

## LORENZO LUZZO OLTRE GIORGIONE

Sergio Claut

UDK 75.034 (450) »14« 75 Luzzo, L.  
Izvorni znanstveni rad  
Sergio Claut  
Feltre, Liceo Classico

Autor obrađuje sliku Lorenza Luzzo »Krist ustaje iz groba - Bogorodica s Djetetom između sv. Vita i sv. Modesta« iz crkve sela Caupo kod Feltrea (danas u Galeriji Akademije u Veneciji). Na temelju komparacije s ranije poznatim Luzzovim djelima i analize crteža na poledini platna, autor razlaže venecijansko-rimske utjecaje ranog Cinquecenta, osobito Giorgionea i Sebastiana del Piomba na slikarov opus.

Comprende anche la pala (già Caupo-Seren del Grappa, ora Venezia, Gallerie dell'Accademia) raffigurante »Cristo risorto - Madonna col Bambino tra i Ss. Vito e Modesto« l'ancora breve catalogo del pittore Lorenzo Luzzo (Feltre, 1485 c.- Venezia 1526). L'artista nelle carte feltrine é chiamato »zarot« per essere vissuto qualche tempo a Zara,<sup>1</sup> mentre qui, per contro, è documentato »de Feltro«. Due soltanto le opere datate, ossia la pala di S. Stefano del 1511 e l'affresco di Ognissanti del 1522.

E' un dipinto<sup>2</sup> dalla costruzione inconsueta. In alto, da una cortina di nuvole emerge un Cristo risorto che tiene il posto di un Eterno come più spesso é dato di vedere, mentre nella sottostante Sacra Conversazione un altro, bambino, è sulle ginocchia della giovane madre, dal volto florido e lo sguardo sereno e denso negli incavi appena ombrosi degli occhi: la bocca, chiusa con minuscole nicchie d'ombra ai margini delle labbra carnose, trattiene un sorriso di dolce intesa con l'osservatore. La donna è seduta sopra uno scoglio roccioso, cui una

<sup>1</sup> Intervengo volentieri all'iniziativa di rendere omaggio al prof. Ivo Petricioli che ho conosciuto nell'estate del 1980 a Zara e con il quale ho scambiato una frequente corrispondenza, il più delle volte centrata sul pittore Lorenzo Luzzo, in traccia del suo soggiorno in Dalmazia. Successivamente altre ragioni più private ed altrettanto care mi hanno legato alla splendida città di Zara con la quale ho dunque un doppio rapporto, di cultura e di affetti.

<sup>2</sup> A. PERISSA TORRINI, Lorenzo Luzzo - la pala di Caupo, in Pietro de Marascalchi, Restauri studi e proposte per il Cinquecento feltrino (a cura di Giuliana Ericani),

pietra oblunga fa da gradino, secondo una invenzione che rimanda a Bartolomeo Montagna ed a Cima da Conegliano; Maria sostiene Gesù sulla coscia trattenendolo in vita con una mano, mentre l'altra lo sorregge ai piedi. Di lato ed obliqui rispetto all'ideale piano verticale della scena, i santi titolari della chiesa<sup>3</sup> stabiliscono con qualche impaccio la spazialità della composizione che resta un po' mortificata sia dalla ridotta profondità alle loro spalle, sia infine dal generico fondale del profilo continuo di monti digradanti ai lati della tela dove due alberelli stagliano contro il cielo le fronde leggere; sul terreno arido ciotoli ed erbe abbarbicate alle pietre. I due santi sono caratterizzati per netto contrasto: S. Vito, é atteggiato in forme classiche, S. Modesto appare invece come un popolano contemporaneo vestito a festa. Il dipinto si qualifica per un'abile e complessa trattazione delle luci: dal controluce che fa risaltare Cristo, alle nubi tormentate di chiaroscuri fino alla sciabolta che taglia in obliquo la scena da destra a sinistra e trova nel fianco destro di Maria la zona di maggior intensità.

Treviso 1994, pp. 233-236. La scheda bibliografica in catalogo è limitata e, non fosse altro per la pretesa scientificità dell'iniziativa, può essere integrata anche con: G. B. SEGATO, *Memorie di Rasai*. 1861 (a cura di Sergio Claut), *Seren del Grappa* 1988, p. 28; (s. a.) *Di un affresco non conosciuto attribuito al Morto da Feltre*, in »Il Tomitano« 1872, n. 5, p. 37; O. MONTI, *Arte bellunese*, in »10 novembre 1886. Memoria della inaugurazione della ferrovia Belluno-Feltre-Treviso«, Belluno 1886, p. 5; J. ROSSI, *Ricordo delle due provincie di Treviso e Belluno*, Feltre 1886, p. 113; A. VECCELLIO, *Lorenzo Luzzo pittore feltrino*, in »Vittorino da Feltre« 1894, n. 5, p. 37; *Un giorno a Feltre e due nel suo territorio*, Feltre 1895, p. 62; O. MONTI, *Elenco degli oggetti d'arte nella Provincia di Belluno*, in »Studi bellunesi« 1896, p. 27; (s. a.), *Il Feltrino illustrato*, Feltre 1898, p. 26; P. MOLMENTI, *Il Morto da Feltre*, in »Il Marzocco« 1910, n. 4, p. 2; (s. a.), *La pala di San Vito e Modesto rubata dalla chiesa di Caupo*, in »Vittorino da Feltre« 1910, nn. 3-4, pp. 18-19; A. P., *Il "Morto da Feltre" rubato dalla chiesa di Caupo di Feltre* (Belluno, in »L'illustrazione italiana« 1910; A. VECCELLIO, *Le disgrazie del Morto da Feltre*, in »Fior d'Alpe« 1910, n. 2, p. 23: si afferma che »della pala rubata esiste a Londra una copia fedelissima« (informazione fragile ma sicuramente curiosa; E. GASPERI CAMPANI, *La SS. Annunziata e il "Morto da Feltre"*, in »Firenze« 1935, pp. 234-236; M. GAGGIA, *Intorno al Morto da Feltre*, in »Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore« (AsBFC) 1936, n. 45, p. 756; A. PELLIN, *Storia di Feltre*, Feltre, 1944, p. 167; L. VENTURI, *Morto da Feltre*, in »Enciclopedia Italiana« XXIII, Roma 1949, p. 901; F. VALCANOVER, *Indice fotografico delle opere d'arte della città e della provincia di Belluno*, Venezia 1960, pp. 44-45; V. A. DOGLIONI, *Case affrescate a Feltre*, Feltre 1962, p. 16; M. T. BINAGHI OLIVARI, *Giovanni Agostino da Lodi (Pseudoboccaccino): pala di Gerenzano in Aa. Vv., Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, Milano 1982, pp. 214-215; J. SHEARMAN, *The early Italian Pictures*, Cambridge 1983, p. 153; I. PETRICIOLI, *Još jedan mogući Lorenzo Luzzo*, in »Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji« 1992., n. 33, pp. 35-37.

