

# SPUNTI SULLA CULTURA CLASSICA E SULLA TECNICA PITTORICA DI OPERE FELTRINE TRA IL XV E IL XVI SECOLO

Federico Velluti

È comprovato dalla trattatistica medioevale e rinascimentale che la ricerca tecnologica dei pittori era la base fondamentale sulla quale essi costruivano poi l'elaborazione concettuale e iconografica del loro operare.

"Il mezzo" si trovava quindi ad essere inizialmente il padrone dell'espressione artistica anche se questa veniva infine dominata e trascesa dall'inesplicabile evento poetico e spirituale dell'opera compiuta.

La storia dei pittori e delle loro botteghe è costellata di eventi e di segnali che ci comprovano come la parte costitutiva e fabbrile della formazione fosse intesa in senso sacrale; valga per tutti il notissimo trattato medioevale di Cennino Cennini, testo stupefacente, non solo per la preziosa messe di notizie insostituibili che ci fornisce, quanto per la tensione interiore che adombra nella disciplina del dipingere.

Da quanto detto, tentare la lettura delle attitudini e delle preferenze tecniche di una bottega pittorica sarebbe fatto di grande rilevanza storica se non ostasse a questo la grande frammentarietà e rarità delle più antiche testimonianze scritte e l'oggettiva difficoltà da parte della scienza ad esplorare compiutamente le procedure e le materie componenti delle opere dopo secoli di invecchiamento e di alterazioni delle stesse.

Il tema specifico di questo scritto si prefigge di indagare nei limiti del possibile la tradizione e le consuetudini delle officine artistiche feltrine, dalla fine del XV secolo alla fine del XVI secolo.

Agli studiosi che si sono interessati di questo specifico campo della cultura veneta non sfuggirà quale disagevole impresa sia sondare un settore della storiografia tanto particolare e, tutto sommato, poco visitato, che solo in tempi recenti è stato arricchito da più consistenti contributi.

È stato giusto indirizzo della mostra che si tiene testé e corretta prassi metodologica, partire dall'occasione dei restauri delle opere perché questa fase di lettura, unica e insostituibile, consente di esplorare le stesse nella loro autentica essenza, liberate dalle insidiose "patine del tempo", dai ritocchi talvolta fuorvianti, dalle ridipinture in certi casi addirittura deturpanti.

Siamo tuttavia convinti di voler sfrondare il restauro da quella insoffribile aura retorica che la vorrebbe come un'operazione chirurgico-taumaturgica, perché essendo questa disciplina legata al gusto della propria epoca è fatalmente condannata ad invecchiare velocemente e ad essere altrettan-

to velocemente superata; ci proveremo invece ad usarla come possibile chiave d'indagine. Come si è detto, l'occasione del restauro di alcuni dipinti su tavola scalabili tra l'inizio e la fine del XVI secolo, fornisce alcuni utili ragguagli che possono suggerire un primo sommario piano di ricerca.

Crediamo sia utile premettere, anche se ciò verrà certamente più scientificamente approfondito negli altri contributi del catalogo che una scuola pittorica feltrina abbastanza precisamente configurata ci fu già a partire dalla prima metà del XV secolo e questo non tanto per quanto attiene al patrimonio affrescato, certamente più consistente e più noto, quanto per le opere mobili su legno tela e pergamena.

Valgano per tutti le belle miniature dal canonico Benedetto Conte di Cesana<sup>2</sup> (figg. 1-2) ad illustrazione dell'opera *Polydoreis* di Antonio Barattella da Loreggia<sup>3</sup>, maestro di grammatica in Feltre e composto per il Conte Ensedisio di Collalto verso il 1440, conservato ora nella Biblioteca Marciana di Venezia. Tale opera, trascritta dall'amanuense Stefano da Porcen,<sup>4</sup> ci offre un saggio di straordinaria finezza pittorica che si riconnette alla più colta tradizione miniatoria veneta tardogotica. Che una scuola di tal genere esistesse è confermato da un famoso erbario eseguito in Feltre da un certo Antonio Guarnerio<sup>5</sup> padovano nel 1441. Sarà utile ricordare che Antonio Barattella ospite della famiglia Lusa nel contado feltrino, vi compose il poema *Asella camela* (il maestro di grammatica risulta morto, secondo il Biasuz, il 27 luglio 1448). In connessione a quanto detto e pochi anni più tardi il medico di gran fama Vittore Lusa,<sup>6</sup> nel suo epistolario del 1484, trascritto successivamente, viene cortesemente richiesto dal Conte di Porcia per miniare le pagine di un testo classico.

A convalidare la continuità di una tradizione già fiorente, soccorre il bel frontespizio recante la Vergine col Bambino sovrastante i confratelli Battuti e nel capolettera della pagina accanto, il "Cristo Passo" quasi concordemente assegnato a Lorenzo Luzzo; miniatura che orna il libro delle donazioni della scuola di Santa Maria del Prato.<sup>7</sup>

Si può quindi desumere che l'opera pittorica su pergamena era curata dagli artisti feltrini con livelli qualitativi di notevole rilievo per lo meno per il poco che di loro si conosce al momento attuale. Per quanto concerne invece il tema più specifico dei dipinti su tavola ci scontriamo purtroppo con la falcidia imposta dallo zelo iconoclasta del Vescovo Rovellio, fedele osservante dei dettami postconciliari.<sup>8</sup> Quando

1. Benedetto da Cesana, Pagina miniata, da *Polidoreis* di Antonio Baratella da Loreggia, ms. (1440). Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana.

2. Benedetto da Cesana, Pagina miniata (part.), da *Polidoreis* di Antonio Baratella da Loreggia, ms. (1440). Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana.

Tuttavia la scuola pittorica feltrina, falciata anche negli affreschi per gli eventi delle guerre cambraiche, mostra, pur nell'esiguità delle opere sopravvissute, notevole vitalità ed una buona temperie culturale.

