli comitali e qualche documento del nucleo pergameneo.

La paletta raffigurante la *Madonna con il Bambino tra i santi Pietro e Prosdocimo, Barbara e Caterina* di Pordenone è quindi stata coinvolta direttamente nello sconvolgimento portato dalla prima guerra mondiale, non solo per il trasferimento forzato nel castello di Staatz, ma anche perché colpita da alcune schegge di proiettile. Dopo la guerra viene riportata in Italia e destinata alle gallerie dell'Accademia di Venezia.

Moschini Marconi nel catalogo redatto nel 1962 registra la sua provenienza dal «castello di San Salvatore di Collalto presso Susegana»; Fiocco nella monografia su Pordenone (1939) ipotizza che sia stata ese-

guita per la cappella vecchia del castello di San Salvatore e dopo pochi anni sostituita dalla *Trasfigurazione* che Boschini riporta, nel 1648, di aver visto sull'altare maggiore della stessa cappella con ai lati due pannelli, ciascuno con una coppia di santi, uno dei quali ora si trova nel museo di Raleigh (North Carolina); Furlan (1988), infine, pensa ad una possibile provenienza dalla chiesa di San Prosdocimo, che Battistella (1929) ricorda nel territorio dei feudi Collalto, pur senza fornire dei riferimenti per la sua collocazione.

Grazie alle ricerche sulle chiese dell'antica diocesi di Ceneda di Giovanni Tomasi è ora possibile identificare con più precisione il luogo di provenienza di questa tavola giovanile del pittore, la cui importanza è legata al fatto di essere una delle sue prime opere datate: la sua esecuzione, infatti, conduce all'anno 1511.

Dopo aver ripercorso i momenti salienti della storia dei conti Collalto, risultano subito poco chiare le parole di Moschini Marconi, che sembrano non distinguere fra il castello di San Salvatore e quello di Collalto, ubicando il primo nel luogo del secondo.

Tale ambiguità, tuttavia, può nascondere la possibilità di intravedere il percorso corretto per individuare la collocazione originaria dell'opera. D'altronde, in seguito alcuni studiosi indicheranno l'opportunità di indirizzare le ricerche verso altre chiese del contado, allontanando l'opera dalla cappella vecchia, se non dal castello, di San Salvatore, il quale nel corso dei secoli vede erigere almeno cinque chiese all'interno della sua cinta muraria.

Il profilo proposto da Tomasi della chiesa di Santa Caterina a Barbisano, nell'antica contea di Collalto, sembra fornire elementi assai utili per collocarvi l'opera agli inizi del Cinquecento. Il committente, «Petrus» come indica l'iscrizione nel dipinto, con tutta probabilità è Pietro Berton da Sernaglia, rettore della chiesa per un lungo lasso di tempo, almeno dal 1502 fino al 1525, l'anno successivo è documentato anche come cappella-

no di corte in relazione all'altare di San Prosdocimo nella chiesa di San Giorgio di Collalto.<sup>27</sup> Pietro probabilmente era stato scelto dalla famiglia Collalto, che detiene il diritto di giuspatronato sulla chiesa fino al primo conflitto mondiale. Barbisano risulta registrata da Maschietto nella sua relazione sulla diocesi di Ceneda del 1915 fra le parrocchie di giuspatronato dei conti, assieme con le altre sette, che costituivano le antiche due contee del casato create con diploma imperiale ai primi del Trecento. Passolunghi, inoltre, riporta, in uno dei suoi studi iniziali sulla famiglia (1983-1984), un breve regesto di un documento, che riferisce trovarsi nell'Okresní archiv di Rokycany (in Boemia), secondo il quale nel marzo 1438 «papa Eugenio IV, avendo ricorso presso di lui Manfredo ed Antonio cavalieri di Treviso, conti di Collalto, signori di Barbisano, i quali si richiamavano alle concessioni effettuate settant'anni prima dal vescovo di Ceneda Gasberto sulla cappella 'sine cura' di S. Caterina di Barbisano e sulla chiesa plebanale di S. Maria di Soligo, invita il decano della chiesa di Treviso ad indagare sulla fondatezza di tali richieste». Sembra, dunque, che la chiesa, se non già di giuspatronato Collalto, lo sia comunque diventata da lì a qualche decennio.

Dopo i santi Pietro, omonimo del committente, e Caterina, patrona del luogo, la presenza nel dipinto della figura di santa Barbara potrebbe rispondere ad una espressa volontà del sacerdote di Barbisano, poiché originario della vetusta pieve di Sernaglia, dove nella chiesa di Santa Maria la presenza di un altare dedicato alla santa testimonia nel 1513 la devozione popolare a lei riservata.<sup>28</sup> Il culto alla figura di san Prosdocimo, infine, era proprio della famiglia Collalto, in quanto secondo una leggenda, raccontata peraltro negli affreschi ora perduti della cappella vecchia del castello di San Salvatore, il primo vescovo di Padova avrebbe battezzato il primo conte dei Collalto, Rambaldo signore di Treviso. Nella chiesa di Santa Caterina di Barbisano è documentato in una visita pa-

<sup>27</sup> TOMASI, 1998, pp. 434, 437.

<sup>28</sup> TOMASI, 1998, p. 392.

storale del 1541 un altare intitolato a san Prosdocimo, mentre nel vicino castello di Collalto, la cappella adiacente alla chiesa di San Giorgio era affidata al medesimo santo ed i cappellani officianti erano spesso gli stessi di corte.<sup>29</sup>

La storia critica del dipinto inizia piuttosto tardi, nel 1921, con la sua pubblicazione nell'articolo di Fiocco *Pordenone ignoto*. Gli studiosi più di una volta rilevano che stranamente la paletta non è mai ricordata da coloro che visitano il castello di San Salvatore prima del Novecento. Se, dunque, in primo luogo, si pensa alle pagine di Cavalcaselle, è opportuno sottolineare, del resto, che a quei tempi la paletta non compare neppure nella chiesa di Santa Caterina, poiché alcune relazioni dei parroci in preparazione delle visite pastorali, non datate ma probabilmente redatte nel corso degli anni Trenta del '900, recano memoria di una pala sull'altar maggiore rappresentante *Santa Caterina tra i santi Rocco e Osvaldo* ritenuta del pittore solighese Giuseppe Gallo De Lorenzi, risalente a prima del 1858, data di morte dell'artista, che i militari austro-tedeschi asportano nel momento dell'invasione del 1917; gli altri due altari laterali risultano allora intitolati a Sant'Antonio e alla Madonna del rosario. Si potrebbe pensare che la famiglia giurisdicente abbia ritirato, in una fase precedente, la pala antica di Pordenone dalla sua ubicazione originaria e l'abbia ricoverata, anziché nel castello di San Salvatore come generalmente si crede, nel più vicino castello di Collalto, dove rimane allorché la minaccia del primo conflitto mondiale induce i proprietari a trasportare le opere d'arte nell'unico castello di San Salvatore, in previsione forse di ulteriori spostamenti e di una nuova destinazione.

Quando le due pale di Pordenone presenti nel 1915 in San Salvatore, la *Sacra conversazione* del 1511 e la *Trasfigurazione* ora a Brera, vengono spedite a Staatz, lo stesso accade alla pala di Girolamo da Treviso il vecchio datata 1494, ora conservata anch'essa nelle gallerie dell'Accade-

---

<sup>29</sup> TOMASI, 1998, p. 434.



mia. Moschini Marconi (1955) riferisce la provenienza o dalla chiesa di Santa Croce o da quella di San Giovanni Battista, entrambe all'interno del castello di San Salvatore. L'ampia presenza di santi francescani nel quadro, potrebbe forse suggerire che la collocazione primitiva fosse il convento francescano di San Bernardino di Collalto, fatto costruire nei pressi del castello nel 1461 da Antonio II, del ramo dei Collalto di sopra, nella cui chiesa viene sepolto lo stesso conte. Anche il nipote Nicolò IV, figlio di Giovan Battista Collalto, chiede sepoltura nello stesso luogo e con lascito testamentario del 1522 destina 300 ducati per istituire nel convento un prete celebrante quotidianamente per la sua anima.<sup>30</sup>

È plausibile che la pala sia stata spostata successivamente nel castello di San Salvatore, dove la vede per primo Federici nel 1803 nella chiesa di San Giovanni Battista, prima della soppressione del convento di San Bernardino avvenuta nel 1806. Le relazioni, già richiamate, sulla chiesa di Santa Caterina di Barbisano avvisano pure che con la soppressione gli altari settecenteschi lignei del convento vengono trasferiti, appunto, nella vicina parrocchiale.

D'altronde, è necessario aggiungere che la chiesa di Santa Croce, dove Battistella riferisce fosse conservata in passato la pala, è stata edificata nel castello di San Salvatore solo alla fine del secolo XVI, dopo un grave incidente in carrozza occorso al conte Antonio IV, dal quale egli riteneva di essersi miracolosamente salvato.

Nei decenni a venire, il dipinto di Girolamo da Treviso il vecchio segue gli stessi spostamenti della paletta di Pordenone, fino alla medesima ubicazione odierna. Insieme con la pala di Pordenone, essa potrebbe dimostrare che i conti con l'andare dei secoli tendevano a ritirare le opere antiche dal territorio, soprattutto se collocate in sedi secondarie o il cui prestigio era nel frattempo venuto meno, e le custodivano nei loro castelli, in primo luogo nella sede di San Salvatore, la quale nel susseguirsi

---

<sup>30</sup> TOMASI, 1998, p. 594.

dei decenni aveva assunto un ruolo primario nell'organizzazione di entrambe le contee. Se nel corso dei vari passaggi si è perduta la memoria dell'ubicazione originaria della pala di Girolamo da Treviso il vecchio, per quanto riguarda invece la paletta di Pordenone si è anche verificato un ritardo nella sua immissione nel circuito degli studi, perché probabilmente conservata in un luogo scarsamente frequentato e dalla famiglia e dagli ospiti. Non va dimenticato, infatti, che nel 1723 l'apparato amministrativo e giudiziario delle due contee è stato incentrato nel castello di San Salvatore, perché dotato di spazi maggiori e di più facile accesso sia da Treviso sia da Conegliano, mentre il castello di Collalto è stato un po' alla volta dismesso.

Nel dibattito critico sulla paletta del 1511, si incontrano pareri discordanti, che talora ritengono l'opera un'espressione di arcaismo rispetto alle moderne correnti dell'arte veneziana, talora ne evidenziano invece la sintonia con i fondamenti giorgioneschi mediati dalla tarda produzione di Giovanni Bellini o dal giovane Sebastiano del Piombo. Se da un lato Fiocco (1921), Venturi (1928) e Bettini (1939) vi riconoscono una maniera friulana, soprattutto con uno sguardo a Pellegrino da San Daniele, per certi «caratteri struttivi» e i colori «squillanti e sussidiari», dall'altro rimane opinione diffusa fra gli studiosi che nel dipinto si colga piuttosto la presenza di una apertura alla cultura veneziana, nel segno di Giovanni Bellini, veicolata tuttavia attraverso una pittura non del tutto ancora accorta nei confronti di quanto portato dalla nuova generazione. Rizzi (1978), Lucco (1982) e Furlan (1984) vi scorgono, infatti, un bellinismo *fin de siècle*, troppo attento alla simmetria e ad un concetto di ordine prestabilito, privo di una valenza mediatrice nell'approccio con il fenomeno giorgionesco e piuttosto, invece, ritardatario, impregnato di una sensibilità quattrocentesca, non maturata ancora sull'esempio della pala di San Zaccaria. Longhi (1927) sottolinea, nel lavoro di Pordenone, la struttura quattrocentesca, tuttavia con qualche accento nella direzione di Sebastia-

no del Piombo, che Pallucchini (1944) ritiene assai prezioso per l'avvio della comprensione da parte del pittore dello stile giorgionesco. Secondo Morassi (1956-1957) e Cohen (1996), più che a modelli di fine '400, l'espansione rotonda delle forme, la ricerca di resa sintetica dei volumi e la larghezza di impostazione delle figure si ispirano alla lezione di Sebastiano.

Nonostante l'impianto simmetrico tradizionale, Pordenone si misura con l'ambientazione dei santi a cielo aperto ed intride la cromia, per quanto ora piuttosto consunta, di un'alta luminosità sulla scia di quanto stava mettendo a punto in quegli anni il vecchio maestro Giovanni Bellini con i suoi collaboratori, non tanto nelle grandi pale d'altare di carattere pubblico, quanto in dipinti di formato più ridotto e di destinazione privata. Tuttavia, il confronto con l'illustre modello rappresentato dalla pala di San Zaccaria sembra opportuno, non ultimo in quanto talvolta già chiamato in causa dalla critica. Al di là dell'ambientazione differente, con un conseguente studio diverso della luce, si avverte nella paletta di Pordenone l'imminenza dei santi sul primo piano, parimenti all'intento di una loro scansione in profondità. Si afferma un'impaginazione dei volumi, che accorda volentieri l'attenzione a problemi di resa spaziale, piuttosto che a valori formali espressi con la complicità della superficie del dipinto. La pala di San Zaccaria sviluppa sul piano pittorico una concatenazione ritmica di profili, di natura protoclassica, che primeggia sull'assetto spaziale offerto dall'edicola architettonica, dove l'armoniosa conca absidale concorre ad accompagnare la stessa disposizione ad arco delle figure. La pala di Pordenone non propone una cultura sensibile a pausati accenti ritmici, ma la sintesi rotonda dei profili di manti e vesti li vuole ordinare in successione prospettica, fino a convergere nella Vergine issata in trono, in cui l'immagine espansa del manto risalta sul drappo rosso vivo, benché molto ridipinto, con contorno frastagliato in un susseguirsi di piccoli segmenti, piccole geometrie. Lo stesso Bimbo è imposta-

to con un lieve scorcio, come se fosse visto dal basso, mentre si protende in avanti per raggiungere le ciliegie, insieme con la madre dal capo inclinato, un poco scoperto dal velo leggero e lo sguardo abbassato, restituisce un momento affettuoso di gesti quotidiani e tutt'altro che solenni, che non tanto si riscontrano nella pittura belliniana, quanto nelle *Sacre conversazioni* del giovane Sebastiano, e forse pure del giovane Lotto. L'inclinazione sentimentale della coppia di sante e il respiro delle forme, in particolare, rimandano 'timidamente' a modelli giorgioneschi rimeditati da Sebastiano nel gruppo di sante della pala di San Giovanni Crisostomo o nell'immagine della *Vergine saggia* di Washington. Per quanto rovinata e sebbene non una delle migliori prove di Pordenone, la paletta del 1511 dimostra tanto l'apertura dell'artista sul fronte della pittura veneziana, quanto l'intento di perseguire degli effetti che la produzione moderna lagunare non aiutava a raggiungere, perché imperniata su criteri di studio differenti: votata al classicismo di Sebastiano e Tiziano, alla qualità atmosferica della materia, al tonalismo cromatico, aveva con il volgere del secolo abbandonato la riflessione sulla resa dello spazio e dei volumi nel processo pittorico.

Forse all'anno seguente, risale la pala di *San Rocco fra i santi Girolamo e Sebastiano*, che si conserva nella sacrestia della basilica della Salute a Venezia. Moschini (1842) riferisce che il dipinto si trovava nella gallerie del conte abate di Collalto, prima di essere acquistata dal patriarca di Venezia Ladislao Pyrker (1820-1827) e di essere successivamente donata da questi al seminario della città nel 1827, quando viene nominato arcivescovo di Eger. Il conte abate più noto nella storia dei nobili Collalto, ed in particolare nel periodo a cavallo fra Settecento e Ottocento, è Vinciguerra VII, del ramo dei Collalto di San Salvatore. Nato in quel castello il 18 agosto 1727 da Odoardo II e da Anna Maria di Collalto, viene eletto il 3 marzo 1755 alla prepositura di Sant'Eustachio di Nervesa, vacante per la morte del conte Giovanni Paolo III avvenuta in febbraio. Muore il 3

gennaio 1819 e viene sepolto nel cimitero di Susegana, presso la chiesa parrocchiale. L'amministrazione dei feudi plavensi rimane nel corso del '700 ai fratelli Giacomo Massimiliano (1719-1810), Marco Carlo (1730-1810) e Vinciguerra VII. A distinguersi nel rinnovamento agricolo del patrimonio di famiglia, è soprattutto quest'ultimo. Prima della scelta sacerdotale, Vinciguerra viaggia lungamente in Europa, venendo a contatto con le nuove idee illuministiche e le teorie fisiocratiche, le quali sostenevano porsì in una rinnovata e razionale lavorazione della terra la principale sorgente di ricchezza e benessere della società. A differenza dei fratelli Giacomo Massimiliano e Marco Carlo, che preferiscono soggiornare spesso in Venezia, Vinciguerra una volta divenuto abate pone in San Salvatore la sede, da dove impegnarsi nel rinnovamento agricolo delle sue proprietà. L'abate si adopera, affinché le nuove teorie agronomiche vengano applicate nelle numerose parrocchie, che dipendono dalla sua giurisdizione abbaziale di Nervesa, e si circonda di parroci, che siano anche buoni agronomi. Quando nel 1806 intervengono, per disposizione del viceré d'Italia Eugenio Behaurnais, le leggi di soppressione dei diritti feudali, l'abate Vinciguerra VII è il maggior possidente fra gli eredi Collalto.

Non sembra possibile risalire per la paletta di San Rocco ad un'ubicazione anteriore a quella ottocentesca nella quadreria dell'abate; tuttavia forse conviene mettere in campo qualche dato sulle chiese del contado, di giuspatronato Collalto: nella chiesa di San Martino di Falzé, entro i confini della contea di Collalto, nel 1526, si ricorda una cappella dedicata a San Rocco,<sup>31</sup> mentre nella chiesa di Santa Lucia, nella contea di San Salvatore, una visita pastorale registra un altare intitolato allo stesso santo nel 1512, quando probabilmente rettore è Alessandro di Gandino da Collalto, documentato nel maggio del 1511. Soligon riferisce, inoltre, in un contributo presentato al convegno sui Collalto del 1998 tenuto nel

---

<sup>31</sup> TOMASI, 1998, p. 442.

castello di San Salvatore, che il catastico napoleonico del 1811, conservato negli archivi di stato di Venezia e in copia a Treviso, testimonia l'esistenza in Santa Lucia, in località Caserine di un palazzo di notevoli dimensioni, che la memoria popolare ricorda come 'palazzòn grandò brusàdo', poiché andato perduto in un incendio di fine Ottocento. Nei documenti catastali esso viene classificato come «casa di vigilatura», di proprietà di Vinciguerra VIII (1776-1844), nipote dell'abate Vinciguerra; dal fabbricato fortificato e munito di due torrette era possibile controllare la via che conduceva al guado di Lovadina. Lo studioso propone, quale antico proprietario dell'edificio, Ferrante II Collalto (1681-1747), il cui luogo di sepoltura è ricordato da una lastra lapidea nella vicina chiesa della Madonna del Ramoncello. Se il dipinto fosse stato commissionato per la chiesa di Santa Lucia, non si può escludere che, una volta rimosso dalla sua sede originaria, possa essere stato custodito per qualche tempo nella 'casa di vigilatura' dei Collalto o nello stesso castello di San Salvatore, anche se non c'è nessuna testimonianza in questo senso, poiché la storia del dipinto comincia nel 1842, a Venezia.

Un'altra ipotesi potrebbe considerare l'opera in relazione all'area del Montello, dove si trovava l'abbazia di Sant'Eustachio di Nervesa retta da Vinciguerra VII, andata distrutta nel corso della prima guerra mondiale, sempre nella prospettiva che il conte abate citato da Moschini possa essere identificato nella sua persona. Sebbene l'iconografia del dipinto sembri ricondurre ad una commissione da parte di una confraternita dedicata alla figura di San Rocco, spesso raffigurata assieme con San Sebastiano, potrebbe essere forse utile ricordare che nella zona del Montello è viva la devozione a san Girolamo, che si racconta abbia sostato a Nervesa di ritorno da Treviri, diretto ad Aquileia. Il Montello viene nei secoli VI e VII frequentato da alcuni eremiti devoti al santo, i quali si ritirano nelle grotte del luogo, denominate in seguito 'grotte di san Girolamo'. Nel cor-

so del XIV secolo, inoltre, i conti di Collalto erigono poco lontano da Nervesa la nota certosa intitolata a Santa Maria e san Girolamo.

Se, nella paletta di San Rocco, l'ambientazione dei santi nel paesaggio non si avvale di un assetto prospettico, rimane viva la preoccupazione di portare le figure sempre più vicino, sul primo piano. La disposizione paratattica dei santi incombe su buona parte della superficie pittorica, mentre lo sguardo diretto di san Rocco e la sagoma frontale, regolare e nitida, della cappa ritagliata sul cielo spingono l'intera figura a far presa sulla fronte del quadro. Se da un lato un omaggio alla pittura veneziana sono gli ampi campi cromatici e il drappo frappato di san Sebastiano fermentato di colore, dall'altro le buone condizioni dell'opera permettono di cogliere l'intonazione fredda della luce, nell'integrità dei profili nel dettaglio dell'albero contro il cielo umido e nella stessa figura di san Rocco, in cui dall'ombra del manto grigio violaceo affiorano blu verdi e bruni. Soprattutto lo studio luministico di san Sebastiano fra lume radente ed ombre vaganti non sembra accordarsi con il caldo tonalismo veneziano, d'altronde dà però la possibilità di considerare le opere della formazione del giovane Lotto quali adeguati referenti. L'originale partito luministico dispiegato nella *Sacra conversazione* di Edimburgo o nella poco precedente *Madonna con il Bambino e san Pietro martire*, firmata «L. LOTUS» e datata 1503, eseguita a partire da un'invenzione belliniana restituita da varie copie di mano diversa, racconta quanto Pordenone deve aver riflettuto su questi sviluppi e risposte alquanto personali rispetto alla tradizione veneziana, e al magistero rappresentato dall'ultima attività di Giovanni Bellini in particolare.

*Per la giovinezza di Pordenone:  
un possibile viaggio in Lombardia?*

Di Maniago riferisce di leggere la data 1514 ed il nome del pittore sulla finta cornice ai piedi dei santi raffigurati in fondo all'abside della cappella dedicata alla Madonna nella chiesa di Sant'Antonio abate a Conegliano, edificio annesso al convento e all'ospizio dei canonici lateranensi.

Questi affreschi, ora ricoverati nel museo civico della città dopo lo strappo del 1954, assieme con il ciclo del coro di Sant'Ulderico a Villanova, nei pressi di Pordenone, datati al settembre 1514 su base documenta-



ria, restituiscono la fisionomia del pittore subito prima della commissione per l'altare della Madonna della Misericordia nel duomo di Pordenone.

Sulla fiducia alle parole del conte di Maniago, è opportuno soffermarsi su questi cicli datati, prima di fare un passo indietro per tentare di cogliere il percorso stilistico dell'artista nei tre anni precedenti, arretrando dunque fino alla pala del 1511.

La figura di santa Caterina offre a questo riguardo un ottimo punto di partenza, a motivo del respiro ampio ed armonioso dello sviluppo in senso cinquecentesco di tutta l'immagine. Essa rammenta, infatti, le composizioni più mature del classicismo tizianesco, nelle quali si dispiega il largo cromatico del maestro, ormai alle soglie dell'*Amor sacro e profano*, composizioni rispetto alle quali la sensibilità pittorica di Pordenone si sorprende qui in singolare sintonia, quasi senza scarti. L'approccio alla forma classica è restituito in primo luogo dalle lente inarcature, che costruiscono la figura, dai profili del manto, della ruota, del capo reclinato, dunque un linguaggio consapevole del magistero di Tiziano dopo il Fondaco dei tedeschi e si direbbe aggiornato anche sugli affreschi della scuola del Santo a Padova del 1511.

Il drappeggio del manto dorato è governato da un disegno, che si accorda con tutto lo slancio sentimentale della santa, mentre l'afflato patetico del volto dallo sguardo riverso, un dettaglio peraltro ancora molto ben conservato, suggerisce il grado di idealizzazione entro il quale si stanno muovendo gli studi del pittore.

Gli studiosi hanno più volte affiancato questa santa Caterina a quella della paletta del 1511 per misurare la distanza l'una dall'altra e i cambiamenti intercorsi nello stile dell'artista; in effetti le coppie di santi ad affresco beneficiano di un assetto più pausato, scandito da un senso ritmico della linea arcuata, dove la dilatazione delle superfici cromati-

che, ora molto rovinate, doveva giocare un ruolo importante nel conferire a tutta la composizione un grande risalto.

Non è stato, invece, adeguatamente messo in rilievo, che l'abside poligonale affrescata stava al termine di una cappella profonda e stretta, che affiancava sul lato sinistro l'abside centrale, una sorta di breve corridoio illuminato probabilmente da alcune aperture nel muro esterno dell'edificio. L'architettura fittizia proposta da Pordenone, del tutto inusuale, anzi piuttosto fantastica ed eccentrica, prevede l'illusionistica apertura di tre corridoi, uno su ogni lato dell'abside, orientati come i raggi di una stella, che si congiungono agli angoli della parete centrale creando due elementi architettonici sporgenti a forma di cuneo, chiusi al vertice da una parasta.

Mentre si intuisce dalla cromia delle pareti in ombra, che il corridoio centrale, coperto da una volta a botte, si risolve in un vano cieco probabilmente concluso in fondo da un'abside della quale si intravede la calotta, gli altri due corridoi, dopo un breve tratto, immettono sul cielo aperto; il 'cuneo' di sinistra presenta un più netto contrasto fra la parete in luce e quella in ombra, proprio perché, appunto, su quel fianco della chiesa esistevano verosimilmente delle aperture, considerate delle vere e proprie fonti luminose anche nel progettare luci ed ombre nell'architettura fittizia. La modulazione della luminosità sull'architrave che corre sopra le finte lesene restituisce l'idea della diversa situazione di illuminazione dei tre ambienti.

La triplice apertura a raggiera al termine di un corridoio dall'aspetto abbastanza angusto doveva sortire un effetto di particolare efficacia, una sorta di apparato scenografico allestito per l'occasione, volto a suscitare la sorpresa del fedele. Egli si approssimava, secondo un percorso obbligato, all'antica immagine della Madonna oggetto di venerazione, esposta ai devoti come se fosse conservata in una struttura sorretta da due putti al centro. Le coppie di santi miravano a coinvolgere nel loro racco-

glimento il fedele rivolgendo a lui direttamente lo sguardo ed incomben-  
do sul proscenio spinte in avanti dalle direttrici architettoniche, che pre-  
cipitano repentinamente alle loro spalle. Dunque la decorazione absidale  
è stata progettata nell'intento di coinvolgere e di stupire con la creazione  
artificiosa di un ambiente fittizio, capace di manipolare o sfruttare alcu-  
ne caratteristiche dello spazio architettonico reale, dallo stretto corridoio  
di accesso alla parete poligonale. D'altro canto, se da un lato la pianta  
poligonale può essere stata avvertita dall'artista come un limite per il  
suo carattere ormai desueto, trattandosi di una costruzione tardoquattro-  
centesca, dall'altro la sua natura simmetrica, ma allo stesso tempo irrego-  
lare per il rapporto di due pareti oblique contro quella frontale al centro,  
è stata di certo in grado di sollecitare la fantasia nell'ideazione di una  
nuova ambientazione.

Si tratta, infatti, dell'apertura fittizia di una loggia 'all'antica', a tre  
fori a tutto sesto, a tre arcate come ricorda di Maniago, voltata a botte.  
Un'invenzione del tutto inaspettata, se si tiene presente che la parroc-  
chiale di Campolongo, nei pressi di Conegliano, conserva un'abside af-  
frescata alquanto più tarda ed attribuita a Ludovico Fiumicelli, che pro-  
pone in un contesto analogo una soluzione molto più tradizionale e più  
prossima invece al concetto di trittico, con una *Crocifissione* al centro ed  
un'*Annunciazione* ai lati.

Di fronte ad un'idea come questa, che secondo le osservazioni di  
Cohen (1996) rappresenta una sorta di messa in scena dell'immagine del-  
la Madonna, come se ci si trovasse alla presenza di un miracolo, è forse  
doveroso allargare lo sguardo oltre il panorama lagunare per cogliere la  
maturazione di un linguaggio originale, la cui lettura non si rivela esau-  
riente con i riferimenti alla sola pittura veneziana.

Se agli studiosi non sono sfuggiti l'accento così fortemente scorcia-  
to dell'architettura fittizia e l'enfasi formale conferita alle coppie di san-  
ti, è importante ricordare a questo proposito il pensiero di Fiocco, in se-

guito condiviso anche da altri, secondo il quale gli sfondi architettonici di alcune opere di Pellegrino da San Daniele, *in primis* la pala di San Giuseppe nel duomo di Udine del 1501, derivanti dalla conoscenza dell'incisione di Bernardo Prevedari da Bramante, sono stati ripresi nella produzione di Pordenone nelle pale di Vallenoncello e di Susegana.

Nella prima, l'impaginazione con il punto di fuga laterale dell'arco ne permette alla struttura del pilastro di spingere in avanti il gruppo della Vergine con il Bambino, mentre i santi laterali, Sebastiano e Rocco, si discostano con rigore simmetrico per dare ampio sfogo allo scorcio architettonico. La stessa linea dell'orizzonte abbassata conferisce maggiore imponenza alle figure ed accresce l'impressione che la Vergine si proietti sulla fronte del dipinto. Non solo l'angolo del braccio e quello descritto dal ginocchio, ma anche il giro del manto che si appoggia sui fianchi aiutano a leggere la cubatura della Vergine, posta di spigolo per incunarsi nel centro della composizione e tuttavia bilanciata in ogni sua parte, dove al volume del Bimbo ritto sulla gamba corrisponde lo strascico del manto che scivola sopra la cornice del piedistallo. Se la Vergine ruota verso destra, il piccolo angelo risponde inclinando tutto il corpo dall'altro lato, ritti fra questi elementi in movimento, i due santi centrali equilibrano l'intera *Sacra conversazione*.

La costruzione in prospettiva diventa funzionale alla messa a fuoco della comunicazione con lo spettatore, introducendo dapprima il gruppo della Vergine con il Bambino, di seguito i due santi più esterni, qui legati probabilmente alla devozione popolare che li invoca contro la peste, ed infine i due centrali patroni della chiesa. Si direbbe che l'impianto prospettico suggerisca la presentazione dei diversi protagonisti secondo un ordine gerarchico, rispetto al ruolo assunto nel loro rapporto con il credente; non tanto quindi in relazione ad una vicinanza o lontananza spaziale, seppure simulata, con il fedele, quanto piuttosto secondo un'esi-

genza spirituale che privilegia nella percezione visiva, così come nell'intesa comunicativa, la figura di Maria con il Bambino.

È d'altronde un modo di impaginare la *Sacra conversazione* già incontrato nella pala di Santa Cristina di Lorenzo Lotto, appartenente al decennio precedente, all'insegna di un nuova strategia comunicativa e visiva nella fruizione della pala d'altare, che vede il suo porsi in essere grazie all'approfondito studio, da parte di due artisti tanto prepotentemente originali fin dalla giovinezza, quanto spesso incompresi, del patrimonio culturale bramantesco espresso in terra lombarda.

Nell'estate del 1512, Pellegrino è di ritorno a Udine, durante i mesi di permanenza in città stima un'ancona, riscuote un pagamento e scrive al vescovo di Comacchio raccontando di aver trovato il Friuli devastato dalla guerra, dalla peste, dal terremoto; certamente Pordenone aveva conservato una buona memoria della pala di san Giuseppe del duomo di Udine del 1501 e non si può escludere che in quell'estate l'abbia rivista e che ci sia stato uno scambio di esperienze fra i due artisti, che Pordenone abbia maturato infine la decisione di recarsi a studiare dal vivo, di cogliere fin dalle radici la cultura che aveva ispirato quel lavoro degli inizi del secolo, il quale gli appariva ancora così ricco di novità. D'altronde, con ogni probabilità parte della sua famiglia risiedeva ancora nel bresciano e di lì a Milano il passo è naturale. Gli stessi conti di Collalto, che erano già stati suoi committenti e per i quali probabilmente ancora lavorava, intrattenevano da tempo delle relazioni con l'aristocrazia milanese. Sertorio, figlio di Giovanni Battista e Caterina Trissino, viene insignito da Ludovico Sforza per il suo valore militare, il figlio Pompilio sposerà qualche decennio dopo Ippolita Trivulzio contessa di Musocco e marchesa di Vigevano. Può ritenersi un'ipotesi plausibile che Pordenone, quale pittore di corte, abbia potuto beneficiare di riguardo e protezione in terra lombarda.

La pala di Vallenoncello rappresenta l'avvio di un processo di studi prospettici e segna senza dubbio un ampio scarto con le due palette precedenti, l'una conservata alle gallerie dell'Accademia l'altra nella Basilica della Salute, proprio a motivo delle forti esperienze connesse con il possibile viaggio a Milano. Al suo ritorno il pittore mette a frutto, passo dopo passo, quanto acquisito in un gruppo di opere che presenta uno sviluppo serrato e coerente, dalle pale di Vallenoncello e di Susegana, agli affreschi di Conegliano e Villanova, dalla fine del 1512 alla metà del 1514.

Per quanto la pala di Vallenoncello non abbia riscosso delle valutazioni proprio entusiaste da parte di molti studiosi, si vorrebbe qui provare a sottolineare la novità rappresentata da questo dipinto a fronte delle probabili esperienze appena maturate dall'artista fra Venezia e Milano.

Si presume che nel corso del viaggio in Lombardia, Pordenone abbia certamente avuto modo di confrontarsi anche con la situazione figurativa e culturale bresciana, dove fra lo scorcio del primo decennio e i primissimi anni del secondo non mancano di affermarsi in più occasioni gli insegnamenti del Bramantino milanese. Mentre, infatti, Zenale esegue il *Compianto* per la chiesa di San Giovanni Evangelista e gli affreschi, perduti, nella cappella dell'Immacolata in San Francesco, Girolamo Romanino percorre la sua parabola artistica fino all'episodio del ciclo di Tavernola, eseguito poco prima di lasciare il contado per recarsi a Padova, città in cui la sua presenza risulta documentata a partire dalla primavera del 1513, in relazione alle commissioni ricevute dal convento di Santa Giustina.

Pordenone, dunque, sarebbe giunto a Brescia, quando Romanino dopo il *Compianto* del 1510, ora alle gallerie dell'Accademia di Venezia, ma commissionato per una chiesa bresciana, e fino agli affreschi di Tavernola del 1512 circa, si impegna in una sintesi di cultura lagunare, nel segno di Giorgione e di Tiziano, e di cultura bramantinesca. In corrispon-

denza degli affreschi di Tavernola e di opere quali i contemporanei santi di Cassel, e già prima del soggiorno padovano del 1513, la riflessione del pittore bresciano dimostra una chiara presa di coscienza del largo cromatico tizianesco e dello sviluppo in senso classico del linguaggio del maestro veneziano, così come essi vengono a profilarsi sulle pareti della Scuola del Santo. La predilezione accordata al classicismo tizianesco e la complessità di referenze stilistiche messe in campo a Tavernola, dalla comprensione delle arcane cubature bramantinesche, al gusto per l'illusivismo materico di matrice lombarda, all'acconsentimento per tipi, fisionomie e grafismi di origine invece transalpina, rappresenta probabilmente un'occasione di aggiornamento imprescindibile per il giovane pittore friulano, rispetto alla quale egli non ha potuto verosimilmente sottrarsi.

Soluzioni quali la Vergine posta di spigolo rammentano tanto l'affresco di Tavernola, quanto il *Compianto* del 1510, allo stesso modo il divaricarsi speculare dei profili nelle figure dei santi Sebastiano e Rocco rimanda ad istanze compositive lombarde parimenti utilizzate da Romano in quelle occasioni. Certo la vena nordica, nell'accezione fantastica e graffiata, dispiegata a Tavernola non si rinviene nei lavori pordenoniani, per quanto l'attenzione per il dato realistico si possa ancora riconoscere nel poco più tardo san Pietro di Susegana, non meno di quanto il piviale di san Prosdocimo a Raleigh, ad esso contemporaneo, deponga a favore di una sensibilità in senso naturalistico.

D'altra parte, nella cubatura spaziale della Madonna di Vallenoncello e in dettagli quali il braccio piegato ad angolo, quasi come fosse un elemento dal valore architettonico nell'insieme della composizione, del san Girolamo nel pannello perduto, un tempo *pendant* della tavola ora a Raleigh, si ravvisa una esperienza più profonda della pittura milanese, che potrebbe far capo ad opere capitali eseguite sul volgere del secolo e si pensa soprattutto alla pala Grifi di Giovanni Antonio Boltraffio con la *Resurrezione di Cristo fra i santi Leonardo e Lucia* conservata al Bode Mu-

seum di Berlino, ma proveniente dalla distrutta chiesa milanese di Santa Liberata, già intitolata a San Leonardo nel corso del Cinquecento.

Assieme con la *Madonna Esterházy*, essa è rappresentativa di un momento della storia di Boltraffio, sullo scorcio degli anni Novanta, in cui egli coniuga la sua formazione leonardesca con aspetti appresi dalla lezione di Bramantino. Se il leonardismo che diventa qui protagonista risale alla seconda versione della *Vergine delle rocce* proveniente dalla chiesa di San Francesco (c. 1490), ora a Londra, e al *Cenacolo* (c. 1497), a significare il ruolo assunto in quel decennio nel panorama artistico milanese da tali opere del maestro fiorentino, il contemporaneo dialogo aperto con Bramantino prefigura per molti versi il carattere che andrà maturando la pittura in città con l'avvio del nuovo secolo. Nella pala Grifi e nella *Madonna Esterházy* è il manifestarsi di una maniera pittorica ormai 'moderna', sostenuta da principi formali già protocinquecenteschi, dove se da un lato l'aspetto grafico e disegnativo rientra, dall'altro una luce radente offre l'occasione alla materia di interpretare brani di grande verità illusiva.

Le figure acquistano una dilatazione formale e un rilievo inediti, che contribuiscono a conferire loro maggiore centralità e senso di gravità; pur nella resa illusiva di stoffe e drappaggi, tale illusivismo si accompagna ad invenzioni ed idee di grande astrazione formale, le figure ruotano nello spazio come se fossero dei solidi geometrici, se ne studia l'inserimento l'una nell'altra, si ricercano singolari corrispondenze di movenze e riprese da angolature particolari.

Si vorrebbe insistere su questa visione 'stereometrica' della figura umana e su tali criteri di impaginazione, poiché uno dei confronti più significativi per l'arte di Pordenone fra 1512 e 1513 sembra coinvolgere la Madonna di Vallenoncello e la stupenda santa Lucia di Boltraffio nella pala Grifi. Una figura quest'ultima che sembra aver affascinato profondamente il pittore friulano, nella quale egli ha ben riconosciuto la promessa



di modernità e di cui ha quindi scelto di condividere l'idea di spazio e di costruzione volumetrica.

Se, ancora, nella pala di Vallenoncello, il solo disegno del Bimbo potrebbe riferirsi alla *Sacra conversazione* Magnani di Tiziano, il volume descritto dal disporsi del manto con il risvolto che gira tutto intorno alla figura, a sua volta ruotata rispetto alla ripresa frontale dei santi, si direbbe, invece, riconducibile all'astrazione di un cubo, similmente a quanto accade al manto rosso di santa Lucia; allo stesso modo, al di là del ginocchio piegato in luce, a segnare lo spigolo, inoltre, si apre il solco d'ombra, tuttavia sormontato dal risvolto ancora in luce come a ribadire quel lato del solido. Anche lo squadro prospettico delle teste di san Sebastiano, ed in generale tutto il suo slancio patetico, sembra dovere molto alla santa della pala milanese; mentre il modo in cui il santo vescovo chiude la mano per sorreggere il libro, puntandolo contemporaneamente sul petto e mettendone in luce la valenza di geometria astratta, sembra non eludere, di nuovo, l'illustre presenza nel trevigiano della pala di santa Cristina al Tiverone.

L'impaginazione tradizionale di una *Sacra conversazione* veneziana si sostanzia dunque di cultura lombarda, mentre si affina rispetto alle prove precedenti la descrizione dei moti dell'animo come nell'espressione malinconica della Vergine, che potrebbe essere avvicinata ad alcune opere del giovane Tiziano, quali la belliniana *Zingarella* (c. 1510-1511) di Vienna.

Nella primavera del 1513, Pordenone è di nuovo documentato nella sua città natale, ma egli con ogni probabilità mantiene i contatti con il coneglianese, tanto è vero che l'anno successivo gli vengono commissionati gli affreschi nella chiesa di Sant'Antonio abate. Probabilmente fra 1513 e 1514, egli riceve, inoltre, un prestigioso incarico anche da parte dei Collalto, quello di provvedere alla messa in opera della pala per l'altare maggiore della chiesa plebanale di Susegana. Con riguardo ai prota-

gonisti di tale commissione, la letteratura ha ben posto in evidenza la relazione fra la figura di san Giovanni Battista con Giovanni Battista I conte di Treviso e di Collalto, nato nel 1461 e morto nel 1502 nel castello di Collalto; nel 1486 egli ricorre insieme con il fratello Rambaldo a papa Innocenzo VIII per ottenere, con bolla del 25 aprile, il riconoscimento del diritto di giuspatronato sulla chiesa di Santa Maria di Susegana; l'anno seguente prende in moglie Caterina Trissino, la cui santa omonima è raffigurata a fianco del Battista nella pala. Probabilmente quindi i committenti dell'opera sono i figli del conte o ancor meglio la contessa Caterina.

Non si deve dimenticare, d'altro canto, che la pieve di Susegana è oggetto per lunghi decenni di contesa, dapprima con il vescovo di Ceneda ed in seguito, nel 1517, con la Serenissima Repubblica di Venezia, che nel 1519 riuscirà ad insidiarvi un proprio esponente quale rettore. Per giunta, in una dogale di Leonardo Loredan del 1518 si afferma pure che il doge aveva ottenuto dal papa il permesso di detenere il diritto di giuspatronato. Era quindi una priorità della famiglia comitale difendere il diritto di scegliere il rettore dell'*ecclesia plebis* di Susegana, la principale chiesa della contea, per mantenere la propria supremazia sul territorio. Infatti, all'episodio della bolla papale del 1486, con la quale Innocenzo VIII concedeva il giuspatronato ai Collalto, si riconduce la presenza nel dipinto sia della figura di san Giovanni Battista, sia probabilmente di quella di san Pietro, quale riferimento al papa capo della chiesa.

Si potrebbe anche riconoscere nella commissione della pala la volontà di affermazione del ramo più antico della famiglia, quello dei Collalto, rispetto ai discendenti di Vinciguerra I, del ramo di San Salvatore, colui che nel 1471 aveva deposto il titolo di conte di Treviso su pressione della Serenissima. Inoltre, la moglie di Vinciguerra, Giulia Martinengo, una volta rimasta vedova, era ricorsa all'autorità del doge Giovanni Mocenigo, affinché intervenisse nel diritto di successione e permettesse ai propri figli di entrare in possesso dell'eredità dello zio paterno Carlo, il

quale invece aveva fatto in modo di destinarla a dei figli naturali. Sia l'abbandono del titolo, sia l'intervento del doge nella lite ereditaria, che riconosceva di fatto alla Repubblica il ruolo di depositaria dei diritti di investitura, avevano leso interessi e reputazione della famiglia.

Si tenga presente, tuttavia, che nonostante l'ingerenza della Serenissima nelle questioni di famiglia e quindi nei suoi territori, i conti non vengono meno al loro dovere di proteggere i propri sudditi. I loro castelli, infatti, diventano un ricovero sicuro per la popolazione del contado, allorché le vicende della guerra contro la lega di Cambrai toccano il trevigiano e le truppe francesi ed imperiali con numerosi mercenari senza scrupoli insidiano di continuo le campagne, fino all'assedio della città di Treviso nell'ottobre 1511.

Nel 1508, i successi militari di Bartolomeo d'Alviano contro Massimiliano I avevano allargato i confini della Repubblica verso nord e sul versante adriatico; alleandosi con la lega, l'imperatore bramava dunque di recuperare il Friuli, Treviso e il patriarcato di Aquileia, oltre che tutte le terre ultimamente passate in mano veneziana. La Serenissima, d'altronde, sosteneva con insistenza che Massimiliano non poteva accampare alcun diritto in merito al possesso di Treviso, poiché esso «fu comprato et non preso e che juridicamente è della Signoria»: <sup>32</sup> nel 1384, Leopoldo d'Austria aveva infatti ceduto la città ed i suoi castelli a Francesco da Carrara per centomila ducati d'oro, rinunciando quindi volontariamente a tal signoria; nel 1388 infine la Repubblica di Venezia era subentrata ai Carraresi nel dominio del territorio.

Dopo la sconfitta di Agnadello nel maggio 1509, il commissario di Massimiliano, il vicentino Leonardo Trissino, manda i suoi araldi a tutti i castelli veneti che ancora rimanevano fedeli ai veneziani, per domandarne la pronta sottomissione all'impero. Ai primi di giugno il messo dell'imperatore consegna al podestà e capitano di Treviso Girolamo Marin

---

<sup>32</sup> SANUDO, XII, 129, lettera di Bernardo di Bibiena, 18 aprile 1511.

un messaggio rivolto alla città e ai castelli di Asolo, Feltre, Conegliano e Serravalle, con cui faceva intendere «che subito subito, con quanta presteza sia a voi possibile, debiate vegnir a Padoa a trovar la Presentia nostra et zurar fidelità a lo imperio nostro. Se cussì, fareti cossa grata a lo imperio et de esso consequireti infinita gratia; sin autem, aspetatime con tutto el mio exercito et vi meteremo a sacho, et poi a foco et fiama». <sup>33</sup> Il senato veneziano risponde, d'altra parte, alle ambascierie dei castelli del trevigiano, le quali giungevano per chiedere ragguagli su quale condotta avrebbero dovuto tenere, che si comportassero secondo quanto avrebbe fatto Treviso. <sup>34</sup>

Poiché la città prende il partito di rimanere fedele alla Serenissima e si prepara alla difesa, Sanudo racconta che la popolazione era impaurita e «molti cittadini di Treviso con le lhor done andono a star a Colalto, come loco de l'imperio; tamen diti conti da Colalto mostrano esser marcheschi [veneziani]...». <sup>35</sup>

L'esercito di Luigi XII entra nel territorio veneto dalla Lombardia, mentre quello imperiale discende dagli sbocchi delle Alpi, lungo la valle dell'Adige e del Brenta puntando su Bassano e poi Feltre, da qui verso Belluno e Quero lungo la valle del Piave per affacciarsi sull'intera Marca trevigiana. Essendosi diffusa la notizia che Massimiliano era entrato a Feltre e che avrebbe deviato verso Serravalle per raggiungere la pianura, la Repubblica delibera di inviare Alvise Mocenigo, quale proprio ambasciatore, ad accoglierlo con l'intenzione di scendere a trattative: l'incontro sarebbe avvenuto nel castello di San Salvatore dei conti di Collalto. Tuttavia, non solo gli imperiali non si presentano, ma ci sono tutti i presupposti per credere che comunque nulla di positivo ne sarebbe sortito per Venezia, poiché sempre Sanudo riferisce che nella missiva con cui si comunicava la volontà imperiale di venire ad un accordo con la Repub-

---

<sup>33</sup> SANUDO, VIII, 375.

<sup>34</sup> SANUDO, VIII, 380.

<sup>35</sup> SANUDO, VIII, 427.

blica, era altresì resa ben chiara la pretesa di avere Treviso e il Friuli, «instruom diabolosa, cativa et venenosa» rispetto alla quale i veneziani non si sarebbero mai arresi.<sup>36</sup>

Dai primi giorni d'agosto del 1511, francesi e tedeschi dimostrano sempre più scopertamente l'intenzione di espugnare Treviso, premendo da nord verso la città; dal campo franco-tedesco situato a Montebelluna, i capitani imperiali inviano di nuovo i loro messi ai vari castelli, che i veneziani avevano nel frattempo riconquistato, per chiedere la resa, assicurando in caso contrario «cæsarea indignatione igne et ferro et ultimum supplicium et totalem ruinam et perditionem».<sup>37</sup>

Bartolomeo Zuccato scrive una cronaca di quegli anni di guerra, dei quali rimane un fedele testimone: «fra tanto i francesi che di qua del Piave erano rimasti, a Nervesa si fermarono e molti de' principali capitani et condottieri passarono al castello e nel contado di S. Salvatore, nel quale eravi allora Jacopo Antonio e Nicolò fratelli, della nobilissima famiglia di Collalto, uomini di grande maneggio e di rara fede, i quali con l'impegno e l'accortezza loro salvarono un gran numero di contadini che nel loro contado con le sostanze e animali suoi s'erano ricoverati, e per l'autorità grande da quelli Capitani Francesi lor data sopra quelle genti barbare, molti incendi interdissero che nei villaggi del Trevisano all'intorno fatti non furono, laonde ogn'uno ne riportarono non poca laude. [...] Questo beneficio non poterono avere infiniti altri poveri contadini, i quali per sicurezza loro e delle sue famiglie s'erano ricoverati nel bosco del Montello, e per la valle nascostisi, perciocchè da cani avezzi alla caccia non già di fiere ma d'uomini, che a questo effetto i francesi seco ne menavano, venivano ritrovati e saccheggiata la roba, gli uomini e le donne fino alla camicia spogliavano, gli uomini con diversi tormenti martirizzavano, acciocchè da sè stessi la taglia si facessero».

---

<sup>36</sup> SANUDO, VIII, 502 a 514.

<sup>37</sup> SANUDO, XII, 419.

Levato il campo da Montebelluna, infatti, i nemici si erano stanziati a metà settembre a Nervesa ed avevano costruito un ponte sul Piave,<sup>38</sup> per raggiungere la riva sinistra e spingersi verso il Friuli: avevano bisogno di approvvigionarsi e quel territorio era ancora piuttosto ricco, non avendo sofferto fino ad allora le angherie consumate in quegli anni altrove. In seguito, ritornando sui propri passi e costeggiando la riva destra del fiume, l'esercito si sarebbe portato sotto le mura di Treviso, dove l'assedio posto dall'8 al 15 ottobre sarebbe tuttavia fallito.

Enrico di Collalto, abate di San Salvatore, fratellastro di Antonio Rambaldo I e corrispondente di Ludovico Antonio Muratori, è l'autore di una *Genealogia* in lingua italiana ricca di notizie sui conti, pubblicata da Passolunghi nel 1987 a corredo della sua storia della famiglia, assieme con una raccolta di documenti.

In essa, si incontrano «Jacopo Antonio e Nicolò fratelli», i conti citati nella cronaca di Zuccato, i figli di Vinciguerra e Giulia Martinengo che avevano nel 1481 ricevuto l'investitura dei diritti feudali dello zio da parte del doge; essi erano in quel periodo i signori delle contee Collalto, assieme con i cugini Gian Antonio, Sertorio, Nicolò IV e Manfredo V, figli di Gian Battista e Caterina Trissino.

All'inizio della guerra, la Repubblica aveva la necessità di arruolare quanti più uomini fosse possibile per far fronte al nemico e libera dunque dal bando coloro che erano stati allontanati dalle loro terre e da Venezia per omicidio, purché fossero disposti a combattere per quattro mesi; sia Zuccato, sia Pietro Bembo nella *Historia veneta* raccontano che Jacopo, condannato per l'uccisione dello zio Bernardino, si avvale di tale opportunità e presta servizio per quattro mesi con 100 cavalli a sue spese. Parte anche il cugino Gian Antonio, il quale «fu condottiero di cavalleria per la Serenissima Repubblica di Venezia, per conservazione della

---

<sup>38</sup> Sul luogo dove in seguito, in epoca napoleonica, verrà gettato quello attuale, benché più volte ricostruito.

quale nel 1509 si mostrò fornito di un'eroica intrepidezza nel fatto d'armi di Gera d'Adda».

L'iconografia della pala di Susegana è interpretata da Cohen (1971) come *Trionfo della chiesa sul paganesimo*, a motivo dell'architettura in rovina, avvolta per metà nell'ombra dalla quale emerge la presenza del profeta veterotestamentario Daniele, mentre sul primo piano si impongono, quali rappresentanti della chiesa trionfante, l'imperioso san Pietro da un lato e Giovanni Battista davanti ad un luminoso fascio di colonne intatte dall'altro.<sup>39</sup>

Tuttavia, si potrebbe considerare la possibilità che gli anni difficili appena trascorsi, di soprusi e di barbarie contro donne bambini e proprietà, possano trovare riscontro in quanto rappresentato nel dipinto, non ultimo per il ruolo assunto dalla famiglia committente in quei tormentati avvenimenti. L'analogia fra il paganesimo e quanto vi è di immorale e distruttivo nella guerra probabilmente non sfuggiva ai fedeli di quel tempo, dopo le dure prove sperimentate in prima persona, tanto quanto rimaneva vivo il ricordo della pietà e della protezione dimostrate dai signori del contado nel nome di una fede comune e di un condiviso desiderio di pace e prosperità. Benché all'epoca della guerra fosse ancora molto giovane, quanto si ricorda di Nicolò IV, figlio di Gian Battista, mette in luce gli ideali educativi promossi all'interno della famiglia comitale; si scrive che «premesse a questo conte d'instillare ne' suoi figliuoli li vari obblighi del cavaliere, e di far loro conoscere che è uopo ornare la nascita grande con virtù grande, e che si deve scegliere la pietà per via e direttrice delle nostre azioni».

D'altra parte, si aggiunga che in una simile circostanza Pellegrino è chiamato a dipingere la pala di San Giuseppe nel duomo di Udine; secondo Avogadro (1883), infatti, l'altare su cui si trova tuttora il dipinto è

---

<sup>39</sup> Tuttavia, la presenza di san Daniele potrebbe semplicemente essere ricondotta al fatto che la primitiva pieve del luogo era a lui dedicata.

stato eretto nel 1500 su proposta del luogotenente Antonio Loredan «ac-  
ciò Dio per i meriti di S. Giuseppe ne difenda dai Turchi».

Si ricordino i punti cardine dell'analisi dell'opera condotta da Ven-  
turi (1928), da un lato l'arte di Pellegrino, dall'altro la cultura figurativa  
veneziana. Nella prospettiva di un precedente viaggio a Milano, quanto  
veniva lì ricondotto a Pellegrino potrebbe, appunto, essere sciolto in  
chiave lombarda, a cominciare dallo squadro bramantesco di tutta la po-  
tente figura di san Pietro, che denuncia una vera e propria adesione ad  
un modo nuovo di costruzione della figura umana. L'intero disegno geo-  
metrico del manto, ma soprattutto il dettaglio dello scorcio del braccio  
che regge il libro, con il drappo gettato sulla spalla tutta risolta infine  
dalla sintesi del risvolto, su cui si imposta lo scarto del volto, è una com-  
binazione di motivi bramanteschi. Egli si presenta con la risolutezza di  
un guerriero, tanto che il vigore e la fierezza che lo contraddistinguono  
sono degni di un confronto con gli *Uomini d'armi* di casa Panigarola.

Il rapporto instaurato fra santi ed architettura è parimenti quello  
proposto nella pala di San Giuseppe di Pellegrino, peraltro più volte ac-  
costata alla pala di Susegana: San Pietro si proietta sulla fronte dell'ope-  
ra ed assume un valore addirittura architettonico, controbilanciando la  
prospettiva di colonne che spinge in avanti il Battista; non di meno, d'al-  
tro canto, lo scivolare in lontananza delle rovine in ombra alle sue spalle  
salda il suo profilo sul primo piano, dove viene colto da uno spiovente di  
luce laterale, che dà risalto anche agli incarnati delle figure centrali e so-  
prattutto al gruppo di colonne legate dal rosario.

Nel dipinto non vi è la rappresentazione prospettica di uno spazio  
svolto in profondità, estraneo e distaccato dalla realtà fisica in cui è col-  
locato il quadro, e offerto alla contemplazione dell'osservatore; neppure,  
d'altronde, vi si ritrova un'amplificazione, attraverso l'espedito pitto-  
rico, della struttura architettonica che accoglie l'opera, s'intende cioè al  
di là dei limiti imposti dalla superficie muraria, con lo scopo di coinvol-



gere l'osservatore in uno spettacolo architettonico, in cui la realtà del costruito e la finzione di ciò che è rappresentato si fondono in un'unica percezione.

Tuttavia, questa romantica invenzione di edificio in rovina si propone come uno studio a livello di illusionismo prospettico, il quale mette l'accento sul valore scenico e teatrale assunto dalla quinta architettonica. Essa non svolge dunque il ruolo di ospitare le figure dei santi, bensì si rivela determinante nel rapporto comunicativo con lo spettatore, nel momento in cui l'asimmetria dell'edificio rappresentato veicola l'attenzione principalmente sulle figure del Battista e di san Pietro. L'ossequio dovuto alla Vergine con il Bambino viene, invece, suggerito piuttosto con la scelta di issare il gruppo ben al di sopra della cerchia dei santi.

Se l'intento prospettico nella pala di Susegana non mira ad essere uno scientifico strumento di razionalizzazione della visione, né uno strumento d'inganno che integra con la finzione il reale, un punto di partenza valido per la sua comprensione potrebbero essere le parole di Arnaldo Bruschi sull'*Argo* di Castello Sforzesco, dallo studioso ritenuto opera di Bramante in collaborazione con Bramantino: «Si tratta infatti di una ricerca che si svolge ancora nel campo dell'illusionismo prospettico. Ma, qui, questo è impiegato non più, come in esempi precedenti [si vedano gli affreschi di casa Panigarola, il coro di Santa Maria presso San Satiro] solo come espediente di dilatazione spaziale e di approfondimento della figurazione al di là del piano fisico della parete. Qui la rappresentazione, da una profondità compressa e misteriosa al di là della parete, si proietta in avanti coagulandosi in una verticale cascata di elementi architettonici – senza dubbio bramanteschi – pesanti e incombenti, a stento sostenuti da due mensole gigantesche. È questo un momento di evasione, di 'vacanza' e di crisi: una rinuncia a convincere con la razionalità per colpire emotivamente l'osservatore con la suggestione diretta e prorompente del-

la rappresentazione». <sup>40</sup> Quest'ultimo carattere della riflessione bramantiniana coinvolge Pordenone, tanto che egli comincia a lavorarvi, conseguendo dapprima degli esiti ancora molto sperimentali nella pala di Susegana, e poi sempre più definiti negli affreschi di Sant'Antonio abate di Conegliano e nel *San Rocco* del duomo di Pordenone.

