

Giorgio Fossaluzza

Università degli Studi di Verona

Botteghe di scultura lignea del Rinascimento fra Venezia, Treviso e l'Istria.

Una precisazione per Paolo Campsa e identificazioni del Maestro dell'altare di Spresiano e di Benedetto da Ulm, *addenda* su Giovanni Martini

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

Predan 1. 7. 2007. – Prihvaćen 30. 9. 2007.

UDK 73.034–035.3(497.5+450)
73 Maestro dell'altare di Spresiano
73 Benedetto da Ulm
73 Martini, G.

Riassunto

L'attività di Paolo Campsa, che assomma la fase di società con Giovanni di Malines, documentata dal 1497 al 1513, a quella svolta in autonomia fino al 1541, fa di questa personalità il principale punto di riferimento per la scultura lignea veneziana di Terraferma e dell'Istria durante un lungo arco temporale del Rinascimento maturo. Della prima attività si dispone della *Madonna con il Bambino* di Buie del 1497 e del trittico di Monopoli del 1502; accertato è anche il trittico di Besca (Veglia) del 1514, con il quale Campsa esordisce in autonomia. Su tali fundamenta

si è gettato un ponte verso la fase di Campsa più avanzata. Questa vede come capisaldi due opere firmate e datate: il *Cristo risorto* del 1533 di Soave (Verona) e la *Madonna con il Bambino* del 1534 di collezione privata. Di conseguenza, è stato agevole convogliare in uno stesso catalogo opere di provenienza veneziana, dal Trevigiano e dall'Istria. L'elenco comprende gli altari di Torcello, di Treville di Castelfranco, di San Cassiano e San Giorgio di Quinto di Treviso; per l'Istria, di Momorano, Montona, Medolino e, per la Dalmazia, dell'Isola di Lesina

Parole chiave: *scultura lignea, botteghe, Rinascimento, Paolo Campsa, Giovanni Martini*

La prolifica attività di Paolo Campsa, che assomma la fase di società con Giovanni di Malines, documentata dal 1497 al 1513, a quella svolta in autonomia fino al 1541, è divenuta, anche se risarcita solo di recente, il principale punto di riferimento della scultura lignea veneziana conservatasi specie in Terraferma e nell'Istria durante un così lungo arco temporale del Rinascimento maturo.¹

Della prima attività si dispone della *Madonna con il Bambino* di Buie del 1497, opera superstita di quella documentata in Istria, e del trittico di Monopoli del 1502, testimonianza di una committenza occasionale dalla Puglia; accertato è anche il trittico di Besca (Veglia) del 1514 con il quale Campsa esordisce in autonomia.² Su tali fundamenta si è gettato un ponte verso la fase di Campsa cronologicamente più avanzata. Questa, a sua volta, vede come capisaldi due opere firmate e datate: il pordenoniano *Cristo risorto* del 1533 di Soave (Verona) e la raffinatissima *Madonna con il Bambino* del 1534 di collezione privata.³ Di conseguenza, è stato relativamente agevole convogliare in uno stesso catalogo, che si va progressivamente rinserrando, opere di provenienza veneziana, ma soprattutto dal Trevigiano e ancora dall'Istria. Sono statue a tutto tondo che ora appaiono singole, polittrici variamente macchinosi e spettacolari anche nell'impaginato architettonico, con personaggi a tutto tondo, figure ad alto e

medio rilievo, scene ad alto, medio e basso rilievo nelle predelle. L'elenco è divenuto lungo, ma non si può omettere la menzione degli altari ancora in sito di Torcello, Treville di Castelfranco, San Cassiano e San Giorgio di Quinto di Treviso; per l'Istria, di quelli di Momorano, Montona, Medolino e, per la Dalmazia, dell'Isola di Lesina.⁴

Di pari passo con la composizione di un così denso catalogo, la ricerca documentaria ha dato utilmente connotati storici più sicuri a Paolo Campsa, ma non nuove opere certe superstiti.⁵ Ha aggiunto, bensì, testimonianze di un'operosità ancora più frequente entro una geografia che, oltre agli ambiti citati, si allarga a quello polesano (Costa di Rovigo), mentre erano già stati segnalati l'impegno iniziale a Reggio Emilia e gli interessi in Friuli.

Lasciate da parte, nel presente contesto, le incidenze che nello specifico derivano dai più recenti dati documentari reperiti, basti osservare come essi abbiano in sostanza consolidato nella versione più estesa il *corpus* di opere di Campsa, quello composto sulla scorta di pochi altri documenti già noti alla storiografia, di qualche iscrizione autentica, di fonti e, soprattutto, d'apprezzati contenuti di stile. Sotto quest'ultimo aspetto, quello dello stile, a fronte di un così ricco e inaspettato risultato della raccolta di testimonianze superstiti, è richiesto tuttora uno sforzo interpretativo e, addirittura, la messa a punto di



1 Paolo Campsa, *Cristo risorto*, 1533, Soave, chiesa parrocchiale
Paolo Campsa, *Uskrslı Krist*, 1533., Soave, *Župna crkva*



2 Paolo Campsa, *Cristo risorto*, particolare, Soave, chiesa parrocchiale
Paolo Campsa, *Uskrslı Krist*, *detalj*, Soave, *Župna crkva*

un metodo condiviso nella valutazione. È quello che consente di riordinare comparativamente un catalogo ragionato delle opere di Campsa e che, ad un tempo, accoglie innumerevoli distinguo dello stile e della qualità, perfino di mani, quelle dei collaboratori, che talora si presentano come delle vere e proprie personalità individue.

L'allineamento delle opere a vario grado riconosciute a Campsa, entro un'ideale galleria o esposizione, farebbe subito balzare agli occhi, perfino ai meno adusi a frequentare il linguaggio della scultura lignea, le differenziazioni degli esiti formali, non solo fra opera e opera, ma persino tra i singoli elementi di uno stesso complesso figurativo. La risposta della critica non può che corrispondervi con un assiduo impegno nel distinguere analiticamente: questo esercizio che è il più alto, al fine di giungere alla valutazione stilistica, qui s'impone. Il risultato di sintesi è quello che ha di fronte, in ogni caso, più interrogativi. Il primo si pone riguardo la correttezza metodologica di individuare l'autografia di Campsa selezionando alcune parti entro i suoi complessi lignei. Il secondo quesito è quello che mira a verificare la validità del

vecchio concetto idealistico d'autografia assoluta. L'efficacia di questo concetto è in certa misura compromessa dal dover riconoscere al capo bottega la paternità dell'invenzione, o modello, e, per il resto, non sempre automaticamente la realizzazione artistica, bensì soprattutto il coordinamento di una bottega gerarchicamente composta alla quale è demandata la fase esecutiva. In tali casi, la paternità di un'opera sarebbe assunta convenzionalmente (o nominalmente) dal solo capo bottega e non gli può essere sconosciuta a fronte dell'emergere dei tratti distintivi di singoli partecipanti ad una tale compagine, seppure essi meritino, a loro volta, un riconoscimento anche circa l'esito qualitativo. Si tratterebbe, pertanto, di un'autografia o paternità da definirsi »limitata«. Più radicale, o estremo, è il terzo quesito. Riguarda la verifica della presa di posizione che vorrebbe relegare Campsa al puro ruolo di coordinatore della bottega, d'impresario o imprenditore, volendo usare termini moderni; egli sarebbe astrattamente, o assurdamente, maestro e mai artefice.⁶

In termini più prosaici, le singole voci del catalogo consigliano di far uso nella classificazione della formula »Paolo Cam-



3 Paolo Campsa, *Madonna con il Bambino in trono*, 1534, Collezione privata

Paolo Campsa, Madona s Djetetom a prijestolju, 1534., privatna zbirka

psa e bottega», e nell'analisi stilistica, obbligatoriamente, del nobile esercizio di distinzione sopra ricordato.

È il caso delle due opere già citate, con apposta firma e data, cronologicamente contigue in quanto del 1533 e 1534. Il *Cristo risorto* (figg. 1, 2) di Soave manifesta una magniloquenza, come detto, pordenoniana, perfino di disequilibrio per la torsione del corpo e postura delle braccia, e una forte carica espressiva ravvisabile nelle linee d'espressione del volto come siglate. La *Madonna con il Bambino* (fig. 3) di collezione privata, che ora si valuta fuori del contesto architettonico che le spettava anche nel caso fosse stata opera devozionale singola, si caratterizza per una più elegante movenza e distensione di ritmi e altresì d'eloquio, pur senza una classicistica idealizzazione. È un giudizio valido anche a tener conto dell'aperto movimento del Bambino che sembra voler sfuggire alla presa della Madre.

Tale rilievo di difformità, se vale per le statue singole, si complica nella valutazione dei polittici, dovendosi accogliere con cautela anche la soluzione che, per una sorta d'automatismo, tende a riconoscere al capo bottega le statue principali. La realizzazione di una statua, come risaputo e scontato, risulta



4 Paolo Campsa, *San Cassiano in cattedra*, particolare dell'altare, San Cassiano di Quinto di Treviso, chiesa plebanale

Paolo Campsa, Sv. Kasijan na prijestolju, detalj oltara, Župna crkva San Cassiano, Quinto di Treviso,

un'operazione lunga e complessa, sia nella fase dell'intaglio sia nella successiva della stesura della preparazione e della policromia, da ultimo dell'oro. Può prevedere in ognuna delle singole operazioni l'alternarsi di più maestranze specializzate, tutte partecipi alla bottega, o talvolta all'uopo reclutate dall'esterno. Da tale punto di vista, il caso di maggiore complicazione valutativa è richiesto dal grande polittico di San Cassiano presso Quinto di Treviso (fig. 4).⁷

Con queste premesse che fanno notare, almeno, la peculiarità e delicatezza del campo d'indagine e di conseguenza del metodo di lettura dell'opera di Campsa e bottega, si vuole richiamare ancora una volta l'attenzione su di un altare perduto, già reso noto entro il contesto di ricostruzione del *corpus* dell'intagliatore veneziano e che ha il pregio di manifestare, una volta tanto, un'assoluta coerenza di stile in ogni sua parte, e una qualità d'ideazione e di realizzazione artistica che davvero si distinguono per l'altezza dei raggiungimenti.

Si tratta del polittico già nella chiesa parrocchiale di Spreiano (Treviso), località ubicata nei «domini spirituali» ed ecclesiastici dell'abbazia benedettina di Sant'Eustachio di



5 Maestro dell'altare di Spresiano, *Sant'Eustachio, San Paolo, predella e fregio*, laterale sinistro del polittico perduto della chiesa della Santissima Trinità di Spresiano

Majstor oltara iz Spresiana, Sv. Eustahije, Sv. Pavao, predela i friz, lijeva bočna strana izgubljenoga poliptiha iz crkve Santissima Trinità u Spresianu

Nervesa, a sua volta legata alla casata comitale dei Collalto, e per quanto riguarda quelli della diocesi di Treviso nel territorio della Pieve di San Daniele di Povegliano e della Congregazione di Cusignana.⁸ Esso è documentato da fotografie d'archivio che riprendono gli scomparti laterali del registro principale e relativi predella e fregio (figg. 5, 6).⁹ Sono evidenti i danni subiti, le remote e assai pesanti ridipinture con risultato monocromatico, gli ammanchi dovuti forse alla necessità di far sfollare l'opera in occasione dello stabilirsi del fronte della Grande Guerra sulla prossima linea del Piave nel 1917, che determinò la semidistruzione della chiesa

che l'ospitava e la dispersione dell'opera.¹⁰ Ciò nonostante, la discreta qualità della riproduzione non consente di indulgere nel cogliere, con la rilevante qualità dell'altare, anche la rarità del suo impianto sotto l'aspetto tipologico, specie in quanto manufatto ad alto, medio e basso rilievo, tale da richiedere particolare maestria esecutiva. In tale scelta si può individuare, da parte di un intagliatore del legno del Cinquecento relativamente maturo, la volontà di emulare la ricerca della scultura lapidea del protoclassicismo che in questa forma linguistica aveva raggiunto risultati altissimi, specie con i Lombardo.



6 Maestro dell'altare di Spresiano, *San Pietro, San Daniele, predella e fregio*, laterale destro del polittico perduto della chiesa della Santissima Trinità di Spresiano

Majstor oltara iz Spresiana, Sv. Petar, Sv. Danijel, predela i friz, desna bočna strana izgubljenoga poliptiha iz crkve Santissima Trinità u Spresianu

Nei due scomparti laterali si presentano entro nicchie dalla calotta a conchiglia, a sinistra, *Sant'Eustachio* e *San Paolo apostolo*, a destra *San Pietro apostolo* e *San Daniele profeta*. Nei pilastrini si sovrappongono immagini di *Apostoli* e *Santi* (o ancora *Profeti*?), in origine nel numero complessivo di venti. Nel fregio, come pure nel gradino, sono contenuti, entro i pilastrini divisori o dadi, rispettivamente altre figure di *Profeti* e, in quelli centrali, i *Dottori della Chiesa*, *San Giovanni Evangelista* e *San Marco evangelista* alle estremità. Nelle formelle del fregio superiore (non si trattava dell'attico) sono rappresentate le scene a bassorilievo dell'*Adorazione*

dei pastori, *Presentazione di Gesù al tempio*, *Adorazione dei Magi* e *Circoncisione di Gesù*. Nella predella sono contenute le scene della Passione di Cristo: a sinistra, poco leggibili, forse la *Cattura di Gesù*(?) o *Gesù davanti a Caifa*(?), e *Gesù davanti a Pilato*(?), a destra il *Compianto* e *Deposizione nel sepolcro*.

Dal punto di vista tipologico si attua una soluzione delle più complesse nell'ambito dell'altaristica lignea dell'epoca, a guardare quella superstita in area veneta (compreso il Friuli e la Carnia), sotto la categoria dell'esecuzione a rilievo, quella che non presenta statue a tutto tondo. È accolto dalla critica



7 Maestro dell'altare di Spresiano, *Padre eterno, assiso in trono, a braccia aperte*, dall'altare perduto di Spresiano, collezione privata
Majstor oltara iz Spresiana, Bog Otac raširenih ruku na prijestolju, s izgubljenoga oltara iz Spresiana, privatna zbirka



8, 9 Maestro dell'altare di Spresiano, *Padre eterno, assiso in trono, a braccia aperte*, particolare
Majstor oltara iz Spresiana, Bog Otac raširenih ruku na prijestolju, detalji

il fatto che in tali manufatti, nell'una e nell'altra categoria, persiste nella scultura lignea quasi esclusivamente il modello dell'altare a scomparti. Difatti, si fa riferimento in termini comparativi ai polittici realizzati in pittura nei primi decenni del Cinquecento da botteghe affatto conservatrici, come quella di Francesco Bissolo e Girolamo da Santacroce, implicate in commissioni venete e istriane di tale genere ancora negli anni Trenta e perfino Quaranta, mentre Benedetto Carpaccio, in contemporanea, perpetua lo stesso stile in dipinti dalla spazialità unitaria.¹¹ In ogni caso, ad osservare i loro impaginati, non vi è modo di trovare la distribuzione di figure stanti sotto arcata nei pilastri laterali delle cornici, soluzione questa che neppure in epoca più antica è molto diffusa in Veneto, se non si vuole risalire fino al Trecento o guardare ai rari casi notissimi di Giovanni Bellini; riguarda semmai altre scuole italiane, compresa quella prossima di Ferrara o dell'Emilia.¹² La predella istoriata ad alto, medio o basso rilievo, invece, è soluzione persistente nelle opere che compongono il *corpus* di Campsa, come pure le figure (o scene) nei dadi che scompartiscono il gradino. Non si trova, invece, né in pittura e neppure nel *corpus* di Campsa, tranne che nell'altare di San Cassiano un doppio sviluppo narrativo che comprende, gradino e fregio intermedio tra registro principale e secondo ordine (o attico). Le soluzioni tipologiche

adottate sarebbero, di per sé, indicative dell'importanza e impegno che gli sono riservati. Si tratterebbe di vedervi un significativo arricchimento delle tipologie già presenti nel *corpus* di Campsa, anziché di una vera e propria alternativa tipologica.

Pilastrini e dadi, predelle e fregi con figure e scene a rilievo, non mutuati dai polittici dipinti e dalle loro cornici lignee, possono rientrare nel repertorio degli altari lignei a scomparti di Campsa e bottega e, nella fattispecie in quello di Spresiano, su ispirazione o emulazione, invece, di qualche soluzione adottata dall'altaristica in marmo come, in generale, da quella della sfera lombardesca. Soluzioni che in quest'ultima possono apparire del tutto singolari, nell'altaristica lignea trovano facilmente una propria collocazione normativa, almeno in Campsa, e contribuiscono, quindi, alla definizione di una tipologia.

In concreto, si può accertare un tale procedimento con maggiori elementi, se s'integra quanto documentato dell'altare di Spresiano, oltre che dalle due fotografie d'archivio, altresì alla luce delle scarse testimonianze che lo riguardano, in particolare, di quella manoscritta di Francesco Scipione Fapanni del 1858.¹³ Con la sua descrizione ci assicura della presenza, al centro del registro principale, della Santissima

Trinità, e addirittura di un attico in cui trovavano posto un ignoto santo vescovo e i santi Sebastiano, Girolamo, Rocco. Si trattava di busti, o per ragioni proporzionali, più credibilmente di mezze figure; i documenti d'epoca userebbero la formula »ab umbilico ad caput«. È pura ipotesi, da doversi tuttavia avanzare, che il complesso potesse essere coronato da timpano, curvilineo o cuspidato.

La ragione per la quale si porta di nuovo l'attenzione sull'altare già a Spresiano è racchiusa in quell'elemento descrittivo che Fapanni utilmente offre: la presenza della Santissima Trinità che egli ebbe ancora occasione di ammirare quando questa e l'altare che la conteneva, pur arricchito nel tempo d'altre aggiunte, era esposto nell'abside della vecchia parrocchiale, che già aveva subito molte trasformazioni architettoniche rispetto all'assetto cinquecentesco.¹⁴ Tale dato iconografico è stato prezioso e di conferma nel fortunato momento dell'individuazione sul mercato antiquario italiano, ormai qualche anno fa, di una statua lignea di *Padre eterno, assiso in trono, a braccia aperte* (figg. 7, 8, 9) eseguito »al risparmio« a medio rilievo dorato, velato il piviale d'oro in azzurro, che evidenti contenuti di stile, prima ancora che altri tipologici e figurativi (come quello della semplice base con perimetro a rilievo), consentivano di associare immediatamente all'altare perduto di Spresiano.¹⁵ Lo stato di conservazione dell'opera è più che discreto, nonostante la diffusa perdita della doratura e della preparazione stessa, in quanto si conserva, per fortuna, l'incarnato originale del volto che è chiaro e presenta graduali passaggi tonali del rosa di grande naturalezza. Il rinvenimento permette di affermare, ora grazie all'esame diretto pur di un solo scomparto, l'alta qualità dell'intero complesso d'appartenenza e innesca la discrezionale verifica dei distinguo stilistici, in tale caso non interni al complesso d'appartenenza, ma fra questo e il *corpus* di Campsa e bottega.

