



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in *Storia delle Arti e Conservazione dei Beni
Artistici*

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Francesco Beccaruzzi

Relatore

Ch. Prof. Sergio Marinelli

Arch. Andrea Bellieni

Laureanda

Sabina Collodel
Matricola 835198

Anno Accademico

2012 / 2013

*“Studia prima la scienza e poi seguita la pratica, nata da essa scienza
Quelli che s’innamoran di pratica senza scienza
son come ‘l’nocchier ch’entra in navilio senza timone e bussola,
che mai ha certezza dove si vada.”*
Leonardo da Vinci

INDICE

1. Introduzione	p. 1
2. La figura di Francesco Beccaruzzi ricostruita tramite i documenti	p. 4
3. La sua memoria attraverso la storia	p. 19
4. Influenze stilistiche	p. 27
5. L'attività artistica	p. 30
6. Catalogo	p. 35
6.1 Premessa	p. 36
6.2 Indice delle opere	p. 37
6.3 Opere documentate	p. 44
6.4 Opere documentate disperse	p. 55
6.5 Opere documentate ma eseguite da altri pittori.....	p. 72
6.6 Opere attribuite disperse	p. 81
6.7 Opere attribuite	p. 92
6.8 Attribuzioni respinte	p. 141
7. Appendici	p. 240
7.1 Gli <i>Indici</i> di Berenson	p. 241
7.2 “Catalogo dei dipinti del Beccaruzzi” di Botteon	p. 258
8. Bibliografia	p. 267
9. Immagini	p. 292

1. INTRODUZIONE

Questo lavoro nasce dalla volontà di approfondire le conoscenze sul pittore, mio concittadino, ancora poco studiato e per questo noto per lo più agli storici locali.

La ricostruzione della figura di Francesco Beccaruzzi si è sviluppata in più fasi. Dopo aver studiato i documenti e i libri che trattavano l'artista ho provveduto a ricostruire la sua vita, basandomi solo sulle testimonianze rinvenute negli archivi, trascritte e pubblicate da Giorgio Fossaluzza (1993).

La ricostruzione mi ha permesso, oltre che fissare dei punti certi nella vita dell'artista, di iniziare ad elaborare un primo catalogo formato dalle sole opere documentate. A questo nucleo ho aggiunto i dipinti a lui attribuiti dagli storici nel corso dei secoli, valutando di volta in volta l'affidabilità della fonte.

Nel catalogo da me elaborato, le opere sono analizzate in modo approfondito per quanto riguarda la parte critica e attributiva, perché il lavoro vuole far emergere come, grazie alla maggiore conoscenza della storia dell'arte e lo studio dei singoli pittori, il *corpus* artistico di Francesco Beccaruzzi sia stato snellito ed epurato dalle opere evidentemente non sue e abbia consentito in tal modo il riconoscimento del suo stile personale.

All'inizio del Novecento si credeva ancora che Beccaruzzi fosse un bravo imitatore di tutti i suoi maggiori contemporanei, giustificando in questo modo le oltre cento opere a lui assegnate. Questo stereotipo ha portato a sminuire le sue capacità pittoriche e creative, qualità che, con questo mio studio, voglio affermare.

2. LA FIGURA DI FRANCESCO BECCARUZZI RICOSTRUITA TRAMITE I DOCUMENTI

Francesco Beccaruzzi pittore coneglianese oggi non più molto conosciuto, doveva essere, ai suoi tempi, un apprezzato artista, almeno da quanto emerge dai documenti d'archivio.

Il primo ad occuparsene in modo specifico ed approfondito è Vincenzo Botteon¹ che nel 1913 pubblicò il suo contributo strutturato in tre sezioni: un saggio sulla vita basata sui documenti rinvenuti negli archivi, un'appendice documentaria e un breve catalogo delle opere.

Il lavoro di Botteon fu possibile grazie ai precedenti studi: per quanto riguarda la parte documentaria fondamentale è Gustavo Bampo² (1849 – 1927) che eseguì lo spoglio sistematico dei documenti dell'Archivio Notarile di Treviso; mentre per il catalogo delle opere, di grande aiuto, risulta essere Bernard Berenson³ con i suoi indici, che già dal 1897 includono anche Beccaruzzi.

Premessa allo studio di Botteon è anche il testo da lui pubblicato un ventennio prima, nel 1893, in collaborazione con Antonio Aliprandi e dedicato a Giovanni Battista Cima da Conegliano, frutto del riordino dell'Archivio Comunale di Conegliano⁴.

In anni più recenti alcuni studiosi hanno concorso a fare luce su Beccaruzzi parzialmente dimenticato nel tempo, ma colui che ha dato maggior impulso alle ricerche è sicuramente Giorgio Fossaluzza, che più volte ha trattato nei suoi contributi il pittore. Il saggio del 1993⁵ è importante non solo a livello cronologico per essere il più recente e corposo, ma anche perché si presenta come una summa di tutte le pubblicazioni precedenti e in appendice ripubblica per intero tutti i documenti relativi a Beccaruzzi, unendo in un unico apparato quelli rinvenuti da Bampo, Botteon e altri inediti.

Il materiale archivistico a disposizione non è ricchissimo ma permette ugualmente di definire alcuni punti salienti della vita e carriera artistica di Francesco Beccaruzzi. Purtroppo mancano gli estremi precisi della vita dell'artista in questione, sia l'atto di nascita che di

¹ V. Botteon, *Della vita e delle opere di Francesco Beccaruzzi pittore coneglianese*, in "Nuovo Archivio Veneto", nuova serie, anno XIII, 1913, tomo XXVI, parte II, ott. – dic., Venezia, pp. 480 – 513.

² BCTv, ms. 1410, G. Bampo, *I pittori fioriti a Treviso e nel territorio, documenti inediti dal secolo XIII al XVI dell'Archivio notarile di Treviso*, s. d., vol. II, 2° fascicolo, "Beccaruzzi Francesco q. Simone di Conegliano".

³ B. Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance with an Index to their Works*, New York, London, 1897 ed edizioni successive.

⁴ V. Botteon e A. Aliprandi, *Ricerche intorno alla vita e alle opere di Giambattista Cima*, Conegliano, 1893; rist. anastatica Bologna, 1984.

⁵ G. 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 S. Armellini e G. Fossaluzza, Treviso, 1993, pp. 110 – 153.

morte non sono giunti fino a noi. Fortunatamente altri documenti intervengono a favore degli storici, permettendo di definire queste due date in un lasso di tempo non troppo ampio. Il primo a fare delle congetture sui natali del pittore è Botteon che tramite i due documenti più antichi riesce a dedurre delle date.

Il primo atto notarile, datato 20 novembre del 1514, riguarda l'accordo per l'affitto di alcuni terreni tra

“[...] Matheum et Franciscum fratres, filios et haeredes quondam magistri Simeonis Becharusii tutoris in Conegliano, cum eis interveniente domina Riccarda eorum matre et curatrice, ex una, et Ioannem Andrea dictum Chardinum patrum praedictorum Matthaei et Francisci [...]”⁶

Da questo breve passaggio si possono ricavare parecchie informazioni sulla famiglia e sull'età del pittore. Francesco ha un fratello, Matteo, eredi del padre Simeone Beccaruzzi calzolaio a Conegliano; entrambi i figli sono rappresentati dalla madre Riccarda che interviene in qualità di curatrice contro il cognato Giovanni Andrea detto Cardino.

La parola chiave per riuscire a chiarire l'età di Francesco è “curatrice”. Secondo il diritto dell'epoca a tutela di un minore, la maggiore età veniva raggiunta a venticinque anni, veniva nominato: un tutore, nel caso in cui il fanciullo avesse meno di quattordici anni; mentre per i ragazzi di età compresa tra quattordici e venticinque veniva nominato un curatore⁷. Nel 1514 Francesco è riconducibile alla seconda categoria di minorenni.

Il secondo documento, qui chiamato in causa, data 1519 e riguarda il pagamento delle tasse. Il dato è estratto dal *Libro d'estimo della terra e delle ville di Conegliano*; anche in questo caso in poche righe sono fornite più informazioni che aiutano a ricostruire passaggi importanti della vita del pittore. Si legge:

“Francesco Beccharusso sta a Treviso, ha campi do de terra [...] in Bocha de Strada, [...]”⁸

Beccaruzzi in quest'anno paga le tasse, quindi vuol dire che è diventato maggiorenne, ha almeno venticinque anni.

Botteon tramite questi due documenti stima che l'anno di nascita di Beccaruzzi sia da collocarsi tra il 1490 e il 1493, ma ormai tutta la critica è concorde nel ritenere il 1492 l'anno di nascita preciso del pittore⁹.

⁶ G. Fossaluzza, *Un affresco ritrovato*, op. cit., appendice documentaria I, doc. 1, p. 128.

⁷ Disposizione di legge: *Quando minor in iudicio esse potest. Minor anno rum vigintiquinque curatorem generalem vel specialem habens, non possit in iudicio adesse sine curatoris sui auctoritate. Pupillus vero nullo modo sine tutoris auctoritate in iudicio comparere possit.* V. Botteon, *Della vita e delle opere*, op. cit., p. 483.

⁸ G. Fossaluzza, *Un affresco ritrovato*, op. cit., appendice documentaria I, doc. 3, p. 129.

La seconda informazione fornita da questo documento è che nel 1519 Francesco risiede a Treviso, città nella quale rimarrà per tutto il resto della sua vita e per la quale eseguirà la maggior parte delle sue opere documentate.

La prima possibile testimonianza dell'attività pittorica di Francesco è collegabile ai pagamenti per l'esecuzione di alcune pitture all'interno della sede della Scuola della Beata Vergine della Concezione presso la chiesa di San Francesco di Conegliano. I documenti datati tra il 1519 e il 1520, di seguito riportati, parlano di un certo "Francesco depentor quondam maistro Symon", con molta probabilità si tratta proprio dell'artista in questione che non viene identificato con il cognome ma con il nome del defunto padre. Sfortunatamente queste prime pitture, come la maggior parte di quelle documentate, sono andate perdute.

19 luglio 1519 (f. 42 r). "Item per contadi a Francesco depentor quondam maistro Symon per conto de sua mercede de depenzer in la Scuola a 1. 2"

26 novembre 1519 (f. 42 r). "Item per contadi al pepentor predito per avanti, et fu adi 26 novembrio 1519 1. 2 s. 3"

5 gennaio 1520 (f. 42 v). "Item adi 5 zenaro 1520 per contadi a maistro Francesco depentor soprascripto apar boleta 1. 1"

30 aprile 1520 (f. 42 v). "Item adi 30 aprile 1520 per contadi a maistro Francesco soprascripto per conto de sua mercede 1. 1"

24 dicembre 1520 (f. 42 v). "Item adi dito per contadi a Francesco depentor per resto de sua mercede de depenzer in la caxa de la Scuola 1. 2"

11 marzo 1521 (f. 43 r). "Item adi 11 marzo 1521 per contadi a donna Ricarda madre di Francesco depentor et per conto de mercede de dicto suo fiol Bernardin dei Gastaldi 1. 4"¹⁰

Dopo questa attività segue un lungo silenzio documentario ¹¹ fino all'agosto del 1531 dove si rintraccia nuovamente Beccaruzzi. Alla firma del contratto per l'esecuzione della tela, raffigurante la *Beata Vergine tra sei figure*, per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria del castello di Biancade. Alla firma del contratto non è presente lui in persona ma il suo socio

"[...] magister Ludovicus filius ser Bernardini Fiumeselli Vicentini pictor de Conegliano, interveniens nomine suo proprio ac vice et nomine magistri Francisci

⁹ V. Botteon, *Della vita e delle opere*, op. cit., p. 483.

¹⁰ G. Fossaluzza, *Un affresco ritrovato*, op. cit., appendice documentaria II, doc. 1, pp. 148 – 149.

¹¹ In quest'arco temporale è stato rinvenuto solo il pagamento delle tasse nel 1527. *Ibidem*, doc. 4, p. 129.

Becharusi pictoris de Conegliano predicto, absentis a quo asserit mandatum habere [...]”¹²

Fiumicelli oltre a prendersi l’incarico di eseguire una pala promette di fornirla anche della cornice:

“[...] promisit et se obligavit construi facere ex arte fabri lignarii pallam unam proportionatam cum suis cornicibus et aliis ornamentibus oportunis et necessariis ad dictam palam ad altare magnum ecclesiae ville castri Blanchadarum Tarvisini districtu, eamque ex picturis finis colloris munire, adeo quod in palla ipsa sint figurae sex, videlicet in medio figura beatissime Virginis, et alia in summitate dictae pallae, et pallam ipsam aureare auro fino in locis necessariis[...]”¹³

La sottoscrizione dell’impegno avviene a metà agosto e a fine mese, Beccaruzzi, a nome anche del socio Fiumicelli, riceve dai due massari Vendramino Cervellino e Francesco Vicentino una parte del pagamento pattuito:

“[...] libras sexaginta sex, solidos sexdecim cum dimidio parvulorum in stariis decem et quarta dimidia frumenti praetio librarum sex, solidorum duodecim pro stario[...]”¹⁴

Il ritrovamento del documento che comprava un parziale pagamento ha fatto sì che parte della critica riconoscesse i due soci come i veri esecutori della pala, ma questo va a scontrarsi con l’attribuzione di Lorenzo Crico¹⁵ a Paris Bordon, seguito poi da tutta la critica successiva e confermato dalla scoperta dell’effettiva presenza della sua firma durante un restauro nel 1919¹⁶.

I due artisti, Beccaruzzi e Fiumicelli, forse si conoscono a Conegliano, come afferma Fossaluzza, dove il secondo doveva risiedere già da qualche tempo prima del 1527, perché a gennaio di quell’anno presenta una protesta contro il guardiano del monastero di Santa Maria delle Grazie dell’ordine dell’Osservanza a riguardo di una pala che stava eseguendo¹⁷. Sicuramente permane in città almeno qualche anno dato che nel 1529 viene riconfermato

¹² *Ibidem*, doc. 5, p. 129.

¹³ *Ibidem*, doc. 5, p. 129.

¹⁴ *Ibidem*, doc. 6, p. 130.

¹⁵ L. Crico, *Lettere sulle Belle Arti trevigiane del Canonico Lorenzo Crico*, 1833, pp. 159, 161 – 165.

¹⁶ Mariani Canova Giordana, *Madonna col Bambino in trono, san Giovannino, san Giuseppe, san Liberale, san Pietro, san Marco*, in “Paris Bordon”, a cura di Rodolfo Pallucchini, catalogo della mostra (Treviso, Palazzo dei Trecento, 16 settembre – 9 dicembre 1984), 1984, Milano, pp. 66 – 67.

¹⁷ Nel documento che riguarda la contestazione di una certa pala di S. Sebastiano, Fiumicelli si definisce abitante di Conegliano. G. Fossaluzza, *Un affresco ritrovato*, appendice documentaria IV, doc. 1, p. 150; G. Fossaluzza, *Profilo di Francesco Beccaruzzi*, in “Arte Veneta”, 1981, vol.35, p. 74.

capitano degli archibugieri¹⁸. Beccaruzzi invece risiedeva a Treviso già da qualche tempo, ma molto probabilmente faceva ritorno saltuariamente nella sua città natale.

La collaborazione tra i due doveva funzionare bene dato che nel 1533 vengono incaricati per l'esecuzione di una pala per la chiesa monastica di Santa Maria Nuova a Treviso, raffigurante la *Madonna in trono tra i santi Caterina, Lucia, Bernardo e Benedetto* completata da una predella con la *Natività della Beatissima Vergine Maria*. Forse però la società iniziava già a mostrare segni di cedimento; dopo soli cinque giorni dalla firma del contratto Beccaruzzi viene escluso dal contratto¹⁹.

Nello stesso anno il pittore prende in affitto una casa di proprietà delle monache di Santa Cristina e San Parisio a Treviso per 30 lire l'anno da pagare in due rate. A sconto di questo, il giorno successivo, cioè il 23 settembre 1533, si impegna ad eseguire in dieci mesi una complessa pala d'altare raffigurante il battesimo di santa Cristina. L'opera è andata perduta ma fortunatamente il documento di incarico dell'artista dà una dettagliata descrizione del soggetto:

“Io Franzescho Becharuxo, pichtor da Conelgiano, io son convenudo a un achordo da far una pala a le revernde madre de santa Chrestina, de farli una pala de dita santa cun un Christo in aiere in te un paradixo, zircondà de anzoli, che batiza dita s. Chrestina con la sua benedeta madre in te un quadroto de sopra, et in da baso prima dita santa in te un lago co una ruoda de molin al colo et doi anzoli che la sustenta. Et in de sopra de l'aqua et pi bassa poi s. Benedeto de sopra con s. Scolasticha et de l'altra banda a man manca s. Romualdo et etiam s. Parixe. E in le cholone de intaio al mezo farli una Nonziada et nel schagnel de baso lo martirio de s. Chrestina et un Christo Paso in la portela che è in dito schagnelo et etiam i nei sbalzari da baso de le colone una s. Luzia et una s. Gnixe, secondo che si contiene nota, desegno overo modelo per mi fato e per loro visto [...]”²⁰.

Francesco si impegna a compiere l'opera per la festa della santa, ossia entro il 24 luglio 1534. Questo vuol dire che quasi contemporaneamente realizza la pala raffigurante santa Caterina per la Scuola dei Battuti di Conegliano, se nel gennaio del 1534 vengono eletti dei periti per la valutazione e stima dell'opera. Il documento che riporta l'esito della valutazione definisce Beccaruzzi “depentor de pregio de ogio”, ma i gastaldi lamentano che la pala

¹⁸ G. Fossaluzza, *Un affresco ritrovato, op. cit.*, appendice documentaria IV, doc. 2, p. 151.

¹⁹ *Ibidem*, docc. 8 – 9, pp. 130 – 131.

²⁰ *Ibidem*, docc. 10 – 11, pp. 131 – 132.

consegnata “[...] al giudizio de molti homini da ben è de molto minor prezio de quello è sta ordenado [...]”²¹. Questa, oggi andata perduta, veniva un tempo riconosciuta con quella posizionata sopra l’altare maggiore della chiesa di San Rocco a Conegliano, raffigurante lo sposalizio della santa ma, come si spiega più avanti, l’opera è da attribuire ad un altro artista²².

Prima del 1536 giunge a Treviso anche il fratello di Francesco, Matteo Beccaruzzi, che svolge l’attività di sarto in questa città. Insieme prendono in affitto una casa nella piazza dell’Ospedale di Santa Maria dei Battuti per “lire 25 di piccoli lanno”; dopo tre anni la subaffittano a Girolamo Fabris di Treviso, il quale però rescinde quasi subito dal contratto cedendo al proprietario, il canonico Giulio Avogadro, alcune cose comprate dal Beccaruzzi²³. In ogni caso Francesco continuava a pagare l’affitto alle suore di Santa Cristina e San Parisio per la casa di loro proprietà in cui dimorava già dal 1533. Nei registri del monastero si leggono ancora i pagamenti effettuati fino a giugno 1542. In più, scorrendo le annotazioni sui libri contabili del monastero sembra si possa ipotizzare un altro intervento pittorico ad opera di Beccaruzzi a favore del convento. In questo caso si tratterebbe di alcune pitture eseguite per la casa del cappellano, ma la nota non è molto chiara e si presta ad essere interpretata, tanto che Botteon pensa che il pittore abbia eseguito un affresco sulla facciata della casa del cappellano del monastero²⁴.

Intanto i problemi con i debitori continuano e Beccaruzzi nel 1536 è costretto a recarsi nuovamente dal notaio per nominare un nuovo procuratore, Angelo Mora dovrà in particolar modo occuparsi della causa intentata contro “Giuseppe Bisogna calderario di Vicenza”²⁵.

Testimonianza del riconoscimento della validità artistica del pittore è data, oltre al documento del gennaio del 1534 della confraternita dei Battuti di Conegliano, dalla sua nomina come perito per la valutazione dell’ancona eseguita da Francesco Pagani, detto da Milano nel documento identificato come “magistrum Franciscum pictorem de Seravallo”), per la parrocchiale di Soligo dedicata a san Pietro. Di comune accordo, Beccaruzzi e “magistro Rigati pictore de Venetiis”, anche lui nominato come perito, nell’aprile 1539 sentenziano che oltre ai 100 ducati d’oro stabiliti con l’accordo preso tra le parti l’11 dicembre 1537, vengano versati a favore dell’artista altri 16 ducati, da evadere in due anni²⁶.

²¹ *Ibidem* I, doc. 13, pp. 132 – 133.

²² N. Faldon, *San Rocco di Conegliano: ambiente e vicende di una comunità parrocchiale*, Vittorio Veneto, 1968, p. 151, n. 1

²³ *Ibidem*, docc. 17 - 18, p. 133.

²⁴ *Ibidem*, doc. 10, p. 131; V. Botteon, *Della vita e delle opere*, *op. cit.*, p. 510.

²⁵ G. Fossaluzza, *Un affresco ritrovato*, *op. cit.*, appendice documentaria I, doc. 16, p. 133.

²⁶ *Ibidem*, doc. 19, p. 134.

Oltre alle grandi pale d'altare Beccaruzzi viene ingaggiato anche per manufatti di minori dimensioni, come il gonfalone e un “penello” per la Scuola della Beata Vergine della Concezione di Conegliano, consegnate nel 1539. Sfortunatamente entrambe sono andate perdute e a loro testimonianza rimangono soltanto le note di pagamento dei lavori, saldati il 26 giugno²⁷.

Tra le imprese di maggiore importanza può essere ricondotta anche la commissione di Trevignano, stipulata nel gennaio del 1540. Alcuni nobili di Treviso chiedono a Beccaruzzi l'esecuzione della pala dell'altare maggiore con soggetto la *Vergine Maria tra i santi Teonisto, Gerolamo, Margherita e Sebastiano* per la chiesa di Trevignano titolata a San Teonisto; contestualmente Beccaruzzi si impegna anche a decorarne la cappella maggiore.

“[...] cum magistro Francisco pictore de Coneglano quondam magistri Simeonis sartoris habitante Tarvisii ibi presenti, [...], promittent facere vide licet pingere pallam supranominatam cum figuris superioris descriptis cum suis ornamentis opportuni set necessariis, facendo bonas immo optimas figuras, in illis ponendo bonos colore set fines. Et salvis his, etiam promisit pingere capellam magnam suprascriptam cum bonis et convenientibus modis, [...] dare fulcitam in die sancte Margarite de mense iulii proximi venturi. [...]”²⁸

L'effettiva esecuzione dell'ancona è testimoniata dal documento con il quale Beccaruzzi nomina suo procuratore “ser Michaellem de Parma draperium et civem Tarvisinum, socerum suum”, redatto dal notaio Giovanni Matteo Spilimbergo nel settembre del 1540, che ha così l'autorità per consegnare l'opera ed esigere la riscossione del pagamento²⁹. Anche questa purtroppo è andata dispersa, e molto probabilmente fu sostituita nel 1629 con una pala di uguale soggetto eseguita da Alessandro Varotari, il Padovanino³⁰. Per quanto riguarda invece le decorazioni della cappella maggiore non si hanno ulteriori testimonianze oltre il documento di commissione.

In ogni caso la vicenda di Trevignano è importante per conoscere maggiormente la vita privata dell'artista; il procuratore nominato per la consegna viene definito suo suocero. Francesco Beccaruzzi il 31 gennaio 1540 convola in nozze con “Polissena figlia di Ser

²⁷ *Ibidem*, doc. 20, pp. 134 – 135.

²⁸ *Ibidem*, doc. 21, pp. 135 – 135.

²⁹ *Ibidem*, doc. 22, p. 136.

³⁰ G. Liberali, *Un Beccaruzzi mancato e un Varotari inedito*, 1945, materiale non pubblicato, pp. 15 – 16, 20 – 23.

Michele Anselmi drappiere”, dalla quale riceve una dote di 200 ducati d’oro, versati in parte in denaro e in parte in beni mobili³¹.

Da questo matrimonio contratto in età matura, Francesco ha già 48 anni, nascono almeno tre figli, per i quali si possiedono delle testimonianze documentarie. Il figlio di cui si trova la notizia più antica è un certo Agostino Percausis che viene nominato nei registri dei battezzati della Cattedrale di Treviso.

“Die martis 1555 Augusti XXVII

Augustinus Percausis filius magistri Francisci Beccarusso compadres fuere ex artium et medicinae doctor Dom. Joannes Fabris ac juvenis egregius Vincentius de Marostica filius d. Juliani artium et medicinae doctoris”³²

Seguendo l’ordine cronologico viene poi rintracciato il figlio Zeusi o Zanusio che è citato come testimone negli atti di due notai. Nell’atto del notaio Girolamo Bevilacqua del 5 maggio 1568 viene identificato come

“S. Zeusi q. S. Francisci Becarusii de Conegliano cive Tarvisiino”

nell’atto del notaio Giuseppe Spilimbergo del 12 settembre 1569 compare con il nome di

“S. Zanusio Becharusio filio q. Ser Francisci de Conegliano pictoris”³³

Zeusi deve intendersi tra i due il maggiore se nel 1568 è presente nello studio di un notaio come testimone, perchè questo significa che a quella data aveva già raggiunto la maggiore età.

Infine si rintraccia un terzo figlio, un certo Plinio, che nella Cattedrale di Treviso è prebendato, maestro del coro e tesoriere. Di lui si hanno ben quattro documenti che ne testimoniano l’esistenza, il primo rintracciato da Bampo risale al 31 maggio 1577. A questa data Plinio, figlio del fu Francesco, già reverendo e prebendato del Duomo, dona al cugino Riccardo Beccaruzzi, figlio del fu Matteo, parte della casa di Conegliano appartenuta ai due defunti genitori. Nel marzo del 1596 viene rogato in casa sua, nella contrada dell’isola di mezzo presso S. Nicola, il suo testamento, con il quale lega alle “sorelle germane Caterina e Cassandra ducati 100 per ciascuna” e nomina erede universale la nipote “Elena fia de Ser Mattio Galvan nezza delle soprascritte Mad.^e Caterina e Cassandra sorelle”. Un appunto del

³¹ G. Fossaluzza, *Un affresco ritrovato*, op. cit., appendice documentaria I, doc. 23, pp. 136–137.

³² V. Botteon, *Della vita e delle opere*, op. cit., p. 488.

³³ BCTv, ms. 1410: G. Bampo, *I pittori fioriti a Treviso*, p. 6.

notaio permette di sapere anche la data precisa della morte del testatore che “morì e fu tumulato l’11 aprile 1596”³⁴.

I nomi scelti da Beccaruzzi per i figli, Zeusi e Plinio, possono forse rivelare qualcosa di più a riguardo della sua cultura, delle sue ambizioni e conoscenze. Zeusi era un pittore greco vissuto nella seconda metà del V secolo a. C. ed era considerato dai suoi contemporanei uno dei maggiori artisti. La sua esistenza ed attività sono testimoniate da alcune fonti antiche, ma in particolar modo da Plinio il Vecchio nella *Naturalis Historia*. I nomi scelti portano a pensare a Beccaruzzi come un artista colto o inserito in una cerchia di amicizie con forti interessi letterali e umanistici, ma certamente non come un semplice artigiano di provincia.

Dopo questa breve e doverosa digressione sulla vita privata del pittore coneglianese si può riprendere la ricostruzione della sua attività artistica dalla commissione dei nobili di Treviso per la pala di Trevignano.

Dopo esser stato delegato dal genero, Michele consegna la pala ed esige il pagamento, ma i committenti evadono il pagamento solo l’anno successivo, forse il loro ritardo è una conseguenza del mancato rispetto dei termini contrattuali da parte di Beccaruzzi che impiega maggior tempo nella consegna della pala. Il contratto prevedeva che l’opera fosse pronta per la festa di santa Margherita, titolare della chiesa, ossia il 20 luglio, mentre la delega è datata settembre. Non ricevendo quanto dovuto Francesco il 5 febbraio del 1541 presenta istanza alla cancelleria episcopale contro il prete Erminio, sostituto nella chiesa di Trevignano e con lo stesso documento nomina suo rappresentante per la causa il cognato Cesare Anselmi che riesce a risolvere la situazione³⁵.

Beccaruzzi era richiesto non solo dalle comunità, ma anche da privati cittadini, come nel caso del coneglianese Francesco Antonio Danesio, che lo nomina nel suo testamento del 1541 per l’esecuzione della pala da collocare sull’altare della sua cappella nella chiesa di Sant’Antonio. Essendo l’unica commissione affidatagli da un privato sarebbe stato interessante poter studiare l’opera, ma, come per molte altre commissioni, il lavoro artistico, se eseguito, non è giunto fino a noi, e se anche fosse stato eseguito non è rimasta nessuna specificazione del soggetto e quindi il suo riconoscimento sarebbe abbastanza complicato³⁶.

Le opere fin qui ricordate vedono solo Beccaruzzi come esecutore, il lavoro associativo con Ludovico Fiumicelli, ricordato per la commissione di Biancade e di Santa Maria Nova di Treviso, era in profonda crisi. Da tempo i due non andavano più d’accordo e le continue liti portarono alla decisione di nominare un arbitro che decidesse in modo imparziale sulla

³⁴ *Ibidem*, p. 7; V. Botteon, *Della vita e delle opere*, op. cit., p. 488.

³⁵ G. Fossaluzza, *Un affresco ritrovato*, op. cit., appendice documentaria I, docc. 24 - 25, p. 137.

³⁶ *Ibidem*, doc. 26, p. 137.

migliore soluzione da adottare. Così nel marzo 1543 davanti alle autorità competenti viene nominato

“[...] Paridem Bordonum pictorem et civem Tarvisinu, incolam Venetiis praesentem et acceptantem in eorum iudicem arbitrum, arbitratorem et amicabilem compositorem, et comunem amicum ab ipsis partibus indifernter electum [...]”³⁷

Il mese seguente Bordon emana la sentenza alla presenza di Ludovico Fiumicelli e Giovanni Giacomo Strazarolo procuratore di Francesco Beccaruzzi, che il giorno della sua condanna è assente; Francesco è sanzionato a pagare 15 ducati da versare all'ex socio secondo la modalità presentata dall'arbitro: per tre anni, nel mese di settembre, deve versare 5 ducati³⁸.

La pena decisa dal Paris Bordon viene presto oscurata dall'incarico affidatogli dalla comunità di Valdobbiadene. Il coneglianese viene contattato dai governatori della fabbrica della pieve di Santa Maria di Valdobbiadene per la realizzazione della pala d'altare con soggetto l'*Assunzione della Vergine*. La tela consegnata è superba ma ciò non basta per garantire il pagamento del lavoro che, secondo quanto stabilito dal contratto stipulato intorno al 13 dicembre 1540 prevedeva la valutazione da parte di Lorenzo Lotto. Anche se i committenti hanno dovuto attendere bene quattro anni prima di vedere ornato l'altare principale della loro chiesa dovettero essere del tutto soddisfatti perché l'*Assunzione* è valutata da Lotto molto più preziosa di quanto preventivato. Nel documento della relazione finale della stima si legge che dopo aver considerato “[...]omnia ad artem pictoris concernantia, factque omni possibili et diligenti observatione pro posse suo et peritia quam habet in arte predicta et que conscientia [...]”³⁹ pronuncia la sua valutazione che risulta essere la somma dell'analisi delle singole parti del dipinto:

per i colori i tutto il necessario per eseguire la pala ducati 20
per la figura della Beata Vergine Maria Assunta ducati 15
per le figure del Padre Onnipotente, del Figlio e dei quattor angeli ducati 36
per tutti gli altri angeli ducati 36
per i quattro apostoli a figura intera ducati 60
per gli altri otto apostoli ducati 40

³⁷ *Ibidem*, doc. 27, pp. 137 – 138.

³⁸ *Ibidem* I, doc. 28, p. 138.

³⁹ *Ibidem* I, doc. 30, pp. 139 – 140.

In totale quindi 207 ducati, ai quali poi aggiunge altri 42 per suo compenso e rimborso dei viaggi⁴⁰.

Insime a tutte le decorazioni e rifiniture il valore della tela sale ulteriormente fino a 225 ducati, come si legge nel documento del 6 luglio 1545. Il prezzo pattuito come compenso dell'artista tramite il contratto era di 150 ducati e l'aumento del valore porta alcuni problemi di tipo economico alla comunità che deve affrontare una spesa superiore a quella prevista. Francesco, riconoscendo la scomoda situazione in cui si trovano i committenti, afferma di rimettersi alla volontà dei governatori della fabbrica della pieve di Valdobbiadene.

Viene quindi indetta una riunione alla quale partecipano tutti gli uomini più influenti della valle per determinare la somma di denaro da dare al pittore oltre quanto già stabilito dal contratto. La decisione definitiva, pronunciata alla presenza del pittore, è di pagare 25 ducati oltre ai 150 previsti; che però si impegna, accettando questa somma, a non impugnare in futuro la valutazione per rivendicare ulteriori somme di denaro⁴¹.

Un riscontro di tutta questa vicenda si rintraccia anche nei *Libri di spese diverse* di Lorenzo Lotto che registra la stima eseguita per Francesco Beccaruzzi⁴². L'intervento di questo talentuoso pittore e la sua valutazione al rialzo; la ripresa da parte dell'artista di modelli presenti nell'*Assunzione* dei Frari di Venezia di Tiziano, hanno portato la critica a riconoscere quest'opera come uno dei capolavori di Beccaruzzi.

A questo successo ne segue, l'anno successivo, un altro. Nel 1545 Francesco esegue una pala per l'altare maggiore della chiesa di San Francesco a Conegliano, si tratta del *San Francesco riceve le stigmate e sei santi*. Anche in quest'occasione ci sono vari problemi tra il pittore e i committenti, infatti, nel marzo di quell'anno Matteo Beccaruzzi si presenta a Conegliano a nome del fratello per prendere parte alla lettura della sentenza dell'arbitrato per mettere fine alla lite in corso tra le due parti. Francesco di Montalbano, "uti iudex, arbitere et comunis amicus et compositor", obbliga: il pittore a terminare la pala entro la Quaresima e i frati a corrispondere l'intera cifra stabilita dagli accordi fatti in precedenza⁴³.

La sentenza non pone però fine alla controversia che si protrae per un ulteriore anno. I documenti che ne attestano la vicenda sono stati da poco rinvenuti nell'Archivio notarile di Stato di Treviso da Giampaolo Cagnin⁴⁴. Nel 1546 la situazione non si è ancora risolta e Francesco, approfittando di un breve soggiorno nella città natale, torna a far valere le sue

⁴⁰ *Ibidem*, doc. 30, pp. 139 – 140; A. Dal Zotto, *La Pieve di Santa Maria di Valdobbiadene*, Cittadella, 1985, p. 45 - 48.

⁴¹ G. Fossaluzza, *Un affresco ritrovato*, *op. cit.*, appendice documentaria I, doc. 31, p. 140; A. Dal Zotto, *La Pieve di Santa Maria di Valdobbiadene*, *op. cit.*, p. 45 - 48.

⁴² G. Fossaluzza, *Un affresco ritrovato*, *op. cit.*, appendice documentaria I, doc. 32, pp. 140 – 141.

⁴³ *Ibidem*, doc. 34, pp. 141 – 143.

⁴⁴ *Ibidem*, doc. 34, pp. 142 – 143.

ragioni per ottenere l'intero pagamento dei lavori aggiuntivi eseguiti alla pala. Il 5 settembre, infatti, ottiene il sequestro del raccolto di due proprietà dei frati fino alla risoluzione definitiva della questione. I frati non gradiscono l'atto e si rivolgono a loro volta al Podestà di Conegliano che decide di invitare entrambe le parti a un colloquio individuale al fine di trovare un accordo. I francescani si appellano al fatto che Beccaruzzi non aveva ancora finito il lavoro e quindi, seguendo quanto stipulato con un chirografo sottoscritto dalle parti in causa, l'opera non era da considerarsi terminata e di conseguenza non poteva essere eseguito il pagamento. In realtà il Podestà accerta che Francesco aveva finito e perfezionato l'opera, cosa che anche i frati poi furono costretti a riconoscere, e quindi dovevano essere corrisposti i 10 ducati mancanti al pittore, e saldare le spese del processo. In un primo momento i frati si trovarono in accordo con la sentenza del Podestà, ma quando in seguito al sequestro dei beni, già intimato in precedenza, per un ammontare equivalente a quanto dovuto, Alvise da Collo, loro rappresentante, tornò a reclamare l'inadempienza da parte del pittore. Alla fine Francesco ottenne il pagamento mentre i beni sequestrati ai frati vennero portati ugualmente al banco dei pegni per ottenere il risarcimento delle spese sostenute durante la causa⁴⁵.

La pala eseguita da Beccaruzzi per i frati di San Francesco oltre ad essere considerata una dei suoi capolavori, rappresenta un unicum nel suo corpus artistico, perché l'unica ad essere contrassegnata con la sua firma, posta sul sasso sotto il piede di san Ludovico da Tolosa.

Contemporaneamente a questa commissione dovette eseguire la pala per la chiesa di San Giovanni Battista di Nervesa della Battaglia, perché nel luglio del 1546 vengono eletti gli arbitri per la valutazione del lavoro. A cura degli interessi della comunità è nominato Nicola di Claudio, prete a Treviso, a difesa dell'operato dell'artista Alvise Bianchino, pittore di Conegliano⁴⁶. I due arbitri riferiscono che le figure dipinte sulla pala valgono 4 ducati e obbligano la comunità a saldare il dovuto al pittore.

Qualche mese dopo si ritrova Beccaruzzi impegnato per San Vendemiano nella sottoscrizione del contratto di esecuzione della pala per l'altare maggiore della chiesa parrocchiale. La decisione di dare a lui quest'incarico viene presa il 10 ottobre 1546 dai rappresentanti della parrocchia di San Vendemiano e dai fratelli della scuola dedicata allo stesso santo. Insieme decidono l'ammontare massimo della spesa per la commessa, la quota spettante alle singole parti e il modo con cui reperire il denaro necessario. Vengono anche decisi i nomi degli artisti ingaggiati per l'impresa: Francesco Beccaruzzi per la pittura e "Francho Fazinerio" per gli ornamenti. Il giorno dopo il pittore coneglianese è chiamato a

⁴⁵ *Ibidem*, doc. 34, pp. 142 – 143.

⁴⁶ *Ibidem*, doc. 29, p. 139.

firmare il contratto nella sala della Scuola della Beata Vergine della Concezione a Conegliano. Anche in questo caso il documento stilato è molto preciso; la tela deve essere: di buona qualità; consegnata entro il prossimo settembre; rispettare le misure della cappella in cui sarà inserita e il soggetto corrispondere a quello dettato dal contratto:

“[...] uno crucifixo cum li dui ladroni, la Madona tramortida cum Sancto Zuane e una Maria che la sostengano et uno Sancto Vindemiano da l'altra parte, cum altre figure: cavali, angelli, sol et luna obsuradi como si vede nel schizo per esso magistro Francesco fatto [...] et cum altre cosse pertinente a tal instoria, come lontani paesi, città, fabbriche, per più adornamento di quelle et cum obligation etiam di depenzer la instoria di Sancto Vindemiano nel scabello sotto la palla [...]”⁴⁷

Viene riportato il prezzo dell'opera deciso il giorno prima⁴⁸, che è fissato a 100 ducati, e sono stabilite le modalità del pagamento al pittore. Inoltre è stabilito che se il pittore non consegnerà la pala entro il tempo stabilito dovrà restituire 20 ducati, corrispondenti alla prima rata. A conclusione dell'opera questa sarà sottoposta alla stima da parte di pittori esperti e se sarà valutata di un valore inferiore, gli sarà corrisposta la somma definita dagli estimatori, se invece l'esito sarà superiore ai 100 ducati non potrà ricevere pagamenti superiori alla cifra stabilita dal contratto⁴⁹.

Probabilmente Beccaruzzi non terminò mai il dipinto, e chissà se almeno lo iniziò, di sicuro eseguì lo schizzo che viene nominato nel documento cinquecentesco e sarebbe interessante poterlo studiare, ma molto probabilmente è andato perduto, o peggio ancora distrutto, se fino ad oggi non si hanno notizie in merito.

Oggi sull'altare della cappella maggiore della chiesa di San Vendemiano si ammira un'opera, di soggetto diverso, eseguita da Giovanni Pietro Silvio, la cui firma è ben leggibile sulla pala. Il cambio della commissione è attestata da un documento archivistico del 16 ottobre 1547 con il quale la scuola di San Vendemiano attribuisce piena libertà nella scelta di un altro artista e del soggetto più conveniente da far rappresentare a Girolamo Fenaroli, il rettore della chiesa. Il documento è datato un anno dopo il contratto stipulato con Beccaruzzi e di un mese posteriore al termine ultimo per la consegna della sua opera. Forse Francesco non aveva nemmeno iniziato la pala e i committenti hanno preferito quindi rivolgersi a un altro artista invece di insistere con lui⁵⁰.

⁴⁷ *Ibidem*, doc. 35, pp. 143 – 144.

⁴⁸ *Ibidem* I, doc. 35, p. 143.

⁴⁹ *Ibidem* I, doc. 35, pp. 143 – 144.

⁵⁰ *Ivi*.

Dopo questa inadempienza contrattuale, che gli procurò sicuramente dei problemi di natura giuridica, nomina Lorenzo Treza suo procuratore per tutte le liti in corso, in particolare quelle contro Francesco vasaio di Treviso e Ludovico Fiumicelli⁵¹. Con quest'ultimo era in controversia ancor prima del 1543; e le divergenze tra i due dovevano essere gravi se nemmeno l'intervento dell'amico Paris Bordon era riuscito ad assopire la lite.

Con l'ex socio si incontra nuovamente a fine anno quando entrambi compaiono come arbitri nella contestazione su alcune pitture eseguite da Giovanni Padovano per Francesco Greco nella sua casa in contrada di Santa Maria Maggiore a Treviso. Il primo ad essere nominato è Beccaruzzi, che interviene in difesa del pittore, dopo qualche giorno, in risposta, il committente chiama dalla sua Fiumicelli che accetta l'incarico⁵².

Sempre nel 1547 si rintraccia un'annotazione autografa dell'artista con quale afferma di aver eseguito un *Cenacolo* con sopra una *Madonna* per le monache di Santa Cristina e San Parisio di Treviso e di aver ricevuto dalla badessa suor Angela la somma di 81 ducati, parte compensati con l'affitto di tre anni, parte in oggetti e parte in denaro⁵³.

A pochi anni di distanza, nel 1550, Beccaruzzi subisce un lutto importante, quello del fratello Matteo, al quale doveva essere molto legato, visti i continui favori tra i due. La cognata, donna Marina, nomina suo procuratore Francesco che così può collocare il giovane nipote, Simone, a bottega da un sarto per apprenderne l'arte praticata anche dal defunto padre⁵⁴.

Un successivo atto testimonia il Beccaruzzi nuovamente dal notaio per nominare un suo nuovo rappresentante, un certo Pietro Foscari, al fine, soprattutto, di vedersi pagato il debito che Giuseppe Bisogna *calderario* di Vicenza aveva nei suoi confronti già dal 1536⁵⁵.

Per avere notizie di altre pitture da lui eseguite bisogna aspettare alcuni anni, intanto nel 1552 viene nominato procuratore da Clara, figlia di Filippo di Bassano e Angela, e sorella di Isabella, monaca a San Parisio, luogo dove sicuramente avrà avuto l'occasione di conoscere bene l'artista dato i suoi continui contatti con la comunità monastica⁵⁶.

Un ipotetico incarico artistico lo vede impegnato nella decorazione ad affresco della chiesa di San Paolo a Treviso. Di quest'impresa rimangono le note di pagamento a un certo "magistro Francesco depentor" effettuate tra il 1552 – 54, ipotetico appunto perché non viene fornito né un cognome dell'artista né il luogo di provenienza o altre specificazioni. La superficie dipinta era davvero notevole: soffitto; fregio; finto marmo; pitture fuori dalle

⁵¹ *Ibidem*, doc. 36, p. 144.

⁵² *Ibidem*, doc. 38, p. 145.

⁵³ *Ibidem* I, doc. 37, pp. 144 – 145.

⁵⁴ *Ibidem* I, doc. 39, p. 145.

⁵⁵ *Ibidem*, doc. 40, pp. 145 – 146.

⁵⁶ *Ibidem*, doc. 41, p. 146.

cappelle; tre cappelle e la cappella di santa Caterina. Purtroppo anche in questo caso non è rimasta traccia di questa imponente opera decorativa e questo non aiuta a definire con certezza che il pittore Francesco, nominato nei pagamenti, sia Beccaruzzi⁵⁷.

Sicuramente eseguì le portelle d'organo per la chiesa di Santa Maria Maggiore a Treviso, anche queste perdute. La certezza dell'esecuzione è data dai nei registri del monastero conservati oggi nell'Archivio di Stato, un autografo di Beccaruzzi conferma il pagamento della caparra da parte del priore Marcilian da Brescia per 51 lire e 14 soldi⁵⁸.

Da questa data fino all'ultimo documento che riguarda direttamente Francesco Beccaruzzi c'è silenzio documentario, ad eccezione di una convocazione come testimone⁵⁹. Il 30 luglio 1563 il nipote Simone convoca la zia Polissena a comparire davanti al Podestà di Conegliano per la divisione della casa di famiglia⁶⁰, fatto che avvenne il 27 settembre dello stesso anno⁶¹. La morte di Francesco è quindi da far risalire ai mesi precedenti a luglio del 1563, anche se la sua ultima attestazione in vita è del 1557⁶².

⁵⁷ *Ibidem*, doc. 42, p. 146.

⁵⁸ *Ibidem*, doc. 45, p. 147.

⁵⁹ *Ibidem*, doc. 47, p. 147.

⁶⁰ *Ibidem*, doc. 48, p. 147 – 148.

⁶¹ V. Botteon, *Della vita e delle opere, op. cit.*, p. 489 e pp. 500 – 501.

⁶² *Ibidem*, p. 489.

3. LA SUA MEMORIA ATTRAVERSO LA STORIA

Francesco Beccaruzzi era un pittore attivo nella provincia, tra Conegliano e Treviso e che, da quanto risulta dai documenti, non si spinse mai fino a Venezia o in altre città più attive economicamente, culturalmente e artisticamente, per questo lo si può definire un artista secondario rispetto alla grande storia dell'arte. Da questo suo atteggiamento ne conseguì la sua marginalità come artista, quindi non ci si può stupire se la sua fortuna critica non è sempre stata costante nel corso dei secoli.

Il primo ad affermare la sua esistenza e a delineare la sua attività è Carlo Ridolfi, uno degli iniziatori della letteratura artistica, che nel 1648 già lo riferisce seguace e discepolo di Pordenone. Riserva poco spazio a Beccaruzzi ma basta per disegnare un primo profilo, ricorda come sue opere i dipinti:

“nella Cappella de’ Medici, in Santa Margherita la tavola de’ Santi Gioacchino, e Anna; e nella Chiesa della Monizione quella di nostra Donna, e San Michele; e nella Maddalena il San Rocco, e’l San Sebastiano. Nel Palagio ove si tien ragione; dipinse varie cose consumate dal tempo; e a piè delle scale vedesi un quadro con la figura di nostra Signora; e dalle parti li Santi Girolamo e Luigi, e un Angelino à piedi col viuolino”⁶³

Le pitture ricordate si trovano tutte nella città di Treviso, solamente un'opera è lasciata nella sua terra natia: *San Francesco riceve le stigmate e sei santi*, e già all'epoca era ritenuta una pala di alto livello, in fatti non è solamente citata, ma viene esaltata la capacità dell'artista nell'esecuzione delle teste dei santi, preziose e “lavorate con molta maestria e tenerezza”⁶⁴.

Alcune opere ricordate da Ridolfi vengono riportate anche da Nicolò Cima che nel 1699, in particolar modo quelle presenti nelle chiese trevigiane; a queste aggiunge la pala dell'altare maggiore di San Parisio⁶⁵.

L'*Incontro dei santi Gioacchino e Anna* e la pala nella chiesa della Maddalena sono ricordate tra le pitture più celebri della città di Treviso da Ambrogio Rigamonti⁶⁶. Informazioni diverse

⁶³ C. Ridolfi, *Le marauiglie dell'arte, ouero Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato. Oue sono raccolte le opere insigni, i costumi, et i ritratti loro*, Venezia, 1648, parte I, pp. 217 - 218.

⁶⁴ *Ibidem*, parte I, p. 218.

⁶⁵ N. Cima, *Le tre facce di Trevigi. Faccia Terza: Il Chiostro*, 1699, BBTv, ms. 643, cc. 224, 249.

⁶⁶ A. Rigamonti, *Descrizione delle pitture più celebri che si vedono esposte nelle chiese ed altri luoghi pubblici di Treviso*, a cura di Cristina Vodarich, Treviso, 1978, pp. 26 – 30.

vengono riportate da Pellegrino Antonio Orlandi che vuole Beccaruzzi allievo di Paris Bordone e attivo a Venezia e Conegliano⁶⁷.

Un ulteriore fonte importante per lo studio odi Beccaruzzi e la sua attività nell'area coneglianese è Francesco Maria Malvolti. Nel 1774, nominato Ispettore per la zona di Conegliano dalla Serenissima, censisce tutte le opere più importanti del territorio; da questa ricognizione nasce il *Catalogo delle migliori pitture esistenti nella città e territorio di Conegliano* redatto in duplice copia, una da inviare agli organi preposti della Serenissima per l'archiviazione; e una per sé. La copia veneziana è stata pubblicata e commentata nel 1964 da Luigi Menegazzi, mentre l'altra è conservata nell'Archivio Comunale di Conegliano ed arricchita con note a margine autografe di Malvolti, che evidentemente non smise mai di revisionare il suo scritto⁶⁸.

Il lavoro richiesto dalla Serenissima era davvero imponente quindi Malvolti si rivolge ai vari parroci, guardiani e addetti alla custodia degli edifici sacri di collaborare, inviando loro stessi un elenco delle opere sotto la loro tutela, in modo da potersi fare un'idea preliminare prima del sopralluogo. Il suo lavoro è per un certo aspetto anticipatore, perché non redige un freddo elenco di capolavori ma, esamina anche lo stato di conservazione suggerendo, ove necessario, delle possibili soluzioni.

Nel suo scritto ben sette sono le opere che vengono riconosciute come lavoro di Beccaruzzi: 1. *Maria Vergine col Bambino, S. Caterina, ecc.*; 2. *San Francesco che riceve le stigmate e sei santi*, che ancora si trovava nell'originaria chiesa di San Francesco; 3. *San Girolamo, sant'Antonio abate, san Marco e Maria Vergine*, collocato sull'altare di San Girolamo nella chiesa di Sant'Antonio Abate; 4. *San Marco, san Luca e un altro santo vescovo*, dalla stessa chiesa demolita di Sant'Antonio Abate; 5. come pure l'*Annunziata*. Le altre due opere ricordate da Malvolti si trovavano nel territorio circostante a Conegliano: 6. una a Mareno di Piave, dove si trova tutt'oggi, la *Madonna con i santi Pietro, Paolo e altri*; 7. l'altra a Vazzola sull'altare di San Maccario raffigurante la *Madonna con i santi Maccario e Giovanni Battista*.

Purtroppo di queste elencate tre sono andate perdute (n. 3, 4, 5), la prima è attribuita a Ludovico Pozzoserrato e solamente una delle rimanenti è anche documentata.

Un'altra fonte quasi contemporanea a Malvolti è la *Nota di alcune pitture esistenti in Conegliano parte a fresco e parte ad oglio esposte alla pubblica vista*⁶⁹ redatta nel 1794 da

⁶⁷ P. A. Orlandi, *ad vocem* Beccaruzzi Francesco, in *Abecedario Pittorico del M. R. P. Pellegrino Antonio Orlandi Bolognese*, Bologna, 1753.

⁶⁸ AMVC, busta 432 e ASV, Inquisitori di Stato, busta 909.

⁶⁹ Anonimo, *Nota di alcune pitture esistenti in Conegliano parte a fresco e parte da oglio esposte alla pubblica vista*, BCPd, ms. B. P. 2537, Miscellanea XVII, di scritti appartenenti alle Belle Arti, 1794.

un anonimo. L'identificazione del viaggiatore in visita a Conegliano è stata portata avanti da Giovanna Baldissin Molli, che ipotizza essere straniero perché nel commentare alcune opere compie dei paragoni con artisti estranei all'ambiente coneglianese. Dall'analisi del testo emergono anche altri interessi verso la letteratura e l'arte in generale, e questo ha portato a formulare il nome di Pier Antonio Novelli che oltre ad essere pittore, poeta ed erudito è anche amico di Malvolti⁷⁰.

Le opere che l'Anonimo riconosce a Beccaruzzi sono solo quattro: la prima nominata è inedita, l'affresco del sotto portico della casa del nobile Signor Sarmede, quella oggi comunemente indicata come casa Sbarra; poi ricorda i dipinti andati perduti in Sant'Antonio Abate, tranne l'*Annunciazione*; e per finire il *San Francesco che riceve le stigmate e sei santi* nella chiesa dei francescani⁷¹.

L'influenza dell'Anonimo sul Malvolti è evidente nella revisione della copia del catalogo in suo possesso, anche se per quanto riguarda i riferimenti a Beccaruzzi non ci sono cambiamenti sostanziali.

Questi studiosi locali svolsero un efficiente lavoro di ricognizione delle opere eseguite dal pittore, ma mancano di dare delle informazioni particolareggiate a riguardo della vita, gli studi e la sua attività.

A questo rimediò in parte Domenico Maria Federici (1803), il primo a ricercare negli archivi dei documenti che potessero aiutare a fissare delle date precise in modo tale da iniziare a fare maggiore chiarezza nella vita di Francesco Beccaruzzi. Subito chiarisce e ribadisce la sua provenienza da Conegliano e non da Castelfranco, confusione che forse doveva essere diffusa se tiene a precisare tale informazione nel titolo. Procedo collocando Beccaruzzi nella cerchia del Giorgione quindi, diversamente da quanto affermato da tutti gli studiosi a lui precedenti che lo vedevano più vicino alle influenze friulane, in particolar modo di Giovanni Antonio de' Sacchis, detto Pordenone.

Dalle sue ricerche archivistiche scopre che il pittore aveva eseguito una pala, imponente per la complessità della composizione, per la chiesa delle monache del convento di Santa Cristina e San Parisio, il *Battesimo di santa Caterina con molti altri santi*, già citata da Cima (1699), e trascrive in modo integrale anche il documento della commissione, datato 23 settembre 1533. Sempre all'interno dell'archivio del convento dice di aver rintracciato un altro documento del 1527 che vedeva coinvolto nuovamente Beccaruzzi per la realizzazione di un dipinto con la *Vergine con il bambino con la badessa e un santo abate*, ma sia

⁷⁰ G. Baldissin Molli, *Un inventario settecentesco di pitture coneglianesi "esposte alla pubblica vista"*, in "Ca' Spineda", XXIII, n. 2, giugno 1982, p. 30.

⁷¹ Anonimo, *Nota di alcune pitture esistenti*, op. cit.

documento che tela oggi sono dispersi. In un manoscritto anonimo scopre che l'*Annunciata* nella chiesa del Gesù di Treviso è ricondotta alla mano del Beccaruzzi, al quale va restituita anche l'*Assunta* di Valdobbiadene, fino a quel momento creduta di Tiziano⁷².

Nell'Ottocento Beccaruzzi riesce a trovare un suo posto anche nella letteratura artistica di interesse nazionale e viene introdotto nel primo tentativo di raccontare l'arte secondo scuole per poter darne un quadro generale. Il compito è svolto da Luigi Antonio Lanzi nella sua *Storia pittorica della Italia* pubblicata nel 1795, dove riportava nuovamente il Beccaruzzi nella scuola di Pordenone⁷³.

La maggior conoscenza di questo pittore di fama locale nel corso dello stesso secolo è dovuto, almeno in parte, alla soppressione degli ordini religiosi che comportò lo spostamento dei beni mobili, in particolar modo delle opere d'arte. Le più meritevoli confluirono a Venezia per la costituzione delle Gallerie dell'Accademia e questa sorte toccò anche al *San Francesco riceve le stigmate e sei santi*. Dopo esser giunto in laguna fu introdotto nelle molteplici guide del museo e della città a iniziare da Gianantonio Moschini nel 1815⁷⁴. Dopo qualche anno, 1822, Giambattista Soràvia scrive un testo dedicato alle chiese di Venezia e, all'interno dei Santi Giovanni e Paolo, indica un *San Francesco in orazione nel deserto* di Beccaruzzi e ne ricorda l'afferenza alla scuola di Pordenone⁷⁵, l'importanza e la bellezza del dipinto è testimoniata anche dalla sua inclusione nella raccolta dei migliori dipinti delle chiese veneziane di Francesco Zanotto⁷⁶, che fortunatamente allega un'incisione permettendo oggi di riconoscere il dipinto, che si pensava perduto, in quello appartenuto alla famiglia Mestrovich, e oggi di nuovo visibile grazie alla donazione al museo veneziano di Ca' Rezzonico.

A perpetuare il ricordo di Beccaruzzi collabora anche Stefano Ticozzi che però alle poche informazioni ne aggiunge una errata: riferendo che di quest'artista "molte pitture vedevansi in Venezia ed altrove"⁷⁷. Secondo Francesco Zanotto, che si occupa del coneglianese nella sua *Pinacoteca della I. R. Accademia di Venezia*⁷⁸, l'errore è ripreso da Orlandi,

⁷² D. M. Federici, *Memorie Trevigiane sulle opere di disegno dal Mille e Cento al Mille Ottocento*, Venezia, 1803, vol. II, pp. 8 – 9.

⁷³ L. A. Lanzi, *Storia pittorica della Italia, Scuola Veneta*, 1809, vol. III, Epoca seconda, p. 95.

⁷⁴ G. Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle Belle Arti, opera di Giannantonio Moschini*, Venezia, 1815, p. 514.

⁷⁵ G. Soràvia, *Le chiese di Venezia descritte ed illustrate*, Venezia, 1822, vol. 1, p. 100.

⁷⁶ F. Zanotto, *Pinacoteca Veneta ossia raccolta dei migliori dipinti delle chiese di Venezia illustrati da Francesco Zanotto*, Venezia, 1860, vol. 2, p. 82.

⁷⁷ S. Ticozzi, *ad vocem* Beccaruzzi Francesco, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietra, coniatori di medaglie, mosaicisti, niellatori, intarsiatori d'ogni età e d'ogni nazione di Stefano Ticozzi socio onorario dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, dell'ateneo di Venezia, ecc.*, Milano, 1833, tomo I, p. 17.

⁷⁸ F. Zanotto, *Pinacoteca della I. R. Accademia di Venezia*, Venezia, 1833, I, fasc. 43.

sottolineando che se realmente avesse operato a Venezia i maggiori biografi della città, come Boschini e Sansovino, così pure il celebre Vasari in visita in laguna, ne avrebbero lasciato memoria. Afferma che al massimo Beccaruzzi potrebbe essere stato presente a Venezia per un breve periodo per studiare le opere di Pordenone e Tiziano sulle quali si formò, ma che poi lavorò sempre tra Treviso e Conegliano. Zanotto è anche l'unico autore ad arricchire la sua breve biografia con un ritratto dell'artista, rielaborato sulla figura di san Ludovico di Tolosa della pala rappresentante *San Francesco riceve le stigmate e sei santi* a Conegliano. Secondo la tradizione, infatti, il santo sarebbe il ritratto del pittore dato che poggia il piede sopra il cubo di pietra con la sua firma. Si capisce però che Zanotto non è così sicuro di questa credenza dato che dichiara di averlo inserito perché sarebbe stato brutto lasciare lo spazio bianco, dato che per tutti gli altri artisti aveva inserito il ritratto.

Sempre nello stesso anno, 1833, vengono pubblicate le *Lettere sulle Belle Arti trevigiane* di Lorenzo Crico nelle quali si leggono delle lunghe e dettagliate descrizioni dei dipinti presenti nel territorio della provincia che includono anche alcune del pittore qui trattato⁷⁹.

Nei decenni successivi gli storici, critici e redattori di compendi di storia dell'arte, avari di informazioni, danno solo brevi accenni; unica eccezione è Matteo Sernagiotto, nelle sue *Passeggiate* ricorda nuovamente tre dipinti trevigiani: il *Battesimo di Santa Cristina* per l'omonima chiesa; l'*Annunciata* della chiesa del Gesù e l'*Incontro di san Gioacchino e sant'Anna* nella chiesa di Santa Margherita⁸⁰.

In occasione delle nozze Zava – Bastanzi, Gerolamo Biscaro pubblica un libretto con tre documenti inediti dell'archivio di Treviso, tra questi anche uno riguardante Beccaruzzi. Si tratta della lite avvenuta nel 1543 con Ludovico Fiumicelli, suo socio collaboratore, nella quale interviene, in qualità di arbitro, Paris Bordon, nel documento identificato come amico di entrambi⁸¹. E' questa quindi un'altra importante scoperta relativa alla vita del pittore, ma soprattutto aiuta la critica a collocarlo in un determinato ambiente culturale e in una rete di amicizie, dove sicuramente Bordon si presenta come legame e contatto con le opere di Tiziano.

Sul finire dell'Ottocento Bernard Berenson irrompe nella critica artistica e dopo la monografia su Lorenzo Lotto, all'interno della quale cita anche Beccaruzzi, definendolo un lottesco⁸², inizia la serie di *Indici* nei quali trova maggiore spazio. Nel 1897 inquadra Beccaruzzi come "pupil" di Pordenone e imitatore di tutti i maggiori pittori veneziani a lui

⁷⁹ L. Crico, *Lettere sulle Belle Arti trevigiane del Canonico Lorenzo Crico*, Treviso, 1833.

⁸⁰ M. Sernagiotto, *Passeggiata per la città di Treviso. Verso il 1600 e memorie illustrative di cose e fatti anteriori*, Treviso, 1869 – 1871, ristampa fotomeccanica, Bologna, 1975.

⁸¹ G. Biscaro, *Per Nozze Zava – Bastanzi*, Teviso, 15 gennaio 1880.

⁸² B. Berenson, *Lorenzo Lotto: an essay in constructive art criticism*, New York - London, 1895, p. 306.

contemporanei, segue poi il catalogo delle opere che Berenson amplia in modo esponenziale rispetto a quanto fino a quel momento gli veniva riconosciuto. Oltre alle opere già note a Treviso, Conegliano e Venezia, ne aggiunge altre presenti in Italia e tante altre collocate all'estero, per un totale di più di sessanta opere⁸³. All'interno di questa lista si trovano però dipinti molto diversi tra loro, la cui compresenza nel *corpus* artistico del pittore doveva venir giustificata con la convinzione che Beccaruzzi era un ottimo imitatore di maniere diverse. Nelle edizioni successive, specialmente quelle posteriori alla pubblicazione di Vincenzo Botteon, il catalogo viene praticamente dimezzato grazie alla restituzione di alcune opere ai legittimi autori⁸⁴.

Il primo lavoro specifico su Beccaruzzi è datato 1913 ad opera appunto di Botteon che aveva iniziato ad interessarsi all'artista già durante le ricerche svolte negli archivi di Conegliano con lo scopo di far maggiore chiarezza su Giovanni Battista Cima⁸⁵.

La sua *Della vita e delle opere di Francesco Beccaruzzi, pittore coneglianese*⁸⁶ è davvero una svolta verso una maggior conoscenza dell'artista perché delimita temporalmente la sua attività e riesce, grazie al rinvenimento di nuovi documenti, a stabilire una certa cronologia delle opere e degli eventi della vita privata. Anche Botteon redige un catalogo sommario unendo le sue conoscenze locali agli *Indici* di Berenson e integrando le notizie con l'indicazione delle opere perdute, così facendo arriva ad enumerarne ben novantadue, nelle quali vede l'influenza di Lotto e Bordon ma anche gli insegnamenti di Giorgione e Tiziano recepiti tramite gli artisti attivi a Treviso.

Dopo questo importante studio i successivi contributi sono sporadici e limitati a piccoli gruppi di dipinti: come quello di Giuseppe Fiocco nel 1921 che riconduce a Beccaruzzi alcuni dipinti inseriti nel catalogo di Pordenone⁸⁷; o pubblicazioni locali sulle singole chiese, come Fiocco e Luigi Menegazzi⁸⁸; Nilo Faldon⁸⁹; oppure all'interno di lavori più generali, come in Adolfo Vital⁹⁰ e Alfredo De Mas⁹¹.

⁸³ B. Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance with an Index to their Works*, New York - London, 1897, pp. 78 – 81.

⁸⁴ B. Berenson edizioni del 1899; 1903; 1907; 1910; 1936; 1957; 1958.

⁸⁵ V. Botteon e A. Aliprandi, *Ricerche intorno alla vita e alle opere di Giambattista Cima*, Conegliano, 1893, ristampa anastatica, Bologna, 1984.

⁸⁶ V. Botteon, *Della vita e delle opere di Francesco Beccaruzzi pittore coneglianese*, in “Nuovo Archivio Veneto”, nuova serie, anno XIII, 1913, tomo XXVI, parte II, ott. – dic., Venezia, pp. 480 – 513.

⁸⁷ G. Fiocco, *Pordenone ignoto*, in “Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione”, 1921, pp. 193 – 210.

⁸⁸ G. Fiocco e L. Menegazzi, *Il duomo di Conegliano*, Cittadella, 1965.

⁸⁹ N. Faldon, *San Rocco di Conegliano : ambiente e vicende di una comunità parrocchiale*, Vittorio Veneto, 1968.

⁹⁰ A. Vital, *Manualetto di notizie storiche ed artistiche coneglianesi*, Conegliano, 1926.

⁹¹ A. De Mas, *Conegliano: arte, storia e vita*, Milano, 1966; 2° ed. Venezia, 1972.

L'unica eccezione è il testo dattiloscritto di Giuseppe Liberali⁹² che pure si concentra solo su un ristretto numero di opere, tre pale d'altare la cui commissione documentaria è a favore di Beccaruzzi ma che poi, per motivi a sconosciuti, viene estromesso a favore di altri pittori. Si tratta delle pale oggi collocate sull'altare maggiore della chiesa di Biancade e San Venedemiano, mentre quella di Trevignano è andata dispersa. Il suo intervento è comunque completato da un accenno a tutta la sua vita artistica ma nel commento si presenta come una voce fuori dal coro. Il suo giudizio sulle due pale ritenute da tutta la critica i capolavori di Beccaruzzi (*San Francesco che riceve le stigmate e sei santi*, Conegliano, e *l'Assunzione della Vergine* di Valdobbiadene) non lascia dubbi sulla sua posizione:

“Se fosse vero [che i due dipinti sono i suoi capolavori] è arte di pura imitazione e rinunciare a cercare in essi una qualsiasi personalità pittorica[...]⁹³”

Sembra mitigare un po' la sua invettiva contro il pittore coneglianese solo in rapporto al dipinto del Duomo di Castelfranco, *l'Incontro dei santi Gioacchino e Anna*, opera non documentata ma già a lui attribuita nel 1699 da Nicolò Cima. Addirittura la ricorda come “universalmente ritenuta una gemma”⁹⁴ e da ritenersi il suo vero capolavoro, per la capacità di fondere e personalizzare più stimoli diversi provenienti da Cima, Bordon e Pordenone.

L'intervento di Liberali si conclude dichiarando che si possono riconoscere due Beccaruzzi: uno storico, rappresentato solo da due opere documentate e contemporanee tra loro; e uno critico, che a causa della sua non spiccata personalità artistica è difficile da individuare. Il suo duro giudizio continua così:

“[...] partito dalla scuola del Cima e del Pordenone, operò soprattutto sotto l'influenza del Tiziano attraverso i contatti col Bordone e con il Lotto, e si orientò timidamente e senza successo verso il Veronese. Ma fu artista di povere risorse inventive e tecniche, imitatore senza forza assimilativa e senza stabilità, provinciale senza intraprendenza e senza orizzonti culturali e poetici [...] per cui la sua levatura ed evoluzione artistica è appena avvertibile, più storicamente ricostruita che criticamente ricercata.”⁹⁵

Altra tappa fondamentale è la pubblicazione nel 1964, a cura di Luigi Menegazzi, dell'ormai dimenticato *Catalogo* del Malvolti (1774) conservato nell'Archivio di Stato di Venezia. Riproduce integralmente il documento manoscritto e lo arricchisce di note, nelle quali

⁹² G. Liberali, *Un Beccaruzzi mancato e un Varotari inedito*, Treviso, 1945, pp. 1 – 30.

⁹³ *Ibidem*, p. 23.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 25.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 29.

riconduce a Beccaruzzi ben quattro dipinti segnati all'epoca come anonimi o attribuiti ad altri: *San Marco tra i santi Leonardo e Caterina*, in Duomo; *Sposalizio di santa Caterina*, chiesa dei Santi Rocco e Domenico; *Madonna con il bambino tra i santi Giovanni Battista e Francesco d'Assisi e un angioletto musicante*, chiesetta della Beata Vergine delle Grazie e *Adorazione dei pastori e Sposalizio di san Giuseppe*, chiesa dei Santi Martino e Rosa.

Solamente nel 1981 c'è un rinnovato interesse per l'artista da parte di Giorgio Fossaluzza⁹⁶ che riprende in mano tutto il materiale rielaborandolo con nuove aggiunte e per la prima volta viene dato maggior spazio all'analisi dei dipinti cercando di trovare anche delle connessioni tra loro.

A distanza di dieci anni lo stesso studioso ritiene necessaria una nuova pubblicazione sull'argomento per includere le ultime scoperte archivistiche ad opera di Giampaolo Cagnin. Il saggio, inserito all'interno del testo dedicato al restauro della chiesetta della Madonna della Neve⁹⁷ (all'interno della quale secondo Fossaluzza sarebbe conservato uno dei primi lavori di Beccaruzzi), dà una visione molto più ampia dell'artista inserendolo in un preciso contesto culturale, fornendo una breve presentazione degli artisti locali a lui contemporanei. Oltre ad aggiornare le attribuzioni di alcune opere, risulta fondamentale l'appendice documentaria di facile consultazione che unisce in ordine cronologico tutti i documenti rintracciati nei vari archivi nei secoli precedenti.

L'ultimo intervento dal punto di vista cronologico è di Antonio Soligon che, alla fine del suo interessante e completo saggio sulla pala di *San Francesco riceve le stigmate e sei santi*, ripropone la vita del pittore e fornisce le linee guida della sua fortuna critica, riprendendo in modo riassuntivo l'ultimo contributo di Fossaluzza⁹⁸.

⁹⁶ G. Fossaluzza, *Profilo di Francesco Beccaruzzi*, in "Arte Veneta", n. 35, 1981, pp. 71 – 83.

⁹⁷ G. 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" di Silvano Armellin e Giorgio Fossaluzza, Treviso, 1993, pp. 101 – 153.

⁹⁸ A. Soligon, *Alcune considerazioni sulla pala di F. Beccaruzzi per l'Altare Maggiore di San Francesco di Conegliano*, in "Storiadentro", n. s., 2, 2003, pp. 100 – 147.

4. INFLUENZE STILISTICHE

Come si nota dalla ricostruzione della vita di Francesco Beccaruzzi tramite il solo utilizzo dei materiali rinvenuti in archivio poche sono le opere a lui commissionate e ancor oggi rintracciabili.

Fin'ora gli studiosi si sono affannati ad attribuirgli le opere più disparate per stile ed esecuzione e poco si collegano alle sole due opere eseguite sicuramente da lui.

Per risolvere il problema delle attribuzioni moderne bisognerebbe riuscire a ricostruire i primi passi nel campo dell'arte di Francesco Beccaruzzi; ma la questione non sembra però essere di così semplice risoluzione.

Botteon, che per primo si occupò in modo approfondito dell'artista, enunciava la possibilità di un apprendistato presso la bottega di Giovanni Battista Cima da Conegliano che, bisogna ricordare, già dal lungo tempo dimorava stabilmente a Venezia⁹⁹. Lui stesso però riconosce che il celebre pittore non poteva fungere da stabile riferimento, sia per il domicilio in laguna, sia per la morte prematura (nel 1516 circa), ma anche per la nascita di una nuova maniera sostenuta da Tiziano¹⁰⁰.

Il collegamento tra i due pittori coneglianesi, oltre ad essere aiutato dal fatto di essere entrambi cittadini di Conegliano era ulteriormente rinforzato dalla vicinanza delle rispettive abitazioni: la casa natale del Cima si trova nella Ruga inferiore di *Sarano*, attuale via Cima, e quella di Beccaruzzi nella strada parallela, *Saranello* o *Ruga Superiore*, oggi via Beccaruzzi¹⁰¹; e si ipotizza che le due proprietà fossero tra loro confinanti.

L'ipotesi di Botteon gli procura l'accusa da parte di Fossaluzza di *romanticismo storico* utilizzato per istituire una "scuola coneglianese" che vede nel Cima il grande maestro e in Beccaruzzi il suo allievo e continuatore della sua maniera, dando in questo modo maggior importanza e lustro alla città¹⁰².

A difesa di Botteon si può affermare che dal punto di vista anagrafico i presupposti ci sono: intorno ai 13 anni Beccaruzzi poteva aver iniziato a lavorare presso la bottega del maestro Cima, ma nessun documento attesta quest'idea e niente fa pensare a un soggiorno veneziano

⁹⁹ Il Cima si trasferisce a Venezia nel 1489, ma in più occasioni dovette ritornare nella terra natia sia per la consegna di opere d'arte a lui commissionate dai suoi compaesani, sia per la gestione dei suoi affari. V. Botteon, *Della vita e delle opere di Francesco Beccaruzzi pittore coneglianese*, in "Nuovo Archivio Veneto", nuova serie, anno XIII, 1913, tomo XXVI, parte II, ott. - dic., Venezia, p. 484.

¹⁰⁰ V. Botteon, *Della vita e delle opere*, op. cit., p. 484.

¹⁰¹ V. Botteon e A. Aliprandi, *Ricerche intorno alla vita e alle opere di Giambattista Cima*, Conegliano, ristampa anastatica, Bologna, 1984, pp. 20 - 21; V. Botteon, *Della vita e delle opere*, op. cit., p. 481.

¹⁰² G. 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" di Silvano Armellini e Giorgio Fossaluzza, Treviso, 1993, p. 101.

di Beccaruzzi. Nemmeno le testimonianze pittoriche ci aiutano a risolvere la questione perché i primi dipinti attribuiti a Beccaruzzi, gli affreschi del 1519 della Scuola della Beata Vergine della Concezione a Conegliano, sono andati distrutti.

In realtà è lo stesso Botteon che poco dopo si smentisce affermando che l'inserimento all'interno della bottega di Cima era poco probabile. Da lui probabilmente apprese la passione per la pittura e studiò le sue opere presenti nel territorio, in particolar modo la pala dell'altare maggiore del Duomo di Conegliano. Ma per imparare l'arte del dipingere probabilmente si rivolse a Giovanni Antonio de' Sacchis, detto Pordenone, che già nel 1511 si trovava a Susegana ad affrescare la chiesetta dei conti di Collalto (la sua impresa più rilevante nella zona) per poi trasferirsi a Conegliano per la decorazione ad affresco delle facciate dei palazzi disposti lungo la *Contrada Granda*, le attuali via XX Settembre e Beato Ongaro¹⁰³.

Prima degli studi di Botteon, Bernard Berenson aveva collegato Beccaruzzi alla cerchia dei lotteschi nel suo primo lavoro monografico su *Lorenzo Lotto* (1895)¹⁰⁴; mentre nell'*Indice* di poco successivo, 1897, lo definisce, nell'introduzione all'elenco delle opere dell'artista, "pupil of Pordenone; imitator of all his great Venetian contemporaries, finally imitator of Paul Veronese"¹⁰⁵, che riproporrà anche nelle successive edizioni.

In seguito alla pubblicazione di Botteon, Berenson riformula l'*incipit* così, negli *Indici* dal 1932 in poi, Beccaruzzi viene definito un veneziano, "scolaro di Cima; seguace del Pordenone; e poi del Tiziano, del Palma, di Bonifazio ecc."¹⁰⁶.