Soprattutto negli affreschi di Conegliano e del duomo di Pordenone, egli tende a forzare le regole della finzione prospettica, della costruzione dell'inganno, per assestare lo studio su aspetti più soggettivi, e potenzialmente fantastici, accordando alle modalità di percezione dell'osservatore un peso preponderante. Dall'esame della struttura originaria poligonale della cappella in Sant'Antonio abate, nasce così lo spazio scenografico intorno all'immagine della Madonna che cattura l'osservatore appena allo sbocco del breve corridoio di fronte. L'artificio prospettico permette inoltre di aprire, fantasticamente, un vano eccentrico nel pilastro del duomo di Pordenone, funzionale a mettere in relazione il *San Rocco* con il fedele. L'ardita prospettiva, in questo caso, non solo spinge la figura in avanti, ma quasi nello stesso tempo asseconda l'atteggiamento del santo che vuole mostrare le sue piaghe a chi gli si avvicina.

Di volta in volta, Pordenone progetta il suo lavoro in rapporto alla situazione concreta che gli viene offerta e l'invenzione prospettica è lo strumento principe per piegare quella situazione alla relazione con l'osservatore, affinché egli possa recepire un messaggio, un'emozione, un invito.

A Conegliano dà vita ad uno spettacolo illusionistico avvalendosi degli spunti proposti dalle tre pareti che costituiscono l'abside, nonché dal corridoio antistante, per ricreare un assetto nuovo capace di stupire l'osservatore; nel duomo di Pordenone, invece, egli non intende modificare un intero ambiente, bensì inventa, in una sola porzione di pilastro, «uno squilibrante episodio autonomo, come concentrazione di energie in

---

<sup>40</sup> BRUSCHI, 1969, p. 74 [descrizione dell'*Argo*].

un punto».<sup>41</sup> Anche qui l'intento non è quello di un approfondimento spaziale, come una sorta di moto centrifugo che dilata lo spazio reale, ma lo sfondamento dello spazio è ambiguo e può forse essere compreso appieno solo se messo in relazione con l'intenzione comunicativa impersonata dal santo ivi protagonista.

Oltre allo studio di problemi legati all'uso della prospettiva, la morfologia stessa della quinta architettonica nella pala di Susegana potrebbe suggerire qualche considerazione in merito ad una probabile visita in area milanese.

Pordenone progetta per lo sfondo un'architettura fantastica ispirata all'antico, che sebbene rappresentata solo parzialmente perché diroccata, tuttavia consente a chi l'ammira, al pari dell'incisione Prevedari, di immaginare l'aspetto originario dell'intero edificio, trattandosi della metà di un'edera. L'opera lasciata da Bramante in Lombardia potrebbe dunque aver rappresentato per l'artista un repertorio su cui riflettere. La facciata della chiesa di Santa Maria nascente ad Abbiategrasso, in particolare, potrebbe aver offerto un insieme di soluzioni architettoniche per l'ideazione dell'edera pordenoniana.

Benché l'attività lombarda di Bramante si sia di frequente piuttosto ispirata agli edifici di epoca tardoantica ancora presenti sul territorio, per il progetto riguardante la facciata di Abbiategrasso si è talvolta pensato a qualche disegno dall'antico, ricordo di un'esperienza diretta dell'architettura romana. Non tanto la visione frontale dell'arcone gigantesco, quanto il taglio laterale, che meglio coglie gli elementi strutturali dell'opera nei loro valori tridimensionali, potrebbe aver interessato l'occhio di Pordenone: ritorna la scelta del doppio ordine diviso dal blocco della trabeazione, mentre la combinazione delle colonne binate con i pilastri murari retrostanti potrebbe essersi tradotta nell'invenzione dei fasci di colonne proposti nella pala.

---

<sup>41</sup> BRUSCHI, 1969, p. 119 [descrizione dell'*Argo*].

Anche qui diventano molto significative le osservazioni di Bruschi, per cercare di comprendere quali caratteri dell'opera possano aver risposto alla ricerca di Pordenone: «Bramante nega il concetto albertiano della facciata pensata come un piano qualificato da un 'disegno'. La immagina come una specie di portico gigantesco o meglio di enorme portale; come un congegno spaziale, tridimensionale, costituito dall'incastro e dalla sovrapposizione di più sistemi *ordine + arco*. [...] il fronte diviene come un'improvvisa, complessa coagulazione di apparenze energetiche, di membranature in azione che dominano e vitalizzano con la loro emergente presenza tutto lo spazio circostante. La facciata si risolve in immagine teatrale; come favolosa e quasi provvisoria messa in scena trionfale nella quale ogni valore plastico e tettonico delle parti permane come struttura qualificante e pur si scioglie nell'insieme, in valori pittorici e atmosferici».<sup>42</sup>

Pordenone coglie probabilmente l'attitudine di questo complesso architettonico ad essere trasposto in termini pittorici, grazie alla dinamica emergenza dei suoi elementi strutturali: colonne, pilastri, trabeazioni, archi. Il confronto della quinta di Susegana con l'impianto architettonico protagonista nella pala di San Giuseppe di Pellegrino dà l'opportunità di verificare quanto più espressiva sia la ricerca luministica messa in campo da Pordenone su ogni rilievo della costruzione. Vi è una sorta di esaltazione del dialogo tra luce e ombra, non da ultimo, si ricordi la lettura di Cohen, per rafforzare il messaggio della «continuità e [della] concordanza tra mondo pagano e mondo cristiano»,<sup>43</sup> tematica peraltro del tutto in linea con la poetica bramantesca.

Non solo l'infilata virtuosistica di elementi in prospettiva è descritta con grande ricchezza di inflessioni chiaroscurali, con molteplici e continue variazioni di luminosità che ne modulano ogni dettaglio, ma la stessa cura è riservata all'intera superficie in controluce, dove ad alcuni

---

<sup>42</sup> BRUSCHI, 1969, p. 97 [descrizione della facciata di Abbiategrasso].

<sup>43</sup> BRUSCHI, 1969, p. 42 [descrizione dell'incisione Prevedari].

tagli spioventi di ombra più profonda fa da controcanto il lieve riverbero dei profili di una colonna o di un peduccio.

Se l'orizzonte di cultura lombarda potrebbe dunque aprire ad inedite direzioni di ricerca, i rimandi alla pittura veneziana si pongono nel contesto dell'opera con altrettanta approfondita autorevolezza. Come dimenticare il garbo dell'angioletto intento ad accordare il liuto, dove Pordenone rivela un carattere pittorico così «veemente e carezzevole a un tempo»: «il colore osseo delle altre figure come per miracolo si ammorbidisce in un fluido biondo vaporoso, che tutta avvolge la bella soave figurina, dalle chiome pallide al biondo miele della veste, alle carni tenere e soffici come polpa di frutto. E l'ala argentea del manto che palpita attorno le spalle propaga nella penombra dorata l'onda melodica della posa piena di slancio e d'abbandono».<sup>44</sup>

Accanto agli interessi in ambito prospettico, l'opera testimonia quanto Pordenone tenga a mettersi al passo con l'ormai imperante classicismo lagunare.

Diversamente dall'energico san Pietro, la figura dell'angelo non si incunea nello spazio, bensì è impostata secondo un'occupazione frontale del piano, si muove sulla bidimensionalità della superficie pittorica entro l'arco descritto dalla braccia ed intorno alla sagoma appiattita del liuto, mentre lo scorcio del ginocchio si perde fra le vesti di materia screziata. Pordenone dimostra di aver riflettuto su figure quali la *Giuditta* affrescata da Tiziano sulla facciata della merceria del Fondaco dei tedeschi, di aver visto la pala con l'*Arcangelo Raffaele e Tobia* nella chiesa di Santa Caterina a Venezia, immagini dell'incipiente classicismo veneziano, figure che creano lo spazio attorno a sé grazie all'armonioso ruotare degli arti aperti ad arco.

Si è pensato a Sebastiano, invece, per l'immagine di santa Caterina, soprattutto alla elevatezza della concezione degli atteggiamenti umani

---

<sup>44</sup> VENTURI, 1928, pp. 643-644.

nella pala di San Giovanni Crisostomo. La critica si è orientata sul nome di Sebastiano anche per le due sante nella precedente paletta del 1511, ora alle gallerie dell'Accademia. Probabilmente nell'approccio al classicismo e alla civiltà lagunare, Pordenone incontra in Sebastiano un rappresentante più in sintonia con la tradizione figurativa lagunare, quale si era configurata nel corso del primo decennio, s'intende in modo particolare con la cultura protoclassica di origine peruginesca espressa dal tardo Bellini, in opere quali il *Battesimo* di Santa Corona a Vicenza e la pala di San Zaccaria datata 1505 a Venezia, e da Giorgione, fin dagli esordi fino ai *Tre filosofi* all'altezza del 1505. Intorno al 1506, verosimilmente, i due creati di Giorgione, Tiziano e Sebastiano, cominciano ad uscire con una loro personalità, tuttavia ponendosi nei confronti del magistero giorgionesco in termini molto diversi. Nella prima opera di Sebastiano, il *Giudizio di Salomone*, già in palazzo Loredan, interviene una legatura ad arco delle figure, le braccia si inseguono e una dolcezza di rapporti contraddistingue l'intera impaginazione dell'evento, tutti caratteri formali che corrispondono ad un consentimento con i modi dell'ultimo Bellini e di Giorgione alla metà del decennio. Per quanto attiene, invece, alla comprensione della prima produzione tizianesca torna piuttosto utile un giudizio formulato da Roberto Longhi, secondo il quale il paliotto di Anversa, dipinto d'esordio dell'artista, dimostra quanto Tiziano si sbarazzi di «ogni residuo di sfumatura preraffaellita»,<sup>45</sup> ovvero 'protoclassica' con riferimento all'opera del maestro, per rivalutare i quattrocentisti locali, *in primis* Bellini e Carpaccio. Se Sebastiano può essersi dunque trovato nella bottega di Giorgione al momento della realizzazione dei *Tre filosofi*, come potrebbe dimostrare il confronto con il *Giudizio di Salomone*, molto più difficoltoso diventa invece il paragone fra i *Tre filosofi* e il dipinto di Anversa o la *Susanna* di Glasgow del giovane Tiziano.

---

<sup>45</sup> LONGHI, 1946, pp. 22, 64.

Si osservi che l'andamento arcuato dei profili delle sante di Pordenone nella paletta del 1511 potrebbe far capo ad una ricerca in senso protoclassico, tuttavia l'esito esprime qui più una scansione spaziale tra le due figure, come un susseguirsi di quinte di sapore tardoquattrocentesco, piuttosto che una legatura ritmica risolta in valori di superficie al pari della pala di San Zaccaria di Giovanni Bellini; del resto, però, è importante lasciare sullo sfondo della lettura di questo dipinto la produzione tarda di Bellini, poiché rappresenta comunque una delle referenze più sicure nel momento in cui l'artista volge lo sguardo verso Venezia.

Riprendendo il discorso sulla pala di Susegana, si vorrebbe, inoltre, riflettere su un'altra osservazione forse più nota agli studiosi di Tiziano che di Pordenone: Georg Gronau (1921) suggerisce un confronto fra il dipinto Kemp, il *Ritratto d'uomo con libro e veduta di Venezia* ora alla National Gallery di Washington, e il san Pietro della pala di Susegana assieme con il san Prosdocimo rappresentato nel pannello ora nel museo di Raleigh, ma proveniente dal castello di San Salvatore dei Collalto. Sarebbe opportuno, infatti, mettere in rilievo, sebbene i pareri non siano concordi fra gli studiosi, che queste due opere di Pordenone sono del tutto contemporanee ed il suggerimento dello studioso tedesco mette a disposizione un motivo in più per ribadirlo.

L'energia che anima la figura e la crudezza volitiva del gesto con cui l'uomo impugna il fazzoletto collocano il ritratto di Washington all'altezza della *Susanna* di Glasgow e della *Lucrezia* già Fleischmann, in un momento in cui, circa nel 1507, Tiziano si confronta non solo con il realismo di Dürer, ma anche con la maniera 'grande' maturata in quell'anno da Giorgione nel genere delle mezze figure, secondo quanto ricorda il testo vasariano. Si tratta, infatti, del periodo prima dell'impresa del Fondaco, fino alla xilografia del *Trionfo di Cristo*, che sempre Vasari riferisce del 1508, quando l'opera di Tiziano deve piuttosto definirsi 'preclassica', non potendo ancora essere letta nel puro segno del classicismo per l'insi-

stere appunto di forti tratti realistici, così come diverrà possibile subito dopo a partire dall'*Angelo Raffaele con Tobia* ora alle gallerie dell'Accademia di Venezia e dal ciclo del Fondaco.

Non si vuole tanto sostenere che Pordenone nella pala di Susegana faccia diretto riferimento a quella produzione di Tiziano o all'attività del Dürer veneziano, quanto si ritiene opportuno soffermarsi sulla sostanza di quel confronto che chiama in causa sia il gesto perentorio con cui san Pietro tiene le chiavi, sia il piglio psicologico con il quale si descrive il suo sguardo. La possente immagine di san Pietro sembra nascere dall'incontro di caratteri bramanteschi con un manifesto desiderio di appellarsi a brani di realtà e conduce a considerare l'ascendenza che per l'artista potrebbero aver avuto a questo punto sia la pala di Santa Cristina del Tiverone sia l'attività ritrattistica giovanile di Lorenzo Lotto, in corrispondenza del *Ritratto del vescovo De' Rossi* datato 1505; produzione parimenti orientata sul magistero di Bramante e di Bramantino, tanto quanto sullo stile del maestro di Norimberga. La materia preziosa della pala di Susegana, nonché la forma ancora chiusa del suo fare pittorico, nel quale i profili è come se fossero rialzati, depongono anch'esse a favore di tale referenza lottesca.

L'accento realistico e la ripetizione, più che la coordinazione, di sguardi e gesti si giustificano all'interno di un'emergenza narrativa, che come raccontato da Cohen caratterizza l'opera quale rappresentazione dell'*Ecclesia triumphans*, ma non sembrano accordarsi con un tenore espressivo di matrice veramente classica, nel senso che la ricerca di Pordenone non sembra qui ancora approdata ad un grado di High Renaissance.

Si aggiunga, inoltre, come già più volte sottolineato, che l'assunto narrativo sotteso alla *Sacra conversazione* implica la celebrazione della stessa famiglia committente con riguardo, in primo luogo, alla concessione del giuspatronato sull'*ecclesia plebis* di Susegana, ma anche ai meriti



acquisiti dal casato nei confronti dei sudditi negli anni difficili della guerra contro la lega di Cambrai, senza peraltro dimenticare di evidenziare il riferimento al prestigio sociale, di cui si fregiava in particolare il ramo dei Collalto di sopra.

Tale contesto potenzialmente narrativo ha probabilmente reso arduo per il pittore un completo controllo dei canoni espressivi legati alla forma classica, permettendo di contro l'affermarsi di una vena realistica definita talvolta dalla critica come "antilagunare", dunque troppo espressiva, addirittura aggressiva, ed in special modo attenta alle sfumature psicologiche di ogni protagonista.

Quando il pittore, di ritorno dalla Lombardia fra la fine del 1512 e l'inizio del 1513, riprende il confronto con la civiltà lagunare, egli lo affronta su basi rinnovate da molteplici esperienze e la pala di Susegana è espressione della complessa conciliazione di momenti di crescita scaturiti dalla riflessione su tradizioni figurative alquanto differenti.

Si deve probabilmente pensare che nel dipinto l'artista colga l'occasione di un serio confronto con il classicismo tizianesco, ma che lo contemperi con quanto incontrato nella recente esperienza nell'entroterra lombardo e soprattutto lo commisuri con l'arte di Lorenzo Lotto, che nel trevigiano aveva lasciato una superba sintesi di lezione prospettica lombarda e rigore realistico düreriano nella pala di Santa Cristina al Tivero-

ne. Il confronto fra la pala di Lotto e le coppie di santi a mezza figura, stilisticamente coeve alla pala di Susegana, che Ridolfi ricorda ai lati della *Trasfigurazione* ora esposta a Brera, tutte tavole già nella cappella vecchia del castello di San Salvatore, consente con immediata evidenza di mettere a fuoco non solo il ruolo assunto in questo momento dal pittore veneziano nell'opera di Pordenone, ma anche nel contempo di ribadirne l'orientamento lungo il medesimo orizzonte culturale sospeso fra la Mila-

no di Bramante e Bramantino da una parte e il magistero del maestro tedesco dall'altra.

Nel solo pannello superstite ora conservato nel museo di Raleigh, il gioco d'incastro volumetrico di mani ed oggetti studiato nell'angolo destro, nonché la forma ampia e geometrizzata del pesante involucro del piviale, denotano un contesto di organizzazione dello spazio e di assetto volumetrico di ispirazione lombarda, tanto quanto l'intero brano di illu-sivismo materico proposto nel piviale stesso e la perspicuità con la quale viene rilevato ogni oggetto.

San Prosdocimo da un lato e san Girolamo dall'altro, inoltre, sono impostati per creare una sorta di cornice entro la quale si inseriscono le figure retrostanti; se l'immagine di san Prosdocimo potrebbe essere paragonata piuttosto ad una sontuosa quinta architettonica, tutta l'invenzione di san Girolamo, ed in particolare il disegno del braccio e del drappo in primo piano, suggerisce l'idea di un parapetto, che corre parallelo alla fronte del quadro e che permette uno spessore di spazio in cui viene a collocarsi san Giovanni.

Dopo quanto si è cercato di raccontare, si rimane tuttavia consapevoli che districarsi nell'intreccio stilistico della pala di Susegana resta un esercizio molto difficile.

A questo proposito si vorrebbe far ancora un ultimo richiamo a quanto Freedberg (1971) propone con riguardo al dettaglio della testa del profeta Daniele. Egli suggerisce un confronto con l'apostolo Giacomo nell'*Incoronazione della Vergine* del giovane Raffaello, già nella chiesa di San Francesco a Perugia. Lo studioso quindi tocca il problema dei contatti del pittore con l'Italia centrale e data il dipinto in un momento successivo alla pala con la Madonna della Misericordia di Pordenone, consegnata per la Pasqua del 1516. Anno quest'ultimo, in cui, appunto, Pordenone affresca, a fine estate, la *Madonna della Loggia* di Udine, di chiara referenza raffaellesca. Tuttavia, la pala di Susegana presenta ancora una

forma pittorica piuttosto chiusa, che non regge il confronto né con la materia giorgionesca della pala del duomo di Pordenone, né con il largo sviluppo formale ormai cinquecentesco dell'affresco di Udine.

Si è anche messo in rilievo che la città di Pordenone sin dal 1508 è concessa dalla Serenissima a Bartolomeo d'Alviano come ricompensa per i suoi servigi e probabilmente un tale contesto permette al pittore di visitare agevolmente e più di qualche volta i territori umbri originari del condottiero. Del resto, è nota la propensione dimostrata dall'artista nel corso di tutta la sua vita ad intraprendere viaggi con destinazioni sempre nuove per soddisfare le varie commissioni.

Quindi si sarebbe portati a pensare che già prima della pala di Susegana e dunque fra il 1513 e il 1514, il pittore si sia recato a Perugia e abbia avuto l'occasione di studiare il lavoro portato a termine da Raffaello intorno al 1503, in uno stile ancora intriso di accenti protoclassici e molto debitore nei confronti dell'opera di Perugino. Prima dell'approdo tizianesco e palmesco rappresentato dalla santa Caterina degli affreschi di Conegliano, nella quale un ben più maturo afflato patetico descrive l'espressione del volto, Pordenone cerca di affinare la propria comprensione del linguaggio classico attraverso l'opera del primo Raffaello, così come sul fronte dell'arte lagunare aveva individuato nel classicismo del giovane Sebastiano del Piombo uno dei suoi punti di riferimento prediletti fin dalla paletta del 1511.

La ricerca del pittore si appunta dunque sulla straordinaria varietà espressiva delle teste nel dipinto di Perugia, al fine di introdurre nella *Sacra conversazione* una maggiore scioltezza nell'atteggiarsi dei personaggi e più naturalezza nel cogliere la figura umana nella sua intima sostanza; il pittore mira a guidare l'occhio da un personaggio all'altro attraverso i diversi moti dell'animo, più che tramite la gestualità dei corpi.

Nel corso del 1514, Pordenone affresca la cappella della Madonna nella chiesa di Sant'Antonio abate a Conegliano e la volta della chiesa di

Villanova, dove la pittura si fa pastosa e morbida e prelude alla ormai prossima maniera giorgionesca della pala con la Madonna della Misericordia, commissionata al pittore nel 1515, per essere messa in opera su di un altare della cattedrale di Pordenone entro la Pasqua del 1516.

Il contratto prevede la raffigurazione di una *Mater Misericordiae* fra i santi Cristoforo e Giuseppe, ma l'artista interpreta il dipinto piuttosto come una Sacra famiglia, verso la quale s'approssima la figura di san Cristoforo. Le indagini radiografie eseguite durante l'ultimo restauro di qualche anno fa confermerebbero quest'ultima ipotesi iconografica, poiché il san Cristoforo è inizialmente rappresentato più vicino al margine del quadro in una posizione più discosta e solo successivamente viene modificato il disegno di buona parte della figura per farla convergere verso il centro della composizione.

In ogni caso, si direbbe che il pittore voglia evitare di rappresentare i personaggi indicati nel contratto come in una tradizionale *Sacra conversazione* e cerchi un modo per legare le figure attraverso l'espedito di una semplice 'storia', creando un contesto dal carattere più narrativo che contemplativo. Tale accorgimento gli consente, soprattutto, di sperimentare la possibilità di conferire una *vis* drammatica ai santi Cristoforo e Giuseppe, che altrimenti non avrebbe incontrato giustificazione e alla quale negli affreschi di Conegliano aveva rinunciato per una più fedele adesione ai canoni del classicismo.

Come suggerito in un primo tempo da Furlan (1988), forse il desiderio è nato proprio dallo studio del san Cristoforo nella xilografia con il *Trionfo di Cristo* di Tiziano (c. 1508), a sua volta ispirato da un probabile disegno di Michelangelo, al quale guarda anche Raffaello allorché appresta la *Resurrezione* Chigi.

Pordenone dimostra, dunque, di voler recuperare una vena drammatica ed espressiva, che secondo parte della critica aveva già contraddistinto la pala di Susegana o addirittura accomuna le due pale nel caso in

cui si pensi che la pala di Susegana sia di poco successiva a quella della Misericordia, e fa appello all'arte che Tiziano esprime poco prima dell'affermazione dell'incipiente classicismo nella decorazione del Fondaco dei tedeschi.

Lo stile del giovane Tiziano negli anni precedenti l'impresa del Fondaco si presta bene del resto, qualora si voglia addurre ad una composizione un'enfasi più pronunciata sotto il profilo della resa plastica e del dinamismo nelle relazioni fra i protagonisti.

Oltre al magistero di Dürer tutto proteso sulla strada della realtà, un referente imprescindibile per Tiziano in quegli anni rimangono gli studi di Michelangelo per la *Battaglia di Cascina* o disegni comunque derivati da quel cartone. Quindi un'arte non propriamente classica, a motivo del forte accento realistico impresso da Dürer, tuttavia edotta di esperienze assai significative sul fronte del classicismo.

Lo stesso Tiziano pur nel cuore della temperie classica scaturita a Padova nel 1511 nella Scuola del Santo, nel momento in cui si accinge all'affresco di storia dal carattere potenzialmente drammatico, si ricorda di quegli anni giovanili e della carica espressiva allora esperita nelle sue opere, tanto è vero che spesso gli studiosi hanno accostato la *Susanna* (c. 1507) a quelle pitture ad affresco.

Alessandro Ballarin sostiene che nel corso del 1515 il pittore si accinga ad un'ulteriore visita nella terra di Bartolomeo d'Alviano. Questa volta il pittore è pronto per rivolgere il suo studio alla *Deposizione* commissionata a Raffaello nel 1507 da Atalanta Baglioni per la cappella di famiglia in San Francesco a Perugia, tanto che al suo ritorno egli si ispira liberamente a questo modello nella *Resurrezione di Lazzaro* conservata nel museo di Praga.

La *Resurrezione* è intessuta di brani giorgioneschi mediati dalla maniera di Sebastiano del Piombo ed inaugura nel percorso pordenoniano un inedito senso del coordinamento fra le figure, che non è avvertibile

nei dipinti precedenti. Pordenone dunque porta avanti il suo affinamento stilistico sul versante giorgionesco del classicismo veneziano, ma lo studio del dipinto di Raffaello è destinato a toccare le corde più profonde della sua esperienza artistica e probabilmente ancora non cessa di far percepire la sua eco ancora ben dentro alla pala con la Madonna della Misericordia.

Il quadro Baglioni corrisponde a uno dei momenti di più intenso contatto da parte di Raffaello con l'eredità degli anni fiorentini di Michelangelo e in primo luogo con gli studi per la battaglia di Cascina. Rappresenta la riflessione del maestro sulla resa delle scene di movimento, sulle leggi di bilanciamento rispetto alla struttura del corpo umano, sull'unità compositiva dell'opera d'arte in merito alle forze che agiscono sul piano pittorico. Studiando il lavoro di Michelangelo, Raffaello non solo acquista il senso del movimento delle figure sul piano, ma anche impara a ricreare la forza vitale che anima i muscoli e le ossa del corpo umano.

L'iter grafico inerente all'invenzione del quadro Baglioni testimonia che questa è l'unica volta in cui, al pari di Michelangelo, l'artista studia la struttura anatomica delle figure prima di dipingerle. Allo stesso modo, gli studi preparatori dimostrano anche che il ricorso all'arte di Michelangelo è legato al desiderio di conferire al dipinto una maggiore drammaticità, di qualificarlo quindi come una rappresentazione del movimento.

Non di meno, l'appello all'arte classica rimane preponderante, tanto che una delle fonti figurative per l'esecuzione dell'opera si riconosce in un sarcofago rappresentante la *Morte di Meleagro*, più volte ripreso in vari bassorilievi tombali fin dal Quattrocento.

La *Resurrezione* di Pordenone sembra rafforzare questo aspetto di somiglianza con una composizione a bassorilievo, come a dire che il disporsi ritmico delle figure sul piano prevale su eventuali elementi emergenti; si direbbe quindi che vi è un'interpretazione del modello raffaello-

sco piuttosto ancora in chiave protoclassica, in accordo peraltro con la produzione veneziana di Sebastiano del Piombo e specialmente con il *Giudizio di Salomone*, di cui il dipinto di Praga propone una citazione pressoché letterale nella donna di spalle con l'indice puntato.

La rapida maturazione del linguaggio figurativo pordenoniano si misura nello scarto rispetto alla *Madonna della Misericordia*, dove l'interpretazione degli stessi stimoli culturali è risolta con vigore tutto nuovo. Se nel dipinto Baglioni emerge, nel movimento dei due gruppi da destra a sinistra, la splendida figura del giovane, tuttavia estranea al racconto evangelico sebbene forse rappresenti un possibile riferimento al figlio defunto di Atalanta, così verrebbe da dire è preminente nella pala di Pordenone la tanto dibattuta figura di san Cristoforo, che proviene dal fondo, guarda il torrente ed incede verso la Sacra famiglia. D'altronde la letteratura non manca di metterne in luce la volontà di studio anatomico, benché non si sia mai invocata per essa la necessità di una vera e propria esperienza di carattere centro-italiano.

Se si considerano, tuttavia, i futuri sviluppi dell'arte pordenoniana, la scelta di recarsi a Roma, e quindi di conoscere più a fondo quanto suggerito dal quadro Baglioni, non si può forse escludere che la figura di san Cristoforo non tragga vantaggio anche dalla cultura michelangiolesca che informa quell'opera. Del resto, a ben vedere è nella pala con la Madonna della Misericordia che davvero comincia ad affermarsi la poetica pordenoniana votata alle figure in movimento, dove san Cristoforo incede mentre si rivolge nel contempo al Bimbo sulle spalle, la Vergine ruota lenta e san Giuseppe porge con forte scorcio il piccolo Gesù al credente immaginato dinanzi al dipinto.

Dunque il dipinto Baglioni deve aver significato molto per il giovane Pordenone, in quanto era in grado di dare delle risposte alle sue attitudini stilistiche più personali, quelle che si sarebbero affermate con prepotenza da lì a qualche anno.

Dopo la poetica del classicismo dispiegata negli affreschi di Conegliano, nella pala con la Madonna della Misericordia, Pordenone matura dunque la sua tecnica giorgionesca di materia stesa con pennellate larghe e sciolte. Il cromatismo freddo di Vallenoncello, retaggio lombardo, cede il passo ad accordi profondi di bruni e rossi nella pala di Pordenone, avanza un giorgionismo focoso e al tempo stesso devoto e lirico, si direbbe di avvertire ancora il clima figurativo veneziano del 1507, anno a cui Vasari attribuisce la svolta di Giorgione e l'avvento della sua maniera 'grande'.

L'ampia quinta di paesaggio si ribalta sulla fronte del quadro secondo una più moderna concezione dello spazio con costruzioni cromatiche a massa, che superano i criteri di vedutismo paesaggistico di eredità fiamminga e dunque giorgionesca, a cominciare dalla *Tempesta* fino ai *Tre filosofi*.

Un forte senso del movimento pervade l'apertura paesistica e soprattutto informa la figura di san Cristoforo, l'immagine del quale si profila fra due ampie arcate, che vanno a combinarsi con il profilo a sua volta aperto ad arco del manto della Vergine, come in una sequenza ritmica ravvicinata. Il volgere lento di tutta la figura femminile, la grazia con cui raccoglie il manto, per non dire dell'idealizzazione della testa con i capelli sciolti intorno alla dolcezza del volto riconducono, d'altro canto, di nuovo l'attenzione verso i modelli del classicismo tizianesco proposti nella parallela produzione del maestro cadorino.



Giovanni Antonio de' Sacchis detto Pordenone  
(Pordenone, 1483/1484 – Ferrara, 1539)  
MADONNA CON IL BAMBINO IN TRONO  
TRA I SANTI PIETRO, PROSDOCIMO, BARBARA E CATERINA

VENEZIA, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 964  
Olio su tavola, cm. 127 × 142  
1511

*Ubicazione originaria e provenienza*

Moschini, Marconi (1962, p. 173-174) riporta: «Già nel castello di San Salvatore di Col-lalto presso Susegana; nella prima guerra mondiale, durante l'occupazione austriaca, fu trasportato dai proprietari nel loro castello di Staatz. Dopo l'armistizio, in relazione ai provvedimenti presi nei riguardi dei sudditi ex-nemici, il dipinto fu sequestrato dallo Stato italiano assieme agli altri che dal castello di S. Salvatore erano stati portati in quello di Staatz (la 'Trasfigurazione' dello stesso Pordenone e la pala di Girolamo da Treviso). Mentre la 'Trasfigurazione' fu inviata alla Pinacoteca di Brera a riconoscimento della parte avuta da E. Modigliani (allora direttore di quella Galleria) in tale ri-cupero, le altre due opere furono destinate alle Gallerie veneziane (1927). Disperse an-davano invece le due tavole con quattro Santi pure del Pordenone e di una sola finora si sa la sorte (New York, Coll. Kress)».

Secondo Furlan (1988, p. 53), forse già nella chiesa di San Prosdocimo: «Poiché l'opera non è ricordata dalle fonti, che pure menzionano il trittico ora smembrato tra la Pina-coteca di Brera e il North Carolina Museum of Art di Raleigh, il Fiocco (1939) ha sup-posto che essa, collocata nella 'cappella vecchia' del Castello, fosse stata sostituita po-chi anni dopo l'esecuzione. Tuttavia, poiché la paletta non risulta citata né da Crico (1828), né da Cavalcaselle (1876), che ebbe modo di visitare anche l'interno del Castel-lo, è possibile ipotizzare che sin dall'origine essa si trovasse in una chiesa diversa.

*Iscrizioni:* «P[RE]SBYTER HOC PETRUS FECIT CO[M]PONERE / QUADRUM./ . M.D.X.I.»

*Condizioni e restauri*

Moschini, Marconi (1962, p. 173) riferisce: «Stato di conservazione cattivo, con sollevamenti, perdite di colore, abrasioni e ritocchi in parte alterati, specialmente nel manto di S. Pietro».

Rizzi (1978, pp. 177-178, p. 184, nota 2) registra un intervento conservativo effettuato nel 1967 da Antonio Lazzarin; secondo lo studioso, inoltre, «la tavola si presenta in condizioni di lettura men che mediocri [...]. La cartella clinica del dipinto, colpito nel 1917 da schegge di proiettile, più che per mali curabili quali i sollevamenti di colore, preoccupa per i pesanti ritocchi e per le lacune integrate da accademici pennelli e facilmente individuabili anche ad una superficiale osservazione essendosi il colore nelle zone ridipinte in parte alterato. Si veda ad esempio lo spulito manto del S. Pietro o i troppo bamboleschi volti delle sante di cui Caterina ha occhi e orbite totalmente rifatti. La radiografia e gli infrarossi hanno inoltre rivelato come il testo originario sia impiastrocciato e interpolato più di quanto era dato presumere tanto da renderne problematico un restauro non meramente epidermico. [...] ...non è escluso che certo *sebastianismo* sia almeno in parte imputabile a pesanti ridipinture ottocentesche, tanto più che pressoché rifatto è il lezioso volto di profilo della S. Barbara, in apparenza la più vicina delle figure ai modi di Sebastian Viniziano».

Caterina Furlan (1988, p. 53) sottolinea come la valutazione del dipinto non possa prescindere dalle desolanti condizioni dell'opera: «ai danni provocati durante la prima guerra mondiale (un proiettile confitto nel supporto è stato recuperato durante il recente restauro) e alle cadute di colore (dovute in parte ai chiodi usati dall'artista per fissare due longheroni trasversali sul retro della tavola) si aggiungono le molteplici abrasioni provocate da precedenti, troppo radicali puliture. Il drappo rosso alle spalle della Vergine risulta quasi completamente ridipinto, mentre il colore grigiastro del manto di San Pietro è frutto di un viraggio del giallo di piombo utilizzato dallo stesso Pordenone: il quale, come è emerso dagli esami radiografici, aveva predisposto gli effetti di cangiantismo e di chiaroscuro mediante stesure preliminari di biacca con un pennello piatto».

Nel 1996 Cohen (II, p. 520) ribadisce lo stato molto compromesso del dipinto con notevoli perdite e abrasioni sulla superficie pittorica e con alcuni cambiamenti nelle rela-

zioni cromatiche, anche se un difficile restauro durato molti anni ha stabilizzato un po' la situazione (eseguito da Savio in Accademia). Ci sono importanti perdite e abrasioni nelle teste delle due sante femminili con il lato destro del volto di santa Caterina parzialmente perduto, mentre la pellicola pittorica nel volto della Vergine è in gran parte intatta anche se su una superficie irregolare. Le teste dei due santi sono in condizioni migliori. La parte inferiore della tavola presenta lo stato conservativo peggiore con, ad esempio, i piedi di san Pietro in gran parte persi e rifatti, anche se l'iscrizione è originale. Le maggiori alterazioni dei colori si riscontrano nella veste scurita di san Pietro e nei rossi troppo brillanti del panno d'onore e della veste di santa Barbara.

#### *Referenze fotografiche*

Oswaldo Böhm, Venezia

#### *Bibliografia*

Fiocco, 1921, pp. 193-94. Longhi, 1927, p. 14. A. Venturi, 1928, IX, pt. 3, p. 642. O. Battistella, 1929, pp. 95-96. Moschetti, 1932, pp. 206, 208. Berenson, 1932, p. 471. Schwarzweller, 1935, pp. 25-28, 141-42. Fiocco, 1938, pp. 114-15; 1939, pp. 31-32, 139. Bettini, 1939a, p. 473. Molajoli, 1939, p. 58. Pallucchini, 1944, I, p. xxxiv; 1944a, p. 102. Morassi, 1956-57, pp. 126-27. De Logu, 1958, p. 262. Moschini-Marconi, 1962, II, pp. 173-74. Forniz, 1963, p. 45. I. Furlan, 1966, p. 9. Cohen, 1971, I, pp. 99-101, 105-6; II, pp. 30-34. Freedberg, 1971, p. 191. Muraro, 1971, pp. 164-65. Dell'Agnese Tenente, 1972, p. 41. Volpe, 1975, p. 101. Lucco, 1975, p. 3; 1982, pp. 33-35. Alberto Rizzi, 1978, pp. 177-89. C. Furlan, 1984, pp. 53-55; 1988, pp. 16, 53. Argan, 1985, p. 14. Rearick, 1985, p. 127.

#### *Fonti e dibattito storico-critico*

Il dipinto è attribuito a Pordenone da Fiocco che lo pubblica in un articolo dal titolo *Pordenone ignoto* nel 1921 e lo avvicina allo stile di Pellegrino da San Daniele, così come tutta la produzione del pittore fin verso il 1513.

Premettendo che «la cronologia del Pordenone giovine non è ancor chiarissima», Longhi (1927) osserva in questo momento del percorso dell'artista «una struttura quattro-

centesca appena sopraggiunta da pochi accenti di Sebastiano», mentre nell'interpretazione di Venturi (1928) la tavola dimostra, seppure rovinata dalle numerose ridipinture, «la derivazione vicentino-cimesca del Friulano, simile a quella di Pellegrino da San Daniele, ma con forme più ampie, arrotondate e solide. Netto e marcato è il contorno delle figure, come tornite in lucido legno variopinto, in pose rigide, tranne quella del Bimbo sgambettante e dell'armoniosa Santa Caterina. Le immagini, che poi prenderanno forza, talora brutale, sono qui giovanilmente gentili».

Secondo Gamba (1935) l'opera si presenta invece «assai bellinesca» e pure Schwarzweller (1935) ne commenta la crescente venezianità, piuttosto però nel segno di Giorgione (*Giovinetto con freccia* di Vienna e *Pastore con flauto* di Hampton Court) e di Tiziano (pala della Salute). Egli, inoltre, sottolinea anche alcuni caratteri estranei alla cultura veneziana nel trattamento del colore e nella tipologia leonardesca del Bambino.

Fiocco (1939) concorda nel leggere una maggiore venezianità nel dipinto, ma egli ritiene che questo possa essere spiegato unicamente con contatti friulani e trevigiani e che non si possa ancora parlare di vera pittura, i «caratteri struttivi» e il «gioco di colori squillanti ed accordati, ma ancora sussidiari» tradiscono infatti un fondamento che permane tolmezzino. La lettura di Bettini (1939) rimane confusa, poiché la paletta del 1511 è commentata assieme con la *Trasfigurazione* ora a Brera, a motivo della medesima provenienza, anch'egli ne evidenzia comunque la dipendenza da Pellegrino da San Daniele.

Così come Longhi, Pallucchini (1944) mette l'accento sull'apertura giorgionesca dimostrata dallo stile del pittore in questo momento: «il Pordenone aderisce al giorgionismo con la mediazione di Sebastiano, e con un fuoco cromatico più risoluto. Il tono giorgionesco gli permette di realizzare su di un piano di gusto moderno e veneziano una sua sintesi di forma e di colore. Il giorgionismo nel senso illustrativo e romantico conta molto meno per il Pordenone: in questo piano i due spiriti erano inconciliabili».

Secondo Morassi (1956-1957), se da un lato la composizione è ancora belliniana e il giorgionismo «è riflesso nella larghezza dell'impostazione e nella dolcezza qua e là asprigna dei panneggi, nell'atteggiamento della Madonna, nella tipologia del puttino», dall'altro «Per il suo senso più monumentale, per il suo fare più sintetico, questa pala

già esula tuttavia dalle intenzioni giorgionesche, e s'inserisce nella corrente iniziata dagli eredi di Giorgione medesimo, cioè Sebastiano del Piombo e, appunto Tiziano Vecellio».

Ballarin (1965) osserva nella paletta «qualche timido accento di venezianità» e accoglie la riflessione di Longhi e di Pallucchini che riconduce questi primi accenti a Sebastiano, poiché essi sono ancor più presenti nella *Resurrezione di Lazzaro*, da lui attribuita a Pordenone e collocata subito dopo la pala della Misericordia proprio per il giorgionismo ancora così presente e che di nuovo in parte deriva all'artista da Sebastiano (Giudizio di Salomone).

Italo Furlan (1966) nota una diretta suggestione di esperienze veneziane e non mediate da un filtro provinciale, mentre secondo Freedberg (1971) la tavola si avvicina ai modelli recenti della pittura lagunare, ma portando ancora un'impronta arcaica. Se nell'opinione di Muraro (1971) la composizione simmetrica, che sarà sempre meno congeniale all'artista, rimanda a Bellini e dimostra che qui il pittore non ha ancora raggiunto un suo proprio stile, Volpe (1975) sottolinea «il bellinismo aggiornato timidamente su Giorgione e su Sebastiano, ma non su Tiziano» e Lucco (1975) mette in evidenza una situazione «di sospensione tra il vecchio e il nuovo».

Secondo Rizzi (1978) il giorgionismo, manifesto nella produzione di Pordenone nel quinquennio 1511-1516, è ancora «sostanzialmente esente» nella paletta del 1511, che invece «protesta un'arcaicizzante quanto netta cittadinanza lagunare» *fin de siècle* nel bellinismo di base, nella calda cromia «già *progressista*» e nel motivo del drappo d'onore rosso.

Lucco (1982) concorda nel leggere un bellinismo «più arcaico di quello della pala di San Zaccaria», ma afferma che «la calda cromia denuncia chiaramente l'assimilazione del gusto 'giorgionesco'». Riprende dunque la relazione più volte richiamata con le opere di Sebastiano del Piombo e continua introducendo un eventuale rapporto con Romanino: «resta per me indubitabile il legame tra il volto di San Prodocimo, che è indubbiamente la parte meglio conservata di questa pala, e quello di San Ludovico di Tolosa nelle ante d'organo di San Bartolomeo, compiute da Sebastiano del Piombo tre anni prima. E ancora mi pare che richiami quest'ultimo artista quel senso di potenza

volumetrica, tetragona, che si avverte in tutte le figure; o quel panneggio spigoloso, a capriccio, radicalmente diverso da quello del Bellini, che si ripete in molte opere di Sebastiano, dalle ante citate, alla pala di San Giovanni Crisostomo, alla 'Salomè' di Londra o alla 'Vergine saggia' di Washington. La velocità della pennellata, tuttavia, impedisce alle zone cromatiche di assestarsi nella potente, calda, ma sostanzialmente queta tornitura dei volumi di Sebastiano; essa, piuttosto, tende a macchiare, a corrodere i bordi delle zone colorate, con una operazione che, se è nella sua partenza 'tizianesca', si avvia non dico a coincidere, ma almeno a farsi affine a quella del Romanino. Si osservi infatti una certa consonanza di spirito dei nostri santi di sinistra con il 'San Bartolomeo e San Girolamo' del pittore bresciano nella tavola della collezione Cunietti a Milano».

Caterina Furlan (1984, 1988) ritiene il dipinto di gusto tardo-quattrocentesco ed arcaico nella schematicità della composizione: «il dipinto evidenzia il ritardo del Pordenone, a questa data, rispetto alle esperienze pressappoco coeve di artisti quali Tiziano e Sebastiano del Piombo, esemplificabili attraverso la paletta della Salute o la *Sacra conversazione* nella chiesa veneziana di San Giovanni Crisostomo. Appare chiaro che, pur orientato da tempo verso Venezia, come attestano le parti più evolute del ciclo di Vaci-le, il giovane Pordenone vi si accosta con un'ottica ancora provinciale, focalizzando la propria attenzione su esponenti di una cultura ormai superata piuttosto che sugli stimoli derivanti dalla nuova 'visione' giorgionesca».

Argan (1985) nota che «c'è come una progressione dalla vaporosità delle nubi sul fondo all'architettata volumetria delle figure», che invece di fondersi con il cielo «si collocano in uno spazio più vicino, prendono volume, ritrovano e accentuano la proporzionalità delle grandi figure delle pale belliniane».

Cohen (1996) ribadisce che la paletta, sebbene probabilmente non fosse ubicata nella cappella vecchia di San Salvatore, è tuttavia una committenza Collalto anche per la presenza di san Prosdocimo, un santo a cui la famiglia era particolarmente devota, tanto che compare anche nel pannello di Raleigh che si trovava a lato della *Trasfigurazione* di Brera, poiché il discepolo di san Pietro avrebbe battezzato Rambaldo Collalto conte di Treviso; il dipinto, infatti, potrebbe essere stato eseguito per un'altra chiesa vicina,

sempre tuttavia dipendente dal giuspatronato dei conti. Lo studioso osserva che la rotondità delle forme e la salda impostazione delle figure sono elementi nuovi nel linguaggio del pittore, come pure la qualità atmosferica del chiaroscuro e il tono sentimentale presente nelle due teste delle sante, benché molto rovinate. Tuttavia l'idea espressa nella composizione è piuttosto convenzionale e di ispirazione quattrocentesca. La positura di san Pietro non è del tutto coerente, poiché non è chiaro se corrisponda ad un profilo o ad una figura di tre quarti ed inoltre non si capisce in quale modo egli stia sorreggendo il libro, l'inclinazione sul fianco di santa Caterina conferisce al gruppo un accento più ritmico, tuttavia le sue vesti sono disegnate con prevedibili linee a segmento, mentre nei panni della Vergine le forme si espandono e i profili si arrotondano, anche se l'effetto gonfiato della stoffa non restituisce un vero senso della monumentalità, essendo per giunta tutto racchiuso dal drappo d'onore e serrato fra il pastorale di san Prosdocimo e la torre di santa Barbara. Non vi è quindi relazione fra i protagonisti del quadro e questo è uno degli aspetti più quattrocenteschi, unito ad una forte intensità delle singole zone cromatiche che rimanda ad una concezione ancora analitica della pittura, anche se l'artista comincia comunque ad esercitarsi nel campo di una pittura più libera e sciolta che vuole imitare i più recenti raggiungimenti degli artisti più giovani allora a Venezia. L'atteggiamento malinconico delle figure, ognuna indipendente dall'altra, sembra piuttosto guardare ancora alla pala di San Zaccaria di Bellini, mentre l'ampio panneggio della Madonna, così come l'invenzione delle sante e la tipologia del Bambino vivace richiamano alcuni dettagli della pala di Sebastiano a San Giovanni Crisostomo. Muovendosi in un contesto più provinciale, lo studioso propone quindi il confronto anche con la *Madonna con il Bambino* datata 1511 di Mancini a Lendinara, quale esempio di derivazione da Bellini e Sebastiano, o con la pala di Santa Cristina al Tiverone di Lotto specialmente nelle rispettive figure di san Pietro, o con la più quattrocentesca figura di san Vendemmiano del polittico di San Fior di Cima nel profilo di san Prosdocimo.

Giovanni Antonio de' Sacchis detto Pordenone  
(Pordenone, 1483/1484 – Ferrara, 1539)  
SAN ROCCO TRA SAN GIROLAMO E SAN SEBASTIANO

VENEZIA, basilica di Santa Maria della Salute, sacrestia  
Olio su tavola, cm. 143 × 143

*Ubicazione originaria e provenienza*

«ornamento ch'era della Galleria del conte abate di Collalto, ci fu lasciata da S.E. il patriarca Gian-Ladislao Pyrker, presente arcivescovo di Erlau, del quale era dessa divenuta proprietà» (Moschini, 1842, p. 51); acquistato dal patriarca di Venezia Ladislao Pyrker, fu da questi donato al Seminario nel 1827 e quindi trasferito nella sede attuale (Niero, 1971, p. 41; Furlan, 1988, p. 55).

*Condizioni e restauri*

«anteriormente al recente restauro, un denso strato di vernice bruno-dorata alterava gli originari rapporti chiaroscurali e di tono; inoltre, 'ammorbidente' i contorni, conferiva



al nudo San Sebastiano una plasticità ben diversa dalla tensione lineare che caratterizza l'analogo santo nella pala di Vallenoncello. In seguito alla pulitura i colori sono riemersi in tutta la loro vivacità e sostanziale dissonanza: al rosso acceso del manto di San Girolamo si contrappone il grigio piombo (tendente al prugna) del mantello di San Rocco; all'azzurro intenso della calza di quest'ultimo santo il colore aranciato del perizoma di San Sebastiano. Inoltre, la tavola risulta molto ben conservata e forse proprio per questa ragione presenta dei contrasti di luce e ombra molto accentuati, scarsamente apprezzabili in opere del Pordenone pressappoco coeve, come la deperitissima palette delle Gallerie dell'Accademia, proveniente dal Castello di San Salvatore di Collalto, o la abrasa *Madonna e santi* di Vallenoncello» (Furlan, 1988, p. 53); il dipinto è in ottime condizioni dopo la recente pulitura, che ha rimosso molti strati di scura vernice gialla, rivelando una cromia ancora fresca (Cohen, 1996, II, p. 519).

### *Bibliografia*

Moschini, 1842, p. 51. Longhi, 1926, pp. 106-7. *Il Tempio della Salute*, 1930, p. 137. Gombosi, 1932, p. 175. Spahn, 1932, p. 195. Berenson, 1957, I, p. 122. Heinemann, 1962, I, p. 298. Mariacher, 1968, p. 110. Niero, 1971, p. 41. Ciardi Dupré, 1975, p. 412. Lucco, 1975, pp. 18-19; 1982, pp. 38-39. Tempestini, 1976, p. 59. Alberto Rizzi, 1978, p. 182. C. Furlan, 1984, pp. 89-90; 1988, pp. 16, 53-55. Heinemann, 1991, p. 97.

### *Fonti e dibattito storico-critico*

Dipinto attribuito a Girolamo da Treviso il giovane da Moschini (1842), in modo incerto a Lorenzo Lotto da Cavalcaselle (1871), all'attività giovanile di Palma il vecchio da Longhi (1926), ma tuttavia rifiutato nelle monografie di quest'ultimo artista (Spahn, 1932; Mariacher, 1968). Assegnato negli elenchi di Berenson (1957) al problematico Alessandro Oliverio e alla tarda produzione di Marco Basaiti da Heinemann (1962, ma ritenuto 'palmesco' nel 1991).

Lucco (1975) attribuisce, infine, l'opera a Pordenone e la data al 1512: «La fratellanza mentale con le idee del giovane Palma è qui al suo culmine; quasi al limite della con-

traffazione, nel corpo apollineo del San Sebastiano. [...] Ma, a dispetto delle placidezze zonali del colore, delle sagome semplificate in una geometria che preferisce l'angolo, la linea spezzata, alla curva ed al passaggio morbido, il confronto fisionomico [...] coi personaggi della pala di Vallenoncello [ritenuta del 1513-1514] mi pare non lasci adito a dubbi sulla paternità».

Rizzi (1978), invece, preferisce mantenere la tavola in un «limbo attribuzionistico», mentre nel frattempo sia Ciardi Dupré (1975), sia Tempestini (1976) ripropongono il nome di Alessandro Oliverio.

Lucco (1982) osserva di nuovo che il dipinto rappresenta una «trasgressione della regola tizianesca, pur nel suo apparente rispetto, per cui la 'zona' diventa, ancora una volta, 'macchia deforme'»; sottolinea che «l'accidente luminoso», per cui una sola ciocca di capelli serve a ombrare parte della fronte e gli occhi di san Sebastiano con un effetto di argentea ombra lucente, si ritrova negli stessi anni nella pala di San Marco sempre alla Salute, ma soprattutto nel Romanino della paletta di Breno; caratteri propri dello stile di Pordenone rappresentano «il panneggio eccentrico, capriccioso, similissimo a quello della pala del 1511» e «la pennellata lievitante, a dare una strana consistenza quasi di pasta vitrea alle zone colorate»; avvicina, infine, il dipinto al *San Rocco* affresco su un pilastro del duomo di Pordenone per «la sua risoluzione quasi in pure sagome ritagliate e inquietanti».

Secondo Caterina Furlan (1984) l'attribuzione a Pordenone risulta credibile: «Tuttavia, a meno che sostanziali novità non emergano da un auspicabile restauro, ritengo che la 'tornitura' del nudo San Sebastiano, così diversa dalla 'tensione' plastica dell'analogo santo di Vallenoncello, deponga a favore di una diversa personalità di pittore». Nella più tarda monografia (1988), la studiosa accoglie l'attribuzione e data l'opera tra il 1511 e il 1513.

Cohen (1996) ritiene che la paletta della Salute non si discosti molto in termini cronologici da quella datata 1511; l'accentuata impaginazione frontale dell'opera, priva di articolazione spaziale, e il piglio psicologico diretto di san Rocco, anzi, potrebbero suggerire anche una data anteriore. La nitidezza cristallina dei contorni, la dissonanza cromatica e l'asprezza dei contrasti chiaroscurali, ancora più accentuati dopo il restauro di

questa tavola così ben conservata, conducono a ritenere che l'artista non sia molto addentro nello studio della qualità atmosferica della pittura come pure si intuisce nella paletta del 1511, ma anche nelle pareti affrescate di Vacile. Addirittura la partizione 'a trittico' propone un arcaismo che ancora richiama il trittico di Valeriano, se si torna a guardare l'incipiente carattere veneziano della *Sacra conversazione* delle gallerie dell'Accademia, di matrice belliniana e sebastianesca; tuttavia, la positura forzata e lo studio chiaroscurale della figura di san Sebastiano potrebbero tradire anche una risposta ancora imperfetta al san Sebastiano delle ante d'organo di San Bartolomeo, più aggiornate in senso moderno, visto che il dipinto è stato ritenuto per qualche tempo opera del giovane Palma il vecchio. Più stringente, però, sembrerebbe il confronto con la produzione di altri protagonisti della scena veneziana, ma della generazione precedente tardoquattrocentesca: l'immediatezza e la monumentalità con cui si presentano i santi sembrano piuttosto confrontarsi con Bartolomeo Montagna, mentre il san Girolamo trova un punto di riferimento nelle figure di Cima. La paletta, sebbene assai interessante, mostra dunque un pittore ancora insicuro nel padroneggiare i mezzi della sua arte, con un linguaggio formale ancora sospeso tra Quattrocento e Cinquecento e ambiguo nel suo orientamento veneziano o piuttosto di terraferma.

Giovanni Antonio de' Sacchis detto Pordenone  
(Pordenone, 1483/1484 – Ferrara, 1539)  
MADONNA CON IL BAMBINO IN TRONO  
TRA I SANTI SEBASTIANO, RUPERTO, LEONARDO E ROCCO

VALLENONCELLO (Pordenone), chiesa parrocchiale dei santi Ruperto e Leonardo  
Olio su tela, cm. 315 × 171 [Furlan, 1988, p. 57] / cm. 238 × 162 [Cohen, 1996, II, p. 528]

#### *Condizioni e restauri*

Il dipinto è in discrete condizioni. La superficie è molto abrasa e ci sono piccole perdite di colore nel manto della Vergine, nella parte inferiore della tela e lungo la cucitura

verticale dove la Vergine tocca il piedino del Bimbo. Il danno più evidente è nel volto di san Ruperto. È stato pulito e restaurato nel 1938 e da Giancarlo Magri nel 1974. In quest'ultima occasione è stata rimossa la parte inferiore del pavimento con dei gradini, che era un'aggiunta successiva. Attualmente lungo la parte superiore ad arco vi è una striscia di tela non dipinta (Cohen, 1996, II, pp. 528-529).

### *Bibliografia*

Di Maniago, 1823, p. 238. Cavalcaselle, 1876, ed. Bergamini, 1973, pp. 185-86. Degani, 1880, p. 398. Ermacora, 1938, p.160. Fiocco, 1938, p. 121; 1939, pp. 41, 138. Molajoli, 1939, p. 70. Bettini, 1939, p. 70; 1939a, p. 474. Pallucchini, 1944, I, p. xxxiv. Berenson, 1957, I, p. 146. Ballarin, 1965, p. 62. I. Furlan, 1966, p. 9. Freedberg, 1971, p. 191. Cohen, 1971, I, pp. 133-34; II, pp. 60-62. Muraro, 1971, pp. 164-65. Tempestini, 1971, p. 18; 1979, pp. 28, 157. Dell'Agnesse Tenente, 1972, p. 41. Lucco, 1975, p. 101; 1982, p. 38. Volpe, 1975, p. 101. Alberto Rizzi, 1978, p. 182. C. Furlan, 1984, pp. 55-57, 89-90; 1988, pp. 18, 57-60. Pallucchini, 1984, p. 14. Bonelli (and Fabiani), 1988, pp. 86-87.

### *Fonti e dibattito storico-critico*

Di Maniago (1823) cita il dipinto come opera cinquecentesca di autore sconosciuto, ma vicino alla maniera di Pellegrino da San Daniele, Cavalcaselle (1876) lo elenca fra i dipinti di artista anonimo. L'autografia pordenoniana è riconosciuta soltanto a partire da Fiocco (1938; 1939), che inserisce l'opera fra la pala di Susegana, rispetto alla quale si propone con un «aumento di pittoricità, che è parallelo alla perfetta soluzione formale», e subito prima della Madonna della Misericordia: «tutte le forme sono risolte, espresse, allietate, esaltate dal colore, e nello stesso tempo tutte sono salde, potenti, indiscutibili». Per l'autore si tratta di un capolavoro dell'artista, ancora molto antonelliano, prossimo alle coppie di santi già nel castello di San Salvatore, e riconosce nel gruppo della Madonna con il Bambino un lontano riferimento a Montagna. Cita sant'Agostino, anziché san Ruperto.

Bettini (1939) colloca il dipinto, ancora giorgionesco, tra la pala di Torre e il polittico di Varmo, intorno al 1522, quando a Pordenone viene commissionato un gonfalone per la stessa parrocchia, che lo studioso pensa possa forse essere stato ridotto appunto a pala. La posizione di Fiocco si ritrova nel catalogo della mostra sul pittore del 1939: «Opera di insueta pacatezza, nella flessuosa esilità del S. Sebastiano, nel cader diritto delle vesti del corrucciato S. Agostino, si direbbe attenuta, ancor più dei dipinti precedenti, a una struttura quattrocentesca, con echeggiamenti antonelleschi e montagneschi, specie nella mite dominante figura della Vergine; non fosse per il colore, purtroppo oggi alquanto scaduto, ma d'evidente progredita raffinatezza di rapporti fra le prevalenti tonalità fredde, quasi argentate» (Molajoli, 1939).

Secondo Pallucchini (1944) si scorge nell'opera, come nelle pale di Susegana e del duomo di Pordenone, «il punto di contatto più vivo con la visione cromatica giorgionesca», mentre Ballarin (1965) ribadisce che il lavoro segna il «progressivo inurbarsi» del pittore in relazione agli esempi di pittura 'moderna' veneziana visti in laguna, «anche se permane una certa schematicità di impostazione quattrocentesca con echi ora del Montagna ora di Pellegrino da San Daniele».