Prima di procedere con questa analisi, dal punto di vista iconografico è da osservare come i principi degli apostoli, Pietro e Paolo, si accompagnano nel ricostruito altare di Spresiano ai santi dell'immaginario sacro dell'area collaltina. A sant'Eustachio e san Daniele, rispettivamente, è dedicata l'abbazia benedettina di Nervesa, e un'antica chiesa a Susegana presso il castello di San Salvatore dei Collalto.¹⁶ È utile ricordare che all'abate di Nervesa competeva la nomina del rettore di Spresiano.¹⁷ In ogni caso, al profeta Daniele era intitolata anche la Plebanale di Povegliano alla cui giurisdizione Spresiano apparteneva, come menzionato; è questa dunque la motivazione principale della presenza della sua immagine.¹⁸ Il fatto che questi santi fiancheggiino l'immagine della *Trinitas in cruce* o del *Trono di Grazia* (*Gnadenstuhl*), com'è preferibile denominare il soggetto della statua qui resa nota, deriva dall'antica dedicazione della chiesa di Spresiano alla Santissima Trinità.¹⁹ La postura del Padre Eterno ora ritrovato, l'apertura delle braccia e la presa delle mani dalle dita piegate rivolte in su, lascia, infatti, dedurre inequivocabilmente che egli tenesse il Crocefisso, ora perduto; si può quindi ipotizzare che la colomba, simbolo dello Spirito Santo, potesse essere posta subito al di sopra entro la calotta, o essere applicata al legno stesso della croce. Altre volte si trova sospesa a raggi che fuoriescono dalla bocca del Padre,



10 Bottega del Maestro dell'altare di Spresiano, *San Pietro apostolo*, Pordenone, Museo Civico d'Arte

Radionica Majstora oltara iz Spresiana, Sv. Petar Apostol, Pordenone, Museo Civico d'Arte

come nel caso del gruppo di questo soggetto di Domenico da Tolmezzo del 1496 – lo si legge sul basamento –, appartenente alla chiesa della Santissima Trinità a Coltura di Polcenigo (Pordenone).²⁰

Ora che si può appurare, per ragioni proporzionali, che l'altezza della statua dello scomparto centrale non doveva superare quella dei suoi laterali, si accusa la mancanza di un'indicazione circa il contenuto dello scomparto centrale dell'attico, quello al di sopra del *Trono di Grazia*. Ragioni tipologiche e d'equilibrio architettonico, fanno sì che ci si



11 Bottega del Maestro dell'altare di Spresiano, *San Leonardo* (?), Pordenone, Museo Civico d'arte

Radionica Majstora oltara iz Spresiana, Sv. Leonard (?), Pordenone, Museo Civico d'Arte

aspetti ancora un'immagine, con più pertinenza si potevano trovare in tale caso gli adoranti Serafini. Quest'ultima integrazione iconografica rende, oltretutto, più comprensibile che Fapanni non faccia esplicita menzione al soggetto. Se invece, elevato su uno o due gradini, come è più probabile, non trovava posto sopra il *Trono di Grazia* alcuna immagine, e si rientrava nella tipologia degli altari di Torcello, Treville, di San Cassiano e di San Giorgio di Quinto.

L'iconografia del *Trono di Grazia* nell'ambito della presentazione antropomorfica della Trinità, attestatasi dalla fine

del XII secolo, soprattutto Oltralpe, conosce una nuova fortuna in Italia in epoca umanistica, ed è denominata infatti anche »Trinità Italiana«; in particolare, talora, si configura come visione di san Girolamo, avendo per fonte soprattutto l'*Epistola XXII ad Eustochio* del Dottore della Chiesa e la *Regula monachorum* dello Pseudo-Girolamo, che ne illustra i significati teologici.²¹ Quest'ultimo santo, già annoverato tra i Dottori della Chiesa ospitati nei dadi della predella, era del resto qui presente anche nella cimasa, accanto a quelli popolarmente invocati contro la peste. La fortuna quattrocentesca del soggetto in Italia è, tuttavia, legata anche alla visione della Santissima Trinità di sant'Agostino che fa del suo culto il centro della propria vita spirituale e che compone il *De Trinitate*; per questo motivo potrebbe essere identificato con il gran santo d'Ipbona il vescovo della cimasa, dall'identità non specificata.²² In questo contesto è il caso di ricordare come anche il culto e le immagini di sant'Eustachio e di san Daniele siano legate a visioni, rispettivamente a quella del cervo crocifero e a quella del Vegliardo dei giorni assiso su trono in veste candida come la neve e i capelli sul suo capo candidi come la lana, e di uno simile a un figlio di uomo che giunge fino al Vegliardo (Dn 7).²³

Nella concretezza, la scultura rinvenuta del *Padre Eterno* consente di apprezzare per estensione i caratteri stilistici del complesso d'appartenenza, con riguardo alla monumentalità dell'impianto della solenne figura, alla consistenza corporea percepita per mezzo del panneggiare studiato, largo e abbondante, del piviale. Esso è caratterizzato, anche in questo caso come pure in Campsa, dal ricadere a festone dal largo passo tra le ginocchia e la formazione di un disegno tendenzialmente concentrico che qui si richiude al di sopra per il disporsi in orizzontale del lembo più teso dalle ginocchia stesse e attorcigliato al centro, finendo con l'accartocciarsi ai piedi a sinistra. Il panneggiare assume un diverso passo a guardare la veste, laddove ovviamente ha da essere meno sbalzato nei piani di profondità; si dispone infatti in diagonale, ma non per voler suggerire una torsione della figura, bensì per dare naturalezza al fatto che la veste è rimborsata sulla cintura, in modo tale da giustificare che, virtuosisticamente, le pieghe sono per coerenza sdoppiate nel loro andamento trasversale.

La barba dell'Eterno è indubbiamente un brano di maestria esecutiva nella sua tipica e »simbolica« sovrabbondanza. Solo patriarchi e profeti iconograficamente possono competere per un tale attributo, ma qui anche san Paolo.²⁴ Nella disposizione dei riccioli ottenuti con lo scavo a sgorbia e applicazione del trapano vi è cura nel rispettare sia un certo ordine simmetrico, sia i contorni dell'intero volume della barba che sono altresì incorniciati dalle ciocche di capelli (superstite solo quella di destra) che scendono ai lati, fino all'altezza delle clavicole. Si riscontra, in ogni caso, una sorta di proporzione fra la massa vibrante della barba e il volto osteso con sicurezza, caratterizzato dai piatti e larghi zigomi e dalla fronte spaziosa. Appare prossima soprattutto la tipologia dei volti dei santi Eustachio e Daniele, per i loro piani altrettanto larghi e levigati, anche se l'esito vi appare un poco più idealizzante, seppure siano còlti in una grave concentrazione di visionarietà profetica. Nel caso del *Padre*

Eterno si punta addirittura a una drammaticità umanissima dell'espressione. È manifestata dallo sguardo nient'affatto fisso e imperturbabile, come più spesso si trova in questo soggetto, bensì direzionato dal leggero piegarsi del capo verso la sua destra, per corrispondere, forse, con quello reclinato tradizionalmente sul lato sinistro del Figlio in croce, secondo le scritte; è poi suggellata dalla tensione delle arcate sopracciliari, come pure dalle labbra socchiuse. Questo momento di pathos si direbbe pertinente non ad altro che al momento nel quale il Figlio afferma »'È compiuto!', e, chinato il capo, consegnò lo Spirito« (Gv 19,30). In altri casi l'iconografia del Trono di Grazia prevede che in grembo al Padre, come su un grembo-trono, sia accolto il corpo morto del Cristo in pietà.

Si tratta di varianti, o di cogliere uno dei momenti da privilegiare all'interno di questa rappresentazione che, in tutti i casi, esprime la redenzione dell'umanità operata da Cristo mediante la morte in croce *ex voluntate Patris cooperante Spiritu Sancto*, come insegna con diverse espressioni Agostino, e come, in particolare, rende chiara questa formula che, significativamente, il celebrante recita »in segreto« nell'*Oratio ante Communionem* proposta nel *Missale Romanum*, ricordandoci come tale mistero si attui realmente per ognuno nel sacrificio eucaristico.

La possibilità che si offre di un'analisi così ravvicinata dei dettagli formali ed espressivi dello scomparto centrale del perduto polittico di Spresiano porta immediatamente al confronto con il *Cristo risorto* di Soave del 1533, che esprime il momento del trionfo con altrettanta e similissima tensione drammatica del volto.

L'accostamento di due tipologie affatto analoghe consente di cogliere più facilmente la notevole corrispondenza nel comporre i piani del volto e nelle proporzioni; più rivelatore ancora di una somiglianza è il modo cifrato di rendere le arcate sopracciliari e il profilo delle labbra. Si direbbero elementi sostanziali a fissare quasi un'omogeneità stilistica, mentre altri di dettaglio più »morelliano«, come il taglio del setto nasale diversamente affilato, il profilo più analitico delle palpebre, o l'attacco e distribuzione dei riccioli della barba risultano differire. Nel cogliere questi aspetti si tiene in conto di come la rispettiva policromia nel suo stato di conservazione, e le stesse riprese fotografiche, possano influire sull'esito finale che c'è dato percepire; è, pertanto, una rara occasione quella che si è offerta di poter agevolmente controllare entrambi gli originali. Affinità e differenze pesano sui piatti della bilancia: da una parte sta il polittico assai coerente di Spresiano e dall'altra la produzione tarda di Campsa che si caratterizza, come osservato, per certa differenziazione al suo interno. Il risultato del confronto impone il quesito se un'opera di così alta levatura stilistica, quale appare il polittico di Spresiano specie attraverso la statua superstite, meriti il cartellino »Paolo Campsa e bottega« o quello di »Scuola di Paolo Campsa«. In altri termini, il quesito è se ci si trova di fronte a un'opera di piena autografia di Campsa, oppure di un partecipe alla sua impresa dalle doti eccezionali, che però non è ravvisabile chiaramente tra quelli che collaborano alle »macchine« più complesse della fase tarda, del Trevigiano e

dell'Istria, fatta eccezione, solo per alcuni aspetti, per l'autore del San Paolo del polittico di San Cassiano.

Non si deve neppure trascurare sia la posizione geografica dell'altare di Spresiano, in area molto improntata dall'arte di Campsa, sia la contiguità cronologica circa il 1530, che, se non i documenti, sono in ogni caso le somiglianze formali a giustificare sul piano generale, e, propriamente, con riguardo all'attività accertata dalle sue due statue firmate e datate dei primi anni del quarto decennio. Si è ben affermato in esordio che proprio il catalogo di Campsa è ora il migliore riferimento per lo sviluppo dell'arte della scultura lignea di un vasto territorio.

Le forti affinità che si devono ribadire anche fra l'altare di Spresiano e i due scomparti di polittico ad alto e medio rilievo con *San Pietro apostolo* e *San Leonardo* (?) (figg. 10, 11), purtroppo di provenienza originaria ignota e ora al Museo Civico di Pordenone, pesano nella soluzione di riconoscere una personalità in qualche misura legata a quella di Campsa e che, tuttavia, da questa appare distinguersi con le sue notevoli doti.²⁵ Nel caso delle due sculture pordenonesi il confronto riguarda, ancora una volta, l'impalcato delle figure, la conduzione dei panneggi, la piegatura angolosa delle dita poco affusolate, la tipologia dei volti e i tratti d'espressione, rivelatori a loro volta di affinità e differenze: ne risulta un loro maggiore distacco dai modi della bottega di Campsa e una decisa vicinanza all'autore del polittico di Spresiano, anche se muta, ad esempio, la conduzione della barba del *San Pietro*. Si direbbero, quindi, meritare l'assegnazione per lo meno alla bottega che pubblicò il polittico di Spresiano, ma non si esclude quella al suo stesso capo bottega come, si spera, potrà essere motivato con il futuro ampliarsi del catalogo. Attraverso la comparazione fra un'opera valutabile direttamente, quale il *Padre Eterno* qui illustrato, il complesso d'appartenenza documentato solo da fotografie e molto ridipinto, e un livello »di bottega« di un medesimo stile, si può ora distinguere con più chiarezza una personalità diversa da Campsa, per come ci appare nelle due opere firmate e datate del 1533 e 1534 e in quelle loro aggregabili.

Quali prerogative stilistiche del »Maestro del polittico di Spresiano« è ora possibile indicare, in generale, un grado di maggiore attenzione nella resa anatomica, una capacità di indagine più »naturalistica« pur alla presenza di qualche peculiarità cifrata, un'indubbia sottigliezza tutta personale nel cogliere le variazioni di latitudine espressiva.

Volendo insistere sulla stessa linea comparativa, si osserva d'altra parte come le due statue accertate di Campsa di Soave e di collezione privata ricevono una sostanziale conferma del loro esito stilistico nella produzione istriana, che è contemporanea se non addirittura più tarda: quella rappresentata dal grande altare firmato della parrocchiale di Momorano, da quello di Santa Maria della Porta di Montona e della parrocchiale di Medolino, presso Pola, dal rilievo della *Madonna con il Bambino e la Veronica* nella predella di Santa Maria della Neve di Ceppi, località vicina a Buie.²⁶ Nelle sante dell'ordine principale del primo si declinano le espressività del *Risorto* di Soave, il movimento avvitato si ripropone con una resa stereotipa, lo stesso avviene per la disposizione dei pan-



12 Seguace di Paolo Campsa, *Madonna addolorata*, Teglio Veneto (Portogruaro), chiesa parrocchiale
Sljedbenik Paola Campse, Žalosna Bogorodica, Teglio Veneto (Portogruaro), Župna crkva



13 Seguace di Paolo Campsa, *San Giovanni evangelista*, Teglio Veneto (Portogruaro), chiesa parrocchiale
Sljedbenik Paola Campse, Sv. Ivan Evandelist, Teglio Veneto (Portogruaro), Župna crkva

neggi. Più scomposte appaiono le statue del registro superiore, perché più variato è il sovraccarico dei panneggi, in modo da potersi ravvisare impegnata una diversa maestranza. Lo potrà confermare, con tutta probabilità, l'analisi successiva al restauro. La *Madonna con il Bambino* va verso un'analogia enfasi formale, allontanandosi dall'asciuttezza ed eleganza di quella in collezione privata del 1534. Appare sintomatico di una sorta di riduzione stilistica, anziché d'apertura, il confronto fra la statua di Soave e quella del *San Giacomo* allogato nel laterale destro dell'altare di Montona.²⁷ Pure in tal caso, si potrà accertare con l'auspicabile restauro se in

quest'opera non sia da identificarsi lo stesso collaboratore del registro superiore dell'altare di Momorano.

Guardando, in particolare, alla *Madonna con il Bambino* allogata al centro del complesso di Montona, si coglie lo spunto per tenere in prossimità della produzione della bottega Campsa, nella sua fase più avanzata, anche le due statue della *Madonna addolorata* e di *San Giovanni evangelista* (figg. 12, 13) – i dolenti originariamente posti presso il Crocifisso –, della parrocchiale di Teglio Veneto (Portogruaro).²⁸ La *Madonna con il Bambino*, posta al centro dell'altare della chiesa parrocchiale di Medolino, offre invece lo spunto per stabilire un legame di prossimità di



14 Giovanni Martini, *Padre eterno in trono*, collezione privata
 Giovanni Martini, Bog Otac na prijestolju, privatna zbirka

pari grado con la *Madonna con il Bambino* già in San Nicolò di Polpet di Ponte nelle Alpi e approdata nella moderna parrocchiale di quest'ultima località bellunese.²⁹

L'allargamento delle comparazioni ai diversi livelli di capacità e stile dei collaboratori alla bottega di Campsa, o agli scultori che in diversa misura poterono guardare a lui, inducono a siffatta distinzione accessoria d'altre opere reperite nel territorio interessato alla sua attività o a questo limitrofo.

Si direbbe doversi coniare la formula »modi di Paolo Campsa«, e quella di »seguace o imitatore di Paolo Campsa«. Il procedimento sembra trovare legittimazione proprio nel mentre si conferma il progredire dell'attività della bottega, nel corso degli anni Trenta avanzati, attraverso le ultime opere istriane che gli sono state giustamente restituite.

Una posizione anch'essa accessoria, tuttavia più distinta, vale ancora per le statue di *San Giovanni Battista*, *San Rocco*



15 Giovanni Martini, *Giuseppe d'Arimatea*, particolare dell'altare, Mortegliano, chiesa parrocchiale
Giovanni Martini, Josip iz Arimateje, detalj oltara, Mortegliano, Župna crkva



16 Giovanni Martini, *San Paolo in trono*, particolare dell'altare, Mortegliano, chiesa parrocchiale
Giovanni Martini, Sv. Pavao na prijestolju, detalj oltara, Mortegliano, Župna crkva

e *San Sebastiano* della chiesa parrocchiale di Cintello (Portogruaro), meglio valutabili dopo il recente restauro, per il *San Rocco* e il *San Sebastiano*, forse provenienti da Motta di Livenza e conservati al Museo Civico di Pordenone, meno strettamente associabili alla *Madonna con il Bambino* del Museo Civico di San Vito al Tagliamento, come si può ora considerare dopo il restauro.³⁰ Rimangono, invece, entro la problematica dei rapporti tra Campsa e Antonio Tironi, in una sua fase d'aggiornamento, le considerazioni fatte a proposito delle statue di *San Bartolomeo* e di *San Giacomo* del Museo diocesano di Udine e della cornice per la pala di Giovanni Antonio Pordenone di Varmo.³¹

Con una sola opera, ma indubbiamente complessa e originalissima, il «Maestro del polittico di Spresiano» compete, dunque, per autonomia e altezza stilistica con i risultati migliori di Paolo Campsa e della sua bottega, pertanto si presenta degno di figurare nella costellazione dei più ragguardevoli scultori del legno del Cinquecento veneto.

Addenda in area friulana

Nell'ideale galleria o esposizione della scultura lignea qui presa in considerazione, ordinata in modo da consentire la diretta verifica comparativa degli esiti stilistici, un percorso aggiuntivo, o parallelo, può riguardare i contenuti iconografici che vi sono affrontati. In un'apertura d'orizzonte al vicino Friuli, il più raro tema del *Trono di Grazia*, sul quale si sono valutate le capacità interpretative del «Maestro dell'altare di Spresiano», potrebbe trovare un confronto in quest'altro inedito *Padre eterno* (fig. 14) che si coglie l'occasione per rendere noto con attribuzione a Giovanni Martini³². È evidente trattarsi della statua superstite di uno *Gnadensthul*. Vi sono giustificate probabilità che fosse inserito anch'esso in un polittico composto di statue a tutto tondo, secondo i modelli variamente complessi che sono messi in opera da Martini.³³ Non è da escludere, in via assoluta, che potesse presentarsi come gruppo singolo entro edicola (o armadio), venendo ad aggiornare, in tale eventualità, quello citato di Domenico da Tolmezzo del 1496.

A leggere i molti documenti che riguardano la sua attività d'intagliatore, i cui inizi sono di poco anticipati rispetto al 1500 e che si svolge quasi fino al concludersi della sua vita nel 1535, non si trova, di fatto, un esplicito riferimento ad un'opera nella quale sia presente questo soggetto³⁴. È il caso di ricordare, tuttavia, come i contratti d'allogazione, anche in quest'ambito, non siano ogni volta descrittivi secondo le nostre attese. Un paziente controllo su altre fonti e le deduzioni, riguardo ai molti altari perduti di Martini e la loro ubicazione, potrà forse restituire la provenienza originaria della statua qui resa nota, ora appartenente a collezione privata italiana.