Grazie ai recenti contributi e alla scoperta di nuove opere presenti nel territorio coneglianese si può riconoscere, con maggior certezza, Pordenone come primo maestro di Beccaruzzi. Un primo incontro avvenne sicuramente a Conegliano, ma la prima ipotesi collaborativa si colloca a Treviso, intorno al 1519 – 1520, nella cappella Malchiostro del Duomo, dove Pordenone, ingaggiato per l'intera decorazione della cappella, deve abbandonare i lavori prima del completamento per andare a Cremona. L'ultimazione, secondo gli studiosi, viene affidata ad alcuni suoi fidati allievi o collaboratori, e tra questi è da riconoscervi anche Beccaruzzi¹⁰⁷.

¹⁰³ V. Botteon, *Della vita e delle opere*, op. cit., pp. 484 – 486.

¹⁰⁴ A. Soligon, *Alcune considerazioni sulla pala di F. Beccaruzzi per l'Altare Maggiore di San Francesco di Conegliano*, in "Storiadentro", n. s., 2, 2003, p. 145.

¹⁰⁵ B. Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance with an Index to their Works*, New York, London, 1897, pp. 78 – 81.

¹⁰⁶ B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance: a list of the principal artists and their works with an index of places*, Oxford, 1932, p. 67.

¹⁰⁷ A. Soligon, *Alcune considerazioni sulla pala*, op. cit., p. 145.

Da lui sicuramente riprende alcuni aspetti, come ad esempio la monumentalità delle figure e il modulo un po' allungato di esse; ma una volta giunto a Treviso, città che nel Cinquecento era molto attiva artisticamente, entra in contatto con una cerchia di artisti con diversi interessi. E' sempre a Treviso che conosce la nuova pittura introdotta da Tiziano, anche se la versione diffusa a Treviso è l'interpretazione che ne viene data dagli artisti satelliti del grande maestro, che cercano di adeguare il suo stile al gusto dell'entroterra ancora legato alla vecchia maniera.

Il più importante di questi pittori è senz'altro Paris Bordon con il quale instaura un rapporto non solo di carattere lavorativo. Il legame di amicizia tra i due è testimoniato dall'incarico di arbitro assunto da Bordon durante la lite tra Francesco Beccaruzzi e Ludovico Fiumicelli; nel documento di nomina è definito amico di entrambe le parti¹⁰⁸.

Un generale tizianismo emerge in tutte le opere a lui attribuite dagli anni Trenta in poi, periodo che corrisponde all'inizio della collaborazione con Fiumicelli e l'incarico di Biancade, terminato in realtà da Bordon.

A questi pochi e sicuri riferimenti come modelli se ne aggiungono poi tanti altri, citati di volta in volta in relazione alle singole opere e messi in rilievo nelle schede del catalogo che segue. Lo stereotipo che vede Beccaruzzi come un valente imitatore dei suoi contemporanei non è stato ancora del tutto rimosso e questo impedisce il vero riconoscimento delle sue vere capacità artistiche. Il pensiero degli studiosi fino alla metà del Novecento può essere riassunto dalle parole di Giuseppe Liberali che lo definisce:

“un artista di povere risorse inventive e tecniche, imitatore senza forza assimilativa e senza stabilità provinciale senza intraprendenza e senza orizzonti culturali e poetici per cui la sua levatura ed evoluzione artistica è appena avvertibile, più storicamente ricostruita che criticamente ricercata”¹⁰⁹.

L'impossibilità di poter delineare la figura artistica di Beccaruzzi non ha impedito, anzi ha giustificato l'introduzione nel suo catalogo di un ricco ed eterogeneo gruppo di opere.

Bisogna quindi partire dalle attribuzioni più antiche per cercare di fare maggior chiarezza nella sua produzione e ipotizzare un'evoluzione stilistica il più possibile coerente con le opere certe, anche se bisogna ricordare la difficoltà dovuta all'esiguo numero di queste e alla loro contemporaneità cronologica.

¹⁰⁸ G. Fossaluzza, *Un affresco ritrovato, op. cit.*, appendice documentaria I, doc. 27, pp. 137 – 138.

¹⁰⁹ G. Liberali, *Un Beccaruzzi mancato e un Varotari inedito*, Treviso, 1945, p. 29.

5. L'ATTIVITA' ARTISTICA

Con lo studio approfondito dei contributi elaborati dagli studiosi che mi hanno preceduto e l'analisi dettagliata delle singole opere ho posto le basi per elaborare una mia personale opinione sulla produzione artistica di Francesco Beccaruzzi, integrando le commissioni documentate con quelle a lui attribuite.

Questo breve capitolo è pensato per rendere con maggior chiarezza la sequenza cronologica degli incarichi assunti dall'artista (considerando solo le commissioni documentate e le opere attribuite esistenti), quindi per un maggiore approfondimento delle singole opere rinvio alle schede del catalogo.

Come è stato possibile chiarire più volte, l'inizio della carriera di Beccaruzzi è molto incerta e ancora piena di dubbi. Solamente un documento può essere ricollegato al principio dell'attività e riguarderebbe l'intervento nella decorazione ad affresco della Scuola della Beata Vergine della Concezione a Conegliano avvenuta tra il 1519 e il 1520 (scheda 6.4.1.). Il riconoscimento del "Francesco depentor" citato nel documento con Francesco Beccaruzzi non trova concordi tutti gli studiosi e anch'io nutro dei dubbi sull'interpretazione dei nomi. Sempre al periodo giovanile sono attribuiti altri affreschi rinvenuti di recente sotto strati di calce. Sto parlando dell'affresco del sottoportico di Casa Sbarra, raffigurante una *Sacra Conversazione* (scheda 6.7.2.); il *Cristo risorto* della parrocchiale di Campolongo (scheda 6.7.3.) e gli *Angeli* introdotti a cornice della Vergine con il Bambino raffigurata nella parete della chiesetta della Madonna della Neve di Conegliano (scheda 6.7.1.).

Tutte queste opere giovanili sono caratterizzate da un richiamo a Pordenone per la linea delle figure, ma personalizzate tramite una stesura particolare del colore: il cambiamento graduale del tono è ottenuto con un'unica mano e non attraverso la sovrapposizione di più velature.

Gli anni Trenta sono contraddistinti dal rapporto societario con Ludovico Fiumicelli e da uno stile più tizianesco, mediato però dai pittori attivi a Treviso che lo declinano in una versione più appetibile alla provincia veneta.

Insieme al socio viene incaricato per l'esecuzione di una pala d'altare per la chiesa di Santa Maria di Castello di Biancade (1531, scheda 6.5.1.), che però fu portata a termine da Paris Bordon e oggi si trova sull'altare principale della chiesa di San Giovanni Battista a Biancade. Qualche anno dopo viene stipulato un nuovo contratto societario per la pala della chiesa di Santa Maria Nova di Treviso (1533, scheda 6.5.2.), dal quale però viene presto estromesso, consentendogli di eseguire la pala per le monache di Santa Cristina e San Parisio raffigurante

il *Battesimo* (1533, scheda 6.4.2.) della santa patrona della chiesa. Entrambe sono andate disperse, così come *Santa Caterina* (1534, scheda 6.4.3.) per la chiesa di San Leonardo in Castello di Conegliano.

Sempre a questo periodo si può ricondurre l'affresco della navata di sinistra della chiesa di Vazzola raffigurante *San Nicola da Bari tra i santi Girolamo e Caterina d'Alessandria* (scheda 6.7.4.), ma l'opera più rappresentativa di questi anni è sicuramente la *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Giovanni Battista e Francesco d'Assisi e angelo musicante* della chiesetta della Madonna delle Grazie di Conegliano (scheda 6.7.5.) che ben evidenzia il passaggio dall'attrazione giovanile per la pittura di Pordenone e l'avvio verso una maturità artistica segnata dall'influenza della pittura tonale e l'interesse per il paesaggio.

Verso la fine della terza decade del Cinquecento Beccaruzzi è impegnato nella realizzazione di un Confalone e un "Penello" per la Scuola della Beata Vergine della Concezione di Conegliano (1539, scheda 6.4.5.), andati persi come anche gli ipotetici affreschi eseguiti nella casa del cappellano delle monache del convento di Santa Cristina e San Parisio a Treviso (1537, scheda 6.4.4.).

Gli anni Quaranta sono cruciali per l'attività di Beccaruzzi, durante i quali realizza i suoi capolavori e la sua capacità creativa viene finalmente riconosciuta dai suoi contemporanei. A questo decennio appartengono le uniche due opere documentate: l'*Assunzione della Vergine* di Valdobbiadene (1544, scheda 6.3.1.) e *San Francesco riceve le stigmate e sei santi* a Conegliano (1545, scheda 6.3.2.). La prima, valutata da Lorenzo Lotto, lo riconosce come un pittore valente e indipendente, la sua ispirazione all'opera di Tiziano di medesimo soggetto non pregiudica l'opinione di Lotto. Anche oggi il riferimento non deve essere visto come un elemento negativo, anzi serve a riconoscere in Beccaruzzi un pittore attento e aggiornato sui lavori dei principali contemporanei.

Maggiore successo riscuote *San Francesco riceve le stigmate e sei santi*, ammirato costantemente nel corso dei secoli, anche se parte della sua affermazione è da ricondurre alla vicenda storica e alla presenza della firma del pittore che, diversamente dall'*Assunzione*, ha impedito il temporaneo oblio.

Molti sono i rimandi tra il san Francesco di Conegliano e quello della collezione Mestrovich, tanto che inducono a collocare cronologicamente il *San Francesco d'Assisi in orazione nel deserto* (scheda 6.7.6.) a ridosso della pala d'altare. Le due opere condividono la trattazione della figura e del paesaggio, che evidenzia nuovamente la conoscenza delle opere di Tiziano. Dei richiami alla pala dell'*Assunzione* sono invece rintracciabili nella *Madonna con il Bambino e i santi Caterina d'Alessandria, Giovanni Battista, Pietro, Paolo, Rocco e*

Sebastiano, della chiesa arcipretale di Mareno di Piave (scheda 6.7.12.), che la collocano quindi intorno al 1545. Per la realizzazione dei santi Beccaruzzi trae ispirazione da opere di diversi artisti dimostrando ancora una volta la sua conoscenza e maturità artistica.

Anche la recente attribuzione dell'ancona dell'altare maggiore della chiesa di Scomigo (scheda 6.7.7.), formulata da Fossaluzza, va ad arricchire la produzione degli anni Quaranta. Il pessimo stato conservativo della tela aveva impedito una corretta lettura dell'opera e per questo era stata da tempo affidata in modo generico alla scuola di Tiziano; il restauro del 1981 ha finalmente messo fine ad ogni perplessità.

Anche a livello documentativo questo decennio è fervente di attività, ma purtroppo della produzione non rimane traccia. A distanza di pochi anni è ingaggiato per realizzare una pala e alcuni affreschi nella chiesa di Trevignano (1540, scheda 6.4.6.); una pala per la cappella di Francesco Antonio Danesio a Conegliano (1541, scheda 6.4.7.); per Nervesa della Battaglia esegue la pala dell'altare maggiore (1546, scheda 6.4.8.) e una nuova opera per il monastero di Santa Cristina e San Parisio di Treviso (1547, scheda 6.4.9.)

Dalla metà degli anni Quaranta Beccaruzzi sembra interessarsi anche ad altri generi pittorici, il suo catalogo si arricchisce di ritratti di nobildonne e gentiluomini. Per nessuna di queste tele si può dimostrare in modo inconfutabile la paternità, ma la presenza in una di queste di una scritta simile, per formato, all'unica firma del pittore giunta fino a noi fa ipotizzare la sua paternità.

Il ritratto in questione è quello conservato all'Accademia Carrara di Bergamo, *Ritratto di gentildonna con cane* (scheda 6.7.9.), la scritta a lettere capitali è "F. B. D. C. / P." interpretata in "Franciscus Beccarusus de Coneglano / Pinxit". A quest'opera possono essere associati il *Ritratto di gentiluomo* di Firenze (scheda 6.7.8.) e quello della Galleria Colonna di Roma (scheda 6.7.10.), ma anche il *Ritratto di giocatore di palla con paggio*, Berlino, Gemälde Galerie (scheda 6.7.11.).

Lo studio di queste quattro tele fa emergere un medesimo schema compositivo che si compone dalla figura dell'effigiato in primo piano, raffigurato in piedi a mezza figura e leggermente ruotato rispetto l'osservatore. La direzione disegnata dal suo corpo conduce verso l'apertura della quinta alle sue spalle che lascia intravedere il paesaggio animato da figurine. Grande attenzione è riservata agli oggetti che identificano il personaggio e i suoi interessi, così come agli abiti che evidenziano lo *status* sociale dell'effigiato. Questi elementi definiscono un filone che si dimostra essere molto interessante e che meriterebbe un ulteriore approfondimento.

Seguendo queste linee guida Bernard Berenson ha avvicinato al catalogo di Beccaruzzi due ritratti che corrispondono a quanto detto sopra, ma sulla loro paternità nutro ancora sostanziali dubbi. Si tratta del *Ritratto di gentiluomo* della collezione William Mostyn – Owen (scheda 6.7.20), e del *Ritratto di gentiluomo* con ubicazione sconosciuta (scheda 6.7.21).

In parallelo all'attività di ritrattista Beccaruzzi continua a soddisfare le richieste che gli giungono da parte delle comunità religiose. Risale infatti al 1546 il terzo contratto da lui sottoscritto ma poi portato a termine da un altro artista, si tratta della commissione per la chiesa di San Vendemmiano (scheda 6.5.3), sul cui altare maggiore è ancora visibile l'opera di Giovanni Pietro Silvio, subentrato l'anno successivo, forse in conseguenza al mancato rispetto dei termini contrattuali da parte di Beccaruzzi.

La *Madonna con il Bambino in gloria tra san Pietro e san Giovanni Battista, san Giorgio e la Principessa*, ricoverata nel Museo diocesano di Vittorio Veneto (scheda 6.7.14.), segue uno schema strutturato su due fasce orizzontali e sembra essere caratteristico di molte ancone degli anni Quaranta. L'opera può forse esser ricondotta al 1542, data che una volta era dipinta sulla cornice delle due predelle (scheda 6.7.15.), conservate nello stesso museo, che si ipotizza completassero la tela, unico esempio di scena sacra narrativa.

Un medesimo schema compositivo è utilizzato per l'ancona realizzata per la chiesa di Vazzola e oggi conservata nel Museo diocesano di Vittorio Veneto, raffigurante la *Vergine con il Bambino incoronata dagli angeli con i santi Giovanni Battista e Macario Vescovo* (scheda 6.7.13.), collocata sempre nel quarto decennio per il rinnovato riferimento all'*Assunzione della Vergine* del gruppo Madre – Figlio.

Opera di passaggio tra gli anni Quaranta e Cinquanta sembra essere *San Floriano Vescovo di Oderzo consegna le chiavi della sua chiesa e indica san Tiziano come suo successore*, nella chiesetta della Madonna delle Grazie di Conegliano (scheda 6.7.18.). Il suo ruolo è singolare all'interno della produzione artistica dell'artista, si tratterebbe dell'unico esempio di soggetto narrativo di grande formato.

Nonostante il costante avvicinamento all'arte di Tiziano iniziato negli anni Trenta, intorno alla metà del Cinquecento c'è un ritorno alle esperienze giovanili caratterizzate dalla monumentalità desunta da Pordenone e ben espresse nell'*Incontro dei santi Gioacchino e Anna* (scheda 6.7.16.), nel Duomo di Castelfranco, e nella *Vergine Annunciata* del Museo Civico di Treviso (scheda 6.7.17.), anche se le grandi dimensioni di questa singola figura forse sono da imputare alla sua destinazione come portella d'organo.

Tra il 1552 e il 1554 si registrano i pagamenti per gli affreschi nella chiesa di San Paolo (scheda 6.4.10.) e per le portelle d'organo della chiesa di Santa Maria Maggiore (scheda 6.4.11.) entrambe a Treviso ed entrambe andate irrimediabilmente perse.

A queste opere può forse essere aggiunta anche la Vergine in trono con il Bambino tra la santa Giustina da Padova e Caterina d'Alessandria nella chiesa di San Fior di Sotto (scheda 6.7.19.). L'esecuzione di alcuni elementi, come i volti delle donne, richiamo molto le opere sopra nominate, ma l'insieme non mi convince più di tanto, per questo la inserisco con riserva nel catalogo di Beccaruzzi intorno alla seconda metà degli anni Trenta per alcuni riferimenti all'arte di Giovanni Battista Cima da Conegliano.

6. Catalogo

6.1. PREMESSA

Punto di partenza per l'elaborazione del catalogo sono stati gli *Indici* di Bernard Berenson degli anni: 1897; 1899; 1903; 1907; 1910; 1932; 1936; 1953; 1957; 1958 (vedi Appendice 7.1); e il catalogo sintetico elaborato da Vincenzo Botteon nel 1913 (vedi Appendice 7.2) che integra gli *Indici* di Berenson con le sue ricerche e quelle di Gustavo Bampo negli archivi di Treviso.

Le opere indicate da questi studiosi sono state poi accresciute con quelle riportate dagli storici più antichi, come Carlo Ridolfi (1648) e Domenico Maria Federici (1803), fino alle attribuzioni più recenti formulate da studiosi locali come Giorgio Fossaluzza (1993), Giorgio Mise (1999) e Antonio Soligon (2003).

Sotto alcuni aspetti la compilazione del catalogo si è presentata difficoltosa e in alcuni punti parzialmente lacunosi. Le problematiche non si sono riscontrate solo per le opere indicate dalle fonti più antiche, perché disperse o perdute, ma anche da quelle relativamente più recenti, ossia gli *Indici* di Berenson e di conseguenza Botteon. In particolare le opere indicate come proprietà di collezioni private, per la maggior parte in Gran Bretagna, non sono state rintracciate, a causa della mancanza di cataloghi e di qualsiasi altro supporto per la ricerca; inoltre le informazioni in mio possesso risalgono alla fine dell'Ottocento - inizio del Novecento ed è lecito pensare che i dipinti siano stati venduti dai proprietari e che ora si trovino in altre collezioni.

Anche per le opere segnalate all'interno dei musei ci sono state delle difficoltà e non tutte sono state rintracciate; nonostante per la ricerca mi sia avvalsa di più supporti: cataloghi cartacei, cataloghi online e contatti diretti con le istituzioni. Le difficoltà sono da imputare in alcuni casi alla mancata specificazione del museo, ma per lo più ai numeri di inventario, dove segnalati, che con il tempo e le nuove inventariazioni sono mutati. A tutto questo vanno assommate le indicazioni troppo vaghe dei soggetti e i mutamenti di attribuzione, senza dimenticare che spesso è solo Berenson a riferire le opere a Beccaruzzi e non sempre, nelle catalogazioni sintetiche dei musei, viene ricordato.

Per quanto riguarda la parte documentaria si rinvia alle trascrizioni pubblicate in appendice al testo di Fossaluzza (1993).

6.2. Indice delle opere

6.3. <i>Opere documentate</i>	p. 44
6.3.1. ASSUNZIONE DELLA VERGINE - Valdobbiadene, Duomo di Santa Maria Vergine Assunta	p. 45
6.3.2. SAN FRANCESCO RICEVE LE STIGMATE E SEI SANTI - Conegliano, Duomo di Santa Maria Annunciata e San Leonardo	p. 48
6.4. <i>Opere documentate disperse</i>	p. 55
6.4.1. AFFRESCHI - Conegliano, Scuola della Beata Vergine della Concezione	p. 56
6.4.2. BATTESIMO DI SANTA CRISTINA E SANTI - Treviso, chiesa delle monache di Santa Cristina e San Parisio	p. 57
6.4.3. SANTA CATERINA - Conegliano, chiesa di San Leonardo in Castello	p. 59
6.4.4. AFFRESCHI DELLA CASA DEL CAPPELLANO - Treviso, casa del cappellano delle monache del convento di Santa Cristina e San Parisio	p. 61
6.4.5. CONFALONE e “PENELLO” - Conegliano, Scuola della Beata Vergine della Concezione	p. 63
6.4.6. MADONNA TRA I SANTI TEONISTO, GIROLAMO, MARGHERITA E SEBASTIANO e AFFRESCHI CAPPELLA MAGGIORE - Trevignano, chiesa dei Santi Tabra, Tabrata e Teonisto e Margherita	p. 64
6.4.7. PALA D’ALTARE - Conegliano, chiesa di Sant’Antonio Abate	p. 66
6.4.8. PALA D’ALTARE - Nervesa della Battaglia, chiesa di San Giovanni Battista	p. 67
6.4.9. PALA D’ALTARE E CENACOLO CON LA MADONNA - Treviso, chiesa del monastero di Santa Cristina e San Parisio	p. 68
6.4.10. AFFRESCHI SAN PAOLO - Treviso, chiesa delle monache di San Paolo	p. 69
6.4.11. PORTELLE D’ORGANO - Treviso, chiesa di Santa Maria Maggiore	p. 71
6.5. <i>Opere documentate ma eseguite da altri pittori</i>	p. 72
6.5.1. LA VERGINE CON IL BAMBINO TRA I SANTI PIETRO, GIUSEPPE, LIBERALE, MARCO E GIOVANNINO - Biancade, chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista	p. 73
6.5.2. LA VERGINE MARIA CON I SANTI CATERINA, LUCIA, BERNARDO E BENEDETTO e NATIVITA’ DELLA VERGINE - Treviso, chiesa di Santa Maria Nova	p. 76
6.5.3. CRISTO MORTO IN GLORIA SORRETTO DAGLI ANGELI E I SANTI GIROLAMO, VENDEMIANO E LIBERALE - San Vendemiano, chiesa di San Vendemiale Vescovo	p. 78

6.6. Opere attribuite disperse	p. 81
6.6.1. AFFRESCHI - Conegliano, Casa Cometti – Doro, già Rotta	p. 82
6.6.2. I SANTI GIROLAMO, ANTONIO ABATE E MARCO E LA BEATA VERGINE - Conegliano, chiesa di Sant’Antonio Abate	p. 84
6.6.3. SAN MARCO, SAN LUCA E UN ALTRO SANTO VESCOVO - Conegliano, chiesa di Sant’Antonio Abate	p. 85
6.6.4. VERGINE ANNUNCIATA - Conegliano, chiesa di Sant’Antonio Abate	p. 86
6.6.5. NOSTRA DONNA E SAN MICHELE - Treviso, chiesa della Munizione	p. 87
6.6.6. VERGINE CON IL BAMBINO UN SANTO E LA BADESSA - Treviso, chiesa del monastero di Santa Cristina e San Parisio	p. 88
6.6.7. VERGINE ANNUNCIATA - Treviso, chiesa di Santa Maria del Gesù	p. 89
6.6.8. VERGINE CON IL BAMBINO E I SANTI SEBASTIANO, ROCCO, ILARIONE E ONOFRIO - Treviso, Chiesa di Santa Maria Maddalena	p. 90
6.6.9. MADONNA TRA I SANTI GIROLAMO E LODOVICO CON UN ANGELO MUSICANTE - Treviso, Palazzo della Ragione	p. 91
6.7. Opere attribuite	p. 92
6.7.1. ANGELI MUSICANTI e DUE ANGELI RECANTI UNO IL TURIBOLO E L’ALTRO LA NAVICELLA - Conegliano, chiesetta della Madonna della Neve	p. 93
6.7.2. SACRA CONVERSAZIONE - Conegliano, sottoportico di Casa Sbarra	p. 95
6.7.3. CRISTO RISORTO - Campolongo di Conegliano, chiesa di Santa Maria Vergine dell’Annunciazione	p. 97
6.7.4. SAN NICOLA DA BARI TRA I SANTI GIROLAMO E CATERINA D’ALESSANDRIA - Vazzola, chiesa di San Giovanni Battista	p. 99
6.7.5. MADONNA IN TRONO CON IL BAMBINO TRA I SANTI GIOVANNI BATTISTA E FRANCESCO D’ASSISI E ANGELO MUSICANTE - Conegliano, chiesetta della Madonna delle Grazie	p. 101
6.7.6. SAN FRANCESCO D’ASSISI IN ORAZIONE NEL DESERTO - Venezia, Museo del Settecento Veneziano - Ca’ Rezzonico, collezione Mestrovich	p. 106
6.7.7. MADONNA IN TRONO CON IL BAMBINO TRA I SANTI ELENA E TIZIANO E UN ANGIOLETTA - Scomigo di Conegliano, chiesa parrocchiale di Sant’Elena Imperatrice	p. 110
6.7.8. RITRATTO DI GENTILUOMO - Firenze, Galleria degli Uffizi	p. 112

6.7.9. RITRATTO DI GENTILDONNA CON CANE - Bergamo, Accademia Carrara, fondo Lochis	p. 114
6.7.10. RITRATTO DI GENTILUOMO (RITRATTO DI STEFANO COLONNA) - Roma, Galleria Colonna	p. 117
6.7.11. RITRATTO DI GIOCATORE DI PALLA CON PAGGIO - Berlino, Staatlichen Museen, Gemälde Galerie	p. 119
6.7.12. MADONNA CON IL BAMBINO E I SANTI CATERINA D’ALESSANDRIA, GIOVANNI BATTISTA, PIETRO, PAOLO, ROCCO E SEBASTIANO - Mareno di Piave, chiesa arcipretale dei Santi Pietro e Paolo Apostoli	p. 121
6.7.13. VERGINE CON IL BAMBINO INCORONATA DAGLI ANGELI CON I SANTI GIOVANNI BATTISTA E MACARIO VESCOVO - Vittorio Veneto, Museo diocesano di arte sacra “Albino Luciani”	p. 124
6.7.14. MADONNA CON IL BAMBINO IN GLORIA TRA SAN PIETRO E SAN GIOVANNI BATTISTA, CON SAN GIORGIO E LA PRINCIPESSA - Vittorio Veneto, Museo diocesano di arte sacra “Albino Luciani”	p. 127
6.7.15. PREDICAZIONE DI SAN GIOVANNI BATTISTA e FATTI DELLE VITE DI SAN PIETRO E SAN PAOLO - Vittorio Veneto, Museo diocesano di arte sacra “Albino Luciani”	p. 129
6.7.16. INCONTRO DEI SANTI GIOACCHINO E ANNA - Castelfranco Veneto, Duomo di Santa Maria Assunta e San Liberale	p. 131
6.7.17. VERGINE ANNUNCIATA - Treviso, Museo diocesano di arte sacra	p. 134
6.7.18. SAN FLORIANO VESCOVO DI ODERZO CONSEGNA LE CHIAVI DELLA SUA CHIESA E INDICA SAN TIZIANO COME SUO SUCCESSORE - Conegliano, chiesetta della Madonna delle Grazie	p. 135
6.7.19. VERGINE IN TRONO CON IL BAMBINO TRA LE SANTE GIUSTINA DA PADOVA E CATERINA D’ALESSANDRIA - San Fior di Sotto, chiesa di Santa Giustina	p. 137
6.7.20. RITRATTO DI GENTILUOMO - Londra, collezione William Mostyn – Owen	p. 139
6.7.21. RITRATTO DI GENTILUOMO - Ubicazione sconosciuta	p. 140
6.8. <i>Opere respinte</i>	p. 141
6.8.1. RITRATTO DI DONNA (CON SCOIATTOLO) - Amsterdam, Rijksmuseum ...	p. 142
6.8.2. SAN CRISTOFORO - Baltimora, The Walters Art Museum	p. 143

6.8.3. SAN SEBASTIANO IN UNA NICCHIA - Bayonne, Musée Bonnat-Helleu	p. 144
6.8.4. DONNA CHE SI PETTINA - Belluno, Museo civico	p. 146
6.8.5. MADONNA CON IL BAMBINO - Budapest, Szépművészeti Múzeum	p. 148
6.8.6. RITRATTO DI DONNA, DETTA “VIOLANTE” - Budapest, Szépművészeti Múzeum	p. 149
6.8.7. RITRATTO FEMMINILE - Budapest, Szépművészeti Múzeum	p. 151
6.8.8. ADORAZIONE DEI PASTORI - Cambridge, Fitzwilliam Museum	p. 152
6.8.9. MADONNA COL BAMBINO IN GLORIA E I SANTI GIOVANNINO, BARTOLOMEO E GIACOMO - Camino di Oderzo, chiesa parrocchiale di San Bartolomeo Apostolo	p. 154
6.8.10. ADORAZIONE DEI PASTORI e SPOSALIZIO DI SAN GIUSEPPE - Conegliano, chiesa dei Santi Martino e Rosa	p. 156
6.8.11. SPOSALIZIO DI SANTA CATERINA CON I SANTI LEONARDO, CECILIA E NICOLA DA BARI - Conegliano, chiesa dei Santi Rocco e Domenico	p. 159
6.8.12. SAN MARCO TRA I SANTI LEONARDO E CATERINA D’ALESSANDRIA - Conegliano, Duomo di Santa Maria Annunciata e San Leonardo, o Duomo di Santa Maria Nova	p. 162
6.8.13. SPOSALIZIO DI SANTA CATERINA CON SAN GIUSEPPE - Conegliano, Duomo di Santa Maria Annunciata e San Leonardo	p. 164
6.8.14. PIETA’ e ANGELI CHE RECANO GLI STRUMENTI DELLA PASSIONE - Conegliano, ex Monte di Pietà (oggi Hotel Canon d’Oro)	p. 166
6.8.15. SAN GIOVANNI BATTISTA E SAN TADDEO - Conegliano, Museo civico	p. 168
6.8.16. FREGI MONOCROMI - Conegliano, Palazzo Sarcinelli	p. 171
6.8.17. CRISTO E L’ADULTERA - Dijon, Musée Magnin	p. 173
6.8.18. VOCAZIONE DI SAN MATTEO - Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen	p. 175
6.8.19. SAN FRANCESCO D’ASSISI E SAN GIROLAMO CON I DUE COMMITTENTI - Dublino, National Gallery of Ireland	p. 177
6.8.20. TRIBUTO DELLA MONETA (TRIBUTO A CESARE) - Ferrara, Pinacoteca Nazionale	p. 179
6.8.21. LA TEMPERANZA - Londra, Royal Academy	p. 181
6.8.22. RITRATTO DI MARTIRE OLIVETANO (RITRATTO DI MONACO MARTIRE) - Lovere, Galleria dell’Accademia di Belle Arti Tadini	p. 183

6.8.23. RITRATTO DI GENTILUOMO CON CAGNOLINO - Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco	p. 185
6.8.24. SPOSALIZIO DI SANTA CATERINA - Narbonna, Musée des Beaux – Arts	p. 187
6.8.25. RITRATTO DI GIOVANE UOMO - Padova, Museo civico	p. 188
6.8.26. RITRATTO DI MONACO CERTOSINO (RITRATTO DI FRATE CAMALDOLESE) - Padova, Museo civico	p. 189
6.8.27. SACRA FAMIGLIA CON SAN GIOVANNINO E SAN FRANCESCO D’ASSISI - Padova, Musei Civici agli Eremitani	p. 191
6.8.28. RITRATTO MASCHILE - Pavia, Musei Civici del Castello Visconteo, Pinacoteca Malaspina	p. 193
6.8.29. RITRATTO DI GENTILUOMO CON SPADA - Roma, Galleria Doria Pamphilj	p. 196
6.8.30. RITRATTO VIRILE CON FIORE - Roma, Galleria Doria Pamphilj	p. 197
6.8.31. VERGINE IN TRONO CON IL BAMBINO TRA I SANTI LORENZO E GIUSEPPE E ANGELO MUSICO - Soffratta di Mareno di Piave, chiesa dei Santi Lorenzo e Marco	p. 199
6.8.32. SVENIMENTO DELLA VERGINE DURANTE IL TRASPORTO DI CRISTO - Strasburgo, Musée des Beaux – Arts	p. 200
6.8.33. SANTA LUCIA - Treviso, chiesa di Santa Lucia	p. 202
6.8.34. SACRA CONVERSAZIONE CON LA TRINITA’ - Treviso, chiesa di Sant’Ambrogio in Fiera	p. 204
6.8.35. CRISTO NEL SEPOLCRO - Treviso, ex Monte di Pietà (oggi di proprietà della Fondazione Cassamarca)	p. 206
6.8.36. I PROFETI GEREMIA E ISAIA - Treviso, ex Monte di Pietà (oggi di proprietà della Fondazione Cassamarca)	p. 209
6.8.37. RITRATTO DI GIOVANE UOMO CON UNA MELA - Treviso, Museo civico	p. 211
6.8.38. SANT’ANTONIO ABATE - Treviso, Museo civico	p. 213
6.8.39. AFFRESCHI CON SOGGETTO MITOLOGICO - Treviso, Palazzo Filodrammatici, già Bettignoli	p. 215
6.8.40. RITRATTO D’UOMO CON CESPUGLIO DI LIMONI - Ubicazione sconosciuta	p. 217

- 6.8.41. RITRATTO DI GENTILDONNA CON PUTTO ALATO E CAGNOLINO -
Ubicazione sconosciuta p. 219
- 6.8.42. SAN ROCCO NEL DESERTO CURATO DA UN ANGELO - Ubicazione
sconosciuta p. 220
- 6.8.43. SAN VINCENZO TRA SAN DOMENICO, PAPA EUGENIO IV, LORENZO
GIUSTINIANI E SANT'ELENA - Venezia, chiesa della Madonna dell'Orto ... p. 222
- 6.8.44. SAN BERNARDINO DA SIENA TRA SANTA CHIARA E SANTA
MARGHERITA DA CORTONA - Venezia, chiesa di San Barnaba p. 225
- 6.8.45. CRISTO DEPOSTO TRA I SANTI LAZZARO E GIOBBE - Venezia, Gallerie
dell'Accademia p. 227
- 6.8.46. RITRATTO DI FERRANTE D'AVALOS, già RITRATTO DI CESARE BORGIA -
Venezia, Museo Correr p. 229
- 6.8.47. MADONNA COL BAMBINO E I SANTI CATERINA, GIOVANNINO,
GIUSEPPE, NICOLA E DOMENICO - Venezia, Museo Querini Stampalia p. 231
- 6.8.48. SANTA CONVERSAZIONE CON I SANTI SEBASTIANO E ROCCO CHE
PRESENTANO UN DONATORE E SANTA CATERINA D'ALESSANDRIA -
Vercelli, Museo Civico Francesco Borgogna p. 232
- 6.8.49. SAN LORENZO - Vicenza, chiesa di San Lorenzo p. 234
- 6.8.50. SAN SEBASTIANO - Vienna, collezione Harrach p. 236
- 6.8.51. RITRATTO DI GENTILDONNA - Vienna, Kunsthistorisches Museum,
Gemäldegalerie p. 237
- 6.8.52. BATTESIMO DI CRISTO - Vittorio Veneto, chiesa di san Giovanni p. 338
- 6.8.53. SAN GIROLAMO - Vittorio Veneto, Museo diocesano di arte sacra "Albino
Luciani" p. 239

6.3. Opere documentate

6.3.1. ASSUNZIONE DELLA VERGINE

Valdobbiadene, Duomo di Santa Maria Vergine Assunta

Olio su tela, 373 x 210 cm

Documenti: 11 ottobre 1544 – stima di Lorenzo Lotto su incarico dei governatori della fabbrica della Pieve di Santa Maria di Valdobbiadene; 10 dicembre 1544 – memoria della stima della pala nel *Libro di spese diverse* di Lorenzo Lotto; 6 luglio 1545 – accordo tra i governatori della fabbrica della Pieve di Santa Maria di Valdobbiadene e Francesco Beccaruzzi sul giusto compenso.

La pala d'altare, oggi riconosciuta da tutti come opera autografa di Francesco Beccaruzzi, è stata in realtà per lungo tempo attribuita ad un certo Francesco Peccanisio da Conegliano.

Già Federici (1803) riconosce la paternità dell'opera a Beccaruzzi e trascrive anche il documento della stima eseguita da Lorenzo Lotto nel 1544; qualche decennio dopo però, Crico (1833), parlando dell'opera all'arcivescovo di Erlau Monsignor Giovanni Ladislao Pirker, afferma che è di un certo Francesco Peccanisio, del quale è rimasta una scrittura autografa nell'archivio della chiesa. Secondo Crico l'errore commesso da Federici, nell'attribuire la notevole pala d'altare a un pittore come Beccaruzzi, è causata dal fatto che del valente artista, Peccanisio, le fonti non ne riportano testimonianza e quindi confonde la lettura del cognome con quello più conosciuto (Crico, 1833).

Il documento fonte della disputa tra gli storici deve esser andato perduto già all'inizio del secolo da come scrive Botteon (1913), che, per elaborare la sua opinione, si affida alla trascrizione eseguita dall'abate Arrigo Arrigoni, originario di Valdobbiadene, e vissuto tra la fine del Settecento e l'inizio del secolo successivo.

Per un lungo periodo la critica si è divisa in due fronti. Contro l'attribuzione dell'*Assunzione della Vergine* a Beccaruzzi è stato utilizzato anche il dato stilistico, essendo l'opera diversa rispetto alle altre documentate e attribuite a quest'artista (Semenzi, 1851; Zanotto, 1851; Caccianiga, 1874).

Solamente con il nuovo secolo la discussione sembra essere placata, Botteon, insigne studioso di Conegliano, afferma con molta chiarezza che nella città non esistette mai una famiglia di nome Peccanisio, quindi la pala si poteva ricondurre senza altri dubbi alla mano di Beccaruzzi (Botteon, 1913).

L'*Assunzione* segue lo schema compositivo consono al tipo di raffigurazione. La tela è divisa in due parti in senso orizzontale: nella parte inferiore si trovano i santi; in quella superiore la

Vergine accolta in cielo. La distinzione tra le due fasce è rafforzata dalla differente sistemazione e dimensione delle figure; gli apostoli risultano essere quasi schiacciati nel piccolo prato e per attenuare questa sensazione l'artista li veste con abiti molto colorati e ben panneggiati. Sopra di loro si apre il cielo che gradualmente passa dall'azzurro al grigio delle nubi, per terminare con la luce dorata emanata dalla Trinità e dalla Vergine. La parte superiore mostra una composizione di maggior respiro e le figure risultano essere ben equilibrate nello spazio. Beccaruzzi le dispone a cerchio intorno alla Vergine portata in cielo da alcuni angioletti, mentre altri manifestano la loro gioia suonando le trombe, invece due, quasi al centro della pala, portano ognuno una cinta. Ai lati della Vergine si trovano quattro angeli di dimensioni maggiori, due musicanti con liuto e tromba e gli altri due invece incedono verso di lei per porgerli, quello alla sua destra, un giglio e la corona, mentre quello a sinistra, un ramoscello d'ulivo. Al vertice superiore del dipinto si trovano Cristo, lo Spirito Santo e Dio Padre, che per le dimensioni sembrano rivestire un ruolo secondario se confrontati con l'imponenza degli apostoli.

Quello che dovette colpire maggiormente Lorenzo Lotto al momento della stima furono sicuramente dei particolari del dipinto: alcuni volti degli apostoli e la Vergine. Beccaruzzi è certamente debitore della pala di uguale soggetto di Tiziano nella chiesa dei Frari a Venezia (imm. 1), almeno per quanto riguarda la fascia inferiore del dipinto; ma nonostante il riferimento al grande maestro e il ricorso ad alcuni tipi riesce ad introdurre degli elementi propri, come nel caso dell'apostolo inginocchiato in primo piano, che, per i tratti del volto, teso e ruvido, sembra essere un ritratto (Fossaluzza, 1993). Anche gli altri volti sono eseguiti comunque con molta attenzione, ognuno di loro esprime in modo proprio il turbamento e lo stupore del momento, "mostrano forza grande di carattere e piacevole varietà" (Crico, 1833). La Vergine, invece, sembra essere una sua "invenzione", non si tratta di una donna matura e monumentale, ma è raffigurata come una fanciulla, forse per accentuarne maggiormente la sua purezza e innocenza, concetti ribaditi anche dal giglio e dalle cinte; e legittimare, se fosse necessario, la sua assunzione in cielo.

Riscontro di questa affermazione la si ha anche nel documento che riporta l'esito della stima da parte di Lorenzo Lotto. Il suo lavoro è meticoloso e divide l'opera in più parti valutandole singolarmente: "I. Impensa colorum positorum in dicta pictura fuisse et esse, computatis omnibus aliis ad artem pictoricam spectantibus et pertinentibus de ducatis 20 ad l. 6 sol. 4 pro ducato.

II. Imaginem Beate Virginis Marie Assumptae in celum de ducatis 15, incirca.

III. Figuras Dei Patris omnipotentis et Filii cum 4 Angelis magnis de ducatis 36 incirca.

IV. Item figuras aliorum Angelorum minorum cum gloria et nube celesti, omnibus comprehensis et aliis de ducatis 36.

V. Quatuor figuras primas Apostolorum integras fuisse de ducatis 60.

VI. Et ultimo alias figuras octo Apostolorum de ducatis 40 insimul computatis que summa in totum ascendit ad ducatos ducentos et septem auri in moneta Veneta. Et ita declaravit et dixit et estimavit [...] Ita quemlibet peritissimum pictorem estimare et majoris etiam pretii illam judicare pro tansa mittere pro salario suo et pro itinere ducatos 42” (Fossaluzza, 1993).

La stima di Lotto valuta il valore dell’*Assunzione della Vergine* in 207 ducati, che vengono aumentati a 225 e oltre con le rifiniture (Dal Zotto, 1985). Il 6 luglio 1545 i governatori della fabbrica di Santa Maria di Valdobbiadene si riunirono per discutere la perizia in quanto, come emerge dal verbale, il valore stimato da Lotto differiva di molto da quello previsto dal contratto e per la piccola comunità una cifra tale era difficile da evadere. All’assemblea partecipa anche Beccaruzzi che accetta l’offerta da parte dei committenti di ricevere, oltre ai 150 ducati già previsti, altri 25, per un totale dunque di 175, obbligandosi a non avanzare ulteriori pretese di denaro (Fossaluzza, 1993).

Certamente la cifra prevista da Lotto era maggiore, ma forse Beccaruzzi era già orgoglioso dell’opinione più che positiva di un valente pittore richiesto dai più importanti committenti del nord e centro Italia. Questo, anche ai giorni nostri, forse lo riscatta da quel ruolo di pittore secondario e provinciale di limitate capacità che il più delle volte gli viene affidato.

BIBLIOGRAFIA

FEDERICI, 1803, II, p. 9; CRICCO, 1833, pp. 219 – 220; ZANOTTO, 1851, tavola XII; SEMENZI, 1864, p. 285; CACCIANIGA, 1874, p. 255; FRIZZONI, 1896, pp. 435, 447; BOTTEON, 1913, pp. 496 - 497, 513; FOSSALUZZA, 1981, pp. 75 - 76; DAL ZOTTO, 1985, pp. 46 – 48; FOSSALUZZA, 1989, pp. 32, 54 – 55 nota 41; BERENSON, 1932, p. 67; BERENSON, 1936, p. 58; LIBERALI, 1945, pp. 6, 9, 23; BERENSON, 1957, I, 28; BERENSON, 1958, I, p.28; FOSSALUZZA, 1989, pp. 32, 54 – 55 nota 41; FOSSALUZZA, 1993, p. 117 – 118, 127 nota 109, 139 - 141; DAL ZOTTO, 1996, pp. 14 – 16; SPONZA, 1996, pp. 268 – 270, 272; FOSSALUZZA, 1998, p. 643; SOLIGON, 2003, p. 143.

6.3.2. SAN FRANCESCO RICEVE LE STIGMATE E SEI SANTI

Conegliano, Duomo di Santa Maria Annunciata e San Leonardo, o Duomo di Santa Maria Nova (in deposito da Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 401)

Olio su tela, 440 x 251 cm

Iscrizioni: firmato sul sasso posto sotto il piede di san Ludovico di Tolosa “F. B. D. C.”

Provenienza: Conegliano, chiesa di San Francesco; 1812 – 1963 Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 401; cat. n. 517); 12 giugno 1963 Duomo di santa Maria Annunciata e san Leonardo, in deposito delle Gallerie dell'Accademia di Venezia

Restauro: prima del 1774, ricordato da F. M. Malvolti; 1960 Serafino e Ferruccio Volpin (direzione di Francesco Valcanover); 2001 LARECO s. a. s.

Documenti: 4 marzo 1545 – sentenza arbitrale sulla disputa tra i frati del convento di San Francesco e Francesco Beccaruzzi, rappresentato quel giorno dal fratello Matteo Beccaruzzi (ASTV, Archivio notarile I, busta 768, Atti di Valerio Palazzuolo, protocollo 25 marzo 1544 – 24 luglio 1545, cc. 104 r.); 5 / 30 settembre 1546 – proseguimento e conclusione della contestazione (ASTV, Archivio notarile I, busta 766, Atti di Valerio Palazzuolo, protocollo 1545 – 1546, cc. 347 r., 350 v., 353 r., 367 r., 375 v., 387 v. – 388 r., 389 v.)

Si tratta dell'opera di maggiori dimensioni di tutto il *corpus* artistico. Da sempre considerata il suo capolavoro assieme all'*Assunzione della Vergine* di Valdobbiadene (scheda 6.3.1), l'unica voce fuori dal coro è quella di Giuseppe Liberali. Entrambe vengono riconosciute come opere di “pura imitazione” nelle quali non si può rintracciare nessun tipo di “personalità pittorica”, anche se il San Francesco risulta essere più “indipendente e originale” rispetto all'*Assunzione*, dove viene copiato Tiziano. Inoltre, sempre secondo Liberali, le fonti luminose utilizzate nel dipinto accentuano i difetti dell'opera da rintracciare soprattutto tra i santi della parte inferiore del dipinto. L'unica nota positiva che riesce a rintracciare all'interno del dipinto è la figura di san Francesco che dice essere “l'unica rivelazione d'un Beccaruzzi nuovo che, o non riuscì a compirsi o non ci è pervenuto” (Liberali, 1945).

Questo giudizio molto severo si contrappone fortemente con chi vede la pala di *San Francesco riceve le stigmate e sei santi* come “un prezioso documento della composita cultura” presente a Conegliano in quegli anni (Falsarella, 1999).

A prescindere da queste affermazioni si può dire che si tratta di una delle opere meglio riuscite per la felice soluzione compositiva adottata per rispondere a tutte le richieste dei committenti, i frati conventuali di San Francesco di Conegliano. Il complesso programma iconografico dovette esser pensato dai teologi insegnanti e frequentatori dell'importante scuola di teologia presente nel convento della Castagnera (così denominato per la sua collocazione in prossimità delle mura della Castagnera) (Soligon, 2003).

La tela è divisa in due fasce orizzontali: in quella superiore è rappresentato l'evento storico della stigmatizzazione del fondatore dell'ordine francescano, San Francesco sul Monte della Verna; mentre nella parte inferiore è inserita una scena storica una sacra conversazione composta da santi vissuti in epoche diverse: Ludovico di Tolosa, Bonaventura da Bagnoregio, Caterina d'Alessandria, Gerolamo, Antonio da Padova e Paolo.

La composizione è innovativa e a Beccaruzzi va riconosciuto tutto il merito per la buona relazione tra le due parti, ma l'idea originale non è sua. Il primo paragone che può esser fatto è con la *Trasfigurazione* di Raffaello, ma più probabilmente ebbe a riferimento un affresco di Francesco da Milano a Serravalle di Vittorio Veneto nella chiesa di Sant'Andrea rappresentante la *Trasfigurazione alla presenza dei santi Pietro, Giacomo e Giovanni e i santi Antonio abate, Rocco con un angelo e Sebastiano*, datata 1525 (imm. 2). Soligon aggiunge anche che forse Beccaruzzi non avrebbe utilizzato questi modelli se verso la fine degli anni Trenta del Cinquecento Francesco Salviati e il suo allievo Giuseppe Porta non avessero soggiornato a Venezia e portato il gusto per l'arte centroitaliana (Soligon, 2003).

Un punto interessante da indagare è il motivo che ha portato i frati conventuali a scegliere questo soggetto per l'ancona principale. L'evento della stigmatizzazione era stato messo più volte in dubbio all'interno dell'ordine francescano, che con il tempo si era diviso in molte ramificazioni, delle quali le principali erano: i frati conventuali e gli zoccolanti, o osservanti riformati, presenti anch'essi in città nella chiesa di Santa Maria delle Grazie (Soligon, 2003).

I primi si consideravano il ramo principale dell'ordine, perché si vedevano come i più rispettosi della regola e delle tradizioni; proprio per questo la scena dipinta nella parte superiore della tela viene eseguita rispettando il più possibile la tradizione scritta e iconografica, permettendosi però alcune licenze.

San Francesco è rappresentato in ginocchio mentre mostra le cinque piaghe impresse nel suo corpo dai cinque raggi, a mala pena visibili, provenienti dal crocifisso portato in volo da un serafino accompagnato da due angioletti (Soligon, 2003). Alle spalle del santo, semi nascosto dal tronco di un albero si scorge frate Leone. Nella realtà dei fatti lui non era presente all'evento, aveva solo il compito, durante la sua permanenza sul monte, di portargli

quotidianamente acqua e pane; e in seguito alla stigmatizzazione di cambiare le fasciature e di raccogliere il sangue fuoriuscito delle ferite. La presenza di frate Leone è rintracciabile nella tradizione iconografica, ma quello che rende lo rende innovativo è la caratterizzazione attiva della sua presenza, infatti, sta andando incontro a san Francesco. Questa lieve diversificazione doveva essere significativa per i frati, se decidono di inserirla; Soligon, dunque, propone di interpretarlo come trasposizione figurativa dell'opera continua e "dinamica" dei frati del convento (Soligon, 2003).

Un altro elemento che viene personalizzato dai committenti è l'ambientazione. Nelle fonti si parla sempre di una rupe ostile, mentre qui si vede un altipiano verdeggiante e boscoso che si apre verso una vallata riconoscibile con il bacino del Piave. Anche la vegetazione è piegata alle necessità dei frati e del messaggio che intendevano trasmettere, infatti, gli alberi rappresentati non nascono spontaneamente in montagna e sono facilmente riconoscibili: edera, fico, frassino e salice. Nell'iconologia tutti hanno dei precisi significati che possono essere qui letti in questo modo: edera - Resurrezione; fico - peccato originale, legno della croce, promessa di una futura salvezza; frassino (sembra un orniello) - manna; salici - sofferenze di Cristo (Soligon, 2003).

Molti storici hanno relazionato questo boschetto con quello realizzato a Tiziano nel *San Pietro martire* (imm. 3) (Botteon, 1913), che si trovava nella chiesa dei santi Giovanni e Paolo a Venezia, prima dell'incendio del 1867 che lo distruggesse e venisse sostituito da una copia. Altri invece riconoscono due funzioni diverse della vegetazione: nella tela coneglianese gli alberi non hanno una funzione unificatrice come in Tiziano (Liberati, 1945), anzi diventano una semplice di quinta architettonica (Soligon, 2003).

Lasciando solo un'apertura sullo sfondo l'osservatore è guidato a guardare in quella direzione dove forse si può leggere l'aneddoto dei mulattieri raccontato nelle *Cinque considerazioni delle Istimate di Sancto Francesco* (nel momento in cui san Francesco riceve le stigmate tutta la Verna si illuminò per un'ora come fosse pieno giorno, i pastori svegliati dalla luce si misero in cammino e solo dopo, terminata l'ora capirono che era ancora notte e videro in seguito sorgere il sole) (Soligon, 2003).

Si può concludere che i frati nella parte superiore del dipinto vollero esprimere la perfetta corrispondenza tra Cristo e san Francesco, ribadire il loro rispetto alla regola e il loro ruolo di guida nella realtà locale, attraverso la scuola di teologia, (Soligon, 2003).

Nonostante la ricchezza di particolari e dettagli nella scena principale, nel corso dei secoli, parte del riconoscimento del valore artistico attribuito a questa pala è stato collegato alla raffigurazione dei santi in primo piano. Le teste di questi vengono descritte già da Ridolfi,

nel 1648, come “lavorate con molta maestria e tenerezza” (Ridolfi, 1648) mentre Federici afferma che sono da riconoscervi dei “ritratti dei Canonici conventuali” (Federici, 1803), commento ripreso più volte dagli studiosi fino a farlo diventare un dato di fatto, mentre in realtà non è così.

I santi, dalla linea longilinea ma monumentale che ricorda vagamente Pordenone, sono divisi in due gruppi in modo tale da formare due semicerchi alla base del Monte Verna, ma il fatto che siano parzialmente coperti uno dall'altro, tranne sant'Antonio li fa sembrare un gruppo compatto.

In realtà se si osservano attentamente ci si accorge che ognuno è racchiuso in una propria sfera spirituale che gli impedisce di comunicare con gli altri. Sembra inoltre che gli unici interessati all'evento della stigmatizzazione siano santa Caterina e sant'Antonio da Padova che ne è quasi rapito.

Come è stato accennato sopra, alcuni studiosi, hanno pensato di poter riconoscere nel volto di san Ludovico di Tolosa il ritratto dell'artista, dato che questo poggia il piede sopra un cubo di pietra con incise le sue iniziali. La datazione del dipinto è però una tesi sfavorevole a questa affermazione, nel 1545, anno di consegna dell'opera, Beccaruzzi doveva avere circa cinquantatre anni, età non rappresentata certamente dal giovane volto di san Ludovico, che quindi rispetta la tradizione iconografica e l'agiografia che lo dichiara morto all'età ventitre anni (Soligon, 2003).

L'unico volto che potrebbe essere un ritratto, perché connotato da particolari caratteri, come il viso scavato, il naso curvo, la calvizie, è san Girolamo, rappresentato unendo in un'unica figura attributi relativi a diversi tipi iconografici: leone; crocifisso; libro, probabilmente la Vulgata e galero cardinalizio (Baldissin, 2003).

Un commento opposto può esser fatto in relazione a san Paolo che corrisponde invece in tutto al tipo iconografico andatosi a formare nel corso dei secoli.

La scelta dei santi non è casuale, anche per la parte inferiore del dipinto i frati hanno elaborato una composizione sviluppata secondo diversi livelli di lettura accessibili alle diverse tipologie di fedeli.

Dei sei santi selezionati tre appartengono all'ordine francescano e furono fondamentali per il consolidamento della Regola di san Francesco: san Ludovico rinnova l'esempio di povertà; san Bonaventura diede importanti contributi teologici tanto da essere ricordato come un Dottore della Chiesa; sant'Antonio fu invece il primo teologo dell'ordine (Baldissin, 2003).

Gli altri tre santi non appartengono alla sfera francescana ma con il loro operato furono fondamentali nella storia della Chiesa e tutti e tre sono legati allo studio della teologia e alla

cultura: santa Caterina d'Alessandria saggia e protettrice della cultura; san Gerolamo traduttore della Bibbia, Padre e Dottore della Chiesa, protettore degli studenti; san Paolo primo teologo della Chiesa e protettore dei teologi (Baldissin, 2003).

Dopo queste premesse Mariuccia Baldissin afferma che i motivi per i quali vengono scelti sono da ricollegare alla presenza nel convento della scuola di teologia e al ruolo di prestigio che i frati avevano all'interno della città e non solo (Baldissin, 2003). Questa lettura era però riservata agli studiosi e frequentatori della scuola che potevano vedere in immagine quanto appreso dai testi, per tutti gli altri frati meno istruiti e per tutti i fedeli intervenivano gli attributi assegnati ai singoli santi per aiutarli nella riflessione e nella preghiera (Baldissin, 2003).

La pala fu realizzata entro il 1545 per l'altare maggiore della chiesa del convento di San Francesco. Nonostante l'eccellente esecuzione da parte del pittore e la disponibilità economica dei frati Beccaruzzi dovette attendere più di un anno per il pagamento e fare ricorso più volte alle autorità giudiziarie. I frati, infatti, lamentavano che l'opera non era del tutto terminata e rifiutavano di versare quanto dovuto. Per spingerli a rispettare i termini del contratto fu ordito il sequestro cautelativo dei loro beni. Nonostante durante la causa i frati affermarono più volte l'incompletezza del lavoro di Beccaruzzi, dovettero in realtà essere più che soddisfatti del lavoro, dato che l'opera rimase sempre affissa sull'altare maggiore, anche dopo i lavori di ampliamento della chiesa eseguiti intorno al 1750 da Giorgio Massari (Soligon, 2003).

La testimonianza più antica della sua presenza nella chiesa risale alla denuncia di fra' Roberto Bertini, guardiano del convento, che nel 1773 redige l'inventario di tutti i beni presenti all'interno del complesso monastico e la segnala nel coro "in un altare fisso al muro" ricordando l'esecuzione di Beccaruzzi (Fra' Roberto Bertini, 1773). L'elenco serviva a Francesco Malvolti per redigere il suo *Catalogo delle migliori pitture presenti nel territorio di Conegliano* dove aggiunge che è appesa a un muro "che guarda tra mattina e tramontana" (Malvolti, 1773). Qualche anno dopo un Anonimo la ricorda sempre nello stesso luogo e ribadisce che l'opera di Beccaruzzi ma che alcuni la attribuiscono a Tiziano (Anonimo 1794).

I riconoscimenti continuano per tutto l'Ottocento, Lanzi afferma che il San Francesco sembra più "figura di rilievo più che dipinta" (Lanzi, 1809); mentre Moschini riconosce che l'opera è molto studiata seguendo le linee di Tiziano e Pordenone (Moschini, 1815). L'interessamento di Moschini all'opera è dovuto al trasferimento di questa alle Gallerie dell'Accademia di Venezia nel 1812. In seguito alle soppressioni napoleoniche il complesso dei francescani fu

sgomberato e successivamente in parte demolito, mentre le opere, indemaniate, furono ricollocate in altri edifici, e questa, segnalata nell'*Elenco* dell'Edwards (1812), fu trasportata alla Commenda di Malta per essere in fine collocata nella sala X delle Gallerie dell'Accademia (Baldissin Molli, 1980; 1987). La sua permanenza all'interno del museo è testimoniata dai molti elenchi degli oggetti d'arte e dalle guide redatte dall'istituzione durante tutto il secolo. Zanotto la introdusse anche nella sua *Pinacoteca della I. R. Accademia* (1833) con allegata un'incisione di Zuliani. Non godette però di una fama continua perché, forse già a metà degli anni Quaranta del Novecento, durante i lavori di riordino del museo, la tela fu arrotolata e lasciata nei depositi. Questo trasferimento, conseguenza di un calo di interesse nei confronti dell'opera, deve esser inteso come uno dei motivi che spinsero alcuni studiosi coneglianesi ad avanzare la richiesta del ritorno dell'opera in città. Il 12 giugno 1963 viene firmata la ricevuta di deposito e collocata nella parete destra del Duomo vicino alla porta d'entrata, ma il ritorno non suscitò nessun interesse nei cittadini e giornalisti locali, visto che il fatto passa in sordina (Soligon, 2003). Anche gli autori dei testi pubblicati negli anni immediatamente successivi e si occupano, anche marginalmente, dell'opera riferiscono solo in modo generico l'evento (De Mas, 1966). Prima del ritorno a Conegliano l'opera fu restaurata (Moschini Marconi, 1962) ed è in quell'occasione che la pala torna ad essere centinata, rimuovendo i due pannelli aggiunti che servivano a farla diventare rettangolare, e inseriti o durante i lavori settecenteschi di ampliamento della chiesa, oppure al momento dell'incameramento alla Gallerie dell'Accademia (Soligon, 2003). Sempre in quest'occasione è stata aggiunta la sottile cornice color oro creata utilizzando il legno delle cornici ottocentesche presenti nei depositi del museo proprietario del dipinto, perché la sua originale, una "capsa" dipinta con un "frixum", andò probabilmente distrutta già nell'Ottocento (Soligon, 2003).

BIBLIOGRAFIA

CAT. F. F. ZERI, n. 35081; RIDOLFI, 1648, I, p. 218; ORLANDI, 1753, a. v.; MALVOLTI, ms., 1774 b, c. 4, IX; ANONIMO, ms., 1794; FAPANNI, ms., secolo XIX, p. 67; LANZI, 1809, III, p. 95; FEDERICI, 1803, p. 9; MOSCHINI, 1815, II, p. 544; ELENCO, 1817, p. 5; GUIDA, 1821, p. 13; MANIAGO, 1823, p. 90; ZANOTTO, 1833, I, fasc. 41; DE BONI, 1840, p. 77; ZANOTTO, 1856, p. 528; CAT., 1863, p. 46, n. 574; GAUTIER, 1876, pp. 206 - 207; BERENSON, 1897, p. 88; BERENSON, 1899, p. 88; BERENSON, 1903, p. 88; PAOLETTI, 1903, p. 150; BERENSON, 1907, p. 88; THIEME – BECKER, 1909, III, a. v.; BERENSON, 1910, p. 88; BOTTEON, 1913, pp. 497 – 498, 510; VON HANDELN, 1914, I, p. 239; VITAL, 1926, p. 18; GAMBA, 1930, a. v.; BERENSON, 1932, p. 67; BERENSON, 1936, p. 58; VITAL, ms., 1944, f. 41; LIBERALI, ds., 1945, pp. 23 – 25; ENCI., 1950, I, a. v.; BERENSON, 1957, I, p. 27; BERENSON, 1958, I, p. 28; MOSCHINI MARCONI, 1962, II, pp. 29 – 30; MENEGAZZI, 1964, pp. 6 – 7; FIOCCO - MENEGAZZI, 1965, pp. 106 – 109; PALMEGGIANO, 1965, VII, a. v.; DE MAS, 1966, p. 84; FALDON, 1968, p. 152 – 153; DE MAS, 1972, p. 110; BALDISSIN MOLLI, 1977 b; FOSSALUZZA, 1981, pp. 74, 76; BALDISSIN MOLLI, 1982, p. 20; LUCCO, 1983, p. 47; CANIATO – BALDISSIN MOLLI, 1987, pp. 100 – 101; FOSSALUZZA, 1993, pp. 118, 141 - 143; BINOTTO, 1996, a. v.; FOSSALUZZA, 1998, p. 643; BALDISSIN MOLLI, 1999, pp. 507 – 509; FALSARELLA, 1999, p. 20; BALDISSIN, 2003, pp. 149 – 160; SOLIGON, 2003, pp. 101 – 140; BEVILACQUA, 2006, pp. 29 - 32.

6.4. Opere documentate disperse

6.4.1. AFFRESCHI; Conegliano, Scuola della Beata Vergine della Concezione

distrutti (?)

Documenti: 19 luglio 1519; 26 novembre 1519; 5 gennaio 1520; 30 aprile 1520; 24 dicembre 1530; 11 marzo 1521 – pagamenti per le pitture eseguite nella sede della Scuola (ASTV, Corporazioni religiose soppresse, Scuole di Conegliano, Scuola della Beata Vergine della Concezione, busta 1, Libro degli introiti e degli esiti 1471 – 1569, cc. 42 – 43).

Il libro che riporta le registrazioni dei pagamenti in favore dei pittori attivi nella decorazione della Scuola della Beata Vergine della Concezione, è stato indagato da più studiosi che lo hanno interpretato in modo diverso.

I primi lavori di pittura all'interno della sala delle riunioni della scuola situata nella *Contrada di Saran* (attuale via De Amicis, 3) risalgono ai principi del Cinquecento. Già in quell'epoca viene pagato un *maistro Francesco* che Fossaluzza riconosce come Francesco da Milano (Fossaluzza, 1993).

A partire dal 19 luglio 1519 viene nominato un “Francesco depentor quondam maistro Symon” che viene interpretato da Fossaluzza come Francesco Beccaruzzi (identificato negli altri documenti come: “quondam magistri Simeonis Becharusii sutoris in Conegliano”, 20 novembre 1514; “quondam ser Simonis Becharuso de Conegliano”, 31 agosto 1531; “quondam magistri Simeonis sartoris”, 13 gennaio 1540; “quondam magistri Simonis sartoris”, 16 settembre 1540; “quondam magistri Symeonis de Conegliano”, 3 gennaio 1557; Fossaluzza, 1993). A convalidare la sua tesi è anche la lettura qualche riga più avanti, in corrispondenza della data 11 marzo 1521, del pagamento a “Ricarda madre di Francesco depentor et per conto de mercede di dicto suo fiol Bernardin dei Gastaldi” (Fossaluzza, 1993).

Diversamente, Marisa Zanussi, ritiene che sia più congruo continuare a identificare il pittore, “quondam maistro Symon”, con Francesco da Milano, tanto più che nel secondo pagamento, dove viene nominata la madre dell'artista, Zanussi legge il nome Rianda (Zanussi, 2003).

Dopo aver visionato personalmente il documento in questione risulta difficile anche a me leggere il nome Ricarda e di conseguenza l'assegnazione dei lavori a Beccaruzzi.

BIBLIOGRAFIA

FOSSALUZZA, 1993, pp. 148, 149; ZANUSSI, 2003, p. 171.

6.4.2. BATTESIMO DI SANTA CRISTINA E SANTI; Treviso, chiesa delle monache di Santa Cristina e San Parisio (soppressa)

dispersa

Documenti: 23 settembre 1533 – contratto di commissione per l'esecuzione della pala; 3 novembre 1533, 2 ottobre 1534, 17 luglio 1535 – pagamento effettuato in vino e farina registrato nel *Libro del dar e*; 5 giugno 1536 – dichiarazione autografa di Francesco Beccaruzzi che attesta i pagamenti ricevuti dalle monache del monastero di Santa Cristina e San Parisio (ASTV, Corporazioni religiose sopresse, San Parisio, busta 30, Libro del dar e dell'aver segnato A, cc. 175 – 176 r.).

Dell'opera andata perduta rimane fortunatamente il contratto di commissione dove viene ben definita la scena che doveva esser rappresentata: "Io Franzescho Becharuxo, pichtor da Conelgiano, io son convenudo a un achordo da far una pala a le revernde madre de santa Chrestina, de farli una pala de dita santa cun un Christo in aiere in te un paradixo, zircondà de anzoli, che batiza dita s. Chrestina con la sua benedeta madre in te un quadreto de sopra, et in da baso prima dita santa in te un lago co una ruoda de molin al colo et doi anzoli che la sustenta. Et in de sopra de l'aqua et pi bassa poi s. Benedeto de sopra con s. Scolasticha et de l'altra banda a man manca s. Romualdo et etiam s. Parixe. E in le cholone de intaio al mezo farli una Nonziada et nel schagnel de baso lo martirio de s. Chrestina et un Christo Paso in la portela che è in dito schagnelo et etiam i nei sbalzari da baso de le colone una s. Luzia et una s. Gnixe, secondo che si contiene nota, desegno overo modelo per mi fato e per loro visto. Per precio et merchà con loro dacordo de prezzi de zento duchati, alire sie et soldi quatro per cadun duchato" (Fossaluzza, 1993).

La pala doveva essere molto ricca nell'insieme dato che Beccaruzzi si impegna anche a commissionare a dei falegnami la realizzazione della cornice, che doveva essere dorata. Il tutto doveva esser terminato entro la festa di Santa Cristina, il 24 luglio 1534.

Nicolò Cima nel 1699 riferisce di una pala presente sull'altare maggiore della chiesa di Santa Cristina ma la dice di Girolamo Santacroce; mentre Rigamonti (1767) la attribuisce a Gentile Bellini. Nella presentazione di Beccaruzzi, Federici (1803), ricorda che l'autore del *Protogiornale* la ritiene opera di Tiziano e altri invece di Pordenone, ma lui afferma sicuro che si tratta di un'opera di Beccaruzzi. La sua sicurezza è determinata dal ritrovamento,

nell'archivio del monastero della chiesa trevigiana, del documento della commissione e lo pubblica rendendolo fruibile agli studiosi successivi.

Durante le spoliazioni napoleoniche viene redatto l'inventario di tutti i beni del monastero di Santa Cristina e San Parisio, e il dipinto viene indicato alla voce 27, senza però indicare il nome dell'artefice. In un foglio sciolto all'interno del quaderno dell'inventariazione, datato 12 febbraio 1811, viene segnalato che il dipinto non può essere consegnato all'arciprete di Treviso, che ne aveva fatto richiesta, perchè già consegnato al Liceo della città per ordine di Angelo Pizzolotti (Inventario, 1810).

Botteon ripropone il *Battesimo di santa Cristina e santi* nel suo saggio del 1913, ma Bampo (secolo XIX) non ne fa parola; sempre Botteon informa inoltre che il dipinto “non si sa dove sia stato trasportato, e dove si conservi” (Botteon, 1913).

BIBLIOGRAFIA

CIMA, ms., 1699, I, c. 319; RIGAMONTI, 1767, p. 39; FEDERICI, 1803, II, pp. 8, 32; INVENTARIO, 1810, cat. 626; SERNAGIOTTO, 1871, p. 64; BOTTEON, 1913, pp. 502 – 503, 510; LIBERALI, ds., 1945, pp. 5 -6; FOSSALUZZA, 1993, pp. 113, 132; TORRESAN, 1993, p. 371; LUCCO, 1999, p. 1271.

6.4.3. SANTA CATERINA; Conegliano, chiesa di San Leonardo in Castello

dispersa

Documenti: 25 gennaio 1534 – elezione dei periti che dovranno valutare la pala consegnata da Francesco Beccaruzzi (AMVC, busta 561, n. 6, G. B. Graziani, Copie di documenti riguardanti vari capolavori artistici di Conegliano tra cui la pala di G. B. Cima e quella di Francesco Beccaruzzi, Ms. sec. XVIII).

L'opera, oggi andata perduta, è ricordata da un documento che non è conservato in forma originale ma trasmesso tramite una trascrizione di Giovanni Battista Graziani, un intellettuale coneglianese del Settecento (Fossaluzza, 1993).

Nella copia si legge che i committenti, i confratelli della Scuola dei Battuti, avevano richiesto una pala raffigurante santa Caterina a Francesco Beccaruzzi, ma al momento della consegna molti di loro giudicarono il lavoro di minor valore rispetto a quanto richiesto. Valore che non si può conoscere dato che non viene riportato nel documento il prezzo pattuito dai confratelli. Vengono quindi incaricati due gastaldi, *Vettor de Petrucci* e *Carlo de Carlo*, di far vedere ed esaminare l'opera per determinarne il vero valore. Ottenuto il risultato dell'analisi la decisione finale sarebbe stata rimessa all'assemblea che avrebbe deciso se accettare l'opera o farla rifare.

A margine della trascrizione una nota specifica che la pala era stata fatta eseguire per la chiesa di San Leonardo, dove i Battuti amministravano una cappella (Fossaluzza, 1993).

Anche Botteon (1913) inserisce nel catalogo *Santa Caterina*, che già all'epoca in cui scriveva era andata dispersa. Alla semplice indicazione dell'esistenza aggiunge anche delle informazioni non riprese dagli scrittori successivi e che si rivelano molto interessanti.

Botteon riporta come elemento comprovante la commissione un altro documento sempre tratto dalle trascrizioni di Graziani e che si trova subito prima di quello trascritto da Fossaluzza. Si tratta di una parte con la quale si stabilisce che i Gastaldi hanno la libertà e facoltà di spendere tra i 10 e i 12 ducati per commissionare una pala da collocare sopra l'altare di santa Caterina nella chiesa di San Leonardo (AMVC, busta 561, n. 6, G. B. Graziani, Copie di documenti riguardanti vari capolavori artistici di Conegliano tra cui la pala di G. B. Cima e quella di Francesco Beccaruzzi, Ms. sec. XVIII).

Botteon interpreta questo documento, datato 21 dicembre 1523, come l'inizio della commissione, ma l'opera è consegnata da Beccaruzzi solo 10 anni dopo, e il documento

riportato da Fossaluzza non specifica che l'opera sia per la chiesa di San Leonardo, mentre quello di Botteon non esplica il nome dell'artista a cui verrà affidato l'incarico.

Inoltre tra i due reperti archivistici intercorrono dieci anni, un tempo abbastanza lungo a mio parere per un'opera che forse tutto sommato non doveva richiedere molto lavoro se il tetto massimo di spesa era fissato a 12 ducati.

In ogni caso nella chiesa di San Leonardo in Castello era presente una tela raffigurante *Santa Caterina*, questa viene indicata nell'elenco inviato da Pietro Castagna, sagrestano del nuovo Duomo (la chiesa di Santa Maria Annunziata dei Battuti) e del vecchio Duomo (San Leonardo, che perde il suo ruolo nel 1756), a Malvolti. Al numero 6 si legge: “altare di S. Cattarina V. M. coll'imag^e. di d^{ta}. sst. sopra della quall'imag^e. vi è una mezza Luna ove è dipinto in tella la B. Verg^e., S. Gio. Batta., e S. Fran^{co}.” (AMVC, Busta 432, n. 5, Denuncia ed altre carte delle pitture esistenti nella città e territorio di Conegliano nell'anno 1774).

La pala non rimase sempre nella chiesa in Castello; dopo le soppressioni napoleoniche fu spostata nella sagrestia del nuovo Duomo e da lì sparì (Botteon, 1913).

BIBLIOGRAFIA

GRAZIANI, ms., sec. XVIII; CASTAGNA, ms., 1773; BOTTEON, 1913, p. 506; LIBERALI, ds., 1945, pp. 3, 26; FOSSALUZZA, 1993, pp. 132 – 133.

6.4.4. AFFRESCHI DELLA CASA DEL CAPPELLANO; Treviso, casa del cappellano delle monache del convento di Santa Cristina e San Parisio

distrutti

Documenti: 22 giugno 1537 – registrazione delle monache che attesta il pagamento dell'affitto scontando il valore di una pittura (ASTV, Corporazioni religiose soppresse, San Parisio, busta 30, Libro del dar e dell'aver segnato A, c. 40 r).

L'ipotesi che Francesco Beccaruzzi abbia eseguito degli affreschi nella casa del cappellano delle monache del monastero di Santa Cristina e San Parisio nasce dal ritrovamento, nei registri del monastero, di questa scrittura: “[...] del monasterio di Santa Cristina de Treviso àno receuto per sei mesi pasati dal soprascritto magistro Franzesco depentore computando lire nove de depentura che à fato far in la cax(a) de lo capelano et lire sei date, suma l. 15 s.” (Fossaluzza, 1993).

Anche in questo caso si potrebbe pensare che il *magistro Francesco* nominato non sia Beccaruzzi in quanto non ci sono ulteriori specificazioni di provenienza o cognomi; ma, grazie ad altri documenti, si sa che dal 22 settembre 1533 prende in affitto una casa di proprietà delle monache. L'effettivo pagamento viene registrato a partire dal 22 giugno 1537, data a cui risale il documento qui trattato, perché prima veniva detratto dal prezzo della pala raffigurante il *Battesimo di santa Cristina e santi*, commissionata il 23 settembre 1533, il giorno dopo aver firmato il contratto di affitto.

In realtà, quello che non si capisce da questa registrazione, è il genere di pittura eseguita. Questo ha fatto sì che Botteon (1913) la ricollegasse agli “avanzi di affreschi nella facciata della casa del cappellano”. Forse riconoscibili con quelli presenti sotto le arcate dei portici ancora esistenti nel vicolo Pescheria n°9 con soggetti di tipo monastico e con iscrizioni riguardanti san Romualdo, fondatore dell'ordine camaldolese, come indica Netto (1988; 2000), ma per lo stile penso sia da escludere la paternità del coneglianese.

Liberali accenna brevemente agli affreschi, riportando anche la data della registrazione del pagamento, ma ricorda la loro scomparsa (Liberali, 1945).

Gli affreschi vengono da alcuni studiosi attribuiti ad altri artisti, ad esempio Federici (1803) affida a Bernardino Zotti le lunette dipinte ad affresco e ancora oggi visibili.

BIBLIOGRAFIA

BOTTEON, 1913, p. 510; LIBERALI, ds., 1945, p. 6; NETTO, 1988, p. 224; FOSSALUZZA, 1993, pp. 131 – 132; NETTO, 2000, p.214.

6.4.5. CONFALONE e “PENELLO”; Conegliano, Scuola della Beata Vergine della Concezione

dispersi

Documenti: giugno 1539 – pagamenti effettuati dai massari della Scuola dell’Immacolata Concezione di Conegliano (ASTV, Corporazioni religiose soppresse, Scuole di Conegliano, Scuola della Beata Vergine della Concezione, busta 1, Quaternus debitorum Scolle Conceptionis, 1482 – 1639).