Freedberg (1971) data il dipinto al 1513-1514, prima della pala di Susegana, a sua volta spostata a poco dopo la Madonna della Misericordia, e rileva che in questi anni «le citazioni dai modelli veneziani sono piuttosto aggiornate e la [...] tecnica ha assunto l'aspetto superficiale della ricerca ottica veneziana», ma nella maturazione del suo nuovo stile il pittore conserva una forte inclinazione verso una irruente forza plastica e verso una rude immediatezza comunicativa che non lo mettono completamente in sintonia con i principi classici contenuti nel contemporaneo stile veneziano; analogamente, Cohen (1971) è dell'avviso che la pala sia databile intorno al 1514 e propone come termini di confronto sia il dipinto di *San Marco* alla Salute di Tiziano sia i lavori di Sebastiano per San Bartolomeo e per San Giovanni Crisostomo, sebbene ribadendo che l'artista sia ancora lontano dall'ideale di classicismo veneziano. Muraro (1971), invece, sostiene che qui l'artista non esprime ancora il suo proprio stile e si attiene alla tradizione belliniana.

Tempestini (1971) sottolinea che l'architettura messa in scena da Pellegrino da San Daniele nella pala di San Giuseppe datata 1501 nel duomo di Udine è di derivazione bramantesca, ed in particolare fa capo all'incisione Prevedari, e non veneziana, come spesso affermato confrontandola con il dipinto di Cima nella chiesa della Madonna dell'Orto a Venezia, dove si riconoscono piuttosto i moduli di Pietro Lombardo e di Coducci: «Le colonne binate, sulle quali la trabeazione forma un effetto di pulvino, sono un motivo tipico del Bramante negli anni lombardi: basti ricordare l'arcone del Duomo di Abbiategrasso, databile al 1497». Questa impaginazione dello sfondo farà da modello, inoltre, ad altre pale del Friuli come, appunto, la pala di Vallenoncello già attribuita in passato allo stesso Pellegrino; anzi l'antecedente più puntuale sarebbe l'*Adorazione* di Bramantino dell'Ambrosiana, «che, per il rapporto figure-sfondo, con il pilastro che si innesta sul centro della composizione, qui rappresentato dal Bambino, rapporto pienamente riuscito, contrariamente a quanto avviene nel quadro di Pellegrino, e per la presenza dell'albero a sinistra, appare come l'antecedente più puntuale di quel tipo di pala che si diffonde in Friuli nel primo '500».

Ritornando qualche anno più tardi (1979) sul confronto fra la pala di San Giuseppe e quella della Madonna dell'Orto, lo studioso osserva, inoltre, che non solo la tipologia della quinta architettonica distingue i due modelli, ma «Per comprendere come alla base dei due quadri ci siano concezioni completamente diverse, basterà notare che il San Giovanni Battista del Cima si accampa al centro, sotto la cupola in rovina, stagliato sul chiaro del cielo, mentre nel quadro di Pellegrino l'architettura fa da sfondo a San Giuseppe che si colloca in un suo proprio spazio».

Lucco (1975) data l'opera al 1513 e ne confronta le fisionomie dei santi con quelle del *San Rocco fra i santi Girolamo e Sebastiano* della Salute per attribuire anche quest'ultimo dipinto al pittore; ribadisce la precedenza della pala di Vallenoncello su quella di Susegana, per via del suo carattere ancora 'antico-moderno', e con riguardo al *San Rocco* affrescato nel duomo di Pordenone afferma che «L'aggancio con la cultura di Vallenoncello è chiaro; ma risulterà addirittura palmare quando si osservi, una volta invertito l'ordine delle precedenze, che quel partito architettonico, complicandosi, darà lo scenario di Susegana; e che lo stesso modello posa per le due pale, e quest'affresco». Nel

1982, lo studioso osserva ancora che se l'artista in questi anni cerca il compromesso plastico fra il classicismo di Bellini ed il naturalismo di Giorgione attuato da Sebastiano, d'altra parte «certo il colore ha un canto di felicità quasi tizianesca, ma con qualche sbandata, anche, verso quel tonalismo più fondo e crepuscolare tipico di Lorenzo Luzzo».

Proprio per il suo bellinismo timidamente orientato verso Giorgione e Sebastiano, Alberto Rizzi (1978) tende a retrodatare il dipinto al 1512-1513, avvicinandolo alla paletta datata 1511, mentre secondo Aldo Rizzi (1979) le due pale «denunciano come la tensione giovanile sia stata voltata in ritmi morbidi ed avvolgenti, in una visione elegiaca che sembra avvertire la riforma giorgionesca».

Furlan (1982) riprende il pensiero di Tempestini nel suo commento al ciclo di Vacile: «Nell'ultima lunetta, in gran parte perduta, protagonista è il fondale architettonico ad evidenza ispirato a quello utilizzato da Pellegrino nella pala con *S. Giuseppe*, eseguita nel 1500-1 per il duomo di Udine. Vi si notano la stessa coppia di colonne binate, gli archi diroccati e, tra i peducci, una statuetta classica. Come ricordato, si deve a Pellegrino l'introduzione in Friuli di questo gusto per gli inserti rovinistici di matrice bramantesca: lo conferma la *Sacra Famiglia* di Strasburgo, che utilizza per lo sfondo un'incisione del Prevedari tratta da un disegno di Bramante. Il Pordenone si mostrerà particolarmente legato a questo tipo di soluzione, adottandola non soltanto a Vacile ma anche, elaborata, nelle più tarde opere a Vallenoncello, Susegana, Spilimbergo e Cortemaggiore».

Nel catalogo della mostra sul pittore del 1984, la studiosa indica due schizzi di Cavalcaselle, conservati alla biblioteca nazionale Marciana, sul ciclo ad affresco di San Salvatore eseguito dal pittore nei primi anni del secondo decennio e distrutto durante la prima guerra mondiale, riproducenti la *Visitazione* e l'episodio di *Zaccaria che riacquista la parola*, in cui compaiono alcuni inserti architettonici di gusto classico, che si ritrovano poi nella pala di Vallenoncello. La tela, databile al 1513-1514, «Sebbene tecnicamente più evoluta rispetto alla paletta con *Madonna e Santi* delle Gallerie dell'Accademia, [...] rivela i persistenti legami del giovane Pordenone con quella corrente 'plastica' della pittura veneziana che affonda le sue radici nell'arte di Antonello da Messina e di Alvi-

se Vivarini, propagandosi in terraferma attraverso la presenza operativa di artisti quali Bartolomeo Montagna e lo stesso Lotto agli esordi. È significativo, a tale proposito, il raffronto non solo con la pala del Montagna destinata alla chiesa veronese dei Santi Nazaro e Celso [...], dove le coppie di santi s'impongono all'osservatore per l'icastica immediatezza, ma anche con quella del Vivarini già a Murano [...]: opera in cui, soprattutto per quanto riguarda la figura di San Sebastiano, le consonanze, dal piano iconografico, si estendono a quello più strettamente formale. [...] Un ulteriore raffronto potrebbe istituirsi con la lottesca *Assunta* di Asolo [...] dove, in un contesto per altro molto diverso, troviamo un San Ludovico con il volto estatico atteggiato in positura molto simile a quella del San Sebastiano di Vallenoncello».

La studiosa scorge nella pittura da cavalletto dell'artista un'incertezza fra maniera antica e moderna che si protrae di qualche tempo rispetto a quanto da lui acquisito nel campo più congeniale dell'affresco e nell'accogliere la proposta di inversione cronologica tra la pala di Susegana e quella di Vallenoncello per il persistere solo in quest'ultima di «un certo schematismo residuo» riconducibile all'influsso di Pellegrino e di Montagna, ne sottolinea comunque la comune qualità timbrica del colore che distingue entrambe dagli esiti raggiunti nella più tarda *Madonna della Misericordia*.

Secondo Rearick (1984) il dipinto di Vallenoncello del 1513-1514 circa prelude alla più complessa pala di Susegana del 1514-1515. Anche se nessuno dei due lavori mostra un debito specifico con la cultura romana, il mutamento dall'uno all'altro suggerisce che, probabilmente nel 1514, Pordenone abbia intrapreso un primo viaggio in Lombardia e nell'Emilia occidentale, un'esperienza riflessa nell'architettura, negli elementi formali delle figure e nell'intonazione più cupa del colore. Lo studioso vi legge in alcuni passaggi un chiaro accenno al Correggio, ma un più aperto riferimento all'Italia centrale è probabilmente dovuto allo studio della *Madonna Sistina* di Raffaello, recentemente arrivata a Piacenza. Il clima veneziano è di nuovo in ascesa tra il 1515 e il 1516 nella *Madonna della Misericordia*, ma il carattere lombardo-emiliano è ancora forte nell'illusionismo e nella concezione dello spazio della volta affrescata di Travesio di poco posteriore.



Cohen (1996) colloca il dipinto subito prima della pala di Pordenone, nel 1514. Forse quest'opera si avvicina ai modi espressivi veneziani nella sua atmosfera un po' spenta di armonie cromatiche sommesse di grigi, neri, blu e verdi, in cui spiccano il caldo oro e gli intensi rossi. Il riferimento principale, però, non è di derivazione giorgionesca, bensì la produzione coeva di Tiziano e Sebastiano. D'accordo con Pallucchini (1984), la struttura compositiva è piuttosto debitrice dell'impaginazione della paletta della Salute di Tiziano, così come dell'architettura asimmetrica nella pala di San Giovanni Crisostomo di Sebastiano; dalle ante d'organo di San Bartolomeo dipendono le scelte luministiche così come quelle formali, soprattutto nella figura sentimentale di san Sebastiano. Sebbene si avverta un accento quattrocentesco nella struttura e nelle proporzioni delle figure, tuttavia il tono espressivo è molto vicino alla pala della Misericordia; il senso della forma non è altrettanto sviluppato, ma lo studio della positura e dello scorcio di san Sebastiano regge il confronto con il san Cristoforo. Inoltre, accanto all'indole evasiva giorgionesca di alcuni tipi, vi è una incisiva e realistica caratterizzazione della psicologia individuale di alcuni volti, che per il loro tono aggressivo si allontanano dagli ideali del classicismo veneziano, seppure si prendesse in esame la sua più realistica espressione nell'arte di Tiziano, e tuttavia l'opera non presenta tante e tali tensioni irrisolte come nella pala della Misericordia.

Giovanni Antonio de' Sacchis detto Pordenone  
(Pordenone, 1483/1484 – Ferrara, 1539)  
MADONNA CON IL BAMBINO IN TRONO  
FRA I SANTI GIOVANNI BATTISTA, CATERINA, DANIELE E PIETRO

SUSEGANA (Treviso), chiesa arcipretale di Santa Maria ad Elisabeth (Visitationis)  
Olio su tavola, cm. 287 × 178, centinato.

*Ubicazione originaria e provenienza*

Nonostante alcune trasformazioni siano state apportate all'edificio nel 1760 e la facciata sia stata ricostruita e sopravanzata nel 1887, l'impianto della chiesa attuale è quattrocentesco con l'interno suddiviso da una doppia fila di colonne, i cui capitelli portano scolpito lo stemma comitale dei Collalto (Rizzato, in Fossaluzza, 2004, pp. 322-323; Maschietto, 1915, p. 129). Il 25 aprile 1486, infatti, papa Innocenzo VIII concesse con bolla papale il giuspatronato sulla chiesa a seguito del ricorso presentato dai fratelli GiovanBattista I e Rambaldo. La bolla sanzionava sul piano giuridico quella che per i ricorrenti era stata fino ad allora una consuetudine non vincolata da disposizioni canoniche. Il papa confermava e rinnovava in favore dei due conti e della loro discendenza il diritto di scegliersi il sacerdote più idoneo, 'ius patronatus presentandi personas idoneas ad ecclesiam et beneficia' (Passolunghi, 1987, pp. 70-71). L'altar maggiore è di pietra e marmi, barocco; sulla chiave d'arco in alto è lo stemma Collalto (Maschietto, 1946-1949, pp. 673-674).

*Iscrizioni*

«JOAN. ANT. PORDENON», in un cartellino posto alla base del trono; «VM VEN», sul cartiglio del profeta Daniele, si tratta secondo Cohen (1978, p.) di un'abbreviazione dell'espressione «CUM VENERIT SANCTUS SANCTORUM CESSABIT UNCTIO VESTRA», tolta da un *Sermo contra Judeos* attribuito a sant'Agostino.

### *Condizioni e restauri*

Crico (1833, p. 224) osserva che la pala «non è conservatissima, ch  sofferse molta ingiuria del tempo»; il primo restauro di cui si abbia notizia data a qualche anno pi  tardi, nel 1836, ed   eseguito per l'Accademia di Belle Arti di Venezia ad opera di Gallo de' Lorenzi di Soligo. Cavalcaselle (1876, p. 64) riporta che «questo dipinto ha sofferto nel restauro, ed   stato in alcuni punti ritoccato, oltre di che   stato coperto di cattiva vernice, che   rificiorita in bianco». Un altro restauro   documentato nel luglio del 1909 ad opera di Luigi Betto. Nell'aprile del 1915, il dipinto   messo in salvo a Firenze. Segue un ulteriore restauro nel 1939, in occasione della mostra su Pordenone svolta a Udine. Spiazzi (1978, p. 53) registra che le condizioni del dipinto, «quantunque non sia stato possibile per ora condurre le indagini scientifiche preliminari, gi  ad un esame superficiale si presentano preoccupanti, e per i sollevamenti della superficie pittorica, e per le cadute di colore». Cohen (1996, I, p. 538) riferisce di un ultimo restauro nel 1979-1980 eseguito da Brambilla Barcillon. Aggiunge che la pala   in condizioni abbastanza buone, nonostante la parte inferiore riferibile al pavimento, alle gambe dei santi, al leone e all'angelo sia molto danneggiata e presenti molte lacune. Un intervento di restauro ha interessato le giunture verticali, particolarmente visibile nella testa del profeta Daniele.

### *Bibliografia*

Ridolfi, 1648, ed. Hadeln, 1914, I, p. 120. Barri, 1671, p. 102. De Renaldis, 1798, p. 37. Federici, 1803, II, p. 12. Di Maniago, 1823, pp. 75-76, 204. Crico, 1833, pp. 224-25. Crowe and Cavalcaselle, 1871, ed. Borenius, 1912, III, pp. 140-41. Cavalcaselle, 1876, ed. Bergamini, 1973, p. 64. Di Manzano, 1884-87, p. 167. Morelli, 1893, pp. 32-33; 1900, p. 302. Berenson, 1894, p. 112. Fogolari, 1918, pp. 199, 222. A. Venturi, 1928, IX, pt. 3. pp. 642-44.

Schwarzweiler, 1935, pp. 20-22, 140. Fiocco, 1939, pp. 37-38, 137. Molajoli, 1939, p. 60. Bettini, 1939, p. 66; 1939a, p. 473. Pallucchini, 1944, I, p. xxxiv; 1945, p. 81. Berenson, 1957, I, p. 146. I. Furlan, 1966, p. 9. Freedberg, 1971, pp. 192, 492, n. 29. Cohen, 1971, I, pp. 134-39; II, pp. 80-83; 1978, 11, pp. 104-19. Lucco, 1975, pp. 19-21; 1978, pp. 57-58; 1982, pp. 39-40. Volpe, 1975, p. 102. Alberto Rizzi, 1978, pp. 182, 187, n. 44. Spiazzi, 1978, pp. 53-56. Sgarbi, 1982, p. 67. Argan, 1984, p. 13. Levi, 1985, pp. 175-76. Pallucchini, 1984, p. 14. C. Furlan (and Bonelli), 1984, pp. 17-24. C. Furlan, 1984, pp. 58-63; 1988, pp. 18-19, 69-73; 1990a, p. 59. Passolunghi, 1985, p. 60.

### *Fonti e dibattito storico-critico*

Il dipinto è ricordato per la prima volta da Ridolfi (1648). A partire dal profilo su Pordenone tracciato da di Maniago (1823), la pala è citata come «la prima che delle opere sue si conosca, perché la sola, in cui lo stile ancor si ravvisi del quattrocento, nelle tinte fredde ed intese, nei contorni taglienti, nei caratteri di alcune teste, e nella simmetria uniforme delle figure». La figura di san Pietro in particolare, «nel panneggiamento e nel carattere della testa», ricorda i modi di Pellegrino da San Daniele e sin da questo lavoro l'artista tenta «i favoriti suoi scorci» puntando ad uno stile già originale e ad aprirsi nuove strade espressive.

Venturi (1928) ritiene l'opera eseguita fra 1511 e 1514 e ne mette in risalto di nuovo una componente di matrice friulana accanto ad un'influenza di derivazione veneziana.

Nell'architettura, «quel scenario complicato a sorpresa», e nella «struttura angolosa» della figura di san Pietro, anch'egli intravede lo stimolo di Pellegrino da San Daniele, seppure con un ricordo di Cima «nel fondo di cielo aperto fra le rovine», nel tipo «incrudito e segaligno» del san Pietro e nella testa di san Giovanni. Si tratta, anzi, di un Pellegrino «ingrandito e ardimentoso, che gode ad appesantir il gesto risoluto di San Pietro, portinaio del Cielo, e a complicar la macchina scenografica dell'architettura». Alle carni «tirate di stucco» dal «tono monocromo giallo bruno» con ombre nerice di stampo ancora friulano si contrappone, però, il giorgionesco angelo intento ad accordare il liuto, nel quale come per miracolo il colore «s'ammorbidisce in un fluido biondo vaporoso» trasfigurato dagli esempi veneziani.

Schwarzweiler (1935) data il capolavoro della giovinezza di Pordenone intorno al 1510; oltre a sottolineare l'influsso della pittura veneziana nel profilo di santa Caterina e nell'angelo, egli propone il confronto della figura di san Giovanni evangelista (Daniele) con figure di Perugino e del giovane Raffaello quali quelle nell'*Incoronazione della Vergine*, chiedendosi se questo debba attribuirsi ad un contatto diretto o piuttosto ad una conoscenza filtrata da intermediari veneziani.

Fiocco (1939) colloca l'opera prima dei lavori certi del 1514 e vi rileva uno «schema antico», riconduce inoltre il gusto per le rovine sullo sfondo all'ambito ferrarese. Nel dipinto, «non solo la forma s'impone: essa comincia ad imporsi per pura virtù del colore: colore che non abbellisce, ma costruisce», la sacra conversazione, cioè, «è fatta di carne e di luce».

Molajoli (1939) ritiene che la pala sia stata eseguita «subito dopo il momento di profonda adesione alle suggestioni giorgionesche» e ne propone una lettura simile a quella di Fiocco, mettendone in luce «una nuova virtù pittorica nella salde e costruite figure di quinta».

Bettini (1939) data l'opera al 1514 e l'avvicina quindi alla pala della Misericordia a motivo del giorgionismo espresso in entrambe nella loro «fusione tonale rara»: tuttavia, se «tutte le figure sono bionde a diversi toni», vi si scorge «un'ombra azzurra» che fa risuonare i colori delle vesti in sordina. Lo studioso, infatti, osserva (1939) che rimane sempre nel pittore «un lascito antonellesco del Montagna, un'integrità plastica che nessuna vibrazione di toni riesce a corrodere: sì che le forme appaiono straordinariamente limpide, come avvolte da un impalpabile guscio luminoso quasi lombardo, da un lieve sovrappiù di luce».

Anche secondo Pallucchini (1944), «le pale di Susegana, di Vallenoncello e del duomo di Pordenone seguono il punto di contatto più vivo con la visione cromatica giorgionesca, che è il mezzo di fusione e di saldatura spaziale dei violenti risalti plastici». La pala deve, dunque, intendersi eseguita dopo l'avvicinamento a Giorgione e prima del viaggio a Roma del 1516.

Ballarin (1965) osserva, nonostante la progressiva assimilazione dei modi della pittura veneziana a partire dalla paletta del 1511, il permanere nel pittore di «una certa sche-

maticità di impostazione quattrocentesca con echi ora del Montagna ora di Pellegrino da San Daniele» sia nella pala di Susegana sia in quella di Vallenoncello almeno fino alla giorgionesca pala della Misericordia di Pordenone e che sarà superata con ogni evidenza nella *Resurrezione di Lazzaro* del castello di Praga, databile alla seconda metà del 1515, dopo un primo viaggio in Umbria e lo studio della *Deposizione* Baglioni di Raffaello allora a Perugia.

Anche Italo Furlan (1966) sottolinea l'approccio del pittore al mondo veneziano nel segno di Giorgione, in cui «la pittura densa, quattrocentesca ancora delle tavole giovanili si scioglie in un mezzo più fluido, caldo e luminoso nei toni»; in particolare nella pala di Susegana, ritenuta del 1514 circa, «le giovanili desunzioni alvisiane vengono abbandonate e si sente invece, nella grandiosa impostazione, l'intima comprensione di capolavori del Bellini come le pale di S. Giobbe e di S. Zaccaria; ma con architettura più magnificata ed aperta a un'aura pienamente cinquecentesca».

Freedberg (1971, ed. 1988) riprende l'idea di un contatto diretto dell'artista con la pittura dell'Italia centrale e per la prima volta sposta l'esecuzione dell'opera subito dopo la pala della Misericordia commissionata nel 1515: «Il San Giovanni Evangelista dell'altare di Susegana è derivato da uno degli apostoli dell'*Incoronazione della Vergine* di Raffaello del 1503-4, allora in San Francesco a Perugia (ora nel Museo Vaticano). Il Battista del Pordenone potrebbe essere stato ispirato dalla *Madonna di Foligno*, ma questo è meno sicuro. L'architettura non ha accento romano, ma questo non richiede necessariamente una conoscenza di Roma stessa, né la citazione di una statua antica che somiglia al *Torso Belvedere* (appoggiata sul piano superiore dell'architettura) è testimonianza di un'esperienza romana. Questo torso compare in diversi disegni di sicura origine veneziana [...]».

Questa datazione è in parte condivisa da Cohen (1971, 1978, 1996), la pala di Susegana cade cioè nello stesso periodo della pala della Misericordia (c. 1515) se non in un momento forse appena successivo, a motivo del potente senso plastico qui espresso, dell'attenzione allo scorcio e ad una nuova coordinazione dei movimenti incoraggiata dal contenuto dinamico della composizione. Cohen, infatti, propone una inedita lettura iconografica del dipinto sulla base dell'identificazione del profeta Daniele nella figura

che solitamente nella letteratura sull'opera viene fatta corrispondere a san Giovanni evangelista e suggerisce il riconoscimento del vero tema del dipinto nel *Trionfo della chiesa*, sovrapposto a quello di una tradizionale *Sacra conversazione*.

Una chiave per comprendere il dipinto sta nello sfondo di rovine di ispirazione pseudo-romana e nella sua relazione con le figure antistanti: le rovine rimandano al giudaismo o al paganesimo, mentre l'insieme dei santi corrisponde alla cristianità. Solo il lato destro della quinta architettonica, inoltre, è in rovina. L'antitesi fra antica e nuova alleanza è, infatti, restituita dal contrasto fra rovina e parte integra, fra ombra e luce, fra la statua danneggiata che sta per cadere e la corona del rosario che abbraccia il fascio di colonne proiettato sul primo piano. In questo modo non solo si esprime l'idea della sostituzione della legge antica con la nuova, ma soprattutto l'idea che l'una sia costruita sull'altra; il dinamismo dell'assetto architettonico rappresenta quindi la metafora per condurre al tema dominante del *Trionfo della chiesa*, che tuttavia trova una sua declinazione anche nel gruppo dei santi. Questo diventa possibile, infatti, qualora si identifichi la figura alle spalle di Pietro con il profeta Daniele, grazie al piccolo leone posto ai suoi piedi (che in precedenza solo Crico aveva notato nel 1833) ed all'iscrizione presente sul rotolo di carta, che contiene un frammento di un'espressione spesso associata al santo: «Cum venerit Sanctus sanctorum cessabit unctio vestra». L'origine di tale espressione, in senso letterale, non è biblica, ma essa può essere considerata una parafrasi della profezia delle settanta settimane contenuta in Daniele 9:24-27, ed in particolare del verso 24: «et impleatur visio, et prophetia, et ungatur Sanctus sanctorum». Nonostante tutte le differenti opinioni sull'interpretazione di questa profezia riportate nel commento del libro di Daniele di san Girolamo, si può affermare che essa comunque si riferisca all'avvento del Messia: la lettura tradizionale vede in questi versi una predizione e un preciso calcolo del tempo circa la venuta e la morte di Cristo, l'abolizione del culto giudaico attraverso il suo sacrificio sulla croce e la distruzione di Gerusalemme da parte dei romani sotto Tito (v. 26). Nel dipinto di Susegana, infatti, l'architettura classica del fondo dovrebbe nello specifico rappresentare il tempio di Gerusalemme: la distruzione del tempio e l'annientamento della nazione ebraica, predetti da Daniele e da Cristo con riferimento alla profezia di Daniele (Matteo 24:1-15; Luca 21: 5-24), sono

il segno finale nella storia della distruzione dell'alleanza di Dio con il suo popolo; tuttavia, sant'Agostino ed altri scrittori riconoscono nel Tempio il prototipo della Chiesa sia in senso materiale sia in quello spirituale. Nella pala di Pordenone, questa relazione è resa quasi alla lettera nel modo in cui la buia rovina del Tempio diviene la luminosa struttura dell'*Ecclesia triumphans* nell'abbraccio del rosario. Giovanni Battista, quale ultimo profeta e precursore di Cristo, rappresenta uno stadio intermedio nella storia della chiesa; egli è la dimostrazione più immediata dell'adempimento della visione di Daniele di una nuova consacrazione attraverso l'unzione («et ungetur Sanctus sanctorum») ed il suo gesto di indicare Cristo nel dipinto di Susegana rispecchia proprio lo stesso gesto di Daniele. Il simbolismo del Trionfo della Chiesa presente nella parete architettonica ha la sua controparte nel gruppo dei santi: il gioco dei rimandi nella gestualità che accomuna Daniele ed il Battista culmina nell'incombere fisico e nell'aggressività psicologica della figura di san Pietro. La sostituzione dell'antica alleanza con la nuova, della Sinagoga con la Chiesa è simboleggiata in questa roccia sulla quale Cristo fonderà la sua Chiesa. Nella resa plastica dei panni, nella positura quasi spavalda e nel modo con cui brandisce le chiavi e si confronta con lo spettatore, san Pietro sembra impersonare l'*Ecclesia triumphans*. C'è forse anche un suggerimento della continuazione della metafora resa dall'architettura nella sua potente presenza fisica che in parte nasconde il rappresentante veterotestamentario e, in un certo senso, ripristina l'assetto architettonico in rovina alle sue spalle attraverso la sua stessa figura. Si può forse intravedere una roccia sul pavimento, che leggermente si sovrappone al piccolo leone ed è in parte coperta dalla veste dell'angelo. Si potrebbe pensare ad un suo significato simbolico quale attributo di san Pietro con riferimento alla roccia citata in Matteo 16:18, che supporterebbe l'interpretazione del tema dominante nella pala di Susegana quale Trionfo della Chiesa. È possibile, tuttavia, che la roccia nel dipinto di Pordenone abbia un secondo significato trovandosi in una posizione prossima anche al profeta Daniele: c'è, infatti, una pietra famosa in una delle profezie di Daniele che potrebbe bene adattarsi al significato della pala. Si tratta della pietra staccata senza mani dalla montagna, la quale distrugge l'idolo costruito con differenti materiali e cresce fino a diventare una grande montagna che occupa tutta la terra nel sogno di Nabucodonosor:



Daniele la interpreta come una profezia della transizione dei regni terreni rispetto all'avverarsi dell'eterno regno di Dio (Daniele 2: 31-45). Questa profezia è sempre stata letta in termini messianici: la roccia è Cristo, la sua rimozione dalla montagna senza mani è la nascita dalla Vergine, la distruzione dell'idolo rappresenta la caduta dei regimi temporali, la trasformazione della pietra in una montagna è il trionfo del regno di Dio sulla terra: dunque una profezia che rinforzerebbe il tema principale della pala.

Per sostenere questo secondo significato attribuito alla roccia, è forse utile richiamare la fonte letterale dell'iscrizione presente sul cartiglio del profeta Daniele: il sermone *Contra Judaeos, Paganos et Arianos* del V o VI secolo attribuito a sant'Agostino nel corso dell'Ottocento. Nella forma di un dramma, vi è un predicatore che invita i profeti a testimoniare la divinità di Cristo; la parte dedicata ai profeti era molto diffusa, perché era la fonte della *lectio* della liturgia di Natale recitata abbastanza frequentemente dal XII al XVI secolo, oltre che la fonte della sacra rappresentazione *I profeti di Cristo*. Nel sermone, Daniele è chiamato a vincere dei falsi testimoni e le sue prime parole, «Cum venerit...», sono la parafrasi della profezia delle settanta settimane. Pordenone e i suoi committenti non seguirono una tradizione da lungo tempo assestata per l'uso di queste parole come un attributo di Daniele, ma fecero diretto riferimento al sermone. In quest'ultimo testo, infatti, è pure richiamata la profezia della roccia staccata senza mani e la sua giustapposizione con la profezia delle settanta settimane porta a credere che anche nella pala di Susegana accada lo stesso.

Si aggiunga, inoltre, che la parte finale della sezione dedicata a Daniele nel sermone si ispira liberamente a Matteo 16: 13-18, in cui si dichiara che la Chiesa si fonda sulla roccia di san Pietro. L'associazione delle due profezie con il passo tratto dal vangelo di Matteo, dunque, conduce all'ipotesi che il programma sotteso al dipinto dipenda proprio dal testo attribuito a sant'Agostino.

Solo la figura di santa Caterina non si inserisce in questo stretto intreccio di significati; probabilmente il suo posto a destra della Vergine suggerisce che sia stata inclusa nel novero dei santi per ragioni familiari.

La dinamica articolazione dei gesti e degli sguardi fra i santi conferisce un elemento di unità all'intera composizione, che non si riscontra in altri lavori del pittore intorno al

1515, come la pala di Vallenoncello o quella della Misericordia di Pordenone. È questo tratto stilistico che fa del dipinto di Susegana il più moderno e cinquecentesco eseguito fino ad allora; il lavoro mostra un artista che solo di recente si è allontanato da un'educazione prettamente provinciale per raggiungere una maggiore padronanza della pittura veneziana, tuttavia non identificandosi propriamente con essa. Se da un lato le figure di santa Caterina e dell'angelo dimostrano l'assimilazione dei modi veneziani così come la resa atmosferica del chiaroscuro, dall'altro vi si legge una ricerca di pose complesse come nel san Giovanni, di panneggi dalle forme profondamente scolpite come nel san Pietro e un tono psicologico aggressivo e penetrante del tutto antigiovanesco. Si tratta quindi di un lavoro che mostra l'artista pronto per l'incontro con l'arte rinascimentale romana, esperienza che dovette seguire subito da presso questo dipinto. La pala di Susegana rappresenta, in un certo senso, il tentativo di invadere lo spazio reale della chiesa attraverso il ruolo giocato dall'architettura e lo studio della relazione psicologica fra i santi, lo studio cioè di una messa in scena quasi teatrale di un contenuto sacro, che culminerà nell'illusionismo protobarocco dei lavori del decennio successivo.

Sembra probabile che Pordenone abbia avuto qualche esperienza di arte centroitaliana fin dal 1510 o 1511, anche se la visita a Roma è solo del 1516, poiché nei lavori fra il 1514 e il 1516 non ci sono elementi che non possano essere spiegati sia con un viaggio in Italia centrale, sia con la sua naturale propensione per le forti forme plastiche. Il panneggio di san Pietro a Susegana, per esempio, è meglio compreso come conseguenza di un precoce contatto con l'arte di Signorelli che con una significativa esperienza romana. Anche le teste scorciate di Daniele a Susegana e di Sebastiano a Vallenoncello trovano un punto d'appoggio nel san Giacomo dell'*Incoronazione della Vergine* di Raffaello in quel tempo a Perugia, mentre le forzate e complesse pose di san Giovanni Battista a Susegana e di san Cristoforo nella pala della Misericordia potrebbero fare appello a qualche scultura antica o a qualche incisione già presenti nel nord Italia, dal 1515 per esempio il Laocoonte era ben conosciuto.

Secondo Lucco (1975, 1982) deve essere rovesciato il rapporto cronologico fra la pala di Susegana e quella di Vallenoncello, in questo ordine proposto da Fiocco (1939) ma già

invertito da Freedberg (1971), in quanto «la piena sicurezza e confidenza cinquecentesca della prima significa superamento della timidezza 'anticomoderna' della seconda». Data l'opera al 1514 e sottolinea a partire da questo momento «il distacco sempre più avvertito dalla cultura lagunare», in cui prende forma uno stile nuovo, «più plastico, e di pennellata più ampia e violenta, quasi di macchia», e soprattutto un naturalismo inedito a Venezia in quegli anni sia nelle espressioni caricate dei volti, sia nell'impeto di moti improvvisi come nelle figure del Battista e di san Pietro, a testimoniare «una nuova formula quasi di superumanità eroica» e un'«inclinazione precoce verso un vitalismo retorico».

Lo studioso legge, infine, nell'architettura diroccata, «un senso appassionato e melanconico della caducità delle umane cose».

Anche Alberto Rizzi (1978) colloca la pala di Susegana intorno al 1514, dopo quella di Vallenoncello ritenuta del 1512-1513, mentre per Aldo Rizzi (1979) un inedito respiro spaziale oltre che un gioco di tacche cromatiche caratterizzano il dipinto di Susegana, dove le figure del Battista e di san Pietro rivelano in più «una prepotente carica umana, un'ossatura plastica che contende il primato del colore». Secondo Sgarbi (1982), il dipinto «segna il sorprendente sviluppo da una concezione ancora intimamente belliniana [...] nella pala di Collalto – prima che il Bellini si rinnovi ancora nella pala di San Giovanni Crisostomo – a una concezione che matura per folgorazione michelangiotesca, attraverso una nuova lettura del Fondaco e di Sebastiano, pur mantenendo un asse strutturale che ancora rimanda a Pellegrino da San Daniele (si pensi soprattutto all'architettura)». L'ipotesi dello studioso mira a mettere in relazione il percorso di Pordenone con quello di Lotto al ritorno del viaggio romano e prevede che l'opera di Susegana sia stata eseguita dopo il rientro da un viaggio nell'Italia centrale effettuato nel 1513 circa, «in tempo quindi per veder fresche le novità del Lotto» e soprattutto la *Deposizione* che quest'ultimo aveva tratto dal dipinto Baglioni che Raffaello aveva dipinto per Perugia. La *Resurrezione di Lazzaro* di Praga, dunque, e forse anche l'affresco di Alviano, sarebbero in questa prospettiva stati dipinti da Pordenone prima del suo rientro nel Veneto e prima della pala di Susegana: «dunque lo sviluppo logico del Pordenone, partendo da una precoce conoscenza di Raffaello, si può svolgere ordinatamente, sen-

za presupporre il viaggio a Roma, o senza che esso si sia dimostrato determinante, perché allora esso avrebbe dovuto precedere anche la pala di Susegana».

Se già Lucco nel suo intervento del 1975 aveva cercato di avviare una riflessione che prevedesse una revisione della cultura figurativa dell'entroterra trevigiano per metterne in luce il bramantismo che prende piede anche in tutto il Friuli, e nello stile di Pordenone in particolare, attraverso Pellegrino da San Daniele, Caterina Furlan (1982) osserva nella lunetta di destra del ciclo di Vacile che «protagonista è il fondale architettonico ad evidenza ispirato a quello utilizzato da Pellegrino nella pala con *S. Giuseppe*, eseguita nel 1500-1 per il duomo di Udine. Vi si notano la stessa coppia di colonne binate, gli archi diroccati e, tra i peducci, una statuetta classica. [...] si deve a Pellegrino l'introduzione in Friuli di questo gusto per gli inserti rovinistici di matrice bramantesca: lo conferma la *Sacra Famiglia* di Strasburgo, che utilizza per lo sfondo un'incisione del Prevedari tratta da un disegno di Bramante. Il Pordenone si mostrerà particolarmente legato a questo tipo di soluzione, adottandola non soltanto a Vacile ma anche, elaborata, nelle più tarde opere a Vallenoncello, Susegana, Spilimbergo e Cortemaggiore».

Qualche tempo dopo (1983), la stessa studiosa affronta il problema dei contatti dell'artista con la cultura figurativa dell'Italia centrale, che nel percorso della critica avrebbe coinvolto dapprima l'affresco con *Madonna e santi* di Alviano databile al 1516 e la *Madonna* della loggia di Udine datata al settembre dello stesso anno, e in un secondo tempo la *Resurrezione di Lazzaro* rinvenuta negli anni sessanta nei depositi del castello di Praga e la *Madonna e santi* di Susegana. L'autrice riferisce che la cronologia di quest'ultima opera rimane oggetto di controversia e oscilla tra il 1514 e il 1516, rispettivamente prima e dopo la pala della Misericordia, mentre la *Resurrezione di Lazzaro* dimostra una legatura compositiva superiore a quella della Madonna della Misericordia, tuttavia rimanendo priva del senso plastico presente sia a Susegana, sia nella stessa pala del duomo di Pordenone.

Nel catalogo della mostra dedicata a Pordenone nel 1984, la studiosa si sofferma sul carattere giorgionesco della pala della Misericordia, distinguendo appunto tali «particolari effetti di fusione tonale, rispetto al carattere prevalentemente timbrico di opere

quali la pala di Vallenoncello e la *Madonna e Santi* della parrocchiale di Susegana», nella prospettiva dunque che queste ultime opere, ed anche i santi Kress ora presso il North Carolina Museum di Raleigh «tanto incisivi e penetranti da ricordare il Romanino della pala di Santa Giustina a Padova», siano precedenti alla *Madonna della Misericordia* commissionata nel 1515 e da eseguirsi entro la Pasqua del 1516. È, inoltre, convinzione della studiosa che il pittore non abbia effettuato un viaggio a Roma in questo giro d'anni e che «quegli stessi caratteri plastici e in certo senso anti-lagunari rilevati dal Cohen, anziché deporre a favore di un nuovo orientamento di gusto, [...] attestino, piuttosto, la conclusione delle esperienze giovanili del pittore, figurativamente legate alla cultura di terraferma». Conclude, infine, la sua riflessione: «Indipendentemente dai problemi di ordine cronologico connessi con questo gruppo di opere, è certo comunque che già il volto del profeta *Daniele* a Susegana, come nel *San Cristoforo* di Pordenone e nel *Cristo giudice* di Travesio, traspare un riferimento a modelli centro-italiani e romani: si tratta, a mio avviso, di desunzioni indirette, favorite dalla circolazione di disegni, stampe e reperti classici, che si osservano del resto anche in opere di Tiziano pressappoco coeve. Parlo di desunzioni indirette perché delle due opere cardine su cui si è sinora incentrato il discorso sui viaggi del Pordenone a Roma, ossia la *Resurrezione di Lazzaro* e l'affresco di Alviano, la prima presenta problemi di autografia; la seconda è più tarda di quanto generalmente supposto».

Nella successiva monografia sull'artista del 1988, Caterina Furlan si dimostra più dubbia rispetto alla cronologia da proporre per il gruppo comprendente la pala di Susegana, i santi Kress e pure il *San Rocco* affrescato sul pilastro del duomo di Pordenone: gli elementi dell'argomentazione considerano da un lato la maturità, fisica e psicologica, dei ritratti della pala di Susegana, dall'altro la concezione della pittura ancora «pregiorgionesca», priva di fusione tonale, del medesimo dipinto se confrontato ancora con la *Madonna della Misericordia*. Secondo la studiosa si potrebbe ipotizzare un'esecuzione di queste opere dopo la pala della *Misericordia*, intorno al 1516-1518, solo qualora si pensasse che il pittore lavorasse seguendo un doppio registro pittorico a seconda che il dipinto prevedesse un'ambientazione architettonica oppure paesistica. In una scheda di catalogo del 1990, infine, verrebbe confermata la datazione al 1516-1518 per questo

gruppo di dipinti a motivo del loro «notevolissimo senso plastico della forma», aspetto che coinvolge lo stile del pittore in particolare dopo il 1515, e del «gusto analitico del dettaglio», che accomuna i santi Kress con quelli di Susegana.

Sempre nel catalogo della mostra del 1984, Pallucchini indica nella struttura compositiva della pala di Tiziano alla Salute con *San Marco fra quattro santi* un punto di riferimento per la pala di Susegana, mentre non ritiene necessario il rimando alla Madonna di Foligno per spiegare la figura del Battista. Piuttosto sembrerebbe più opportuno tener presente il Battista di Palma il vecchio della pala di Zerman e la pala del Rosario di Dürer per la figura dell'angelo musicante.

Negli atti del convegno sul pittore pubblicati nel 1985, Argan osserva che «Nella pala di Susegana la macchinosa esedra in rovina, sul fondo, è la traduzione e soltanto l'adattamento delle misteriose absidi belliniane: a qualche studioso è apparsa come il documento di un già avvenuto incontro con Roma, ma in realtà quell'architettura, classica per sentito dire, documenta esattamente il contrario».

Nello stesso periodo, Passolunghi (1985) suggerisce la possibilità che il giuspatronato Collalto sulla parrocchiale di Susegana sia particolarmente celebrato nella coppia di santi a sinistra della Vergine, omonimi del conte Giovanni Battista I, al quale il papa Innocenzo VIII concesse il giuspatronato il 25 aprile del 1486, e della moglie Caterina Trissino. Qualche anno più tardi (1990), lo stesso autore aggiunge che la pala dell'altar maggiore fu forse commissionata a Giovanni Antonio de' Sacchis nel corso del secondo decennio per ricordare i meriti acquisiti dal casato, quale alleato della Serenissima, nella conclusasi guerra di Cambrai.

Giovanni Antonio de' Sacchis detto Pordenone  
(Pordenone, 1483/1484 – Ferrara, 1539)  
SANTI PIETRO E PROSDOCIMO

RALEIGH, North Carolina Museum of Art, n. inv. GL. 60.17.43  
Olio su tavola, cm. 87,6 × 61,3 [Shapley, 1968, p. 171; Cohen, 1996, I, p. 557]

*Ubicazione originaria e provenienza*

Castello di San Salvatore, cappella vecchia, Susegana (Treviso): Ridolfi (1648) ricorda «nell'Altare una piccola historietta della Trasfigurazione del Signore, e dalle parti in mezze figure al naturale i Santi Prosdocimo, Pietro, Gio. Battista e Girolamo, che non si possono avanzare in delicatezza e finimento».

Visto da Crico (1833, p. 121) nel 1828 ancora nella stessa chiesa; nel castello di San Salvatore dei conti Collalto a Susegana (Crowe e Cavalcaselle, 1871) sempre nella medesima composizione a trittico; nel 1914 nel castello (Fiocco, 1939); in seguito agli eventi bellici del 1915-1918 il trittico fu trasportato nel castello di Staatz in Austria e quindi smembrato, mentre la *Trasfigurazione*, requisita dallo Stato italiano alla conclusione del primo conflitto mondiale, venne inviata alla Pinacoteca di Brera (1925-1926), lo scomparto con i *Santi Pietro e Prosdocimo* (documentato dapprima presso gli Agnew di Londra, quindi nella collezione Contini Bonacossi e dal 1950 nella collezione Kress) è dal 1960 affidato al North Carolina Museum of Art di Raleigh. Del secondo scomparto, documentato attraverso disegni del Cavalcaselle conservati nella biblioteca nazionale Marciana, riproduzioni fotografiche e alcune repliche conservate in una collezione di Galliano Piva a Rorai Grande (Pordenone) (Gaspardo, Piva, Furlanis, 1967, p. 70), non si ha più notizia. Il confronto fra le copie e le foto indica che quest'ultimo pannello è stato probabilmente tagliato soprattutto a destra, a meno che non sia stata tagliata la foto naturalmente, poiché la schiena di san Girolamo era ben visibile (Shapley, 1968, p. 171; Furlan, 1988, p. 74, p. 327; Cohen, 1996, II, pp. 557-558)

*Committenza*

### *Condizioni e restauri*

In buone condizioni, sebbene diffuse aree abrase si notino soprattutto negli incarnati e nelle parti superiori del pannello, diverse screpolature attraversavano il dipinto prima del restauro del 1991. La pulitura del pannello verde dietro i santi ha indicato che esso è stato ridipinto e che la pittura originale è andata perduta. Alcune zone ridipinte sono state, inoltre, rimosse nelle figure dei due santi rappresentati sul bordo del piviale di san Prosdocimo e dalla veste porpora e arancione di san Pietro. Le analisi con i raggi X hanno permesso anche di individuare alcuni cambiamenti nel processo di ideazione dell'artista. Per esempio, in luogo del pannello verde appeso e della vegetazione che spunta sul fondo, c'era originariamente una struttura architettonica sormontata da una cornice, san Prosdocimo era rappresentato più invecchiato, alcune modifiche sono state apportate alla bordura decorativa del piviale ed è possibile rilevarle attraverso delle linee guida tracciate sulla pittura ancora bagnata. Il cartellino era più grande, ma sembra originale, nonostante ora non abbia iscrizioni. L'imprimitura, la pellicola pittorica e i margini sono intatti su tutti i lati ed indicano che il pannello non è stato ritagliato da una composizione più grande. (Shapley, 1968, p. 171; Cohen, 1996, II, p. 557)

### *Referenze fotografiche*

North Carolina Museum of Art, neg. n. 18431

### *Bibliografia*

Ridolfi, 1648, ed. Hadeln, 1914, I, p. 120. De Renaldis, 1798, p. 37. Di Maniago, 1823, pp. 76, 204. Crico, 1833, pp. 120-23. Crowe and Cavalcaselle, 1871, ed. Borenius, 1912, III, pp. 139-40. Cavalcaselle, 1876, ed. Bergamini, 1973, p. 64. Fiocco, 1921, pp. 196, 200. A. Venturi, 1928, IX, pt. 3, p. 653. O. Battistella, 1929, pp. 95, 103. Berenson, 1932, p. 469. Schwarzweller, 1935, pp. 34-36, 129, n. 24, 135, 144. Fiocco, 1939, pp. 40, 41-42, 136. Bettini, 1939, p. 64; 1939a, p. 474. Berenson, 1957, I, pp. 144, 145. Valentiner in Shapley, 1960, p. 88. Shapley, 1968, p. 171. I. Furlan, 1966, p. 9. Modigliani, 1966, pp. 46-47. Muraro, 1971, p. 166. Cohen, 1971, I, pp. 172-75; 11, 84-88, 104-6; 1980, pp. 42-43, 71-72. Dell'Agnese Tenente, 1972, p. 41. Lucco, 1975, pp. 7-8, 12, 21; 1982, p. 41. C. Furlan,



1984, pp. 58-60; 1988, pp. 19, 73-74, 327; 1990a, pp. 456-59. C. Furlan (Bonelli), 1984, p. 24. Passolunghi, 1989, pp. 164-65. Humfrey, 1990, pp. 111-12. Goi, 1992, p. 424.

*Fonti e dibattito storico-critico:*

Ridolfi (1648), de Renaldi (1798) e di Maniago (1823) ricordano la *Trasfigurazione* attualmente a Brera con ai lati i due pannelli, l'uno con i santi Prosdocimo e Pietro ora conservato presso il museo di Raleigh, l'altro con Giovanni Battista e Girolamo, ora di ubicazione ignota. Di Maniago sottolinea la «grandiosità dello stile nelle teste de' quattro santi», su cui più diffusamente si soffermerà Crico (1833) dopo qualche anno: «In essi due comparti tutto diresti vero e naturale, cominciando dai volti vivi e spiranti, come pure negli ornamenti. Vere diresti le chiavi di s. Pietro, vero il piviale di veluto turchino e con gran lista d'oro ricamata nel d'innanzi; sulla qual lista vi noveri i punti del ricamo, le figure ricamate in seta e gli angioletti d'argento di getto nell'affibbiatura del piviale. [...] Vero diresti il sasso nella sua destra, ed il crocefisso sembra scultura, che tu prenderesti in mano per imprimervi divoto bacio». Crico riporta anche che secondo lo storico trevigiano Bonifacio, san Prosdocimo, rappresentato appunto con l'attributo del vasello, avrebbe battezzato il conte di Treviso Rambaldo di Collalto.

Fiocco (1921) ne sottolinea la «sana e fiorosa mascolinità», oltre che il «fresco naturalismo che par precludere Caravaggio».

Venturi (1928) mette in rilievo che il *Cristo trasfigurato* è «tanto diverso nelle forme rotondeggianti e fluide dai quattro poderosi Santi laterali, da farci pensare che questi sian stati dipinti molto più tardi»; Schwarzweller (1935) data le coppie di santi addirittura agli anni 1530-1535, mentre ritiene la *Trasfigurazione* del 1515 circa. Bettini (1939) colloca i santi intorno al 1519, poiché «del momento stilistico della pala di Torre» documentata nel 1520: «Osservate le sue pale, che pur dopo l'esperienza raffaellesca e michelangiotesca si tengono così aderenti a Giorgione, di Torre, di Vallenoncello, o le splendide coppie di Santi a mezza figura così altere, solitarie, insolite dopo Antonello: dove l'assolutezza della forma raggiunge quasi un valore morale [...]».

Anche Fiocco nella monografia sul pittore (1939) ribadisce che le figure di santi «non convengono affatto, né per proporzioni, né per stile, né per tempo» alla paletta della

*Trasfigurazione* e le pone piuttosto verso il 1515, perché «si tratta, con la pala di Vallenoncello, dell'opera più antonelliana del maestro»: «Ne ho ancora negli occhi le stupende mezze figure, ove il San Giovanni ha l'accento di quello di Susegana, ma con in più, come nel San Sebastiano di Vallenoncello, uno sguardo virile e insieme profondamente patetico, mentre il solidissimo, adusto San Gerolamo accanto, si palesa il prototipo di alcune delle più note e sostanziose invenzioni di Jacopo Bassano. In quanto all'arguto San Pietro, dalla faccia larga contadinesca, dell'altro scomparto, non è chi non veda quasi una traslazione italica di certi tipi fantastici del polittico di San Volfango di Michele Pacher, al quale pare condurci, per la gotica acutezza, anche il fermaglio figurato del suo opulento piviale, sodo come una corazza».

Berenson (1957) anticipa l'opera al 1511, mentre Italo Furlan (1966) la ritiene eseguita un po' prima della pala di Susegana che egli colloca intorno al 1514. Secondo lo studioso fra il 1514 e il 1516 il pittore dimostra nelle pale di Susegana, Vallenoncello e della Misericordia il suo incontro con la pittura di Giorgione, mentre i pannelli con le quattro mezze figure ancora «confermano risolutezza formale d'ascendenza antonelliana, profonda intensità d'espressione e acuta individuazione cromatica»; a partire dal 1514, invece, «accanto alla pienezza ed effusione vibrante del colore, i lavori del pittore mostrano uno stacco deciso verso intenzioni plastiche proprie, affatto giorgionesche».

Anche Shapley (1968) anticipa l'esecuzione del dipinto al 1510 circa e sottolinea la forte carica naturalistica dei santi; il confronto, oltre che con la pala di Susegana ritenuta più o meno del medesimo periodo, è con la paletta datata 1511 ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Per Muraro (1971) nelle coppie di santi «i profili hanno la nitidezza antonellesca di certi ritratti di Lorenzo Lotto» e presentano lo stesso stile intriso di concretezza plastica della pala di Torre e di quella di Moriago. Secondo Lucco (1982) sia la *Trasfigurazione* sia le tavole con i santi «sembrano essere un poco posteriori alla pala della Misericordia, e stilisticamente analoghe all'inizio del ciclo di Travesio, nel 1517», prospettando nel medesimo tempo un rinvio tanto dell'affresco di Alviano, quanto del viaggio a Roma sul finire del secondo decennio.

È convinzione anche di Caterina Furlan (1984) che «mentre si vorrebbe il Pordenone a Roma, egli in realtà attenda in Friuli alla decorazione della volta di Travesio, stretta-

mente connessa dal punto di vista stilistico con la *Madonna della Misericordia*» e anticipano quest'ultima sia la pala di Susegana, sia i pannelli con le coppie di santi: «i *Santi Kress*, tanto incisivi e penetranti da ricordare il Romanino della pala di *Santa Giustina* a Padova, parrebbero meglio situarsi tra gli affreschi di Villanova e la *Madonna della Misericordia*» e sarebbero dunque precedenti alla svolta 'giorgionesca' impressa dal pittore alla pittura da cavalletto negli anni 1515-1516, proprio per la loro «qualità timbrica del colore» analoga allo stile espresso nella pala di Susegana. Tuttavia la stessa studiosa osserva (1990) che il «notevolissimo senso plastico della forma» presente nelle due tavole a mezze figure è un carattere della pittura di Pordenone sempre più evidente a partire dal 1515 e che, assieme ad un gusto inconsueto per lo studio del dettaglio, conduce ad un confronto stringente con la pala di Susegana, opera d'altronde dall'assetto cronologico assai problematico. La datazione delle coppie di santi e della pala di Susegana viene dunque spostata al 1516-1518, mentre l'affresco di Alviano, diversamente da quanto indicato nella monografia sul pittore del 1988 (1530 circa), viene fatto risalire al 1518-1519, come suggerito da Freedberg (1971) e Lucco (1982).

Secondo Cohen (1996) le ampie proporzioni, l'immediatezza fisica e psicologica e l'energica sebbene controllata padronanza del disegno conducono a rapportare queste figure con gli affreschi della volta di Rorai e con i lavori databili dopo il 1516. Gli aspetti di queste tavole che in qualche modo guardano ai lavori precedenti debbono imputarsi alla pittura ad olio, tecnica con il quale l'artista non espresse la libertà di esecuzione e di invenzione propria dei contemporanei maestri veneziani. Vi è quindi precisione nel bel disegno della mano scorciata di san Pietro, un'acuta articolazione dell'anatomia di san Girolamo, così come una quantità di dettagli realistici e una ricerca di introspezione psicologica che è propria di un ritratto. Se si dà uno sguardo all'arte veneziana, l'impostazione del *Cristo portacroce* di San Rocco potrebbe essere un riferimento soprattutto per il pannello con san Girolamo e san Giovanni Battista, mentre la fisionomia del *Sant'Antonio* di Savoldo nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia potrebbe esserlo per la sola figura di san Girolamo.

Giovanni Antonio de' Sacchis detto Pordenone  
(Pordenone, 1483/1484 – Ferrara, 1539)  
MADONNA DELLA MISERICORDIA  
TRA I SANTI CRISTOFORO E GIUSEPPE

PORDENONE, concattedrale di San Marco  
Olio su tela, cm. 291 × 146  
1515-1516

*Committenza:*

maestro Giovanni Francesco detto Cargnelutto di Tiezzo, figlio di Colao Piazza

*Referenze archivistiche e documentarie:*

— 1514, 15 dicembre – Pordenone

Testamento di m° Gio. Francesco detto Cargnelutto di Tiezzo figlio di Colao Piazza col quale ordina agli eredi di far dipingere da buon pittore una *pala* da porsi sull'altare della Misericordia nella chiesa di San Marco di Pordenone, spendendo da 30 a 50 ducati. La pala o ancona dovrà avere *unam divinam Mariam in formam Matris Misericordiae*, i Santi Giuseppe e Cristoforo ai lati, ornati dorati all'intorno. (Goi, 1988, p. 355)

*Il documento non è più rintracciabile nell'Archivio notarile di Udine, fra gli atti del notaio Cesare Pratense. È trascritto da Joppi (Udine, Biblioteca Comunale, ms. Joppi 681, vol. II, c. 17r). Il documento è citato per la prima volta da Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. Borenius, 1912, III, p. 144, nota 1); un regesto si trova in Joppi (1892, p. 31) e, con informazioni supplementari, in Goi (1984, pp. 268-269; 1988, p. 355). Cfr. anche Cohen (1996, p. 536).*

— 1515, 8 maggio – Pordenone

Gio. Francesco da Tiezzo cede alcune terre di sua proprietà al pittore Giovanni Antonio a conto dei 47 ducati stabiliti per la pittura della *pala della Misericordia*. L'opera, destinata all'altare eretto dal committente nella chiesa di San Marco *introeundo ecclesiam ad columnam sinistram*, dovrà essere eseguita, secondo il disegno presentato, per la Pasqua 1516. (Goi, 1988, p. 355)

*Il documento non è più rintracciabile nell'Archivio notarile di Pordenone, fra gli atti del notaio Girolamo Roraio. È trascritto parzialmente di Maniago (1823, pp. 306-307). Cfr. anche Goi (1984, pp. 268-269; 1988, p. 355); Cohen (1996, p. 536):*

1515. *Indictione tertia*. Dictis millesimo, et indictione, die vero octavo Maij, actum in Portunaonis sub porticu Domini Sebastiani Manticæ, præsentibus etc. etc. Ibique Magister Joannes Franciscus de Tetio per se, et hæredes suos vocans se verum, et certum debitorem Magistri Joannis Antonij pictoris præsentis, et stipulantis de *ducatibus quatuordecim auri*, et hoc ex pacto, conventionem, et concordio inter ipsas partes inito, causa, et occasione promissionis per ipsum Magistrum Joannem Antonium pictorem, eidem Magistro Joanni Francisco factæ, faciendi, et pingendi ei unam pallam, seu anchonam, juxta modellum, et formam, quam, et quod habuit ipse pictor, mittendam, et collocandam ad altare ipsius Magistri Joannis Francisci erectum in Ecclesia Sancti Marci introeundo, Ecclesiam, ad columnam sinistram sub titulo Sanctæ Mariæ Misericordiæ, volensque ex prædicto concordio inter ipsas partes, ut supra facto, idem Magister Joannes Franciscus dare, et satisfacere, ac solvere dictos ducatos 47, per se, et heredes suos, dedit, concessit, et transtulit, et tradidit insolutum, et solutionis nomine præfato Magistro Joanni Antonio pictori præsentis, et per se, suisque hæredibus stipulanti, et recipienti quasdam suas terras tentas, et possessas per Petrum Antonium Marculini de

Corva... et hoc quia per expressum pactum Magister Joannes Antonius pictor promisit eidem Magistro Joanni Francisco se perfecturum nunc, et prout promisit ad unguem facturum dictam palam seu anchonam juxta modelum sibi traditum hinc ad festa Paschalia Resurrectionis Domini in anno proxime futuro, videlicet in 1516. etc. etc.

— 1515, 25 giugno – Pordenone

M<sup>o</sup> Gio. Antonio pittore, figlio di m<sup>o</sup> Angelo, riceve 11 ducati a conto del suo avere per la *pala della Misericordia*. (Goi, 1988, p. 355)

*Trascritto da Joppi (Udine, Biblioteca Comunale, ms. Joppi 681, vol. II, c. 17r). Citato per la prima volta senza indicarne la fonte da Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. Borenius, 1912, III, p. 144, nota 1); un regesto si trova in Joppi (1892, p. 31) con l'informazione di 10 ducati, anziché 11. Cfr. anche Goi (1984, pp. 268-269; 1988, p. 355); Cohen (1996, p. 536)*

#### *Condizioni e restauri*

Il primo restauro documentato risale al 1822, di Corniani; il successivo dello Spoldi, nel 1896; quindi il dipinto è stato sottoposto a nuovi interventi conservativi in occasione della mostra del 1939 e nel 1955 da parte di Pellicoli e Arrigoni a Venezia, occasione in cui notevoli ridipinture sono state rimosse dal paesaggio ; quindi di Lazzarin dopo il furto subito nel 1962 e di Magri nel 1993, che ha effettuato un'ordinaria manutenzione e il tensionamento della tela prima dell'esposizione alla mostra parigina *Le siècle de Titien*.