<sup>3</sup> I santi ai lati della Madonna, teatrali comparse più che consapevoli taumaturghi, sono di tipo »acquatico« ed il loro culto si incontra spesso in località vicine a corsi d'acqua (Caupo deve la sua storia, talora drammatica, al corso del Vicino torrente Stizzon che all'inizio del secolo XIV spazzò il villaggio cosicché la nuova chiesa dopo il 1304 fu ricostruita in alto: zone paludose, o la loro memoria, sopravvivono ancora nella vicina pianura): S. Vito era specialmente invocato contro la corea o »ballo di S. Vito« e perciò era patrono di attori e ballerini. Diversamente dalla *Leggenda Aurea*, per la quale uno era un dodicenne e l'altro il suo maestro, qui entrambi sono raffigurati adulti e S.



L. Luzzo, Pala di Caupo. Venezia, Gallerie dell'Accademia

Rinvia plausibilmente al »S. Giorgio« di Benedetto Montagna (Vienna, Albertina) a sua volta derivato da un »Cristo risorto« di Bartolomeo M. (Parigi, Louvre)<sup>4</sup> la plastica figura del soldato S. Vito: l'immagine presenta soltanto marginali modifiche quali la positura di traverso, i fregi della corazza sul petto, il mantello che giunge a terra ed è trattenuto in vita da una cintura in stoffa, la palma del martirio in luogo dello stendardo. Per il resto le coincidenze sono prevalenti, dall'impianto al marcato ancheggiamento, dai calzari ai dettagli dell'abbigliamento o della capigliatura. Anche per S. Modesto è possibile un rinvio, sia pur meno specifico, alla cultura figurativa montagnese e, in particolare, al disegno similmente costruito di una »Santa Martire« (Londra, British Museum). La Madonna deriva dal prototipo belliniano della pala di S. Zaccaria (1505), qui utilizzato in controparte.

Come già richiamato, Gesù compare due volte: Bambino sulle ginocchia della Madonna e »passo« al sommo della tela. Alle spalle di Cristo riverbera la luce dorata del globo solare che traspare fra le nuvole del primo piano. Appare d'obbligo un rimando al »Cristo nel sarcofago con un fondo di paesaggio« di Antonio Vivarini (Bologna, Pinacoteca): un'opera »antica«,<sup>5</sup> ma sicuramente risultata esemplare per quell'innovativa idea del braccio alzato che crea spazio attorno alla figura. Qui, con quell'identico gesto, Cristo sembra scostare da se le nubi per guardare il mondo sottostante.

Offre qualche interrogativo, cui non so rispondere, la scelta iconografica di raffigurare Gesù per due volte in un dipinto d'altare a struttura unitaria. Non conosco altri casi simili: l'artista potrebbe aver assecondato la committenza conciliando esigenze celebrative con altre più aderenti alla tradizione pittorica localistica, unificando nel contesto unitario della pala centinata gli elementi costitu-

Vito, secondo l'uso precipuo dell'iconografia italiana, in vesti militari da parata. I due patroni sono inspiegabilmente interpretati come S. Stefano e S. Vittore da G. ERICANI, Lorenzo Luzzo. Madonna della Misericordia ed il (sic) confratelli della Scuola di Santa Maria della Disciplina, in Pietro de Marascalchi... 1994, p. 238. Più in generale e riguardo a questa scheda scientifica di catalogo è opportuno precisare che di non si tratta di una »Madonna della Misericordia«, per la quale esiste una precisa e assolutamente differente iconografia, e che il 1519 non è compreso nel terzo decennio del '500 come pur sta scritto nell'intestazione. L'occasione di queste precisazioni serve anche per render nota la traccia di un'altra probabile opera del Luzzo che però si deve considerare dispersa. Una copia, certamente seicentesca, del Libro delli Statuti della veneranda Scuola della Madonna (Feltre, Biblioteca Civica, F III 10) riporta nell'antiporta un disegno a penna di rozza esecuzione ma che si direbbe copiato da altro più antico e di questo pienamente cinquecentesco, del tutto analogo a quello di Lorenzo Luzzo illustrato dalla Ericani alle cui accurate indagini è tuttavia sfuggito questo documento che si integra naturalmente con il codice di S. Maria del Prato di cui sopra: la madonna è assisa sulle nuvole fra teste di cherubini alati, col Bambino tra le braccia ed incoronata da due angeli a figura intera; in basso, sullo sfondo di un orizzonte assai ribassato sul quale si staglia un alberello, due religiosi pregano inginocchiati. Il segno è grossolano, ma le analogie con l'antiporta di S. Maria del Prato sono evidenti.

<sup>4</sup> Per i rapporti con il Montagna cfr. S. CLAUT, La pala di Cima da Conegliano nella chiesa di S. Dionisio a Zermen e la cultura montagnese nell'area bellunese, in »Venezia Cinquecento« 1994, n. 7, pp. 81-101.

<sup>5</sup> R. PALLUCCHINI, I. Vivarini, Venezia 1962, p. 18.



A. Vivarini, Cristo nel sepolcro. Bologna, Pinacoteca

tivi di un'opera precedente, organizzata forse in più scomparti e con un'immagine del Cristo »passo« nella cimasa (di tal genere era, per esempio, il polittico della »Pentecoste« di Alvise Vivarini già in S. Spirito ed ora a Berlino).

Ignoro anche le circostanze per le quali quest'opera fu eseguita nel secondo decennio del Cinquecento (quando e perché si tenterà di dire più avanti).

La necessità di aggiornare arredi consunti o fuori moda può essere all'origine, ma la presenza di Lorenzo Luzzo che, al tempo, se non era l'unico artista

attivo nel territorio era certamente il più importante e tra i più significativi nell'area veneta, dovrebbe pretendere anche qualche ragione in più. Nella ricorrenza dei Ss. Vito e Modesto, che cade il 15 giugno, nel 1404 avvenne la sottomissione di Feltre a Venezia, registrata anche negli Statuti cittadini che deliberarono per tale ricorrenza riti e processioni di tutta la città in Cattedrale o in Ognissanti.<sup>6</sup>

Tra le chiese del territorio di Feltre quella di Caupo era l'unica a portare la doppia titolarità dei Ss. Vito e Modesto e forse questo, ma per una circostanza specifica non ancora riconosciuta, può aver determinato il rinnovo della pala d'altare celebrativa e la relativa commissione al pittore. E' una risposta superficiale, ma per ora è quanto si può suggerire al riguardo. Quanto alla committenza, in assenza di documenti e per le considerazioni espresse sopra, piuttosto che ad un incarico locale<sup>7</sup> penso ad una commissione pubblica, da riferirsi alla Comunità di Feltre.