A testimonianza dell’esistenza di queste due opere, commissionate dalla Scuola della Beata Vergine della Concezione, rimangono solamente le note di pagamento riportate nei quaderni della Scuola e oggi conservati presso l’archivio di Stato di Treviso. Il 26 giugno *Francesco Beccarusso* riceve 15 scudi, a saldo del pagamento del confalone, da *Antonio Contareno*, su mandato dei Gastaldi *Vittor de Petruccii e Ioanne de Amigoni*. Il valore totale dell’opera era di l. 43 s. 18 (Fossaluzza, 1993).

Scorrendo le note del registro si riscontra che nel gennaio dello stesso anno *ser Domenego*, per conto della Scuola, aveva comprato a Venezia un “zendado cremexin et fogli de oro per la confection del novo penello”.

Il compito dell’esecuzione dello stendardo venne affidato al pittore coneglianese, come si evince da una nota successiva datata 26 giugno. In quel giorno “*Francesco Beccaruzza*” riceve, “per haver facto el penello et confalone dela Immaculata Conceptione per saldo et pagamento dela completa partia”, da *Iacomo Lanternara* l. 58 s. 6/6.

I documenti sono stati scoperti da Fossaluzza, che li ha pubblicati per la prima volta nel suo contributo a Beccaruzzi del 1993.

BIBLIOGRAFIA

FOSSALUZZA, 1993, pp. 113, 134 – 135; ZANUSSI, 2003, p. 171.

6.4.6. MADONNA TRA I SANTI TEONISTO, GIROLAMO, MARGHERITA E SEBASTIANO

AFFRESCHI CAPPELLA MAGGIORE; Trevignano, chiesa dei Santi Tabra, Tabrata e Teonisto e Margherita

dispersa

Documenti: 13 gennaio 1540 – Francesco Beccaruzzi firma il contratto per l'esecuzione della pala, con il quale si impegna anche a dipingere ad affresco la cappella maggiore della chiesa di San Teonisto di Trevignano (ASTV, Archivio notarile I, busta 557, Atti Livio di Padova, protocollo 28 novembre 1539 – 27 gennaio 1540, cc. 184); 16 settembre 1540 – Beccaruzzi incarica il suocero Michele di Parma di consegnare la pala e riscuotere il pagamento (ASTV, Archivio notarile I, busta 566, Atti Marsilio Apollonio, protocollo 29 dicembre 1539 – 9 giugno 1540, cc. 11v – 14 r); 5 febbraio 1541 – il pittore incarica il cognato a comparire in tribunale per esigere il pagamento della pala (Treviso, Archivio Curia, Libri actorum, busta 13, fascicolo I, 1537 – 1541, c. 173r); 26 novembre 1540 – Beccaruzzi si ripresenta in tribunale per ottenere il pagamento (Treviso, Archivio Curia, Libri actorum, busta 13, fascicolo II, 5 gennaio 1537 – 31 dicembre 1541, c. 168 r).

Il contratto di commissione dell'opera sfortunatamente non è così preciso come nel caso del *Battesimo di santa Cristina e santi* per la chiesa delle monache di Santa Cristina e San Parisio di Treviso (scheda 6.4.2.), fornisce solo queste scarse informazioni “[...] in medio dicte palle imaginem beatissime Matris semper Virginis Marie et a latere dextro imaginem sancti messeri Theonisti, et Hieronimis, et a latere sinistro imaginem sancte Margharite et sancti Sebastiani, cum ornamentis doratis pertinentibus et convenientibus ipse palle et ipsis imaginibus, quam pallam facere debent in tella. [...]” (Fossaluzza, 1993).

Proseguendo la lettura del contratto si legge che Beccaruzzi promette di dipingere anche la cappella maggiore in modo buono e conveniente e di eseguire tutto il lavoro entro il giorno di santa Margherita dell'anno successivo.

Se sulla definizione del soggetto il contratto è un po' vago risulta molto preciso sulla somma che riceverà il pittore e le modalità di erogazione: quaranta ducati d'oro, del valore di l. 5 s. 4 a ducato; dieci ducati d'oro prima dell'inizio del lavoro, poi, tutti gli anni il giorno di sant'Andrea, sei ducati d'oro.

Degli affreschi non ci sono testimonianze, né documentarie né iconografiche, quindi non si sa se effettivamente furono eseguiti oppure no, ma la pala fu certamente terminata dato che il 16 settembre del 1540, dopo tre mesi circa dal termine previsto per l'esecuzione, il suocero di Beccaruzzi, Michele di Parma, viene incaricato di consegnare la pala e a riscuotere il pagamento.

La missione del suocero dovette fallire se l'anno successivo, il 5 febbraio 1541, il pittore è costretto a delegare il cognato, il prete Cesare Anselmi, a “comparire davanti al vicario episcopale per esigere dal prete Erminio, sostituto nella chiesa di Trevignano, con il quale è in causa, la sua mercede di l. 16”. A quest'azione non c'è seguito, perché a fine anno, il 26 novembre, il vicario episcopale di Treviso, Andrea Salomon, ammonisce il prete Erminio di pagare entro sei giorni quanto dovuto al pittore (Fossaluzza, 1993).

Nonostante già Bampo (secolo XIX) riporti il regesto dell'atto relativo alla consegna del dipinto, Liberali (1945), nel suo testo, sembra non essere sicuro dell'effettiva realizzazione dell'opera dato che, secondo lui, non si trovano altri documenti che attestino l'effettiva esistenza, anche se temporanea, dell'opera. Anche in questo caso qualche riga dopo si smentisce ed ipotizza una possibile sostituzione nel 1629 dell'ancona con una, con medesimo soggetto, di Alessandro Varotari, detto il Padovanino.

La data della sostituzione della pala proposta da Liberali corrisponde al periodo in cui Varotari è attivo nella chiesa dei Santi Tabra, Tabrata e Teonisto e Margherita, dove esegue dei quadri per il presbiterio e i soffitti del Capitolo (Liberali, 1945).

BIBLIOGRAFIA

BAMPO, ms., secolo XIX a, pp. 2 – 3 (23 gennaio 1540); LIBERALI, ds., 1945, pp. 10 – 11, 14 – 17, 20 – 22, 31 - 33; TOCCHIO – CHIESURA, 1962, p. 88; FOSSALUZZA, 1981, p. 82 nota 32; FOSSALUZZA 1993, p. 113, 135 – 137; LUCCO, 1999, p. 1271.

6.4.7. PALA D'ALTARE; Conegliano, chiesa di Sant'Antonio Abate (demolita)

dispersa

Documenti: 3 dicembre 1541 – testamento di Francesco Antonio Danesio di Conegliano (ASTV, Archivio notarile I, atti Silvestro Mercatelli, protocollo 1537 – 1542, c. 250 r).

Il documento ricordato per la prima volta da Giampaolo Cagnin (Fossaluzza, 1993) è molto scarno e avaro di informazioni; si limita a testimoniare la richiesta di esecuzione, ma non dà nessuna maggiore indicazione riguardo all'effettivo l'incarico e il soggetto da eseguire.

Forse l'opera non prevedeva una composizione complessa, oppure non era di grandissime dimensioni se il prezzo pattuito è di 18 ducati. Si tratta del contratto meno remunerativo stipulato da Beccaruzzi.

Il dipinto è dato per disperso, e anche se ancora esistente il suo riconoscimento risulterebbe alquanto complicato viste le scarse informazioni oggi note.

BIBLIOGRAFIA

FOSSALUZZA, 1993, p. 137.

6.4.8. PALA D'ALTARE; Nervesa della Battaglia, chiesa di San Giovanni Battista

dispersa

Documenti: 5 luglio 1546 – sentenza degli arbitri nominati per valutare la pala eseguita da Francesco Beccaruzzi (ASTV, Archivio notarile I, busta 694, Atti Ottavio Bologna, protocollo 2 gennaio 1543 – 24 novembre 1547).

Dell'opera, oggi andata perduta, non si conosce praticamente nulla dato che l'unico documento, fin'ora rintracciato in archivio, non fornisce nessuna indicazione sul soggetto e sulla sua precisa collocazione all'interno dell'edificio sacro.

L'unico elemento ad emergere dallo scritto è che gli arbitri nominati dalle due parti, per gli abitanti di Nervesa il presbitero *Nicolaus de Claudis* di Treviso, e a favore di Beccaruzzi *Aloisius Bianchinus* pittore e abitante di Conegliano, sono concordi nello stimare le figure per un valore di quattro ducati a l. 6 s. 4 (Fossaluzza, 1993).

Il pittore Alisius Bianchinus lavorava come aiutante nella bottega di Lorenzo Lotto, il quale era intervenuto qualche anno prima a favore di Beccaruzzi nella stima della pala dell'Assunzione della Vergine di Valdobbiadene, e forse fu in quell'occasione che lo conobbe (Fossaluzza, 1981).

BIBLIOGRAFIA

BAMPO, ms., secolo XIX a, p. 4; BATTISTELLA, 1930, p. 15; LIBERALI, 1945, p. 9; FOSSALUZZA, 1981, p. 82 nota 33; FOSSALUZZA, 1993, p. 139; LUCCO, 1999, p. 1271.

6.4.9. PALA D'ALTARE E CENACOLO CON LA MADONNA; Treviso, chiesa del monastero di Santa Cristina e San Parisio

disperse

Documenti: 19 marzo 1547 – scritta autografa di Francesco Beccaruzzi con la quale dichiara di aver ricevuto il pagamento per l'opera (ASTV, Corporazione religiose soppresse, San Parisio, busta 30, Libro del dar e dell'aver segnato A, c. 176r).

Il documento manoscritto di Francesco Beccaruzzi funge da ricevuta al pagamento di suor *Anzola*, badessa del convento, per il lavoro svolto dal pittore.

Le due opere, la pala con sopra un Cenacolo con la Madonna, sono stimate per un valore di 80 ducati. Il pagamento da parte delle monache non è tutto in denaro; come avviene anche in altre commissioni per loro conto, Beccaruzzi riceve uno sconto di tre anni sull'affitto, del vino e altri beni identificati con un generico "roba".

Il lavoro dovette piacere alle monache che, oltre alla somma pagata, aggiunsero un ducato.

Delle due opere non si hanno ulteriori informazioni e anche il testo di Chiara Torresan, sulla dispersione degli oggetti d'arte durante le soppressioni napoleoniche, non le ricorda forse perché già all'epoca risultavano non più esistenti.

BIBLIOGRAFIA

FOSSALUZZA, 1993, pp. 119, 144 – 145.

6.4.10. AFFRESCHI SAN PAOLO; Treviso, chiesa delle monache di San Paolo

distrutti

Documenti: 1552 / 1554 – registrazione dei pagamenti effettuati dalle monache (ASTV, Corporazioni soppresse, San Paolo, busta 31, Libro della procuratora, 3 ottobre 1531 – 25 aprile 1569, cc. 158 v – 174 r).

Nei registri del monastero si leggono i pagamenti a un certo “magistro Francesco depentor” per aver dipinto ad affresco: “el coperto della gesia, el frixo, el marmoro finto e il de fora delle cappelle” nel 1552; le tre cappelle absidali, tra il 1553 e il 1554; la cappella di santa Caterina nel 1554. A questo lavoro già imponente Bailo e Biscaro (1900) riconducono anche la cappella di san Paolo, eseguita tra il 1555 e il 1556, alla mano del “magistro Francesco”.

Fossaluzza attribuisce, senza troppe riserve, quest'imponente impresa a Francesco Beccaruzzi, mentre Bailo e Biscaro quasi un secolo prima la danno solo come una possibilità, dato che dell'artista si sa solo il nome e non viene identificato con la città d'origine. Secondo le loro ricerche archivistiche, a Treviso, nel periodo in cui viene commissionato il lavoro, dovevano essere presenti almeno tre pittori di nome Francesco: il padovano Zavarini, il trevigiano Dominici e Beccaruzzi. Del primo non si hanno tante informazioni e comunque doveva appartenere alla massa dei pittori quasi anonimi della sua epoca. Per quanto riguarda il secondo si hanno maggiori punti di riferimento e i due autori non escludo il fatto che possa esser lui il pittore Francesco nominato nel documento (Bailo - Biscaro, 1900).

Anche Federici (1803) accenna ai pagamenti registrati nei Libri del monastero; e ne parla in corrispondenza all'attività di Francesco Dominici, ma non lo dà come un dato certo.

Sempre nel *Libro della Procuratora* alla carta 197 viene riportato che in data 12 marzo 1557 *Antoni murer* è pagato per aver “spicono la capella grande e le due capelle piccole, et smaltade e per spiconar e smaltar li dali Nichi et bianchizar tutta la giesia dalla cima fin in terra e per farli scalini de santa Chaterina” (Bailo – Biscaro, 1900). A settembre dello stesso anno viene pagato anche Paris Bordon per aver dipinto le tre cappelle e fatto il finto marmo ai lati delle nicchie (Federici, 1803; Bailo – Biscaro, 1900).

Si deduce che gli affreschi eseguiti dal “magistro Francesco depentor” non dovettero corrispondere alle richieste delle monache, se a distanza di qualche anno vengono cancellati e sostituiti da altri.

Scorrendo la lettura del libro, alla carta 203, è registrato un ulteriore pagamento, il 15 settembre 1558, a favore sempre di Paris Bordon per aver affrescato anche la cappella di santa Caterina (Bailo – Biscaro, 1900). Liberali (1945) aggiunge che contemporaneamente viene affidato a Ludovico Fiumicelli, con Giovanni Pietro Silvio, la decorazione della cassa e della cantoria dell'organo. Effettivamente, sempre nel *Libro della Procuratoria* alla carta 205, si riscontra il pagamento in favore del primo pittore in data 30 ottobre 1558 (Liberali, 1945; Bailo – Biscaro, 1900).

Nel Settecento Rigamonti (1767) afferma che la chiesa è decorata da affreschi di “Monsier de Rugni” con scene della vita di san Paolo.

In ogni caso, di questa grande impresa, non rimane traccia e dunque non è possibile nessun ulteriore ragionamento in merito alla paternità degli affreschi.

BIBLIOGRAFIA

RIGAMONTI, 1767, pp. 38 – 39; FEDERICI, 1803, II, p. 42 – 43 (Paris Bordon), 47 (Francesco Dominici); BAILO – BISCARO, 1900, pp. 26 – 28, 92 – 93; LIBERALI, ds., 1945, p. 10; FOSSALUZZA, 1981, p. 82 nota 34; FOSSALUZZA, 1993, p. 119, 146; LUCCO, 1999, p. 1271.

6.4.11. PORTELLE D'ORGANO; Treviso, chiesa di Santa Maria Maggiore

disperse

Documenti: 31 dicembre 1554 – registrazione del pagamento (ASTV, Corporazioni religiose soppresse, Santa Maria Maggiore di Treviso, busta 28, Riceveri anno 1517 sine 1459, c. 31 bis).

Il documento, che riporta la data del 31 dicembre 1554, e sembra esser scritto da Beccaruzzi in persona, testimonia il pagamento da parte di *fra Marcilian da Bresa*, il priore della chiesa, di l. 51 s. 14 per la decorazione delle portelle dell'organo.

Purtroppo la scarna nota di pagamento non contiene nessuna informazione a riguardo del soggetto che vi era raffigurato e probabilmente la perdita delle portelle è da collocare nel 1620, quando l'organo venne spostato in un'altra parte della chiesa (Pigato, 1944).

BIBLIOGRAFIA

PIGATO, 1944, p. 109; FOSSALUZZA, 1993, pp. 119, 147; LUCCO, 1999, p. 1271.

6.5. Opere documentate ma eseguite da altri pittori

6.5.1. Paris Bordon

LA VERGINE CON IL BAMBINO TRA I SANTI PIETRO, GIUSEPPE, LIBERALE, MARCO E GIOVANNINO

Biancade, chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista

Olio su tela, 295 x 185 cm.

Iscrizioni: sul secondo gradino del trono “O. D. PARIS BORDON”

Provenienza: Biancade, chiesa di Santa Maria di Castello; periodo Grande Guerra spostata a Firenze; entro il 1922 Biancade, chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista

Restauri: 1919 – Carlo Linzi; 1984

Documenti: 16 agosto 1531 – Ludovico Fiumicelli, a nome anche del socio Francesco Beccaruzzi, si impegna a realizzare una pala per l’altare maggiore della chiesa di Biancade; 31 agosto 1531 – Francesco Beccaruzzi, a nome anche del socio Ludovico Fiumicelli, riceve una parte del compenso stabilito tramite il contratto (ASTV, Archivio notarile I, busta 479, Atti Giovanni Girolamo Toscan, protocollo 31 maggio – 4 settembre 1531, cc. 114 – 115).

L’opera nella chiesa di Biancade presenta, per la sua vicenda esecutiva, molti elementi interessanti. A uno dei suoi primi incarichi, Beccaruzzi non è presente al momento della firma del contratto e delega il suo socio, Ludovico Fiumicelli, a impegnarsi anche a nome suo. Il 16 agosto 1531, nel convento di San Nicola, Fiumicelli, alla presenza di due frati, si assume l’incarico di far eseguire la tavola per la pala dell’altare maggiore della “ecclesiae ville castri Blanchadarum”, da identificarsi con la parrocchiale di Santa Maria di Castello presso Biancade (Mariani Canova, 1984). L’opera doveva essere consona al luogo per proporzioni, ornamenti e decori; sulla tela dovevano essere dipinte sei figure, oltre a quella centrale che doveva raffigurare la titolare della chiesa, la beata Vergine. Il prezzo pattuito per l’opera era di 60 ducati (Fossaluzza, 1993).

Il 31 agosto dello stesso anno le parti si incontrano nuovamente, e questa volta è Beccaruzzi a rappresentare il socio che, a nome di entrambi, ritira la prima parte del prezzo concordato con il contratto di allocazione (Fossaluzza, 1993).

Il rinvenimento nell’Archivio di Stato di Treviso di questi due documenti e la presenza di una pala con un soggetto conforme possono indurre a pensare che l’incarico sia andato a buon fine.

L'opera raffigurante la Vergine con il bambino su un alto trono a gradini attornati da cinque santi: Pietro, Giuseppe, Liberale, Marco e Giovannino non si trova più nella chiesa di Santa Maria di Castello ma in quella principale di Biancade.

Ivano Sartor (1977), che per primo trascrive il contratto, ipotizza che l'opera sia stata spostata nel Seicento, quando la chiesa di Santa Maria di Castello passò sotto la giurisdizione di Biancade. Inoltre, a supportare quest'ipotesi, ci sono i resoconti delle visite pastorali di fine Cinquecento che lamentano l'assenza, sull'altare maggiore della chiesa di San Giovanni di Biancade, di una pala adeguata (Mariani Canova, 1984).

In realtà, l'opera che oggi si ammira, è di Paris Bordon. Quando sia avvenuto il cambio di commissione non è dato a saperlo, certo è che da sempre tutta la critica è stata concorde sull'attribuzione, tanto più dopo la lettura, da parte di Coletti, della firma apposta dall'artista sugli scalini del trono (Mariani Canova, 1984).

Il primo a riconoscere che l'opera non era dei due soci, ma di Bordon, è Crico che, al suo interlocutore, l'abate Jacopo Bonfadini, spiega la difficoltà a riconoscere i colori e le tinte tipiche dell'artista a causa dei lavaggi aggressivi eseguiti nel corso dei secoli. Si stupisce che Federici (1803) non tratti l'opera nelle sue *Memorie Trevigiane* e nota subito una particolarità, san Giovanni, che è il titolare della chiesa di Biancade, è rappresentato fanciullo e di schiena (Crico, 1833). Quando scrive i documenti riguardanti l'opera non erano ancora noti e non sapeva dello spostamento, ma intuisce ugualmente che l'altare dov'è collocata non è quello originale. Il titolare della chiesa di Biancade è san Giovanni Battista e nella pala non è messo in rilievo, tanto che è raffigurato bambino e per di più di schiena.

Dopo le affermazioni di Crico quasi nessun studioso mise più in dubbio la paternità della pala, tranne Bailo e Biscaro (1900) che, in ragione dei documenti rinvenuti in archivio, reclamavano l'opera come frutto della collaborazione di Beccaruzzi e Fiumicelli; anche se ammettevano, per lo schema compositivo, una forte derivazione dalle opere bordoniane, in particolar modo da quelle di Taibon e Belluno (Bailo – Biscaro, 1900).

A riconoscere *La Vergine con il bambino tra i santi Pietro, Giuseppe, Liberale, Marco e Giovannino* come opera di Beccaruzzi e Fiumicelli sono anche Botteon (1913) e Berenson. Nell'*Indice* del 1932 e 1936 Berenson, assegna giustamente l'opera a Bordon; per poi, in quelli del 1957 e 1958, sdoppiare l'opera e attribuirne una, presente a Roncade, a Bordon e l'altra, a Biancade, a Beccaruzzi (Berenson, 1932; 1936; 1957; 1958).

BIBLIOGRAFIA

CRICO, 1833, pp. 161 – 164; BAMPO, ms., sec. XIX a, p. 1; BAMPO, ms., sec. XIX b, pp. alla pag^a. 1 – 1; SEMENZI, 1864, p. 212; AGNOLETTI, 1897, p. 671; BAILO – BISCARO, 1900, pp. 47, 64; BOTTEON, 1913, pp. 487, 491, 505; BERENSON, 1932, pp. 430, 432; BERENSON, 1936, p. 369; CHIMENTON, 1941, p. 3; CHIMENTON, 1941, p. 3; LIBERALI, 1945, pp. 4, 11 – 13, 17 – 19; BERENSON, 1957, I, pp. 27, 48; BERENSON, 1958, I, pp. 28, 50; LIBERALI, 1963, p. 13 nota 23; MARIANI CANOVA, 1964, p. 98; SARTOR, 1977, pp. 115 – 120; FOSSALUZZA, 1981, pp. 74, 81 – 82 nota 31; FOSSALUZZA, 1982, p. 132; MARIANI CANOVA, 1984, pp. 66 – 67; FOSSALUZZA 1993, pp. 113, 129 – 130; FOSSALUZZA, 1998, pp. 614, 624; FONDAZIONE, 1999, p. 268.

6.5.2. Ludovico Fiumicelli

LA VERGINE MARIA CON I SANTI CATERINA, LUCIA, BERNARDO E BENEDETTO

NATIVITA' DELLA VERGINE; Treviso, chiesa di Santa Maria Nova (distrutta)

dispersa

Documenti: 14 maggio 1533 – Francesco Beccaruzzi e Ludovico Fiumicelli si impegnano ad eseguire la pala per la chiesa di Santa Maria Nova di Treviso; 19 maggio 1533 – Beccaruzzi è escluso dal contratto (ASTV, Archivio notarile I, busta 482, Atti Giovanni Girolamo Toscan, protocollo 31 marzo – 14 maggio 1533, cc. 153 v – 154).

I documenti rinvenuti in archivio informano che anche questa pala doveva essere eseguita in società da Beccaruzzi e Fiumicelli, ma poi fu portata a termine solo da Fiumicelli.

Il contratto di allocazione dell'opera fornisce molte informazioni: la pala doveva andare a coronare l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Nova di Treviso, gli artisti si devono occupare anche della cornice lignea e di tutto ciò che era necessario perché la pala fosse adeguata al luogo in cui sarebbe stata posizionata. Le committenti, le monache benedettine, precisarono quali figure dovevano essere incluse nella pala: "Virginis in medio et figuram sancte Chaterine et sancte Lucie et sancti Bernardi et sancti Benedecti". La pala si articolava anche in un pannello inferiore, uno "schagnello inferiori in figuris parvis nativitatem Beatissime Virginis Marie" (Fossaluzza, 1993).

Come sempre il lavoro doveva essere eseguito con colori buoni, rifinito con oro e consegnato entro la festa di Santa Maria, festeggiata in agosto. Il prezzo concordato per la pala era di 40 ducati.

Tre giorni dopo la firma del documento Beccaruzzi viene estromesso dalla commissione ed è dispensato da qualsiasi obbligo precedentemente assunto con le parti.

Dell'opera non si hanno molte ulteriori notizie, quando Botteon (1913) la cita nel catalogo di Beccaruzzi dà l'opera dispersa e la chiesa già demolita. L'autore rimanda a Cima, ma sbaglia la lettura del nome a cui lo storico seicentesco attribuisce la pala dell'altare maggiore: Botteon legge Dominini, in realtà scrive Damini (Cima, 1699).

Per Bailo – Biscaro l'opera, eseguita dai due soci, scompare nel 1629 perché a quella data viene sostituita con una nuova tela, di uguale soggetto, eseguita dal Dominici di Castelfranco (Bailo – Biscaro, 1900), informazione che traggono dallo scritto di Burchiellati, ma anche loro sbagliano la lettura del nome, che non è Dominici ma Damini (Burchiellati, 1630).

Riscontro delle parole di Cima e Burchiellati si ritrovano anche in Federici (1803) che nella vita di Pietro Damini denuncia la presenza di una sua opera sull'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Nova con un soggetto simile: la Vergine tra due sante vergini e sotto i santi Benedetto, Ruperto e Bernardo.

BIBLIOGRAFIA

BURCHIELLATI, ms., 1630, c. 19 r; CIMA, ms., 1699, c. 292; FEDERICI, 1803, pp. 93 - 94; BAMPO, ms, sec. XIX a, p. 1; BAMPO, ms, sec. XIX b, pp. 3- 4; BAILO – BISCARO, 1900, p. 64 nota 1; BOTTEON, 1913, p. 510; LUCCO, 1981, p. 121; FOSSALUZZA 1993, pp. 113, 130 – 131; LUCCO, 1999, p. 127.

6.5.3. Giovanni Pietro Silvio

CRISTO MORTO IN GLORIA SORRETTO DAGLI ANGELI E I SANTI GIROLAMO, VENDEMIANO E LIBERALE

San Vendemiano, chiesa di San Vendemiale Vescovo

Olio su tela, 280 x 180 cm

Iscrizioni: in un cartiglio in basso a sinistra “JOANNES PETRUS SILVIUS F. 1549”

Restauri: poco prima del 1966

Documenti: 10 ottobre 1546 – la Scuola di San Vendemiano e i massari della parrocchia decidono di far eseguire una pala per l’altare maggiore della chiesa e convengono nel commissionare il lavoro a Francesco Beccaruzzi; 11 ottobre 1546 – Francesco Beccaruzzi viene convocato per la firma del contratto (ASTV, Archivio notarile I, busta 498, Atti Benedetto Mercatelli, protocollo 2 novembre 1543 - 4 gennaio 1550, ff. 144 r – 145 r); 16 ottobre 1547 – i massari e i frati della Scuola di San Vendemiano danno a Girolamo Fenaroli, rettore della chiesa, piena libertà per la scelta del soggetto da rappresentare e sull’esecutore della pala, Beccaruzzi è stato sollevato dall’incarico (ASTV, Archivio notarile I, busta 779, Atti Benedetto Marcadelli, protocollo 1543 – 1550 cc. 189 – 190).

La vicenda dell’opera *Cristo morto in gloria sorretto dagli angeli e i santi Girolamo, Vendemiano e Liberale* è particolare. Si possiedono, presso l’Archivio di Stato di Treviso, i primi documenti che riguardano la commissione con la quale si stabilisce il tetto massimo di spesa, 150 ducati, per far realizzare una pala da porre sopra l’altare maggiore della chiesa di San Vendemiano dedicata al santo patrono. Tutti i committenti, la Scuola di San Vendemiano e i massari della parrocchia, in piena libertà e in comune accordo il 10 ottobre 1546 decisero i nomi degli artisti che dovevano compiere l’importante decorazione: per quanto riguardava la parte pittorica Francesco Beccaruzzi, mentre per tutte le decorazioni e rifiniture Franco Fazinerio. Il giorno seguente, l’11 ottobre 1546, Beccaruzzi presso la sala della Scuola della Concezione a Conegliano firmò il contratto di allocazione dell’opera. Il documento stilato è molto dettagliato e preciso: entro il mese di settembre del successivo anno Beccaruzzi avrebbe dovuto consegnare la pala, realizzata su buona tela conforme per misure a quelle della cappella, e doveva essere raffigurato “[...] uno crucifixo cum li dui ladroni, la Madona tramortida cum Sancto Zuane e una Maria che la sostengano et uno Sancto Vindemiano da l’altra parte, cum altre figure: cavali, angelli, sol et luna obsuradi

come si vede nel schizo per esso magistro Francesco fatto [...] et cum altre cosse pertinente a tal instoria, come lontani paesi, città, fabbriche, per più adornamento di quelle et cum obligation etiam di depenzer la instoria di Sancto Vindemiano nel scabello sotto la palla [...]”. Dei 150 ducati messi a disposizione per la commissione 100 erano dedicati alla pala, e venne anche stabilito come doveva essere ratizzato il pagamento. I primi 20 ducati sarebbero stati pagati all’inizio del mese di novembre; altri 30 al principio del primo anno (1547); 25 all’inizio del 1548 e il restante, altri 25 ducati, nel 1549. Il pagamento così dilazionato doveva essere condizionato dalla mancanza di liquidità dei committenti, visto che si trattava di una Scuola della provincia collocata nelle campagne trevigiane. Per evitare inoltre che il pittore, a causa del lungo periodo di pagamento, non portasse a termine l’opera venne deciso che se entro il termine previsto per la consegna, settembre 1547, l’opera non fosse terminata avrebbe dovuto restituire i 20 ducati ricevuti con la prima rata. Venne inoltre stabilito che a lavoro ultimato l’opera doveva essere sottoposta alla stima di pittori esperti e se valutata di valore inferiore gli sarebbe stata corrisposta la somma definita dagli estimatori, se invece l’esito era superiore ai 100 ducati non poteva ricevere oltre la cifra stabilita con il contratto. Forse i committenti non furono soddisfatti del lavoro di Beccaruzzi, o forse quest’ultimo non iniziò nemmeno il dipinto, certo è che circa un anno dopo fu affidato a Girolamo Fenaroli il compito di scegliere un artista e un soggetto idoneo da far realizzare. Il rettore della chiesa scelse Giovanni Pietro Silvio (1495 c. – 1551) del quale possiamo ancora ammirare la pala collocata sopra l’altare maggiore.

Il soggetto rappresentato è diverso e meno elaborato da quello proposto da Beccaruzzi, ma questo non sminuisce la pala, ammirata e giudicata positivamente dai commentatori locali. E’ ricordata nel *Catalogo delle migliori pitture* da Malvolti (1774) e anche Federici la ricorda come una delle poche opere rimaste dell’artista tizianesco (1803).

La pala raffigura nel mezzo san Vendemiale, patrono della chiesa, con mitra e pastorale che, guardando l’osservatore, indica la scena superiore; ai suoi lati si trovano san Girolamo, raffigurato come eremita e accompagnato dal leone, e san Liberale con l’armatura luccicante ma a capo scoperto. I due santi, cari alla devozione locale, sono rappresentati leggermente avanzati rispetto a san Vendemiale per dare maggiore spazialità all’opera, entrambi inoltre guardano in alto, in atteggiamento devozionale, il Cristo morto adagiato su una nuvola e sorretto da tre angeli affiancati da due putti alati.

La composizione è abbastanza statica e non è innovativa per l’artista che la usa, con piccole varianti, anche per altre commissioni: a Sedrina nella chiesa di San Giacomo (Bergamo); nella parrocchiale di Breda a Treviso (Mies, 1999).

Giovanna Scirè denota come Giovanni Pietro Silvio stenda i colori quasi senza sfumature, come a campiture e accostati in modo tale da contrastare tra loro; per questo modo di dipingere riscontra influenze lottesche, ma anche riferimenti a Savoldo e a Moretto. Anche se per la resa dei piani e per i contrapposti si ispira al primo Tintoretto e Bassano (Scirè, 1969). Liberali non è dello stesso parere, è molto critico nei confronti dell'opera che lascia all'osservatore "un senso di inspiegabile e urtante scontentezza" a causa dalle pose poco eleganti e riuscite degli angeli, e per la "pochezza tecnica" (Liberali, 1945).

BIBLIOGRAFIA

MALVOLI, ms., 1774 b, c. 12; FEDERICI, 1803, II, p. 53; BOTTEON, 1913, p. 511; MASCHIETTO, 1915, p. 137; DE MAS, 1966, p. 152; MENEGAZZI, 1964, p. 20; VITAL, ms., 1944, ff. 18, 51, 167 – 168, 341; LIBERALI, ds., 1945, pp. 13, 19 - 20; SCIRÈ, 1969, p. 214; DE MAS, 1972, p. 193; BALLARIN, 1992, p. 127; MIES, 1992, p. 115; FOSSALUZZA, 1993, pp. 119, 127 nota 118, 143 – 144; FOSSALUZZA, 1998, pp. 643, 649; LUCCO, 1999, 1271; MIES, 1999 b, pp. 366, 372; SOLIGON, 2003, p. 144.

6.6. Opere attribuite disperse

6.6.1. AFFRESCHI; Conegliano, Casa Cometti – Doro, già Rotta (demolita)

Affresco

distrutti

Il palazzo rinascimentale in stile veneziano, fu proprietà di diverse famiglie e da alcune di queste prese anche la denominazione. Fu costruito dalla famiglia Rotta di origini bergamasche all'inizio del Cinquecento (Vital, 1902), passò poi ai Cometti, alla famiglia Sarcinelli (Furlan, 1988), ma dalla maggior parte delle fonti è ricordata come Casa Doro, un'altra importante casata che dimorò nel palazzo.

La collocazione di Casa Cometti all'interno del tessuto urbano di Conegliano, è documentata dall'Anonimo (1794), che la identifica come proprietà di Lorenzo Croda decorata da Pomponio Amalteo, e dai rilevamenti di epoca napoleonica che la posizionano all'incrocio tra le attuali via Cavour e via Calvi (Baldissin Molli, 1982).

Durante la prima guerra mondiale l'elegante palazzo subì gravi danneggiamenti e fu completamente demolito durante l'invasione austriaca del 1917 (Vital, 1944). Con la sua distruzione andarono irrimediabilmente perse anche le decorazioni ad affresco della facciata, che comunque dovevano essere già in cattivo stato (Botteon 1913), delle quali purtroppo ci rimangono solo alcune vecchie fotografie (Fossaluzza, 1989).

Le prime testimonianze che ricordano i dipinti murali sono molto brevi e avare di informazioni; Ridolfi (1648) ricorda solo un "Ganimede rapito" e lo riferisce all'attività di Pordenone; De Reinaldis (1798) e Federici (1803) sono ancora più superficiali e non identificano nemmeno il palazzo. Per Vital sono eseguiti da "un buon pennello del secolo XVI e da alcuni ritenuti del Pordenone" (Vital, 1902).

In realtà la superficie dipinta doveva essere estesa e molto ricca nella decorazione; oltre al Ganimede rapito figuravano anche Giove nell'atto di scagliare i suoi fulmini e due nudi femminili, per i quali, l'artista, forse aveva preso spunto da Raffaello (Di Maniago, 1999). Cavalcaselle nella sua ricognizione delle facciate affrescate della marca trevigiana riconosce le due figure femminili, all'interno di finte nicchie, come allegorie della Prudenza e dell'Abbondanza assieme ad altre, il tutto rifinito con arabeschi e putti (Martin, 1989). E' sempre Cavalcaselle a modificare il nome dell'artista fino a quel momento ritenuto, per "la robustezza del colore" (Vital, 1902), Pordenone; e affida tutta l'opera a Beccaruzzi o Ludovico Pozzoserrato (Crowe – Cavalcaselle, 1912).

Botteon non prende una posizione in merito agli affreschi, che all'epoca in cui scrive erano ancora visibili, anche se lamenta che “purtroppo restano alcuni avanzi”, e si limita a riportare le opinioni di Crowe e Cavalcaselle e di Erasmus von Engert (Botteon, 1913).

BIBLIOGRAFIA

RIDOLFI, 1648, I, p. 99; DE RENALDIS, 1798, pp. 37 – 38; FEDERICI, 1803, II, p. 12; VITAL, 1902, p. 31; CROWE – CAVALCASELLE, 1912, III, p. 142 nota 1; BOTTEON, 1913, p. 506; MOSCHETTI, 1932, pp. 49, 53; FIOCCO, 1939, p. 146; FIOCCO, 1943, p. 120; VITAL, ms., 1944, f. 355; DE MAS, 1966, pp. 133 - 134; FIOCCO, 1969, I, p. 146; DE MAS, 1972, pp. 162, 165; ALTARUI, 1978, p. 100; BALDISSIN MOLLI, 1982, pp. 13, 16; FURLAN, 1988, p. 322; FOSSALUZZA, 1989, pp. 34, 56 nota 52; MARTIN, 1989, p. 159; DI MANIAGO, 1999, I, p. 149; VITAL, 2009, p. 126.

6.6.2. I SANTI GIROLAMO, ANTONIO ABATE E MARCO E LA BEATA VERGINE;
Conegliano, chiesa di Sant'Antonio Abate (distrutta)

dispersa

La pala, che si trovava sull'altare di San Girolamo, viene attribuita da Malvolti (1774), sotto segnalazione del responsabile della chiesa di Sant'Antonio Abate di Conegliano, alla mano di Francesco Beccaruzzi.

L'unico a riportare l'esistenza del dipinto è Botteon (1913) che, come per gli altri due eseguiti per la medesima chiesa coneglianese, ricorda solo il mancato rispetto, da parte di Giovanni Maria Mellancini, dell'accordo del 1772. Tutte e tre le tele, *I santi Girolamo, Antonio Abate e Marco e la Beata Vergine, San Marco, San Luca e un altro santo vescovo e la Vergine annunciata*, dovevano essere custodite da Mellancini ma, pochi anni dopo l'acquisto del complesso monastico, forse a causa dell'impegno per la manutenzione, vendette i beni mobili e lasciò andare in rovina l'edificio che dopo il 1813 fu demolito (Menegazzi, 1964).

BIBLIOGRAFIA

MALVOLTI, ms., 1774 b, c. 8; FEDERICI, II, p. 9; BOTTEON, 1913, p. 507; VITAL, ms., 1944, f. 47; MENEGAZZI, 1964, p. 15.

6.6.3. SAN MARCO, SAN LUCA E UN ALTRO SANTO VESCOVO; Conegliano, chiesa di Sant'Antonio Abate (distrutta)

dispersa

Si trattava di un dipinto su tela collocato sull'altare dedicato a San Marco nella chiesa di Sant'Antonio Abate di Conegliano, oggi non più esistente. Malvolti (1774) afferma con certezza la paternità di Beccaruzzi e sottolinea anche il buon stato di conservazione.

Nel catalogo dei dipinti redatto da Botteon (1913) questo è forse da riconoscere con quello indicato al numero 15 come *S. Marco, S. Giovanni Evangelista e S. Agostino*, dove accenna anche alla vendita avvenuta in epoca napoleonica, dopo di che se ne sono perse le tracce.

Il complesso monastico, fondato dai canonici di San Marco di Mantova, passò nella seconda metà del Quattrocento ai canonici lateranensi che furono soppressi dalla Serenissima nel 1679. Quasi un secolo dopo, 1772, l'intero complesso religioso fu acquistato da Giovanni Maria Mellancini, droghiere di Venezia, ma non rispettò l'impegno di mantenere la struttura. Con l'arrivo degli austriaci nel 1798 la chiesa di Sant'Antonio venne mutata in ospedale e nel 1813 è testimoniata la caduta della facciata (Menegazzi, 1964).

BIBLIOGRAFIA

MALVOLTI, ms., 1774 b, c. 9; BOTTEON, 1913, pp. 506 - 507; VITAL, ms., 1944, f. 47; MENEGAZZI, 1964, p. 15.

6.6.4. VERGINE ANNUNCIATA; Conegliano, chiesa di Sant'Antonio Abate (distrutta)

dispersa

L'opera oggi andata perduta, inseguito alla vendita da parte di Giovanni Maria Mellancini che invece doveva custodirla, viene attribuita a Beccaruzzi da Malvolti (1774). Doveva ben distinguersi per qualità dalle altre due pale d'altare eseguite per la medesima chiesa di Conegliano infatti, Malvolti, la riferisce alla fase iniziale della carriera artistica del pittore oppure alla "scuola del Beccaruzzi" (Malvolti, 1774).

L'attribuzione dell'opera viene poi ripresa da Federici (1803) e da Botteon (1913).

BIBLIOGRAFIA

MALVOLTI, ms., 1774 b, c. 9; FEDERICI, II, p. 9; BOTTEON, 1913, p. 507; VITAL, ms., 1944, f. 47; MENEGAZZI, 1964, p. 15.

6.6.5. NOSTRA DONNA E SAN MICHELE; Treviso, chiesa della Munizione

dispersa

Già Ridolfi (1648) ricorda che nella chiesa della Monizione era presente una tavola con raffigurata “nostra Donna e San Michele”. Per secoli non venne più nominata, a “riscoprirla” fu Federici (1803) che oltre a nominare il soggetto e ad affermare la bravura con la quale il pittore la eseguì, non aggiunge nulla di nuovo, se non l’attribuzione a Beccaruzzi.

La notizia è riportata anche da Botteon (1913) che informa della scomparsa dell’opera.

BIBLIOGRAFIA

RIDOLFI, 1648, I, p. 218; FEDERICI, 1803, II, p. 9; BOTTEON, 1913, p. 510.

6.6.6. VERGINE CON IL BAMBINO UN SANTO E LA BADESSA; Treviso, chiesa del monastero di Santa Cristina e San Parisio

dispersa

L'opera, oggi andata dispersa, non rientra tra quelle documentate e della sua esistenza ne dà testimonianza solo Federici (1803). Da quanto scrive lo storico ottocentesco la sua attribuzione è attestata dalla presenza, nell'archivio del monastero, di un documento; questo gli permette anche di datarla con certezza al 1527 ma, oggi, non più reperibile. Il dipinto si trovava sopra le "Grade in Chiesa" e raffigurava, oltre alla Vergine con in braccio il figlio, il ritratto dell'allora badessa in carica, genuflessa, e alla destra un santo abate con abito pontificale (Federici, 1803).

Botteon (1913) riporta la notizia e afferma la scomparsa del dipinto.

BIBLIOGRAFIA

FEDERICI, 1803, II, p. 8; BOTTEON, 1913, p. 510; TORRESAN, 1993, p. 371.

6.6.7. VERGINE ANNUNCIATA; Treviso, chiesa di Santa Maria del Gesù

dispersa

L'attribuzione a Francesco Beccaruzzi è da affidare all'Anonimo Cappuccino che nel 1675, nel suo manoscritto, riferisce dell'esistenza dell'opera nella chiesa di Santa Maria del Gesù. Federici (1803) colloca l'opera tra il 1527 e il 1536.

I pochi storici che la ricordano sono concordi con l'Anonimo Cappuccino; solo Cima (1699) la ritiene un lavoro di Polidoro da Lanciano.

Con l'introduzione dei decreti napoleonici anche la chiesa di Santa Maria del Gesù viene soppressa e nel maggio del 1810 si procede all'inventariazione di tutti i beni presenti nel complesso monastico. Molto probabilmente l'opera si trovava sull'altare della cappella dell'Annunziata dove l'inventario afferma la presenza di una pala e altri due quadri, senza fornire altre informazioni riguardanti il soggetto e l'autore (Inventario, 1810).

Dopo la soppressione della chiesa, la *Vergine annunciata*, fu sicuramente venduta, perché, quando Agnoletti (1897) scrive *Treviso e le sue pievi*, ci fa intendere che l'opera non si trova più dove gli storici precedenti l'avevano ammirata.

Al Museo diocesano di arte sacra di Treviso è esposta una *Vergine annunciata* attribuita a Beccaruzzi, della sua provenienza non si sa nulla, forse potrebbe trattarsi di questo dipinto, anche se l'opera presente al museo, per l'impostazione prospettica e la dimensione della Vergine, è probabilmente da ritenersi una portella d'organo.

BIBLIOGRAFIA

ANONIMO CAPPUCCINO, ms. 1675, c. 30; CIMA, ms., 1699, III, c. 189; FEDERICI, 1803, II, p. 8; INVENTARIO, 1810; SERNAGIOTTO, 1871, p. 64; AGNOLETTI, 1897, I, p. 444; RENUCCI, 1966, p. 32; TORRESAN, 1993, p. 372.

6.6.8. VERGINE CON IL BAMBINO E I SANTI SEBASTIANO, ROCCO, ILARIONE E ONOFRIO; Treviso, Chiesa di Santa Maria Maddalena

dispersa

Da come la descrive Federici si tratta di un'opera abbastanza articolata: “in quattro spartiti [...] S. Sebastiano, S. Rocco, S. Ilarione, e Sant’Onofrio, sopra dei quali sedente vi stà la Vergine con il Divin figlio, accogliendo pietosa le suppliche dei quattro Santi intercessori” (Federici, 1803).

La prima testimonianza risale al 1648 (Ridolfi) dove sono ricordati solo i santi Rocco e Sebastiano; anche Cima (1699) nomina solo questi due. Questo poteva essere giustificato con la collocazione dell'opera sopra l'altare dedicato ai due santi protettori contro la peste ma, Burchiellati, che identifica i sei altari presenti nella chiesa, non lo nomina e l'unico che potrebbe aver ospitato l'opera, in base ai santi raffigurati, è quello di sant’Onofrio (Burchiellati, 1630).

Ambrogio Rigamonti definisce meglio la posizione all'interno della chiesa, a destra dell'altare maggiore (Rigamonti, 1767).

Botteon riporta le informazioni dedotte da Ridolfi e aggiunge il fatto della sua scomparsa (Botteon, 1913).

Francesco De Marchi (1991) propone che l'opera, al momento della soppressione della chiesa nel 1772, sia stata portata dai padri Gerolamini in un monastero in provincia di Ancona. La sua ipotesi si sviluppa dalla supposizione che i frati fossero molto legati al politico dato che rappresentava i santi patroni dell'ordine.

BIBLIOGRAFIA

BURCHIELLATI, ms., 1630, c. 21r; RIDOLFI, 1648, I, p. 218; ANONIMO CAPPUCCINO, ms., 1675, c. 67; CIMA, ms., 1699, I, c. 224; RIGAMONTI, 1767, p. 26; FEDERICI, 1803, II, pp. 8 – 9; BOTTEON, 1913, p. 510; DE MARCHI, 1991, pp. 91 – 94; TORRESAN, 1993, p. 382.

6.6.9. MADONNA TRA I SANTI GIROLAMO E LODOVICO CON UN ANGELO MUSICANTE; Treviso, Palazzo della Ragione

disturto

Si trattava di un affresco eseguito alla fine della scala del Palazzo della Regione di Treviso (Federici, 1803). Da come ne scrive Ridolfi sembra che oltre all'affresco, nello stesso palazzo, ci fossero anche altre pitture, “dipinse varie cose consumate dal tempo” (Ridolfi, 1648).

Non si hanno altre notizie se non un breve accenno da parte di Botteon che riprende quanto scritto da Sernagiotto nell'appendice alla *Gazzetta di Treviso*: “Havvi nella nostra piazza maggiore presso la scalea uno stupendo affresco commemorativo con le iniziali F. B. D. C. Questo affresco verrà, come pare, in breve distrutto, colla riduzione della fabbrica” (Botteon, 1913).

La sua distruzione è confermata da Botteon (1913), quindi può essere collocata sul finire dell'Ottocento. Sarebbe stato interessante poter studiare l'opera, in quanto sarebbe stata l'unica pittura ad affresco firmata, dunque un utile mezzo di comparazione per gli altri affreschi a lui attribuiti. Inoltre sarebbe stata la seconda opera firmata da Beccaruzzi, dopo il *San Francesco riceve le stigmate e sei santi* (Duomo di Conegliano, scheda 6.3.2.).

BIBLIOGRAFIA

RIDOLFI, 1648, I, p. 218; FEDERICI, 1803, II, p. 9; BOTTEON, 1913, pp. 510 – 511; LIBERALI, ds., 1945, p. 3.

6.7. Opere attribuite

6.7.1. ANGELI MUSICANTI

DUE ANGELI RECANTI UNO IL TURIBOLO E L'ALTRO LA NAVICELLA

Conegliano, chiesetta della Madonna della Neve

Affresco, circa 400 x 300 cm

Gli affreschi, che decorano la parete sud-ovest dell'aula maggiore della chiesetta della Madonna della Neve, sono stati scoperti solo di recente, nel 1990, durante la campagna di restauro dell'edificio iniziata già negli anni Settanta.

Con la rimozione delle malte è emersa la superficie affrescata, distribuita su cinque livelli differenti quindi risultato d'interventi avvenuti in epoche diverse (Ortolan, 1993).

Dello strato più antico, risalente al quattordicesimo secolo, si vedono appena alcune tracce in corrispondenza della Madonna, e da alcuni dettagli si può supporre che l'iconografia fosse simile a quella oggi visibile (Ortolan, 1993). Il gruppo della Madonna con il Bambino è da collocare cronologicamente verso la metà del secolo successivo e come artefice, Fossaluzza, propone Giovanni Antonio da Meschio, supportando l'ipotesi tramite il confronto di sue opere coeve presenti a Vittorio Veneto (Fossaluzza, 1993).

La parte cinquecentesca riguarda la restante decorazione, ossia, l'elemento architettonico decorativo e gli angeli. Per l'esecuzione l'artista non utilizza i tradizionali sistemi di riporto del disegno, non se ne vedono le tracce, inoltre i colori sono stesi in alcuni punti per velature, in altri combinati con il bianco di San Giovanni per dare maggior compattezza agli incarnati (Ortolan, 1993).

L'incorniciatura architettonica, eseguita con una tecnica simile a quella degli angeli, si suppone eseguita dallo stesso artista e, trovandosi a un livello inferiore (è emersa grazie al distacco di una porzione d'intonaco che ha comportando la perdita di un angioletto musicante), è da considerarsi quasi un pentimento (Fossaluzza, 1993).

Forse il progetto iniziale prevedeva una semplice incorniciatura della Madonna col bambino con una tenda sostenuta dalle due volute oggi visibili. Probabilmente l'impatto visivo non era quello ricercato oppure si voleva omaggiare maggiormente la Madonna del Torresin (come venne chiamata per un lungo periodo prima di esser identificata come Madonna della Neve) così cara alla devozione locale, che si decise per la realizzazione di una corona di *Angeli musicanti* e *Due angeli recanti uno il turibolo e l'altro la navicella* (Fossaluzza, 1993).

Fossaluzza propone, come artefice delle parti cinquecentesche, Francesco Beccaruzzi, perché la stesura del colore per liquide velature, per dare volume alle figure, è uguale a quella utilizzata nella *Sacra conversazione* di Casa Sbarra, ed è in netto contrasto con il metodo

impiegato nella decorazione del Monte di Pietà di Conegliano (scheda 6.8.14.), riconosciuta oggi da tutti opera di Ludovico Fiumicelli (Fossaluzza, 1993).

Secondo il parere di Sponza gli *Angeli* affrescati da Beccaruzzi evidenziano il suo legame con l'attività di Pordenone antecedente il viaggio in centro Italia, e questo comporta la diminuzione della plasticità e dell'espressività (Sponza, 1996).

BIBLIOGRAFIA

FOSSALUZZA 1993, p. 108; ORTOLAN, 1993, pp. 23 – 31; SPONZA, 1996, p. 267; SOLIGON, 2003, p. 141; FOSSALUZZA, 2005, p. 138.

6.7.2. SACRA CONVERSAZIONE

Conegliano, sottoportico di Casa Sbarra

Affresco

Restauri: 1990 - Maria Laura Camarotto con la consulenza di Guido Botticelli

L'affresco è ben equilibrato dal punto di vista compositivo. Dividendo la superficie dipinta a metà, facendo passare una linea immaginaria attraverso l'apertura della tenda, subito emerge la disposizione simmetrica delle figure nello spazio. Viene utilizzato inoltre, come era solito nel Rinascimento, lo schema piramidale: con alla base le due sante sedute ai piedi del trono e al vertice la Madonna.

Al centro della composizione si trovano la Vergine Maria con il bambino seduti in trono, che grazie allo schienale giallo, si staglia contro lo sfondo violaceo. Attorno a loro si trovano un santo e tre sante, tra cui san Giobbe e santa Caterina d'Alessandria. Lo spazio dipinto è delimitato da una specie di tenda, aperta per dare a tutti la possibilità di partecipare al momento sacro. La soluzione della tenda ha un precedente molto importante e noto, la *Madonna del Parto* di Piero della Francesca a Monterchi, Perugia.

Durante i lavori di restauro e pulitura della parete, eseguiti nel 1990 da Maria Laura Camarotto, con la consulenza di Guido Botticelli, è inoltre emerso un volto monocromo giallo.

L'Anonimo, che verso la fine del Settecento visita Conegliano, nella sua *Nota di alcune pitture esistenti in Conegliano*, riporta la presenza di quest'affresco: "In contrada S. Francesco. Sotto il portico di Nob. Sigg. Sarmede una pittura a fresco di Beccaruzzi" (Anonimo, 1794). Nel commento di Baldissin Molli, all'elenco dei dipinti citati dall'Anonimo, identifica l'edificio con il palazzo oggi chiamato Casa Sbarra, dal nome della famiglia che lo fece costruire nel XV secolo, ma riferisce che non ci sono affreschi nel sottoportico (ancora non erano stati riscoperti), solo la facciata era riccamente decorata (Baldissin Molli, 1982).

L'attribuzione della *Sacra conversazione* è sempre stata dibattuta: l'Anonimo (1794) riteneva l'opera un lavoro di Beccaruzzi e dello stesso parere erano anche Cavalcaselle (Fossaluzza, 1989), Fossaluzza (1982; 1993) e Martin (1989; 1990). Mentre Lucco (1983) e Caniato – Baldissin Molli (1987) la vogliono di Fiumicelli.

Di recente, Soligon (2003), la include nella produzione di Beccaruzzi, riprendendo le ipotesi di Fossaluzza. Quest'ultimo studioso inoltre affermava che, accettando la *Sacra Conversazione* nel corpus artistico di Beccaruzzi, si legittima anche la presenza della pala

con i *Santi Marco, Leonardo e Caterina* oggi nel Duomo di Conegliano (scheda 6.8.12.) (Fossaluzza, 1989).

Giuliano Martin, inoltre, suggerisce che l'affresco abbia assunto il ruolo di modello per la realizzazione delle successive decorazioni esterne dei palazzi affacciati sulla *Contrada Grande* (attuale, via XX Settembre), come palazzo Sarcinelli e palazzo Colussi, ma anche per la facciata della Sala delle Adunanze della Confraternita dei Battuti realizzata da Pozzoserrato (Martin, 1990).

BIBLIOGRAFIA

ANONIMO, ms., 1794; BALDISSIN MOLLI, 1982, pp.13, 18; FOSSALUZZA, 1982, p. 144 nota 40; LUCCO, 1983, p. 81 nota 119; CANIATO – BALDISSIN MOLLI, 1987, p. 87; FOSSALUZZA, 1989, pp. 34, 55 nota 50; MARTIN, 1989, p. 131; MARTIN, 1990, pp. 82 – 83, 86; FOSSALUZZA 1993, pp. 108, 121 nota 43; SPONZA, 1996, p. 267; SOLIGON, 2003, p. 141; FOSSALUZZA, 2005, p. 138.

6.7.3. CRISTO RISORTO

Campolongo di Conegliano, chiesa di Santa Maria Vergine dell'Annunciazione

Affresco, circa 500 cm.²

Il *Cristo risorto*, affrescato nella cappella dell'Eucarestia sulla parete adiacente al presbiterio, presenta evidenti segni di scalpellatura. In effetti, l'affresco è stato riscoperto solo di recente, nel 1986, durante i lavori di ristrutturazione della vecchia sagrestia per adattarla a cappella feriale (Fossaluzza, 1986). L'ampia superficie dipinta a fresco si trovava ricoperta da degli stucchi seicenteschi applicati, forse, per motivi igienici durante le pestilenze, oppure in occasione di ristrutturazioni (Fossaluzza, 1995).

In origine l'affresco non si trovava all'interno della chiesa, il muro su cui è dipinto era, all'epoca dell'esecuzione, un muro esterno e delimitava il cimitero della piccola chiesa parrocchiale. Molto probabilmente alla base era presente una tomba ed era protetto da una piccola tettoia (Martin, 1989).

Oltre a presentare i segni delle scalpellature l'affresco è compromesso in altri punti, come: i volti dei soldati, che molto probabilmente furono realizzati intenzionalmente in modo approssimativo e graffiati prima dell'intonacatura; e il corpo di Gesù Cristo interessato da una grande lacuna di colore, dovuta alla stuccatura delle fessure createsi sulla parete (Fossaluzza, 1995).

L'attribuzione a Beccaruzzi è avanzata da Fossaluzza (1986) e ribadita più volte. Dal punto di vista stilistico è riconducibile a quell'insieme di manufatti che richiamano lo stile di Tiziano ma mediato dal linguaggio pordenonesco che, nell'ambito coneglianese intorno agli anni Venti del Cinquecento, si riscontra soprattutto in due personalità: Beccaruzzi e Fiumicelli, (Fossaluzza, 1995).

Da Pordenone l'artista cerca di riprendere la magniloquenza che nella figura di Cristo viene espressa con l'ampliamento dei movimenti, e in particolar modo nel mantello, ma il risultato non è del tutto soddisfacente. Molta bravura invece dimostra nella realizzazione del volto, dove il graduale cambio di colore è ottenuto con un'unica stesura, senza dover utilizzare più velature (Fossaluzza, 1995).

Giuliano Martin ritiene invece che l'opera possa essere inserita nel catalogo di Pordenone e cronologicamente la colloca durante la sua permanenza a Conegliano per la realizzazione degli affreschi nel convento di Sant'Antonio Abate, intorno al 1514 (Martin, 1989).

L'attribuzione a Beccaruzzi formulata da Fossaluzza si basa inoltre sul confronto stilistico con un altro affresco attribuito allo stesso artista, la *Sacra conversazione* del sottoportico di

Casa Sbarra a Conegliano (scheda 6. 7.2.). Tuttavia, essendo entrambe le opere non documentate, non basta come tesi a favore e Martin aggiunge che l'affresco è “troppo luminoso e prorompente per accostarlo al pacato e sin troppo composto Beccaruzzi” (Martin, 1989) come si dimostra essere nell'affresco della Madonna della Neve.

In ogni caso la scoperta della *Resurrezione di Cristo* è importante perché, assieme al trittico presente nell'abside della stessa chiesa attribuito a Ludovico Fiumicelli (Fossaluzza, 1986), permette di ricostruire con più precisione la cultura figurativa a Conegliano intorno al terzo decennio del Cinquecento (Fossaluzza, 1995).

BIBLIOGRAFIA

FOSSALUZZA, 1986, p. 16; MARTIN, 1989, pp. 155 – 156; FOSSALUZZA 1993, p. 109, 122 nota 52; CASSAMARCA, 1995, p. 48; SPONZA 1996, p. 267; SOLIGON, 2003, p. 141; BEVILACQUA 2006, p. 86.

6.7.4. SAN NICOLA DA BARI TRA I SANTI GIROLAMO E CATERINA D'ALESSANDRIA

Vazzola, chiesa di San Giovanni Battista

Affresco

Restauro: 1989 Saviano Bellè

La nicchia entro cui si trovano i tre santi è definita esternamente da due colonne, mentre l'interno di colore grigio è ravvivato da una tenda verde.

Al centro della raffigurazione si trova una scalinata che conduce al trono su cui è assiso san Nicola da Bari, vestito con le insegne vescovili e riconoscibile tramite le tre palle d'oro appoggiate sull'ultimo scalino ai suoi piedi. Il ruolo preminente di san Nicola è evidenziato dal telo dorato alle sue spalle, sospeso tramite un filo decorato con delle foglie, e dal dado decorato con una maschera leonina che innalza il trono.

Alla sua destra è raffigurato san Girolamo, nella cui figura sono unite le due iconografie tipiche del santo, quella di eremita penitente (croce, sasso, leone) e quella di Dottore della Chiesa (cappello e manto rosso che rimandano alle vesti cardinalizie). Sul lato opposto un'elegante santa Caterina d'Alessandria accompagnata dalla ruota spezzata e dalla palma del martirio. Vital (1926; 1944) identifica invece in modo scorretto figura femminile come santa Augusta.

Forte è il contrasto tra le fisionomie di questi due santi: lei, serena e delicata, con il capo decorato da un filo di perle, mentre san Girolamo segnato dal tempo e dalle intemperie subite durante l'eremitaggio e corrugato per la profonda meditazione.

L'affresco cinquecentesco non ha riscosso molto successo tra la critica, forse anche perché celato, non si sa quando, sotto uno strato di malta è riscoperto solo relativamente di recente, nel 1920, durante i lavori di riparazione dei danneggiamenti subiti dalla chiesa in conseguenza alla prima guerra mondiale (De Mas, 1966).

Fin dalle prime note relative al dipinto è stato rilevato il carattere pordenonesco dell'affresco (Vital, 1926). Fossaluzza, che fin'ora apporta il contributo più articolato all'affresco, rivela come le figure più esili e sinuose manifestano forse anche l'influenza di Paris Bordon. Definisce che l'autore, fino a quel momento sconosciuto, sia da identificare con Beccaruzzi, tramite il confronto del volto di san Girolamo con l'affresco di *Sant'Antonio Abate*, Museo civico di Treviso, a lui attribuito dallo stesso autore ma da me respinto (Fossaluzza, 1993).

Fossaluzza, seguito da Mies (2002) e Soligon (2003), data l'opera agli anni Trenta perché mostra un rinnovato interesse nei confronti di Pordenone e dunque un'evoluzione di stile rispetto agli esempi coneglianesi, già a lui attribuiti (Fossaluzza, 1993).

Prima che la critica accettasse l'attribuzione a Beccaruzzi, Lucco, aveva espresso la sua opinione in favore di Fiumicelli in base al confronto con più opere da lui eseguite: l'affresco a Campolongo; l'apostolo dietro Cristo nell'*Ingresso a Gerusalemme* nel battistero di S. Maria Maggiore a Treviso; e S. Agostino nella pala degli Eremitani di Padova (imm. 4) (Lucco, 1983).

BIBLIOGRAFIA

VITAL, 1926, p. 35; VITAL, ms., 1944, ff. 20, 209, 231; DE MAS, 1966, p. 164; DA MAS, 1972, p. 201; FOSSALUZZA, 1982, pp. 143 - 144 nota 40; LUCCO, 1983, p. 49; DAMO, 1990, p. 56; FOSSALUZZA 1993, pp.113, 124 nota 82; MIES, 2002, pp. 102 – 103; SOLIGON, 2003, p. 142.

6.7.5. MADONNA IN TRONO CON IL BAMBINO TRA I SANTI GIOVANNI BATTISTA E FRANCESCO D'ASSISI E ANGELO MUSICANTE

Conegliano, chiesetta della Madonna delle Grazie

Olio su tela, 348 x 191 cm

Iscrizioni: cartiglio sorretto dagli angeli in volo “QVEM CELI CAPERE NON POTERAN TVO GREMIO CONTULISTI”; cartiglio croce di san Giovanni Battista “ECCE AGNUS DEI ECCE QVI TOLLIT PCCA MUNDI”; margine inferiore “VCINIS HUIC EMPLO SALAMACA ANTONIUS HOK[?]OS DONAVIT PULCHRAM HANC VERGINIS EFFIGIE”

Provenienza: Conegliano, chiesa di Santa Maria delle Grazie (demolita); 1763 incamerata e spedita a Venezia; 1763 – 1777 Conegliano, chiesa di San Giovanni; 1777 - 1918 Conegliano, chiesetta della Madonna delle Grazie; 1917 – 1921 trafugata dagli austriaci e rintracciata a Udine; 30 luglio 1921 Conegliano, chiesetta della Madonna delle Grazie

Restauri: prima del 1774; 1920 / 22, Sanfiori; 1981 (Fossaluzza, 1993)

L'opera, attribuita a Beccaruzzi, rappresenterebbe, per alcuni motivi, un *unicum* all'interno del suo *corpus* artistico: la presenza di iscrizioni in latino, sicuramente volute dal committente, e il ricco fondale architettonico, studiato in tutti i particolari e molto articolato (Soligon, 2003).

I personaggi seguono il tipico schema piramidale con vertice il gruppo Madonna – Bambino e alla base i santi Giovanni Battista e Francesco d'Assisi con al centro un angelo musicante. Tutti sono assorti in una profonda contemplazione e non riescono per questo a comunicare tra loro, ma grazie alla posizione dei volti e alla gestualità l'osservatore riesce a riconoscerne l'unità spirituale.

Il punto d'inizio di queste relazioni è Maria, collocata su un trono in pietra sopraelevato grazie ad un alto basamento, con la mano sinistra regge Gesù Bambino, che sta ritto in piedi sul bordo del poggiolo lapideo. Maria deve aver da poco interrotto la lettura, nella mano destra ha un libro chiuso, e reclina il capo dolcemente verso destra, guidandoci verso san Giovanni Battista. Il Bambino, in posizione eretta perché è rialzato – risorto (Soligon, 2003) assume una posa speculare a quella della madre volgendo lo sguardo verso san Francesco. Tra i due si pone il crocifisso, attributo del santo, ma che in questo caso serve a ribadire alcuni elementi quali: la morte in croce di Gesù; la riflessione del santo e la sua

stigmatizzazione; quindi l'equiparazione Gesù – san Francesco. Il Bambino inoltre stringe nella mano sinistra un piccolo cardellino, con le ali aperte, a ricordare ancora una volta il suo futuro martirio.

Dalla parte opposta del dipinto troviamo san Giovanni Battista, rappresentato rispettando l'iconografia tradizionale. La nostra attenzione è guidata, seguendo il braccio nudo ben delineato dal punto di vista anatomico, nuovamente sul Gesù Bambino. La sua funzione di precursore è sottolineata maggiormente dall'esile croce in giunco arricchita da un sottile e lungo cartiglio. Ai suoi piedi, rispettando le proporzioni, è rappresentato l'agnello, ulteriore attributo iconografico collegato al verso riportato nel cartiglio: "ECCE AGNUS DEI ECCE QVI TOLLIT PCCA MUNDI".

I molti rimandi alla morte in croce di Gesù sono in parte mitigati dalla presenza delle ciliegie e dalla Madonna, che qui è rappresentata come la Madonna delle Grazie. Il Bambino tiene nella mano destra le ciliegie per ricordare che come da un unico fiore di ciliegio nascono molti frutti, così da un unico sacrificio, la sua morte, gli uomini ottengano molti "benefici". A ricordare le molte grazie di Maria ci sono anche altri dettagli come: la ghirlanda in pietra sotto il trono in onore del trionfo sul peccato originale; il cartiglio portato in volo dagli angeli che ricorda come il suo intervento aiuti la redenzione delle anime (Soligon, 2003).

Alle spalle dei personaggi in primo piano si apre un fondale variegato: sulla sinistra un massiccio edificio chiuso in fronte da colonne composite che incorniciano la figura di san Giovanni Battista; al centro lo sguardo può spaziare in un paesaggio collinare illuminato da una calda luce; sulla destra invece si scorge la porzione di un palazzo signorile preceduto, probabilmente, da un giardino chiuso entro le alte mura. Alle finestre del palazzo si affacciano personaggi, resi come macchiette di colore, caratterizzati dal turbante che li connota come Turchi. Soligon propone piuttosto di leggerli come Giudei riuniti all'interno del Tempio di Salomone, visto che il muro racchiude un giardino, un *Hortus Conclusus*, con allusione alla Vergine e alla sua discendenza da Iesse, Davide e Salomone (Soligon, 2003). Vicino al muro sono però presenti due colonne spezzate, contrapposte alle due integre dell'edificio sulla sinistra, che vogliono far riflettere, le prime, sulla fine del mondo giudaico, mentre le seconde sulla solidità e sicurezza della nuova chiesa alle cui basi ci sono Gesù e la Vergine (Soligon, 2003). Il fondale così riccamente elaborato e articolato architettonicamente viene collegato, da Fossaluzza, alle influenze di Pordenone, così come il modellato della figura di san Giovanni Battista (Fossaluzza, 1981).

Il progetto iconografico si presenta articolato, l'ideatore è da riconoscere nel vescovo Antonio Salamanca Hoyos ricordato nella scritta a caratteri capitali sul lato inferiore della

pala, che lo connota come il committente. La scritta è stata letta e interpretata in due modi diversi da due storici dell'arte locali: Fossaluzza legge V(ER)GINIS HUIC T(E)MPLO SALAMA(N)CA ANTONIUS (HC/OS) DONAVIT PULCHRAM HANC VERGIN(I)S EFFICIE (Fossaluzza, 1993) mentre Soligon V(I)CINIS [V(IR)GINIS] HUIC TEMPLO SALAMA(N)CA ANTONIUS HOYOS BONAVIT PULCHRAM HANC VIRGINIS EFFIGIE(M) (Soligon, 2003). Antonio Salamanca era stato vescovo di Gurk in Carinzia, e all'epoca spiccava come personaggio colto, raffinato e ben voluto dalla gente.

Non si tratta di un'opera documentata o firmata dall'artista e le fonti più antiche non la attribuiscono a lui, ma Fossaluzza che la data a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta la riferisce alla mano di Francesco Beccaruzzi (Fossaluzza, 1993).

Malvolti la ricorda in cattive condizioni nella chiesa di San Giovanni di Conegliano, collocata provvisoriamente qui dopo la soppressione e demolizione della chiesa dei padri riformati, in attesa che venisse costruito il nuovo edificio per poi ricollocarla sull'altare maggiore assieme ad altre due tele salvate dall'espatrio a Venezia. La definisce di "eccellente mano" anche se "ritoccata da mano poco esperta" (Malvolti, 1774). Anche l'Anonimo di Padova apprezza il dipinto, che nel frattempo è stato ricollocato al suo posto nell'Oratorio della Madonna delle Grazie, e lo definisce di "ottima scuola veneta e ricorda la buona maniera del Bordon" (Anonimo, 1794). Anche Francesco Scipione Fapanni nel suo testo dedicato alle chiese e luoghi pubblici di Ceneda, Serravalle e Conegliano lo ricorda come un buon dipinto del XVI secolo senza però fare alcuna ipotesi attributiva (Fapanni, 1856). Solamente nel 1864 Giovanni Battista Alvisè Semenzi lo inserisce nel catalogo di Beccaruzzi, seguito poi da Berenson (1897 e ss.) e ripreso da Botteon che sottolinea la bravura dell'esecutore aggiungendo che alcuni "critici la fanno di pittore più valente del Beccaruzzi" (Botteon, 1913). Menegazzi, nel commento al *Catalogo* del Malvolti, riporta la notizia ma afferma anche che l'ipotesi avanzata è da accertare (Menegazzi, 1964). Alfredo De Mas riferisce un'altra attribuzione: nella seconda metà del Settecento i coneglianesi credevano fosse un'opera di Pordenone (De Mas, 1966; 1972). Si può affermare però che dagli anni Ottanta del Novecento il dipinto è riconosciuto generalmente come opera di Francesco Beccaruzzi e databile intono al 1535, solo Lucco (1985) lo inserisce nel catalogo di Ludovico Fiumicelli, smentito però a più riprese da Fossaluzza nei suoi contributi su Beccaruzzi (Fossaluzza, 1981; 1993). In uno di questi sottolinea l'utilizzo della luce che sembra derivare dalla visione delle opere di Lotto (Fossaluzza, 1981) mentre qualche anno dopo riferisce che l'artista dimostra un interesse per la pittura tizianesca, in particolare per il filone accostabile a Bonifacio Veronese, che poi proseguirà per tutto il decennio e che

include anche l'opera di Castelfranco, *l'Incontro di Gioacchino e Anna* (scheda 6. 7.16.) (Fossaluzza, 1993).

Liberali loda l'opera della Madonna delle Grazie per la tonalità calda e la fusione dei colori, molto vicina ai gusti lotteschi; per il trattamento sfumato e morbido dei volumi e per la nobiltà dell'espressione e del disegno. Compara san Giovanni Battista con quello della pala di Vazzola, *Madonna con il Bambino in gloria incoronata dagli angeli con i santi Giovanni Battista e Macario vescovo* (oggi al Museo Diocesano di arte sacra di Vittorio Veneto, scheda 6.7.13.), affermando che, nonostante siano identici, il secondo "è orrendo" mentre san Francesco somiglia molto a quello del Duomo di Conegliano, *San Francesco riceve le stigmate e sei santi* (scheda 6.3.2.) (Liberali, 1945).

La storia di questo dipinto è molto interessante e in parte è emersa dalle fonti già citate. L'opera, collocata sull'altare maggiore della chiesa di Santa Maria delle Grazie, tra gli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento, vi rimase fino al 1763, anno della soppressione del convento da parte della Serenissima. Tutte le opere vennero incamerate e trasportate a Venezia, ma la protesta dei cittadini fece sì che tre di queste tornassero in città (la pala qui trattata; *San Floriano vescovo di Oderzo riceve le chiavi della sua chiesa e indica san Tiziano come suo successore* (scheda 6.7.18.), opera attribuita a Beccaruzzi; e un dipinto citato dalle fonti come la *Santissima Trinità*). Il convento annesso alla chiesa venne venduto a privati, il conte Altan di Serravalle e don Domenico Celotti, l'11 luglio 1772 con l'obbligo di lasciare a disposizione dei fedeli le tre pale rientrate da Venezia. I due compratori si assunsero l'impegno, dopo la demolizione avvenuta nel 1773, di riedificare la chiesa e di ricollocare le tre opere al suo interno, che nel frattempo erano provvisoriamente ospitate nella chiesa di San Giovanni a Conegliano. Nel 1775 due di queste erano già state riposizionate nel luogo d'origine, mentre la *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Giovanni Battista e Francesco d'Assisi e angelo musicante* dovette attendere altri due anni, cioè finché l'edificio non fu ritenuto idoneo. Il 5 marzo 1777, grazie anche alle insistenze di Malvolti, l'opera fu riposizionata sull'altare maggiore ove rimase fino alla prima guerra mondiale, quando intorno al 1917/1918, gli invasori austriaci la requisirono. Nel 1922 venne rintracciata a Udine, e dopo il restauro da parte di Sanfiori, venne ricollocata in chiesa dove si trova tutt'oggi (Fossaluzza, 1993). Vital e De Mas riferiscono il 30 luglio 1921 come data del ritorno in città (Vital, 1926; De Mas, 1966; 1972).

BIBLIOGRAFIA

MALVOLTI, ms., 1774 b, c. 6; ANONIMO, ms., 1794; SEMENZI, 1864, p. 257; FAPANNI, ms., 1856, p. 685; BERENSON, 1897, p. 88; BERENSON, 1907, p. 88; BERENSON, 1910, p. 88; BOTTEON, 1913, p. 507; VITAL, 1926, p. 32; MOSCHETTI, 1932, p. 49; VITAL, ms., 1944, ff. 12, 125 – 127, 329; LIBERALI, ds., 1945, p. 27; BERENSON 1957, I, p. 27; BERENSON, 1958, p. 87; MENEGAZZI, 1964, p. 10; DE MAS, 1966, p. 126; FALDON, 1968, p. 72; DE MAS 1972, pp. 154 – 156; FOSSALUZZA, 1981, p. 75; BALDISSIN MOLLI, 1982, pp. 15, 26 - 27; LUCCO, 1985, p. 145; CANIATO – BALDISSIN, 1987, p. 136; FOSSALUZZA, 1993, pp. 116, 125, nota 92; FOSSALUZZA, 1998, p. 643; SOLIGON, 2003, pp. 104 – 108; BEVILACQUA, 2006, pp. 79 - 80.