Cohen (1996, p. 536) riporta che le condizioni sono molto buone: è abrasa nella parte inferiore e vi sono numerose cadute di colore, ora restaurate, di cui la maggiore si trova sul panneggio della Madonna, soprattutto nella veste rossa e tutto intorno alla sua figura. Restauri anche nel volto di san Cristoforo, della Madonna e intorno all'occhio sinistro di san Giuseppe.

Mion (2006, pp. 15-18) riferisce che si sono effettuati «un esame diretto della tela e un'analisi a luce radente, che hanno evidenziato una policromia alterata da uno spesso strato di vernici ossidate, appesantite da depositi di materiale eterogeneo e particellato atmosferico che offuscavano le forme e appiattivano la profondità, nonché stuccature

prive di imitazione superficiale; la superficie presentava inoltre numerose ridipinture in corrispondenza di estese lacune, in alcuni casi soprastanti il film pittorico originale e molteplici ritocchi dai toni alterati. [...] Questa situazione era particolarmente evidente sul cielo la cui materia si presentava estremamente ingiallita e impregnata da ulteriori vernici oleose che ne celavano l'originale brillantezza e saturazione cromatica. [...] Al termine dell'intervento si sono manifestate la brillantezza dei colori originali e la trasparenza delle velature soprattutto degli incarnati; le tonalità azzurre del cielo sono emerse in tutta la loro saturazione cromatica, in netto contrasto con la campitura della lunetta, dipinta grossolanamente e dai toni più spenti. [...] Il risvolto blu del manto della Madonna si è rivelato essere completamente coperto da una serie di ritocchi di cui sono stati rimossi solo i più recenti. Infatti, dalle prove eseguite, si è dedotta la verosimile presenza sottostante di poche ed esigue tracce della cromia originale e di conseguenza si è preferito conservare i rifacimenti più antichi, sfruttandoli come base per la nuova reintegrazione, imprimendo un effetto di maggior tridimensionalità attraverso velature in fase di ritocco. Allo stesso modo le stesure di colore ottocentesche, corrispondenti ad alcune zone del paesaggio, divenute indelebili per polimerizzazione e parti integranti della pellicola pittorica, sono state mantenute e raccordate all'originale. Dopo la rimozione delle ridipinture, la discontinuità superficiale si è resa visibile dalla messa in luce delle lacune notevolmente estese nella parte centrale del dipinto [...]».

Scuccato (2006, pp. 19-23) racconta la costruzione del telaio armonico applicato all'opera durante l'ultimo restauro: «Nel corso del restauro di Lazzarini, l'opera era stata rintelata con doppia foderatura a colla di pasta con l'aggiunta di altre pezze di tela, della larghezza di circa dieci centimetri, lungo le cuciture longitudinali. Tale intervento, seppur tecnicamente ben eseguito secondo i sistemi utilizzati all'epoca, aveva reso il dipinto molto rigido, tanto che aveva assunto la consistenza di uno spesso cartone. Inoltre, com'è noto, la foderatura è un'operazione che occulta completamente il verso di un dipinto impedendo così l'analisi completa dell'opera. Il progetto dell'attuale restauro [...] prevedeva la rimozione completa delle tele da rifodero ed il ripristino della tela originale evitando di ricorrere ad una nuova rintelatura. [...] [La tela originale] è apparsa dopo la pulitura in ottime condizioni di conservazione, contraddistinta da un

filo di lino molto robusto, tessuto a spina di pesce e praticamente priva di lacerazioni. Analizzando il *verso* si è potuto capire che il dipinto era stato verosimilmente realizzato su un supporto formato da tre pezze di tela, cucite insieme in senso longitudinale e che l'opera doveva avere in origine una forma rettangolare. Infatti la parte di tela costituente la centina, composta a sua volta da due pezze unite al centro da una cucitura verticale, è formata da una tela di filato sottile a trama ortogonale, molto diversa da quella sottostante. Tale fatto avvalorava e conferma quanto intuito già dalle prime analisi visive del *recto* della tela stessa che evidenziavano, nella zona corrispondente alla centina, una materia pittorica meno raffinata di quella originale. [...] Tutte queste conferme ci hanno portato ad ipotizzare che, al momento della sua collocazione nell'altare che attualmente la ospita (1771), la pala sia stata modificata nelle sue dimensioni, subendo una mutilazione a carico dei due angoli superiori e l'aggiunta della parte soprastante centinata. [...] Le cuciture erano state parzialmente consumate durante il restauro eseguito negli anni Sessanta ma non evidenziavano particolari punti di distacco fra le pezze di tela. [...] È stata così utilizzata la tecnica dei *ponti di filo*, che consiste nell'applicazione di singoli fili di tela a cavallo delle cuciture, in senso ad esse ortogonale. [...] Questo tipo di saldatura, ha permesso di ripristinare la coesione tra le pezze di tela, compromessa durante l'esecuzione dei precedenti restauri, senza occultare la tela originale ed evitando allo stesso tempo di sottoporla ad un esteso contatto con qualsiasi materiale estraneo, come colle o resine di diversa natura [...] Dopo il ripristino del supporto è stata eseguita l'operazione di *strip lining*, ossia l'applicazione di una striscia di nuova tela lungo i bordi del dipinto, per permetterne l'ancoraggio e la trazione sul nuovo telaio».

#### *Referenze fotografiche*

Elio e Stefano Ciol, Casarsa (Pordenone)

#### *Bibliografia*

Ridolfi, 1648, ed. Hadeln, 1914, I, p. 117. F. Altan, 1772, p. 20. De Renaldis, 1798, pp. 27-28. Lanzi, 1808, ed. Capucci, 1970, II, p. 58. Di Maniago, 1823, pp. 61-62, 186-87, 306-7.



Crowe and Cavalcaselle, 1871, ed. Borenius, 1912, III, pp. 143-44; Cavalcaselle, 1876, ed. Bergamini, 1973, pp. 65-66, 182. Candiani, 1881, p. 21. Di Manzano, 1884-87, p. 167. Berenson, 1894, p. 112. Degani, 1896, p. 28. L. Venturi, 1913, pp. 186-87. Fiocco, 1921, p. 195. Longhi, 1927, p. 14. A. Venturi, 1928, IX, pt. 3, pp. 649- 51. Schwarzweller, 1935, pp. 32-34, 138-39. Fiocco, 1939, pp. 42, 136. Molajoli, 1939, pp. 74-76. Bettini, 1939, p. 66; 1939a, pp. 473-74. Pallucchini, 1944, I, p. xxxiv; 1955, p. 22. Someda De Marco, 1948, pp. 48-50. Zampetti, 1955, p. 248. Morassi, 1956-57, p. 127. I. Furlan, 1963, pp. 4-5; 1966, p. 9. Ballarin, 1965, p. 64. Freedberg, 1971, p. 191. Cohen, 1971, I, pp. 127-33; II, pp. 73'-79; 1978, p. 115; 1980, pp. 97-98. Muraro, 1971, p. 169.

Dell'Agnesse Tenente, 1972, p. 44. Lucco, 1975, p. 22; 1982, p. 40. Aldo Rizzi, 1976, pp. 44-45; 1979, pp. '134- 35. Walcher, 1978, pp. 97-98. Alberto Rizzi, 1978, p. 182. Pilo, 1981, pp. 156-57. Cova, 1981, pp. 165-66. C. Furlan, 1984, pp. 58-60, 92-93; 1985, pp. 86, 90-91, 95-96; 1988, pp. 18-19, 74-78. Pallucchini, 1984, p. 14. Puppi, 1985, p. 108, n. 37. Pattanaro, 1993, pp. 436-37.

*Fonti e dibattito storico-critico*

Ridolfi (1648), de Renaldis (1798) e Lanzi (1808) descrivono l'opera come la Vergine e san Giuseppe con san Cristoforo da un lato o come la Sacra famiglia con san Cristoforo, di bel colorito, eseguita nel 1515. È di Maniago (1819) a mettere a disposizione degli studiosi una serie di riferimenti documentari, che permettono di circoscrivere meglio il contesto della commissione. Giovanni Francesco detto Cargnelutto di Tiezzo figlio di Colao Piazza ordina ai suoi eredi nel suo testamento del 15 dicembre 1514 di far eseguire un'opera da porre sull'altare della Misericordia nella chiesa di San Marco di Pordenone, nella quale rappresentare, appunto, «unam divinam Mariam in formam Matris Misericordiae cum devotis suis a latesibus», oltre che i santi Cristoforo e Giuseppe. Un acconto di pagamento in data 8 maggio 1515 informa che il costo della pala era di 47 ducati, che doveva essere eseguita «juxta modellum» per la festa di Pasqua del 1516 e che l'altare di Giovanni Francesco su cui doveva essere collocata si trovava «introeundo, Ecclesiam, ad columnam sinistram», cioè sul lato opposto a quello dove si

trova attualmente. Un ulteriore acconto di 11 ducati, inoltre, porta la data del 25 giugno 1515.

Di Maniago richiama l'attenzione sugli «arditissimi scorci del Bambino e del san Cristoforo» e riporta che un «Paese con monti e fabbriche di stile alquanto duro serve al quadro di fondo».

Cavalcaselle (1876) sostiene che «questo dipinto è una delle più belle opere dell'arte veneta», soffermandosi poi sull'immagine di Maria, «Nostra Donna, con quel tipo giovanile e leggiadro, e con quella posa calma e dignitosa, i capelli partiti nel mezzo della testa, e cadono sciolti sulle spalle, ricorda in tutto le belle figure di Giorgione e del Tiziano», e sul colore «molto fuso, pastoso e ricco». Tuttavia, l'autore desidererebbe «maggior intelligenza della prospettiva aerea, segnatamente nel fondo» e «più vaghezza e varietà nelle mezze tinte», ma forse questo giudizio negativo, così come in di Maniago, dipende dalle ridipinture che ancora durante il secolo scorso alteravano la superficie pittorica.

Lionello Venturi (1913) insiste sui caratteri giorgioneschi dell'opera: «L'arte nuova, l'arte libera con pennellate larghe, con subordinazione del segno alla massa, con i contorni non determinati, anche per Giovanni Antonio da Pordenone ebbe la sua fonte in Giorgione: le opere di lui e la testimonianza del Vasari sono in perfetto accordo su questo punto. E come in Giorgione, la tendenza dell'arte nuova per il Pordenone fu di rendere intensa espressione psicologica e colorito».

Continua dunque con osservazioni sul paese, sulla pittura delle carni e sulla cromia delle vesti: «Il paese ha una parte importante nel quadro: la serie di case e di castelli che coronano una costa in pendio, non si differenzia da quella che contemporaneamente immaginavano Giulio e Domenico Campagnola. E neppure manca tra il secondo e il terzo piano una scenetta abbozzata di pastori. La pittura delle carni è piena di trasparenze rossastre; nelle vesti domina il colore rosso-giallo, con tutte le gradazioni dal bruno all'arancione»; la figura della Vergine, infine, «ha una certa ampiezza affine a quella del Palma, senza dipenderne. Ella china il capo verso i committenti con solennità e dolcezza; è in lei un aspetto sereno, attento, non commosso», mentre il Bambino sgambettante tenuto da san Giuseppe e il gigante Cristoforo, «solo queste due figure

appunto perché di scorcio raggiungono una forte intensità di vita». Secondo Longhi (1927) si tratta di un momento di profonda adesione dell'artista ad un «giorgionismo contaminato di tizianesco».

Adolfo Venturi (1928) legge nel dipinto una intensa relazione fra natura e figure: « [...] San Cristoforo impetuosamente si volge a fissare in volto il Bambino, legandosi d'un tratto, per quel suo moto improvviso, con il movimento delle masse d'ombra e luce nell'affascinante paese. Il vertice fiorito del ramo cui s'appoggia il Santo, investito dai venti, e il tronco stesso della figura, attorto, diventano elementi dello scenario misterioso, dove case, rocce, castelli, praterie vivono un attimo di lotta fra tenebre e luce, tra fiotti d'oro solare e ombre opprimenti notturne. L'impeto che trasporta San Cristoforo, e lo fonde col romantico paese, si smorza come per incanto nel gesto calmo della Vergine, nel purissimo lume del volto, come in un'oasi di pace».

Schwarzweller (1935), invece, lamenta la mancanza di unità fra le figure e la loro separazione dal paese; riconosce, tuttavia, una pittura nuova dalla cromia calda che distingue questo lavoro dai precedenti. Secondo lo studioso il pagamento del giugno 1515 corrisponde al completamento dell'opera; ritenendo, inoltre, che la pala della Misericordia sia molto diversa dall'affresco di Alviano, sposta quest'ultimo agli anni 1518-1519 e fissa in questo periodo il viaggio a Roma dell'artista che Fiocco datava al 1516.

Bettini (1939) afferma che le pale di Susegana e di Pordenone «sono intrise di giorgionismo» e tuttavia mantengono la loro integrità plastica: «Gli elementi assunti da Giorgione sono da lui assimilati in modo originale per il potente movimento nello spazio, che porta con sé un'accentuazione degli effetti visivi, che si concentrano sui brani emergenti, rompendo la calma unità dell'insieme. [...] Nelle forme singole una sorprendente giustezza di tono quasi impedisce a tutta prima di far attenzione a null'altro: poi quella perspicuità ferma, nuda, piena, appare come l'affioramento d'una forza esplosiva, che investe il linguaggio d'un carattere immediato [...]. Ogni brano del tessuto del Pordenone sorge come un volto nuovo che si volga d'un tratto, che si percepisca istantaneamente in piena luce».

Fiocco (1939) nella sua monografia sul pittore descrive la pala della Misericordia come «il più giorgionesco dei suoi raggiungimenti», sebbene espresso «Senza rinunciare a

quel suo gusto delle forme possenti, anzi creandone due esemplari indimenticabili, nel San Cristoforo gigante [...] e nel San Giuseppe che vezzeggia il bimbetto Gesù».

Secondo Pallucchini (1944) vi è «una elasticità, una scorrevolezza tra le più felici nel costruire le masse lucide di colore, intonate in un gusto nuovo e dilatato dello spazio, creato senza alcun suggerimento architettonico», mentre Zampetti (1955) di nuovo osserva che «In questo dipinto veramente il Pordenone si adegua ai tempi nuovi: la sua pittura è larga, di massa, fatta di impasti di colore, con effetti davvero stupendi, specie nel bellissimo paesaggio».

Ballarin (1965) ritiene la Madonna della Misericordia un'opera piuttosto nuova nella produzione del pittore, per l'ampiezza accordata al paesaggio «costruito a larghe masse con un fare rapido, senza impaccio di schemi quattrocenteschi», in cui le figure sono rappresentate in movimento. Egli è dell'opinione che poco prima dell'autunno del 1515 il dipinto fosse stato portato già abbastanza avanti, quando probabilmente l'artista si allontana per un viaggio in Umbria: mancano, infatti, all'opera «la legatura drammatica, il vigore costruttivo, la nobiltà degli atteggiamenti» della *Resurrezione di Lazzaro*, che lo studioso attribuisce a Pordenone e che pensa eseguita al ritorno dal viaggio in Umbria dopo un primo contatto con l'arte di Raffaello (la *Deposizione* Baglioni vista a Perugia). Non molto tempo dopo, nel corso del 1516, il pittore avrebbe, inoltre, effettuato un secondo viaggio, questa volta fino a Roma, al quale corrisponderebbe la commissione per l'affresco di Alviano.

Commentando la pala di Pordenone, Freedberg (1971) afferma che «Eppure è evidente, man mano che il Pordenone sviluppa una completa padronanza del nuovo stile, che egli non è del tutto ben disposto verso i principi classici che esso contiene: rimane in lui l'inclinazione, presente negli inizi provinciali, verso una rude, e perfino disordinata forza plastica e verso una rozza franchezza di comunicazione. La sua conversione al modernismo veneziano fu superficialmente efficace, ma incompleta». Lo studioso considera l'opera precedente alla pala di Susegana, in cui già si legge l'esperienza offerta dall'arte dell'Italia centrale, attraverso tuttavia disegni e stampe, poiché il viaggio a Roma viene fissato nel 1518-1519.

Anche Cohen (1971) è dell'idea che la Madonna della Misericordia preceda di poco la pala di Susegana e, più che il tono giorgionesco, ne sottolinea la forza plastica e l'aggressività psicologica, caratteri che egli ritiene ancora condizionati dalla sua formazione provinciale.

Sulla stessa linea si muove Muraro (1971), non vi legge infatti «i valori atmosferici, la grazia ellenistica e la festosità veneziana, ma l'impegno, il plasticismo, la realtà di una provincia fervida e inquieta, che attingerà da varie scuole italiane e straniere».

Secondo Lucco (1975), la *Trasfigurazione* di Brera, la pala di Pordenone e la *Famiglia del satiro* nella collezione Macchi di Roma costituiscono «un momento di stile unitario, in cui è già l'aspetto più caratteristico del Pordenone»: «Qui l'artista darà, del tizianismo, una particolare interpretazione: non già a 'zone cromatiche', sinonimo di calma, serenità, classica armonia, ma a larghe macchie alterne, dove i confini tra l'una e l'altra si complicano in modo strano, deforme; per sortire risultati opposti, d'impeto violento e d'olimpica quiete, accostati; come d'un uragano che, dopo aver squassato e flagellato il terreno per ore, di colpo si placa in mille leggeri rigagnoli». Quanto al problema del viaggio a Roma, lo studioso aggiunge qualche anno più tardi (1982) che sebbene sia chiaro il rapporto stilistico fra la pala della Misericordia e la *Resurrezione di Lazzaro* a Praga, il raffaellismo di quest'ultima non debba necessariamente derivare da un'esperienza diretta («il suo raffaellismo ovattato, alla lontana, tradito e trasgresso da una spumante pennellata 'giorgionesca', da una problematica formale appiattita in zone cromatiche affilate, eccentriche, non postula necessariamente un viaggio a Perugia»), ma dipenda piuttosto dalla circolazione di stampe raffaellesche.

Pure il raffaellismo della Madonna della loggia di Udine non presuppone per lo studioso un viaggio a Roma, poiché «il modulo del volto, l'ampio ovale, persino l'aprirsi piramidale della forma sono, in controparte, identici alla Madonna della Misericordia che tutti i critici, senza eccezione, ritengono eseguita prima di tale viaggio»; la stessa posa del Bimbo potrebbe essere ricondotta agli affreschi sul Fondaco dei tedeschi, anziché richiamare la *Creazione di Adamo* di Michelangelo (Cohen, 1980). Quindi l'artista fece un unico viaggio a Roma, non nel 1516, ma alla fine del secondo decennio, fra gli anni 1518-1519 dovrebbe cadere, infatti, l'affresco di Alviano, unica prova di ordine sti-

listico di un viaggio a Roma, del tutto differente dalla pala della Misericordia, ma anche dall'affresco della loggia, e piuttosto legato agli affreschi di Treviso e Cremona.

Anche per Aldo Rizzi (1976, 1979) Pordenone non dimentica la «sua naturale propensione al gigantismo delle forme», di origine ancora provinciale, nelle figure esemplari di san Cristoforo e di san Giuseppe, come a dire che «la simpatia per la lezione del maestro di Castelfranco non insidia la costituzionale disponibilità realistica del Pordenone, avvalorata dall'architettura plastica delle figure che il paesaggio non riesce ad inalveare e dalla loro carica vitale, in cui trabocca il ricordo dell'aspra parlata tolmezzina».

Caterina Furlan (1983) insiste sul senso plastico della forma presente sia nella pala di Susegana, sia in quella di Pordenone, che allontana queste opere, in particolare, dalla *Resurrezione di Lazzaro*, di cui la studiosa mette in dubbio l'autografia così come la datazione prossima alla pala della Misericordia. I confronti da proporre in relazione a quest'ultima opera sono piuttosto con il ciclo di Travesio, la cui volta ritiene conclusa nel 1516: il volto morbido e fuso di san Giuseppe con quello del profeta Isaia e soprattutto l'atletismo della figura di Cristo a Travesio con il san Cristoforo. La studiosa esclude ogni rapporto con fonti romane, poiché «la conoscenza di stampe di Marcantonio Raimondi quali il 'Portabandiera', derivato da un disegno di Raffaello forse ispirato a qualche studio michelangiolesco per la 'Battaglia di Cascina' (a cui sembra aver attinto anche Tiziano per la famosa xilografia con il 'Trionfo di Cristo')» sembra sufficiente per spiegare tale gigantismo.

Nel catalogo della mostra dedicata al pittore del 1984, Furlan osserva ancora che il giorgionismo presente nel percorso dell'artista intorno al 1515-1516 per quanto riguarda le opere su tavola, si registra un poco prima se invece si considerano i cicli ad affresco di Conegliano e Villanova, un campo evidentemente a lui più congeniale.

Pattanaro (1993) aggiunge che la *Trasfigurazione* di Brera, solitamente accostata alla pala della Misericordia, ha un accento più marcatamente lottesco di quest'ultima e poco percepibile soprattutto nella figura della Vergine, omaggio del tutto personale al classicismo tizianesco.

Nella monografia del 1996, Cohen intende il dipinto pressoché completato nell'estate del 1515, considerando che il pagamento di giugno 1515 potrebbe anche suggerire che l'opera fosse già iniziata in quel momento, ma non tuttavia già terminata come vorrebbe Schwarzweller (1935). Di sicuro, continua lo studioso, a questa tela non appartengono i contorni fluenti, le forme espanse e l'unità ritmica dell'affresco della loggia di Udine e di quello di Alviano. Secondo Cohen, se la 'pittura tonale' implica contorni morbidi e sfumati, forme e colori soffici attraverso il chiaroscuro e una superficie pittorica più ricca, mentre non meno l'immersione delle figure nello spazio, il senso d'affetto verso il paesaggio, l'idealizzazione delle forme e delle espressioni sentimentali nelle figure giocano un ruolo importante nella rivoluzione giorgionesca, ebbene nessuno di questi elementi è particolarmente evidente nell'opera di Pordenone in questo periodo. Sebbene, infatti, vi siano dei progressi verso una pittura più moderna soprattutto nella resa atmosferica del paesaggio, vi si nota in primo luogo una brillantezza nella luce, una nitida chiarezza nelle forme in primo piano e una vivacità del colore che sono estranei al tipico stile giorgionesco. In altri termini, l'importanza accordata al paesaggio e il tipo della Madonna sono solo superficialmente giorgioneschi. In particolare, l'atmosfera affettiva del paesaggio bucolico non coinvolge per niente il difficile ed ambiguo stato d'animo dei santi così come nei lavori di Giorgione. Anche nel volto della Vergine, che pure è una fisionomia veneziana, si sente tutto il realismo e l'energica plasticità dell'immagine intera ed, infatti, è più vicina alle realistiche mezze figure di Tiziano intorno al 1515 come la *Salomé* Doria, piuttosto che alle figure femminili di Giorgione. Nella Madonna della Misericordia si osserva una familiarità crescente con la pittura veneziana che Pordenone comincia a cercare fin dal 1510-1511, e che diventa molto intensa intorno al 1514; tuttavia, è piuttosto nell'enfasi dell'espressione plastica e nell'intensità psicologica delle figure che si ritrovano le prime originali espressioni del temperamento pordenoniano. Il san Cristoforo è una delle prime potenti realizzazioni plastiche di Pordenone, un apice del suo primitivo istinto in quella direzione, un volto fortemente scorciato usato per scuotere l'osservatore e convogliare il significato del dipinto. Nonostante la pittura di scorci non fosse sconosciuta a Venezia, l'opera di Pordenone rappresenta tuttavia una vera consapevole ricerca di combinare l'espressività

scultorea delle forme con lo scorcio e un brutale realismo. Ugualmente estraneo alla sensibilità lagunare è lo strano, quasi satiresco, carattere di san Giuseppe, che assieme al modo precario con cui regge il Bimbo, risulta estremamente inquietante e disturba qualsiasi ambiente di calma e classica atmosfera pastorale. Anche la presenza di due piccoli Gesù crea una discrepanza nel contesto realistico del quadro, ma questo deve imputarsi probabilmente alla sola volontà del committente. Ogni figura appare come isolata in se stessa ed è questo che maggiormente conferisce all'opera un aspetto arcaico. Intorno al 1515, nell'arte di Pordenone si scontrano dunque la sua ambizione nel volere recepire la pittura veneziana e il suo temperamento educato in provincia che si esprime attraverso la ricerca di enfasi fisica e di ambiguità psicologica, fino a dar vita ad una serie di originali ed efficaci lavori in cui gli elementi irrisolti diventano una fonte di forza espressiva.

Francescutti (2006), infine, riporta la notizia che le indagini radiografiche sul dipinto in occasione dell'ultimo restauro hanno messo in evidenza significativi pentimenti nella composizione: in particolare «sono emerse due diverse impostazioni della figura di san Cristoforo, che da una posizione più marginale ha successivamente conquistato un suo spazio definito, incedendo verso il centro dell'opera».



Giovanni Antonio de' Sacchis detto Pordenone  
(Pordenone, 1483/1484 – Ferrara, 1539)  
TRASFIGURAZIONE

MILANO, Pinacoteca di Brera, n. inv. 934

Olio su tavola, cm. 93 × 64 / cm. 87 × 58 (Humfrey, 1990, p. 111; Cohen, 1996, II, p. 540)

*Condizioni e restauri*

Cavalcaselle (1876) osserva in nota che «Il dipinto è stato in qualche luogo ritoccato ed alcuni colori delle vesti sono ripassati».

Furlan (1990, p. 456) riferisce: «Anteriormente al restauro, effettuato nel laboratorio di Brera nel 1972, la *Trasfigurazione* del Pordenone (dipinta su una tavola di pioppo spianata nel rovescio e bloccata con tre traverse scorrevoli in senso verticale ) era ricoperta da una spessa vernice lucida e recava visibili tracce di due interventi precedenti. Il più antico di questi, forse eseguito a tempera, aveva interessato il manto rosso che ricopre la figura di Mosè sulla sinistra; quello più recente era consistito essenzialmente nella stuccatura a gesso dei punti in cui il colore originale (steso su una sottile imprimitura a gesso) risultava 'avvallato' e in un pesante ritocco a olio di gran parte della superficie pittorica interessata da qualche sollevamento ora risanato».

Cohen (1996, II, p. 540) nota che il quadro è in buone condizioni, tuttavia molto diverse da zona a zona. I volti sono ben conservati, ma molte cadute di colore interessano i panni, specialmente nelle figure di Mosé e di Elia, e sono state integrate nel restauro del 1972-1973. La parte più danneggiata rimane il manto rosso di Mosé, nel quale un vecchio restauro a tempera è stato conservato. Ci sono anche delle perdite di colore

lungo le due giunture orizzontali. Un bordo di legno grezzo al di là della preparazione a gesso corre lungo tutti i lati ed indica perciò che la tavola non è stata tagliata.

### *Bibliografia*

Ridolfi, 1648, ed. Hadeln, 1914, I, p. 120. Barri, 1671, pp. 84- 85. De Renaldis, 1798, p. 37. Federici, 1803, II, p. 12. Di Maniago, 1823, pp. 76, 204. Crico, 1833, pp. 120-23. Crowe and Cavalcaselle, 1871, ed. Borenius, 1912, III, pp. 139-40. Cavalcaselle, 1876, ed. Bergamini, 1973, p. 64. Fiocco, 1921, pp. 196, 200. A. Venturi, 1928, IX, pt. 3, p. 653. O. Battistella, 1929, pp. 95, 103. *Mostra d'arte antica*, 1932, p. 17. Berenson, 1932, p. 469. Modigliani, 1935, p. 68. Schwarzweller, 1935, pp. 34-36, 129, n. 24, 135, 144. Fiocco, 1939, pp. 40, 41-42, 136. Molajoli, 1939, p. 68. Bettini, 1939, p. 64; 1939a, p. 474. Berenson, 1957, I, pp. 144, 145. Valentiner in Shapley, 1960, p. 88. Shapley, 1968, p. 171. Serracino-Inglott, 1963, p. 232. I. Furlan, 1966, p. 9. Modigliani, 1966, pp. 46- 47. Muraro, 1971, p. 166. Cohen, 1971, I, pp. 172-75; 11, 84-88, 104-6; 1980, pp. 42- 43, 71-72. Dell'Agnese Tenente, 1972, p. 41. Lucco, 1975, pp. 7-8, 12, 21; 1982, p. 41. C. Furlan, 1984, pp. 58-60; 1988, pp. 19, 73-74, 327; 1990a, pp. 456-59. C. Furlan (Bonelli), 1984, p. 24. Passolunghi, 1989, pp. 164-65. Humfrey, 1990, pp. 111-12. Goi, 1992, p. 424.

### *Fonti e dibattito storico-critico*

Ridolfi (1648), de Renaldis (1798), di Maniago (1823), Cavalcaselle (1976), tutti sottolineano la disomogeneità fra le «figurette intere» e le «mezze figure al naturale». Cavalcaselle data, comunque, le tre tavole insieme al 1513, dopo gli ultimi affreschi eseguiti dal pittore nella cappella vecchia del castello di San Salvatore.

Fiocco pubblica le tre tavole nel 1921. Venturi (1928) pone l'accento sulla diversità di stile fra la *Trasfigurazione* (datata intorno al 1515) e le coppie di santi e conclude con il ritenere queste due ultime tavole quelle più mature: il Cristo trasfigurato, è «tanto diverso nelle forme rotondeggianti e fluide dai quattro poderosi Santi laterali, da farci pensare che questi sian stati dipinti molto più tardi. Le tre immagini in vetta alla montagna, infagottate entro grossi panni, rotondeggiano come palloni nell'involucro delle carni grasse e delle stoffe imbottite». Lo studioso, inoltre, nota che «in questo vacillar

di luci e nel ritmo turbinante delle figure, il Pordenone rasenta i caratteri dell'arte lottesca».

Modigliani (1935), invece, ne sottolinea la maniera giorgionesca, mentre Schwarzweller (1935) ne ribadisce la datazione intorno al 1515 e affianca quindi la tavola al ciclo ad affresco di Villanova e alla pala della Misericordia, spostando infine le tavole con i santi addirittura agli anni 1530-1535.

Fiocco (1939) considera le coppie di santi molto diverse per proporzioni, per stile e per cronologia dalla tavola di Brera, tuttavia le data intorno al 1515, mentre pone la *Trasfigurazione* fra il 1513 e il 1514 e la collega, anche per l'«accento raffaellesco tanto precoce», al dipinto d'analogo soggetto eseguito da Lotto per la chiesa di Santa Maria di Castelnuovo a Recanati, soprattutto per quanto riguarda la parte con le figure scomposte degli apostoli, un'opera che l'artista avrebbe dovuto conoscere nel corso di un suo possibile viaggio giovanile nell'Italia centrale intorno al 1508. Secondo lo studioso, inoltre, la *Trasfigurazione* sarebbe stata eseguita in sostituzione della pala del 1511, ora alle gallerie dell'Accademia a Venezia.

Bettini (1939) colloca la *Trasfigurazione* intorno al 1511, accanto all'altra paletta proveniente dal castello di San Salvatore, che porta iscritta tale data, e ripropone il confronto con l'opera di Lotto a Recanati: «Il Pordenone tuttavia già afferma se stesso nei colori caldi e densi, e nella maniera di creare gli spazi col moto violento delle figure» e «sfiorato da sentori giorgioneschi, sta per varcare stilisticamente le soglie del Cinquecento veneto»; gli scomparti laterali scivolano al 1520. Anche Berenson (1957) data le tre tavole al 1511 così come Muraro (1971), mentre i pannelli laterali vengono portati fra il 1513 e il 1514 da Italo Furlan (1966) e al 1510 da Shapley (1968).

Lucco (1975) stringe la relazione stilistica fra la *Trasfigurazione* e la pala della Misericordia: «La testa scorciata dell'apostolo di sinistra, quasi proiettato violentemente al di fuori del dipinto, non può che derivare da quello del San Cristoforo nella pala della Misericordia; mentre ancora ricordano quell'opera le strane radici allo scoperto, come agitate e sconvolte al loro interno. L'impeto caloroso che spinge il San Cristoforo nella corrente a saggiare la sua muscolatura poderosa, ed il forte vento che squassa il ramo e schiocca il mantelletto del bambino, non sono di marca diversa da quella violenza che,

come una deflagrazione, schiaccia gli apostoli sul Tabor in direzioni centrifughe»; le mezze figure di santi sono considerate solo di un anno prima, del 1514, ma in un contributo successivo (1982) sia la *Trasfigurazione* sia i pannelli laterali «sembrano essere un poco posteriori alla pala della Misericordia» e prossimi al ciclo di Travesio iniziato nel 1517.

Caterina Furlan (1984, 1988) ritiene la *Trasfigurazione* coeva alla pala nel duomo di Pordenone per la «condotta pittorica e pastosa nel colore» di ispirazione giorgionesca, mentre il pannello Kress sembrerebbe meglio situarsi fra il 1514 e il 1515, anziché dopo la pala della Misericordia, poiché lo stile espresso dalla coppia di santi sembra precedere la svolta giorgionesca del 1515-1516 per la qualità timbrica della cromia, così come nella pala di Susegana. Il legame stilistico fra tavola Kress e *Sacra conversazione* di Susegana viene mantenuto anche qualche anno dopo (1990), quando la studiosa ritorna sull'argomento questa volta però spostando entrambi i lavori dopo la pala della Misericordia, fra il 1516 e il 1518, e coinvolgendo quindi nella discussione anche il problema del viaggio a Roma legato al dipinto di Susegana.

Humfrey (1990) ritorna sul confronto fra la *Trasfigurazione* di Brera e quella di Lotto a Recanati: «sia Lotto sia Pordenone mostrano composizioni spazialmente compresse, figure tormentate, contorte, lontane da ogni ideale di bellezza classica. Tali analogie possono essere il semplice riflesso di un'intima affinità spirituale fra i due artisti, e non implicano di necessità un contatto diretto; tuttavia val la pena di notare che esistono altri motivi per presumere che negli anni 1512-1513 la pala d'altare realizzata dal Lotto a Recanati fosse nota ai pittori veneziani, magari sotto forma di disegni».

Secondo Cohen (1996) la *Trasfigurazione* e i due scomparti laterali non sono proprio coevi, ma non possono neanche essere così lontani nel tempo. Per la tavola di Brera l'esecuzione si assesta intorno al 1515-1516, poiché un tale controllo delle figure in movimento non si manifesta nell'arte di Pordenone prima di quella data. Lo studioso è dell'opinione che anche la forza ed il respiro delle coppie di santi non si rintraccino nell'opera dell'artista prima di allora, benché alcuni confronti possano essere cercati nei volti della pala di Susegana datata fra il 1515 e il 1516: sembra quindi probabile che la *Tra-*

*sfigurazione* sia stata dipinta un poco prima degli scomparti laterali, che si situerebbero perciò intorno al 1516-1518.

Forse la conoscenza della *Trasfigurazione* di Lotto potrebbe stare a monte del dipinto di Brera, anche se non deve essere avvenuta nei termini prospettati da Fiocco e cioè nel viaggio da lui ipotizzato verso l'Italia centrale nel 1508 circa; il tipo di san Giovanni di Pordenone, inoltre, è piuttosto vicino ad alcune figure presenti nell'*Incoronazione della Vergine* di Raffaello allora a Perugia, che il pittore forse conosce già quando dipinge la pala di Susegana. La critica moderna, dunque, è concorde nel ritenere che la tavola della *Trasfigurazione* sia stata eseguita in un momento diverso rispetto a quello prospettato per i due pannelli che le si trovavano ai lati secondo quanto riportato dalle fonti: differiscono, infatti, sia per stile sia per proporzioni delle forme. Le misure delle tre tavole più o meno corrispondono, ma sembra da escludere l'ipotesi che il pannello di Raleigh sia stato ritagliato da una tavola maggiore, forse una *Sacra conversazione*, ed adattato successivamente in una composizione a trittico, poiché i suoi margini, e pure quelli della tavola con la *Trasfigurazione*, risultano integri e quindi non vi sono stati praticati né tagli, né adattamenti. Secondo Cohen la *Trasfigurazione* e i pannelli con le coppie di santi sono stati eseguiti in tempi diversi e poi assemblati per una precisa volontà della committenza: forse a Pordenone è stata richiesta dapprima, nel 1515, la *Trasfigurazione*, che è il soggetto solitamente usato per un altare dedicato al Salvatore (Humfrey, 1990), e solo successivamente di unire le due tavole con le figure di santi particolarmente venerati dalla famiglia Collalto. Dunque la *Trasfigurazione* non dovrebbe datare che soli cinque anni dalla paletta del 1511, sembra perciò inverosimile che, come propose Fiocco, quest'ultima sia stata sostituita quale pala dell'altar maggiore della cappella in un così stretto arco di tempo.

## *Appendice documentaria*

Si è optato per un criterio di trascrizione il più possibile fedele al testo originale. L'originale ortografia è sempre stata rispettata. Scempiamenti e raddoppiamenti sono stati fedelmente trascritti. Gli errori ortografici originali sono stati puntualmente riportati, premessi da un [sic] giustificativo nei casi troppo evidenti, affinché non siano imputabili alla trascrizione. Le abbreviazioni sono sempre state sciolte: il loro scioglimento è segnalato dalla presenza di parentesi quadre. I dubbi di trascrizione sono indicati da parentesi quadra con un punto interrogativo [?] premessa alla parola d'incerta lettura. Integrazioni, precisazioni e commenti di trascrizione sono segnati in corsivo fra parentesi quadre. Le lacune dovute a guasti meccanici subiti dal documento (bruciature, abrasioni, evanescenza dell'inchiostro, macchie, perdita del supporto, ecc.), sono segnalate da tre asterischi \*\*\*

### 1.

1486, aprile 25. Roma, presso San Pietro

Innocenzo VIII papa concede ai conti di Collalto Giovanni Battista e Rambaldo, familiari e discendenti il giuspatronato sulla chiesa di Santa Maria di Susegana. La chiesa, oggetto di contrasto col vescovo di Ceneda, è vacante.

[Archivio diocesano di Vittorio Veneto, *Benefici parrocchiali*, b. 93, copia del sec. XVII; pubblicato in PIER ANGELO PASSOLUNGI, *Susegana. Memoria storico-artistica nel Bicentenario della nascita del Comune*, Susegana, 2006, pp. 111-112]

Innocentius episcopus, servus servorum Dei, dilectis filiis Ioanni Baptiste et Rambaldo, ac aliis ipsius Rambaldi fratribus condominis familiae de Collalto, provinciae Marchiae Tarvisinae salutem et apostolicam benedictionem. Sincerae devotionis affectus, quam ad Nos et Romanam geritis ecclesiam, non indigne meretur, ut illa vobis favorabiliter concedamus, per quae iura vestra vobis successoribusque vestris, quibus ius sublatis obstaculis illaesa servantur. Sane pro parte vestra Nobis nuper exhibita petitio continebat, quod licet a tanto tempo citra, cuius contrarii hominum memoria non existit, qui pro tempore fuerunt de familia vestra pia devotione ducti quam plures ecclesias et ecclesiastica beneficia de propriis bonis suis eis a Deo collatis fundaverunt, erexerunt et dotaverunt, ac semper in omnibus ecclesiis et beneficiis ecclesiasticis in eorum temporali dominio consistentibus ius patronatus et presentandi personas idoneas ad ecclesias et beneficia huiusmodi illorum occurrente vacatione, habere et ad illa personas idoneas presentare consueverint, ac eorum presentationes per Episcopos Cenetenses, qui pro tempore fuerunt, ac alios, ad quos institutio personarum praesentiarum pertinet, admissae fuerint. Tamen venerabilis frater noster modernus Episcopus Cenetensis occurrente nuper vacatione parochialis Ecclesiae plebis nuncupatae de Susigana dictae diocesis nescitur quo animo ductus praesentationem per vos de persona idonea sibi ad dictam Ecclesiam de Susigana, ut praefertur factam contra iustitiam admittere denegavit, quinimo ecclesiam ipsam de Susigana nulla praecedente praesentatione alteri contulit quamvis de facto. Et quia parochiani dictae ecclesiae de Susigana illum cui Reverendissimus Episcopus dictam ecclesiam de Susigana contulit admittere recusaverunt, ecclesiam ipsam de Susigana ecclesiastico supposuit interdicto. Cum autem sicut eadem petitio subiungebat vos dubitetis super dicto iure patronatus etiam per amplius molestari posse tempore procedente pro parte vestra Nobis fuit humiliter supplicatum, ut vobis quod de cete-

ro huiusmodi possessione praesentandi, prout hactenus fecistis uti possitis et debeatis concedere, ac dictum iuspatronatus confirmare illudque pro potione cautella de novo vobis reservare et assignare aliasque in praemissis opportune providere de benignitate apostolica dignaremur. Nos igitur qui personarum Nobis et Apostolicae Sedi devotarum quieti libenter consulimus vos et quemlibet vestrum a quibuscumque excommunicationis, suspensionis et interdicti, aliisque ecclesiasticis sententiis, censuris et penis a iure vel ab homine quamvis occasionem, vel causa latis, si quibus quomodolibet innodati existunt ad effectum presentium dumtaxat consequendum harum serie absolvimus et absolutos fore caesentes, ac interdictum praedictum tollentes et relantes huiusmodi supplicatione inclinati, vobis quod deinceps perpetuis futuris temporibus huiusmodi possessionem praesentandi, prout hactenus facitis uti libere, ac licite possitis et debeatis Auctoritate Apostolica tenore presentium de speciali dono gratiae indulgemus, dictumque iuspatronatus approbamus et confirmamus, ac praesentis scripti patentes concedimus suppletentes omnes et singulos defectus, si qui forsam intervenerint in eisdem; et nihilominus potiori pro cautella dictum iuspatronatus vos de novo in perpetuum dicta auctoritate reservamus et assignamus; quod si episcopus prefatus, et successores sui pro tempore existens personas per vos pro tempore praesentatas instituere recusarent, persona ab ecclesiastica in dignitate constituta, quam duxeritis eligendam, personas sic praesentatas ad ecclesias et beneficia huiusmodi in illis instituere possit, vobis et eidem eligendae personae, licentiam concedimus, et etiam facultatem decernentes, irritum et inane si secus super his a quocumque quavis auctoritate, scienter vel ignoranter contigerit attentari. Non obstantibus praemissis ac constitutionibus et ordinationibus Apostolicis caeterisque contrariis quibuscumque, nulli ergo hominum liceat hanc paginam nostrae absolutionis, indulti, approbationis, confirmationis, coniunctionis, suppletionis, reservationis, assignationis et concessionis infringere, vel ei ausu temerario contraire.



Si quis autem hoc attentare presumpserit, indignationem Omnipotentis Dei, ac Beatorum Petri et Pauli Apostolorum ei se noverit incursum. Data Romae, apud Sanctum Petrum. Anno incarnationis Dominici millesimo quadringentesimo octuagesimo sexto, septimo kalendas maii, pontificatus nostri anno secundo.

ST Ego Iulius Bravius filius quondam domini Francisci publicus imperiali auctoritate castri S. Salvatoris notarius publicus suprascriptum exemplum ex authentico in membranis mihi exhibito nil addens, vel minuens, quod sensum, vel sententiam mutet, fideliter descripsi et in fidem cum solito mei tabellionatus signo me subscripsi. Laus Deo.

Nos Annibal Guselia illustrissimus Vicarius pro illustrissimis dominis comitibus de Collalto, in eorum castro S. Salvatoris fidem indubiam facimus et attestamus antescriptum dominum Iulium Bravium, qui superius exemplum exemplavit et subscripsit, esse notarium publicum et legaiem hujus castri, cuius scripturis publicis hic plena fide adhibetur et ubique locorum merito adhibenda est. In quorum fidem.

Datum in castro S. Salvatoris, die ultimo mensis martiis 1603. Joannes Pistoia magnifice Curie cancellarius mandato.

traduzione

Il vescovo Innocenzo, servo dei servi di Dio, ai dilette figli Giovanni Battista e Rambaldo, e agli altri fratelli dello stesso Rambaldo della famiglia dei conti di Collalto, nella provincia della Marca Trevigiana, salute e benedizione apostolica.

Colpiti dalla sincera devozione che assicurate a noi e alla Chiesa Romana, non risulta indegno che concediamo la possibilità che i vostri diritti siano conservati illesi e senza ostacoli a voi e ai vostri successori.

La richiesta che ci avete esibito esponeva come, da tempo a questa parte (e non esiste prova contraria a memoria d'uomo), per lungo tempo dalla vostra famiglia furono condotte con pia devozione molte chiese e

benefici ecclesiastici: i vostri membri, dando i propri beni in nome di Dio, ne fondarono, eressero e dotarono; sempre in tutte queste chiese e benefici ecclesiastici presenti sul loro dominio temporale, esercitarono il diritto di patronato e di presentare persone idonee se succedeva che fossero vacanti; la presentazione veniva fatta anche al vescovo di Cedena che si trovasse in quel momento sul soglio, e agli altri cui spettava l'ammissione delle persone presenti.

Tuttavia il nostro venerabile fratello il vescovo di Cedena, alla recente vacanza della chiesa parrocchiale della pieve detta di Susegana della detta diocesi, ha sostenuto di non sapere in base a quale diritto abbiate presentato una persona idonea per la detta chiesa di Susegana; nega inoltre che la detta chiesa di Susegana abbia precedenti del genere. E poiché i parrocchiani della detta chiesa di Susegana si rifiutarono di ammettere quanto il Reverendissimo Vescovo sosteneva, questi sottopose la stessa chiesa di Susegana all'interdetto ecclesiastico.

Al momento in cui ci è pervenuta la vostra richiesta, voi arrivavate addirittura a dubitare del vostro diritto di patronato e a temere i rischi del tempo futuro; ci supplicavate quindi umilmente di concedervi quel diritto di presentazione che da tanto e finora vi spettava ed opportunamente di confermarlo con benignità apostolica.

Dunque liberiamo voi e chiunque dei vostri da qualunque scomunica, sospensione e interdetto, e da altre sentenze ecclesiastiche, censure o pene derivate dal diritto o dagli uomini in qualsiasi occasione o per qualsiasi causa; ad effetto della presente vi assolviamo se cadrete in una delle situazioni predette; rimuoviamo l'interdetto di cui sopra, e accogliamo la vostra richiesta per cui legittimamente e liberamente abbiate il diritto di presentazione come fatto sino ad oggi. Con la presente concediamo, approviamo e confermiamo il detto giuspatronato; e se il detto vescovo o i suoi successori si rifiutassero di riconoscere le persone ecclesiastiche da

voi presentate per essere elette, vi concediamo il permesso di poterle considerare istituite.

Alla luce di questo, a nessuno sia lecito infrangere questa nostra pagina di assoluzione, indulto, approvazione, confermazione, unione, sostituzione, riservazione, assegnazione e concessione. Se qualcuno avrà la presunzione di compiere ciò, incorrerà nell'indignazione di Dio Onnipotente e dei Beati Pietro e Paolo Apostoli.

Dato a Roma, presso San Pietro. Anno dell'incarnazione del Signore 1486, 25 aprile, secondo anno del nostro pontificato.

(ST) Io Giulio Bravio figlio del fu Francesco di Castel San Salvatore, notaio pubblico per autorità imperiale, trascrissi il soprascritto documento dall'autentico pergameneo a me mostrato, senza togliere o aggiungere o modificare alcunché, e in fede col solito mio segno di tabellionato lo sottoscrissi. Lode a Dio.

Noi Annibale Guselia illustrissimo vicario per l'illustrissimo signor conte di Collalto, nel loro castello di San Salvatore, facciamo indubbia fede e attestiamo che il sopraddetto signor Giulio Bravio, che redasse il detto documento, è notaio pubblico e legale di questo Castello; alla sua pubblica scrittura si attribuisce piena fede e ciò si deve fare in ogni luogo. In fede.

Dato a Castel San Salvatore, ultimo giorno del mese di marzo 1603.

Giovanni da Pistoia cancelliere su mandato della magnifica Curia.

## 2.

1517, settembre 8. Venezia, Palazzo ducale

Lettera dogale di Leonardo Loredan a Paolo Nani podestà e capitano di Treviso, con la quale interviene nella controversia che coinvolge la chiesa plebanale di Susegana. Dopo aver ricevuto la lettera con cui il podestà lamentava la mancata immissione in possesso del beneficio di Susegana del chierico veneziano Pietro Marcello a causa dell'opposizione dei conti

di Collalto, il doge ora ordina di procedere all'immissione in possesso, senza tener conto degli impedimenti, da ritenere oltraggiosi nei confronti sia del doge sia del podestà, e onde evitare di pervenire ad ulteriori provvedimenti più gravi.

[Archivio diocesano di Vittorio Veneto, *Pergamene riguardanti vari oggetti civili ed ecclesiastici*, b. 159/II, n. 101; segnalata in PIER ANGELO PASSOLUNGI, *Susegana. Memoria storico-artistica nel Bicentenario della nascita del Comune*, Susegana, 2006, pp. 116-117]

Leonardus Lauredanus Dei gratia dux Venetiarum et cetera. Nobilibus et sapientibus viris Paulo Nani de suo [mandato] potestati et capitaneo Tarvisii et successoribus suis fidelibus dilectis salutem et dilectionis affectum. Reddite nobis fuerunt littere vestre diei XII mensis proxime elapsi [12 agosto scorso] quibus nobis significatis quod, cum in executionem aliarum nostrarum diei VII eiusdem, miseritis Comestabilem vestrum ad dandam possessionem beneficii de Susignana, diocesis Cenentensis, reverendo domino Petro Marcello clerico Venetiarum sive eius legitimo procuratori. Comites Collis Alti, qui de eodem beneficio coram reverendo episcopo Cremoneŋ iuxta delegationem per nos factam citati quecumque iura haberent producere potuerunt non permisisse ut ipsa possessio caperetur, nobis res(c)ribentes sese postridie causam et rationem talis renitentię aperturos, que nobis ita molesta fuerunt auditu ut iux exprimere possimus quum mandata nostra et vestra omni equitate et iuris forma fundata ita spreverint et dominium nostrum contemptui habuerint. Quapropter ex animo vobis mandamus ut, reiectis quibuscumque impedimentis efficiatis ut prefatus reverendus dominus Petrus Marcelus sive eius legitimus procurator in possessione dicti benefici ponatur, admittatur et conservetur iuxta tenorem executorialium super hoc confectarum et quem admodum aliis nostris precedentibus diei VII preteriti mensis vobis iniunximus, quae et hae nostrae nisi debitam et celerem executionem habuerint procul dubio ad alias acriores provisiones deveniemus.

Has autem registratas praesentiant restituite.

Datum in nostro ducali palatio, die VIII septembris, indictione sexta,  
MDXVII

3.

1517, settembre 12. Treviso

Paolo Nani, podestà di Treviso, relaziona al doge sull'esito negativo della missione condotta a Susegana, per insediare nel beneficio parrocchiale il nunzio del chierico veneziano Pietro Marcello, rifiutato dai contadini e dal fratello del rettore in carica.

[in SCOTI, *Documenti trevigiani*, XII, cc. 120-121; PIER ANGELO PASSOLUNGI, *Susegana. Memoria storico-artistica nel Bicentenario della nascita del Comune*, Susegana, 2006, p. 114]

Serenissime Principe etc. Mandai questa mattina in execution de lettere de la Sublimità Vostra el mio Contestabel et uno Comandador della mia corte a San Salvador et a Collalto, per dar el possesso al nuntio del reverendo D. Pietro Marcello clerico venezian del beneficio de Susigana iuxta i mandati de Vostra Celsitudine. Et scripsi a quelli Magnifici Conti che volessero lassar dar ditto possesso, et prestar alli diti ogni auxilio, et favor opportuno in operando, si che li contadini del ditto loco de Susigana dovessero permetter che'l se facesse. Et li mandai etiam le lettere de la Sublimità Vostra a me scritte, acciò largamente cognoscessero qual fusse la mente de la Sublimità Vostra, et cum qual efficacia et forma e parolle mi imponeva tal cosa. Unde retornati a me, hanno riferito che ditti Magnifici Conti doppo lette ditte littere resposero che non se impedivano in tal cosa ecclesiastica, et che andassero a tuorselo, e perché loro non ge la davano ni gel tolevano, ma che ben mandariano per el Furlano fradello della parte, che se attrova nel beneficio, che lo dimandassero a lui. Al qual andato nanti de loro, ge dissero come ditto Comestabil et Comanda-

dor erano venuti cum lettere della Sublimità Vostra et mie a tuor ditto possesso per nome di come sopra, et che lui Furlano dovesse farli la risposta. El qual disse che non voleva farla li in casa de ditti Conti, ma che andassero zoso in lora, che ge la farìa. Dove andati ge disse che per algun modo non lo voleva dare chel staia in casa della giesa a nome de suo fradello, e chel tegniva di e notte homeni XII a far la guardia, dicendoli di voler aspetar fino XV zorni sel vegniva qualche cosa da Roma in favor de suo fradello. Et che passati ditti zorni faria poi altro pensiero. Quali Comestabel, Comandador et nuncio vedendo non esserli modo, se ne tornarono cum lettere de ditti Magnifici Conti in risposta de mie. Qual mando qui incluse alla Sublimità Vostra qual Sapientissima inteso il tutto farà quella deliberazione, che al Sapientissimo iudicio suo parerà. Cuius gratiae etc. Tarvisii, XII septembris 1517. Paulus Nani Podestas et Capitaneus.

#### 4.

1518, novembre 6. Venezia, Palazzo Ducale

Leonardo Loredan nuovamente interviene nella controversia relativa al possesso dei benefici della chiesa plebanale di Susegana. Egli fa riferimento al consenso ottenuto dal sommo pontefice.

[Archivio diocesano di Vittorio Veneto, *Pergamene riguardanti vari oggetti civili ed ecclesiastici*, b. 159/II, n. 102; segnalata in PIER ANGELO PASSOLUNGI, *Susegana. Memoria storico-artistica nel Bicentenario della nascita del Comune*, Susegana, 2006, pp. 120-121]

Leonardus Lauredanus Dei gratia dux Venetiarum et \*\*\* nobilibus et sapientibus viris Francisco Mocenico de suo mandato potestati et capitaneo Tarvisii et successoribus fidelibus dilectis salutem et dilectionis affectum. [Essendo] neli superiori giorni alla presentia nostra il conte Iacomo de Colalto in contradditorio con il [domino] Pietro Marcello nobile nostro sopra la possessione del beneficio di S. Maria di Susegnana, dolen-

dosi il [domino] Pietro che contra più lettere nostre et contra li mandati et sententie del summo Pontefice ed della [Rote] date a favor suo, il prefato conte per se et per altri li impediva la possessione et \*\*\*ali tolto li frutti et redditi del ditto beneficio, esso conte ne promesse di non molestar nè permetter che per altri fusse inquietado il ditto domino Pietro in la possessione già tolta del beneficio in \*\*\* di altre lettere nostre et deli mandati apostolici et similiter nelle intrade et frutti; il che non ha voluto observar come da esso D. Pietro né è sta esposto perché al capellano su\*\*\* notario mandato deli, è sta denegato lo accesso al beneficio et al governo e cura di quello, il che summamente ne è dispiaciuto per esser di diretto contra iustitia et la mente del summo Pontefice et nostra. [*Inde*] vi imponemo che \*\*\* sequestrar et intromete[r] dobbiate le intrade così presente come future che quelli conti di Colalto si attrovano havere in questo territorio et città nostra a [vui] [commessa], ne le ditte entrade per alcun modo permetterete siano per lor over altri levate per fin tanto che a ditto D. Piero sarà satisfatto [questo] in omnibus disponeno le sententie et lettere executorial apostolice per esser così fir[missima]mente et intentio nostra.

Has autem registratas ad successorum memoria, presentianti restituite  
Date in nostro ducali palatio die VI novembris, indictione VII, MDXVIII

*La ricezione dell'arte di Palma il vecchio e di Pordenone  
nella marca trevigiana durante i primi anni Venti*

Nell'estate del 1520 gli affreschi della cappella Malchiostro nel duomo di Treviso sono terminati ad opera di Giovanni Antonio Pordenone. La decorazione presenta elementi di matrice centro-italiana così evidenti da far pensare ad un viaggio dell'artista a Roma intorno al 1518, nel corso del quale egli sviluppa i presupposti per imprimere alle sue composizioni caratteri di moto violento e di profonda eccitazione.

Domenico Capriolo dimostra nell'*Assunta* dipinta per l'altare della prebenda dei Baldacchini nel duomo di Treviso di recepire prontamente tale linguaggio. La pala, infatti, è datata al 1520 dal contratto di allogazione pubblicato in parte da Gustavo Bampo nel 1886,<sup>1</sup> nonostante lo studioso non avesse ricondotto il documento al dipinto esistente in duomo, convinto piuttosto che l'*Assunta* citata nel manoscritto fosse andata perduta. È, infatti, Gerolamo Biscaro nel 1897 a ricondurre il contratto alla pala tuttora conservata nel duomo di Treviso.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> BAMPO, 1886, p. 416.

<sup>2</sup> BISCARO, 1897, pp. 280-284. Lo studioso osserva (p. 280) che *ab antiquo* la pala è attribuita a Pier Maria Pennacchi, ma «Per attribuirle al Pennacchi converrebbe ammettere che, alla distanza di pochi anni, fossero state eseguite per il Duomo di Treviso due tavole d'altare coll'identico soggetto; il che è inverosimile. Le indagini praticate nell'Archivio Capitolare, mi pongono in grado di affermare che nella vecchia Cattedrale, c'era un solo altare dedicato alla Vergine Assunta, quello della Prebenda *dei Baldacchini*».

Aggiunge di seguito (p. 281), «Conviene inoltre avvertire che pone bensì il Ridolfi la data della morte del Pennacchi nell'anno 1528; ma da un atto del 15 Marzo 1515, si rileva che a quell'epoca egli era già morto. La data della



D'altronde, il dipinto fino ad allora era stato attribuito dalle fonti al più anziano pittore trevigiano Pier Maria Pennacchi, mentre la figura di Domenico Capriolo era a dir poco sconosciuta e di conseguenza per nulla studiata. Essa comincia ad emergere solo all'inizio dell'Ottocento, quando Lorenzo Crico legge il nome dell'artista sull'*Adorazione dei pastori* datata 1518, ora conservata nel museo della città.<sup>3</sup> In seguito, a fine secolo, le ricerche archivistiche, appunto, di Bampo e Biscaro permetteranno di delinearne con più precisione il profilo storico.