Un elemento di ulteriore singolarità è che fra tutte le opere del Luzzo oggi conosciute, la pala di Caupo è quella che, a dispetto della sua collocazione in un villaggio periferico, ha dato vita al maggior numero di riprese, derivazioni, copiatore: una tra queste ad opera dello stesso Luzzo per la facciata della Cattedrale feltrina, come si dirà meglio più avanti.

Offrono ben poco spazio a questo dipinto le fonti antiche, fatta eccezione per il verbale della visita pastorale compiuta nel 1585 dal vescovo Jacopo Rovellio che però non fa parola dell'autore, limitandosi ad una espressione di apprezzamento.<sup>8</sup> Da allora e fino alla metà circa dell'Ottocento esso rimane del tutto assente nella letteratura specialistica. Successivamente ad un restauro di Mosè Tonelli nel 1846,<sup>9</sup> è una fonte locale manoscritta (Segato, 1861) a suggerire il primo riferimento all'artista feltrino accogliendo la tradizione popolare.<sup>10</sup> A questa fa riferimento una lettera che Filippo De Boni indirizza da

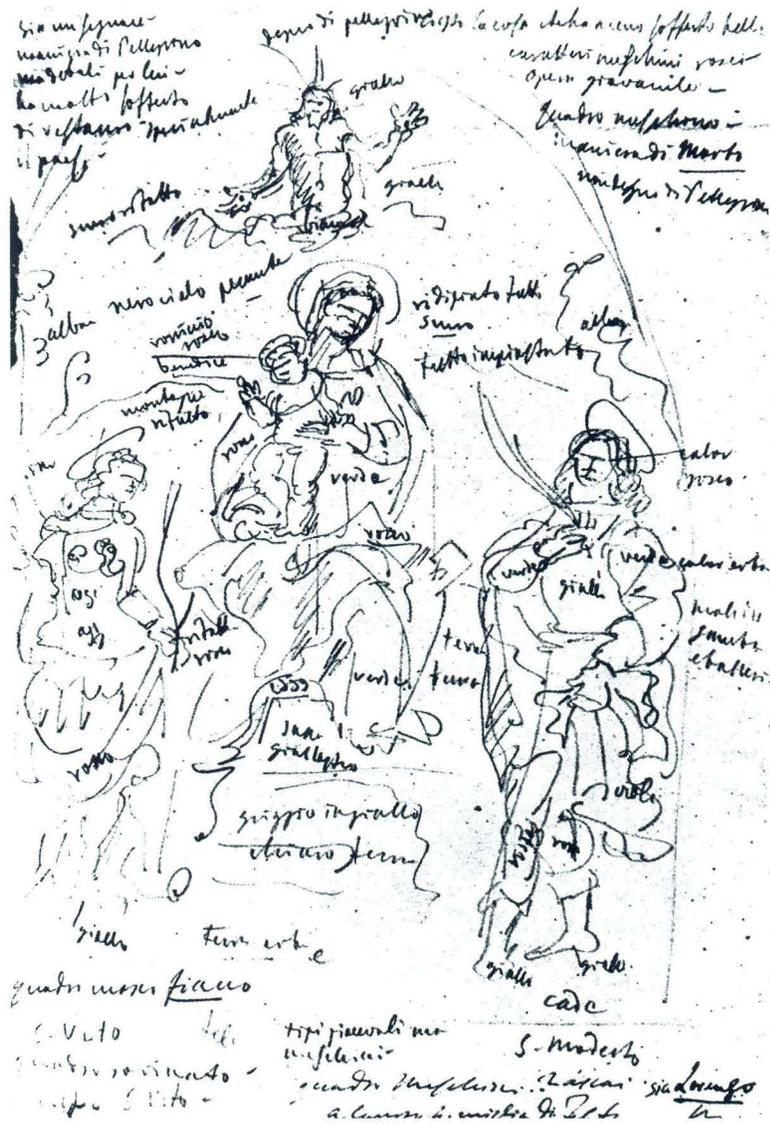
<sup>6</sup> Ancora nel 1570 la giornata era tenuta in particolare considerazione; infatti Ottaviano Rocca, in un diario annotato sopra una copia degli Statuti di Feltre, nell'anno 1570 scrive: »15 zugno. Consideranda est dies Sancti Viti XV Junii a qua multa trahuntur secreta«.

<sup>7</sup> La presenza a Caupo della famiglia Angeli, ricca e potente, non risale oltre la seconda metà del XVI secolo, così come quella di altre famiglie veneziane collegate in vario modo alle derivazioni delle acque ad uso di opifici e simili: cfr. A. B. FEDERICO, Un esempio di scesa sociale a Feltre tra Cinquecento e Seicento: la famiglia Angeli, in »el Campanon« 1994, nn. 97-98, pp. 35-50.

<sup>8</sup> Feltre, Archivio Vescovile: Liber visitationis (vescovo Jacopo Rovellio) ms, 1585: »hicon a picta satis decens«.

<sup>9</sup> Feltre, Biblioteca Civica: ms A X 358: lettera di Mosè Tonelli del 1910 da Treviso ad un non identificato destinatario in cui ricorda un suo lontano intervento nel 1846 sulla pala di Caupo »...alquanto offuscata dal fumo dei ceri. La lavai con acqua tiepida, l'asciugai ed invermiciai«.

<sup>10</sup> G. B. SEGATO, cit. 1988, p. 28: »...il quadro dell'altar maggiore, il quale meriterebbe un qualche leggero restauro. In quella tela si ammirano con una freschezza di colorito che par lavoro di ieri, con un apparente tremolio di sovrano artistico magistero, per cui sembra si muovano, con ineffabile sorriso sul volto s'ammiran dipinti la Vergine e il divo infante, i due titolari e di sopra nel cielo per inesplicabile anacronismo, c'è un



G. B. Cavalcaselle, Disegni e note su le pale di Caupo. Venezia  
Biblioteca Nazionale Marciana

Torino a Nicolò Dall'Armi di Feltre.<sup>11</sup> La tradizione viene finalmente acquisita dalla critica, dapprima in forma dubitativa attraverso gli appunti manoscritti del

Redentore risorto, ma si ripieno di tanta vita, di così ardite mosse, e di maestoso terribile sguardo che par ripeta in condizione migliore il suo tremendo »ego sum«! Opra è dell'immortal Morto da Feltre».