6.7.6. SAN FRANCESCO D'ASSISI IN ORAZIONE NEL DESERTO

Venezia, Museo del Settecento Veneziano - Ca' Rezzonico, collezione Mestrovich

Olio su tela, 192 x 125 cm

Provenienza: 1817 Venezia, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo; Venezia, collezione Caregiani; Venezia, collezione Mestrovich; 2001 Venezia, Museo del Settecento Veneziano - Ca' Rezzonico, donazione Mestrovich

Il *San Francesco* esposto a Ca' Rezzonico è stato per lungo tempo proprietà di collezionisti privati e per questo rimasto sconosciuto al pubblico e agli studiosi. In seguito alla donazione di alcune tele da parte di Ferruccio Mestrovich al Museo del Settecento Veneziano con sede a Ca' Rezzonico, Venezia, Filippo Pedrocco ha pubblicato una guida di presentazione dei nuovi dipinti entrati a far parte delle collezioni (2001). Il *San Francesco d'Assisi in orazione nel deserto* è presentato come inedito e la corretta attribuzione a Francesco Beccaruzzi, appoggiata da Pedrocco, è suggerita dallo stesso Ferruccio Mestrovich.

Studiando più attentamente le pubblicazioni relative all'artista emerge che l'opera non è inedita e già dall'Ottocento aveva suscitato interesse negli storici e studiosi che hanno trasmesso le informazioni a loro disposizione.

Il punto di partenza per lo studio delle opere di Beccaruzzi è il saggio di Botteon (1913) nel quale viene ricordato un dipinto con un soggetto simile: "75). – Venezia S. Giovanni e Paolo – S. Francesco di Assisi stigmatizzato – Nella guida massima di Venezia (1864) è ricordato questo quadro del Beccaruzzi, come posto in questa chiesa. Ora non si trova più. Si dice che sia stato trasportato nel deposito delle R. Gallerie di Venezia. Lo descrive lo Zanotto nella sua *Pinacoteca veneta*" (Botteon, 1913).

Nell'indicazione dei dipinti Botteon non fornisce molte informazioni, ma fortunatamente per questa tela dà alcuni riferimenti bibliografici importanti, in particolar modo il testo di Francesco Zanotto del 1860 che, oltre a dare una descrizione sommaria del dipinto, fornisce anche un'incisione del dipinto eseguita da Buttazon su disegno di Rebellato.

La realizzazione dell'incisione è importante perché ha permesso di trasmettere l'immagine del dipinto ritenuto disperso da Botteon ma riemerso dopo secoli nella collezione Mestrovich. Dal confronto risulta evidente la derivazione dell'incisione dal dipinto dal quale si diversifica solo nei lineamenti del volto del santo e nella realizzazione della croce (nel dipinto si vede solo in braccio inferiore mentre nell'incisione è bene riconoscibile).

Le differenze tra i due manufatti sono giustificate dal loro diverso utilizzo: l'incisione era rivolta a un pubblico vasto, pensata per un'ampia diffusione e quindi doveva essere ben leggibile e chiara nel messaggio, per questo la croce è riconoscibile; mentre la pala, elaborata su precisa indicazione del committente, non necessitava ulteriori specificazioni.

Le prime notizie certe sul dipinto lo ricordano posto sulla parete di destra della cappella di San Pio V nella chiesa dei santi Giovanni e Paolo di Venezia (Soràvia, 1822; Zanotto, 1856). Il luogo originario per cui fu pensato e realizzato questo dipinto non è facile da rintracciare; per Francesco Zanotto (1860) raggiunse Venezia in seguito alle soppressioni napoleoniche assieme al *San Francesco riceve le stigmate e sei santi*, con il quale condivide anche il luogo di provenienza, la chiesa di San Francesco di Conegliano (oggi demolita). La sua ipotesi non è però confermata dagli storici locali; non si trovano riferimenti al dipinto né nel *Catalogo di Malvolti* (1774), né nell'elenco fornito dall'Anonimo del 1794, e nemmeno nel più esaustivo inventario delle opere presenti nella chiesa di San Francesco di Conegliano redatto da Fra Robero Bertini nel 1773 su richiesta di Malvolti (Baldissin Molli, 1980).

Sempre Botteon riferisce che molto probabilmente il dipinto, tolto dalla chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, viene spostato nei magazzini delle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Nel catalogo di Sandra Moschini Marconi (1962) *San Francesco in orazione nel deserto* non è indicato, ma viene citato in riferimento ad una tela raffigurante *San Lorenzo* e attribuita a Parrasio Micheli, oggi collocata nella chiesa di San Lorenzo di Vicenza (scheda 6.8.50). Secondo quanto riferisce Moschini Marconi i due dipinti erano esposti in coppia nella seconda stanza del Magistrato del Monte Nuovissimo del Palazzo dei Camerlenghi, ma anche questa ipotesi non è sufficientemente supportata da indicazioni storiche e la provenienza è giustificata con la sola coincidenza delle misure e dei soggetti nominati da Marco Boschini nelle *Miniere della Pittura* (1664).

Secondo quanto scrive Moschini Marconi anche il *San Francesco d'Assisi in orazione nel deserto* è attribuito a Parrasio Micheli da von Hadeln (1912), attribuzione che non è smentita ma nemmeno accettata, si limita infatti a riportare le opinioni degli altri storici, anche perché il dipinto era ancora ritenuto disperso.

Con l'apertura al pubblico della collezione Mestrovich il dipinto, studiato da Pedrocco, viene assegnato a Francesco Beccaruzzi in base a confronti stilistici con altre opere unanimemente attribuite all'artista, in particolar modo con il *San Francesco riceve le stigmate e sei santi* (scheda 6.3.2.) del Duomo di Conegliano. Un preciso riferimento, per quanto riguarda il pannello del saio, si riscontra nella figura di sant'Antonio (Pedrocco, 2001), al quale

aggiungerei anche la somiglianza dei lineamenti del volto anche se colti con angolazioni diverse.

Fondamentale per la realizzazione di questo dipinto è, secondo Pedrocco, lo studio della cappella Malchiostro. Alcuni storici sostengono la collaborazione di Beccaruzzi con Pordenone per il completamento degli affreschi in seguito alla sua partenza per Cremona, e dal periodo di cooperazione riprende alcuni elementi tipici della pittura di Pordenone. A lui rimanderebbe la monumentalità dell'unica figura raffigurata nella tela centinata, elemento effettivamente riscontrabile almeno in un'altra opera, l'*Incontro dei santi Gioacchino e Anna* nel Duomo di Castelfranco Veneto (scheda 6.7.16.). Sorprendente è anche l'utilizzo di un modello simile per la realizzazione dei corpi di san Francesco e sant'Anna che differiscono solo nella posa delle braccia e nella gamba d'appoggio.

In quest'opera Beccaruzzi non si limita a recepire soluzioni pordenoniane e a rielaborare propri modelli, ma prende degli spunti anche da opere di Tiziano dimostrando ancora una volta la sua attenzione verso i contemporanei e l'integrazione nella comunità artistica nonostante la sua costante attività "provinciale".

Il contatto con le opere del maestro veneziano avviene per lo più in modo indiretto, probabilmente tramite incisioni e disegni, con un'unica certa eccezione: la cappella Malchiostro. La cappella che già era un punto di riferimento per i pittori trevigiani riveste un ruolo ancora più importante dopo la collocazione sull'altare della pala dell'*Annunciazione* di Tiziano (imm. 5). Anche Beccaruzzi deve averla studiata a lungo fino a renderla propria e il risultato si vede sempre nel san Francesco della collezione Mestrovich, dove l'inclinazione della testa e la mano destra sono elaborati sul modello tizianesco. Quindi la ripresa di Tiziano riveste un ruolo maggiore rispetto a quanto già delineato da Pedrocco che limitava l'influenza alle sole dita della mano destra (Pedrocco, 2001).

Un generico riferimento al grande maestro può e deve esser letto nella scelta dell'ambientazione, essenziale, scabra e quasi inospitale che Tiziano continuerà ad elaborare fino alla sua morte raggiungendo l'apice nel *San Girolamo*, del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial a Madrid (1575). Lo studio di Tiziano della natura come elemento avverso all'uomo era già iniziato con la pala raffigurante il *Martirio di san Pietro da Verona*, presente nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia, ma andato distrutto nell'incendio del 1857, che Beccaruzzi doveva conoscere e più volte in passato fu messa in relazione con il *San Francesco riceve le stigmate e sei santi* di Conegliano.

La ripresa della rupe scoscesa è evidenziata da Pedrocco (2001) ma già Zanotto (1860) aveva notato come l'atmosfera generale del dipinto, la luce soffusa del sole, i toni dei colori molto

caldi e l'espressione serena nonostante la penitenza e sofferenza del santo, derivassero da Tiziano e qualificandolo di conseguenza come un suo "fido seguace".

BIBLIOGRAFIA

BOSCHINI, 1664, p. 276; ZANETTI, 1733, p. 283; SORÀVIA, 1822, p. 100; ZANOTTO, 1856, p. 293; ZANOTTO, 1860, p. 82; VON HADELN, 1912, pp. 156 – 157; BOTTEON, 1913, p. 511; RAMBALDI, 1913, p. 36; MOSCHINI MARCONI, 1962, p. 143; PEDROCCO, 2001, pp. 18 – 19; SOLIGON, 2003, p. 144

6.7.7. MADONNA IN TRONO CON IL BAMBINO TRA I SANTI ELENA E TIZIANO E UN ANGIOLETTA

Scomigo di Conegliano, chiesa parrocchiale di Sant'Elena Imperatrice

Olio su tela, 268,5 x 176,5 cm.

La pala raffigurante la *Madonna in trono con il bambino i santi Elena e Tiziano e un angioletto* si presenta molto semplice dal punto di vista compositivo. Seguendo lo schema piramidale alla base si trovano i due santi, separati dall'angioletto seduto sui gradini che portano al trono della Vergine, e al vertice siede Maria con il Bambino Gesù che, come spaventato, si sporge sulla destra, e in questo modo controbilancia il gesto della madre che omaggia la titolare della chiesa offrendole una corona.

La scena è chiusa sullo sfondo da un alto muro grigio infestato nella parte superiore dalla vegetazione, l'unica nota di colore è il trono verde che si staglia contro il cielo nuvoloso e minaccioso.

Davvero poche sono le notizie relative alla pala d'altare e ancora oggi non è molto studiata, anche nella catalogazione della diocesi di Vittorio Veneto è trattata in modo sommario.

La testimonianza più antica della sua esistenza è data da Malvolti (1774). La ricorda sopra l'altare maggiore, dove tutt'ora si trova, e ne apprezza il disegno e la naturalezza, nonostante l'opera sia fortemente compromessa nella sua integrità per evidenti ed estese cadute di colore. L'esecuzione, a suo avviso precisa e curata, lo inducono ad attribuire la pala a Tiziano.

Dopo un silenzio di qualche secolo Vital riconsidera la *Madonna in trono con il bambino i santi Elena e Tiziano e un angioletto* inserendolo nella scuola di Tiziano e ipotizzando la collaborazione di due artisti: uno per la figura di san Biagio e l'altro per sant'Elena e la Vergine, eseguite più sommariamente (Vital, 1926).

Leggendo il breve intervento di Vital subito emerge il problema dell'identificazione del santo vescovo causata dall'assenza di attributi specifici. Malvolti lo riconosce come san Tiziano, forse perché patrono della diocesi di Vittorio Veneto, ma Vital lo vede come san Biagio mentre Maschietto (1946) come san Macario; Fossaluzza (1993) torna a riconoscere san Tiziano Vescovo.

Tornando al dibattito sull'attribuzione, dopo Vital, si è sempre considerata l'opera un lavoro della scuola di Tiziano o ancora più genericamente della scuola veneta (Maschietto, 1915; 1946).

Fossaluzza (1993) con l'avanzamento degli studi su Beccaruzzi pensa di poter introdurre l'opera nel suo repertorio in una fase avanzata della sua carriera, intorno alla seconda metà degli anni Quaranta del Cinquecento, e non in quello di Gerolamo Denti come proposto da Mies (1987).

Bevilacqua concorda con Fossaluzza per quanto riguarda l'attribuzione e per prima ricorda la presenza, ai piedi dell'angioletto, di uno stemma dei Porcia che furono anche *avogadori* del vescovo di Ceneda (Bevilacqua, 2060). Sicuramente riuscire a scoprire chi dei famigliari commissionò l'opera potrebbe portare maggior chiarezza sulla datazione e forse anche sull'identità del santo vescovo ancora di dubbia identificazione e che potrebbe essere il santo eponimo del committente.

BIBLIOGRAFIA

MALVOLI, ms., 1774 b, c. 15; VITAL, 1926, p. 34; MASCHIETTO, 1915, p. 144; VITAL, ms., 1944, f. 145; MASCHIETTO, ms., 1946, f. 114; DE MAS, 1966, p. 150; MENEGAZZI, 1964, p. 25; DE MAS, 1972, p. 186; MIES, 1987, p. 94; FALSARELLA, 1993; FOSSALUZZA, 1993, p. 119, 127 nota 123; CASSAMARCA, 1995, pp. 52 – 53; SOLIGON, 2003, p. 144; BEVILACQUA, 2006, p. 103.

6.7.8. RITRATTO DI GENTILUOMO

Firenze, Galleria degli Uffizi (inv. n. 908)

Olio su tela, 108 x 92 cm

Provenienza: 1675 – 04 aprile 1794 Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina e Appartamenti, Guardaroba; 1794 – 1940 Firenze, galleria degli Uffizi; 20 giugno 1940 – 1943 Prato, Poggio a Caiano, Villa medicea di Poggio a Caiano, Rifugi bellici; 17 dicembre 1943 – 1951 Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli argenti; 26 febbraio 1951 Firenze, Galleria degli Uffizi

Il giovane uomo è raffigurato a tre quarti di figura e posto leggermente in diagonale tra il tavolino, in primissimo piano, e l'apertura del muro che dà sul paesaggio. Rispetto ad altri ritratti attribuiti a Beccaruzzi questo conservato agli Uffizi risulta essere molto sobrio ed "essenziale". L'uomo indossa vesti eleganti ma non dall'eccessivo impatto visivo: il giubbone rosso, con collo montante, è completamente abbottonato, sopra porta un mantello nero; anche la braghetta si scorge appena. Nella mano sinistra ha un fazzoletto candido e con la destra tiene in piedi un libro posto sul tavolino coperto dal tappeto dal raffinato disegno basato sempre sui colori rosso e nero. L'unico gioiello che indossa è l'anello al mignolo della mano destra.

Anche il luogo in cui viene ritratto è descritto in modo essenziale: sembra essere all'aperto, riparato solo da due muri fittizi, infestati da piante ed erbacce, inseriti solo per fare da fondale al ritratto, in modo da farlo emergere, e per accentuare, tramite l'apertura a finestra, la scenetta che si svolge sullo sfondo.

In una stradina, a precipizio sulla collina, ci sono un uomo, forse un viandante per via del bastone che porta con sé, e più avanti una ragazza in groppa a un cavallo. Non si riesce a seguire tutto il percorso della via perché tagliata dal bordo del dipinto. Non è dato a sapere nemmeno dove siano diretti, tutto quello che si vede è un boschetto sulla destra e le montagne azzurrine che chiudono la scena. Forse le due figure non concorrono a formare una scena unitaria ma devono essere viste singolarmente.

Il dipinto sembra non aver mai suscitato grande interesse tra i critici moderni che non lo hanno quasi mai trattato, anche perché non ha mai lasciato i depositi degli Uffizi per essere esposto in mostra.

Qualche informazione in più si trova nei documenti d'archivio che riguardano gli spostamenti del dipinto e le varie inventariazioni. Antonio Paolucci nella schedatura del "Ritratto virile" riporta che nell'inventario del cardinale Leopoldo (1794) è attribuito a Palma

mentre nei successivi inventari, 1825 e 1890, a Pordenone e per finire alla scuola di Tintoretto nel catalogo Pieraccini (1910).

Il primo ad avanzare l'ipotesi di Beccaruzzi è Berenson (1901), ma non fu subito recepito da tutta la critica; mentre oggi invece è generalmente accettato. Anche nella schedatura ufficiale della Galleria degli Uffizi è ricondotto al coneglianese, nonostante sul retro della cornice sia stato scritto in passato "Rosso del Pordenone" (Paolucci, 1979).

Conferma dell'attribuzione viene anche da Fiocco (1921) che segnala la dipendenza più da Bordone che da Pordenone, almeno per quanto riguarda i ritratti, e riqualifica l'opera svalutata dal commento infelice di Crowe e Cavalcaselle (1912) che lo definiscono un povero ritratto.

Botteon (1913) crede di riconoscere nell'effigiato il ritratto di Giorgione, affermazione mai presa in considerazione da altri studiosi.

BIBLIOGRAFIA

CAT. F. F. ZERI, n. 35085; CAT. ON-LINE UFFIZI, 00287384; BERENSON, 1897, p. 87; CROWE – CAVALCASELLE, 1897, III, pp. 181 – 182 nota 2; BERENSON, 1899, p. 87; BERENSON, 1903, p. 87; BERENSON, 1907, p. 87; BERENSON, 1910, p. 87; PIERACCINI, 1910, p. 236; BOTTEON, 1913, p. 508; FIOCCO, 1921, p. 203; BERENSON, 1932, p. 58; BERENSON, 1936, p. 58; BERENSON 1957, I, p. 27; BERENSON 1958, I, p. 28; PALMEGGIANO, 1965, pp. 486 – 487; BERGAMINI, 1973, p. 92, nota 112; PAOLUCCI, 1979, p. 160 P188; FOSSALUZZA, 1981, pp. 79, 83 nota 62; FOSSALUZZA, 1993, p. 118.

6.7.9. RITRATTO DI GENTILDONNA CON CANE

Bergamo, Accademia Carrara, fondo Lochis (inv. n. 81 LC 00193)

Olio su tela, 97,8 x 76,2 cm

Iscrizioni: su una piccola lapide in alto a sinistra a lettere capitali “F. B. D. C. / P.”

Provenienza: ante 1833 – 1840 ca. Bergamo, Palazzo Lochis, Galleria di Guglielmo Lochis; 1840 ca. – 1866 Mozzo, Villa Lochis, Pinacoteca di Guglielmo Lochis; 1866 – Bergamo, Accademia Carrara

La giovane dama è rappresentata a mezza figura, leggermente di profilo e occupa il primo piano, alle sue spalle si apre una finestra che permette di vedere il paesaggio pianeggiante chiuso sullo sfondo da una montagna.

La dama è riccamente vestita, indossa un elegante abito bianco damascato, le maniche larghe sulle braccia si stringono al gomito e terminano con un polsino ricamato in pizzo rosso; la parte superiore del corpetto è lavorata con fili dorati, mentre il bordo inferiore è sottolineato da una cintura in oro. Al collo porta due collane, una con globetti in oro traforati a filigrana e una a girocollo di perle con un medaglione. Altre perle le ornano i lobi delle orecchie, e alle dita porta degli anelli con pietre.

A sottolineare maggiormente la sua ricchezza sulla spalla destra c'è lo schiratto (Aracne, 1907) assicurato alla vita da una catena d'oro e nella mano regge i guanti.

Davanti a lei si trova un tavolino con sopra vari oggetti non direttamente collegati tra di loro e che molto probabilmente indicano delle qualità della giovane rappresentata. In primissimo piano ci sono due fiori diversi: un ramoscello di mughetto e una rosa rosa; dietro si trova accovacciato un cagnolino che guarda la mano della dama che regge il suo collare in tessuto rosso con sonagli.

Oltre la finestra si vede, appoggiato ad un albero, un putto nudo bendato con a tracolla la faretra piena di frecce; poco più a destra due donne riprese di schiena immergono i loro bastoni infuocati nel placido fiume dal corso sinuoso.

L'opera è sempre stata attribuita a Francesco Beccaruzzi in ragione della scritta a caratteri capitali “F. B. D. C. / P.” interpretata in “Franciscus Beccarusus De Coneglano / Pinxit” (Attardi, 2010); ma fino a un decennio fa veniva letta “F. B. C. F.” e slegata in “Francesco Beccaruzzi Conilianensis Fecit” (Rossi, 1979; Rossi, 1996).

Si tratterebbe quindi dell'unico ritratto firmato dall'autore, punto di riferimento per la ricostruzione della sua attività da ritrattista. Il *Ritratto di gentildonna con cane* viene datato

intorno al 1545 grazie agli abiti, è quindi contemporaneo alle altre due uniche opere certe dell'artista (*San Francesco riceve le stigmate e sei santi*, scheda 6.3.2., e *l'Assunzione della Vergine*, scheda 6.3.1.) e non aiuta dunque a chiarire maggiormente altri momenti della sua vita artistica.

La datazione ipotizzata è conforme ai modelli a cui fece probabilmente riferimento Beccaruzzi, come i ritratti di Tiziano, esemplificati in questo caso dal *Ritratto di Eleonora Gonzaga delle Rovere* (Firenze, Galleria degli Uffizi), ma come sempre mediati dall'attività di Paris Bordon (Rossi, 1979; Attardi, 2010).

Il *Ritratto di gentildonna con cane* non è un semplice ritratto perché si presta a una lettura simbolica, grazie a tutti gli elementi introdotti nella tela, ma questo sembra aver interessato pochi studiosi. Gustavo Frizzoni (1907) aveva avanzato l'ipotesi che si trattasse di un'Allegoria della Vanità, ma nessuno aveva poi proseguito l'indagine. Il primo ad affrontare compiutamente la questione è Francesco Rossi che interpreta la ragazza come una giovane promessa sposa. I mughetti, la rosa, il cane e la donnola sulla spalla rimandano a un amore casto e fedele, libero e non costretto (il cane non indossa il collare). Mentre la lussuria è tenuta sotto controllo; cupido, il putto nudo appoggiato all'albero, è bendato e le due donne immergono le fiaccole nell'acqua come a voler spegnere la passione extra coniugale (Rossi, 1996).

Certamente Beccaruzzi non poteva competere per capacità pittoriche con i maggiori esponenti della pittura veneziana; forse non è così profondo nella lettura psicologica degli effigiati, le loro pose sono un po' rigide e il colore è un po' troppo freddo, ma "la minuzia di dettaglio di Beccaruzzi doveva soddisfare le esigenze della committenza provinciale che chiedeva il pieno riconoscimento del ruolo sociale della persona ritratta" (Attardi, 2010).

BIBLIOGRAFIA

CAT. F. F. ZERI, n. 35084; BERENSON, 1897, p. 79; FRIZZONI, 1897, p. 27; BERENSON, 1899, p. 87; BERENSON, 1903, p. 87; MOLMENTI, 1906, p. 301; ARACNE, 1907, p. 429; FRIZZONI, 1907, p. 17; BERENSON, 1907, p. 87; BERENSON, 1910, p. 87; RICCI, 1912, p. 84; BOTTEON, 1913, p. 505; RICCI, 1930, p. 80; BERENSON, 1932, p. 67; MORASSI, 1934, p. 15; BERENSON, 1936, p. 58; BERENSON, 1957, I, p. 27; BERENSON, 1958, I, p. 28; OTTINO DELLA CHIESA, 1964, p. 70; RUSSOLI, 1967, p. 64; ROSSI, 1979, p. 161; FOSSALUZZA, 1981, pp. 78, 79, 83 nota 55; LUCCO, 1985, p. 144; ROSSI, 1988, p. 40; FOSSALUZZA 1993, p. 118; ROSSI, 1996, p. 36; FOSSALUZZA, 1998, p. 643; MARCENARO – BORAGINA, 2001, pp. 75 - 77; ATTARDI, 2010, pp. 126 – 127; CIVAI, 2010.

6.7.10. RITRATTO DI GENTILUOMO (RITRATTO DI STEFANO COLONNA)

Roma, Galleria Colonna (inv. n. 68)

Olio su tela, 115 x 88 cm.

Iscrizioni: sul pilastro, in alto a sinistra, suddivisa su tre righe “[...] NEDETTO(?) [...] T [...] SV [...]” (non più chiaramente leggibile)

Il giovane uomo in primo piano è raffigurato all’interno di un ambiente architettonico: alla sua destra è evidente un pilastro al quale è legata una grossa tenda verde decorata con fili d’oro; sopra la spalla sinistra si apre una finestra che permette all’occhio di chi osserva di indugiare nel paesaggio.

Il gentiluomo è ripreso a mezza figura ed è quasi frontale rispetto all’osservatore. È elegantemente vestito, secondo la moda della seconda metà del Cinquecento, indossa un ricco giuppone, decorato con inserti di stoffa in modo da creare un motivo a rombi, le maniche presentano molti stratagli, segno della sua ricchezza. La vita è segnata da una cintura che, oltre a sorreggere la spada, serve a panneggiare il tessuto del giuppone in modo da far intravedere la sagoma della braghetta, simbolo della sua virilità. Dal colletto montante si intravedono i risvolti candidi della camicia. Gli abiti collocano il ritratto nel quinto decennio del Cinquecento (Fossaluzza, 1981).

Il suo volto, incorniciato da una barba nera divisa in due punte sul mento, è coronato da un cappello con una piuma bianca appuntata da una medaglia raffigurante un angioletto vicino a una colonna. L’uomo osserva chi gli sta di fronte con sicurezza e lo guida verso l’angolo sinistro in alto che indica con l’indice della mano destra. Qui, sul pilastro, si legge ancora qualche lettera di quella che in origine era un’iscrizione divisa su tre righe: “[BEN] EDETTO” mentre nella seconda e terza forse erano leggibili “AETATIS SUAE ...” (Safarik, 1981).

La presenza di un nome nella scritta presente sulla colonna ha fatto pensare che il giovane raffigurato fosse un certo Benedetto Colonna, ma quest’ipotesi non ha nessuna base storica, dato che non risulta nessun erede Colonna con questo nome. Allora si è ipotizzato che Benedetto fosse da ricollegare all’artefice del dipinto, frutto della collaborazione di Benedetto e Gabriele Caliari, riportata da Giulio Corti dall’inventario del 1848 (Safarik, 1981).

Eduard Safarik (1981) propone che l’identità dell’effigiato si possa svelare solamente con la comprensione della rappresentazione in secondo piano: seduto ai piedi dell’unico albero

presente nella radura collinare c'è un uomo con un mantello scuro e un lungo bastone che sembra essere assistito da una figura femminile, dal cui movimento delle vesti sembra essere appena giunta. Tra loro e il primo piano sono raffigurati un cavallo e un ragazzo in procinto di correre portando sottobraccio qualcosa, forse una giara. La coppia uomo – donna sembrano essere in realtà un santo e un angelo e, forse, il santo raffigurato è il protettore dell'uomo ritratto.

Safarik non è comunque sicuro che questo sia da ritenersi un vero e proprio ritratto di un Colonna perché nel catalogo del 1783, in cui non sono inclusi i dipinti raffiguranti membri della famiglia, viene indicato come ritratto d'uomo vestito alla veneziana eseguito dalla scuola di Tintoretto. Di fatti è solo nell'Ottocento che il dipinto è identificato anche come ritratto di Stefano Colonna (Safarik, 1981).

L'attribuzione a Beccaruzzi spetta a Morelli nel 1897 (Fossaluzza, 1981), confermata sempre da Berenson (1897 e successive edizioni), non convince del tutto Safarik anche se fin'ora sembra essere la proposta più verosimile (Safarik, 1981).

Fossaluzza (1981) dà per certa la paternità dell'opera al pittore coneglianese, anche se l'abito da parata non è in linea con la tipologia ritrattistica di Beccaruzzi, più attento agli effetti monumentali e ai gesti più contenuti. Questo non toglie che anche in quest'esempio si riscontrano due degli elementi caratterizzanti del repertorio ritrattistico di Beccaruzzi: la ricerca psicologica e l'apertura, tramite una pseudo finestra, sul paesaggio.

Sempre Fossaluzza sottolinea inoltre i forti richiami che ci sono tra questo ritratto e il *Ritratto di giovane donna* dell'Accademia Carrara di Bergamo, che potrebbero essere visti come due ideali *pendant* (Fossaluzza, 1993).

BIBLIOGRAFIA

CAT. F. F. ZERI, n. 35082; BERENSON, 1897, p. 80 (A cavalier); MORELLI, 1897, p. 247 – 248; BERENSON, 1899, p. 88 (A cavalier); BERENSON, 1903, p. 88 (A cavalier); BERENSON, 1907, p. 88(A cavalier); BERENSON, 1910, p. 88 (A cavalier); BOTTEON, 1913, p. 509; BERENSON, 1932, p. 67 (Ritratto di un Colonna); BERENSON, 1936, p. 58 (Ritratto di un Colonna); CORTI, 1937, p. 19; BERENSON, 1957, I, p. 28 (Portrait of a Colonna, died 1568); BERENSON, 1958, I, p. 28 (Ritratto di un Colonna morto nel 1568); FOSSALUZZA, 1981, p. 80; SAFARIK, 1981, pp. 32 – 33; MORELLI, 1991, p. 256; FOSSALUZZA, 1993, p. 118.

6.7.11. RITRATTO DI GIOCATORE DI PALLA CON PAGGIO

Berlino, Staatlichen Museen, Gemälde Galerie (inv. n. 158)

Olio su tela, 104 x 118 cm.

Provenienza: 1821 acquistato dalla collezione Solly

Il soggetto raffigurato in primo piano non è riconosciuto da tutti in modo univoco, c'è chi lo identifica come un suonatore di liuto, o un balestriere oppure come un giocatore di palla (Netto, 1988).

Molto probabilmente è raffigurato un giocatore di palla, oltre allo strumento utilizzato per il gioco impugnato nella mano sinistra, nella destra, dietro la spalla del paggio, tiene una palla.

Il giovane uomo indossa abiti eleganti, il giubbone è arricchito da ricami e anche la camicia che sbuffa dai polsini è accurata. Il paggio alla sua destra sta allacciando un cordino alla vita, forse per tenere più saldi i pantaloni verde scuro decorati con due righe dorate che richiamano il colore del giubbone e mettono in evidenza la braghetta, segno della sua virilità. A completare il vestiario del giovane uomo è il berretto scuro che quasi sparirebbe confuso nello sfondo nero se non avesse sul lato una medaglia in bronzo.

Alla sua destra, come già ricordato, c'è il giovane paggio caratterizzato dai colori nero e rosso degli abiti mentre alla sua sinistra si apre una finestra che immette in una piazza. Gli edifici che la circondano, eseguiti con minuzia di particolari rispettando la realtà, permettono una corretta identificazione del luogo raffigurato, si tratta in effetti della piazza dei Trecento a Treviso.

Per l'aderenza al vero, il dipinto, si presenta anche come un importante documento storico in quanto testimonia iconograficamente il palazzo della Prefettura, demolito intorno al 1860 (Netto, 2000).

Il riconoscimento della piazza con quella di Treviso spetta a Coletti (1936) che attribuisce anche il dipinto a Gerolamo da Treviso il Giovane, contestando quindi la precedente attribuzione formulata da Bernard Berenson in favore di Domenico Capriolo (1899) che a sua volta aveva modificato quella di Cavalcaselle a favore di Calderari (1867), sostenuta e ripresa più volte anche da altri storici e critici (Crowe – Cavalcaselle, 1912; Posse, 1913; Bergamini, 1973). Crowe – Cavalcaselle (1912) ricordano che anticamente il *Ritratto di giocatore di palla con paggio* era stato accostato al nome di Bernardino Licinio.

La difficoltà nel confrontare questo dipinto con altri lavori dello stesso Calderari ha comportato la modificazione dell'attribuzione in favore di artisti gravitanti nel territorio trevigiano.

Il dipinto mostra delle caratteristiche conformi al modo compositivo e pittorico di Beccaruzzi, sia nella delineazione fisica e psicologica del personaggio che nella caratteristica apertura della finta finestra e l'interesse per i dettagli. Per questo l'opera può essere introdotta nel suo catalogo in un momento, se non contemporaneo, di poco successivo ai ritratti della Galleria Colonna, Roma (scheda 6.7.10.)e dell'Accademia Carrara, Bergamo (scheda 6.7.9.).

Il *Ritratto di giocatore di palla con paggio* era già stato ricondotto a Beccaruzzi da Netto (1988; 2000) per essere poi ripreso da Fossaluzza (1981; 1993).

BIBLIOGRAFIA

BERENSON, 1899, p. 98 (Domenico Caprioli); BERENSON, 1903, p. 98 (Domenico Caprioli); BERENSON, 1907, p. 98 (Domenico Caprioli); CROWE - CAVALCASELLE, 1912, III, p. 189 (Giovanni Maria Zaffoni detto Il Calderari); COLETTI, 1936, p. 177 (Gerolamo da Treviso il Giovane); BERENSON, 1957, I, p.76 (Sebastiano Florigerio); BERENSON, 1958, I, p.79 (Sebastiano Florigerio); BERGAMINI, 1973, pp. 97, 145, nota 267 (Giovanni Maria Zaffoni detto Il Calderari); FOSSALUZZA 1981, p. 80 (Beccaruzzi); NETTO, 1988, p. 157 (Beccaruzzi); FOSSALUZZA 1993, p. 119 (Beccaruzzi); GEMÄLDEG., 1996, p. 16 (Beccaruzzi); NETTO, 2000, pp. 518 – 520 (Beccaruzzi).

6.7.12. MADONNA CON IL BAMBINO E I SANTI CATERINA D’ALESSANDRIA,
GIOVANNI BATTISTA, PIETRO, PAOLO, ROCCO E SEBASTIANO

Mareno di Piave, chiesa arcipretale dei Santi Pietro e Paolo Apostoli

Olio su tela, 223 x 135 cm

Iscrizioni: cartiglio attorno alla croce di san Giovanni Battista: “ECCE [AGNUS DEI]”; libro tenuto in mano da san Paolo

La tela rettangolare può essere idealmente divisa in due fasce in senso orizzontale. Nella parte inferiore si trovano, quasi perfettamente in linea, i sei santi divisi in due gruppi in modo da lasciar vedere, al centro, la spada, attributo di san Paolo, e il paesaggio collinare con un pastore e un cavallo. Sopra di loro, esattamente al centro, siede, su un trono di nuvole, la Madonna con in braccio il Bambino circondati da un alone dorato emanato dai puttini alati. Ai lati ci sono tre angeli in volo, uno dei quali porta una corona e un altro apre il mantello della Vergine. Gesù Bambino sta donando le chiavi del Paradiso e della Chiesa a san Pietro che, abbandonato il suo libro a terra, si tende verso il fanciullo pronto ad accettare quel dono importante. Tutti i santi sono resi in modo molto curato, soprattutto nell’espressione del viso e nella caratterizzazione della figura, solamente san Giovanni Battista è eseguito a prima vista sommariamente data la diversa consistenza cromatica, forse perché aggiunto in un secondo momento, ipotesi comunque non confermata.

Alle spalle dei due gruppi di santi si stagliano, in modo equilibrato, due elementi verticali: a sinistra si tratta di una triade di colonne spezzate; sulla destra invece un tronco secco di una quercia al quale è legato con delle corde san Sebastiano, quindi elemento funzionale alla scena.

Anche in quest’opera, come in altre attribuite a Francesco Beccaruzzi, si può riconoscere lo schema triangolare con base i santi e vertice la Madonna col Bambino.

Il dipinto è ricordato fin dal Settecento nel primo censimento delle opere artistiche di un certo rilievo in Conegliano e dintorni redatto da Malvolti. Come sempre lo storico si fa aiutare, per la sua inventariazione, dai responsabili delle singole chiese o parrocchie, per quanto riguarda Mareno interviene l’arciprete don Gregorio Soldà. Nella sua risposta, datata 28 settembre 1773, ricorda come opera principale della chiesa questa pala d’altare, affermandone in questo modo il suo valore artistico, senza indicarne però l’autore. Nel *Catalogo* invece, Malvolti, scrive che si tratta di un’opera “eccellente di Francesco Beccaruzzi” (Malvolti, 1774).

E' ricordata poi da Federici (1803) e Semenzi (1864), commentata da Botteon per la pittura "robusta, meno sorda, più trasparente di quella di Vazzola, e forse alquanto posteriore a quest'ultima di fattura, ma vi si scorge del pari la influenza specialmente del Pordenone" (Botteon, 1913). Nel commento a Malvolti, Menegazzi (1964), l'ipotizza di poco precedente all'*Assunzione della Vergine* di Valdobbiadene, 1544 (scheda 6.3.1.).

Con la ripresa degli studi su Francesco Beccaruzzi da parte di Fossaluzza l'opera è collocata all'interno del *corpus* artistico a ridosso della pala di Valdobbiadene anche per alcune soluzioni molto simili: la varietà di pose dei santi in primo piano e la loro imponenza. Fossaluzza la collega anche all'altra sua opera contemporanea, il *San Francesco riceve le stigmate e sei santi*, nel Duomo di Conegliano (scheda 6.3.2.), con la quale condivide la tipologia di santa Caterina (Fossaluzza, 1981). Tutti questi riferimenti ad altre opere certe di Francesco Beccaruzzi vengono ripresi costantemente dallo stesso autore negli altri suoi scritti relativi all'artista per essere ampliati nella più recente scheda relativa all'opera (Fondazione, 1999). Fossaluzza riesce ad individuare dei modelli precisi per tutti i santi tranne san Pietro. Le fonti figurative sarebbero dunque le seguenti: la *Madonna con bambino e santi*, per la chiesa di San Nicolò della Lattuga di Venezia e oggi alla Pinacoteca Vaticana, di Tiziano (imm. 6), dalla quale desume a mio avviso l'impostazione generale del dipinto oltre che la singola figura di san Sebastiano, sicuramente l'opera dalla quale attinge maggiormente. Un'altra opera che servì da modello, non solo a lui ma a tutti gli artisti provinciali attivi nella zona di Treviso, è quella di Jacopo Palma il Vecchio, *San Pietro e vari santi* (1522 - 1524 collocata nella chiesa di San Pietro a Fontanelle e oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, imm. 7) dalla quale prende lo spunto per san Paolo; mentre per san Rocco è debitore nei confronti di Savoldo e la sua tela nella chiesa di San Nicolò a Treviso.

In conseguenza a tutti questi illustri riferimenti Fossaluzza conclude che con la *Madonna con il Bambino e i santi Caterina, Giovanni Battista, Pietro, Paolo, Rocco e Sebastiano* Beccaruzzi sembra voler dimostrare la sua cultura e la sua maturità artistica (Fondazione, 1999).

BIBLIOGRAFIA

MALVOLI, ms., 1774 b, c. 13; FEDERICI, 1803, II, p. 9; SEMENZI, 1864, p. 257; BOTTEON, 1913, pp. 496, 509; MASCHIETTO, 1915, p. 88; VITAL, ms., 1944, ff. 51, 203; MASCHIETTO, ms., 1946, f. 972, MENEGAZZI, 1964, pp. 21 – 22; DE MAS, 1966, p. 164; DE MAS, 1972, p. 201; FOSSALUZZA, 1981, p. 78; FOSSALUZZA, 1993, pp. 116, 126 nota 98; MIES, 1993, p. 320; BRUSEGHIN, 1995, p. 58; FOSSALUZZA, 1998, p. 643; FONDAZIONE, 1999, pp. 72 – 76, 320; SOLIGON, 2003, p. 143.

6.7.13. VERGINE CON IL BAMBINO INCORONATA DAGLI ANGELI CON I SANTI GIOVANNI BATTISTA E MACARIO VESCOVO

Vittorio Veneto, Museo diocesano di arte sacra “Albino Luciani” (in deposito da Vazzola, chiesa di San Giovanni Battista)

Olio su tela, 173 x 152 cm

Iscrizioni: sul cartiglio attorno alla croce di san Giovanni Battista: “ECCE Q[UI] TOL [IT] PEC [CATA] MUN [DI]”

Provenienza: Vazzola, chiesa di San Giovanni Battista; Vittorio Veneto, Museo diocesano di arte sacra “Albino Luciani”

Restauri: 1983 – 1986 Istituto centrale del Restauro, Roma

Lo schema compositivo della pala raffigurante la *Vergine col bambino incoronata dagli angeli con i santi Giovanni Battista e Macario Vescovo* non è nuovo né nel catalogo dell'artista né per la tipologia di rappresentazione. La tela è divisa idealmente in due parti: quella terrena, animata dalla presenza dei santi Giovanni Battista e Macario Vescovo immersi nel paesaggio collinare chiuso sullo sfondo dalle azzurre montagne; e quella divina incentrata sulla figura della Vergine incoronata da due angeli adolescenti e circondata da una schiera di angioletti musicanti e festanti. Per un particolare si differenzia dall'iconografia classica dell'incoronazione della Vergine che di norma non prevede la presenza di Gesù bambino, seduto in grembo alla madre in atto di benedire con il globo in mano.

Un'altra particolarità della pala è il vestito di peli indossato da san Giovanni Battista che straordinariamente è azzurro (normalmente è marrone); mentre tutti gli altri attributi che permettono di riconoscerlo (l'agnello, il manto verde e la croce in giunco con il cartiglio) rispettano la tradizione iconografica.

Accanto a lui si trova san Macario Vescovo. Si tratta di un santo non così ampiamente diffuso ma inserito nella pala perché in origine si trovava sopra la mensa dell'altare a lui dedicato; il primo a sinistra vicino alla porta d'entrata della chiesa di San Giovanni Battista di Vazzola.

Come per altre opere attribuite a Beccaruzzi, la fonte più antica che la riconduce alla sua mano è il *Catalogo* di Malvolti (1774) e successivamente mai smentito. Malvolti informa sullo stato di conservazione dell'opera, discretamente buono, ma che sarebbe stato meglio

rimuovere la croce di legno che vi era sovrapposta a diretto contatto, consiglio che fu poi eseguito.

Bisogna supporre che tra la fine del Settecento e l'inizio del XX secolo la pala subì vari interventi, più o meno invasivi, che ne compromisero la superficie pittorica, se Botteon si lamenta che è eccessivamente ridipinto da mano poco esperta. In ogni caso, per il disegno “scorretto, floscio, manierato”, la pittura senza velature, i putti e gli angeli non bene eseguiti, colloca la *Vergine con il Bambino incoronata dagli angeli con i santi Giovanni Battista e Macario Vescovo* tra le prime opere di Beccaruzzi per le influenze dovute a Cima e Pordenone.

Fossaluzza (1981) la colloca ugualmente nella prima produzione dell'artista, intono alla metà degli anni Trenta, confrontandola con la *Madonna in trono con il Bambino e i santi Giovanni Battista e Francesco d'Assisi e angelo musicante* (Conegliano, Oratorio della Madonna delle Grazie, scheda 6.7.5.), per la figura di san Giovanni Battista, rispetto alla quale risulta però essere di qualità inferiore e quindi da considerarsi antecedente.

In un successivo intervento dello stesso autore si attesta un cambiamento di datazione della pala in seguito al restauro presso l'Istituto centrale del Restauro di Roma che ha consentito una migliore lettura del disegno. Ora l'opera è posticipata dopo gli anni Quaranta anche per la ripresa, nella parte superiore, di soluzioni adottate nell'*Assunzione della Vergine* di Valdobbiadene (scheda 6.3.1.). Inoltre lo studioso riscontra una perdita di vigore ideativo, ma anche esecutivo per la gamma cromatica ridotta (Fossaluzza, 1993; Cassamarca, 1995).

Forse alcuni dettagli non sono eseguiti nel migliore dei modi, ma questo non rende, a mio avviso, l'opera nel suo insieme di qualità inferiore rispetto alle altre a lui attribuite, soprattutto per quanto riguarda l'esecuzione della Madonna con il bambino e la gloria di angeli.

La posticipazione della datazione è confermata anche da Giorgio Mies (2002) e da Fabio Da Ros (2012) senza condividere la denuncia della perdita di vigore.

BIBLIOGRAFIA

MALVOLI, ms., 1774 b, c. 14; FEDERICI, 1803, I, p. 9; BOTTEON, 1913, pp. 496, 511; MASCHIETTO, 1915, p. 93; VITAL, ms., 1944, ff. 20, 65, 209 - 210, 343; MASCHIETTO, ms., 1946, f. 556; DE MAS, 1966, p. 164; MENEGAZZI, 1964, p. 23; DE MAS, 1972, p. 202; FOSSALUZZA 1981, p. 75; BECHEVOLO, 1986, p. 11; DAMO, 1990, p. 59; FOSSALUZZA 1993, p. 119; MIES, 1993, p. 322; CASSAMARCA, 1995, p. 52; FOSSALUZZA, 1998, pp. 643 – 644; BECHEVOLO, 2001, p. 25; MIES, 2002, pp. 102 – 103; SOLIGON, 2003, p. 144; DA ROS, 2012 a, AO 4197.

6.7.14. MADONNA CON IL BAMBINO IN GLORIA TRA SAN PIETRO E SAN GIOVANNI BATTISTA, CON SAN GIORGIO E LA PRINCIPESSA

Vittorio Veneto, Museo diocesano di arte sacra “Albino Luciani” (in deposito da Farra di Soligo, oratorio di San Giorgio)

Olio su tela, 255 x 145 cm.

Iscrizioni: cartiglio tra le mani di san Giovanni Battista: “ECCE QUI TOLLIT”

Provenienza: Farra di Soligo, oratorio di San Giorgio

La pala presenta la consueta suddivisione in due livelli. Nella parte inferiore del dipinto è raffigurato, in primo piano, con incedere verso l'osservatore, san Giorgio vestito con la sua armatura, a capo scoperto, in groppa al cavallo con la lancia rivolta verso il basso. Alla sua sinistra, vestita con una leggera veste drappeggiata, una fanciulla gli rivolge lo sguardo. Vicino al bordo della tela si riconosce la testa del drago che ci permette di identificare correttamente la scena in San Giorgio che uccide il drago e salva la principessa.

Nella parte superiore, separati dalle nuvole, si trovano, da sinistra, san Pietro in ginocchio nell'atto di ricevere le chiavi da Gesù Bambino che si trova in braccio alla Vergine al centro della composizione. Sull'estrema destra si vede san Giovanni Battista, riconoscibile dall'utilizzo dell'iconografia tradizionale.

I primi studi relativi alla pala la valutano come lavoro di Paris Bordon, per il confronto con la sua pala di medesimo soggetto a Noale (Maschietto, 1915) anche se già Bailo e Biscaro, in occasione dei festeggiamenti dell'artista del 1900, analizzandola ritennero forse più coerente con l'operato di Ludovico Fiumicelli per il richiamo, del gruppo superiore, alla pala degli Eremitani (imm. 4) (Bailo – Biscaro, 1900). Fossaluzza poté esaminare solo brevemente l'opera, una prima volta, nel 1981 e confermò l'attribuzione dei due studiosi, ma affermò anche che il cattivo stato in cui si trovava non permetteva di dare un parere definitivo (Fossaluzza, 1982).

Rivedendo l'opera in occasione dell'apertura del Museo diocesano, e dopo il restauro, l'attribuzione è mutata in favore di Francesco Beccaruzzi in base a confronti con altre opere già attribuite all'artista, come l'*Assunzione della Vergine* di Valdobbiadene (scheda 6.3.1.) e la *Madonna con il Bambino e i santi Caterina, Giovanni Battista, Pietro, Paolo, Rocco e Sebastiano* di Marenò di Piave (scheda 6.7.12.) (Fossaluzza, 1986). La datazione non permette, come per l'attribuzione, dubbi o perplessità. Nella cornice della pala era riportata la data 1542, oggi non più visibile, ma già riportata da Bailo – Biscaro (1900).

La Madonna col Bambino in gloria tra san Pietro e san Giovanni Battista, san Giorgio e la Principessa era corredata di una predella composta da almeno due tavolette raffiguranti la *Predicazione di san Giovanni Battista e Fatti delle vite di san Pietro e san Paolo*, conservate al Museo diocesano di Vittorio Veneto (Fossaluzza, 1986).

BIBLIOGRAFIA

BAILO – BISCARO, 1900, p. 120; MASCHIETTO, 1915, p. 64; FOSSALUZZA, 1982, p. 144 nota 40; MANZATO, 1984, pp. 267 – 268; FOSSALUZZA, 1986, p. 348, FOSSALUZZA 1993, pp. 116, 126 nota 99; SOLIGON, 2003, p. 143.

6.7.15. PREDICAZIONE DI SAN GIOVANNI BATTISTA

FATTI DELLE VITE DI SAN PIETRO E SAN PAOLO

Vittorio Veneto, Museo diocesano di arte sacra “Albino Luciani” (in deposito da Farra di Soligo, oratorio di San Giorgio)

Olio su tavola, 17,5 x 51 cm. ciascuna

Restauro: 1978 – Mirella Simonetti, Silvia Baroni, Camillo Tarozzi

Le due tavolette non sono in buonissimo stato, anche se la situazione è migliorata di molto dopo l'intervento di restauro del 1978 eseguito in due momenti che ha risarcito le cadute di colore e rimosso la cera che danneggiava la superficie, per essere poi completato con un trattamento antitarlo.

I due manufatti, dalle identiche dimensioni sono dipinti con soggetti narrativi: la prima rappresenta la *Predicazione di san Giovanni Battista* che predica alla folla, ma la scena è decontestualizzata sia nel tempo che nello spazio, perché gli uomini dipinti seguono le fogge cinquecentesche e l'evento è ambientato in un boschetto alle pendici delle montagne.

La seconda tavoletta si presenta più complessa dal punto di vista compositivo perché racchiude in un unico spazio due o tre scene, divise tra loro dagli alberi della foresta in cui è ambientata la storia. I due santi protagonisti, Pietro e Paolo, sono ripetuti due volte e riconoscibili come tali grazie alla fisionomia desunta dall'iconografia tradizionale. La scena raffigurata ancora non è stata interpretata, ma quasi certamente si tratta di un episodio della vita di san Pietro estratta dalla *Legenda Aurea* di Iacopo da Varagine (Fossaluzza, 1986).

A togliere dall'anonimato le due tavolette è Lucco (1978) che le presenta ufficialmente agli storici dell'arte dopo il lavoro di restauro eseguito da Mirella Simonetti, Silvia Baroni e Camillo Tarozzi. Le piccole dimensioni delle due opere, i segni lasciati dalla cornice che una volta era applicata lo inducono a pensare che si tratti di due elementi della predella di una pala. Il ragionamento è corretto, ma, non tenendo conto della provenienza, le riconduce alla pala errata, quella eseguita da Pordenone per la chiesetta dei Collalto, la *Madonna con il Bambino tra santi*, per la condivisione dei santi Giovanni Battista, Pietro e Paolo.

Il suo errore è dovuto all'attribuzione della predella alla prima attività di Pordenone; dando il giusto peso alla provenienza da Farra di Soligo delle tavolette, condizione che condividono con un'altra opera conservata nel medesimo Museo diocesano di arte sacra, la *Madonna in gloria con il Bambino i santi Pietro e Giovanni Battista, con san Giorgio e la Principessa* (scheda 6.7.14.).

A collegare le tre opere è Fossaluzza (1986) che le riconduce per conseguenza alla mano del Beccaruzzi. Di fatti se le tavolette vengono riconosciute come parte integrante della pala di Farra, e questa è attribuita a Beccaruzzi, in base a confronti con altre opere ad essa contemporanee, di conseguenza anche i due elementi costituenti la predella sono di sua competenza.

In questo modo sono smentite tutte le precedenti attribuzioni. Lucco ricordava che, prima della sua attribuzione a Pordenone, sostenuta anche da Becchevolo (1986), erano già state ricondotte a Paris Bordon, da studiosi non identificati (Lucco, 1978).

In ogni caso l'attribuzione a Beccaruzzi è confermata anche dal modulo usato per la figura di san Giovanni Battista che richiama quello raffigurato nella *Vergine con il bambino incoronata dagli angeli con i santi Giovanni Battista e Macario Vescovo*, di Vazzola e conservata anch'essa al Museo diocesano di Vittorio Veneto (scheda 6.7.13.).

Se accettate quindi nel catalogo di Francesco Beccaruzzi rappresenterebbero un esempio di composizione narrativa, che permette di ampliare le conoscenze sulla sua pittura fin'ora testimoniata solo da pale d'altare e ritratti.

BIBLIOGRAFIA

LUCCO, 1978, pp. 57 – 58; BECHEVOLO, 1986, p. 9; FOSSALUZZA, 1986, pp. 346 – 349; FURLAN, 1988, p. 341; FOSSALUZZA, 1993, p. 116; SOLIGON, 2003, p. 143.

6.7.16. INCONTRO DEI SANTI GIOACCHINO E ANNA

Castelfranco Veneto, Duomo di Santa Maria Assunta e San Liberale

Olio su tela, 203 x 148 cm

Provenienza: 1803 (?) Treviso, chiesa di Santa Margherita degli Eremitani; 1803 (?) – 1831 Treviso, chiesa di San Paolo; 1831 Castelfranco, Duomo di Santa Maria Assunta e San Liberale

Restauro: 1831 per volontà di Francesco Trevisan

I santi Gioacchino e Anna, rappresentati in primo piano, occupano quasi tutto lo spazio della tela; la stretta delle mani dei due santi è il fulcro della scena e del dipinto, ma ciò che cattura l'attenzione dell'osservatore è la posa delle mani sinistre e l'espressione dei volti. San Gioacchino appoggia la mano sinistra sulla spalla destra della santa, in questo modo trasmette un sentimento di rassicurazione; mentre sant'Anna porta la sua mano sinistra in corrispondenza del cuore, come a simboleggiare la sua fedeltà.

La scena si svolge in un paesaggio collinare: si vedono le colline, un fiume, un paese protetto da un castello e in lontananza delle montagne; all'estrema destra, in direzione del gomito di sant'Anna si riesce a vedere la sagoma tagliata di un pastore al pascolo con una mucca.

L'opera, conservata oggi nel Duomo di Castelfranco Veneto, non è tra quelle documentate dell'artista, ma fin dalle prime testimonianze è attribuita a Francesco Beccaruzzi e nessuno ha mai fatto obiezione.

Già il Ridolfi (1648), che scrive quasi un secolo dopo la morte dell'artista, la inserisce nella sua biografia. All'epoca si trovava ancora nel luogo per il quale fu eseguita, ossia sull'altare della cappella de' Medici nella chiesa di Santa Margherita degli Eremitani a Treviso.

L'attribuzione è confermata anche dai successivi studiosi come Cima (1699) e Rigamonti (1767). Anche Federici (1803), nella sua più esaustiva biografia sull'artista, la cita, ma già era stata spostata e si trovava nella chiesa delle monache di San Paolo di Treviso.

La successiva testimonianza dell'opera è data da Crico nella XVI lettera sulle Belle Arti trevigiane indirizzata al dottor Francesco Trevisan. Quando scrive, nel 1833, l'opera ha cambiato ancora collocazione, e si trovava già nel Duomo di Castelfranco, luogo dove tutt'oggi è conservata.

Nella presentazione dell'opera, da parte di Crico, al suo compagno di visita, l'avvocato Guidozi, spiega come la tela sia giunta da Treviso a Castelfranco: Francesco Trevisan, il

destinatario della lettera, donò il dipinto al Duomo “dopo averlo recuperato con molta spesa da una rovina, in cui erasi caduto, colpa l’incuria di tenerlo malamente alcun anno in un rotolo” (Crico, 1833).

Le parole usate da Crico per la descrizione dell’opera sono piene di ammirazione e sottolineano come Beccaruzzi sia riuscito, tramite la rappresentazione dell’incontro, ad alludere agli eventi successivi, ossia lo sposalizio e la nascita della Vergine. Questa interpretazione è suggerita dalla gestualità dei due santi e dal fascio di luce che scende su di loro (Crico, 1833).

Sernagiotto che osserva come Beccaruzzi non “potea porre in mostra più lindo disegno, colorito più vivace, più vago paese. Egli è tal quadro, che mi toglie la voglia di farti rimarcare altre pitture in questa chiesa raccolte, benché alcune ve ne sieno degne di lode”, data l’opera al 1527 (Sernagiotto, 1871).

Liberali, sempre molto critico sulla pittura di Beccaruzzi, in riferimento all’*Incontro dei santi Gioacchino e Anna* cambia tono e pure lo elogia. Lo definisce una gemma, l’opera che meglio rappresenta le sue possibilità artistiche, perché vengono “fusi e personalizzati i caratteri e gli influssi dell’arte del Cima, del Bordon, del Pordenone” (Liberali, 1945). Non manca però di trovare difetti anche a quest’opera dato che è “più di disegno che di tavolozza”, gli effetti di luce e ombra sono limitati al chiaroscuro. Per quanto riguarda le figure invece si esprime così: “troppo in avanti, rispetto al piano di Gioacchino, e sproporzionata alla pur alta statura, la gamba pachidermica sinistra di Elisabetta; grassa la mano e goffa la stratta di Gioacchino”. Nella monumentalità e robustezza delle figure e nell’uso “piatto” del colore, Liberali, vede un chiaro riferimento all’arte di Pordenone. Inoltre collega l’*Incontro dei santi Gioacchino e Anna* alla *Visitazione* affrescata nella lunetta, sinistra della cappella Malchiostro del Duomo di Treviso, già attribuito a Pordenone, 1521.

Fossaluzza (1981), parlando di questo dipinto, lo colloca tra il quarto e il quinto decennio del Cinquecento, diversamente da quanto sostenuto da Sernagiotto e Liberali che suggeriva un’esecuzione antecedente alla pala del Duomo di Conegliano (*San Francesco riceve le stigmate e sei santi*, 1545).

Nel suo successivo intervento rintraccia l’emotività di Lotto e il “recupero neogiorgionesco nel paesaggio” a causa dell’influenza di Bonifacio Veronese (Fossaluzza, 1993).

BIBLIOGRAFIA

RIDOLFI, 1648, I, pp. 217 – 218; ANONIMO CAPPUCINO, ms., 1675, c. 46; CIMA, ms., 1699, I, c. 224; RIGAMONTI, 1767, p. 30; FEDERICI, 1803, II, p. 8; CRICO, 1833, p. 187; SERNAGIOTTO, 1871, p. 89; FAPANNI, 1886 – 1892, p. 294; AGNOLETTI, 1897, I, p. 429; BOTTEON, 1913, p. 506; BERENSON, 1932, p. 67; BERENSON, 1936, p. 58; LIBERALI, ds., 1945, pp. 25 - 27; GALETTI, 1950, p. 258; BERENSON, 1957, p.27; BERENSON, 1958, p. 28; BORDIGNON FAVARO, 1965, pp. 19, 22 nota 21; FOSSALUZZA, 1981, p. 76; NETTO, 1988, p. 454; FOSSALUZZA, 1993, p. 116; TORRESAN, 1993, p. 367; NETTO, 2000, p. 495.

6.7.17. VERGINE ANNUNCIATA

Treviso, Museo diocesano di arte sacra

Olio su tela, 170 X 115 cm.

Provenienza: ignota

La *Vergine annunciata* occupa quasi tutto lo spazio della tela; è raffigurata in primo piano genuflessa su un inginocchiatoio ed immortalata nell'attimo in cui l'arcangelo Gabriele irrompe nella stanza e la distoglie dalla lettura.

Il letto, raffigurato dietro la Vergine, ci permette di contestualizzare l'evento all'interno della camera da letto, ma il suo riconoscimento non è così immediato.

L'esecuzione sembra essere piatta e senza prospettiva, allo stesso modo Maria sembra essere troppo robusta e incombente. Questi "difetti" possono essere giustificati con la sua ipotetica funzione originaria come portella d'organo; d'altronde l'annunciazione era uno dei soggetti maggiormente utilizzati in questo ambito decorativo (Museo, 1988). A distanza di cinque anni Fossaluzza ipotizza un altro possibile impiego dell'opera: forse si tratta di una porzione di una pala d'altare di maggiori dimensioni; ma lui stesso ritiene più accettabile la prima ipotesi (Fossaluzza, 1993).

L'attribuzione della *Vergine Annunciata* a Beccaruzzi è da assegnare a Fossaluzza che si esprime con queste parole: "il sovrapporsi ad un linguaggio di matrice tizianesca, in un'accezione affine a quella di Bonifacio Veronese e piuttosto provinciale" (Museo, 1988).

A rafforzare l'attribuzione, Silvia Simionato, afferma di rintracciare delle similitudini con l'*Assunzione* di Valdobbiadene (scheda 6.3.1.), entrambe le Vergini sono rappresentate con un corpo pesante, goffo e robusto, anche se non imponente (Simionato, 1997/1998).

L'opera potrebbe essere forse ricondotta alle *portelle d'organo* eseguite da Beccaruzzi per la chiesa di Santa Maria Maggiore di Treviso delle quali non si sa nulla dal 1620; oppure potrebbe essere ricollegata alla *Vergine annunciata* testimoniata nella chiesa di Santa Maria del Gesù di cui ricordata da Federici (1803). Purtroppo non si hanno documenti che permettano di ricostruire la storia del dipinto, per cui è difficile trovare un collegamento solido con le opere sopra citate; e tutte le ipotesi rimangono solo delle congetture.

BIBLIOGRAFIA

MUSEO DIOCESANO, 1988; FOSSALUZZA, 1993, p. 116; SIMIONATO, 1997/1998, pp. 117 – 118.

6.7.18. SAN FLORIANO VESCOVO DI ODERZO CONSEGNA LE CHIAVI DELLA SUA CHIESA E INDICA SAN TIZIANO COME SUO SUCCESSORE

Conegliano, chiesetta della Madonna delle Grazie

Olio su tela,

Provenienza: Conegliano, chiesa di Santa Maria delle Grazie; 1763 incamerata e spedita a Venezia; 1763 – 1775 Conegliano, chiesa di San Giovanni; 1775 – 1918 Conegliano, chiesetta della Madonna delle Grazie; 1918 – 1921 trafugata dagli austriaci e rintracciata a Udine; 30 luglio 1921 Conegliano, chiesetta della Madonna delle Grazie

La pala è innovativa come impostazione costruttiva, riprende l'impostazione della pala Pesaro di Tiziano, nella chiesa dei Frari a Venezia, che per primo sperimenta la costruzione in diagonale. I personaggi sono posti di profilo, solo uno, il primo in piedi a sinistra vestito di nero, guarda l'osservatore e lo introduce nella scena.

In primo piano è inserito un uomo, caratterizzato da una folta e lunga barba e un'ampia veste che occupa quasi metà della tela, rivolto al vescovo seduto sul trono elevato su due gradini e un podio. I due stanno dialogando, molto probabilmente a riguardo delle chiavi che il primo uomo regge con la mano destra, mentre con la seconda sembra quasi esprime lo stupore nel aver ricevuto quell'oggetto.

Dietro di loro quattro uomini sono testimoni dell'avvenimento; nell'angolo inferiore sinistro è presente un angelo con un liuto.

La scena si svolge all'interno di un edificio sacro, dietro una tenda scura issata per delimitare lo spazio si vede un'abside mosaicata e decorata con elementi vegetali.

L'iconografia non è facile da comprendere, perché oltre al vescovo assiso in trono, riconoscibile come tale grazie alle vesti, non è facile chiarire il ruolo degli altri personaggi. Tradizionalmente viene riconosciuto come *San Floriano vescovo che consegna le chiavi della sua chiesa e indica san Tiziano come suo successore* in base al confronto con il pannello realizzato da Pomponio Amalteo (imm. 8) per il parapetto dell'organo della cattedrale di Vittorio Veneto con la medesima iconografia e facente parte del ciclo narrativo della vita di san Tiziano (Fossaluzza, 1993).

La scena viene letta diversamente da Vital (1944), l'uomo con l'ampia veste è, per lui, un magistrato rappresentante della piccola delegazione alle sue spalle, raffigurato nel momento in cui sta porgendo le chiavi a san Tiziano che si appresta a riceverle.

La grande tela era esposta in origine nella vecchia chiesa di Santa Maria delle Grazie (demolita) e oggi sostituita con un'altra di minori dimensioni costruita sopra le sue macerie. Testimonianza dell'originaria collocazione viene fornita da Malvolti (1774), che la ricorda in deposito presso la chiesa di San Giovanni, in attesa della costruzione della nuova chiesa. Già prima del luglio 1775 la chiesetta era terminata e questa pala assieme a quella della Trinità erano già state ricollocate (Fossaluzza, 1993). Del Giudice riferisce anche precedenti spostamenti; la chiesa dei padri francescani riformati fu soppressa già nel 1763 e tutte le pale che ornavano i 13 altari furono inviate a Venezia, ma tre, tra cui questa, furono richieste dalla cittadinanza coneglianese e per questo poste provvisoriamente nella chiesa di San Giovanni (Del Giudice, sec. XVIII).

Menegazzi ricorda anche il trafugamento della pala, da lui attribuita alla "scuola veneta dei primi del Seicento", ad opera degli austriaci nel 1918 (Menegazzi, 1964) e il suo ritrovamento a Udine che si conclude con la ricollocazione dell'opera sul suo altare nel 1922 (De Mas, 1966; 1972).

Di recente *San Floriano vescovo che consegna le chiavi della sua chiesa e indica san Tiziano come suo successore* è inserito nella produzione di Francesco Beccaruzzi della fine degli anni Quaranta del Cinquecento (Fossaluzza, 1993; Bevilacqua, 2006), anche se una comunicazione orale di Lucco, riportata nella schedatura dell'opera da Della Vestra, lo riferiva alla mano di Francesco Vecellio (Fossaluzza, 1993).

BIBLIOGRAFIA

DEL GIUDICE, ms., sec. XVIII, f. 3v.; MALVOLTI, ms., 1774 b, c. 6; VITAL, ms., 1944, f. 127; MENEGAZZI, 1964, pp. 10 - 11; DE MAS, 1966, p. 126; DE MAS, 1972, p. 156; FOSSALUZZA 1993, pp. 119, 125 nota 92, 127 nota 123; SOLIGON, 2003, p. 144; BEVILACQUA, 2006, pp. 79 - 80.

6.7.19. VERGINE IN TRONO CON IL BAMBINO TRA LE SANTE GIUSTINA DA PADOVA E CATERINA D'ALESSANDRIA

San Fior di Sotto, chiesa di Santa Giustina

Olio su tela, 195 x 125 cm.

Restauro: 1973 Elio Casagrande

La tela centinata prevede al centro, su di un trono rialzato da un podio, la figura della Vergine Maria che pensierosa sostiene Gesù Bambino benedicente. Il gruppo centrale è sottolineato ulteriormente dal drappo damascato sostenuto da due angioletti.

La figura del Bambino è arricchita da molti elementi atti a ricordare i motivi della sua incarnazione e il suo ruolo di Salvatore dell'umanità. Nella mano sinistra tiene una mela, che rimanda al peccato originale, mentre il lenzuolino che tiene sul braccio destro è facilmente ricollegabile al sudario. Un altro simbolo taumaturgico è la collanina di perle di corallo con una croce come pendaglio. Un'antica credenza riteneva che il corallo avesse una funzione preventiva contro le malattie e per questo veniva fatto indossare, sotto forma di amuleti, collane e pendagli ai bambini.

Alla base del podio che rialza il trono si trovano le sante Giustina da Padova e Caterina d'Alessandria, i loro evidenti attributi non permettono dubbi sull'identificazione. La scelta di queste due sante è giustificabile con la devozione locale ma di sudditanza nei confronti di Venezia che nel XVI secolo offriva la propria protezione a tutto l'entroterra veneto. Santa Giustina, oltre a essere la titolare della chiesa, era stata discepola di Prosdocimo, primo vescovo di Padova, nonché uno dei primi predicatori del Cristianesimo nel Veneto orientale; la massima diffusione del suo culto si registra in seguito alla battaglia di Lepanto con la vittoria della Serenissima contro i Turchi, e l'elevazione della santa a protettrice della città assieme a santa Caterina.

La vicenda critica dell'opera ha inizio solo di recente perché non sembra aver suscitato l'interesse in nessuno storico e non si trovano informazioni nemmeno nel *Catalogo* di Malvolti, forse a causa dello sporco rimosso solamente nel 1973 da Elio Casagrande e che impediva la lettura della tela.

Il primo a portare alla luce questa pregevole pala d'altare è Giorgio Mies (1999) che propone di riconoscerla come lavoro di Francesco Beccaruzzi. La mano del pittore si rivela soprattutto nei dolci volti femminili e nella postura degli angeli, ripetuta con poche varianti in tutte le sue opere, in *primis* nell'*Assunzione della Vergine* di Valdobbiadene (scheda

6.3.1.). Nella linea delle figure è però ravvisabile un accenno agli esempi di Giovanni Battista Cima, collocando quindi l'opera agli esordi dell'attività di Beccaruzzi, intorno al 1531.

Un altro elemento a favore di questa datazione è la ripetizione del tagli di scorcio della Madonna nell'opera di Ludovico Fiumicelli nella pala della chiesa degli Eremitani di Padova (imm. 4). E' infatti negli anni Trenta che è testimoniata la loro collaborazione (Mies, 1999).

L'attribuzione è ripresa da Mariuccia Baldissin in una più recente pubblicazione su San Fior (Baldissin – Soligon, 2002) quindi riportata nuovamente da Soligon (2003) che però non sembra essere convinto di questa attribuzione. Pur riconoscendo il riferimento, nella postura, degli angioletti quelli dipinti nell'*Assunzione della Vergine* di Valdobbiadene, riscontra una certa "legnosità" nell'esecuzione delle due sante.

Non mi trovo in totale accordo con quanto affermato da Soligon, perché l'esecuzione dei volti femminili trova dei riscontri nelle altre opere già attribuite all'artista coneglianese, ma la carenza di informazioni sulla pala non permette di dare una base solida a questi confronti stilistici.

Per questo inserisco con riserva l'ancona tra le opere attribuite al pittore.

BIOBLOGRAFIA

MIES, 1999 a, II, pp. 507 – 509; BALDISSIN – SOLIGON, 2002, pp. 78 – 79; SOLIGON, 2003, p. 142.

6.7.20. RITRATTO DI GENTILUOMO

Londra, collezione William Mostyn – Owen

Provenienza: 1956 Londra, Asta Christie's

Il gentiluomo è ritratto in piedi a mezza figura accompagnato da oggetti che dovrebbero aiutare a definire la sua identità, o in ogni caso i suoi interessi. Indossa un abito scuro con un'ampia scollatura che fa vedere la camicia candida, il completo è composto anche da un cappello dello stesso tessuto del vestito. La mano coperta dal guanto regge anche l'altro paio ed è posata sul fianco, mentre quella sinistra, nuda ma ornata da un anello, è appoggiata sopra un grande volume mentre tiene tra le dita quello che potrebbe essere identificato come un timbro.

Anche in questo ritratto l'effigiato si trova all'aperto, protetto da un muro in mattoni a semicerchio, dotato di un'apertura che lascia intravedere il paesaggio fluviale. Il muro è definito sulla destra da un pilastrino decorato a rilievo con un putto ed elementi vegetali.

Per alcuni elementi, come l'interesse per l'archeologia, lo sfondo e il taglio del dipinto, può essere collegato al *Ritratto di gentiluomo* venduto all'asta Christie's nel 1968.

Attribuito a Beccaruzzi da Berenson (1957) ma forse già così catalogato dagli esperti della casa d'aste Christie's dove fu venduto il 23 novembre del 1956, è ripreso dallo studioso Fossaluzza che lo introduce con certezza nel *corpus* artistico del pittore coneglianese (Fossaluzza, 1981; 1993).

Gli elementi in mio possesso sono scarsi per poter dare un giudizio definitivo quindi la riconosco dubitosamente tra le opere attribuite, come il ritratto che segue.

BIBLIOGRAFIA

FOSSALUZZA 1981, p. 80; FOSSALUZZA 1993, p. 119; BERENSON, 1957, I, p. 27; BERENSON, 1958, I, p. 28.

6.7.21. RITRATTO DI GENTILUOMO

Ubicazione sconosciuta

Olio su tela, 94 x 78 cm.

Provenienza: 1968 Londra, Asta Christie's

Il gentiluomo ritratto veste una sobria ed elegante veste nera dalla quale sbuffa, al collo e ai polsini, la camicia bianca. La semplicità delle vesti è compensata da elementi che mettono in evidenza lo *status* dell'effigiato. Nella mano destra tiene i guanti, segno della sua disponibilità economica, mentre nella sinistra tiene l'elsa della spada. Altre informazioni circa la sua personalità e i suoi interessi si possono desumere dal luogo in cui è raffigurato. Sembra essere all'aperto, protetto alle spalle da una parete posticcia, affiancato da due reperti archeologici: sulla destra un piedistallo decorato con un leone e sulla sinistra un pilastro con un volto femminile e un putto. In lontananza si vede il corso di un fiume costeggiato da alcuni alberi e in fondo il profilo di un monte.

Alla vendita all'asta di Christie's del 23 febbraio del 1968 il *Ritratto di gentiluomo* viene attribuito a Beccaruzzi, ma in precedenza era già stato inserito da Suida (1933) nel catalogo di Tiziano.

Anche Federico Zeri inserisce il ritratto nel suo schedario ma non concorda con le precedenti assegnazioni e la riferisce ad un anonimo friulano del XVI secolo.

Di recente Fossaluzza ha riconsiderato il dipinto inserendolo, nel 1981, nel catalogo di Beccaruzzi, nonostante la scarsa introspezione psicologica non lo convinceva totalmente, di fatti nel successivo saggio più approfondito non ne fa più menzione.

BIBLIOGRAFIA

CAT. F. F. ZERI, n. 35116; SUIDA, 1933, p. 87; CHRISTIE'S, 1968, p. 20, n. 65; FOSSALUZZA 1981, pp. 80, 83 nota 67.

6.8. Opere respinte

6.8.1. RITRATTO DI DONNA (CON SCOIATTOLO)

Amsterdam, Rijksmuseum (inv. n. MI 444)

Olio su tela, 133, 5 x 98 cm.

Provenienza: 1952 – 1960 Amsterdam, O. Lanz, in prestito dalla DRVK (Servizio nazionale per le opere d'arte di proprietà dello stato); 1960 Amsterdam, Rijksmuseum

La donna è raffigurata a mezza figura leggermente di profilo all'interno di una stanza arredata da un tavolino, coperto da un tappeto, posto davanti a lei. Alle sue spalle si vede una tenda aperta che permette di vedere la finestra, che però non dà sul paesaggio, ma è dipinta con un'ampia gamma di colori che vogliono forse simulare il cielo.

La donna è riccamente vestita e abbellita da molti monili, come i vistosi orecchini e la doppia collana, ma ciò che la caratterizza maggiormente è lo scoiattolo sul polso sinistro della giovane donna e a sua volta impreziosito con delle perle.

Il museo attribuisce il dipinto a Francesco Beccaruzzi, ma già Berenson nel 1957 non era in accordo e inseriva il ritratto nel catalogo di Francesco Montemezzano, così come Federico Zeri.

Anch'io concordo con Fossaluzza che ritiene non accettabile l'introduzione del dipinto nel catalogo del pittore coneglianese, nonostante l'esecutore dimostri un evidente interesse per i dettagli, ma manca di introspezione. L'inaccettabilità dell'attribuzione a Beccaruzzi è inoltre confermata dagli abiti con cui è raffigurata la donna che rimandano a una moda diffusasi in anni successivi all'attività del pittore (Fossaluzza, 1993).

Poco convincente è anche, a mio avviso, l'esecuzione dello spazio che di norma è riservato al paesaggio, non penso che Beccaruzzi avrebbe rinunciato all'inserimento di uno sfondo naturalistico arricchito da figurine, per una soluzione così sommaria.

BIBLIOGRAFIA

CAT. F. F. ZERI, n. 31341; BERENSON, 1957, I, p. 119; BERENSON, 1958, I, p. 123; VAN THIEL, 1976, p. 104; WRIGHT, 1980, p. 23; FOSSALUZZA 1981, p. 79 – 80.

6.8.2. Pittore veneziano fine XVI secolo

SAN CRISTOFORO

Baltimora, The Walters Art Museum (inv. n. 37.590)

Olio su tela, 211 x 115,5 cm

Provenienza: ante 1902 Roma, collezione don Marcello Massarenti; 1902 - 1931 Baltimora, collezione di Henry Walters; 1931 Baltimora, The Walters Art Museum, donazione di Henry Walters

Restauri: 10 agosto 1976 pulitura; 31 marzo 1977 pulitura

La tela è occupata per la quasi totalità della superficie dalla figura incombente di san Cristoforo che, facendo leva sul bastone, avanza a fatica tra le acque del fiume a causa del peso di Gesù Bambino che porta sulle spalle.

Il santo è raffigurato nel momento in cui si volge verso Gesù, stupito per il suo inaspettato peso, giustificato dal globo che tiene nella mano destra, Cristo pesa perché porta il peso di tutto il mondo.