Tralasciando il corpus di Giovanni di Francia, attorno al quale la critica più recente ha aggregato un certo numero di affreschi del contado, sarà bene accennare al di lui figlio Desiderio da Feltre<sup>9</sup> che, tonsurato nel 1467 e residente a Conegliano nel 1489, continua poi la carriera paterna dipingendo a Santa Maria dei Battuti quei fregi di repertorio classicheggiante che tuttora vi si conservano testimoniati da un documento che li data al 1491-1493; assieme a lui opera anche Jacopo Collet da Arten,<sup>1°</sup>

L'attività di Jacopo Parisanti da Montagnana, documentata per gli affreschi del palazzo della Caminata a Belluno e la conseguente operosità del medesimo alla residenza Vescovile di Padova al seguito del Vescovo Barozzi (ivi trasferito dopo il rettorato bellunese) ha indotto la critica a ritenere che in tale ambito si formasse anche la cultura tardo-

nelle sue metodiche visite pastorali, dichiarava le immagini di culto "icona indecente" e si può presumere che ciò accadesse frequentemente per i dipinti più antichi, non di rado faceva ardere le stesse sul sagrato della chiesa. Ecco in parte spiegata la pressoché totale mancanza di opere mobili anteriori al XVI secolo, sicuramente decurtate dagli inflessibili dettami liturgici del prelato, oltre che dalle altre cause secolari di degrado.

3.-4. Antonello da Serravalle, *La Vergine in trono tra San Vittore, San Giovanni Evangelista e l'offerente* (part. dell'offerente, Benedetto da Cesana). Serravalle di Vittorio Veneto (Treviso), Pieve di Sant'Andrea di Bigonzo.

mantegnesca dell'area feltrina. Tracce di una simile attitudine si rinvencono invero negli affreschi del contado (San Marcello di Umin, San Nicolò di Arten, San Bartolomeo di Villapiana). Se l'argomento degli affreschi tardoquattrocenteschi ci fa deviare, momentaneamente, dalla tematica di questo scritto è per dire che se una lacuna consistente nella storia delle botteghe pittoriche feltrine realmente esiste, questa va parzialmente risarcita con le predette testimonianze che confermano una continuità non del tutto irrilevante. La presenza di Cima da Conegliano<sup>12</sup> per il polittico di Zermen nel 1513/16 e quella ipotizzata del Vivarini possono parzialmente spiegare i successivi orientamenti stilistici di questa precisa area culturale.

La testimoniata operosità di un enigmatico maestro Jacopo per l'ancona del Duomo di Feltre ci riporta invece ad un'opera mobile lignea di probabile nascita feltrina.<sup>13</sup> La critica recente<sup>14</sup> ha associato il nome di tale pittore a quello del noto Jacopo da Valenza, attivo principalmente nel territorio serravallese e cenedese. È da considerare che il suddetto lascia una sua opera nella chiesa di Porcen, datata 1504 e sottoscrive, datando, anche quella del Duomo di Ceneda con l'effigie del Vescovo Trevisani risalente circa al 1484; tale dipinto di matrice ancora vivariniana è da porsi secondo gli studiosi agli inizi della sua carriera.

Non volendo qui certo addentrarci in riflessioni che attengono specificamente alla critica d'arte si vuole soltanto suggerire la curiosa concomitanza tra la possibile committenza dell'opera feltrina del 1490 e il rettorato nella stessa città del Vescovo Andrea Trevisani<sup>15</sup> del 1489 e la certa commissione della già citata opera cenedese voluta dal Vescovo Nicolò Trevisani nel 1484.

Della fitta rete di rapporti tra personaggi e luoghi vanno forse sottolineati alcuni curiosi intrecci: Giovanni di Francia si dice residente tra Porcen e Rasai,<sup>16</sup> prende poi domicilio a Conegliano; del medesimo sussistono ancora gli affreschi della parrocchiale di Porcen. Sempre nativo di Porcen è l'amanuense che collaborò col miniatore Benedetto da Cesana.

Alcuni componenti della famiglia Cesana sono residenti a Serravalle. Nella Pieve di Sant'Andrea di Bigonzo sotto l'affresco di Antonello da Serravalle, raffigurante *la Vergine in trono tra San Vittore e San Giovanni Evangelista* è effigiato l'offerente (fig. 3) che si sottoscrive in data 1485. La scritta così recita: "il sacerdote Benedetto dei Conti di Ce-

sana, canonico di Feltre e pievano di Serravalle ..." (fig. 4),<sup>17</sup> Chi può essere l'effigiato se non il miniatore del *Polydoreis* del Barattella che cedette il proprio canonicato al nipote nel 1486?

Jacopo da Valenza opera principalmente a Serravalle ma dipinge come si è detto la pala di Porcen. Desiderio da Feltre e Jacopo Collet da Arten risultano forse collaboratori di Ja-

copo Montagnana a Belluno e sono poi operosi a Conegliano.

Questo gioco sconcertante di intrecci sembra sfuggire ad una pura casualità e può suggerire una lettura attenta delle testimonianze attinenti ai suddetti luoghi che sappiamo per altro già strettamente correlati anche in termini di cultura umanistica. Lasciando agli studiosi il compito di dipanare una simile intricata matassa, vogliamo ora esaminare specificamente il dipinto su tavola di Jacopo da Valenza per la

chiesa di Porcen che rappresenta la *Vergine in trono tra San Giovanni Battista e Santa Maria Maddalena*.

L'occasione del restauro ha consentito un'analisi ravvicinata degli specifici dati tecnici e ne sono emerse alcune particolarità che vedremo ripetute poi nei successivi dipinti feltrini. La composizione dell'imprimitura è molto ricca di legante coloso, fattore che ha determinato nel tempo una forte contrazione della superficie pittorica con conseguenti, estese cadute di colore. Ciò che più conta è il distacco del pigmen-

to dalla mestica stessa, fenomeno che, come si dirà in seguito si ritroverà in quasi tutte le pale prese in esame. Non sarà privo di interesse dire che nella figura del San Giovanni Battista di Porcen la perdita del colore ha messo a nudo la superficie gessosa su cui era delineato a pennello il disegno preparatorio, steso con vivezza e grande cura. Il restauro della pala Trevisan di Ceneda del medesimo autore ci ha consentito di verificare che un errore di dosaggio dellegante coloso aveva generato lo stesso fenomeno di degrado precedentemente notato. Molte opere di Jacopo sono fortemente danneggiate e sarebbe certamente interessante fare una comparazione statistica tra le stesse.