<sup>11</sup> La lettera è richiamata in La pala di San Vito e Modesto... 1910, p. 18.

Cavalcaselle che nel corso del 1868 visita anche la chiesa di Caupo ed annota i dati iconografici ed artistici del dipinto,<sup>12</sup> poi nel 1871 da Crowe e Cavalcaselle che assegnano definitivamente la pala al catalogo del Luzzo.<sup>13</sup>

Furto nel 1910 e successivo recupero due anni più tardi<sup>14</sup> riversano sull'opera un'inopinata pubblicità e un rinnovato interesse attorno al suo autore. Nella circostanza vennero scoperti anche i disegni dietro la tela cui però non poté far riferimento Lionello Venturi nel suo fondamentale intervento sul Luzzo uscito nello stesso anno del furto (egli conosceva solo il davanti della tela per averla vista al suo posto nel 1908). Il Venturi, riconoscendo la sostanziale diversità stilistica dell'affresco di Ognissanti del 1522, colloca le pale di Caupo e di Villabruna in vicinanza di quella del 1511 in S. Stefano (ora a Berlino, Gemaldegalerie).

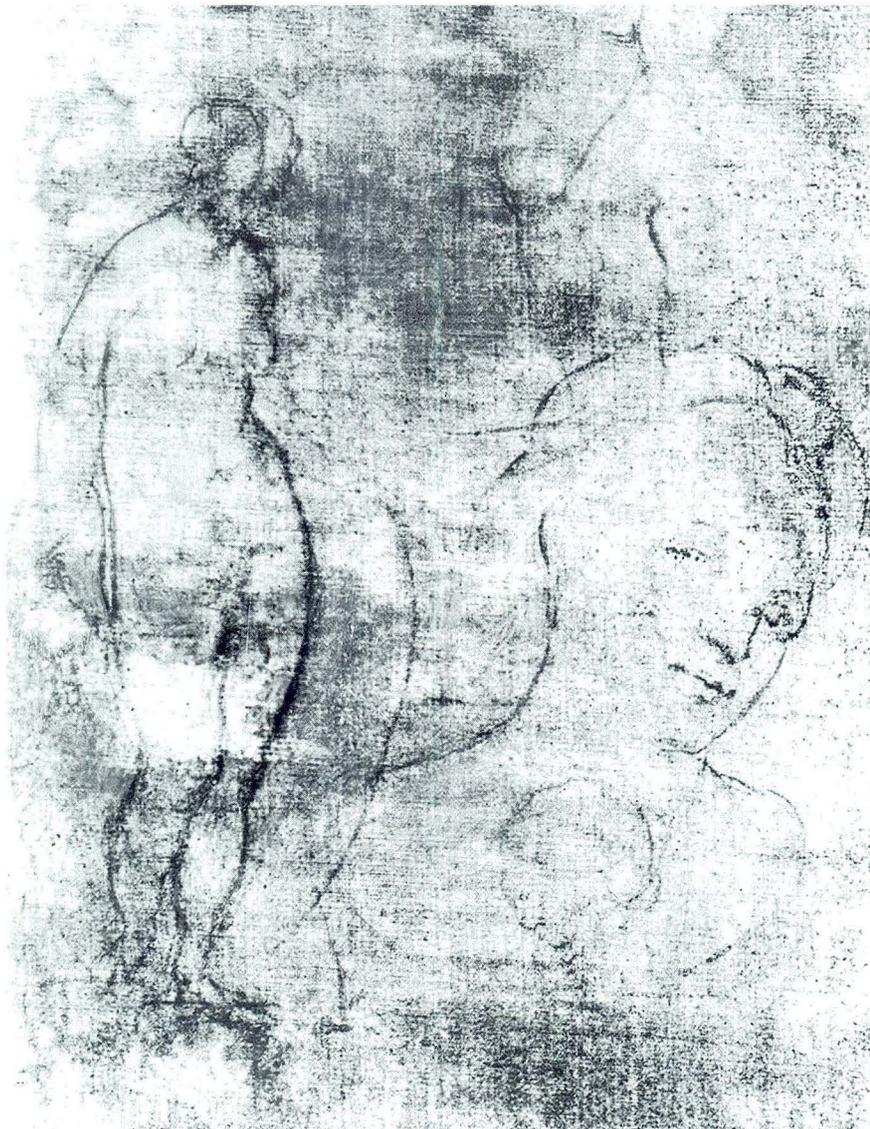
I disegni sul rovescio<sup>15</sup> rappresentano da sinistra: un putto (A) seduto con il braccio destro alzato; un volto di donna (B) con un accenno di spalle e scollo; sul petto della donna è delineato di profilo il capo di un bambino (C) in posa contrapposta a quello della madre; in alto, due gambe (D) a ginocchia piegate tracciate fin quasi alle caviglie e terminanti sul contorno della testa (B); una donna (E) nuda, frontale, le braccia appena accennate all'intaccatura delle spalle e col busto in lieve torsione, una gamba avanzante, il volto di tre quarti; un'altra nuda (F) appoggiata ad un grande scudo ovale, con la gamba destra un po'piegata, il busto girato e una doppia redazione del capo il braccio destro disteso lungo il corpo.

<sup>12</sup> Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana: Appunti e disegni di G. B. Cavalcaselle ms it. 12272 (=IV 2031): come al solito gli appunti sono diffusi in ogni spazio dentro e attorno allo schizzo: scrive «quadro rovinato», «ha molto sofferto di restauri, specialmente il paese», «ridipinto tutto».

<sup>13</sup> G. B. CAVALCASELLE - J. A. CROWE, *An History of painting in North Italy*, London 1871, p. 221, 223; IDEM, 1912 (ed. Borenius), p. 115.

<sup>14</sup> Già nel 1908 due tentativi di furto erano andati a vuoto, così come qualche proposta di acquisto mai accolta dai responsabili locali. L'opera fu asportata tra 15 e 16 gennaio 1910 e recuperata fortunatamente nel 1912. Acquistata dalle Gallerie dell'Accademia di Venezia che provvide anche alla sua sostituzione in loco con una copia, la pala fu concessa in deposito temporaneo al Museo di Feltre nel 1927: esposta a Venezia nel 1946 ed a Feltre nel 1948. Restaurata nel 1954 dal Pelliccioli, è stata ritirata dal Museo e trasferita nuovamente a Venezia nel 1981: restaurata da O. Nonfarmale per la mostra feltrina del 1994, è definitivamente rientrata nell'Accademia.