Nel ripercorrere il catalogo del pittore-scultore friulano, con i suoi capisaldi dell'altare di Remanzacco del 1512, di Prodolone del 1510-'16 e di Mortegliano del 1523-'26, è in quest'ultimo che si possono selezionare alcune statue dagli esiti stilistici più strettamente affini. Indubbiamente, l'altare di Mortegliano, tra i più complessi che si conservano per l'epoca, offre l'occasione all'artista di dar voce a tutti i registri espressivi e qualitativi e di valorizzare gli interventi dei collaboratori. Rispetto ai moduli allungati, alle movenze flessuose, alla delicatezza d'eloquio nelle espressioni, anche intimidite e fanciullesche, come si trovano negli altari più antichi, in quello di Mortegliano, se possibile, egli si direbbe recuperare una maggiore fermezza compositiva, una forma che preserva un'originaria tettonicità, una severità anche espressiva. È ovvio trattarsi di una tendenza di stile, o di una prevalenza, entro l'orchestrazione del polittico. Sta di fatto che, volendo selezionare in dettaglio il volto di una statua di Martini al fine di sostenere per confronto la nuova attribuzione, la scelta più opportuna cade in alcune figure dell'altare di Mortegliano nelle quali le tipicità del maestro ricevono una maggiore sintesi. Si tratta per lo più di considerare personaggi non posti in primissimo piano, aspetto che influisce nella resa formale. Si notino, ad esempio, i volti di Giuseppe d'Arimatea (fig. 15) che assiste alla scena della *Pietà* del primo registro, di alcuni apostoli della *Dormitio Virginis* del secondo, del *Padre Eterno* della cimasa, o ancor più utilmente quello del corrucciato *San Paolo in trono*, posto come cimiero sopra quest'ultima, del quale non si poteva qui trascurare neppure lo strabismo. Li accomuna una decisa frontalità e fissità (fig. 16), l'osservanza della simmetria o specularità nei tratti fisionomici, come pure nel disporre barba e capelli. Il *Padre eterno* qui reso noto, nei riguardi delle statue selezionate per un confronto, ha in comune un livello di definizione semplificata dei piani di profondità, per quanto riguarda sia il volto, sia i volumi di chioma e barba. Proprio nell'assai calibrato, e quasi serpeggiante, intaglio della barba e dei capelli è come se si preservasse la percezione del volume tettonico convesso. Tali aspetti non equivalgono ad una corsività d'esecuzione, e neppure ad un livello «di bottega». Indicano, semmai, la flessibilità formale che si rende necessaria in rapporto alla specifica posizione dell'opera e al suo impatto visivo a distanza. Per il *Padre eterno* si propone, difatti, la piena autografia di Giovanni Martini. Fuga ogni dubbio la resa espressiva caratterizzata dallo sguardo perso lontano, dalle poche linee d'espressione perfettamente bilanciate come richiesto dalla rigida fronta-

lità della ripresa. Accuratissimi sono il disegno e l'intaglio del ridondante piviale d'oro che lo corazza, scendendo da spalle strette e spioventi come se dovessero assecondare le linee della chioma. Stessa applicazione si nota nella resa della veste. Nei panneggi, in generale, vi è il modo per dimostrare un altro intento nell'organizzare i piani di profondità a motivo della loro maggiore armonia distributiva e risolutezza formale; si nota qualche cadenza angolosa solo nel loro disporsi ai piedi sulla destra. Il confronto privilegiato con alcune statue di Mortegliano corrobora la proposta di paternità e suggerisce anche la datazione. Circa l'autografia, è proprio la qualità di resa dei panneggi che consente di equiparare quest'opera ai brani di maggiore sostenutezza, e di primo piano, entro questo gran complesso, come il gruppo della *Pietà* e lo stesso *San Paolo*. Nel rimanente catalogo di Martini, a fronte di un'inconfondibile semplificazione dei volumi come arrotondati e levigati, quali si vedono nei gruppi della *Madonna con il Bambino* della chiesa di San Giorgio di Brazzano del 1521, per come è giudicabile dopo il restauro, e della chiesa parrocchiale di Rivalpo d'Incarojo del 1530, è principalmente in quello dello stesso soggetto che gli è attribuito in San Bartolomeo di Caminetto di Buttrio che ricompare quasi altrettanta ridondanza di definizione plastica e una più perseguita cura descrittiva e formale.³⁵ La data di quest'ultimo è quella del 1530. Si direbbe, pertanto, che nel *Padre Eterno* di Giovanni Martini ora illustrato la resa del volto sia coerente con la volontà di un impatto icastico adeguato alla presentazione a notevole altezza, mentre il modellato della figura è quello dovuto all'eminenza del soggetto anche se fosse da immaginare entro la gerarchia di un polittico.

In anni contigui, il *Padre Eterno* del Maestro dell'altare di Spresiano e quello di Giovanni Martini offrono l'occasione per un confronto sull'interpretazione di tale soggetto che è di sottile drammaticità per il primo, di più distaccata *gravitas* per l'altro. Rammentano, pure, la ricchezza di personalità attive in Veneto Occidentale e Friuli, ambiti comunicanti anche per quanto riguarda la scultura lignea. La rigida indipendenza con la quale un tempo la storiografia ha trattato la scuola friulana si incrina, in realtà, progressivamente. È il caso di insistere sul fatto che proprio gli interessi diffusi di Paolo Campsa in più ambiti, compreso quello friulano, pongano il problema di un confronto e, talora, di un'osmosi artistica; più palese, ad esempio, è quella che riguarda il rinnovamento di Antonio Tironi nella sua maturità.

La vicenda dell'altare di Spresiano, ora prospettata, fa ripetere il suggerimento e proposito a non rendere automatica la convergenza attributiva su di un'unica personalità o bottega di tutte quelle opere che appaiono stilisticamente solo affini e che pure sono della stessa epoca e ambito. È il rischio che si corre con quella di Campsa, in quanto meglio documentata nello stato attuale delle conoscenze sulla scultura lignea veneta. Queste avvertenze di metodo derivano sia dalla composizione articolata delle stesse botteghe, sia dalla relativa differenza degli esiti stilistici che in esse s'insinuano. Tali

motivazioni devono quindi far propendere per la massima attenzione e vigilanza nelle ascrizioni.

Altro problema è posto dalla compresenza di più botteghe nello stesso ambiente culturale, non tutte identificate con un catalogo d'opere. È il caso delle molte attive a Treviso e nel suo territorio nei decenni corrispondenti a quelli dell'attività qui svolta da Campsa stesso. A considerare gli spogli dei documenti notarili trevigiani che accertano la presenza di molte botteghe specializzate, ancora senza opere, si deduce il fenomeno della diaspora, o del mettersi in proprio delle maestranze temporaneamente impegnate in una stessa bottega ben articolata, dopo l'apprendistato contrattualmente fissato per lo più in sei anni, o dopo una più o meno lunga attività di collaborazione. Si desume la trasmissione di pratiche esecutive e di modelli; inoltre, trova una sua giustificazione da un lato l'emergere di più tratti stilistici individuali all'interno di un'unica opera, dall'altro il riscontro di affinità fra opere uscite da botteghe distinte ma che vedono impegnate maestranze della stessa estrazione. Si assiste, in particolare, solo a guardare ai documenti campione di Treviso, alla continuità nel succedersi di botteghe specializzate per i decenni che qui interessano. Allorché Campsa, con bottega a Venezia, è massicciamente impegnato in ambito trevigiano per ragioni di mercato e di gusto, non mancavano a Treviso imprese specializzate concorrenti assai attive specie nell'altaristica lignea, secondo una tradizione locale che non aveva soluzione di continuità. Molte di queste annoverano singole maestranze di provenienza veneziana, padovana, emiliana, bellunese, per le quali è normale spostarsi tra diversi centri.

Queste prime considerazioni generali si deducono dall'organizzazione in profili di singole personalità dei moltissimi dati, per lo più inediti, riguardo a questo settore degli intagliatori del legno, offerti dallo spoglio sistematico dei protocolli dei notai trevigiani compiuto da Gustavo Bampo tra Otto e Novecento.³⁶ Da tale lavoro, di cui si presenta qui solo un'anticipazione, emergono soprattutto casistiche tipo delle quali si deve tenere conto, a livello di metodo, nell'approccio alla scultura lignea, alcune valide, in particolare, per comprendere lo svolgimento di realizzazione di quella di Campsa.

A titolo puramente esemplificativo, la bottega che a Treviso opera in contemporanea con quella che ha quali titolari Giovanni di Malines e Paolo Campsa è da indicare nell'impresa diretta da Annibale di Bartolomeo da Marostica, documentato dal 1485 fino al 1541, data del suo testamento dettato alla veneranda età, sembrerebbe, di cento anni.³⁷ Nel 1485 egli è socio di Martino di Giovanni da Spalato, qualificato come marangone, il quale fa rogare il suo testamento perché infermo di peste.³⁸ Annibale poté essersi formato presso il socio d'origine spalatina ed ereditarne la bottega. Un marangone, come Martino da Spalato, poteva avvalersi di un »intagliatore di figure«, quale Annibale da Marostica o maestro Rizzo, citato anch'egli nel suo testamento. Il livello artistico di Annibale si ricava, forse, anche dalle sue frequentazioni fin dai primi anni; particolarmente significativa quella che lo vede nel 1489 *compatre* al battesimo di Francesco Giovan-

ni Giuseppe, figlio del noto pittore Girolamo Strazzaroli da Aviano, detto Girolamo da Treviso il Vecchio, assieme al nobile Giovanni Ludovico Agolante, a Liberale Volpato, al pittore Viviano da Padova, ma è qui da sottolineare, soprattutto al geniale »ser Aloviusus Vivarinus de Venetiis«.³⁹

La bottega di Annibale conosce, a sua volta, collaborazioni a vario titolo. Nel 1503 Guido *quondam* Giacomo da Lucca »venit standum Tarvisium cum magistro Aniballe intaiatore«, per lavorare con quest'ultimo.⁴⁰ Nel 1505 Annibale è citato quale testimone ad un atto assieme all'indoratore di Venezia, Giovanni dalla Torre, e l'anno seguente assieme al pittore Vincenzo di Franchino da Brescia; nel 1524 è testimone con il noto pittore Domenico Capriolo di stanza a Treviso.⁴¹ Come intagliatore di figure è arbitro, assieme al marangone Francesco con bottega all'Ortazzo, per la stima di un lavoro di una lettiga che l'intagliatore (in questo caso non di figure) Franchino dal Tempio ha realizzato per il nobile Priamo Ravagnin.⁴² Nel 1536 si nomina come alunno di Annibale tale Domenico, la cui qualifica è anche quella di figlio adottivo; dopo la morte del maestro, è in lite con tale Giovanni, facendoci sapere che anche la sua qualifica, l'anno seguente, è quella sia di alunno sia di figlio adottivo; egli erediterà la bottega assieme al cognato Giovanni, particolare che è d'esempio di una composizione familiare dell'impresa.⁴³ La bottega di Annibale da Marostica garantiva l'esecuzione di pale d'altare; sono documentate quelle della Scuola di Santa Maria di Mogliano del 1488 e della chiesa di San Lorenzo di Treviso del 1493.⁴⁴

Il citato Franchino dal Tempio, poi, impersona la casistica di un intagliatore che può dedicarsi alla realizzazione di una lettiga (forse ad intaglio piano, a punta di coltello), ma anche di pale d'altare o di cornici architettoniche. Nel 1519 esegue almeno il fregio di quella che conteneva la pala della Scuola dei Pellizzeri della chiesa domenicana di San Nicolò spettante a Pier Maria Pennacchi, alla morte del quale era passata per il completamento a Rocco Marconi.⁴⁵ Impersona anche il caso della mobilità della bottega. Tra il 1519 e il 1531 lo troviamo a Treviso, ma in quest'ultimo anno risulta abitare anche a Venezia e, nel 1543, risiedere a Mantova dove opera anche nel 1546, poiché in tale data nomina i suoi procuratori nella gestione dei personali interessi trevigiani.⁴⁶

I rapporti di collaborazione tra intagliatori e pittori occasionano anche legami di parentela. Bartolomeo Bologna (documentato dal 1484 al 1510, *ante*), figlio del fisico Giovanni Giacomo, che all'epoca vuol dire filosofo naturale, ha come genero il pittore Vincenzo (dai Destri?).⁴⁷

Guardando in un arco temporale più ampio, rispetto a quello ora considerato del Cinquecento, sono molteplici le qualifiche delle maestranze collegate in queste botteghe dell'arte lignea citate nei documenti notarili. Si tratta il più delle volte di varianti linguistiche, piuttosto che di differenziazioni professionali, non mancano tuttavia le specifiche. Si riferisce di *sculptore lignaminum, incisor, intagliator, incisor sculpturarum figurarum, intercisor lignaminum, incisore lignario, incisore sive intagliatore*; isolata la qualifica di *destaiator*⁴⁸. Si trovano anche altre doppie qualifiche, quelle di *marangon et sculptor, marangono seu incisore, incisor lignaminum*

*vel buscator, di tornaro e intagliador, faberlignarius et sculptor.*⁴⁹ Si trova il solo tornitore come, ad esempio, Donato di Bernardo da Salò in collaborazione con Sebastiano Fabris, che è scultore o altartista di lungo corso, presente anche al testamento di Annibale da Marostica.⁵⁰ Il pittore Giacomo di Benedetto da Verona è *pictor et sculpitor*.⁵¹

Ovviamente figurano pittori che sono assieme doratori del legno, come il caso di Michele Tedesco nel 1549.⁵² Solo doratore è Bernardino di Giovanni, già cittadino di Lucca, o Tommaso Mioni da San Vito al Tagliamento presente sporadicamente in anni più tardi.⁵³

Interessante è il programma di formazione che Girolamo Franchino s'impegna a far svolgere quando accetta per allievo Vittore di Giacometto Pellizzer nel 1554, si tratta di «docere artem suam sculpendi, incidendi, designandi».⁵⁴ Il procedimento «accademico» suggerirebbe un ordine diverso degli stadi educativi; tuttavia, quello che è da sottolineare di tale testimonianza è, in particolare, la diversificazione dei metodi esecutivi, e la specializzazione che ne deriva persino nell'apprendimento. Va osservato che appena due anni prima di tale assunzione, un analogo impegno previsto per sei anni era stato concluso da Vittore con Benedetto da Ulm.⁵⁵

La bottega può passare di padre in figlio, come nel caso di Meneghino di Antonio Franzosi e di Antonio di Domenico, incisore in Venezia.⁵⁶

La mobilità degli artisti è frequente, anche se in molti casi l'indicazione di provenienza riguarda i famigliari di una o più generazioni precedenti. Andrea da Pero, che è solo un marangone di livello, opera a Treviso, ma abita a Venezia (1509).⁵⁷ Alvise di Venezia, marangone e scultore, abita a Treviso nel 1518.⁵⁸ Troviamo a Treviso anche Giovanni da Venezia che alterna l'attività fra le due città.⁵⁹ Il citato Franchino dal Tempio, si è visto, sta fra Treviso e Venezia spingendosi poi a Mantova, per rientrare da ultimo ancora a Treviso.⁶⁰ Giovanni Andrea da Zara nel 1478 testimonia con Giacomo marangone da Venezia e Teodoro marangone da Corfù.⁶¹ Lo scultore Sebastiano Fabris da San Daniele del Friuli nel 1556 nomina un procuratore per ottenere la donazione fatta in suo favore da Paolo incisore, figlio del *quondam* Lazzaro Gelli di Scutari, chiamato «il prete», allora dimorante a Civitella del Tronto.⁶²

Di provenienza da altri centri del Veneto sono Paolo da Feltre, Pietro da Vicenza, Salvatore Spinetta da Padova.⁶³ Friulani sono Matteo da Prata e Sebastiano Fabris da San Daniele.⁶⁴ Dai centri lombardi dei domini della Serenissima provengono almeno Sebastiano da Bergamo nel 1547, Bartolomeo da Brescia documentato per un biennio, Giovanni da Brescia che per un decennio, tra 1566 e 1576, è attivo a Treviso quale «garzone» dell'intagliatore di lungo corso Vincenzo Donato (o Donà) detto Marzelle, che poi passa nella vicina Oderzo; più tardi compare a Treviso Alessandro di Bergamo.⁶⁵ D'Oltralpe si annoverano nel Quattrocento Giusto di Augsburg e Giovanni di Clemente, Giovanni Tedesco, Giovanni di Giorgio di Transilvania; nel secolo successivo Giorgio Unselth da Ulm e ancora Benedetto da Ulm.⁶⁶

I contratti d'allogazione, comprensivi della descrizione delle opere, sono relativamente rari. Nei molti individuati di Paolo Campsa prevale, tuttavia, la sola indicazione del soggetto principale della pala, coincidente con la dedicazione dell'altare, segue per lo più la formula «cum aliis figuris», o «cum multis figuris», o la specificazione che si tratta d'intagli dorati e policromi.⁶⁷ Altrettanto rara è la compiuta descrizione iconografica e tipologica del manufatto negli atti di visite pastorali, ma si tratta d'altro genere di fonti.⁶⁸ In alcuni contratti ci si limita ad indicare come modello, non quello disegnato, grazie al quale ci si esimeva dal riportarne i soggetti da parte del notaio, bensì una realizzazione già in opera, con obbligo ad attenersi a quella, fatte salve le modifiche di contenuto figurativo – agiografico richieste dalla nuova destinazione. È il caso di una commissione ad Alvise Gavasi di Venezia, «quondam Zanetto incisore ad Pontem Angeli Venetiarum, penes ecclesiae Sancti Marci», che nel 1544 sottoscrive il contratto per la pala della chiesa di San Mauro di Rovare, la quale doveva essere, mutate le figure, simile a quella della chiesa di San Giovanni del Battistero, sull'altare della Scuola dei Lanaiuoli.⁶⁹ Si perpetua la tipologia attestata dagli altari trevigiani e istriani di Campsa, in particolare per quanto riguarda le figure a mezzo rilievo eseguite «al risparmio» («de dimidiis relevo in scavocijs»), la presenza di predelle con storie dei santi rappresentati, e quindi l'articolazione in gradino istoriato, registro principale, in questo caso con la Madonna e il Bambino, san Lorenzo e san Mauro abate nei laterali, nella cimasa al centro i santi Rocco e Sebastiano, tra l'Annunciata e l'arcangelo Gabriele nelle volute, il Padre Eterno nel timpano.

Delle opere documentate anche con puntuale descrizione, come questa, non risulta traccia ad un paziente controllo effettuato in loco, per scrupolo.