È utile dire che i dipinti del territorio bellunese, a seguito degli eventi generati dalle confische napoleoniche e dal conflitto del 1915-18 ebbero vita fortemente travagliata, prova ne siano i ripetuti interventi di restauro, taluni anche molto vecchi. La scarsa conoscenza dei solventi e la ridotta gamma dei prodotti, portò spesso all'empirico uso delle miste, principalmente alcool addizionato con acqua ragia o solventi ad elevato contenuto basico. Ovviamente i criteri estetici delle vecchie puliture si prefiggevano di ottenere un effetto di contrasto che portava ad esaltare le luci in termini chiaroscurali, tant'è che i pigmenti chiari sono fortemente abrasi, mentre quelli più cupi e gli stessi resinati sono talvolta integri, preservati con la patina originale.

Ne consegue che le attuali rimozioni degli strati offuscati mettono a nudo nelle opere una sconcertante disomogeneità che evidenzia parti dilavate, consunte e parti ancora ricche di vernici antiche protettive. Da ciò deriva l'impossibilità di leggere obiettivamente i testi pittorici o di rintracciare compiutamente quei passaggi, nelle velature o nelle verniciature, che sappiamo essere state molto in uso presso i pittori rinascimentali.

Alla fine del Quattrocento e all'aprirsi del nuovo secolo un'emergente personalità contrassegna il panorama artistico feltrino; egli viene indicato come intagliatore, anche se svolse svariati incarichi.

Vittore Scienza, 18 figlio di Battista, nato a Feltre tra il 1465 ed il 1470 fu certamente uomo di notevole ingegno e con buona probabilità tramite o punto di coagulo di un clima artistico invero sorprendente; sappiamo per certo che egli scolpì l'ancona d'altare del polittico di Capodistria, dipinto da Cima da Conegliano, documentato nel 1513 gli è stata riferita anche la cornice del trittico dell'oratorio Buz-

zati a Sedico (fig. 5). Lo stesso è presente come testimone assieme a Tullio Lombardo per un contratto del medesimo alla Scuola Grande di San Marco per la quale Vittore eseguirà un soffitto scolpito e dorato, tuttora esistente, compiuto tra il 1519 ed il 1525,19 con grande plauso dei contemporanei. Lo ritroviamo residente a Padova nel 1497 incaricato di redigere il progetto per il soffitto della Venerabile Arca del Santo in cui operava sempre Tullio Lombardo. Per inciso ci piacerebbe pensare che all'artista feltrino si potessero attribuire parti dell'ancona ora esiliata nella chiesetta dell'Annunziata di Zermen. Va detto che la cornice seicentesca tuttora conservata nella chiesa parrocchiale del paese che racchiudeva l'originale polittico di Cima (ora conservato nel Museo Civico di Feltre) riproduce fedelmente il modello più antico, variando soltanto alcune formule stilistiche; le misure dell'opera più antica differiscono di poco dall'altra ma ciò potrebbe essere dovuto a vecchie manomissioni.

A tale proposito andrebbero più attentamente vagliate e verificate dagli studiosi, là dove possibile con sussidi documentari, le consonanze formali di un gruppo di ancone conservate in enti pubblici o chiese, nonché il nucleo saggiamente correlato dalla Zambrano<sup>20</sup> ma ancora senza paternità. In esse compaiono elementi lessicali comuni; se ne citano qui alcune che sembrano più affini ed appartenenti in ordine alla

6. Anonimo artista, *Fregio a monocromo* (part.). Feltre (Belluno), casa de Mezzan.

7. Cornice intagliata e dorata (sec. XVI) (part.). Padova, Museo Civico.

8. Grafico dell'impianto architettonico degli affreschi di facciata di casa de Mezzan a Feltre (Belluno).

chiesa di San Giobbe a Venezia, alla Cassa di Risparmio di Treviso, al Museo Civico di Padova, alla Galleria Borghese di Roma, al Museo del Cenedese di Vittorio Veneto, al Metropolitan Museum di New York.<sup>21</sup> Per similitudine compositiva con l'altare di Capodistria si segnala infine la cornice di San Giovanni Battista ai Frari (Venezia) a meno che quest'ultima non debba essere assegnata all'intagliatore Jacopo da Faenza.

Un particolare riscontro morfologico si trova tra i mascheroni fitomorfi a pastiglia della cornice di Capodistria e i medesimi del Museo di Padova e della Galleria Borghese. Non è irrilevante sottolineare inoltre la stretta affinità che esiste fra i fregi a monocromo sovrastanti le finestre del salone inferiore di casa De Mezzan e i rilievi analoghi della cornice padovana (figg. 6-7). Se lo Scienza scolpiva, nel 1486 due lettorili in forma di aquile, poi dipinti dal pittore Gerolamo Lusa<sup>22</sup> e inoltre, due Crocifissi per lo stesso Duomo nel 1517-18 varrebbe la tentazione di supporre che il nobi-

9. Pietro Lombardo, Chiave d'arco. Venezia, Scuola dei Santi Giovanni e Paolo.

lissimo Crocifisso, di carattere ancora quattrocentesco che si conserva attualmente nella parete sinistra della chiesa di San Giacomo a Feltre possa essere, come pensa anche Giuddita Guiotto, ipoteticamente ascrivito alla sua mano.

A prescindere dalla possibilità di aggregare all'autore alcune opere che non sfigurerebbero certo nel suo catalogo, conta qui il poter verificare come lo Scienza compaia in molti degli eventi più rilevanti della vita artistica feltrina oltre ad essere familiare dei Lombardo, del Cima e di buona parte dei più grossi artisti veneti del periodo.

Se lo stesso scultore, nominato curatore testamentario<sup>23</sup> di Lorenzo Luzzo, incarico poi declinato, ne ereditava i disegni e diveniva "proto" della Cattedrale, come non pensare che la monumentale impaginatura affrescata esterna di casa De Mezzan in via Paradiso (fig. 8) che riflette i più illustri modelli dell'architettura coeva veneziana (figg. 9-10), non si debba far risalire, almeno culturalmente alla mediazione che egli fece fra i pittori feltrini e gli artisti e gli architetti di massimo spicco operanti allora nel Veneto?

Sappiamo che Tullio Lombardo fu attivo a Feltre per la tomba Bellati nel Duomo e per la fontana di piazza;<sup>24</sup> Daniello Tomitano ci rivela inoltre nel suo manoscritto di Jesi<sup>25</sup> che fu presente in città anche lo scultore Pietro che decorò una

10. Anonimo artista sec. XVI, Facciata (part.). Feltre (Belluno), casa de Mezzan.

cappella nella ora distrutta chiesa di Santa Maria del Prato; alla luce di tali eventi è difficile non immaginare un vivo scambio di idee e di cultura tra loro e Vittore Scienza.