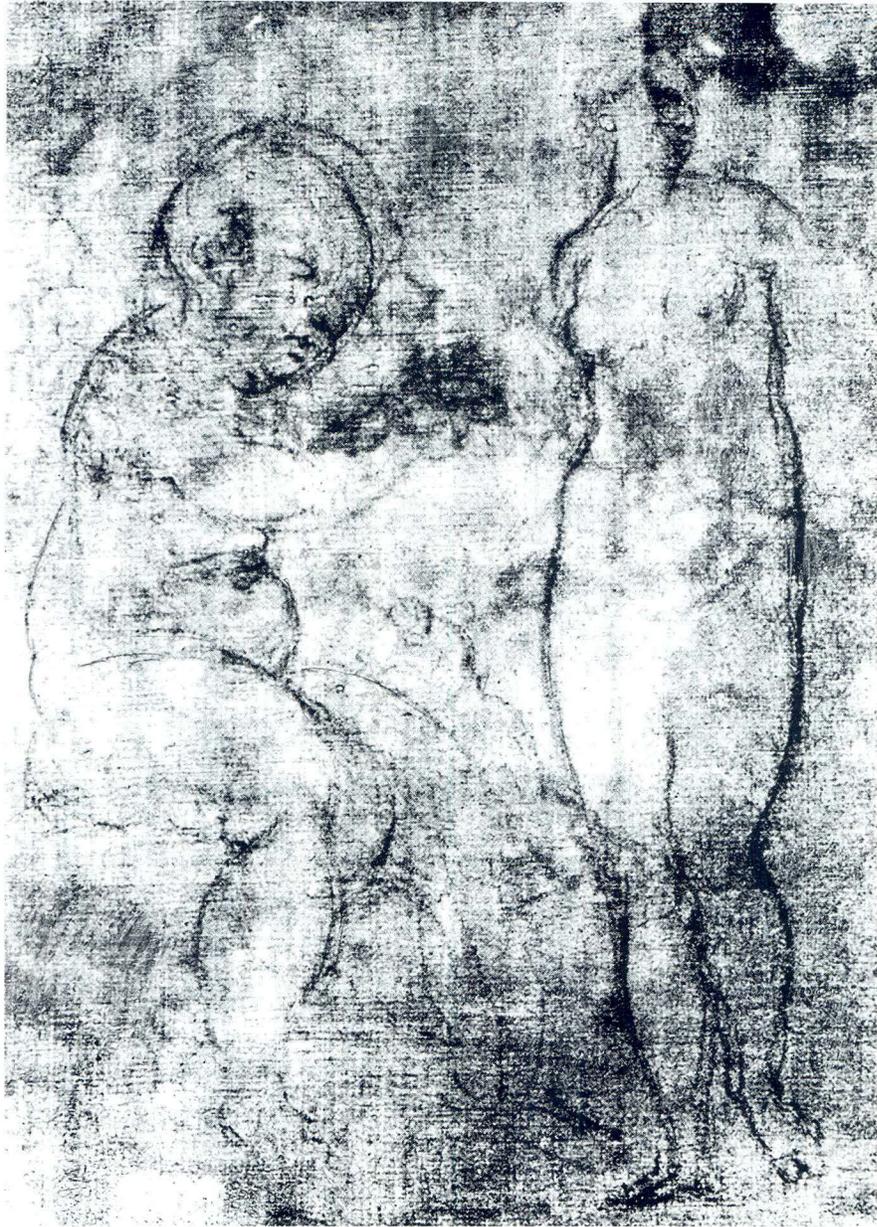
<sup>15</sup> La Perissa Torrini, considerando i disegni delle nude sul retro della tela di Caupo, non segnala la singolare coincidenza per cui anche sul retro di un dipinto di Tiziano Vecellio di soggetto sacro qual è l'«Annunciazione» nella Scuola Grande di S. Rocco a Venezia esistono disegni profani e, tra questi, anche la figura di una donna nuda che s'imparenta facilmente con quelle del Luzzo. Soltanto coincidenza su temi erotici, scarsità o insufficienza di documentazione diretta visto che le immagini dei disegni tizianeschi si datano al 1515, ma evento almeno rilevabile visto che la stessa studiosa è anche autrice del puntuale intervento nel catalogo che correda la mostra veneziana del 1990: Aa. Vv., *Tiziano, Venezia 1990*, pp. 213-216. Il fatto che lo Zanotto proponesse una datazione «poco dopo il 1515» (F. ZANOTTO, *Pinacoteca veneta...*, vol. I, Venezia 1858, p. 87) e la proposta della stessa Perissa Torrini per una cronologia di questa «Annunciazione» attorno ai tempi del politico Averoldi e dunque sulla soglia tra secondo e terzo decennio del '500, può rendere interessante ancora di più l'ipotesi che la pala di Caupo sia da sospingere in avanti nel secondo decennio, avvicinandola un po' agli anni dell'affresco del Luzzo in Ognissanti (1522).



L. Luzzo, Disegni sul retro della pala di Caupo

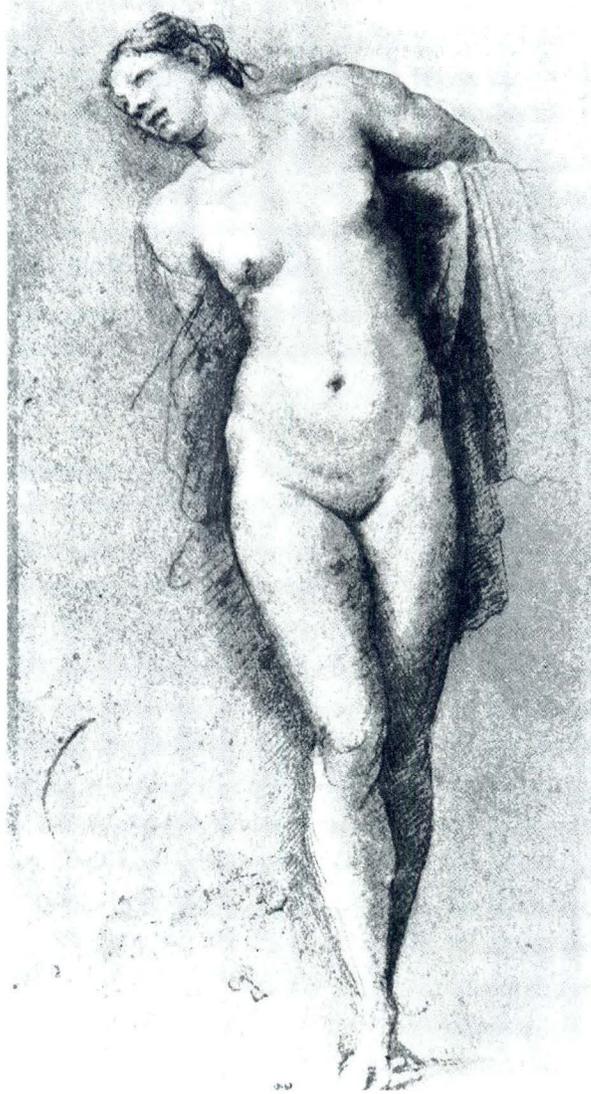
Osservazioni riguardo ai disegni ed alla loro cronologia si incontrano per la prima volta nel contributo di Adolfo Venturi<sup>16</sup> che suggerisce di anticipare,