Ben più fortunato è il caso, analogo a quello riguardante Alvise Gavasi, che ha per protagonista una personalità che ricopriva una posizione stabile e di tutto rispetto a Treviso, pur proveniente d'Oltralpe. Si tratta di Benedetto di Martino da Ulm, nominato per la prima volta quale testimone in un atto notarile di Treviso il 2 marzo 1538 come «sculptoris figurarum lignearum», con bottega al Ponte degli Avogari.⁷⁰

Con atto notarile rogato da Livio di Padova il 10 gennaio 1547 Benedetto Teutonico «incissor lignaminum», con bottega a Treviso in santo Stefano, si obbliga «construere et facere palam magnam altaris Sancti Laurentii de Padernello cum figuris in certo chirografo manu mei notarii infrascripti de anno 1544 de *** mensis *** contentis».⁷¹ Il notaio omette la data nella quale tre anni prima doveva avere registrato il contratto, indubbiamente comprensivo della descrizione e qualità dei materiali e del lavoro che doveva essere pattuito; era contenuto, forse, il rinvio ad un disegno quale modello già presentato per l'approvazione di rito. Egli fa riferimento più puntuale, invece, al rogito del notaio Giuseppe Spilimbergo, del 22 ottobre 1546 (o 1545) contenente l'impegno dei massari al pagamento della somma necessaria all'opera su cui sorgono delle divergenze fra le parti contraenti. Un terzo atto del 14 gennaio 1547 di Livio di Padova informa che il valore dell'opera, in denari e beni, assomma a ben quarantuno ducati, per la riscossione dei quali Benedetto

Teutonico nomina suo procuratore certo Tursardo Bosello.⁷² Si deduce che l'opera di Padernello è stata compiuta, anche se sul suo aspetto nulla si ricava dall'insieme dei documenti. Le caratteristiche si apprendono, tuttavia indirettamente, dall'atto del notaio Francesco Causino, alla data 12 febbraio 1547, con il quale i rappresentanti del comune di Maserada nel Trevigiano, non distante dalla linea del Piave, s'impegnano proprio con Benedetto Teutonico, «scultore» di Treviso, «construi facere pallam unam pro altare magno ecclesia Sancti Georgii predicte ville ad honorem et tandem Dei Optimi Maximique...».⁷³ Si erano già superate, evidentemente le difficoltà finanziarie della rettoria di Francesco di Lagosta dal 1539 al 1541.⁷⁴ È prevista contrattualmente la fornitura del legname necessario, dell'oro e dei colori anche per la cassa che la contiene, in altre parole per la struttura lignea entro la quale il dossale era appoggiato come in un armadio senza ante a garanzia della migliore conservazione e del suo isolamento dall'umidità. La formula adottata implica che il maestro si assume la gestione diretta dei rapporti con il pittore e il doratore da doversi impiegare nell'opera, probabilmente maestranze specializzate organiche alla sua bottega, come poteva esserlo in questo caso il tornitore, necessario in tale lavoro.

L'atto notarile è esplicito nel riassumere l'assetto compositivo e il contenuto iconografico dell'opera, di grande impegno, associabile ai citati polittici più complessi di Campsa e a quello contemporaneo di Alvise Gavasi perduto.

Nel registro principale stavano le statue «integre», in altre parole stanti e a tutto tondo, di San Giorgio a cavallo che lotta con il drago, la principessa e il castello, nei laterali di san Paolo apostolo con elmo e spada, di san Pietro con chiavi e libro. Nel gradino «in figuris parvis, et ut vulgo dicitur de mezo arlevo», si vedevano da sinistra la conversione di san Paolo, la decollazione di san Giorgio, e san Pietro in vincoli. Nel registro superiore dovevano stare le figure colte fino ai fianchi dei santi Rocco, Eustachio, con cerva avente il crocefisso fra le corna, e di san Sebastiano. Nella cimasa trovavano posto la Madonna con il Bambino colti fino alle ginocchia; ai lati entro volute l'Annunciazione, infine, nel timpano, il Padre Eterno.

La tipologia e la qualità («conditionis et qualitatis») devono corrispondere a quelle della pala eseguita per la villa di Padernello. Un altro dato contemplato contrattualmente ci consente di conoscere le dimensioni di almeno una delle due opere. Per la pala di Maserada si indicava l'altezza di sette piedi comuni e la larghezza di cinque piedi e un quarto, che corrispondono a cm 238x178,5 circa.⁷⁵ Diverge la somma complessiva pattuita che nel caso dell'altare di Maserada raggiunge ben settantatre ducati di contro ai quarantuno di quello di Padernello.

L'atto notarile, ancora una volta, è esplicito nel riassumere l'assetto compositivo e il contenuto iconografico dell'opera di Maserada, anch'essa dunque di grande impegno e, nella formulazione, indubbiamente d'attualità e valida sia per la terraferma prossima a Venezia, sia per la più periferica Istria. Si direbbe che anche il concetto di conservatorismo, spesso applicato all'arte della scultura lignea, abbia valore relativo.

In altre parole, i polittici lignei si continuano a realizzare per chiese del centro e per quelle delle campagne, come segno di una tradizione che si sente valida, della funzionalità devozionale e di una continuità di gusto.

L'architettura del polittico di Momorano di Paolo Campsa, con i suoi cinque scomparti per registro, le figure a tutto tondo stanti anche nel secondo ordine, le colonne a tutto tondo, può essere l'esempio di riferimento, guardando ai più tardi del maestro – dovendosi, infatti, collocare negli anni Trenta avanzati, per raffigurarci la tipologia ancora invalsa nel Trevigiano con Benedetto da Ulm e Alvise Gavasi nella seconda parte degli anni Quaranta.⁷⁶

La ricerca non si esaurisce, tuttavia, con il risultato di una ricostruzione «virtuale» di due polittici del Teutonico su base documentaria e, dunque, congetturale. Il profilo del maestro di Ulm, la cui bottega è tra le più impegnate a Treviso nella fase corrispondente a quella tarda di Campsa, ha sollecitato ancora una volta l'indagine sul campo per verificare la fortuita esistenza, almeno, di qualche vestigio di macchine figurative peraltro così articolate. Le pratiche devozionali e di culto più spesso hanno conservato l'immagine del Crocefisso. Sono invece assai più rari, risaputamente, i polittici rimasti in opera; essi hanno sofferto maggiormente le trasformazioni tipologiche degli altari per ragioni liturgiche e per i cambiamenti di gusto. Le verifiche in loco, come in archeologia, miravano dunque all'individuazione non di un complesso miracolosamente sopravvissuto, bensì di qualche elemento «erratico». La curiosità di contro allo scetticismo, la disponibilità a perlustrare le periferie e a ritornare più volte nei luoghi segnalati, sono state premiate. La chiesa parrocchiale di Padernello, nota almeno per la pala del *Crocefisso e santi* di Sebastiano Ricci di poco successiva al suo ammodernamento architettonico, conserva ancora alcune statue lignee cinquecentesche associabili, per congettura, alla personalità di Benedetto da Ulm. È sintomatico che si tratti di manufatti solo parzialmente valutabili, perché oggetto di una pesantissima ridipintura (o «scialbo», o «allumacatura») funzionale al loro riutilizzo sul fastigio degli altari marmorei settecenteschi, sui quali sono poste altre statue lignee ugualmente «marmorizzate», tuttavia d'altra mano più tarda. Visto questo stato di conservazione, le statue sono state trascurate in sede critica, e non solo con riguardo alla loro autenticità e antichità; fa eccezione la catalogazione territoriale del patrimonio artistico.⁷⁷ Si tratta della *Madonna con il Bambino in trono* (figg. 17, 18) e del *Santo vescovo benedicente in cattedra* (figg. 19, 20), statue realizzate a tutto tondo rispettivamente innalzate sull'altare di Sant'Antonio abate, il secondo sul lato destro, e su quello della Madonna che lo fronteggia.⁷⁸

La mancanza della descrizione contrattuale dell'altare non ci offre la conferma documentaria della loro provenienza e, quindi, neppure l'identità del vescovo, forse *San Gottardo* (?), al quale è dedicata una chiesa campestre di Padernello fatta costruire negli anni sessanta del Quattrocento da frate Stefano da Zagabria, eremita dei minori francescani, con bolla di approvazione del cardinale Bessarione, e forse con contributo di mercanti tedeschi.⁷⁹ Ma si tratta più probabil-



17, 18 Benedetto da Ulm, *Madonna con il Bambino in trono*, 1547 ca., Padernello di Paese, chiesa parrocchiale di San Lorenzo
Benedetto iz Ulma, Madona s Djetetom na prijestolju, oko 1547., *Padernello di Paese, Župna crkva San Lorenzo*

mente di *Sant'Antonio abate*(?), considerata la tipologia della veste con falda anteriore monastica, e nonostante l'attributo della mitria in luogo del più consueto zucchetto o cuffia; al santo eremita è dedicato, del resto, un altare nella stessa chiesa. Pertanto, dobbiamo immaginarlo con bastone a tau o pastorale poi perduto, tuttavia dotato di campanello, e avere, forse, appresso il maialino.

Dal momento che non si hanno dubbi sull'opportunità di una loro datazione alla metà del Cinquecento, le statue superstiti non possono che essere riconosciute come provenienti dall'altare maggiore dedicato al titolare san Lorenzo, eseguito da Benedetto da Ulm.⁸⁰ Una tale identificazione potrebbe non rivelarsi fondata nel caso, per assurdo, che la comunità di Padernello, magari forte del contributo della nobile famiglia Pola qui presente, avesse potuto permettersi in uno stesso arco di tempo la commissione di più di un altare ligneo, rivolgendosi a maestranze diverse.⁸¹

Un punto problematico riguarda le misure che l'altare doveva raggiungere. Erano probabilmente maggiori rispetto

a quelle del corrispettivo di Maserada, nonostante il suo costo inferiore: le due statue rinvenute, se inserite nelle loro dimensioni in una macchina di analogo sviluppo rispetto a quella descritta di Maserada, compongono un altare più monumentale.

Nonostante lo stato di conservazione, nelle due statue di Padernello si riconosce una formulazione tipologica spiccatamente personale. Il volto della Vergine è di forma accentuatamente ovale, per via anche del mento piccolo e prominente, dell'evidente sottomento, delle gote piene e lisce. Le labbra sono strette e pronunciate. La fronte è spaziosa e le arcate sopracciliari sono sfuggenti, molto inclinate e scarsamente arcuate. I capelli, poi, sono aderenti al capo e raccolti dal velo, così da incorniciare un poco il volto con un effetto soprattutto chiaroscurale. Certe peculiarità tipologiche si ritrovano, ovviamente, nel volto del Bambino, pertanto si può meglio dedurre come il maestro si distingua per un modulo allungato che deroga alle norme. Le proporzioni del classicismo rinascimentale non gli appartengono più, almeno in senso



19, 20 Benedetto da Ulm, *Santo vescovo benedicente in cattedra (Sant'Antonio abate?)*, 1547 ca., Padernello di Paese, chiesa parrocchiale di San Lorenzo

Benedetto iz Ulma, Sveti biskup blagoslivlja na prijestolju (sv. Antun Opat ?), oko 1547., Padernello di Paese, Župna crkva San Lorenzo

stretto o nella tendenza all'idealizzazione. Questo è evidente se si osservano anche le complesse movenze alle quali obbedisce la Vergine, la torsione del busto, l'orientamento del capo che spicca sul lungo collo, la forzatura, quasi, con la quale sono composti il braccio sinistro e la mano impegnati a reggere il Bambino colto in movimento, come fosse in procinto di osare un balzo a braccia protese.

Perfino nell'attuale stato di conservazione, appare ben espressivo il volto del *Santo vescovo (Antonio abate?)*; se ne intuiscono gli occhi fissi sotto le arcate sopracciliari, anche le sue accentuatamente spioventi, e la bocca semiaperta. A prima vista è più bloccato nella postura, certo per rispetto della sua collocazione sacrale e per non dover compiere grandi gesti; forse anche per l'allogazione nello scomparto prossimo a quello centrale che gli competeva nel primo registro. Si noti come entro tali obblighi è consentito a questa figura di sprigionare, in ogni modo, una dinamicità affidata alla libera conduzione dei panneggi dal forte risalto plastico e dagli accentuati piani di profondità, con conseguenti risoluti effetti chiaroscurali. Si

riscontra questo soprattutto nelle vesti molto scavate disposte tra le ginocchia asimmetricamente.

Si può affermare, pertanto, che sullo scorcio degli anni quaranta le due sculture di Padernello, con le quali si dà avvio all'identificazione di Benedetto da Ulm, lasciano intendere come, entro un'architettura d'altare più consacrata dalla tradizione anche nel suo formulario vetusto, si possano accogliere soluzioni aperte e virtuosistiche, accentuatamente individuali e d'attualità. In questo caso, senza timore di rimanere suggestionati dalle origini del maestro, pare doversi ravvisare nei volti una tipologia e, soprattutto, una marcatura fisionomica che ricorda, almeno, le tendenze della scultura lignea d'Oltralpe, nella quale è lo Spätgotik che risulta fondersi con le proposte stilistiche rinascimentali e manieristiche. Nelle posture e movimenti dinamici e nella conduzione libera dei panneggi delle due statue si coglie, invece, lo spirito indubbiamente anticlassico.

Negli ambiti periferici, di lì a poco, un tale compromesso, ancora in bilico tra Rinascimento e Maniera (per usare ora

categorie astratte, e alte) e arricchito nel caso specifico di questo intagliatore tedesco dal trapelare del portato delle sue

origini, sarà sconvolto da un radicale rinnovo di modelli e, ad un tempo, di linguaggio.⁸²

Note

1 Si indicano di seguito solo i contributi fondamentali riguardanti la bottega Campsa – Di Malines, suddivisi per autore: IVAN MATEJČIĆ, *Dva priloga za katalog renesansne skulpture u Istri*, in *Umjetnost na istočnoj obali Jadrana u kontekstu europske tradicije*, Zbornik radova sa znanstvenog skupa (Atti del convegno scientifico di studi) Opatija, maggio 1992, Rijeka 1993, pp. 229–233; Idem; *Contributi per il catalogo delle sculture del Rinascimento in Istria e nel Quarnero*, in «Arte Veneta», 47, 1995, pp. 15–19; Idem, *Qualche paragone e nuovi esempi della scultura lignea rinascimentale in Istria*, in *La scultura lignea nell'arco alpino*, Atti del convegno internazionale di studi, Udine e Tolmezzo, 21–22 novembre 1997, a cura di Giuseppina Perusini, Udine 1999, pp. 247–256; Idem, *ad vocem* »Campsa (C[a]hamps), Paolo«, in *Allgemeines Künstlerlexikon*, Leipzig 1997, XVI, p. 74; Idem, *La scultura lignea rinascimentale veneziana in Istria e in Dalmazia*, in »Histrìa Terra. Supplemento agli Atti e Memorie della Società di Archeologia e Storia Patria«, 6, 2004, pp. 6–53.

GIORGIO FOSSALUZZA, *Problemi di scultura lignea veneziana del Rinascimento: Paolo Campsa e Giovanni di Malines*, in »Arte Veneta«, 52, 1998, pp. 28–53; Idem, *Un'integrazione a margine del problema Paolo Campsa*, in *La scultura lignea nell'arco alpino*, cit., pp. 153–158; Idem, *L'immagine della »Mater Misericordiae« di Buie e la fortuna degli intagliatori veneziani Paolo Campsa e Giovanni di Malines in Istria*, in »Acta Bullearum«, I, *Povijesno-umjetnički prilozi obilježavanju petstote obljetnice Crkve Majke Milosrda u Bujama / Contributi storico-artistici per il quinto centenario della Chiesa della Madre della Misericordia di Buie*, Zbornik međunarodnog znanstvenog skupa / Atti del convegno internazionale di studi, Buie, 26–28 settembre 1997, Buie 1999, pp. 55–74; Idem, *Scultura gotica in Istria: un antesignano percorso tra presenze e modelli di Venezia e del Centro Europa*, in Vanda Ekl, *La scultura gotica in Istria*, a cura di G. Fossaluzza e Maria Walcher, Trieste 1999, pp. 46–48; Idem, in *Fondazione Cassamarca. Opere restaurate nella Marca Trivigiana, 1996–1999*, Treviso/Cornuda 1999, pp. 162–169; Idem, in *Il Museo Civico d'Arte di Pordenone*, a cura di Gilberto Ganzer, Vicenza 2001, pp. 108–109, cat. nn. 39–40; Idem, *Paolo Campsa e Giovanni di Malines per Monopoli. Un episodio della fortuna adriatica di una bottega di intagliatori veneziani fra Quattro e Cinquecento*, in *Scultura in Puglia*. Atti del convegno internazionale, Bitonto, Palazzo Municipale, 21–22 marzo 2001, a cura di Clara Gelao, Bari 2004, pp. 127–157.

ANNE MARKHAM SCHULZ, *Paolo Campsa e la manifattura di ancone lignee nella Venezia del Rinascimento*, in »Saggi e Memorie di Storia dell'Arte«, 25, 2002, pp. 9–53.

Di particolare ampiezza e complessità per i problemi affrontati e i materiali presi in considerazione sono il contributo di chi scrive in occasione del convegno di Bitonto del 2001 (edizione 2004) e quello di Matejčić del 2004. In quest'ultimo contributo di chi scrive è discusso e compendiato il saggio di Anne Markham Schulz del 2002, in particolare, anche per quanto riguarda il gesto documentario.

2 Per la statua di Buie si vedano i contributi segnalati in nota 1. Per l'opera in Puglia, in specifico, cfr. GIORGIO FOSSALUZZA, *Paolo Campsa e Giovanni di Malines per Monopoli*, cit.

3 Rese note da GIORGIO FOSSALUZZA, *Problemi di scultura*, cit., pp. 28 fig. 1, 34–35 figg. 7–8. Si rinvia a tale contributo per la loro riproduzione a colori.

4 Le riproduzioni e considerazioni critiche di tutte queste opere sono contenute nella letteratura citata a nota 1. In particolare nei contributi complessivi più recenti di GIORGIO FOSSALUZZA, *Paolo Campsa e Giovanni di Malines*, cit.; IVAN MATEJČIĆ, *La scultura lignea rinascimentale*, cit. Per quanto riguarda l'altare di San Giorgio della chiesa parrocchiale di Quinto di Treviso si fa osservare che la datazione dovrebbe essere prossima al 1519, quando un documento attesta il completamento della cappella di San Giorgio nella villa di Quinto. Cfr. Atti Giovanni Matteo Spilimbergo, alla data 1519, 8 ottobre; Bampo, vol. XVII. Per quest'ultimo riferimento si veda l'indicazione bibliografica completa ivi a nota 36.

5 ANNE MARKHAM SCHULZ, *Paolo Campsa*, cit. Come sopra ricordato, il contributo della studiosa è già compendiato e discusso da chi scrive, cfr. GIORGIO FOSSALUZZA, *Paolo Campsa e Giovanni di Malines*, cit.

6 Sulla posizione estrema si veda soprattutto ANNE MARKHAM SCHULZ, *Paolo Campsa*, cit. Felice è l'espressione usata in proposito da MATEJČIĆ (*La scultura lignea rinascimentale*, cit., p. 12): »produzione manifatturiera«.

7 Lo si veda ben riprodotto da ANNE MARKHAM SCHULZ, *Paolo Campsa*, cit., pp. 34–40, figg. 24–33. Per inciso, si osserva la necessità di emendare il soggetto indicato per la statua dell'attico dove è raffigurata l'*Incoronazione della Vergine*. Si tratta di ravvisare Cristo nell'atto di imporre la corona, che è infatti parzialmente conservata, e non il Padre Eterno, come indicato dalla studiosa in quest'ultima sede.