A tale proposito sarebbe da riconsiderare sotto altra luce il ruolo dell'intagliatore feltrino che risulta architetto dell'attuale parte cinquecentesca della Cattedrale, come recita il "libro dei funerali": "... die martis 15 octubris 1549 ad funera q. m Victoris Scientia, qui fuit architectus fabrice ... Chatedr. feltrensis ...".<sup>26</sup>

Nel citare la connessione del predetto artista con l'ambiente culturale della sua città va ricordata una delle ultime opere menzionate a livello documentario, ossia l'ancona dell'altare della Chiesa di Farra. Tale cornice, scomparsa in tempi

recenti, riquadrava la pala di Pietro Marescalchi tuttora esistente; questo ci permette di ipotizzare che l'autore avesse dimestichezza col vecchio intagliatore e che non gli fosse stata di poca utilità la consultazione del nucleo di disegni di Lorenzo Luzzo che quest'ultimo possedeva. Che l'umanesimo feltrino, al dischiudersi del Cinquecento, fosse denso di eventi e figure di spicco è cosa che nel presente catalogo verrà esaurientemente chiarita.

Che Nicolò De Mezzan, Bonifacio Pasole, Andrea Crico, Zaccaria del Pozzo, Giovanni Antonio Tonello, ecc. fossero nobili aggiornati alla più viva e moderna cultura classica, alternativamente appassionati di musica, di collezionismo archeologico e conoscitori della storia antica, si evincerà esaurientemente. Che i referenti di un tale circolo fossero poi il Doge Gritti,<sup>27</sup> il Cardinale Clesio, i Barbaro, Massimiliano d'Asburgo, i Grimani, è storicamente comprovato; questo per citare solo alcuni dei personaggi emergenti.

In tale temperie culturale si affaccia l'enigmatica figura che va a alternativamente sotto il nome di Lorenzo Luzzo, Pietro Luzzo, Zarotto e Morto da Feltre. Comunque la critica lo voglia considerare egli è menzionato come "feltrino ed inventore delle grottesche" dal Vasari, e doveva possedere un patrimonio di esperienze artistiche davvero singolare nei primissimi anni di quel secolo. Se vogliamo credere al trattatista aretino,<sup>28</sup> il Morto collaborò col Pinturicchio durante il papato di Alessandro VI, visitò le rovine di Roma, quelle di Villa Adriana a Tivoli, Pozzuoli, ecc., ebbe una commissione da Pier Soderini a Firenze e giunto a Venezia partecipò all'esecuzione degli affreschi del Fondaco dei Tedeschi. Quanto detto si prefigge di cogliere solo marginalmente il clima culturale che gli altri saggi potranno più compiutamente illustrare, ma credo sia comunque passaggio obbligato per tentare di comprendere la genesi formativa di un'opera. La pala della Parrocchiale di Villabruna contiene in sé i germi di un'esperienza culturale difficilmente ipotizzabile in un ristretto ambito locale e forse non facilmente comprensibile se non correlata ai suoi chiari rimandi con esperienze emiliane (Ortolano o Garofalo) e centro italiane (Pinturicchio, Baldassarre Peruzzi).

Si sa che le informazioni correvano, che i disegni e le incisioni erano costantemente merce di scambio tra pittori, che la mobilità delle persone era grande; pur tuttavia non crediamo che la questione attinente alla formazione e alla cultura complessa di questo sfuggente artista si possa dipana-

re prescindendo dalle notizie più antiche che lo riguardano. Il dipinto su tavola, raffigurante la *Vergine in trono fra i Santi Giorgio e Vittore*, appartenente alla suddetta parrocchiale, è costituito da quattro tavole di pioppo assemblate verticalmente (fig. 11), le stesse sono tenute assieme da una parchettatura mobile originale (parzialmente sostituita du-

rante un vecchio restauro). Gli scorrenti mobili nel retro dei dipinti su tavola feltrini (fig. 12) sono una caratteristica tipica e presente in quasi tutte le opere della prima metà del XVI secolo, a tale proposito ci soccorre anche un dato d'archivio della Cattedrale del 1485<sup>29</sup> in cui si pagano tre lire e soldi dieci ad Andrea Scopel da Seren per " ... traveselli de pezzo... per ditta pala dello Altar grande, con altre quattro tavole di talpon ...". Pare non esservi dubbio che le tavole servivano al supporto che avrebbe dipinto poi maestro "Jacomo" e i traveselli erano quelli da impiegare per la par-chettatura della medesima.

Analoga testimonianza documentaria viene letta da Claut<sup>30</sup> nei registri della Scuola di San Giacomo dell' Archivio Vescovile di Feltre in cui si fa menzione di un pagamento a "messer Jeronimo Da Lusa ... acconto della pala 23,4 denari; per comprar quattro tole de talpon tolte da ser Francesco da la Pusterla 4,4 per comprar chiodi et formai da chola lire 1; per comprar quattro murali lire 16...". Se il numero delle tavole di "talpon" non corrisponde a quello della suddivisione attuale del dipinto del Lusa ciò riteniamo sia interpretabile col fatto che alcune erano più larghe e sono state ulteriormente suddivise per ottenere il numero di sei tavole; i traveselli comunque sono in numero di quattro e corrispondono esattamente all'attuale scompartizione della par-chettatura anche se essa è stata successivamente resecata e centinata. Se già ritroviamo analogie tecniche nella parte lignea di più opere, non meno avviene nella parte frontale delle medesime. Il dipinto del Luzzo, giunto a noi attraverso le ingiurie del tempo, mostra comunque un suo specifico difetto costitutivo che non ne inficia certo la qualità pittorica ma ne ha tuttavia reso precaria la conservazione. Anche in questo caso l'imprimitura viene ultimata con una concentrazione collosa e oleosa che, facilitando certamente la stesura del pigmento, ne ha prodotto col tempo anche il generale distacco dalla mestica. La tensione della superficie si evidenzia in una fittissima crettatura giunta, prima dell'intervento di ancoraggio, ad un pericolosissimo grado di sollevamento. La materia pittorica è estremamente levigata ma come si è già detto, incaute e violente puliture hanno intaccato e danneggiato qua e là le parti chiare mentre in ottimo stato sono i resinati e le zone velate.