<sup>16</sup> A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. IX. La pittura del Cinquecento, parte III*, Milano 1928, p. 553. La «Figura allegorica» (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen) ancora senza autore ma ipoteticamente ascritta ad un ignoto artista coinvolto nella decorazione del Fondaco dei Tedeschi assieme a Tiziano può forse spettare



L. Luzzo, Disegni sul retro della pala di Caupo

al Luzzo del quale, in ogni caso, richiama i tipi femminili affrescati nella fascia sottotetto di casa Crico: cfr. B. AIKEMA - B. W. MEIJER (a cura di), *Disegni veneti di collezioni olandesi*, Venezia, 1985, pp. 36-37.



S. Luciani, S. Agata. Parigi, Louvre

sia pur di poco, la pala di Caupo a quella di Berlino ponendo i due nudi (E, F) in rapporto con le decorazioni di Giorgione al Fondaco dei Tedeschi del 1508, pur segnalando coesistenti influssi umbro-raffaelleschi nel putto (A); la testa femminile col bambino (B, C) è considerata una prova per la pittura eseguita sul davanti.

Raccogliendo i suggerimenti combinati dei due Venturi, gli studiosi appaiono concordi nell'ancorare la pala di Caupo ad un sito »giorgionesco«, che è temporale e stilistico, il più vicino possibile alle pitture del Fondaco.

Eppure quello della datazione è un problema ancora aperto e la ragione stilistica a sostegno di una cronologia precoce, riformulata anche nei più recenti interventi, non convince. Soltanto il Doglioni (1962) aveva considerato questa pala un'opera della maturità, pur senza motivare tale opinione, mentre chi scrive nel 1981 aveva rovesciato la tradizionale sequenza delle pale d'altare posticipando questa di Caupo a quelle di S. Stefano e di Villabruna<sup>17</sup>; da ultimo anche il Lucco (1995) accetta questa ipotesi.

E' da dire, innanzitutto, che il rapporto tra pittura e disegni non è così stringente come si è spesso scritto, ed anche per banali ragioni pratiche. La presenza dei disegni può al massimo indicare che la Madonna col Bambino (B, C) fu eseguita contemporaneamente al dipinto e che gli altri appunti grafici non sono posteriori a quel tempo; ci si dovrà inoltre chiedere come sia possibile che un appunto grafico per un'opera da fare sia utilizzato restando sul retro della stessa tela da dipingere. Più agevole pensare che quelle figure siano servite per altre opere, al momento ignote.

Il riferimento alle nude di Giorgione è generico, per nulla vincolante e riconducibile a quel gusto per l'arte erotica che nel primo '500 diventa un genere e, come tale, ampiamente praticato: per esempio, per richiamare solo due esempi formalmente congrui con le nude del Luzzo, la »Lucrezia (Baltimora, Walters Art Gallery) di Antonio Lombardo si data verso il 1516, mentre l'»Amor sacro e l'amor profano« (Roma, Galleria Borghese) di Tiziano nel 1515 c. Esiste dunque una convergenza di suggestioni, anche iconografiche, che si concentrano verso la metà del secondo decennio e vedono coinvolti un po' tutti gli artisti del tempo.

La conoscenza di un bellissimo disegno (Parigi, Louvre) di Sebastiano del Piombo, preparatorio per il »Martirio di S. Agata« (Firenze, Pitti) del 1517-1519, apre una nuova finestra per una proposta cronologica riguardo alla pala di Caupo. Va detto, preliminarmente, che il rapporto del Luzzo con Sebastiano si fonda su elementi obiettivi riconosciuti. Le teste d'ariete del »Giudizio di Salomone« (Kingston Lacy) e di »Cristo e la Samaritana« perduto ma tuttavia noto attraverso un'incisione di Giulio Campagnola del 1516 c., sono presenti anche nell'»Assunta«<sup>18</sup> di Zara del 1515 c.; gli affreschi di casa Crico si collegano ancora con l'opera perduta del Luciani mentre alle sue tipologie femminili si rifanno sia le Virtù affrescate nella fascia sottotetto di casa Crico sia la stessa S. Lucia di Ognissanti.

Considerando quest'ultimo affresco per il quale sino ad ora è stata sempre privilegiata la relazione con la »Trasfigurazione« di Raffaello della Pinacoteca

<sup>17</sup> S. CLAUT, Il »caso« Lorenzo Luzzo, in *Giornata di studio sul Pordenone* (a cura di Paola Ceschi Lavaggetto), Parma 1981, p. 52.

<sup>18</sup> S. CLAUT, Pittori veneti del Cinquecento in *Dalmazia: Lorenzo Luzzo e Nicolò de Stefani* in »Antichità Viva« 1994, n. 1, p. 25; la Ericani (1994, p. 126) scorge consonanze nella struttura compositiva tra la pala di Caupo e l'»Assunta« di Zara: in realtà si tratta di opere antitetiche. Se mai, ed a riprova dell'appartenenza al Luzzo della tavola zaratina, si poteva segnalare la perfetta identità tra il volto del primo apostolo di destra e quello di S. Giuseppe (e non S. Francesco) della »Sacra Conversazione« (già Thuelin, Parigi) resa nota sulla scorta di una segnalazione del Fossaluzza.

Vaticana, mi pare opportuno segnalare anche un altro possibile e tutt'altro che gratuito rapporto »romano«, ossia quello con la »Trasfigurazione« di Sebastiano nel 1520 a S. Pietro in Montorio il cui Cristo, nell'impianto generale e nella stessa trattazione volumetrica risulta più congruo a quello del Luzzo di quanto non sia quello di Raffaello.