Sullo sfondo, oltre l'ansa del fiume, si vede un eremita con una lampada in mano, la sua presenza serviva, il più delle volte, a far capire all'osservatore che l'episodio si svolgeva di notte e non perché avesse una rilevanza iconografica (Zeri, 1976).

Lo stile generale del dipinto rimanda al manierismo veneziano, quindi la sua esecuzione deve collocarsi tra la fine del Cinquecento e l'inizio del secolo successivo, tesi sostenuta anche dai riferimenti iconografici.

Federico Zeri rintraccia il modello base per l'esecuzione del dipinto nel *San Cristoforo* eseguito ad affresco da Tiziano nel Palazzo Ducale di Venezia, ma mostra anche influenze di altri importanti maestri veneziani, come Paolo Veronese e Palma il Giovane. Il dipinto attribuito anche a Francesco Beccaruzzi è stato poi spostato tra le prime opere di Carlo Ridolfi con le quali condivide la gamma cromatica della tavolozza (Zeri, 1976).

BIBLIOGRAFIA

CAT. F. F. ZERI, n. 43026; ZERI, 1976, II, pp. 413 – 414.

6.8.3. SAN SEBASTIANO IN UNA NICCHIA

Bayonne, Musée Bonnat-Helleu (inv. n.1322; altro numero: NI 1761)

Disegno a penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, su carta beige quadrettata a matita nera, 30 x 14,8 cm.

Provenienza: ante 1833 collezione di Gigoux; 1833 – 1922 Bayonne, collezione di Léon Bonnat; 1922 Bayonne, Musée Bonnat-Helleu, eredità di Léon Bonnat

Il corpo nudo di san Sebastiano, modellato dal chiaroscuro, risalta con forza all'interno della nicchia in cui è raffigurato. Le frecce che gli trafiggono il costato e il polpaccio sinistro non gli provocano sofferenza perché, fiducioso dell'aiuto divino, rivolge il suo sguardo verso l'alto.

Il disegno è stato oggetto di più studi che nel corso degli anni lo hanno visto attribuito ad alcuni dei maggiori maestri del Cinquecento senza però arrivare ad una soluzione unanimemente accettata.

Già in passato il disegno era stato attribuito a Tiziano (comunicazione tramite e-mail della direttrice del museo, Sophie Harent). Successivamente Fiocco (1939 e ss.), nel suo lavoro su Pordenone, aveva rifiutato l'ipotesi che potesse essere un suo lavoro e preferì riferirlo alla scuola di Tiziano e propose di identificare il *San Sebastiano in una nicchia* come il disegno preparatorio per il dipinto con medesimo soggetto della collezione Harrach di Vienna (scheda 6.8.51.).

Di recente Fossaluzza pensa di poter introdurre il disegno, e di conseguenza anche il dipinto, nel catalogo di Beccaruzzi intorno agli anni Trenta per “la tipologia del volto e per l'accentuato grado di resa tonale” (Fossaluzza, 1993).

Io non credo si possa ricondurre a Beccaruzzi l'esecuzione di questo disegno, anche se il modello a cui fa riferimento il disegno, la pala di Tiziano per la chiesa veneziana di San Nicolò della Lattuga ed oggi conservata alla Pinacoteca Vaticana (imm. 6), era nota anche al coneglianese e la utilizzò come spunto per la pala di Mareno di Piave (scheda 6.7.12.).

In ogni caso, per la maggiore plasticità del corpo, il volto trattato con più attenzione e caratterizzato da una notevole espressività, il disegno di Bayonne non può essere catalogato come una semplice copia.

BIBLIOGRAFIA

FIOTTO, 1939, pp. 93, 151; FIOTTO, 1943, pp. 77, 124; BEAN, 1960, n. 219; FIOTTO, 1969, pp. 93, 151; WETHEY, 1969, p. 156; FOSSALUZZA, 1981, p. 83 nota 54; FOSSALUZZA, 1993, p. 114; COHEN, 1996, p. 861.

6.8.4. Bernardino Licinio

DONNA CHE SI PETTINA

Belluno, Museo civico (inv. n. 581)

Olio su tela, 97 x 75 cm.

Provenienza: ante 1872 collezione Giampiccoli; 1872 Belluno, Museo civico lascito Giampiccoli

La tela raffigura in primo piano una donna in abito bianco con i capelli sciolti mentre si pettina, il momento è quotidiano ma allo stesso tempo intimo e insolito nell'iconografia ritrattistica. Il luogo in cui è collocata la giovane è anonimo, solamente il pilastrino su cui poggia il braccio sinistro è particolare perché decorato con rilievi.

La *Donna che si pettina*, pervenuta al museo come lavoro di Giorgione, è introdotta nel catalogo di Beccaruzzi da Bernard Berenson (1897 e ss.) ed è ripresa anche da Botteon (1913). Già Fogolari (1910) riteneva che l'assegnazione di Berenson doveva essere interpretata più come un'indicazione di tendenza che un riferimento assoluto. Effettivamente, anche lo studioso statunitense, cambia poi idea e negli *Indici* del 1932 e 1936 è riferita a Bernardino Licinio, mentre nel 1957 e 1958 a Pellegrino da San Daniele (Berenson, 1932; 1936; 1957; 1958).

La tela della *Donna che si pettina* è una copia con poche varianti da un'opera che già apparteneva alla collezione di Bartolomeo della Nave passata poi di proprietà dell'Arciduca Leopoldo Guglielmo a Bruxelles e dal 1934 giunta a L'Aja con la collezione Bachstik: *Ritratto di dama in veste bianca* (imm. 9). Anche per questo ritratto ci sono dubbi attributivi, le fonti più antiche la davano come opera di Palma il Vecchio, mutato poi più volte, viene infine riferito dubitosamente a Beccaruzzi da un prototipo perduto di Giorgione da Tempestini (1979). Per questo lo stesso studioso riferisce al medesimo ambito la copia di Belluno e non alla tarda attività di Pellegrino da San Daniele come proposto da Berenson (Berenson, 1957).

Evidenti sono i caratteri estranei alla pittura dell'artista coneglianese e di fatti l'attribuzione in suo favore non ha avuto seguito. Oggi l'opera è ritenuta da Lucco un lavoro di Bernardino Licinio (Catalogo, 1983). La sua scelta è basata su questioni di stile per la "dilatazione grassoccia delle forme" per il "palmismo mal compreso", per la datazione dell'originale olandese intorno al terzo decennio del Cinquecento e il confronto con il *Ritratto di donna* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (Catalogo, 1983).

BIBLIOGRAFIA

BERENSON, 1897, p. 87; BERENSON, 1899, p. 87; BERENSON, 1903, p. 87; BERENSON, 1907, p. 87; BERENSON, 1910, p. 87; FOGOLARI, 1910, p. 288; GUIDA, 1910, p. 21; BOTTEON, 1913, p. 505; BERENSON, 1932, p. 282; TEMPESTINI, 1979, p. 145; BERENSON, 1957, I, p. 140; BERENSON, 1958, I, p. 144; CATALOGO, 1983, pp. 12- 13.

6.8.5. Scuola veneta della prima metà del XVI secolo

MADONNA CON IL BAMBINO

Budapest, Szépművészeti Múzeum (inv. n. 89)

Olio su tavola, 84,7 x 76 cm.

Provenienza: ante 1836 collezione Pyrker; 1836 Budapest, Szépművészeti Múzeum, lascito di Janos Laszlo Pyrker

La tavola è occupata per più della metà dalla figura della Madonna con in braccio il Bambino addormentato. Alle sue spalle un tendaggio verde funge da quinta che separa il primo piano dal paesaggio collinare sullo sfondo animato da due figurine sulle rive del fiume che conduce all'abitato.

Il tema della Madonna con Bambino era molto frequente nella pittura veneta del Cinquecento e godette di ampia diffusione per la facile commercializzazione del prodotto. Di solito questa tipologia di dipinto veniva eseguita in "serie" ma ogni lavoro era diverso dall'altro in alcuni dettagli. Gli ideatori furono i Bellini ma innumerevoli sono gli esempi di altri artisti che svilupparono il modello declinandolo secondo le proprie esigenze e capacità.

A parte la costante attribuzione dell'opera a Francesco Beccaruzzi da Berenson (1897; ss.), ripresa quindi da Botteon, nessun altro studioso si è premurato di rintracciare la paternità dell'opera, e nel recente catalogo è ricondotto a un generico "scuola veneta della prima metà del XVI secolo" perché il modello della Madonna richiama appunto quello usato dai Bellini (Museum, 1991).

BIBLIOGRAFIA

CAT. F. F. ZERI, n. 35094; BERENSON, 1897, p. 88; BERENSON, 1899, p. 88; BERENSON, 1903, p. 88; BERENSON, 1907, p. 88; BERENSON, 1910, p. 88; BOTTEON, 1913, p. 506; BERENSON, 1932, p. 67; BERENSON, 1936, p. 58; BERENSON, 1953, p. 67; BERENSON, 1957, I, p. 27; Berenson, 1958, I, p. 28; MUSEUM, 1991, p.126.

6.8.6. Pittore veneziano intorno al 1515

RITRATTO DI DONNA, DETTA “VIOLANTE”

Budapest, Szépművészeti Múzeum (inv. n. 84)

Olio su tela, 64,5 x 60 cm

Provenienza: Venezia, collezione Bartolomeo della Nave; 1638 – 1649 Inghilterra, collezione Duca di Hamilton; 1649 – 1662 Bruxelles, collezione Arciduca Leopoldo Guglielmo; 1662 – 1787 Leopoldo I Imperatore d’Austria; 1787 – 1848 Buda, Castello Reale; Pozsony, Castello Reale; 1848 – 1902 Budapest, residenza del Presidente della Camera; 1902 Budapest, Museo di Belle Arti

Restauro: 1965

Dietro un parapetto in marmo è raffigurata una ragazza dai capelli biondi con un vestito bianco. Atteggia la mano destra, con indice e medio, a V verso di lei, all’anulare porta un anello.

Una riproduzione integrale di questo dipinto è presente nel *Theatrum Pictorium* di Teniers (1660), sotto l’incisione sono riportate le dimensioni, e questo permette di scoprire che la tela fu ridimensionata su tutti e quattro i lati, tagliando nei lati brevi circa 8 centimetri, mentre a destra e sinistra tra i 2 e i 3 centimetri. Nel ridimensionamento è stato eliminato anche gran parte del parapetto che si presentava come un gradino (Garas, 1965). Nel 1965 inoltre subì una pulitura che mutò il colore dell’abito da verde chiaro a bianco (Rylands, 1988), ma ha permesso di riscoprire la freschezza della pittura che fa supporre che questo ritratto sia l’originale a cui si riferiscono tanti altri dipinti, in particolar modo quelli di medesimo soggetto e conservati uno a Modena e uno a Houston (Garas, 1965).

La particolare posizione delle dita ha indotto Klara Garas ad indagare ulteriormente e, sulla base di un gesto analogo presente in un’illustrazione raffigurante una fidanzata in un libro di costumi di Cesare Vecellio (1590), pensa che anche la donna qui ritratta sia una futura sposa (Garas, 1965).

Nei primi inventari che la ricordano, figura come opera di Palma il Vecchio, così pure per tutto l’Ottocento, ad eccezione di Berenson che la collega all’attività di Beccaruzzi. Fondamentale risulta essere, per l’identificazione dell’autore, il legame che intercorre tra questo ritratto e altri due, molto simili conservati a Modena e Houston, scoperti da Venturi (Pallucchini – Rossi, 1983). Venturi le considerava tutte e tre copie da un originale di Palma il Vecchio (Venturi, 1900), ma altri studiosi ritennero più coerente la derivazione da un

modello di Giorgione. A sua volta il *Ritratto di donna, detta "Violante"* è stato modello di riferimento per altri dipinti come il *Ritratto femminile* conservato nello stesso museo di Budapest (scheda 6.8.7.) e già attribuito in passato a Beccaruzzi.

Più volte è stato proposto il nome di Cariani come autore del ritratto senza giustificate motivazioni, ma smentito di recente sia nel catalogo di Palluchini – Rossi (1983) sia dal catalogo del museo di Belle Arti di Budapest (1991). Oggi è preferito il riferimento generico alla scuola veneziana intorno al 1515 vicina a Giorgione e Sebastiano del Piombo.

BIBLIOGRAFIA

VENTURI, 1900, p. 233; BERENSON, 1897, p. 88; BERENSON, 1899, p. 88; BERENSON, 1903, p. 88; BERENSON, 1907, p. 88; BERENSON, 1910, p. 88; BOTTEON, 1913, p. 506; BERENSON, 1957, I, p. 54; BERENSON, 1958, I, p. 56; GARAS, 1965, n. 7; MARIACHER, 1968, p. 96; MORÉ, 1979, pp. 89 – 96; PALLUCCHINI – ROSSI, 1983, pp. 88 – 89 nota 9, 282 – 285; RYLANDS, 1988, p. 270; MUSEUM, 1991, p.126.

6.8.7. Pittore veneziano intorno al 1540

RITRATTO FEMMINILE

Budapest, Szépművészeti Múzeum (inv. n.109)

Olio su tela, 93,5 x 76 cm

Provenienza: ante 1836 collezione Pyrker; 1836 Budapest, Szépművészeti Múzeum, lascito di Janos Laszlo Pyrker

La donna è ritratta a mezza figura leggermente di profilo, indossa degli abiti scuri e la scollatura è celata da un velo. La mano destra è atteggiata in modo particolare, con l'indice e il medio crea una lettera V, mentre nella mano sinistra tiene un libro chiuso. Il gesto è da interpretare in relazione a un'illustrazione in un libro di costumi di Cesare Vecellio (1590) raffigurante una fidanzata dove la ragazza atteggia la mano allo stesso modo (Garas, 1965).

Gli studiosi ritengono che si tratti di una copia tratta dal *Ritratto di donna, detta "Violante"* conservata nello stesso museo di Budapest (scheda 6.8.6.), anche se sostanziali sono le differenze dal presunto prototipo: il taglio del dipinto, le vesti scure, il libro e l'assenza del parapetto (Rylands, 1988). Bisogna però ricordare che il *Ritratto di donna, detta "Violante"* è stato decurtato in tutti i lati e il ritratto qui in esame è stato presumibilmente eseguito trent'anni dopo il modello, deduzione tratta anche dalla moda denunciata dall'abito indossato dalla donna (Garas, 1965).

L'opera oggi attribuita in modo generico a "pittore veneziano intorno al 1540" era stata riferita a Beccaruzzi da Berenson, ripresa da Botteon e riconfermata nel catalogo del museo redatto da Andor Pigler nel 1954 (Fototeca Zeri), ma da me respinta per ovvi caratteri di stilistici e per l'esecuzione generale del dipinto.

BIBLIOGRAFIA

CAT. F. F. ZERI, n. 35093; BERENSON, 1897, p. 88; BERENSON, 1899, p. 88; BERENSON, 1903, p. 88; BERENSON, 1907, p. 88; BERENSON, 1910, p. 88; BOTTEON, 1913, p. 506; GARAS, 1965, n. 37; RYLANDS, 1988, p. 270; MUSEUM, 1991, p.127.

6.8.8. Sebastiano Luciani, detto Sebastiano del Piombo

ADORAZIONE DEI PASTORI

Cambridge, Fitzwilliam Museum (inv. 138)

Olio su tavola, trasportato su tela, 124,2 x 161,3 cm.

Provenienza: inizio Settecento collezione del duca d'Orléans; 1791 Bruxelles, visconte Wlkiers; duca di Bridgewater; Earl of Carlisle; Earl Gower; 1798 acquistata dal barone Fitzwilliam; 1816 Cambridge, Fitzwilliam Museum, lascito del barone Fitzwilliam

Restauri: nel corso dei secoli ha subito molti restauri, prima del 1863 il dipinto è stato trasportato da tavola su tela e nel 1929 – 1930 è stato spostato nuovamente su una nuova tela. Per le pessime condizioni in cui si trova non è più esposto e si sta valutando l'opportunità di un nuovo restauro presso l'Hamilton Kerr Institute di Cambridge

La Sacra famiglia è rappresentata davanti a una parete in legno, riconducibile ad una struttura agricola. I pastori sono appena giunti, tanto che l'ultimo sta ancora percorrendo la strada per raggiungere il gruppo.

I personaggi sono separati dalla città, che si legge a grandi linee sullo sfondo, dal fiume che scorre entro gli argini in muratura.

Le prime notizie del dipinto risalgono al diciottesimo secolo quando faceva parte delle collezioni del duca di Orléans come lavoro di Giorgione (Lucco, 2008), attribuzione rifiutata da Crowe e Cavalcaselle (1912) e quindi collegata in modo generico alla scuola veneziana. Earp (1902) nella catalogazione dei dipinti del museo Fitzwilliam ipotizza un'esecuzione seicentesca, avvicinata a Pietro della Vecchia, ma riporta anche che di recente era stato avanzato il nome di Domenico Capriolo. Ad accostare il dipinto, che già era in pessime condizioni, alla mano di Sebastiano del Piombo è Lionello Venturi nel 1913; seguito da Berenson che modifica la sua attribuzione da Francesco Beccaruzzi (1897) a Sebastiano del Piombo (1932).

Adolfo Venturi (1928) propose anche il nome di Pordenone, che però venne fermamente smentito da Fiocco (1939; 1969). Oggi è universalmente riconosciuta come opera di Sebastiano del Piombo eseguita a cavallo tra il periodo veneziano e romano, quindi tra il 1510 e il 1512. L'opera, infatti, unisce delle caratteristiche di entrambe le pitture: il paesaggio, la luce e la collocazione decentrata delle figure rimandano all'influenza di Giorgione; mentre il disegno delle figure rimanda alla prima fase romana così come anche l'angolosità dei movimenti (Venturi, 1913; Lucco, 2008).

BIBLIOGRAFIA

BERENSON, 1897, p. 87; BERENSON, 1899, p. 87; EARP, 1902, p. 202; BERENSON, 1903, p. 87; BERENSON, 1907, p. 87; BERENSON, 1910, p. 87; CROWE – CAVALCASELLE, 1912, III, p. 47; BOTTEON, 1913, p. 507; VENTURI, 1913, p. 167; BERENSON, 1932, p. 521; PALLUCHINI, 1935, p. 43; BERENSON, 1932, p. 448; FIOCCO, 1939, p. 142; DUSSLER, 1942, pp. 28 – 29; PALLUCCHINI, 1944, pp. 29, 157; BERENSON, 1957, I, p. 162; BERENSON, 1958, I, p. 168; FREEDBERG, 1961, pp. 143 – 144, 376; GOODISON, 1967, pp. 151 – 152; FIOCCO, 1969, p. 142; LUCCO, 2008, pp. 128 – 129.

6.8.9. Antonio Sacchiense da Pordenone

MADONNA COL BAMBINO IN GLORIA E I SANTI GIOVANNINO, BARTOLOMEO E GIACOMO

Camino di Oderzo, chiesa parrocchiale di San Bartolomeo Apostolo

Olio su tela, 253 x 153 cm.

Iscrizioni: cartiglio attorno la croce di san Giovannino: “ECCE AGNUS DEI”

Nella fascia inferiore della pala, a figura intera, sono raffigurati due santi, Bartolomeo e Giacomo riconoscibili grazie ai loro attributi, distanziati tra loro in modo da lasciare vedere il paesaggio collinare, questa volta non popolato da persone ma ricco di abitazioni ed edifici pubblici. Nella parte superiore si trova la Vergine con il bambino, accovacciata su una nuvola, incoronata da due angeli non molto interessati a ciò che stanno facendo, dato che volgono lo sguardo uno in alto, verso la colomba dello Spirito Santo, e l'altro verso l'esterno del dipinto. A collegare le due fasce del dipinto c'è san Giovannino inginocchiato che porge dei fiori e dei frutti rossi alla Vergine.

La scena già densa di figure è arricchita ai lati da due elementi non strettamente funzionali alla scena: alle spalle di san Bartolomeo un tronco d'albero sul quale è appesa la pelle del santo e a destra, dietro san Giacomo, i resti di un edificio classico, del quale ancora si riconoscono un pezzo di colonna elevata su di un alto plinto e il muro in mattoni parzialmente diroccato.

Ridolfi (1648), che risulta essere la testimonianza più antica relativa all'opera, ancora oggi consultabile, riferisce la pala all'attività di Giovanni Battista Cima da Conegliano. Della stessa opinione era anche il Federici (1803).

Vincenzo Botteon e Antonio Aliprandi, nel loro lavoro su Giovanni Battista da Conegliano, riportano le due fonti e ricordano poi della presenza di un documento, oggi andato perduto, che riguardava il pagamento della pala dell'altare maggiore a un certo “Gianni Antonio depentor di Venezia, che la spedì a Camino nel 1570” (Botteon – Aliprandi, 1893). Inoltre affermano che il castello visibile sullo sfondo ricorda quello dei Conti da Camino distrutto qualche anno prima della stesura del loro testo.

Lucco dà la sua opinione sulla questione rilevando come il documento ricordato non può riguardare la pala oggi in mostra sull'altare maggiore che si può datare intorno alla metà del Cinquecento, antecedente alla scrittura di circa un quarto di secolo (Lucco, 1985). In base a questa datazione e a confronti con alte opere riconosce l'artefice della pala in Francesco

Beccaruzzi, intorno agli anni in cui dipinge la pala di Mareno (scheda 6.7.12.) e quella di Valdobbiadene (scheda 6.3.1.).

L'attribuzione è accolta da Mies (1989), ma messa in dubbio da Fossaluzza (1993) che fa notare come, nonostante l'impostazione generale sia molto vicina a quella della *Madonna con il bambino e i santi Caterina d'Alessandria, Giovanni Battista, Pietro, Paolo, Rocco e Sebastiano* a Mareno, i moduli delle figure sono molto diversi da quelli usati abitualmente da Beccaruzzi. Propone quindi di attribuire l'opera a qualche altro artista che abbia risentito delle stesse influenze, Pordenone e Tiziano nella declinazione bonifacesca, ed emerge così il nome di Antonio Sacchiense da Pordenone, nipote del più celebre Giovanni Antonio de Sacchis, detto Pordenone.

A lui difatti già sono state ricondotte altre opere in precedenza affidate a Beccaruzzi: il *Ritratto di gentiluomo con cagnolino*, alla Pinacoteca Sforzesca di Milano (scheda 6.8.23.), e il *Ritratto di gentiluomo con cespuglio di limoni* (fino al 1913 nella collezione Marzell von Nemes, scheda 6.8.40.) (Fossaluzza, 1993).

BIBLIOGRAFIA

RIDOLFI, 1648, I, p. 60; FEDERICI, 1803, I, p. 223; BOTTEON – ALIPRANDI, 1893, pp. 127 - 128; MASCHIETTO, 1915, p. 79; MASCHIETTO, ms., 1946, f. 206; LUCCO, 1985, p. 147 nota 39; MIES, 1989, p. 50; FOSSALUZZA 1993, pp. 116 – 117, 126 nota 100; FONDAZIONE, 1999, pp. 4 – 6, 319; SOLIGON, 2003, p. 143; PINAT, 2009, pp.163 – 164.

6.8.10. Francesco Pagani, detto Francesco da Milano

ADORAZIONE DEI PASTORI

SPOSALIZIO DI SAN GIUSEPPE disperso

Conegliano, chiesa dei Santi Martino e Rosa

Olio su tela, 178 x 168 cm.

Iscrizioni: cartiglio retto dagli angeli “GLORI[A] IN [EX]CELSIS DEO IN TER ...”

Provenienza: Conegliano, chiesa di Santa Maria delle Grazie, altare della Scuola di San Giuseppe (demolita); 1769 – 1774 chiesa di San Giovanni (demolita); 1774 – 1918 Conegliano, chiesa dei Santi Martino e Rosa; 1918 – 1937 trafugato dagli austriaci durante la prima Guerra Mondiale e andato disperso; 1937 riconosciuto da Fiocco a Budapest; 1940 Conegliano, chiesa dei Santi Martino e Rosa

Le due tele, l'*Adorazione dei pastori* e lo *Sposalizio di San Giuseppe*, formavano la decorazione dell'altare della Scuola di San Giuseppe nella chiesa di Santa Maria delle Grazie di Conegliano. La conoscenza della committenza chiarisce e giustifica il rilievo dato alla figura di san Giuseppe nella scena dell'*Adorazione dei pastori*, che difficilmente si riscontra nell'iconografia. Sempre la committenza chiarisce anche il titolo assegnato al dipinto, oggi andato perduto, che sottolinea la figura di Giuseppe piuttosto che quella della Vergine.

I due dipinti hanno subito parecchi spostamenti, prima all'interno della città, in conseguenza alle soppressioni degli ordini e alla chiusura degli edifici ecclesiastici, per essere poi trafugati di notte dagli austriaci negli anni 1917 / 1918. Fortunatamente Giuseppe Fiocco riconobbe nel 1937, a Budapest, il dipinto principale, l'*Adorazione dei pastori*, e dopo averlo segnalato alla Soprintendenza riuscì a riottenerlo e a ricollocarlo entro la sua cornice originale nella chiesa dei Santi Martino e Rosa a Conegliano (Menegazzi, 1964). Sfortunatamente dell'altro, lo *Sposalizio*, non si hanno più notizie e il vuoto lasciato nella cornice è oggi coperto da un tendaggio verde.

Il valore artistico di queste due opere è testimoniato dalla loro presenza nel *Catalogo* di Malvolti (1774) e nelle memorie dell'Anonimo (1794) che le definiscono di buona mano antica. Federici (1803) le ricorda nella vita di Giovanni Bellini e le attribuisce a lui, mentre Lanzi (1816) e Botteon – Aliprandi (1893) le ritengono di un certo Ciro da Conegliano, pittore che risente dello stile di Paolo Veronese.

Il primo ad affidare le opere a Beccaruzzi è Crico (1833) che nella sua XIX lettera inviata al nobile Vittore Gera ne dà una dettagliata descrizione. Queste poche pagine sono

fondamentali, soprattutto nelle ultime righe perché ricordano la tela oggi andata dispersa e fungono da valido supporto alle poche fotografie d'epoca che la ritraggono. Nella tela rettangolare con sviluppo verticale “V’ha un sacerdote con mitra e sacro indumento, che vi assiste ed unisce le loro destre. La beata Vergine di angelico viso è seguita da due donzelle, che vengono dopo di lei; ed accosto al s. Giuseppe v’ha un giovine di sembianze bellissime con lunga veste bianca e sopravvesta succinta doré, il qual giovine pure vi assiste” (Crico, 1833).

Della stessa opinione del Crico si dimostra anche Berenson (1932; 1936) che inserisce nell’elenco delle opere di Beccaruzzi la sola *Adorazione dei pastori*, indicata come Natività, per poi attribuirlo, assieme allo *Sposalizio*, correttamente a Francesco da Milano nell’*Indice* del 1957 e del 1958.

Botteon (1913) non si esprime apertamente dando un suo giudizio e si limita a riportare i pareri degli altri critici.

Hadeln (1913) e Fogolari (1914) sono i primi ad individuare lo stile di Francesco da Milano e ad inserire entrambe le opere nel suo catalogo, oggi la sua attribuzione è riconosciuta da tutti, ma allora non fu subito accolta a causa anche delle scarse informazioni sull’artista lombardo. Menegazzi è concorde con l’attribuzione a Francesco da Milano; afferma anche che certamente questa *Adorazione* non è, stilisticamente, la migliore eseguita dal pittore, ma nessun’altra sua opera di egual soggetto risulta essere così profonda dal punto di vista emotivo (Menegazzi, 1971).

L’*Adorazione dei pastori* è trattata ampiamente e compiutamente da Lucco nel catalogo di Francesco da Milano (1983) dove propone una datazione attorno agli anni Trenta, ancora oggi valida, in base ai legami che intercorrono tra quest’opera e quella di Anzano (imm. 10), in particolar modo nella realizzazione dei volti. Loda inoltre lo schema triangolare, tipico delle opere del primo Rinascimento con aulici riferimenti a Raffaello, e l’asimmetria assicurata anche dal braccio alzato dell’angioletto vicino a Gesù bambino e le gocce dorate che cadono dalle nubi ove siedono i due angioletti. Riconosce anche altri riferimenti ad opere contemporanee: per l’edificio in rovina si riferisce a Martin Schongauer; il pastore in piedi sulla destra riprende il sant’Andrea disegnato da Raffaello nel cartone de *La pesca miracolosa* per gli arazzi della Cappella Sistina. Sempre ai cartoni per la Sistina si riferiscono, per Lucco, gli altri due pastori: quello inginocchiato appoggiato al bastone richiama il malato che compare in primo piano tra le colonne nella *Guarigione del paralitico*, mentre il pastore alle spalle della Vergine riprenderebbe in controparte il bimbo musicista presente nel *Sacrificio a Listra* (Lucco, 1983).

Anche nella recente pubblicazione a cura di Silvia Bevilacqua (2006) si riconosce, per la realizzazione di quest'opera, l'influenza subita da Francesco da Milano dai maggiori artisti a lui contemporanei ma gli viene anche riconosciuta la sua capacità di personalizzare i modelli desunti da altre opere tramite il suo cromatismo acceso, la monumentalità dei personaggi e la capacità di descrivere dettagliatamente il contesto e il paesaggio.

BIBLIOGRAFIA

MALVOLI, ms., 1774 a, c.5; MALVOLI, ms. 1774 b, c. 7; ANONIMO, ms., 1794; FEDERICI, 1803, I, p. 228; LANZI, 1809, III, p. 178; CRICO, 1833, pp. 229 – 231; BOTTEON – ALIPRANDI, 1893, pp. 81 – 82; BOTTEON, 1913, p. 507; MASCHIETTO, 1915, p. 21 – 22; BERENSON, 1932, p. 67; MOSCHETTI, 1932, p. 47; BERENSON, 1936, p. 58; FIOCCO, 1951, p. 166; BERENSON, 1957, I, p. 80; BERENSON, 1958, I, p. 83; MENEGAZZI, 1964, p. 11; DE MAS, 1966, pp. 128 – 130; MENEGAZZI, 1971, pp. 37- 38; DALLA VESTRA, 1980 a; FOSSALUZZA, 1981, p. 82 nota 38; LUCCO, ds., 1981, p. 6; BALDISSIN – MOLLI, 1982, pp. 15, 22 - 23; LUCCO, 1983, pp. 39, 136 - 137; DE MAS, 1972, p. 158; BEVILACQUA, 2006, pp. 57 – 59.

6.8.11. Lodewijk Toeput, detto Ludovico Pozzoserrato

SPOSALIZIO DI SANTA CATERINA CON I SANTI LEONARDO, CECILIA E NICOLA
DA BARI

Conegliano, chiesa dei Santi Rocco e Domenico

Olio su tela, 340 x 330 cm

Provenienza: 1590 – 1880 Conegliano, chiesa di Santa Caterina presso l’Ospedale Ca’ di Dio della Scuola dei Battuti; 1980 Conegliano, chiesa dei Santi Rocco e Domenico

Restauri: 1946 Silvio Sanfiori

Al centro della composizione, all’interno di una nicchia decorata da un tessuto marrone e arricchita sul retro da vegetazione, sono raffigurati la Madonna con il Bambino; alla loro destra, inginocchiata, sottolineata dal manto azzurro della Vergine sollevato da un angioletto, si riconosce santa Caterina. Attorno al gruppo principale si trovano altri tre santi: Leonardo, Cecilia (da alcuni riconosciuta come santa Margherita d’Antiochia) e Nicola da Bari. La presenza di questi personaggi estranei all’evento è da giustificarsi con la committenza, la confraternita dei Battuti, e la devozione locale. Nella parte superiore del dipinto, sullo stesso asse di Gesù Bambino, si trovano Dio Padre avvolto in un manto rosso e la colomba dello Spirito Santo.

L’opera, mostra evidenti caratteri anomali rispetto la prassi esecutiva di Francesco Beccaruzzi e al gusto pittorico dell’epoca in cui viene ipotizzata l’esecuzione, e questo mi porta a toglierla dal suo catalogo. Subito si nota lo sfondo monocromo, di un colore bruno quasi dorato, tipico delle opere quattrocentesche; ma anche la centinatura, gotica, è riconducibile a quest’epoca. Questi elementi sono forse giustificabili con l’ipotesi che il dipinto sia una rielaborazione di uno che doveva essere già presente nella chiesa di Santa Caterina, luogo per il quale fu eseguito, ma non pervenuto fino ai giorni nostri. La supposizione poggia le sue basi su un inventario del 10 luglio 1410, già ricordato da Botteon (1901), dove viene nominata “una anchona picta super altare cum sancta Chatarina in medio eius et aliis sancti”.

Lo *Sposalizio* è ricordato dal Malvolti nel suo *Catalogo* e lo attribuisce a Pozzoserrato. Informa inoltre che già a quell’epoca l’opera, in cattivo stato di conservazione, era stata spostata provvisoriamente nella Camera delle Riduzioni di Santa Maria dei Battuti finché la chiesa era in restauro. Terminati i lavori venne ricollocata al suo posto, dove rimase fino al 1880 circa, quando viene nuovamente spostata con destinazione la chiesa dei Santi Rocco e

Domenico. Qui fu abbandonata nello stanzone sopra l'atrio esterno dell'edificio, e solo nel 1893 Botteon la riscoprì, decise di farla ripulire e di adattarla a portella d'organo in modo tale che tutti potessero ammirare l'opera (Botteon, 1901). E' da far risalire a questo cambiamento di funzione il mutamento della forma della tela da centinata a rettangolare. Nel 1946 è nuovamente restaurata da Silvio Sanfiori per essere riesposta nel luogo d'origine, che dopo esser stato sconosciuto e ridotto a magazzino, fu arredato e rinnovato da Francesco Pagot. Essendo però la chiesa di Santa Caterina più frequentemente chiusa che aperta al pubblico si decide di riportare lo *Sposalizio di santa Caterina con i santi Leonardo, Cecilia e Nicola da Bari* nella chiesa dei Santi Rocco e Domenico, ponendola però sull'altare maggiore, dove ancora oggi può essere ammirata.

Molto probabilmente l'opera fu portata per un periodo anche in Duomo, perché durante la visita a Conegliano, Crico la ricorda appesa in sagrestia, e le sue parole non permettono lo scambio con la tela di ugual soggetto oggi conservata in quel luogo: "la beata Vergine col bambino e s. Caterina ginocchioni alla sua destra, s. Leonardo [...] ed altri santi" (Crico, 1833).

Già nel 1901 Botteon evidenziava il problema dell'attribuzione: molti studiosi per la disposizione delle figure, alcune caratteristiche pittoriche e dal confronto dei personaggi con altre opere dello stesso autore, lo attribuiscono a Beccaruzzi. L'opinione era parzialmente condivisa da Botteon che ricorda come il colore e il panneggio delle vesti ricordano molto la maniera di Paolo Veronese. Botteon dà anche una sua lettura personale dei personaggi raffigurati: Leonardo, Orsola (con l'attributo del drago), una santa martire (Augusta) e Nicolò (Botteon, 1901).

Nel 1913, nel saggio su Beccaruzzi, Botteon riprende il problema attributivo, limitandosi a riportare l'opinione di Malvolti (1774) e di Berenson (1897) che per primo l'introduce nel catalogo dell'artista e precisamente nella fase della maturità artistica, dati gli evidenti influssi della maniera "paolesca".

Vital (1926) non esita ad attribuire l'opera a Beccaruzzi, e dello stesso parere è Menegazzi nel commento al *Catalogo* di Malvolti (1964), anche Faldon (1968) qualche anno dopo afferma che l'opera è unanimemente attribuita a Beccaruzzi.

Liberali (1945) si presenta come una voce fuori dal coro. Gli risulta difficile inserire l'opera nel catalogo del coneglianese: sia per la scena particolarmente affollata e desueta nelle sue sacre conversazioni sia per la luminosità dei colori (problemi che riscontra anche nella pala di Mareno, la *Madonna con il Bambino e sei santi*, scheda 6.7.12.). Nota una certa somiglianza tra san Nicola da Bari e san Macario della pala di Vazzola, oggi conservata al

Museo diocesano di arte sacra “Albino Luciani” di Vittorio Veneto (scheda 6.7.13.). Il suo giudizio complessivo sul dipinto è severo e conclude l'intervento dicendo che “una certa plasticità si avverte, ma nel complesso l'opera non conquista, non lascia immaginare, finisce sull'imprimitura” (Liberali, 1945).

Il dipinto, ormai considerato opera di Beccaruzzi, viene rimesso in discussione negli anni Ottanta a partire da Gabriella Dalla Vestra (1980), che nella catalogazione per la diocesi di Vittorio Veneto, riporta nuovamente l'opera nel catalogo di Pozzoserrato. La studiosa è seguita da Lucco (1981) che la data intorno al 1590, opera quindi contemporanea agli affreschi eseguiti sulla facciata esterna della Sala delle Adunanze della Scuola dei Battuti. A sostegno dell'ipotesi, Lucco, porta a confronto la pala della chiesa dei Santi Martino e Rosa di Conegliano, raffigurante *San Sebastiano tra i santi Barbara e Rocco* (imm. 11), con la quale condivide la forma della tavola, i moduli dei volti e i colori vividi.

L'attribuzione a Ludovico Pozzoserrato è oggi ormai consolidata e ribadita nelle più recenti pubblicazioni (Fossaluzza, 2005; Bevilacqua, 2006).

BIBLIOGRAFIA

MALVOLTI, ms., 1774 b, c. 3; CRICO, 1833, p. 229; SEMENZI, 1864, p. 257; BERENSON, 1897, p. 79; BERENSON, 1899, p. 87; BOTTEON, 1901, pp. 75 - 78; VITAL, 1902, p. 30; BERENSON, 1903, p. 87; BERENSON, 1907, p. 87; BERENSON, 1910, p. 87; BOTTEON, 1913, p. 507; MASCHIETTO, 1915, p. 20; VITAL, 1926, p. 25; VITAL, ms. 1944, f. 99; LIBERALI, ds., 1945, p. 26; MASCHIETTO, ms., 1946, f. 1203; TOCCHIO – CHIESURA, 1962, p. 40; MENGAZZI, 1964, p. 5; DE MAS, 1966, pp. 86, 132, 136; FALDON, 1968, pp. 150 – 153; DE MAS, 1972, pp. 111, 163 – 164, 166; DALLA VESTRA, 1980 b; LUCCO, ds., 1981, p. 10; CANIATO – BALDISSIN MOLLI, 1987, p. 140; FOSSALUZZA, 1988, pp. 47 – 48; MARTIN, 1989, p. 161; FOSSALUZZA, 1998, pp. 696 – 697, 699; FOSSALUZZA, 2005, pp. 23, 316, 327 nota 25, 379; BEVILACQUA, 2006, pp. 42, 46 – 47.

6.8.12. Ignoto veneto

SAN MARCO TRA I SANTI LEONARDO E CATERINA D'ALESSANDRIA

Conegliano, Duomo di Santa Maria Annunciata e San Leonardo, o Duomo di Santa Maria Nova

Olio su tela, 220 x 160 cm.

Provenienza: Conegliano, chiesa di San Marco in Castello

Iscrizioni: in basso a destra, sulla pavimentazione, stemma a fondo rosso con cavallo rampante bianco e fascia trasversale azzurra con tre stelle; in basso a sinistra, sulla pavimentazione, stemma con campo diviso in due a fondo oro e nero e al centro un cerchio color oro.

In primo piano, su una pavimentazione a scacchiera bianca e rossa, si trovano le figure dei tre santi Leonardo, Marco e Caterina d'Alessandria, riconoscibili dai loro attributi. Alle loro spalle un parapetto marrone che li separa dal paesaggio sullo sfondo nel quale si riconoscono solo una casa di campagna sulla destra e un paese dopo il boschetto.

In origine la pala si trovava nella chiesa di San Marco in Castello a Conegliano da dove fu tolta probabilmente nel 1767 in conseguenza al decreto del Doge Luigi Mocenigo che autorizzò la demolizione dell'edificio. Fu, quindi, trasferita all'interno del Duomo cittadino dove, dopo qualche anno, la vide Francesco Maria Malvolti (1774) giudicandola mal conservata e di mano antica.

A livello critico l'opera non riscuote molto successo, è solamente nominata in alcune pubblicazioni di interesse locale che la attribuiscono a Beccaruzzi (Vital, 1926). Menegazzi nel commento al *Catalogo* di Malvolti giudica l'opera un lavoro eseguito intorno alla metà del Cinquecento di un ignoto veneto, influenzato da Cima e Beccaruzzi (Menegazzi, 1964). Anche Federici (1803) la nomina in relazione alla vita di Giovanni Bellini, dove in poche righe afferma che molti sono i suoi dipinti presenti a Conegliano e tra questi anche il *San Marco tra i santi Leonardo e Caterina d'Alessandria*.

Ad occuparsi in modo compiuto dell'opera è Fiocco, nel volume relativo al Duomo di Conegliano (1964), che raccoglie le poche informazioni a disposizione per trarne delle conclusioni motivate. Riprende le ricerche eseguite da Alfredo De Mas, atte a individuare le famiglie a cui appartengono gli stemmi, in particolar modo quello di destra; che però non lo portano a nessun risultato. Quindi senza l'aiuto dello stemma e le cattive condizioni della tela non si sente di attribuirlo a Beccaruzzi, o per lo meno al Beccaruzzi contemporaneo all'altra

opera presente in Duomo, *San Francesco riceve le stigmate e sei santi* (scheda 6.3.2.). Propone dunque di datarlo intorno al 1530 e di associarlo ad un artista non bene identificato che subì l'influenza di Cima e Rocco Marconi (Fiocco - Menegazzi, 1965).

Proseguendo gli studi De Mas (1972) riesce ad individuare la famiglia collegata allo stemma, introdotto nel dipinto, riconducendolo ai Dalle Cavalle presenti a Conegliano nel XV e XVI secolo. Questo purtroppo non aiuta a definire con precisione la datazione e l'artista, punti ancora abbastanza controversi tra gli storici dell'arte.

L'opinione generale degli ultimi anni è di individuare in *San Marco tra i santi Leonardo e Caterina d'Alessandria* un'opera giovanile di Beccaruzzi, e in ogni caso collocabile entro il primo quarto del Cinquecento. Le motivazioni a favore si basano sul confronto con l'affresco del sottoportico di Casa Sbarra, attribuito allo stesso artista per la prima volta da Fossaluzza (1989).

La timida proposta, che si trovava solo in nota, viene ripresa con maggior fermezza nel saggio relativo all'artista. Tramite un'osservazione più attenta della pala, Fossaluzza, nota degli elementi di arcaicità, in particolar modo le figure di grandi dimensioni che sembrano essere sospese sopra il pavimento, e che richiamano nella posa i santi dei polittici quattrocenteschi. Inoltre riconosce le influenze dei due grandi maestri di Beccaruzzi: Cima, per i panneggi degli abiti e la soluzione paesaggistica, e Pordenone per il tentativo di ammodernare la pittura. Questi elementi lo inducono a confermare la datazione già da lui proposta in precedenza, all'inizio dell'attività pittorica di Beccaruzzi (Fossaluzza, 1993).

A mio parere l'opera è da togliere dal catalogo di Beccaruzzi per il disegno monumentale delle figure e l'esecuzione del paesaggio, troppo approssimativo rispetto agli esempi dati nei ritratti a lui attribuiti.

BIBLIOGRAFIA

MALVOLTI, ms., 1774 b, c. 2; FEDERICI, 1803, I, p. 228; CRICO, 1833, p. 229; BERENSON, 1897, p. 79; BERENSON, 1899, p. 87; BERENSON, 1903, p. 87; BERENSON, 1907, p. 87; BERENSON, 1910, p. 87; BOTTEON, 1913, p. 507; VITAL, 1926, p. 32; SANT, 1941, pp. 54 – 55; VITAL, ms., 1944, ff. 66, 117 – 119; MENEGAZZI, 1964, p. 3; FIOCCO - MENEGAZZI, 1965, pp. 109 – 110; DE MAS, 1966, p. 86; DE MAS, 1972, p. 111; BALDISSIN MOLLI, 1977 c; FOSSALUZZA, 1989, p. 55 nota 50; FOSSALUZZA, 1993, pp. 109, 122 nota 49; SPONZA, 1996, p. 268; FALSARELLA, 1999, p. 20; SOLIGON, 2003, p. 141; FOSSALUZZA, 2005, pp. 138, 316, 327 nota 25; BEVILACQUA, 2006, pp. 25, 29.

6.8.13. Ignoto veneto

SPOSALIZIO DI SANTA CATERINA CON SAN GIUSEPPE

Conegliano, Duomo di Santa Maria Annunciata e San Leonardo, o Duomo di Santa Maria Nova

Olio su tela, 83 x 170 cm.

Iscrizioni: angolo in alto a sinistra, stemma Confraternita del Santissimo (calice con ostia irraggiante luce)

Provenienza: Conegliano, Camera delle Riduzioni della Confraternita di Santa Maria dei Battuti; Conegliano, Oratorio dell'Ospedale civile; Conegliano, sagrestia del Duomo di Santa Maria Annunciata e San Leonardo

Lo sfondo della tela, di formato rettangolare, è diviso dall'artista in due parti: sulla sinistra, in corrispondenza della Sacra Famiglia, la visione è bloccata dalle alte e possenti colonne delle quali si vedono solo le basi; mentre a destra, alle spalle di santa Caterina, il dipinto si apre verso un paesaggio collinare.

La testimonianza più antica del dipinto risale a Malvolti che, nel momento in cui scrive, la vede sopra la porta d'ingresso, nella parete interna, della Camera delle riduzioni e la riconosce come una delle prime opere di Francesco Beccaruzzi (Malvolti, 1774).

Nel breve catalogo dell'artista redatto da Botteon l'opera è ricordata come collocata provvisoriamente nell'oratorio dell'Ospedale civile. Potendola osservare da più vicino dice di aver letto sulla tela la data 1592 e quindi attribuisce l'opera a Pozzoserrato che a quella data si trovava proprio a Conegliano.

Oggi la data purtroppo non è più visibile, ma può essere accettata perché supportata dalla presenza dello stemma della Confraternita del Santissimo, che si insediò a Conegliano sul finire del Cinquecento.

Tutti gli storici locali posteriori a Botteon, come Vital (1926) e Sant (1941), concordano con lui sull'assegnare l'opera a Pozzoserrato; mentre Berenson a iniziare dall'*Indice* del 1932 la segnala come opera del coneglianese. Sempre Vital (1902) riferisce anche che alcuni "critici moderni la vorrebbero di uno scolaro di Bonifacio Veronese".

L'opera però non sarebbe da attribuire né a Beccaruzzi né a Pozzoserrato; Fiocco infatti la valuta come una "mediocre copia di schemi tizianeschi", desunti dalle opere di Polidoro da Lanciano, a cui fa riferimento la posa del Bambino che a sua volta si rifà a composizioni raffaellesche (Fiocco – Menegazzi, 1965). Della stessa opinione è anche Baldissin Molli

(1977), che nella schedatura dell'opera per conto della curia, preferisce identificarla come opera di un ignoto veneto.

BIBLIOGRAFIA

MALVOLI, ms., 1774 b, c. 2; VITAL, 1902, p. 36; BOTTEON, 1913, p. 505; VITAL, 1926, p. 27; BERENSON, 1932, p. 67; BERENSON, 1936, p. 58; SANT, 1941, p. 44; VITAL, ms., 1944, ff. 39, 119 – 121, 331; BERENSON, 1957, p. 28; BERENSON, 1958, p. 28; MENEGAZZI, 1964, p. 4; FIOCCO - MENEGAZZI, 1965, p. 123; DE MAS, 1966, p. 88; DE MAS, 1972, p. 113; BALDISSIN MOLLI, 1977 a.

6.8.14. Ludovico Fiumicelli

PIETA' e ANGELI CHE RECANO GLI STRUMENTI DELLA PASSIONE

Conegliano, ex Monte di Pietà (oggi Hotel Canon d'Oro)

Affresco

*Iscrizioni:*sotto la *Pietà* epigrafe “PIETATIS MONTE / FRATRIAE BATUTORUM ASSENSUM / PESTEM CORRUEMTEM / PIO AERE REPONI [...] / MDXXII (Vital, 2009)

L'affresco che decora la facciata esterna dell'ex Monte di Pietà di Conegliano è, tra gli affreschi che oravano la Contrada Grande, quello meglio conservato. Molti sono gli storici e gli amanti dell'arte che passando per Conegliano ne testimoniarono l'esistenza e la sua bellezza, permettendo la trasmissione di alcune informazioni ora non più riscontrabili, come la data che era apposta in facciata, 1522; anche se storici più recenti riportano il 1524 come data di costruzione dell'edificio ed esecuzione delle decorazioni (lo stesso Vital nel 1902 legge 1522, ma nel manoscritto del 1944 riporta la data 1524).

Per alcuni aspetti rappresenta un unicum nel suo genere. Il tema rappresentato, una schiera di angeli che portano gli strumenti della Passione e la Pietà, non segue le rigide geometrie del palazzo e, anzi, con la volumetria delle nubi violacee riesce a sfondare in modo illusionistico la parete; mantenendo comunque una composizione equilibrata e armoniosa.

Per lungo tempo la facciata, studiata solo dagli storici locali, è stata attribuita a Giovanni Antonio Pordenone, la figura di maggior spicco presente in città nei primi decenni del Cinquecento (Anonimo, 1794).

Con l'aumentare dell'interesse nei confronti delle testimonianze artistiche presenti a Conegliano si passò all'attribuzione a Pordenone della sola lunetta rappresentate la *Pietà*, mentre il resto veniva affidato alla mano di qualche autore secondario attivo in città e che probabilmente era un suo allievo. Anche in questo caso, come nel *Cristo risorto* di Campolongo (scheda 6.7.3.), due sono i nomi che emergono: Francesco Beccaruzzi e Ludovico Fiumicelli.

Tra i primi a modificare l'attribuzione in favore di Beccaruzzi è Cavalcaselle durante il suo soggiorno nel trevigiano (Fossaluzza, 1989). Con l'avanzare degli studi su Francesco Beccaruzzi e il rinvenimento di altre opere a lui attribuibili, come gli affreschi della Madonna della Neve e il già ricordato *Cristo risorto* di Campolongo, l'attribuzione a lui non era più credibile e quindi, l'affresco, è stato accostato, giustamente, all'attività di Ludovico

Fiumicelli. Il primo a proporre fermamente il nome di quest'artista è Lucco (1981), che rinnega anche la suddivisione dell'opera tra due pittori.

Da qualche decennio l'ipotesi di Lucco non è più discussa e anzi è stata rafforzata dalle nuove scoperte. In particolar modo l'attribuzione ha l'appoggio del confronto stilistico con la facciata di Casa Gaiotti a Serravalle, riportata da Cavalcaselle nei suoi quaderni intorno al 1866. Oltre a riprodurre con un semplice schizzo quanto era raffigurato, trascrive anche la scritta che accompagnava la decorazione. Da questa si ricavano due informazioni importanti: la prima è la data dell'esecuzione, 1522, contemporanea quindi alla facciata del Monte di Pietà; la seconda è il nome dell'artista, un certo Ludovico, e fortunatamente in quegli anni c'era un solo artista attivo con questo nome, Fiumicelli (Fossaluzza, 1989).

Dalla comparazione dei due affreschi si rileva che: in entrambe le situazioni l'artista non è ingabbiato dalla rigida geometria dell'architettura del palazzo, i colori utilizzati sono molto compatti e hanno un tono terroso e anche la grafia è accentuata e nervosa, nota caratteristica di Ludovico Fiumicelli, più volte sottolineata dagli studiosi (Fossaluzza, 2005).

BIBLIOGRAFIA

ANONIMO, ms., 1794 (scuola di Pordenone); VITAL, 1902, p. 50; VITAL, 1906, p. 84 (artista mediocre – Pordenone); BOTTEON, 1913, p. 495 (Beccaruzzi); FIOCCO, 1939, p. 142 (Beccaruzzi); FIOCCO, 1943, p. 117 (Beccaruzzi); VITAL, ms., 1944, ff. 15, 230, 359 (Beccaruzzi – Pordenone); DE MAS, 1966, p. 86, 116 (Beccaruzzi - Pordenone); FALDON, 1968, p. 59 (Beccaruzzi – Pordenone); FIOCCO, 1969, I, p. 142 (Beccaruzzi); DE MAS, 1972, p. 111, 145 (Beccaruzzi - Pordenone); FOSSALUZZA, 1981, pp. 76, 81 note 41 – 44; LUCCO, 1981, p. 120 (Fiumicelli); LUCCO, ds., 1981, p. 10 (Fiumicelli); BALDISSIN MOLLI, 1982, pp. 14, 19 – 20; FOSSALUZZA, 1982, pp. 143 – 144 nota 40; LUCCO, 1985, pp. 144 – 145, 147 – 148, nota 42; VENTURI, 1928, IX. III, p. 737 (Pordenone); FOSSALUZZA, 1989, pp. 32 - 33, 55 nota 42 (Fiumicelli); MARTIN, 1989, p. 99; MANZATO, 1992, p. 270 (Fiumicelli); FOSSALUZZA, 1993, pp. 106, 102 nota 40 (Fiumicelli); CASSAMARCA, 1995, pp. 34 – 36, 321 (Fiumicelli); SPONZA, 1996, p. 270 (Fiumicelli); FOSSALUZZA, 2005, pp. 136 – 137 (Fiumicelli); VITAL, 2009, p. 138.

6.8.15. Scuola di Cima da Conegliano

SAN GIOVANNI BATTISTA E SAN TADDEO

Conegliano, Museo civico, in deposito da Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. nn. 817; 818)

Olio su tela, 177 x 71 cm. san Giovanni Battista; 176 x 81 cm. san Taddeo

Provenienza: Conegliano, chiesa di San Francesco; 1812 - 1838 Venezia, Gallerie dell'Accademia; 1838 - 1919 Vienna, Hof Museum; 1919 - 1955 Venezia, Gallerie dell'Accademia; 1955 - 1970 Treviso, Museo civico "Luigi Bailo" in deposito dalle Gallerie dell'Accademia di Venezia; 1970 Conegliano, Museo civico in deposito dalle Gallerie dell'Accademia di Venezia

Restauri: 1995 Antonio Bigolin

Su due tele, di dimensioni quasi uguali, sono rappresentati, entro due nicchie grigie, due santi. Il primo, *San Giovanni Battista*, non ha mai presentato difficoltà di riconoscimento data la caratterizzazione fisionomica e gli evidenti attributi (vesti e croce con cartiglio), mentre il secondo è oggetto, ancora tutt'oggi, di dubbi in quanto gli attributi che dovrebbero agevolare il riconoscimento della sua identità non sono esclusivi di un santo. Il dubbio è tra san Taddeo e san Mattia, entrambi rappresentati con la scure in mano, in memoria del loro martirio, con un rotolo o libro ed emaciati, anziani, segnati nel corpo dal tempo.

Assieme alle altre due tele custodite sempre al Museo civico di Conegliano, in deposito dalle Gallerie dell'Accademia, la *Madonna Annunciata* e l'*Arcangelo Gabriele* (imm. 12), dovevano formare delle portelle d'organo, per la chiesa di San Francesco a Conegliano. La loro collocazione all'interno della chiesa è ricordata dall'Anonimo che, passando per Conegliano nel 1794, nomina le due tele dell'Annunciazione come opere di Cima, mentre gli altri due quadri sopra le due porte, da interpretare come riferimento ai due santi, li riferisce alla mano di Giorgione (Anonimo, 1794). La provenienza coneglianese, precisamente dalla chiesa di San Francesco, è confermata anche da Ludwig (1901).

Stranamente Malvolti non menziona i dipinti nel suo *Catalogo*, o meglio, in quello inviato a Venezia nel 1774 non ne fa cenno, ma nella copia rimasta in suo possesso aggiunge a margine una nota, sicuramente in conseguenza all'opinione dell'Anonimo, dato che riprende anche le stesse parole (Malvolti, 1774).

Con le soppressioni napoleoniche, nel 1806, anche questi dipinti furono trasportati a Venezia nella Commenda di Malta in attesa di essere definitivamente collocati all'interno delle

Gallerie dell'Accademia di Venezia. In realtà solo la *Madonna Annunciata* e l'*Arcangelo Gabriele* vennero depositate all'Accademia; i due santi furono trasportati all'Hof Museum di Vienna dove vi rimasero fino alla fine della prima guerra mondiale. Rientrati in Italia raggiunsero prima Venezia, poi Treviso e in fine Conegliano, dove si trovano ancora oggi esposti al pian terreno del Museo civico.

Lo spostamento delle tele da un museo all'altro sicuramente non ha giovato alle opere, tanto che Moschini Marconi nel 1955 ricorda le pessime condizioni in cui si trovano, specialmente i due santi che presentano sollevamenti di colore e tracce di rifacimenti e restauri, ma ne ha favorito certamente lo studio, così che tanti sono stati i nomi suggeriti per l'esecutore.

Già l'Anonimo (1794), seguito poi da Malvolti (1774), attribuisce i due santi a Giorgione; nell'elenco di Edwards (1812) compare il nome di Martino da Udine; mentre Ludwig (1901) ritiene che siano di Girolamo da Udine. Fogolari (1908) è il primo che li riconduce all'ambito del Cima e propone un imitatore friulano o uno scolaro del maestro coneglianese; mentre Fiocco (1919) attribuisce per primo i due santi a Beccaruzzi, seguito poi da Berenson (1936), Menegazzi (1981) e Moschini Marconi (1955). Gombosi (1933) suggerisce Sebastiano del Piombo, forse ingannato da alcuni elementi che richiamo le portelle d'organo da lui eseguite per la chiesa di San Bartolomeo di Rialto a Venezia (1508 – 1509, imm. 13), in particolare le nicchie monumentali. Humfrey (1983) inserisce le due tele all'interno della bottega del Cima, così come Botteon (1913), accusato poi da Fossaluzza di "romanticismo storico" il tentativo di inserire Beccaruzzi come scolaro all'interno della bottega di Cima e prosecutore della sua maniera (Fossaluzza, 1993).

Mies (2000) raggiunge un compromesso definendo l'Annunciazione opera di Cima e i due santi di uno scolaro, ipotizzando Beccaruzzi.

Si può affermare che per l'Annunciazione la critica è concorde sul riconoscerla un lavoro di Cima, mentre per i due santi, fortemente ridipinti, individua l'influenza cimesca senza per forza rintracciare un preciso esecutore. In tale direzione è anche la schedatura più recente sulle opere redatta da Giovanni C. F. Villa per la mostra dedicata a Cima (2010).

Come già accennato, notevole è la diversità di esecuzione delle tele che dovevano trovarsi all'esterno, l'Annunciazione, e i due santi, interno; ma anche analizzando solamente questi si notano alcuni elementi stilistici diversi. *San Taddeo*, come è usualmente identificato oggi, è molto più preciso nei contorni, le vesti sono bene chiaroscurate in modo tale da accentuarne la plasticità e la consistenza corporea della figura, anche la nicchia sembra essere più definita. *San Giovanni Battista* sembra invece sfumato nei contorni, in particolare nel volto e nel petto ma anche l'architettura alle sue spalle sembra offuscata.

BIBLIOGRAFIA

CAT. F. F. ZERI, n. 35088; MALVOLTI, ms., 1774 a, c. 4; ANONIMO, ms., 1794; BERENSON, 1897, p. 81 (Vienna); CROWE – CAVALCASELLE 1897, I, p. 248; BERENSON, 1899, p. 89 (Vienna); LUDWIG, 1901, pp. VI – VII; BERENSON, 1903, p. 89 (Vienna); BERENSON, 1907, p. 89 (Vienna); FOGOLARI, 1908, p. 163; BERENSON, 1910, p. 89 (Vienna); BOTTEON, 1913, pp. 511 – 512; FIOCCO, 1919, p. 28; BERENSON, 1932, p. 67 (Venezia); GOMBOSI, 1933, a. v. Piombo fra Sebastiano del, p. 74; BERENSON, 1936, p. 58 (Venezia); MOSCHINI MARCONI, 1955, pp. 119 – 120; BERENSON, 1957, I p. 27 (Treviso); BERENSON, 1958, I, p. 28 (Treviso); COLETTI, 1959 a, pp. 98 - 99; RESTITUITI, 1970, p. 8; RITORNANO, 1970, p. 3; DE MAS, 1972, pp. 55 – 59; BERGAMINI, 1973, pp. 39. 133; TEMPESTINI, 1979, pp. 145 – 146; BALDISSIN MOLLI, 1980, pp. 215 – 216; LUCCO, 1980 b, p. 128; FOSSALUZZA, 1981, pp. 74, 82 nota 35; MENEGAZZI, 1981, p. 140; BALDISSIN MOLLI, 1982, pp. 14, 20 – 21; HUMFREY, 1983, pp. 93 – 94; CANIATO – BALDISSIN MOLLI, 1987, p. 66; FOSSALUZZA, 1993, p. 101; BALDISSIN MOLLI, 1999, p. 509; MIES, 2000, pp. 142 – 144; VILLA, 2010, p. 221.

6.8.16. FREGI MONOCROMI

Conegliano, Palazzo Sarcinelli

Affresco

Iscrizioni: su una tavoletta nera “H [...] MA [...] T [...]”; mimetizzato nel fregio “BORTOLOTTO ANTONIO NATO 1906 QUI 1925 PITTORE”

Restauri: 1925 - Antonio Bortolotto

Della ricca decorazione ad affresco che ornava e orna ancora oggi Palazzo Sarcinelli si hanno poche testimonianze storiche. La più antica è riferita dall'Anonimo, che nel 1794 visita Conegliano: “In detto borgo [sopra il Refosso]. Nella facciata sopra esso borgo nella abitazione di Nob. Sigg. Sarcinelli varie pitture a fresco a chiaro scuro della scuola del Pordenone” (Anonimo, 1794).

Da questo breve riferimento non si capisce a quali affreschi faccia riferimento, se quelli che ancora oggi si vedono sulla facciata interna che dava verso i giardini o se c'erano degli affreschi anche sulla facciata principale verso la strada (Martin, 1989). Molto probabilmente l'affaccio sull'attuale via XX settembre non era decorata altrimenti Cavalcaselle ne avrebbe fatto riferimento.

Oggi si attribuisce a Beccaruzzi la decorazione di una grande superficie che comprende: l'androne del piano terra, alcune stanze del piano nobile, il salone e il prospetto sul cortile (Soligon, 2008). Nella decorazione di quest'ultimo si pensa però ci sia stato anche l'intervento di Dario da Treviso, perché una scena con putti e animali richiama una, di ugual soggetto, affrescata nel sottotetto di casa Sbarra e già attribuita a quest'artista (Martin, 1989). Tutta la decorazione eseguita nel Cinquecento si compone di fregi continui, a monocromo, raffiguranti tritoni, nereidi, amorini, animali e altre figure antropomorfe, combattimenti tra belve e un sileno. Solamente in una sala laterale del piano nobile, il fregio, viene interrotto da una *Scena storica* per la quale vengono usati anche i colori. All'interno di una cornice ricavata tra i girali d'acanto e le figure fantastiche si trovano sei personaggi: un giovane con un mantello porge una lettera a un anziano, gli altri personaggi guardano la scena, mentre l'unica donna presente è rivolta verso l'osservatore (Soligon, 2008). Ci si è interrogati a lungo sul significato di questa scena e forse la spiegazione sta nella comprensione della scritta, quasi completamente scomparsa, dipinta sul finto marmo nero sovrapposto successivamente al fregio. Per la lettura bisogna far riferimento a Vital mentre per l'interpretazione a Giuseppe Palugan: “HENRICUS III GALLIARUM REX – BONA

POLONIAE REGINA – MAXIMILIANUS ARCHIDUX AUSTRIAE – THOMAS CARDINALIS CAIETANUS – HANC SARCINELLORUM DOMUM – HOSPITIO EXCEPTI – DIVERSIS TEMPORIBUS – CONDECORARUNT” (Soligon, 2008). La scritta ricorda gli ospiti illustri che soggiornarono a casa Sarcinelli, elencati in ordine di titolo, il re Enrico III di Francia, la regina Bona di Polonia, l’arciduca Massimiliano d’Austria e il cardinale Caetani. Questa finta lastra può essere datata dopo il 1574, anno in cui Enrico III soggiornò a Conegliano.

Gli affreschi sono collocati cronologicamente da Fossaluzza intorno al 1540, per poi essere posticipati e attribuiti a un altro pittore coneglianese, del quale si conosce pochissimo: Riccardo Peruccolo. Lionello Puppi, l’unico ad essersi interessato all’artista, nel suo libro *Un trono di fuoco* (1995) gli riconosce l’esecuzione degli affreschi di palazzo Sarcinelli. La nuova attribuzione viene accolta anche da Fossaluzza che la ritiene definitiva (Fossaluzza, 2005); non deve essere così per altri studiosi successivi che continuano a riferirli a Beccaruzzi (Soligon, 2008).

BIBLIOGRAFIA

ANONIMO, ms., 1794; FAPANNI, ms., 1856, cc. 595, 604; BALDISSIN MOLLI, 1982, pp. 13, 18; FOSSALUZZA, 1989, pp. 36, 56 nota 59; MARTIN, 1989, p. 103; FOSSALUZZA, 1993, p. 117; PUPPI, 1995, p. 33 – 34, 124; FOSSALUZZA, 2005, pp. 386, 399 nota 280; SOLIGON, 2008, pp. 132 – 135; CANIATO – PALUGAN – PIAI, 2010, p. 136.

6.8.17. Giovanni Busi, detto Giovanni Cariani

CRISTO E L'ADULTERA

Dijon, Musée Magnin (inv. n. E361)

Olio su tela, 82 x 126 cm.

Provenienza: Ferrara, Pinacoteca Nazionale; 1938 Dijon, Musée Magnin

Il soggetto di Cristo e l'adultera, tema tratto dai Vangeli, era molto diffuso nella pittura veneziana del Sedicesimo secolo. I personaggi, raffigurati a mezza figura dietro un parapetto, sono illuminati da una luce che giunge dall'angolo superiore a sinistra. In primo piano sono riuniti i personaggi principali: l'accusatore, Cristo e l'adultera. Dietro di loro, in penombra, affollano lo sfondo quattro figure maschili che dagli abiti si può pensare di diversa estrazione sociale. L'accusatore, che richiama il busto detto *Pseudo Vitelio Grimani*, è isolato e tutti i personaggi sono affollati nei due terzi di dipinto rimanente. La composizione, che sembra essere statica, in realtà è arricchita e movimentata da un sapiente gioco di sguardi e gesti portando l'osservatore a soffermarsi su ogni singolo personaggio e a indagarne i particolari resi con maestria. L'originalità del dipinto è data dalla vivacità dei colori utilizzati e dalla ricchezza dei vestiti dal gusto orientale, che la distinguono da quelle contemporanee di ugual soggetto (De Lavergnée, 1980).

Cristo e l'adultera è oggi attribuito a Giovanni Cariani, per la struttura della composizione, per la forza caricaturale di alcuni volti, che sembrano trarre ispirazione da opere di Dürer e Luca di Leida e per il cromatismo vigoroso e originale, in opposizione al tonalismo veneziano (De Lavergnée, 1980). Pallucchini e Rossi concordano con De Lavergnée a riguardo dei contatti con il nord Europa, ma tendono ad escluderlo dal catalogo dell'artista per la carenza di riferimenti con le sue opere certe, propongono quindi il nome di Giovanni Paolo de' Agostini, attivo a Venezia nel terzo decennio del Cinquecento (Pallucchini – Rossi, 1983).

Certamente l'impostazione richiama da vicino il *Tributo di Cristo*, attribuito allo stesso autore, e conservato a Ferrara (scheda 6.8. 20.), ma anche Fossaluzza ne dubita e nel 1992 propone di inserirlo, almeno dubitosamente nel catalogo di Paolo Pino. La sua ipotesi si basa sul confronto con i ritratti da lui rintracciati e attribuiti allo stesso autore, con i quali condivide la caratterizzazione espressiva dei volti, il rilievo dei tratti fisionomici e l'articolazione delle mani (Fossaluzza, 1992).

Effettivamente già altre opere in passato affidate a Beccaruzzi si svelarono poi eseguite da Pino.

Fu Berenson a vedere il *Cristo e l'adultera* opera di Beccaruzzi, e fin dal 1897 lo inserisce nei suoi *Indici*; per questo viene ripreso anche da Botteon (1913) senza commentare la notizia. La loro ipotesi non riscuote comunque seguiti tra gli studiosi, anche perché l'opera non trova confronti nel catalogo, fin'ora ricostruito, di Beccaruzzi.

BIBLIOGRAFIA

BERENSON, 1897, p. 87; BERENSON, 1899, p. 87; BERENSON, 1903, p. 87; BERENSON, 1907, p. 87; BERENSON, 1910, p. 87; BOTTEON, 1913, p. 508; DE LAVERGNÉE, 1980, pp. 54- 55; PALLUCCHINI – ROSSI, 1983, p. 291; FOSSALUZZA, 1992, p. 104.

6.8.18. Pittore veneziano (cerchia di Palma il Vecchio?)

VOCAZIONE DI SAN MATTEO

Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen (inv. n. 199)

Olio su tela, 99,5 x 119 cm.

Provenienza: ante 1746 Modena, collezione dei duchi di Este; 1747 Dresda, Galleria Reale poi confluita nella Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen

La *Vocazione di san Matteo*, episodio narrato nei Vangeli, è rappresentata in modo semplice ma efficace, concentrandosi solo sugli elementi essenziali per la comprensione dell'evento. I protagonisti della vicenda sono raffigurati a mezza figura, sulla sinistra Cristo e accanto Matteo interrotto dal suo conteggio delle monete. Anche l'ambiente è connotato da pochi elementi, in corrispondenza di Gesù si vede una porzione di colonna e davanti a Matteo un tavolino che serve da base di appoggio per le monete che sta trattenendo, o lasciando cadere in seguito alla chiamata.

Il rapporto tra i due uomini è molto profondo e stretto, sia fisicamente, per la vicinanza dei corpi, sia emotivamente, sensazione trasmessa dai volti e dall'atteggiamento di sottomissione di Matteo.

Il dipinto in passato faceva parte delle prestigiose collezioni dei duchi di Modena e Francesco III lo teneva in grande stima dato che una nota riferisce che non voleva assolutamente separarsi dall'opera, tanto da volerla escludere dall'elenco di vendita del 1746 (Bentini, 1996). Non riuscì nell'intento perché, l'anno seguente, la *Vocazione di san Matteo* è ricordata nell'inventario della galleria reale di Dresda redatto da Pietro Guarienti (Mason, 1998). L'attribuzione data viene ripresa da quella già elaborata a Modena: Gherardi, nella *Descrizione delle Pitture esistenti in Modena* (1744), afferma che il dipinto era stato eseguito da "Gian - Antonio Licinio, soprannominato Pordenone" (Venturi, 1822). Venturi, commentando la notizia, ritiene più idoneo l'accostamento a Palma il Vecchio, riferimento però non da tutti accettato e dopo esser stato inserito nel suo catalogo ne viene sempre più estromesso, Posse (1929) lo ritiene autentico, per Mariacher (1968) è erroneamente attribuito, infine nel testo di Rylands (1988) non è nemmeno nominato (Mason, 1998).

I dubbi intorno alla *Vocazione di san Matteo* sono dovuti, oltre al cattivo stato di conservazione, all'alterazione della cromia ma soprattutto da alcuni elementi intrinseci al dipinto che fanno dubitare addirittura della sua datazione cinquecentesca. Alcuni particolari, secondo Stefania Mason, sono impensabili prima del Seicento, come le vesti di san Matteo e

la mano in scorcio di Gesù, ma anche il modo in cui viene trattata la scena stessa, che presta maggior attenzione all'aspetto psicologico (Mason, 1998).

La discordanza di attribuzione tra i documenti sette e ottocenteschi e la linea critica seguita oggi può esser giustificata in due modi. La prima ipotesi è che si tratti di uno dei tanti *revival* cinquecenteschi eseguiti all'inizio del Seicento che aveva molto seguito a Venezia; oppure si tratta davvero di un dipinto della prima metà del Cinquecento ma con pesanti ridipinture del secolo successivo per adeguarlo ai nuovi gusti (Mason, 1998).

La seconda ipotesi è quella appoggiata anche dal museo di Dresda che cataloga l'opera come lavoro della cerchia di Palma il Vecchio (Marx, 2005).

BIBLIOGRAFIA

CAMPORI, 1870, pp. 437, 442; VENTURI, 1882, pp. 321, 354; BERENSON, 1897, p. 87; BERENSON, 1899, p. 87; BERENSON, 1903, p. 87; BERENSON, 1907, p. 87; BERENSON, 1910, p. 87; BOTTEON, 1913, p. 507; BERENSON, 1932, p. 469; MARIACHER, 1968, p. 97; VENDITA, 1989, pp. 68, 176; BENTINI, 1996, p. 289; MASON, 1998, pp. 342 – 343; MARX, 2005, II, p. 398.

6.8.19. Lambert Sustris (?)

SAN FRANCESCO D'ASSISI E SAN GIROLAMO CON I DUE COMMITTENTI

Dublino, National Gallery of Ireland (inv. n. 213)

Olio su tela, 119 x 225 cm.

Provenienza: 1882 acquistato da D. Sherrat; ante 1920 Dublino, National Gallery of Ireland, acquistato da D. Sherrat

Il pittore sceglie una tela con forte sviluppo orizzontale per poter collocare comodamente le quattro figure e l'ampio brano paesaggistico alle loro spalle, elemento che doveva essere importante per i committenti del dipinto, visto il ruolo predominante.

In primo piano si trovano i due committenti, inginocchiati in atto di preghiera, presentati a Dio Padre, simboleggiato dai raggi di luce, dai due santi. L'uomo, sulla sinistra, è affiancato da san Francesco d'Assisi, mentre la donna, sul lato opposto, è presentata da san Girolamo accompagnato dal leone. La scelta di un santo maschile per presentare la donna indica che i santi non sono gli eponimi della coppia, ma solo due santi a cui i committenti erano particolarmente devoti.

La composizione simmetrica del primo piano della tela è evidenziata da degli elementi che accompagnano entrambe le coppie: l'albero; la croce e il libro con dipinto nella rilegatura lo stemma della famiglia di appartenenza dei due nobili veneti, se non addirittura veneziani (elemento ricavabile dall'analisi degli abiti).

In secondo piano si estende un vasto panorama che si espande dal bosco fino al mare per concludersi con il profilo delle montagne. La cura con il quale è trattato rimanda alla pittura nordica e può essere un valido aiuto per individuare il nome dell'artista.

Dopo l'acquisizione da parte delle National Gallery of Ireland come opera di Pordenone, il dipinto venne catalogato sotto la genica etichetta di scuola italiana; la prima vera proposta attributiva da parte del museo avviene solo di recente, nel 1956, a favore di Pellegrino da San Daniele. Berenson (1957; 1958) propone invece Lambert Sustris, nome appoggiato anche da Anchise Tempestini (1979).

L'inclusione dell'opera nel catalogo di Beccaruzzi è ad opera invece di Federico Zeri dichiara la sua idea nel 1974 e nella scheda della sua fototeca.

BIBLIOGRAFIA

CAT. F. F. ZERI, n. 35077; BERENSON, 1957, I, p. 168; BERENSON, 1958, I, p. 173; ZERI, 1974, pp. 101 – 102; TEMPESTINI, 1979, pp. 146 – 147; NATIONAL GALLERY, p. 8.

6.8.20. Giovanni Busi, detto Giovanni Cariani

TRIBUTO DELLA MONETA (TRIBUTO A CESARE)

Ferrara, Pinacoteca Nazionale (inv. n. 95)

Olio su tela, 107 x 169 cm.