Si è già marginalmente parlato di un'opera del pittore Gerolamo Lusa e ad esso verrà dedicata una scheda nel catalogo (cat. I, 5); va sottolineato comunque a titolo orientati-

vo che egli operava ancora nel XV secolo e, benché l'atto di nascita non si conosca, gli storici lo dicono più anziano del Luzzo. Di lui si conservano svariati documenti nei registri del Duomo e negli archivi cittadini ma uno strano destino ne ha momentaneamente sfocato il profilo, legato per ora soltanto alla pala di San Giacomo, restituitagli recentemente da Claut. Che fosse pittore reputato lo dimostrano i pagamenti a lui fatti certamente equiparati a quelli degli artisti di maggior fama; si confida che l'ingiusto oblio nel quale è stato forzatamente relegato fino ad ora possa essere modificato da qualche fortunato ritrovamento. La sua unica opera nota lo mostra artista aggiornato, dal fare largo e monu-

13. Girolamo Lusa, *Madonna con il Bambino, San Giacomo e San Martino*. Feltre (Belluno). Ricostruzione grafica dell'impianto architettonico.

tosto moderno rispetto all'epoca e all'ambito formativo locale attualmente ipotizzabile. Se per la pala dell'omonima chiesa raffigurante la *Vergine tra San Giacomo e San Martino* si è già descritta la parte costitutiva lignea, converrà dire della tecnica pittorica che non differisce punto da quelle precedentemente descritte. Anche in questo caso il dipinto è ad olio, steso su di una base di mstica la cui superficie è fortemente intrisa di olii e di legante coloso connotato da una tipica colorazione bruna. Lo stato di conservazione dell'opera era fortemente compromesso a causa delle fittissime esquamazioni del pigmento generalmente staccato dalla preparazione. La pennellata meno levigata rispetto al dipinto del Luzzo si presentava talvolta grumosa, con slittature e fittissima crettatura. Alla luce di queste verifiche si può forse congetturare che anche Gerolamo Lusa avesse fatto il suo apprendistato in una bottega dalle matrici tecniche comuni, o quanto meno tipiche del luogo. Il dipinto originariamente rettangolare, forse per essere incorniciato da una ancona a paraste e trabeazione, venne poi forzatamente inserito in una cornice marmorea centinata. Le resecazioni ai lati ed alla sommità impoveriscono e limitano il respiro dell'immagine (fig. 13). Le predette modifiche hanno determinato inoltre la ridipintura del bastone pastorale del San Martino e quella più estesa degli angioletti di base che ricordano, per assonanza formale nel particolare dei calzari, lo stile del Marescalchi. A ben guardare una delle prime opere del maestro, la pala della chiesa di Farra<sup>32</sup> (cat. 11), riproduce la figura del San Martino con tanta fedele similitudine da far pensare che il pittore più giovane avesse guardato molto bene all'opera del nostro, anche se quest'ultimo era già deceduto da tempo.

L'ancona appartenente alla chiesa di Ognissanti, raffigurante la *Vergine, Sant'Agostino e Santa Monica* (cat. 5) sovrastata dal Padreterno e da una schiera di Santi è opera molto enigmatica, la cui attribuzione verrà approfondita nel presente catalogo. Dal punto di vista tecnico, il dipinto si tiene in bilico tra una tradizione tardo belliniana (Bissolo) e tratti innovativi pienamente cinquecenteschi. La stesura materica che si avvale di un pigmento a legante oleoso, presenta già le connotazioni tipiche del Cinquecento e non mostra più quella politezza e compattezza di superficie caratteristica della tecnica quattrocentesca. Anche in quest'opera che deriva senz'altro da una tradizione più arcaica si sono ritrovati i segni di quel ricorrente uso di olii o collanti nell'ultimazio-

mentale allineato su soluzioni pordenoniane e palmesche che indicano un suo alunnato per nulla provinciale. Come è detto dagli storici<sup>31</sup> egli nasce nella seconda metà del XV secolo e muore nel 1527, quindi il suo livello culturale è piut-

14. Vittore Belliniano, *La Madonna di Ognissanti*, Feltre (Belluno), Chiesa di Ognissanti. Retro della tavola.

ne dell'imprimitura che dà luogo, col tempo, a quegli inconvenienti di cui si è già parlato. Non volendo pedantemente rielencare tutti i fenomeni notati nelle precedenti opere ci limiteremo a darne una succinta descrizione. Il supporto ligneo, otto tavole di pioppo montate in senso orizzontale, è retto da una palchettatura originale costituita da due travicelli mobili posti in senso verticale, ogni tavola è connessa all'altra da farfalle di legno (fig. 14). La caratteristica più specifica del pigmento di questo dipinto, in cui la fitta rete delle *craquelures* mostra addirittura la slittatura dellegante, è la presenza, al di sotto della figurazione, di una base campita a larghe zone, in cui si alternano un giallognolo a stesura unitaria ed uno grigio. Questa particolarità fu voluta forse dal pittore per ottenere successivamente specifici effetti cromatici con la giustapposizione delle tinte. Il pessimo stato di conservazione della stessa è documentato dalle fittissime cadute e dalle vecchie ridipinture che ne impedivano una buona lettura.

Eccoci giunti infine all'ultima opera oggetto di questa ricerca: la pala con la *Vergine con il Bambino, San Lorenzo e San Pietro* dipinta dal Marascalchi per la chiesa parrocchiale di San Pietro Apostolo di Aune di Sovramonte (cat. 10). L'opera ridotta ormai a livello pressoché totale di illeggibilità, fu rintracciata da Claut.<sup>33</sup> Il restauro della medesima, estremamente complesso per la pessima conservazione del supporto e del colore, ha infine consentito di leggere alcune interessanti procedure tecniche che di seguito diremo.