Una sintonia, quella con il Luciani, che rende legittimo considerare lo studio preparatorio della S. Agata in rapporto non solo casuale con i disegni di Caupo: le forme ignude della santa si affiancano e talora si sovrappongono a quelle del Luzzo, contribuendo anche a meglio fondare la cronologia del dipinto.

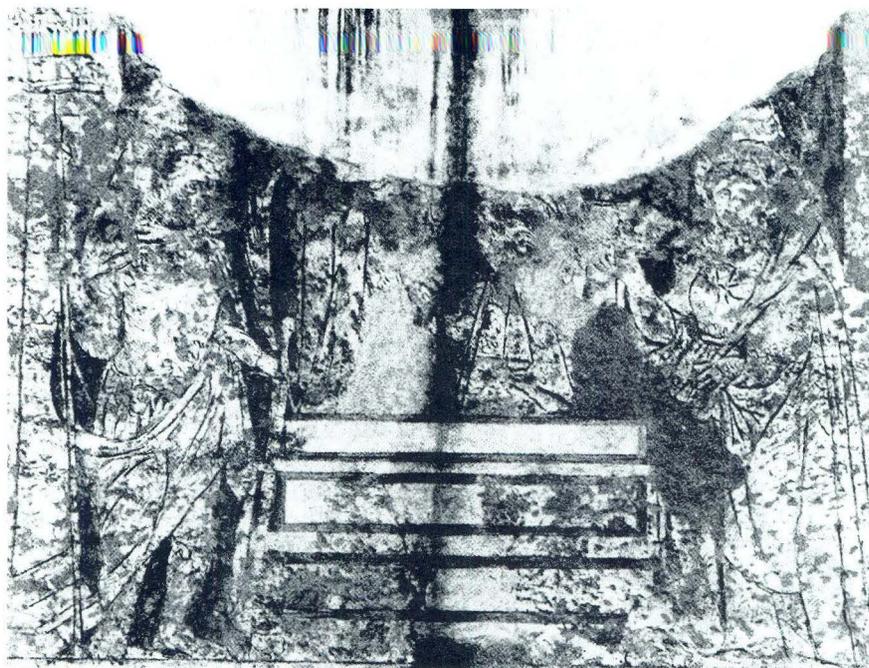
Occorre dire chiaramente che l'atmosfera generale di quest'opera poco o nulla ha da spartire con le pale, per me assai vicine nel tempo, di S. Stefano (1511) e di Villabruna, costruite entrambe prevalentemente su riferimenti veneti.<sup>19</sup> In particolare i due santi Vito e Modesto trovano ideali parentele, pur dentro una scorza grafica che discende dai modelli veneti sopra richiamati, con opere della cultura artistica centro-italiana tra Perugino e Raffaello. Penso, ad esempio, al S. Giovanni Battista della pala Ansidei di Raffaello oppure al S. Giovanni Evangelista dell'Accademia Carrara per S. Vitro; al cartone con la S. Caterina d'Alessandria (Parigi, Louvre) sempre di Raffaello oppure alla serie degli eroi di Perugino nel Collegio del Cambio a Perugia per S. Modesto; ed ancora a Raffaello della »Trinità e Santi« in S. Severo a Perugia per il Cristo tra le nubi. La nuda appoggiata allo scudo (F) richiama facilmente l'Apollo della »Scuola di Atene«, diffuso anche attraverso un disegno di Marcantonio Raimondi, mentre per il putto seduto e benedicente (A) già il Venturi aveva indicato la provenienza da Raffaello. Ma è soprattutto l'aria, l'atteggiamento di raffinata eleganza, l'atmosfera di serena e perfetta classicità che permea questa sacra composizione a ricondurre al clima raffaellesco, non meno di quella luce diffusa che la Perissa Torrini (1994) indica come elemento caratterizzante nella tela di Caupo e che la Ericani (1994, p. 365) definisce »totalmente raffaellesco« nella pittura di Ognissanti.

Rinvii alla cultura figurativa di Raffaello erano stati segnalati fin dal primo apparire dei disegni stessi come richiamato sopra: da ultimo la Perissa Torrini (1994), pur confermando una datazione precoce agli inizi del secondo decennio, evidenzia plurimi richiami ad una cultura raffaellesca riconoscibile sia nei disegni che nella pittura. Tutto questo conviene con le testimonianze di Lanzi, Ticozzi e De Boni che, in veste specialistica e non per interessata promozione di interessi localistici, videro e valutarono tra '700 e '800 quanto restava degli affreschi del Luzzo nella Loggia Pubblica (1515) e sulla facciata di S. Stefano (1519):<sup>20</sup> opere concordemente ascritte ad una matrice raffaellesca.

E ancora la decorazione parietale di una casa in via Tezze con la duplice raffigurazione di »Giuditta con la testa di Oloferne - Curzio che si getta nella voragine«, per quello che ancora si vede e con il soccorso degli appunti del

<sup>19</sup> Quanto alla pala di Villabruna non è necessario Tiziano per dar ragione del cielo corrosivo e sulfureo, bastando le stesse atmosfere drammatiche abbastanza consuete nella pittura di Sebastiano Luciani.

<sup>20</sup> S. CLAUT, La pala di Lorenzo Luzzo per la chiesa di S. Stefano a Feltre, in »Jahrbuch der Berliner Museen«, Berlino 1995.



L. Luzzo, S. Prosdocimo e Santi. Feltre, Cattedrale

Cavalcaselle, suggerisce un sostrato culturale di riferimento ancora romano, così come di tal natura risulta anche la decorazione di casa Crico.

Cresciuto tra Vivarini e Montagna, Lorenzo Luzzo va oltre la formazione primitiva (politico di S. Maria degli Angeli, «Compianto» del museo di Feltre, «Madonna col Bambino di Isola Lunga) e giunge, inevitabilmente dati i tempi ed i luoghi, ad accasarsi nel delicato territorio di Giorgione (pala di S. Stefano, di Villabruna, «Assunta» di Zara). Successivamente, coinvolto nel turbinante frangente che segna in profondità la pittura veneta tra la morte di Giorgione ed il montare inarrestabile del giovane Tiziano, sulla traccia di Sebastiano Luciani, del quale sembra condividere i percorsi artistici e fors'anche fisici, approda ad esiti veneto-romani che non si esauriscono nel solo riferimento a Raffaello.