Provenienza: Ferrara, chiesa di Santa Maria in Vado; 1836 Ferrara, Pinacoteca Nazionale

Restauro: 1852 G. Boari; 1992 M. P. Degli Esposti

La scena raffigurata sulla tela ferrarese è la provocazione messa in atto dai farisei nei confronti di Gesù, episodio tratto dai Vangeli. Al centro sono rappresentati, a mezza figura a grandezza naturale, i due protagonisti: Cristo e un rappresentante dei farisei, attorniti da ben nove personaggi che riempiono tutto lo sfondo. Il risultato è un dipinto affollato, ma questo non lo rende poco leggibile perché l'artista caratterizza fisicamente le singole figure e le arricchisce con minuzia di particolari. Anche la disposizione degli stessi nello spazio è molto serrata e statica, ma la rigida composizione è movimentata e arricchita dal gioco di sguardi.

Il dipinto entrò a far parte delle raccolte della Pinacoteca Nazionale di Ferrara nel 1836 con l'attribuzione a Palma il Vecchio, ma con un maggiore studio sull'opera si giunse a smentire tale attribuzione in favore di altri artisti come Lattanzio Gambara o Cariani (Crowe - Cavalcaselle, 1912). Adolfo Magrini (1926) avanzò il nome di Rocco Marconi e seguito anche da Gualtiero Medri, mentre Angelo Ragghianti propose di inserirlo nel catalogo di Paris Bordon (Stanzani, 1992).

Una diversa opinione venne trasmessa, oralmente, da Mauro Lucco al museo ferrarese, individuando nell'opera degli elementi tipici, soprattutto nell'impostazione della composizione, della pittura di Giovanni Cariani. Dello stesso avviso è Federico Zeri, anche se nelle schede della sua fototeca si rintraccia l'attribuzione a Francesco Beccaruzzi. In realtà il collegamento tra il pittore coneglianese e il dipinto viene da Berenson che già nell'edizione del 1932 dell'*Indice* lo attribuisce dubitosamente (Berenson, 1932 e ss.).

Oggi il *Tributo della moneta* è riconosciuto, dagli storici della Pinacoteca di Ferrara, come opera di Giovanni Cariani intorno alla metà degli anni Venti, per alcuni elementi intrinseci il dipinto. La figura all'estrema sinistra della tela è ripresa dal cosiddetto *Pseudo Vitelio Grimani*, un busto in marmo di età adrianea rinvenuto a Roma nel 1505 e trasferito a Venezia nel 1523. Cariani, dopo esser stato per un periodo nella sua Bergamo, torna a Venezia nel 1524 quindi ha modo di studiare il busto e di elaborarlo nelle sue composizioni (Stanzani, 1992).

BIBLIOGRAFIA

CAT. F. F. ZERI, n. 35083; BORSETTI, 1670, p. 261; FEI, 1875, p. 28 (Palma il Vecchio); FEI, 1878, p. 43 (Palma il Vecchio); CROWE - CAVALCASELLE, 1912, III, p. 450; MAGRINI, 1926, p. 55 (Palma il Vecchio e Paris Bordon); BERENSON, 1932, p. 67; BERENSON, 1936, p. 58; BERENSON, 1953, p. 67; BERENSON, 1957, I, p. 27; BERENSON, 1958, I, p.27; MARIACHER, 1968, p. 98; STANZANI, 1992, pp. 114 – 115.

6.8.21. Jacopo Negretti, detto Palma il Vecchio (?)

LA TEMPERANZA

Londra, Royal Academy

Olio su tavola, 166,4 x 76,2 cm.

Provenienza: 1827 Royal Academy, dono di Henry Thomson

Restauri: 1934 Herbert Walker

La tela rettangolare rappresenta a tutta figura una donna vicino ad una vasca che si può ipotizzare essere una fontana visto che si accinge a immergere, o ad estrarre, una brocca.

Il dipinto viene già ricordato da Crowe e Cavalcaselle come opera di Giorgione, probabilmente per il richiamo al *Concerto campestre*, solo di recente tolto dal catalogo del pittore di Castelfranco per attribuirlo interamente alla mano di Tiziano.

L'illustre attribuzione non convinceva molto, per alcune incertezze nel disegno e per la qualità inferiore rispetto a tutte le opere certe di Giorgione, così Berenson introdusse *La Temperanza* nell'*Indice* di Beccaruzzi (Berenson, 1897 e ss.). L'inclusione è, come sempre, giustificata dalla grande capacità del pittore nel copiare gli stili altrui, motivando in questo modo la compresenza di opere completamente diverse tra loro.

Già Claude Phillips aveva criticato la superficialità con la quale, gli storici che lo avevano preceduto, avevano trattato Beccaruzzi e la sua arte; in ogni caso non aveva ritrovato nessun collegamento tra *La Temperanza* e tutte le altre opere a lui assegnate. Continuava nel suo contributo sul dipinto affermando che, nonostante non sia da considerarsi un capolavoro, è certamente un esempio caratteristico dell'arte Rinascimentale veneziana. Nello studio più approfondito della tela rivela come il volto e il paesaggio che con difficoltà si scorge dietro la figura della donna richiamano i modi disegnativi e pittorici di Palma il Vecchio; ma questa sua scoperta non poteva essere affermata con certezza perché il tempo e i restauri avevano danneggiato la tela (Phillips, 1912).

Certamente il tema e l'esecuzione richiama alla prima arte Rinascimentale veneziana, e nel catalogo fin'ora ricostruito di Beccaruzzi, non si rintracciano elementi che lascino ipotizzare la sua esecuzione dell'opera. Infatti, il dipinto, sembra corrispondere maggiormente agli interessi degli artisti che ruotavano intorno ai grandi maestri veneziani.

Studi più recenti e successivi al restauro hanno evidenziato le parti originali da quelle posteriori, come la brocca in metallo brunito, ma anche il volto ha subito varie ridipinture nel corso dei secoli e anche i colori hanno subito delle alterazioni. Rylands riprende l'ipotesi

suggerita da Phillips nel 1912 ma non può essere inserita tra le prime opere di Palma il Vecchio perché per le dimensioni dell'opera e il contrapposto ben eseguito non può essere datata antecedentemente al 1520 (Rylands, 1988).

BIBLIOGRAFIA

MORELLI, 1891, p. 274; BERENSON, 1897, p.87; BERENSON, 1899, p. 87; BERENSON, 1903, p. 87; BERENSON, 1907, p. 87; BERENSON, 1910, p. 87; CROWE - CAVALCASELLE, 1912, III, p. 44; PHILLIPS, 1912, pp. 270 – 273; BOTTEON, 1913, p. 508; BERENSON, 1932, p. 410; PALLUCCHINI, 1951, p. 219; BERENSON, 1957, I, p. 124; MARIACHER, 1968, p. 100; RYLANDS, 1988, pp. 283 – 284.

6.8.22. Domenico Riccio, detto Brusasorci

RITRATTO DI MARTIRE OLIVETANO (RITRATTO DI MONACO MARTIRE)

Lovere, Galleria dell'Accademia di Belle Arti Tadini (inv. n. Pinacoteca 80)

Olio su tela, 81 x 60 cm.

Provenienza: Verona, chiesa di Santa Maria in Organo; 1828 Lovere, Galleria dell'Accademia di Belle Arti Tadini, legato Luigi Tadini

Restauro: 1980 G. Arrigoni

Il ritratto è molto essenziale nella raffigurazione. Il monaco, con gli abiti bianchi, è rappresentato a mezza figura in primo piano. Sebbene sia frontale rispetto all'osservatore, non lo guarda, ha il viso voltato verso la sua sinistra. E' caratterizzato da due oggetti che lo accompagnano: nella mano destra tiene un libro, probabilmente per le preghiere, mentre nella sinistra un ramo di palma.

Secondo la catalogazione della Galleria dell'Accademia di Belle Arti Tadini l'opera è di Francesco Beccaruzzi realizzata intorno alla metà del Cinquecento (Bonora, 2005).

All'inizio della ripresa degli studi specifici sull'artista, il massimo studioso, Fossaluzza, riteneva, in modo dubitativo, il ritratto una sua opera giovanile (Fossaluzza, 1981), per poi non darne più riferimento nelle successive pubblicazioni.

Gli unici ritratti ascrivibili con certezza al pittore sono due, il *Ritratto di gentildonna con cane*, Accademia Carrara di Bergamo (scheda 6.7.9.) e il *Ritratto di gentiluomo (Ritratto di Stefano Colonna)*, Galleria Colonna a Roma (scheda 6.7.10.). Entrambi sono eseguiti dall'artista negli anni Quaranta, a una data vicina al *Ritratto di monaco olivetano (Ritratto di monaco martire)*, evidenti sono le differenze nell'impostazione del dipinto e manca soprattutto quello che può essere definito il tratto distintivo dei ritratti di Beccaruzzi, l'apertura sullo sfondo che permette di vedere il paesaggio animato da figure. Certo non si può non sottolineare la diversa provenienza sociale del committente: nei due ritratti chiamati a confronto si tratta di nobili o borghesi che intendevano dimostrare il loro potere ai contemporanei e tramandare la loro memoria ai posteri; mentre questo ritratto raffigura un monaco votato alla povertà e semplicità.

A conclusione del ragionamento si può escludere l'inserimento del *Ritratto di monaco olivetano* nella maturità artistica di Beccaruzzi, e tenderei anche a escluderlo dalla produzione giovanile, dato che non ci sono elementi di confronto.

La provenienza dalla chiesa di Santa Maria in Organo a Verona e il modo in cui è eseguito il volto portano Sergio Marinelli a riconoscere l'autore in Domenico Riccio, detto Brusasorci, attribuzione che è supportata anche dalle documentazioni più antiche che già l'ascrivevano a questo pittore (Tadini, 1828). Alcuni elementi, come la realizzazione del volto e il libro che regge in mano, ricordano altre sue opere successive e quelle della bottega del figlio. Il ritratto è forse uno dei primi esempi di Brusasorci e collocabile certamente prima degli anni Cinquanta (Marinelli, 1998).

BIBLIOGRAFIA

TADINI, 1828, p. 65; BERENSON, 1932, p. 67; BERENSON, 1936, p. 58; BERENSON, 1953, p. 28; BERENSON, 1957, I, p. 27; BERENSON, 1958, I, p. 28; GALLERIA, 1969, n. inv. 80; FOSSALUZZA 1981, p. 78; GUIDA, 1992, p. 9; MARINELLI, 1998, pp. 832 – 836; BONORA, 2005.

6.8.23. Antonio Sacchiense da Pordenone

RITRATTO DI GENTILUOMO CON CAGNOLINO

Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco (inv. n. 58)

Olio su tela, 101 x 84 cm.

Iscrizioni: in basso al centro firmato e datato “ANTONIUS / PORTUNAENSIS / OPUS / MDXXX”

Provenienza: 10 maggio 1845 Milano, acquistato dall'antiquario Giacomo Cassani; 1845 – 1865 collezione privata del Conte Pio Innocenzo Attendolo Bolognini; 1865 Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco, legato del Conte Gian Giacomo Attendolo Bolognini

Restauri: 1961; 1990 – Paola Zanolini

L'uomo vestito con abiti scuri e con il capo coperto da un cappello, anch'esso nero, è raffigurato in primo piano a mezza figura, con il corpo leggermente ruotato verso la finestra sulla sinistra che dà sul paesaggio.

Come in quasi tutti i ritratti introdotti dagli studiosi nel catalogo di Francesco Beccaruzzi, l'effigiato è accompagnato da degli oggetti. Con la mano destra tiene il segno in un libro che stava leggendo prima che fosse interrotto dall'arrivo del cagnolino bianco che gioca con la sua mano sinistra.

Il muro che funge da quinta alla scena si apre sulla sinistra con una finestra permettendo all'osservatore di indugiare con lo sguardo sulla vallata movimentata solo da un rilievo e alcuni alberi. Lungo la strada che attraversa la pianura si riconoscono ancora le forme di due figurine.

Il *Ritratto di Gentiluomo con cagnolino* fu acquistato dal conte Pio Innocenzo Attendolo Bolognini dal suo antiquario di fiducia Giacomo Cassani nel 1845 che lo vendette come un lavoro di Pordenone. Al momento del passaggio del dipinto alla Pinacoteca del Castello Sforzesco nel 1865 si registrò anche la presenza della firma: “Antonius Portusnaonis opus MDXXX”. Ma il latino scorretto e l'incertezza sull'identità dell'artista indussero a inserire il dipinto come opera di “scuola veneta” vicina allo stile di Moroni (Dallaj, 1990).

Questa classificazione generica andò radicandosi nel tempo, e anche i successivi catalogatori la riportarono. Fu Jacobsen, nel 1901, a ricordare la presenza della firma, ma nonostante l'appunto rimase vago sul nome dell'autore. Il fatto è forse dovuto alle scarse notizie relative a questo Antonius Portunaensis. La storiografia artistica all'epoca disponeva solo di alcuni

documenti relativi ad Antonio Licinio da Pordenone e nulle erano le sue testimonianze iconografiche per questo veniva di frequente confuso con Giovanni Antonio Licinio da Pordenone.

Anche Carlo Vincenzi, nonostante ricordi la firma e la data, entrambe in parte manomesse e rifatte, non esita ad attribuire l'opera a Pordenone (Vincenzi, s.d.)

A togliere il *Ritratto di gentiluomo con cagnolino* dal catalogo del pittore friulano è Fiocco, ma seguendo le indicazioni degli *Indici* di Berenson (1897; ss.). Il dipinto viene riferito, errando, a Francesco Beccaruzzi, con l'appoggio della firma manomessa "evidentemente e superficialmente aggiunta" (Fiocco, 1939)

La posizione di Fiocco, ribadita più volte (1939; 1943), deve esser vista come una volontà di epurare il catalogo di Pordenone da opere che non trovavano ragione d'esservi incluse. Fossaluzza non esita però ad accattare e condividere le scelte attributive di Berenson e Fiocco e introduce anch'egli il ritratto nel suo articolo atto a risollevarlo dall'oblio la figura di Francesco Beccaruzzi (Fossaluzza, 1981). La sua inclusione non è una mera ripresa delle opinioni altrui, rintraccia degli elementi tipici caratteristici della ritrattistica di Beccaruzzi che convalidano la sua ipotesi: il taglio della figura; la presenza di oggetti; l'apertura sullo sfondo e anche il modo di trattare il paesaggio; oltre che per il modellato del volto.

A distanza di quasi un decennio, con l'avanzamento degli studi sulla storiografia e un generale incremento della conoscenza della storia dell'arte composta dalle figure di minor rilievo si è finalmente giunti alla restituzione dell'opera al legittimo autore: Antonio Sacchiense da Pordenone, nipote del più noto Pordenone. Per la riacquisizione della vera identità dell'artista è stato fondamentale il restauro del ritratto, che ha permesso uno studio approfondito dell'opera, e tutte le ricerche correlate pubblicate nei *Quaderni della Pinacoteca del Castello Sforzesco* (Dallaj, 1990).

BIBLIOGRAFIA

VINCENZI, s.d., pp. 15 – 16; BERENSON, 1897, p. 88; BERENSON, 1899, p. 88; BERENSON, 1903, p. 88; BERENSON, 1907, p. 88; BERENSON, 1910, p. 88; BOTTEON, 1913, p. 509; FIOCCO, 1921, pp. 203 - 204; BERENSON, 1932, p. 67; BERENSON, 1936, p. 58; FIOCCO, 1939, p. 142; FIOCCO, 1943, p. 117; BERENSON, 1953, p. 67; BERENSON, 1957, I, p. 27; BERENSON, 1958, I, p. 28; FIOCCO, 1969, p. 142; FOSSALUZZA 1981, pp. 78 - 79, 83 nota 61; LUCCO, 1985, p. 144; FLORIO – GARBERI, 1987, p. 50; DALLAJ, 1990, pp. 13 – 14; FOSSALUZZA 1993, pp. 117, 126 nota 101; FLORIO, 1997, I, pp. 372 – 374; SOLIGON, 2003, p. 143; BASSO – NATALE, 2005, pp. 129 – 130.

6.8.24. SPOSALIZIO DI SANTA CATERINA

Narbonna, Musée des Beaux – Arts (inv. 875 – 2 – 1)

Olio su tela, 50 x 69 cm.

Provenienza: 1875 Narbonna, Musée des Beaux – Arts, dono di M. Chaber

Al centro della tela è seduta Maria con in braccio il Bambino Gesù; la posizione centrale all'interno della composizione è sottolineata dall'albero alle loro spalle. Le pose della coppia sono controbilanciate, Maria inclina il capo alla sua destra, mentre il Bambino si sporge a sinistra verso santa Caterina inginocchiata al loro fianco. Nell'andarle in contro le porge l'anello che sta per essere infilato nell'anulare destro della santa. Su entrambi i lati della Vergine sono raffigurati due santi vescovi, connotati solo da mitra e pastorale rendendo difficile quindi il loro riconoscimento.

I personaggi, rappresentati in primo piano a mezza figura, lasciano lo spazio dietro di loro per l'ampio paesaggio caratterizzato da paesi e villaggi fortificati.

Già sul finire dell'Ottocento il dipinto fu attribuito a Beccaruzzi da Berenson (1897 e ss.) per essere poi ripreso da Botteon (1913).

Poco dopo, nel 1923, vennero pubblicati due libri: il catalogo descrittivo di tutte le opere del museo e una guida per i visitatori. Nel primo testo il dipinto viene attribuito a Palma il Vecchio (Berthomieu, 1923), mentre nel secondo a "Inconnu XVII siècle. Ecole Venetienne" (Guide, 1923). Ma l'attribuzione a Palma non trovò seguito, Rylands (1988) non ne fa cenno. Oggi il museo (comunicazione via e-mail) affida nuovamente il dipinto al pittore coneglianese.

L'attribuzione a me non sembra così convincente, soprattutto per la tipologia della Madonna, nelle opere certe del pittore la figura è molto più elegante e longilinea; ma anche per il Bambino un po' grassocello e il santo vescovo sulla sinistra.

BIBLIOGRAFIA

BERENSON, 1897, p. 88; BERENSON, 1899, p. 88; BERENSON, 1903, p. 88; BERENSON, 1907, p. 88; BERENSON, 1910, p. 88; BOTTEON, 1913, p. 509; BERTHOMIEU, 1923, p. 121; GUIDE, 1923, n. 432.

6.8.25. RITRATTO DI GIOVANE UOMO

Padova, Museo civico (inv. n. 2514)

Olio su tela, 56,5 x 48,5 cm.

Provenienza: ante 1935 Ettore Danin; 1935 Padova, Museo civico, acquistato presso Ettore Danin

L'opera raffigura un gentiluomo in posizione quasi frontale con lo sguardo rivolto all'osservatore.

Non è corredato da oggetti che ne caratterizzano la personalità come invece si riscontra in tutti gli altri ritratti attribuiti al pittore e indossa una semplice zimarra con ampio risvolto sopra il giubbone.

Ulteriori elementi che distinguono la tela dalle altre della medesima tipologia sono: il taglio, qui è scelto il mezzo busto, e lo sfondo, scuro e monocromo.

Di questo ritratto, poco studiato da storici e critici, non si possiedono molte informazioni, in ogni caso, fin dalle prime testimonianze, la tela è stata attribuita a Beccaruzzi per il colore acceso degli abiti e la buona modellazione (Moschetti, 1938).

Dopo quasi cinquant'anni l'opera viene ripresa da Fossaluzza che la colloca in un periodo preciso della vita artistica di Beccaruzzi, in un momento successivo ai ritratti di Bergamo (scheda 6.7.9.) e della Galleria Colonna a Roma (scheda 6.7.10.), perché nota la maggiore leggibilità della composizione e un miglior utilizzo del chiaroscuro (Fossaluzza, 1981).

Anche Davide Banzato (1991) condivide l'attribuzione al pittore coneglianese che individua in quest'opera la combinazione di più influenze: Pordenone e Francesco da Milano mitigati da elementi tizianeschi filtrati da Paris Bordon.

Nell'ultimo intervento di Fossaluzza sul pittore viene ricordato nuovamente il ritratto nel suo catalogo, e alla già nutrita lista di influenze suggerita da Banzato aggiunge anche quella di Lorenzo Lotto vicino agli schemi tizianeschi (Fossaluzza, 1993).

Sicuramente lo schema utilizzato per il ritratto fu scelto dal committente, ma troppe sono le differenze con il metodo di Beccaruzzi che mi inducono ad essere cauta nell'attribuzione del dipinto al pittore.

BIBLIOGRAFIA

MOSCHETTI, 1938, p. 467; FOSSALUZZA 1981, p. 80; BANZATO, 1991 a, p. 254; FOSSALUZZA 1993, p. 119.

6.8.26. RITRATTO DI MONACO CERTOSINO (RITRATTO DI FRATE CAMALDOLESE)

Padova, Museo civico (inv. n. 468)

Olio su tela, 63 x 45 cm.

Provenienza: ante 1888 collezione di Ferdinando Cavalli; 1888 Padova, Museo civico, legato di Ferdinando Cavalli

La tipologia di ritratto scelta è simile al *Ritratto di giovane uomo*, sempre del Museo civico di Padova (scheda 6.8.25.). Il monaco è ripreso a mezzo busto, leggermente ruotato su un fianco ma con il viso frontale all'osservatore. L'abito chiaro del monaco si staglia con forza contro lo sfondo scuro e monocromo del dipinto che fa risaltare maggiormente il volto ben modellato dal chiaroscuro.

Il ritratto fu attribuito a Beccaruzzi da Berenson, indicandolo come "Padua. 1362. Bust of Monk in White" in tutti i suoi *Indici* fino al 1910 (Berenson, 1897 e ss.). Ripreso poi da Botteon (1913) che lo indica come "Ritratto di un frate camaldolese" e da Moschetti (1938), che riporta come numero di inventario 468. E' infine ricordato nuovamente da Berenson negli *Indici* del 1957 e 1958 come "Padua. 468. Bust of elderly Monk". Fossaluzza (1981) lo nomina collocandolo tra le prime prove di ritratti di Beccaruzzi, assieme al *Ritratto di monaco olivetano* della Galleria Tadini, Lovere (scheda 6.8.22.). Una trattazione più articolata è data da Davide Banzato (1991), identificandolo con un nuovo titolo "Ritratto di monaco certosino", ma riportando i numeri d'inventario precedenti, 1632 e 468, non permette confusioni di riconoscimento. Riportando quanto affermato da Fossaluzza, Banzato, fa capire di non condividere appieno le opinioni dello storico e se si vuole attribuire l'opera al coneglianese, nonostante la scarsa qualità nella resa dell'abito, suggerisce di posticiparlo agli anni Cinquanta, in corrispondenza del generale interesse, in ambito pittorico, a questo tipo di taglio che permette di focalizzare l'attenzione sul volto dell'effigiato sottolineato da marcati chiaroscuri.

Mi trovo in accordo con Banzato nell'affermare che la tipologia ritrattistica fin'oggi nota di Beccaruzzi è caratterizzata dalla raffigurazione a mezza figura in leggera torsione, con un'apertura paesaggistica e corredata di particolari rilevanti dal punto di vista iconografico. Se l'opera viene accettata nel *corpus* artistico probabilmente deve essere collocata in una fase successiva ai due esemplari certi (*Ritratto di gentildonna con cane*, Bergamo; *Ritratto di gentiluomo*, *Ritratto di Stefano Colonna*, Galleria Colonna, Roma) perché segnata da una

maggior efficacia di impaginazione, con la sola attenzione al volto dell'effigiato, semplificando il contesto in cui è inserito.

BIBLIOGRAFIA

BERENSON, 1897, p. 88; BERENSON, 1899, p. 88; BERENSON, 1903, p. 88; BERENSON, 1907, p. 88; BERENSON, 1910, p. 88; BOTTEON, 1913, p. 509; MOSCHETTI, 1938, pp. 161 - 162; BERENSON, 1957, I, p. 28; BERENSON, 1958, I, p. 28; FOSSALUZZA 1981, p. 78; BANZATO, 1991 b, p. 254.

6.8.27. Benedetto Caliari

SACRA FAMIGLIA CON SAN GIOVANNINO E SAN FRANCESCO D'ASSISI

Padova, Musei Civici agli Eremitani (inv. n. 180)

Olio su tela, 117 x 151 cm.

Provenienza: ante 1864 collezione del conte Leonardo Emo Capodilista; 1864 Padova, Musei Civici agli Eremitani, tramite legato del conte Leonardo Emo Capodilista

Iscrizioni: cartiglio attorno alla croce di san Giovannino “(EC)EC QUI TOLIT”

Al centro della tela è ritratta la Vergine Maria mentre porge il seno a Gesù Bambino che però è girato verso san Giovannino accompagnato dall'agnello. I due fanciulli si tengono per mano, e per essere più libero nei movimenti il piccolo santo ha lasciato a san Giuseppe, seduto dietro di lui, la croce in giunco.

I gesti e le relazioni che intercorrono tra i personaggi fanno percepire all'osservatore sentimenti quali l'amore e l'affetto. Separato e quasi appartato si trova san Francesco d'Assisi, con loro condivide solo lo scalino sul quale è inginocchiato; il gruppo sembra non accorgersi nemmeno della sua presenza.

La scena è rappresentata all'esterno di un edificio classico, di questo si scorgono solo una colonna e un pezzo di pilastro, il resto è coperto da una tenda scura che sottolinea la luminosità dei corpi della Vergine, del Bambino e di san Giovannino

Le prime attribuzioni dell'opera, elaborate da Berenson (1897 e ss.) la riferivano alla mano di Francesco Beccaruzzi, criticate poi da Botteon che evidenzia la presenza di un cartellino sulla cornice che la riferisce a Bonifacio II veronese (Botteon, 1913).

L'attribuzione dello storico statunitense è accolta con riserva da Moschetti perché la *Sacra famiglia con san Giovannino e san Francesco d'Assisi* è fortemente ridipinta quindi non permette una chiara lettura (Moschetti, 1938). La ripresa di tipi e schemi compositivi di Paolo Veronese fanno respingere l'attribuzione in favore di Beccaruzzi anche a Lucio Grossato che, nonostante riconosca la mano di un artista provinciale dalla “pittura pesante, bloccata e priva di vibrazioni pittoriche”, non manca di plasticità e di una piacevole cromia (Grossato, 1957).

L'appartenenza all'ambito veronesiano è confermata anche da Davide Banzato che, nel più recente contributo sull'opera, fornisce una serie di riferimenti e confronti con dipinti attribuiti a Benedetto Caliari datati intorno al 1570. Una medesima attribuzione e datazione è

suggerita anche per la *Sacra famiglia con san Giovannino e san Francesco d'Assisi* (Banzato, 1988).

BIBLIOGRAFIA

CAT. F. F. ZERI, n. 35087; BERENSON, 1897, p. 88; BERENSON, 1899, p. 88; BERENSON, 1903, p. 88; BERENSON, 1907, p. 88; BERENSON, 1910, p. 88; BOTTEON, 1913, p. 509; MOSCHETTI, 1938, p.149; GROSSATO, 1957, pp. 135 – 136; BANZATO, 1988, pp. 73 – 74.

6.8.28. Pittore veneto prima metà XVI secolo, Paolo Pino (?)

RITRATTO MASCHILE

Pavia, Musei Civici del Castello Visconteo, Pinacoteca Malaspina (inv. n. P 19)

Olio su tela, 89 x 70 cm

Iscrizioni: sul foglietto sopra il tavolo “VITA NOSTRA VELUT UMBRA FUGIT. IDEO FIGURA HUIUS MUNDI PRETERIT”

Restauro: 1952 – Giuseppe Maffei con il controllo del prof. Gaetano Parazza

Come di consuetudine l'uomo ritratto si trova in primo piano, è raffigurato a mezza figura e leggermente di profilo. Il suo sguardo è rivolto all'osservatore e sembra essere preso dai suoi pensieri, che forse intende scrivere nel taccuino che tiene nella mano sinistra, mentre con la destra impugna il pennino.

Indossa degli abiti semplici, ma allo stesso tempo eleganti: dal giubbone rosso damascato si intravede il bordo della camicia increspata sui polsi e appena una riga bianca sul collo; sopra porta una zimarra nera. Segno di disponibilità economica sono il cappello nero sul capo e il fazzoletto infilato nella cintola dei pantaloni. Ai capelli molto corti corrisponde una folta barba castano chiara accompagnata dai baffi ben definiti.

Anche in questo caso l'effigiato è circondato da alcuni oggetti che dobbiamo intendere per lui significativi, se ha voluto immortalarli nel suo ritratto; oltre al taccuino e al pennino già ricordati, sul tavolino giacciono il vasetto con l'inchiostro assieme ad un sigillo in ferro, la barretta di ceralacca e quello che sembra essere del filo. Dietro la ciotola si intravede la testa di una chiave in oro tagliata dal bordo della tela, mentre un foglio di carta sul quale si legge ancora la dicitura “VITA NOSTRA VELUT UMBRA FUGIT. IDEO FIGURA HUIUS MUNDI PRETERIT” (Savy, 2011) è trattenuto dalla ciotola che contiene il necessario per la scrittura e l'invio di lettere.

La parete di fondo è decorata, sulla destra, da un pannello verde, mentre sulla sinistra si apre con una finestra che lascia vedere il paesaggio articolato e ricco di elementi. Appena oltre l'apertura c'è un prato fiorito in cui si trovano una coppia di lepri e una di tacchini, poco più in profondità c'è un cane da caccia che abbaia contro un capriolo in fuga; tutta la scena è osservata dal soldato con l'armatura in groppa al cavallo. Altre figure animano lo sfondo, come la donna che porta i secchi d'acqua e l'uomo affacciato sull'uscio di casa. Il pittore si dimostra anche molto abile nelle architetture, di fatti si riconoscono più tipologie di edifici a partire dalla casa con il tetto in paglia dei contadini fino alla torre diroccata di un castello,

sostituito da quello che si scorge sul crinale della collina all'estrema destra fortificato da mura. Altri edifici scorgono oltre le sponde del fiume, o lago, vista la barca a vela di grandi dimensioni che lo naviga. Anche in questo caso la scena è chiusa sullo sfondo da montagne azzurrine dal profilo innaturale che rimanda ai paesaggi fiamminghi.

L'attribuzione a Beccaruzzi fu proposta oralmente da Bernard Berenson alla direzione del museo (Lucco, 2004), anche se non la mise mai per iscritto nei suoi *Indici*; e ripresa nelle schede del catalogo di Federico Zeri. Sempre tramite comunicazione orale Rodolfo Pallucchini smentisce l'attribuzione per un più cauto "Anonimo veneto della prima metà del XVI secolo" (Lucco, 2004).

La proposta di Pallucchini è accettata ancora tutt'oggi dalla critica, a causa anche delle difficoltà che si incontrano nello studio del *Ritratto maschile*: sia per la mancanza di documentazione relativa alla sua provenienza (per errori di trascrizione dei numeri d'inventario) sia per le pessime condizioni in cui si trova l'opera. Peroni (1981) attribuisce il precario stato di conservazione al restauro, probabilmente eccessivo, eseguito nel 1952 da Giuseppe Maffei, ma nella pubblicazione di Bicchi (1957) si legge che le condizioni del dipinto erano già gravi ancora prima dell'intervento conservativo a causa di "forti spuliture dovute ad incauti restauri".

Lucco propone come esecutore del dipinto Paolo Pino, portando come prova confronti con più opere firmate e datate dall'artista, in particolar modo il *Gentiluomo trentatreenne, o Medico Coignati*, nella Galleria degli Uffizi a Firenze (imm. 14) (Lucco, 2004). Nel catalogo dei dipinti della Pinacoteca Savy riconosce la correttezza degli accostamenti di Lucco, ma invita alla cautela mantenendo la generica attribuzione di Pallucchini, così come sulla lettura dell'effigiato. Infatti, Lucco, con sicurezza afferma che si tratta di un filosofo, sia per gli oggetti con i quali è raffigurato, inchiostro, pennino e taccuino, ma soprattutto per la frase che ancora si legge sul foglio ripiegato sul tavolo. Ritiene inoltre che parte della frase sia tratta dai versi del *Libro della Sapienza*, mentre la seconda parte ricordi la caducità della vita umana, un miscuglio di fonti che oggi forse ci sconcertera un po' ma che nel Rinascimento era molto frequente. Quello, che secondo Lucco è ancor più sorprendente, è l'utilizzo della stessa fonte consultata da Giorgione per il fregio di casa Marta – Pellizzari a Castelfranco (Lucco, 2004).

Savy smorza nuovamente la lettura di Lucco a causa degli scarsi elementi a favore dell'interpretazione come filosofo, anche perché i vestiti indossati le ricordano maggiormente i podestà inviati da Venezia nei centri minori della terraferma (Savy, 2004).

Sempre l'abbigliamento e il taglio di capelli e barba aiutano a datare l'opera intorno al 1530, Lucco, tramite i confronti con gli altri ritratti di Paolo Pino specifica maggiormente la data, 1534 (Lucco, 1981).

BIBLIOGRAFIA

CAT. F. F. ZERI, n. 35095; BICCHI, 1957, pp. 123 – 124; PERONI, 1981, pp. 154 - 155; RAGGHIANI, 1985, pp. 58 - 59; LUCCO, 2004, pp. 172 – 173; SAVY, 2011, pp. 291 – 292.

6.8.29. RITRATTO DI GENTILUOMO CON SPADA

Roma, Galleria Doria Pamphilj (inv. n. 190 [388])

Olio su tela, 99 x 76, 5 cm.

Il giovane uomo è raffigurato in piedi a mezza figura leggermente di profilo contro uno sfondo monocromo e scuro. Indossa un abito nero che segue la linea del corpo, solamente in corrispondenza dei fianchi si rigonfia; dai polsini e dal colletto sbuffa il bordo in pizzo della camicia. Anche il capo è coperto da un cappello nero. Anche l'acconciatura è curata: i capelli sono corti, così come la barba e i baffi che incorniciano il volto. Il gentiluomo è quindi vestito in modo molto sobrio e raffinato, se non fosse per la decorazione della manica destra che è aperta dal polso fino al gomito. Solo un altro elemento distoglie l'attenzione dalla figura, ed è la spada che porta al fianco sinistro, messa in risalto dalla mano appoggiata sull'elsa.

Al ritratto non è mai stata dedicata molta attenzione da parte degli storici. Nella catalogazione della collezione Doria Pamphilj è riconosciuto come opera di scuola veneta del secolo XVI (Sestieri, 1942), Eduard Safarik e Giorgio Torselli (1982) ne danno solo notizia senza accennare ad alcuna attribuzione. Qualche informazione in più si rileva dalla scheda del Gabinetto Fotografico Nazionale (E 41810) dove il *Ritratto di gentiluomo con spada* è attribuito a Francesco Beccaruzzi.

Lo studio del dipinto è reso ancora più difficoltoso dal mutamento del numero d'inventario. Nella catalogazione fidecommisaria era registrato con il numero 388, modificato successivamente in 190, e oggi indicato con entrambi. Botteon (1913) però fa riferimento a un "Ritratto d'uomo", dando come numero d'inventario 62. Le sue informazioni, dice, sono riprese da Berenson, che in realtà alla voce "Roma – Doria 62" è registrato "Portrait of Woman" (Berenson, 1897 e ss.); ma negli archivi della galleria non esiste nessun ritratto femminile attribuito in passato all'artista coneglianese.

BIBLIOGRAFIA

SCHEDA ICCD GFN, E 41810, s. d.; BERENSON, 1897, p. 88; BERENSON, 1897, p. 88; BERENSON, 1903, p. 88; BERENSON, 1907, p. 88; BERENSON, 1910, p. 88; BOTTEON, 1913, p. 509; SESTIERI, 1942, p. 269; CATALOGO, 1981, p. 37; SAFARIK - TORSELLI, 1982, p.81.

6.8.30. Paolo Pino

RITRATTO VIRILE CON FIORE

Roma, Galleria Doria Pamphilj (inv. n. 184 [166])

Olio su tela, 80,5 x 61,5 cm.

Iscrizioni: cartiglio sul pilastro a destra “F. D. A. XXXVII”

L'uomo dalla folta e lunga barba è raffigurato a busto intero frontale all'osservatore. Si trova davanti a uno strano insieme architettonico: alla sua sinistra un muro curvo che continua poi sullo sfondo per completarsi a destra con un pilastro al quale è applicato un cartiglio con l'iscrizione “F. D. A. XXXVII”.

L'uomo è ritratto con abiti scuri e sobri, l'unico elemento di colore è l'orlo della camicia che sbuffa dalla manica del giubbone. Nella mano destra tiene un ramo con dei fiori, che devono avere un significato per l'effigiato, altrimenti non è giustificabile la posizione di rilievo che occupano nella tela. Il capo, coperto dal berretto nero, è solcato dalle prime rughe sulla fronte e attorno agli occhi.

Il dipinto non ha una ricca bibliografia, nel catalogo fidecommissario è attribuito dubitosamente a Francesco Beccaruzzi, ma sicuramente è un lavoro di scuola veneta della metà del Cinquecento. Il manufatto non è valutato di grande valore, a causa dell'esecuzione sommaria, anche se il vigore espressivo lo riqualifica e, per le scelte dei colori, lo avvicina alle opere di Pordenone (Catalogo, 1942).

L'attribuzione a Beccaruzzi era suggerita già da Berenson: fino al 1910 ritenuto sicuramente una sua opera, quindi ripresa dal Botteon (1913), per poi, dal 1932, dubitare della sua paternità senza però toglierlo dal catalogo (Berenson, 1897; ss.).

Il modo di ripresa dell'effigiato, l'esecuzione dello stesso e dello sfondo è ben diverso dallo stile di Beccaruzzi e di questo se ne sono accorti anche gli studiosi che si sono accostati più recentemente al dipinto. Tramite lo studio sempre più strutturato di artisti considerati marginali alla “grande storia dell'arte” si è riusciti a formulare un nome che meglio si adatta alle caratteristiche del ritratto, Paolo Pino. Già Rodolfo e Anna Pallucchini nella nota critica al *Dialogo di pittura* di Paolo Pino (1946) tentarono di ricostruire il catalogo di questo pittore, giunto molto frammentario fino a noi. Il *corpus* artistico ritrattistico era formato solamente da due opere il *Ritratto di collezionista d'antichità*, Musée d'art et d'histoire di Chambéry (imm. 15), e il *Ritratto del medico Coignati*, della Galleria degli Uffizi di Firenze (imm. 14). Per giungere a questa tesi, i due studiosi, si sono basati sui caratteri generali del

dipinto, a partire dal fondale architettonico articolato e con prospettiva accentuata, ma anche per la minuzia nella resa del volto (Pallucchini – Pallucchini, 1946). La proposta dei Pallucchini è accolta positivamente dalla critica (Catalogo, 1981; Safarik – Torselli, 1982) e di recente rielaborata e accresciuta con nuovi studi. Fossaluzza (1992) cerca di collocare cronologicamente l'opera nel suo catalogo inserendola negli anni Trenta, quindi prossima ai ritratti noti sopra citati.

BIBLIOGRAFIA

SCHEDA ICCD GFN, E 41792, s.d.; BERENSON, 1897, p. 88; BERENSON, 1899, p. 88; BERENSON, 1903, p. 88; BERENSON, 1907, p. 88; BERENSON, 1910, p. 88; BOTTEON, 1913, p. 509; BERENSON, 1932, p. 67; BERENSON, 1936, p. 58; CATALOGO, 1942, p. 120; PALLUCCHINI - PALLUCCHINI, 1946 a, pp. 20 – 21; BERENSON, 1953, p. 67; BERENSON, 1957, I, p. 27; BERENSON, 1958, I, p. 28; CATALOGO, 1981, p. 36; SAFARIK – TORSSELLI, 1982, p. 82; FOSSALUZZA, 1992, pp. 91 – 94; MASON, 1992, p. 81.

6.8.31. VERGINE IN TRONO CON IL BAMBINO TRA I SANTI LORENZO E GIUSEPPE E ANGELO MUSICO

Soffratta di Mareno di Piave, chiesa dei Santi Lorenzo e Marco

La pala centinata segue il classico schema triangolare che vede al vertice la Madonna in trono con il Bambino assiso sulle sue ginocchia, e alla base degli scalini, uno per lato, si trovano i santi Lorenzo e Giuseppe e tra loro un angelo musicista.

I personaggi sono inseriti in un contesto molto articolato dal punto di vista architettonico. Il trono dove siede la Vergine è incorniciato da due colonne poggianti su plinti e sormontate da un architrave decorato con triglifi. Il trono è ricavato all'interno di una nicchia con decorazioni in marmo e l'abside decorata a mosaici con elementi vegetali. Evidenti richiami all'architettura classica emergono anche nella porzione di edificio visibile alle spalle di san Giuseppe.

La tela è da sempre stata attribuita a Silvestro De Arnosti da Ceneda, pittore attivo tra la fine del Cinquecento e l'inizio del secolo successivo. Una nota in un manoscritto di fine Ottocento, conservato nella Biblioteca di Vittorio Veneto, ricorda alcuni suoi lavori come l'esecuzione di una pala nella parrocchiale di Soffratta (Menegazzi, 1964).

Di recente Antonio Soligon ha accostato l'ancona al catalogo di Francesco Beccaruzzi rintracciando delle soluzioni simili alla pala con *San Bernardino tra santa Chiara e santa Margherita da Cortona* di San Barnaba a Venezia (scheda 6.8.44.). L'elemento che maggiormente accomuna le due opere è sicuramente l'architettura che assume un ruolo di rilievo, quasi prioritario rispetto alle figure.

Un ulteriore riferimento all'interno del catalogo di Beccaruzzi è rintracciato nel dipinto *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Giovanni Battista e Francesco d'Assisi e angelo musicante*, della Madonna delle Grazie di Conegliano (scheda 6.7.5.), con il quale condivide l'esecuzione dell'angioletto.

Ritengo che l'accostamento, anche se riferito solo all'ambito del Beccaruzzi e non ad un inserimento nel suo catalogo, sia da respingere. Nei suoi lavori il coneglianese non ha mai dimostrato un così forte interesse, tranne nell'opera di San Barnaba, da me rifiutata come suo lavoro, e nella pala della Madonna delle Grazie, dove in ogni caso l'edificio ha una funzione simbolica e riveste anche un ruolo inferiore in termini di dimensioni.

BIBLIOGRAFIA

MENEGAZZI, 1964 b, pp. 168 – 169; SOLIGON, 2003, p. 143.

6.8.32. Lorenzo Lotto

SVENIMENTO DELLA VERGINE DURANTE IL TRASPORTO DI CRISTO

Strasburgo, Musée des Beaux – Arts (inv. n. 289)

Olio su tela, 141, 5 x 219

Provenienza: ante 1879 Pat di Sedico (Belluno), collezione Manzoni; 1893 Venezia, antiquario Vincenzo Favenza, acquistato da Wilhelm Bode per il Musée des Beaux – Arts di Strasburgo

Il dipinto è stato più volte erroneamente identificato come “Scena della crocifissione”, ma in realtà raffigura un momento, anzi due momenti successivi all’episodio. La scena principale si svolge in primo piano: la Vergine per il dolore causato dalla morte di suo figlio sviene tra le braccia di Giovanni e della pia donna che sta alla sua sinistra. Una terza donna, caratterizzata da abiti chiari è distratta dalla ragazza in abiti verdi che le indica il motivo del mancamento di Maria. Anche la torsione del capo di san Giovanni ci porta a guardare il secondo piano, dove due uomini, da identificare con Giuseppe d’Arimatea e Nicodemo, trasportano il corpo di Cristo morto all’interno del sepolcro.

Le due scene sono raffigurate ai piedi del Golgota, alle spalle del gruppo in primo piano si vedono i legni delle tre croci ancora issate.

L’artista mostra bravura nella resa dei due episodi che vengono distinti dal punto di vista emotivo ma anche per il diverso concitamento, rafforzato forse dai colori. La scena in primo piano è più drammatica e movimentata e caratterizzata da colori sgargianti in forte contrasto tra loro, san Giovanni spicca maggiormente per la veste verde e il mantello arancio. Mentre la scena del trasporto è molto sobria, con una cromia smorzata, più omogenea.

Lo *Svenimento della Vergine durante il trasporto di Cristo* faceva parte della collezione Manzoni di Pat di Sedico, dove venne vista e descritta da Crowe e Cavalcaselle (1871) come opera di Lorenzo Lotto. Poco dopo Berenson, nel suo primo lavoro monografico su Lotto, la cita come probabile copia di Beccaruzzi tratta dalla *Crocifissione* di Monte San Giusto di Lotto (imm. 16) e già presente nelle collezioni del museo di Strasburgo (Berenson, 1895). Nei primi *Indici* lo inserisce quindi tra le opere del coneglianese ricordando il riferimento all’opera di Lotto; per poi ricondurlo alla scuola del maestro. Di parere opposto è Löser, 1896, per il quale l’opera, di scarsa qualità esecutiva, non può essere attribuita a nessun nome di rilievo, ma al massimo a qualche garzone di provincia che non riesce a dare nemmeno un’idea del modello di San Giusto (Goldenberg - Roy, 1996).

L'opera è stata, solamente di recente, giustamente restituita al catalogo di Lotto datandola una quindicina d'anni dopo la pala della *Crocifissione* di San Giusto, ossia intorno al 1545 – 1546. Nonostante il riconoscimento al maestro bresciano, innegabili sono le differenze di esecuzione tra le due scene, ancora più evidenti dopo l'intervento di pulitura della pala, che portano a pensare un forte intervento da parte della bottega (Goldenberg - Roy, 1996). I recenti studi hanno evidenziato che anche il gruppo del trasporto di Cristo non è realizzato ex novo, ma riprende la stessa scena rappresentata in primo piano nella tela di ugual soggetto della collezione Seilern, a Londra.

BIBLIOGRAFIA

CROWE – CAVALCASELLE, 1912, III, p. 421 nota 2; BERENSON, 1895, p. 306; BERENSON, 1897, p. 80; BERENSON, 1899, p. 80; BERENSON, 1903, p. 80; BERENSON, 1907, p. 80; BERENSON, 1910, p. 80; BOTTEON, 1913, p. 510; BANTI - BOSCHETTO 1953, p. 86; CORTESI BOSCO, 1980, pp. 132 – 142; CORTESI – BOSCO, 1981, pp. 442 – 443; GOLDENBERG - ROY, 1996, p. 39.

6.8.33. Bartolomeo Orioli

SANTA LUCIA

Treviso, chiesa di Santa Lucia

Olio su tela, 173 x 110 cm.

La tela rettangolare raffigura, a grandezza naturale, santa Lucia, riconoscibile dagli attributi, in un paesaggio collinare mentre ascolta quanto ha da dirgli l'angioletto alla sua destra; la composizione è chiusa sulla sinistra da una porzione di colonna.

Santa Lucia indossa un manto bruno e una veste verde scuro, gli abiti non sono particolarmente preziosi, ma la sua origine nobile emerge nel dettaglio del corpetto che è valorizzato da una perla che richiama quelle degli orecchini.

Nella mano destra tiene un piatto dove sono appoggiati i suoi occhi, che non derivano dal martirio, avvenuto per decapitazione, ma dalla tradizione popolare che la invoca come protettrice della vista per il suo nome (Lucia, da *Lux* in latino). Nella mano sinistra regge invece la palma simbolo di tutti i martiri.

Il dipinto, conservato nella sagrestia della chiesa di Santa Lucia di Treviso, è indicato come lavoro di Francesco Beccaruzzi da Berenson, già nel 1897 e confermato come tale fino al 1910. La notizia viene ripresa anche da Botteon (1913) che non si accorge dell'improbabilità dell'attribuzione e già in precedenza attribuita da Nicolò Cima (1699) a Bartolomeo Orioli.

Il dipinto non è molto studiato, forse a causa anche del cattivo stato di conservazione, ma viene nominato nel catalogo redatto da Coletti nel 1935 che ritiene più veritiera la testimonianza di Cima rispetto a quella di Berenson.

Di recente il dipinto è stato nuovamente attribuito a Francesco Beccaruzzi; tale indicazione si riscontra sia nella schedatura del Gabinetto Fotografico Nazionale (Iccd Gfn) sia nel recente libro dedicato alle chiese trevigiane di particolare importanza storico - artistica (*Le chiese*, 2004).

Ritengo che l'opera sia da rimuovere dal catalogo del pittore coneglianese per evidenti motivi stilistici, che emergono con maggior forza nella figura della santa. Il modulo compositivo del volto è strutturato in modo diverso rispetto a quello della Santa Caterina della pala di *San Francesco riceve le stigmate e sei santi*, Conegliano (scheda 6.3.2.), e alla Vergine della pala dell'*Assunzione*, Valdobbiadene (scheda 6.3.1.).

Anche il braccio destro, così rigido e poco naturale mi porta a rifiutare con convinzione l'attribuzione a Beccaruzzi.

BIBLIOGRAFIA

SCHEDA ICCD GFN, E 18218; CIMA, ms. 1699, II, f. 245; BERENSON, 1897, p. 88; BERENSON, 1899, p. 88; BERENSON, 1903, p. 88; BERENSON, 1907, p. 88; BERENSON, 1910, p. 88; BOTTEON, 1913, 511; LE CHIESE, 2004, p. 120.

6.8.34. Lodewijk Toeput, detto Ludovico Pozzoserrato e Ignoto veneto

SACRA CONVERSAZIONE CON LA TRINITA'

Treviso, chiesa di Sant' Ambrogio in Fiera

Olio su tela, 150 x 122 cm.

La pala è strutturata su due livelli che presentano caratteristiche e composizioni diverse. Nel registro inferiore è raffigurata una Sacra Conversazione che vede al centro la Vergine incoronata con in grembo il Bambino, a sua volta incoronato, rivolto verso Maria Maddalena, riconoscibile dal vasetto degli oli che gli porge. Alla destra della Vergine siede san Giuseppe colto mentre dialoga con santa Caterina d' Alessandria.

Nella parte superiore della tela è raffigurata la Trinità attorniata da una moltitudine di angeli. Sullo stesso asse di Maria è rappresentato Cristo crocefisso sostenuto da due angeli e da Dio Padre caratterizzato dall'aureola triangolare.

Il registro superiore giustifica l'atteggiamento del gruppo centrale della parte inferiore del dipinto: il dono di Maria Maddalena vuole alludere al sacrificio futuro di Gesù motivando in questo modo lo sguardo basso e pensieroso della Vergine già sofferente per il dolore.

La complessità della tela è evidente e spiegata dalla presenza di due artisti che in tempi diversi eseguirono le due parti. La fascia inferiore risale alla metà del XVI secolo e mostra gli influssi di Tiziano, Pordenone e Bassano; mentre la superiore, valutata più scadente si riteneva eseguita circa un secolo e mezzo dopo (Coletti, 1935).

Coletti, il primo a ipotizzare l'esecuzione della pala in due momenti distinti, non propone nessun nome. Con lo sviluppo ed avanzamento dello studio della storia dell'arte Fossaluzza rintraccia in una tela di Bonifacio de' Pitati, nella chiesa di Santo Stefano a Venezia, il modello per la parte inferiore della tela, quindi propone una data prossima al compimento di questa, quindi intorno al 1535 (Fossaluzza, 1988).

Forse, è per questo riferimento a Bonifacio Veronese, che Fossaluzza è indotto ad attribuire dubitosamente la *Sacra Conversazione* a Beccaruzzi in base ad analogie con la pala della Madonna delle Grazie (Fossaluzza, 1993), supposizione non seguita da Pozzobon nel recente libro dedicato alla chiesa (Pozzobon, 2010). Entrambi sono invece concordi nell'attribuire a Pozzoserrato la Trinità.

Se accettata nel catalogo del pittore coneglianese, l'opera viene collocata cronologicamente da Fossaluzza appena prima dell'*Incontro dei santi Giocchino e Anna*, Castelfranco, ma la cromia, i moduli disegnativi dei santi e la ricchezza degli ornamenti della Vergine e del Bambino mi inducono a rifiutare l'accostamento all'arte di Beccaruzzi.

BIBLIOGRAFIA

COLETTI, 1935, n. 451; FOSSALUZZA, 1988, p. 55; FOSSALUZZA 1993, p. 116; POZZOBON, 2010, pp. 26, 37, 40.

6.8.35. Sebastiano Florigerio (?)

CRISTO NEL SEPOLCRO

Treviso, ex Monte di Pietà (oggi di proprietà della Fondazione Cassamarca)

Olio su tela, 132 x 200 cm

Provenienza: 1595 – 1604 lascito vescovo Alvise Molin; 1595 – 1604 Treviso, Monte di Pietà

Restauri: 1812, Gallo De Lorenzi

La tela di grandi dimensioni rende ancora più incombente il corpo di Cristo sorretto ed esposto all'osservatore dagli angeli. Gesù, morto, è seduto sopra la lastra tombale ed è coperto solo da un tessuto bianco a righe nere che gli funge da perizoma, sotto si intravede un altro tessuto porpora con una bordatura d'oro, con il quale doveva essere coperto nel sepolcro, dato che l'angioletto di schiena ne sta sollevando un lembo.

In secondo piano, pochi elementi contestualizzano la scena all'esterno delle mura di una città della quale si vedono solo le scale che conducono ad un edificio caratterizzato da un finestrone circolare in facciata, forse un luogo religioso, e più in lontananza una torre.

L'opera, che è sempre rimasta esposta nella camera dei Rettori, spostata solamente durante la prima guerra mondiale a Bologna per salvarla (Altarui, 1978), ha una storia critica molto articolata.

Un'antica tradizione vuole che il dipinto, donato dal vescovo Alvise Molin, sia stato eseguito da Giorgione per la famiglia Spinelli (Manzato, s. d.). Di questa commissione non rimangono tracce documentarie, Semenzi ricorda l'esistenza di un manoscritto di un certo "Andrea Meneghini juniore, che fioriva nel 1574", consigliatogli da Luigi Tescari, ma il testo non è rintracciabile (Semenzi, 1864).

L'attribuzione alla mano di Giorgione è, in ogni caso, attestata già da Ridolfi (1648) per poi essere riconfermata in varie epoche da Boschini (1660), Cima (1699), Rigamonti (1767) e Federici (1803).

Il primo a dubitare dell'attendibilità della fonte e delle attribuzioni precedenti è Cavalcaselle (1912) che ritiene il *Cristo nel sepolcro* opera del maestro Pordenone; da questo momento in poi furono avanzate le più svariate ipotesi diventando motivo di discussione per i critici e storici dell'arte. A dire il vero un segno di cedimento della tradizione già si segnala nella seconda lettera di Crico inviata al dottor Renato Arrigoni, nella quale, dopo aver dato una

splendida descrizione dell'opera, riferisce che, tradizionalmente, tra i dipendenti del Monte di Pietà, l'opera è attribuita a Ludovico Fiumicelli (Crico, 1833).

Fiocco, tornando a più riprese sul *Cristo nel sepolcro* nei suoi molti scritti riguardanti Giovanni Antonio Pordenone prima afferma che l'opera era sicuramente il risultato di un lavoro del friulano il cui nome "si dovrebbe gridare no dire" tanto è evidente il suo stile (Fiocco, 1921). Per poi riconoscere, negli scritti successivi, una collaborazione del maestro, che dovette abbandonare il lavoro per andare a Cremona, con un suo allievo da identificare con Francesco Beccaruzzi, per il colore morbido e chiaro, piuttosto che in Sebastiano Florigerio (Fiocco, 1939; 1943; 1969). Verso il secondo sono più inclini, invece, Adolfo Venturi (1928) e Remigio Marini (1956), che nella biografia sull'artista lo inserisce nel catalogo. L'opera sarebbe eseguita intorno agli anni Trenta del Cinquecento e presenta dei caratteri consueti all'attività giovanile di Florigerio, ma questo, avvisa, non deve essere visto come un regresso, l'utilizzo del "monocromo statuario e il lume lunare" sono adatti a questo tipo di scena e servono ad amplificare la grandiosità del corpo di Cristo (Marini, 1956).

Al contrario Berenson, nelle prime edizioni degli *Indici*, lo affida senza esitazione a Francesco Beccaruzzi, per poi mutare gradualmente opinione, e negli anni Trenta lo attribuisce dubitosamente, mentre in quelli degli anni Cinquanta scompare definitivamente dagli elenchi (Berenson, 1897 e ss.).

Coletti (1935) non riesce a riscontrare gli elementi che inducono i critici ad orientarsi verso Pordenone, forse sono le cosce che tendono al "gigantismo" pordenoniano, ma esclude anche Giorgione dal quale però l'artista ha ripreso lo spirito drammatico, e riscontra anche dei riferimenti a Tiziano nell'angioletto di schiena (Coletti, 1926; Manzato, s. d.). Propone quindi Francesco Vecellio, ma rileva anche che alcune parti del dipinto, in particolare il volto e la mano sinistra di Cristo, e anche l'angioletto, che lo sorregge da dietro la schiena, sono state fortemente ridipinte e manomesse nel Seicento; e questo impedisce dunque una corretta e definitiva identificazione dell'artista (Manzato, s. d.).

L'influsso dell'arte friulana, soprattutto attraverso Pordenone, è riconosciuta da Longhi, alla quale aggiunge anche quella ferrarese e dossesca che insieme portano al "barocchetto stravagante dei giorgioneschi di terraferma". Identifica l'artista, che sembra aver seguito o comunque aver percorso la stessa strada di Dosso Dossi, con l'"Amico friulano del Dosso" (Longhi, 1960).

La dipendenza con Pordenone e il richiamo all'angioletto di schiena con quello dipinto da Tiziano al centro della tela dell'*Amor sacro e Amor profano* (Roma, Galleria Borghese),

fanno collocare l'opera tra il 1515 e il 1520 (Lucco, 1985), punto fermo su cui tutta la critica concorda, a parte Cohen che posticipa la data verso i primi anni del 1530 (Cohen, 1996).

In tempi recenti sembra che si sia giunti alla risoluzione della questione inserendo il *Cristo nel sepolcro* nel *corpus* artistico di Sebastiano Florigerio (Netto, 1988; 2000; Bacchi, 1997) oppure affidandolo a un generico seguace di Tiziano o Pordenone (Cohen, 1996; Bacchi, 1997) aspettando che si effettuino sull'opera delle ricerche scientifiche con l'ausilio dei nuovi strumenti tecnologici.

BIBLIOGRAFIA

CAT. F. F. ZERI, n. 32584; MANZATO, s. d.; RIDOLFI, 1648, I, p. 78; BOSCHINI, 1660, pp. 54 – 55; CIMA, ms. 1699, I, c. 59; RIGAMONTI, 1767, p. 28; FEDERICI, 1803, II, p. 2; CRICO, 1833, pp. 31 – 34; SEMENZI, 1864, pp. 174 - 175; BERENSON, 1897, p. 80; BERENSON, 1899, p. 88; BERENSON, 1907, p. 88; BERENSON, 1910, p. 88; CROWE – CAVALCASELLE, 1912, III, pp. 28 – 29; BOTTEON, 1913, p. 511; VENTURI, 1913, p. 168; FIOCCO, 1921, pp. 201 – 203; GAMBA, 1924, p. 138; COLETTI, 1926, p. 108; VENTURI, 1928, IX. III, p. 740 – 743; BERENSON, 1932, p. 58; COLETTI, 1935, pp. 44 – 46; BERENSON, 1936, p. 58; FIOCCO, 1939, p. 141; FIOCCO, 1943, pp. 47, 114; LIBERALI, 1945, p. 29; MARINI, 1956, pp. 31 – 38; LONGHI, 1960, pp. 3 – 5; FIOCCO, 1969, I, pp. 56, 138, 141, 174; ALTARUI, 1978, p. 44; LUCCO, 1983, p. 50; LUCCO, 1985, p. 141; FURLAN, 1988, p. 338; NETTO, 1988, p. 388; COHEN, 1996, I, pp. 493, 497, BACCHI, 1997, pp. 46, 53; LUCCO, 1999, p. 1271; NETTO, 2000, p. 290; SARTOR, 2000, pp. 84 – 89.

6.8.36. Bartolomeo Orioli

I PROFETI GEREMIA E ISAIA

Treviso, ex Monte di Pietà (oggi di proprietà della Fondazione Cassamarca)

Olio su tela, 180 x 86 cm. ognuno

Iscrizioni: Profeta Geremia – sull’arco “INFIRMATA EST VIRTUS MEA” e sul basamento “HIEREMIAS TRENI CAP. P.”; Profeta Isaia – sull’arco “VERE LANGUORES NOSTROS IPSE TULIT” sul basamento “ISAIAS CAP. LIII”

Le due tele delle medesime dimensioni contengono ognuna un profeta. La loro esecuzione in coppia è evidente nella composizione e nella postura serpentina delle figure. Il profeta Geremia è caratterizzato dal turbante, il manto turchese e la veste gialla; i colori che identificano il profeta Isaia sono più sobri, il manto è verde – bruno, la veste color malva e la camicia bianca.

Sono inoltre caratterizzati, come vuole l’iconografia classica, da una folta barba e dal libro; per rendere inequivocabile il loro riconoscimento l’autore delle due tele ha aggiunto, per ognuno, un versetto tratto dai loro libri e il riferimento preciso al testo.

Le notizie più antiche relative ai dipinti risalgono solo all’Ottocento, in uno scritto di Lorenzo Crico (1829) che li colloca precisamente all’interno dell’edificio, ai lati dell’altare al piano terra dove si venerava l’immagine di Gesù Cristo con gli angeli.

Una breve citazione viene fatta anche da Sernagiotto (1870), mentre Coletti (1935) ne parla più diffusamente rivelando la componente palmesca dei dipinti e la possibile attribuzione a Bartolomeo Orioli. In precedenza, Berenson, aveva inserito i due dipinti nei suoi *Indici* come lavoro di Beccaruzzi (Berenson, 1897 e ss.), ma la sua indicazione non trova riscontro in nessun altro storico, e nemmeno Botteon (1913) li menziona.

Con una recente pubblicazione sul Monte di Pietà di Treviso Ivano Sartor ha reso pubblici alcuni documenti relativi le due opere in esame. Non si hanno gli atti della commissione, ma un documento datato 24 novembre 1615 si legge che ai lati dell’immagine di Cristo già da un anno erano poste le due figure di profeti dipinte da Bartolomeo Orioli (Sartor, 2000).

BIBLIOGRAFIA

CRICO, 1829, p. 33; SERNAGIOTTO, 1870, p. 12; BERENSON, 1897, p. 88; BERENSON, 1899, p. 88; BERENSON, 1903, p. 88; BERENSON, 1907, p. 88; BERENSON, 1910, p. 88; BERENSON, 1932, p. 67; COLETTI, 1935, p. 43; BERENSON, 1936, p. 58; BERENSON, 1957, I, p. 27; BERENSON, 1958, I, p. 28; SARTOR, 2000, p. 80.

6.8.37. Paris Bordon

RITRATTO DI GIOVANE UOMO CON UNA MELA

Treviso, Museo civico (inv. n. P97)

Olio su tela, 94 x 77 cm.

Provenienza: 1899 Milano, bottega di un antiquario; 1899 Treviso, Museo Civico, acquistato da Bailo

Restauri: 1900 – G. Conti; 1952 – G. Arrigoni; 1958 – A. Lazzarin

La tela rettangolare rappresenta un uomo ripreso frontalmente a mezza figura che emerge dallo sfondo scuro del dipinto. I capelli, la barba e i baffi neri accentuano maggiormente l'espressione seria e pensierosa che esprime il volto.

Indossa una zimarra di panno nero rasato con larghi risvolti in pelliccia e ampie maniche; sotto si intravede la camicia bianca che affiora dai polsini e dal collo con il bavero a due punte. Il braccio sinistro è piegato davanti al petto, in questo modo mette in evidenza la mela che tiene in mano, all'indice della stessa mano porta un anello.

Il dipinto fu notato da Gustavo Frizzoni nella bottega di un antiquario a Milano nel 1899 e, riconosciuto il valore dell'opera, suggerì a Luigi Bailo di acquistarlo (Cervellini, 1933). Ritenendolo un autoritratto del celebre pittore trevigiano Paris Bordon e colsero subito l'occasione delle celebrazioni del IV centenario della nascita dell'artista per l'acquisto (Bailo – Biscaro, 1900).

L'ipotesi dell'autoritratto si basa principalmente su due elementi: il confronto con un ritratto dall'artista e la presenza della mela.

Nelle *Maraviglie dell'arte* Ridolfi include, all'inizio della vita di Bordon, l'incisione di *Picinus* con il ritratto dell'artista. Bailo – Biscaro (1900) e Cervellini (1933) riscontrano delle analogie tra il ritratto e il dipinto qui trattato; a mio avviso i due uomini raffigurati hanno poco in comune.

Il secondo elemento portato a favore del riconoscimento dell'effigiato come Paris Bordon è la mela, che viene intesa dalla critica come attributo con riferimento specifico a un episodio mitologico. Nel Rinascimento la commistione delle arti con la mitologia era comune e serviva a nobilitare a livello culturale il committente. In questo caso la mela si riferisce al mito di Paride, incaricato da Zeus di scegliere quale tra le tre dee (Era, Atena e Afrodite) fosse la più bella donando alla prescelta la mela d'oro (Frizzoni, 1905).

Dal momento della scoperta del dipinto, fino agli anni Sessanta del Novecento, è stato ritenuto senza dubbio opera autografa di Paris Bordon, ma Menegazzi (1964) rileva come l'ultima pulitura, avvenuta nel 1958 ad opera di A. Lazzarin, abbia fatto emergere la scarsa qualità del dipinto, che fino a quell'anno si riteneva causata da un pessimo restauro. Menegazzi denuncia come il ritratto manca "di disegno incisivo e netto", l'autore non riesce a caratterizzare psicologicamente il personaggio e anche nella realizzazione delle vesti non mette nessuna cura, inoltre, a suo avviso, il confronto con il ritratto di *Picinus* non regge (Menegazzi, 1964). Anche Lucco (1980) concorda con Menegazzi, rilevando che "l'amalgama culturale del dipinto è in dipendenza dell'artista [Paris Bordon], sebbene ad un più scarso livello di qualità, e con una variante di eccentricità alla cremonese, soprattutto nella stesura dei piani cromatici". Queste considerazioni lo portano a formulare il nome di Ludovico Fiumicelli e a rintracciare delle somiglianze nella modulazione dei volti con la pala eseguita per la chiesa degli Eremitani a Padova nel 1537 (Lucco, 1980).

Fossaluzza (1981) invece propone di poter inserire il *Ritratto di giovane uomo con una mela* nel catalogo di Francesco Beccaruzzi come uno dei primi esempi di ritratti giovanili, e come tesi a favore riporta la relazione con un'altra opera attribuita all'artista da Berenson, il *Ritratto di gentiluomo con tricorno* a La Valletta.

Bailo – Biscaro (1900), basandosi sull'ipotesi di un autoritratto ed essendo il giovane raffigurato di un'età compresa tra i trentacinque e i quarant'anni, propongono come datazione il 1530/1540. Ma anche nell'ipotesi di Lucco (1980), ossia l'esecuzione da parte di Fiumicelli, rientra in questo periodo.

Tutti questi elementi portano a pensare ad una realizzazione del *Ritratto di giovane uomo con una mela* tra il 1530 e il 1540.

BIBLIOGRAFIA

BAILO – BISCARO, 1900, pp. XXIII, 167 – 168; MOLMENTI, 1900, p. 312; FRIZZONI, 1905, pp. 181 – 182; MOLMENTI, 1911, II, p. 146; COLETTI, 1926, p. 111; LAZZARI – GARZONI, 1927, p. 95; BERENSON, 1932, p. 432; CERVellini, 1933, pp. 80 – 81; BERENSON, 1936, p. 371; MENEGAZZI, 1952, p. 222; BERENSON, 1957, I, p. 48; BERENSON, 1958, I, p. 50; COLETTI, 1959, p. 20; MARIANI CANOVA, 1964, p. 130; MENEGAZZI, 1964 b, pp. 54 – 56; LUCCO, 1980 a, tav. XXXI (Ludovico Fiumicelli); FOSSALUZZA, 1981, pp. 78, 83 note 59 - 60 (Beccaruzzi); LUCCO, 1981, p. 120 (Fiumicelli); MANZATO, 1986, p. 57; MANZATO, 1987, pp. 265, 269 nota 2.

6.8.38. Giovanni Antonio de' Sacchis, detto Pordenone

SANT'ANTONIO ABATE

Treviso, Museo civico (inv. n. P92)

Affresco staccato, 301 x 173 cm.

Provenienza: Treviso Oratorio di Sant'Antonio Abate; dal 1937 – Treviso, Museo Civico

Restauro: 1953 – Mario e G. Botter

Si tratta di un affresco staccato dall'Oratorio di Sant'Antonio Abate di Treviso. L'anziano santo, titolare della chiesetta, è raffigurato entro una nicchia con catino lavorato a mosaici con decori a elementi fitomorfi; tutta la nicchia è definita da una cornice a festone vegetale con fiori molto danneggiata, ma nelle parti integre rivela un'esecuzione sommaria.

Sant'Antonio Abate è ritratto in piedi chiuso nel lungo mantello e appoggia il mento al bastone, assumendo un'aria assorta e pensosa. Alla sua destra, sotto il mantello, si trova il maiale che accompagna quasi sempre le rappresentazioni del santo, mentre alla sinistra sembra esserci del fuoco, sul quale sant'Antonio sta per mettere il suo piede sinistro.

L'affresco fu ritrovato, quasi per caso, da Mario Botter nel 1937 (Menegazzi, 1963) durante i lavori di demolizione dell'edificio per lasciare spazio alla ferrovia (Fiocco, 1939). Il rinvenimento è fortuito perché in realtà l'affresco era stato già da lungo tempo celato sotto uno strato di calce, non si sa con chiarezza quando venne compiuta la scialbatura: nel 1630 / 31 durante il periodo di pestilenza, per motivi igienici (Lucco, 1980); oppure nel 1653 durante dei lavori di restauro all'interno dell'edificio (Menegazzi, 1963). In quell'anno infatti furono realizzati un nuovo altare e una nuova tela per coprire l'affresco; a sua volta la tela fu coperta da un'altra eseguita un secolo più tardi (Menegazzi, 1963).

Riscoperto e staccato nel 1937 fu donato dallo stesso Mario Botter al museo civico di Treviso e nel 1953 eseguì un restauro (Menegazzi, 1963).

I primi studiosi ad interessarsi del *Sant'Antonio Abate* lo riferiscono alla produzione di Pordenone intorno al 1520 (Fiocco, 1938, 1939; Menegazzi, 1964; Lucco, 1980); ma Caterina Furlan non è in completo accordo. La studiosa riconosce che l'affresco ha una certa "grandiosità magniloquente", riprendendo lei stessa le parole usate da Coletti (1959), ma i caratteri tipici della pittura ad affresco di Pordenone non sono presenti, specialmente in confronto con gli affreschi, documentati, della cappella Malchiostro del Duomo di Treviso (Furlan, 1988). Ritiene quindi più corretto introdurre il *Sant'Antonio Abate* nel catalogo di Francesco Beccaruzzi, comparandolo anche con l'affresco esistente nella chiesa di Vazzola

raffigurante *San Nicola da Bari tra i santi Girolamo e Caterina* (scheda 6.7.4.) (Furlan, 1988).

Fossaluzza concorda con Furlan e colloca l'opera negli anni Trenta del Cinquecento. Riconosce che la "sicurezza ideativa" è riconducibile solo a Pordenone, ma per alcuni dettagli significativi come: l'esecuzione del volto, che presenta qualche incertezza, la tecnica esecutiva dell'affresco e il tratteggio, usato per accentuare la volumetria, sono accostabili alle abilità pittoriche di Beccaruzzi (Fossaluzza, 1993).

BIBLIOGRAFIA

FIOTTO, 1938, p. 121; FIOTTO, 1939, pp. 57, 59; FIOTTO, 1943, pp. 47, 49, 114; MENEGAZZI, 1952, p. 121; MURARO, 1953, p. 13; BOTTER, 1955, p. 23; COLETTI, 1959, p. 22; BERENSON, 1957, I, p. 146; BERENSON, 1958, I, p. 151; MENEGAZZI, 1964 b, p. 207 - 210; FIOTTO, 1969, I, pp. 57, 59, 137; LUCCO, 1980 a, tav. 24; MANZATO, 1982, p. 159; MANZATO, 1986, pp. 45 - 46; FURLAN, 1988, p. 339; FOSSALUZZA 1993, pp. 113, 124; COHEN, 1996, I, p. 167, nota 60; SOLIGON, 2003, p. 142.

6.8.39. AFFRESCHI CON SOGGETTO MITOLOGICO

Treviso, Palazzo Filodrammatici, già Bettignoli

Affresco

Restauri: 1987

I resti degli affreschi che un tempo decoravano la facciata del palazzo Filodrammatici di Treviso vengono attribuiti a Francesco Beccaruzzi da Fossaluzza, per lo stile esecutivo simile a quelli, già a lui attribuiti, a Conegliano, in particolare nella Madonna della Neve e nel sottoportico di Casa Sbarra (scheda 6.7.2.) (Fossaluzza, 1993). Nel commento ai manoscritti di Cavalcaselle, Fossaluzza, vedeva nei frammenti uno “stile più sdolcinato in senso tizianesco o meglio alla Bonifacio Veronese, rispetto alle caratterizzazioni più graffianti del Fiumicelli” (Fossaluzza, 1989).

Di quella che in origine doveva essere una ricca decorazione ad affresco ne dà testimonianza già Ridolfi (1648). Nel breve testo dedicato alla vita di Fiumicelli si legge: “Dipinse a chiaro scuro sopra la casa de ‘Zignoli, da’ lati della porta prospettive di colonne; e sopra à due pedestalli, Cavalli in atto di correre; e tra le due fenestre il saettar de’ figliuoli di Niobe da Apollo, e da Diana portati da infuriati cavalli, ove in una cartella è registrato. *Discite iustitiam moniti, et non temnere divos*. In altra parte è il fulminar de’ Giganti, e quando Zeusi tolse dalle cinque Citelle le parti più belle, per formar la figura di Giunone à gli Agrigentini [...]” (Ridolfi, 1648).

Le stesse parole, con irrilevanti modifiche, vengono usate da Federici nel 1803; a lui va il merito di identificare il palazzo in modo corretto: quello dei nobili Bettignoli a S. Pancarzio e di denunciare il degrado in cui si trovavano gli affreschi, appena visibili in trasparenza.

Anche Sernagiotto, nelle *Passeggiate*, non manca di ricordare la ricca decorazione del palazzo, ma ne modifica l’attribuzione ormai ribadita da secoli, per lui si tratta di un lavoro di Jacopo Lauro, pittore trevigiano (Sernagiotto, 1869).

I commentatori successivi non ne fanno cenno e l’unica spiegazione plausibile è la loro copertura sotto uno strato di intonaco verso la fine del XIX secolo, altrimenti Cavalcaselle ne avrebbe fatto riferimento nei suoi appunti sulle facciate trevigiane (Fossaluzza, 1989). Le malte ottocentesche furono rimosse solo negli anni Ottanta del secolo scorso ma con la loro eliminazione è andata persa anche la nitidezza delle raffigurazioni (Netto, 1988).

BIBLIOGRAFIA

RIDOLFI, 1648, I, p. 216; MELCHIORI, ms., 1720, f. 56; FEDERICI, 1803, II, p. 46; SERNAGIOTTO, 1869, pp. 44 – 45; VON HANDELN, 1914, I, p. 238; COLETTI, 1935, pp. 78 – 79; NETTO, 1988, p. 242; FOSSALUZZA, 1989, pp. 36, 56 nota 60; FOSSALUZZA 1993, p. 117.

6.8.40. Scuola friulana (?)

RITRATTO D'UOMO CON CESPUGLIO DI LIMONI

Ubicazione sconosciuta

Olio su tela, 82 x 102 cm.

Provenienza: Budapest, collezione Marczell von Nemes; 21 novembre 1918 vendita all'asta a Monaco

Tradizionalmente, per la ritrattistica, si usano tele rettangolari con sviluppo verticale, mentre in questo caso è usata in senso orizzontale, elemento che non si può non sottolineare e dare il giusto peso.

L'uomo si trova al centro in corrispondenza di quello che sembra essere un pilastro, indossa un vestito nero, ampio sulle braccia per farsi attillato sugli avambracci, dai polsini sbuffa la camicia, alla quale va ricondotto forse anche il colletto in pizzo. In testa porta un copricapo nero che equilibra la folta barba. La mano destra, coperta da un guanto, appoggiata sul fianco tiene un foglio piegato, forse una lettera; mentre nella sinistra tiene un limone appeso all'albero entro un vaso che conclude la composizione sulla destra della tela.