Sulla figura di Marascalchi pittore ci si intende soffermare brevemente in queste righe essendo già stato oggetto di ripetuti saggi critici e principale argomento di questo catalogo. Preme tratteggiare sommariamente alcuni dati specifici per spiegare più compiutamente le implicazioni tecniche della sua pittura. Pietro Marascalchi o de Marascalchi, della Spada, fu uomo molto reputato nel suo tempo, i cronisti coevi lo definiscono addirittura: "Zeusi". Coltivò amicizie coi principali circoli culturali feltrini, si interessò di musica, soprattutto vocale, condivise quest'arte con l'amico Tonello forse da lui effigiato in un ritratto del Museo Civico feltrino. A prescindere dalle note bibliografiche che lo tratteggiano sotto alcuni aspetti più ufficiali, credo sia lecito supporlo di carattere saturnino ed eccentrico, quanto meno nelle scelte concettuali. Qui preme sottolineare quella eclettica capacità di assorbire tanti messaggi che il pittore mostra nel suo operare, la sperimentazione di tecniche e metodolo-

gie diverse tese ad assecondare gli zigzaganti umori del suo singolare spirito. Egli si cimenta nella pittura su tavola, su tela, ad affresco e a tempera, manifestando obiettivi diversi e svariate attitudini. Il grafismo nervoso delle figure, la

spiritata arguzia di certe teste, gli effetti luministici spinti a soluzioni molto azzardate come poi si dirà, sembrano contrassegnare marcatamente la personalità dell'artista. E se qualche incertezza prospettica, qualche gracilità anatomica, talora indeboliscono la tensione espressiva, ciò nulla toglie alla ricchezza immaginativa delle opere. Per ritornare all'argomento iniziale sarà interessante osservare come la pala di Aune esprima un'atmosfera quasi lunare; si sarebbe indotti in errore però se si pensasse che l'immagine appaia così soltanto a causa della sua cattiva conservazione. Valga a convalida di ciò l'esito delle analisi chimiche del dotto Rosanò della T.S.A. di Padova, le quali ci hanno confermato a livello scientifico una supposizione che altrimenti sarebbe rimasta su un piano puramente teorico. Con ciò si deve pur convenire che la policromia del dipinto ha sofferto in più punti di abrasioni e impoverimenti, tuttavia quel senso ombroso che si percepisce nell'analisi della pala è dovuto in rilevante parte alla tecnica impiegata. La presenza di certi piccoli grumi rappresi nelle parti preservate in buono stato di conservazione ci aveva indotti a credere di aver rintracciato una vernice bituminosa originale. Per la verità si era pensato più espressamente all'impiego del famoso atramento di Apelle che tanto interessò alcuni artisti rinascimentali orientati al recupero dell'antico e alla rilettura delle opere di Plinio e di Vitruvio. Il soccorso dell'analisi scientifica ci ha fornito questa risposta, tant'è che la sezione di pigmento esaminata ha rivelato la presenza di bitume giudaico che, come sappiamo veniva stemperato in trementina e mescolato con vernici siccativanti. L'uso dell'atramento, da "ater", nero, come possiamo desumere dalle approfondite ricerche di Conti,<sup>34</sup> era un tratto specifico delle sperimentazioni pittoriche degli artisti più colti desiderosi di paragonarsi con gli antichi. Sempre il suddetto critico riscontrava l'uso della medesima tecnica in opere di Antonio del Ceraiolo, Francesco di Jacopo Foschini, Alessandro Allori e Stradano, tutti dipinti che sembrano essere sfuggiti al danno di puliture troppo radicali. Le svariate edizioni e citazioni del testo Vitruviano mostrano di ricordarsi della notizia pliniana di Apelle e definiscono il color nero fumo "Atramento ovvero vernice". L'approfondimento di tale argomento meriterebbe uno spazio certamente più esteso, ma per quanto attiene ai fini di questo scritto, oltre alle già citate fonti, converrà focalizzare i contributi della Nepi Sciré<sup>35</sup> e particolarmente quello di Maria Elisa Avagnina nel catalogo di Jacopo Bassa-

no.<sup>36</sup> Proprio all'ambito culturale di Jacopo Bassano si riconnettono alcune notizie, in verità riferite ad un periodo più avanzato del Cinquecento, che ci sembrano interessanti ai fini del nostro assunto; tra queste citiamo quelle di Lorenzo Maruccini che dice testualmente: "Questo è in figure eccellentissimo e in paesi divino, inventore del vero dipingere delle notti in tela e sopra le pietre negre di Verona". Va inoltre considerata attentamente la breve nota tratta dal Boschini:<sup>37</sup> "ed asfalto che mescolato con Lacca, negli ultimi ritocchi andava velando gli oscuri per lo più indifferentemente tanto nelle carni, come nei panni e in ogni altra cosa". Per finire citeremo ancora il biografo danese Karel Van Mander<sup>38</sup> che ricorda di lui in particolare l'abilità nel rappresentare diverse storie di notte. I notturni che vengono lodati nella bottega del Bassano, che sono dipinti molto spesso su pietre di paragone, ci forniscono un indizio molto chiaro di questa ricerca di effetti luministici e tenebrosi cara anche al Beccafumi. Questa attitudine informava le tendenze di una certa pittura manieristica alla quale il Marescalchi sembra accostarsi dichiaratamente nella pala di Aune dove, oltre all'uso di vernici bituminose si riscontra anche l'impiego di un pigmento di sottofondo decisamente cupo che è quello che poi traspare e affiora nella materia finale. Si può ben dire che queste soluzioni chiaroscurali e questa predilezione per i notturni sicuramente reperibile nella pittura nordica a date molto antiche, ha certamente un precoce accoglimento nella pittura lombarda. L'ombrosità di alcuni dipinti leonardeschi esplicitano molto bene questa ricerca di profondità atmosferica che conduce nel tempo alle esperienze dei Bresciani e particolarmente del Savoldo, il quale sfrutta in modo esemplare i notturni e le penombre. Non va dimenticato quindi, prima ancora delle decise adesioni manieristiche del Bassano e del Tintoretto che già i lombardi, come attesta l'Armenini, erano giunti ad analoghe conclusioni.<sup>39</sup> Non è un fatto irrilevante che proprio alcuni pittori di tale regione, quali lo Pseudo Boccaccio all'Oratorio Buzzati di Bribano (fig. 15) e il Moretto alla parrocchiale di San Gregorio nelle Alpi, lascino la testimonianza di una possibile penetrazione di quella cultura nel territorio. Essa è testimoniata per altro anche nella pala di Ognissanti a Feltre e negli evidenti rimandi bramanteschi di alcuni repertori decorativi degli affreschi feltrini di casa Zasio in via Luzzo, che riconducono alla famosa incisione del *Tempio in rovina* del

British Museum di Londra.<sup>40</sup>

Né si può evitare di considerare a tale proposito che la pala dipinta a tre mani da Savoldo, Pensabeni e Vittore Belliniano a San Nicolò di Treviso sia un altro tramite, il più probante, a convalida di quello che si va asserendo.