«Ser Domenego de Capriolis depentor q. [Bernardini] da Venetia» nasce probabilmente intorno al 1494, poiché tale data si ricava dal Libro dell'estimo di Treviso del 1524, in cui il pittore risulta registrato come trentenne.<sup>4</sup> Nel 1517 egli è citato in un documento trevigiano in qualità di maestro e pittore, ma ancora «in civitate Venetiarum».<sup>5</sup> Nell'aprile del 1518<sup>6</sup> e negli anni seguenti, invece, con frequenza e continuità compare in numerosi atti redatti a Treviso, tuttavia raramente inerenti alla sua attività artistica, per la cui conoscenza, d'altro canto, tornano utili alcune opere firmate e datate. Da un rogito del 1519 si desume che egli è sposato con la figlia del defunto Pier Maria Pennacchi, «olim pictori e civis tarvisini», e che pertanto si impegna a saldare un debito della vedova Altabella nei confronti del monastero di Santa Chiara.<sup>7</sup> L'artista viene ucciso nel 1528 dal secondo marito di Altabella, Francesco de Boscarini, a causa del-

---

sua morte deve fissarsi fra il Luglio 1514, a cui risale l'ultima notizia certa che si ha di lui, ed il Marzo 1515, cinque o sei anni prima della commissione data al Capriolo dal Sacerdote Francesco fu Salvatore».

Si veda anche GIOVANNA NEPI SCIRÉ, *Regesti, documenti e proposte per Pier Maria Pennacchi*, in «Bollettino d'arte», VI, 1980, pp. 47-48.

<sup>3</sup> CRICO, *Indicazione delle pitture ed altri oggetti di belle arti degni d'osservazione esistenti nella R. città di Treviso*, Treviso, 1829, p. 42; IDEM, *Lettere sulle belle arti trevigiane*, Treviso, 1833, p. 60.

<sup>4</sup> BISCARO, 1897, p. 282.

<sup>5</sup> GUSTAVO BAMPO, *I pittori fioriti a Treviso e nel territorio: documenti inediti dal secolo XIII al XVIII dall'Archivio Notarile di Treviso, ad vocem Capriolo Domenico*, ms. 1410, 2 voll., Treviso, Biblioteca Comunale.

<sup>6</sup> Il pittore firma un documento deposto nei rogiti del notaio Nicolò Tempesta: «Et io Dominico Chapriolo pictor fui presente». Si tratta della transazione fra Filippo di Leada, speciale in Treviso, e Antonio de Orti di Padova suo genero. Treviso, Archivio di stato, sezione notarile, serie prima, notaio Nicolò Tempesta, busta 365.

<sup>7</sup> Treviso, Archivio di stato, sezione notarile, serie prima, notaio Giovanni Matteo Spilimbergo, busta 436, quaderno non numerato, protocollo 23 agosto 1519, cc. 104r-105v.

l'annosa lite con la suocera, legata ai fondi dotali destinati alla moglie Camilla in località Ponzano.<sup>8</sup>

All'altezza del 1520, l'*Assunta* propone una composizione in linea con esempi veneziani, quali l'omonimo dipinto che Palma il vecchio esegue nel 1514 per la Scuola di Santa Maria maggiore a Venezia e la celebre opera di Tiziano ai Frari; tuttavia, il nugolo di angeli, l'ampio manto rigonfio e l'esagitazione degli apostoli non possono non ricondursi alla sensibilità pordenoniana.

Attorno a quest'opera, inoltre, si direbbe che gravitino anche alcuni quadri di piccole dimensioni che in passato hanno registrato un'attribuzione a Pordenone. È il caso principalmente della *Sacra famiglia con san Giovannino* già nella collezione Mantovani Orsetti di Treviso, un tempo riportante la sigla DC,<sup>9</sup> e del *San Pietro*,<sup>10</sup> entrambe tuttora in collezione privata. Mauro Lucco racconta l'"effetto Malchiostro" a Treviso proprio facendo capo a questi dipinti, nei quali la «connessione del tessuto disegnativo che impalca i volumi e lo spazio» e il «contrasto fra la dilatazione palmesca dei piani cromatici e la tesa lucidità del volume tornito», caratteri propri dello stile di Capriolo, si arricchiscono di un'attenzione inedita per l'enfasi dei volumi e la curvatura del segno: se «le elastiche flessioni dei piani formali, lo scatto scomposto del Battista sopra la sua pecora» giustificano il pordenonismo nella *Sacra famiglia*, il *San Pietro* rappresenta un chiaro «riferimento figurativo (pur senza cadere nella citazione) al santo omonimo affrescato nella cappella Malchiostro, simil-

---

<sup>8</sup> La data di morte si ricava dalla sentenza del Maleficio di Treviso del 4 ottobre 1529 con la quale l'assassino veniva condannato al bando eterno da Treviso, pena la morte. Treviso, Archivio di stato, sezione notarile, serie seconda, busta 963, sentenze del I Maleficio, volume V: 1525-1529, c. 40rv, scrittura del notaio Carlo Zuccati. La sentenza è parzialmente trascritta in BAMPO, 1886, 416-417, 419-421.

<sup>9</sup> Impresa di vendite in Italia di Giulio Sambon, *Catalogo delle due Gallerie di quadri del Conte Della Torre di Rezzonico Giovio e di Mantovani-Orsetti (eredità Bortolan di Treviso)*, Milano, 1898, p. 13: «Caprioli Francesco [sic]. Scuola umbra – sec. XV. La Madonna col Bambino, S. Giuseppe e S. Giovanni. Tavola – Cornice dorata. Altezza m. 0,46 × 0,42... signé avec la marque D.C.». La sigla compare solo nella riproduzione del catalogo di vendita. Dà notizia della vendita del dipinto G. Biscaro, *Per la storia delle belle arti in Treviso*, IV, *Un quadro...*, pp. 13-14. Egli mette il dipinto in relazione soprattutto con l'*Assunta* del duomo di Treviso, indicandone una datazione di poco successiva.

<sup>10</sup> Riferito a Capriolo da Lucco (1983, p. 78 nota 95), dopo essere stato pubblicato da Fiocco come opera giovanile di Pordenone nell'ultimo aggiornamento della sua monografia sul pittore (1969, p. 172).

mente semicalvo e canuto, col mantello che si regge all'identico modo aggirando con un lembo l'omero». <sup>11</sup> Lo studioso non manca, in ogni caso, di mettere in evidenza alcuni tratti stilistici nella *Sacra famiglia*, che allargano la rosa dei riferimenti del giovane pittore e che potrebbero introdurre degli elementi di problematicità ai fini della collocazione cronologica del dipinto. Egli rileva, infatti, che il disegno del Bambino Gesù riprodurrebbe in controparte quello della raffaellesca *Madonna del divino amore* del museo di Capodimonte databile fra il 1518 e il 1519.

Giorgio Fossaluzza, d'altronde, che solo qualche tempo prima aveva ricostruito il profilo dell'artista, aveva piuttosto suggerito che la *Sacra Famiglia* fosse un dipinto eseguito prima dell'esperienza pordenoniana e ne metteva quindi in rilievo soprattutto la componente veneziana e palmesca. Lo studioso si soffermava in quell'occasione sui caratteri dello stile dell'artista, in cui «la resa del modellato risulta di una inconfondibile compattezza e solidità, cosicché le forme 'levigate' parrebbero cercare di preferenza una loro sintesi volumetrica rotondeggiante, eccetto là dove la durezza del disegno piega in modo secco il panneggio facendogli assumere andamenti ritmici o lo delimita con bordi taglienti»; <sup>12</sup> delineava, inoltre, di seguito i contorni di una esplicita adesione ai modelli compositivi e ai tipi fisionomici di Palma il vecchio in un gruppo di opere prossimo all'*Adorazione dei pastori* del museo di Treviso, firmata e datata 1518, <sup>13</sup> comprendente le versioni dell'*Adorazione dei pastori* del museo di Berlino e del museo diocesano di Vittorio Veneto, la *Sacra conversazione*

---

<sup>11</sup> Tutte le citazioni si trovano in LUCCO, 1985, pp. 142-143.

<sup>12</sup> FOSSALUZZA, 1983, p. 50.

<sup>13</sup> Già G. Frizzoni (*Lorenzo Lotto pittore. A proposito di una nuova pubblicazione*, in «Archivio storico dell'Arte», serie II, anno II (1896), p. 74) vi riscontra delle affinità stilistiche con opere di Palma il vecchio. L'osservazione dei caratteri palmeschi nelle opere di Capriolo è dovuta dapprima a G. Biscaro (*Per la storia delle belle arti in Treviso, III, Domenico Capriolo e la tavola dell'Assunta in Duomo*, in «Atti e memorie dell'Ateneo di Treviso», s. II (1877-1910), 1896, p. 283; G. Biscaro, *Un quadro di Domenico Capriolo*, in «Gazzetta di Treviso», 13-14 giugno 1898, n. 160, ripubblicato in «Atti e Memorie dell'Ateneo di Treviso», s. II (1877-1910), IV.

del museo civico di Conegliano<sup>14</sup> e lo *Sposalizio mistico di santa Caterina* del museo di Bucarest.<sup>15</sup>

D'altra parte, Lucco ribadisce, nell'intervento già ricordato e con riguardo alla *Sacra conversazione* di Conegliano, che «sul telaio strutturale palmesco, è l'eccessivo incombere delle figure in primo piano (con la conseguente infrazione di ogni armonico rapporto tra figure e paesaggio, l'alterazione della proporzionalità di valore ad essi conferiti nella pittura veneziana, da Bellini a Tiziano)» e che l'«insondabile spazio di vuoto dietro le spalle delle figure» sembrano tuttavia ancora in relazione con l'esperienza pordenoniana della cappella Malchiostro.<sup>16</sup>

Si direbbe, invece, che il *Matrimonio mistico* di Bucarest appartenga forse ad una fase addirittura precedente, quella della formazione a Venezia, assieme alla *Madonna con il Bambino* del museo Glasgow, da Lucco attribuita al giovane Pordenone<sup>17</sup> e da Fossaluzza ascritta invece al giovane Capriolo prima del suo trasferimento a Treviso a motivo della sua tipologia palmesca. Secondo lo studioso, infatti, il pittore si sarebbe formato a Venezia, dapprima venendo in contatto con la bottega di Giovanni Bellini, nella quale si sarebbe compiuto per lui anche l'approccio al giorgionismo, e successivamente entrando nell'orbita di Palma il vecchio.<sup>18</sup>

Se la *Madonna* di Glasgow può essere avvicinata a modelli tizianeschi quali la *Zingarella* di Vienna, il *Matrimonio mistico* di Bucarest e la

---

<sup>14</sup> Olio su tavola, cm. 45 × 60. L'attribuzione a Girolamo da Santacroce, in una fase di maggior avvicinamento a Palma, si deve a Pallucchini come risulta dall'*expertise* (1969) conservato nell'archivio di A. De Mas a Conegliano. Con questa attribuzione il dipinto è pubblicato da A. De Mas, *Conegliano, vita, arte e storia*, Milano, 1964 (2ª edizione), pp. 55, 64. L'attribuzione a Capriolo è sostenuta da M. Lucco, *Francesco da Milano*, 1983, p. 78 nota 95.

<sup>15</sup> A. Teodosiu, *Catalogue of the Universal Art Gallery, I, Italian Painting*, Bucarest, 1974, pp. 40-41, n. 77 (scuola di Palma il vecchio); V. Caccialupi, *Pietro degli Ingannati*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 11, 1978, pp. 37, 158, tav. 28 (Pietro degli Ingannati); M. Lucco, *Francesco da Milano*, 1983, p. 78, nota 95 (Capriolo).

<sup>16</sup> Lucco, 1985, p. 143.

<sup>17</sup> M. Lucco, *Pordenone a Venezia*, in «Paragone», 309, novembre 1975, pp. 20, 35, nota 73; l'attribuzione è ribadita anche in seguito: cfr. M. Lucco, *La giovinezza del Pordenone...*, p. 39.

<sup>18</sup> L'osservazione del palmismo nelle opere di Capriolo si ritrova a partire da Biscaro (1897, p. 283; IDEM, *Un quadro di Domenico Capriolo*, in «Gazzetta di Treviso», 13-14 giugno 1898, n. 160, ripubblicato in «Atti e Memorie dell'Ateneo di Treviso», s. II (1877-1910), IV) e Frizzoni (*Lorenzo Lotto pittore. A proposito di una nuova pubblicazione*, in «Archivio storico dell'Arte», serie II, anno II (1896), p. 74). Nella lettura di Cavalcaselle, invece, prevale l'aspetto giorgionesco, soprattutto in quanto lo studioso confonde la figura di Capriolo con quella di Domenico Mancini; questa interpretazione si rafforza, allorché Berenson assegna a Capriolo il *Ritratto di giovane* di Leningrado datato 1511.

*Sacra conversazione* di Conegliano fanno appello alle invenzioni che Palma il vecchio produce dialogando con Tiziano come nel caso della *Sacra conversazione* della pinacoteca di Dresda o della *Sacra conversazione* della galleria di Praga, mentre l'*Adorazione dei pastori* di Treviso può essere messa in relazione con la pala di Zogno.

Oltre all'*Assunta*, l'altra pala datata di Capriolo è quella della parrocchiale di Ponzano, la *Madonna con il Bambino fra i santi Leonardo e Rocco* del 1523, la cui lettura stilistica diventa più problematica per l'intervento di nuove componenti culturali. Il confronto fra gli studi di Lucco e Fossaluzza mette in evidenza un graduale allontanamento dall'influsso pordenoniano per lasciare spazio ad un'impronta di carattere piuttosto bresciano fra Salvoldo, che lavora peraltro a Treviso nel 1521 alla pala destinata all'altare maggiore della chiesa domenica di San Nicolò, e Moretto.

Secondo Fossaluzza, il pittore, «in termini propriamente savolde-schi, rinuncia a effetti tonali di superficie aderendo a una costruzione cromatica compatta, talvolta definita dalla nettezza dei contorni scuri»,<sup>19</sup> mentre «Quell'aria silenziosa dei personaggi, l'agreste semplicità caratterizzanti l'opera, suggeriscono di far riferimento anche agli esempi della pittura bresciana, si direbbe al Moretto o al Romanino come si esprime nella pala di Salò o in quella distrutta di Berlino. Sono interessi che, certo non coltivati direttamente, il Capriolo poteva, comunque, alimentare per la mediazione, svolta in quegli anni anche nel trevigiano, da Giovanni e Bernardino Da Asola».<sup>20</sup>

Il riferimento va all'*Adorazione dei pastori* nella Basilica dei miracoli di Motta di Livenza, già ascritta a Capriolo, ma ricondotta al catalogo di Bernardino da Asola da Lucco,<sup>21</sup> e si potrebbe anche estendere al disegno

<sup>19</sup> FOSSALUZZA, in *Da Paolo Veneziano a Canova. Capolavori dei musei veneti restaurati dalla Regione del Veneto 1984-2000*, catalogo della mostra a cura di G. Fossaluzza (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 22 gennaio-30 aprile 2000), Venezia 2000, n. 34, p. 116.

<sup>20</sup> FOSSALUZZA, 1983, p. 56.

<sup>21</sup> Cavalcaselle assegna per primo a Capriolo l'*Adorazione dei pastori* di Motta di Livenza. L'attribuzione è in seguito concordemente accolta tranne che da Berenson (*Pitture italiane del Rinascimento*, Milano, 1936, p. 206;

con lo stesso soggetto del Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi, in un primo momento assegnato anch'esso da Fossaluzza a Capriolo e solo successivamente a Bernardino.<sup>22</sup>

D'altronde, lo stesso Fossaluzza, riconoscendo il punto di vista di Lucco nel suo ultimo contributo su questo tema, legge la pala di Ponzano in stretta relazione con la *Natività* firmata da Capriolo e datata 1524 conservata nel museo civico di Treviso: « Il Capriolo, è quindi pronto, [...] a orientarsi verso il Savoldo e dunque a comprenderne la più facile traduzione svolta da Bernardino da Asola, come si avverte nella tavola del 1524 [...] e altresì, in termini più prossimi, nella *Madonna con il Bambino e i santi Leonardo e Rocco* della chiesa parrocchiale di Ponzano».<sup>23</sup>

D'altro canto, Lucco aggiunge che, soprattutto all'altezza cronologica della pala di Ponzano, «la tensione dinamica pordenoniana si stempera in un tono pacificato, da tranquillo incontro agreste, in parallelo a quanto Francesco da Milano aveva già fatto vedere nel territorio trevigiano con le sue pale di Costa e di Arfanta, presso Serravalle, quest'ultima datata al 1522».<sup>24</sup>

Se il dibattito fra Lucco e Fossaluzza arricchisce di chiaroscuro la parabola artistica di Domenico Capriolo, molto più lineare si presenta l'argomentazione sulla produzione di Francesco da Milano durante i primi anni Venti, la cui adesione formale a Pordenone, secondo Lucco, «è sempre frutto di un malinteso sul piano dei contenuti».<sup>25</sup>

---

IDEM, *Italian Pictures of the Renaissance, Venetian School*, London, 1957, p. 52), il quale ritiene di dover assegnare l'opera ai Da Asola. Già nei primi accenni sul Capriolo (B. BERENSON, *Les peintures italiennes de New York et de Boston*, in «Gazette des Beaux Arts», XV (1896), p. 210) l'opera di Motta di Livenza, rispetto all'*Adorazione dei pastori* di Treviso, appare piuttosto appartenente alla scuola bresciana, perché diversamente influenzata da Moretto e Savoldo.

Cfr. anche M. LUCCO, in *Proposte di restauro. Dipinti del primo Cinquecento nel Veneto*, 1978, pp. 101-106.

<sup>22</sup> W.R. REARICK, *Tiziano...*, pp. 122-124, n. 28 fig. 71. FOSSALUZZA, 1983, pp. 50-51; FOSSALUZZA, in *Da Paolo Veneziano a Canova. Capolavori dei musei veneti restaurati dalla Regione del Veneto 1984-2000*, catalogo della mostra a cura di G. Fossaluzza (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 22 gennaio-30 aprile 2000), Venezia 2000, n. 34, pp. 116-119.

<sup>23</sup> FOSSALUZZA, in *Da Paolo Veneziano a Canova. Capolavori dei musei veneti restaurati dalla Regione del Veneto 1984-2000*, catalogo della mostra a cura di G. Fossaluzza (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 22 gennaio-30 aprile 2000), Venezia 2000, n. 34, p. 116.

<sup>24</sup> LUCCO, 1985, p. 144.

<sup>25</sup> LUCCO, 1985, p. 141.

Nell'estate del 1940 compare sotto uno strato di calce la *Trasfigurazione* di Francesco da Milano nella chiesa di Sant'Andrea di Bigonzo a Vittorio Veneto, datata 1525, che Fiocco riconduce subito alla maniera di Pordenone. Per quanto Menegazzi ne proponga una lettura un poco negativa, «una illustrazione disordinata nel desiderio di imitare il Pordenone, forzata negli atteggiamenti innaturali dei Santi, talvolta di aspetto volgare accentuato dall'impiego di colori poco gradevoli»,<sup>26</sup> Lucco insiste piuttosto sulla volontà manifestata nell'affresco di guardare al grande pittore friulano autore della Cappella Malchiostro e delle ante d'organo del duomo di Spilimbergo, infatti a Pordenone «allude quel vitalismo retorico, quella violenta magniloquenza dei gesti, quel nuovo gigantismo delle proporzioni che erano divenuti il lessico dell'artista dopo il suo viaggio romano del 1518 [...]. Pur senza avere riscontri precisi nell'operato di Giovanni Antonio, la rampante direttrice ritmica del bastone e del gesto di S. Rocco, l'abbandono del S. Sebastiano avvinto all'albero, la pensierosa immobilità di S. Antonio abate [...] non possono intendersi senza l'insegnamento del grande friulano».<sup>27</sup>

Nonostante Fiocco e Menegazzi ravvisino più volte nel pordenonismo di Francesco il riferimento al Pordenone 'collaltino', quello delle opere per Susegana e per la cappella vecchia del castello di San Salvatore,<sup>28</sup> sembra più appropriato, appunto, in linea con il pensiero di Lucco, lo sguardo allo stile retorico espresso dagli affreschi trevigiani, a cui si vorrebbe accompagnare la considerazione anche di alcuni lavori eseguiti da Pordenone per l'entroterra quali la pala di Moriago, opera tuttavia priva di agganci documentari, in ragione dell'enfasi lì manifestata nel gesto del Battista e dell'arcigna figura raccolta di sant'Antonio abate, entrambi dettagli forse utili da raffrontare con l'affresco vittoriese. Lucco d'altronde propone per la pala, come *terminem ante quem*, l'anno 1531,

---

<sup>26</sup> MENEGAZZI, 1971, p. 36.

<sup>27</sup> LUCCO, 1983, p. 44.

<sup>28</sup> FIOCCO, 1951; MENEGAZZI, 1971.

momento in cui Giovanni da Mel riprende nella sua pala per la parrocchiale, appunto, di Mel l'angelo musicante raffigurato a Moriago, mentre Caterina Furlan colloca l'opera sullo scorcio degli anni Venti, posizione in precedenza suggerita tanto da Longhi, quanto da Fiocco.<sup>29</sup>

Se i profili arrotondati ed un maggiore respiro di forme sommuovono le invenzioni di Francesco da Milano almeno a partire dalla pala di Arfanta firmata e datata 1522, un ristretto gruppo di opere sembra doversi scalare nella prima metà degli anni Venti ed indicare una parentesi nella produzione del pittore caratterizzata da una più sicura armonia compositiva, da una pittura più ricca e da un più esplicito classicismo di derivazione centro-italiana. La pala di Anzano, la *Sacra conversazione* del museo di Conegliano e la *Pietà* ora alle gallerie dell'Accademia di Venezia, proveniente dalla chiesa di San Francesco a Conegliano, raccontano l'attenzione dell'artista nei confronti sia delle *Sacre conversazioni* inserite in ampi paesaggi di Palma il vecchio, seppure superficialmente, sia dell'opera di Raffaello diffusa attraverso l'attività incisoria, ancor prima del sicuro contatto testimoniato dagli affreschi nella chiesa arcipretale di Castello Roganzuolo.<sup>30</sup>

Francesco da Milano produce molto per l'area pedemontana, probabilmente avvalendosi dell'aiuto di una bottega, e talvolta la sua attività, sebbene non sempre gradevole negli esiti, permette di contestualizzare meglio alcune tendenze in ambito artistico che abbisognano, appunto, di ulteriori conferme, affinché gli episodi più significativi che le caratterizzano, e che spesso sono da ricondursi ad artisti più dotati, possano emergere con maggiore vigore.

Talvolta, però, accade che anche questo pittore secondario possa annoverare nella sua diffusa produzione qualche brano di valore estetico autentico quale il paesaggio nella pala Carli di Porcia o la figura di san Vito, appunto, nella pala di Anzano. Secondo Lucco, «Quel che stupisce

<sup>29</sup> Si veda la scheda sull'opera in FURLAN, 1988, n. 66, p. 68.

<sup>30</sup> Si veda FURLAN, 1975.



ad Anzano è piuttosto la splendida figura di S. Vito, di una tale altezza qualitativa da non trovar riscontro nel resto, e suonare quasi un inserto estraneo; una creatura di quella nuova fronda anticlassica che andava montando nell'Italia del Nord, ombrosa e inquieta come un Dosso, un Lorenzo Luzzo, potente di forme come un Pordenone. Uno straordinario romanticismo crepuscolare l'avvolge, traendo bagliori savoldeschi dalla corazza, come in un ricordo del cosiddetto *Gaston de Foix* del Louvre». <sup>31</sup>

Tuttavia, l'esempio più interessante di pordenonismo nell'area pedemontana è rappresentato dall'opera di un artista emergente, la pala di Sebastiano Florigerio per l'altare della scuola dell'Immacolata concezione nella chiesa di San Francesco a Conegliano, ora conservata alle gallerie dell'Accademia. Fossaluzza pubblica nel 1993 la documentazione relativa alle spese sostenute dalla scuola per la sua realizzazione, che datano il dipinto tra il 1525 e il 1527: nei primi mesi del 1525 vengono effettuati dei pagamenti «al depentor de la palla nuova al altar dela Conception», che sta eseguendo il lavoro in Friuli; il saldo risulta già versato entro il gennaio del 1527, quando l'opera si trova già sull'altare della chiesa di San Francesco. <sup>32</sup>

Fossaluzza ritiene che questo quadro sia in relazione, dal punto di vista stilistico, con la *Pietà* di Francesco da Milano dipinta per la stessa chiesa francescana di Conegliano e pervenuta anch'essa alle gallerie dell'Accademia, dopo la soppressione del convento nel 1806; la *Pietà* beneficerebbe quindi del momento di esordio di Sebastiano Florigerio e sarebbe da collocarsi negli anni successivi a tale evento.

Ciononostante, questo tentativo «di saggiare una pittura ancora più moderna, di più alta significazione retorica e patetica» <sup>33</sup> sembra anche doversi tenere ben legato agli esiti conseguiti nei primi anni Venti, subito dopo la pala di Arfanta, durante i quali lo sguardo ai valori plastici

---

<sup>31</sup> LUCCO, 1983, pp. 38-39.

<sup>32</sup> FOSSALUZZA, 1993, p. 149.

<sup>33</sup> LUCCO, 1983, pp. 40-41.

trasmessi da Pordenone si accompagna alla ricerca di una materia pittorica più modulata nei effetti chiaroscurali. Infatti, la tenuta stilistica negli anni precedenti al *Battesimo* in San Giovanni Battista a Vittorio Veneto, documentato al 1530,<sup>34</sup> sembra allentarsi alquanto e il riscontro positivo tuttavia ancora proposto da questo dipinto rappresenta probabilmente l'ultima occasione dell'artista di dialogare veramente con il mondo dell'arte contemporaneo.

A tal proposito è forse opportuno ricordare, che Sebastiano Florigero nel 1523 è già «maistro» a Conegliano,<sup>35</sup> sebbene non si conoscano di lui opere certe realizzate in questo lasso di tempo, e probabilmente già in quegli anni egli sta maturando uno stile molto prossimo a quello in seguito espresso nella pala per l'altare dell'Immacolata concezione.

Allo stesso modo, quando il pittore dipinge quest'ultima pala, si è già trasferito in Friuli, presso la bottega di Pellegrino da San Daniele, ma la maniera che informa l'opera è quella messa a punto durante gli anni della giovinezza. Poz esprime infatti l'opinione che l'artista si sia formato nel coneglianese a stretto contatto soprattutto con le prove del Pordenone 'collaltino', ed in special modo giorgionesco, in particolare quello dei santi affrescati sulle pareti della cappella della Madonna nella chiesa di Sant'Antonio abate a Conegliano. Tuttavia l'impressione di fronte al dipinto è che il giovane autore non si sia fermato ad un contesto di apprendistato meramente locale, egli deve essersi rivolto ben presto alla magniloquenza di forme del Pordenone più recente e nondimeno deve aver studiato con attenzione quanto l'aulica tradizione del classicismo lagunare del decennio precedente poteva ancora offrirgli, mentre l'intesa del tessuto luministico è tale da chiedersi se egli non abbia piuttosto considerato anche la pittura dei bresciani, e di Moretto in particolare.

---

<sup>34</sup> Il contratto data 4 febbraio 1529, *more veneto*, ed è pubblicato da G. Ludwig (*Archivalische Beiträge*, in «Italienische Forschungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz», p. 112).

<sup>35</sup> Poz, 1987, p. 387.

Questa proposta di iter artistico dentro la pittura dell'entroterra veneto fra Treviso e Pordenone, non può dimenticare la figura di Francesco Bissolo, un pittore di formazione questa volta strettamente belliniana, che a cominciare dal secondo decennio produce in più occasioni per il trevigiano e lascia in città e in alcune parrocchiali degli immediati dintorni alcuni lavori meritevoli di nota, segnatamente la pala con *Santa Giustina fra san Giovanni Battista e santa Caterina d'Alessandria* in duomo e la pala con *San Vigilio in trono fra i santi Eustachio e Benedetto* nella parrocchiale di Dosson.

In realtà, la prima commissione documentata che il pittore riceve da parte di un trevigiano è la pala che Bonino de Bonini richiede nel 1516 per la chiesa di Santa Maria in Campo nell'isola di Lagosta in Dalmazia.<sup>36</sup> Non si tratta in verità di un lavoro molto riuscito, poiché appartiene piuttosto a quella fase di debolezza inventiva tanto quanto esecutiva che l'artista attraversa subito a ridosso della morte del maestro Giovanni Bellini, nella cui bottega del resto si deve immaginare egli abbia operato per molto tempo, fin dai primi anni del secolo.

La pala di Treviso e quella di Dosson, invece, rappresentano l'approdo del pittore ad una maniera più matura, in parte emancipata rispetto ai modelli belliniani della bottega così assiduamente frequentati in passato, che si sviluppa dopo la crisi sperimentata intorno alla metà del secondo decennio, allorché l'artista si avvede di ulteriori referenze stilistiche, tuttavia scelte in grande sintonia rispetto ai riferimenti principali della sua produzione passata.

Si allude ad esempio a quanto racconta la *Madonna con il Bambino e san Giuseppe* della collezione Longhi, eseguita appunto tra il 1515 e il 1520, per la quale l'artista seleziona un prototipo compositivo che fa capo all'attività giovanile di Sebastiano del Piombo più che a quella di

---

<sup>36</sup> Cfr. A. MORASSI, *La pala d'altare di Francesco Bissolo restituita a Lagosta*, in «Il primato artistico italiano», maggio 1912; M. PALMEGIANO, *Opere inedite di Francesco Bissolo*, in «Arte Veneta», XIII-XIV (1959-1960), p. 201 nota 4.

Tiziano, vale a dire la *Sacra conversazione* del Louvre con l'ampia e armoniosa rotazione della figura triangolare della Vergine posta di lato e il san Giuseppe accanto di cui Bissolo riprende molto da vicino la fisionomia.

Questa direzione di aggiornamento testimonia la volontà dell'artista di attenersi ad una linea di ricerca che asseconda con grande convinzione l'insegnamento già ricevuto dal maestro Giovanni Bellini durante gli anni della sua vecchiaia, i quali il grande patriarca dell'arte veneziana trascorre all'insegna della maniera giorgionesca accordata ad un profondo senso della forma classica. In particolare, è proprio il percorso di crescita di Sebastiano del Piombo che deve averlo convinto, egli presente nella bottega di Giorgione al tempo della messa in opera dei *Tre filosofi* e quindi allenato alla forma di derivazione protoclassica, tanto quanto alla materia fusa giorgionesca. Bissolo si dimostra quindi alla ricerca di modelli che gli permettano di far tesoro della sua formazione e che allo stesso tempo gli diano la possibilità di entrare in dialogo con forme di espressione moderna ispirate al classicismo imperante, in cui egli possa ancora perseguire i valori portanti del suo stile, quelli dell'equilibrio compositivo, della grazia nelle attitudini, del decoro degli sfondi paesistici, della dolcezza della fisionomie, della delicatezza cromatica e chiaroscurale.

Si affaccia dunque, sullo scorcio del secondo decennio, l'opportunità di attingere direttamente dall'opera di uno degli artisti più rappresentativi del nuovo corso della pittura veneziana, ed è quanto accade nella placidezza di forme della *Sacra conversazione* di Liverpool, replicata dopo qualche anno nella tavola di York, nelle quali il gruppo della Madonna con il Bambino ripete un cartone della bottega di Palma il vecchio, seppure utilizzato in un'opera di controversa attribuzione quale la *Madonna con il Bambino fra i santi Girolamo, Bernardino da Siena e una santa conservata* a Penrhyn Castle nel Galles: «invero, la tavola di Liverpool testimonia

un fin troppo tempestivo aggiornamento sui lavori di Palma, creando qualche imbarazzo nella datazione, poiché il dipinto di Penrhyn Castle nelle più recenti monografie sul pittore è ritenuto un'opera già dentro agli anni Venti, ma nell'impossibilità di ricostruire coerentemente la parabola stilistica di Francesco Bissolo per altre vie, dobbiamo ipotizzare che questo prototipo palmesco fosse già in circolazione da qualche anno, non dimenticando che un disegno molto simile per il Bambino compare nella *Madonna con il Bambino fra i santi Giovanni Battista e Maddalena* dell'Accademia Carrara di Bergamo e nella *Sacra Famiglia* del Muzeum Narodowe di Cracovia databili, appunto, al secondo decennio».

Una buona qualità di stile sorregge quindi una lunga serie di *Sacre conversazioni*, dai toni distesi e misurati, nelle quali anche il senso pittorico della materia si raffina, e prelude ormai alle due pale trevigiane.

Se da un lato nella *Sacra conversazione* di Liverpool, le forme si espandono, i profili si arrotondano, i manti si dispongono in ampie volute, nella *Sacra famiglia con donatore* del Dayton Art Institute all'equilibrio compositivo fa da sfondo la presentazione in chiave decorativa del vasto paesaggio del tutto ispirato a quello palmesco dell'*Assunzione* della Vergine del 1514, già sull'altare della scuola di Santa Maria maggiore a Venezia. Al pari che nelle pale trevigiane, i volti esprimono una più disinvolta naturalezza e si caratterizzano per una inedita duttilità nella materia pittorica, caratteri propri, appunto, del magistero palmesco, mentre il grafismo ancora così presente nella *Madonna Longhi* abbandona i contorni che contribuiscono ora a creare una forma sinuosa e a conferire ai panneggi corpo e spessore.

Del resto, si vorrebbe insistere, Bissolo ben conosceva la tarda maniera giorgionesca di Giovanni Bellini, fin dalla giovinezza era stato educato alla resa sfocata dei paesaggi, ai contorni morbidi, al confronto continuo con l'opera grafica di Giulio Campagnola, all'idealizzazione dei volti e degli atteggiamenti.

Anche allorché si approssima alla realizzazione della pala di Santa Giustina, si avvale di un disegno dagli accenti alquanto giorgioneschi, quale lo *Studio per santa Giustina tra i santi Giovanni Battista e Caterina d'Alessandria* del gabinetto dei disegni delle gallerie dell'Accademia, attribuito a Lorenzo Luzzo detto il Morto da Feltre ed eseguito intorno al 1508. L'invenzione deve essergli sembrata moderna proprio perché improntata ai criteri di un classicismo incipiente, con un grande risalto dato ad ogni singola figura in un'ambientazione a cielo aperto, e molto ben spendibile da parte di un pittore che aveva fatto dell'ordine simmetrico e compositivo uno dei caratteri distintivi della sua arte.

Non è infatti sul piano della capacità inventiva, che questo artista dà la migliore prova del suo fare pittorico, quanto nella ricerca di pacatezza e moderazione attraverso una pittura morbida e tuttavia fluida, dall'aspetto lieve che molto si differenzia dalle masse cromatiche di Domenico Capriolo tanto quanto da certe sue fisionomie marcate e indurite. Si avverte dunque affiorare il retaggio belliniano di impronta protoclassica che rimane un tratto frequente delle sue *Sacre conversazioni*, rispetto ad un artista più giovane la cui consuetudine con il magistero di Giovanni Bellini si profila in termini molto più liberi.

Domenico Capriolo (Venezia, 1494 – Ponzano Veneto, 3 ottobre 1528)  
ASSUNZIONE DELLA VERGINE

TREVISO, diocesi di Treviso, cattedrale, nella parete sinistra del vestibolo della cappella dell'Annunziata

Olio su tavola, cm. 141 × 212 (laboratorio di restauro di Dinetto, 1992-1993);  
cm. 137 × 210 (Coletti, 1935, p. 169)

1520

*Committenza:* «Nel 23 Luglio 1520 il Rever. Francesco q.<sup>m</sup> Salvatore, prebendato nella chiesa cattedrale, investito della prebenda de' Baldacchini, convenne col nostro pittore [Caprioli] “*quod ipse...habeat pingere unam palam assumptionis beatae mariae, reponendam ad altare dictae Prebendae in dicta ecclesia, e team palam... compleri faciat aliis suis ornamentis necessariis... precio et mercede pacta et conventa ducatorum quinquaginta auri in ratione libr. Se, soldorum quatuor...*”». (BAMPO, 1886, p. 416)

Treviso, Archivio di stato, sezione notarile, busta 500, atti Aurelio Dalle Caselle, protocollo 2 novembre 1519/1520-luglio 1521, ff. 113rv-114r; una trascrizione integrale è curata da Bampo in *I pittori fioriti a Treviso e nel territorio: documenti inediti dal secolo XIII al XVIII tratti dall'Archivio Notarile di Treviso*, ms. 1410, 2 voll., Treviso, Biblioteca Comunale, *ad vocem* Capriolo Domenico, II, ff. 1-3.

*Ubicazione originaria:* «Le indagini praticate nell'Archivio Capitolare, mi pongono in grado di affermare che nella vecchia Cattedrale, c'era un solo altare dedicato alla Vergine Assunta, quello della Prebenda *dei Baldacchini*. Risulta dagli atti di quella Prebenda [...] che nel 1° dicembre 1349 il Capitolo della Cattedrale concesse ai patroni *de Baldacchinis* 'locum in dicta Ecclesia prope portam eundi subtus Sancti Liberalis versus Campanile, super archa D.D. De Novellis' onde costruirvi 'unum altare et unam Capellam honorabilem ad laudem Sanctæ Mariæ de Cælo'. L'altare, ch'era stato appoggiato ad uno dei pilastri dividenti la nave di mezzo dalle laterali, fu rimosso nel 1584, per ordine del Vescovo Parentino Cesare de Nores, Visitatore Apostolico. La tavola venne allora trasportata nella Cappella degli Apostoli, appartenente alla famiglia Onigo, una delle ultime alla sinistra di chi entra; e rimase colà sino alla ricostruzione della Chiesa avvenuta nella seconda metà del settecento». (BISCARO, 1897, pp. 280-281)

*Condizioni:* buone (Coletti, 1935, p. 169)

*Referenze fotografiche:* FAST, fondo Fini, Treviso

### *Bibliografia*

Ridolfi, 1648 (ed. von Hadeln, 1924), I, p. 235; Anonimo Cappuccino, 1670-1680, c. 3; Cima, 1699, II, c. 210; [Rigamonti], 1744, p. 9; Avogaro, 1760, p.; A. Rigamonti, 1767 (ed. 1978), p. 9; Furlanetti, 1773-1775, p. 31; Federici, 1803, I, pp. 218-219; Crico, 1833, pp. 12-13; Crowe e Cavalcaselle, 1871, (ed. T. Borenius, 1912), III, p. 122 e 131; BAMPO, 1886, pp. 416; Lermolieff, 1886, pp. 165-166; I. Morelli, 1886; C. Von Fabriczy, 1888, pp. 205-206; Von Fabriczy, 1889, p. 251; J. Burckhardt, 1892, p. 74; Lermolieff, 1893, p. 81; BISCARO, 1897, pp. 280-284; SANTAMBROGIO, 1897, 147; Agnoletti, 1897-1898, I, p. 341; C. von Fabriczy, 1899, p. 251; C. von Fabriczy, 1901, pp. 156-157; D. VON HADELN, ad vocem *Caprioli Domenico*, in U. Thieme-F. Becker, *Künstler Lexikon*, Leipzig, 1911, pp. 557-558; COLETTI, 1926, p. 109; FIOCCO, 1929; Coletti, 1935, p. 169; Prasse, 1953, pp. 120-124; Berenson, 1958, p. 54; E. Safarik, 1976, p. 211; Lucco, 1978, pp. 97-100; Netto, 1980, p. 35; Fossaluzza, 1982, p. 146; Fossaluzza, 1983, pp. 49-68; Lucco, 1983, p. 78; Manzato, 1984, pp. 85-



93; Lucco, 1985, p. 143; Manzato, 1992, III, p. 248; S. C. Martin, 1997, pp. 281-282; Fossaluzza, 2000, p. 116; Ervas, 2009, p. 143

Bampo (1886) pubblica il regesto riguardante il contratto per l'esecuzione dell'opera; egli, però, ritiene che la pala sia andata perduta. Biscaro (1897), invece, collega il documento al dipinto tuttora presente nella cattedrale di Treviso, benché l'opera sia sempre stata attribuita a Pier Maria Pennacchi a partire da Ridolfi (1648). Egli, inoltre, ne ravvisa le coordinate stilistiche con riferimento all'*Assunta* di Palma il vecchio e agli affreschi della cappella Malchiostro, per le mosse energiche e gli scorci arditi.

Fiocco (1929) riprende il richiamo a Pordenone, sottolineando il concatenarsi dei gesti degli apostoli, il vorticoso sviluppo delle vesti della Vergine, la definizione plastica e monumentale dell'opera.

La discordanza cromatica, già avvertita da Fiocco, viene ribadita da Colletti (1935), secondo il quale è anche evidente «accanto al persistente arcaismo del segno duro, un tentativo di imitazione dell'*Assunta* dipinta da Tiziano».

Lucco (1978) accosta all'*Assunta* di Treviso, la *Sacra conversazione* di Cavasagra, per un comune **sentore** pordenoniano, ma dopo aver assegnato al pittore il *Ritratto* di Leningrado del 1511 sostiene (1983) che il percorso dell'artista è comunque tutto in discesa e segnato da un progressivo allentarsi della tensione stilistica. Nonostante la «preferenza per un volume solido e compatto», «il flettersi ondulante e turbinoso dei piani nel gruppo della Madonna e degli angeli, l'agitazione sentimentale che percorre gli apostoli di sinistra, sono nettamente plasmati sui vorticismi degli affreschi nella cappella Malchiostro» (1985).

Fossaluzza (1983) propone come termine iconografico di paragone l'*Assunta* di Domenico Campagnola del 1517, pur mantenendo in primo piano l'ispirazione all'opera di Pordenone come referenza stilistica principale; anch'egli osserva che «Questo processo stilistico di mediazione tra modello tipologico palmesco ed elementi formali pordenoneschi che si avvertono nel più libero e vigoroso articolarsi delle figure, consente di affiancare cronologicamente all'*Assunzione* di Treviso, la tavola con *I santi Andrea, Girolamo e Maria Maddalena* della parrocchiale di Cavasagra».

Domenico Capriolo (Venezia, 1494 – Ponzano Veneto, 3 ottobre 1528)  
MADONNA CON IL BAMBINO TRA I SANTI LEONARDO E ROCCO

PONZANO VENETO (Treviso), chiesa parrocchiale dei santi Leonardo e Rocco  
Olio su tela (trasportato da tavola), cm. 138 × 114  
1523

*Condizioni:* restaurata nel 1833 (Dal Colle, 1922); nel 1955; nel 1983 ad opera del pittore trevigiano Lucchetta; nel 1991 da Bigolin.

*Iscrizioni:* reca la data 1523 sulla roccia, sotto il lembo della veste della Vergine

*Bibliografia*

Agnoletti 1898, pp. 618-622; Dal Colle, 1922, pp. 16-21; Sartoretto, 1981, pp. 44-45; Fossaluzza, 1983, p. 56; Manzato, 1984, p. 90; Lucco, 1985, p. 144; Polo, 1984, p. 34; Sponza, 1996, p. 263; Fossaluzza, 2000, p. 116

Citata in alcune pubblicazioni di carattere locale, solo con il contributo di Fossaluzza del 1983 la pala è oggetto di una prima lettura critica. Secondo lo studioso, il dipinto registra un certo progresso e affinamento stilistico rispetto alle opere precedenti, che sono da interpretare in stretta relazione con le opere trevigiane dei Da Asola: la stessa *Adorazione dei pastori* di Motta di Livenza, ora attribuita a Bernardino da Asola, era infatti assegnata in passato a Capriolo.

Francesco Pagani detto da Milano  
(documentato a Serravalle dal 1502, *more veneto*, al 1548)

MADONNA CON IL BAMBINO  
TRA I SANTI BARTOLOMEO, SEBASTIANO, ANTONIO, MICHELE  
E UN DONATORE

ARFANTA (Treviso), chiesa parrocchiale di San Bartolomeo, altare maggiore  
Olio su tavola, cm. 150 × 126 (Lucco, 1983, p. 130)  
1522

*Iscrizioni:* «Fra(n)cesco da Milano abita in Seraal finsit 1522 adi 22 aosto»

*Condizioni:* il dipinto presenta tracce di fessurazione lungo le linee di giunzione delle varie tavole che costituiscono il supporto pittorico. Nella parte bassa, in corrispondenza dei piedi dell'angelo musicante, la tavola ha subito l'asportazione semicircolare del supporto di legno, probabilmente in seguito all'inserimento in un vano che presentava tale sagoma. Nella parte inferiore sono ben visibili le tracce dell'azione, sul legno, dei tarli, mentre la superficie pittorica sembra aver subito i maggiori danni nella parte più alta dove lo strato di colore è più sottile. (tesi 1993)

#### *Bibliografia*

Fogolari, 1914, p. 33; Maschietto, 1915, p. 114; voce in Thieme-Becker, 1932, p. 137; Fiocco, 1951, p. 169; Menegazzi, 1971, p. 36; Furlan, 1975, p. 3; Mies, 1982, p. 8; Lucco, 1983, pp. 37-38; Mies, 1983, p. 130; Mies, 1987, pp. 48-49; Fossaluzza, 1993, p. 105.

Francesco Pagani detto da Milano  
(documentato a Serravalle dal 1502, *more veneto*, al 1548)

MADONNA CON IL BAMBINO IN GLORIA  
TRA I SANTI VITO, ROCCO, SEBASTIANO E TIZIANO

ANZANO (Treviso), chiesa parrocchiale, altare maggiore  
Olio su tavola, cm. 240 × 180 (Lucco, 1983, p. 134)

*Condizioni:* di recente la pala è stata sottoposta ad una pulitura della superficie pittorica; uno strato di polvere e di particelle di fumo di candela impediva la completa lettura degli elementi della rappresentazione, in modo particolare dei dettagli del paesaggio sullo sfondo, al centro del dipinto. La grave sconnessio-

ne e curvatura delle tavole ha provocato, inoltre, piccole perdite di colore nei punti di saldatura. (tesi 1993)

### *Bibliografia*

Crico, 1833, pp. 276-277; Semenzi, 1864, p. 265; Botteon-Aliprandi, 1893, pp. 126-127; von Hadeln, 1913, p. 83; Fogolari, 1914, p. 33; Maschietto, 1915, p. 71; voce in Thieme-Becker, 1932, XXVI, p. 136; Fiocco, 1941, p. 68; Berenson, 1958, p. 83; Fiocco, 1965, p. 25; Menegazzi, 1971, p. 38; Furlan, 1975, p. 3; Lucco, 1983, pp. 38-39; Mies, 1983, p. 134; Mies, 1987, p. 51; Fossaluzza, 1993, p. 112.

Francesco Pagani detto da Milano  
(documentato a Serravalle dal 1502, *more veneto*, al 1548)

### CRISTO MORTO SOSTENUTO DALLA MADRE TRA I SANTI LAZZARO E GIOBBE

VENEZIA, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 180)  
Olio su tavola, cm. 145 × 162 (Moschini Marconi, 1962, p. 116)

*Ubicazione originaria:* «Già nella chiesa di S. Francesco di Conegliano, 'dicesi di ragione della Nobile Famiglia Angeli' (Ms. del Malvolti). Divenuto demaniale in seguito ai decreti napoleonici fu scelto dall'Edwards per 'la Corona' e passò quindi all'Accademia nel 1838». (Moschini Marconi, 1962, p. 116)

*Condizioni:* «Il Malvolti (1774) osservava che il dipinto era 'alquanto pregiudicato per essere stato ritoccato da mano poco perita'. Restaurato nel 1859 (V.

Azzola). Lo stato di conservazione è mediocre». (Moschini Marconi, 1962, p. 116)

### *Bibliografia*

Malvolti, 1774, ed. 1964, p. 7; Federici, 1803, I, p. 228; Catalogo, 1863, p. 28; Catalogo, 1887, p. 185; Berenson, 1894, p. 88; Conti, 1895, p. 153, n. 525; Paoletti, 1903, p. 152; von Hadeln, 1913, p. 84; Botteon, 1913, p. 512; Fogolari, 1914, p. 33; Serra, 1914, p. 155; Fiocco, 1916, p. 192; Longhi, 1917, p. 358; Fiocco, 1924, p. 101; voce in Thieme-Becker, 1932, XXVI, p. 136; Fiocco, 1951, p. 170; Berenson, 1958, p. 138; Moschini Marconi, 1962, pp. 116-117; Menegazzi, 1971, p. 38; Fossaluzza, 1981, p. 82; Baldissin Molli, 1982, pp. 14 e 22; Lucco, 1983, pp. 40-41; Mies, 1983, p. 140; Fossaluzza, 1993, pp. 111-112.

Francesco Pagani detto da Milano  
(documentato a Serravalle dal 1502, *more veneto*, al 1548)

TRASFIGURAZIONE DI CRISTO  
(sotto)  
SAN ROCCO TRA SANT'ANTONIO ABATE E SAN SEBASTIANO

VITTORIO VENETO (Treviso), chiesa di Sant'Andrea di Bigonzo, altare di San Rocco  
Affresco, cm. 310 × 180 (Lucco, 1983, p. 154)

*Iscrizioni:* «MDXXV», davanti al blocco di pietra sul quale è posto san Rocco

*Condizioni:* la superficie pittorica risulta piuttosto impoverita, alcune parti sembrano aver sofferto durante l'eliminazione dello strato di calce che era stato steso sopra, soprattutto il manto amaranto dei santi Antonio e Rocco e la parte bassa dell'affresco in prossimità dei piedi del santo centrale. Alla copertura di calce e alla conseguente sua rimozione hanno resistito in modo migliore gli incarnati. (tesi 1993)

### *Bibliografia*

Fiocco, 1941, p. 68; Da Broi, 1943, pp. 11-19 e pp. 68-69; Fiocco, 1951, p. 166; Campo dell'Orto, 1953, p. 56; Berenson, 1958, p. 84; Fiocco-Menegazzi, 1965, p. 24; Menegazzi, 1971, p. 36; Furlan, 1975, p. 3; Campo dell'Orto, 1979, pp. 60-65; Lucco, 1983, pp. 43-44; Mies, 1983, p. 154; Mies, 1987, pp. 44-46; Fossaluzza, 1993, p. 105.

Mentre la pala di Arfanta è firmata e la *Trasfigurazione* di Sant'Andrea di Bigonzo è sempre stata riconosciuta a Francesco da Milano fin da quando è stato rimosso lo strato di calce che la ricopriva nel 1940, la *Sacra conversazione* di Anzano e la *Pietà* ora alle gallerie dell'Accademia sono state attribuite al pittore solo da von Hadeln nel 1913.

Fogolari (1914) non legge la data sulla pala di Arfanta e pone questo gruppo di opere, tranne ovviamente la *Trasfigurazione* ancora sconosciuta, dopo il *Battesimo* in San Giovanni a Serravalle, datato per via documentaria al 1530.

Dello stesso parere è Menegazzi (1971) per quanto riguarda le due pale non datate, quella di Anzano e la *Pietà*.

Secondo Lucco (1983), invece, tutto questo gruppo di dipinti descrive una fase molto positiva nella carriera dell'artista, che coinvolge tutta la prima metà del terzo decennio. Brani di pittura particolarmente efficaci sono il manto di san Bartolomeo ad Arfanta e soprattutto la figura di san Vito ad Anzano.

Per contro, Fossaluzza (1993) posticipa sullo scorcio del decennio sia la *Pietà* sia la pala di Anzano, poiché secondo lo studioso esse risentono dell'attività del giovane Sebastiano Florigerio a Conegliano, rappresentata dalla pala dell'Immacolata concezione per l'altare dell'omonima confraternita nella chiesa di San Francesco e caratterizzata dunque dalla ricerca di chiarezza compositiva e ad un tempo di enfatici sviluppi formali. È forse opportuno richiamare

l'attenzione sul fatto che Fossaluzza colloca a questa altezza cronologica, nella seconda metà degli anni Venti, e con attribuzione a Francesco da Milano, anche il *Cristo crocifisso tra la Vergine, san Giovanni e la Maddalena* della Staatsgalerie di Stoccarda, pala acquisita dalla collezione Barbini Breganze di Vicenza nel 1852: «Lo sviluppo monumentale delle figure, specie la ferma forzatura anatomica del corpo di Cristo, possono anche qui definirsi di carattere pordenoniano. Tuttavia la contenuta drammaticità del Cristo, la gravità espressiva, di un'intensità naturalistica che si direbbe mai altrimenti raggiunta dal pittore, come anche l'intonazione complessiva più fredda, un poco raggelata, essendo in raccordo col cielo grigio di nubi, fa trovare nell'opera soprattutto un'allusione allo stile del Moretto».

La letteratura, infine, mette in particolare risalto l'influsso di Pordenone specialmente per quanto attiene alla *Trasfigurazione* e alla *Pietà*.

Sebastiano Florigerio  
(Conegliano, ca. 1500 – documentato in Friuli e Veneto fino al 1543)  
MADONNA CON IL BAMBINO E SANT'ANNA  
(L'IMMACOLATA CONCEZIONE)  
TRA I SANTI ROCCO E SEBASTIANO  
(nella lunetta) SAN GIOVANNI EVANGELISTA  
TRA I SANTI FRANCESCO E ANTONIO

VENEZIA, Gallerie dell'Accademia (inv. nn. 378 e 383)  
Olio su tavola, cm. 242 × 133 (parte inferiore), cm. 94 × 133 (lunetta)

*Condizioni:* «Il Malvolti osservava (1774) che la parte inferiore non era in cattive condizioni ‘benché ristaurata da mano poco esperta’, mentre la lunetta era ‘alquanto pregiudicata nella figura di mezzo, ch’è di S. Giō: cioè nella veste che copre il braccio; rifatto da mano imperitis.<sup>ma</sup>’. Restaurato nel 1830 (F. Bianchini). Stato di conservazione abbastanza buono: nella lunetta due spacchi trasversali e rifacimenti sul braccio sinistro della figura centrale». (Moschini Marconi, 1962, p. 114)

*Provenienza:* «Già nella Scuola dell'Immacolata Concezione a Conegliano, presso la chiesa di San Francesco, ove lo descrive esattamente il Malvolti pur senza nome d'autore. Divenuto demaniale in seguito alle soppressioni napoleoniche, fu scelto dall'Edwards per la ‘Corona’, ma passato nel deposito della ex-Commenda (v. *Elenco*, n. 43 senza indicazione di provenienza) fu consegnato all'Accademia il 17 maggio 1829. Sulla provenienza di tale dipinto vennero date varie ed erranee informazioni. L'Edwards indicava la chiesa di S. Francesco di Conegliano, l'elenco di consegna del 1829 quella di S. Bovo a Padova, equivocando con la provenienza di altri due dipinti pure del Florigerio ch'erano nello stesso deposito (inviati poi a Vienna ed attualmente al Museo di Padova); il catalogo del Paoletti e i successivi aggiungevano infine che in vecchi inventari si nominava la Fraglia dei Calzolari di Udine, indicazione che poi era anche nel Cavalcaselle e fu ultimamente ripetuta dal Marini». (Moschini Marconi, 1962, p. 114)



*Committenza*: Spese per la pala d'altare della cappella di patronato della Scuola eseguita da Sebastiano Florigerio (1525-1528). (Fossaluzza, 1993, p. 149)

Spese fatte per Ser Bernardo Mazachan masaro de la Scuola dela Imaculata Conception soto la gastaldia de ser Francisco Azoni e ser Antonio de Brivis in anno millesimo quingentesimo vigesimo quinto.

Item ave contadi a maistro Hieronimo Philippo Caparanza nuntio mandato per li signori gastaldi per veder el stado dela palla in Friuli appar bolletin l. 1 s. 5.

Item contadi a ser Piero Antonio Gabella mandato in Friuli per causa de vedere le sorti dela palla de ordine deli signori gastaldi appar bulletin l. 4 s. 14.

[Treviso, Archivio di Stato, Corporazioni religiose soppresse, Scuole di Conegliano, Scuola della Beata Vergine della Concezione, busta 1, Libro degli introiti e degli esiti 1471-1569 (1525, f. 47r)]

Et per il dicto massaro da poi furono exbursadi al depentor de la palla nuova al altar dela Conception l. ??

Ser Antonio de Brivis gastaldo die haver qualli lui contò a ser Bernardo Mazachan massaro de dicta scuola adi 3 aprile 1525 per dar al depentor dela palla dela Conception in presentia dei Gastaldi l. 31

[Treviso, Archivio di Stato, Corporazioni religiose soppresse, Scuole di Conegliano, Scuola della Beata Vergine della Concezione, busta 1, Quaternus debitorum Scolle Conceptionis 1482-1639 (1525, gennaio-aprile, f. 12r)]

Item 1527, adi 28 dat. die haver per uno saldo in Libro Introytuum a carte 53 fatto a lui per resto et saldo de tuto quello ha scosso et exborsato per pagamento dela palla et per resto dela [...] masaria et oyo fin al zorno presente [...] l. 9 s. 10 p.li 3

[Treviso, Archivio di Stato, Corporazioni religiose soppresse, Scuole di Conegliano, Scuola della Beata Vergine della Concezione, busta 1, Quaternus debitorum Scolle Conceptionis 1482-1639 (1527, 28 gennaio, f. 13r)]

Coneglani, in sala domus Scolle Imaculate Conceptionis Virginis Marie Matris Dei, per viros providos ser Baptistam de Lera civem et notarium cone-glanensem et magistrum Petrum Antonium Gabella gastaldiones benemeritos

eiusdem Scole assistente quoque ser Antonio de Brivis aliter ex rasonatis vissa et calculata suorum computa denariorum exactorum per ser Bernardum Mazachano depositarium ipsius Scole usquam in hanc diem ac residui denariorum in quibus dictus ser Bernardus [...] ipse Scole per resto duorum masariatorum per ipsum ser Bernardum administratorem et vassis denariis per ipsum ser Bernardum exhibitis per exactione et recuperatione palle ipsius Scole ad ipsum [...] illis depositatis et computato oleo per ipsum dato ipse Scole per illuminatione altaris dicte Scole a die vigesimo mensis augusti 1524 usque in hunc diem dictus ser Bernardus remansit creditor ipsius Scole per pluribus expenditis et exbursatis computato dicto oleo, quia exactis de libro novem et dimidia et obolis tribus per videlicet l. 9 s. 10 p.li 3

[Treviso, Archivio di Stato, Corporazioni religiose soppresse, Scuole di Conegliano, Scuola della Beata Vergine della Concezione, busta 1, Libro degli introiti e degli esiti 1471-1569 (1527, 28 gennaio, f. 53r)]

Ser Antonio da Collo die dare per le tolle che erano a torno la palla nuova quando fu condotta a lui vendute del 1528 iuxta la extimatione facta per maistro Hieronimo de le monege marangon l. 4 s. 10

[Treviso, Archivio di Stato, Corporazioni religiose soppresse, Scuole di Conegliano, Scuola della Beata Vergine della Concezione, busta 1, Quaternus debitorum Scolle Conceptionis 1482-1639 (1527, f. 13v)]

### *Bibliografia*

Malvolti, 1774, ed. 1964, p. 8; Conti, 1895, p. 50; Paoletti, 1903, p. 56; Crowe-Cavalcaselle, 1871, ed. 1912, III, pp. 193-195; Cavalcaselle, 1876, ed. 1973, p. 103; L. Venturi, 1913, pp. 243-244; voce in Thieme-Becker, 1916, XII, p. 120; A. Venturi, 1928, IX, 3, p. 740; Marini, 1956, p. 15; Moschini Marconi, 1962, p. 114-115; Menegazzi, 1964, p. 8; Freedberg, 1971, p. 239; I. Furlan, 1976, p. 95; Cohen, 1978, p. 116; Baldissin Molli, 1980, pp. 216, 219; Baldissin Molli, 1982, pp. 14, 21-22; Casadio, 1987, p. 716; C. Furlan, 1987, p. 220; Poz, 1987, pp. 388-391; Fossaluzza, 1993, pp. 109-110.