8 Sull'ambito ecclesiastico d'appartenenza di Spresiano si veda CARLO AGNOLETTI, *Treviso e le sue Pievi. Illustrazione storica nel XV centenario dalla istituzione del vescovato Trivigiano (CCXCVI–MDCCXCVI)*, II, Treviso 1898, pp. 685 segg., 691–692; GIUSEPPE LIBERALI, *Documentari sulla riforma cattolica pre e post-tridentina a Treviso (1527–1577)*. VI. *La restaurazione dello »Stato ecclesiastico«*, Treviso 1971, p. 209; ibidem, IX. *Lo stato personale del clero diocesano nel secolo XVI*, Treviso 1975, p. 271. In particolare, Agnoletti (ibidem, II, p. 715), ricordando l'altare in oggetto a proposito della conferma della dedizione della chiesa alla Santissima Trinità, aggiunge che esso »reca le statue di diversi patroni delle figliali«. Cfr. GIULIANO SIMIONATO, *Spresiano. Profilo storico di un comune*, Treviso/Villorba 1990, pp. 77–85, *passim*.

9 Le fotografie d'archivio fanno parte del Fondo Giuseppe Fiocco della Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Sono edite da chi scrive, a tale contributo

si rinvia per ulteriori notizie, qui riprese per quanto necessario, cfr. GIORGIO FOSSALUZZA, *Problemi di scultura*, cit., pp. 46, 48–49 figg. 20–21, 53 nota 62. Dopo tale pubblicazione chi scrive ha maggiormente accostato alla personalità di Campsa l'altare di Spresiano, proponendone l'attribuzione, tuttavia prima del rinvenimento della statua qui resa nota. Cfr. GIORGIO FOSSALUZZA, in *Il Museo Civico d'arte*, cit., p. 108; Idem, *Paolo Campsa e Giovanni di Malines per Monopoli*, cit., p. 157 nota 83.

10

ANDREA MOSCHETTI, *I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezie nella guerra mondiale MCMXV–MCMXVIII*, Venezia 1932, pp. 278–282.

11

Si ripropongono ancora questi collegamenti come i più validi rispetto a quello remoto diretto a Cima da Conegliano, per il quale cfr. MATEJČIĆ, *La scultura lignea rinascimentale*, cit., p. 49.

12

Basti qui il rinvio al fondamentale contributo di PETER HUMFREY, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, London 1993.

13

F. S. FAPANNI, *Congregazione di Lancenigo. Memorie Storiche raccolte da Francesco Fapanni. Anni 1833–1858. Riordinate e unite con legatura nell'anno 1892*, Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 1364, secolo XIX, 1833–1858, c. 92v.: »Descrizione della Chiesa di SS. Trinità di Spresiano come io la esaminai 22 giugno 1858«; c. 92v.: »Altare maggiore. Tutto di legno dorato, con intagli e molti lavori. Opera del secolo XVI. Nel mezzo in rilievo vedesi la SS. Trinità: ai lati in due ordini i santi ... vescovo, Sebastiano, Girolamo, Rocco, ... Paolo e Pietro apostoli, ec ...«. Nel testo a stampa F. S. Fapanni (*Memorie Storiche della Congregazione di Cusignana nella Diocesi di Treviso*, Treviso 1860, p. LI) dopo aver scritto che dovrà essere rifatto l'altare maggiore in marmo »Quello, che tuttora esiste, è una grande mole, tutta di legno intagliato e dorato, lavoro del secolo XVI, ed ha varij santi scolpiti. Non manca di pregio per la vetustà e singolarità sua: anzi speriamo che nel rimuoverlo di là, sarà ugualmente conservato in qualche luogo. Erano in esso incassati due preziosi quadretti, i quali si ammirano meglio collocati sulle porte che mettono alle sagrestie. Sono due belle e grandiose teste al naturale, e mostrano essere i santi apostoli Pietro e Paolo. Si attribuiscono giustamente al Pordenone«.

Le visite pastorali che ricordano l'opera sono quelle abbaziali, dovute al ricordato legame ecclesiastico con il monastero benedettino di Sant'Eustachio di Nervesa. In particolare, da quella di Marcantonio Brandolin del 1593 l'altare risulta »satis antiquum«. Treviso, Archivio Curia Vescovile, busta 119D, Parrocchia di Nervesa: vecchia abbazia, fasc. 10. Abbazia di Nervesa. Spresiano. *Pro Episcopi Tarvisij Preposituram Narvisiae Adversariorum*, 24 giugno 1593, c. 223. In seguito a quella di Roberto di Collalto adì 8 maggio 1621 si »... ordina che la palla dell'Altar Maggiore sia accostata più vicina al muro, acciò resti luogo più ampio et più comodo per celebrare la Santa messa sopra la Santa mensa, la quale benché sia ampia, tuttavia troppo occupa la palla et cornisoni di lei rimosse quelle tavole di legno, che per slargar detta mensa di pietra vecia li sono state messe attorno...«. Cfr. Treviso, Archivio Curia Vescovile, busta 119D, Parrocchia di Nervesa: vecchia abbazia, fasc. 10. Abbazia di Nervesa. Spresiano. *Pro Episcopi Tarvisij Preposituram Narvisiae Adversariorum*, cc. 102rv. Al vescovo Bernardino Marin nella visita del 1793 risulta »vetus opus ligneum deauratum cum pluribus parvis simulacris, similiter tabernaculum«. Treviso, Archivio Curia Vescovile, Visite Pastoralis Antiche, Vescovo Bernardino Marini, busta 52,

Forania di Lancenigo, fasc. 179, Parrocchia di Spresiano, cartella 9, 4 ottobre 1793. Per quest'ultima cfr. ANTONIO MINETTO, *La storia di Spresiano*, Treviso 1925, pp. 153–154; G. SIMIONATO, *Spresiano*, cit., pp. 529–532.

Si aggiunga anche la »Visitatio Ecclesiae S.me Trinitatis de villa Spresiano de iure R.di Prepositi Nervisii« di Cesare de Nores, vescovo di Parenzo, del 1584. Si tratta di una visita apostolica che ha per tappa Spresiano li 26 giugno 1584. Il visitatore »ingressus Ecclesiam, facta oratione, vidit tabernaculum SS.mi Sacramenti situm in Altare maiori titulo Santissime Trinitatis...«. Cfr. UMBERTO BASSO, *Le due visite pastorali di Francesco Cornaro 1578–1593 e la visita apostolica di Cesare de Nores vescovo di Parenzo 1584 a Treviso*, Maser 1995, II, p. 732 (dattiloscritto).

14

Sulle trasformazioni della chiesa di Spresiano nei secoli si legga CARLO AGNOLETTI, *Treviso e le sue Pievi*, cit., II, pp. 715–719; SIMIONATO, *Spresiano*, pp. 529 segg.

15

Altezza cm 114,5, base cm 51; intaglio eseguito al risparmio su di un'unica tavola dello spessore di cm 7,5. La profondità massima, per l'applicazione delle mani, è di cm 19. Stabilite le corrispondenze con le porzioni del polittico documentate dalle fotografie d'archivio, si può congetturare che l'intero complesso potesse misurare all'incirca cm 350 x 350.

16

Per queste chiese e la loro vicenda basti qui il rinvio a G. FOSSALUZZA, *Gli affreschi nelle chiese della Marca Trevigiana dal Duecento al Quattrocento, vol. I.4. Tradizione muranese e alvisiana*, Cornuda (Treviso) 2003, pp. 289–293; 324. Per la chiesa di Susegana cfr. PIER ANGELO PASSOLUNGHY, *Le chiese medioevali*, Susegana 1996, p. 44.

17

Si rinvia, in proposito, alla bibliografia segnalata a nota 8.

18

Si veda alla nota 8.

19

Si veda alle note 8, 13.

20

Cfr. ALDO RIZZI, *Mostra della scultura lignea in Friuli*, Villa Manin di Passariano (Udine), 18 giugno – 31 ottobre 1983, Udine 1983, pp. 114–117, cat. 24.

21

In generale, basta ora il rinvio a W. BRAUNFELS, *Die Heilige Dreifaltigkeit*, Dülsseldorf 1954, pp. XXXIV–XLIII; Idem, *ad vocem* »Dreifaltigkeit«, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Rom et. al. 1968, I, coll. 525–537. Risulta ancora utile LOUIS RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien. II/1. Iconographie de la Bible. Ancien Testament*, Paris 1956, pp. 25 segg. Si veda anche M. HORSTER, *Castagnos Florentiner Fresken 1450–1457*, in »Wallraf Richartz-Jahrbuch«, XVII, 1955, pp. 108–111; M. MALLORY, *An Early Quattrocento Trinity*, in »The Art Bulletin«, XLVIII, 1966, pp. 85–89. Per il legame con san Girolamo si veda anche MILLARD MEISS, *Scholarship and Penitence in the Early Renaissance: The Image of St. Jerome*, in »Pantheon«, XXXII, 1974, 2, pp. 134–140 (in part. pp. 137–138); E. RICE, *St. Jerome's »Visions of the Trinity«: an iconographical note*, in »The Burlington Magazine«, CXXV, 1983, pp. 151–155.

22

Cfr. LOUIS RÉAU, *Iconographie*, cit., III/1. *Iconographie des Saints*, Paris 1958, pp. 154–155; AGOSTINO TRAPÈ, *ad vocem*

»Agostino Aurelio«, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1961, I, col. 574.

23

A. BOREAU, *Placido tramite. La légende d'Eustache, empreinte fossile d'un myte carolingien?*, in »Annales ESC«, XXXVII, 1982, pp. 682–689.

24

LOUIS RÉAU, *Iconographie*, cit., II/1. *Iconographie de la Bible. Ancien Testament*, Paris 1956, pp. 8 segg.

25

GIORGIO FOSSALUZZA, *Problemi di scultura lignea*, cit., pp. 46, 50 figg. 22–23; GIUSEPPINA E TERESA PERUSINI, *Un problema irrisolto della scultura lignea friulana. I rapporti tra Bartolomeo Dall'Occhio, Antonio Tironi e Giovanni Martini*, in *La scultura lignea nell'arco alpino*, cit., pp. 214, 222 nota 91; PAOLO GOI, in *Il Museo Civico d'arte*, cit., p. 110, cat. nn. 41–42 (riproduzione a colori e altra bibliografia). Lo studioso ipotizza l'ubicazione dei due rilievi sulle portelle di un Flügelaltar, soluzione che si ritiene doversi escludere in base all'attestazione nelle Venezie di una tipologia d'altare a medio rilievo e al legame, accettato dallo stesso studioso, con l'altare di Spresiano.

26

Per le migliori riproduzioni e commento a proposito di questi altari istriani si rinvia ancora una volta a IVAN MATEJČIĆ, *La scultura lignea veneziana*, cit. Per la scultura di Ceppi, cfr. IVAN MATEJČIĆ, *Qualche paragone*, cit., pp. 250, 253, fig. 5; GIORGIO FOSSALUZZA, *Paolo Campsa e Giovanni di Malines*, cit., p. 145; IVAN MATEJČIĆ, *La scultura lignea rinascimentale*, cit., pp. 144–145 (con bibliografia).

27

Sulla statua istriana cfr. IVAN MATEJČIĆ, *La scultura lignea rinascimentale*, cit., p. 10 figg.

28

Menzionate da GIORGIO FOSSALUZZA, *Problemi di scultura*, cit., p. 53 nota 71. Misurano ciascuna cm 110. Sono riprodotte in sede locale dopo la pulitura, cfr. »Il Tiglio. Bollettino della Comunità parrocchiale«, n. 1, 2006, p. 7. Attualmente si trovano esposte alla devozione, assieme ad un *Crocifisso* ligneo più tardo, presso l'oratorio di Sant'Antonio abate. Il *Crocifisso* ligneo dei primi decenni del Cinquecento che si conserva nella sacristia della parrocchiale di Teglio non è, comunque, pertinente al gruppo di originaria appartenenza delle due statue qui illustrate. Lo si vede riprodotto in DINO CAGNAZZI, *I lidi dei dogi*, San Donà di Piave (Venezia) 1983, p. 350 (figura in basso a destra).

29

Un cenno è di chi scrive prima di individuare l'attuale ubicazione dell'opera, cfr. GIORGIO FOSSALUZZA, *Paolo Campsa e Giovanni di Malines*, cit., p. 145. Si veda ora FLAVIO VIZZUTI, *Le chiese dell'antica Pieve di Cadola*, Belluno 1999, pp. 210–213. Lo studioso (*ibidem*, pp. 214–215) pubblica anche due scomparti a medio rilievo della stessa chiesa, ma di provenienza originaria sconosciuta, raffiguranti *San Sebastiano* e *San Rocco* che risultano, a chi scrive, collegabili al trittico della chiesa parrocchiale di Besca (Veglia), documentato al 1514, nel quale si ravvisa l'esito finale della collaborazione tra Giovanni di Malines e Paolo Campsa. I due rilievi bellunesi potrebbero individuare la produzione cronologicamente più prossima, subito dopo tale data, del solo Paolo Campsa e bottega. Una tale posizione temporale rimane da verificare anche per la *Madonna con il Bambino* della chiesa di Santa Maria di Verteneglio, accostata da chi scrive a Campsa (GIORGIO FOSSALUZZA, *L'immagine*, cit., pp. 64, 72) ora ben riprodotta in IVAN MATEJČIĆ (*La scultura lignea veneziana*,

cit., pp. 33, 52, nota 27) che rifiuta la proposta di riferimento all'ambito Campsa. Anche in tale caso si attende la verifica dopo il restauro dell'opera in quanto è adesso del tutto ridipinta.

30

GIORGIO FOSSALUZZA, *Problemi di scultura*, cit., pp. 47–53, figg. 24, 25–28, 30. La riproduzione delle statue di Cintello dopo il restauro è in Eugenio Martin, *Un restauro a Cintello. Tre sculture lignee del Cinquecento*, in »Sul Lemene. Numero unico della parrocchia di Cintello di Teglio Veneto«, Natale 2004, inserto. Per le statue di Pordenone e di San Vito si veda anche Fossaluzza, in *Il Museo Civico d'arte*, cit., pp. 108–109, cat. nn. 39–40.

31

GIORGIO FOSSALUZZA, *Problemi di scultura*, cit., pp. 47, 53–54, figg. 27, 28, 29. GIUSEPPINA e TERESA PERUSINI, *Un problema irrisolto*, cit., pp. 214, 222 nota 91; PAOLO CASADIO, *La Pietà lignea di Codroipo*, in *La Scultura lignea nell'Arco Alpino*, cit., pp. 195–202.

32

Altezza, cm 112.

33

Oltre al classico profilo di G. MARCHETTI – G. NICOLETTI (*La scultura lignea in Friuli*, Milano 1956, pp. 69 segg.), su Giovanni Martini scultore del legno basti in questa occasione il rinvio alle pubblicazioni di ALDO RIZZI, *Mostra della scultura lignea*, cit., pp. 22 segg., 132–149; Idem, *L'arte di Giovanni Martini e l'altare di Mortegliano*, in *Mortegliano e il suo gioiello d'arte*, Mortegliano 1986, pp. 13–43; GIUSEPPE BERGAMINI, *L'altare ligneo di Giovanni Martini a Remanzacco*, Remanzacco 1986 (con bibliografia precedente).

34

VINCENZO JOPPI, *Nuovo contributo alla storia dell'arte in Friuli*, Venezia 1887, pp. 28–36; GUSTAVO BAMPO, *Contributo quinto alla storia dell'arte in Friuli*, Udine 1962, pp. 141–158; F. QUAI – G. BERGAMINI, *Documenti per lo studio dell'arte in Friuli nei secoli XV e XVI*, in »Sot la nape«, I, 1984, p. 38. Sugli inizi dell'attività di scultore cfr. RIZZI, *L'arte di Giovanni Martini*, cit., p. 30. Un elenco delle opere di scultura tratto dai documenti è in MARCHETTI – NICOLETTI, *La scultura lignea*, cit., p. 130 nota 88; ALDO RIZZI, *ibidem*, pp. 29–30. In generale, su di lui come pittore si rinvia a GIORGIO FOSSALUZZA, *Pittori friulani alla bottega di Alvise Vivarini e del Cima*, in »Saggi e Memorie di Storia dell'Arte«, 20, 1996, pp. 35–94.

35

MARCHETTI – NICOLETTI, *La scultura lignea*, cit., pp. 75–76, figg. 110, 111, 116.

36

GUSTAVO BAMPO, *Spogli dai protocolli dei Notai trevigiani tra il sec. XIII e il sec. XVII: copia di documenti, registi, appunti di tutto quanto possa avere attinenza colla storia, topografia, lettere, costumi, coltura in generale*, 35 voll., Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 1411, sec. XX.

37

Atti Nicolò di Oderzo, alla data 1485, 1 gennaio; Bampo, vol. XIII. Testamento di Martino marangone *quondam* Giovanni di Spalato, infermo di peste. Cita i lavori in società con Annibale intagliatore. Deve del denaro a maestro "Ricius", Rizzo, intagliatore a Treviso che è presente come testimone assieme all'intagliatore Annibale, figlio del *quondam* Bartolomeo di Marostica e a Martino, marangone da Caravaggio, figlio del *quondam* Antonio Tadini. Tra i debitori risulta il merciaio Nicolò da Montona.

Atti Caselle Aurelio, alla data 1541; 9 novembre; Bampo, vol. IV: maestro Annibale intaiador risulta »sano... et del corpo, ma hormai in età decrepita, imperchochè ha cerca anni cento, et ciego da anni quatro over circa...«. Ironicamente Bampo obietta che nel testamento del 1536, 7 febbraio (stesso notaio Aurelio Caselle) dice d'aver anni 83, in questi del 1541 dice d'averne cento circa, e nell'atto del 1540, 15 ottobre d'averne 96 (Atti Aurelio Caselle).

38

Si veda il regesto di Bampo alla nota precedente.

39

Treviso, Biblioteca Capitolare, *Baptizatorum libri*, vol. 473, c. 24v. Cfr. G. FOSSALUZZA, *Treviso*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, Milano 1990, II, pp. 547, 563 nota 49 (trascrizione del documento).

40

Atti Girolamo Nogaredo, Bampo, vol. XII: ser Guido *quondam* Giacomo di Lucca »venit ad standum Tarvisium cum magistro Aniballe intaiatore ...« per lavorare con lo stesso.

41

Atti Giovanni Battista Fener, alla data 1505, 16 gennaio; Bampo, vol. VIII; Atti Giovanni Matteo Spilimbergo, alla data 1506, 20 aprile; Bampo, vol. XVII. Atti Girolamo Fener *quondam* Gio. Batta, alla data 1524, 6 settembre; Bampo, vol. VIII: testamento di Francesco Causino (collocazione attuale: Archivio di Stato di Treviso, Notarile I, Busta 511, cc. non numerate).

42

Atti Giovanni Zibetto, alla data 1525, 5 settembre; Bampo vol. XX: Il Nobile Priamo Ravagnin e Franchino dal Tempio, *incisor lignaminis*, eleggono Francesco marangone all'Ortazzo e Annibale, intagliatore a Treviso, »ad aestimandum manufacturam dicti magistri Franchini pro octo capitellis a lectica ex larice et rosis quindecim ex larice, et unum maiori ... ex larice ...«.