Per concludere è interessante constatare come un cronista quale il già citato Maruccini definisca Jacopo Bassano "il nostro nuovo Apelle" e che Ottaviano Rocca nel suo diario scriva: "fui retrato per M. Zeusi Marascalcho feltrino pictor".<sup>41</sup> Si noti ancora la scritta greca con la quale lo stesso Marescalchi contrassegna la pala già Chrysler (cat. 21); tutti questi segnali vanno letti come indizi chiari di un interesse eminentemente umanistico che tra committenti, cronisti e pittori fa esplicito riferimento ai testi pliniani e vitruviani. Come si è potuto constatare in un arco di tempo abbastanza lungo la tradizione pittorica feltrina segue dei suoi filoni abbastanza definiti ed è permeata da un marcato gusto classico.

Si è quindi tentato di investigare, raccogliendo talora anche per labili indizi, un cammino della cultura pittorica rinascimentale che pur discontinuo e forzatamente frammentario, sembra comunque contrassegnato da luminose tracce.

#### NOTE

- 1) C. CENNINI *Il libro dell'arte*, fine XIV sec., edizione a cura di Franco Brunello, Vicenza, 1971.
- 2) Benedetto da Cesana apparteneva a quel ramo dei Cesana, che dalla contea di Cesana si erano trasferiti a Feltre fin dal secolo XIII e ne avevano acquistato la cittadinanza. Cambruzzi (*CAMBRUZZI Storia di Feltre*, Feltre, 1873, I, pp. 148-175) ricorda Benedetto sotto l'anno 1461 "... a quel tempo era canonico di Feltre ...". L'arco della sua vita può calcolarsi tra il 1461 ed il 1487, cioè coetaneo di Stefano da Porceno. G. BIASUZ, *Il poema latino dell'umanista A. Baratella trascritto e miniato da due artefici feltrini*, in "Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore", 1965, n. 170-171, pp. 16-20; A. CAMBRUZZI *Storia di Feltre*, 1873, vol. II, pp. 148-175.
- 3) Antonio Bartella da Loreggia, 1385-1448, nato a Loreggia (PD) scolaro di Barzizza e di Vittorino da Feltre, fu maestro di grammatica a Belluno dal 1430 al 1434, fu poi professore di grammatica a Feltre dove rimase fino alla sua morte; suoi scolari furono il Regini, Zacca-

ria dal Pozzo e Battista Dei. Compose circa 75 mila versi; i poemi composti a Feltre sono:

- 1) Il *Polydoreis* del 1440 che inviò ad Antonio Ensedisio di Collalto e che contiene una dedica a Guarino Veronese, il codice fu scritto dal "Dominus presbyter Stephanus de Porcenna" e il miniatore fu "Dominus presbyter et canonicus Benedictus de Cesana Comes" (Biblioteca Nazionale Marciana, classe XII n. 149).
- 2) Ne esiste una seconda edizione del 1440 nella Biblioteca Antoniana di Padova.
- 3) *L'Ecatometrologia* (Biblioteca Civica di Padova, B.P. 881) datata 1440.
- 4) Il *Policleomenareis* (Biblioteca Nazionale Marciana, class. XII, 143).
- 5) *L'Asella Camea*, 1437 (Biblioteca Nazionale Marciana, classe XII, 175).
- 6) *Idem*, datato 1438 (Biblioteca Nazionale Marciana, classe XII, 147).
- 7) *Laureia* (Biblioteca Nazionale Marciana, classe XII, 174) (cfr. U. COSMOA *proposito di una recente pubblicazione di Antonio Baratella*, in "Rassegna padovana di storia lettere ed arti", 1891, fasc. VI-VII, pp. 186-193, 237-246). G. BIASUZ, *Il poema ...*, cit., 1965, pp. 12-13.
- 4) Stefano da Porcena 1414-1490, amanuense, citato nell'opera *Polydoreis* della Marciana (cfr. U. COSMOA *proposito ... cit.*, 1891, pp. 186-193, 237-246; G. BIASUZ *Il poema ...*, cit., 1965, pp. 15-16).
- 5) Antonius Guarnerius de Padua, *Herbe pictae*, Feltre 1441, (Bergamo, Biblioteca Civica "A. Maj", M.A. 592). Dagli archivi è noto come pittore attivo nel 1404 alla decorazione di Castelvecchio e del palazzo degli Scaligeri a Verona (cfr. GUARNERIU ANTONIU *Erbario bergomense*, 1441, edizione a cura di G. Mandel, Milano, 1972; G. BIASUZ, *Un erbario inedito composto ed illustrato a Feltre nel sec. XV*, in "Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore", 1965, n. 151, pp. 45-46).
- 6) Vittore Lusa, 1484. Epistolario trascritto (Feltre, Biblioteca Civica) datato 1484-86: Vittore, oratore filosofo fu chiarissimo medico dell'imperatore Federico III dal quale nel 1488 quando se ne congedò, fu creato conte e "Kavaliero" cfr. M. GAGGIA *Famiglie nobili del Feltrino*, Feltre, 1963, *ad vocem*.
- 7) Cfr. cat. 3; SERGIO CLAUT *Nuovi contributi sul pittore Lorenzo Luzzo*, in "Dolomiti", 1981, n. 2, pp. 29-33.
- 8) Jacopo Rovellio, Vescovo di Feltre dal 1584 al 1610, si veda in CAMBRUZZI *Storia ...*, cit., 1873, vol. III, p. 77.
- 9) Desiderio da Feltre, sec. XV (cfr. G. BIASUZ *Notizie e precisazioni circa i pittori Jacopo Bonin, Jacopo Collet e Desiderio da Feltre*, in "Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore", 1967, n. 181, pp. 128-131; G. BIASUZ, *Un nuovo documento sul pittore Desiderio da Feltre*, in "Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore", 1967, n. 217, pp. 131-133).
- 10) Jacopo Collet, sec. XV (cfr. G. FIOCCO L. MENEGAZZI *Il Duomo di Conegliano*, 1965; G. BIASUZ *Notizie e precisazioni ...*, cit., 1967, p. 128; M. Lucco, *La pittura nel Veneto - il Quattrocento*, 1990, t. II, p. 742).
- 11) Jacopo da Montagnana, documentato a Padova dal 1458, muore il 14 agosto 1499; M. Lucco, *La pittura ...*, cit., 1990, pp. 585-587 e 752-753.