Accolto un percorso così delineato e voltato proprio sulla pala di Caupo si riconosce una coerenza di sviluppo artistico altrimenti contraddetta se, ad esempio, questa precedesse quelle di S. Stefano e di Villabruna o se quest'ultima fosse posteriore alla pittura di Ognissanti.

La pala di Caupo, fra tutte le opere conosciute del Luzzo, è quella che, a dispetto di una collocazione marginale nel territorio, ha avuto maggior successo e divulgazione nella cultura figurativa locale, grazie ad una serie estesa di trascrizioni e derivazioni. Tra queste<sup>21</sup> emerge, per qualità ed importanza del

<sup>21</sup> S. CLAUT, Lorenzo Luzzo per la Cattedrale di Feltre, in «AsBFC», 1995, n. 292. La sequenza delle derivazioni è ricca, a partire da quelle geograficamente più immediate

sito, il graffito sulla facciata della Cattedrale di Feltre. Le vicissitudini edilizie dell'edificio hanno provocato la perdita della figura centrale assisa in trono che rappresentava S. Prodocimo: ai lati restano ancora ben visibili le immagini di S. Vittore e S. Corona. Questa ricalca esattamente la S. Lucia di Ognissanti del 1522, mentre S. Vittore è la precisa trasposizione di S. Modesto di Caupo: con la destra regge l'asta dello stendardo cittadino, con la sinistra impugna la spada e regge al tempo stesso la palma del martirio. Merita sottolineare la specificità della scelta iconografica che ha privilegiato l'immagine »periferica« di Caupo rispetto a quelle più vicine e, per qualche aspetto più rappresentative, della pala di S. Stefano e di Villabruna.

Disegno di prima intenzione, netto e pulito senza alcun gravame di decorativismo di maniera, vicissitudini edilizie dell'edificio suggeriscono di assegnare questo graffito direttamente alla mano del Luzzo, in un tempo compreso tra il 1522 ed il 1526.

Opportuno pare da ultimo segnalare, tra le molte, una derivazione nella parrocchiale di Cesiomaggiore. E' sicuramente di qualità modesta e databile nel primo '600: la palese dipendenza della santa di destra dal S. Modesto di Caupo autorizza a supporre che anche per il S. Sebastiano possa essere esistito, per analogia, un modello del Luzzo, attualmente sconosciuto.

quali la modesta parziale trascrizione di un ignoto seicentesco nella lunetta esterna della stessa chiesa di Caupo allo stendardo processionale del secolo XIX conservato nella chiesa stessa in cui sono riprodotte le immagini della pala. A Feltre, in via Tezze, contigua agli affreschi di casa Altino-Salce (1524) ma forse di quelli precedente e d'altra mano, è dipinta una figura in vesti classiche che, pur in cattivo stato di conservazione, non nasconde la sua vicinanza con il S. Vito. Anche in un affresco fuori Portoria S. Vittore e S. Corona aggiunti nel 1535 ai lati di una Madonna in trono, tradiscono la derivazione luzziana. Di maggior interesse quelle operate dai pittori Giovanni da Mel (Tai di Cadore, 1480 c. - Belluno, 1549), Marco da Mel (Mel, 1494 c. - Feltre, 1583), Paolo dal Pozzo (Feltre, 1565 - 1655) e Domenico Falce (Feltre, 1619-1697). Sia Giovanni che Marco da Mel hanno riutilizzato il gruppo Madonna-Bambino: il primo nella pala di Mel del 1535, l'altro in quella di Sorriva del 1538. Il Dal Pozzo recupera l'immagine di S. Vito nella importante pala di Cassol. Altre derivazioni di qualità modesta sono in S. Daniele di Lamon (D. Falce), ad Arson, nelle lunette del portico d'ingresso al chiostro di S. Vittore.



Ignoto sec. XVII, Madonna e Santi. Cesiomaggiore, chiesa parrocchiale

## LORENZO LUZZO IZ GIORGIONEA

Sergio Claut

Sliku »Krist ustaje iz groba - Bogorodica s Djetetom između sv. Vita i sv. Modesta« naslikao je Lorenzo Luzzo (Feltre, oko 1485. - Venecija, 1526.) za crkvu u selu Caupo na teritoriju Feltrea (danas u Galeriji Akademije u Veneciji). U lokalnim dokumentima Luzzo ima atribut Zarot jer je neko vrijeme živio u Zadru, a u zadarskim se spisima njegovo porijeklo precizira sa »de Feltro«.

Neobičnost u ikonografiji pale je dvostruka pojava Krista: u Svetom razgovoru kao dijete u krilu majke i odrasli Krist u vrhu kompozicije na uobičajenom mjestu Boga Oca. Madona derivira iz belinijevskog prototipa, a gesta Kristova koji izlazi iz groba ukazuje na utjecaj A. Vivarinija. Na stražnjoj strani platna su skice među kojima se ističu ženski aktovi bliski Giorgioneovim ukrasima u Fondaco dei Tedeschi (1508). Početkom Cinquecenta akt se afirmira kao poseban slikarski žanr, i već oko 1515. godine postoji niz utjecaja i ikonografskih srodnosti kod raznih umjetnika tog vremena. Pripremni crtež Sebastijana del Piomba za akt žene u »Mučeništvu sv. Agate« (1517-1519.) daje nove elemente za kronologiju Luzzove pale iz Caupa. Rane pale, ona iz crkve sv. Stjepana u Feltreu (1511.) i iz Villabrune konstruirane su na venecijanskim predlošcima, a takvu atmosferu ne nalazimo na pali iz Caupa. Likovi svetaca ukazuju na utjecaje srednje Italije, na Perugina i Raffaella.

Formiravši se na djelima Vivarinija i Montagne, Luzzo se nakon ranog perioda (poliptih iz S. Maria degli Angeli, Oplakivanje iz muzeja u Feltreu, Bogorodica s Djetetom s Dugog otoka) približava načinu Giorgionea (pala iz crkve sv. Stjepana u Feltreu, pala iz Villabrune, »Assunta« iz Zadra). Umjetnički razvoj nastavlja kasnije na tragu Sebastijana Lucianija približivši se venecijansko-rimskim izvorima.

Kvalitetom i značajem ističe se crtež na pročelju katedrale u Feltreu na kojoj su jasni utjecaji freske iz crkve Svih Svetih (1522.) i pale iz Caupa te se može datirati u razdoblje između 1522. i 1526. godine. Iako se nalazila u provincijskoj sredini, pala iz Caupa je uvelike utjecala na lokalnu likovnu produkciju, te prema njoj nastaje niz kopija i derivacija.