43

Atti Livio di Padova, alla data 1537, 18 gennaio; Bampo, vol. XIII: alunno e figlio adottivo. Atti Giovanni Matteo Spilimbergo, alla data 1536, 11 febbraio; Bampo, vol. XVII: Annibale da Marostica incisor e Giovanni Domenico »quondam magistri Francisci marangoni« suo alunno. Atti Livio Padova, alla data 1537, 18 gennaio; Bampo, vol. XIII: Domenico marangone, figlio adottivo e procuratore di Annibale intagliatore, riscuote un credito in nome di quest'ultimo. Atti Livio Padova, alla data 1552, 11 aprile; Bampo, vol. XII: gli eredi di Annibale da Marostica »Domenico marangone *quondam* Francesco e Giovanni marangone *quondam* Leonardo«, cognati, quali eredi del *quondam* Annibale intagliatore, sono in lite con tre donne per un acquisto fatto a suo tempo da Annibale.

44

Atti Alvise Sugana, alla data 1488, 17 luglio; Bampo, vol. XVIII: Annibale da Marostica, pala per la Scuola di Santa Maria di Mogliano. Atti Giovanni Leonardo Berengo, alla data 1493; Bampo, vol. II: pala per la chiesa di San Lorenzo a Treviso.

45

Atti Giovanni Matteo Spilimbergo, alla data 1519, 16 maggio; Bampo, vol. XVII: Franchino dal Tempio, *quondam* Donato, intagliatore, esegue il fregio per la pala di Pier Maria Pennacchi e Rocco Marconi. Nella ricostruzione documentaria della vicenda della pala perduta, questo atto non è ricordato da GEROLAMO BISCARO, *Per la storia delle Belle arti in Treviso, IV. Una pala d'altare di Pier Maria Pennacchi e Rocco Marconi*, Treviso 1897, pp. 285–287 (Estratto dal periodico »Cultura e lavoro«). Attingendo a Bampo, tali documenti sul dipinto sono editi anche da GIOVANNA NEPI SCIRÈ, *Pier Maria Pennacchi. Regesti, documenti e proposte*, in »Bollettino d'arte«, VI, 1980, pp. 47–48.

Si veda inoltre, anche per la collocazione archivistica dei documenti, GIORGIO FOSSALUZZA, *Vittore Belliniano, fra' Marco Pensaben e Giovanni Girolamo Savoldo: la »Sacra conversazione« in San Nicolò a Treviso*, in »Studi Trevisani«, II, n. 4, dicembre 1985, pp. 39–40 nota 2.

46

Atti Giovanni Matteo Spilimbergo, alla data 1519, 28 maggio; Bampo, vol. XVII: è testimone a Treviso. Atti Giovanni Matteo Spilimbergo, alla data 1519, 18 agosto; Bampo, vol. XVII: è testimone a Treviso. Atti Giovanni Matteo Spilimbergo, alla data 1521, 12 dicembre; Bampo, vol. XVII: Franchino, che è testimone a Treviso, risulta »indigens«.

Atti Giovanni Zibetto, alla data 1525, 5 settembre; Bampo, vol. XX: testimone a Treviso. Atti Tommaso Berengo, alla data 1531; Bampo, vol. II: testimone a Treviso.

Atti Livio Padova, alla data 1531, 1 dicembre; Bampo, vol. XIII: Franchino, intagliatore a Treviso, abita a Venezia. Affitta una casa in Isola di Mezzo a Treviso.

Atti Alvise Soligo, alla data 1543, 26 agosto; Bampo, vol. XVII: »Franchino quondam Donati a Tempio, incisor lignaminum, habitator Mantue [...] volens reddere habitatu (sic!) in dicta urbe et dimittere hic nuncium suum ad negotia sua propaganda in nomine suo procuratorem et negotium gestorem, [nomina] ser Josephum Franchinum fratrem suum, presentem et acceptantem ...«.

Atti Giovanni Girolamo Toscan *quondam* Bernardino, alla data 1546, 15 luglio; Bampo, vol. XVIII: »Franchino quondam Donati a Tempio Tarvisii incisor lignaminum de presenti habitans Mantuae«, nomina procuratore il nipote Pietro dal Tempio cittadino di Treviso figlio del fratello, *quondam* Zaccaria.

Atti Antonio Sovernigo, alla data 1560, 22 gennaio; Bampo, vol. XVII: testamento di Angela moglie di Franchino incisor in legno. La tomba del marito è nel cimitero di San Francesco di Treviso.

47

Atti Antonio Orsenigo, alla data 1484, 14 febbraio; Bampo, vol. XIII: Bartolomeo Bologna, incisor, è nominato nella sentenza d'arbitrato per le differenze sorte circa i lavori fatti dal marangone Matteo di Allegretto per il nobile Giovanni Tiretta. Sono ampiamente descritti. Atti Cristoforo Sugana, alla data 1485, 13 aprile; Bampo, vol. XVIII: paga il marangone Martino di Spalato per mercede dovutagli. Atti Giovanni Battista Fener, alla data 1496, 27 marzo; Bampo, vol. VIII: è scultore in legno a Treviso, risulta figlio di Giovanni Giacomo Bologna fisico. Quest'ultima qualifica si traduce in filosofo della natura, altre volte si accompagna a quella di medico. Atti Giovanni Pietro Nogaredo, alla data 1504, 1 marzo; Bampo, vol. XII: affitta una casa con bottega in contrada al ponte della Fontana Gaiarda. Atti Nicolò Tempesta, alla data 1504, 18 ottobre; Bampo, vol. XVIII: Filippo Braga affitta una casa in San Leonardo a Bartolomeo da Bologna »nomine et vice magistri Vincentii pictoris eius generi«. Che si tratti di Vincenzo dai Destri rimane dubbio, poiché il pittore non compare più in atti trevigiani dopo la data del 1503, 1 dicembre, quando riceve il saldo della pala in San Michele stimata da Pier Maria Pennacchi e Lorenzo Lotto (Atti, Girolamo Nogaredo, alla data). Si veda in proposito, *ivi*, nota 53.

Atti Giovanni Zibetto, alla data 1510, 1 ottobre; Bampo, vol. XX: Bartolomeo da Bologna »intercisor lignaminum in Tarvisio« risulta già morto.

48

Salvatore Spinetta, operante a Padova e, lungamente, a Treviso figura, almeno in un'occasione, con la qualifica di »sculptore lignaminum«.

Atti Toscan Toscano, alla data 1560, 5 dicembre; Bampo, vol. XVIII: magistro Salvatore *quondam* Giovanni Donato Spineta Carter »incisor lignaminum«, è di Padova.

Atti Liberale Miane, alla data 1562 13 giugno; Bampo, vol. XI: Salvatore Spinetta »sculptore lignaminum, quondam ser Donati Cartarii«.

Atti Giovanni Vindella, alla data 1594, 2 gennaio; Bampo, vol. XIX: per la Scuola di Santa Maria, con sede presso la chiesa di San Bartolomeo in Treviso, Salvatore Spinetta, intagliatore in legno, eseguì una pala d'altare. Si nominano i periti.

Giacomo di Benedetto da Verona compare come »pictor et sculptor« e come »destaiator«. Si vedano i registi, *ivi* nota 51.

La qualifica più esplicita di »incisor sculpturarum figurarum« spetta a Benedetto di Martino da Ulm, per il quale si vedano i registi qui di seguito, nota 70.

Franchino dal Tempio ha la qualifica di »incisor lignaminis« nel documento del 1525, 5 settembre, qui riportato in regesto a proposito di Annibale da Marostica, cfr. *ivi*, nota 42.

Francesco del *quondam* Zanetto Faioni, è »incisore sive intaliatore«, cfr. Atti Giovanni Girolamo Federici, alla data 1556; Bampo, vol. VIII; Atti Giovanni Vindella, alla data 1556, 23 aprile; Bampo, vol. XIX. Si tratta degli unici documenti segnalati che lo riguardano.

49

Alvise *quondam* Pietro di Venezia che abita a Treviso è »marangon et sculptor«, cfr. Atti Francesco Biadene, alla data 1518; Bampo, vol. II.

Francesco del *quondam* Nicolò Gallo, con bottega a Treviso e abitazione in Contrada Coneglian Novello affittata dal nobile Giovanni Alvise Tiretta, è »marangono seu incisore«, in altro atto della stessa data rogato dallo stesso notaio, è qualificato come »incisori lignario«, cfr. Atti Giovanni Zibetto, alla data 1519, 4 maggio; Bampo, vol. XX.

Martino, abitante a Meolo, è »incisor lignaminum vel buscator«, cfr. Atti Cristoforo Sugana, alla data 1488; Bampo, vol. XVIII.

Atti Giuseppe Spilimbergo, alla data 1577, 13 marzo; Bampo, vol. XVII: Valerio »tornaro« e intagliatore, contrae matrimonio a Treviso.

Vincenzo di Cristoforo Donato (o Donà) detto da Mergelline o, più propriamente, da Marzelle (località presso Padernello di Paese), è tra gli scultori del legno più lungamente attivi a Treviso; risulta documentato dal 1558 al 1600. Abita per un certo periodo in Contrada della Loggia, in casa di proprietà degli Azzoni, poi in Ognissanti in casa d'affitto del monastero omonimo. Cfr. Atti Giovanni Francesco Scorzè, alla data 1558, 11 ottobre; Bampo, vol. XVI: testimone. Atti Girolamo Locatello, alla data 1600, 18 novembre, Bampo, vol. X: testimone. In alcuni atti è testimone assieme all'allievo Giovanni di Bartolomeo Bombasario da Brescia, pertanto si veda *ivi* nota 65.

Nei molti atti notarili in cui figura da testimone o che lo riguarda, somma diverse qualifiche; le stesse specificative si trovano, come ovvio, anche separatamente.

Atti Toscano Toscan, alla data 1560, 30 gennaio; Bampo, vol. XVIII: »marangon e incisore«.

Atti Istrana Francesco, alle date 1561, 22 gennaio e 3 luglio; Bampo, vol. IX: »marangono seu sculptori, faberlignarius et sculptor«. Con riguardo alla sua attività, poco documentata, è da segnalare almeno il seguente documento: Atti Giacomo Toscan, alla data 1574, 28 marzo; Bampo, vol. XVIII: Vincenzo Donato da Marzelle, incisore in legno, nomina procuratore Tomio Bomben di Treviso, dimorante a Venezia, perché esiga ducati sei da Melchior-

re *designatore* di Venezia in San Moisè, debitore verso maestro Vincenzo »pro duobus tamburis«.

La provenienza del pittore da Marzelle di Paese trova conferma dalla proprietà di cui godeva presso tale villaggio, come si deduce dagli atti della visita pastorale di Francesco Cornaro, 1579, 5 ottobre. Cfr. UMBERTO BASSO, *Le due visite patorali*, cit., II, pp. 456–457.

50

Sono moltissimi gli atti nei quali compare come testimone; qui si omettono a vantaggio di quelli che illuminano un poco sulla sua lunga attività. La presenza a Treviso è attestata dal 1541 al 1574.

Atti Aurelio Caselle, alla data 1541, 9 gennaio; Bampo, vol. IV: Sebastiano Fabris, intagliatore, *quondam* Nicolò di San Daniele del Friuli, è presente alla dettatura del testamento di Annibale da Marostica. Abita »in contrata Crucis viae parochiae Sancti Pancratii«.

Atti, Giovanni Girolamo Toscan, alla data 1543, 20 gennaio; Bampo, vol. XVIII: sono testimoni Sebastiano Fabris e il »tornitore« Giorgio, »quondam ser Hieronimi de Bonomia«, di Treviso.

Atti Giovanni Girolamo Toscan, alla data 1545, 2 luglio; Bampo, vol. XVIII: Sebastiano Fabris nomina procuratori due suoi soci, sono Giovanni dalla Vedova e Giovanni tornitore.

Atti Giovanni Pietro Oliva, alla data 1564, 21 marzo; Bampo, vol. XIII: Sebastiano, »incisor lignaminum Tarvisii in contrata Sancti Bartolomei«, risulta debitore di Giampietro Meloni da Cremona di cento ducati »causa pingendi et deaurandi pallam unam altaris, quam ipse magister Sebastianus fecit et vendidit massariis ecclesiae Ville Santi Pauli de Brayda per ducatos ducentos auri, volens ipsum... concordi... dicto magistro Iohanne Petro satisfacere«. Alla stessa data »Sebastianus incisor lignaminum fecit et vendidit pallam unam... ecclesiae Villae Sancti Pauli de Brayda«, pala che fu poi dipinta e dorata dal Meloni. La pala è esistente. Si veda in proposito GIORGIO FOSSALUZZA, *Per Ludovico Fiumicelli, Giovan Pietro Meloni e Girolamo Denti*, in »Arte Veneta«, XXXVI, 1982, pp. 137, 142 fig. 18.

Cipriano di Sermazia (Perazzo), alla data 1570, 8 aprile; Bampo, vol. XVI: Sebastiano Fabris è testimone ad un atto con il quale viene effettuata una vendita di terreni a Giovan Pietro Meloni da parte del notaio Giuseppe Locatello.

Atti Enea Istrana, alla data 1571, 17 luglio; Bampo, vol. IX: Sebastiano Fabris è qualificato come incisore in legno »seu marangon«.

Giovanni Girolamo Toscan di Bernardino, alla data 1544, 18 febbraio; Bampo, vol. XVIII: »Bastiano incisore quondam magistri Nicolai Fabris de Sancto Daniele«, abitante a Treviso, è presente alla stipula del contratto di dote di Angelica figlia di maestro Nicolò Scalpo fornaio in Treviso, già moglie, fino al 28 ottobre 1541, di maestro Donato tornitore di Treviso del *quondam* Bernardo da Salò.

51

Atti Bartolomeo Valsugana, alla data 1454, 8 gennaio; Bampo, vol. XIX: Giacomo »pictor et sculptor in Tarvisio quondam Benedicti de Verona«.

Atti Bartolomeo Valsugana, alla data 1455; Bampo, vol. XIX: Giacomo da Verona »destaiator«, cittadino di Treviso, *quondam* Benedetto de Benantiis (Venanzi), si obbliga a fare un lavoro per la chiesa di Sant'Elena a Zerman.

52

Atti Giovanni Varettoni, alla data 1549, 22 ottobre; Bampo, vol. XIX: Michele Tedesco è pittore e doratore.

53

Atti Giovanni Leonardo Berengo, alla data 1506; Bampo, vol. II: testimone il doratore Bernardino da Lucca. Atti Girolamo Nogarredo, alla data 1510, 11 maggio; Bampo, vol. XII: è qualificato come »pictor et fornarius«.

Atti Giovanni Matteo Spilimbergo, alla data 1511, 20 giugno; Bampo, vol. XVII: Giovanni Giacomo, »quondam Gaspere da Padova pittore«, si obbliga a dipingere per la Scuola di San Rocco nella chiesa di San Nicolò cinque figure della pala di san Rocco. Si veda discussa e riprodotta in G. FOSSALUZZA, *Gli affreschi nelle chiese*, cit., I.3. *Rinascimento e Pseudorinascimento*, Cornuda (Treviso), 2003, pp. 458–459, 461, 466 note 61–63 figg. 21.29 – 21.31 (con bibliografia precedente). Alla stessa data Bernardino da Lucca, »quondam ser Joannis civis et habitator Tarvisii«, si obbliga di indorare la pala. Atti Giovanni Matteo Splimbergo, alla data 1511, 2 settembre; Bampo, vol. XVII.

Atti Giovanni Matteo Splimbergo, alla data 1512, 26 agosto; Bampo, vol. XVII: Bernardino da Lucca è qualificato anche come *pictore* in un atto nel quale figura testimone assieme ad Annibale da Marostica *intayatore*.

Atti Giovanni Leonardo Berengo, alla data 1512; Bampo, vol. II: dora la pala della commissaria Zanini presso la chiesa di San Michele a Treviso. Si tratta della perduta cornice della tavola, tuttora esistente, eseguita da Vincenzo dai Destri, raffigurante *I Santi Erasmo tra Giovanni Battista e Sebastiano* oggi presso la chiesa di San Leonardo. Se non per la cornice, la vicenda del dipinto è ben nota da tempo anche sotto il profilo documentario. Eseguita per volontà testamentaria del notaio Zanino da Bavaria, fu stimata da Pier Maria Pennacchi e Lorenzo Lotto nel 1503. In proposito basti qui il rinvio a LUCIANO GARGAN, *Lorenzo Lotto e gli ambienti umanistici trevigiani fra Quattro e Cinquecento*, in *Lorenzo Lotto. Ricerche e restauri*, catalogo della mostra a cura di Gianvittorio Dillon, Treviso 1980, pp. 1, 2, 9–10 cat. 3, fig. 1.

Atti Giovanni Leonardo Berengo, alla data 1512; Bampo, vol. II: indora la pala del Corpo di Cristo della chiesa di Preganziol. Atti Giovanni Alvise Berengo, alla data 1519; Bampo, vol. II: testimone per l'ultima volta finora accertata.

Atti Girolamo Sovernigo, alla data 1561, 31 gennaio; Bampo, vol. XVII: Tommaso Mioni è figlio del *quondam* Vincenzo, »indorador« (testimone).

54

Atti Toscano Toscan, alla data 1554, 15 giugno; Bampo, vol. XVIII. Girolamo Franchino è documentato dal 1553 al 1560; in quest'ultima data figura come massaro della Scuola dei Marangoni, cfr. Atti Francesco Istrana, alla data 1560, 29 ottobre; Bampo, vol. IX.

55

Atti Toscano Toscan, alla data 1555, 5 settembre; Bampo, vol. XVIII.

56

Atti Toscano Toscan, alla data 1565, 13 agosto; Bampo, vol. XVIII. Gli atti che riguardano Meneghino Franzosi vanno dal 1565 al 1573.

Atti Ottaviano dalla Torre, alla data 1581, 13 luglio; Bampo, vol. XVIII: il padre di Antonio da Venezia è testimone a Treviso; esercitava ancora la stessa professione di incisore in legno.

57

Atti Giovanni Zibetto, alla data 1509, 16 febbraio; Bampo, vol. XX: Andrea da Pero, marangone di Treviso che abita a Venezia, si obbliga ad eseguire due panche per la chiesa di San Giovanni del Tempio di Treviso, del Priorato Marcello, uguali a quelle della Cappella Magna di San Giovanni dei Frati Minori di Venezia.

58

Si veda l'unico documento del 1518 che lo riguarda ivi, nota 49.

59

Lo si deduce da due soli documenti. Atti Antonio Sovernigo, alla data 1563, 10 novembre; Bampo, vol. XVII: è testimone a Treviso assieme a Vincenzo Donato, scultore in legno, e a Federico Veneto *quondam* maestro Cristoforo Casestari, incisore anch'egli a Treviso. Per Vincenzo Donato, cfr. *ivi*, nota 49.

Atti Giacomo Toscan, alla data 1574, 5 dicembre, Bampo, vol. XVIII: risulta attualmente risiedere a Treviso, ma in precedenza a Venezia.

60

Ivi, note 42, 45, 46.

61

Atti Antonio Orsenigo, alla data 1478, 26 febbraio; Bampo, vol. XIII.