- 12) Giambattista Cima, 1459-1517/18. In origine il polittico del museo civico di Feltre era nella chiesa di S. Dionisio a Zermen (Feltre). Il Burckhardt lo colloca tra il 1513 ed il 1516: cfr. F. VALCANOVER, *catalogo del Museo Civico di Feltre*, Feltre 1954.
- 13) Maestro Jacopo, in un documento del 1492 risulta stanziato a Feltre: G. LUDWIG, *Archivdlische Beitrge zur Geschichte der venetianische Malerei*, in "Jahrbuch der Kaniglen Preussischen Kunstsammlungen", 1905, vol. 26, p. 19 (citato in nota da Lucco, *La pittura ... cit.*, 1990, m p. 592).
- 14) Jacopo da Valenza: Lucco, *La pittura ... cit.*, 1990, pp. 575-576 e 753.
- 15) Andrea Trevisano, Vescovo di Feltre: CAMBRUZZI, *Storia di ... cit.*, 1873, vol. II, pp. 194-195.
- 16) Giovanni di Francia: M. LUCCO, *La pittura ... cit.*, 1990, p. 573.
- 17) Antonello da Serravalle, documentato dal 1482 al 1507: AUGUSTO AMPODELL'ORTO, *La pieve millenaria di S. Andrea*, Vittorio Veneto, 1979, pp. 119-122.
- 18) Vittore Scienza, nato a Feltre tra il 1465 e il 1470, muore nel 1549: M. GAGGIA, *Vicende della Cattedrale di Feltre dopo il 1510*, in "Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore", 1938, n. 60, pp. 1035-1053; A. ALPAGNONOVELLO, *Documenti relativi a lavori eseguiti nella Cattedrale di Feltre dal 1472 al 1500*, in "Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore", 1940, n. 67, pp. 1146-1151; G. BIASUZ, *Maestro Vettor Scienza a Padova*, in "Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore", 1949, n. 109, pp. 73-75; G. BIASUZ, *Il testamento dell'intagliatore Vettor Scienza*, in "Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore", 1978, n. 224, pp. 107-113.
- 19) M. GAGGIA, *Vittore Scienza intagliatore feltrino*, in "Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore", 1939, n. 65, pp. 1122-1124.
- 20) F. SABATELLI E. COLLE- P. ZAMBRANO, *La cornice italiana*, 1992, pp. 94-97.
- 21) T.J. NEWBERY- G. BISACCA L.B. KANTER, *Italian renaissance frames*, Metropolitan Museum of New York, catalogo, n. 14, p. 45.
- 22) M. GAGGIA, *Vittore Scienza ... cit.*, 1939, pp. 1122-1123.
- 23) *Ibidem*, p. 1124.
- 24) *Ibidem*, p. 1123 n. 2. Alcuni storici citano le fontane di Piazza Maggiore come opera di Tullio Lombardo, ma finora non sono riuscito a reperire l'originaria fonte documentaria.
- 25) D. TOMITANI, *maarmi con iscrizioni antiche della citt di Feltre*, 1619, ms. Jesi, Biblioteca Civica.
- 26) M. GAGGIA, *Le famiglie ... cit.*, 1936, p. 401.
- 27) G. GUIOTTO, *Grottesche e putti in casa De Mezzan di Feltre*, in "Dolomiti", 1993, n. 3, pp. XX-XX.
- 28) G. VASARI, *Le vite dei pi eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, Firenze, 1568, ed. Milano 1962.
- 29) A. ALPAGNONOVELLO, *Documenti relativi ... cit.*, 1940, p. 1150 n. 67.
- 30) S. CLAUT, *Il maestro Jeronimo de Lusa Depontor*, in "Dolomiti", 1980, n. 2, p. 34.
- 31) M. GAGGIA, *Girolamo Lusa*, in "Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore", 1932, n. 19, pp. 279-280; A. ALPAGNONOVELLO, *Documenti eseguiti ... cit.*, 1940, pp. 1149-1150.
- 32) M. GAGGIA, *Una nuova pala del Marescalchi*, in "Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore", 1934, n. 31, p. 493.
- 33) Cfr. V. SGARBINI, *Da Tiziano a El Greco*, catalogo della mostra, Venezia, 1981, p. 208; M.C. BAGOLAN, *Pietro Marescalchi*, 1993, pp. 106-108.
- 34) A. CONTI, *Michelangelo e la pittura afresco*, Firenze 1986.
- 35) G. NEPI SCIR, *La Pala Barbarigo e l'atramento di Apelle*, in "Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici", 1983, n. 3, pp. XX-XX.
- 36) M.E. AVAGNINI, *La tecnica pittorica di Bassano*, in *Jacopo Bassano*, catalogo della mostra a cura di B. Brown e P. Marini, Milano 1992, p. CCXLV.
- 37) *Ibidem*, p. CCIL.
- 38) *Ibidem*, p. CCXLVI.
- 39) G. BATTISTARMINI, *De veri precetti della pittura*, 1586, ed. Torino, 1988. A pagina 141 parlando della pittura ad olio e delle velature fa menzione dell'Atramento di Apelle; a pagina 146 del medesimo capitolo dice testualmente: "Alcuni dunque pigliavano de l'oglio d'abez-zo chiaro e lo facevano disfare in un pignattino a lento fuoco e, disfatto bene, li ponevano altro ooglio di sasso (è un petrolio grezzo), gettando dentro subito, che essi lo levavano dal fuoco e, mesticando con la mano cos caldo lo stendevano sopra il lavoro prima posto al sole et alquanto caldo, s che toccavano con quella da per tutto egualmente, e questa vernice è tenutala pi sutile e pi lustra d'ogni altra che si faccia. lo ho veduto usarla cos per tutta Lombardia da i pi valenti e mi fu detto che cos era quella adoperata dal Correggio e dal Parmegiano nelle sue opere, se egli si pu credere a quelli che gli furono discepoli".
- 40) Cfr. A. CHASTEL, *I centri del rinascimento*, Milano, 1965, p. 56.
- 41) M. GAGGIA, *Intorno a Pietro Marescalchi*, in "Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore", 1930, n. 10, pp. 133-136.