Sulla parte sinistra, tramite l'espedito della finestra, si intravede un paesaggio solcato da un fiume placido oltre il quale si sviluppano un bosco e le montagne.

Il dipinto non è molto studiato a causa della sua costante permanenza in collezioni private. È comparso al pubblico solo in occasione delle due vendite all'asta, il 15 giugno 1913 a Parigi e il 21 novembre 1918 a Monaco, per conto della famiglia Nemes (Pallucchini – Rossi, 1983).

In queste due occasioni il ritratto venne presentato come opera di Giovanni Cariani, ma nella monografia a lui dedicata da Pallucchini e Rossi (1983) lo confutano in favore di una generica scuola friulana.

La presenza dell'opera all'interno del catalogo di Francesco Beccaruzzi è dovuta a Lucco (1985) che lo toglie a Cariani perché alcuni elementi, per primo la scelta del formato, sono estranee alle scelte ritrattistiche veneziane, ma anche Beccaruzzi è influenzato da quest'arte.

L'estraneità al coneglianese è evidente e Fossaluzza (1993) propone di assegnarlo ad Antonio Saccense da Pordenone.

Per la datazione proporrei entro la metà del Cinquecento; Lucco lo colloca intorno al 1530 mentre Fossaluzza posticipa la data, perché ritiene il ritratto contemporaneo alla pala di Camino di Oderzo (scheda 6.8.9.), già attribuita ad Antonio Saccense, quindi intono alla

metà degli anni Quaranta, in ogni caso prima del suo trasferimento in Lombardia (Fossaluzza, 1993).

BIBLIOGRAFIA

TROCHE, 1932, p. 7 n. 32; TROCHE, 1934, pp. 117, 123 n. 79; PALLUCCHINI – ROSSI, 1983, p. 285; LUCCO, 1985, p. 144; FOSSALUZZA, 1993, pp. 117, 126 nota 102.

6.8.41. RITRATTO DI GENTILDONNA CON PUTTO ALATO E CAGNOLINO

Ubicazione sconosciuta

Olio su tela, 65, 5 x 64 cm.

Provenienza: 1984 Londra, Asta Christie's

Il dipinto comparso alla vendita Christie's del 15 giugno del 1984 con attribuzione a Francesco Beccaruzzi è ricordato nella Fototeca Zeri ma nessun studioso del pittore coneglianese si è mai interessato a quest'attribuzione forse anche per le evidenti differenze che intercorrono tra questo dipinto e quelli a lui ricondotti con certezza.

Non ha mai dimostrato, in effetti, interessi per una posa così articolata: la donna ripresa a mezza figura di schiena, compie una torsione per permettere all'osservatore di guardarla in viso. La composizione è inoltre arricchita dalla presenza sulla sinistra di un putto alato e sulla destra di un cagnolino. Interessante è anche il gesto del putto che svela la schiena della donna spostando il velo che celava la scollatura quadrata del vestito, moda che la colloca entro la fine degli anni Trenta.

La giovane donna è inserita in un ambiente domestico, o almeno è quello che ci fa pensare la presenza alle sue spalle del tavolino ricoperto di fiori e la quinta che si apre in una pseudo finestra lasciando intravedere il paesaggio montuoso.

BIBLIOGRAFIA

CAT. F. F. ZERI, n. 35076; CHRISTIE'S, 1984, p. 39, n. 91.

6.8.42. Lorenzo Lotto

SAN ROCCO NEL DESERTO CURATO DA UN ANGELO

Ubicazione sconosciuta

Olio su tela

Provenienza: Venezia, Galleria Giovanelli

La tela si sviluppa in verticale e l'attenzione dello spettatore è convogliata nella diagonale che parte dall'angolo in basso a sinistra a quello in alto a destra. Ai due punti opposti si trovano di fatti i due personaggi protagonisti del dipinto: in primo piano, seduto a terra con la schiena appoggiata a un tronco, si trova san Rocco colpito dalla peste che con un'ammirevole torsione del corpo rivolge il volto verso l'angelo che giunge a soccorrerlo. Il santo si ripara gli occhi come fosse accecato dalla luce divina, mentre la creatura celeste sembra volergli piombare addosso.

In secondo piano si sviluppa un boschetto nel quale passeggia un giovane, forse un pellegrino o un pastore visto la presenza di un bastone, che giunge dalla città dipinta in lontananza.

Inserito nel catalogo di Beccaruzzi da Berenson già nel 1897, e nelle successive edizioni, è ripreso anche da Botteon nel 1913. Viene ricordato come attribuito al coneglianese da Frizzoni nel commento al lavoro su Lotto di Berenson (Botteon, 1913); ma già Crowe e Cavalcaselle (1912) lo riconducevano alla mano di Lotto. A lui viene definitivamente riconosciuta con Fiocco nel 1921, che rafforza la tesi con considerazioni stilistiche: la posizione del corpo di San Rocco e la torsione insolita e scomoda dell'angelo, le tinte e la precisione della resa delle forme che ricordano più un "antonelliano rinnovato come fu Lotto non un giorgionesco focoso come Pordenone" (Fiocco, 1921).

Fiocco nel saggio ci informa che l'opera precedentemente veniva attribuita anche a Pordenone, e sono concorde nel riconoscere che non si tratta certamente del pittore friulano e tanto meno di Beccaruzzi.

Anche Federico Zeri nella scheda del suo catalogo relativa all'opera, n. 41553, la attribuisce a Lorenzo Lotto e la colloca entro la prima metà del Sedicesimo secolo.

L'ultima attestazione del *San Rocco nel deserto curato da un angelo* è data da Pallucchini (1975), che lo ricorda come già proprietà della Galleria Giovanelli, escludendolo dal catalogo di Lotto e riporta che Banti – Boschetto (1953) riconducevano più genericamente il dipinto all'ambito bergamasco, forse Previtali.

BIBLIOGRAFIA

CAT. F. F. ZERI, n. 41553; MORELLI, 1891, p. 283 nota 1; BERENSON, 1895, p. 306; BERENSON, 1897, p. 80; BERENSON, 1899, p. 89; BERENSON, 1903, p. 89; BERENSON, 1907, p. 89; BERENSON, 1910, p. 89; CROWE – CAVALCASELLE, 1912, III, p. 423; BOTTEON, 1913, p. 512; FIOCCO, 1921, pp. 200 – 201, 205; BANTI – BOSCHETTO, 1953, p. 111; BERENSON, 1957, I, p. 106; BERENSON, 1958, I, p. 109; PALLUCCHINI, 1975, p. 125.

6.8.43. Jacopo Negretti, detto Palma il Vecchio

SAN VINCENZO TRA SAN DOMENICO, PAPA EUGENIO IV, LORENZO GIUSTINIANI E SANT'ELENA

Venezia, chiesa della Madonna dell'Orto

Olio su tela, 230 x 170 cm.

Restauro: 1794 Pietro Edwards; 1867 Fabris; 1956 Pelliccioli e Arrigoni

Ormai da molto tempo la paternità dell'opera non è più messa in dubbio grazie al ritrovamento dei documenti che ne comprovano la commissione a Palma il Vecchio. La collocazione nella chiesa della Madonna dell'Orto nella cappella Valier giustifica la scelta di tutti i santi rappresentati. La costruzione e decorazione della cappella avvenne per volere di Elena Valier, in seguito alla morte del marito, Vincenzo Valier. Il primo documento, datato 21 settembre 1523, prevedeva solo tre figure: san Domenico, san Vincenzo diacono e sant'Elena, ossia i due santi eponimi dei committenti.

A lavoro quasi ultimato la vedova Valier richiese a Palma il Vecchio d'includere nel dipinto anche Lorenzo Giustiniani e Papa Eugenio IV. Queste due aggiunte sono da leggere in relazione alla chiesa e al momento storico. Nella chiesa della Madonna dell'Orto dal 1520 era insediato l'ordine canonico secolare di San Giorgio in Alga che poteva vantare importanti fratelli, tra questi Gabriele Condulmer, uno dei fondatori dell'ordine, più noto come papa Eugenio IV, e Lorenzo Giustiniani, il vero spirito della congrega e grande predicatore, che venne proclamato beato nel 1524, ossia quando Elena Valier richiese l'integrazione della pala (Rylands, 1988).

La successiva esecuzione delle due teste è evidente anche a occhio nudo perché risultano essere di scarsa qualità, come se Palma avesse lasciato alla bottega mettere mano a un'opera che per lui era già ultimata.

Un po' per le due teste che sembrano dei fantasmi, un po' per il cattivo stato di conservazione della tela, l'opera, nonostante la presenza dei documenti che ne comprovano la commissione (scoperti e pubblicati da Angelo Mercati nel 1939), non sempre è stata riconosciuta come autografa di Palma il Vecchio.

Il primo a ricordarla è Marco Boschini che la riconduce giustamente alla mano di Palma il Vecchio, così come in tutte le successive note di vari storici e scrittori. Berenson, vista la scarsa qualità della tela la attribuisce a Beccaruzzi (Berenson, 1897 e ss.), seguito da Botteon (1913); mentre von Hadeln (1914) nel commento a Ridolfi riferisce che universalmente è

riconosciuta come opera di Rocco Marconi. Anche Mariacher la esclude dal catalogo di Palma il Vecchio, decisione ingiustificata dato che il testo è scritto successivamente la pubblicazione dei documenti rinvenuti nell'Archivio Segreto Vaticano (Mariacher, 1968).

La scoperta dei documenti ha anche messo fine ai dubbi relativi all'identificazione del santo centrale che in alcuni casi è stato interpretato come san Lorenzo, ma che in realtà è san Vincenzo diacono. L'errore è commesso, per esempio, da Berenson, di conseguenza da Botteon, e anche da Claude Phillips (1912).

Come già accennato la tela si presenta in cattive condizioni, situazione già lamentata da Boschini nel 1674 che evidenziava la presenza in più punti di bruciature, causate dall'accensione delle candele. Un secolo dopo la situazione non era migliorata e cogliendo l'occasione di un restauro Pietro Edwards (1794) stravolge la pala aggiungendo la balaustra in marmo, la pavimentazione e lo scalino e modificando il camice di san Vincenzo. Con un intervento successivo, Fabris, nel 1867 ritocca la parte superiore della tela completando la manomissione dell'opera (Rylands, 1988; Riccato – Spadavecchia, 1994). I danni e i mutamenti provocati dai due restauri sono stati in parte rimossi nel 1956 ma ormai la superficie pittorica è ampiamente rovinata e indebolita.

BIBLIOGRAFIA

RIDOLFI, 1648, I, p. 139; BERENSON, 1897, p. 89; BERENSON, 1899, p. 89; BERENSON, 1903, p. 89; BERENSON, 1907, p. 89; BERENSON, 1910, p. 89; CROWE – CAVALCASELLE, 1912, III, p. 387; PHILLIPS, 1912, pp. 270 - 271; BOTTEON, 1913, p. 512; VON HADELN, 1914, I, p. 139; BERENSON, 1932, p. 67; BERENSON, 1936, p. 58; BERENSON, 1953, p. 67; BERENSON, 1957, I,

p. 28; BERENSON, 1958 I, p. 28; MARIACHER, 1968, p. 110; RICCATO – SPADAVECCHIA, 1994, pp. 34 – 36; RYLANDS, 1988, pp. 68 – 69, 239.

6.8.44. SAN BERNARDINO DA SIENA TRA SANTA CHIARA E SANTA MARGHERITA DA CORTONA

Venezia, chiesa di San Barnaba

Olio su tela

Provenienza: Conegliano, chiesa di San Francesco (demolita); prima del 1797 Venezia, chiesa di San Barnaba

Osservando la pala di *San Bernardino da Siena tra santa Chiara e santa Margherita da Cortona* colpisce subito la bravura dell'artista nel disegnare ed eseguire la struttura architettonica che definisce lo spazio della raffigurazione. Si tratta di una cappella absidata riccamente decorata con marmi e mosaici che coprono ogni superficie; nel catino absidale è raffigurata l'incoronazione della Vergine entro una cornice di girali e fiori; mentre nelle vele della navata ricorrono elementi fitomorfi e antropomorfi.

Al centro della tela è collocato, su di un podio in marmo, san Bernardino in abiti monacali mentre indica il monogramma di Cristo. Ai due lati si presentano le sante Chiara e Margherita da Cortona.

La provenienza del dipinto è incerta e la scarsa bibliografia sull'opera non aiuta nel chiarire i molti dubbi. Le prime memorie che la ricordano a Venezia stabiliscono la provenienza da una chiesa chiusa a Udine (Moschini, 1815). L'origine friulana è ribadita anche da Zanotto che la attribuisce a Giovanni Marini, attivo a Udine all'inizio del XVI secolo con uno stile vicino a quello dei Bellini; mentre le guide precedenti la collegano all'ambito di Giorgione (Zanotto, 1856).

Dopo un vuoto bibliografico, Lorenzetti (1974) la riferisce dubitosamente a Francesco Beccaruzzi e la dice proveniente dalla chiesa dei padri riformati di Conegliano, ossia dalla chiesa di Santa Maria delle Grazie. Il *Catalogo* di Malvolti non la ricorda e menziona solo le tre tele rientrate da Venezia su richiesta dei cittadini e collocate provvisoriamente nella chiesa di San Giovanni a Conegliano (Malvolti, 1774).

Domenico del Giudice (1729 - 1794) scrive le *Memorie di Conegliano* e riporta anche la vicenda della demolizione della chiesa di Santa Maria delle Grazie ricordando anche un dipinto con "S. Bernardino, S. Chiara e S. Elisabetta fu Regina di Portogalo", che assieme ad un altro dipinto, fu portato a Venezia nella chiesa di San Barnaba (Del Giudice, sec. XVIII).

La seconda santa nominata è diversa da quella identificata oggi dalla critica, ma frequenti sono i cambiamenti di identificazione e gli sbagli nella storia dell'arte.

Anche per quest'opera risultano fondamentali gli studi di Fossaluzza che ribadiscono l'attribuzione a Beccaruzzi, basandosi sulla provenienza coneglianese dell'opera e su alcuni elementi stilistici. Berenson attribuisce invece la pala a Giovanni e Bernardino da Asola, forse confondendola, dice Fossaluzza, con un'altra opera trasferita da Conegliano nella medesima chiesa veneziana, i *Santi Jacopo, Pietro e Antonio Abate* con sopra una lunetta rappresentate la *Deposizione* (Berenson, 1957). Fossaluzza riconosce il riferimento ai due artisti bresciani, almeno per quanto riguarda la disposizione delle figure nello spazio e per i panneggi, ma l'autografia del coneglianese è evidente nella penetrazione psicologica dei personaggi (Fossaluzza, 1981).

Nella pubblicazione successiva su Beccaruzzi, ribadisce l'attribuzione e la datazione intorno al terzo decennio del Cinquecento, in base al confronto dei volti con altre opere dello stesso periodo. Ricorda inoltre che nonostante faccia riferimento ai due artisti bresciani non dimentica gli esempi di Pordenone, al quale si può accostare la monumentalità dell'architettura, derivata dalla pala di Moriago (Fossaluzza, 1993).

A mio parere molti elementi del dipinto sono estranei al modo pittorico di Beccaruzzi, come l'elaborata struttura architettonica, la linea rigida dei personaggi e anche la tavolozza composta da colori chiari stesi senza troppi contrasti.

BIBLIOGRAFIA

DEL GIUDICE, ms., sec. XVIII, f. 3v; MALVOLTI, ms, 1774 b, c. 6; MOSCHINI, 1815, II, p. 273; ZANOTTO, 1856, p. 492; BERENSON, 1957, I, p. 88; BERENSON, 1958, I, p. 91; MENEGAZZI, 1964, pp. 10 - 11; Faldon, 1968, pp. 51 - 52; LORENZETTI, 1974, p. 565; BALDISSIN MOLLI, 1980, p. 219; FOSSALUZZA 1981, p. 76; CUOZZO - GRAMIGNA, 1991 / 1992, pp. 18 - 22; FOSSALUZZA 1993, p. 114; BALDISSIN MOLLI, 1999, p. 510.

6.8.45. Francesco Pagani, detto Francesco da Milano

CRISTO DEPOSTO TRA I SANTI LAZZARO E GIOBBE

Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. n. 180)

Olio su tavola, 145 x 162 cm.

Provenienza: 1838 Conegliano, chiesa di San Francesco; 1838 Venezia, Gallerie dell'Accademia

Restauri: 1859 V. Azzola

La tavola di formato quasi quadrato conservata oggi a Venezia era in origine su tela, almeno stando alle informazioni fornite Malvolti (1774). E' lui a darne la prima testimonianza dell'esistenza dell'opera su segnalazione di Fra' Roberto Bertini che la inserisce al numero 4 dell'inventario delle opere pittoriche presenti nella chiesa di San Francesco a Conegliano (Baldissin Molli, 1980). La pala raffigurante la Pietà si trovava sopra l'altare della famiglia Angeli, nobili coneglianesi, ma il dipinto è commissionato da Andrea Del Salico.

Malvolti, anche se essenziale nella descrizione, permette di identificare il quadro con quello oggi presente a Venezia, ricordando che oltre alla Vergine e Gesù Cristo tolto dalla croce sono presenti due santi, dei quali non fornisce i nomi, tralascia di indicare la presenza dei due angeli e il brano paesaggistico (Malvolti, 1774). I due santi sono stati identificati in vario modo dalla critica ma, grazie alla pubblicazione di parte del testamento del committente, si posso definitivamente riconoscere come Lazzaro e Giobbe (Baldissin Molli, 1999).

Andrea Del Salico in data 29 luglio 1457 redige il testamento con il quale ordina l'esecuzione di "palla unam cum una Pietate et a destri ipsus Pietatis et a sinistris fieri facendo figuras beatorum sanctorum martirum Iob et Lazari" da collocare nella cappella di san Bernardino, adibita anche a sacrestia. Il testamento di Andrea Del Salico è datato intorno alla metà del Quattrocento, mentre la paletta conservata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia è ritenuta un'opera eseguita più di un secolo dopo. La certezza che si tratti della stessa opera nominata nel contratto è data dalla presenza, particolare e inconsueta, dei due santi Lazzaro e Giobbe. Il ritardo della commissione si può giustificare sempre tramite il documento testamentario che vede come unica erede la figlia Silvestra e prevede che, se alla sua morte non avesse lasciato eredi, tutti i beni sarebbero passati ai frati di San Francesco di Conegliano che avrebbero dovuto investire quanto ricevuto nell'arredo e abbellimento della cappella di san Bernardino. Molto probabilmente la figlia non rispettò le volontà del padre e

solamente nel momento in cui i frati entrarono in possesso del denaro dei Del Salico poterono affidare l'esecuzione dell'opera (Baldissin Molli, 1999).

La Pietà viene nuovamente ricordata dall'Anonimo del 1794, che ricorda l'attribuzione a Squarcione, diversamente dal generico "di mano antica ma non nota" fornita da Malvolti. Ancora più ambiziosa è l'attribuzione avanzata da Federici (1803) che la inserisce nelle molte opere lasciate a Conegliano da Giovanni Bellini.

In seguito alle soppressioni napoleoniche anche questa tavola raggiunse Venezia, selezionata da Pietro Edwards che la riteneva un lavoro di Girolamo da Treviso il Giovane. Nel 1838 fu destinata definitivamente alle Gallerie dell'Accademia dove mutò nuovamente attribuzione in favore di Francesco Beccaruzzi suggerita da Berenson (1897 e ss.); contestato anche da Botteon (1913) che lo riteneva lavoro di Girolamo da Treviso.

La vicenda attributiva continua e nelle schedature si preferisce indicare un generico "ignoto del '500" vicino ai modi Francesco Santacroce (Paoletti, 1903); finché Hadeln (1913) non riesce a individuare il nome dell'artista corretto, Francesco da Milano (Lucco, 1983). All'epoca, gli studi relativi a questi artisti, erano ancora agli esordi e poco si conosceva sia a livello biografico che artistico, ma le intuizioni di Hadeln sostenute da confronti con le opere che andavano formando il suo *corpus* artistico, furono successivamente confermate anche da Fiocco (1951), Menegazzi (1971) e Fossaluzza (1981) ed ora accette unanimemente dalla critica.

BIBLIOGRAFIA

MALVOLTI, ms., 1774 b, c. 4; ANONIMO, ms., 1794; FEDERICI, 1803, I, p. 228; BERENSON, 1897, p. 88; BERENSON, 1899, p. 88; BERENSON, 1903, p. 88; PAOLETTI, 1903, p. 152; BERENSON, 1907, p. 88; BERENSON, 1910, p. 88; BOTTEON, 1913, p. 512; FIOCCO, 1951, p. 170; BERENSON, 1957, I, p. 80; BERENSON, 1958, I, p. 83; MOSCHINI MARCONI, 1962, pp. 116 – 117; MENEGAZZI, 1964, p. 7; MENEGAZZI, 1971, p. 38; BALDISSIN MOLLI, 1980, p. 219; FOSSALUZZA, 1981, p. 82 nota 38; BALDISSIN MOLLI, 1982, pp. 14, 22; LUCCO, 1983, pp. 136 – 137; BALDISSIN, 1999, 509 – 510.

6.8.46. Marco Palmezzano

RITRATTO DI FERRANTE D'AVALOS, già RITRATTO DI CESARE BORGIA

Venezia, Museo Correr (inv. n. I, 44)

Olio su tavola, 46 x 32 cm.

Provenienza: 1848 Venezia, collezione privata del generale G. Pepe; 1848 – 1852 Venezia, Municipio, dono di G. Pepe; 1852 Venezia, Museo Correr

Restauro: 1956 G. Pedrocco

La piccola tavola in legno di quercia olandese è occupata dalla figura a mezzo busto di un uomo ritratto di profilo. La sua nobiltà è espressa attraverso la ricchezza degli abiti, ricchi di ricami ed eseguiti con massima precisione. Ricercato e raffinato è anche il copricapo dalla foggia orientale.

La fine raffigurazione e l'attenzione ai dettagli hanno fatto pensare alla mano di Leonardo da Vinci. Quest'attribuzione è scritta sul retro della tavola e forse risale all'ultimo proprietario del ritratto prima del dono alla città di Venezia. Infatti, come testimoniano alcune note, con il lascito, G. Pepe, pensava di donare un ritratto di Cesare Borgia di mano di Leonardo.

Dopo esser stato esposto in Municipio passa al Museo Correr, dove l'allora direttore Vincenzo Lazzari, confermava sia l'attribuzione che l'identificazione per la presenza sul retro di una scritta "E' ORIG. LE DI LONARdo da VINCI" (Lazzari, 1859). Non concorda Giovanni Morelli che rifiuta l'assegnazione leonardesca senza però proporre un nuovo nome; sempre a lui va riconosciuto il merito della corretta individuazione dell'effigiato. Non si tratta di Cesare Borgia, bensì di Ferrante d'Avalos, marchese di Ferrara (Morelli, 1890). Il riconoscimento è corretto, perché confermato anche da incisioni e altre raffigurazioni del marchese, ma non aiuta a chiarire l'artista autore del ritratto.

Il nome del maestro viene scartato, senza però escludere gli artisti che gravitavano intorno a lui, quindi Jacobsen (1894) propone De Predis. E' Berenson che toglie l'opera dall'ambito lombardo per attribuirlo in un primo momento a Beccaruzzi (Berenson, 1897; 1899; 1903; 1907; 1910), ripreso da Botteon (1913), per poi cambiare e affidarlo a Marco Palmezzano (Berenson, 1932 e ss.)

Il nome dell'artista romagnolo non fu accolto senza discussioni dagli studiosi, alcuni dei quali preferirono mantenere comunque l'opera nell'ambito lombardo e precisamente nella cerchia di Leonardo per il disegno raffinato e ben eseguito. Queste qualità del dipinto hanno

anche indotto a ipotizzare un legame dell'artista esecutore con la pittura olandese (Mariacher, 1957).

Oggi, in base alla catalogazione del Museo Correr, l'opera è attribuita a Marco Palmezzano e riferita intorno alla metà degli anni Venti del Cinquecento, ma forse sarebbe più corretto ricollegare il ritratto all'arte nord europea, in particolar modo a quella francese.

BIBLIOGRAFIA

CAT. MUVE, n. 2362; LAZARI, 1859, p. 10; MORELLI, 1890, pp. 168 – 169, 231; JACOBSEN, 1894, p. 263; BERENSON, 1897, p. 87; MORELLI, 1897, p. 130; BERENSON, 1899, p. 87; BERENSON, 1903, p. 87; BERENSON, 1907, p. 87; BERENSON, 1910, p. 87; BOTTEON, 1913, p. 512; BERENSON, 1932, p. 416; BERENSON, 1936, p. 358; PALLUCCHINI, 1946, p. 113; BERENSON, 1953, p. 416; MARIACHER, 1957, pp. 153 – 154.

6.8.47. Polidoro da Lanciano

MADONNA COL BAMBINO E I SANTI CATERINA, GIOVANNINO, GIUSEPPE,
NICOLA E DOMENICO

Venezia, Museo Querini Stampalia (n. inv. 68/106)

Olio su tela, 114 x 167 cm.

Al centro della tela, in corrispondenza dell'albero di quercia si trova la Sacra famiglia. La Vergine solleva il velo che copre Gesù, sulle sue ginocchia, per renderlo più visibile a san Giovannino, trattenuto da santa Caterina che chiude la composizione sulla sinistra. Alla santa corrisponde san Giuseppe colto in una posizione particolare, forse fino a un attimo prima appoggiava la testa alla mano destra. Un po' distanziati, a chiudere la raffigurazione sulla destra, sono rappresentati, in piedi, san Nicola da Bari e san Domenico, resi riconoscibili dagli attributi. La scena è inserita in un ampio paesaggio del quale si vedono i monti digradare verso la pianura.

L'opera giunge nella collezione Querini Stampalia come lavoro della scuola di Bonifacio de' Pitati o di Tiziano. Ad inserirla nel catalogo di Beccaruzzi è Berenson già dal 1897, posizione che sostiene e porta avanti fino al 1936, ma non è seguito da nessun critico, ad eccezione di Botteon, che però la ricorda nel breve catalogo senza nessuna convinzione. Successivamente l'opera fu attribuita anche a Paris Bordon da Lorenzetti (1926) e accolta come tale da Berenson negli *Indici* del 1957 e 1958, ma rifiutata da Mariani Canova (1964) per la "grossolanità nei tipi e poca finezza nella pennellata". Anche per quest'opera non si hanno molti studi, nonostante l'appartenenza a un'importante Fondazione, in ogni caso la più recente attribuzione la riferisce alla mano di Polidoro de' Renzi intorno al 1540 (Trevisan, 2010), già proposta senza successo da Lafenestre (1897).

BIBLIOGRAFIA

CAT. F. CINI, n. 418630; BERENSON, 1897, p. 88; LAFENESTRE – RICHTENBERGER, 1897, pp. 264 – 265; BERENSON, 1899, p. 88; BERENSON, 1903, p. 88; BERENSON, 1907, p. 88; BERENSON, 1910, p. 88; BOTTEON, 1913, p. 513; LORENZETTI, 1926, p. 355; BERENSON, 1936, p. 58; BERENSON, 1957, I, p. 49; BERENSON, 1958, I, p. 50; MARIANI CANOVA, 1964, p. 132; CATALOGO, 1979, p. 45; TREVISAN, 2010, p. 65.

6.8.48. Rocco Marconi

SANTA CONVERSAZIONE CON I SANTI SEBASTIANO E ROCCO CHE PRESENTANO UN DONATORE E SANTA CATERINA D'ALESSANDRIA

Vercelli, Museo Civico Francesco Borgogna (inv. n. 68/106)

Olio su tela, 196 x 132 cm.

Provenienza: ante 1897 Venezia, collezione Manfrin; 1897 Vercelli, Museo Civico Francesco Borgogna

Il pittore scelse una tela con sviluppo orizzontale per poter inserire comodamente tutti i personaggi richiesti dall'ignoto committente. Nel dipinto, infatti, sono inserite ben sette figure suddivise in due gruppi: sulla parte sinistra la Sacra Famiglia e santa Caterina, a destra i santi Sebastiano e Rocco che presentano il committente. Il legame tra i due gruppi è Gesù Bambino che si trova esattamente al centro contro lo sfondo nero.

Questa suddivisione è rafforzata anche dalla differenziazione dello sfondo: la Sacra Famiglia è posta davanti un edificio caratterizzato da colonne, mentre alle spalle dei santi e del donatore si apre un paesaggio collinare punteggiato da alberi e figure secondarie.

La *Sacra conversazione con i santi Sebastiano e Rocco che presentano un donatore e santa Caterina d'Alessandria* faceva parte della collezione Manfrin di Venezia, ma già nel 1897 viene venduta ed acquisita dal Museo Civico Francesco Borgogna di Vercelli come opera di Lorenzo Lotto (Tempestini, 1974). Furono Crowe e Cavalcaselle (1871) a formulare per primi tale attribuzione, anche se non potevano confermarla con certezza a causa delle cattive condizioni in cui versava la tela.

Già dal 1897 Berenson assegna il dipinto a Beccaruzzi, mantenendo l'inclusione nell'elenco, fino al 1953, anche dopo il cambio di proprietà (fino al 1910 Berenson lo segnala comunque come ancora presente nella Galleria Manfrin di Venezia) e nonostante le diverse attribuzioni sostenute da altri storici.

La *Sacra conversazione* è stata successivamente inserita nel catalogo di Palma il Vecchio (Viale, 1934; Banti – Boschetto, 1953) per poi esserne esclusa da Mariacher (1968) perché “la composizione molto addensata rispetto le consuetudini del pittore” non lo convincono, nonostante non manchino accenni palmeschi, in particolare nel volto di san Rocco.

L'opera è ricondotta alla mano di Rocco Marconi nell'intervento di Anchise Tempestini nel *Burlington Magazine* (1974) ma Laura Berardi riferisce ancora la paternità a Palma il Vecchio anche se ricorda che alcuni critici non ne riconoscono l'autografia a causa di alcune cadute di qualità (Berardi, 1985). Fra questi si inserisce Caterina Furlan che ritiene l'opera di

Rocco Marconi anche se molto vicino al genere di Palma il Vecchio, giustificato con l'entrata nella sua bottega dopo la morte di Giovanni Bellini (Furlan, 1988).

BIBLIOGRAFIA

CATALOGO, 1856, n. 173; CROWE - CAVALCASELLE, 1871, II, p. 524; NICOLETTI, 1872, p. 5; BERENSON, 1897, p. 88 (Venice, Manfrin Gallery); BERENSON, 1899, p. 88 (Venice, Manfrin Gallery); BERENSON, 1903, p. 88 (Venice, Manfrin Gallery); BERENSON, 1907, p. 88 (Venice, Manfrin Gallery); BERENSON, 1910, p. 88 (Venice, Manfrin Gallery); CROWE - CAVALCASELLE, 1912, III, pp. 420 - 421; BOTTEON, 1913, p. 512 (Venezia, Galleria Manfrin); BERENSON, 1932, p. 67; VIALE, 1934, p. 85; BERENSON, 1936, p. 58; BANTI - BOSCHETTO, 1953, p. 111; BERENSON, 1975, I, p. 126; BERENSON, 1958, I, p. 130; MARIACHER, 1968, p. 83; TEMPESTINI, 1974, p. 391 - 393; BERARDI, 1985, pp. 25 - 27; FURLAN, 1988, pp. 129, 155 nota 13.

6.8.49. Parrasio Micheli

SAN LORENZO

Vicenza, chiesa di San Lorenzo

Olio su tela, 270 x 200 cm.

Provenienza: Venezia, Palazzo dei Camerlenghi, Magistrato del Monte Nuovissimo; 1817 - 1919 Vienna, Akademie der Künste; 1919 – 1927 Venezia, Gallerie dell'Accademia; 1927 Vicenza, chiesa di San Lorenzo

Restauri: 1780 Pietro Edwards

San Lorenzo è raffigurato stante davanti a un muro in rovina infestato dalle erbacce, gli attributi che porta con sé non permettono dubbi sulla sua identificazione.

Il santo indossa una dalmatica violacea in velluto, decorata con inserti ricamati con filo d'oro raffiguranti i santi Pietro e Paolo e l'Annunciazione. Nella mano sinistra regge il turibolo, con aria pensierosa e triste si rivolge con il volto verso la graticola che sostiene con il braccio destro; nella stessa mano, per rendere ancora più esplicito il concetto, tiene un ramo di palma, in memoria del suo martirio.

In origine il dipinto era centinato; fu ampliato e reso rettangolare nel 1927 quando, in seguito alla perdita del dipinto del Maganza, la chiesa di San Lorenzo a Vicenza si trovò sguarnita di un'opera d'arte raffigurante il suo patrono (Trevisan, 2011).

Il dipinto si trovava in origine a Venezia, nel Palazzo dei Camerlenghi precisamente nelle stanze dedicate al Magistrato del Monte Nuovissimo. Testimonianza della sua collocazione si rintraccia già in Marco Boschini (1664) anche se le indicazioni non sono inequivocabili, menziona solo il soggetto. Si trovava affisso alla parete della seconda stanza del Magistrato affiancato ad un altro dipinto il *San Francesco in orazione nel deserto* attribuito a Francesco Beccaruzzi e oggi a Ca' Rezzonico, Venezia (scheda 6.7.6). Con questo dipinto condivide alcuni elementi dello schema compositivo. La figura del santo si adatta all'ampiezza della tela ed è racchiuso entro un muro che ne definisce lo spazio di azione, anche la gamma cromatica della tavolozza è simile. Per questo molti autori ipotizzarono una medesima paternità per entrambe le tele.

I due dipinti, che per secoli condivisero lo stesso ambiente, furono separati nel 1817 quando il San Francesco fu affidato alla chiesa veneziana dei Santi Giovanni e Paolo, mentre il san Lorenzo fu inviato nel 1838 a Vienna, all'Accademia Imperiale (Fiocco, 1919).

Giunto a Vienna come opera di Paolo Veronese (Céréssole, 1867), fu nuovamente studiato e attribuito ad Antonio Vassillacchi meglio noto come Aliensse (Arslan, 1956).

All'inizio del secolo passato Gustav Ludwig ricostruì la cronologia della decorazione del Palazzo dei Camerlenghi ed è a lui che si deve la scoperta del committente della pala, Lorenzo Loredan, eletto magistrato il 20 luglio 1551 (come da tradizione, per celebrare l'acquisizione di una carica importante, veniva commissionato un dipinto) (Ludwig, 1902).

Un successivo importante contributo è dato da von Hadeln che restituisce il dipinto a Parrasio Micheli, proposta accettata universalmente dalla critica. La scelta, dell'autore, è basata su indagini storiche, stilistiche e cronologiche (von Hadeln, 1912). Il progetto di decorazione del Palazzo dei Camerlenghi era stato affidato a Bonifacio de' Pitati, ma verso la fine degli anni Quaranta i Provveditori al Sal affiancarono all'artista altri pittori tra questi Parrasio Micheli per aiutarlo nell'impresa (Trevisan, 2011).

Il dipinto viene introdotto tra le prime opere dell'artista, ossia quando risente ancora dell'influenza della pittura di Tiziano, prima di dirigersi verso quella di Paolo Veronese (Trevisan, 2011).

Se per questo dipinto non si presentano più dubbi rilevanti quali le vicende storiche, la committenza e l'autore, lo stesso non si può dire per il dipinto che faceva coppia con lui. Se fin dalle origini erano accoppiati bisogna presumere che anche il *San Francesco in orazione nel deserto* sia stato commissionato nel 1551 per onorare l'elezione di un magistrato, probabilmente il "ser Franciscus Superantio" nominato da Ludwig nel saggio sulla ricostruzione della decorazione del Palazzo dei Camerlenghi (Ludwig, 1902). Se la realizzazione del dipinto è avvenuta appositamente per questo ambiente e si riconosce la paternità a Beccaruzzi bisogna presumere un soggiorno veneziano dell'artista coneglianese; oppure considerare la provenienza dall'entroterra del dipinto, escludendo però con certezza la chiesa di San Francesco di Conegliano.

BIBLIOGRAFIA

BOSCHINI, 1664, p. 276; CÉRÉSOLE, 1867, pp. 98, 108; VON LÜTZOW, 1900, pp. 6 – 7; LUDWIG, 1901, p. X; LUDWIG, 1902, pp. 50 - 51; VON HADELN, 1912, pp. 156 – 157; FIOCCO, 1919, p. 18; ARSLAN, 1956, p. 129; MOSCHINI MARCONI, 1962, p. 143; TREVISAN, 2011, pp. 224 – 226.

6.8.50. SAN SEBASTIANO

Vienna, collezione Harrach

All'interno di una nicchia è collocato san Sebastiano trafitto dalle frecce, il suo volto però non mostra l'immaginabile sofferenza provocata dal martirio, anzi, volgendo il volto verso il cielo, si dimostra riconoscente dell'intervento divino.

Il dipinto è tratto dal disegno con medesimo soggetto conservato al Musée Bonnat - Helleu di Bayonne (scheda 6.8.3.). Per gli studiosi i due lavori sono prodotti sicuramente dalla stessa mano, e per questo sono sempre trattati in coppia.

Fiocco (1939), come per il disegno, attribuiva il dipinto ad un allievo di Tiziano, o un suo seguace, Natalino da Murano, forse in ragione della derivazione di questi dal dipinto di Tiziano eseguito per la chiesa di San Nicolò dei Frari, Venezia.

Accostato più volte a Pordenone di recente viene ipotizzato l'inserimento nel catalogo di Beccaruzzi, Fossaluzza, infatti, ritiene che per "la tipologia del volto e per l'accentuato grado di resa tonale" possa essere ricondotto alla maniera del coneglianese intorno agli anni Trenta (Fossaluzza, 1993).

BIBLIOGRAFIA

FIOTTO, 1939, pp. 93, 151; FIOTTO, 1943, pp. 77, 124; BEAN, 1960, n. 219; FIOTTO, 1969, pp. 93, 151; WETHEY, 1969, p. 156; FOSSALUZZA, 1981, p. 83 nota 54; FURLAN, 1988, p. 231; FOSSALUZZA, 1993, p. 114; COHEN, 1996, p. 861.

6.8.51. RITRATTO DI GENTILDONNA

Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie

Olio su tela, 105 x 82 cm.

La giovane donna è ritratta frontalmente a mezza figura; seduta all'aperto, forse in terrazzo e sembra essere assorta dai suoi pensieri malinconici.

L'eleganza dell'abito, decorato sulle maniche da ampi e numerosi tagli che lasciano sbuffare la candida camicia su tutta la lunghezza delle braccia, è completato dalla martora che porta sulla spalla destra, simbolo del suo benessere economico.

Il volto candido della dama spicca contro la cortina scura che lascia intravedere solo una piccola porzione di paesaggio dominato dal rudere di una facciata ad archi, probabilmente una rovina romana.

Il dipinto, segnalato da Berenson come opera di Beccaruzzi (1897 e ss.), è stato attribuito anche al Moretto (nota sul retro della fotografia nel Cat. F. F. Zeri), per essere poi ricondotta in modo generico all'ambiente bresciano.

Più di recente, Otto Benesch (1957), la ritiene un capolavoro di Lorenzo Lotto eseguita verso la fine del suo periodo bresciano.

BIBLIOGRAFIA

CAT. F. F. ZERI, n. 35079; BERENSON, 1897, p. 89; BERENSON, 1899, p. 89; BERENSON, 1903, p. 89; BERENSON, 1907, p. 89; BERENSON, 1910 p. 89; BOTTEON, 1913, p. 512; BENESCH, 1957, p. 412.

6.8.52. Francesco Pagani, detto Francesco da Milano

BATTESIMO DI CRISTO

Vittorio Veneto, chiesa di san Giovanni

Olio su tavola, 312 x 185 cm.

La pala raffigurante il *Battesimo di Cristo*, collocata sull'altare maggiore della chiesa di San Giovanni a Serravalle di Vittorio Veneto, è stata attribuita in passato a Beccaruzzi da Berenson (1897 e ss.).

La discrepanza stilistica ed esecutiva di questa con le opere note di Beccaruzzi è evidente, ma a comprovare l'inesattezza dell'attribuzione interviene anche un documento d'archivio che testimonia la commissione da parte dei frati del convento a Francesco da Milano.

Il documento, datato 4 febbraio 1529, fu pubblicato, già nel 1911 da Ludwig (Menegazzi, 1971) e oltre ad affermare la paternità del dipinto, fornisce indicazioni sui tempi di consegna e sul soggetto, descritto in modo dettagliato. I frati richiesero che l'iconografia tradizionale del Battesimo fosse arricchita dalle figure di san Francesco d'Assisi a destra e sant'Antonio da Padova a sinistra. Nella parte superiore, entro una cornice di nubi, è raffigurato Dio Padre attorniato da putti alati; il dinamismo del corpo è trasmesso e rafforzato tramite i rigonfiamenti della veste che richiama la scena di medesimo soggetto eseguita da Pordenone sulla cupola della cappella Malchiostro a Treviso (Menegazzi, 1971). Una certa libertà viene lasciata al pittore nell'esecuzione del paesaggio che in ogni caso doveva essere adeguato al soggetto; sullo sfondo dipinge un insieme di edifici che risulta essere un'interpretazione della città di Gerusalemme.

La paternità non fu più messa in dubbio, anche perché evidenti sono i tratti tipici della pittura di Francesco da Milano, come la postura forzata di Cristo, il caratteristico profilo dal mento e naso aguzzi, i colori e l'incapacità di rendere la luce calda ed avvolgente comune a tutti i dipinti veneziani (Menegazzi, 1971).

BIBLIOGRAFIA

BERENSON, 1897, p. 88; BERENSON, 1899, p. 88; BERENSON, 1903, p. 88; BERENSON, 1907, p. 88; BERENSON, 1910 p. 88; CROWE – CAVALCASELLE, 1912, III, p. 63 nota 1; FIOCCO, 1951, p. 169; BERENSON, 1957, I, p. 80; BERENSON, 1958, I, p. 83; MENEGAZZI, 1971, p. 37; LUCCO, 1983, pp. 176 – 177.

6.8.53. Antonio Dal Favaro (1842 – 1908)

SAN GIROLAMO

Vittorio Veneto, Museo diocesano di arte sacra “Albino Luciani” (in deposito da Vazzola, chiesa di San Giovanni Battista)

Olio su tela, 256 x 137 cm.

Iscrizioni: nell’angolo in basso a destra a caratteri capitali in rosso “A DAL FAVERO”

Provenienza: Vazzola, chiesa di San Giovanni Battista

Restauri: Antonio Dal Favaro (1842 – 1908); 1983 – 1985 Istituto Centrale del Restauro, Roma

In un ambiente scarno e avverso si trova in preghiera san Girolamo accompagnato da un gran numero di attributi: leone, teschio, libro, croce. Il santo si trova incorniciato ai lati da un albero e dalla croce con la quale medita, mentre dietro si espande una pianura percorsa da un fiume.

Il dipinto non è studiato e anche il restauro presso l’Istituto Centrale del Restauro di Roma (1983 – 1985) non ha chiarito i molti dubbi relativi all’autore e all’autenticità dell’opera.

Il dipinto, proveniente dalla chiesa di San Giovanni di Vazzola, è oggi conservato nel Museo diocesano di arte sacra “Albino Luciani” di Vittorio Veneto, dove in un primo momento è stato attribuito a “Pittore veneto del XVI secolo” (Bechevolo, 1986). Nel nuovo volume relativo al museo viene attribuito con certezza a Francesco Beccaruzzi, ipotesi già in precedenza accennata.

L’opera è ritenuta, in effetti, un dipinto del sedicesimo secolo, ma restaurata e ridipinta nell’Ottocento da Antonio Dal Favaro che in quell’occasione appose anche la sua firma sull’angolo in basso a destra.

Anche se il dipinto dovesse essere del XVI secolo le ridipinture e le manomissioni ottocentesche hanno compromesso la tela da non riuscir più a leggere la mano del vero artista, per questo escludo l’opera dal catalogo di Beccaruzzi.

BIBLIOGRAFIA

BECHEVOLO, 1986, p. 9; BECHEVOLO, 2001, p. 63; DA ROS, 2012 a, OA 42 38.

7. Appendici

7.1. Gli *Indici* di Berenson

1897

The Venetian Painters of the Renaissance with an Index to their Works, New York – London, pp. 87 – 89.

BECCARUZZI, FRANCESCO.

Active in the second and third quarter of the XVI century. Pupil of Pordenone; imitator of all his great Venetian contemporaries; finally, imitator of Paul Veronese.

- Belluno.** 14. Woman in White Dress.
- Bergamo.** LOCHIS, 193. Portrait of Young Woman.
- Berlin.** HERR KAUFMANN, Portrait of Gentleman.
HERR WESENDONCK, 10. Santa Conversazione.
- Boston, U. S. A.** 52. Copy of a (lot) Paris Bordone: Holy Family and Saints.
- Buda–Pesth.** 84. Bust of Woman.
89. Madonna.
109. Young Woman seated.
- Cambridge.** FITZWILLIAM MUSEUM, 138. Adoration of Shepherds.
- Conegliano.** DUOMO, R. WALL, Three Saints. E.
S. M. DELLE GRAZIE, HIGH ALTAR, Madonna and Saints.
S. ROCCO, ORGAN PICTURE, Madonna and Saints. L.
- Dresden.** 199. Calling of Matthew.
- Ferrara.** Sala II. Christ and the Adulteress.
- Florence.** UFFIZI, 585. Portrait of Man.
- Glasgow.** 29. Madonna enthroned with Saints and Angels.
- Haigh Hall** (near Wigan). LORD CRAWFORD, Bust of Woman.
- Hopetoun House, N. B.** LORD HOPETOUN, Gentleman with Horse and Groom.
- Lille.** 653. Stoning of Stephen (?)
1056. Legend of Moses.
- Linlathen, N.B.** COL. ERSKINE, Bust of Man. Santa Conversazione.
- London.** BURLINGTON HOUSE, DIPLOMA GALLERY, Temperance.
APSLEY HOUSE, Portrait of Lady.
MR. C. BUTLER, Portrait of Man. St. George and the Dragon.
SIR WILLIAM FARRER, Santa Conversazione.

- DORCHESTER HOUSE, Portrait of Doge Andrea Gritti.
 VISCOUNT POWERSCOURT, Portrait of "Politian".
 LORD NORTHBROOK, Santa Conversazione.
 MR. G. SALTING, Portrait of Man.
- Keir. N. B.** MR. ARCHIBALD STIRLING, Young Woman playing Organ.
- Milan.** MUSEO CIVICO, 104. Portrait of Man with Spaniel.
- Narbonne.** 253. Marriage of St. Catherine.
- Oldenburg.** 81. Dead Christ.
- Padua.** 9. Santa Conversazione.
 1362. Bust of Monk in White.
- Parma.** 254. Portrait of Man.
- Rome.** COLONNA, 16. Cavalier.
 DORIA, 62. Portrait of Woman. 386. Man with Flower.
- Serravalle.** S. ANTONIO, Baptism.
- Strassburg.** Scene taken from Lotto's Crucifixion at Monte San Giusto.
- Stuttgart.** 190. Bust of Man.
- Toulouse.** Holy Family and Infant John presenting Dove.
- Treviso.** MONTE DI PIETÀ, Dead Christ, Prophets.
 EREDI PERAZZOLO, Way to Golgotha.
 S. LUCIA, SACRISTY, St. Lucy.
- Venice.** ACADEMY, 517. St. Francis receiving Stigmata.
 525. Deposition.
 CORRER, Portrait of "Cesare Borgia".
 MANFRIN GALLERY, Santa Conversazione and Donor.
 QUIRINI-STAMPALIA, 68. Santa Conversazione.
 PALAZZO REALE, Madonna and St. Catherine.
 GIOVANELLI, 315. St. Roch.
 S. M. DELL'ORTO, SS. Lawrence, Helen, Gregory, Dominic, and Lorenzo Giustiniani.
- Vienna.** 157. Portrait of Lady.
 206. A Warrior.
 209. The Baptist.
 211. Thaddeus.
 ACADEMY, 5. St. Lawrence, 6. Nativity, 20. Deposition, 41. St. Paul.

The Venetian Painters of the Renaissance with an Index to their Works, New York – London, pp. 87 – 89.

BECCARUZZI, FRANCESCO.

Active in the second and third quarter of the XVI century. Pupil of Pordenone; imitator of all his great Venetian contemporaries; finally, imitator of Paul Veronese.

- Belluno.** 14. Woman in White Dress.
- Bergamo.** LOCHIS, 193. Portrait of Young Woman.
- Berlin.** HERR KAUFMANN, Portrait of Gentleman.
HERR WESENDONCK, 10. Santa Conversazione.
- Boston, U. S. A.** 52. Copy of a (lot) Paris Bordone: Holy Family and Saints.
- Buda–Pesth.** 84. Bust of Woman.
89. Madonna.
109. Young Woman seated.
- Cambridge.** FITZWILLIAM MUSEUM, 138. Adoration of Shepherds.
- Conegliano.** DUOMO, R. WALL, Three Saints. E.
S. M. DELLE GRAZIE, HIGH ALTAR, Madonna and Saints.
S. ROCCO, ORGAN PICTURE, Madonna and Saints. L.
- Dresden.** 199. Calling of Matthew.
- Ferrara.** Sala II. Christ and the Adulteress.
- Florence.** UFFIZI, 585. Portrait of Man.
- Glasgow.** 29. Madonna enthroned with Saints and Angels.
- Haigh Hall** (near Wigan). LORD CRAWFORD, Bust of Woman.
- Hopetoun House, N. B.** LORD HOPETOUN, Gentleman with Horse and Groom.
- Lille.** 653. Stoning of Stephen (?)
1056. Legend of Moses.
- Linlathen, N.B.** COL. ERSKINE, Bust of Man. Santa Conversazione.
- London.** BURLINGTON HOUSE, DIPLOMA GALLERY, Temperance.
APSLEY HOUSE, Portrait of Lady.
MR. C. BUTLER, Portrait of Man. St. George and the Dragon.
SIR WILLIAM FARRER, Santa Conversazione.
DORCHESTER HOUSE, Portrait of Doge Andrea Gritti.

- VISCOUNT POWERSCOURT, Portrait of "Politian".
- LORD NORTHBROOK, Santa Conversazione.
- MR. G. SALTING, Portrait of Man.
- Keir. N. B.** MR. ARCHIBALD STIRLING, Young Woman playing Organ.
- Milan.** MUSEO CIVICO, 104. Portrait of Man with Spaniel.
- Narbonne.** 253. Marriage of St. Catherine.
- Oldenburg.** 81. Dead Christ.
- Padua.** 9. Santa Conversazione.
1362. Bust of Monk in White.
- Parma.** 254. Portrait of Man.
- Rome.** COLONNA, 16. Cavalier.
DORIA, 62. Portrait of Woman. 386. Man with Flower.
- Serravalle.** S. ANTONIO, Baptism.
- Strassburg.** Scene taken from Lotto's Crucifixion at Monte San Giusto.
- Stuttgart.** 190. Bust of Man.
- Toulouse.** Holy Family and Infant John presenting Dove.
- Treviso.** MONTE DI PIETÀ, Dead Christ, Prophets.
EREDI PERAZZOLO, Way to Golgotha.
S. LUCIA, SACRISTY, St. Lucy.
- Venice.** ACADEMY, 517. St. Francis receiving Stigmata.
525. Deposition.
CORRER, Portrait of "Cesare Borgia".
MANFRIN GALLERY, Santa Conversazione and Donor.
QUIRINI-STAMPALIA, 68. Santa Conversazione.
PALAZZO REALE, Madonna and St. Catherine.
GIOVANELLI, 315. St. Roch.
S. M. DELL'ORTO, SS. Lawrence, Helen, Gregory, Dominic, and Lorenzo Giustiniani.
- Vienna.** 157. Portrait of Lady.
206. A Warrior.
209. The Baptist.
211. Thaddeus.
ACADEMY, 5. St. Lawrence, 6. Nativity, 20. Deposition, 41. St. Paul.

1903

The Venetian Painters of the Renaissance with an Index to their Works, New York – London, pp. 87 - 89

BECCARUZZI, FRANCESCO.

Active in the second and third quarter of the XVI century. Pupil of Pordenone; imitator of all his great Venetian contemporaries; finally, imitator of Paul Veronese.

Belluno. 14. Woman in White Dress.

Bergamo. LOCHIS, 193. Portrait of Young Woman.

Berlin. HERR KAUFMANN, Portrait of Gentleman.

HERR WESENDONCK, 10. Santa Conversazione.

Boston, U. S. A. 52. Copy of a (lot) Paris Bordone: Holy Family and Saints.

Buda–Pesth. 84. Bust of Woman.

89. Madonna.

109. Young Woman seated.

Cambridge. FITZWILLIAM MUSEUM, 138. Adoration of Shepherds.

Conegliano. DUOMO, R. WALL, Three Saints. E.

S. M. DELLE GRAZIE, HIGH ALTAR, Madonna and Saints.

S. ROCCO, ORGAN PICTURE, Madonna and Saints. L.

Dresden. 199. Calling of Matthew.

Ferrara. Sala II. Christ and the Adulteress.

Florence. UFFIZI, 585. Portrait of Man.

Glasgow. 29. Madonna enthroned with Saints and Angels.

Haigh Hall (near Wigan). LORD CRAWFORD, Bust of Woman.

Hopetoun House, N. B. LORD HOPETOUN, Gentleman with Horse and Groom.

Lille. 653. Stoning of Stephen (?)

1056. Legend of Moses.

Linlathen, N.B. COL. ERSKINE, Bust of Man. Santa Conversazione.

London. BURLINGTON HOUSE, DIPLOMA GALLERY, Temperance.

APSLEY HOUSE, Portrait of Lady.

MR. C. BUTLER, Portrait of Man. St. George and the Dragon.

SIR WILLIAM FARRER, Santa Conversazione.

DORCHESTER HOUSE, Portrait of Doge Andrea Gritti.

VISCOUNT POWERSCOURT, Portrait of "Politian".

- LORD NORTHBROOK, Santa Conversazione.
- MR. G. SALTING, Portrait of Man.
- Keir. N. B.** MR. ARCHIBALD STIRLING, Young Woman playing Organ.
- Milan.** MUSEO CIVICO, 104. Portrait of Man with Spaniel.
- Narbonne.** 253. Marriage of St. Catherine.
- Oldenburg.** 81. Dead Christ.
- Padua.** 9. Santa Conversazione.
1362. Bust of Monk in White.
- Parma.** 254. Portrait of Man.
- Rome.** COLONNA, 16. Cavalier.
DORIA, 62. Portrait of Woman. 386. Man with Flower.
- Serravalle.** S. ANTONIO, Baptism.
- Strassburg.** Scene taken from Lotto's Crucifixion at Monte San Giusto.
- Stuttgart.** 190. Bust of Man.
- Toulouse.** Holy Family and Infant John presenting Dove.
- Treviso.** MONTE DI PIETÀ, Dead Christ, Prophets.
EREDI PERAZZOLO, Way to Golgotha.
S. LUCIA, SACRISTY, St. Lucy.
- Venice.** ACADEMY, 517. St. Francis receiving Stigmata.
525. Deposition.
CORRER, Portrait of "Cesare Borgia".
MANFRIN GALLERY, Santa Conversazione and Donor.
QUIRINI-STAMPALIA, 68. Santa Conversazione.
PALAZZO REALE, Madonna and St. Catherine.
GIOVANELLI, 315. St. Roch.
S. M. DELL'ORTO, SS. Lawrence, Helen, Gregory, Dominic, and Lorenzo Giustiniani.
- Vienna.** 157. Portrait of Lady.
206. A Warrior.
209. The Baptist.
211. Thaddeus.
ACADEMY, 5. St. Lawrence, 6. Nativity, 20. Deposition, 41. St. Paul.

1907

The Venetian Painters of the Renaissance with an Index to their Works, New York – London, pp. 87 – 89.

BECCARUZZI, FRANCESCO.

Active in the second and third quarter of the XVI century. Pupil of Pordenone; imitator of all his great Venetian contemporaries; finally, imitator of Paul Veronese.

- Belluno.** 14. Woman in White Dress.
- Bergamo.** LOCHIS, 193. Portrait of Young Woman.
- Berlin.** HERR KAUFMANN, Portrait of Gentleman.
HERR WESENDONCK, 10. Santa Conversazione.
- Boston, U. S. A.** 52. Copy of a (lot) Paris Bordone: Holy Family and Saints.
- Buda–Pesth.** 84. Bust of Woman.
89. Madonna.
109. Young Woman seated.
- Cambridge.** FITZWILLIAM MUSEUM, 138. Adoration of Shepherds.
- Conegliano.** DUOMO, R. WALL, Three Saints. E.
S. M. DELLE GRAZIE, HIGH ALTAR, Madonna and Saints.
S. ROCCO, ORGAN PICTURE, Madonna and Saints. L.
- Dresden.** 199. Calling of Matthew.
- Ferrara.** Sala II. Christ and the Adulteress.
- Florence.** UFFIZI, 585. Portrait of Man.
- Glasgow.** 29. Madonna enthroned with Saints and Angels.
- Haigh Hall** (near Wigan). LORD CRAWFORD, Bust of Woman.
- Hopetoun House, N. B.** LORD HOPETOUN, Gentleman with Horse and Groom.
- Lille.** 653. Stoning of Stephen (?)
1056. Legend of Moses.
- Linlathen, N.B.** COL. ERSKINE, Bust of Man. Santa Conversazione.
- London.** BURLINGTON HOUSE, DIPLOMA GALLERY, Temperance.
APSLEY HOUSE, Portrait of Lady.
MR. C. BUTLER, Portrait of Man. St. George and the Dragon.
SIR WILLIAM FARRER, Santa Conversazione.
DORCHESTER HOUSE, Portrait of Doge Andrea Gritti.
VISCOUNT POWERSCOURT, Portrait of “Politian”.

- LORD NORTHBROOK, Santa Conversazione.
- MR. G. SALTING, Portrait of Man.
- Keir. N. B.** MR. ARCHIBALD STIRLING, Young Woman playing Organ.
- Milan.** MUSEO CIVICO, 104. Portrait of Man with Spaniel.
- Narbonne.** 253. Marriage of St. Catherine.
- Oldenburg.** 81. Dead Christ.
- Padua.** 9. Santa Conversazione.
1362. Bust of Monk in White.
- Parma.** 254. Portrait of Man.
- Rome.** COLONNA, 16. Cavalier.
DORIA, 62. Portrait of Woman. 386. Man with Flower.
- Serravalle.** S. ANTONIO, Baptism.
- Strassburg.** Scene taken from Lotto's Crucifixion at Monte San Giusto.
- Stuttgart.** 190. Bust of Man.
- Toulouse.** Holy Family and Infant John presenting Dove.
- Treviso.** MONTE DI PIETÀ, Dead Christ, Prophets.
EREDI PERAZZOLO, Way to Golgotha.
S. LUCIA, SACRISTY, St. Lucy.
- Venice.** ACADEMY, 517. St. Francis receiving Stigmata.
525. Deposition.
CORRER, Portrait of "Cesare Borgia".
MANFRIN GALLERY, Santa Conversazione and Donor.
QUIRINI-STAMPALIA, 68. Santa Conversazione.
PALAZZO REALE, Madonna and St. Catherine.
GIOVANELLI, 315. St. Roch.
S. M. DELL'ORTO, SS. Lawrence, Helen, Gregory, Dominic, and Lorenzo Giustiniani.
- Vienna.** 157. Portrait of Lady.
206. A Warrior.
209. The Baptist.
211. Thaddeus.
ACADEMY, 5. St. Lawrence, 6. Nativity, 20. Deposition, 41. St. Paul.

1910

The Venetian Painters of the Renaissance with an Index to their Works, New York – London, pp.87 – 89.

BECCARUZZI, FRANCESCO.

Active in the second and third quarter of the XVI century. Pupil of Pordenone; imitator of all his great Venetian contemporaries; finally, imitator of Paul Veronese.

- Belluno.** 14. Woman in White Dress.
- Bergamo.** LOCHIS, 193. Portrait of Young Woman.
- Berlin.** HERR KAUFMANN, Portrait of Gentleman.
HERR WESENDONCK, 10. Santa Conversazione.
- Boston, U. S. A.** 52. Copy of a (lot) Paris Bordone: Holy Family and Saints.
- Buda–Pesth.** 84. Bust of Woman.
89. Madonna.
109. Young Woman seated.
- Cambridge.** FITZWILLIAM MUSEUM, 138. Adoration of Shepherds.
- Conegliano.** DUOMO, R. WALL, Three Saints. E.
S. M. DELLE GRAZIE, HIGH ALTAR, Madonna and Saints.
S. ROCCO, ORGAN PICTURE, Madonna and Saints. L.
- Dresden.** 199. Calling of Matthew.
- Ferrara.** Sala II. Christ and the Adulteress.
- Florence.** UFFIZI, 585. Portrait of Man.
- Glasgow.** 29. Madonna enthroned with Saints and Angels.
- Haigh Hall** (near Wigan). LORD CRAWFORD, Bust of Woman.
- Hopetoun House, N. B.** LORD HOPETOUN, Gentleman with Horse and Groom.
- Lille.** 653. Stoning of Stephen (?)
1056. Legend of Moses.
- Linlathen, N.B.** COL. ERSKINE, Bust of Man. Santa Conversazione.
- London.** BURLINGTON HOUSE, DIPLOMA GALLERY, Temperance.
APSLEY HOUSE, Portrait of Lady.
MR. C. BUTLER, Portrait of Man. St. George and the Dragon.
SIR WILLIAM FARRER, Santa Conversazione.
DORCHESTER HOUSE, Portrait of Doge Andrea Gritti.

- VISCOUNT POWERSCOURT, Portrait of "Politian".
- LORD NORTHBROOK, Santa Conversazione.
- MR. G. SALTING, Portrait of Man.
- Keir. N. B.** MR. ARCHIBALD STIRLING, Young Woman playing Organ.
- Milan.** MUSEO CIVICO, 104. Portrait of Man with Spaniel.
- Narbonne.** 253. Marriage of St. Catherine.
- Oldenburg.** 81. Dead Christ.
- Padua.** 9. Santa Conversazione.
1362. Bust of Monk in White.
- Parma.** 254. Portrait of Man.
- Rome.** COLONNA, 16. Cavalier.
DORIA, 62. Portrait of Woman. 386. Man with Flower.
- Serravalle.** S. ANTONIO, Baptism.
- Strassburg.** Scene taken from Lotto's Crucifixion at Monte San Giusto.
- Stuttgart.** 190. Bust of Man.
- Toulouse.** Holy Family and Infant John presenting Dove.
- Treviso.** MONTE DI PIETÀ, Dead Christ, Prophets.
EREDI PERAZZOLO, Way to Golgotha.
S. LUCIA, SACRISTY, St. Lucy.
- Venice.** ACADEMY, 517. St. Francis receiving Stigmata.
525. Deposition.
CORRER, Portrait of "Cesare Borgia".
MANFRIN GALLERY, Santa Conversazione and Donor.
QUIRINI-STAMPALIA, 68. Santa Conversazione.
PALAZZO REALE, Madonna and St. Catherine.
GIOVANELLI, 315. St. Roch.
S. M. DELL'ORTO, SS. Lawrence, Helen, Gregory, Dominic, and Lorenzo Giustiniani.
- Vienna.** 157. Portrait of Lady.
206. A Warrior.
209. The Baptist.
211. Thaddeus.
ACADEMY, 5. St. Lawrence, 6. Nativity, 20. Deposition, 41. St. Paul.

1932

Italian pictures of the Renaissance: a list of the principal artists and their works with an index of places, Oxford, p. 67.

BECCARUZZI, FRANCESCO.

Venetian. c. 1492 – 1562. Pupil probably of Cima; follower first of Pordenone, and then of Titian, Palma, Bonifazio, & c.

Bergamo. 412. Portrait of Young Woman.

Buda–Pesth. 133. Madonna against green Curtain.

Castelfranco Veneto. S. LIBERALE. Joachim and Anne.

Conegliano (Treviso) SCUOLA DE' BATTUTI. Madonna and Catherine. E.

S. MARTINO. Nativity.

Ferrara. 176. Christ and the Tribute Money (?).

Florence. UFFIZI, 908. Portrait of Man standing by Table.

Lovere. 80. Olivetan Monk.

Milan. CASTELLO, 58. Portrait of Man with Spaniel.

Pavia. SALA I, 19. Portrait of Man.

Rome. COLONNA, 21. Portrait of a Colonna.

DORIA, 214. Man holding Flower (?).

Treviso. MONTE DI PIETÀ, Dead Christ and Putti (?). Prophets.

CONVENET OF S. PARISIO, CHURCH. Madonna adored by Prioress and a Saint. 1527.

Christ baptizing Christina. 1534.

Valdobbiadene (Treviso). PARISH CHURCH. Assumption. 1544.

Venice. ACADEMY, 148, 150, 817, 818. Organ shutters: Annunciation. *Verso*: Baptist and Taddeus (with Cima).

517. St. Francis receiving Stigmata, and six Saints. 1545.

S. M. DELL'ORTO, SS. Vincent between Helen, Gregori, Dominic, and Lorenzo Giustiniani.

Vercelli. MUSEO BORGOGNA. *Sacra Conversazione* with Roch and Sebastian presentino Donor (?).

1936

Pitture italiane del Rinascimento: catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi, Milano, p. 58.

BECCARUZZI, FRANCESCO

Veneziano. c. 1492 – 1562. Probabilmente scolaro di Cima; seguace del Pordenone; e poi del Tiziano, del Palma, di Bonifazio ecc.

Bergamo. 412. Ritratto di giovane donna

Budapest. 133. Madonna con fondo di tendaggio verde.

Castelfranco Veneto. S. LIBERALE. S. Gioacchino e S. Anna.

Conegliano (Treviso) SCUOLA DE' BATTUTI. Madonna e S. Caterina. G.
S. MARTINO. Natività.

Ferrara. 176. Cristo e il tributo della moneta (?).

Firenze. UFFIZI, 908. Ritratto di uomo, in piedi accanto a una tavola.

La Valetta (Malta). Ritratto di gentiluomo (?).

Lovere. 80. Monaco olivetano.

Milano. CASTELLO, 58. Ritratto d'uomo con cane.

Pavia. SALA I, 19. Ritratto di uomo.

Roma. COLONNA, 21. Ritratto di un Colonna.

DORIA, 214. Uomo con un fiore (?).

Treviso. MONTE DI PIETÀ, Cristo morto e puttini (?). Profeti.

CONVENETO DI S. PARISIO, CHIESA. Madonna adorata da una priora e un
santo. 1527.

Cristo che battezza S. Cristina. 1534.

Valdobbiadene (Treviso). PARROCCHIALE. Assunzione. 1544.

Venezia. ACCADEMIA, 148, 150, 817, 818. Sportelli d'organo: Annunciazione. Sul
verso: il Battista e S. Taddeo (in collaborazione con Cima).

517. S. Francesco che riceve le stigmate, e sei santi. 1545.

GALL. QUERINI-STAMPALIA, SALA X. Sacra Conversazione.

S. M. DELL'ORTO, S. Vincenzo fra i S. S. Elena, Gregorio, Domenico e
Lorenzo Giustiniani.

Vercelli. MUSEO BORGOGNA. Sacra Conversazione con i S. S. Rocco e Sebastiano
che presentano il donatore (?).

1953

Italian pictures of the Renaissance: a list of the principal artists and their works, with an index of places, Oxford, p. 67.

BECCARUZZI, FRANCESCO.

Venetian. c. 1492 – 1562. Pupil probably of Cima; follower first of Pordenone, and then of Titian, Palma, Bonifazio, & c.

Bergamo. 412. Portrait of Young Woman.

Buda–Pesth. 133. Madonna against green Curtain.

Castelfranco Veneto. S. LIBERALE. Joachim and Anne.

Conegliano (Treviso) SCUOLA DE' BATTUTI. Madonna and Catherine. E.

S. MARTINO. Nativity.

Ferrara. 176. Christ and the Tribute Money (?).

Florence. UFFIZI, 908. Portrait of Man standing by Table.

Lovere. 80. Olivetan Monk.

Milan. CASTELLO, 58. Portrait of Man with Spaniel.

Pavia. SALA I, 19. Portrait of Man.

Rome. COLONNA, 21. Portrait of a Colonna.

DORIA, 214. Man holding Flower (?).

Treviso. MONTE DI PIETÀ, Dead Christ and Putti (?). Prophets.

CONVENET OF S. PARISIO, CHURCH. Madonna adored by Prioress and a Saint. 1527.

Christ baptizing Christina. 1534.

Valdobbiadene (Treviso). PARISH CHURCH. Assumption. 1544.

Venice. ACADEMY, 148, 150, 817, 818. Organ shutters: Annunciation. *Verso*: Baptist and Taddeus (with Cima).

517. St. Francis receiving Stigmata, and six Saints. 1545.

S. M. DELL'ORTO, SS. Vincent between Helen, Gregory, Dominic, and Lorenzo Giustiniani.

Vercelli. MUSEO BORGOGNA. *Sacra Conversazione* with Roch and Sebastian presentino Donor (?).

1957

Italian pictures of the Renaissance : a list of the principal artists and their works with an index of places, Venetian School, London, I, pp. 27 – 28.

BECCARUZZI, FRANCESCO.

Born at Conegliano ca. 1492, died 1562. Pupil probably of Cima; follower first of Pordenone, and then of Titian, Palma, Bonifazio, & c.

Bergamo. 412. Portrait of Young Woman.

Biancade (Venezia). CHIESA PARROCCHIALE, HIGH ALTAR. Holy Family with Infant Baptist, Liberale, Peter and Mar. 1531 – 2.

Buda–Pesth. 89. Madonna against Curtain and Landscape.

Castelfranco Veneto. S. LIBERALE, SECOND ALTAR L. Meeting of Joachim and Anne.

Conegliano (Treviso) SCUOLA DE' BATTUTI. Madonna and Catherine. E.

S. MARIA DELLE GRAZIE. Madonna enthroned between Baptist and Francs with Angel Musician.

Ferrara. 176. Christ and the Tribute Money (?).

Florence. UFFIZI, 908. Portrait of Man.

Keir (Dunblane, Scotland). COL. W. STIRLING. Young Woman playing Clavicembalo with putto holding up Score (?).

La Valetta (Malta). Portrait of Gentleman.

London. MR. W. MOSTYN - OWEN. Gentleman against ruined wall.

Lovere (Brescia). 80. Olivetan Monk.

Milan. CASTELLO SFORZESCO, 58. Portrait of Man with small white Dog.

Padua. 468. Bust of elderly Monk.

Rome. GALLERIA COLONNA, 21. Portrait of a Colonna (died 1568).

GALLERIA DORIA-PAMPHILJ, 214. Man aged 36 holding Flower (?).

Treviso. MUSEO CIVICO (VENICE, ACCADEMIA NOS. 817, 818). Baptist and Taddeus

(inside of organ shutters; outside by Pellegrino di S. Daniele).

MONTE DI PIETÀ, CAPPELLA DEI RETTORI, Two Prophets.

CONVENETO DI S. PARISIO (EX). Madonna adored by Prioress and a Saint.

1527.

Christ baptizing Christina. 1534.

Valdobbiadene (Treviso). PARISH CHURCH. Assumption. 1544.

Venice.

ACADEMY, 517. St. Francis receiving Stigmata, and six Saints. Sd, 1545.

S. M. DELL'ORTO, BETWEEN FIRST AND SECOND ALTAR R., Vincent between
Helen, Gregory, Dominic, and Lorenzo Giustiniani.

1958

Pitture italiane del Rinascimento. Elenco dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi, London – Firenze, I, p. 28.

BECCARUZZI, FRANCESCO.

Nato a Conegliano ca. 1492, morto nel 1562. Probabilmente allievo di Cima da Conegliano; seguace del Pordenone, quindi del Palma, di Bonifazio e di Tiziano.

Bergamo. 412. Ritratto di giovane donna

Biancade (Venezia). CHIESA PARROCCHIALE, ALTAR MAGGIORE. Sacra Famiglia con Giovannino, Liberale, Pietro e Marco. 1531 – 32.

Budapest. 89 (133). Madonna su fondo di tenda e paese.

Castelfranco Veneto. S. LIBERALE (DUOMO), SECONDO ALTARE A SINISTRA. Incontro di Gioacchino ed Anna alla Porta d'Oro.

Conegliano (Treviso) SCUOLA DE' BATTUTI. Madonna e S. Caterina. G.

S. MARIA DELLE GRAZIE. Madonna in trono con Francesco, il Battista e un Angelo musicante.

Ferrara. 176. Il tributo della moneta.(?)

Firenze. UFFIZI, 908. Ritratto virile.

Keir (Dunblane, Scotland). COL. W. STIRLING. Giovane donna al clavicembalo e putto con spartito. (?)

La Valetta (Malta). MUSEO. Ritratto virile.

Londra. MR. W. MOSTYN - OWEN. Gentiluomo su sfondo di muro in rovina.

Lovere. 80. Monaco olivetano.

Milano. CASTELLO SFORZESCO, 58. Ritratto d'uomo con cagnolino bianco.

Padova. 468. Busto di monaco anziano.

Roma. GALLERIA COLONNA, 68. Ritratto di un Colonna (morto nel 1568).

GALLERIA DORIA-PAMPHILJ, 166 (214). Uomo di trentasette anni con un fiore (?).

Treviso. MUSEO CIVICO (DA VENEZIA, ACCADEMIA, NN. 817, 818). Sportelli d'organo interni: il Battista e Taddeo (gli esterni, di mano di Pellegrino di San Daniele).

MONTE DI PIETÀ, CAPPELLA DEI RETTORI, Due Profeti.

CONVENETO DI S. PARISIO (GIÀ). Madonna venerata da una Badessa e un
santo. 1527.

Cristo battezza Cristina. 1534.

Valdobbiadene (Treviso). CHIESA ARCIPRETALE, ABSIDE. Assunzione. 1544.

Venezia. ACCADEMIA, 517. S. Francesco che riceve le stigmate, e sei santi. 1545.

MADONNA DELL'ORTO, fra il primo e il secondo altare a destra. Vincenzo
fra Elena, Gregorio, Domenico e Lorenzo Giustiniani.

7.2. “Catalogo dei dipinti del Beccaruzzi” di Botteon

Della vita e delle opere di Francesco Beccaruzzi pittore coneglianese, in “Nuovo Archivio Veneto”, nuova seria, anno XIII, tomo XXVI, parte II, ott. – dic., Venezia, pp. 505 – 513

- 1) **Biancade di Treviso - Chiesa parrocchiale** – *Vergine col bambino, S. Giuseppe, S. Liberale, S. Pietro, S. Marco e S. Giovannino*. Dal Federici, dal Crico e da altri scrittori e tecnici d’arte venne giudicata opera del Paris Bordon, ma tra gli atti di Gio. Girolamo Toscan – Archivio notarile di Treviso – in data 16 agosto 1531 è il contratto del pittore Fiumicelli anche in nome del Beccaruzzi, col quale i due artisti s’impegnano di eseguire la pala per la festa della Madonna di marzo 1532.
- 2) **Belluno - Museo Civico** – *Donna in abito bianco*. Dal catalogo di BERENSON d. r. BERNARDO – *The venetian painters of renaissance*.
- 3) **Bergamo - Galleria Comunale di Lochis** – *Ritratto di donna* – Dalla Direzione della Galleria e dal catalogo Berenson.
- 4) **Berlino Signor Kaufmann** – *Ritratto di gentiluomo* – Dal catalogo Berenson.
- 5) **Berlino Signor Wesendock 10** – *Santa Conversazione* – Dal catalogo Berenson.
- 6) **Boston USA 52** – *Sacra famiglia con santi* (copia di quadro perduto di Paris Bordon)– Dal catalogo Berenson.
- 7) **Buda-Pest n. 84** – *Busto di donna* – Dal catalogo Berenson.
- 8) **Buda-Pest n. 89** – *Madonna* – Dal catalogo Berenson.
- 9) **Buda-Pest n.109** – *Giovane donna seduta* – Dal catalogo Berenson.
- 10) **Conegliano - Oratorio dell’ospedale Civico** – *Sposalizio di S. Caterina* – Per falsa tradizione, giacchè il dipinto porta la data 1592, cioè posteriore di molti anni al Beccaruzzi. Più probabile l’attribuzione al Pozzoserrato.
- 11) **Castelfranco - Chiesa arcipretale** – *Lo sposalizio dei santi Gioacchino ed Anna* – Il Federici scrive che il Beccaruzzi dipinse questa pala per la chiesa degli Eremitani di Treviso e che venne ordinata dal Collegio dei Medici. Il Cricco ricorda che questa *gemma*, per merito del dottor Francesco Trevisa di Castelfranco, passò alla chiesa di Castelfranco nel 1831. - Lo ricordano come opera del Beccaruzzi il Ridolfi, il Rigamonti, il Cima.
- 12) **Conegliano - Casa Cometti (ora Doro)** Borgo Cavour, Edoardo Engerth nel catalogo della galleria scrive che la facciata di questa casa è stata affrescata non dal Pordenone,

ma dal Beccaruzzi. Lo stesso asseriscono i signori Crowe e Cavalcaselle. Pur troppo restano *alcuni avanzi*.