62

Atti Aurelio Caselle, alla data 1556, 25 settembre; Bampo, vol. IV.

63

Atti Giovanni Girolamo Toscan *quondam* Bernardino, alla data 1546, 7 novembre; Bampo, vol. XVIII: nella sacristia della chiesa di Santa Margherita, testimonia Paolo da Feltre, *quondam* Paolo, incisore in legno.

Atti Giovanni Antonio Istrana, alla data 1573, 14 novembre; Bampo, vol. IX: Pietro del *quondam* Benedetto di Vicenza, scultore abitante in Treviso in borgo San Tomaso, è testimone.

Per Salvatore Spinetta, cfr. *ivi*, nota 48.

64

Per Sebastiano Fabris si veda *ivi*, nota 50.

Matteo *quondam* Nicolò da Prata, intagliatore in Treviso, abitante in contrada di San Leonardo, è presente continuativamente a Treviso, comparando quale testimone in sette atti dal 1481 al 1489. Se ne indicano solo quelli estremi. Atti Basso, Bartolomeo, alla data 1481; Bampo, vol. II. Atti Giacomo Selvana, alla data 1489, 30 giugno; Bampo, vol. XVI.

65

Atti Vito Rizzato, alla data 1547, 9 maggio; Bampo, vol. XV: Sebastiano di Bergamo, incisore, è testimone.

Atti Giacomo Toscan, alle date 1574, 15 novembre, 1575, 8 e 31 gennaio, 1575, 19 aprile; Bampo, vol. XVIII: Bartolomeo da Brescia, »incisore lignaminum«, è testimone.

Per Giovanni, »incisore lignaminum«, *quondam* Bartolomeo bombasario (bombarder) di Brescia, non si trova documentato un legame di parentela con l'intagliatore di cui sopra. Si offrono le indicazioni dei documenti che ne fissano gli estremi della presenza e quelli nei quali compare quale testimone assieme a colleghi.

Atti Giuseppe Locatello, alla data 1566; Bampo, vol. X: testimone. Atti Giovanni Antonio Istrana, alla data 1567, 18 gennaio; Bampo, vol. IX: testimonia in casa di Vincenzo Donato detto Marzelline, marangone. Atti Giuseppe Locatello, alla data 1569, 15 settembre; Bampo, vol. X: è garzone di Vincenzo Donato. Atti Giacomo Toscan, alla data 1574, 17 aprile; Bampo, vol. XVIII, testimonia assieme a Vincenzo Donato. Atti Giacomo Toscan, alle date 1575, 19 gennaio e 26 giugno; Bampo, vol. XVIII: Vincenzo Donato testimonia assieme a Giovanni di Bartolomeo da Brescia incisore. Atti Giacomo Toscan, alla data 1577, 1 aprile; Bampo, vol. XVIII: »Magistro Johanne quondam magistri Bartolomei bombasarii incisore lignaminum in Castro Opitergi« (testimone).

Atti Giulio Farra, alla data 1584, 5 maggio; Bampo, vol. VII: Alessandro *quondam* Battista Bergamasco, incisore (testimone).

66

Atti Bartolomeo Valsugana, alla data 1462, 14 giugno; Bampo, vol. XIX: i due incisori maestro Giusto, *quondam* Giusto di Augsburg, e maestro Giovanni, figlio di Clemente di (Slarico) d'Alemagna, abitante a Venezia al Ponte dei Fuseri in parrocchia di San Luca e San Paternian, con contratto del 27 marzo 1462, si erano obbligati di costruire per commissione del pittore Teodorico dimorante a Treviso un'ancona d'altare. Tardando con il loro lavoro, il pittore fa procura a suo fratello prete Vittore perché li citi in giudizio.

Atti Giovanni Pietro Borgo, alla data 1488, 1 marzo; Bampo, vol. III: Giovanni Tedesco, intagliatore, è testimone con Gregorio del *quondam* Onesto pittore.

Atti Giovanni Battista Fener, alla data 1493, 28 febbraio; Bampo, vol. VIII: »Ioannis sculptoris lignaminum, filii quondam ser Georgii de Transilvania, districtus Ungarie« (testimone).

Atti Girolamo Bevilacqua, alla data 1572, 22 gennaio; Bampo, vol. II: Giorgio Unselth *quondam* Giovanni da Ulm »Germanus habitator Tarvisii«, quale erede della sua seconda moglie Elisabetta, fa procura ad un avvocato di Venezia.

Su Benedetto da Ulm si veda *ivi*, più oltre.

67

Si rinvia, in proposito, alla trascrizione integrale dei documenti riguardanti Campsa di A. MARKHAM SCHULZ, *Paolo Campsa*, cit., pp. 47 segg.

68

È un'indicazione che esula dalla presente sintesi la quale si attiene ad una ricerca documentaria *in fieri*. Su questo aspetto, a proposito di alcuni altari trevigiani di Campsa, quelli di San Cipriano e di Torcello, si veda la soluzione raggiunta da MARKHAM SCHULZ, *ibidem*, pp. 15, 17–18.

69

Atti Livio di Padova, alla data 1544, 29 maggio; Bampo, vol. XIII. Collocazione attuale: Treviso, Archivio di Stato, Notarile I, busta 559, registro 21 maggio – 14 agosto 1544, cc. 23r–25r.

1544 indictione secunda die Iovis 29 mensis maii, Tarvisii sub palatio Communis Tarvisii, ad banchum statii mei notarii infrascripti, presentibus Reverendo domino Francisco ab Oliva, canonico Tarvisino, et ser Baptista quondam Andree Floriani habitatore in Villa de Lanzago, testibus vocatis et rogatis.

Cum sit quod massarii luminarie et fabriche ecclesie Sancti Mauri de Roveredo, videlicet ser Pasqualinus de Polis massarius luminarie et ser Dominicus Saratus massarius ecclesie vel fabriche illius, intendunt fieri facere palam altaris magni dicte ecclesie ad instar pale altaris Schole Lanariorum civitatis Tarvisii in ecclesia Sancti Johannis baptisterii, mutatis figuris, videlicet in qua quidem palla intendunt fieri facere figuras, videlicet figuram Dive Marie cum eius Filio in brachio in medio dicte palle, a latere dextro figuram sancti Mauri abbatis protectoris dicte eorum ecclesie, et ab alio latere figuram sancti Laurentii, cum suis istoriis ipsis imaginibus vel figuris spectantibus; et in capite sive voltu de super Dive Marie ponere et fieri facere imaginem sancti Sebastiani et sancti Rochi de dimidiis relevo in scavocijs, vero ponere imaginem Anunciate et Angelum; insuper in frunticio facere imaginem Dei Patris et cum suis instorijs ad instar supradicte palle posite in dicta ecclesia Sancti Johannis.

Idcirco convenerunt cum ser Alovio de Gavassis, incisore ad pontem Angeli Venetiarum penes ecclesiam Sancti Marci, quondam ser Zaneti, ibi presenti et recipienti et stipulanti, et cum obligatione omnium suorum bonorum presentium et futurorum, promittenti ac se obliganti facere et construere ipsam palam

modis suprascripti, et potius meliorare quam deteriorare palle supradicte, et prefati massarii suprascripti simul et in solidum, et interque principaliter et in solidum, factis debitis renuntijs, cum expensis, litis et extra reficiendis, et obligatione omnium suorum bonorum, vel dicte fabriche et luminarie, presentium et futurorum, dare et effectualiter exbursare et solvere promiserunt suprascripto ser Aloysio, ibi presenti recipienti et stipulanti per se et suis heredibus, ducatis sexaginta auri a £. 6/4 pro ducato, hoc modo et in his terminis: videlicet ducatos decem ad rationem ut supra prefati homines et massarii promiserunt portare Venetias ad festum sancto Johannis de iunio proximum venturum et ducatos viginti ad rationem ut supra promiserunt dare ad festum sancte Marie de mense septembris proximum venturum, in quo tempore prefatus ser Aloysius promisit ipsam pallam ponere ad locum suum debitum, videlicet supra altare ecclesie predicte ville de Roveredo, ponendo illam cum omni diligentia prout necesse erit, et prefati homines promiserunt solvere expensas ... pro eundo ad accipiendo ipsam pallam, nec non facere expensas oris prefato ser Aloysio et socio suo: reliquum vero, quod est de ducatis viginti ad rationem ut supra, prefati homines et massarii dare promiserunt ad festum sancte Marie de mense augusti anni 1545, proximi successivi. Et ita partes concordantes remanserunt promittentes omnia suprascripta et in presenti instrumento contenta manutene et observare in omnibus prout supra, et hoc sub obligatione omnium suorum bonorum presentium et futurorum

70

Nota: nel corso del contratto non si fa il nome del socio dell'intagliatore veneziano.

Atti Francesco Biadene, alla data 1538, 2 marzo; Bampo, vol. II: è testimone al rogito del testamento di Paola *quondam* Giovanni Antonio Ballarin, moglie di Luca Martignago. È il primo documento sulla sua presenza a Treviso. In seguito è più volte testimone in atti notarili: Atti Liberale Miane, alla data 1543, 11 settembre; Bampo vol. XI. Atti Francesco Causino, alla data 1546, 2 novembre; Bampo vol. V. Atti Liberale Miane, alla data 1549, 25 marzo; Bampo vol. XI: testamento di Agnese vedova di maestro Stefano de Corsis di Savoia, già muratore in Treviso, e figlia del *quondam* Pantaleone di Biella, presente Benedetto tedesco, scultore in legno *quondam* Martino. Atti Toscano Toscan, alla data 1555, 5 settembre; Bampo, vol. XVIII: Benedetto Teutonico, incisore al ponte degli Avogari, assume per allievo e per sei anni Vittore, figlio del *quondam* Giacometto »pellizzer«.

71

Atti Livio Padova, alla data 1547, 10 gennaio; Bampo, vol. XIII. Collocazione attuale: Treviso, Archivio di Stato, Notarile I, busta 560, registro 1546, 2 ottobre- 1547, 14 marzo, cc. 165r–166r.

Eo die et loco [sub palatio ad banchum statii mei notarii], presentibus ser Johanne Anselmo quondam domini Nicolai et ser Armano de Martignago notario quondam ser Dominico, civibus ambobus habitatoribus Tarvisii, testibus vocatis et rogatis. Cum sit quod alias magister Benedictus Theutonicus, incissor lignaminum Tarvisii in contrata Sancti Stephani, quondam ser Martini, se obligaverit construere et facere unam palam magnam altaris Sancti Laurentii de Padernello cum figuris, in certo chirografo manu mei notarii infrascripti de anno 1544 die *** mensis *** contentis, et habuerit certas quantitates denariorum ab hominibus dicte ville de Padernello, videlicet a ser Bernardino Morato et Jacobino Palatrono, omnibus habitantibus in ipsa villa de Padernello, massariis ville predictae, et postmodum videretur ex instrumento rogato manu ser Josephi Spilimbergi notarii Tarvisini die veneris vigesimo secundo mensis octobris 1546, certam quantitatem denariorum, et quia inter ipsas partes viget differentia suprascriptorum testium et mei notarii infrascripti transigendo venerunt ad hanc compositionem et pactum, videlicet suprascripti

ser Bernardinus Moratus et ser Jacobinus Palatronus de Paderello, intervenientes nominibus suis propriis et nominibus et vice ecclesie predicte, videlicet tamquam massarii dicte ecclesie, nec non nomine et vice ser Vincentii Morati absentis, pro quo de rato et ratihabitione promiserunt in forma quod laudabit et ratificabit etc., simul et in solidum, factis debitis renuntiis cum expensis litis et extra reficiendis, ac obligatione omnium bonorum dicte fabrice presentium et futurorum, dare et solvere promiserunt prefato magistro Bernardino [sic! in luogo di Benedetto], presenti, recipienti et stipulanti pro se et suis heredibus, vel cui dictus magister Bernardinus [sic! per Benedictus] consignaverit presentem (sic!) instrumentum, ducatos quadraginta unum a £. 6/4 pro ducato, hoc modo, videlicet ducatos decem ad rationem ut supra in quolibet die sancti Luce de mensis octobris, incipiendo solvere in die santi Luce proximo venturo. Et prefatus magister Bernardinus (sic!) quatenus esset creditor maioris quantitatis, remansit contentus in dicta summa dicatorum ducatorum 41 a £ 6/4 pro ducato, sibi dandorum modis ut supra, cessantes et revocantes omnem scripturam hinc inde factam inter ipsas partes.

72

Atti Livio Padova, alla data 1547, 14 gennaio; Bampo vol. XIII. Collocazione attuale: Treviso, Archivio di Stato, Notarile I, busta 560, registro 1546, 2 ottobre- 1547, 14 marzo, cc. 173r–174r.

Eo die et loco [sub Palatio ad banchum statii mei notarii infrascripti], presentibus magistro Matheo cerdone de Asillo quondam magistri Leonardi, et magistro Petro casolario quondam ser Joannis de Bergomo, civibus et habitatoribus Tarvisii, testibus vocatis et rogatis. Ibiq; magister Benedictus Theuthonicus quondam Martini, civis et habitator Tarvisii incisor lignaminum in contrata pontis Advocatorum, tamquam creditor Bernardini Morati et Jacobini Palatroni representantium aliorum hominum villae de Padernello et precipue Vincentii Morati de dicta, de ducatis quadraginta unius (sic!) a £. 6/4 pro ducato, sibi promissis per superscriptos homines de Padernello causa solvendi ipsum magistrum Benedictum de eius mercede causa construendi palam Sancti Laurentii altaris magni ecclesiae villae de Padernello predictae, quos denarios et quod pretium prefati homines dare et solvere promiserunt ipsi magistro Benedicto cum terminis contentis in instrumento dicti sui crediti scripto et rogato manu mei notarii infrascripti sub die nono [sic! In realtà decimo] instantis. Nullo modo dictus magister Benedictus per se et suos heredes dictum eius creditum cessit et renuntiavit ser Thursardo Bossello, quondam ser Bonanni Bosselli civi et habitatore Tarvisii, ibi presenti recipienti et stipulanti pro se et suis heredibus, et hoc nominatim pro habitis, ut ipse dixit et confessus fuit, partim in contatis et partim in bonis et rebus sibi datis, omni exceptione denariorum, bonorum et rerum non habitorum non sibi datorum et in se non receptorum, speique futurae dationis habitionis et receptionis amplius fiende, pacto renuntiavit expresso, et vocavit bene fore et esse solutum et totidem plenarie satisfactum de dictis ducatis quadraginta et unius ad rationem ut supra, sic ut supra habitis et receptis a superscripto ser Tursardo et fecit finem in forma. Et insuper ipsum ser Tursardo in suum locum posuit et procuratorem irrevocabilem constituit ad exigendum a superscriptis hominibus de Padernello modis et pactis supranominatis, et de exactis, habitis et receptis debitam cautionem faciendam prout necesse, et conveniens erit. Et omnia superscripta habere firma, rata etc.

73

Nota di Bampo: fra gli atti del notaio Giuseppe Spilimbergo, non è stato rinvenuto il citato documento.

Atti Francesco Causino, alla data 1547, 12 febbraio; Bampo, vol. V. Collocazione attuale: Treviso, Archivio di Stato, Notarile I, busta 801, registro 1547, 8 febbraio- 17 ottobre, cc. 7r–10r.

Tarvisii, in domo habitationis infrascripti domini Dominici de Enselmis, posita in parochia Sancti Stephani presentibus presbytero Augustino a Grancia, filio Johannis Dominici, substituto in ecclesia villae de Maserata, et ser Trajano Calcia, grammaticae professore ac notario Tarvisino, testibus rogatis et aliis.

Pretendentibus hominibus Communis ville Maserate construi facere pallam unam pro altare magno in ecclesia Sancti Georgii predicte ville ad honorem et tandem Dei Optimi Maximique, per quem omnia facta sunt, quapropter ipsis homines, videlicet Bartholomeus quondam Jacobi de Claudis et magister Eustachius murarius quondam Mathei Magnanini massarii fabrice ecclesie dicte ville, necnon Laurentius quondam magistri Philippi de Valont mericus dicte ville, Franciscus de Claudis [e altri], omnes predicti agentes nominibus suis et aliorum hominum dicte ville ..., convenerunt cum magistro Benedicto Teutonico sculptore commorante Tarvisii ad pontem Avogariorum, ibidem presente et promittente, atque pallam ipsam omnibus suis sumptibus et expensis tam lignaminis quam auri et colorum cum sua capsula se effecturum obligante in hanc formam, scilicet quod ipsa palla habeat in medio figuram seu statuam sancti Georgii super equo cum castello, virgine et dracone, a destra imaginem sive figuram (sancti Pauli cum libro et ense – sic! cancellato) divi Petri cum clavibus, et a sinistra figuram sancti Pauli cum libro et ense, que tres figure esse debeant integre, in medio autem partis superioris ipsius palle esse debeant imago sancti Eustachii cum cerva gestante Crucifixum super cornibus, et a destra figura sancti Sebastiani, a sinistra figura divi Rochi, que tres figure sint et esse debeant ab umbilico ad caput, et supra caput ipsarum trium imaginum adsit Diva Maria cum Filio ab umbilico ad caput cum angelis genibus flexis leva destraque, et ab unoquoque latere dicatorum angelorum sint etiam alie due figure videlicet Virginis Annuntiate et angeli Gabrielis.

Et in fastigio sive in summo vertice dicte palle sit Deus Pater Optimus Maximusque, et sub pedibus predictarum trium figurarum hoc est sancti Georgii, sancti Petri et sancti Pauli, se obligavit etiam ipse sculptor efficere historias scilicet decollationem sancti Georgii, vincula sancti Petri et conversionem sancti Pauli in figuris parvis et ut vulgo dicitur de mezo arlevo. Item teneatur ipse sculptor et se obligavit in ipsa palla facere proportionaliter inter ipsas figuras quattuor columna a parte inferiori et alias quattuor a parte superiori ita quod in toto sint octo colonne cum suis bassis et capitellis. Et omnia et singula predicta bene et proportionaliter ordine efficere sculpta, aurata et colorata bonis et congruis lignaminibus, auro atque coloribus, et conditionis et qualitatibus prout est altera palla quem dictus magister Benedictus fecit hominibus ville Padernelli, que palla esse debeat in altitudine pedum septem communium et in latitudine pedum quinque et quarti unius in circa, non comprehensa capsula. Quam pallam ipse sculptor promisit et se obligavit complere et completam assignare dictis hominibus ad festum Pentecostes proximum venturum. Et ipsi homines ex pacto teneantur suis plaustro et bobus venire acceptum (sic!) huc Tarvisium ipsam pallam et illam conducere ad dictam suam villam. Et ipse magister Benedictus teneatur illam ponere et accomodare super altare et hoc pretio et mercato pacto et convenuto ducatorum septuaginta trium auri ad £. 6/4 pro ducato, ad quorum computum dictus magister Benedictus, ad presentiam testium soprascriptorum et mei notarii superscripti, habuit et recepit a dictis hominibus ducatos quindecim, partim in auro partim in monetis argenteis. Item ipsi homines se obligaverunt dare dicto sculptori ad omne eius beneplacitum ad bonum computum dicti pretii vegetem unam vini communi pretio quo vendetur et alios ducatos quindecim eidem sculptori etiam dare

promiserunt et se obligaverunt quamprimum compleverit dictam pallam et ipsam posuerit super altarem; reliquum vero predicti pretii predicti homines sub obligatione omnium bonorum suorum ... promiserunt dare et exolvere ... predicto magistro Benedicto presenti et recipienti per se et suis heredibus hoc modo, videlicet ducatos decem in anno incipiendo solvere primamam pagam ducatorum decem pro computo discti residui ad festa natalitia de memse decembris proximi venturi ... [seguono le forme delle altre paghe]. Ad hoc dominus Dominicus de Enselmis, quondam domini Nicolai, civis Tarvisini, ad preces et instantiam suprascripti magistri Benedicti pro dictis ducatis quindecim ut supra sibi datis, per dictos homines et pro dicta vegete vini ut supra eidem sculptori de presenti danda, ... erga predictos homines extitit fideiussor, quem fideiussorem dictus magister Benedictus penitus indemnem servare promisit sun obligatione omnium bonorum suorum presentium et futurorum.