Nel 1773 il padre guardiano del convento, fra Roberto Bertini, indica la pala sull'altare della chiesa di San Francesco di Conegliano proprietà della

scuola dell'Immacolata concezione. Seguendo le indicazioni fornite dal religioso, Malvolti (1774, ed. 1964) riporta queste notizie nel suo catalogo, correggendo un'imprecisione di fra Roberto che identifica in san Bonaventura il santo al centro della lunetta, mentre egli vi riconosce san Giovanni evangelista.

Nel 1806, con la soppressione del convento, il dipinto, assieme ad altre opere dello stesso edificio, viene trasferito nei locali della Commenda di Malta a Venezia con l'attribuzione dell'Edward a Giovanni Antonio Pordenone (Baldisin Molli, 1982).

Cavalcaselle (1876) riconosce in questa pittura «in tutto l'opera di uno scolaro e seguace di Pellegrino» e la ritiene eseguita intorno al 1525-1526.

L. Venturi (1913) afferma che si ha «la riprova del giorgionismo di Pellegrino, nell'arte del suo fedele scolaro e genero, Sebastiano Florigerio» e ricorda che «Secondo il Vasari, 'ebbe Bastiano la maniera cruda e tagliente, perché si diletto assai di ritrarre rilievi e cose naturali a lume di candela' [...]. Ecco dunque precisata in una pratica di studio e di bottega la logica conseguenza che Pellegrino aveva tratto dalla rivoluzione giorgionesca». L'arte di Sebastiano corrisponde pienamente alle parole di Vasari, poiché nel dipinto ora all'Accademia «d'incerta data, si scorge una tendenza al movimento e alla monumentalità nella composizione, quale Pellegrino aveva appreso dal Pordenone e dal Palma, e ad un tempo una illuminazione notturna di notevolissimo ardimento». Alla testimonianza del Vasari ricorre anche Marini (1956), con riguardo alla particolare ricerca luministica e ai giochi di luce e ombra atti a costruire le forme con l'utilizzo di una ristretta gamma di colori piuttosto spenti e tendenti al monocromo.

Secondo A. Venturi (1928) la pala dell'Immacolata concezione parafrasa il polittico di Santa Maria dei battuti di Cividale del maestro Pellegrino documentato agli anni 1526-1528, in cui l'artista guarda a Pordenone, tanto quanto a Palma e Romanino.

Questo dipinto, da molti considerato opera dello stesso Florigerio, era comunemente ritenuto il modello di riferimento della pala dell'Immacolata concezione, prima che nel 1993 Fossaluzza ne pubblicasse i documenti relativi ai pagamenti, dei quali aveva già dato notizia Poz qualche anno prima (1987).

I documenti individuati presso l'archivio di stato di Treviso attestano che l'esecuzione della pala per la scuola dell'Immacolata concezione nella chiesa di San Francesco a Conegliano si colloca fra il 1525 e il 1527. Il dipinto, inol-

tre, viene realizzato in Friuli, nello stesso lasso di tempo in cui altri documenti informano che l'artista stipula un contratto di matrimonio con la figlia minore di Pellegrino da San Daniele (Udine, 27 novembre 1525), matrimonio comunque previsto dopo un paio di anni data la troppo giovane età della sposa. La dote di Aurelia ammonta a 200 ducati, mentre a Florigerio è imposto il divieto di lavorare in proprio, al di fuori della bottega di Pellegrino alla quale partecipa già da diversi anni: «Ibique cum sit quod circumspectus vir magister Pellegrinus de Utino pictor alias accepisset magistrum Sebastianum filium Jacobi de Bononia habitantis in Coneglano et per plures annos hactenus tenuisset et quoque instruxisset et docuisset ex corde artem suam pictoris...» (dalla trascrizione del contratto nuziale tra Aurelia figlia di Pellegrino da Udine e Sebastiano Florigerio, in VINCENZO JOPPI, *Contributo secondo alla storia dell'arte in Friuli ed alla vita dei pittori e intagliatori friulani*, Venezia, 1890, pp. 70-72).

Poz sostiene che «La *pala della Immacolata Concezione* nasce, a livello di ideazione, nel contesto della bottega e questo spiega come mai essa preceda, con analoga soluzione compositiva, il *polittico di Santa Maria dei Battuti* di Cividale».

Secondo Fossaluzza, infine, la forte e solida connotazione plastica, la meditata costruzione disegnativa e l'accentuato uso chiaroscurale non solo rispondono alla tensione formale pordenoniana, ma denotano anche un recupero classicistico che deriva al pittore dall'esperienza ferrarese del maestro.

Francesco Bissolo (documentato dal 1492 al 1554)  
SANTA GIUSTINA TRA SAN GIOVANNI BATTISTA E SANTA CATERINA  
D'ALESSANDRIA, CON UN CANONICO ADORANTE

TREVISO, Duomo, altare di Santa Giustina, terzo a sinistra.  
Olio su tavola (ingrandito), misure dell'originale cm. 235 × 174 (Coletti, 1935).

*Condizioni:* la tavola è stata ingrandita per essere adattata al nuovo altare, forse in occasione dei lavori di ristrutturazione del duomo nella seconda metà del '700, che tuttavia sembra non abbiano comportato modifiche riguardo la dedica e l'ordine originario degli altari (Carboni, 1987). Coletti (1935) definisce il dipinto in buono stato di conservazione, mentre Carboni (1987) ne sottolinea le condizioni precarie, presentando «sollevamenti di colore, una profonda fessura all'altezza dei volti dei due santi e tre inserti ai lati e alla base [...] che ne continuano il gioco paesistico e prospettico». Il dipinto è stato recentemente oggetto di restauro.

*Iscrizioni:* in un cartiglio, alla base del piedistallo, si legge: «Franciscus / Bissolus».

*Bibliografia:*

RIGAMONTI, 1767, p. 9; LANZI, 1795-96 e 1809, ed. Capucci, 1968-1974, II, p. 30; FEDERICI, 1803, I, pp. 228-229; CRICO, 1833, pp. 14-15; CROWE, CAVALCASELLE, 1871, ed. Borenius, 1912, I, p. 294, nota 4; GRONAU, 1910, pp. 67-68; BORENIUS, 1912, ed. di Crowe, Cavalcaselle, 1871, I, nota 4 di p. 294; A. VENTURI, 1915, VII, 4, p. 582; GRONAU, 1928, trad. it., p. 174; COLETTI, 1929, pp. 325, 328, 330; FOGOLARI, 1930, p. 107; BERENSON, 1932, p. 87; CERVellini, 1933, pp. 39-40, n. 79; COLETTI, 1935, pp. 179-180, n. 330; BERENSON, 1936, p. 75; BERENSON, 1957, I, p. 40; HEINEMANN, 1962, I, p. 93, S. 47; II, fig. 352; PALMEGIANO, 1968, p. 705; CARBONI, 1986-87, p. 254; CARBONI, 1987, p. 128; NEGRO, 1988, II, p. 648; HUMFREY, 1993, p. 128; CERVellini, 1994, p. 36; DAL POZZOLO, 1995, p. 240.

Rigamonti (1767) riporta che la pala è «dipinta da Francesco Bissolo Veneziano, che fiorì nel 1520», mentre Lanzi (1795-96 e 1809, ed. Capucci, 1968-1974) afferma che l'opera può «andar del pari con quelle del vecchio Palma».

Federici (1803) riconosce nella figura del donatore, il ritratto di Francesco Novello, canonico trevigiano, e ritiene il dipinto eseguito «avanti il 1500, giacchè il novello segnasi dal Dott. Mauro, e nel sepolcro, morto 1504».

Crico vi legge la data 1530 e loda tutta la tavola ritenendola «conservatissima, di tanta lucidità e gaiezza, che desta consolazione in veggendola».

Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. Borenius, 1912, I, p. 294 nota 4) accolgono la data 1504 proposta da Federici e osservano che durante i primi anni del secolo l'artista dimostra pienamente il giorgionismo della sua pittura; avvicinano, inoltre, la pala alla *Sacra conversazione* già Sidney, ora a Dayton, dove però riscontrano un accento più palmesco.

Gronau (1910, pp. 67-68), su comunicazione di Coletti, smentisce l'affermazione del Crico riguardo la data 1530 segnata nel cartellino, comunque osserva che il dipinto non può essere del 1504. Esso appartiene, piuttosto, al tardo periodo del maestro, quando egli imita palesemente la maniera di Palma il vecchio. Riferisce a questa pala due disegni, attribuendoli entrambi a Bissolo: l'uno con *Santa Giustina fra san Giovanni Battista e santa Caterina d'Alessandria* dell'Accademia di Venezia, l'altro lo studio a sanguigna con la sola testa del donatore degli Uffizi, allora attribuito a Giovanni Bellini.

Coletti (1929) ribadisce l'opinione che questa sia una delle migliori prove del pittore, che «riesce a far circolare un po' di sangue nelle sue figure, come nella prosperosa *Santa Giustina* di Treviso, e a infondervi qualche fervore di sentimento, come nei pii adoranti, così spesso ripetuti e resi sempre con fine senso ritrattistico, frutto, finalmente, di ricerca personale».

Cervellini (1933) e Coletti (1935), d'altro canto, ne ripropongono la data intorno al 1530, nonostante nel medesimo tempo concordino anche con l'identificazione del committente nella figura del nobile trevigiano Francesco Novello morto nel 1504.

Carboni (1986-87; 1987), infine, nel sottolineare l'avvicinamento a Palma il vecchio nelle figure dilatate ed espanse, scioglie il nodo relativo all'identità del personaggio inginocchiato.

Essendoci una discrepanza fra il generale riconoscimento del committente in Francesco Novello, morto nel 1504, e la datazione preferibilmente tarda dell'opera intorno al 1530, la studiosa conduce una ricerca sulla documentazione concernente le iscrizioni presenti nella cattedrale, prima della sua ristrutturazione settecentesca, facendo riferimento anche alle cronache capitolari del duomo e al testo di Burchiellati *Commentariorum memorabilium* (1616, I, pp. 249-250). In quest'ultimo, infatti, riscontra sia un'iscrizione riguardante Francesco Novello, canonico trevigiano morto nel 1504, sia un'altra un tempo davanti all'altare di santa Giustina in duomo e riferentesi a Giovanni Novello da Parma, morto nel 1528: «IOANNIS NOVELLI PARM CANON. TARVISINI / PROT.QVE APOST. OSSA. MDXXVIII». Rintraccia nel manoscritto di Bampo 1411, *I pittori fioriti a Treviso e nel territorio: spogli dai protocolli dei notai trevigiani tra il secolo XII e XVIII, copia di documenti, regesti, appunti di quanto possa avere attinenza con la storia, topografia, arte, lettere*, presso la Biblioteca comunale, la trascrizione parziale del testamento datato 30 giugno 1528 di quest'ultimo personaggio conservato nell'archivio di stato di Treviso (atti notaio Zibetto Gio. Matteo, b. 364, f. 41, 1528-1529), in cui si afferma: «cadaver suum voluit sepe- liri in sepulcro novo». Inoltre, osserva che Giovanni Novello è rappresentato nella pala, secondo una collaudatissima tradizione iconografica, con alle spalle il suo santo onomastico. Infine, dei due disegni avvicinati alla pala da Gronau (1910), accetta il profilo degli Uffizi, ma ritiene quello delle Gallerie dell'Accademia di Venezia di mano diversa, riconducibile alla cerchia di Tiziano e forse una derivazione proprio dalla pala di Treviso.

Tuttavia, la lontananza dallo stile ormai fiacco della *Sacra conversazione* di San Floriano di campagna datata 1528 e di quella con san Bonifacio a Levada datata 1530 suggerisce di anticipare l'opera alla metà del decennio, in corrispondenza della 'stagione' di *Sacre conversazioni* palmesche, alla quale appartiene la *Sacra conversazione* di Dayton già accostata, appunto, alla pala da Crowe e Cavalcaselle.

Francesco Bissolo (documentato dal 1492 al 1554)  
SAN VIGILIO FRA SANT'EUSTACHIO E SAN BENEDETTO

DOSSON DI CASIER (Treviso), chiesa parrocchiale di San Vigilio, altare maggiore.

*Condizioni:* un primo restauro è avvenuto fra il 1904 e il 1906 ad opera del prof. Carlo Linzi, su interessamento del parroco don G. Bollato e dei proff. Bailo, Ciardi e Cantalamessa (Dotto, Tozzato, 1988); un secondo restauro, curato dal sig. Walter Piovan di Padova, è terminato nel 1975. Il dipinto è stato recentemente restaurato.

*Bibliografia:*

AGNOLETTI, 1897-98, II, p. 524; GRONAU, 1910, p. 68; COLETTI, 1929, p. 332; CHIMENTON, 1935, p. 279; PALMEGIANO, 1959-60, p. 199; HEINEMANN, 1962, I,



p. 94, S. 51; MANZATO, 1981, p. 119, fig. 7; CARBONI, 1986-87, p. 252; DOTTO, TOZZATO, 1988, pp. 163-164; DAL POZZOLO, 1995, p. 240.

La chiesa ed il monastero benedettino di Dosson sono donati da Rambaldo IV di Collalto e dalla moglie Matilda, figlia del marchese di Borgogna, il 31 luglio 1091 all'Abbazia di Sant'Eustachio a Nervesa, fondata per volontà dei Collalto, conti di Treviso, alla metà dell'XI secolo e affidata, con una ricca dotazione di beni (fino a 36 chiese nel XIII secolo), ai benedettini cassinesi sotto la diretta giurisdizione della Santa Sede. L'Abbazia di Sant'Eustachio, santo patrono dei Collalto, godeva di una larga autonomia giuridico-amministrativa e, soprattutto, era libera da ogni ingerenza della curia trevigiana che non fosse stata di stretta competenza pastorale del vescovo, il quale non doveva intromettersi nella sua gestione: privilegi che nel corso del tempo danno vita a forti contrasti. I Collalto ne mantengono sempre il giuspatronato, finché nel 1521 il monastero viene sciolto e l'Abbazia diventa prepositura commendatizia della nobile famiglia, col diritto di nomina del preposto. Fino a tutto il XVI secolo, l'Abbazia di Sant'Eustachio rimane un frequentato luogo di ritrovo di letterati e studiosi: vi risiedono Pietro Aretino, Gaspara Stampa e Pietro Bembo.

Nel XV secolo, il monastero di Dosson viene chiuso, mentre la chiesa rimane sotto la giurisdizione dell'Abbazia di Nervesa fino al 1865, anno in cui al giuspatronato dell'Abbazia succede l'Ordinario. Secondo Dotto e Tozzato (1988) il dipinto è probabile dono della famiglia Collalto.

Agnoletti (1897-98) menziona la pala, ma non il suo autore.

Gronau (1910) attribuisce il dipinto a Bissolo e così gli studiosi successivi.

Heinemann (1962) ne propone una collocazione intorno al 1520, seguito da Manzato (1981). Secondo quest'ultimo studioso: «monumentalità nell'impostazione delle figure, resa spaziale (si osservi come si inseriscono le gambe del San Eustachio nell' 'abside' del mantello), sapienza coloristica, con uso di sfumati e cangiantismi che danno plasticità alle forme senza spigoli e asperità; sono qualità che il Bissolo possedeva a mio parere, all'inizio del secondo decennio, che lo definiscono artista di rango, degno di stare tra i comprimari nella numerosa schiera dei seguaci del Bellini. La decadenza, che nel suo caso è mancanza d'impegno da parte di una persona dotata e capace, è forse spiegabile

con la scomparsa degli artisti che gli erano congeniali [Giovanni Bellini] e che costituivano per lui stimolo e modello».

## BIBLIOGRAFIA

### Manoscritti

#### 1699

N. CIMA, *Tra le facce di Treviso Cima*, ms. 643, Biblioteca Comunale di Treviso, 3 voll., Treviso, 1699.

#### 1836-1856

FRANCESCO FAPANNI, *Ceneda, Serravalle e Conegliano esaminate nelle chiese e nei luoghi pubblici, con le iscrizioni lapidarie copiate, e con la descrizione delle pitture. Per la descrizione delle pitture. Per la illustrazione di tali Città. Studi e memorie di Francesco Fapanni*, Treviso, Biblioteca Comunale ms. 1378; copia del 1938 di A. Comuzzi, Vittorio Veneto, Biblioteca Comunale.

#### 1876

GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE, *Vita ed opere dei pittori friulani dai primi tempi sino alla fine del secolo XVI illustrate da Giov. Battista Cavalcasselle alle quali fa seguito l'inventario delle opere d'arte del Friuli*, Udine, 1876, ms. 2563, Biblioteca Comunale di Udine [ed. a cura di GIUSEPPE BERGAMINI, Vicenza, 1973, con un'Appendice di G. U. VALENTINIS].

#### 1892

FRANCESCO TROJER, *La chiesa di San Lorenzo*, Vittorio Veneto, Biblioteca Comunale, 1892.

#### 1940-1966

ANGELO MASCHIETTO, *Miscellanea di studi e ricerche varie 1940-1966*, 5 voll., Vittorio Veneto, Biblioteca del Seminario.

#### 1946-1949

ANGELO MASCHIETTO, *Cronaca della visita pastorale di S. E. Mons. Vescovo Giuseppe Zaffonato dal 30 aprile 1946 al 20 novembre del 1949*, Vittorio Veneto, Archivio della Curia.

## Opere a stampa

### 1568

G. VASARI, a) *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, et architettori, Scritte, e di nuovo Ampliate da M. Giorgio Vasari Pit. et Archit. Aretino, co' ritratti loro Et con le nuove vite dal 1550 insino al 1567 Con Tavole copiosissime De' nomi, Dell'opere, E de' luoghi ov'elle sono*; b) *Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori, Scritte da M. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, Di Nuovo dal Medesimo Riviste Et Ampliate con i ritratti loro Et con l'aggiunta delle Vite de' vivi, & de' morti Dall'anno 1550. infino al 1567*, Firenze, Giunti, 3 voll., 1568 [2a ed. (per il fenomeno dei due frontespizi della stessa edizione vedi la *Premessa* di Rosanna Bettarini nel primo volume, serie *Testo*, della ried. citata più sotto, pp. xx-xxx); la ed.: 2 voll., Firenze, 1550] [ed. a cura di GAETANO MILANESI, *Le Vite de' più eccellenti Pittori Scultori ed Architettori scritte da Giorgio Vasari Pittore Aretino, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, 9 voll., Firenze, 1878-1885 (ultima ristampa 1906); ed. a cura di BETTARINI, BAROCCHI: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di ROSANNA BETTARINI, commento secolare a cura di PAOLA BAROCCHI, 6 voll. di testo, 2 di commento finora pubblicati, Firenze, 1966-1987].

### 1621

C. GRAZIANI, *Vera Descrizione della città di Ceneda*, 1621.

### 1648

CARLO RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti e dello Stato [...]*, Venezia, 1648 [ed. von Hadeln, Berlino, 1914-1924].

### 1760

R. AVOGARO DEGLI AZZONI, *Memorie del beato Enrico morto in Trevigi l'anno 1315. Corredate di documenti con una dissertazione sopra san Liberale e gli altri santi, de' quali riposano i sacri corpi nella chiesa della già detta città*, 2 voll., Venezia, 1760.

### 1767

AMBROGIO RIGAMONTI, *Descrizione delle Pitture più celebri che si vedono esposte nelle Chiese, ed altri Luoghi Pubblici di Trevigi*, Treviso, 1767 [Ristampa anastatica, Treviso, 1978, con introduzione e note a cura di CRISTINA VODARICH].

### 1772

F. ALTAN, *Del vario stato della pittura in Friuli*; in «Nuova raccolta di opuscoli scientifici e filologici», XXIII, 4, 1772, pp. 1-29.

### 1774

F. MALVOLI, *Catalogo delle migliori pitture esistenti nella città e territorio di Conegliano*, 1774, [ed. a cura di L. MENEGAZZI, Treviso, 1964].

### 1793

FRANCESCO MARIA TASSI, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi scritte dal conte cavalier Francesco Maria Tassi. Opera postuma*, Bergamo, 2 tomi, 1793 [ristampa anastatica a cura di FRANCO MAZZINI, con Saggio biobibliografico, Appendici ed Indice analitico generale, "Gli storici della letteratura artistica italiana, XXXI-XXXII", 2 voll., Milano, 1969-1970].

### 1795-1796

LUIGI LANZI, *Storia pittorica della Italia dell'Ab. Luigi Lanzi antiquario della R. Corte di Toscana*, 2 voll., Bassano, 1795-1796 [1<sup>a</sup> ed. parziale: Firenze, 1792; 3<sup>a</sup> ed.: Bassano, 1809; ed. critica a cura di MARTINO CAPUCCI, Firenze, 1968-1974].

### 1798

G. DE RENALDIS, *Della pittura Friulana. Saggio storico*, Udine, 1798.

**1803**

DOMENICO MARIA FEDERICI, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno. Dal mille e cento al mille ottocento per servire alla storia delle belle arti d'Italia*, 2 voll., Venezia, 1803.

**1809**

LUIGI LANZI, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, 6 voll., Bassano, 1809<sup>3</sup> [ed. critica a cura di MARTINO CAPUCCI, Firenze, 1968-1974].

**1823**

FABIO DI MANIAGO, *Storia delle belle arti friulane scritta dal conte Fabio di Maniago*, Udine, 1823<sup>2</sup> [1<sup>a</sup> ed.: Venezia, 1919; 3<sup>a</sup> ed. riorrettata e accresciuta, con trascrizione di LILIANA CARGNELUTTI, ed. critica a cura di CATERINA FURLAN, Udine, 1999].

**1833**

LORENZO CRICO, *Lettere sulle belle arti trevigiane*, Treviso, 1833 [Ristampa anastatica, Bologna, 1979].

**1838**

*Guida, per la Regia Accademia delle Belle Arti in Venezia*, Venezia, 1838.

**1847**

J. BERNARDI, *Di Capodistria e di alcune altre città della costa istriana. Lettere*, Capodistria, 1847.

**1848**

JACOPO BERNARDI, *Almanacco diocesano della Città e Diocesi di Ceneda*, Ceneda, 1848.

P. SELVATICO, *Storia Critico-Eстетica delle Arti del Disegno*, Venezia, 1856.

**1862**

F.S. FAPANNI, *Memorie storiche della Congregazione di Quinto*, Treviso, 1862.

**1864**

G. B. A. SEMENZI, *Treviso e la sua provincia*, Treviso, 1864.

**1866**

J. BERNARDI, *Lettere sull'Istria. Di Capodistria e di alcune altre città della costa istriana*, 1866, Capodistria.

**1867**

P. LOCATELLI, *Illustri bergamaschi. Profili critico-biografici, I*, Bergamo, 1867.

**1868**

GIAMBATTISTA LORENZI, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia ovvero serie di atti pubblici dal 1253 al 1797 che variamente lo riguardano tratti dai veneti archivi e coordinati di Gambattista Lorenzi*, Venezia, 1868.

**1871**

JOSEPH ARCHER CROWE, GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy. Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century. Drawn up from the fresh materials after recent researches in the archives of Italy; and from personal inspection of the works of art scatered throughout Europe*, 2 voll., London, 1871 [2<sup>a</sup> ed. a cura di TANCREDO BORENIUS, London, 1912].

**1872**

*Guida per visitatori della Pinacoteca della Regia Accademia di Belle Arti in Milano*, Milano, 1872.

**1877**

*Pinacoteca della Regia Accademia di Belle Arti in Milano*, Milano, 1877.

**1880**

IVAN LERMOLIEFF [GIOVANNI MORELLI], *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch von Ivan Lermolieff. Aus dem Rüssischen übersetzt von Dr. Johannes Schwarze*, Leipzig, 1880. [ed. inglese: London, 1883; ed. italiana: Bologna, 1886].

**1881**

V. CANDIANI, *Catalogo degli oggetti d'arte comunali e di altri non comunali*, Pordenone, 1881.

**1884-1887**

F. DI MANZANO, *Cenni biografici dei letterati e artisti friulani dal sec. IV al XIX*, Udine, 1884-1887.

**1886**

GUSTAVO BAMPO, *Spigolature dall'archivio notarile di Treviso. Documenti inediti intorno a Lorenzo Lotto e ad un suo discepolo*, in «Archivio Veneto», tomo XXXII, 1886, pp. 169-176, 415-421.

IVAN LERMOLIEFF [GIOVANNI MORELLI], *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino. Saggio critico di Ivan Lermolieff tradotto dal russo in tedesco per cura del dott. Giovanni Schwarze e dal tedesco in italiano dalla baronessa di K.....A.....*, Bologna, 1886. [ed. originale: Leipzig, 1880]

**1887**

B. CECCHETTI, *Testamento di Lorenzo Lotto, pittore veneziano, 25 marzo 1546*, in «Archivio Veneto», tomo XXXIV, 1887, pp. 351-357.

**1888**

C. VON FABRICZY, *Die Heimath Lorenzo Lotto's*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XI, 1888, pp. 205-206.

**1890**

VINCENZO JOPPI, *Contributo secondo alla storia dell'arte nel Friuli ed alla vita dei pittori e intagliatori friulani*, Venezia, 1890.

IVAN LERMOLIEFF [GIOVANNI MORELLI], *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*, Leipzig, 1890 [Ed. inglese, London, 1892; ed. italiana con note di G. FRIZZONI, Milano, 1897; riedita, con aggiunta di note di J. ANDERSON, Milano, 1991].

GIUSEPPE NICOLETTI, *Per la storia dell'arte veneziana. Lista di nomi di artisti tolta dai libri di tanse o luminarie della fraglia dei pittori*, in «L'Ateneo Veneto», 1890, novembre-dicembre, pp. 378-382.

**1891-1895**

E. MUNTZ, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Paris, 1891-1895.

**1892**

J. BURCKHARDT, *Le Cicerone*, a cura di W. Von Bolde, 2 voll., Paris, 1892.

G. MORELLI, *Italian Painters. Critical Studies of their Works. I. The Borghese and Doria-Pamphili Galleries*, London, 1892.

**1893**

VINCENZO BOTTEON, ANTONIO ALIPRANDI, *Ricerche intorno alla vita e alle opere di Giambattista Cima*, Conegliano, 1893.

J. LERMOLIEFF, *Die Galerie zu Berlin*, Leipzig, 1893.

G. MORELLI, *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino ...*, Bologna, 1886.

PIETRO PAOLETTI, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, Venezia, 1893.

E. ZIMMERMANN, *Die Landschaft in der Venezianischen Malerei*, Leipzig, 1893.

**1894**

BERNHARD BERENSON, *The Venetian Painters of the Renaissance*, New York-London, 1894.

— *Documenti storico-artistici. Libro dei conti di Lorenzo Lotto*, in «Le Gallerie nazionali italiane», I, 1894, pp. 115-224.

A. GARDIN, *La pala del Cima nella chiesa di San Fior, Oderzo*, 1894.

PIETRO GIANUZZI, *Lorenzo Lotto e le sue opere nelle Marche*, in «Nuova rivista misena», 1894, marzo-aprile, n. 3-4, pp. 35-47, maggio-giugno, n. 5-6, pp. 74-94.

G. GRONAU, *Recensione a V. Botteon – A. Aliprandi, Ricerche intorno alla vita e alle opere di Giambattista Cima*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 17, pp. 459-466.

## 1895

BERNHARD BERENSON, *Lorenzo Lotto. An Essay in Constructive Art Criticism*, New York-London, 1895.

GEROLAMO BISCARO, *Documenti e notizie intorno a Francesco Pagani Figini, pittore milanese del secolo XVI*, in «Archivio storico dell'arte», 1895, pp. 227-229.

GEROLAMO BISCARO, *Intorno alla pala dell'altar maggiore della chiesa di San Nicolò in Treviso*, in «Archivio storico dell'arte», 1895, pp. 363-368.

A. CONTI, *Catalogo delle Regie Gallerie di Venezia*, Venezia, 1895.

## 1896

GUSTAVO FRIZZONI, *Lorenzo Lotto pittore. A proposito di una nuova pubblicazione*, in «Archivio storico dell'arte», s. 2, II, 1896, pp. 6-8.

## 1897

G. BISCARO, *Per la storia delle belle arti in Treviso III: Dominco Capriolo e la tavola dell'Assunta in Duomo*, in «Atti e Memorie dell'Ateneo di Treviso», Treviso, 1896, pp. 280-284.

D. SANT'AMBROGIO, *Intorno alla pala dell'Assunta di Treviso*, in «Arte e Storia», XVI, 1897, p. 147.

## 1897-1898

CARLO AGNOLETTI, *Treviso e le sue Pievi. Illustrazione storica nel XV centenario dalla istituzione del vescovato trivigiano (CCCXCVI-MDCCCXCVI)*, 2 voll., Treviso, I [1897], II [1898], [ristampa anastatica, Bologna, 1968].

G. BISCARO, *Note e documenti per servire alla storia delle arti trevigiane*, Treviso, 1897.

BERNHARD BERENSON, *The Venetian Painters of the Renaissance With an Index to their Works*, third edition, New York-London, 1897 [1 ed.: 1894].

GEROLAMO BISCARO, *Note e documenti per servire alla storia delle arti trivigiane. I: La tavola degli Apostoli nella chiesa di S. Nicolò e Lorenzo Lotto*, in «Coltura e Lavoro», 1897, pp. 5-24.

GEROLAMO BISCARO, *Note e documenti per servire alla storia delle arti trivigiane. II: La facciata della casa Barisan in piazza del Duomo e gli affreschi del Monumento Onigo a S. Nicolò*, in «Coltura e Lavoro», 1897, pp. 25-54.

GEROLAMO BISCARO, *Per la storia delle belle arti in Treviso, I: Intorno ad una tavola d'altare nella Chiesa di S. Leonardo in Treviso, ed alle Statue degli Apostoli nella Chiesa Prepositurale di Montebelluna*, in «Atti e Memorie dell'Ateneo di Treviso», 1897, pp. 255-273.

GEROLAMO BISCARO, *Per la storia delle belle arti in Treviso, III: Domenico Capriolo e la tavola dell'Assunta in Duomo*, in «Atti e Memorie dell'Ateneo di Treviso», 1897, pp. 280-284.

GEROLAMO BISCARO, *Per la storia delle belle arti in Treviso, IV: Una pala d'altare di Pier Maria Pennacchi e Rocco Marconi*, in «Atti e Memorie dell'Ateneo di Treviso», 1897, pp. 285-287.

GUSTAVO FRIZZONI [a cura di], Giovanni Morelli, *Della pittura italiana. Studi storico-critici. Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, Milano, 1897 [Ed. originale: Leipzig, 1890; 2ª ed. italiana: con aggiunta di note di J. ANDERSON, Milano, 1991].

G. MORELLI, *Della pittura italiana. Studi storico-critici di Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff). Le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma. Prima edizione italiana*, Milano, 1897 [I ed. Leipzig 1890].

## 1898

GEROLAMO BISCARO, *Lorenzo Lotto a Treviso nella prima decade del secolo XVI*, in «L'arte», I, fasc. 3-5, 1898, pp. 138-153.

GEROLAMO BISCARO, *Per la storia dell'arte in Treviso. IV: Un quadro di Domenico Capriolo*, 1898, pp. 13-14.

## 1899

V. NUZIO, *Note e Ricordi della Esposizione d'Arte sacra in Bergamo*, (agosto – settembre 1898), Bergamo, 1899.

C. VON FABRICZY, *Die Himmelfahrt Marie in Dom zu Treviso*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXII, 1899, p. 251.

## 1901

GEROLAMO BISCARO, *Ancora di alcune opere giovanili di Lorenzo Lotto*, in «L'arte», IV, 5-6, 1901, pp. 152-161.

C. VON FABRICZY, *Über Domenico Capriolo*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXVI, 1901, pp. 156-157.

## 1902

A. VITAL, *Piccola guida pratica storico-artistica di Conegliano*, Conegliano, 1902.

## 1903

P. MOLMENTI, *La pittura veneziana*, Firenze, 1903.

P. MOLMENTI, *Arte retrospettiva: i pittori bergamaschi a Venezia*, in «Emporium», XVII, 1903.

A. GARDIN, *Intorno alla critica d'arte di Giovanni Morelli*, Oderzo, 1903.

P. PAOLETTI, *Catalogo delle Regie Gallerie di Venezia*, Venezia, 1903.

## 1905

R. BURCKHARDT, *Cima da Conegliano: ein venezianischer Maler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento*, Leipzig, 1905.

## 1907

C. RICCI, *La Pinacoteca di Brera*, Bergamo, 1907.

## 1908

F. MALAGUZZI VALERI, *Catalogo della Regia Pinacoteca di Brera*, Bergamo, 1908.

## 1910

GEORG GRONAU, ad vocem *Bissolo (Bissuolo), Francesco*, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, herausgegeben von Ulrich Thieme und Felix Becker, IV, Leipzig, 1910, pp. 67-69.

## 1911

D. VON HADELN, *Caprioli Domenico*, ad vocem, in U. Thieme – F. Beker, *Künstler Lexikon*, Leipzig, 1911, pp. 557-558.

## 1912

TANCRED BORENIUS [a cura di], Joseph Archer Crowe, Giovanni Battista Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, 3 voll., London, 1912<sup>2</sup>.

D. VON HADELN, *Catena, Vincenzo*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, [a cura di U. THIEME, F. BECKER], VI, Leipzig, 1912, pp. 182-183.



## 1913

L. VENTURI, *Giorgione e il giorgionismo*, Milano, 1913.

DETLEV FREIHERRN VON HADELN, *Über bilder des Francesco Pagani*, in «Zeitschrift für bildenden Kunst», XXXIV, 1913, pp. 81-84.

## 1914

G. FOGOLARI, *Artisti lombardi del primo cinquecento che operarono nella Venezia, Francesco da Milano*, in «Rassegna d'arte antica e moderna», 1914.

L. SERRA, *Catalogo delle RR. Gallerie di Venezia*, Venezia, 1914.

## 1915

ADOLFO VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, VII: *La pittura del Quattrocento*, parte IV, Milano, 1915.

A. MASCHIETTO, *La diocesi di Ceneda*, Vittorio Veneto, 1915.

## 1914-1924

DETLEV FREIHERRN VON HADELN [a cura di], Carlo Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato descritte da Carlo Ridolfi*, Berlino, 1914-1924 [Ristampa anastatica, Roma, 1965].

## 1916

G. FIOCCO, *I pittori da Santacroce*, in «L'Arte», XIX, pp. 179-206.

FLORIGERIO SEBASTIANO, ad vocem, in Thieme – Becker, XXII, 1916.

## 1917

C. FASSETTA, *Storia popolare di Ceneda*, Vittorio Veneto, 1917.

R. LONGHI, [recensione a D. Von Hadeln], *Über bilder des Francesco Pagani*, in «L'Arte», 1917

## 1918

G. FOGOLARI, *Relazioni sull'opera della Sovrintendenza alle Gallerie e agli oggetti d'arte del Veneto per difendere gli oggetti d'arte dai pericoli di guerra*, in «Bollettino d'Arte», XII, 1918, pp. 185-229.

## 1919

B. BERENSON, *Dipinti veneziani in America* [I ed. New York 1916], trad. di G. CAGNOLA, Milano, 1919.

## 1921

GIUSEPPE FIOCCO, *Pordenone ignoto*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», I, 1921, 5, pp. 193-210.

A. SCRINZI, *Arte retrospettiva: Andrea Previtali*, in «Emporium», LIV, 320, 1921.

## 1922

A. DAL COLLE, *Ponzano Veneto e la sua Chiesa*, Veduggio, 1922.

## 1924

G. FIOCCO, *Le Regie Gallerie dell'Accademia di Venezia*. Catalogo a cura della direzione, Bologna, 1924.

## 1926

A. VITAL, *Manualetto di notizie storiche e artistiche coneglianesi*, Conegliano, 1926.

## 1926-1927

L. COLETTI, *La Pinacoteca Comunale di Treviso e il suo riordinamento*, in «Bollettino d'Arte», VI (1926-1927), p. 468-481.

## 1927

W. G. CONSTABLE, *Catalogue of Pictures in the Marlay Bequest Fitzwilliam Museum Cambridge*, Cambridge, 1927.

R. LONGHI, *Precisioni nelle gallerie italiane, I. R. Galleria Borghese, G. Antonio Pordenone*, in «Vita Artistica», II, 1, 1927, pp. 13-15.

### 1928

GEORG GRONAU, *Spätwerke des Giovanni Bellini*, “Zur Kunstgeschichte des Auslandes, 125”, Strassburg, 1928 [Trad. it.: *Le opere tarde di Giovanni Bellini*, in «Pinacotheca», I, 1928-1929, pp. 57-70; 115-131; 171-177].

ADOLFO VENTURI, *Storia dell'arte italiana, IX: La pittura del Cinquecento*, parte III, Milano, 1928.

### 1929

O. BATTISTELLA, *I conti di Collalto e S. Salvatore e la Marca Trevigiana*, Treviso, 1929.

LUIGI COLETTI, *Intorno a Francesco Bissolo*, in «Bollettino d'arte», s. II, a. VIII, 1929, Gennaio, pp. 325-334.

G. FIOCCO, *Pier Maria Pennacchi*, in «Rivista del R. Istituto d'archeologia e storia dell'arte», I, VII, 1929, pp. 119-126.

ADOLFO VENTURI, *Storia dell'arte italiana, IX: La pittura del Cinquecento*, parte IV, Milano, 1929, [rist. 1967].

### 1930

GINO FOGOLARI, ad vocem *Bissolo, Francesco*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, VII, Roma, 1930, pp. 107-108.

*Royal Academy of Arts – Exhibition of Italian Art 1200-1900*, London, 1930.

### 1931

L. BALNIEL, K. CLARK, E. MODIGLIANI, *A Commemorative Catalogue of the Exhibition of Italian Art Held in the Galleries of the Royal Academy*, Catalogo della mostra, (Londra, Burlington House, gennaio-marzo 1930), 2 voll., Oxford-London, 1931.

G. FOGOLARI, *Cima da Conegliano*, in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti*, X, Milano-Roma, 1931, pp. 244-245.

### 1932

BERNHARD BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places*, Oxford, 1932.

A. MOSCHETTI, *I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezie nella guerra mondiale MCMXV-MCMXYIII*, Venezia, 1932.

Pagani, *Francesco Figini*, gen. *Francesco da Milano*, ad vocem in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, herausgegeben von Ulrich Thieme und Felix Becker, XXVI, Leipzig, 1932, pp. 136-137.

### 1933

GIAMBATTISTA CERVELLINI, *Inventario dei monumenti iconografici d'Italia. Treviso. N. 3*, Trento, 1933.

### 1934

GIULIO CARLO ARGAN, *Il problema del Bramante*, in «Rassegna marchigiana», pp. [riedito in GIULIO CARLO ARGAN, *Studi e note dal Bramante al Canova*, pp. ]

### 1935

COSTANTE CHIMENTON, *Perdite e risarcimenti artistici nelle chiese del lungo Piave. Relazione sui danni di guerra e sulle nuove opere artistiche fornite alle chiese della diocesi di Treviso, e documenti interessanti le nuove ricostruzioni*, Treviso, 1935.

LUIGI COLETTI, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*. Treviso, Roma, 1935.

LUIGI COLETTI, *Treviso*, Bergamo, 1935.

E. MODIGLIANI, *Catalogo della Regia Pinacoteca di Brera*, Milano, 1935.

K. SCHWARZWELLER, *Giovanni Antonio da Pordenone*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen, Lübeck, 1935.

R. VAN MARLE, *La pittura all'Esposizione d'arte antica italiana di Amsterdam*, in «Bollettino d'arte», XXVIII, 1935, pp. 445-458.

### 1936

BERNHARD BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, trad. it. di Emilio Cecchi, Milano, 1936.

GIUSEPPE FIOCCO, *Il primo Bramante*, in «La critica d'arte», febbraio, 1936, pp. 109-114.

### 1938

G. FIOCCO, *Pordenone und Signorelli*, in «Pantheon», XXI, 1938, pp. 114-121.

### 1939

S. BETTINI, *Giovanni Antonio da Pordenone*, in «Emporium», XL V, 1939, 8, pp. 63-76.

S. BETTINI, *La pittura friulana del Rinascimento e Giovanni Antonio Pordenone*, in «Le Arti», I, 5, 1939, pp. 464-480.

LUIGI COLETTI, *Lotto e Melozzo*, in «Le Arti», fascicolo IV, Aprile-Maggio, 1939.

GIUSEPPE FIOCCO, *Giovanni Antonio Pordenone*, Udine, 1939

GIUSEPPE FIOCCO, *La pittura della scuola dei Battuti a Conegliano*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XXIX-XXX, 1939.

B. MOLAJOLI, *Mostra del Pordenone e della pittura Friulana del Rinascimento*, Catalogo della mostra (Udine, Castello), Udine, 1939.

### 1941

GIUSEPPE FIOCCO, *La pittura della Scuola dei Battuti a Conegliano*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», 1941, pp. 54-78.

### 1942

L. BIAGI, *Lorenzo Lotto*, Roma, 1942.

A. MORASSI, *La Regia Pinacoteca di Brera*, Roma, 1942.

### 1944

RODOLFO PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Cinquecento*, 2 voll., Novara, 1944.

R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Cinquecento*, Novara, 1944.

R. PALLUCCHINI, *Sebastian Viniziano*, Milano, 1944.

### 1945

R. PALLUCCHINI [a cura di], *Cinque secoli di pittura veneta*, catalogo della mostra, Venezia, 1945

### 1946

ROBERTO LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana: Lotto e Giorgione*, Venezia 1946, in «Ricerche sulla pittura veneta» 1946-1969, Firenze 1978, e in «Disegno della pittura italiana», a cura di C. Volpe, 2 Voll, Firenze 1979, I, pp. 15-16

R. PALLUCCHINI, *I capolavori dei musei veneti*, catalogo della mostra (Venezia, Procuratie Nuove, 1946), Venezia, 1946.

## 1946-1947

LUIGI COLETTI, *Lorenzo Lotto*, lezioni tenute all'Università di Trieste durante l'anno accademico 1946-1947.

## 1948

C. SOMEDA DE MARCO, *Cinque secoli di pittura friulana dal sec. XV alla metà del sec. XIX*, Catalogo della mostra (Udine, Loggia del Lionello), Udine, 1948.

## 1951

GIUSEPPE FIOCCO, *Nota su Francesco da Milano*, in «Emporium», LVII, 1951, pp. 162-170.

## 1953

A. BANTI, A. BOSCHETTO, *Lorenzo Lotto*, Firenze, 1953

STEFANO BOTTARI, *La mostra di Antonello da Messina*, in «Arte Veneta», 7, 1953, pp. 189-192.

ANNA MARIA BRIZIO, *Il percorso dell'arte di Lorenzo Lotto*, in «Arte Veneta», 7, 1953, pp. 7-24.

A. CAMPO DELL'ORTO, *Il mio bel Sant'Andrea*, Vittorio Veneto, 1953.

LUIGI COLETTI, *Lotto*, Bergamo, 1953.

LUIGI COLETTI, *Pittura veneta del Quattrocento*, Novara, 1953.

*Mostra di Lorenzo Lotto. Catalogo ufficiale*, a cura di P. Zampetti, catalogo della mostra, (Venezia, Palazzo Ducale, 14 giugno – 18 ottobre 1953), Venezia, 1953

MICHELANGELO MURARO, *La mostra di Lorenzo Lotto*, in «Scuola e vita», I, 12, 15 settembre 1953, pp. 4-5

A. OTTINO DELLA CHIESA, *Brera*, Novara, 1953.

TERISIO PIGNATTI, *La giovinezza di Lorenzo Lotto*, in «Atti del Seminario di Storia dell'Arte» (Pisa e Viareggio, 1-15 luglio 1953), Pisa 1953, pp. 166-179.

TERISIO PIGNATTI, *L'arte di Lorenzo Lotto*, in «Nuova Antologia», settembre-dicembre, 1953, vol. CDLVIII, pp. 445-462.

TERISIO PIGNATTI [a cura di], *Lorenzo Lotto*, Milano, 1953.

L. E. PRASSE, *The Assumption of the Virgin by Domenico Campagnola*, in «Bulletin of The Cleveland Museum of Art», XLII, 1953, pp. 120-124.

PIETRO ZAMPETTI [a cura di], *Mostra di Lorenzo Lotto*, catalogo ufficiale, Venezia, Palazzo Ducale 14 giugno – 18 ottobre 1953, Venezia, 1953.

## 1954

RODOLFO PALLUCCHINI, *Profilo di Lorenzo Lotto*, lezioni tenute alla Facoltà di Lettere dell'Università di Bologna durante l'anno accademico 1953-54, a cura di Ornella Fanti, Bologna, 1954.

TERISIO PIGNATTI, *La giovinezza di Lorenzo Lotto*, in «Annali della Scuola normale superiore di Pisa. Classe di Lettere, Storia e Filosofia», s. II, XXIII, 1954, pp. 166-179.

## 1955

B. BERENSON, *Lorenzo Lotto: Resulting Impression*, in «Art News», 52, 7, I, novembre, 1953, pp. 20-25, 51-55.

PIERO BIANCONI [a cura di], *Tutta la pittura di Lorenzo Lotto*, Milano, 1955.

R. PALLUCCHINI, *Guida alla mostra di Giorgione*, in «Le Arti», 3, 1955, pp. 1-35.

P. ZAMPETTI, *Giorgione e i giorgioneschi*, Catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale), Venezia, 1955.

## 1956

R. MARINI, *Sebastiano Florigerio*, Udine, 1956.

## 1956-1957

A. MORASSI, *L'arte del Pordenone*, in «Memorie Storiche Forogiuliesi», XLII, 1956-1957, pp. 123-138.

## 1957

- R. BASSI RATHGEB, *Il pittore Andrea Previtali*, in «Padova», III, 1, gennaio, 1957.
- B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. The Venetian School*, New York-London, 1957.
- V. LAZAREFF, *Opere nuove e poco note di Cima da Conegliano*, in «Arte Veneta», XI, [1958], pp. 39-52.
- A. MARTINI, *Spigolature venete*, in «Arte Veneta», XI, 1957.
- R. PALLUCCHINI, *Commento alla mostra di Jacopo Bassano*, in «Arte Veneta», XI, (1958), 1957, pp. 97-II8.
- R. PALLUCCHINI, *L'arte a Venezia nel Quattrocento*, in *La Civiltà veneziana del Quattrocento*, Firenze, 1957, pp. 149-177.

## 1958

- BERNARD BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento. La Scuola Veneta*, London-Firenze, 1958.
- G. DE LOGU, *Pittura veneziana dal XIV al XVIII secolo*, Bergamo, 1958.
- W. E. SUIDA, *The Samuel H. Kress Collection. Brooks Memorial Art Gallery*, Memphis, 1958.

## 1959

- L. COLETTI, *Cima da Conegliano*, Venezia, 1959.
- GIANGIORGIO ZORZI, *Notizie di arte e artisti nei diarii di Marino Sanudo*, in «Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti», anno acc. CXXIII, t. CXIX (Classe di scienze morali e lettere), 1960-1961, pp. 471-604.

## 1959-1960

- MARIA MADDALENA PALMEGIANO, *Opere inedite di Francesco Bissolo*, in «Arte Veneta», XIII-XIV, 1959-1960, pp. 198-201.
- C. SEMENZATO, *Un libro su Cima da Conegliano*, in «Arte Veneta», XIII-XIV, 1959-1960, pp. 247-248.

## 1960

- M.G. RUTTERI, *In biblioteca. Luigi Coletti, Cima da Conegliano*, in «Acropoli», 1960, p. 83.
- VITTORIO QUERINI, *La pala di Porcia ed altre opere di Francesco da Milano in Friuli*, in «Il Noncello», 14, 1960, pp. 3-35.

## 1961

- G. ROBERTSON, [recensione a L. Coletti], *Cima da Conegliano*, in «The Burlington Magazine», CIII, 699, giugno, 1961, pp. 283-284.

## 1962

- ALESSANDRO BALLARIN, *Cima at Treviso*, in «The Burlington Magazine», CIV, 716, novembre, 1962, pp. 483-486.
- Cima da Conegliano: catalogo della mostra* (Treviso, Palazzo dei Trecento, 26 agosto – 11 novembre 1962), [a cura di L. Menegazzi], Venezia, 1962.
- Cima da Conegliano*, in «La Provincia di Treviso», numero speciale, V, 4-5, luglio-ottobre, 1962, pp. 33-38.
- L. COLETTI, *Due pagine inedite di Luigi Coletti: Sulla critica d'arte; Sentimento e valore della natura in G.B. Cima da Conegliano*, in *Omaggio a G.B. Cima da Conegliano*, in «La Provincia di Treviso», numero speciale, V, 4-5, luglio-ottobre, 1962, pp. 5-8.
- G. GORI, *Il pittore delle Madonne*, in «Sguardi sul mondo», 1962, pp. 42-43.
- F. HEINEMANN, *Cima da Conegliano: Ausstellung im Palazzo dei Trecento in Treviso*, in «Kunstchronik», XV, II, novembre, 1962, pp. 315-320.
- FRITZ HEINEMANN, *Giovanni Bellini e i belliniani*, «Saggi e studi di storia dell'arte, 6», voll. 2, Venezia, 1962.
- G. MAZZOTTI, *Giambattista Cima interprete del paesaggio veneto*, in *Omaggio a G.B.*

- G. MAZZOTTI, *La Marca trevigiana, giardino di Venezia*, Treviso, 1962.
- L. MENEGAZZI, *Cima da Conegliano. Catalogo della mostra*, Treviso, 1962.
- S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*, II, Roma 1962.
- R. PALLUCCHINI, *Appunti alla mostra di Cima da Conegliano*, in «Arte Veneta», XVI, 1962, pp. 221-228.
- R. PALLUCCHINI, *I Vivarini (Antonio, Bartolomeo, Alvise)*, Venezia, 1962.
- L. POLO, *Gian Battista Cima da Conegliano*, in «Ca' Spineda», 1962. p. 7.
- C. L. RAGGHIANI, *Cima da Conegliano*, in «Sele Arte», p. 13.
- C. L. RAGGHIANI, *Codicillo mantegnesco*, in «Critica d'arte», IX, 52, luglio-agosto, 1962, pp. 21-40.
- R. (ROLI), *Cima da Conegliano*, in «Arte antica e moderna», 19, luglio-settembre, IX, 1962, pp. VIII-X.
- M. VALSECCHI, *Cima da Conegliano*, in «Lo smeraldo», 1962, p. 9.
- L. VERTOVA, *The Cima Exhibition: a Festival at Treviso*, in «Apollo», LXXVI, 9, novembre, 1962, pp. 716-719.

### 1963

- E. CECCHI, *Cima elegiaco*, in «Emporium», LXIX, I, 1963, pp. 3-8.
- A. FORNIZ, *Il Pordenone a S. Agnese di Rorai Piccolo*, in «Il Noncello», 21, 1963, pp. 39-47.
- G. FRANCASTEL, *L'art de Venise*, Paris, 1963.
- I. FURLAN, *Il Calderari nel quinto centenario della nascita*, in «Il Noncello», 21, 1963, pp. 3-30.
- GIUSEPPE LIBERALI, *Lotto, Pordenone e Tiziano a Treviso. Cronologie, interpretazioni ed ambientamenti inediti*, in «Memorie dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti. Classe di scienze morali e lettere», vol. XXXIII, fasc. 3, 1963, pp. 3-121.
- R. MARINI, *Cima da Conegliano e la sua problematica*, in «Emporium», 137, 820, aprile, 1963, pp. 147-158.
- L. POLO, *Gian Battista Cima nel Palazzo dei Trecento di Treviso: breve storia di una Mostra*, in «Venezia e Arte», 1963.
- VITTORIO QUERINI, *Su alcune opere inedite di pittori friulani e veneti del XVI, XVII e XVIII secolo*, in «Il Noncello», 20, 1963, pp. 3-87.
- M. G. RUTTERI, *Gian Battista Cima da Conegliano*, in «Acropoli», III, 1963, pp. 39-55.

### 1964

- M. BONICATTI, *Aspetti dell'umanesimo nella pittura veneta dal 1455 al 1515*, Roma, 1964.
- L. MENEGAZZI, *Di Giambattista Cima da Conegliano e di Silvestro de Arnosti da Ceneda*, in «Arte Veneta», XVIII, pp. 168-170.
- L. MENEGAZZI, *Le cose d'arte*, in «Treviso Nostra».
- L. MENEGAZZI, *Il Museo Civico di Treviso. Dipinti e sculture dal XII al XIX*, Venezia, 1964

### 1965

- ALESSANDRO BALLARIN, *Osservazioni sui dipinti veneziani della Galleria del Castello di Praga*, in «Arte veneta», XIX, 1965, pp. 59-62.
- ALESSANDRO BALLARIN, *Palma il Vecchio*, «I maestri del colore, 64», Milano, 1965.
- GIUSEPPE FIOCCO, LUIGI MENEGAZZI, *Il Duomo di Conegliano*, Cittadella, 1965.
- P. ZAMPETTI, *Lorenzo Lotto* («I Maestri del colore», 115), Milano, 1965.
- F. ZAVA BOCCAZZI, *Cima da Conegliano*, Milano, 1965.

### 1965-1966

- RODOLFO PALLUCCHINI, *L'arte di Lorenzo Lotto*, Università degli studi di Padova, a.a. 1965-1966.

## 1966

ALESSANDRO BALLARIN, *Giovanni Girolamo Savoldo, "I Maestri del colore"*, 116, Milano, 1966 [riedito in ALESSANDRO BALLARIN, *La "Salomè" del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di BARBARA MARIA SAVY, "Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Università di Padova", "Pittura del Rinascimento nell'Italia Settentrionale, 9", Cittadella (Padova), 2002 (prestampa dei testi di cui un esemplare collocato presso la biblioteca di Dipartimento), pp. 189-209].

A. DE MAS, *Conegliano, Arte, Storia e Vita*, Conegliano (TV), 1966.

I. FURLAN, *Giovanni Antonio Pordenone*, Bergamo, 1966.

A. PAOLUCCI, *Benedetto Diana*, in «Paragone», CXCIX, 1966.

## 1968

A. FORNIZ, *Restaurata la pala di Francesco da Milano a Porcia*, in «Itinerari», 1968, 3, pp. 76-77.

MARIA MADDALENA PALMEGIANO, ad vocem *Bissolo, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, X, Roma, 1968, pp. 704-705.

T. PIGNATTI, *Lorenzo Lotto*, Brescia, 1968.

F. R. SHAPLEY, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools. Fifteenth-Sixteenth Centuries*, London, 1968.

## 1968-1974

MARTINO CAPUCCI [edizione critica a cura di], Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, 3 voll., Firenze, 1968-1974, I [1968], II [1970], III [1974].

## 1969

ARNALDO BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari, 1969.

ITALO FURLAN, *Dario da Pordenone*, in «Il Noncello», 28, 1969, pp. 3-32.

PIETRO ZAMPETTI [a cura di], *Lorenzo Lotto. Il «libro di spese diverse» con aggiunta di lettere e d'altri documenti*, "Civiltà veneziana. Fonti e testi, IX", Venezia-Roma, 1969.

## 1970

A. TEMPESTINI, *Due portelle d'organo del museo di Budapest*, in «Antichità Viva», IX, 1970, 5, pp. 3-13.

## 1970-1971

ALESSANDRO BALLARIN, *La "Salomè" del Romanino. Corso di lezioni sulla giovinezza del pittore bresciano tenuto dal prof. Alessandro Ballarin nell'anno accademico 1970-71*, Università di Ferrara, Facoltà di Magistero, Storia dell'Arte Medievale e Moderna, Anno Accademico, 1970-1971 [riedito in ALESSANDRO BALLARIN, *La "Salomè" del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di BARBARA MARIA SAVY, "Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Università di Padova", "Pittura del Rinascimento nell'Italia Settentrionale, 9", Cittadella (Padova), 2002 (prestampa dei testi di cui un esemplare collocato presso la biblioteca di Dipartimento), pp. 43-118].

## 1971

RINO BECHEVOLO, *Santa Maria del Meschio*, Vittorio Veneto, 1971.

RINO BECHEVOLO, *Facciamo più attenzione alle nostre opere d'arte*, in «L'Azione», LVIII, 1971, p. 23.

CH. E. COHEN, *Giovanni Antonio da Pordenone*, Unpublished Doctoral Dissertation, Harvard University, 1971.

S. J. FREEDBERG, *Painting in Italy 1500-1600*, Hardmondsworth, 1975, (1 ed. 1971).

LUIGI MENEGAZZI, *Per Francesco da Milano*, in «Arte Veneta», XXV, 1971, pp. 28-43.

M. MURARO, *Del Pordenone e della principale linea di sviluppo della sua arte*, in «Ateneo Veneto», IX, 1-2, 1971, pp. 163-180.

PIETRO ZAMPETTI, *Questioni lottesche*, in *Studi in onore di Antonio Morassi*, a cura di «Arte Veneta», 1971, pp. 116-124.

#### 1972

L. DELL'AGNESE TENENTE, *Sull'attività giovanile del Pordenone: la formazione e le esperienze romane*, in «Arte Veneta», XXVI, 1972, pp. 39-50.

A. DE MAS, *Conegliano. Arte storia e vita*, Venezia, 1972.

J. MEYER ZUR CAPELLEN, *Andrea Previtali. Inaugural Dissertation...*, Würzburg, 1972.

#### 1973

GIUSEPPE BERGAMINI [a cura di], Giovanni Battista Cavalcaselle, *La pittura friulana del Rinascimento*, Vicenza, 1973 [ed. critica del manoscritto *Vita ed opere dei pittori friulani dai primi tempi sino alla fine del secolo XVI, illustrate da Giov. Battista Cavalcaselle, alle quali fa seguito l'INVENTARIO delle opere d'arte del Friuli*, Udine, 1876].