- 13) **Crespano - Raccolta Ajata** – Crowe e Cavalcaselle scrivono che *un quadro* di questa raccolta attribuito al Frangipane od al Licinio è del Beccaruzzi.
- 14) **Conegliano - Chiesa antica di San Leonardo in Castello ora di S. Orsola – S. Caterina** – Nell'archivio vecchio di Conegliano, nella miscellanea Graziani, busta 561, N. 6, si legge la copia della parte 21 dicembre 1523 presa dalla Scuola dei Battudi, colla quale i gastaldi ottengono la facoltà di spendere ducati da dieci a dodici per ordinare una pala, che da altri documenti si dimostra eseguita dal Beccaruzzi e che si conservò nella chiesa del Castello fino alla demolizione della chiesa stessa, all'epoca napoleonica, che poi si trasportò nella attuale chiesa parrocchiale di S. Leonardo. Questo quadro sparì dalla sagrestia della chiesa non si sa quando, nè si sa quando, nè si sa dove ora sia!...
Nel catalogo Malvolti in data 26 settembre 1773 è notata così: "*Altare di S. Caterina V. Martire coll'immagine di detta santa sopra della quale vi è una mezzaluna, ove è dipinto in tela la B. Vergine, S. Gio. Batta e S. Francesco*".
- 15) **Conegliano - Chiesa demolita di Sant'Antonio abate dei canonici lateranensi (ora Villa Rocca)** – *San Marco, san Giovanni Evangelista e sant'Agostino* – E' ricordato nel Catalogo Malvolti come opera del Beccaruzzi. Venne venduto all'epoca napoleonica con altri quadri. Non si sa dove ora si conservi.
- 16) **Conegliano - Chiesa parrocchiale di San Rocco** – *Lo sposalizio di S. Caterina con nove figure la B. Vergine col Bambino, S. Caterina, S. Leonardo, S. Nicolò e altri santi* – Fino a pochi anni fa era sull'altare dell'oratorio di S. Caterina in borgo Cavour, oratorio di proprietà Gera, ora ridotto ad uso magazzino e che anticamente apparteneva all'Ospitale o Ca' di Dio. Fu donato il quadro dai proprietari nob. Gera alla chiesa di S. Rocco, ed ora forma la porta dell'organo di detta chiesa. Si ricorda nel catalogo Malvolti come opera del Pozzoserrato. Il Berenson la giudica del Beccaruzzi della sua ultima maniera, cioè paolesca.
- 17) **Conegliano - Chiesa parrocchiale di S. Martino** – *La nascita di Gesù* ed in un quadretto superiore *Lo sposalizio di S. Giuseppe*. Il Lanzi la fa di Cima da Conegliano. Il direttore delle R. Gallerie di Venezia, prof. Fogolari, la vuole più ragionevolmente di Francesco da Milano. Il Berenson la giudicò (esaminandola) come del Beccaruzzi, giudizio espresso anche da altri critici.
- 18) **Conegliano - Oratorio delle Grazie** – *Madonna in trono col bambino, S. Giovanni Battista e S. Francesco d'Assisi*. A piedi del trono della Vergine un angelo bellinesco

che suona il liuto. Lo ricorda il Berenson nel suo catalogo, ma altri critici la fanno di pittore più valente del Beccaruzzi.

- 19) **Conegliano - Chiesa demolita di sant'Antonio abate dei canonici lateranensi (in Villa Rocca)** – *La B. Vergine in cima ed a basso i S. Girolamo, S. Antonio abate e S. Marco*. Il Malvolti ricorda che questo quadro venne da lui come R. Ispettore consegnato cogli altri quadri della chiesa al proprietario dell'ex convento dei lateranensi, Melancini Gio. Maria, perché venisse conservato, ma invece venne venduto e non si sa a chi, nè dove si conservi.
- 20) **Conegliano - Chiesa arcipretale del Duomo** – *S. Marco, S. Leonardo e S. Caterina*. – E' nel catalogo Berenson col titolo *Tre santi* come opera del Beccaruzzi. Il Malvolti ricorda che era nella chiesa demolita di S. Marco in Cstello.
- 21) **Cambridge - Museo Fitzwilliam, 138**– *Adorazione dei Pastori* – E' segnato nel catalogo Berenson.
- 22) **Conegliano - Chiesa demolita di Sant'Antonio abate dei canonici lateranensi (in Villa Rocca)** – *La Vergine Annunziata*. Ricorda questo quadro il Federici. Il Malvolti lo fa della scuola del Beccaruzzi. Anche questa tela consegnata dal governo al Melancini venne venduta nè si sa chi la possedeva.
- 23) **Dresda 199** – *La vocazione di Matteo* – E' segnato nel catalogo Berenson.
- 24) **Dresda - Gallerie Regie** – *San Sebastiano* – E' segnato nel catalogo Berenson.
- 25) **Ferrara - Gallerie sala II** – *Cristo e l'adultera* – E' segnato nel catalogo Berenson.
- 26) **Firenze - Gallerie degli Uffizi. N. 585** – *Ritratto di Giorgione* – Crowe e Cavalcaselle lo dicono un povero ritratto della maniera del Beccaruzzi – Il Berenson lo ha nel suo catalogo come opera del Beccaruzzi.
- 27) **Glasgow, 29** – *Madonna in trono con angeli* – E' segnato nel catalogo Berenson.
- 28) **Haigh-Hall (vicino a Wigan) - Galleria Lord Crowford** – *Resto di donna* – E' segnato nel catalogo Berenson.
- 29) **Hopetoun House (Scozia) - Galleria N.B. Lord Hopetoum** – *Gentiluomo a cavallo e palafreniere* – E' segnato nel catalogo Berenson.
- 30) **Keir N.B. Mr Archibald Stirling** – *Giovane donna che suona l'organo*. E' ricordato dal Berenson.
- 31) **Londra - Galleria Johnston ex Murero** – *La Vergine col bambino e S. Giuseppe in un paesaggio* – Crowe e Cavalcaselle dicono che non è del Tiziano, non del Giorgione, come vorrebbe il Vaangen, ma di una mano più moderna, forse del Beccaruzzi o del Fiumicelli.

- 32) **Londra - Bath House** – *Erodiade con un vecchio che porta la testa di san Giovanni sul piatto* – Crowe e Cavalcaselle scrivono che questo quadro è attribuito a Tiziano od a Giorgione, ma invece è di Bernardino Licinio o del Beccaruzzi.
- 33) **Londra - Harnitton Palace** – *Atlante in grembo ad Ipomene* – Crowe e Cavalcaselle scrivono che non è di Lattanzio Gambara ma del Beccaruzzi.
- 34) **Lille, N. 653** – *Lapidazione di santo Stefano* – E' segnato nel catalogo Berenson come lavoro del Beccaruzzi.
- 35) **Lille, N. 1056** – *La leggenda di Mosè* – E' segnato nel catalogo Berenson come del Beccaruzzi.
- 36) **Linisthen N.B. Col. Erstrine** – *Busto di uomo* – E' segnato dal Berenson nel suo catalogo come opera del Beccaruzzi.
- 37) **Linisthen N.B. Collezione Erskine** – *Santa conversazione* – E' segnato nel catalogo Berenson come opera del Beccaruzzi.
- 38) **Londra - Burlington House - Diploma Gallery** – *La Temperanza* – E' segnato nel catalogo Berenson come lavoro del Beccaruzzi.
- 39) **Londra - Apsely House** – *Ritratto di signora* – E' segnato nel catalogo del Berenson come opera del Beccaruzzi.
- 40) **Londra - Mr. C. Butler** – *Ritratto d'uomo* – E' segnato nel catalogo Berenson come lavoro del Beccaruzzi.
- 41) **Londra - Mr. C. Butler** – *San Giorgio e il drago* – E' segnato nel catalogo del Berenson come opera del Beccaruzzi.
- 42) **Londra - Sir William Farrer** – *Santa conversazione* – E' segnato nel catalogo del Berenson come dipinto del Beccaruzzi.
- 43) **Londra - Dorchester House** – *Ritratto del doge Andrea Gritti* – E' segnato nel catalogo del Berenson come quadro del Beccaruzzi.
- 44) **Londra - Visconte Powerscourt** – *Ritratto di Poliziano* – E' segnato nel catalogo Berenson come lavoro del Beccaruzzi.
- 45) **Londra - Lord Northbrook** – *Santa conversazione* – E' segnato nel catalogo Berenson come quadro del Beccaruzzi.
- 46) **Londra - Mr G. Sutling** – *Ritratto d'uomo* – E' segnato come del Beccaruzzi nel catalogo Berenson.
- 47) **Mareno di Conegliano - Chiesa parrocchiale** – *La Vergine, S. Pietro, S. Paolo ed altri santi* – La ricordano il federici ed il Malvolti. – Vedi l'analisi critica nel testo.

- 48) **Milano - Museo Civico** – *Ritratto d'uomo con cane da caccia* – E' segnato nel catalogo Berenson come lavoro del Beccaruzzi.
- 49) **Nervesa - Chiesa parrocchiale di San Giovanni** – Nel giorno 5 luglio 1546 il Comune e gli uomini di Nervesa fanno stimare da Alvise Bianchetti, pittore di Conegliano, *alcune figure eseguite nel quadro dell'altar maggiore, eseguite dall'artista Francesco Beccaruzzi*, ed il lavoro del restauro e dalla fattura delle figure viene giudicata in soli ducati quattro. Fu perciò il lavoro del Beccaruzzi di poca importanza. La sentenza del pittore Bianchetti si trova all'Archivio notarile di Treviso fra gli atti del notaio Ottavio Bologna q. Girolamo.
- 50) **Narbona – N. 253** – *Sposalizio di santa Caterina* – E' segnato nel Catalogo Berenson come opera del Beccaruzzi.
- 51) **Oldenburg - 81** – *Cristo morto* – E' segnato nel catalogo Berenson come opera del Beccaruzzi.
- 52) **Padova - Museo civico** – *Santa conversazione* – E' nella sala II Emo Capodalista. Questo quadro molto ridipinto, come si legge in un cartellino sulla cornice è attribuito a Bonifacio II veronese, ma il Berenson lo segna come del Beccaruzzi, nel suo catalogo, ed i critici moderni la fanno opera di lui con maggior ragione.
- 53) **Padova - Museo civico** – *Ritratto di un frate camaldolese* – Per venne alla Pinacoteca nel 1890 per il legato Cavalli – E' nel catalogo Berenson come lavoro del Beccaruzzi.
- 54) **Parma 254** – *Ritratto d'uomo* - E' segnato come del Beccaruzzi nel catalogo Berenson.
- 55) **Roma - Galleria Colonna, 16** – *Un cavaliere* – Lo danno al Beccaruzzi il Berenson nel suo catalogo e il Morelli nell'opera "Della pittura italiana", quadro falsamente attribuito al Cagliari.
- 56) **Roma - Galleria Doria, 62** – *Ritratto d'uomo* – E' dato al Beccaruzzi nel catalogo Berenson.
- 57) **Roma - Galleria Doria 386** – *Uomo con fiori* – E' segnato come lavoro del Beccaruzzi nel catalogo Berenson.
- 58) **Serravalle di Vittorio - Chiesa di Sant'Antonio** – *Battesimo di Cristo* – E' segnato come del Beccaruzzi nel catalogo Berenson, ma molto più probabilmente è di Francesco da Milano.
- 59) **Strassburg** – *Scena della crocifissione* – Copia libera da una Crocifissione al Monte S. Giusto di Lorenzo Lotto. E' il Berenson che lo dà al Beccaruzzi nel suo catalogo.
- 60) **Stuttgart, 190** – *Busto d'uomo* – E' segnato come del Beccaruzzi nel catalogo Berenson.

- 61) **Treviso - Chiesa soppressa delle monache di S. Parisio** – *S. Cristina e santi* – Vedi contratto autografo 23 settembre 1533 nel Museo civico di Treviso – Sezione mani morte – Convento di S. Parise. registro A. Il quadro non si sa dove sia stato trasportato, e dove si conservi. Lo ricorda il Federici come del Beccaruzzi; il Rigamonti come del Giambellino; il Protogiornale come del Tiziano; qualche altro come del Pordenone.
- 62) **Treviso - Convento S. Parisio** – *Avanzi di affreschi* nella facciata del cappellano. Sono ricordati nel registro A. del convento S. Parise. Museo civico di Treviso, sezione mani morte: *adi 22 zugno 1537, lire 9 de depentura che (Francesco depentor) ha fatto in la caxa del capelano e lire 6 date = L. 15. 3.*
- 63) **Treviso - Chiesa distrutta di S. Maria nova** – *La Vergine e santi e la Natività di Maria* – E' descritta nel contratto 14 maggio 1533 tra i pittori Lodovico Fiumicelli e Francesco Beccaruzzi ed il notaio e sindaco delle monache di *S. Maria nova*. *I pittori si assunsero dipingere la Vergine col bambino in mezzo, S. Caterina e S. Lucia da una parte, S. Bernardo e S. Benedetto dall'altra e nel scagnello inferiore in piccole figure la Natività di Maria e tutto il lavoro per ducati 40. Il Cima lo vorrebbe del Dominini. Il quadro non si sa dove si conservi. La chiesa è distrutta.*
- 64) **Treviso - Chiesa delle monache di S. Parise** – *La Vergine col Bambino, un santo ed il ritratto dell'Abbadessa* – Lo ricorda il Federici. Chiesa soppressa. Quadro smarrito.
- 65) **Treviso - Chiesa soppressa del Gesù dei fra minori** – *L'Annunziata* – La ricorda il Federici. Il Cima la vorrebbe del Polidoro. La chiesa venne soppressa. Il quadro non si sa dove sia.
- 66) **Treviso - Chiesa della Maddalena dei Padri Gerolimi** – In quattro scompartimenti. *La Vergine in cima col Bambino, S. Sebastiano, S. Rocco, S. Ilarione, S. Onofrio.* – Ricordano quest'opera del Beccaruzzi il Ridolfi, il Federici, l'Agnoletti, il Rigamonti, il Cima. Non si sa dove sia questo quadro interessante.
- 67) **Treviso - Chiesa della Munizione** – *Nostra donna e S. Michele* – Ricordano questo quadro del Beccaruzzi il Melchiori, il Ridolfi ed il Federici. Ora non si sa dove sia.
- 68) **Treviso - Palazzo della Ragione, ora della R. Prefettura** – Affresco - *La vergine, S. Girolamo, S. Lodovico ed un angioletto che suona il liuto.* – Firmato F. B. D. C. – Ricordano questo dipinto il Federici ed il Ridolfi. Il Sernagiotto nell'appendice della Gazzetta di Treviso, N. 169, anno 1868, scriveva: *Havvi nella nostra piazza maggiore presso la scalea uno stupendo affresco commemorativo colle iniziali F. B. D. C. Questo affresco verrà, come pare, in breve distrutto, colla riduzione della fabbrica*". E fu pur troppo profeta!

- 69) **Treviso - Monte di Pietà** – *Gesù morto posto dagli angeli nel sepolcro* – E' sempre stato attribuito al Giorgione dal Boschini ai nostri giorni, Il Berenson nel suo catalogo, seguito da qualche altro critico moderno, lo vorrebbe del Beccaruzzi, forse perché in mezzo a straordinarie bellezze di colorito, di chiaroscuro, di espressione, di prospettiva. Si rimarca un orrendo scorcio, scrive il Sernagiotto, che non può essere originale del Giorgione.
- 70) **Treviso - Galleria degli eredi Palazzolo** – *La via del Golgota* – E' attribuito al Beccaruzzi nel catalogo del Berenson.
- 71) **Treviso - Sacrestia della chiesa di S. Lucia** – *S. Lucia* – E' segnato dal Beccaruzzi nel catalogo Berenson.
- 72) **Tolosa** – *Sacra famiglia e S. Giovanni che presenta a Gesù una colomba* – Il Berenson nel suo catalogo lo dà al Beccaruzzi.
- 73) **S. Vendemiano (Conegliano)** – *Pala dell'altar maggiore* – Tra gli atti di Benedetto Mercatelli il vecchio, notaio di Conegliano, vi è la convenzione 11 ottobre 1546, tra il pittore Francesco Beccaruzzi ed i parrocchiani di S. Vendemiano per fare una pala all'altar maggiore della chiesa di S. Vendemiano, nella quale dovea dipingere *uno crucifixo cum li due ladroni, la Madonna tramortida, cum s. Zuane e una Maria che la sustengono, et uno S. Vendemiano dall'altra parte ed altre figure, cavalli, augelli, sol et luna obscuradi, come se vede nel schizo per esso mastro Francesco fatto et nunc ad essi homeni de monstrado et testimoni infrascripti et cum altre cosse pertinenti in tal instoria, come lontani paesi, città, fabbriche, per più adornamento de quella et cum obligazion di dipinger la instoria de S. Vendemiano nel scabello sotto la pala etc. – Tutto per il prezzo ducati cento*”, Ma il Beccaruzzi non deve aver eseguita la pala se presentemente all'altar maggiore di S. Vendemiano vi è un bel quadro firmato dal contemporaneo pittore veneziano Pietro Silvio.
- 74) **Vazzola di Conegliano - Chiesa parrocchiale** – *La Vergine, S. Macario Vescovo e S. Gio. Batta* – Lo ricordano il Federici ed il Malvolti – Vedi l'analisi critica nel testo.
- 75) **Venezia – S. Giovanni e Paolo** – *San Francesco di Assisi stigmatizzato* - Nella guida massima di Venezia (1864) è ricordato questo quadro del Beccaruzzi, come posto in questa chiesa. Ora non si trova più. Si dice che sia stato trasportato nel deposito delle R. Gallerie di Venezia. Lo descrive lo Zanotto nella sua Pinacoteca veneta.
- 76) **Vienna - Galleria imperiale** – *San Taddeo* E' ricordato nel catalogo Malvolti come quadro posto nella Chiesa a S. Francesco a Conegliano. Il Ludwigg ritiene che insieme con un altro eguale S. Gio. Battista servisse come portelle dell'organo. Venne

comperato a Venezia nel 1838 e passò a Vienna. E' nel catalogo Berenson come lavoro del Beccaruzzi.

- 77) **Vienna - Galleria imperiale** – *S. Giovanni Battista* – Secondo il Ludwigg era la seconda portella dell'organo. Vedi sopra N. 76. E' nell'elenco Berenson come dipinto del Beccaruzzi.
- 78) **Venezia – R. Gallerie** – *La Deposizione* – Venne attribuito ed è segnato nel catalogo Berenson come opera del Beccaruzzi; ma più ragionevolmente si ritiene ora lavoro di Girolamo da Treviso. Era nella chiesa di S. Francesco demolita in Conegliano.
- 79) **Venezia – R. Gallerie** – *S. Francesco riceve le stigmate e santi* – Vedi analisi critica nel testo – E' ricordato dal Ridolfi, descritto dal Zanotto; il Malvolti ed il Berenson lo segnano nei loro cataloghi. E' tenuto come il capolavoro del Beccaruzzi. All'archivio notarile di Treviso, fra gli atti di Valerio Palazzolo, notaio di Conegliano, in data 4 marzo 1545 si legge la sentenza arbitrale tra il convento di S. Francesco di Conegliano ed il pittore Francesco Beccaruzzi, cioè che avendosi l'artista preso l'impegno di dipingere *certe figure* nella cassa della pala dell'altar maggiore della chiesa S. Francesco, *confecto vel picto per ipsun mag. Franciscum*, e non avendo fatto il lavoro viene obbligato ad eseguirlo entro la quaresima coll'impegno del convento di pagare interamente il prezzo stabilito nel contratto.
- 80) **Vienna - N. 157** – *Ritratto di Signora* – E' come opera del Beccaruzzi nel catalogo Berenson.
- 81) **Venezia - Galleria Giovanelli - 315** – *S. Rocco estatico in un paesaggio* – Lo ricordano come del Beccaruzzi il Berenson nel suo catalogo ed il Frizzoni nella critica del lavoro del Berenson su Lorenzo Lotto.
- 82) **Venezia - Chiesa della Madonna dell'Orto** – *SS. Lanence, Elena, Gregorio, Domenico e S. Lorenzo Giustiniani* – E' nel catalogo Berenson come opera del Beccaruzzi.
- 83) **Vienna - 206** – *Un guerriero* – Il Berenson lo segna nel suo catalogo come lavoro del Beccaruzzi.
- 84) **Vienna - Accademia Imperiale - 5** - *San Lorenzo* – Il Berenson lo segna nel suo catalogo come lavoro del Beccaruzzi.
- 85) **Vienna - Accademia Imperiale - 6** – *La natività* – E' segnata nel catalogo Berenson come lavoro del Beccaruzzi.
- 86) **Vienna - Accademia Imperiale - 20** – *La deposizione* – Il Berenson lo segna nel suo catalogo come lavoro del Beccaruzzi.

- 87) **Vienna - Accademia Imperiale** – *S. Paolo* – E' segnato nel catalogo Berenson come lavoro del Beccaruzzi.
- 88) **Venezia - Museo Correr** – *Ritratto in profilo di Cesare Borgia* – E' segnato nel catalogo Berenson come lavoro del Beccaruzzi.
- 89) **Venezia - Galleria Manfrin (venduta)** – *Santa Conversazione e donatore* – E' segnato nel catalogo Berenson come lavoro del Beccaruzzi.
- 90) **Venezia - Biblioteca Querini Stampalia** – *Santa conversazione* – Il Berenson lo segna al Beccaruzzi nel suo catalogo.
- 91) **Venezia - Palazzo reale** – *Madonna e S. Caterina* – E' segnato nel catalogo Berenson come lavoro del Beccaruzzi.
- 92) **Valdobbiadene - Chiesa parrocchiale** – *L'Assunta* – Vedi l'analisi critica nel testo.

8. BIBLIOGRAFIA

ABBREVIAZIONI

A. D. V. V.: Archivio della Diocesi di Vittorio Veneto

A. M. V. C.: Archivio Municipale Vecchio di Conegliano

A. S. TV.: Archivio di Stato di Treviso

A. S. V.: Archivio di Stato di Venezia

B. C. C.: Biblioteca Civica di Conegliano

B. C. PD.: Biblioteca Civica di Padova

B. Ca. D. TV.: Biblioteca Capitolare del Duomo di Treviso

B. C. TV.: Biblioteca Civica di Treviso

B. S. V. TV.: Biblioteca del Seminario Vescovile di Treviso

Iccd – Gfn: Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione – Gabinetto Fotografico
Nazionale

Cat. F. F. Zeri: Catalogo della Fototeca Federico Zeri

Cat. F. G. Cini: Catalogo della Fototeca Giorgio Cini

FONTI MANOSCRITTE E DATTILOSCRITTE

1630

Burchiellati Bartolomeo, *Gli sconci e diroccamenti di Trevigi*, B.C.TV., ms. 1046 a/b

1675

Anonimo Cappuccino, *Descrizione delle chiese e monasteri, pitture e sculture che si trovano nella città di Trevigi. Raccolte dal P. Cappuccino Giovina da Trevigi*, B.C.TV., ms. 1419

1699

Cima Nicolò, *Le tre facce di Trevigi*, B.C.TV., ms. 643

Secolo XVIII

Graziani Giovanni Battista, *Copie di documenti riguardanti veri capolavori artistici di Conegliano tra cui la pala di G. B. Cima e quella di Francesco Beccaruzzi*, Ms. sec. XVIII, AMVC, busta 561, n. 6.

1720

Melchiori Natale, *Notizie di pittori illustri con ritratti*, B.Ca.D.TV., ms. 1/67

1773

Castagna Pietro, *Inventario della Palla ed altre Pitture esistenti nell'Antico Duomo nel castello di questa città*, A.M.V.C., busta 432, n. 5, "Denuncia ed altre carte delle pitture esistenti nella città e territorio di Conegliano nell'anno 1774"

Bertini Fra' Roberto, A.M.V.C., busta 432, n. 5 "Denuncia ed altre carte delle pitture esistenti nella città e territorio di Conegliano nell'anno 1774"

1774

Malvolti Francesco Maria (a), *Catalogo delle migliori pitture esistenti nella città e territorio di Conegliano*, A.M.V.C., busta 432

Malvolti Francesco Maria (b), *Catalogo delle migliori pitture esistenti nella città e territorio di Conegliano*, A.S.V., Inquisitori di Stato, busta 909

1794

Anonimo, *Nota di alcune pitture esistenti in Conegliano parte a fresco e parte da oglio esposte alla pubblica vista*, 1794, B.C.PD., ms. B. P. 2537, Miscellanea XVII, di scritti appartenenti alle Belle Arti

Secolo XIX

Bampo Gustavo (a), *I pittori fioriti a Treviso e nel territorio, documenti inediti dal secolo XIII al XVI dell'Archivio Notarile di Treviso, ad vocem Beccaruzzi Francesco*, B.C.TV., ms. 1410, vol. II, 2° fascicolo, pp. 1 – 7

Bampo Gustavo (b), *I pittori fioriti a Treviso e nel territorio, documenti inediti dal secolo XIII al XVI dell'Archivio Notarile di Treviso, ad vocem Fiumicelli Ludovico*, B.C.TV., ms. 1410, vol. II, 9° fascicolo, pp. alla pag. 1 - 31

Fapanni Francesco Scipione, *Notizie degli scrittori e degli uomini illustri che fiorirono nell'antico territorio trevigiano nonché nella diocesi di Treviso e Ceneda*, B.C.TV., ms. 1354.II, vol. II, B, p. 67

1810

Inventario maggio 1810, A.S.TV., Regio Demanio, busta 34, Processi verbali di soppressione ed Inventari

1856

Fapanni Francesco Scipione, *Ceneda, Serravalle e Coengliano esaminati nella chiese e nei luoghi pubblici con le iscrizioni lapidarie e copiate con la descrizione delle pitture*, B.C.TV., ms. 1378

1886 – 1892

Fapanni Francesco Scipione, *Le arti della musica de del disegno nella città e provincia di Treviso*, B.C.TV., ms. 1359, vol. 31

1944

Vital Adolfo, *Arte e monumenti del mandamento di Conegliano*, Conegliano, B.C.C.

1945

Liberali Giuseppe, *Un Beccaruzzi mancato e un Varotari inedito*, Treviso, B.S.V.TV., pp. 1 – 30

1946

Maschietto Angelo, *Cronaca manoscritta di Mons. A. Maschietto riguardante la prima visita pastorale del vescovo Mons. Giuseppe Saffonato 1946 – 1949*, A.D.V.V.

1981

Lucco Mauro, *I dipinti della chiesa di S. Martino a Conegliano (e qualche momento di vita artistica cittadina)*, s. l., B.C.C.

LIBRI A STAMPA

s. d.

Manzato Eugenio, *Il Monte di Pietà di Treviso*, Treviso

Vincenzi Carlo, *Musei del Castello Sforzesco di Milano. Quadri e affreschi*, Milano

Scheda Iccd Gfn, E 41792, *Ritratto virile con fiore*, Galleria Doria Pamphilj, Roma

Scheda Iccd Gfn, E 41810, *Ritratto di gentiluomo con spada*, Galleria Doria Pamphilj, Roma

1648

Ridolfi Carlo, *Le marauiglie dell'arte, ouero Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato. Oue sono raccolte le opere insigni, i costumi, et i ritratti loro. Con la narratione delle historie, delle fauole, e delle moralità da quelli dipinte. Descritte dal caualier Carlo Ridolfi. Con tre tauole copiose de' nomi de' pittori antichi, e moderni, e delle cose notabili.*, Venezia

1660

Boschini Marco, *La carta del navegar pitoresco*, Venezia, edizione critica di Anna Pallucchini, Roma

1664

Boschini Marco, *Le Miniere delle Pittura, compendio di informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia: ma delle Isole circonvicine*, Venezia

1670

Borsetti Ferrante Andrea, *Supplemento al compendio storico del signor D. Marc'Antonio Guarini Ferrarese opera di monsignor Andrea Borsetti Ferranti, in cui si contiene l'origine, et accrescimento delle chiese di Ferrara, sino all'anno 1670 con altre degne memorie*, Ferrara

1733

Zanetti Francesco Maria, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e delle Isole circonvicine: o sia rinnovazione delle Ricche Miniere di Marco Boschini colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674 fino al presente 1733 con un compendio delle vite e maniere de' principali pittori*, Venezia

1753

Orlandi Pellegrini Antonio, *ad vocem Beccaruzzi Francesco, in Abecedario Pittorico del M. R. P. Pellegrino Antonio Orlandi Bolognese Contenente le Notizie de' Professori di pittura, scoltura, ed architettura in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti accademico clementissimo, ed ispettore della Regia Galleria di S. M. Federico Augusto III Re di Polonia ed elettore di Sassonia, ecc.*, Bologna

1767

Rigamonti Ambrogio, *Descrizione delle pitture più celebri che si vedono esposte nelle chiese ed altri luoghi pubblici di Treviso*, a cura di Cristina Vodarich, Treviso, 1978

1798

De Renaldis Girolamo, *Della pittura friulana saggio storico di monsignor conte Girolamo de' Renaldis canonico della metropolitana di Udine*, Udine, ristampa anastatica, Bologna, 1985

1803

Federici Domenico Maria, *Memorie Trevigiane sulle opere di disegno dal Mille e Cento al Mille Ottocento*, vol. II, Venezia

1809

Lanzi Luigi Antonio, *Storia pittorica della Italia, Scuola Veneta*, vol. III, Epoca seconda

1815

Moschini Giannantonio, *Guida per la città di Venezia all'amico delle Belle Arti, opera di Giannantonio Moschini*, Venezia

1817

Elenco degli oggetti di Belle Arti disposti nelle cinque sale apertesi nell'Agosto 1817 nella Regia Accademia in Venezia, Venezia

1821

Guida per la reale Accademia delle Belle Arti in Venezia, Venezia

1822

Soràvia Giambattista, *Le chiese di Venezia descritte ed illustrate*, vol. 1, Venezia

1823

Maniago Fabio, *Storia delle Belle Arti friulane scritta dal Conte Fabio di Maniago*, ed. II, ricorretta ed accresciuta, Udine

1824

Guida per la reale Accademia delle Belle Arti in Venezia, Venezia

1826

Guida per la Reale Accademia delle Belle Arti in Venezia con alcune notizie riguardanti lo stabilimento stesso, Venezia

1828

Guida per la reale Accademia delle Belle Arti in Venezia, Venezia

Tadini Luigi, *Descrizione generale dello stabilimento dedicato alle belle arti in Lovere dal conte Luigi Tadini cremasco*, Milano

1829

Crico Lorenzo, *Indicazione delle pitture ed altri oggetti di belle arti degni d'osservazione esistenti nella R. Città di Treviso*, Treviso

1830

Ticozzi Stefano, *ad vocem* Beccaruzzi Francesco, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietra, coniatori di medaglie, musicisti, niellatori, intarsiatori d'ogni età e d'ogni nazione di Stefano Ticozzi socio onorario dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, dell'ateneo di Venezia, ecc.*, Milano, tomo I, p. 17

1831

Guida per la reale Accademia delle Belle Arti in Venezia, Venezia

1833

Guida per la reale Accademia delle Belle Arti in Venezia, Venezia

Crico Lorenzo, *Lettere sulle Belle Arti trevigiane del Canonico Lorenzo Crico*, Treviso

Zanotto Francesco, *Pinacoteca della I. R. Accademia di Venezia*, Venezia, I, fasc. 43

1834

Guida per la reale Accademia delle Belle Arti in Venezia, Venezia

1835

Guida per la reale Accademia delle Belle Arti in Venezia, Venezia

1837

Guida per la reale Accademia delle Belle Arti in Venezia, Venezia

1838

Valery Antoine Claude Pasquin, *Voyages historiques, littéraires et artistique. Guide raisonné et complet du voyageur et de l'artiste, deuxième édition*, Paris

1839

Guida per la reale Accademia delle Belle Arti in Venezia, Venezia

1840

De Boni Filippo, *ad vocem* Beccaruzzi Francesco, in *Emporeo biografico metodico, ovvero biografia universale ordinata per classi; compilatore l'Ab. Filippo de' Boni, Classe Decima, Biografia degli artisti*, Venezia, p. 77

1842

Guida per la reale Accademia delle Belle Arti in Venezia, Venezia

1846

Guida per la reale Accademia delle Belle Arti in Venezia, Venezia

1851

Zanotto Francesco, *Treviso e la sua provincia. Raccolta di trenta vedute*, Treviso (ristampa fotolitografica, Bologna, 1973)

1852

Selvatico Pietro e Lazzari Vincenzo, *Guida di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia

1856

Catalogo de quadri della Galleria Manfrin in Venezia, Venezia

Zanotto Francesco, *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della laguna*, Venezia

1859

Lazari Vincenzo, *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della Raccolta Correr*, Venezia

1860

Zanotto Francesco, *Pinacoteca Veneta ossia raccolta dei migliori dipinti delle chiese di Venezia illustrati da Francesco Zanotto*, Venezia, vol. 2, p. 82

1863

Catalogo degli oggetti d'arte esposti al pubblico nella I. R. Accademia di Belle Arti di Venezia, Venezia

1864

Semenzi Giovanni Battista Alvise, *Treviso e la sua provincia*, Treviso

1867

Cérésolle Victor, *La vérité sur les déprédations autrichiennes à Venise : trois lettres a M. Armand Baschet*, Venezia

1869

Sernagiotto Matteo, *Prima passeggiata per la città di Treviso. Verso il 1600 e memorie illustrative di cose e fatti anteriori*, Treviso, ristampa fotomeccanica, Bologna, 1975

1870

Campori Giuseppe, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori, ecc. dal secolo 15. al secolo 19.*, Modena, ristampa anastatica Bologna, 1975

Sernagiotto Matteo, *Seconda passeggiata per la città di Treviso. Verso il 1600 e memorie illustrative di cose e fatti anteriori*, Treviso, ristampa fotomeccanica, Bologna, 1975

1871

Crowe Joseph Archer e Cavalcaselle Giovanni Battista, *A history of painting in north Italy*, London

Sernagiotto Matteo, *Terza passeggiata per la città di Treviso. Verso il 1600 e memorie illustrative di cose e fatti anteriori*, Treviso, ristampa fotomeccanica, Bologna, 1975

1872

Nicoletti Giuseppe, *Pinacoteca Manfrin a Venezia*, Venezia

1875

Fei Giovanni, *Pinacoteca municipale di Ferrara. Catalogo dei quadri con cenni storici, illustrativi e biografici*, Ferrara

1876

Gautier Théophile, *Voyage en Italie*, Paris, 1876

1878

Fei Giovanni, *Pinacoteca municipale di Ferrara. Catalogo dei quadri con cenni storici, illustrativi e biografici*, Ferrara

1880

Biscaro Gerolamo, *Per Nozze Zava – Bastanzi*, Treviso, 15 gennaio

1882

Venturi Adolfo, *La Regia Galleria estense in Modena*, Modena, ristampa anastatica Modena, 1989

1886

Habich George E., *Vade-mecum pour la peinture italienne des anciens maîtres. Seconde partie. Abrégé historique des anciens maîtres de l'école italienne*, Hambourg

1890

Morelli Giovanni, *Die Gallerie Borghese und Doria Panfili in Rom*, Leipzig

1893

Botteon Vincenzo e Aliprandi Antonio, *Ricerche intorno alla vita e alle opere di Giambattista Cima*, Conegliano, ristampa anastatica, Bologna, 1984

1894

Emile Jacobsen, *Die Bildergalerie im Museo Correr*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", band XVIII, pp. 253 - 269

1895

Berenson Bernard, *Lorenzo Lotto: an Essay in Constructive Art Criticism*, New York - London

1897

Agnoletti Carlo, *Treviso e le sue Pievi. Illustrazione storica nel XV centenario dalla istituzione del vescovato trevigiano (CCCXVI – MDCCCXVI)*, Treviso, ristampa anastatica, Treviso, 1968

Berenson Bernard, *The Venetian Painters of the Renaissance with an Index to their Works*, New York – London

Frizzoni Gustavo, *L'arte in Bergamo e l'Accademia Carrara; col concorso dell'Accademia al I centenario della sua fondazione*, Bergamo

Frizzoni Gustavo, *Lorenzo Lotto pittore. A proposito di una nuova pubblicazione*, in “Archivio Storico dell'Arte”, pp. 427 – 447

Lafenestre George, Richtenberger Eugene, *La Peinture en Europe. Catalogue raisonnés des œuvres principales conservées dans les musées, collections, édifices civils et religieux. Venise, ouvrage orné de 100 reproductions photographiques et de six plans des quartiers de Venise*, Paris

Morelli Giovanni, *Della pittura italiana: studi storico – critici: le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*, Milano

1899

Berenson Bernard, *The Venetian Painters of the Renaissance with an Index to their Works*, New York - London

1900

Bailo Luigi, Biscaro Gerolamo, *Della vita e delle opere di Paris Bordone*, Treviso

von Lützow Carl, *Katalog der Gemälde - Galerie*, Wien

Molmenti Pompeo, *Paris Bordone*, in “Nuova Antologia”, s. IV, CLXXIV, vol. XC, fasc. 694, 16 novembre, pp. 306 - 321

1901

Botteon Vincenzo, *Ricerche storiche intorno alla chiesa dei Ss. Rocco e Domenico di Conegliano*, Conegliano

Ludwig Gustav, *Documente über Bildersendungen von Venedig nach Wien in den Jahren 1816 und 1838 aus dem Archivio di Stato zu Venedig*, in “Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien”, 22, II, pp. I - LI

1902

Earp Frank Russell, *A Descriptive Catalogue of the Pictures in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge

Ludwig Gustav, Bonifazio di Pitati da Verona, eine Archivalische Untersuchung, in “Jahrbuch der königlich Preußischen Kunstsammlungen”, 23, pp. 36 - 66

Vital Adolfo, *Piccola guida pratica storico – artistica di Conegliano*, Conegliano

1903

Berenson Bernard, *The Venetian Painters of the Renaissance with an Index to their Works*, New York - London

Paoletti Pietro, *Catalogo delle R. R. Gallerie di Venezia*

1905

Frizzoni Gustavo, *Un capolavoro della Pittura Italiana degnamente rimesso in onore*, in “Rassegna d’Arte”, pp. 181-184

1906

Molmenti Pompeo, *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica*, Venezia

Vital Adolfo, *Piccola guida pratica storico – artistica di Conegliano*, Conegliano

1907

Aracne, *Mode nuove mode antiche*, in “Emporium”, XXVI, n. 156, dicembre, pp. 426 – 431

Berenson Bernard, *The Venetian Painters of the Renaissance with an Index to their Works*, New York – London

Frizzoni Gustavo, *Le gallerie dell’Accademia Carrara in Bergamo*, Bergamo

1908

Fogolari Gino, *Le portelle dell’organo di S. Maria dei Miracoli di Venezia*, in “Bollettino d’Arte”, II, 1908, pp. 161 - 176

Vital Adolfo, *Piccola guida pratica storico – artistica di Conegliano*, Conegliano

1909

Thieme Ulrich, Becker Felix, *ad vocem Beccaruzzi Francesco*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, vol. III, Bassano – Bickham, pp. 130 – 131

1910

Berenson Bernard, *The Venetian Painters of the Renaissance with an Index to their Works*, New York – London

Fogolari Giuseppe, *Dipinti del Museo civico di Belluno*, in “Bollettino d’Arte”, IV, pp. 285 – 293

Guida provvisoria del Museo civico di Belluno, a cura di Vittorio Zanon, Belluno

Pieraccini Eugenio, *Catalogue of the Royal Uffizi Gallery in Florence*, Prato

1911

Molmenti Pompeo, *La storia di Venezia nella vita privata*, Bergamo, vol. II

1912

Crowe Joseph Archer e Cavalcaselle Giovanni Battista, *A history of painting in north Italy*, London

von Hadeln Detlev Freiherrn, *Parrasio Micheli*, in "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, n. 33, pp. 149-172

Phillips Claude, *The Venetian "Temperance" of the Diploma Gallery*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", vol. 21, August n. 113, pp. 270-273

Ricci Corrado, *Elenco dei quadri dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Bergamo

1913

Botteon Vincenzo, *Della vita e delle opere di Francesco Beccaruzzi pittore coneglianese*, in "Nuovo Archivio Veneto", nuova seria, anno XIII, tomo XXVI, parte II, ott. – dic., Venezia, pp. 480 – 513

Rambaldi Pier Liberale., *La chiesa dei Santi Giovanni e Paolo e la cappella del Rosario*, Venezia

Venturi Lionello, *Giorgione e il Giorgionismo*, Milano

1914

von Handeln Detlev Freihern, a cura di, *Delle meraviglie dell'arte, ovvero delle vite degl'illustri pittori veneti, e dello stato. Descritte dal Cavalier Carlo Ridolfi (1803)*, Berlino

1915

Maschietto Angelo, *La diocesi di Ceneda. Stato personale del Clero, Chiese –Commissioni diocesane –Pii istituti – Comunità religiose – Sodalizzi – Associazioni cattoliche, con notizie Storico – Artistiche delle Chiese e dei Monumenti*, Vittorio Veneto

1919

Fiocco Giuseppe, *Catalogo delle opere d'arte tolte a Venezia nel 1808, 1816, 1838 restituite dopo la vittoria*, Venezia

1921

Fiocco Giuseppe, *Pordenone ignoto*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", pp. 193 - 210

1923

Berthomieu Louis, *Musée de Narbonne: catalogue descriptif et annoté de peintures et sculptures*, Toulouse

Guide du visiteur au Musée des Beaux Arts de Narbonne, Narbonne

1924

Gamba Carlo, *Nuove attribuzioni di ritratti*, in "Bollettino d'arte", novembre

1926

Coletti Luigi, *Treviso*, Bergamo

Lorenzetti Giulio, *Venezia e il suo estuario*, Venezia

Magrini Adolfo, *La Pinacoteca Comunale di Ferrara*, Ferrara

Vital Adolfo, *Manualetto di notizie storiche ed artistiche coneglianesi*, Conegliano

1927

Lazzari Attilio e Garzoni Tito, *Curiosità storiche trevisane*, Treviso

1928

Venturi Adolfo, *La pittura del cinquecento*, vol. III in “Storia della pittura italiana”, Milano

1930

Battistella Oreste, *Della vita e delle opere di Gherardo Zompini, pittore ed incisore nervesiano del secolo XVIII*, Nervesa, 1930

Gamba Carlo, *ad vocem* Francesco Beccaruzzi, in *Enciclopedia italiana Treccani*, Roma, vol. VI, Balta - Bik

Ricci Corrado, *Accademia Carrara in Bergamo. Elenco dei quadri*, Bergamo

1932

Berenson Bernard, *Italian pictures of the Renaissance: a list of the principal artists and their works with an index of places*, Oxford

Moschetti Andrea, *I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezie nella guerra mondiale 1915/1918*, Venezia

Troche Ernst Günter, *Giovanni Cariani als Bildnismaler*, in “Pantheon”, gennaio, pp. 1 - 7

1933

Cervellini Giovanni Battista, *Inventario dei monumenti iconografici d'Italia. N. 3. Treviso*, Trento

Gombosi Giorgio, *ad vocem* Piombo, fra Sebastiano del, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di Ulrich Thieme e Felix Becker, vol. XXVII, Piermaria – Ramsdell, pp. 71 – 74

Suida Wilhelm E., *Tiziano: 304 tavole in fototipia*, Roma

1934

Morassi Antonio, *La galleria dell'Accademia Carrara di Bergamo*, Roma

Troche Ernst Günter, *Giovanni Cariani*, in “Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen”, 1934, pp. 97 - 125

Viale Vittorio, *Guida ai musei di Vercelli*, Vercelli

1935

Coletti Luigi, *Treviso. Catalogo delle cose e di antichità d'Italia*, Roma

van Marle Raimond, *The development of Italian schools of painting*, The Hauge, vol. XVII

Pallucchini Rodolfo, *La formazione di Sebastiano del Piombo*, in "Critica d'Arte", anno I, ottobre XIII, pp. 40 – 50

1936

Berenson Bernard, *Pitture italiane del Rinascimento: catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Milano

Coletti Luigi, *Girolamo da Treviso il Giovane*, in "la critica d'arte", anno I, aprile, XIV

1937

Corti Guido, *Galleria Colonna*, Roma

1938

Fiocco Giuseppe, *Pordenone und Signorelli*, in "Pantheon", XXI, pp. 114 - 121

Moschetti Andrea, *Il museo civico di Padova, cenni storici e illustrazioni*, Padova

1939

Fiocco Giuseppe, *Giovanni Antonio Pordenone*, Udine

1941

Chimenton Costante, *Una tela di Paris Bordone a Biancade*, in "La vita del popolo", 9 febbraio, p. 3

Sant Angelo, *Cenni storici sul duomo di Conegliano*, Torino

1942

Dussler Luitpold, *Sebastiano del Piombo*, Basel

Sestieri Ettore, *Catalogo della galleria ex-fidecommissaria Doria – Pamphilj*, Spoleto

1943

Fiocco Giuseppe, *Giovanni Antonio Pordenone*, Padova

1944

Pallucchini Rodolfo, *Sebastian Viniziano: fra Sebastiano del Piombo*, Milano

Pigato Giovanni Battista, *La Madonna Grande: storia della parrocchia e del santuario di Santa Maria Maggiore di Treviso*, Rapallo

1946

Pallucchini Anna e Pallucchini Rodolfo (a), *Dialogo di pittura di Paolo Pino*, Venezia

Pallucchini Rodolfo (b), *I capolavori dei musei veneti: catalogo della mostra*, Venezia

1950

Fiocco Giuseppe, *Nota su Francesco da Milano*, in “Emporium”, anno LVII, n. 10, ottobre, pp. 162 – 170

Galetti Ugo, a cura di, *ad vocem* Beccaruzzi Francesco, *Enciclopedia della pittura italiana*, Milano, vol. 1, A – G, p. 258

1951

Fiocco Giuseppe, *Nota su Francesco da Milano*, in “Emporium”, anno LVII, n. 7, luglio, pp. 162 - 170

Pallucchini Rodolfo, Veneti alla “Royal Academy” di Londra, in “Arte Veneta”, anno V, p. 219

1952

Menegazzi Luigi, *Un museo e una mostra a Treviso*, in “Emporium”, anno LVIII, n. 11, novembre, pp. 220 - 227

1953

Banti Anna e Boschetto Antonio, *Lorenzo Lotto*, Firenze

Berenson Bernard, *Italian pictures of the Renaissance: a list of the principal artists and their works, with an index of places*, Oxford

Muraro Michelangelo, *Affreschi di Paris Bordone a San Simone di Vallada*, Venezia

1955

Botter Mario, *Ornati a fresco di case trivigiane : secoli 13. - 15.*, Treviso

Moschini Marconi Sandra, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma

1956

Arslan Edoardo, *Vicenza. I. Le chiese. Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, Roma

Marini Remigio, *Sebastiano Florigero*, Udine

1957

Benesch Otto, *New Contributions to Lorenzo Lotto*, in “The Burlington Magazine”, vol. 99, n. 657 December, pp. 410-413

Berenson Bernard, *Italian pictures of the Renaissance : a list of the principal artists and their works with an index of places, Venetian School*, London

Bicchi Ugo, *Dipinti restaurati delle civiche raccolte d'arte. Ricupero e ritrovamenti*, in “Bollettino della Società Pavese di Storia Patria”, 57, pp. 115 – 150

Mariacher Giovanni, *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, Venezia

Grossato Lucio, a cura di, *Il Museo Civico di Padova. Dipinti e sculture XIV al XIX secolo*, Venezia

1958

Berenson Bernard, *Pitture italiane del Rinascimento. Elenco dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, London – Firenze

1959

Coletti Luigi (a), *Cima da Conegliano*, Venezia

Coletti Luigi (b), *Guida del museo civico di Treviso*, Treviso

1960

Longhi Roberto, *L'amico friulano del Dosso*, in "Paragone. Rivista di arte figurativa e letteratura", anno XI, n. 131, novembre, pp. 3 - 9

1961

Fredeberg Sidney Joseph, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, Cambridge

1962

Moschini Marconi Sandra, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*, Roma

Tocchio Antonio, Chiesa Vittorio, *Conegliano cenni storici e biografici*, Conegliano

1963

Liberati Giuseppe, *Lotto, Pordenone e Tiziano a Treviso*, estratto da "Atti e memorie dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti", XXXIII, fascicolo III

1964

Mariani Canova Giordana, *Paris Bordon*, Venezia

Menegazzi Luigi (a), a cura di, *Catalogo delle migliori pitture esistenti nella città e territorio di Conegliano*, Francesco Maria Malvolti (1774), Treviso

Menegazzi Luigi (b), *Di Giambattista Ciam da Conelgiano e di Silvestro De Arnosti da Ceneda*, in "Arte Veneta", XVIII, 1964 (1965), pp. 168 – 170

Menegazzi Luigi (c), *Il museo civico di Treviso: dipinti e sculture dal 12. al 19. secolo*, Venezia

Ottino della Chiesa Angela, *La Galleria dell'Accademia Carrara in Bergamo: con l'elenco delle opere*, Milano

1965

Bordignon Favero Giampaolo, *Le opere d'arte e il tesoro del duomo di S. Maria e S. Liberale di Castelfranco Veneto*, Castelfranco

Fiocco Giuseppe e Menegazzi Luigi, *Il duomo di Conegliano*, Cittadella

Garas Klara, *Portrait de la Renaissance italienne*, Budapest

Palmegiano Maria Maddalena, *ad vocem* Beccaruzzi Francesco, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, vol. VII, Bartolucci – Bellotto, pp. 486 – 487

1966

De Mas Alfredo, *Conegliano: arte, storia e vita*, Milano

Renucci Giuseppe, *Il convento di S. Maria del Gesù in Treviso: memorie storiche*, estratto da “Le Venezie Francescane”, a. 30 (1963) n. 1 – 4

1967

Goodison Jack Weatherburn, *Fitzwilliam Museum Cambridge. Catalogue of Paintings – II. Italian Schools*, Cambridge

Russoli Francesco, *Accademia Carrara. Galleria di Belle Arti in Bergamo. Catalogo ufficiale*, Bergamo

1968

Christie's 1766 - Pictures by Old Masters, Friday 23 february 1968, London

Faldon Nilo, *San Rocco di Conegliano : ambiente e vicende di una comunità parrocchiale*, Vittorio Veneto

Mariacher Giovanni, *Palma il Vecchio*, Milano

1969

Fiocco Giuseppe, *Giovanni Antonio Pordenone*, Pordenone

La Galleria Tadini, Lovere, a cura del Circolo Amici del Tadini, Lovere

Scirè Giovanna, *Appunti sul Silvio*, in “Arte Veneta”, XXIII, 1969 (1970), pp. 210 – 217

1970

Restituiti a Conegliano quattro dipinti. Due attribuiti al Cima, in “Il Gazzettino”, n. 47, 27 febbraio, p. 8

Ritornano a Conegliano le portelle dell'organo della chiesa di S. Francesco, in “Il Coneglianese”, anno II, n. 14, gennaio, p. 3

1971

Menegazzi Luigi, *Francesco da Milano*, in “Arte veneta”, XXV, pp. 28 - 43

1972

De Mas Alfredo, *Conegliano: arte, storia e vita*, Venezia

1973

Bergamini Giuseppe, *La pittura friulana del Rinascimento di G. B. Cavalcaselle (1876)*, Vicenza

1974

Lorenzetti Giulio, *Venezia e il suo estuario. Guida storico – artistica*, Trieste
Tempestini Anchise, *Addenda to Rocco Marconi*, in “The Burlington Magazine”, vol. 116, n. 856, luglio 1974, pp. 391-393

Zeri Federico, *Major and minor Italian Artists at Dublin*, in “Apollo”, February, pp. 82 - 103

1975

Pallucchini Rodolfo, *L'opera completa del Lotto*, Milano

1976

All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam, a cura di Peter J. J. Van Thiel, Amsterdam

Zeri Federico, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimore

1977

Baldissin Molli Giovanna (a), *Lo sposalizio di S. Caterina*, catalogo diocesi Vittorio Veneto, n. 05/00036694

Baldissin Molli Giovanna (b), *S. Francesco riceve le stigmate e Santi*, catalogo diocesi Vittorio Veneto, n. 05/00036688

Baldissin Molli Giovanna (c), *S. Marco tra S. Leonardo e S. Caterina*, catalogo diocesi Vittorio Veneto, n. 05/00036685

Sartor Ivano, *Biancade documentata dalle origini ai giorni nostri*, Treviso

1978

Altarui Mario, *Treviso combattente*, Treviso

Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dal XI al XX secolo, ad vocem Beccaruzzi Francesco, vol. 2, Bellosio – Cantarini, Torino, pp. 436 – 438

Lucco Mauro, *Giovanni Antonio Pordenone. Storie della vita di S. Pietro e S. Paolo, Predicazione del Battista*, in “Proposte di Restauro: dipinti del primo Cinquecento nel Veneto”, a cura di Mauro Cova, Castelfranco Veneto, pp. 57 - 58

1979

Catalogo della Pinacoteca della Fondazione scientifica Querini Stampalia, a cura di Manlio Dazzi e Ettore Merkel, Venezia

Moré Nicolas, *Résumé de la restauration du tableau « Violante » de Giovanni Cariani*, in “Bulletin du Musée Hongrois des Beaux – Arts”, n. 53, pp. 89 -96

Paolucci Antonio, *Ritratto virile*, in “Gli Uffizi. Catalogo generale”, a cura di Luciano Berti, Firenze

Rossi Francesco, *Accademia Carrara, Bergamo. Catalogo dei dipinti*, Bergamo

Tempestini Anchise, *Martino da Udine detto “Pellegrino da San Daniele”*, Udine

1980

Baldissin Molli Giovanna, *Vicende architettoniche di un monumento coneglianese: il convento di S. Francesco tra '700 e '800*, in “Storiadentro”, n. 3, pp. 213 - 221

Cortesi Bosco Francesca, *Un quadro di Lorenzo Lotto nel Museo di Strasburgo*, in “Notizie da Palazzo Albani”, anno IX, n. 1 - 2, pp. 132 - 142

Dalla Vestra Gabriella (a), *La adorazione dei pastori*, catalogo diocesi Vittorio Veneto, n. 05/00038499

Dalla Vestra Gabriella (b), *Le nozze mistiche di S. Caterina*, catalogo diocesi Vittorio Veneto, n. 05/00038603

De Lavergnée Arnauld Brejon, *Catalogue des tableaux et dessins italiens (15.-19. siècles)*, Dijon, Musée Magnin, Paris

Lucco Mauro (a), *Dipinti e sculture del Museo di Treviso*, Roma

Lucco Mauro (b), *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, Milano

Wright Christopher, *Paintings in Dutch Museum. An Index of Oil Paintings in Public Collection in the Netherlands by Artists born before 1870*, Bath

1981

Catalogo sommario della Galleria Doria Pamphilj in Roma, Roma

Cortesi Bosco Francesca, *Svenimento della Vergine durante il trasporto di Cristo al sepolcro*, in “Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso, a cura di Paolo Dal Poggetto e Pietro Zampetti, catalogo della mostra (Ancona, Chiesa del Gesù, Chiesa di San Francesco alle Scale, Loggia dei mercanti, 4 luglio-11 ottobre 1981), Firenze

Fossaluzza Giorgio, *Profilo di Francesco Beccaruzzi*, in “Arte Veneta”, n. 35, pp. 71 - 83

Lucco Mauro, *Cento opere restaurate del Museo civico di Padova*, catalogo della mostra (Nuovo Museo civico agli Eremitani, 15 aprile - 12 giugno 1981), Padova

Menegazzi Luigi, *Cima da Conegliano*, Treviso

National Gallery of Ireland. Illustrated Summery Catalogue of Paintings, Dublin

Peroni Adriano, *Ritratto di gentiluomo*, in “Pavia. Pinacoteca Malaspina”, a cura di Adriano Peroni, Donata Vicini e Sergio Nepoti, Pavia, pp. 154 - 155

Safarik Eduard A., a cura di, *Catalogo sommario della Galleria Colonna: dipinti*, Busto Arsizio

1982

Baldissin Molli Giovanna, *Un inventario settecentesco di pitture coneglianesi “esposte alla pubblica vista”*, in “Ca' Spineda”, XXIII, n. 2, giugno, pp. 11 - 33

Fossaluzza Giorgio, *Per Ludovico Fiumicelli, Giovan Pietro Meloni e Girolamo Denti*, in “Arte Veneta”, XXXVI, 1982, pp. 131 - 144

Manzato Eugenio, *Treviso città d'arte*, Treviso

Safarik Eduard A. e Torselli Giorgio, *La Galleria Doria Pamphilj a Roma*, Roma

1983

Catalogo del Museo civico di Belluno. I dipinti, a cura di Mauro Lucco, Venezia

Humfrey Peter, *Cima da Conegliano*, Cambridge

Lucco Mauro, *Francesco da Milano*, Vittorio Veneto

Pallucchini Rodolfo e Rossi Francesco, Giovanni Cariani, Cinisello Balsamo

1984

Mariani Canova Giordana, *Madonna col Bambino in trono, san Giovannino, san Giuseppe, san Liberale, san Pietro, san Marco*, in “Paris Bordon”, a cura di Rodolfo Pallucchini, catalogo della mostra (Treviso, Palazzo dei Trecento, 16 settembre – 9 dicembre 1984), Milano

Christie's London – Old Master pictures, Friday 15 June 1984, London

1985

Berardi Laura, *Il civico museo Borgogna Vercelli*, Milano

Dal Zotto Alvise, *La pieve di Santa Maria di Valdobbiadene*, Cittadella

Faldon Nilo, *L'archivio storico comunale di Conegliano e i vari archivi collaterali*, Conegliano, p. 93, note 59 – 60

Lucco Mauro, *I pittori trevigiani e l'“effetto Malchiostro”*, in “Il Pordenone Atti del convegno internazionale di studio” (Pordenone 23 – 25 agosto 1984), a cura di Caterina Furlan, Pordenone, pp. 141 – 152

Ragghianti Carlo Ludovico, *Pinacoteca Malaspina 2*, in “Critica d'Arte”, 5, pp. 52 – 59

1986

Becchevolo Rino, a cura di, *Museo diocesano d'arte sacra Albino Luciani*, Treviso

Fossaluzza Giorgio, *Il nuovo museo diocesano di arte sacra di Vittorio Veneto*, in “Arte Cristiana”, n. s., n. 74, pp. 344 – 354

Fossaluzza Giorgio, *L'intonaco salva un affresco del Cinquecento*, in “L'Azione”, anno LXXII, n. 30, 27 luglio, p. 16

Manzato Eugenio, *Il museo civico Luigi Bailo Treviso*, Milano

1987

Caniato Luciano, Baldissin Molli Giovanna, *Conegliano. Storia e itinerari*, Treviso

Florio Maria Teresa e Garberi Mercedes, *La Pinacoteca del Castello Sforzesco*, Milano

Manzato Eugenio, *Per la fortuna critica di Paris Bordon: le manifestazioni trevigiane del 1900*, in “Paris Bordon e il suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi” (Treviso, 28-30 ottobre 1985), a cura di Giorgio Fossaluzza e Eugenio Manzato, Treviso, pp. 265 – 269

Mies Giorgio, *Arte del '500 nel vittoriese*, Pordenone

Paris Bordon e il suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi, Treviso, 28 – 30 ottobre 1985, Treviso

1988

Banzato Davide, *Sacra famiglia con i santi Giovannino e Francesco*, in “La quadreria Emo Capodilista: 543 dipinti dal '400 al '700”, a cura di Davide Banzato, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 7 maggio – 25 settembre 1988), Padova

Fossaluzza Giorgio, *Per il Pozzoserrato: opere sacre*, in “Toeput a Treviso: Ludovico Pozzoserrato, Lodewijk Toeput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento”, atti del Seminario: Treviso, 6-7 novembre 1987, a cura di Stefania Mason Rinaldi e Domenico Luciani, Asolo, pp. 43 - 58

Furlan Caterina, *Il Pordenone*, Milano

Lucco Mauro, *La pittura nelle provincie di Treviso e Belluno nel Cinquecento*, in “La pittura in Italia. Il Cinquecento”, a cura di Carlo Bertelli, Milano

Marin Antonio, *Museo diocesano di Arte sacra: Treviso 7 maggio 1988*, s.l.

Netto Giovanni, *Guida di Treviso. La città, la storia, la cultura e l'arte*, Trieste

Rossi Francesco, *Accademia Carrara di Bergamo. Catalogo dei dipinti, secoli XV – XVI*, Cinisello Balsamo

1989

Fossaluzza Giorgio, *Cavalcaselle a Treviso e nel territorio: appunti e disegni da facciate dipinte del Cinquecento*, in “Facciate affrescate trevigiane. Restauri”, a cura di Giorgio Fossaluzza e Eugenio Manzato, Treviso, pp. 20 – 57

La vendita di Dresda, a cura di Johannes Winkler, Modena

Martin Giuliano, *Conegliano affrescata*, Treviso

1990

Dallaj Arnalda, “*Il Ritratto di Gentiluomo con cagnolino*” di Antonio Sacchiense da Pordenone: dal collezionista al dibattito critico (1845 – 1988), in “Antonio da Pordenone “Il Gentiluomo con cagnolino”, a cura di Mercedes Garberi

Damo Rino, *Vazzola. 5° Centenario della Consacrazione della Chiesa 9 novemnre 1490 – 1990*, Vittorio Veneto

Martin Giuliano, *Casa Sbarra un sogno rinascimentale*, Treviso

1991

Ballarin Alessandro, *Madonna con il Bambino in trono tra i SS. Benedetto e Giustina e un angelo musico*, in “Da Bellini a Tintoretto: dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento”, a cura di Alessandro Ballarin, Davide Banzato, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 19 maggio 1991 – 17 maggio 1992), Roma, pp. 123 - 134

Banzato Davide (a), *Ritratto di giovane uomo*, in “Da Bellini a Tintoretto: dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento”, a cura di Alessandro Ballarin, Davide Banzato, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 19 maggio 1991 – 17 maggio 1992), Roma

Banzato Davide (b), *Ritratto di monaco certosino*, in “Da Bellini a Tintoretto: dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento”, a cura di Alessandro Ballarin, Davide Banzato, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 19 maggio 1991 – 17 maggio 1992), Roma

De Marchi Francesco, *Santa Maria Maddalena in Treviso: pagine di storia e di arte*, s. l.

Morelli Giovanni, *Della pittura italiana: studi storico – critici: le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*, Milano

Museum of Fine Arts Budapest. Old Masters' Gallery. A Summery Catalogue of Italian, French, Spanish, and Greek Paintings, a cura di Ildikó Ember, Budapest

1991 / 1992

Cuozzo Assunta e Gramigna Silvia, *Chiesa di S. Barnaba: corso di catalogazione 1991-1992*, Dipartimento di Storia e Critica delle Arti, Università di Venezia Ca' Foscari

1992

Fossaluzza Giorgio, *Proposte attributive per Paolo Pino ritrattista*, in “Paolo Pino teorico d'arte e artista. Il restauro della pala di Scorzè”, a cura di Angelo Mazza, Venezia, pp. 91 - 106

Guida alla Galleria Tadini, a cura di Gino Angelico Scalzi, Lovere

Manzato Eugenio, *La pittura a Treviso durante il dominio Veneto*, in “Storia di Treviso. III. L'età moderna”, Venezia, pp. 241 - 296

Mason Rinaldi Stefania, *La ritrattistica di Paolo Pino e una divagazione: “contemplando li fragmenti antichi”*, in “Paolo Pino teorico d'arte e artista. Il restauro della pala di Scorzè”, a cura di Angelo Mazza, Venezia, pp. 79 - 90

Ruzza Vincenzo, *Dizionario biografico vittoriese e dalla sinistra Piave*, Vittorio Veneto

Stanzani Anna, *Il tributo a Cesare (Cristo e la moneta)*, in “La Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Catalogo generale”, a cura di Jadranka Bentini, Bologna

1993

Falsarella Cristina, *Madonna con bambino, sant'Elena e san Tiziano*, catalogo diocesi Vittorio Veneto, cod. reg. n. 78031701

Fossaluzza Giorgio, *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” di Silvano Armellin e Giorgio Fossaluzza, Treviso, pp. 101 – 153

Mies Giorgio, *Culto dei santi e pietà popolare*, in “Storia religiosa del Veneto. 3. Diocesi di Vittorio Veneto, a cura di Nilo Faldon, Venezia – Padova, pp. 291 - 349

Ortolan Alma, *Il restauro degli affreschi della Madonna della Neve di Conegliano*, in “La Madonna della Neve tra le mura di Conegliano” di Silvano Armellin e Giorgio Fossaluzza, Treviso, pp. 23 – 31

Torresan Chiara, *La dispersione del patrimonio artistico delle chiese degli ordini religiosi*, in “Storia di Treviso. IV. L'età contemporanea”, Venezia, pp. 357 – 387

1994

Dal Pozzolo Enrico Maria, *ad vocem Beccaruzzi Francesco*, in *Allgemeines Künstlerlexikon: die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Band 8, Bayonne – Benech, München - Leipzig, p. 103

Riccato Luisa e Spadavecchia Fiorella, *Chiesa della Madonna dell'Orto: arte e devozione*, Venezia

1995

Cassamarca: opere restaurate nella Marca Trevigiana 1987 – 1995, a cura di Giorgio Fossaluzza, Treviso

Puppi Lionello, *Un trono di fuoco*, Roma

1996

Bentini Jadranka, *Pittura veneta nelle raccolte estensi di Modena*, in “La pittura veneta negli stati estensi”, a cura di Jadranka Bentini, Sergio Marinelli, Angelo Mazza, Verona, pp. 259 - 315

Binotto Roberto, *ad vocem Beccaruzzi Francesco*, in *Personaggi illustri della Marca Trevigiana. Dizionario bio-bibliografico dalle origini al 1996*, Treviso, p. 46

Dal Zotto Fulvia, *La Pieve della Valdobbiadene: il ciborio e i suoi dipinti*, Valdobbiadene

Cohen Charles E., *Giovanni Antonio Pordenone between dialect and language*, Cambridge

Gemäldegalerie Berlin, Gesamtverzeichnis, Berlin

Rossi Francesco, *Ritratto di giovane donna*, in “Ritratti lombardi e veneti dell'Accademia Carrara”, a cura di Francesco Rossi catalogo della mostra (Milano, 28 settembre – 22 dicembre 1996), Milano

Goldenberg Paula e Roy Alain, *L'évanouissement de la Vierge pendant le transport du Christ au tombeau*, in "Les Peintures italiennes du Musée des beaux arts", a cura di Alain Roy, Paula Goldenberg, Strasbourg, p. 39

Sponza Sandro, *Treviso 1500 – 1540*, in "La pittura nel Veneto: il Cinquecento", a cura di Mauro Lucco, 1996, vol. 1, pp. 225 – 280

1997

Bacchi Andrea, "*Tempus elevata omnia*": *la verità dell'Amico friulano del Dosso*, in "I veli del tempo. Opere degli Uffizi restaurate", a cura di Antonio Natali, Cinisello Balsamo, 1997

Florio Maria Teresa, *Ritratto di gentiluomo con cagnolino*, in "Museo d'arte antica del Castello Sforzesco", a cura di Maria Teresa Florio, I

1998

Bruseghin Rino, *Mareno di Piave. Storia di un popolo e della sua Pieve*, Vittorio Veneto

Fossaluzza Giorgio, *Treviso 1540 – 1600*, in "La pittura nel Veneto: Il Cinquecento", a cura di Mauro Lucco, vol. 2, Venezia, pp. 639 – 716

Marinelli Sergio, *Verona 1540 – 1600*, in "La pittura nel Veneto: Il Cinquecento", a cura di Mauro Lucco, vol. 2, Venezia, pp. 805 – 883

Mason Stefania, *La vocazione di san Matteo*, in "Sovrane passioni, le raccolte d'arte della ducale galleria estense" a cura di Jadranka Bentini, catalogo della mostra (Galleria Esentse, Palazzo dei Mesi, Modena 3 ottobre – 13 dicembre 1998), Modena, pp. 342 - 343

1999

Baldissin Molli Giovanna, *La cappella di Sant'Antonio di Padova nella chiesa di San Francesco di Conegliano*, in "Il Santo", XXXIX, fasc. 1 – 2, pp. 505 - 522

Falsarella Cristina, *Duomo di Conegliano e Sala dei Battuti*, Ponzano Veneto

Fondazione Cassamarca. Opere restaurate nella Marca Trevigiana: 1996 – 1999, a cura di Giorgio Fossaluzza, Treviso

Lucco Mauro, a cura di, *La pittura nel Veneto il Cinquecento*, vol. 3, Venezia

Di Maniago Fabio, *Storia delle belle arti friulane scritta dal conte Fabio di Maniago, edizione terza ricorretta e accresciuta*, a cura di Caterina Furlan, Udine

Mies Giorgio (a), *L'arte*, in "San Fior: Tre villaggi dell'alta pianura trevigiana dalle prime testimonianze a oggi", a cura di Giuliano Galletti, San Fior

Mies Giorgio (b), *L'arte*, in "S. Vendeman: San Vendemiano e il suo territorio storia, cronaca e memoria", Treviso, pp. 364 – 437

2000

Mies Giorgio, *La Banca Prealpi per l'arte: opere restaurate dalla Banca di Credito Cooperativo delle Prealpi dal 1985 al 2000*, Susegana

Netto Giovanni, *Guida di Treviso. La città, la storia, la cultura e l'arte*, Trieste

Sartor Ivano, *Monte di Pietà di Treviso: cinque secoli di storia*, Treviso

2001

Bechevolo Rino, a cura di, *Museo d'arte sacra Albino Luciani, Vittorio Veneto (Tv)*, Vittorio Veneto

Marcenaro Giuseppe e Piero Boragina, *Viaggio in Italia. Un corteo magico dal Cinquecento al Novecento*, a cura di Giuseppe Marcenaro, Piero Boragina, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 31 marzo – 29 luglio 2001), Milano, pp. 75 - 77

Pedrocco Filippo, *La collezione Mestrovich a Ca' Rezzonico*, Venezia

2002

Baldissin Mariuccia e Soligon Antonio, *Chiese a San Fior. Alla scoperta del patrimonio artistico*, San Fior

Mies Giorgio, *Arte e territorio. Opere restaurate a cura della Banca di Credito Cooperativo di Orsago*, Orsago

2003

Baldissin Mariuccia, *Francesco Beccaruzzi e i Santi Minori della pala dell'Altar Maggiore di San Francesco in Conegliano*, in "Storiadentro", n. s., 2, pp. 148 – 160

Soligon Antonio, *Alcune considerazioni sulla pala di F. Beccaruzzi per l'Altar Maggiore di San Francesco di Conegliano*, in "Storiadentro", n. s., 2, pp. 100 – 147

Zanussi Marisa, *La Scuola dell'Immacolata Concezione di Conegliano: carità, arte ed affari*, in "Storiadentro", n. s., 2, pp. 161 - 177

2004

Le chiese di Treviso: di particolare interesse storico e artistico, a cura di Morena Abiti, s. l.

Lucco Mauro, *Ritratto di filosofo*, in "Le ceneri violette di Giorgione. Natura e maniera tra Tiziano e Caravaggio", a cura di Vittorio Sgrabi catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 5 settembre 2004 – 9 gennaio 2005), Milano

2005

Basso Laura e Natale Mauro, *La Pinacoteca del Castello Sforzesco*, Milano

Bonora Sara, *Ritratto di monaco martire*, Sistema Informativo dei Beni Culturali della Regione Lombardia (SIRBeC), scheda OARL - S0010-00047

Fossaluzza Giorgio, *Gli affreschi della Scuola dei Battuti di Conegliano*, Conegliano

Marx Harald, *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, Gesamtverzeichnis*, Köln, 2007

2006

Bevilacqua Silvia, *Le chiese di Conegliano*, Treviso

2008

Lucco Mauro, *Adorazione dei pastori*, in “Sebastiano del Piombo 1485 – 1547”, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 8 febbraio – 18 maggio 2008; Berlino, Gemäldegalerie, 28 giugno – 28 settembre 2008), Milano

Soligon Antonio, *Stucchi e miti di Palazzo Sarcinelli*, in “Storiadentro”, n.s., 5 (2008), pp. 129 – 147

2009

Pinat Andrea, *Camino e i da Camino. Un paese, la sua gente, il suo casato*, Oderzo

Vital Adolfo, *Opere*, a cura di Francesco Scarpis, San Vendemiano

2010

Attardi Luisa, *Ritratto di giovane donna*, in “I grandi veneti. Da Pisanello a Tiziano, da Tintoretto a Tiepolo capolavori dall’Accademia Carrara di Bergamo”, a cura di Giovanni Valagussa e Giovanni Carlo Federico Villa, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 14 ottobre 2010 – 30 gennaio 2011), Cinisello Balsamo

Caniato Luciano, Palugan Giuseppe e Piai Arcangelo, *Conegliano. Guida per turisti e Coneglianesi curiosi*, Treviso

Civai Alessandra, *Ritratto di donna con cane*, Sistema Informativo dei Beni Culturali della Regione Lombardia (SIRBeC), scheda OARL - C0050-00640

Pozzobon Paolo, *La chiesa di Sant’Ambrogio di Fiera. Profilo storico artistico*, Treviso

Trevisan Babet, *Museo Querini Stampalia Venezia*, Ponzano

Villa Giovanni Carlo Federico, *Arcangelo Gabriele, Madonna annunciata, San Giovanni Battista e San Taddeo*, in “Cima da Conegliano. Poeta del paesaggio”, a cura di Giovanni Carlo Federico Villa, catalogo della mostra (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 26 febbraio – 2 giugno 2010), Venezia

2011

Savy Barbara Maria, *Ritratto d’uomo*, in “La Pinacoteca Malaspina”, a cura di Susanna Zatti, Milano

Trevisan Luca, *Il tempio di San Lorenzo a Vicenza*, Treviso

2012

Da Ros Fabio (a), *Madonna con Gesù Bambino e santi*, catalogo diocesi Vittorio Veneto, scheda AO 4197

Da Ros Fabio (b), *San Girolamo*, scheda OA 42 38

SITOGRAFIA

<http://art.thewalters.org/detail/13617/st-christopher-and-the-christ-child/> 07/07/2013

<http://carezzonico.visitmuve.it/it/il-museo/percorsi-e-collezioni/mezzanino/>

<http://www.bildindex.de/#l28>

http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/opac/search/cataloguedetail.html?&prire=625&_function_xslt&_limit_=10 consultato 07/07/2013 ore 1.18

http://www.musee-magnin.fr/homes/home_id24567_u112.htm

<http://www.parrocchiadicampolongo.it/storia01.htm>

<http://www.polomuseale.firenze.it/catalogo/scheda.asp#>

9. Immagini