74

Atti Nicolò di Oderzo, alla data 1545, 22 maggio; Bampo, vol. XIII.

75

La corrispondenza è stata calcolata in base al piede veneziano equivalente a cm 34.

76

Dalla visita apostolica di Cesare de Nores del 12 luglio 1584 alla chiesa di San Mauro di Rovare si apprende unicamente della presenza di altri quattro altari oltre il maggiore. Tra gli ordini impartiti vi è quello «che li altari appresso la capella grande siano levati subito». Altri devono essere aggiornati. Cfr. UMBERTO BASSO, *Le due visite pastorali*, cit., II, pp. 631–635. Nel caso della chiesa di Maserada, le visite pastorali del Cornaro addì 11 settembre 1580, 24 agosto 1592, e apostolica del de Nores del 26 giugno 1584, non aggiungono elementi sulla conoscenza dell'altare maggiore di san Giorgio. Come in altri casi, si menziona piuttosto il ciborio ligneo e, nel caso specifico, un altare della chiesa, quello di san Girolamo, che si ordina venga rinnovato. Cfr. UMBERTO BASSO, *ibidem*, II, pp. 490–492. Cfr. AGNOLETTI, *Treviso e le sue Pievi*, cit., I, 1897, pp. 656–658, 687.

77

Scarse notizie sulla chiesa di Padernello consacrata nel 1712 si trovano in ANTONIETTA BOIN STOCCO-VALERIO MARDEGAN-JOHN VISENTIN, *La vita religiosa, in Paese. Ambiente, storia aspetti di vita quotidiana*, Cornuda/Treviso 1989, pp. 149–151.

Il *Crocefisso* ligneo (cm 109x102) che vi si conserva è di altra epoca. Le proporzioni e la modellazione, valutabile nonostante la pesante ridipintura, fanno propendere per i primissimi anni del Cinquecento. Il perizoma, piuttosto secco e formulare, e l'espressività del volto riconducono alla fine del secolo precedente; ma si tratta di retaggi tipologici.

78

Misurano rispettivamente in altezza cm 110 ca e 125 ca. Unica menzione, inedita, è quella manoscritta di Luigi Coletti, *Catalogo di opere d'arte e di arredi in chiese della Provincia di Treviso*, Treviso, Museo Civico, dattiloscritto, pp. 132–133: »Madonna alt. I a corn. Ep. seduta con bimbo nudo ritto marmo alt. 60 cm: tardi modi lombardeschi metà XVI«; »L'Eterno alt. 0,60 metà XVI marmo seduto in atto di benedire«.

79

Atti Pietro Sovernigo *quondam* Paolo, alla data 1462, 31 gennaio; Bampo, vol. XVII: »Frater Stephanus heremita ad ecclesiam Sancti Gotardi positam in territorio Padernelli, quondam Pauli de Sagabria« fa testamento. Lascia alla chiesa di San Martino di

Paese un carro (plaustrum) di vino e un cavallo »pro costruendo unam anchonam ad altarem maius dicte ecclesiae«. Si tratta della tavola raffigurante *San Martino divide il mantello con il povero* di Girolamo Strazzaroli da Aviano, detto Girolamo da Treviso il Vecchio, che tuttora si conserva nella parrocchiale di Paese. La disposizione testamentaria dovette rimanere in vigore. Infatti vi sono buoni motivi per credere che si riferiscano all'esecuzione di quest'opera i pagamenti effettuati al maestro nel 1496 e la sua presenza a Paese. Fra' Stefano da Zagabria, del resto, era ancora in vita nel 1490, come dimostra il documento seguente del quale si riporta il regesto. È pertanto erronea la data di morte del 1464 riferita nel profilo offerto da Luigi Pesce, *La chiesa di Treviso nel primo Quattrocento*, Roma 1987, II, p. 642. Il testamento qui segnalato e la considerazione sulla data di esecuzione della pala di san Martino sono molto importanti per identificare per la prima volta il committente dell'opera e confermare la datazione finora proposta a fine carriera del maestro, anche a seguito del suo recente restauro, che ne ha dimostrato l'alta tenuta qualitativa. Cfr. FOSSALUZZA, *Treviso*, cit., II, pp. 547, 555 fig. 647 (prima del restauro), 563 nota 51.

La notizia della costruzione della chiesa di San Gottardo e annessa residenza da parte di fra' Stefano da Zagabria si ricava da Atti Giovanni Matteo Spilimbergo, alla data 1490, 27 agosto; Bampo, vol. XVII: »ex eius industria et interventu elemosinarum per eum consecutarum, ecclesiam in honorem Sancti Gotardi, cum domo in dicto loco, per eum habitata erexerit, et exinde ad manutentionem et conservationem ac augmentum ipsius loci nonnullas obtinuit bullas, ut asserit, et presertim a Reverendissimo in Christo Patre domino Bessarione ...«. Poiché fra' Stefano, conseguentemente, non ha risorse per l'aumento della fabbrica, sottoscrive un accordo con il prete Francesco dal Pos di Pederobba per fare una questua e dividere i proventi a metà. Si deduce dal documento che Bessarione aveva visitato la chiesa di San Gottardo e che aveva emesso una bolla, la quale è richiesta a fra' Stefano al momento di sottoscrivere l'accordo.

Sul contributo di mercanti tedeschi, e più in generale su questo argomento, cfr. AGNOLETTI, *Treviso e le sue Pievi*, cit., I, pp. 611 segg.; LIBERALI, *Documentari sulla riforma*, cit., IX, p. 106 nota 26.

80

Cfr. UMBERTO BASSO, *Le due visite pastorali*, cit., II, pp. 456–459. Negli atti della visita pastorale di Francesco Cornaro del 5 ottobre 1579 e apostolica di Cesare de Nores del 25 giugno 1584 si fa menzione dei tre altari della chiesa, tra questi non si tralascia quello maggiore dedicato a san Lorenzo a proposito dell'adeguamento del ciborio. Più interessante, in proposito, è quanto annotato a seguito della visita del vicario foraneo del 4 gennaio 1584. Il rettore dice di avere a disposizione lire cinquanta »et voler quanto prima andar a Venetia per un ciborio et questo fa con consenso del populo, et acciò ditto ciborio possi capir dice voler tirar la palla più verso il ... et grandir l'altar«.

81

Solo un quarto di secolo più tardi, nel testamento del rettore Nicolò Colomba, si trova notizia di molti altri lavori eseguiti nella chiesa di San Lorenzo. Cfr. Atti Daniele Vindella, alla data 1575, 25 giugno; Bampo, vol. XIX.

82

Per libere soluzioni di contrapposto, carica espressiva, si rivela almeno accostabile al linguaggio di Benedetto da Ulm e appartenente alla stessa fase cronologica, il *Santo vescovo* (*Agostino?*), statua lignea superstite di un altare a scomparti, pesantemente scialbata e posta sul timpano dell'altare di sinistra della chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta e San Martino di Lovadina

presso Spresiano. L'altare è quello che presenta la pala dei *Santi Domenicani* di Antonio Zanchi proveniente dalla chiesa di San Nicolò di Treviso. Non vi sono, invece, attestazioni sull'originaria provenienza della statua lignea che è inedita, di altra mano

ed epoca rispetto alla statua della *Madonna* in posizione stante posta sul timpano dell'altare antistante. Risulta menzionata da GIULIANO SIMIONATO-ANTONIO SARTORETTO, *Storia millenaria di Lovadina*, Treviso 1981, p. 158.

Sažetak

Giorgio Fossaluzza

Radionice renesansne drvene skulpture između Venecije, Treviza i Istre: nove spoznaje o opusu Paola Campse, Majstor oltara iz Spresiana i Benedetto iz Ulma, addenda za Giovannija Martinija

Suradnja Paola Campse s Giovannijem di Malines, zabilježena između 1497. i 1513. godine, kao i njegov samostalni rad dokumentiran sve do 1541. godine, predstavljaju ga kao važnog protagonista drvene skulpture tijekom zrele renesanse na prostoru venecijanske *terraferme* i Istre. Od njegovih prvih ostvarenja treba spomenuti *Bogorodicu s djetetom* iz Buja (1497.) i triptih *Monopoli* iz 1502. godine, kao i atribucijski potvrđen *Baščanski triptih* iz 1514. (Krk), koji Campsu afirmira kao samostalnog umjetnika. S tih polazišta Campsa gradi uspješnu karijeru, o čemu uvjerljivo svjedoče dva potpisana i datirana djela: *Kristovo uskrsnuće* iz 1533. (Soave, Verona) i *Bogorodica s djetetom* iz 1534. godine (privatna zbirka). Ta djela zavrjeđuju biti uvrštena u katalog djela s prostora Veneta, Treviza i Istre. Popis talijanskih radova čine oltari iz Torcella, Treville di Castelfranco, San Cassiana i San Giorgio di Quinto (Treviso). S područje Istre pridružuju mu se oltari u Mutvoranu, Motovunu i Medulinu, a u Dalmaciji onaj iz Hvara.

Korpus nameće zahtjevne vrijednosne kriterije, prije svega distinkciju stila i kvalitete. Valja ponajprije razlučiti Campsino autorstvo od udjela njegovih suradnika, odnosno identificirati sve autore koji su sudjelovali u realizaciji spomenutih oltara. Najveći problem pritom predstavlja razabiranje Campsina rukopisa, koji iziskuje pomnu analizu svih slojeva linije kako bi se razriješio njegov osebujan autograf. Ipak, moguće je raspoznati ga kao glavnog, idejnog vođu *botteghe*, ali ne i jedinoga u realizaciji tako impresivnog broja djela. Prije svega mu pripada uloga koordinatora u složenoj hijerarhiji djelovanja radionice, zbog čega mu je, s obzirom na rukovodeću i poduzetničku aktivnost, i djelokrug bio donekle »ograničen«. Dakle, bio je majstor, a ne zanatlija.

Pored ovih pretpostavki pozornost je u tekstu usmjerena i na nestali oltar koji je bio doveden u kontekst rekonstrukcije korpusa »Venecijanskog drvorezbara«. Važnost oltara posvjedočena je iznimnom stilskom i umjetničkom kvalitetom, dosljedno provedenom u svim njegovim dijelovima. Riječ je o poliptihu nekad smještenom u župnoj crkvi u Spresianu (Treviso). Oltar je arhivski dokumentiran povijesnim fotografijama bočnih strana: lijeve sa sv. Eustahijem i sv. Pavlom apostolom i desne sa sv. Petrom apostolom i sv. Danijelom prorokom. Postoje također fotografije predele i friza. Starijem sloju dodavani su novi kako bi ga se

učvrstilo (ili zaštitilo) u doba I. svjetskog rata koji je harao područjem oko rijeke Piave 1917. godine. U to se vrijeme oltaru gubi svaki trag. Njegova rekonstrukcija i interpretacija predstavlja složen zadatak u analizi tipologije s tako slojevitom strukturom reljefa s dubokim, srednjim i plitkim slojevima. Riječ je, naime, o iznimnoj vještini izvedbe koja nas upućuje na vrsnog drvorezbara oko 1530. godine koji slijedi morfološke uzore kamenih skulptura venecijanskog protoklasicizma i u svojoj izražajnoj formi doseže vrhunske Lombardane. U zaleđu Veneta posve je rijedak primjer drvenog oltara koji varira tradicionalne varijante ukrašavanja poliptiha i uvodi novi motiv s likovima svetaca smještenim pod lukove bočnih pilastara vijenca, što nije uobičajeno ni u slikarstvu Veneta. Predela ukrašena plitkim reljefom, s druge strane vrlo čest motiv u Campsinim djelima, kao, uostalom i likovi (ili scene) na pregradnim kockama. Narativne motive koji se ponavljaju nad stubom i frizom oltarne pregrade, međutim, ne nalazimo ni u slikarstvu ni u Campsinu opusu. Prikaz *Presvetoga Trojstva* koje spominje Francesco Scipione Frapanni 1860. godine, pouzdano nam svjedoči o atici s prikazima svetaca. U prilog pretpostavci da se radi o novom oltaru u Spresianu govori vrijedan pronalazak na talijanskom tržištu antikviteta, gdje je pronađena drvena skulptura Boga Oca na tronu s raširenim rukama, izvedena u polureljefu koji nedvojbeno stilski pripada nestalom oltaru u Spresianu. Konzervatorske analize djela potvrđuju mu visoku kvalitetu i pridružuju ga cjelini oltara, premda se uočavaju neke razlike stila u usporedbi s Campsinim djelima i opusom njegove radionice, poglavito s likom Krista iz Soave. Očite su, međutim, stilske podudarnosti oltara s reljefima sv. Petra i sv. Leonarda iz Limogesa, danas u Museo Civico u Pordenoneu, koje otkrivaju srodnosti s Campsom, unatoč dvojama oko njegovog autora koji se krije pod nazivom »Majstor oltara u Spresianu«, a ne razaznaje se među Campsinim suradnicima na najzahtjevnijim zadacima izrade poliptiha iz kasnog razdoblja na području Treviza i u Istri. Prednosti toga majstora razaznaju su u pomno oblikovanoj anatomiji, prikrivenoj osebujnom izvedbom koja stremlje ekspresivnosti.

Tema *Presvetoga Trojstva* ili *Prijestolja milosti* na kojoj se propitkivala vještina »Majstora oltara iz Spresiana« usporidiva je s likom Boga Oca iz privatne zbirke, atribuiranog Giovanniju Martiniju, predstavniku friulanske drvene

skulpture. U prilog mogućoj dataciji govore stilske karakteristike podudarne sa značajkama nekih figura na glavnom oltaru u Morteglianu iz 1523.–1526. godine. Riječ je o djelu s iznimnom kompozicijom likova u prednjem planu, o vizualnom akcentu postignutom frontalnošću i statičnošću. Slične primjere ne nalazimo ni u jednoj od radionica koje najčešće primjenjuju efekte vizualne razigranosti likova variranjem izražaja lica. Općenito uzevši, oltar u Spresianu ne sugerira ni određenog autora niti radionicu. Sva ta djela stilski su srodna, pripadaju istoj epohi i teritoriju. U ovom slučaju, međutim, dvojbe u pripisivanju Campsi proizlaze iz manjka arhivske dokumentacije, za razliku od drugih drvenih skulptura na prostoru Veneta. Pomne analize u metodologiji istraživanja nalažu različiti kompozicijski obrasci i repertoar stilova koji primjenjuju iste radionice. Tu su, naime, ključne zamke koje valja premostiti u postavljenom zadatku i, dakako, s posebnim oprezom upuštati se u atribucije.

Drugi problem pričinjaju brojne radionice unutar istog kulturnog kruga od kojih neke nisu identificirane u katalogu. Intenzivna produkcija koja je desetljećima trajala u Trevizu i na njegovom širem prostoru podudarna je s Campsinim opusom. Notarski spisi bilježe brojne specijalizirane djelatnosti zastupljene na teritoriju Treviza. Razni obrtnici djelovali su u istim radionicama, što je bilo moguće npr. tek temeljem ugovora o šegrtovanju na rok od šest godina, ili, nakon dugogodišnje uspješne suradnje. O nizu podataka i propisa svjedoče arhivski dokumenti iz kojih je moguće razaznati modalitete djelovanja u praksi; otkrivamo relevantne stilske elemente ugrađene u korpus cjelovitog umjetničkog djela; nailazimo na podudarnosti među djelima koja pripadaju različitim radionicama povezanim zajedničkim obrtnicima. Dokumenti sadrže sporazume o suradnji rezbara i slikara, navode se slikari angažirani na izradi pozlata na drvu; doznajemo pojedinosti o razvojnim procesima vrsnih rezbara. Campsa, s radionicom u Veneciji, najveći dio svojega vremena provodi u *Marca Trevigiana*, između ostalog zbog trgovine i užitka, mada u tom izboru nisu izostajale ni poduzetničke inicijative ni konkurencije,

poglavito u sferama izrade drvenih oltara koji unatoč lokalnoj tradiciji često nisu imali priliku za opstanak. Mnogi majstori potječu iz Venecije, Padove, Emilije, Belluna, jer se običavalo mijenjati boravišta i odlaziti u udaljene centre, a naročito intenzivna mobilnost bilježi se na prostoru cijelog Veneta i Lombardije, kao i s druge strane Alpa.

Posebna pozornost posvećena je »slučaju« Benedetta iz Ulma. Poznati su neki njegovi ugovori o narudžbama, među kojima je i jedan s detaljnim opisima. Godine 1547. majstor se obvezuje izraditi glavni oltar u crkvi San Lorenzo u Padernellu. Osnovne karakteristike toga poliptiha mogu se razaznati u spisu iz iste godine u kojem se obvezuje izraditi oltar slične tipologije, ali s drugim likovima svetaca za crkvu San Giorgio u Maseradi. U tom nadasve važnom i rijetkom dokumentu s iscrpnim opisima rasvijetljene su pojedine etape nastanka samoga oltara i njegova kompozicijska shema, naizgled slična onoj Campsina poliptiha u Mutvoranu. Međutim, kako se istraživanje ne svodi samo na virtualnu rekonstrukciju dvaju dokumentiranih poliptiha Benedetta iz Ulm nastalih 1547. godine, provjere na terenu, u crkvama na teritoriju Treviza ishodile su prepoznavanjem dvaju kipova »pristiglih« u Padernello s debelim slojem premaza – *Bogorodice s djetetom na tronu i Biskupa* (sv. Antun Opat?). Uočene su osobitosti tipologije koja se odmiče od klasičnih proporcija renesanse i kipovi su pripisani Benedettu iz Ulma. U izrazima lica razaznaju se tipološke karakteristike i markantne fizionomije svojstvene drvenim skulpturama s one strane Alpa gdje se *Spätgotik* stapa sa stilskim elementima renesanse i manirizma. Položaj popraćen dinamikom pokreta i razigrane forme nabora uvjerljiva su izražajna sredstva manirizma. Ta dva djela Benedetta iz Ulma učvrstila su postavke o stilskim kanonima drvene skulpture donekle srodne Campsinim istarskim djelima iz nadasve uspješnih tridesetih godina.

Ključne riječi: skulptura, drvena skulptura, poliptih, 16. stoljeće, Veneto, Venecija, Istra, Paolo Campsa, Benedetto iz Ulma (Benedetto da Ulm), »Majstor oltara iz Spresiana«