T. PIGNATTI, *The relationship between German and Venetian painting in the late Quattrocento and Early Cinquecento*, in J.R. Hale [a cura di], *Renaissance Venice*, London 1973, pp. 244-273.

#### 1975

F. CAROLI, *Lorenzo Lotto*, Firenze, 1975.

CATERINA FURLAN, *Contributo a Francesco da Milano*, in «Il Noncello», 40, 1975, pp. 3-18.

*L'opera completa del Lotto* (“Classici dell'arte”, 79), apparati critici e filologici di G. Mariani Canova, presentazione di R. Pallucchini, Milano, 1975.

MAURO LUCCO, *Pordenone a Venezia*, in «Paragone», XXVI, 309, novembre, 1975, pp. 3-38.

C. VOLPE, *Il “Cristo portacroce” di Vienna al Pordenone*, in «Paragone», 309, 1975, pp. 100-103.

PIETRO ZAMPETTI, ILEANA CHIAPPINI, *Andrea Previtali*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, I, Bergamo, 1975, pp. 87-171.

#### 1976

I. FURLAN, *Sebastiano Florigerio*, in *Dopo Mantegna*, Catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione), Milano, 1976, pp. 93

ALDO RIZZI, *Capolavori nei secoli*, Catalogo della mostra (Passariano, Villa Manin), Milano, 1976.

E. SAFARIK, *ad vocem* Caprioli (Capriolo) Domenico, in *Dizionario Biografico degli italiani*, XIX, Roma, 1976, pp. 210-211.

FEDERICO ZERI, *Il capitolo “bramantesco” di Giovanni Buonconsiglio*, in *Diari di lavoro 2*, Torino, pp. 58-70 [riedito in FEDERICO ZERI, *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia settentrionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino, 1988, pp. 183-189].

#### 1977

S. MATALON, *Pinacoteca di Brera, Catalogo*, Milano, 1977.

G. NEPI SCIRÈ, *Dal Gotico al Rinascimento*, in «Veneto», 1977, p. 327.

VITTORIO SGARBI, *Pier Maria Pennacchi e Lorenzo Lotto*, in «Prospettiva», 10, pp. 39-50.

#### 1978

ADRIANA AUGUSTI RUGGERI, PIER LUIGI FANTELLI, ETTORE MERKEL, SANDRA MOSCHINI MARCONI, ALBERTO RIZZI, GIOVANNA SCIRÈ NEPI, SANDRO SPONZA, FRANCESCO VALCANOVER [a cura di] *Giorgione a Venezia*, catalogo di mostra, (Venezia, Gallerie dell'Accademia, settembre-novembre 1978), Milano, 1978.

C. E. COHEN, *Meaning in Pordenone's Susegana Alterpiece*, in *Essays presented to Myron P. Gilmore*, Firenze, 1978, pp. 107-119.

P. L. FANTELLI, in *Giorgione a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, settembre-novembre 1978), Milano, 1978, p. 192.



M. LUCCO, *Domenico Capriolo: S. Andrea tra S. Girolamo e S. Maria Maddalena*, in *Proposte di restauro: dipinti del primo Cinquecento nel Veneto*, Firenze, 1978, pp. 97-100.

E. MANZATO, *Chiese lungo il Sile*, in «Quaderni del Sile», 1, 1978, pp. 49-54.

S. MASON RINALDI, Recensione ad *Art Venetien en Suisse et au Lichtenstein*, in «Prospettiva», 19, 1978, pp. 64-68.

T. PIGNATTI, *Il problema storico e critico della pala*, in *Giorgione. La pala di Castelfranco Veneto*, a cura di L. Lazzarini *et al.*, catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, 29 maggio – 30 settembre 1978), Milano, 1978.

ALBERTO RIZZI, *Giovanni Antonio de' Sacchis detto il Pordenone*, in *Giorgione a Venezia*, Catalogo della mostra, a cura di autori vari (Venezia, Gallerie dell'Accademia), Milano, 1978, pp. 177-189.

A. M. SPIAZZI, *Giovanni Antonio Pordenone. Madonna e Santi*, in *Proposte di restauro. Dipinti del primo cinquecento nel Veneto*, Catalogo della mostra, [a cura di autori vari], Castelfranco Veneto, 1978, pp. 53-56.

S. SPONZA, in *Giorgione. La pala di Castelfranco Veneto*, a cura di L. Lazzarini *et al.*, catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, 29 maggio – 30 settembre 1978), Milano, 1978.

M. Walcher, *Cosmopolitismo nella pittura dal Trecento al Cinquecento in Friuli*; in «Ce Fastu?», LIII, 1977, pp. 261-274.

P. ZAMPETTI, *Tiziano e Lorenzo Lotto*, in R. Pallucchini [a cura di], *Tiziano e il manierismo europeo*, Firenze, 1978, pp. 153-169

## 1979

ALESSANDRO BALLARIN, *Una nuova prospettiva su Giorgione: la ritrattistica degli anni 1500-1503*, in *Giorgione*, atti del convegno internazionale di studio per il quinto centenario della nascita, Castelfranco Veneto, 29-31 maggio 1978, Asolo, 1979, pp. 227-252.

ALDO RIZZI, *Profilo di Storia dell'Arte in Friuli, 2. Il Quattrocento e il Cinquecento*, Udine, 1979.

VITTORIO SGARBI, *Il "fregio" di Castelfranco e la cultura bramantesca*, in *Giorgione. Atti del convegno internazionale di studio per il 5° centenario della nascita*, Castelfranco Veneto, 29-31 maggio 1978, Castelfranco Veneto, 1979, pp. 273-284.

ANCHISE TEMPESTINI, *Martino da Udine detto Pellegrino da San Daniele*, Udine, 1979.

P. ZAMPETTI, *Bergamo tra Lotto e Giorgione (appunti per una ricerca)*, in «Giorgione. Atti del Convegno Internazionale di Studio per il V Centenario della Nascita, 29-31 maggio», Castelfranco Veneto (VE), 1979.

## 1980

G. BALDISSIN MOLLI, *Vicende architettoniche di un monumento coneglianese: il convento di San Francesco tra '700 e '800*, in «Storiadentro», 3, 1980, pp. 213-221.

ALESSANDRO BALLARIN, *Tiziano prima del Fondaco dei Tedeschi*, in *Tiziano e Venezia*, convegno internazionale di studi, Venezia, 1976, Vicenza, 1980, pp. 493-499.

F. CAROLI, *Lorenzo Lotto e la nascita della psicologia moderna*, con la collaborazione di M. Pigozzi, Milano, 1980.

CH. E. COHEN, *The Drawings of Giovanni Antonio da Pordenone*, Firenze, 1980.

GIANVITTORIO DILLON [a cura di], *Lorenzo Lotto a Treviso. Ricerche e Restauri*, catalogo della mostra, Treviso, Quinto e Asolo, settembre-novembre 1980, Treviso, 1980.

L. GARGAN, *Lorenzo Lotto e gli ambienti umanistici trevigiani fra Quattrocento e Cinquecento*, in *Lorenzo Lotto in Treviso. Ricerche e restauri*, catalogo della mostra a cura di GIANVITTORIO DILLON, (Treviso, Quinto e Asolo, settembre-novembre 1980), Treviso, 1980, pp. 1-31.

MAURO LUCCO, *Commento alle tavole*, in *Dipinti e sculture del Museo di Treviso*, Roma, 1980.

MAURO LUCCO, *Riflessi lombardi nel Veneto (un abbozzo di ricerca sui precedenti culturali del Lotto)*, in *Lorenzo Lotto a Treviso. Ricerche e Restauri*, catalogo della mostra a cura di GIANVITTORIO DILLON, Treviso, Quinto e Asolo, settembre-novembre 1980, Treviso, 1980, pp. 33-66.

G. MASCHERPA, *Invito Lorenzo Lotto*, Milano, 1980.

ANNA MARIA SPIAZZI, *La pala di Santa Cristina*, in *Lorenzo Lotto a Treviso. Ricerche e Restauri*, catalogo di mostra a cura di GIANVITTORIO DILLON, Treviso, Quinto e Asolo, settembre-novembre 1980, Treviso, 1980, pp. 101-118.

PIETRO ZAMPETTI, *Lorenzo Lotto tra Recanati e Loreto*, in *Lorenzo Lotto: riflessioni lombarde*, atti del convegno e problemi di restauro (Bergamo, Centro Culturale San Bartolomeo, 26 aprile 1980), Bergamo, 1980, pp. 25-38.

PIETRO ZAMPETTI, *Una vita errabonda*, in *Lorenzo Lotto nel suo e nel nostro tempo*, a cura di PIETRO ZAMPETTI, atti della giornata di studi (Urbino, 25 agosto 1980), in «Notizie da Palazzo Albani», IX, 1-2, 1980, pp. 13-27.

PIETRO ZAMPETTI, *Un pittore "inquieto della mente"*, in *Lorenzo Lotto nel suo e nel nostro tempo*, a cura di PIETRO ZAMPETTI, atti della giornata di studi (Urbino, 25 agosto 1980), in «Notizie da Palazzo Albani», IX, 1-2, 1980, pp. 50-65.

### 1981

ALESSANDRO BALLARIN, *Giorgione: per un nuovo catalogo e una nuova cronologia*, in *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500*, atti del convegno, Roma novembre 1978, Roma, 1981, pp. 26-30.

M. COVA, *Lotto, Tiziano, Pordenone*, in *Lorenzo Lotto*, Atti del convegno internazionale di studi, a cura di P. Zampetti e V. Sgarbi, Asolo, 1980, [Treviso 1981], pp. 163-167.

G. FOSSALUZZA, *Profilo di Francesco Beccaruzzi*, in «Arte Veneta», 1981.

EUGENIO MANZATO, *Lorenzo Lotto a Santa Cristina: un artista nel contado*, in *Lorenzo Lotto. Atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita* [a cura di PIETRO ZAMPETTI e VITTORIO SGARBI], Asolo, 18-21 settembre, 1980, Treviso, 1981, pp. 115-125.

L. MENEGAZZI, *Cima da Conegliano*, Treviso, 1981.

TERISIO PIGNATTI, *Dürer e Lotto*, in PIETRO ZAMPETTI, VITTORIO SGARBI [a cura di], *Lorenzo Lotto. Atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita*, Asolo, 18-21 settembre 1980, Treviso, 1981, pp. 93-97.

A. SARTORETTO, A. TREVISAN, R. PILLA, *Ponzano note storiche*, Ponzano Veneto, 1981.

VITTORIO SGARBI, *Aggiunte al catalogo di Lorenzo Lotto*, in PIETRO ZAMPETTI, VITTORIO SGARBI [a cura di], *Lorenzo Lotto. Atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita*, Asolo, 18-21 settembre 1980, Treviso, 1981, pp. 225-235.

PIETRO ZAMPETTI, VITTORIO SGARBI [a cura di], *Lorenzo Lotto. Atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita*, Asolo, 18-21 settembre 1980, Treviso, 1981.

### 1982

G. BALDISSIN MOLLI, *Un inventario settecentesco di pitture coneglianesi "esposte alla pubblica vista"*, in «Ca' Spineda», 1982.

M. LUCCO, *La giovinezza del Pordenone (nuove riflessioni su vecchi studi)*, in *Giornata di studio per il Pordenone*, a cura di P. Ceschi Lavagetto, Piacenza, 1981 [1982], pp. 26-42.

V. SGARBI, *Pordenone e la maniera: tra Lotto e Correggio*, in *Giornata di studio per il Pordenone*, a cura di P. Ceschi Lavagetto, Piacenza, 1981, [1982], pp. 66-69.

### 1982-1983

ALESSANDRO BALLARIN, *Leonardo a Milano. a) La pittura della fine del Quattrocento. b) Leonardo a Milano (1482-1499): la Vergine delle Rocce*, appunti delle lezioni raccolti da KATIA BRUGNOLO, Università di Padova, Storia dell'Arte Moderna, Anno accademico 1982-1983.

### 1983

GIORGIO FOSSALUZZA, *Documenti*, in *Francesco da Milano*, catalogo di GIORGIO MIES, documenti di GIORGIO FOSSALUZZA, a cura di VITTORINO PIANCA, Vittorio Veneto, 1983, pp. 233-248.

GIORGIO FOSSALUZZA, *Profilo di Domenico Capriolo*, in «Arte Veneta», XXXVII, 1983, pp. 49-66.

P. HUMFREY, *Cima da Conegliano*, Cambridge (Mass.), 1983.

MAURO LUCCO, *Francesco da Milano*, Udine, 1983.

MAURO LUCCO, *Francesco da Milano*, in *Francesco da Milano*, catalogo di GIORGIO MIES, documenti di GIORGIO FOSSALUZZA, a cura di VITTORINO PIANCA, Vittorio Veneto, 1983, pp. 7-85.

MAURO LUCCO, *Venezia fra Quattro e Cinquecento*, in *Storia dell'arte italiana*, parte II: *Dal Medioevo al Novecento. V: Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino, 1983, pp. 445-477.

GIORGIO MIES, *Catalogo*, in *Francesco da Milano*, catalogo di GIORGIO MIES, documenti di GIORGIO FOSSALUZZA, a cura di VITTORINO PIANCA, Vittorio Veneto, 1983, pp. 87-219.

TERISIO PIGNATTI, *Gli inizi di Lorenzo Lotto*, in «Ateneo Veneto», 21, 2, 1983, pp. 175-183

VITTORIO SGARBI, *Lorenzo Lotto. Il problema delle origini*, in «Ateneo Veneto», 21, 2, 1983, pp. 225-241.

## 1984

C. FURLAN, M. BONELLI, *Il Pordenone a Travesio*, Udine, 1984.

C. FURLAN, *Rivisitando il Pordenone: congetture, ipotesi, proposte*, in *Il Pordenone*, Catalogo della mostra (Passariano, Villa Manin – Pordenone, Chiesa di San Francesco), Milano, 1984, pp. 48-148.

E. MANZATO, *Opere trevigiane di Domenico Capriolo*, in «Studi Trevisani», I, 1984, pp. 85-93.

R. PALLUCCHINI, *Giovanni Antonio Pordenone, «pictor modernus»*, in *Il Pordenone*, Catalogo della mostra, a cura di C. Furlan (Passariano, Villa Manin - Pordenone, Chiesa di San Francesco), Milano 1984, pp. 13-24.

G. POLO, *Ponzano Paderno, Merlengo ieri e oggi*, Treviso, 1984.

## 1985

G. C. ARGAN, *Prolusione*, in *Il Pordenone*, Atti del convegno internazionale di studio, a cura di C. Furlan, Pordenone 1984 [1985], pp. 13-15.

ALESSANDRO BALLARIN, *La “Salomè” del Romanino quindici anni dopo: “addenda et corrigenda”*, conferenza tenuta nell'ambito della «Prima Giornata di studi sulla pittura padana tra Quattro e Cinquecento», 11 giugno 1985, organizzata dal Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica dell'Università degli Studi di Padova, Padova, Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti, sala del Guariento, ora edita in ALESSANDRO BALLARIN, *La “Salomè” del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di BARBARA MARIAN SAVY, "Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Università di Padova", "Pittura del Rinascimento nell'Italia Settentrionale, 9", Cittadella (Padova), 2002 [prestampa dei testi di cui un esemplare collocato presso la biblioteca di Dipartimento], pp. 119-150.

GIORGIO FOSSALUZZA, *Vittore Belliniano, Fra' Marco Pensaben e Giovan Girolamo Savoldo: la “Sacra Conversazione” in San Nicolò a Treviso*, in «Studi Trevisani», II, 1985, Dicembre, n. 4, pp. 39-88.

A. GENTILI, *I giardini di contemplazione. Lorenzo Lotto, 1503/1512*, con la collaborazione di M. LATTANZI, F. POLIGNANO, Roma, 1985

D. LEVI, *Autografia e analisi stilistica: gli appunti di G. B. Cavalcaselle sul Pordenone*, in *Il Pordenone*, Atti del convegno internazionale di studio, a cura di C. Furlan, Pordenone, 1984, [1985], pp. 175-181.

M. LUCCO, in *Catalogo della Pinacoteca della Accademia dei Concordi di Rovigo*, a cura di Pier Luigi Fantelli e Mauro Lucco, Vicenza, n. 34, 1985, p. 46.

M. LUCCO, *I pittori trevigiani e l'“effetto Malchiostro”*, in *Il Pordenone*, atti del convegno internazionale di studio (Pordenone, Sala Convegni della Camera di Commercio, 23-25 agosto 1984) a cura di Caterina Furlan, Pordenone 1985, pp. 141-151.

L. PUPPI, «*Per farsi conoscere e mostrare quanto valesse nelle invenzioni d'architettura*». *Appunti sulle relazioni culturali del Pordenone*, in *Il Pordenone*, Atti del convegno internazionale di studio, a cura di C. Furlan, Pordenone, 1984, [1985], pp. 103-109.

W. R. REARICK, *Pordenone “romanista”*, in *Il Pordenone*, Atti del convegno internazionale di studio, a cura di C. Furlan, Pordenone, 1984 [1985], pp. 127-134.

## 1986

N. FALDON, F. VALCANOVER, *Giambattista Cima da Conegliano*, Treviso, 1986.

## 1986-1987

PAOLA CARBONI, *Profilo di un pittore: Francesco Bissolo*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXLV, 1986-1987, pp. 235-256.

MARIA CHIARA ROSSI, *Il pittore trevigiano Vincenzo dai Destri. Documenti e proposte*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXLV, 1986-1987, pp. 281-300.

## 1987

O. ASLANAPA, *Tappeti Turchi nella pittura italiana*, in «Quaderni di Istanbul», I, 1987

GIORGIO MIES, *Arte del '500 nel vittoriese*, Vittorio Veneto, 1987..

PAOLA CARBONI, *La pala di Francesco Bissolo nel Duomo di Treviso*, in «Arte Veneta», XLI, 1987, pp. 128-130.

P. CASADIO, *Florigerio Sebastiano*, in *La Pittura in Italia. Il Cinquecento*, II, [a cura di F. Zeri], Milano, 1987, p. 716.

C. FURLAN, *La Pittura in Friuli e in Venezia Giulia nel Cinquecento*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, I, [a cura di F. Zeri], Milano, 1987, pp. 219-228.

G. MIES, *Arte nel '500 nel Vittoriese*, Pordenone, 1987.

A. POZ, *Studi su Sebastiano Florigerio*, in «Arte Cristiana», 723, 1987, pp. 387-402.

## 1988

ALESSANDRO BALLARIN, in *Gothic to Renaissance. European Painting 1300-1600*, catalogo della mostra, Exhibition Colnaghi's London, London, 1988, pp. 75-76.

ADRIANO DOTTO, GIOVANNI BATTISTA TOZZATO, *Casier e Dosson nella storia*, Dosson, 1988.

F. FRANGI, *Previtali, Andrea*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, II, [a cura di G. Briganti], Milano, 1988.

CATERINA FURLAN, *Il Pordenone*, Milano, 1988.

L. C. MATTHEW, *Lorenzo Lotto and the Patronage and Production of Venetian Altarpieces in the Early Sixteenth Century*, Ph.D. diss., Princeton University, 2 voll., Ann Arbor, 1988.

EMILIO NEGRO, ad vocem *Bissolo (o Bissuolo), Pier Francesco*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di GIULIANO BRIGANTI, 2 voll., Milano, 1988, II, p. 648 [Riedizione accresciuta e aggiornata della 1ª ed. 1987].

## 1989

PAOLO GOI, *La pittura a Porcia dal Duecento al Novecento*, Porcia, 1989.

## 1990

ALESSANDRO BALLARIN, *Profilo del Savoldo*, conferenza tenuta al convegno *Savoldo e la cultura figurativa del suo tempo tra Veneto e Lombardia*, Brescia, Refettorio del convento dei Padri Saveriani in San Cristo, 25-26-27 maggio 1990, ora edita in ALESSANDRO BALLARIN, *La "Salomè" del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di BARBARA MARIA SAVY, "Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Università di Padova", "Pittura del Rinascimento nell'Italia Settentrionale, 9", Cittadella (Padova), 2002 [prestampa dei testi di cui un esemplare collocato presso la biblioteca di Dipartimento], pp. 189-209.

L. BEDINI - V. MADERNA, *Cima da Conegliano: [tre dipinti restaurati]*, catalogo della mostra (Modena, Galleria e Museo Estense, 24 ottobre - 30 novembre 1990), Modena s.d., 1990.

GIORGIO FOSSALUZZA, *Treviso*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, Milano, II, 1990, pp. 541-572.

PETER HUMFREY, 59. *Giovanni Battista Cima da Conegliano, "San Pietro in trono coi Santi Giovanni Battista e Paolo"*, in *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, contributi di autori vari, "Musei e Gallerie di Milano", Milano, 1990, pp. 118-119.

### 1990-1991

ALESSANDRO BALLARIN, *Pittura del Rinascimento nell'Italia Settentrionale (1480-1540). Venezia 1511-1518: Tiziano dagli affreschi della Scuola del Santo all'Assunta. Raffaello 1511-1514: "a proposito dell'attitudine di Raffaello verso la natura ...": la Stanza di Eliodoro, il Ritratto di Giulio II, la Madonna di Foligno, la Madonna Sistina, la Santa Cecilia*, dispense a cura di ELENA ARREGUI, TATIANA CARPENÉ, ANDREA FERRARINI, SERGIO MOMESSO, GIOVANNA PACCHIONI, ALESSANDRA PELLIZZARI, Università di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento delle Arti visive e della Musica, anno accademico 1990-1991.

### 1991

JAYNIE ANDERSON [a cura di], Giovanni Morelli, *Della pittura italiana. Studii storico-critici. Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, Milano, 1991<sup>2</sup> [Riedizione della 1<sup>a</sup> ed. italiana a cura di Gustavo Frizzoni, 1897; ed. originale tedesca: Leipzig 1890].

LUISA ATTARDI, *Girolamo da Romano detto Romanino, «Ultima Cena»*, in *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra a cura di ALESSANDRO BALLARIN e DAVIDE BANZATO, Padova, Musei Civici degli Eremitani, 19 maggio 1991-17 maggio 1992, Roma, 1991, pp. 113-119.

ROBERTA BATTAGLIA, *Bernardo Zenale, «Tre angeli con i simboli della Passione»*, in *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra a cura di ALESSANDRO BALLARIN e DAVIDE BANZATO, Padova, Musei Civici degli Eremitani, 19 maggio 1991-17 maggio 1992, Roma, 1991, pp. 105-109.

– *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra a cura di ALESSANDRO BALLARIN e DAVIDE BANZATO, Padova, Musei Civici degli Eremitani, 19 maggio 1991-17 maggio 1992, Roma, 1991.

G. MIES, *Silvestro Arnosti da Ceneda*, in «Prealpi informazioni», giugno, 1991.

### 1993

ALESSANDRO BALLARIN, *Girolamo di Romano, dit Romanino, «La Vièrge à l'Enfant», «Portrait d'homme en armure», «Portrait d'homme», «La Vièrge à l'Enfant avec deux donateurs»; Alessandro Bonvicino, dit Moretto, «Portrait d'homme à la clepsydre»*, in *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra a cura di MICHEL LACLOTTE, Paris, Grand Palais, 9 marzo-14 giugno 1993, Paris, 1993, pp. 443-449, nn. 68-71, pp. 475-478, n. 82 [riediti in ALESSANDRO BALLARIN, *La "Salomè" del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di BARBARA MARIA SAVY, "Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Università di Padova", "Pittura del Rinascimento nell'Italia Settentrionale, 9", Cittadella (Padova), 2002 (prestampa dei testi di cui un esemplare collocato presso la biblioteca di Dipartimento), pp. 249-282 (IX. da «Le siècle de Titien». Cinque dipinti brescianlj]

R. CLOCHIATTI GARLA, *Stato di conservazione e intervento di restauro del polittico di San Fior (Treviso) e del trittico di Navolè di Gorgo al Monticano (Treviso)*, in *Cima da Conegliano: mostra del restauro di tre polittici*, catalogo della mostra (Conegliano, Sala dei Battuti, 30 settembre - 7 novembre 1993), [a cura della Soprintendenza per i beni artistici e storici del Veneto], Villorba, 1993, pp. 16-21.

ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Osservazioni sul catalogo di Lorenzo Lotto. 1503/1516*, in «Arte Veneta», 1993, 45, pp. 33-49

G. DELFINI FILIPPI, *Presentazione*, in *Cima da Conegliano: mostra del restauro di tre polittici*, catalogo della mostra (Conegliano, Sala dei Battuti, 30 settembre - 7 novembre 1993), a cura della Soprintendenza per i beni artistici e storici del Veneto, Villorba, 1993, p. 15.

GIORGIO FOSSALUZZA, *Documenti e registi*, in *La Madonna della neve tra le mura di Conegliano*, a cura di SILVANO ARMELLIN e GIORGIO FOSSALUZZA, Treviso, 1993, pp. 128-153.

GIORGIO FOSSALUZZA, *Un affresco ritrovato del Beccaruzzi. Appunti sulla pittura a Conegliano nella prima metà del Cinquecento*, in *La Madonna della neve tra le mura di Conegliano*, a cura di SILVANO ARMELLIN e GIORGIO FOSSALUZZA, Treviso, 1993, pp. 101-153.

P. HUMFREY, *G.B. Cima da Conegliano e i polittici di San Fior, Navolè e Treviso*, in *Cima da Conegliano: mostra del restauro di tre polittici*, catalogo della mostra (Conegliano, Sala dei Battuti, 30 settembre – 7 novembre 1993), a cura della Soprintendenza per i beni artistici e storici del Veneto, Villorba, pp. 6-13.

PETER HUMFREY, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven-London, 1993.

#### **1993-1994**

ALESSANDRO BALLARIN, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, Regesti e apparati di catalogo a cura di ALESSANDRA PATTANARO e VITTORIA ROMANI, con la collaborazione di SERGIO MOMESSO e GIOVANNA PACCHIONI, "Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Università di Padova", "Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale, I", 2 voll., I (1995), II (1994), Cittadella (Padova), 1994-1995.

ANNA TONEL, *La pala d'altare rinascimentale nelle pievi e chiese da esse filiate della diocesi di Ceneda*, tesi di laurea in Conservazione dei beni culturali, relatore prof.ssa Stefania Mason, Università di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni culturali, anno accademico 1993-1994.

#### **1994**

MARCO CERVELLINI, *Guida al Duomo di Treviso*, seconda ed. riveduta e corretta, Dosson, 1994.

S. CLAUT, *La pala di Cima da Conegliano nella chiesa di S. Dionisio a Zermen e la cultura montagnesca nell'area bellunese*, in *Cima da Conegliano*, Atti del convegno internazionale di studi su Giovan Battista Cima (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 1-2 ottobre 1993), a cura di P. Humfrey, A. Gentili, «Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura», IV, 8, 1994, pp. 81-101.

F. COLALUCCI, *Lotto*, in «Art e Dossier», IX, 91, giugno, 1994.

G. DELFINI FILIPPI, *Il colore dei Santi: tre polittici di Cima da Conegliano*, in «Art e dossier», 9, 87, 1994, pp. 21-25.

G. DELFINI FILIPPI, *Il trittico di Navolè: antichi restauri, ipotesi di attribuzione, ricostruzioni*, in *Cima da Conegliano*, Atti del convegno internazionale di studi su Giovan Battista Cima (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 1-2 ottobre 1993), a cura di P. Humfrey, A. Gentili, «Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura», IV, 8, 1994, pp. 167-174.

P. HUMFREY, *Cima da Conegliano: un decennio di ricerche e un convegno di studi*, in *Cima da Conegliano*, Atti del convegno internazionale di studi su Giovan Battista Cima (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 1-2 ottobre 1993), a cura di P. HUMFREY, A. GENTILI, «Venezia Cinquecento. Studi di Storia dell'arte e della cultura», IV, 8, 1994, pp. 5-17.

M. LUCCO, *Andrea Previtali*, in *Compagnia di Belle Arti. Pittura Lombarda 1450-1650*, Milano, 1994.

M. LUCCO, *Una nuova opera di Cima da Conegliano*, in *Cima da Conegliano*, Atti del convegno internazionale di studi su Giovan Battista Cima (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 1-2 ottobre 1993), a cura di P. HUMFREY, A. GENTILI, «Venezia Cinquecento. Studi di Storia dell'arte e della cultura», IV, 8, 1994, pp. 19-34.

A. TEMPESTINI, *L'approccio alla civiltà classica in Cima da Conegliano*, in *Cima da Conegliano*, Atti del convegno internazionale di studi su Giovan Battista Cima (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 1-2 ottobre 1993), a cura di P. HUMFREY, A. GENTILI, «Venezia Cinquecento. Studi di Storia dell'arte e della cultura», IV, 8, 1994, pp. 35-60.

#### **1994-1995**

ALESSANDRO BALLARIN, *Attorno a Giorgione l'anno 1500: Boccaccio Boccaccino*, in *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, regesti e apparati di catalogo a cura di ALESSANDRA PATTANARO e VITTORIA ROMANI, "Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale, I", 2 voll., Cittadella, 1994-1995, I, pp. 2-21.

## 1995

ENRICO MARIA DAL POZZOLO, ad vocem *Bissolo (Bissuolo), Francesco*, in *Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, II, München-Leipzig, 1995, pp. 240-241.

ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Lorenzo Lotto ad Asolo. Una pala e i suoi segreti*, Venezia, 1995.

GIORGIO FOSSALUZZA [a cura di], *Cassamarca. Opere restaurate nella Marca trivigiana 1987-1995*, Treviso, 1995.

## 1995-1996

SERGIO MOMESSO, *Marco Basaiti*, tesi di laurea in Storia dell'arte moderna, 2 voll., relatore prof. Alessandro Ballarin, Università di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento delle Arti visive e della Musica, anno accademico 1995-1996.

## 1996

J. BONNET, *Lorenzo Lotto*, Paris, 1996.

M. LUCCO, *Venezia 1500-1540*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, I, Venezia, 1996.

L. MOZZONI, G. PAOLETTI [a cura di], *Lorenzo Lotto. "...Mi è forza andar a far alcune opere in la Marcha..."*, Jesi, 1996.

F. RICHARDSON, *Previtali, Andrea*, in *The Dictionary of Art*, vol. 25, London, 1996.

S. SPONZA, *Treviso 1500-1540*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. Lucco, 3 voll., Milano 1996-1999, I, 1996, pp. 225-280.

## 1997

A. DEL PUPPO, *Storiografia locale ottocentesca. Le polemiche di Antonio Gardin*, in «Il Flaminio», 10, 1997, pp. 123-135.

P. HUMFREY, *Lorenzo Lotto*, New Haven, 1997.

S. C. MARTIN, Capriolo Domenico, ad vocem, in *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 16, München-Leipzig 1997, pp. 524-525.

L. MATTHEW, *Il ruolo della committenza*, in *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento (Lorenzo Lotto. Rediscovered Master of the Renaissance)*, a cura di D. A. BROWN, P. HUMFREY, M. LUCCO, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 2 novembre 1997 – 1 marzo 1998; Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2 aprile – 28 giugno 1998; Parigi, Galeries Nationales du Grand Palais, 12 ottobre 1998 – 11 gennaio 1999), New Haven, 1997, pp. 29-36.

L. PIANCA, *Parlar de Biban. Una parlata dialettale della Sinistra piave*, Treviso, 1997.

## 1998

ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Giovanni Bonconsiglio detto Marescalco. L'opera completa*, Cinisello Balsamo, 1998.

GIOVANNI TOMASI, *La diocesi di Ceneda. Chiese e uomini dalle origini al 1586*, Vittorio Veneto, 1998.

## 1998-1999

ALESSANDRO BALLARIN, *Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale (1480-1530). Ferrara nell'età di Alfonso I Profilo di Dosso Dossi (introduzione alla mostra del Palazzo dei Diamanti, Ferrara, settembre-dicembre 1998). Milano nell'età di Ludovico il Moro. Problemi di leonardismo milanese di fine Quattrocento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio*, appunti delle lezioni del Prof. ALESSANDRO BALLARIN raccolti e ordinati da STEFANIA CARLESSO, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Storia dell'Arte Moderna, Anno accademico 1998-1999, Padova, 2000.

ALESSANDRO BALLARIN, *Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale (1480-1530). Milano nell'età di Ludovico il Moro. Parte seconda. Altri problemi di leonardismo milanese di fine Quattrocento*, appunti delle lezioni del Prof. Alessandro Ballarin raccolti da FRIDA MASTROPASQUA, GABRIELLA MATRECANO, ILARIA ORLANDO, LUISA PIERRO, rivisti per la pubblicazione da PAOLA D'ALCONZO, Istituto Universitario Suor Orsola

Benincasa, Corso di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali, Storia dell'Arte Moderna, Anno accademico 1998-1999, Padova, 2000.

## 1999

G. DELFINI FILIPPI, *Per la storia della conservazione del Polittico di Cima da Conegliano. Note d'archivio*, in *San Fior. Tre villaggi dell'alta pianura trevigiana dalle prime testimonianze ad oggi*, [a cura di G. Galletti], Vittorio Veneto, II, 1999, pp. 567-569.

F. FRANGI, *Previtali, Andrea*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, III, Milano, 1999.

CATERINA FURLAN [a cura di], Fabio di Maniago, *Storia delle belle arti friulane scritta dal conte Fabio di Maniago*, trascrizione di Liliana Cargnelutti, 2 voll., Udine, 1999<sup>3</sup> [riedizione ricorretta e accresciuta della 2<sup>a</sup> ed.: Udine 1823; 1<sup>a</sup> edizione: Venezia, 1919]

G. MIES, *L'arte*, in *San Fior. Tre villaggi dell'alta pianura trevigiana dalle prime testimonianze ad oggi*, [a cura di G. Galletti], Vittorio Veneto, II, 1999, pp. 457-566.

A. TEMPESTINI, *La "Sacra Conversazione" nella pittura veneta dal 1500 al 1516*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. LUCCO, Milano, III, pp. 939-1014.

## 2000

*Cima da Conegliano. Opere conservate nel Veneto*, San Vendemiano, 2000.

G. FOSSALUZZA, in *Da Paolo Veneziano a Canova. Capolavori dei musei veneti restaurati dalla Regione del Veneto 1984-2000*, catalogo della mostra a cura di G. Fossaluzza (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 22 gennaio – 30 aprile 2000), Venezia 2000, n. 34, pp. 116-119.

G. MIES, *La Banca Prealpi per l'arte. Opere restaurate della Banca di Credito Cooperativo delle Prealpi dal 1985 al 2000*, Susegana, Treviso, 2000.

## 2001

MAURO LUCCO, *Andrea Previtali, "Annunciazione"*, in *Bergamo. L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto 1510-1530*, catalogo di mostra a cura di FRANCESCO ROSSI, Bergamo, Accademia Carrara, 4 aprile - 8 luglio 2001, Bergamo, 2001.

FRANCESCO ROSSI [a cura di], *Bergamo. L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto 1510-1530*, catalogo di mostra, Bergamo, Accademia Carrara, 4 aprile - 8 luglio 2001, Bergamo, 2001.

MAURO ZANCHI, *Andrea Previtali. Il coloritore prospettico di maniera belliniana*, Clusone, 2001.

## 2002

M. BALDISSIN, A. SOLIGON, *Chiese a San Fior. Alla scoperta del patrimonio artistico*, Nervesa della Battaglia, 2002.

ALESSANDRO BALLARIN, *La "Salomè" del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di BARBARA MARIA SAVY, "Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Università di Padova", "Pittura del Rinascimento nell'Italia Settentrionale, 9", Cittadella (Padova), 2002 [prestampa dei testi, di cui un esemplare collocato presso la Biblioteca di Dipartimento].

C. PIROVANO, *Lotto*, Milano, 2002.

M. PITTERI, *Il paesaggio agrario coneglianese del primo Cinquecento e le opere di G. B. Cima da Conegliano*, in «Storiadentro. Rivista di studi storici», n.s., I, 2002, pp. 117-150.

## 2003

A. ANTONELLI, *Carlo Crivelli e Lorenzo Lotto: note varie su due veneziani nelle Marche*, in «Notizie da Palazzo Albani», 30/31, 2001/2002 (2003), pp. 87-96.

## 2004

S. TOFFOLO, *Liuto, lira da braccio e a altri strumenti musicali nelle opere di Cima da Conegliano*, in «Il Fronimo: Rivista di chitarra», XXXIII, 129, gennaio-marzo, 2004, pp. 33-46.



## 2006

*Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian Painting*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 18 giugno – 17 settembre 2006; Vienna, Kunsthistorisches Museum, 17 ottobre 2006 – 7 gennaio 2007), [a cura di D. A. BROWN, S. FERINO-PADGEN], Washington, 2006.

A. SOLIGON, *Una guerra tra santi: problemi di presenze e identità nel polittico di San Fior di G.B. Cima da Conegliano*, in «Storiadentro. Rivista di studi storici», n.s. , 4, 2006, pp. 120-160.

## 2008

A SOLIGON, *Collocazione e fortuna critica del dipinto*, in *Ultima cena, chiesa di S. Giovanni Battista San Fior di Sopra. Presentazione a cura di Antonio Soligon dell'opera restaurata*, 12 gennaio 2008, Conegliano, 2008, pp. 13-18.

## 2009

P. ERVAS, *Riconsiderando Domenico Capriolo*, in «Arte Veneta», 65, 2009, pp. 143-145.

E. ORTIS ALESSANDRINI, *Presenze di Cima da Conegliano a Portogruaro e nel Veneto orientale*, in *Tra Livenza e Tagliamento. Arte e cultura a Portogruaro e nel territorio concordiese tra XV e XVI secolo*, Atti della giornata di studio (Portogruaro, 28 novembre 2008), [a cura di A. M. Spiazzi, L. Majoli, Vicenza], 2009, pp. 168-183.

## 2010

ALESSANDRO BALLARIN, *Leonardo a Milano: problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento: Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio*, con la collaborazione di MARIALUCIA MENEGATTI, BARBARA MARIA SAVY, Verona, 2010.

MANUELA BARAUSSE, *Regesto dei documenti*, in GIOVANNI C.F. VILLA [a cura di], *Cimadaconegliano. Poeta del paesaggio*, catalogo di mostra, Conegliano, palazzo Sarcinelli, 26 febbraio – 2 giugno 2010, Venezia, 2010, pp. 234-251.

MARTA MAZZA, *48. San Giovanni Battista, Santi Pietro e Lorenzo, Santi Fiorenzo e Vendemiale, Santi Bartolomeo e Urbano, Santi Biagio e Giustina*, in GIOVANNI C.F. VILLA [a cura di], *Cimadaconegliano. Poeta del paesaggio*, catalogo di mostra, Conegliano, palazzo Sarcinelli, 26 febbraio – 2 giugno 2010, Venezia, 2010, pp. 214-215.

GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA, *56. San Pietro in cattedra tra i santi Giovanni Battista e Paolo e un angelo musicante*, in GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA [a cura di], *Cimadaconegliano. Poeta del paesaggio*, catalogo di mostra, Conegliano, palazzo Sarcinelli, 26 febbraio – 2 giugno 2010, Venezia, 2010, pp. 214-215.

GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA [a cura di], *Cimadaconegliano. Poeta del paesaggio*, catalogo di mostra, Conegliano, palazzo Sarcinelli, 26 febbraio – 2 giugno 2010, Venezia, 2010.

## 2011

DELFINI, , in M. BOZZETTO, GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA [a cura di], *Lorenzo Lotto. Madonna con Bambino e Santi Pietro, Cristina, Liberale e Girolamo*, Cartigliano, 2011.

GIOVANNI ROMANO, *Rinascimento in Lombardia: Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano, 2011.

GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA, in M. BOZZETTO, GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA [a cura di], *Lorenzo Lotto. Madonna con Bambino e Santi Pietro, Cristina, Liberale e Girolamo*, Cartigliano, 2011.

GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA [a cura di], *Lorenzo Lotto*, catalogo di mostra, Roma, Scuderie del Quirinale, 2 marzo – 12 giugno 2011, Cinisello Balsamo (Milano), 2011.

GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA, *I. Madonna col Bambino tra i Santi Pietro, Cristina, Liberale e Girolamo*, in GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA [a cura di], *Lorenzo Lotto*, catalogo di mostra, Roma, Scuderie del Quirinale, 2 marzo – 12 giugno 2011, Cinisello Balsamo (Milano), 2011, pp. 94-97.

## ILLUSTRAZIONI



1. GIOVANNI PINADELLO, acquaforte, in ABRAHAM ORTELIUS, *Theatrum Orbis Terrarum, Abrahami Orтели*, Anversa, 1601, carta n. 78; si trova a Treviso, Biblioteca comunale, 11808



2. ANONIMO, acquaforte, in *La vera Guida per chi viaggia in Italia con la descrizione di tutti i viaggi e sue poste [...]*, Roma, 1775, p. 386



3. LORENZO LOTTO, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Pietro, Cristina, Liberale e Girolamo nella cimasa Cristo morto sul sarcofago sorretto da due angeli*, c. 1504-1505, Quinto (Treviso), chiesa parrocchiale di Santa Cristina al Tiverone



4. ANDREA PREVITALI, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Prosdocimo, Giacomo, Girolamo e Giorgio*, c. 1506-1507, Padova, Museo diocesano (dalla chiesa di Villanova di Camposampiero)



5. MARCELLO FOGOLINO, *Sacra Conversazione*,  
Rijksmuseum Amsterdam (dalla chiesa di Camposampiero)



6. ANDREA PREVITALI, *Annunciazione*,  
c. 1508, Vittorio Veneto (Treviso), chiesa parrocchiale  
di Santa Maria annunciata del Meschio

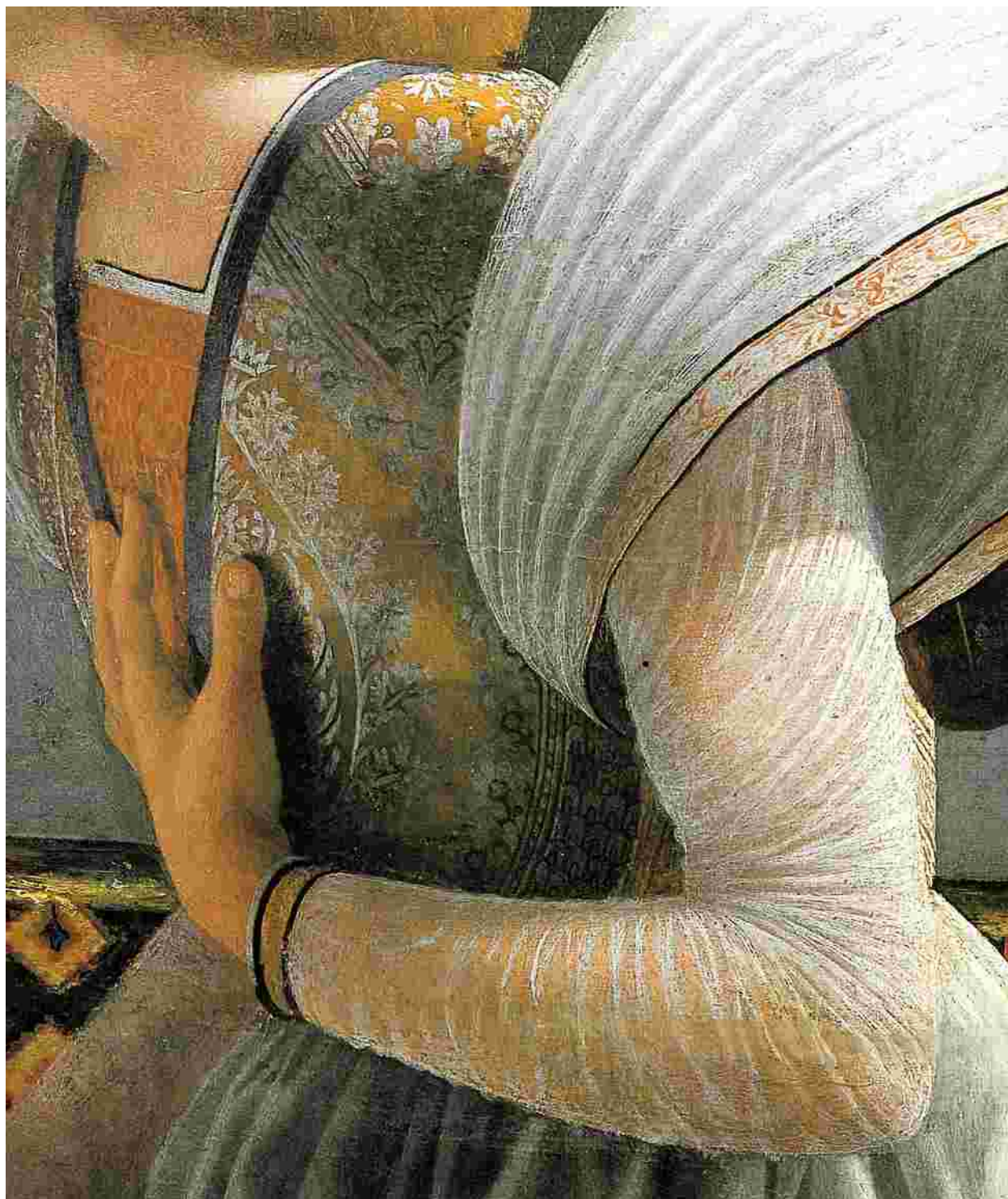


7. ANDREA PREVITALI, *Annunciazione*, (particolare),  
c. 1508, Vittorio Veneto (Treviso), chiesa parrocchiale  
di Santa Maria annunciata del Meschio





8. ANDREA PREVITALI, *Annunciazione*, (particolare),  
c. 1508, Vittorio Veneto (Treviso), chiesa parrocchiale  
di Santa Maria annunciata del Meschio



9. ANDREA PREVITALI, *Annunciazione*, (particolare),  
c. 1508, Vittorio Veneto (Treviso), chiesa parrocchiale  
di Santa Maria annunciata del Meschio



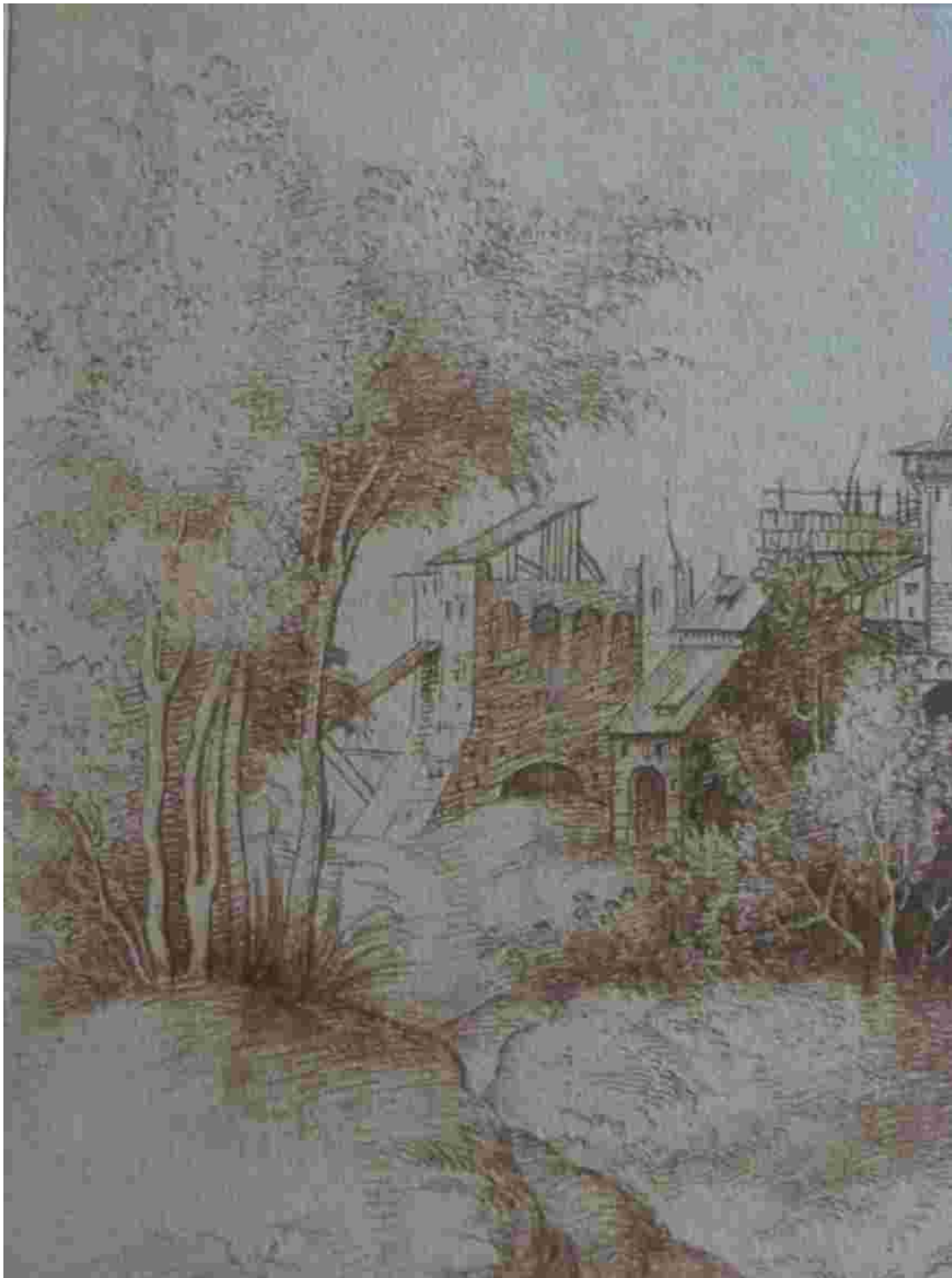
10. ANDREA PREVITALI, *Annunciazione*, (particolare),  
c. 1508, Vittorio Veneto (Treviso), chiesa parrocchiale  
di Santa Maria annunciata del Meschio



11. ANDREA PREVITALI, *Annunciazione*, (particolare),  
c. 1508, Vittorio Veneto (Treviso), chiesa parrocchiale  
di Santa Maria annunciata del Meschio



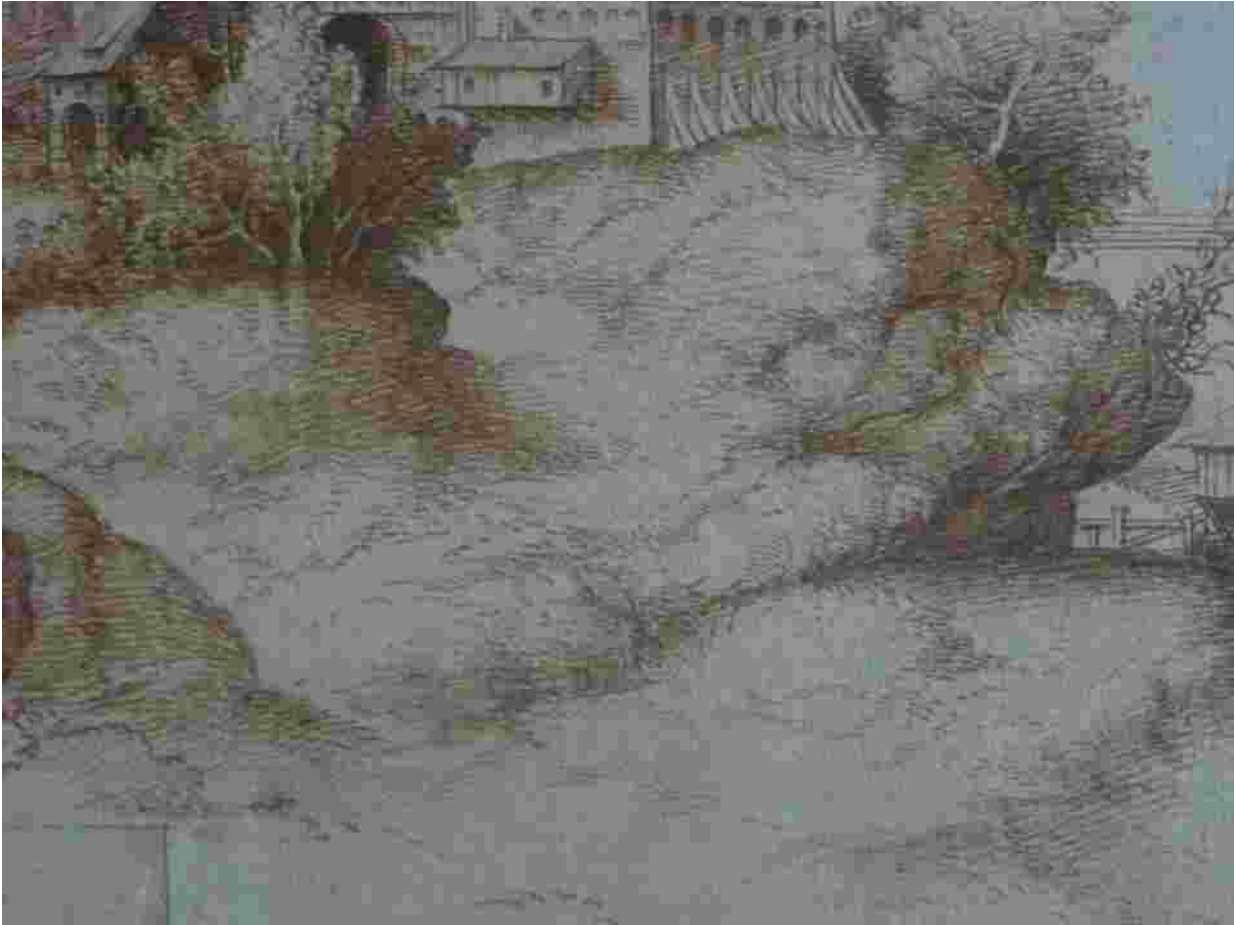
12. ANDREA PREVITALI, *Annunciazione*, (particolare),  
c. 1508, Vittorio Veneto (Treviso), chiesa parrocchiale  
di Santa Maria annunciata del Meschio



13. GIULIO CAMPAGNOLA, *Paesaggio marittimo con un gruppo di viaggiatori*,  
(particolare), Parigi, Musée du Louvre



14. ANDREA PREVITALI, *Annunciazione*, (particolare),  
c. 1508, Vittorio Veneto (Treviso), chiesa parrocchiale  
di Santa Maria annunciata del Meschio



15. GIULIO CAMPAGNOLA, *Paesaggio marittimo con un gruppo di viaggiatori*,  
(particolare), Parigi, Musée du Louvre

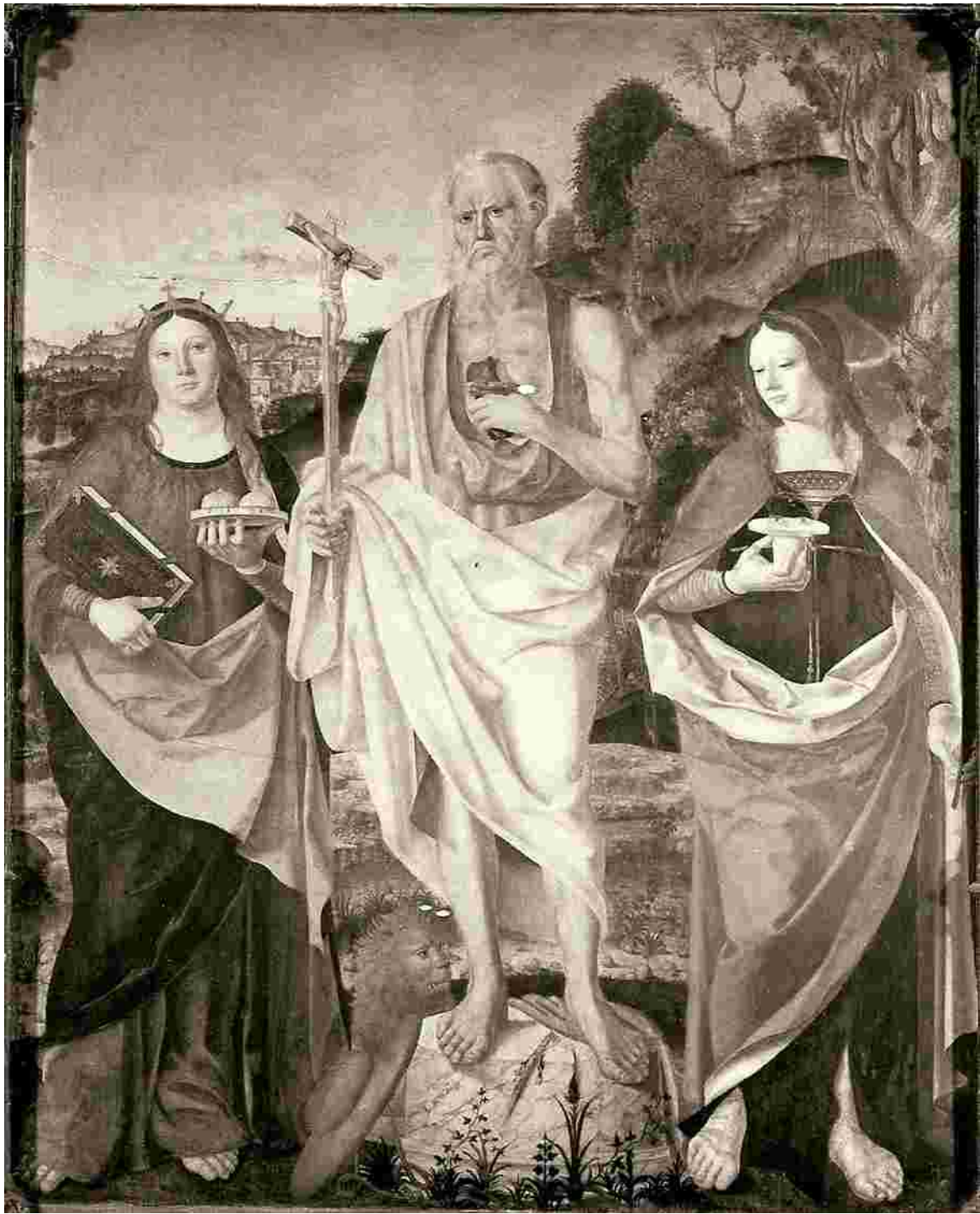




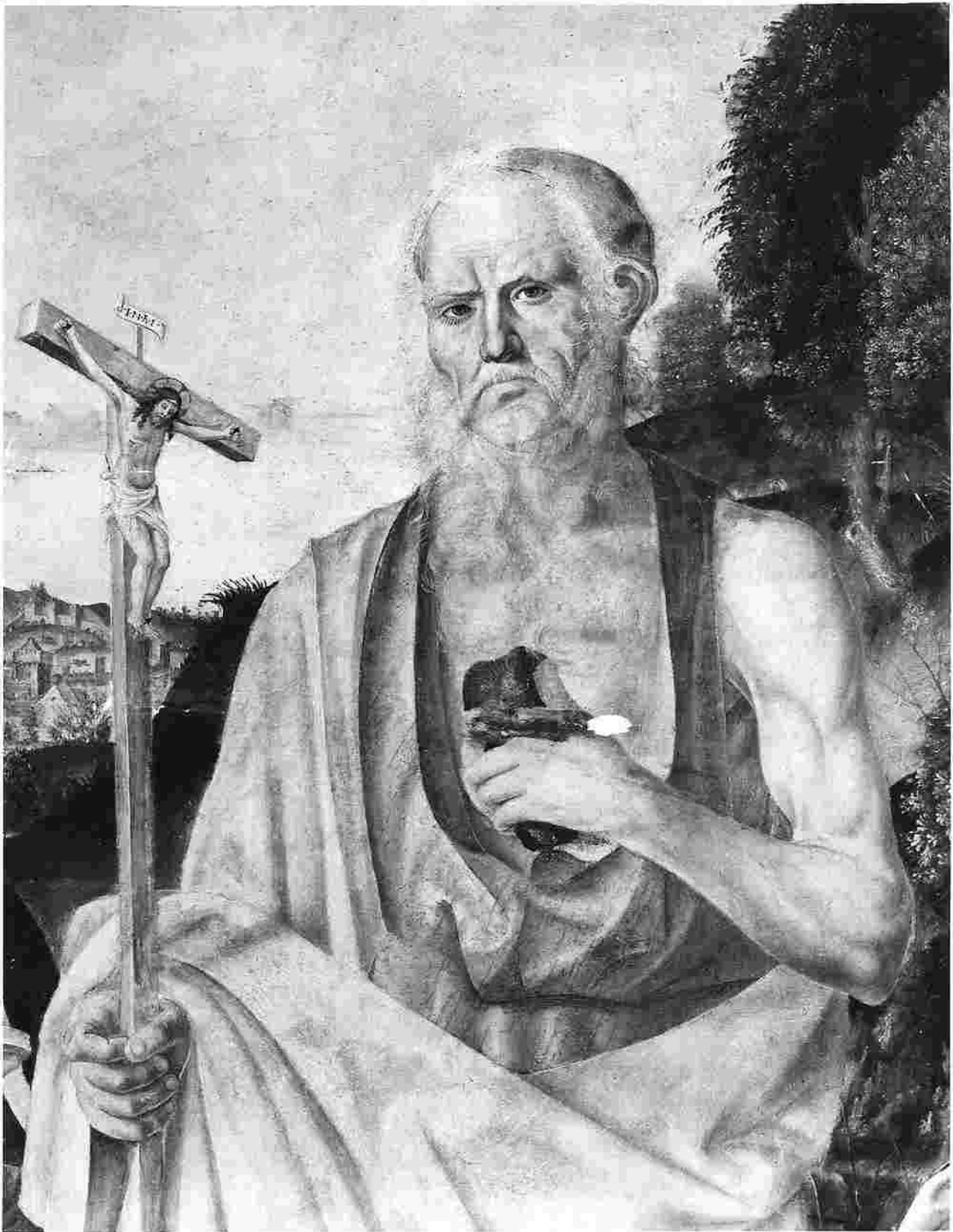
16. ANDREA PREVITALI, *Annunciazione*, (particolare),  
c. 1508, Vittorio Veneto (Treviso), chiesa parrocchiale  
di Santa Maria annunciata del Meschio



17. GIULIO CAMPAGNOLA, *Paesaggio con un fiume*,  
(particolare), Parigi, Musée du Louvre



18. FRANCESCO DA MILANO, *San Girolamo fra le sante Agata e Lucia*,  
c. 1506-1508, Vittorio Veneto (Treviso, Museo del Cenedese)



19. FRANCESCO DA MILANO, *San Girolamo fra le sante Agata e Lucia*, (particolare),  
c. 1506-1508, Vittorio Veneto (Treviso, Museo del Cenedese)



20. BERNARDINO LUINI, *Madonna con il Bambino in trono fra un santo vescovo e santa Margherita*, 1507, Parigi, Musée Jacquemart-André



21. FRANCESCO DA MILANO, *Santa Lucia fra i santi  
Antonio da Padova e Apollonia nella cimasa  
Annunciazione e il Padre eterno fra angeli nella predella  
Paesaggio con al centro stemma nobiliare sorretto da putti*,  
c. 1509-1510, Porcia (Pordenone),  
chiesa arcipretale di San Giorgio



22. FRANCESCO DA MILANO, *Santa Lucia fra i santi  
Antonio da Padova e Apollonia nella cimasa  
Annunciazione e il Padre eterno fra angeli nella predella  
Paesaggio con al centro stemma nobile sorretto da putti,*  
(particolare), c. 1509-1510, Porcia (Pordenone),  
chiesa arcipretale di San Giorgio



23. FRANCESCO DA MILANO, *San Silvestro papa fra i dottori della chiesa, san Tiziano e san Biagio*, c. 1510-1511, Vittorio Veneto (Treviso), Museo diocesano





24. FRANCESCO DA MILANO, trittico con *San Rocco fra i santi Sebastiano e Nicola da Bari*, 1512, Caneva (Pordenone), chiesa arcipretale di San Tommaso apostolo



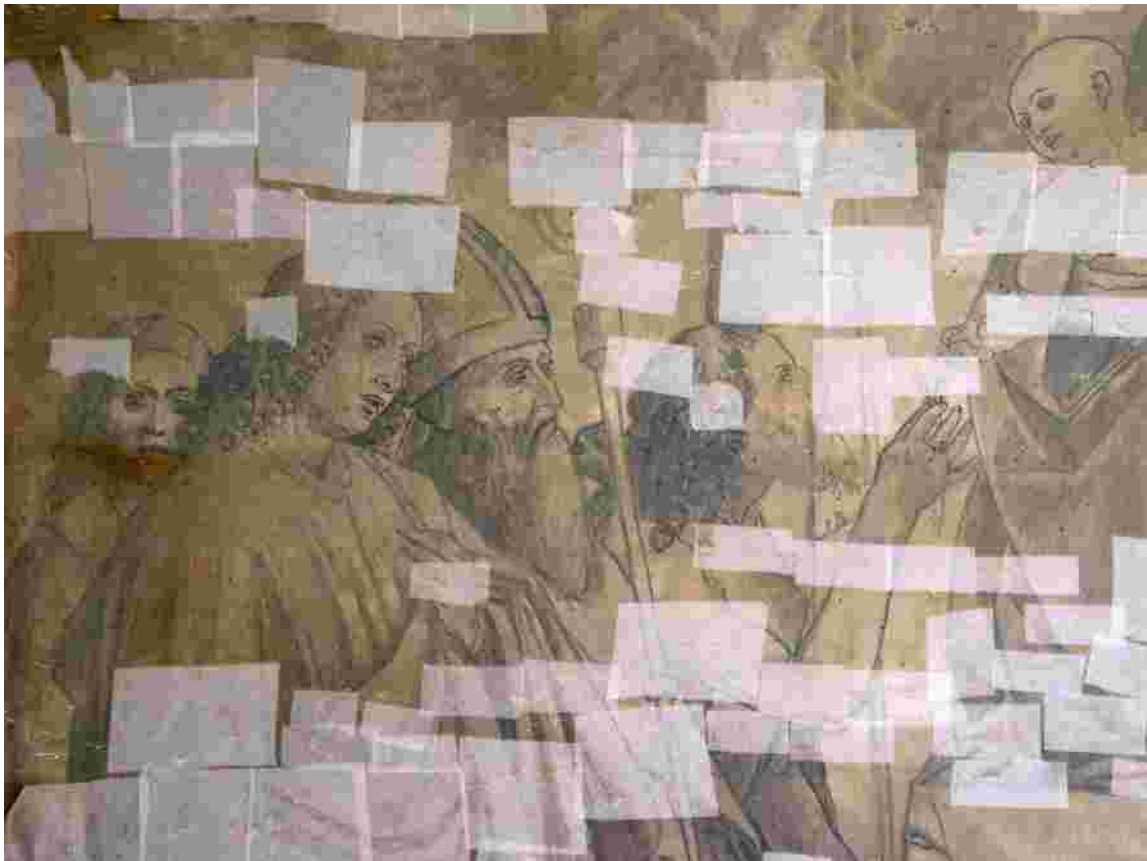
25. FRANCESCO DA MILANO, trittico con *San Rocco fra i santi Sebastiano e Nicola da Bari*, (particolare), 1512, Caneva (Pordenone), chiesa arcipretale di San Tommaso apostolo



26. PITTORE ANONIMO, *Sacra Conversazione*,  
Cison di Valmarino (Treviso), chiesa parrocchiale



27. PITTORE ANONIMO, *Sacra Conversazione*, grisaglia a tempera su tavola, c. 1504-1505, Cison di Valmarino (Treviso), chiesa parrocchiale



28. PITTORE ANONIMO, *Sacra Conversazione*, grisaglia a tempera su tavola, (particolare), c. 1504-1505, Cison di Valmarino (Treviso), chiesa parrocchiale



29. PITTORE ANONIMO, *Sacra Conversazione*, grisaglia a tempera su tavola, (particolare), c. 1504-1505, Cison di Valmarino (Treviso), chiesa parrocchiale



30. GIOVANNI BATTISTA CIMA DA CONEGLIANO, *San Giovanni Battista* centro, *Santi Pietro e Lorenzo* in basso a sinistra, *Santi Fiorenzo e Vendemmiano* in basso a destra, *Santi Bartolomeo e Urbano* in alto a sinistra, *Santi Biagio e Giustina* in alto a destra, *Predica del Battista*, *Banchetto di Erode*, *Decollazione del Battista* predella, c. 1507-1509, San Fior di Sopra (Treviso), chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista



31. GIOVANNI BATTISTA CIMA DA CONEGLIANO, *San Giovanni Battista* centro, *Santi Pietro e Lorenzo* in basso a sinistra, *Santi Fiorenzo e Vendemmiano* in basso a destra, *Santi Bartolomeo e Urbano* in alto a sinistra, *Santi Biagio e Giustina* in alto a destra, *Predica del Battista*, *Banchetto di Erode*, *Decollazione del Battista* predella, (particolare) c. 1507-1509, San Fior di Sopra (Treviso), chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista

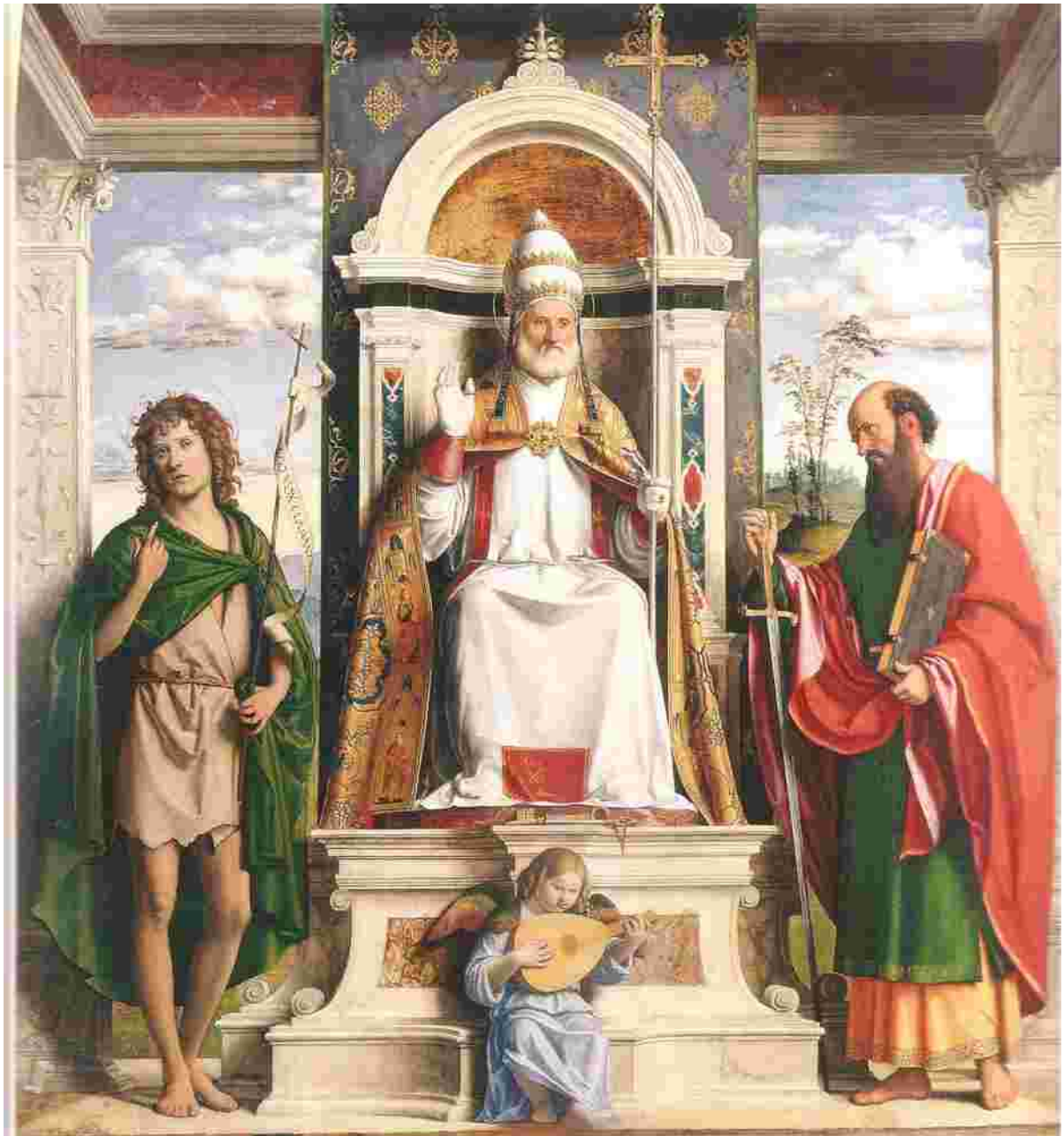




32. GIOVANNI BATTISTA CIMA DA CONEGLIANO, *San Giovanni Battista* centro, *Santi Pietro e Lorenzo* in basso a sinistra, *Santi Fiorenzo e Vendemmiano* in basso a destra, *Santi Bartolomeo e Urbano* in alto a sinistra, *Santi Biagio e Giustina* in alto a destra, *Predica del Battista*, *Banchetto di Erode*, *Decollazione del Battista* predella, (particolare) c. 1507-1509, San Fior di Sopra (Treviso), chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista



33. GIOVANNI BATTISTA CIMA DA CONEGLIANO, *San Giovanni Battista* centro, *Santi Pietro e Lorenzo* in basso a sinistra, *Santi Fiorenzo e Vendemmiano* in basso a destra, *Santi Bartolomeo e Urbano* in alto a sinistra, *Santi Biagio e Giustina* in alto a destra, *Predica del Battista*, *Banchetto di Erode*, *Decollazione del Battista* predella, (particolare) c. 1507-1509, San Fior di Sopra (Treviso), chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista



34. GIOVANNI BATTISTA CIMA DA CONEGLIANO, *San Pietro in trono tra i santi Giovanni Battista e Paolo*, 1516, Milano, Pinacoteca di Brera, (dalla chiesa di Santa Maria Mater Domini di Conegliano)



35. GIOVANNI ANTONIO PORDENONE, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Pietro, Prosdocimo, Barbara e Caterina*, 1511, Venezia, Gallerie dell'Accademia



36. GIOVANNI ANTONIO PORDENONE, *San Rocco tra i santi Girolamo e Sebastiano*,  
c. 1512, Venezia, Basilica di Santa Maria della salute



37. GIOVANNI ANTONIO PORDENONE, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Sebastiano, Ruperto, Leonardo e Rocco*, c. 1512-1513, Vallenoncello (Pordenone), chiesa parrocchiale dei Santi Ruperto e Leonardo



38. GIOVANNI ANTONIO PORDENONE, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Sebastiano, Ruperto, Leonardo e Rocco*, (particolare), c. 1512-1513, Vallenoncello (Pordenone), chiesa parrocchiale dei Santi Ruperto e Leonardo



39. GIOVANNI ANTONIO PORDENONE, *San Rocco*,  
c. 1513-1515, Pordenone, concattedrale di San Marco





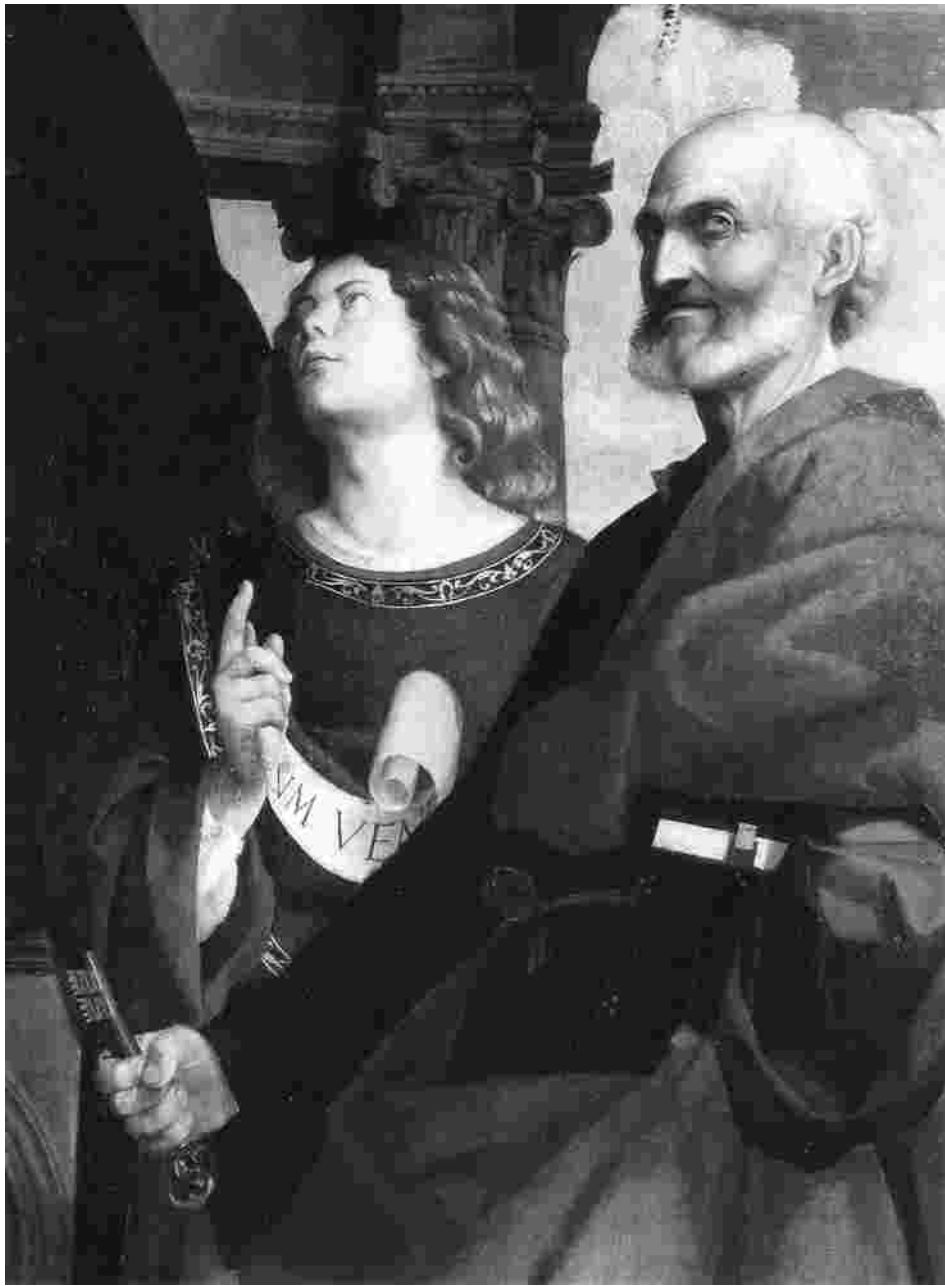
40. GIOVANNI ANTONIO PORDENONE, *Madonna con il Bambino in trono fra i santi Giovanni Battista, Caterina, Daniele e Pietro*, c. 1513-1514, Susegana (Treviso), chiesa arcipretale di Santa Maria



41. GIOVANNI ANTONIO PORDENONE, *Madonna con il Bambino in trono fra i santi Giovanni Battista, Caterina, Daniele e Pietro*, (particolare) c. 1513-1514, Susegana (Treviso), chiesa arcipretale di Santa Maria



42. GIOVANNI ANTONIO PORDENONE, *Madonna con il Bambino in trono fra i santi Giovanni Battista, Caterina, Daniele e Pietro*, (particolare) c. 1513-1514, Susegana (Treviso), chiesa arcipretale di Santa Maria



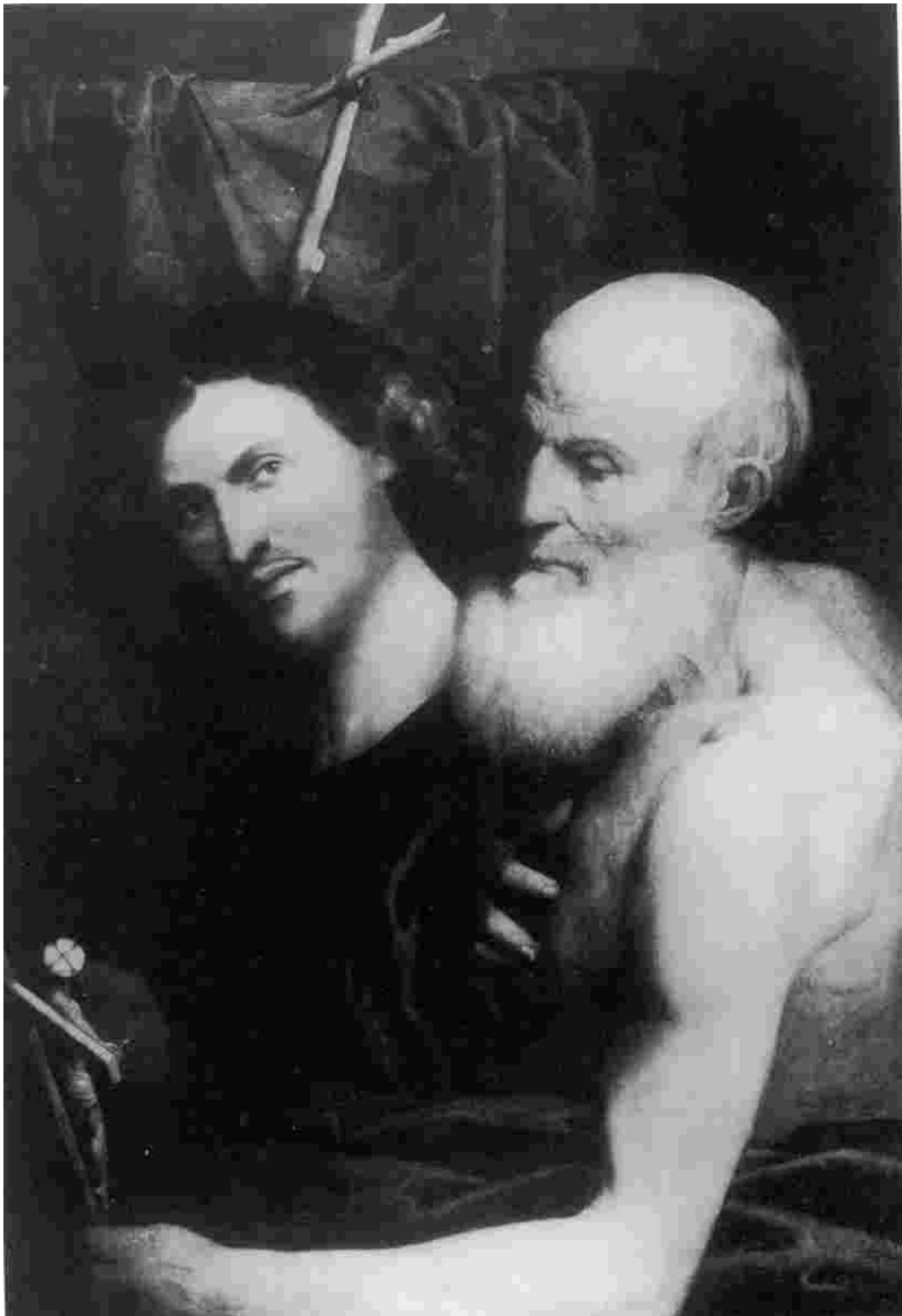
43. GIOVANNI ANTONIO PORDENONE, *Madonna con il Bambino in trono fra i santi Giovanni Battista, Caterina, Daniele e Pietro*, (particolare) c. 1513-1514, Susegana (Treviso), chiesa arcipretale di Santa Maria



44. GIOVANNI ANTONIO PORDENONE, *Madonna con il Bambino in trono fra i santi Giovanni Battista, Caterina, Daniele e Pietro*, (particolare) c. 1513-1514, Susegana (Treviso), chiesa arcipretale di Santa Maria



45. GIOVANNI ANTONIO PORDENONE, *Santi Pietro e Prosdocimo*, (frammento)  
c. 1513-1514, Raleigh, North Carolina Museum of Art



46. GIOVANNI ANTONIO PORDENONE, *Santi Giovanni Battista e Girolamo*,  
c. 1513-1514, ubicazione ignota



47. GIOVANNI ANTONIO PORDENONE, *Santi Maddalena e Tommaso Becket, Santo agostiniano e Caterina*, 1514, Conegliano, Museo civico (dalla distrutta chiesa di Sant'Antonio abate di Conegliano)

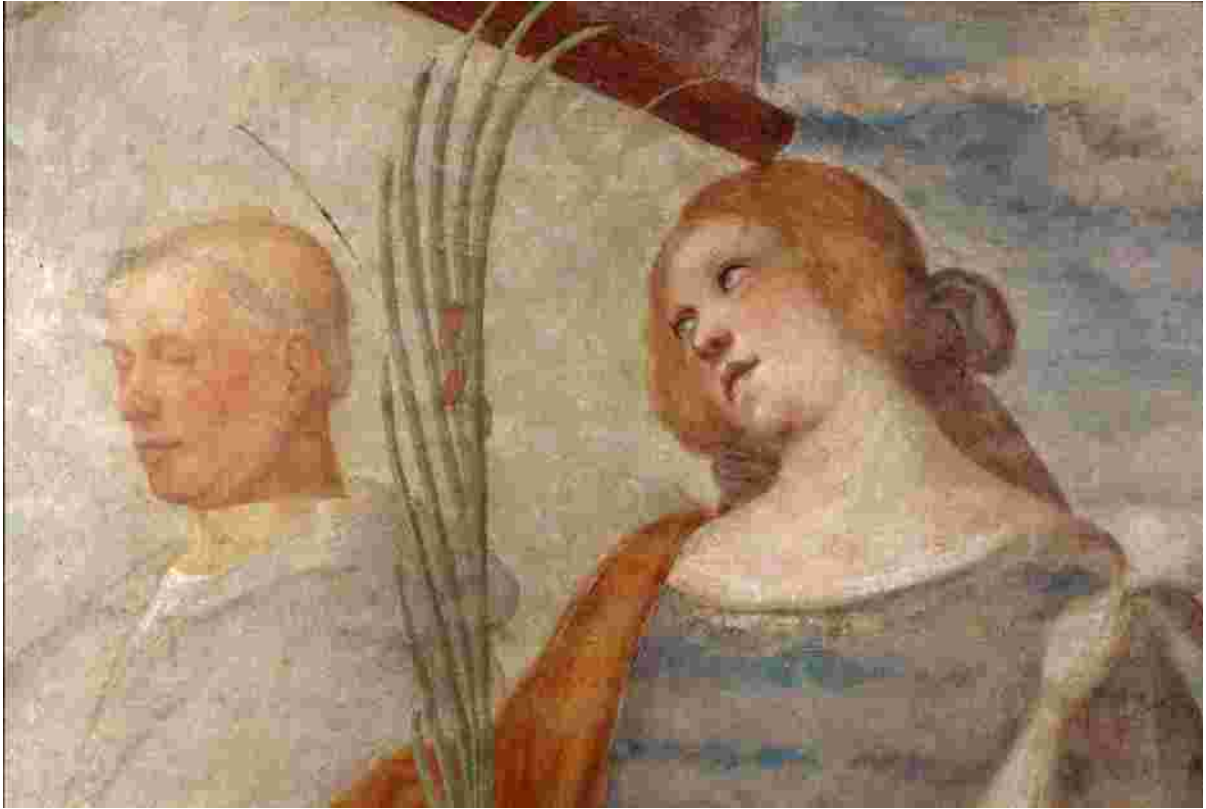




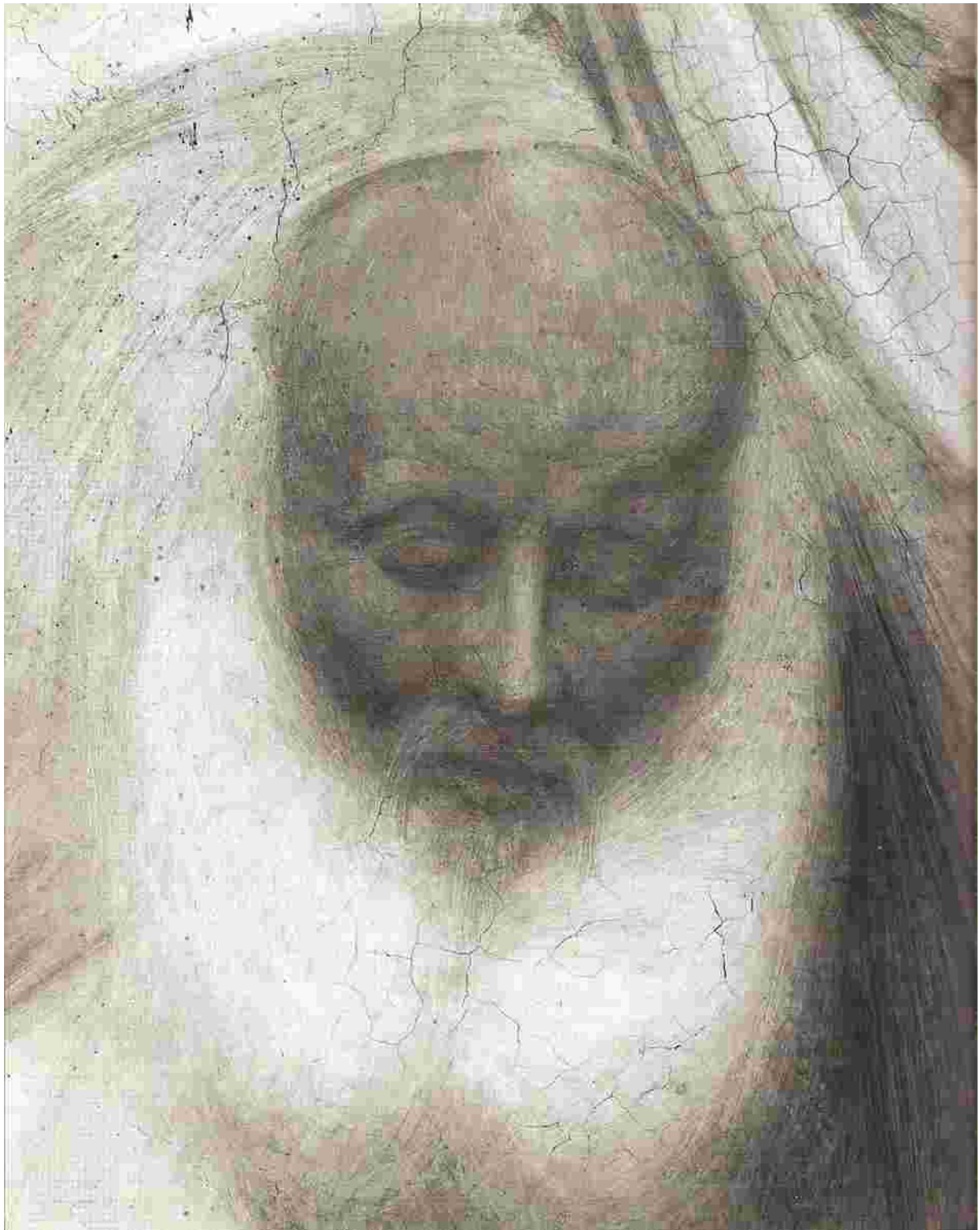
48. GIOVANNI ANTONIO PORDENONE, *Santi Maddalena e Tommaso Becket, Santo agostiniano e Caterina*, (particolare), 1514, Conegliano, Museo civico (dalla distrutta chiesa di Sant'Antonio abate di Conegliano)



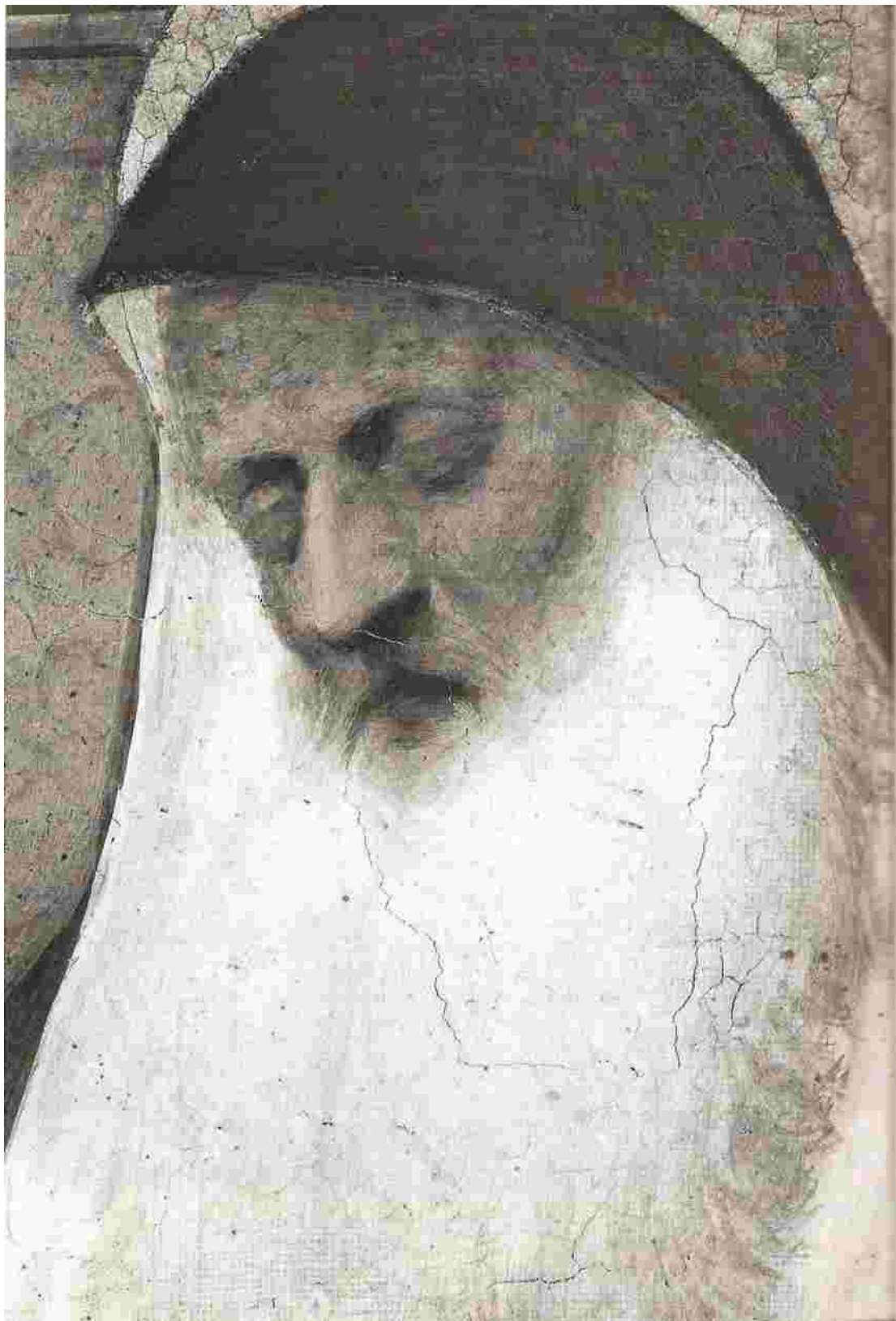
49. GIOVANNI ANTONIO PORDENONE, *Santi Maddalena e Tommaso Becket, Santo agostiniano e Caterina*, (particolare), 1514, Conegliano, Museo civico (dalla distrutta chiesa di Sant'Antonio abate di Conegliano)



50. GIOVANNI ANTONIO PORDENONE, *Santi Maddalena e Tommaso Becket, Santo agostiniano e Caterina*, (particolare), 1514, Conegliano, Museo civico (dalla distrutta chiesa di Sant'Antonio abate di Conegliano)



51. GIOVANNI ANTONIO PORDENONE, decorazione della volta, (particolare),  
1514, Villanova (Pordenone), chiesa parrocchiale di Sant'Ulderico



52. GIOVANNI ANTONIO PORDENONE, decorazione della volta, (particolare),  
1514, Villanova (Pordenone), chiesa parrocchiale di Sant'Ulderico



53. GIOVANNI ANTONIO PORDENONE, *Madonna della Misericordia  
fra i santi Cristoforo e Giuseppe*,  
1515-1516, Pordenone, concattedrale di San Marco



54. GIOVANNI ANTONIO PORDENONE, *Trasfigurazione*,  
c. 1516-1517, Milano, Pinacoteca di Brera



55. DOMENICO CAPRIOLO, *Assunzione della Vergine*, 1520, Treviso, duomo





56. DOMENICO CAPRIOLO, *Sacra conversazione*, Conegliano, Museo civico



57. DOMENICO CAPRIOLO, *Madonna con il Bambino tra i santi Leonardo e Rocco*, 1523, Ponzano (Treviso), chiesa dei santi Rocco e Leonardo



58. BERNARDINO DA ASOLA, *Adorazione dei pastori*,  
Basilica Santa Maria dei miracoli, Motta di Livenza



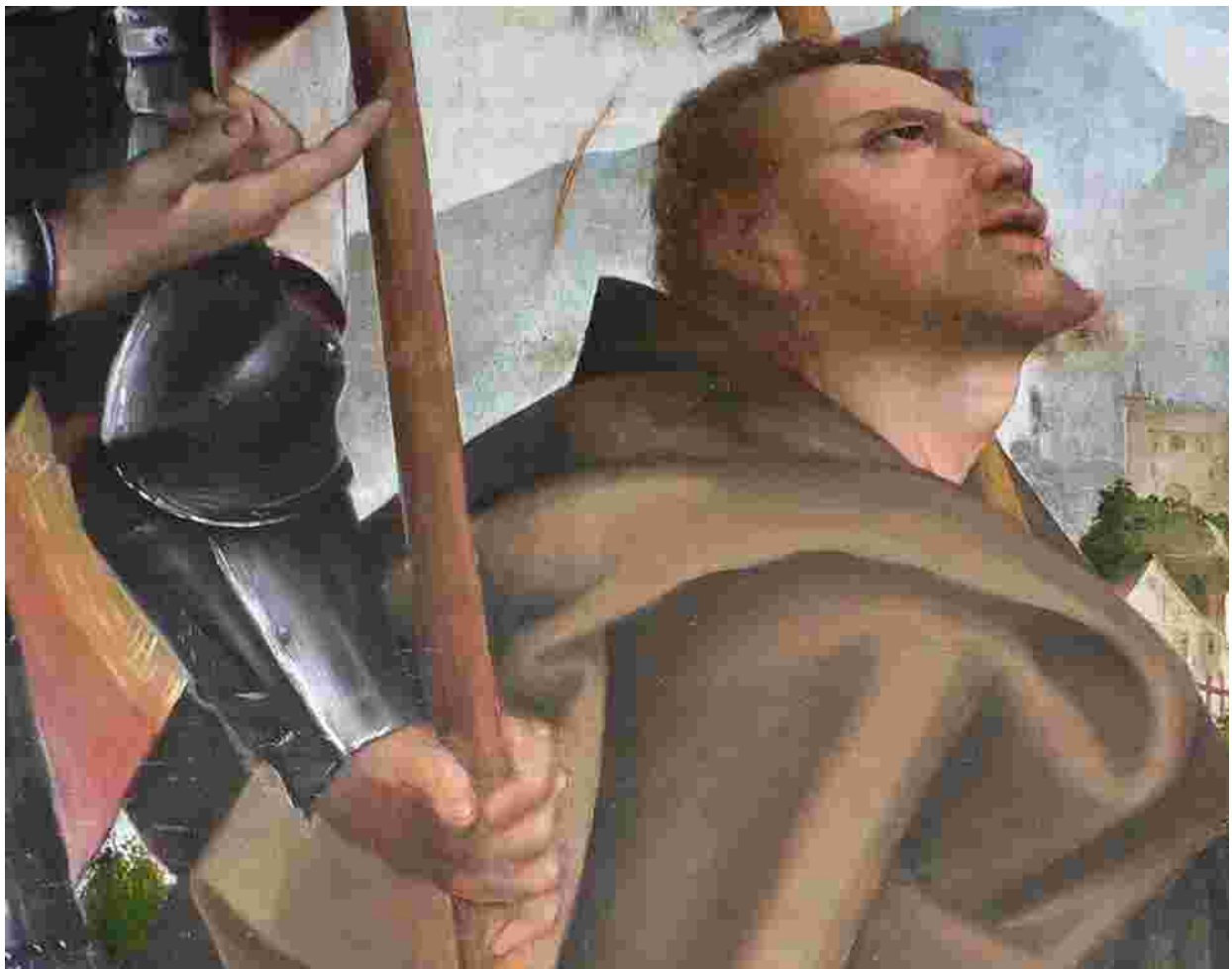
59. FRANCESCO DA MILANO, *Madonna con il Bambino fra i santi Bartolomeo, Sebastiano, Antonio abate, Michele e un donatore*, 1522, Arfanta (Treviso), chiesa parrocchiale



60. FRANCESCO DA MILANO, *Madonna con il Bambino in gloria fra i santi Vito, Rocco, Sebastiano e Tiziano*, c. 1523-1524, Anzano (Treviso), chiesa parrocchiale



61. FRANCESCO DA MILANO, *Madonna con il Bambino in gloria fra i santi Vito, Rocco, Sebastiano e Tiziano* (particolare), c. 1523-1524, Anzano (Treviso), chiesa parrocchiale



62. FRANCESCO DA MILANO, *Madonna con il Bambino in gloria fra i santi Vito, Rocco, Sebastiano e Tiziano* (particolare), c. 1523-1524, Anzano (Treviso), chiesa parrocchiale

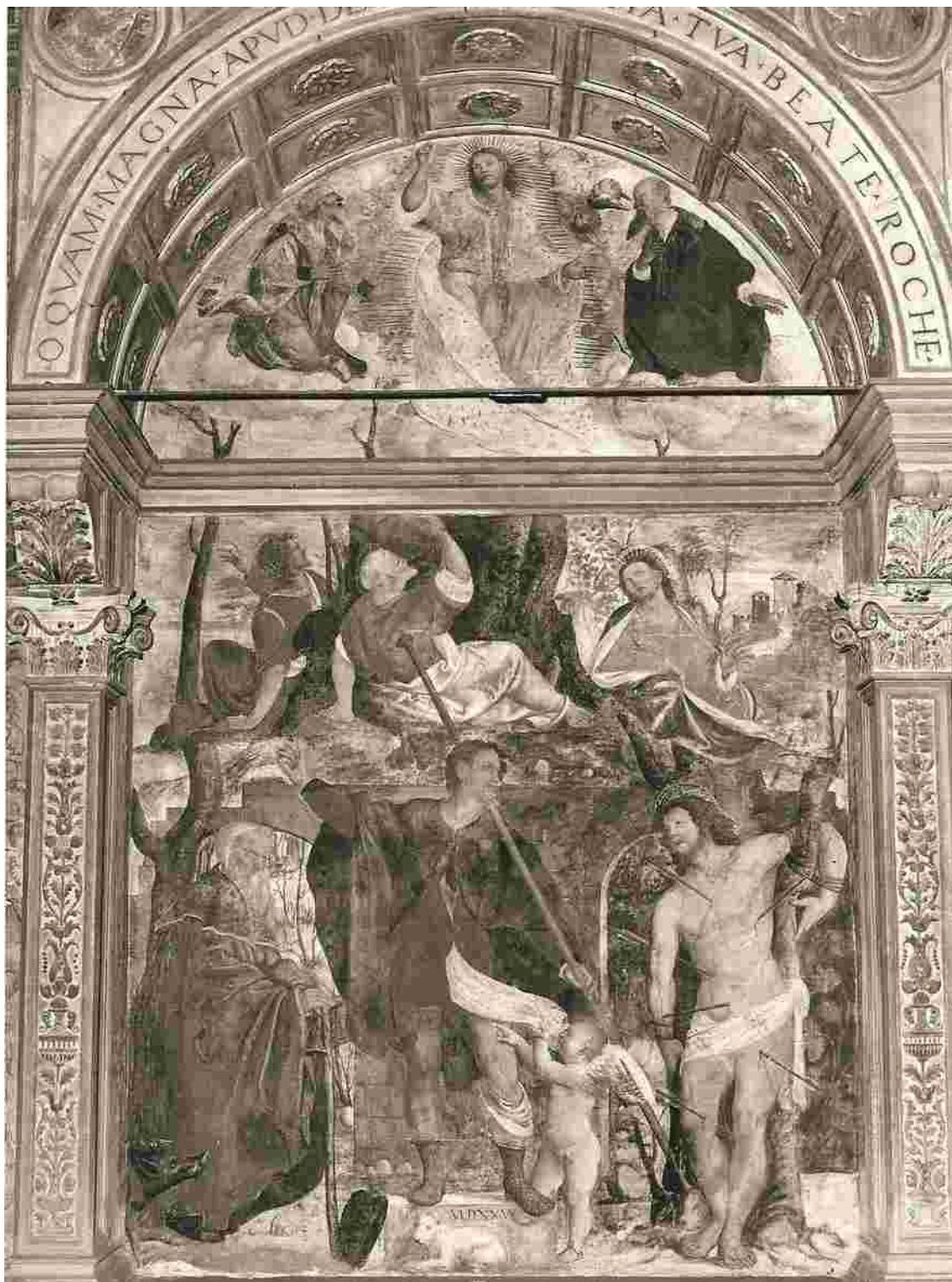


63. FRANCESCO DA MILANO, *Madonna con il Bambino  
fra i santi Sebastiano, Anna e Rocco*,  
c. 1523-1524, Conegliano, Museo civico





64. FRANCESCO DA MILANO, *Cristo morto sorretto dalla Madre  
fra i santi Lazzaro e Giobbe*,  
c. 1523-1524, Venezia, Gallerie dell'Accademia  
(dalla chiesa di San Francesco a Conegliano)



65. FRANCESCO DA MILANO, *Trasfigurazione*,  
(sotto) *San Rocco fra sant'Antonio abate e Sebastiano*,  
1525, Vittorio Veneto (Treviso), chiesa di Sant'Andrea di Bigonzo



66. FRANCESCO DA MILANO, *Trasfigurazione* (particolare), (sotto) *San Rocco fra sant'Antonio abate e Sebastiano* 1525, Vittorio Veneto (Treviso), chiesa di Sant'Andrea di Bigonzo



67. FRANCESCO DA MILANO, *Trasfigurazione* (particolare), (sotto) *San Rocco fra sant'Antonio abate e Sebastiano*, 1525, Vittorio Veneto (Treviso), chiesa di Sant'Andrea di Bigonzo



68. FRANCESCO DA MILANO, *Trasfigurazione* (particolare), (sotto) *San Rocco fra sant'Antonio abate e Sebastiano*, 1525, Vittorio Veneto (Treviso), chiesa di Sant'Andrea di Bigonzo



69. FRANCESCO DA MILANO, *Trasfigurazione* (particolare), (sotto) *San Rocco fra sant'Antonio abate e Sebastiano*, 1525, Vittorio Veneto (Treviso), chiesa di Sant'Andrea di Bigonzo



70. FRANCESCO DA MILANO, *Battesimo di Cristo*, 1530, Vittorio Veneto (Treviso), chiesa di San Giovanni Battista



71. SEBASTIANO FLORIGERIO, *Madonna con il Bambino e sant'Anna tra i santi Rocco e Sebastiano*, 1525-1527, Venezia, Gallerie dell'Accademia (dalla chiesa di San Francesco a Conegliano)



72. FRANCESCO BISSOLO, *Madonna in trono tra i santi Girolamo, Pietro, Giovanni Battista e Sebastiano e un canonico adorante*, 1516, Lagosta (Dalmazia), chiesa di Santa Maria in campo



73. FRANCESCO BISSOLO, *Sacra famiglia con santo*,  
c. 1517-1518, Firenze, Fondazione Roberto Longhi





74. FRANCESCO BISSOLO, *Madonna con il Bambino tra i santi Michele e Veronica e una donatrice*, c. 1519-1520, Liverpool, Walker Art Gallery



75. FRANCESCO BISSOLO, *Madonna con il Bambino fra i santi Giovanni Battista, Pietro (?) e Giacomo*, c. 1520-1525, collezione privata



76. FRANCESCO BISSOLO, *Madonna con il Bambino tra san Giovanni evangelista e santa Caterina*, c. 1522-1523, Venezia, chiesa del Redentore alla Giudecca, sacrestia



77. FRANCESCO BISSOLO, *Madonna con il Bambino fra un santo che legge e santa Caterina*, c. 1523-1524, Palermo, collezione Chiaramonte Bordonaro



78. FRANCESCO BISSOLO, *Sacra famiglia con donatore*, metà del terzo decennio, Dayton (Ohio), Dayton Art Institute



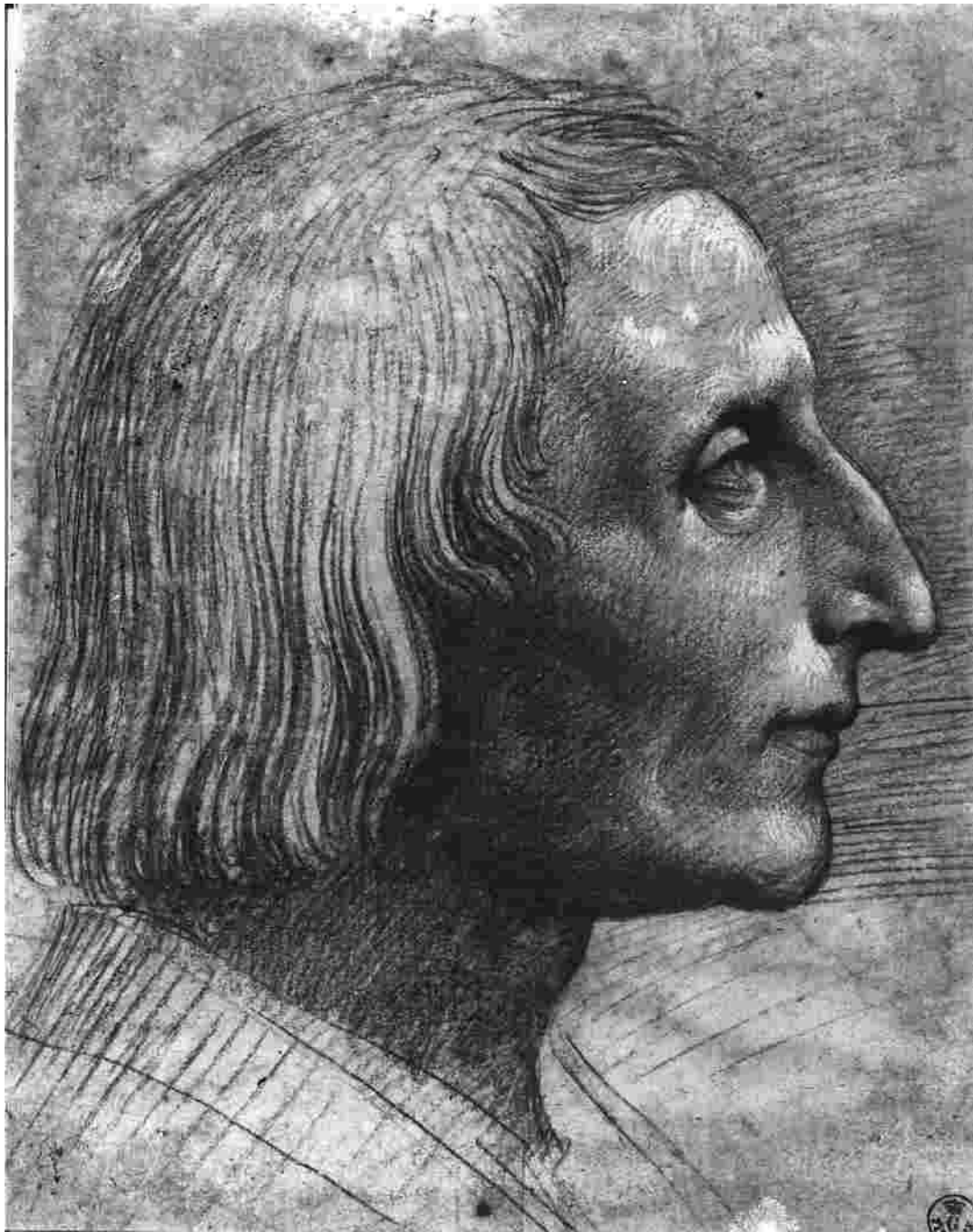
79. FRANCESCO BISSOLO, *Madonna con il Bambino fra i santi Bernardino e Maddalena e un donatore*, c. 1525-1526, York, City Art Gallery



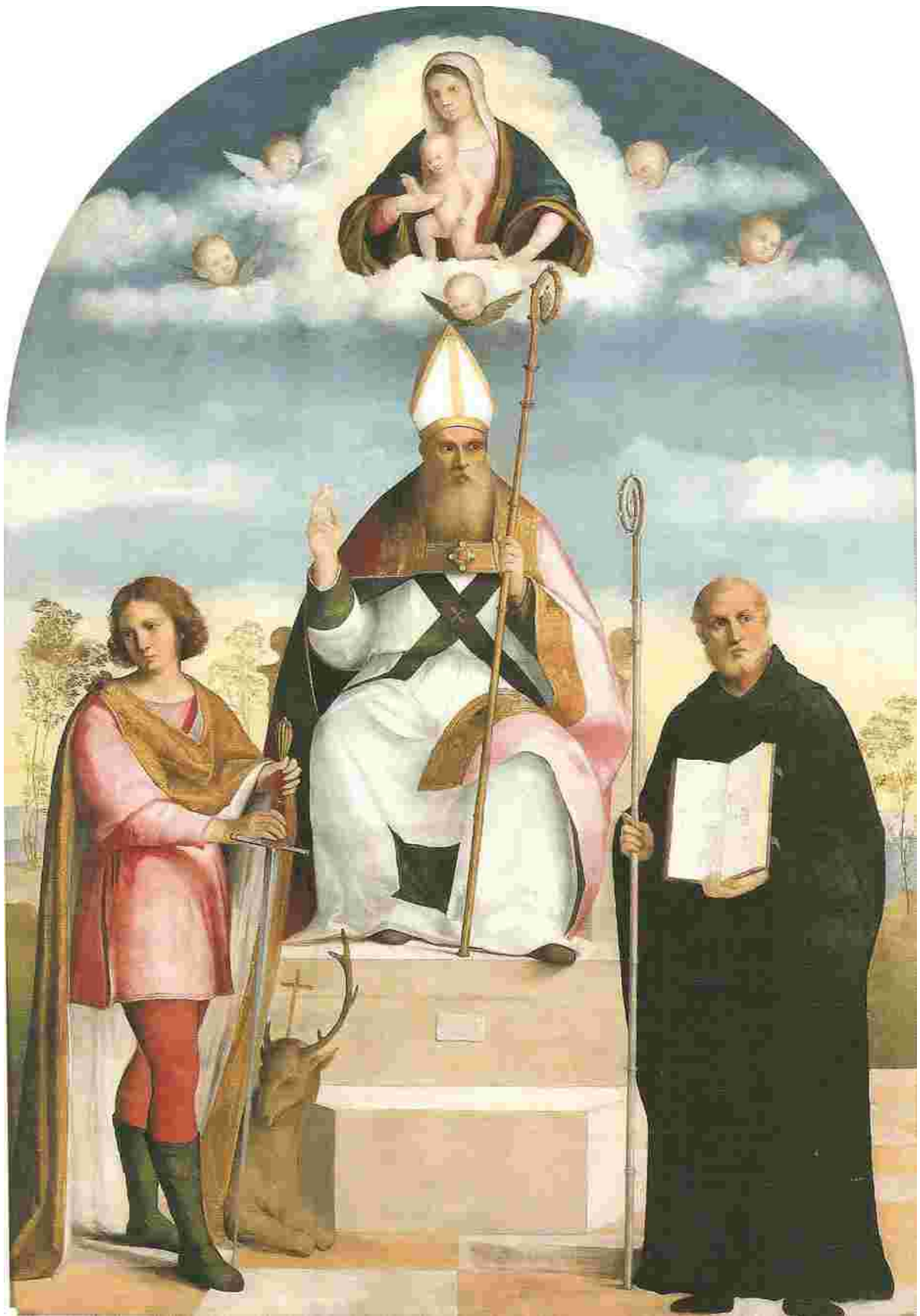
80. FRANCESCO BISSOLO, *Santa Giustina fra i santi Giovanni Battista e Caterina d'Alessandria con un canonico adorante*, c. 1524-1526, Treviso, duomo



81. LORENZO LUZZO, *Santa Giustina fra i santi Giovanni Battista e Caterina d'Alessandria*, Venezia, Gallerie dell'Accademia



82. FRANCESCO BISSOLO, *Profilo d'uomo rivolto verso destra*,  
c. 1524-1526, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe



83. FRANCESCO BISSOLO, *San Vigilio fra i santi Eustachio e Benedetto*,  
Dossion di Casier (Treviso), chiesa parrocchiale





84. FRANCESCO BISSOLO, *San Vigilio fra i santi Eustachio e Benedetto* (particolare),  
Dosson di Casier (Treviso), chiesa parrocchiale



85. FRANCESCO BISSOLO, *San Vigilio fra i santi Eustachio e Benedetto* (particolare),  
Dosson di Casier (Treviso), chiesa parrocchiale